

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

**Nástěnné malby Fabiána Václava Harovníka
na zámku v Novém Městě nad Metují**

Bakalářská diplomová práce

Vendula Prostředníková

Vedoucí práce: PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

Olomouc 2015

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou prací na téma: „Nástěnné malby Fabiána Václava Harovníka na zámku v Novém Městě nad Metují“, v celkovém počtu 259 883 znaků včetně mezer, vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne: 30. 4. 2015

Podpis:

Poděkování

Předně srdečně děkuji vedoucí své bakalářské práce PhDr. Janě Zapletalové, Ph.D. za její odborné vedení, konzultace, cenné rady a připomínky. Mé poděkování patří rovněž majiteli zámku v Novém Městě nad Metují panu Josephu Michaelovi Bartoňovi Dobenínovi a správci zámku Ondřeji Daňkovi za jejich vstřícnost a ochotu. Dále děkuji zaměstnancům NPÚ ÚOP v Josefově, jmenovitě Pavlu Machovi, všem pracovníkům SOA v Zámrsku, zejména Jiřímu Kubovi a zaměstnancům SOkA v Náchodě, především Jaroslavu Čápkovi, za jejich vstřícný přístup a pomoc při realizaci této práce.

Obsah

| | |
|---|-----|
| 1. Úvod..... | 4 |
| 2. Přehled bádání..... | 5 |
| 3. Přestavba zámku v Novém Městě nad Metují za Waltera Leslieho | 10 |
| 4. Osobnost objednavatele maleb – říšského hraběte Waltera Leslie v historickém kontextu doby pobělohorské | 13 |
| 5. Život a dílo malíře Fabiána Václava Harovníka | 22 |
| 6. Úloha grafických předloh v malířské tvorbě Fabiána Václava Harovníka..... | 29 |
| 7. Katalog nástěnných maleb | 37 |
| 8. Závěr | 126 |
| 9. Anotace | 127 |
| 11. Bibliografie a prameny | 129 |
| 12. Internetové zdroje | 137 |
| 13. Seznam použitých zkratek | 138 |
| 14. Seznam vyobrazení | 139 |
| 15. Obrazová příloha..... | 155 |

1. Úvod

Cyklus nástěnných maleb pražského malíře Fabiána Václava Harovníka na zámku v Novém Městě nad Metují je poměrně rozsáhlou, intaktně dochovanou prací tohoto umělce tvořícího zejména ve druhé polovině 17. století. Zahrnuje celkem deset sálů druhého barokně upraveného patra zámku s mytologickými a alegorickými motivy a kapli procházející prvním a druhým patrem s christologickým cyklem.

Výzdoba sálů probíhala kolem roku 1660 na objednávku tehdejšího majitele panství – hraběte Waltera Leslie, významného vojevůdce a diplomata, který se roku 1634 účastnil chebské vraždy Albrechta z Valdštejna. Vydobyl si tím své postavení u vídeňského dvora a také titul císařského komořího. Novoměstské panství, které předtím vlastnil Valdštejnův švagr Adam Erdman Trčka, mu bylo uděleno na základě rozhodnutí císaře Ferdinanda II. ihned po událostech v Chebu.

Malby na zámku v Novém Městě nad Metují byly doposud odbornou veřejností spíše opomíjeny, stejně jako osobnost Fabiána Václava Harovníka, neboť kvalita jeho děl je se soudobou evropskou produkcí nesrovnatelná. Jeho přínos však nepochybně spočívá ve specializaci na techniku nástěnné malby, na níž se ve své době zaměřoval takřka jako jediný domácí umělec.

Cílem této práce je určit ikonografické náměty výjevů, nalézt jejich grafické předlohy a na základě těchto zjištění vytvořit souhrnný katalog maleb. Kromě katalogizační činnosti se text zaměří na barokní přestavbu zámku v Novém Městě nad Metují probíhající asi mezi lety 1637–1660, osobnost objednavatele maleb hraběte Waltera Leslieho a jeho vazby na císařský dvůr ve Vídni. Dalším záměrem této práce je zhodnocení úlohy grafických předloh v díle Fabiána Václava Harovníka s důrazem na novoměstskou realizaci.

Následující text si klade za cíl přispět k rozvoji bádání v oblasti domácí tvorby nástěnného malířství v 2. polovině 17. století, zejména pak rozšířit poznatky o tvorbě kompozic a způsobu práce malíře Fabiána Václava Harovníka.

2. Přehled bádání

Malířské umění Fabiána Václava Harovníka stálo dlouhou dobu na okraji zájmu badatelů a nejinak tomu bylo i v případě nástrojných maleb, které vytvořil na zámku v Novém Městě nad Metují. Vesměs všichni autoři považují Harovníkovo dílo za kvalitativně podprůměrné – tento názor ještě více sílí v období po vzniku samostatného Československa, kdy se ke slovu dostává silné nacionální citění do značné míry stále ovlivněné stigmatem doby pobělohorské. Fabián Václav Harovník, ač původem český, v Praze usedlý malíř, získával v této „době temna“ významné zakázky od vysoce postavených šlechtických představitelů, mezi něž bezesporu patřil i hrabě Walter Leslie. Osobnost tohoto výrazně prohabsbursky orientovaného aristokrata je v česky psané literatuře opomíjena podobně jako osobnost Fabiána Václava Harovníka.

Pravděpodobně nejstarší doposud známá zmínka o nástěnných malbách na zámku v Novém Městě nad Metují pochází z roku 1883, kdy August Sedláček zahrnuje zámeckou budovu do sborníku *Hrady, zámky a tvrze české*.¹ A. Sedláček je patrně prvním badatelem, který se pokusil o ikonografické určení výjevů druhého patra.

Klíčovou událostí, jež spustila výrazný vzestup badatelského zájmu o cyklus nástrojných maleb na novoměstském zámku, se stalo rozhodnutí nových majitelů panství Josefa a Cyrila Bartoňových, kteří zámek zakoupili 10. srpna 1908, o restaurování maleb akademickým malířem Josefem Linhartem v letech 1909–1912.² Jeho osobě vděčíme za objevení Harovníkovy signatury v Sále Vítězů.³

Ještě před ukončením restaurátorských prací píše Jan Dotřel,⁴ že se v zámeckém interiéru objevují fresky ve štukových ornamentálních rámech zobrazující výjevy

¹ August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze české*, 2. díl, Praha 1883 (fotoreprint: Praha 1994), s. 147–156, zejm. s. 148; Sídlo zchátralo po smrti Františka Josefa z Dietrichsteinu († 1858), kdy majetek knížete přešel na větší množství dědiců. Správcem zámku se stal hrabě Antonín Lamberg, za jehož dohledu zámek značně zpustl. Stav sídla byl na počátku 20. století velmi neutěšený a nutně vyžadoval rekonstrukci, kterou stejně jako změnu majitele uvítalo i městské obyvatelstvo.

² O restaurování zámku informuje dobový pramen: Pamětní kniha Nového Města nad Metují II. 1907–1933 (zejm. s. 131–134), který je uložen ve Státním okresním archivu v Náchodě (SOka v Náchodě, Archiv města Nové Město nad Metují, inv. č. x3, evid. jednotka n3). Mimo jiné zde kronikář Jan Klos uvádí celkové náklady na opravu zámku a dalších panských budov. Četné podklady a dobové prameny pro Klosův rukopis i pozdější knihu vydanou roku 1922 tiskem nalezneme v osobním fondu Jana Klose, zejm. ve složkách Renovace zámku a Záznamy pro pamětní knihu (SOka v Náchodě, Sběrka Jana Klose 1717–1929, inv. č. 11, karton 1, evid. jednotka 7, tamtéž: inv. č. 11, karton 1, evid. jednotka 5).

³ Podle sdělení Pavla Macha NPÚ ÚOP v Josefově ve svém archivu neeviduje restaurátorskou zprávu k Novému Městu nad Metují, která není uložena ani v osobním fondu Jana Klose (viz výše). Restaurátorská zpráva se pravděpodobně nedochovala, nebo nebyla vůbec zhotovena.

⁴ Jan Dotřel, *Kladské pomezí*, Praha 1910.

z mytologie, z Trojské války a z Ovidiových Metamorfóz.⁵ Waltera Leslieho označuje za skotského dobrodruha a jednoho ze strůjců světoznámé chebské vraždy.⁶

Už během probíhajících restaurátorských zásahů a přestaveb vybídl Josef Bartoň městského kronikáře a bývalého pedagoga Jana Klose, aby sepsal paměti zámku, včetně popisu restaurátorských prací. S ikonografickým určením některých Harovníkových maleb byl Janu Klosovi, jak se o tom ostatně zmiňuje Bohumil Dvořáček, nápomocen František Novotný.⁷ J. Klos patrně sepsal knihy dvě, jednu již během restaurátorských prací a druhou, v níž zpracoval historii zámku a panství, která vyšla tiskem teprve roku 1922. Jak Jan Klos uvádí v Pamětní knize Nového Města nad Metují II. 1907–1933, konkrétně v záznamech z let 1911–1912, že spis je deponován na zámku pod názvem: Paměti o restauraci zámku Novo-Městského nad Metují a jeho součástí 1909–1911, současně slibuje uložit rukopis do městského archivu.⁸

Rukopis Klosova díla je dodnes uložen v zámecké knihovně v Novém Městě nad Metují.⁹ Autor zde mimo jiné popisuje průběh restaurátorských prací a rovněž předkládá soupis některých maleb a jejich ikonografické určení na základě Novotného analýzy. Spis *de facto* plní funkci restaurátorské zprávy, v níž Jan Klos zaznamenal také proces opravy nástropních maleb podle akad. malíře Josefa Linharta.

Podle J. Klose „byly veškeré nástropní malby uvnitř zámku očištěny, novější přemalby obrazů odstraněny a trhliny vytmeleny. Po fixování uvolněných barev byly pak rušivé části novými barvami retušovány. Obnova malířských ozdob zámku trvala tři léta“.¹⁰ Roku 1909 Josef Linhart restauroval malby v ložnici, přijímacím pokoji a jídelně, o rok později se věnoval opravám Malého a Velkého sálu a všech místností východního zámeckého křídla. Následujícího roku pracoval Linhart v kapli.¹¹

Dílo se svým obsahem nikterak neomezuje roky uvedenými v jeho názvu, ani obdobím

⁵ Ibidem, s. 44.

⁶ Ibidem, s. 47.

⁷ Bohumil Dvořáček, Kouzlo umění obdivují i místní, Víte, co představují malby v sále zámku v Novém Městě? *Noviny Náchodská* 1, 1996, č. 43, s. 13.; Idem, Návštěvníci novoměstského zámku mohou obdivovat umění. Nástropní malby ve středním hlavním pásu obsahují alegoricko-mytologické scény znázorňující boj, vítězství, slávu a mír, *Hradecké noviny* 5, 1996, č. 288, s. 13.

⁸ *Pamětní kniha Nového Města nad Metují II. 1907–1933*, s. 133 (uloženo v SOka v Náchodě, Archiv města Nové Město nad Metují, inv. č. x3, evid. jednotka n3).

⁹ Jan Klos, *Paměti zámku Novo-Městského nad Metují z doby jeho restaurace v letech 1909–1911*, nevydaný rukopis uložený na zámku v Novém Městě nad Metují

¹⁰ Ibidem, s. 82–83. Pozn.: Vzhledem ke skutečnosti, že Klos podle svých vlastních slov požádal Josefa Linharta o vyjádření k průběhu restaurátorských prací a že v SOka v Náchodě (Sbírka Jana Klose 1717–1929, inv. č. 11, karton 1, evid. jednotka 7) je deponován dopis Josefa Linharta z 15. října 1915 adresovaný Janu Klosovi, lze tento pramen považovat za relevantní z hlediska zaznamenání průběhu restaurátorských prací.

¹¹ Ibidem.

trvání restaurátorských prací – Jan Klos činí vpisy do knihy až do roku 1919. František Novotný jako první přiřazuje význam konkrétním Harovníkovým výjevům, které rozděluje na jednotlivé sály. Patrně pod vlivem probíhajících prací vychází roku 1911 ve *Zlaté Praze* článek Karla Boromejského Mádl, ¹² jenž určuje rok 1650 jako datum *post quem* pro vznik maleb. Dalším badatelem zabývajícím se cyklem maleb na novoměstském zámku byl Karel Guth, ¹³ který sice považuje období Waltera Leslie za zlatou dobu pro novoměstský zámek, přesto ho poněkud pejorativně nazývá „uměnilovným žoldněřem z třicetileté války“. Malby F. V. Harovníka pak označuje za apotheosu rodu Leslie ¹⁴ a jejich dalšímu ikonografickému určení již nevěnuje pozornost.

O tři roky později píše Karel Václav Herain, ¹⁵ že malířská výzdoba zámku v Novém Městě nad Metují pochází patrně z doby krátce po roce 1654, kdy měl Harovník dokončit malbu zámecké kaple v Náchodě. ¹⁶ O ikonografickém programu se zmiňuje pouze letmo. S vypuknutím první světové války se rovněž zostřuje rétorika vůči výrazně prorakousky orientovanému Walterovi Lesliemu, jehož Herain označuje za „Skota a vůdce vrahů Valdštejnových“. ¹⁷

Roku 1922 vychází tiskem již zmíněná Klosova publikace. ¹⁸ Zdá se, že ikonografická témata, která zde J. Klos uvádí, přetrvala v povědomí budoucích badatelů, kteří se od Klosova (potažmo Novotného) určení jen velmi málo vzdalují. Po sedmileté odmlce píše František Žákavec, jenž malby datuje (patrně podle datace ve štucích) do rozmezí let 1655–1656. ¹⁹

Roku 1932 vychází článek Marie Závorkové věnovaný dílu Fabiána Václava Harovníka, v němž se poprvé objevuje zmínka o konkrétních grafických předlohách, které malíř při své práci na novoměstském panství použil. ²⁰ Autorka rovněž předkládá čtenáři dosud nejširší ikonografické určení některých maleb. M. Závorková nachází

¹² Karel Boromejský Mádl, *Zámek v Novém Městě nad Metují*, *Zlatá Praha* XXVIII, 32, 1911, s. 387.

¹³ Karel Guth, *Nové Město nad Metují*, Praha 1912.

¹⁴ *Ibidem*, s. 20–21.

¹⁵ Karel V. Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy, Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*, Praha 1915.

¹⁶ Harovník maloval na náhodském zámku spolu s Giovannim Vanettim, a to už v letech 1651–1652 v tzv. Španělském sále. V pozdějším vývoji bádání však Oldřich Blažiček přichází s tvrzením, že malby dochované ve Španělském sále nejsou dílem Harovníka a Vanettiho, jak předpokládá starší literatura, nýbrž že se jedná o jejich rokokovou přemalbu pocházející z úprav zámku provedených kolem roku 1750. Jako jejich autora navrhuje Felixe Antonína Schefflera (Oldřich J. Blažiček, F. V. Harovník a rokoková nástropní freska v náhodském zámku, *Památky. Historie* XLIII, 1948, s. 86.).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Jan Klos, *Paměti města a zámku Nového Města nad Metují*, Nové Město nad Metují 1922.

¹⁹ František Žákavec, *Dílo Dušana Jurkoviče. Kus dějin československé architektury*, Praha 1929, s. 160.

²⁰ Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické* 38, 1932, s. 62–69.

celou řadu grafických předloh pro Harovníkovy malby a rovněž potvrzuje Herainovu domněnku o mladším původu nástropních maleb v Novém Městě nad Metují vůči Náchodu. Autorka se rovněž vyslovuje ke stylu Harovníkovy malby, v níž se podle jejího názoru ještě výrazně ozývají renesanční tendence.

Roku 1940 se novoměstský archivář Jan Voborník okrajově zmínil o malbách z ikonografického hlediska.²¹ Sedm let poté vychází v edici Poklady národního umění Mannsbarthova monografie o Novém Městě nad Metují, která se zmiňuje o Harovníkových malbách vyplňujících vysoké štukové reliéfy valených kleneb druhého patra zámku.²² Autor recipuje zjištění M. Závorkové o předloze ryté podle Tizianova obrazu, kterou malíř využil v kapli pro scénu *Ukládání do hrobu*, stejně jako závěr o takřka mechanickém Harovníkově přejímání grafických předloh. Vyjadřuje se také ke stylu maleb, jež považuje za pozůstatek italského manýrismu: „*Svou nadsazenou barvitostí, prostým řazením postav s jasnou renesanční kresbou bez perspektivních a světelných umělostí hověly vojáckému vkusu objednatelovu.*“²³

K otázce novoměstských nástropních maleb se roku 1952 vyslovuje Ema Sedláčková,²⁴ jež upozorňuje na přítomnost štukatéra Giovanni Batisty Bianchiho v Novém Městě nad Metují doloženou z let 1655–1660. Malby v zámecké kapli vnikaly podle E. Sedláčkové rovněž v letech 1655–1660.²⁵

Roku 1997 zařazuje Pavel Vlček novoměstské sídlo do *Encyklopedie českých zámků*. Ikonografii maleb se sice nevěnuje, nicméně posouvá dobu jejich vzniku do rozmezí let 1657–1660. Na výmalbě klenby kaple podle něj Harovník pracoval už od roku 1655.²⁶ V témže roce píše Michal Šroněk o Harovníkově výmalbě deseti místností zámku v Novém Městě nad Metují, která vznikala kolem roku 1660.²⁷

O osm let později zasazuje Jiří Kubeš malby mezi roky 1655–1656.²⁸ Jako hlavní sál zámku určuje pokoj v severozápadním křídle sídla se scénami z Trojské války obklopující ústřední pole upomínající na mír po třicetileté válce, který spoluzajistily

²¹ Jan Voborník, Novoměstský zámek, in: Jaro Moravec (red.), *Nové Město nad Metují a jeho kraj*, Praha 1940, s. 53–55.

²² Jan Mannsbarth, *Nové Město nad Metují*, Praha 1947.

²³ Ibidem, s. 20.

²⁴ Ema Sedláčková, *Nové Město nad Metují: státní zámek, město a okolí*, Praha 1952.

²⁵ Ibidem, s. 6–8.

²⁶ Pavel Vlček, *Encyklopedie českých zámků*, Praha 1997, s. 203–204.

²⁷ Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a stolíři v Knize Staroměstského malířského cechu*. Biografický slovník (Fontes historiae artium I), Praha 1997, s. 43–46, zejm. s. 44.

²⁸ Jiří Kubeš, Hlavní sál – sebereflexe šlechty ve výzdobě společenských místností venkovských rezidencí (na příkladě českých zemí 17. a první poloviny 18. století), *Česko-slovenská historická ročenka*, 2005, s. 31–59.

rody Leslie a Dietrichstein.²⁹

Recentně se souboru maleb věnovala Polona Vidmar,³⁰ která podstatnou část textu věnovala malbě zpodobující apoteózu rodu Leslie a Dietrichstein. Podle P. Vidmar odkazuje scéna triumfujícího Caesara v Sále Vítězů přímo na vojenskou činnost hraběte Leslieho. Badatelka se rovněž pozastavila nad rozsáhlostí maleb věnovaných legendě o zlatém rounu, jež se nachází ve věži při Malém sále, a současně dala vznik zmíněných maleb do přímé souvislosti s udělením Řádu zlatého rouna hraběti Walterovi Lesliemu.³¹

²⁹ Ibidem, s. 45–46.

³⁰ Polona Vidmar. Under the Habsburg and the Stuarts: The Leslie's Portrait gallery in Ptuj castle, Slovenia, in: David Worthington (ed.), *British and Irish Emigrants and Exiles in Europe 1603–1688*, Leiden 2010, s. 215–236.

³¹ V tomto případě bychom mohli určit rok 1665, kdy Walter Leslie získává tento řád, jako datum *post quem* pro vznik zmíněných maleb.

3. Přestavba zámku v Novém Městě nad Metují za Waltera Leslieho

Zámek v Novém Městě nad Metují byl postaven po roce 1501 jako pozdně gotická tvrz. Za dobu své existence několikrát změnil svou podobu, pravděpodobně nejdůležitější přestavbou, která významně ovlivnila dnešní vzhled sídla, prošel asi mezi lety 1637–1660 z popudu hraběte Waltera Leslieho. Do konce třicetileté války probíhaly na zámku stavební práce, jež měly za úkol zejména obnovit jihovýchodní roh zámku poničený výbuchem střelného prachu při selském povstání roku 1628. Práce však byly násilně přerušeny v roce 1639 vpádem švédského vojska do města a plně obnoveny až roku 1652. Předpokládá se, že oprava zámku byla definitivně ukončena těsně po smrti Waltera Leslieho za jeho synovce Jamese (krátce po 1667).

V souvislosti s přestavbou zámku bývají uváděna jména dvou architektů Carla Luraga a Fortunata Durettho. F. Duretthi nejspíš pouze prováděl stavební práce podle Luragova projektu. Carlo Lurago pracoval v letech 1650–1659 na nedalekém náhodském zámku pro císařského generála Ottavia Piccolominiho, kterého Leslie dobře znal už z dob třicetileté války. Pro hraběte W. Leslieho měl pracovat takřka souběžně mezi lety 1654 a 1661.³² Stejně jako v případě stavebního projektanta zůstal Walter Leslie i při výběru štukatérů u zkušených italských mistrů. Štuky nejsou dílem jednoho umělce, nejčastěji je s dekoracemi druhého patra zámku v Novém Městě nad Metují spojován Giovanni Battista Bianchi, který je ve městě pramenně doložen. Kromě G. B. Bianchiho se jako štukatéri a políři pracující pro hraběte Leslieho uvádí Giacomo a Rocco Ursulini, Carlo Rossi, Andrea Boromei, Domenico Bassoti nebo Andrea Canetti.³³

Zámek si ponechal čtyřkřídlovou dispozici, zásadní změny oproti starší stavbě prodělal v jihozápadním rohu, kde byl zaklenut prostor pod plánovanou novostavbou dvoupatrové kaple. Následně byly odstraněny renesanční štíty vypínající se nad střechami zámku. Na vnitřním nádvoří nechal hrabě Leslie k jižnímu a západnímu traktu budovy přistavět kryté arkády vytvářející chodbu sjednocující sály ve zmíněných zámeckých křídlech. Renesanční *chiaroscurovou* fasádu s architektonickými, figurálními a ornamentálními motivy nahradila barokní omítka s masivním kamenným

³² Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 2001, s. 81.

³³ Srov.: Bohumil Dvořáček, *Pohledy do minulosti Nového Města nad Metují*, Nové Město nad Metují 1998, s. 164.

portálem, který byl ukotven sloupovou edikulou s prstencovou bosází. Pásová bosáž doplnila také vstupní oblouk portálu. Na volutové hlavice s maskarony a rouškou dosedají vysoké náběžníky, nad nimiž se otevírá segmentový rozeklaný fronton s masivní kartuší s dvojicí erbů nesenou gryfem a dvouocasým lvem. Gryf drží erb rodu Leslie, zatímco lev přidržuje roušku kolem erbu rodu Valdštejnů. Kartuše je korunovaná dvou-volutou s *rocaillovým* motivem. Jedná se o erby oslavující sňatek Leopolda Leslieho a Františky z Valdštejna, datum *post quem* pro vznik kartuše je rok 1754.³⁴ V horní části pokračuje portál edikulovým nástavcem se segmentovým frontonem, jenž uzavírá trojúhelný fronton podložený kamennou deskou s anty, z nichž směrem dolů vybíhá ke kartuši dvojice volut.

Místnosti v prvním patře zaklenuté patrně kolem roku 1600 a vyzdobené ornamentálními groteskními malbami zůstaly nedotčeny. Oproti tomu pokoje v druhém patře, které původně završovaly pouze dřevěné ploché stropy, získaly nové – převážně neckové klenby. Současně byla pozměněna dispozice jednotlivých pater, jak je to dnes patrné na odkryté fragmentárně dochované *chiaroscurové* fasádě, kterou až do počátku minulého století zakrývala barokní omítka.

Zásadní proměny zámek prodělal v interiérech druhého patra. Represenční točité schodiště procházející severovýchodní věží bylo opatřeno štukovými bustami a sloužilo od té doby jako hlavní vstup do druhého zámeckého patra s audienčním sálem ve východním křídle. V jedenácti místnostech byly klenby rozčleněny vysokým plastickým štukovým dekorem vytvářejícím štukové rámy vyčleněnými pro malířskou výzdobu. Oproti malbám je štuk značně exponovanější a jeho vysoký reliéf mnohdy působí dominantnějším dojmem než malby. Bohatost ornamentiky je nepřeborná, zahrnuje jak vegetabilní a florální ornament, tak i figurální dekor. Objevují se pásové perlovce a vejcovce spolu s dalšími typy ornamentů, nad nimiž převažuje stylizovaný akant. Štuky jsou někdy doplněny zlacením, logicky se nevztahují k tematice maleb.

V jihozápadním rohu zámku byla zcela nově vyzvednuta monumentální dvoupatrová kaple s oratoří. Původně se v těchto místech nacházel jen otevřený dvůr. Dolní část svatostánku – dobře přístupná z obslužného schodiště – pravděpodobně sloužila pro zámecký personál, zatímco panstvo přihlíželo bohoslužbě z oratoří v druhém patře.

³⁴ Jako datum *ante quem* můžeme určit rok 1774, kdy Leopold Leslie umírá.

Walter Leslie přestavbou zámku v Novém Městě nad Metují dosáhl jasného rozdělení užitných a obytných prostor sídla. Nové arkády, které rozšířily místnosti dvou křídel budovy o chodbu, měly za úkol sjednotit a zjednodušit obslužnost pokojů. Byly jasně vymezeny reprezentační prostory zámku, počínaje točitým schodištěm vedoucím do audienční síně ve východním křídle a také do reprezentačních sálů v křídle severním. Funkce místností prvního patra za Waltera Leslieho není dosud blíže určena, můžeme jen předpokládat, že hrabě a jeho manželka je používali jako obytné prostory, popřípadě jako hostinské apartmány. Zcela určitě však nesloužily k reprezentaci, neboť tato funkce byla autorem projektu plně svěřena místnostem v druhém patře, upraveným na rozdíl od renesančních sálů *piana nobile* na základě barokních tendencí.

4. Osobnost objednavatele maleb – říšského hraběte Waltera Leslie v historickém kontextu doby pobělohorské

Walter Leslie je typickým představitelem pobělohorské katolické šlechty zaštiťujícím vlnu protireformačních opatření následujících v Českých zemích po roce 1620. Tento původem skotský protestantský aristokrat si získal přízeň římského císaře Ferdinanda II. († 1637) i jeho nástupců – syna Ferdinanda III. († 1657) a vnuka Leopolda I. († 1705). Za své vojenské i diplomatické služby a především loajalitu vůči osobě císaře obdržel nejen titul říšského hraběte a značný majetek, ale na sklonku svého života (1665) také nejvýznamnější ocenění udělované od roku 1477 téměř výhradně členy habsburského rodu – Řád zlatého rouna.³⁵ Lesliovu kariéru u vídeňského dvora přitom odstartovala událost, která vešla do dějin jako nechvalně proslulá chebská vražda nepohodlného šlechtice Albrechta z Valdštejna.

Walter Leslie se řadí k příslušníkům skotské protestantské šlechty. Rod Leslie odvozuje svůj původ od hraběte Bartholomewa (též Bartolf) – komořího princezny Margarety, vnučky anglického krále Edmunda II. († 1016) a pozdější manželky skotského krále Malcolma III. Princezna Margaret byla dcerou Edmundova syna Edwarda (zv. *the Exile* – Vyhnanec), který část svého života strávil v Uhrách, kde se také oženil s Margaretinou matkou Agátou, snad dcerou uherského krále Štěpána I.

Bartolfův původ není znám, do Skotska však podle všeho přišel s družinou princezny Margarety a usadil se zde jako příslušník královského dvora Malcolma III. Jméno rodiny Leslie odvozuje jeden z jejích příslušníků od spojení slov *less ley*.³⁶ Paul Dukes vysvětluje toto sousloví jako synonymum pro výraz loučka, nebo též malá louka (*small meadow*).³⁷ Znak rodu – tři zlaté přezky v modrém poli – vychází podle legendy z události, kdy Bartholomew vezl královnu na hřbetu svého koně a ona nešťastnou náhodou málem spadla do řeky, kterou se právě snažili přebrodit. Pro její bezpečí přidal Bartholomew další dvě přezky k dosavadní jedné, která upevňovala pás, jenž ji přidržoval v sedle před ním, a tak panovníci uchránil před dalším pádem.

³⁵ Po smrti posledního španělského krále z habsburské dynastie Karla II. († 1700) se privilegium udělovat řád Zlatého rouna rozdělilo mezi španělské Bourbony a rakouské Habsburky.

³⁶ Colonel Leslie, *Historical Records of the Family of Leslie from 1067–1868/9*, sv. I., Edinburgh, 1869, s. 4.

³⁷ Paul Dukes – Alexia Grosjean – Steve Murdoch (et al.), *Leslies in Central and Northern Europe during and after the Thirty Years' War*, in: Ivo Barteček – Zdeněk Šamberger (edd.), *Ad Honorem Josef Polišenský 1915–2001*, Olomouc 2007, s. 349–369, cit. s. 349.

Walter Leslie se narodil roku 1606 jako druhorozený syn z třetího manželství desátého barona z Balquhain Johna Leslie s Jean, dcerou sira Alexandra Erskina z Gogaru. Ve svých osmnácti letech se Walter rozhodl opustit rodné Skotsko a překročit moře, aby vstoupil do služeb protestantské armády Severního Nizozemí. V roce 1628 bojoval buď v dánské, nebo švédské armádě v německém Stralsundu. Teprve zde patrně konvertoval ke katolictví,³⁸ neboť v letech 1630–1631 již bojoval na straně prohabsburské koalice v Mantově při tzv. *Sacco di Mantova*. Následně sloužil jako nadstrážmistr (*Oberstwachtmeister*) v německém Bentheimu, u Freistadtu byl i se svým skotským příbuzným Johnem Gordonem zajat Švédy, v jejichž řadách ovšem stále sloužili krajané obou zajatců. Po propuštění začala jejich kariéra stoupat vzhůru. Zatímco J. Gordon je jmenován velitelem v Trčkově novém regimentu, Walter Leslie se stává jeho zástupcem.

V listopadu 1632 se W. Leslie pod vedením Albrechta z Valdštejna účastnil bitvy u Lützen, která skončila nerozhodně stažením obou armád z bojiště, ale přeci jen jakýmsi formálním vítězstvím císařské armády, neboť v bitvě zahynul švédský král Gustav II. Adolf. Po této události se W. Leslie, stále jako Gordonův zástupce, uchýlil s Trčkovým regimentem do Chebu.³⁹

Necelé dva roky poté se Walter Leslie zapsal do dějin jako jeden z nenáviděných Valdštejnových vrahů. Císař pověřil Valdštejna velením říšské armády roku 1625, dva roky na to získal nový generalissimus Řád zlatého rouna. Slavil úspěchy jak na poli válečném, tak i obchodním, na svých panstvích působil jako významný stavebník. Hvězda Albrechta z Valdštejna stoupala strmě vzhůru, a to se mu nakonec stalo osudným. Do Vídně se od začátku 30. let 17. století šířily zprávy o jeho upadající poslušnosti vůči císaři a chystané konspiraci s protihabsburskými armádami.

Plány na Valdštejnovo odstranění se začínaly konstituovat počátkem prosince 1633, v lednu následujícího roku se v Hlohově⁴⁰ uskutečnila schůzka Ottavia Piccolominiho s generály Colloredem a Gallasem, na níž se projednávala tajná korespondence nejvyššího velitele císařských vojsk se Saskem, Sasko-výmarským vévodstvím, Braniborskem, Francií a Švédskem.⁴¹ Několik dní poté se do komplotu

³⁸ Ještě v roce 1634 však generál Carretto píše, že by se Leslie, ač nekatolík, mohl stát věrným císařovým služebníkem. Viz: David Worthington, *Scots in Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden – Boston 2004, s. 178.

³⁹ David Worthington, *Scots in Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden – Boston 2004, s. 153–154.

⁴⁰ Hlohov – Gross Glogau (něm.) – Glogów (pl.) je město nacházející se na jihozápadě dnešního Polska (Dolnoslezské vévodství).

⁴¹ David Worthington, *Scots in Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden – Boston 2004, s. 159.

proti generalissimovi prokazatelně zapojuje i Walter Leslie, když zasílá Piccolominimu dopis adresovaný „ochránci všech zahraničních kavalírů.“⁴²

Lesliův podpis oproti tomu nefiguroval na tzv. Plzeňské dohodě z 12. ledna 1634, v níž se 47 císařských důstojníků (včetně Piccolominiho označovaného za hlavního vůdce protivaldštejnského spiknutí) zavázalo k loajalitě vůči generalissimovi, ale patrně ani na tzv. Plzeňském reversu, jenž naopak vznikl jako prohlášení nedůvěry Albrechtovi z Valdštejna.⁴³

Ferdinand II. nakonec uvěřil slovům o chystaném spiknutí generalissima a jeho nejbližších spojenců včetně Valdštejnova švagra Adama Erdmana Trčky z Lípy – tehdejšího majitele panství v Novém Městě nad Metují. Císařským patentem vydaným 24. ledna zbavil Valdštejna funkce vrchního velitele vojsk a zároveň přikázal všechny účastníky komplotu zatknout a přivést do Vídně živé či mrtvé.

V únoru 1634 se Albrecht z Valdštejna rozhodl odjet do Chebu, odkud vedla poměrně snadná cesta za hranice Habsburského impéria do Horní Falce a Saska. Chebsko bylo tou dobou samosprávním oblastí, přičemž samotné město Cheb leželo na obchodní cestě mezi Norimberkem a Lipskem.⁴⁴ Cesta přes Prahu nepřicházela kvůli rozšíření císařského patentu o generalissimově zradě v úvahu. Z dochovaného listu, který Valdštejn odeslal 21. února z Plzně, jasně vyplývá, že měl v úmyslu přehnout z Chebu do saského Ansbachu.⁴⁵ Cestou do Chebu se k bývalému generalissimovi připojil dragounský pluk pod velením zrádného plukovníka Waltera Butlera, jehož loajalitu si Valdštejn marně snažil udržet příslibem generálské hodnosti. Členem Butlerova pluku byl rovněž důstojník Walter Deveroux, který později zasadil Valdštejnovi smrtelnou ránu.

V noci z 23. na 24. února se k Valdštejnovi v Plané přidal podplukovník Trčkova regimentu Walter Leslie, zatímco další ze zrádců – velitel chebské posádky – podplukovník John Gordon vyčkával na Valdštejnův příjezd za městskými hradbami.⁴⁶ Šlechtic, jehož v té době sužovala nemoc,⁴⁷ dorazil k branám města 24. února kolem

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 159–160.

⁴⁴ Ibidem, s. 156.

⁴⁵ Josef Polišínský – Josef Kollmann, *Valdštejn – ani císař, ani král*, Praha 1995, s. 205.

⁴⁶ Ibidem, s. 206.

⁴⁷ Emanuel Vlček dospěl po antropologické analýze Valdštejnových ostatků (1975) k závěru, že šlechtic trpěl onemocněním luetického charakteru (*lues syphilis*), v důsledku něhož u něj docházelo k tzv. vysychání míchy v dolních končetinách (*tabes dorsalis*), které je typickým příznakem pozdní fáze syfilidy. V té době byla patrně narušena i Valdštejnova psychika. Viz: Emanuel Vlček, *Jak zemřeli*, Praha 1993, s. 234–267.

páté hodiny odpoledne a ubytoval se v tzv. Pachelbelovském domě. Následujícího dne večer se konala hostina na Valdštejnovu počest, na kterou se však nejdůležitější host, údajně z důvodu onemocnění, nedostavil. Účastníci konspirace si byli vědomi, že musí jednat rychle a vykonat císařovu vůli dříve, než se Valdštejn pokusí o útěk. Na večeři tak byli zavražděni všichni jeho přítomní spojenci, včetně Adama Erdmana Trčky, a teprve několik hodin poté vtrhli císařští spiklenci do Pachelbelovského domu, aby se zbavili vůdce domnělé zrady.

Dva dny po chebské vraždě vyslal John Gordon po Walteru Lesliem do Vídně list na svou obranu (tzv. apologii). Leslie dorazil ke dvoru 3. března a teprve o den později seznámil císaře se svou verzí událostí posel Waltera Butlera. Ferdinand II. daroval W. Lesliemu za jeho služby někdejší Trčkovo panství Nové Město nad Metují a zároveň pozemky kolem nedalekého Slavětína v hodnotě 132 000 guldenů a 15 641 florinů.⁴⁸ Worthington sice považuje za nepravděpodobné, že by císař navíc odměnil Gordona s Lesliem částkou 120 000 florinů za jejich věrnost katolické církvi, jak to dříve uvádí Redlich,⁴⁹ avšak neoddiskutovatelnou se stala skutečnost, že Ferdinand II. jmenoval Leslieho císařským komořím (*kammererherr*) a udělil mu čestný císařský zlatý řetěz (*die golden ketten*). Kromě toho W. Leslie získal jako jediný ze skotských a irských účastníků protivaldštejnského komplotu křeslo v císařské válečné radě, zároveň byl Ferdinandem II. povýšen do hodnosti polního maršála (*Feld Marshall-Leutnant*) a stal se kapitánem osobní stráže uherského krále (císařova syna). V dubnu jej císař jmenoval velitelem dvou pluků – bývalého Trčkova a Schaumburgova, které sloučil v Lesliův vlastní regiment, jenž se v létě 1634 podílel na pádu Řezna a v září téhož roku na vítězství habsburských vojsk v bitvě u Nördlingenu.⁵⁰ Období předcházející uzavření Pražského míru v květnu 1635 trávil Leslie v braniborském Rathenow, následně přichází do Vídně, aby se zakrátko znovu vrátil do boje.

Správce novoměstského panství Václav Králík se v dopise ze 7. června 1635 zmínil o Leslieho návštěvě v Praze, kde se s ním patrně setkal a dozvěděl se, že Leslie uvažuje o prodeji panství. V lednu 1636 Králík opět informoval o chystaném příjezdu

⁴⁸ David Worthington, *Scots in Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden – Boston 2004, s. 168.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 169.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 171–172.

Leslieho do Prahy.⁵¹ Někdy v té době se ve Vídni usadil velvyslanec krále Karla I. John Taylor, jenž uvažoval o uzavření anglo-rakouské aliance, která by sjednotila Anglii a Habsburské impérium v boji proti Francii. Walter Leslie byl myšlenke společné koalice nakloněn, a tak v únoru 1636 započala jeho korespondence se sirem Francisem Windebankem, sirem Francisem Cottingtonem a synovcem vévody z Buckinghamu lordem Basilem Feildingem – velvyslancem britského impéria v Benátkách a Turíně.

Kromě uzavření spojení s Habsburky se v diplomatických kruzích stuartského království jednalo především o navrácení Dolní a Horní Falce, které byly od roku 1623 v držení bavorského vévody Maxmiliána I., právoplatnému dědici Karlu Ludvíkovi – synovi Friedricha Falckého a jeho manželky Alžběty,⁵² jež směla doživotně užívat titulu české královny.

Leslie považoval za naprosto nezbytné, aby politika Karla I. vykazovala jasnou protifrancouzskou orientaci, jenže Anglie se již roku 1625 stala součástí protihabsburské Haagské koalice, která se konstituovala mezi Anglií, Nizozemskem, Dánskem-Norskem s podporou Francie, Osmanské říše a Sedmihradska. Manželka Karla I. Henrietta Marie Bourbonská⁵³ navíc pocházela z francouzského královského rodu.

Leslie navrhoval vytvoření aliance Anglie, Dánska-Norska a obou větví Habsburků (rakouské a španělské) s hanzovními městy na severu Německa. Karel I. se nicméně obával porušení míru s Francií a dokonce odmítal předešlý návrh Ferdinanda II., aby se Karel Ludvík spojil s císařskými vojsky proti Francii. V březnu 1636 posílá hraběte z Arundelu a Surrey Thomase Howarda jako svého vyslance na řezenský sněm a k císaři Ferdinandu II. Hrabě přijíždí teprve 14. června do Linze, následně cestuje do Vídně, Prahy a odtud do Řezna.

Císařský velvyslanec v Londýně Clement Radolt ubezpečil císaře, že dohoda aliance s Anglií je nadosah. Od srpna je Arundel v kontaktu s Johnem Taylorem, ale znepokojuje ho, že Taylor pokračuje v korespondenci se sirem Windebankem, který je přesvědčen, že musí dojít k oslabení nizozemské armády spojením katolických a anglikánských sil. Arundel na protest odcestoval do Uherska, ale záhy se vrátil zpět do Horní Falce.

⁵¹ Jaroslav Šůla, *Hospodářská korespondence Václava Králíka, komendátora novoměstského panství, s Walterem hrabětem z Leslie v letech 1635–1643*, in: Lydia Baštecká (ed.), *Stopami dějin Náchodska 4*, Náchod 1998, s. 182–184.

⁵² Alžběta byla sestrou anglického krále Karla I.

⁵³ Sestra francouzského krále Ludvíka XIII. a španělské královny Isabely.

Leslie se v červenci 1636 odebral na Český zemský sněm a jeho stopa se znovu objevila až 4. září, kdy se osobně setkal s hrabětem Arundelem v Řezně. O měsíc později se Leslie účastnil neúspěšné bitvy s Francouzi, Švédy a Sasko-Výmarským vévodstvím u Wittstocku.

V prosinci 1636 se Arundel po neúspěchu své diplomatické mise vrátil do Londýna. Císař se usnesl, že do rukou Karla Ludvíka v dohledné době navrátí pouze Dolní Falc,⁵⁴ zatímco Horní Falc, stejně jako falcké kurfiřtství zůstane i nadále v držení prohabsbursky smýšlejícího bavorského vévody Maxmiliána I. Anglo-habsburské vztahy tak ochladly ještě více a od myšlenky na vytvoření společné unie se prozatím upustilo.

V únoru následujícího roku umírá Ferdinand II. a říšskou korunu po něm převzal jeho syn, který se stal císařem Ferdinandem III. Krátce před smrtí Ferdinanda II. zaslal Leslie do Vídně dopis s žádostí o uvedení do hraběcího stavu, přičemž se odvolával na nepodložený uherský původ svého předka Bartolfa,⁵⁵ jímž zaštitil své formální právo na získání titulu říšského hraběte. Jeho požadavkům nakonec se zpožděním vyhověl až nový císař, který 26. června 1637 povýšil Waltera Leslie mezi říšské stavy.

Hrabě Leslie se ještě toho léta stal kandidátem na post říšského ambasadora v Londýně. Doufal, že se mu prostřednictvím prohabsburských členů anglického dvora, včetně podpory skupiny katolíků kolem královny Henrietty Marie Bourbonkové, podaří obnovit vztahy mezi Habsburky a Stuartovci. Snaha propojit oba rody buď sňatkem Karla Ludvíka s jednou z habsburských princezen, nebo královice Karla s dcerou rakouského císaře, nicméně ztroskotala. Karel I. navíc odmítl pokračovat v korespondenci s císařem, což zabránilo W. Lesliemu odjet do Londýna. Novým císařovým velvyslancem u Karlova dvora se stal Frantz Paul, baron z Lisola, který nicméně sdílel Leslieho politický názor na anti-francouzskou orientaci politiky. Baron rovněž stále doufal v podporu Karla Ludvíka.⁵⁶

Dne 28. listopadu 1637 napsal Václav Králík hraběti dopis, v němž mu pro nedostatek financí rozmlouval jeho záměr obnovit zámek po výbuchu střelného

⁵⁴ Stane se tak až roku 1648.

⁵⁵ Uherské království bylo trvale součástí Habsburské monarchie v letech 1526–1918.

⁵⁶ David Worthington, *Scots in Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden – Boston 2004, s. 227.

prachu při nepokojích v Novém Městě nad Metují.⁵⁷ V únoru následujícího roku se Leslie patrně zúčastnil neúspěšné bitvy u Rheinfeldenu, a v prosinci ještě jednou změřil své síly na válečném poli v bitvě u Breisachu, po níž se vrátil do Vídně. John Taylor je záhy odvolán z Vídně zpět do Londýna.

V srpnu 1639 císař Ferdinand III. rozhodl o Leslieho diplomatické cestě ke kardinálu-infantovi Ferdinandu Španělskému, generálnímu guvernérovi španělského Nizozemí. Během své cesty navštívil Dunkerque, Brusel a Antverpy.⁵⁸ Tímto krokem naplno začíná Leslieho diplomatická kariéra, kterou budoval ve službách císařů Ferdinanda III. a Leopolda I. Důležitou událostí byl pro hraběte také zemský říšský sněm svolaný do Řezna císařem v roce 1640. Walter Leslie zde působil jako zastánce uzavření míru mezi Habsburskou monarchií a Švédskem, dosavadním spojencem Francie. Hrabě byl znepokojen narůstajícím napětím v Evropě i na Stuartském královském dvoře. Rakouská diplomacie toužila získat na svou stranu Karla Ludvíka, doposud však věznil jeho mladšího bratra Ruprechta, který byl zajat císařským vojskem v roce 1638, kdy se společně s bratrem pokusil dobýt zpět území Falce.

Diplomat anglického krále sir Thomas Roe přijel do Řezna s jediným cílem – osvobodit Karlova mladšího synovce, což se mu nakonec podařilo. K tomuto rozhodnutí patrně přispěl hrabě Leslie,⁵⁹ jenž stále doufal ve spojení obou panovníků. Habsburkové si vynutili jedinou podmínku – Ruprecht musel slíbit, že se už nikdy nepostaví proti císaři. Ten ovšem marně očekával, že se mladší ze synů zimního krále z vděčnosti připojí na jeho stranu. Walter Leslie se záhy definitivně odvrátil od myšlenky habsbursko-stuartské aliance, neboť v Anglii mezitím propukla občanská válka kulminující v roce 1649 popravou krále.

Hrabě Leslie se obával Osmanské intervence v Sedmihradsku, která měla oslabit moc Habsburků. Císařský ambasador v Konstantinopoli – Humprecht Černín z Chudenic sice uklidňoval Leslieho zprávou, že sultán svá vojska vyslaná na pomoc sedmihradskému knížeti Jiřímu I. Rákócziimu stáhne, jenže už na podzim roku 1644 ohrožovala armáda švédsko-sedmihradské aliance Vídeň. Leslie opustil město a uchýlil se do Linze, kde pobýval až do ledna následujícího roku, aby odtud zamířil přímo

⁵⁷ Jaroslav Šůla, *Hospodářská korespondence Václava Králíka, komendátora novoměstského panství, s Walterem hrabětem z Leslie v letech 1635-1643*, in: Lydia Baštecká (ed.), *Stopami dějin Náchodska 4*, Náchod 1998, s. 191–192.

⁵⁸ David Worthington, *Scots in Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden – Boston 2004, s. 219–220.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 238.

do Prahy.⁶⁰ V březnu 1645 jej Ferdinand III. poslal jako císařského důvěrníka (*Vertrauensmann*) do Itálie. Do Benátek přijel 26. března, 9. dubna dorazil do Florencie a 15. dubna do Říma, kde se o šest dní později setkal s papežem Innocentem X. Očekávané finanční podpory se však habsburské armádě nedostalo. V květnu 1645 jej přijmul neapolský místokrál, který mu nakonec poskytl půjčku a povolil mu odvést si z Neapole vojenskou podporu.⁶¹

V srpnu následujícího roku se W. Leslie setkal v Praze s Ferdinandem III., aby vyjádřil svou nespokojenost s financováním císařského vojska. Hrabě Leslie poté odcestoval do Bratislavy, kde pobýval až do počátku roku 1647. Dne 23. dubna téhož roku se ve Vídni oženil s Annou Františkou z Dietrichsteinu, dcerou knížete Maxmiliána z Dietrichsteinu, císařského diplomata v Polsku a Bavorsku a Anny Marie z Liechtensteinu. Díky tomuto sňatku spojil svůj osud s jedním z předních rodů katolické Evropy – v téže tradici později pokračoval jeho synovec hrabě James Leslie, který se roku 1666 oženil s Marií Terezou z Liechtensteinu.

Během července 1648, kdy se Švédové zmocnili Nového Města pražského, pobýval hrabě Leslie v Linzi, odkud se v září přesunul do Vídně. V říjnu téhož roku byl v Münsteru konečně podepsán Vestfálský mír, jímž definitivně skončil jeden z největších evropských konfliktů 17. století. Ačkoli hrabě Leslie krátce uvažoval o odchodu z císařských služeb, nakonec zůstal císaři věrný až do své smrti.⁶² V roce 1650 získal titul císařského polního maršála a generála chorvatsko-slovinské vojenské hranice. O dva roky později zakoupil Leslieovský (Thunovský) palác v dnešní Thunovské ulici v Praze na Malé Straně a současně obnovil stavební práce na svém zámku v Novém Městě nad Metují.

Vzhledem k tomu, že se svou manželkou stále nezplodili žádného potomka, rozhodl se Walter Leslie jmenovat svým nástupcem svého synovce Jamese, který přijel ze Skotska v roce 1655, aby se po strýcově smrti ujal rodinného majetku. Rok poté W. Leslie zakoupil slovinský zámek v Ptuji a záhy také započal s jeho přestavbou a uměleckou výzdobou. Předpokládá se, že práce financoval z prodeje svého pražského paláce.⁶³ Nástrovní malby z ptujského zámku se do dnešní doby bohužel nedochovaly –

⁶⁰ Ibidem, s. 254–255.

⁶¹ Ibidem, s. 257.

⁶² Ibidem, s. 269–272.

⁶³ Paul Dukes – Alexia Grosjean – Steve Murdoch (et al.), *Leslies in Central and Northern Europe during and after the Thirty Years' War*, in: Ivo Barteček – Zdeněk Šamberger (edd.), *Ad Honorem Josef Polišenský 1915–2001*, Olomouc 2007, s. 354.

spolu s nimi jsme ztratili i významný srovnávací materiál k cyklu maleb na novoměstském zámku.

Roku 1657 získal hrabě Leslie více-předsednictví Císařské válečné rady (*Hofkriegsrat*). Téhož roku zemřel císař Ferdinand III. a na habsburský trůn usedl jeho syn jako císař Leopold I. Habsburské monarchii hrozil válečný konflikt s Osmanskou říší kulminující v letech 1663–1664 tzv. čtvrtou rakousko-tureckou válkou. Císař sice podepsal s Osmany poměrně nevýhodnou mírovou smlouvu, ale přesto se rozhodl ještě více upevnit klid zbraní mezi Habsburským a Osmanským impériem prostřednictvím svého velvyslance hraběte Leslieho, který pobýval na sultánském dvoře v Konstantinopoli mezi lety 1665–1666.

Lesliova diplomatická mise byla zřejmě úspěšná, neboť mír mezi oběma říšemi trval až do proslulého obléhání Vídně v roce 1683, jehož se mimo jiné zúčastnil i James Leslie. Již v roce 1665 se hrabě Leslie stal rytířem Řádu zlatého rouna – toto prestižní ocenění obdržel za své služby císařskému majestátu. Následujícího roku se hrabě účastnil sňatku svého synovce s Marií Terezou z Liechtensteinu, avšak po návratu z diplomatické mise se jeho zdravotní stav začínal zhoršovat. Dne 3. března 1667 zemřel ve věku 61 let a následně byl pohřben do *Schottenkirche* u vídeňských benediktinů, kde spočívá spolu s dalšími členy rodu dodnes.

5. Život a dílo malíře Fabiána Václava Harovníka

Fabián Václav Harovník se takřka jako jediný domácí malíř 2. poloviny 17. století specializoval na techniku nástěnné malby. Jeho dílo sice kvalitativně zaostává za soudobou evropskou produkcí, ale tato skutečnost zjevně neodrazovala objednavatele z řad vysoké šlechty doby pobělohorské, kteří jej pověřovali výzdobou svých sídel výjevy z antické mytologie i historie, scénami s křesťanskou tematikou, alegoriemi, emblematickými cykly a apoteózami. Stran jeho života ovšem neexistuje příliš mnoho hodnověrných zpráv. O jeho tovaryšských létech prozatím nevíme vůbec nic a stejně tak nám zůstává skryto i jméno Harovníkova učitele – můžeme se jen domnívat, že se mohlo jednat o malíře, jenž dovedl pracovat v médiu nástěnné malby. Technice nástěnného malířství se však mohl naučit i z teoretických spisů metodou pokusů, omylů a zkušeností. Archivními prameny prozatím nelze doložit ani žádné zahraniční školení či tovaryšskou cestu.

Jako otec Fabiána Václava Harovníka bývá obvykle uváděn knihař Jan Adam Harovník († 1630). Rodina Harovníkovy matky Anny patrně pocházela ze Soběslavi, neboť odtud přibyl do Prahy její bratr Jan Sferin ze Sferinů. Mnohé otázky vyvolává datum malířova narození, které bývá kladeno přibližně do 20. let 17. století, popřípadě do roku 1637, někdy též do let 1606 nebo 1607.⁶⁴ Patrně první zmínka o Fabiánu Václavu Harovníkovi pochází z roku 1635, kdy je uveden jako měšťan a malíř usedlý ve Starém Městě pražském.⁶⁵ Čtyři roky poté se poprvé ujímá obrany Prahy proti švédskému vojsku a do roku 1645 zastává funkci velitele domobrany. V roce vestfálského míru hájí královské město podruhé, tentokrát za asistence svých dvou tovaryšů.⁶⁶

Dne 13. června 1650 je Fabián Václav Harovník přijat do pražského malířského cechu na Starém Městě pražském. Díky své předchozí činnosti v cechu novoměstském byl osvobozen od vytvoření mistrovského díla, nikoli však od poplatků spojených

⁶⁴ Např.: Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické, skupina historická XXXVIII*, roč. 2, 1932, s. 62 (20. léta 17. století), Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, I, Praha 1947; Oldřich J. Blažiček – Dagmar Hejdová – Josef Hobzek et al., *Barok v Čechách, Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století* (katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou), Praha 1973, s. 25, 66 (asi 1637), Adolf Scherl, Fabián Václav Harovník, *Divadelní revue XIV*, 2003, č. 4, s. 72 (1606 nebo 1607).

⁶⁵ Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické, skupina historická XXXVIII*, roč. 2, 1932, s. 62.

⁶⁶ Jan Županič – Michal Fiala, *Praha 1648: Nobilitační listiny pro obránce pražských měst roku 1648*, Praha 2001, s. 163.

s přijetím mezi staroměstské malíře. Někdy v té době také na sedm let přijímá učedníka Karla Jablonského z Nového Města pražského.⁶⁷

Po roce 1650 byla Harovníkova dílna povolána k obnově poničeného sousoší Kalvárie na Karlově mostě. Sochy, či ploché dřevěné desky ve tvaru figur Panny Marie a Jana Evangelisty vytvořil Jeremias Frisch a F. V. Harovník je pak opatřil barvou. Práce se bohužel nedochovala – evidentně provizorní realizace byla roku 1657 nahrazena kovovou plastikou.

V letech 1651–1652 pracuje na své první známé zakázce na nástěnné malby, které spolu s Giovannim Vanettim vytváří na objednávku Ottavia Piccolominoho ve Španělském sále na zámku v Náchodě. Nástrovní malba byla v polovině 18. století nahrazena malbou Felixe Antonína Schefflera.⁶⁸ Tři roky po skončení prací se F. V. Harovník vrací do náhodské zámecké kaple Nanebevzetí Panny Marie, kde spolu s G. Vanettim malují scény ze života Panny Marie, mariologická emblemata, scény ze Starého zákona, výjev Klanění pastýřů, kartuše s andílky, dvě skupiny zpívajících andělů, čtveřici svatých papežů a nad vstupem svatého Oktavia se svatým Vincentem [1]. Mezitím byl F. V. Harovník roku 1653 spolu s Karlem Škrétou a třemi dalšími umělci zvolen za staršího staroměstského cechu.⁶⁹

Dne 10. ledna následujícího roku vydává císař Ferdinand III. nobilitační listinu, v níž povyšuje měšťana a malíře Starého Města pražského Fabiána Václava Harovníka do vladyckého stavu s dědičným přídomkem ze Sferinů za zásluhy při obraně Prahy v letech 1639 a 1645. Stejný predikát používal Harovníkův strýc z matčiny strany Jan Sferin, jenž působil v Praze na Novém Městě jako radní. V listopadu 1659 zakoupil Fabián V. Harovník dům v Žabovřeskách, který se ztrátou prodal o osm let později.⁷⁰ Již roku 1653 je uváděn jako majitel domu v Perlové ulici (č. p. 371b) ve Svatohavelské čtvrti Starého Města pražského, nedaleko chrámu sv. Havla.⁷¹ Malíř vlastnil v Praze několik domů, z nich dva později odkázal své dceři v závěti.

⁶⁷ Martin Halata (ed.), *Kniha protokolů pražského malířského cechu 1600–1656*, Praha 1996, s. 143, 164. POZN.: V zápisu se uvádí, že „podruhé Fabián Václav, malíř, přijal učedníka na 7 let [...]“, viz *Ibidem*.

⁶⁸ Oldřich J. Blažíček, F. V. Harovník a rokoková nástrovní freska v náhodském zámku, *Památky. Historie* XLIII, 1948, s. 86.

⁶⁹ Martin Halata (ed.), *Kniha protokolů pražského malířského cechu 1600–1656*, Praha 1996, s. 163.

⁷⁰ Karel V. Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy, Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*, Praha 1915, s. 61.

⁷¹ Václav Liva, *Berní rula 3, Pražské města*, Praha 1949, s. 29; POZN.: Karel Škréta vlastnil ke stejnému roku nedaleký dům na Ovocném trhu (č. p. 576) v Týnské čtvrti Starého Města pražského (viz *Ibidem*, s. 17).

F. V. Harovník se do dějin nezapsal pouze jako malíř specializující se na médium nástěnné malby, ale také jako divadelní výtvarník. Jeho scénografická činnost je doložena k roku 1660, kdy v Praze vychází tiskem hra osobního básníka císaře Leopolda I. Francesca Sbarry *Betrug der Allamoda*. Harovník vytvořil kresebné návrhy sedmi scén, podle nichž vznikly rytiny augustiniánského mnicha Constantina a Johana Christopha Smieschka (Jana Kryštofa Smíška) [2]. Jedná se o sedm celostránkových grafik, z nichž každá je v pravém dolním rohu označena signaturou: Fabian.Harownig.deli:(neavit / neabat) tedy Fabián Harovník nakreslil / kreslil. Vlevo nahoře Harovník zobrazil erb pánů z Vrba zastupující Jana Františka Bruntálského z Vrba, vpravo znak jeho tchána Bernarda Ignáce Martinice a uprostřed spojené erby Dietrichsteinů a Martiniců odkazující na druhý sňatek Bernarda Ignáce s hraběnkou Zuzanou Polyxenou Dietrichstein (po 1659).⁷²

Předpokládá se, že kolem roku 1660 realizoval výmalbu celkem jedenácti místností zámku v Novém Městě nad Metují. Jedná se o nejrozsáhlejší a nejlépe dochovaný cyklus Harovníkových nástěnných maleb, který doposud známe. Archivní materiály prozatím mlčí o okolnostech zakázky na výzdobu tehdejšího Lesliovského sídla. V rodinném archivu Lesliů deponovaném ve Státním oblastním archivu v Zámrsku se nedochovaly žádné smlouvy s F. V. Harovníkem, ani jinými umělci, kteří pracovali pro hraběte Waltera Leslieho na obnově novoměstského zámku. Dokonce ani v knize hospodářských účtů nejsou vedeny zmínky o malířských pracích Fabiána Václava Harovníka, nachází se zde pouze stručný přehled plateb za štukatérské práce.⁷³

Klíčové faktum pro výběr tohoto pražského malíře může představovat korespondence Waltera Leslieho s Ottaviem Piccolominim, s nímž se znal už od roku 1634. Faktorem propojujícím W. Leslieho s osobou F. V. Harovníka je bezesporu jméno rodu Dietrichsteinů, z něhož pocházela jak jeho manželka Anna Františka, tak žena B. I. Martinice. Bez zájmu nezůstává ani skutečnost, že na několika

⁷² Dosud byly rytiny společně s tiskem hry považovány za nezvěstné. Jeden výtisk je však chován v knihovně The Getty Research Institute v Los Angeles. Digitalizovaná forma knihy je volně přístupná na HathiTrust Digital Library; Srov.: Gottfried J. Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* III, Prag 1815, s. 565; Adolf Scherl, Fabián Václav Harovník, in: Alena Jakubcová a kol., *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Praha 2007, s. 226–228.

⁷³ SOA v Zámrsku, RA Lesliů, Nové Město nad Metují 1638–1869 (archivní pomůcka 8899); V tomto fondu se dochovala řada dopisů W. Leslieho hejtmanovi novoměstského panství Montobellu Ricciovi přibližně z let 1656–1665 (inv. č. 104, karton 5), které by do této problematiky mohly vnést nové světlo; Kniha hospodářských účtů je součástí nezpracovaného fondu: SOA v Zámrsku, Velkostatek Nové Město nad Metují (číslo fondu 374), jehož badatelská přístupnost je v současnosti omezena.

zakázkách vedle sebe figurují jména stavitele Carla Luraga a malíře Fabiána Václava Harovníka. Nejinak je tomu i v případě novoměstského zámku.

F. V. Harovníkovi bývá připisována dnes zakrytá malba *Obětování v chrámu* z mariologického cyklu v jedné z lunet severní části ambitu pražské Lorety vzniklá nejspíš roku 1663 pod záštitou Alžběty Apolonie z Lobkovic. Následujícího roku už pracuje na další velké zakázce pro Lobkovice, tentokrát jej výmalbou svého pražského hradčanského paláce pověřil Václav Eusebius z Lobkovic. Na rozdíl od předchozích známých realizací v Náchodě a Novém Městě nad Metují Fabián V. Harovník nemaluje na klenby, ale na ploché stropy. Postup malířských prací poměrně podrobně sleduje trojice dochovaných smluv uzavřená s F. V. Harovníkem.⁷⁴ V letech 1664–1668 vyzdobil nástěnnými malbami stropy a stěny předsálí, kaple sv. Václava, jídelny a hlavního sálu. V roce 1669 pokračoval v paláci štafýrskými pracemi.

Nejranější část výmalby, čítající osmnáct stropů *piana nobile*, vytvořená mezi 12. prosincem 1664 a 26. říjnem 1665, provedená – jak se uvádí ve smlouvě – na plátně, není dochována. Do předsálí malíř situoval scénu *Triumfálního průvodu* [3] kompozičně téměř totožnou s malbou v tzv. Vítězném sále v Novém Městě nad Metují. Kolem centrálního oválného pole rozmístil šest lichoběžníkových zrcadel. Čtyři podél ústředního rámu s válečnými trofejemi, mezi nimiž se nachází po jednom oválném medailonu s mužskou figurou ve zbroji na každé straně a dva v čelech centrálního výjevu vždy s dvojicí korunovaných mužů doprovázených anděly, mezi nimiž je na středu zobrazena malovaná kartuš s bustami mužů ověncených vavřínovým věncem. Nad každým z dvojice vedle sebe stojících krbů vyzvedá párek andílků štukovou kartuš s emblematickými výjevy.

Kaple je vyzdobena svatováclavským cyklem a četnými emblémy na okenních špaletách. Strop jídelny diferencují štukové rámce na devatenáct různých polí. Centrální oválné pole zpodobuje Apollóna s Múzami, jež svírá dvojice oktogonů s vyobrazením hostiny pozemšťanů a Olympanů, z nichž některé postavy se kompozičně podobají výjevu *Hostina bohů* v Malém Sále v Novém Městě nad Metují. V rozích se stejně jako v Malém sále objevují srdcovité kartuše s postavami amoretů nesoucími atributy ročních dob. Z témat vyskytujících se už v Novém Městě nad Metují Fabián Václav Harovník opakuje Únos Európy a Ganyméda přejaté však evidentně z různých předloh.

⁷⁴ První z 12.12.1664 (podepsaná Harovníkem 26.10.1665), druhá z 26.7.1665 (podepsaná Harovníkem 5.1.1666), třetí z 26.5.1666 (podepsaná Harovníkem 12.7.1668); Srov.: Antonie Lewiová, Doklady ke stavbě Lobkovického paláce na hradě pražském, *Památky archeologické* 35, 1927, s. 250–265.

Pouze základní podobnost spatřujeme porovnáním výjevů *Venuše ve Vulkánově dílně* ve Velkém sále v Novém Městě nad Metují a *Thetis u Hefaista* v Lobkovickém paláci [4].

Na rozdíl od intaktně dochovaných maleb ve zmíněných místnostech se nástěnné malby v hlavním sále Lobkovického sídla zachovaly pouze fragmentárně. Stěny člení iluzivně malovaná architektura sloupů a nik, které původně vyplňovala figurální výzdoba. Ikonografické schéma opět doprovází několik neúplných emblémů. Malby na stropě se nezachovaly vůbec, důležité je na tomto místě poznamenat, že strop není rozdělen štukovými ornamenty na jednotlivá pole jako je tomu v místnostech, kde se Harovníkovy malby zachovaly.

Dalším dílem F. V. Harovníka je výmalba hlavního sálu zámku ve Štěkni [5], kterou vytvořil někdy v průběhu desetiletí 1669–1679 na objednávku hraběte Jana Antonína Losyho z Losinthalu. Ze známých děl tohoto pražského malíře, považujeme-li za chybné přiznání výmalby zámecké kaple v Mníšku pod Brdy, jež stylově neodpovídá Harovníkovu úzu, se ze stylového hlediska jedná o nejpokročilejší Fabiánovo dílo v médiu nástěnné malby. Malíř stejně jako v případě Lobkovického paláce pracuje s iluzivně malovanou architekturou, ovšem pokud je nám známo, nikdy předtím se nepokouší o tak výrazný pohled, ani o zobrazení průhledu do nebeské sféry optickým prodloužením klenby místnosti. Tematikou výjevu je obdobně jako v Novém Městě nad Metují apoteóza rodu objednavatele a jeho manželky Anny Konstancie Kollerové z Lechenriedu. Figurální stafáž však zůstává oproti Lesliovsko-Dietrichsteinskému nanebevzetí chudší, bez širších alegorických významů. Těsně nad římsou oddělující klenbu od stěny obíhá sál pás medailonů s iluzivně malovanými grisaillovými bustami panovníků opatřených v dolní části inskripciem.

Přítomnost Fabiána Václava Harovníka je pramenně doložena na zámku v Mníšku krátce před rokem 1671, kdy vznikla výmalba zdejší kaple sv. Serváce [6]. Technika maleb sice koreluje s obvyklým Harovníkovým *seccem*, stylové paralely k dílům pražského malíře nicméně nejeví. Autor šesti postav andílků v zámecké kapli modeluje objemy zcela jiným způsobem, než jak jsme na to zvyklí u F. V. Harovníka, který pracuje s výraznými obrysovými liniemi a masivní šrafurou. Umělec z mníšecké kaple stylem škrétovského *chiaroscuro* mnohem silněji tenduje k okruhu tohoto Fabiánova současníka.⁷⁵

⁷⁵ Je ovšem nutné vzít v potaz možnost pozdějších přemaleb původních Harovníkových maleb.

Na základě stylové analýzy proto předpokládáme, že F. V. Harovník byl do Mníšku povolán spíše díky svým štafýrským zkušenostem, prokázaným například již v Lobkovickém paláci. Nelze ovšem ani vyloučit možnost, že malby v kapli sv. Serváce jsou natolik poškozeny zubem času a pozdějšími přemalbami, že se v nich rukopis původního autora ztrácí.⁷⁶ Kromě zakázky pro majitele zámku Serváce Engela z Engelsflussu je autorství Fabiána V. Harovníka uváděno v souvislosti s malbou na jižní fasádě štítu bývalé panské hospody v Mníšku pod Brdy, která znázorňuje Albrechta z Vladštejna v podobě říčního boha před Stralsundem (asi 1668).

Dne 23. dubna roku 1673 se v Praze u sv. Havla, tehdejšího karmelitánského klášterního chrámu, vdává Harovníkova dcera Kontancie Leopoldina. Na její svatbě s Konstantinem Wilhelmem Franckenem z bavorského Hohenbergu svědčí Karel Škréta, který patrně udržoval s rodinou F. V. Harovníka přátelské vztahy.⁷⁷ Z archivních pramenů se dozvídáme také jméno Harovníkova syna Karla Leopolda, jenž se měl po otcově vzoru vyučit malířem. Jméno Harovníkovy ženy neznáme. Předpokládá se, že zemřela někdy před 17. zářím 1681.⁷⁸

Jedny z posledních prací Fabiána Václava Harovníka vznikly pro pražský kostel Panny Marie před Týnem v letech 1681–1682, kde ozdobil klenbu českých, uherským a císařským erbem a kde se ujal štafýrských prací „*velkého oltáře a všech k němu patřících figur a cirátův.*“⁷⁹

Fabián Václav Harovník byl pohřben 4. prosince 1683 v kostele sv. Havla, v němž kromě Karla Škréty a jeho syna († 1691) našel věčný odpočinek otec Jana Jiřího Bendla řezbář Jan Bendl († před 1652), malíř Šimon Rybka († 1706) nebo kameník Giovanni Batista Allio († 1716). Zanechal po sobě závěť, v níž svému synovi, který v době Harovníkovy smrti prodléval v Itálii, odkázal všechny své knihy a světské obrazy, jež Karel Leopold poslal do Prahy z Itálie. Svá vlastní sakrální díla daroval polovinou kostelu sv. Havla a polovinou chrámu Panny Marie před Týnem, obrazy

⁷⁶ Srov.: Vít Mazač, Dílo Karla Škréty ve vztahu k nástěnnému malířství jeho současníků a následovníků, in: Lenka Stolárová, Kateřina Holečková (edd.), *Karel Škréta (1610–1674). Dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, Praha 2013, s. 223–242.

⁷⁷ Antonín Podlaha, Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické* 29, 1917, s. 63. POZN.: Pouhý rok po sňatku Karel Škréta zemřel a byl pohřben v téže kostele.

⁷⁸ Viz závěť F. V. Harovníka podle: Karel V. Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy, Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*, Praha 1915, s. 61–62.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 62.

profánní pak odkázal spolu se dvěma domy své dceři.⁸⁰ Malby jsou dnes považovány za nezvěstné.

Rozpory do životopisných dat F. V. Harovníka vnáší údaj o věku 46 let, které měl malíř dovršit v okamžiku své smrti, a podle nějž by se datum jeho narození kladlo do roku 1637. V takovém případě by se zmínka o obraně Prahy v letech 1639 a 1648 nemohla vztahovat k osobě malíře F. V. Harovníka pohřbené u sv. Havla. Pokud bychom údaj považovali za pravdivý, Fabián V. Harovník by nemohl být přijat do staroměstského cechu, ani by nemohl přijímat tovaryše Karla Jablonského v době, kdy by mu bylo pouhých třináct let. Lze připustit pouze dvě východiska vedoucí k rozuzlení tohoto schizmatu. Buď se archivní prameny hovořící o malíři Fabiánu Václavu Harovníkovi zmiňují o dvou rozdílných osobách téhož jména, nebo je údaj o věku chybný. Prozatím nelze uspokojivě vyloučit ani jedinou z možností.

Fabián Václav Harovník je představitelem českého raně barokního malířství, jehož dílo můžeme vymezit roky 1650–1682. Podstatnou část nejvýznamnějších zakázek obdržel v 60. letech 17. století, později, jak se zdá, jeho exponovanost pomalu klesá. Ve svých realizacích sice nedosahoval výrazných uměleckých kvalit a jeho díla se nevyznačovala vysokou mírou invence, nepopíratelně však tvoří článek ve vývoji domácí tradice nástěnného malířství.

⁸⁰ Ibidem.

6. Úloha grafických předloh v malířské tvorbě Fabiána Václava Harovníka

Grafické předlohy sehrály v díle F. V. Harovníka poměrně významnou roli a četné malby, pro něž se prozatím podařilo dohledat jejich vzory, jsou toho důkazem. Na Harovníkovo přejímání obrazových předloh upozornila už Marie Závorková,⁸¹ teprve nyní ale vychází najevo, jakou měrou tento pražský malíř při svých realizacích převáděl cizí kompoziční vzory do média nástěnné malby.

Kromě grafik, jejichž znalost můžeme F. V. Harovníkovi explicitně přisoudit na základě komparace s jeho vlastními malbami – prostřednictvím totožných kompozic, nebo alespoň jejich částí – máme k dispozici také celou řadu předloh, jimiž se Fabián V. Harovník mohl inspirovat. Není ovšem jisté, zda malíř tyto práce skutečně znal a zda byl vůbec schopen samostatně je zpracovat.

Na jedné z maleb na zámku v Novém Městě nad Metují, kde se snaží přejatou kompozici upravovat, prokazuje své slabší stránky v oblasti anatomie, neboť figury s pozměněnými gesty či polohou těla kompozičně nezvládá.⁸² Vezmeme-li v úvahu množství předloh, odkud Fabián V. Harovník cituje jednotlivé postavy, jejich skupiny či celá kompoziční schémata bez jakéhokoli zásahu nebo jen s minimálními změnami, jeví se pro něj tento způsob práce s grafickými předlohami, které umělci slouží zejména jako inspirační zdroje modifikované jeho vlastní invencí, dosti netypický.

Na druhé straně jsme ovšem schopni doložit, a to i prostřednictvím obrazového materiálu, že F. V. Harovník jistou míru umělecké invence projevoval při vytváření návrhů scén pro *Betrug der Allamoda*. Není nám bohužel známo, jestli se v jeho díle jednalo spíše o výjimku, nebo zda existuje větší množství obdobných prací vzniklých kooperací Fabiána V. Harovníka jako invenčního autora s umělcem-grafikem. Sám F. V. Harovník patrně techniku grafiky neovládal, přinejmenším ne před rokem 1660 – ani z pozdějších let ovšem neexistují žádné Harovníkovy známé práce v tomto médiu a pravděpodobně se nedochovaly ani jeho předlohové kresby pro budoucí grafické realizace. Není tak zcela jasné, zda, popřípadě jakou měrou zasahoval grafik do Harovníkovy koncepce. Postavy však nesou specifické znaky charakteristického rukopisu tohoto pražského malíře.

⁸¹ Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické* XXXVIII, roč. II, 1932, s. 62–69.

⁸² Postavy Amorka a Minervy v *Paridově soudu* v Jídelně.

Při výběru předloh se F. V. Harovník neomezoval úzkým okruhem umělců, stylů a dokonce ani uměleckou epochou. Vymezení časového rozsahu předloh, jež Fabián V. Harovník musel znát, neboť se kompozičně velmi podobají, nebo dokonce úplně shodují s jeho malbami, se pohybuje zhruba v rozmezí let 1542–1655. Jak je vidno, recipoval ve své tvorbě jak recentní díla, tak i vzory přesahující stářím jedno století, zároveň však nepřijímal styly jednotlivých autorů, pohrával si s detaily a atributy. Velmi často pracoval s ilustracemi J. W. Baura k Ovidiovým *Metamorfózám* (kol. 1640), ale používal i grafiky Antonia Tempesty, Hendrika Goltzia, Johanna Friedricha Greutera, Pietra Testy, Giovanniho Cesareho Testy, Aenea Vicco, Jacquesa Callota, Raffaella Schiaminossiho, Lucy Ciamberlana, Schelte Adamszoona à Bolswert, Willema Isaacszoona van Swanenburg či Jeana Baptista Barbého. Některé z grafik byly vytvořeny podle obrazů předních evropských umělců: Tiziana, Anthonise van Dycka, Maartena de Vose, Jacopa Jordaense, Petra Paula Rubense, Nicolase Poussina nebo Simona Voueta.⁸³

Skutečností nasvědčující Harovníkovu primárnímu zájmu o kompozici je rovněž četnost stylově rozmanitých kompendií *Metamorfóz*, s nimiž malíř pracoval v rámci novoměstského cyklu maleb. Patrně měl k dispozici hned tři vydání Ovidiových básní s Goltziiovými, Tempestovými a Baurovými ilustracemi.⁸⁴ Kromě této trojice kompendií znal i práce Steffana della Bella vytvořené na motivy ovidiovských témat.

V oblasti kompozice pracoval F. V. Harovník s grafikami dvěma různými způsoby. Buď citoval celé kompoziční schéma, nebo pouze některé jeho části – v takovém případě většinou sestavoval své malby z většího množství různých předloh. Kromě kompozice přihlížel Fabián V. Harovník také k tematice vzorů, kterou opět buď přejímá z původní grafiky spolu s kompozicí, nebo ji obměňuje na základě vhodného kompozičního schématu pro potřeby ikonografického programu.

Archivní prameny prozatím naneštěstí mlčí o případné spolupráci s *concectisty*, a proto nelze tomuto pražskému malíři přisoudit autorství ikonografických programů, zároveň jej však nemůžeme ani spolehlivě vyloučit. Na základě několika konkrétních příkladů z Nového Města nad Metují, kdy je scéna prokazatelně složena z více grafických předloh, vyvstává hypotéza o vnášení nových koncepcí do tradičních ikonografických témat. Příkladem tohoto principu mohou být malby *Faethon*

⁸³ U posledních dvou jmenovaných umělců prozatím známe pouze původní malířské předlohy.

⁸⁴ H. Goltzius (1589–1615) – vydáváno po třech etapách (1589, 1590 a 1615); A. Tempesta (Antverpy, asi 1606); J. W. Baur (Vídeň 1641).

před Sólím a personifikace čtyř ročních dob s alegorickým námětem ubíhajícího času (Malý sál), *Souboj Turna s Pallantem* (Velký sál), a *Paridův soud* (Velká jídelna). V případě všech těchto výjevů skládá F. V. Harovník kompozici ze dvou různých předloh, které spolu tematicky nesouvisí. U posledních dvou zmiňovaných maleb vychází obě grafiky z ruky jednoho autora.

Koncept první malby vychází z Poussinova obrazu *Helios a Faethon se Saturnem a čtyřmi ročními dobami* (asi 1635), respektive spíše z dosud neznámé grafiky vytvořené podle N. Poussina, a z jedné z Baurových rytin k *Metamorfózám* (kol. 1640) znázorňující shromáždění olympských bohů. Námět nástropní malby zůstává věrný Poussinově předloze, Fabián V. Harovník ovšem rozšiřuje figurální stafáž a pohrává si s ikonografií jednotlivých postav.

Od J. W. Baura přejímá schéma tří postav v rozhovoru a postavy muže s amforou, které však pomocí atributů ikonograficky proměňuje na personifikace Roku a dvou ročních období: léta a podzimu. Stejnou grafiku patrně znal i Carpofo Tencalla, když pracoval na výmalbě nástropních maleb v Haydenově sálu na esterházyovském zámku v rakouském Eisenstadtu (1665–1671) [7].

Od Nicolase Poussina pochází ústřední seskupení figur Sóla, Luny, Faethonta, Saturna, personifikace obezřetnosti, vozu s Hórami a rovněž mužské postavy znázorňující Zimu v pravé části malby. Harovník ji převzal z obrazu *Helios a Faethon se Saturnem a čtyřmi ročními dobami* asi z roku 1635, Poussinovu kompozici přebírá téměř beze změny, od předlohy se vzdaluje jen v detailech. Do jeho ikonografie zasahuje pouze u dvou postav, které znázorňují Jaro a Léto. Zatímco na vzorovém obraze představuje žena sedící po boku Sóla personifikaci jara, Harovník ji pomocí srpku nad čelem proměňuje na Lunu. Na rozdíl od Poussina, jenž personifikaci obezřetnosti ztotožňuje s Létem, odebírá Harovník této postavě zralé obilné klasy, jako určující atribut tohoto ročního období. Spícího muže v pravém dolním rohu Poussinova obrazu s atributy podzimu Harovník ze své kompozice zcela vypouští.

Není vyloučeno, že F. V. Harovník mohl celkové schéma nástropní malby napodobit podle starší práce jiného umělce, nepochybně však musel být přímo konfrontován s oběma zmíněnými předlohami. Vzhledem k tematické afinitě s alegoricko-mytologickým námětem Poussinovy malby lze předpokládat, že Fabián Václav Harovník pouze rozšířil figurální stafáž obrazu o další doprovodné postavy z Baurovy grafiky, jimž přisoudil atributy odpovídající tématu obrazu Nicolase Poussina, aby tak lépe využil prostoru velkého obdélného pole.

Vezmeme-li v úvahu Harovníkovu znalost Baurových předloh, která je explicitně prokázána doslovnou citací jeho rytin, jeví se jako pravděpodobnější možnost, že malíř samostatně přejímal také částečná, či kompletní kompoziční schémata nezávisle na tematické maleb. Baurovy grafiky nepochybně velmi dobře znal, a proto pro něj nebylo obtížné převádět je do kontextu jiných ikonografických témat s pouhým využitím jejich kompozice. Spojení Baurovy grafiky s Poussinovým obrazem se navíc jeví jako natolik specifické, že lze předpokládat Harovníkovu přímou znalost obou předloh,⁸⁵ nezprostředkovanou jiným umělcem, jenž ještě před ním sloučil zmíněné vzory do jednotné koncepce.

Malba znázorňující patrně *Souboj Turna s Pallantem* vychází ze dvou grafik Johanna Wilhelma Baura k Ovidiovým *Metamorfózám* (kol. 1640). Levou část výjevu, respektive dva zápolící vojáky, malíř převzal z rytiny znázorňující prvního Řeka Protesilaa, který byl zabit na trojském břehu Hektorem. Základní kompozice zůstává stejná, oproti předloze Harovník postavy pouze stranově převrací a zestatičťuje. Kopiník na rozdíl od svého vzoru nestojí na diagonále, ale na vertikále, pohyby obou mužů jsou v Harovníkově případě velmi úsporné. Figury se částečně ztrácejí za štukovým rámem.

Předlohou pro pravou část pole se stala grafika zobrazující Kadma s Minervou. Bohyně mladíkovi přikázala zasít zuby Martova draka, jehož Kadmos předtím zabil. Ze zubů vzešli vojáci, kteří mezi sebou zápolili, až zbylo jen pět nejstatečnějších, s nimiž Kadmos založil Théby. Harovník kompozici takřka beze zbytku přejímá z grafické předlohy, pouze více akcentuje muskulaturu mužské postavy ve lví kůži. Zatímco sova na klenbě novoměstského zámku křídla rozpíná, Baurova je nechává složená.

Ani u tohoto výjevu nelze opomenout možnost, že Fabián V. Harovník převzal typ kompozice od jiného umělce. Podobné schéma používá pro scénu *Turnus zabíjí Pallanta* [8] (1654) Pierre Lombart,⁸⁶ který umisťuje postavu Herkula přihlížejícího Pallantově smrti na oblak vznášející se nad zemí. Namísto bohyně Minervy však Herkula doprovází Jupiter vyskytující se také ve Vergiliově literární předloze, jíž zůstává Lombartova grafika věrnější než Harovníkova malba. Totožný námět zpracovává o tři desetiletí později Georg Christoph Eimmart ve svém cyklu grafik

⁸⁵ V případě obrazu Nicolase Poussina spíše grafické kopie.

⁸⁶ Grafika byla vytvořena podle návrhu Francise Claynea pro *The works of Publius Virgilius Maro* (London, 1654) Johna Ogilbiho. Na převádění Clayneových návrhů do grafického média spolupracoval spolu s Pierrem Lombartem i Václav Hollar.

k Vergiliově *Aeneidě* (1688). Výjev *Turnus odnímá Pallantovi meč* [9] ovšem postrádá zobrazení oblačné sféry s bohy a nadto je nepochybně mladší než Harovníkova malba.

Zatímco z uvedených faktů vyplývá, že F. V. Harovník nebyl autorem nového pojetí v ustálených ikonografických námětech ani v jednom z uvedených příkladů, kompozice obou maleb je patrně výsledkem Harovníkova osobitého stylu práce s předlohami obvykle citovanými jen s nepatrnými odchylkami od originálu a pouze s minimálními invenčními vklady.

Základní schéma nástrojných malby *Paridův soud* vychází z cyklu grafických listů Stefana della Bella (1644) vytvořených na motivy Ovidiových *Metamorfóz*. Malíř kompletně přejímá uskupení postav, které oproti rytině stranově převrací a rozvíjí do obdélného formátu. Na rozdíl od předlohy se od sebe všechny postavy, jež grafik kumuluje do jediného kompaktního shromáždění, vzdalují. Oddálením Minervy s Junonou od dvojice figur představujících Venuši a Parida rozdělil Fabián V. Harovník pole na dvě skupiny a do vzniklého prostoru mezi nimi vložil uštěpačného Amorka, který se stal humorným prvkem výjevu.⁸⁷

Bůžek lásky – jako živoucí Venušin atribut – však na předloze zcela chybí. Malíř postavu vyjmul z rytiny od téhož autora *Ceres* pocházející taktéž z Bellova cyklu *Jeu de la Mythologie*. F. V. Harovník přeměňuje putta zobrazeného na grafice v Amorka. Oproti originálu jej stranově převrací, avšak kompozičně figuru nezvládá. Zatímco na grafické předloze budí dojem přirozeného pohybu, u Harovníka působí deformovaně.

Stefano della Bella ryje postavu, která se z levého profilu – patrného na dolních končetinách – otáčí mírně vpravo. Pravá nožka je na rozdíl od levé nepatrně vytočena. Žáda zobrazuje téměř z přímého zadního pohledu, rotující ve směru pohybu – doprava kolem osy těla. Obličejová část hlavy, která je zachycena z pravého profilu, je oproti mozkové výrazně menší. Harovník maluje dolní končetiny stejně jako Stefano della Bella z profilu, v tomto případě ovšem z opačného – pravého. Levou nožku otáčí do přísné profilové pozice a její patu mírně pozvedá, takže vyvolává dojem chůze. Horní partie těla, zejména obě paže a hlava jsou zachyceny ze striktního pravého profilu. Tato pozice těla je však z anatomického hlediska vyloučena.

Ačkoli kompozice jednoznačně vychází z cyklu *Jeu de la Mythologie* Stefana

⁸⁷ Obdobně pracuje F. V. Harovník s postavou Amorka na malbě *Divky s Amorkem napadají Saturna* (podle Simona Voueta) v Malém Sále na zámku v Novém Městě nad Metují. Pražský malíř oproti předloze komunikuje prostřednictvím bůžka lásky s divákem, jenž se tak stává součástí výjevu.

della Bella, F. V. Harovník nepřejímá typiku Bellových postav, které působí na malbě mohutnějším, takřka sochařsky utvářeným dojmem, a zároveň jim přisuzuje určující atributy: Minervě helmici a štít s hlavou Gorgony a Venuši Amorka.

Zejména v případě Minervy malíř zvýrazňuje její až mužsky utvářenou muskulaturu. Jako inspirační zdroj pro tuto bohyni mohla Fabiánu V. Harovníkovi posloužit grafika Hendrika Goltzia z cyklu *Římští hrdinové* (1586) představující Marca Valeria Corva [10]. Podobnost je patrná především v horní polovině těla ve výrazné svalové hmotě zad a štítu v levici. Hlava v helmě s maskaronem na boku zobrazená na grafickém listu je u Harovníka otočená doprava.

Obdobným způsobem jako na novoměstském zámku je Minerva zobrazena též na grafice od Hanse Collaerta I. [11], jehož bohyně obrací hlavu v helmici doprava a natáčí se tak levým profilem k pozorovateli. Rovněž štít, jenž jí leží u nohou, tvoří analogii k štítu, který namaloval Harovník.

Postavu bohyně Juno, již na grafice takřka zakrývá zády otočená Minerva, vysunuje F. V. Harovník do prostoru. Vzájemná kompozice obou postav výrazně připomíná dvě figury z grafiky Jana I. Sadelera (asi 1550–1600) *Sestup Krista do předpekli* [12]. U Sadelera se jedná o muže a ženu, kteří přihlížejí tomu, jak Kristus po svém zmrtvýchvstání vykupuje starozákonní křesťany z Limbu. Dvojice je u F. V. Harovníka stranově obrácena, postava muže, jenž se stal předobrazem pro Minervu, nicméně zachovává původní gestiku z grafické předlohy. Spodní část těla se od ní znovu odlišuje.

Výraznou změnu zaznamenala postava Parida, kterou malíř přeměnil z pastýře na trójského prince. Ramena mu zakrývá červeným pláštěm, na hlavu mu vsazuje vavřínový věnec a pastýřskou hůl nahrazuje lukem. Zatím neznáme grafickou předlohu pro tuto figuru, lze však předpokládat, že ji F. V. Harovník použil.

Grafické předlohy často slouží jako pomocný pramen při interpretaci námětů nástěnných maleb, ovšem v díle Fabiána Václava Harovníka to není vždy pravidlem. V Novém Městě nad Metují máme k dispozici několik příkladů postupu malířovy práce, při němž se malba a grafická předloha, ačkoli si vzájemně odpovídají z kompozičního hlediska, rozchází v ikonografii.

Ve Velkém sále se setkáváme s šesti poli, pro něž malíř použil námětově nesouvisející předlohy, přičemž nejčastěji zde cituje postavy z grafik Antonia Tempesty. Pro scénu *Trójané prchají před řeckým vojskem* vyjímá dva jezdce z Tempestovy grafiky *Abraham Loth ab hostibus eripit* (1613). Následující malba

zpodobující Thetidu s Achillem vychází z Tempestových ilustrací k *Metamorfózám* (1606), konkrétně ze scény *Circes concubitus detes Fatur Picus* znázorňující Kirké a Píka. Výjev *Souboj dvou hrdinů na koních s prchajícím vojákem* recipuje dvojici jezdců z Tempestovy *Srážky kavalerie s dvěma bojovníky*. Podobně je tomu i v případě zmíněného *Souboje Turna s Pallantem* a obou oktogonálních polí po stranách centrálního pole. Malba *Jupiter, Pluto a Neptun s personifikacemi a géniem rodu Dietrichstein* obsahuje postavu vládce bohů z *Jupitera a Semelé*, protější scéna *Merkur ohlašuje mír* zase figuru božského posla z výjevu Merkura a Hersé – obě grafiky vytvořil pro *Metamorfózy* J. W. Baur.

Dalším příkladem tohoto postupu je *Paridův soud* ve Velké jídelně, respektive postava Amorka, nebo Únos Sabineek ve Velké ložnici utvářené podle Aenea Vicca a jeho *Souboje Kentaurů s Lapithy* (1542).

Závěrem lze uvést, že Fabián Václav Harovník sice doslovně citoval kompoziční schémata z četných předloh, zároveň však dovedl najednou využívat i více vzorů, z nichž posléze vytvořil „vlastní“ kompozice. Kompozice většinou přejímal velmi věrně vůči originální předloze, nebránil se však jejím úpravám. Pakliže se Harovníkovy zásahy týkaly přeskupování jednotlivých postav, nebyly vždy zdařilé a někdy dokonce odporovaly reálné anatomii. Otázkou zůstává, zda se F. V. Harovník těmito ireálnými pózami nesnažil formálně navázat na manýristickou italskou malbu, jak to naznačila Marie Závorková.⁸⁸

Ze stylového hlediska se určitá *maniera* v Harovníkových malbách projevuje výraznou muskulaturou mužských i ženských postav, jejímž prostřednictvím se však hlásí spíše k odkazu Nizozemce Hendrika Goltzia. Harovníkovy malby rovněž vykazují analogie k sochařsky utvářeným figurám Michelangelových maleb v Sixtinské kapli nebo freskám Giulia Romana v mantovském Palazzo Te. Elegance Sartových či Parmigianinových protáhlých kánonů i vypjatých póz figur, ovšem malbám Fabiána Václava Harovníka zcela schází.

Otázka malířovy invence zůstává i nadále nejasná. Na základě znalosti jeho přístupu ke grafickým předlohám však lze předpokládat, že se na vzory spoléhal také při tvorbě zbývajících kompozic, jejichž předlohy zatím nebyly nalezeny a vlastní kompozice nevytvářel buď vůbec, nebo jen ve velmi omezené míře. V kontextu přesných citací z předloh u většiny Harovníkových maleb se nicméně jako

⁸⁸ Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické* XXXVIII, roč. II, 1932, s. 62–69, zvl. s. 69.

pravděpodobnější jeví první z obou možností.

Vzhledem k počtu grafických předloh, které se doposud podařilo identifikovat, doslovným citacím částí, nebo dokonce celých kompozic a v neposlední řadě s ohledem na kvalitativní úroveň jejich převedení do média nástěnné malby nesrovnatelnou se soudobou evropskou produkcí, můžeme Fabiána Václava Harovníka zařadit, alespoň v oblasti nástěnného malířství, mezi nepřilíš invenční autory, jejichž práce se vyznačovala spíše řemeslnou než uměleckou úrovní. Toto zjištění rovněž vypovídá o nepřilíš vysokých požadavcích objednavatelů 2. poloviny 17. století na uměleckou kvalitu a malířovo *inventio*, což bylo velkou měrou způsobeno chybějící domácí tradicí nástěnné malby.⁸⁹

Úloha grafických předloh byla v díle Fabiána Václava Harovníka bezpochyby velmi důležitá, neboť řada kompozičních schémat by bez nich patrně nedosáhla takové kvalitativní úrovně, jakou – z hlediska zasazení postav do prostoru – disponují. F. V. Harovník zřejmě nekráčel cestou umělecké invence, ale zaměřoval se zejména na sestavování kompozic z různých grafických vzorů. Prozatím není zcela jasné, zda předlohy čerpal z vlastních zdrojů, nebo z objednavatelovy knihovny a zda ikonografický program provázaný v Novém Městě nad Metují alegorickými koncepty vycházel z malířovy ideje či z pera *concettisty*.

⁸⁹ Příkladem není jen dílo F. V. Harovníka, ale rovněž malby anonymního autora na zámku v Doudlebech nad Orlicí (kol. 1690), taktéž úzce svázané s grafickými předlohami.

7. Katalog nástěnných maleb

I / 2. patro: Velký sál

CYKLUS MALEB NA MOTIVY TROJSKÉ VÁLKY S ALEGORICKÝMI NÁMĚTY MÍRU
Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Velký sál se rozkládá v severním jednotraktovém křídle zámku, na obdélném půdorysu. Místnost je ve východní části přístupná dvěma vchody, z nichž jeden ústí do zámecké věže, druhý se skrze věž propojuje s východním křídlem zámku. Na západní stěně se nachází další dva vstupy, hlavním se vchází do následujícího sálu a postranním do menší místnosti vedoucí do chodby procházející západním a jižním křídlem. Místnost osvětluje deset oken. Pokoj je zaklenut neckovou zrcadlovou klenbou rozdělenou štukovými rámy na sedmáct různě velkých polí, která jsou vyplněná nástrojnými malbami. Reliéf štuku je vysoký, zvláště v použitých vegetabilních a antropomorfních ornamentech. Objevují se zde četné festony, čtveřice maskaronů při rozích místnosti a dvě dvojice protilehlých herm, vždy jedné ženské a druhé mužské naproti sobě.

I / a 1–10

dvě obdélné malby s obloukovitě prolomenými rohy na čelech klenby, osm obdélných maleb v ose klenby v hlavách a nohách centrální malby: vždy dvě ústřední uzavřené segmentovým obloukem a dvě postranní s obloukovitě prolomenými rohy, všechny s výjevy Trojské války a událostí jí předcházející i následující po ní, čerpající námětově z Homérovy *Íliady*, Ovidiových *Metamorfóz* a Vergiliova eposu *Aeneis*.

I / a 1 Obětování Ifigenie v Aulidě

obdélná malba s obloukovitě prolomenými rohy na východním čele klenby

Postavy na malbě jsou zasazeny do krajinného rámce. Zcela uprostřed se z oltáře zvedá bohatě oděná dívka s korunou na hlavě mířící v oblaku dýmu k nebesům. Odtud

shlíží dolů žena se srpkem měsíce nad čelem, která drží dívku za pravou ruku. Scéně přihlíží v pravé části pole stařec ověnčený vavřínem a v levé skupina vojáků v čele s mužem s korunou na hlavě [13].

Výjev vychází z dvanácté knihy Ovidiových *Metamorfóz*, kde přesně odpovídá veršům:

At non Thestorides: nec enim nescitve tacetve
sanguine virgineo placandam virginis iram
esse deae. postquam pietatem publica causa
rexque patrem vicit, castumque datura cruorem
flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris,
victa dea est nubemque oculis obiecit et inter
officium turbamque sacri vocesque precantum
supposita fertur mutasse Mycenida cerva.⁹⁰

Thestorův syn však nesoudí tak: ví dobře, a také nemlčí, panenské bohyně hněv že usmířit musí panenská krev. Když prospěch obecný otcovskou lásku, otce když překonal král, svou cudnou Ifigeneia dáti má krev. Blíž oltáři stanula, sluhové pláčí: bohyně pocítí lítost, i rozestře před zraky mlhu, za svatých úkonů, návalu všech i hlasitých proseb podstrčí k oběti laň – tou zamění mykénskou dívku.⁹¹

Jako kompoziční východisko posloužil Harovníkovi lept Johanna Wilhelma Baura k Ovidiovým *Metamorfózám* [14] (kol. 1640). Harovník se grafické předlohy držel velmi pevně, přejímá postavy takřka beze změn. Jedinými dvěma většími, avšak zcela nepodstatnými odlišnostmi, jsou úhel sklonu Diany, který se u Harovníka blíží přímému úhlu, a výška, do níž byla Ifigeneie vyzvednuta bohyní. U J. W. Baura se mykénská princezna nachází těsně nad zemí mírně napravo od obětiště, zatímco Harovník ji zvedá přímo nad oltář zhruba do výšky kohoutku psa sedícího na něm.

⁹⁰ Ovid. *Met.* XII, 27–34, latinský originál citován podle:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met12.shtml> (vyhledáno 1. 7. 2014).

⁹¹ Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 350. (Ovid. *Met.* XII, 27–34).

I / a 2 Trójané prchají před řeckým vojskem (?)

malba v obdélném poli s obloukovitě prolomenými rohy při severní stěně sálu (zcela vlevo)

Scéna znázorňuje dvě skupiny vojáků. Pěší vojsko nesoucí zlaté labarum, vedené bohatě oděným jezdcem zleva pronásleduje prchající armádu zastoupenou v popředí trojicí jezdců [15].

Výjev evidentně znázorňuje válečnou scénu, její interpretace však vzhledem k absenci určujících motivů není jednoznačná. Prakticky jediný atribut, který může vést k určení námětu, představuje zlaté labarum s rudým praporem na příčném ráhnu v ruce jednoho z vojáků, které představuje symbol římského vojska. Podobné labarum se objevuje ve výjevu *Smrt Aiantova*, lze tedy předpokládat, že se zde jedná o přenesený znak pro řeckou armádu.⁹²

Vzhledem k charakteru okolních maleb scéna patrně vychází z *Iliady*, *Metamorfóz*, nebo *Aeneidy*. V Homérově eposu se scéna Trojanů prchajících před Řeky objevuje dvakrát, a to ve čtrnácté a dvacáté-první knize.

Kompoziční předlohou se Harovníkovi, alespoň pro pravou část výjevu, stala grafika Antonia Tempesty *Abraham Loth ab hostibus eripit* [16] (1613) z cyklu biblických bitev znázorňující starozákonní scénu odehrávající se po bitvě v údolí Siddim z knihy Genesis (14, 1–16). Přejímá odtud nepatrně pozměněné postavy dvou prchajících Tempestových jezdců.

I / a 3 Achilles a Thetis

malba v obdélném poli uzavřeném segmentovým obloukem při severní stěně sálu (vlevo)

V prvním plánu malby kráčí bok po boku dvě postavy. Žena se snaží zadržet mladíka po své pravici, jenž se rozhněvaně obrací směrem k ní. Nákladně oděný muž třímá v pravici kopí, jako by se chystal do bitvy. Na pozadí scény se odehrává výjev z vojenského tábora napadeného nepřátelskou armádou [17].

Jedná se o zpodobení scény z osmnácté knihy Homérovy *Iliady*. Dvě hlavní postavy představují Achilla a Thetidu, která přistoupila ke svému synovi, aby ztišila

⁹² Na Baurově předloze se labarum neobjevuje. Jedná se tedy o Harovníkovu invenci.

jeho bolest ze ztráty milovaného přítele Patrokla a aby jej odradila od boje s Trojany do doby, než dostane od Vulkána novou zbroj. Achilles sice touží po pomstě, ale nakonec uzná, že bez své zbroje, kterou ukořistil Hektor, bojovat nemůže. Mezitím postoupili Trojané až k řeckému táboru, kam se přesunula bitva. Se západem slunce boje ustaly a Trojané v čele s Hektorem se nakonec rozhodli přenocovat na pláni a nevracet se do města, jak navrhoval Púlydamantes. To se jim však následujícího dne, kdy se Achilles vrátil do bitvy, stalo osudným.

Malba odpovídá následujícím veršům:

[...] K němu,
když tak zhluboka vzdychal, vtom přistoupila vznešená matka,
hlasitě zalkala v bolu, pak objala synovu hlavu,
a hned v žalostném nářku naň mluvila vzletnými slovy:
„Dítě, proč pláčeš? Či jaký to žal ti do srdce vnikl? [...]“
Achilleus rychlý v běhu jí odvětil sténaje těžce:
„[...] kdyby snad Hektór
neměl o život přijít jak první, mým oštěpem proklán,
splatit mi pokutu za to, že Patrokla oloupil o zbroj.“
[...] Na to mu božská Thetis zas odpoví, stříbronohá:
„Jistě je tohleto pravda, můj synáčku – šlechetný čin je,
v tísní záhubu náhlou chtít odvracet od milých druhů:
ale tvá krásná zbroj, tak zářící, bronzová, teď je
v majetku Tróů [...]
Ty však
v žádném případě dřív se nepouštěj v bitevní vřavu,
dokud na vlastní oči bys nespatrił, že jsem zas přišla,
neboť s východem slunce se zrána sem vrátím a tobě
přinesu překrásnou zbroj, dar Héfaišta, vladaře ohně.“⁹³

Kompozičně zde Harovník vychází z grafiky Antonia Tempesty k Ovidiovým *Metamorfózám* znázorňující Kirké jak proměňuje Píka do ptačí podoby [18]. Celá scéna se oproti předloze stranově obrací. Malíř odtud přejímá obě ústřední postavy, jen mírně

⁹³ Homér, *Ílias*, přel. Rudolf Mertlík, Praha 1980, s. 345–346.

proměňuje jejich gestiku a kánon (Tempesta figury výrazněji protahuje do výšky). Tato malba je důkazem Harovníkovy schopnosti přejímat pouze určité části předloh, které mu vyhovují kompozičně, a poté je aplikovat na příslušný výjev.

I / a 4 Aiantova smrt

malba v obdélném poli uzavřeném segmentovým obloukem při severní stěně sálu (vpravo)

Postavy jsou zasazeny do krajinného rámce. Skupina mužů oděná do vojenského šatu nacházející se v levé části pole přihlíží scéně odehrávající se vpravo: Mladý muž ve zbroji naléhá na meč a jeho krev tryskající z rány se při dopadu na zem mění na rudý květ [19].

Výjev zpracovává téma z dvanácté a třinácté knihy Ovidiových *Metamorfóz*, které přímo navazují na události Trojské války, jak je líčí Homér v *Illiadě*. Scéna se odehrává záhy po Achillově smrti,⁹⁴ která ve všech přeživších řeckých vojácích vzbudila touhu po rekově zbroji. Jedině dva z nich – Aiás s Odysseem se však odvážili o ni utkat. Vůdci řeckého vojska nakonec rozhodli ve prospěch Odyssea. Aiás svou prohru neunesl a zvolil raději smrt.

Malba odpovídá následujícím veršům:

Hectora qui solus, qui ferrum ignesque Iovemque
sustinuit totiens, unam non sustinet iram,
invictumque virum vicit dolor: arripit ensem
et 'meus hic certe est! an et hunc sibi poscit Ulixes?
hoc' ait 'utendum est in me mihi, quique cruore
saepe Phrygum maduit, domini nunc caede madebit,
ne quisquam Aiace[m] possit superare nisi Ajax.'
dixit et in pectus tum demum vulnera passum,
qua patuit ferrum, letalem condidit ensem.
nec valuere manus infixum educere telum:

⁹⁴ Smrt tohoto řeckého hrdiny Homér v *Illiadě* nezpracoval, ani Vergilius ve své *Aeneidě* přímo nerozebírá téma Achillovy smrti – pouze ve druhé knize, v níž Aeneas vzpomíná na dobytí Tróje, zmiňuje se ústy Pyrrhovými (Neoptolemovými), který o Achillovi hovoří jako o svém otci, že tento zdatný rek již není mezi živými. Jedná se o scénu, v níž Pyrrhus promlouvá k Priamovi, jehož se chystá zavraždit: „*Tak tedy, zvolá Pyrrhus, „ted' půjdeš s poselstvím k otci, Achillu Péléovci [...] Ted' ale zhyň!*“ (Vergilius, *Aeneis*, přel. Otmar Vaňorný, Praha 1933, s. 58.).

expulit ipse cruor, rubefactaque sanguine tellus
purpureum viridi genuit de caespite florem,
qui prius Oebalio fuerat de vulnere natus;
littera communis mediis pueroque viroque
inscripta est foliis, haec nominis, illa querellae.⁹⁵

„Hrdina však, jenž tolikrát vzdoroval ohni a meči,
Hektoru, Jovovi též, ten neumí vzdorovat hněvu;
vítězný vždy, byl bolestí překonán. Chopí se meče:
„Ten jest alespoň můj!“ tak volá, „či chtěl by i ten mít
Odysseus? Na sobě sám ho zkusím a pánovou krví
zvlhne teď kov, jenž krví dardanskou tolikrát zvlhl:
nikdo s Aianta být ať nemůže – leda sám Aiás!“
Pravil a do hrudi své, jež po prvé strpěla ránu,
na místě přístupném meči si vnořil smrtící ocel.
Ruce již neměly sil, by vytrhly vražednou čepel;
sama ji vypudí krev a země zbavená rudě
ze svěží zeleně drnu tam vydala nachové kvítko,
které již vyrostlo dřív, když spartský jinoch byl raněn.
Písmena dvě jsou na lístcích napsána, hochu i muži
společná: u toho jméno, a nářek při onom značí.“⁹⁶

Kompozičním východiskem se pro Harovníka stala grafika, kterou kolem roku 1640 vytvořil Johann Wilhelm Baur k Ovidiovým *Metamorfózám* [20]. Základní schéma leptu malíř nemění, malba se však od předlohy liší stranovým převrácením.⁹⁷ J. W. Baur přidává jako protějškovou skupinu ke shromáždění vůdců a vojáků tábor s přihlížejícími muži, který umisťuje na pozadí grafiky. Postavy dvou Řeků stojících v levé části pole Harovník buď přejímá odjinud, nebo představují jeho vlastní invenci. Oproti tomu figury obou trůnících vojevůdců pražský malíř takřka beze zbytku cituje

⁹⁵ Ovid. *Met.* XIII, 384–398, latinský originál citován podle:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met13.shtml> (vyhledáno 7. 7. 2014).

⁹⁶ Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 387. (Ovid. *Met.* XII, 384–398).

⁹⁷ Záleží ale na konkrétním vydání *Metamorfóz*.

z původního vzoru. Stejně tak postava Aianta, až na plnovous, mohutnější chochol přilbice a pochvu meče visící od pasu, poukazuje na Harovníkovu zálibu v doslovné citaci obrazových předloh.

I / a 5 Kopiník Euforbos zasahuje Patrokla kopím do paty

malba v obdélném poli s obloukovitě prolomenými rohy při severní stěně sálu (zcela vpravo)

Scéna je zasazena do prostředí bitevní vřavy. Z levé části pole vyjíždí dva jezdci na koních. Asi na středu malby pronásleduje bosý mladík ozbrojený lukem chlapce prchajícího směrem k pravému okraji pole. Zcela vlevo vpředu se plíží muž s kopím, jímž se chystá zasáhnout mladíka s lukem do paty. Opodál leží na zemi kovová přilba [21].

Výjev vychází z šestnácté knihy Homérový *Illiady*, konkrétně se vztahuje k veršům:

První on, Patrokle, jezdče, svým oštěpem po tobě hodil,
nezabil však, i vytáhl z těla svůj hlazený oštěp –
a pak odkvapil zas, tam vmísil se v zástup a nechtěl
s Patroklem podstoupit boj, ač pozbyl on veškeré zbroje.⁹⁸

Achilles byl rozlícen na krále Agamemnóna, jenž mu odebral zajatky ni Briseovnu, a proto se rozhodl, že se nebude účastnit bojů. Patrokles – řecký mladík a přítel Achilla na něj naléhal, aby mu půjčil své vojsko a zbroj. Achilles nakonec souhlasil, ale pouze pod podmínkou, že Patrokles jen zažene trojské vojsko, a pak se vrátí do bezpečí řeckého tábora. Patrokles však přítelovu prosbu nevyslyšel a vrhl se v jeho zbroji do lítého boje. Znelíbil se však nepříteli Řeků Apollónovi, který mu z hlavy srazil přilbu, zbavil ho oštěpu, štítu i krunýře a zbytku zbroje. Nakonec Patrokla proklál svým kopím Euforbos a Hektor jej usmrtil oštěpem, čímž si vysloužil Achillovu nenávisť. Pro tuto scénu se nepodařilo identifikovat grafickou předlohu, nelze proto vyloučit, že představuje malířovu vlastní invenci.

⁹⁸ Homér, *Ílias*, přel. Rudolf Mertlík, Praha 1980, s. 318.

I / a 6 Smrt Achillova

obdélná malba s obloukovitě prolomenými rohy na západním čele klenby

Děj odehrávající se na malbě znázorňuje bitevní pole s množstvím mužských postav. V pravé části pole stojí vůz tažený běloušem, na němž sedí mladý hrdina s kopím a štítem. Nad vřavou se vznáší sluneční bůh s napřaženým lukem. Mladík na voze umírá zasažen střelou Apollónova šípu [22].

Mytologickým námětem malby se stal příběh z dvanácté knihy Ovidiových *Metamorfóz* – Smrt Achillova. Bůh Neptun se rozlil na Achilla a žádal po slunečním bohu, aby jej zahubil. Oba stavěli kdysi trojské hradby a stáli tak na straně Trojanů, proto se Apollón uvolil splnit strýcovo přání. V davu válečné vřavy vyhledal prince Parida a namířil jeho střelu proti Achillovi. Achájský hrdina byl zasažen a zemřel.

Malba odpovídá veršům:

Adnuit atque animo pariter patrique suoque
Delius indulgens nebula velatus in agmen
pervenit Iliacum mediaque in caede virorum
rara per ignotos spargentem cernit Achivos
tela Parin fassusque deum, 'quid spicula perdis
sanguine plebis?' ait. 'siqua est tibi cura tuorum,
vertere in Aeaciden caesosque ulciscere fratres!'
dixit et ostendens sternentem Troica ferro
corpora Peliden, arcus obvertit in illum
certaque letifera dexit spicula dextra.⁹⁹

Přikývl Délský bůh a strýcovu přání i svému
Současně vyhověv, šel a dorazil zahalen mlhou
v zástup ílijských voják. Tam uprostřed vražedné řeže
Parida zřel, jak na prosté Achaje pořádku střílí.
Dal se mu poznat a děl: „Nač maříš nadarmo střely
na krvi mužů z davu? Hle, myslíš-li na svoje drahé,
obrat' se na Achilla a padlé bratry své pomsti!“

⁹⁹ Ovid. *Met.* XII, 597–606, latinský originál citován podle:
<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met12.shtml> (vyhledáno 1. 7. 2014).

Pravil a Achillea mu ukázal, který tam kácel
ocelí trojská těla, a luk mu obrátiv k němu,
pravicí smrtonosnou naň zamířil nechybnou střelou.¹⁰⁰

Jako kompoziční východisko zvolil Harovník lept Johana Wilhelma Baura k Ovidiovým *Metamorfózám* (kol. 1640) znázorňující Achillovu smrt [23]. Pražský malíř odtud beze změn přejímá postavu Apollóna, umírajícího vojáka v popředí a Achilla. Figury objevující se v pravé části pole jsou výsledkem redukce Baurovy grafiky – Harovník vztyčuje koně s jezdcem a dovoluje zahlédnout mužovu tvář. Skupina mužů nalevo zmíněné předloze neodpovídá.

I / a 7 Souboj dvou hrdinů na koních s prchajícím vojákem

malba v obdélném poli s obloukovitě prolomenými rohy při jižní stěně sálu (zcela vlevo)

Výjev se rozděluje na dva plány – zadní část s nepřehlednou skrumáží lidských těl, ať už na koních, nebo pěších a přední s trojicí mužských postav, z nichž dvě jedoucí na koni se právě střetávají souboji, zatímco třetí prchá z bitevního pole [24].

Kompozice, respektive dvojice jezdeckých postav, přímo a takřka beze změn vychází z grafiky Antonia Tempesty *Srážka kavalerie s dvěma bojovníky* [25]. Harovník dokonce zvedá terén pod plavým koněm stejným způsobem jako Tempesta, čímž dosahuje naprosto totožné kompozice jezdce vynořujícího se z okraje scény.

I / a 8 Souboj Turna s Pallantem (?)

malba v obdélném poli uzavřeném segmentovým obloukem při jižní stěně sálu (vlevo)

Malbu lze rozdělit na dvě samostatné části – pahorek se stojící mužskou postavou s kyjem, oděnou ve lví kůži a bohyní Minervou snášející se z oblohy na oblaku vpravo a na bitevní pole se zuřící válečnou vřavou vlevo. Ze změní bojujících postav znázorněných v neutrálních hnědých tónech nechává Harovník vystoupit dva vojáky provedené jako jediné v barvě [26].

¹⁰⁰ Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 371. (Ovid. Met. XII, 597–606).

Scéna může být interpretována několika různými způsoby. V ikonografickém rozboru maleb Jana Klose podle Františka Novotného¹⁰¹ se setkáváme s námětem: *Diomedes modlíci se během bitvy k Athéně, aby mu prozradila, kdo jej zranil v bitvě*, kterou patrně můžeme přiřadit k tomuto výjevu. Téma vychází z pátého zpěvu *Iliady*.¹⁰² Ve skutečnosti se však Diomédés modlí k Minervě, aby mu přispěla v souboji proti Lykáonovi, který ho zranil svým šípem. V případě Novotného interpretace rovněž nastává problém s určením bojující dvojice, která zcela určitě nepředstavuje Diomeda s Lykáonem. Tento výjev naopak dobře odpovídá scéně ze čtvrtého zpěvu Homérova eposu,¹⁰³ kde Díóres podléhá kopí thráckého vojevůdce Peiroose. Nicméně tato scéna nemá žádnou logickou souvislost s postavami v levé partii pole.

Malba může vycházet z jiné části páté knihy *Iliady*,¹⁰⁴ v níž Diomédés rozmlouvá s Minervou o tom, proč se straní boje – mezi válčícími muži totiž zahlédl krutého Marta – sama bohyně mu přitom zakázala měřit síly s jakýmkoli bohem, kromě Venuše. Minerva nakonec reka vybídne k boji a bojechtivý bůh války se vrhne na Dioméda, jakmile ho spatří – pospíchaje za Týdeovým synem, zanechá na bojišti mrtvého Perifanta, kterého předtím proklál kopím. Zápolící dvojice v levé části malby by v takovém případě představovala Marta s Perifantem – bohu války ovšem schází jakýkoli určující atribut.

Vzhledem k tomu, že prokazatelně alespoň jeden další výjev ve Velkém sále tématicky vychází z *Aeneidy*,¹⁰⁵ nelze opominout možnost, že také tato scéna námětově čerpá z Vergilia, který v desáté knize svého eposu popisuje souboj mezi rutulským králem Turnem a mladým Pallantem. Klíčovým bodem výjevu je nanebevzatý hrdina Herkules, o jehož přízeň v boji proti Turnovi žádá Pallás. Herkules však nemá takovou moc, aby přelstil osud, a proto mladík králi podlehne. Ačkoli se bohyně Minerva (řecká Pallas Athéna) ve scéně fyzicky nevyskytuje, její přítomností by malíř odkazoval na jméno umírajícího Pallanta.

¹⁰¹ Jan Klos, *Paměti zámku Novo-Městského nad Metují z doby jeho restaurace v letech 1909–1911*, nevydaný rukopis uložený na zámku v Novém Městě nad Metují, s. 87–97.

¹⁰² Homér, *Ílias* (5, 115–120).

¹⁰³ Homér, *Ílias* (4, 523–525).

¹⁰⁴ Homér *Ílias* (5, 792–849).

¹⁰⁵ Otázkou samozřejmě zůstává, zda si byl Harovník vědom, že se nejedná o scénu z *Iliady*, kde se vyskytuje velice podobné ikonografické téma Thetidy žádající Vulkána o novou zbroj pro Achilla. Tento námět bývá často považován za součást Homérova, nikoli Vergiliova eposu; Publius Vergilius Maro, *Aeneis* (10, 457–473).

Malba by mohla odpovídat následujícím veršům:

Hunc ubi contiguum missae fore credidit hastae,
ire prior Pallas, si qua fors adiuvet ausum
viribus imparibus, magnumque ita ad aethera fatur:
'per patris hospitium et mensas, quas advena adisti,
te precor, Alcide, coeptis ingentibus adsis.
cernat semineci sibi me rapere arma cruenta
victoremque ferant morientia lumina Turni.'
audiit Alcides iuvenem magnumque sub imo
corde premit gemitum lacrimasque effundit inanis.
tum genitor natum dictis adfatur amicis:
'stat sua cuique dies, breve et inreparabile tempus
omnibus est vitae; sed famam extendere factis,
hoc virtutis opus. Troiae sub moenibus altis
tot gnati cecidere deum, quin occidit una
Sarpedon, mea progenies; etiam sua Turnum
fata vocant metasque dati pervenit ad aevi.'
sic ait, atque oculos Rutulorum reicit arvis.¹⁰⁶

Když se už domníval Palláa, že Turnus je na dosah kopí,
Kráčel do středu první – zda štěstí by odvaze přálo
Při tak nestejných silách – a volal k výšinám nebes:
„Pro otcův hostiný stůl, jímž otec cizince poctil,
Prosím tě, Héráklée, ó přispěj v podniku velkém!
Nechat' zmíraje zří, jak krvavou výzbroj mu svlékám,
Nechat' hasnoucí zrak mé vítězství snášeti musí!“
Hérakles jinocha slyší a snaží se v hlubinách srdce
Potlačit bolný vzdech – jen bezmocné prolévá slzy.
Tehdáž vlídnou řečí se otec k synovi ozve:
„Každému určen je den: jen kratičký, mizivý navždy,

¹⁰⁶ Publius Vergilius Maro, *Aeneis* X, 457–473, latinský originál citován podle:
<http://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen10.shtml> (vyhledáno 15. 7. 2014).

Všem jest života čas – však slávu si prodloužit skutky,
Tot' jest chrabrosti cíl.
Vždyť pode zdmi vysoké Tróje
Tolik božských synů je zabito – s nimi tam padl
Sarpédón, vlastní můj syn – vždyť volá osud i Turna,
Neboť též už dospěl až k mezím daného věku.“
Pravil a s rutulských niv svůj božský odvrátil pohled.¹⁰⁷

Kompozičním východiskem malby se staly dvě grafiky, obě vzešlé z ruky Johanna Wilhelma Baura pro Ovidiovy *Metamorfózy*. Levá část vychází z rytiny vyobrazujících prvního Řeka Protesilaa [27], který vstoupil na trójskou půdu a podle věštby byl zabit Hektorem. Pravá část odpovídá grafice Kadma a Minervy [28], jež se mu zjevuje na oblaku.

I / a 9 Venuše ve Vulkánově dílně

malba v obdélném poli uzavřeném segmentovým obloukem při jižní stěně sálu (vpravo)

Pole je rozděleno na dvě části. Do levé části malíř umístil jeskyni s průhledem do Vulkánovy dílny, před níž dva muži kují štít, zatímco do pravého (nepatrně menšího) oddílu situoval postavu Venuše a malého Amorka [29].

Ke konkrétním veršům se malba sice nevztahuje, nicméně jako předloha pro tento výjev posloužila malíři scéna z osmé knihy Vergiliovy *Aeneidy*, v níž Venuše ve strachu o svého nemanželského syna Aenea požádá Vulkána, aby pro něj zhotovil novou zbroj. Aeneas se totiž dostal do sporu s rutulským králem Turnem, který měl pojmout za manželku dceru krále Latína Lavinii. Kněz však králi přikázal, ať svou dceru provdá pouze za cizince. Latínus proto přislíbil sňatek s princeznou Aeneovi, který prchl ze zpusťšené Tróje a podle věštby přistál na březích Itálie, aby zde položil základy budoucí římské civilizaci.

¹⁰⁷ Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, přel.: Otmar Vaňorný, Praha 1933, s. 335–336.

I / a 10 Souboj dvou hrdinů na koních

malba v obdélném poli s obloukovitě prolomenými rohy při jižní stěně sálu (zcela vpravo)

Pozadí scény tvoří zástup bojujících vojáků. Hlavní výjev se soustředí do levé poloviny pole, kam malíř umísťuje dvojici jezdců. Oba dva koně se vzpínají na zadní. Muž vlevo ohrožuje protivníka kopím, zatímco jeho sok proti němu tasí meč. V pravé části je zobrazena menší skupina zápolících a padlých mužů [30].

I / b 1–3

malby na zrcadle klenby: dvě v ortogonálních polích a jedna – centrální v poli oválném

I / b 1 Jupiter, Pluto a Neptun s personifikacemi a géniem rodu Dietrichstein

malba v oktogonálním poli napravo od centrálního pole

Výjev je situován do oblačné sféry Olympu. Zcela vlevo trůní Pluto, který se pravíci opírá o temnou sféru. Zdobí jej královské atributy – koruna a červený plášť. Bůh pozvedá hlavu vzhůru a bážlivě hledí na přilétajícího Jova. Napravo od vládce podsvětí sedí polonahý stařec s hořící pochodní. Z pozadí vystupuje polo-postava muže, který nese svazek zralých obilných klasů. Dívá se směrem vzhůru na planoucí pochodeň. Seskupení doplňuje Neptun, jenž jakožto vládce moří třímá v rukou stříbrný trojzubec. Nahou hrud' částečně zakrývá přes ramena přehozený červený plášť, hlavu kromě zlaté koruny věncí zelené listoví. Neptunův pohled směřuje vzhůru na bratra, v jeho tváři se zračí obavy a tíseň.

Po pravici Neptuna trůní žena, jež pravíci ukazuje na Pluta a levíci spočívá na dietrichsteinském erbu. Zády k divákovi sedí polonahý muž opírající se levíci o oblak a pravíci svírající zlatou nádobu. Kolem beder jej zakrývají listy trávy, z nichž je spletený také věnec posazený na mužově hlavě.

Jupiter přilétá na mírné diagonále, s oběma nohama pokrčenýma v kolenou, vzpaženou levíci s blesky a mírně zvedající se pravou rukou, v níž třímá zlaté žezlo vládce. Významný atribut moci představuje zlatá koruna na Jovově hlavě [31].

Význam výjevu patrně spočívá v alegorickém vyjádření blížícího se konce války. Není náhodou, že malíř v poli zobrazil tři vládce s korunami – Jupitera, který

vládne pozemskému světu a všem bohům na Olympu, Pluta držícího vládu nad podsvětím a zemřelými a Neptuna, jakožto panovníka veškerého vodstva na zemi.

K pochopení smyslu scény výrazně přispívá rozhovor gest i vzájemných pohledů jednotlivých postav a rovněž trojúhelníková kompozice malby, jejíž vrcholy tvoří zmíněná trojice bohů, vpravo ovšem mírně posunutá z Neptuna na dietrichsteinského génia, akcentace Jupitera jako nejvyššího vládce je zde přítom více než patrná.

Nejvýše postavený Olympan nejspíš vyčítá svému podsvětnímu bratru smrt mnohých vojáků. Pluto mu odpovídá provinilým výrazem, který ale zároveň značí, že míra celé viny nespočívá pouze na jeho bedrech.

Postava starce s hořící pochodní může představovat personifikaci ohně, zcela jistě však poukazuje na oheň válečný, jenž dosud nedohořel – válka tedy stále trvá a je třeba ji ukončit – uhasit její plamen. Stařec buď apeluje na Pluta, aby dopomohl ke konci bojů, nebo naopak představuje negativní prvek celého výjevu a snaží se jej upozornit na možné nebezpečí přicházejícího míru – chrání vysoko zdviženou planoucí pochodeň před figurou muže s obrácenou amforou. Tomu ostatně nasvědčuje i gesto držitele pochodně mířící směrem k muži zobrazenému zády k diváku, jenž zde nepochybně vystupuje jako říční bůh.

Na Plutovo provinění upozorňuje také žena s dietrichsteinským erbem odkazující patrně na Lesliovu manželku Annu Františku z Dietrichsteinu.¹⁰⁸ Jejich sňatek o jediný rok předcházela uzavření Vestfálského míru, který definitivně ukončil Třicetiletou válku.

Muž s obilnými klasy zastupuje pravděpodobně personifikaci úrody, která zde ovšem nepůsobí nikterak prosperujícím dojmem. Postava třímá v ruce pouhých šest klásků, z nichž dva nejbliže k plameni se dokonce ohýbají k zemi. Muž se zahaluje do zeleného pláště, je celý oděn jako jediná figura na výjevu, s výjimkou ženy, kterou malíř oblékl ze zřejmých důvodů zachování důstojnosti manželky objednavatele výzdoby. Mužovu úzkostlivou starost o zakrytí těla lze interpretovat jako snahu distancovat se od válečného ohně symbolizujícího zkázu veškeré úrody, neboť nehřeje, nýbrž spaluje. Jeho bázlivý pohled ulpívající na planoucí pochodni pak hovoří ve prospěch této hypotézy.

Jedním z možných vysvětlení scény je její spojení s mýtem o Proserpině, jejíž

¹⁰⁸ Její otec Maxmilián II. kníže Dietrichstein byl synovcem kardinála a olomouckého biskupa (episkopát 1599–1636) Františka Dietrichsteina. Maxmilián stejně jako Leslie působil ve službách císaře jako diplomat, na rozdíl od něj však v Bavorsku a Polsku.

matka Cerera se odmítla smířit s únosem své dcery a odepřela lidem úrodu. V únoru 1680 měla v *Saint-Germain-en-Laye* premiéru opera úspěšného francouzského skladatele Jeana Baptista Lullyho a libretisty Philippa Quinaulta *Proserpine*, která byla inspirována tímto známým příběhem z antické mytologie. Dílo o pěti dějstvích vrcholí scénou, v níž Merkur zvěstuje Cereře, že Proserpina se sice provdá za Pluta, ale bude moci strávit vždy polovinu roku na zemi v přítomnosti své matky. Cerera se nakonec obměkčí a vrátí lidem úrodu. Závěrem se na nebesích zjevují bohové v čele s Jupiterem, jenž oznamuje, že spolu se sňatkem Pluta a Proserpiny zavládne na zemi, na nebi i v podsvětí mír.

Zásadní skutečností, která může vést k spatřování analogií mezi malbou a mýtem o Plutovi a Proserpině, je bezpochyby sňatek Waltera Leslie s Annou Františkou Dietrichstein. Říšského hraběte s manželkou lze ztotožnit s vládcem podsvětí a jeho chotí, jejich svatba stejně jako svatba Pluta a Proserpiny přinesla na svět mír a navrátila lidem hojnost úrody.

Žena s dietrichsteinským erbem by v takovém případě volala po sňatku Anny Františky s Lesliem, který by byl na malbě zastoupen postavou Plutona, nicméně nelze opominout, že podsvětnímu vládci zcela chybí atribut lesliovského erbu. Bez povšimnutí však nesmí zůstat skutečnost, že Pluto s nositelkou erbu sedí naproti sobě a tvoří tak dva pomyslné vrcholy trojúhelníka, jehož nejvyšším představitelem stojícím nad oběma postavami, je pouze bůh (zde v podobě Jupitera). Malíř tak Leslieho i jeho manželku postavil do pozic obnovitelů míru – sám Leslie stejně jako vládce podsvětí měl na svědomí mnoho lidských životů, ale nakonec se zasloužil o ukončení války.

Malba samozřejmě nemůže vycházet z podstatně mladšího libreta, vezmeme-li však v úvahu, že se Quinault inspiroval starší literární předlohou, můžeme vzor těchto dvou děl považovat za spojovací článek mezi Harovníkovou malbou a Lullyho operou. Bohužel původní literatura, z níž Quinault mohl čerpat, není známa – zcela jistě se nejednalo o Ovidiovy *Metamorfózy*, ani o Claudianův *Únos Proserpiny*, nelze však podcenit ani míru autorovy vlastní invence. Za těchto předpokladů zůstává tato hypotéza pouze ve sféře spekulací.

Vzhledem ke specifickému charakteru malby Harovník patrně vycházel z více grafických předloh, z nichž zatím známe pouze jedinou. Pro postavu Jupitera si malíř vybral vzor Johana Wilhelma Baura z výjevu *Jupiter a Semelé* pro Ovidiovy *Metamorfózy* [32]. Ve starších edicích má vládce Olympanů odhalené genitálie, zatímco

v reedici z roku 1703 zahaluje příslušnou oblast rouška.

Harovník podstatně mění pouze uspořádání drapérie, polohu nohou a trupu, který mírně přivrací směrem k divákovi. Nejpodstatnější změnou ovšem zůstává oproti Baurovi mnohem mohutněji řešená látka. Napravo výrazněji expanduje do prostoru a v levé části naopak přímo přechází přes pravou paži směrem ke genitáliím.

I / b 2 Merkur ohlašuje mír

malba v oktogonálním poli napravo od centrálního pole

Mladík představuje posla bohů – Merkura, který obklopen bohatě vzdouvající se červenou drapérií přilétá, aby zvěstoval mír ženám v dolní části pole. Jeho helmice i vysoká bota oplývají párem duhových křidélek a v pravici třímá caduceus. Pohledem komunikuje s dívkou pozvedající k němu olivovou ratolest. Ženy třímají v ruce olivové snítky a košíky s bílými a rudými květy. Z pravého okraje rámu vystupuje sedící dívka se zlatým diadémem na hlavě. Světle oranžové bohatě zřasené spodní roucho jí zcela zakrývá dolní končetiny, zatímco horní polovinu těla halí béžová drapérie, z níž vyčnívá pouze dívčina pravá ruka třímající zlatou mísu s květinami bílé a červené barvy. Jako jediná ze skupiny dívek nepřítomně – melancholicky hledí směrem dolů [33].

Tématem malby je zvěstování míru zprostředkované poslem bohů Merkurem, jenž přilétá, aby ženám ohlásil ukončení války, které akcentují olivové ratolesti jako symboly opětovného nastolení míru. Zatímco snítky olivovníku signalizují mír, rudé růže představují atributy lásky a mučednictví, bílé značí panenství, radost a čistotu. Růže bývá tradičně považována za jeden z atributů Venuše a v křesťanské symbolice patří k ikonografii Panny Marie i Krista.

Cesare Ripa považuje královnu květin za symbol radosti v personifikaci Srdečnosti (it. *Affabilità*),¹⁰⁹ laskavosti mezi přáteli¹¹⁰ a mimo jiné ji spojuje s personifikací Pomíjivosti (it. *Fugività*), kterou navrhuje zobrazovat jako okřídlenou ženu oděnou do šatů světle zelené, až žluté barvy ozdobených perlami a jinými drahocennými šperky. Žena má mít na hlavě zlatou korunu a v levici kytici růží.¹¹¹

Zcela jistě nelze opomenout význam postavy dívky s diadémem. Jako jedinou ji

¹⁰⁹ Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia 1645, s. 14.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 24.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 231.

kráší zlatý šperk, jenž může vyznívat buď jako nobilitační symbol, nebo jako znak pro panenskou neposkvrněnost přenesený z křesťanské zobrazovací tradice Panny Marie jako královny nebes s korunou a čelenkou. Kruhový tvar diadému odkazuje právě na čistotu lůna Kristovy rodičky.

Fakt, že se dívka jako jediná zahaluje, svědčí patrně o její cudnosti, popřípadě o skutečnosti, že se distancuje od okolního dění. Její duše je jaksi nepřítomná, čemuž by napovídala i poněkud posmutnělý výraz dívčiny tváře. Neočekává dychtivě mír, ani není překvapená jeho nenadálým příchodem. V jakémsi zádumčivém melancholickém vytržení hledí kamsi mimo prostor obrazu. Chápavý, sotva patrný úsměv sedící dívky jako by patřil přímo jí.

Pokud bychom připustili, že předešlá malba se skutečně vztahuje k mýtu o Persefoně, mohly bychom dívku s diadémem interpretovat jako budoucí vládkyni podsvětí říše, neboť podle Lullyho opery mělo u příležitosti sňatku Pluta a Persefony dojít k uzavření míru. Mladá žena hledí směrem dolů, tedy v místa, kde se rozkládá říše zemřelých, která se na každou polovinu roku stane jejím domovem. Pochopitelně zde opět vyvstává otázka literární předlohy, která však v tomto případě zůstává nezodpovězená.¹¹²

V případě ikonografické analýzy se můžeme rovněž odkázat na vlastní Harovníkovu invenci spojenou s celkově spíše alegorickým než mytologickým významem malby. Nicméně pravděpodobnější vysvětlení spočívá v interpretaci dívky s diadémem jako postavy zosobňující pomíjivost míru, o nějž je třeba neustále usilovat.

Kompozice malby je až schematicky osově souměrná, uspořádaná do tvaru rovnostranného trojúhelníka. V její horní části Harovník vycházel z grafiky Johanna Wilhelma Baura pro Ovidiovy *Metamorfózy* znázorňující Merkura a Hersé [34], odkud přejímá postavu božského posla. Oproti předloze pravici s caduceem nechává mírně klesnout tak, aby směřovala přímo k dívce mávající olivovou ratolestí. Drapérie se v pravé části poněkud mohutněji vzdouvá, malíř ji však zkracuje o zašpičatělý cíp látky zcela vpravo.

¹¹² Přinejmenším co se dolní části malby týče.

I / b 3 Úsvit Míru a Hojnosti

malba v centrálním oválném poli

Cyklus maleb ve Velkém sále vrcholí centrální alegorickou scénou oslavující konec války a zároveň počátek míru a hojnosti (viz Přijímací salon: *Ex Bello Pax, Ex Pace Ubertas*) zprostředkovaný rodem Leslie. V poli se vyskytuje nepřeborné množství ženských postav, amorků a putti nesoucích girlandy, olivové či palmové ratolesti, květiny (zejm. narcis, konvalinku a tulipán), apod. Scéna je zasazena do oblačné sféry.

Nad scénou se vlevo nahoře vznáší okřídlená dívka s dvojicí vavřínových věnců v rukou. Ženin pohled směřuje dolů k dvojici ženských postavy pod ní. Patrně se jedná o znázornění Vítězství, které bývá tradičně zobrazováno v podobě okřídlené letící dívky s vavřínovým věncem, palmovou ratolestí, labarem, apod.¹¹³

Zcela vlevo se nachází skupina Hór následovaná v popředí dvojicí ženských figur, z nichž jedna třímá v pravici bílou lilii a na hlavě jí září šesticípá hvězda, zatímco druhá drží v pravé ruce olivovou ratolest. Dívka s hvězdou na hlavě sedí na oblaku, je oděná do šatu světle růžové až pleťové barvy, který spadá z pravého ramene a obnažuje ňadro. Pravou paži spouští volně podél těla, květy směřujícími směrem dolů v ní třímá bílou lilii. Pravděpodobně se jedná o postavu bohyně Aurory – zde však spíše ve smyslu personifikovaného Úsvitu v alegorickém významu počátku.

Dívčinu levici svírá v ruce žena v zelených šatech s odhalenými ňadry, které pod pravou paží vyběhává rudá drapérie povlávající ve vzduchu za ní. Svou pravou dlaň, v níž nese snítku olivovníku, pokládá na levé rameno Aurory. V levé spodní partii malby, těsně za postavou Úsvitu je zobrazen erb rodu Leslie vynášený dvěma putti do nebes.

Přibližně na středu malby malíř znázornil mladou ženu třímající v levé ruce zlatou hrotovou korunu spolu s olivovou ratolestí. Pravou paži s hradební korunou natahuje doprava směrem k dvojici postav při pravém okraji pole. Žena třímá v levici atributy typické pro personifikaci vlády a míru – zlatou korunu a snítku olivovníku. U jejích nohou sedí dva bílí holoubci s červenou šňůrkou v zobáčku.

Skupinka čtyř amoretů po její pravici věncí lva ležícího na oblaku girlandou. Lev jako tradiční symbol síly leží klidně na obláčku a nechává děti, aby ho zdobily girlandou. Hlavu obrací nazad, cení zuby a vyplazuje jazyk – vzhledem k nehybné

¹¹³ Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia 1645, s. 681–682.

poloze těla však tato mimika působí hravým dojmem.

Při pravém okraji pole stojí dvě ženské postavy představující personifikace Míru a Hojnosti. Žena znázorňující Mír má na hlavě vavřínový, nebo olivový věnec. Ve svěšené levici třímá olivovou ratolest, zatímco v pozvednuté pravici drží hořící pochodeň. Před jejíma nohama se kupí válečné trofeje v podobě částí výstroje, praporů, partyzán, kopí válečného bubnu, které se dívka chystá zapálit. Toto zobrazení vychází z Ripovy *Iconologie*, v níž autor navrhuje opatřit personifikaci Míru (it. *Pace*) rohem hojnosti a olivovými ratolestmi. Do pravice jí vsazuje plápolající pochodeň znázorňující lásku, která pohltí všechny všechnu nenávist v podobě válečných trofejí.¹¹⁴

Význam malby zcela jistě odpovídá alegorickému znázornění nastolení Míru a Hojnosti prostřednictvím rodu Leslie. Lze dokonce uvažovat o možné přímé souvislosti lilie, kterou třímá postava Úsvitu, se jménem Leslie, neboť v rodném jazyce hraběte Waltera je ekvivalentem pro lilii slovo *lily* (pl. *lilies*), z jehož plurálu vzniká přesmyčkou písmen slovo Leslii. Pro tuto hypotézu sice chybí přesvědčivé argumenty, přesto lze úsvit Míru a Hojnosti přímo spojit s osobou Waltera Leslie, a to díky rodovému erbů vynášenému amorety do nebes. Úsvit drží za ruku dívka s olivovou ratolestí, která je sice považována za tradiční symbol míru, postava však nepředstavuje konkrétní personifikaci, protože ta se nachází spolu s Hojností při pravém okraji pole.

Kromě personifikace Vítězství, které přilétá s vavřínovými věnci v rukou, se do celkového vyznění scény zapojuje také dívka zobrazená na středu malby. V její levici se opět objevuje olivová snítka, tentokrát však společně se zlatou korunou vlády náležející patrně do rukou Waltera Leslie. U jejích nohou se nachází dvojice holoubků, jež nepochybně patří k atributům míru. Pravice s hradební korunou míří směrem k postavám Míru a Hojnosti, jimž navrácí vládu nad hradbami měst, které do té doby sloužily výhradně svému fortifikačnímu účelu. Za zmínku jistě stojí její srovnání s Ripovou personifikací Itálie s jejími provinciemi (it. *Italia con le sue provincie*), kterou reprezentuje nádherná žena v okázalém oděvu s hradební korunou a zářící hvězdou nad hlavou, jež třímá v pravici žezlo a v levici roh hojnosti. Hvězda v tomto případě značí nadřazenost rozumu či intelektu a koruna tvořená hradbami vypovídá o privilegovanosti a ušlechtilosti měst, hradů, zámků, venkovských sídel či území.¹¹⁵

Interpretace hvězdy u této Ripovy personifikace snad může souviset i se stejným symbolem zářícím na novoměstské malbě nad Aurořinou hlavou, jenž možná přímo

¹¹⁴ Ibidem, s. 467.

¹¹⁵ Ibidem, s. 302–304.

odkazuje na osobu objednavatele maleb, který díky své inteligenci dosáhl ukončení války.

Základní kompoziční schéma vychází z grafiky Michela Dorigny *Alegorie míru mezi Francií a Anglií* (1639) podle Simona Voueta. Fabián V. Harovník odtud přejímá takřka celou levou část malby zahrnující postavy Hór, personifikaci Vítězství, Auroru, dívky s olivovou ratolestí po její levici a dvou Amoretů nesoucích girlandu. Z předlohy cituje rovněž skupinu tří dítek (Amorka a dvou putti) v pravé horní části pole. Pár leopardů z Dorignyho grafiky, které věncí shromáždění Amoretů, redukuje a přeměňuje na odpočívajícího lva.

Grafiku doprovází text: „*Regnorum secura fides: cui purior Aether aspirat, Zephyrus mollis et unda silens. Iamque feris dominatur Amor: stimulosque minaces Lilia vincturae deposuere Rosae Talia si perstant, non Anglo-Gallica tantum orbe sed in toto foedera Pacis erunt*“. V překladu zní tato slova následovně: Víra není ohrožena v královstvích, v nichž vane čistší vzduch a vlahý Zefyros, kde mračna utichají. Také láska už vládne šelmám: znamenité Lilie se smířily s Růžemi, pakliže popudlivost přetrvává, budou mírové smlouvy uzavírány nejen mezi Anglií a Francií, ale i po celém světě.

Ačkoli malíř přejímá kompozici poměrně věrně, přisuzuje postavám dodatečné atributy – Auroře, jež na Dorigniho grafice představuje personifikaci Francie, vsazuje nad čelo zlatou hvězdu, dívce po její levici, která na předloze zastupovala personifikaci Anglie a původně třímala v pravici růži, vkládá do ruky olivovou ratolest. Zatímco motiv lilie v pravici Úsvitu vychází z grafické předlohy a Fabián Václav Harovník jej pouze více akcentuje, růže jako atribut Anglie z malby úplně mizí. Z toho je patrné, že malíř nerecipoval původní námět grafiky, jejíž kompozici pouze využil pro záměr zobrazit obdobné téma nastolení míru, ovšem bez zjevné aluze na konkrétní historickou událost.

Bez zájmu nezůstává ani skutečnost, že na rozdíl od růže cituje lilie v Aurořině ruce Dorigniho předlohu, oproti níž je ještě více zdůrazněna. Spolu s lilií v poli s literou „C“ tak může vypovídat ve prospěch hypotézy o jakési lesliovské florální personifikaci.

I / c 1–4 Amoreti s válečnými atributy

malby v kapkovitých polích v rozích sálu

I / c 1 Dvojice amoretů s praporem, mušketou, furketou a bandalírem

malba v kapkovitém poli v jihovýchodním rohu sálu

Dva nazí andílci se vznášejí na oblačném pozadí. Postava vpravo třímá v levé ruce světle žlutý prapor. Druhý amoret nese v pravici mušketu s furketou – dřevěnou tyčí opatřenou v horní části kovovou vidlicí, která slouží k podpěře těžké zbraně při střelbě. Pozvednutá levá ruka vyzvedá do výše kožený řemen, jemuž se říkalo bandalír, s koženým váčkem na kule a měrkami – nádobkami na střelný prach [37].

I / c 2 Dvojice amoretů s bubnem, píšťalou, štítem a přilbicí

malba v kapkovitém poli v severovýchodním rohu sálu (dolní část kvůli dveřnímu otvoru zkosena)

Amorek znázorněný v levé partii pole. V připážené pravici drží buben, zatímco v jeho předpažené levé ruce spočívají paličky a dřevěná píšťala. Amoret po jeho levici shlíží přímo dolů na diváka. Stříbrný kapkovitý štít, jehož okraj obrubuje bronzový lem s nýty, přidržuje oběma rukama před tělem. Z levého zápěstí visí dolů kovová přilbice, nejspíš tzv. morion [38].

I / c 3 Dvojice amoretů s doutnákem (pochodní), smolným věncem a ručním granátem

malba v kapkovitém poli v severozápadním rohu sálu

Scéna se odehrává v oblačné sféře, po níž poletuje dvojice nahých amoretů s dvojitými – motýlími monochromně ztvárněnými křídly.¹¹⁶ Andílek v levé části hledí na svého souputníka, který se vznášejí po jeho levici. Pravou paži s hořícím smolným věncem zdvihá vysoko vzhůru, v připážené levici třímá plápolající doutnák či pochodeň. Amoret po jeho levé ruce třímá kulovitý ruční granát se dvěma zapálenými doutnáky [39].

¹¹⁶ Křídla těchto dvou amoretů nejsou jako jediná opeřená.

I / c 4 Dvojice amoretů s přilbicí, trumpetou a bambitkou

malba v kapkovitém poli v jihozápadním rohu sálu

Amoret v levé polovině pole je zobrazen zády k divákovi. Na jeho pravé paži spočívá kovová přilba s hledím a chocholem. Amoret po jeho pravici třímá v levé ruce bambitku, zatímco v jeho vzpažené levici spočívá trumpeteta [40].

I / d 1–6 Litery

malby v malých dvoudílných oválných polích na ose klenby a v hlavách a nohách centrálního pole

Šest štukových kartuší s malovanými poli se žlutými (zlatými) písmeny tvarovanými po způsobu akantových rozvilin C a W po stranách ústřední malby a písmeny L, ES, L, IE na klenební ose.

Jednotlivé znaky jasně označují osobu objednavatele maleb – W(alter), LESLIE. Zbývající písmeno nejspíš zastupuje hraběcí titul C(ount) v rodné řeči objednavatele.

Litery doprovází zejména vegetabilní doplňky zasazené spolu s písmeny na různě barevná rastrovaná pozadí.

I / d 1 Litera C

malba v malém oválném dvoudílném poli v nohách centrálního pole

Litera spočívá na rudém symbolu srdce, z jehož spodní partie vystupují překřížené rostliny – vlevo bílá lilie a vpravo snítka zelené rostliny s hustými dlouhými, na konci zašpičatělými lístky. Znak je nanesen na vzorované pozadí střídajících se světle a tmavě hnědých trojúhelníků, na něž dopadají stíny ze všech částí symbolu tak jako by je vrhaly předměty samy [41].

Srdce je obvykle považováno za symbol lásky či statečnosti. Ripa spojuje symbol srdce s personifikací Rady (it. *Consiglio*), Volby (it. *Elezione*), kterou doplňuje latinským citátem: *Virtutem eligo* (Volím počestnost), a vkládá jej rovněž do rukou Modlitby (it. *Orazione*).

Motiv bílé lilie, jenž se v sále několikrát opakuje, patrně přímo odkazuje na rod Leslie. Ripa píše: „*Et come il Giglio per l'acutezza dell'odore muove il senso, & desta*

*gli spiriti, cosi medesimamente le Bellezza muove, & desta gl'animi ad amare [...]*¹¹⁷
Tedy: Právě tak jako lilie svou vůní podněcuje smysly a vzbouzí ducha, tak také krása podněcuje a probouzí duši k lásce. Kromě toho Ripa vybírá bílou lilii jako jeden z atributů pro personifikaci Čistoty (it. *Purità*).

I / d 2 Litera W

malba v malém oválném dvoudílném poli v hlavách centrálního pole

Litera je umístěna na podklad ze střídajících se světle a tmavě hnědých kosočtverců. Do písmene se vplétá zlatá koruna se sedmi viditelnými hroty, jejíž čelenku zdobí vertikální ryté linie vyplňující prostor mezi pěti kosočtverci, jimiž prochází horizontální vrypy. Do kosočtverců jsou vsazeny elementární náznaky drahokamů v podobě drobných růžových bodů. Hroty naopak krásí modré tečky. Pod literou probíhají dvě snítky zelené rostliny s množstvím dlouhých tenkých lístků. Znak vrhá na pozadí malovaný stín [42].

Vzhled hrabčcí hodnostní koruny s devíti viditelnými hroty ozdobených perlami ustanovila teprve heraldika 19. století, podle jejích pravidel koruna se sedmi viditelnými hroty, které byly rovněž opatřeny perlami, náležela stavu svobodných pánů. Nepochybně je důležité na tomto místě poznamenat, že hrotová koruna nacházející se přímo nad Lesliovým erbem v Malém sále, se svou podobou liší od koruny v liteře W. Spodní kruh krásí ornamentální reliéfy a její levá část se ztrácí za okrajem pole, z něhož vystupuje pouze šest viditelných hrotů. Koruna zde tedy patrně spíše než na hodnost Waltera Leslie poukazuje na samotný aspekt vlády.

I / d 3 Litera L

malba v malém oválném dvoudílném poli nalevo od centrálního pole

Literu v horní partii obkružuje vavřínový věnec, za ní se kříží dva snítky zelených rostlin – vlevo tmavší (snad olivová ratolest) a vpravo světlejší. Stíny opět dopadají na světlé růžové pozadí s červenými kosočtverci [43].

¹¹⁷ Ibidem, s. 61.

I / d 4 Litery ES

malba v malém oválném dvoudílném poli nalevo od centrálního pole, v nohách ortogonálního pole s Merkurem ohlašujícím mír

Litery spočívají přímo na žlutém podkladu členěném tmavšími kosodélníky téže barvy. Kolem dokola je ověňuje vavřínový věnec, který z každé strany přidržuje drobná ručka vystupující z bílého obláčku. Symboly vrhají na pozadí stín [44].

I / d 5 Litera L

malba v malém oválném dvoudílném poli napravo od centrálního pole

Litera leží na růžovém podkladě s červenými čtverci. Doplnují ji dvě totožné zelené ratolesti, přičemž jedna přechází přes přední stranu písmene, zprava se obtáčí kolem jeho dřívku a vychází nalevo pod spodní částí znaku. Jednotlivé části symbolu vrhají stín na pozadí [45].

I / d 6 Litery IE

malba v malém oválném dvoudílném poli nalevo od centrálního pole, v nohách ortogonálního pole s Jupiterem, Plutem a Neptunem

Litery spočívají přímo na pozadí s motivem světle a tmavě žluté šachovnice. Jednotlivá písmena spojuje vavřínový věnec přidržovaný z obou stran rukama mizejícíma v bílých obláčcích. Na pozadí dopadají fiktivní stíny všech částí symbolu [46].

II / 2. patro: Malý sál

*CYKLUS MALEB S MYTOLOGICKÝMI A ALEGORICKÝMI VÝJEVY,
PERSONIFIKACE ČTYŘ ROČNÍCH DOB*

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Malý sál je první místností západního křídla zámku. Má obdélnou dispozici,

s dalšími pokoji v západním křídle je spojen dveřmi zahajujícími enfiládu procházející až k tzv. Velké ložnici. Je osvětlován čtyřmi okny, dvěma otevřenými na sever a dvěma vedoucími na západ. Vchodem nacházejícím se naproti oknům severní stěny pokoje se vchází do menší obdélné místnosti, prostřednictvím níž je Malý sál propojen s Velkým. Místnost je zaklenuta neckovou klenbou se zrcadlem rozdělenou vysokým štukovým reliéfem na dvanáct různě velkých polí. Ve štuku se objevují motivy okřídlených ženských a mužských herm, hlaviček andílků či pásů s trofejemi. Celkově však převládá vegetabilní dekor, zejména akantová rozvilina a různé druhy ovoce.

Při severozápadním okraji k sálu přiléhá kruhová věž se třemi okny řešená v interiéru na půdorysu čtverce zaklenutého klášterní klenbou se zrcadlem. Klenba je štukovým reliéfem rozdělena na pět polí. Vížku od pokoje odděluje arkádou uzavřenou segmentovým obloukem, který nese dvojici oválných polí s malbami lemovanými štukovým rámem s motivem perlovce.

II / a 1 Faethon před Sólem a personifikace čtyř ročních dob s alegorickým námětem ubíhajícího času

malba v podélném oválném poli na ose klenby

Scéna se odehrává v oblacích na hradě slunečního boha Sóla. Po jeho levici sedí dívka se srpkem měsíce nad čelem znázorňující Lunu. Před jejich trůnem klečí mladík, po jehož levici se nachází skupina postav představujících personifikace Jaro, Léta a Podzimu. Po mladíkově pravici sedí dívka, která mu nastavuje zrcadlo představující personifikaci Obezřetnosti. Mladík ukazuje pravou paží směrem k slunečnímu vozu. Za jeho zády běží směrem doleva Chronos hrající na sýringu. Nedaleko stojí dvě dívky, jedna se srdcem na hrudi a druhá s loutnou a obnaženou hrudí. Zcela vlevo se krčí personifikace Zimy [47].

Mytologickým námětem malby je příběh z druhé knihy Ovidiových *Metamorfóz*. Malba zachycuje Faethonta, který přišel do slunečního hradu, aby se přesvědčil, že bůh slunce je opravdu jeho otcem, jak tvrdila Klyméné. Sól Faethontovi potvrdí, že jeho matka nelhala a na důkaz toho mu přislíbí vyplnit jakékoli přání. Faethon lehkovážně zatouží po tom, aby směl jedinkrát řídit otcův sluneční vůz. Bůh mu nakonec vyhoví, ale mladík se i s vozem zřítí do moře a utone.

Kompozičně zde Harovník vychází ze dvou předloh. Z rytiny Johanna Wilhelma Baura k *Metamorfózám* (kol. 1640) [48] znázorňující shromáždění bohů na Olympu

a obrazu Nicolase Poussina *Helios a Faethon se Saturnem a čtyřmi ročními dobami* asi z roku 1635 [49].

II / a 2 Proměnění pastýře v olivu

malba v menším oválném poli, severní bok klenby vlevo

Scéna je zasazena do krajinného rámce. Malba znázorňuje sedm tančících nymf. Šest z nich se drží v kruhu za ruce, sedmá hraje na tamburínu. Na mírně vyvýšeném pahorku nalevo od tančících nymf je zobrazen strom mající antropomorfní siluetu. U nohou této stromové postavy je vidět podlouhlý předmět, který pravděpodobně představuje pastýřskou píšťalu [50].

Mytologickým námětem této malby je příběh ze čtrnácté knihy Ovidiových *Metamorfóz*, který vypráví o apulském pastýři, jenž se choval hrubě k nymfám a byl za to proměněn v olivovník, hrubost jeho slov se odrazila v trpkosti jeho plodů.

Kompozičně zde Harovník vychází z ilustrace Johanna Wilhelma Baura k Ovidiovým *Metamorfózám* [51]. Otevřená krajina z grafické předlohy je v malbě redukována, chybí zde průhled do údolí a skupina tažných ptáků na nebi. Postavy nymf přejímá Harovník vcelku přesně, pouze nepatrně mění úhel pozorovatele, stejně tak je tomu u pastýře, který má však na předloze výraznější antropomorfní rysy. U jeho nohou se na grafice rýsuje pastýřská píšťala, nebo hůl, jež je v Harovníkově případě jen naznačena několika málo nepříliš srozumitelnými tahy štětce.

II / a 3 Únos Európy

malba v menším oválném poli, severní bok klenby vpravo

Na výjevu je zobrazeno devět mladých dívek a čtyři býci. Dívky obklopují svou paní, která sedí na bílém býčku ve středu výjevu. Ústřední skupinu malby tvoří princezna Európa sedící na býku a dvě její družky. Jedna stojí za svou paní a přes ramena jí přehazuje červený plášť, druhá sedí na zemi vpravo za býčkem. Všechny tři mají odhalená ňadra. Európa se zlatou korunou na hlavě natahuje levou ruku po květinovém věnci, pravíci spočívá na býčkově uchu [52].

Mytologickým námětem této malby je příběh z druhé knihy Ovidiových *Metamorfóz* vyprávějící o princezně Európe, dceři krále Agénora, který vládl v Sídóně. Európa si právě hrála na břehu moře se svými družkami, tyrskými děvčaty, když po ní

zatoužil nejvyšší bůh Jupiter. Požádal proto svého syna Merkura, ať zažene Agénorova stáda od hor až k moři. Poté se proměnil do podoby překrásného bílého býčka a vmísil se mezi stádo, aby princeznu oklamal. Európa se nakonec nechala ošálit, nasedla býkovi na hřbet a ten ji hbitě unesl na Krétu.

II / a 4 Hostina bohů / Svatba Pélea a Thetidy

malba v menším oválném poli, jižní bok klenby vlevo

Malba znázorňuje hostinu bohů na Olympu. Skupina osmi bohů sedí okolo podélného obdélného stolu ve středním plánu výjevu. V čele stolu sedí polonahý muž v rudé drapérii, skrývající něco v záhybech svého pláště. Po jeho levici stojí Merkur a naproti němu sedí Venuše, přičemž oba hledí na mužovu ruku ukrytou za zády. Za mužem stojí sluha nesoucí táč s kančí hlavou. Po Venušině pravici trůní Minerva ohlížející se na Apollóna a ženu sedící v čele stolu. Uprostřed sedí bok po boku muž a žena, na něž se snáší květy z rukou malého Amorka vznášejícího se nad scénou [53].

Dva obdobné výjevy namaloval Harovník v pražském Lobkovickém paláci na Hradčanech. V Novém Městě nad Metují částečně opakuje postavu muže v rudém plášti – Herkula (zde patrně Jupitera), jenž je v pražském sídle znázorněn ve stranovém obrácení a určena atributem lví kůže. Analogický prvek představuje nahé mužské tělo, ve spodní části zakryté rudou drapérií, které zůstává otočené zády k divákovi.

Z druhé malby pro Lobkovice vybírá postavu Minervy, na novoměstském zámku výrazněji zaujatou rozhovorem dvou postav po její pravici a mírně se naklánějící kupředu. Původně dominantní štít s hlavou Medúsy přesouvá Harovník zleva doprava, kde jej redukuje na pouhý fragment. Minervin trůn vyhlíží na mimopražském výjevu honosněji. Posledními dvěma figurami reprodukovanými Harovníkem z jeho starší tvorby, je dvojice postav mladíka nalévajícího víno Amorkovi.

Postavu Venuše a mladíka s tácem s kančí hlavou Harovník přejímá z ilustrace *Svatba Pelea a Thetidy* od Jacoba de Gheyna II. ke Catullovu dílu *Carmina* z roku 1589 [54].

II / a 4 Ió

malba v menším oválném poli, jižní bok klenby vpravo

Výjev je zasazen do volné krajiny. Zcela vpravo sedí na vyvýšeném pahorku

Jupiter v červeném šatě, v levici drží žezlo a na hlavě má korunu. U jeho nohou je namalován orel. Před ním stojí stooký obr Argos. Za ním stojí bílá kravka ohlížející se na dvě dívky sedící vlevo. Zcela vlevo se za stromem ukrývá Merkur s okřídlenou helmicí a pastýřskou holí v pravé ruce. Nad celou scénou se na oblaku vznáší Junona jedoucí na zlatém voze taženém dvěma pávy [55].

Mytologickým námětem této malby je příběh z první knihy Ovidiových *Metamorfóz* vyprávějící o dceři argejského krále Ínacha – Íó, do níž se zamiloval sám Jupiter. Dívka před ním nejprve prchla, ale vládce Olympu ji nakonec dostihl v podobě mlhy. Když ale Junona spatřila, že mlha zakryla zemi bez zjevné příčiny, podivila se a ihned se začala shánět po svém záletném manželovi. Ten však vytušil, co se chystá a prozíravě proměnil Íó v kravku. Junona si ji ovšem lstivě vyžádala darem, a aby jí Jupiter nemohl vrátit její pravou podobu, dala ji střežit stookému obru Argovi. Jupiter však poslal svého syna Merkura, aby Íó vysvobodil. Merkur Arga nejprve uspal a potom zabil, ale Junona toužila dál po pomstě, a tak seslala na Íó šílenství. Jovova milenka tak bloudila po celém světě a zastavila se až v Egyptě. Jupiter nemohl dál snášet její utrpení a požádal svou manželku, aby ukončila dívčino trápení, Junona se nakonec obměkčila a vrátila Íó lidskou podobu.

Malba se však ikonograficky odlišuje od Ovidiovy verze příběhu, na rozdíl od ní totiž Harovník znázornil Jupitera a nikoli Junonu, jak přikazuje Argovi, aby střežil Íó.

Postavu krávy Harovník převzal z ilustrace *Merkur zabíjí Arga* od Hendrika Goltzia k Ovidiovým *Metamorfózám* (Ovid. *Met.* I, pl. 19) z roku 1589 [56].

Na grafice Antonia Tempesty *Argus a Mercurio iugulatur* k Ovidiovým *Metamorfózám* spatřujeme obdobnou kompozici scény z legendy o Íó, zejména v postavě Junony vznášející se s pávem na oblaku nad výjevem [57].

II / a 5 Alegorie Pokušení / Paridův soud (?)

malba v kruhovém poli, západní čelo klenby

Malba znázorňuje celkem čtyři postavy, tři ženské sedící na zemi a jednu mužskou vypínající se nad nimi. Kompozice se soustřeďuje k pravému okraji štukového pole. Dívka vpravo sleduje pohledem zlatou kouli-jablko v ruce mladíka a levicí na ně ukazuje [58].

Scéna by mohla být interpretována jako Paridův soud, postavám však zcela schází určující atributy.

Vzhledem k této skutečnosti a také k celkovému ikonografickému programu místnosti, výjev spíše odpovídá alegorickému znázornění pokušení a navazuje tak na motiv ústředního pole, neboť stejně jako centrální malba upomíná na rozvážnost a rozum. Dívka touží po zlatém jablku, které patrně představuje to, po čem člověk prahne – něco, co se na první pohled jeví nádherné, ale přitom v sobě skrývá cosi nevýhodného, špatného a možná dokonce nebezpečného, v intencích přísloví: Není všechno zlato, co se třpytí.

II / a 6 Dívky s Amorkem napadají Saturna

malba v kruhovém poli, východní čelo klenby

Na výjevu jsou zobrazeny dvě mladé dívky s malým Amorkem napadající Saturna, který leží pokořen na zemi u jejich nohou. Jedna z dívek kráká starce za vlasy a v pozdvižené levici třímá bílý kapesník, jímž se mu zřejmě chystá zacpat ústa. Druhá dívka tahá Saturna za křídlo. Zcela vlevo je namalován nahý Amorek s duhovými křídélky, který přidržuje Saturna za pravé křídlo a dívá se ven z obrazu přímo na diváka [59].

Kompozičně zde Harovník vychází z obrazu Simona Voueta, *Saturn pokořený Amorem, Venuší a Nadějí* přibližně z let 1645–1646 [60]. Od své předlohy se výjev na novoměstském zámku liší v detailech, jako je například barevnost oděvů či vlasů a také prostředím, do něhož je zasazen. Podstatnější odchylku představují výrazy postav, zejména Amorka a Saturna. Zatímco Vouet zobrazuje Amorka upírajícího oči na Venuši, Harovník iniciativně odvrací jeho pohled na diváka, z něhož se tak stává součinitel výjevu odehrávajícího se na malbě. Mění se rovněž výraz Amorkovy tváře z tázavého na tajemný, jeho téměř potutelný úsměv prozrazuje triumfální vítězství skupiny nad Časem.

Saturn je na Vouetově obraze vyděšenější a bezmocnější, než v Harovníkově podání. Pražský malíř mu ponechává jistou důstojnost, svaly se rýsují výrazněji bez známek stařecké ochablosti a ústa zůstávají oproti předloze zavřená. Dalším rozdílem je bílý kapesník ve Venušině levé ruce, u Voueta se zjevně nejedná o samostatný díl látky, ale o část jejího oděvu.

Nejvýznamnější a snad jedinou odchylkou zasahující do ikonografického významu Vouetova díla je scházející atribut naděje – kotva. Z tohoto důvodu nelze postavu na Harovníkově malbě identifikovat zcela bez výhrad jako personifikaci této

teologické ctnosti. Figury dvou okřídlených dívek vznášející se nad scénou předlohového obrazu přejímá Harovník do alegorické scény v tzv. Přijímacím sále, o němž bude řeč na příslušném místě.

II / a 7–10 Amorce s atributy čtyř ročních dob

čtyři malby v malých trojlístkových polích při rozích centrální malby

Podobná pole s personifikacemi čtyř ročních dob maluje Harovník rovněž v Lobkovickém paláci. Na rozdíl od novoměstského zámku zobrazuje Amorky ve zdařilých perspektivních zkratkách s odlišnými atributy.

II / a 7 Jaro

malba v malém trojlístkovém poli při jižní stěně místnosti (vpravo)

Nahý hnědovlasý Amorek se žluto-červenými křídélky a zelenou vlající drapérií přepásanou přes levé rameno je zobrazen na blankytně modrém pozadí. V ruce třímá bílé a červené květy [61].

II / a 8 Léto

malba v malém trojlístkovém poli při severní stěně místnosti (vlevo)

Světlovlasý nahý Amorek se žlutými křídélky a drapérií stejné barvy s červenými horizontálními pruhy splývající přes levé rameno k pravému boku se vznáší na blankytně modrém pozadí. V ruce drží zralé obilné klasy [62].

II / a 9 Podzim

malba v malém trojlístkovém poli při severní stěně místnosti (vpravo)

Světlovlasý nahý Amorek na blankytně modrém pozadí, s duhovými křídélky a zelenou drapérií s hnědými horizontálními pruhy, kterou přidržuje pod pravým podpaždím a levou ručkou. V pravici třímá zelený list [63].

II / a 10 Zima

malba v malém trojlístkovém poli při jižní stěně místnosti (vlevo)

Světlovlasý nahý Amorek vznášející se na blankytně modrém pozadí, s duhovými křídélky a žlutooranžovou drapérií probíhající za jeho zády. V pravici drží sněhovou vločku, v levici rampouch [64].

II / a 11–12 Erby Lesliů a Dietrichsteinů

dvě malby v malých oválných dvoudílných polích v nohách a hlavách centrální malby

II / a 11 Erb Lesliů

malba v malém oválném dvoudílném poli v hlavách centrální malby

Hnědočervený kapkovitý štít s volutovými výběžky na světle modrém pozadí, uvnitř něhož se nachází modrý horizontální pás s trojicí zlatých přezek na stříbrném pozadí s malovaným reliéfem. Na vrcholu štítu je zobrazena zlatá koruna s šesti viditelnými hroty, v levé části limitovaná velikostí pole a evidentně neukončená. Za štítem se kříží dvojice zelených ratolestí [65].

II / a 12 Erb Dietrichsteinů

malba v malém oválném dvoudílném poli v nohách centrální malby

Hnědočervený kapkovitý štít s volutovými výběžky na světle modrém pozadí, uvnitř něhož se nachází nakoso dělené pole, v horní části zlaté, v dolní červené a na něm dva stříbrné vinařské nože obrácené ostrím k sobě. Na vrcholu štítu je umístěna zlatá koruna s volutami místo hrotů. Na pozadí erb doplňuje dvojice zelených snítek [66].

II / b 1–2 Apollón a Dafné

dvě malby v oválných polích na oblouku arkády oddělující Malý sál od věže

Na spodní straně oblouku se nachází dvě pole s malbami vycházejícími z báje o Apollónovi a Dafné zapsané v první knize Ovidiových *Metamorfóz*. Podle tohoto

příběhu sluneční bůh pohrdal Amorovou zbraní, neboť zatímco on dokázal pomocí luku a šípů skolit obávaného Pýthóna, Amor jen svede vzbudit lásku v tom, koho zasáhne jeho šíp. Amor se proto rozhodl, že se Apollónovi pomstí, a vzbudil v něm lásku k dceři říčního boha Péneia Dafné. Zatímco jeho srdce zasáhl zlatou střelou, která podněcuje lásku, k Dafné vyslal střelu olověnou, jež ji naopak zavrhuje. Bůh stížený láskou nymfu trpělivě stíhal a zoufalá Dafné proto požádala svého otce, aby změnil její podobu a uchránil ji před jeho žádostivostí. Péneius dceru vyslyšel a proměnil ji ve vavřín, který pak Apollón přijal za svůj strom, a na věčné časy se zdobil věncem z jeho listů.

II / b 1 Apollón

malba v oválném poli při východní stěně oblouku arkády

Apollón je zobrazen jako bezvousý mladík, v pravici drží luk a zpoza zad mu vyčnívá toulec s šípy [67].

II / b 2 Dafné

malba v oválném poli při západní stěně oblouku arkády

Dafné je zobrazena tradičně v momentě proměny ve vavřín jako mladá polonahá dívka. Paže má zdvižené vzhůru, pohled upíná směrem nahoru [68].

Harovník kompozičně vychází z ilustrace *Apollón a Dafné* Hendrika Golzia k Ovidiovým *Metamorfózám* (Ovid. *Met.* I, pl. 14) z roku 1589 [69]. Postavu Dafné přejímá téměř beze změny, pouze přibližuje nymfu tehdejšímu ideálu krásy, její vlasy nejsou na rozdíl od předlohy zcela změněny v listy. Oproti Golziovi zahaluje Dafné do neprůsvitné látky.

II / c 1–5 Malby z cyklu příběhů o Iásonovi a Médeie

čtyři oválné dvojdílné malby v čelech klenby a centrální kruhová malba na klenebním zrcadle v severozápadní věži přiléhající k Malému sálu

II / c 1 Iáson se zasnubuje s Médeiou v Hekatině chrámu, Médea předává Iásonovi kouzelné byliny

malba v dvojdílném oválném poli na jižním čele klenby

Na malbě jsou zobrazeny dvě postavy klečící před antickým chrámem. Mladý muž ve zbroji drží dívku za pravici, na zemi před nimi stojí zlatá nádoba, z níž vychází kouř. Na podstavci, který je rámován trojicí sloupů s hladkými dřívky z červeného mramoru, trůní zlatá socha bohyně Hekaty [70].

Výjev znázorňuje okamžik, kdy Médeia přichází k chrámu bohyně měsíce a kouzel Hekaty, kde spatří Iásona a zamiluje se do něj. Mladík ji požádá o pomoc výměnou za sňatek, Médeia mu uvěří a daruje mu kouzelné byliny, které ho mají ochránit a uspat draka střežícího zlaté rouno.

Vztahuje se přímo k Ovidiovým veršům:

Ut vero coepitque loqui dextramque prehendit
hospes et auxilium submissa voce rogavi
promisitque torum, lacrimis ait illa profusis.¹¹⁸

Když pak mluvit se jal ten cizinec, za pravou ruku
uchopiv ji, a hlasem pokorným o pomoc žádal,
slibuje dívce sňatek, jí vyhrkly slzy.¹¹⁹

Kompozičně zde Harovník vychází z ilustrace Johanna Wilhelma Baura k Ovidiovým *Metamorfózám*: IASONEM MEDEA ADAMAT (Ovid. Met. 7, pl. 62, Médea vroucně milující Iásona, edice 1703) [71].¹²⁰ Výjev se od své grafické předlohy

¹¹⁸ Ovid. Met. VII, 89–91, latinský originál citován podle:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met7.shtml> (vyhledáno 12. 5. 2014).

¹¹⁹ Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 195. (Ovid. Met. VII, 89–91).

¹²⁰ Baurovy ilustrace k *Metamorfózám* vznikaly kolem roku 1640, ovšem byly používány pro další edice během celého 17. století a také na počátku století následujícího. V některých případech se mohou lišit

liší jednak stranovým převrácením a jednak drobnými detaily v architektuře chrámu. Harovník soustředí celou scénu doleva, přibližuje Iásona s Médeiou a sochu bohyně na úkor zbytku výjevu, avšak do kompozice nezasahuje vůbec, pouze na pozadí při pravé straně štukového pole přidává dvojici soch na soklech. Figura vlevo třímá lyru, vedlejší socha pak roh hojnosti. Oproti Baurovi Harovník také značně smrštil postavu Hekaty, neboť byl limitován velikostí pole. Proporcionálně tedy malba neodpovídá předloze.

II / c 2 Iáson se chystá zorat pole s Martovými býky

malba v dvojdílném oválném poli na západním čele klenby

Na malbě je zobrazen Iáson ve zbroji spolu s dvěma býky. Iáson drží za roh bílého býka a pravicí pozvedá meč. Druhý hnědý býk stojí za bílým, oba chrlí z tlamy oheň. Na zemi pod jejich kopyty leží dvě jha [72].

Výjev znázorňuje okamžik, kdy se Iáson snaží zapřáhnout ohnivé býky, aby mohl zorat pole a vysadit na něm dračí zuby, z nichž povstanou vojáci, které má za úkol pobýt.

II / c 3 Iáson uspává draka střežícího zlaté rouno

malba v dvojdílném oválném poli na severním čele klenby

Iáson nalévá na hlavu draka kouzelnou směs bylin od Médei. Příšera otevírá tlamu s ostrými zuby, z níž vystrkuje rozeklaný plazí jazyk, ale přemožena kouzlem usíná [73].

Kompozičním východiskem se Harovníkovi v této scéně opět stala ilustrace Johanna Wilhelma Baura k Ovidiovým *Metamorfózám*: IASON SOPIT DRACONEM CUSTODEM AUREI VELLERIS (Ovid. *Met.* 7, pl. 63, Iáson uspává draka střežícího zlaté rouno, edice 1703) [74]. Odchytky od předlohy jsou i v tomto případě pouze minimální. Krajina z grafické předlohy je redukována (pravděpodobně i zde se rozhodujícím činitelem stala velikost pole a především skutečnost, že pokud by Harovník striktně zachoval proporce grafiky, působila by výsledná malba značně

například stranovým převrácením. U vydání z roku 1703 je na každé ilustraci uvedeno číslo příslušné knihy *Metamorfóz* a grafického listu včetně latinského nadpisu scény v horní části listu. Tyto údaje jsou proto uvedeny výhradně u ilustrací z tohoto vydání.

poddimenzovaným dojmem), v pravé části zcela chybí zátoka s loděmi a zvedající se pohoří, stejně tak, jako skupina postav. Strom s bohatou korunou byl malířem omezen na kmen s třemi větvemi, z nichž jedné dominuje zlaté rouno. Skála, na níž se ukrývá Iáson na grafice, je v porovnání s malbou vyšší a drak pod ní o poznání větší. Harovník draka vzhledem k Iásonovi celkově zmenšuje, vzájemný poměr jejich velikostí je nižší než na předloze. Kamenná zídka na grafice zcela chybí.

II / c 4 Iáson se chápe zlatého rouna

malba v dvojdílném oválném poli na východním čele klenby

Iáson klečí u soklu s hořícími obětinami. V pravé ruce třímá hůl, pomocí níž sundává z větve stromu rouno [75].

II / c 5 Iáson s Médeou se zlatým rounem na útěku z Kolchidy

centrální malba v kruhovém poli na zrcadle klenby

Iáson s Médeiou odlétají i s rounem, které drží iólský následník trůnu v pravici, z Kolchidy. Médeia třímá v ruce rovnostranný trojúhelník s obloukovitě prolomenými hranami a znamením lebky uprostřed [76].

III / 2. patro: Černá pracovna

*MALBA S NÁMĚTEM HUDBY NA OLYMPU, APOLLÓN S OSTATNÍMI BOHY
A HUDEBNÍKY*

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Černá pracovna je obdélná místnost navazující na Malý sál a zahajující enfiládu procházející západním křídlem zámku. Západní stěna se prolamuje jedním oknem. Za protější východní zdi sálu prochází menší obdélná místnost propojující Velký a Malý sál. Pokoj je zaklenut zrcadlovou klenbou s jediným štukovým rámem. V rozích pole vybíhají ke koutům místnosti z úst maskaronů na čtveřici kartuší „trofeje“ s notami a hudebními nástroji. Na notové partituře vlevo při západní stěně je uvedena datace k roku 1655.

Hudba na Olympu

malba v centrálním obdélném poli

Výjev je zasazen do oblačné sféry hory bohů. Centrální skupinu tvoří dvě ženské figury obklopující Apollóna. Po jeho pravici sedí Venuše doprovázená dvojicí bílých holubiček, v levé ruce třímá loutnu. V levé části se nachází čtveřice bohů sedících na oblacích: Proserpina, Pluto, Diana a Mars. Vpravo od skupiny bohů sedí trojice postav, dvě ženy a jeden muž s různými hudebními nástroji [77].

IV/ 2 patro: Jídelna

MALBA S NÁMĚTEM PARIDOVA SOUDU

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Jídelna je místnost téměř čtvercového půdorysu, která je propojena enfiládou s ostatními pokoji v západním křídle zámku. Při levé straně východní zdi se nacházejí dveře vedoucí do zadní obdélné místnosti. Západní stěnu prolamuje dvojice oken. Místnost je zaklenuta neckovou klenbou s centrálním téměř čtvercovým zrcadlem, které je obklopeno vyšším štukovým dekorem s dvojicí škeblí na každé hraně a čtyřmi lvími hlavami s prackami v rozích zrcadla s trofejemi vycházejícími z jejich úst k rohům pokoje. Rám malby tvoří vejcovce patrně teprve druhotně doplněný zlatými a černými detaily.

Paridův soud

malba v centrálním obdélném poli na zrcadle klenby

Výjev je zasazen do krajiny rámované antickými ruinami. Zcela vpravo sedí mladík ověnčený vavřínem, který podává zlaté jablko Venuši, jíž doprovází Amorek. Opodál stojí Minerva s Junonou vztahující ruce směrem k ušlé trofeji. Nad scénou se vznášejí dvě okřídlené dívky, z nichž jedna třímá v levici zlatou obroučku [78].

Kompozice čtyř hlavních postav – Parida, Venuše, Junony a Minervy Harovník takřka beze zbytku přejímá z rytiny znázorňující Paridův soud od Stefana della Bella

[79] (1610–1664) z cyklu 52 grafických listů¹²¹ inspirovaných Ovidiovými *Metamorfózami*, které vytvořil v roce 1644 na objednávku kardinála Mazarina pro Ludvíka XIV. Postava Amorka je přejata z putta na Bellově rytině *Ceres* [80] z totožného cyklu.

V / 2. patro: Žlutý salon

MALBA S NÁMĚTEM PROMĚNY FLORILLY A MELISSY NA KVĚTINY A VČELY

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Žlutý salon je menší místností v západním křídle zámku. Rozkládá se na téměř čtvercovém půdorysu, západní stěnou se otevírá jedním oknem. Dveřmi ve východní stěně se vchází do čtvercové místnosti navazující na chodbu východního traktu západního křídla zámku. Pokoj je zaklenut neckovou klenbou se zrcadlem. Reliéf štuky je opět spíše vyšší, malba je zasazena do zlaceného štukového rámu s vegetabilními ornamenty, který obklopuje širší pás s akantovou rozvilinou. Rám ukončuje pruh se zlaceným motivem vejcovce s dvojitým kruhovým orámováním a ušima, které vybíhají ke koutům místnosti pásem se štukovým reliéfem trofejí. Na detailech v trofejích při západním čele klenby je vyryta a černě zvýrazněna datace. Vlevo datum: A(nno) D(omini) 19. M. Písmeno „M“ může znamenat buď M(artius), tj. březen, nebo M(aius), tj. květen. Vpravo je uveden rok: 1656.

Proměna Melissy a Florilly na včely a květiny

malba v centrálním obdélném poli na zrcadle klenby

Scéna je zasazena do krajiny upravené člověkem. Vlevo na nízkém stupňovitém podstavci stojí kašna se sochou říčního boha. O kvádrový sokl před kašnou se opírá ženská postava ležící na zemi, jejíž konečky prstů nohou a rukou se proměňují v bílé a rudé květy. Zprava ji podpírá dívka, z jejíhož chodidla, levé ruky a podpaždí vylétají včely a usedající v roji na jednu z větví blízkého strom, odkud scénu pozoruje mladík

¹²¹ *Jeu de la Mythologie*, také *Jeu des Fables ou Métamorphose*, Paris, 1644.

s vavřínovým věncem na hlavě. V pravici třímá perořízek, jímž ryje do stromu slova: HIC DOMVS tj. *Hic (est) domus* = Zde (je) domov [81].

Mytologickým námětem malby se stal příběh proměny dvou sester-dvojčat, Melissy a Florilly na včely a květiny. Jedna z dívek byla milovnicí květů, zatímco druhá zbožňovala hudbu. Florilla byla proměněna v různé druhy květin, Melissa zase v roj včel.

Kompozičním východiskem se podle Marie Závorkové¹²² stala rytina Johanna Friedricha Greutera provedená podle návrhu Pietra da Cortony jako ilustrace k dílu jezuity Giovana Battisty Ferrariho *De florum cultura* publikovaného poprvé roku 1633 v Římě [82]. Kromě Pietra da Cortony vytvořili další kresebné návrhy pro grafické listy doprovázející Ferrariho text přední italští umělci té doby: Guido Reni, Giovanni Lanfranco a Andrea Sacchi. Výsledné grafické zpracování pochází z rukou grafiků Johanna Friedricha Greutera a Clauda Mellana.

Jelikož Ferrari věnoval tento spis kardinálu Francescovi Barberinimu a zároveň vznikal za pontifikátu Urbana VIII.¹²³ (rozený Maffeo Barberini), bylo na grafice použito nejen motto tohoto rodu (*Hic Domus*), ale rovněž motiv včel, které byly již tradičně chápány jako vzor soudržnosti a pospolitosti a které si Barberiniové zvolili jako součást svého erbu.

Giovanni Ferro hledal původ motivů, které používal kardinál Barberini k ozdobě některých svých knih, zejména těch týkajících se řečnického umění či poezie, u Vergilia, konkrétně v VII. knize jeho *Aeneidy*.¹²⁴ Jednalo se o vavřínový strom se slovy *Hic domus*, nad nímž se rojí včely [83]. Příchod Aenea do Latia ztotožňoval s příchodem Barberiniů do Říma, původ jejich rodového motta pak spatřoval v VII. knize *Aeneidy*, ve verši 122: „*Hic domus, haec patria est*“.¹²⁵

Laurus erat tecti medio in penetralibus altis
sacra comam multosque metu seruata per annos,
quam pater inuentam, primas cum conderet arces,
ipse ferebatur Phoebosacrasse Latinus,

¹²² Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické XXXVIII*, roč. II, 1932, s. 62–69, zvl. s. 67. Pozn.: Závorková nicméně interpretuje malbu jako Příchod Aenea do Latia a o díle, v němž grafika vyšla, se nezmiňuje.

¹²³ Papežem v letech 1623–1644.

¹²⁴ Viz: Vergilius, *Aeneis*, VII., 59–67, 120–122, zejm. 122.

¹²⁵ Giovanni Ferro, *Teatro d'Imprese*, Venetia 1623, s. 73 (překl.: Zde domov, zde vlast je).

Laurentisque ab ea nomen posuisse colonis.
huius apes summum densae (mirabile dictu)
stridore ingenti liquidum trans aethera uectae
obsedere apicem, et pedibus per mutua nexis
examen subitum ramo frondente pependit.¹²⁶

V paláci, v hrdém dvoře, byl vavřín s posvátným listím,
který po mnoho let byl pěstěn ze zbožné úcty.
Ten tam našel král, když první základy hradu
stavěl, a pak jej sám, jak praví se, zasvětil Foebu;
po něm i usedlý lid pak jménem Laurentů nazval.
Jednou – divoucí div – roj včelek na jeho vrchol
usedl chumáčem hustým: Ty s náramným bzučením slétly
s jasné oblohy nebes a vzájemně nožičky spleťše,
náhle se sepialy v roj, jenž ne větvi listnaté utkvěl.¹²⁷

VI / 2. patro: Velká ložnice

MALBY S NÁMĚTY NEŠŤASTNÝCH ŽEN Z ŘÍMSKÝCH DĚJIN, APOTEÓZA
RODU LESLIE A DIETRICHSTEIN

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Velká ložnice ukončuje enfiládu procházející celým západním křídlem zámku. Jedná se o prostornou, téměř čtvercovou místnost, která od západu osvětluje trojice oken. Sál je průchozí pouze v ose sever-jih. Severními dveřmi se vchází do menší obdélné místnosti, jež dnes slouží jako šatna. Odtud vedou dveře v severní stěně do koupelny, na východě pak ústí do jakési předsíně volně navazující na šatnu, odkud se vchází na chodbu propojující západní křídlo s jižním. Severní stěna předsíně je prolomena oratoří do kaple procházející oběma patry zámku. Sál je zaklenut neckovou

¹²⁶ Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, VII., 59–67, latinský originál citován podle:
<http://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen7.shtml> (vyhledáno 2. 8. 2014).

¹²⁷ Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, přel. Otmar Vaňorný, Praha 1933, s. 212–213 (59–67).

klenbou s centrálním obdélným zrcadlem a čtyřmi stejně velkými oválnými poli na bocích klenby. Ve štku, který má oproti předchozím místnostem vyšší reliéf působící v kontextu maleb poněkud předimenzovaně, jsou zobrazeny zejména rostlinné motivy v podobě různých druhů ovoce a zeleniny (jahody, dýně, artyčok, granátové jablko, kdoule, jedlé kaštiny, etc.), které vždy po čtveřicích rámují ústřední malbu. Uprostřed hran centrálního výjevu se každá čtveřice plodů napojuje na rollwerk s motivem hlavičky anděla, v rozích pak vybíhá do postav ženských okřídlených herm nesoucích klenbu.

Pole na bocích klenby jsou uzavřena v jakési kartuši. V dolní části se dělí na tři oblouky, které se nahoře sbíhají do rollwerku s maskaronem, dole se motiv opakuje. Při dolním okraji se objevují u každého pole dvě trojice plodů či květů. Masivní štukový rám je z každé strany obklopen andělem. Tvar pole kopíruje drobný zlacený perlovec následovaný motivem vejcovce. Celá klenba je po obvodu místnosti opět orámována těmito dvěma typy ornamentů, které jsou v obou případech doplněny zlacením.

VI / a Apoteóza rodu Leslie a Dietrichstein

malba na centrálním obdélném poli na zrcadle klenby

Scéna je zasazena do oblačné sféry s antickým palácem [84]. Při levém dolním rohu malby sedí žena přelévající tekutinu ze dvou nádobek v rukou do mísy u jejích nohou. Jde o personifikaci Mírnosti (it. *Temperanza*). Podle Cesareho Ripy může být zobrazována jako „*krásná žena s dlouhými světlými vlasy, která drží v pravé ruce kleště s rozžhaveným železem a v levé nádobu s vodou, v níž železo kalí*“.¹²⁸

Po její levici je zobrazena žena v honosných šatech a přilbici na hlavě. V rukou třímá horní část sloupu, jehož dřík je při dolním okraji opatřen párem zlatým křídlečkem. U jejích nohou leží lev, za nímž stojí putto hrající na trubku. Postava je personifikací Síly (it. *Forza*), kterou Ripa popisuje jako „*ženu v brnění a s přilbou na hlavě, která má v pravé ruce meč a v levé pochodeň. Vedle ní stojí lev*“.¹²⁹ Okřídlený sloup patrně poukazuje na skutečnost, že síla vychází z nebes, tedy od Boha,¹³⁰ což ostatně koresponduje i s tématem apoteózy rodů.

¹²⁸ Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia 1645, s. 619.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 229–230.

¹³⁰ Může poukazovat například na verš z První knihy Makabejské (1 Mak: 3, 19): *Quoniam non in multitudinem exercitus victoria belli, sed de caelo fortitudo est.* (Vítězný boj nespočívá ve velkém vojsku, ale přichází z nebes.)

Za zády Síly je zobrazena žena doprovázená dvěma putty, která v napřažené dlani svírá hnědý válcovitý předmět, jímž zacpává ústa ženě s klubkem svíjejících se hadů na hlavě. Kolem úst této obnažené ženštiny šlehají z předmětu ohnivé plameny.

Dvojice zpodobuje personifikace Lásky a Závisti. Postavy putty jsou součástí personifikace Lásky, kterou je podle Ripy možno znázornit jako „ženu oděnou v růžových šatech, která má v pravé ruce rozžatou svíci, a levicí objímá dítě“.¹³¹ Předmětem, jímž umlčuje Závist, neboť ta kolem sebe neustále šíří jed pomluv, je patrně Ripou zmiňovaná svíce rozničená plamenem lásky, který vítězí dokonce i nad Závistí. Dle Ripovy *Iconologie* se má Závist (it. *Invidia*) znázorňovat jako „škaredá, bledá stařena s vysušeným tělem, zlověstnými očima a odhaleným levým nadrem, mezi jejíž vlasy jsou vmíseni hadi“.¹³² Po stařenině levici stojí dvojice nahých dětských postav, Amorek třímající před sebou koš s bílými a rudými květy a putto, který košík přidržuje pravou ručkou tak, že mu zakrývá obličej od kořene nosu výše. Zcela vpravo stojí Amorek ulpívající pohledem na poražené Závisti.

Dívka sedící na stupních vedoucích k trůnu drží v levé ruce olejovou, zatímco její levice spočívá na hrudi ptáka stojícího na schůdku před ní. Zvíře svírá v pařátu kámen, jeho levá noha je napříměna, spočívá na ní váha celého těla volavky či jeřába. Dívka představuje personifikaci Spravedlnosti (it. *Giustizia*) zobrazovanou podle Ripy jako „ženu v bílém se zavázanými očima, která drží v pravici svazek prutů a sekery svázanou dohromady s ním, v levé ruce pak třímá ohnivý plamen. Vedle sebe má pštrosa, nebo meč a váhy“.¹³³ Pták v tomto případě nejspíše nahrazuje u personifikace Spravedlnosti běžnějšího pštrosa. Volavka svírající v pařátu kámen obvykle doprovází personifikaci Otroctví (it. *Servitù*), kde symbolizuje dohled nad zotročeným člověkem.¹³⁴ Jeřáb stojící na jedné noze a třímající ve zdviženém spáru kámen zase bývá součástí personifikaci Ostražitosti (it. *Vigilanza*).¹³⁵ Zde evidentně poukazuje na bdělost či ostražitost Spravedlnosti.

Na vrcholu stylobatu trůní personifikace Obezřetnosti znázorněná jako bohatě oděná žena s korunou a vavřínovým věncem na hlavě, která drží v pravici, kolem níž se ovíjí had, zrcadlo. Levicí ukazuje směrem k Lásce se Závistí. Jedná se o personifikaci Obezřetnosti (it. *Prudenza*), podle Ripy obvykle zobrazovanou jako „ženu s pozlacenou

¹³¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia 1645, s. 85.

¹³² *Ibidem*, s. 298–299.

¹³³ *Ibidem*, s. 246.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 566–67.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 668.

*helmou obklopenou věncem z listů ostružiníku nebo moruše (it. ghirlanda delle foglie del moro) na hlavě. Má dvě tváře, v pravici drží šíp, kolem kterého je obtočená ryba zvaná Ecneide nebo Remora (Štítonoš), v levici třímá zrcadlo, do něhož se dívá. U nohou jí sedí jelen s dlouhými parohy“.*¹³⁶ Kromě toho se Obezřetnost mohla zobrazovat jako „žena s umrlčí hlavou v levé a hadem v pravé ruce“ popřípadě jako „žena se dvěma tvářemi a hadem obtočeným kolem paže“.¹³⁷

Dívka stojící po její levici třímá po jednom vavřínovém věnci v obou rukou. Ve tváři má výraz plný obav, pohledem sleduje personifikaci Lásky a Závisti. Této postavě se nejvíce blíží Ripovo pojetí Nebes (it. *Cielo*), podle *Iconologie* obvykleji zobrazované v mužské podobě, nicméně s atributem Slunce na pravé a Měsícem na levé části hrudi.¹³⁸ Stejně tak by se mohlo jednat o personifikaci Ctnosti jako takové (it. *Virtu*), která může být znázorněna jako „krásná okřídlená dívka s kopím či tyčí (it. *un'asta*) v pravé a vavřínovým věncem v levé ruce, která má na hrudi symbol Slunce“.¹³⁹ Na první pohled dvě zcela nesourodé personifikace se až překvapivě prolínají po podrobnější analýze jednotlivých atributů Ctnosti, jak je pojímal autor textu opírající se při tom o Vergilia. Křídla symbolizují skutečnost, že prostřednictvím Ctnosti se povznášíme k Nebesům, ačkoli Harovníkova postava není okřídlená, ponechává si původní atributy typické pro personifikaci Nebe – Slunce a Měsíc. Sluneční kotouč je rovněž přítomen v personifikaci Ctnosti, kde „ukazuje, že stejně jako z nebe osvětluje Zemi, tak také ze srdce Ctnosti samé hájí své schopnosti usměrňování, aby dávalo celému našemu tělu pohyb a sílu a prostřednictvím ctnosti svítilo a hrálo. Věvec z vavřínu zase značí, že stejně jako jeho listy zůstávají stále zelené, tak také Ctnost je vždy plná síly“.¹⁴⁰ Dívka nejspíš představuje personifikaci Ctnosti (it. *Virtu*), která se strachem sleduje souboj Lásky se Závistí, k němuž se ostatní postavy, kromě Obezřetnosti, zdají být lhostejné. Ripův výklad o povznesení k Nebesům skrze ctnosti výborně koresponduje s hlavním tématem malby, jímž je apoteóza rodů Leslie a Dietrichstein, jež je umožněná právě na základě přítomnosti všech zobrazených kladných vlastností v osobnostech zastupujících tyto dva rody. Není zcela nemožné, že Harovník tímto způsobem postavy skutečně koncipoval, neboť dle zjištění Michala

¹³⁶ Ibidem, s. 508.

¹³⁷ Ibidem, s. 509.

¹³⁸ Ibidem, s. 90.

¹³⁹ Ibidem, s. 675.

¹⁴⁰ Ibidem.

Šroňka vlastnil od roku 1658 sienské vydání Ripovy *Iconologie* (1613).¹⁴¹

Symbyly Slunce a měsíce na dívčině hrudi mohou být rovněž interpretovány z emblematického hlediska. Juan de Borja ve svých *Impresas morales*¹⁴² popisuje emblém nesoucí nápis: *Adversa magis lucet* [85], znějící v českém překladu přibližně následovně: Nežádoucí září více. Pod *inscripciem* je v kartuši zobrazen vlevo symbol Měsíce v úplňku, vpravo sluneční kotouč se zářícími paprsky. De Borja vysvětluje význam emblému zhruba takto: „*Věcí, které získali s lehkostí a bez práce, si lidé neváží. Sláva je tím větší, čím vyrovnanější byla bitva. Proto se odvážný a velkorysý muž nevrhne do šarvátky, jestliže věci, po nichž touží, nelze snadno dosáhnout. Nic však nezíská, aniž by se nepostavil nepříteli osudu a statečně proti ní nebojoval [...] znak slunce a měsíce v úplňku se slovy: Adversa magis lucet značí, že čím více vzdorujete, tím více jste ovlivňováni tím, čemu se snažíte odolat – stejně jako měsíc, který přijímá tím více záře ze slunce, čím více se od něj odvrací. Stejným způsobem by byl vším, čemu čelí ozářen ten, kdo by se postavil proti svým nepřátelům, proti svým vlastním vášním, utrpení a nepříteli života*“.¹⁴³

Tím, že postava na nástěnné malbě v novoměstském zámku hledí na spor Lásky se Závistí tematicky koreluje s Borjovým emblematickým. Ačkoli Láska nejspíš vzejde z tohoto souboje jako vítěz, personifikace Ctnosti se právem obává o její osud, neboť čím déle vzdoruje, tím více ji Závist ovlivňuje. Jedná se o nekonečný koloběh světa, bitva těchto dvou protikladných vlastností není nikdy dokonána, je věčná.

Nad scénou se k nebi vznáší světlovlasá bohyně Iris ve funkci zvěstovatelky nanebevzetí. Dívá se vzhůru na společný erb rodů Leslie a Dietrichstein znázorněný v pravé části, jako by dohlížela na let andílků.

Kompoziční předlohou pro postavu Iridy se stal lept Pietra Testy *Alegorie Malířství* z roku 1648 [86]. Harovník se od grafického listu opět odlišuje pouze v detailech. Dolní část těla včetně draperie je převzata prakticky bez změny. Levá ruka je u Testy pokrčená a předloktí těsně přiléhá k horní části paže, zatímco u Harovníka je levice napříměná. Na předloze je Iris zobrazena spíše vertikálně, Harovník ji maluje v horizontálnější poloze, její tělo zachycuje frontálně a hlavu nezaklání dozadu.

¹⁴¹ Michal Šroněk, Fabián Václav Harovník: Práce v pražské Loretě, pozůstatek knihovny, *Umění* XXXIV, 1986, s. 451–455.

¹⁴² Juan de Borja, *Empresas morales*, Praga 1581, Emblém 17 (pozn.: stránky v tomto vydání nejsou číslovány).

¹⁴³ *Ibidem*.

VI / b *Nešťastné ženy z římských dějin*

čtyři oválné malby na bocích klenby

VI / b 1 *Smrt Didony*

malba v oválném poli na východním boku klenby

Scéna je zasazena do prostředí na rozhraní antického domu a venkovního prostoru. Uprostřed leží na hranici žena se zlatou korunou na hlavě obracející se směrem k přilétající Iridě, která jí z účesu vytrhává vlas [87].

Námětem malby je příběh ze čtvrté knihy Vergiliovy *Aeneidy* popisující mýtus o kartáginské královně Dido, jež se zamilovala do trojského reka Aenea, který prchal z vlasti pokořené Řeky. Bohové však jejich lásce nepřáli. Sám Jupiter vyslal k Aeneovi svého posla Merkura s pobídkou pokračování v cestě do Latia, která mu byla určena osudem, aby zde položil základy velkému Římu. Jakmile se Didona dozvěděla, že její milovaný se jí chystá opustit, propukla v žal, a když Aeneas odrazil od břehů Kartága, vstoupila na hranici, a probodla svou hrud' jeho mečem. Junona se pak slitovala nad umírající ženou a vyslala k ní Iridu, aby zprostita královninu duši příslušnosti k tělu tak, že jí ustříhne rusý vlas z temene, a tak přičkne Didonu králi Říše zemřelých – Plutovi.

Scéna na novoměstském zámku ztvárňuje verše:

Ergo Iris croceis per caelum roscida pennis
mille trahens varios adverso sole colores
devolat et supra caput astitit. 'hunc ego Diti
sacrum iussa fero teque isto corpore solvo':
sic ait et dextra crinem secat, omnis et una
dilapsus calor atque in ventos vita recessit.¹⁴⁴

Pročež rosná Íris se vznáší na zlatých křídlech,
tisícem měňavých barev se kmitajíc naproti slunci,
načež nad její hlavou se postaví: „Tuto já oběť
Dítovi z rozkazu vzdávám a tvého tě zprošťuji těla.“

¹⁴⁴ Vergilius, *Aeneis*, IV., 700–705, latinský originál citován podle:
<http://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen4.shtml> (vyhledáno 2. 8. 2014).

Potom pravici vlas jí ustřihne: najednou všechno
zmizí tělesné teplo, a do větrův ustoupí život.¹⁴⁵

Kompozičním východiskem se pro Harovníka opět stala grafická předloha, určená již Marií Závorkovou.¹⁴⁶ Jedná se o lept *Smrt Didony* provedený Giovannim Cesarem Testou asi mezi lety 1650–1655 podle Pietra Testy [88].¹⁴⁷

Grafika neprošla při převádění do média nástěnné malby nijak významnými změnami. Harovník se striktně drží originálu, rozložení postav zůstává stejné, pouze redukuje jejich počet a dvě truchlící figury (dívku po pravici Didony a mladíka ve fialovém šatu vzpínajícího paže vzhůru k nebesům) připojuje z vlastní invence. Jednu z podstatnějších Harovníkových změn představuje architektura, do níž výjev zasazuje. Sloupy na leptu mají jinou pozici než na malbě, jejich dřív je zcela hladký a na rozdíl od výjevu na novoměstském zámku nespočívají na žádné trnoži, ale přímo na podlaze. Pilastr zobrazený na malbě vlevo chybí na grafice úplně. Testův nízký sokl s postavou chlapce, na níž hledí muž v turbanu, pražský malíř naopak vynechává. Meč, který třímá královna v ruce, Harovník upřednostňuje na úkor Aeneova štítu ležícího na hranici – na původním leptu je meč štítem téměř zakryt. Druhou významnou změnu zaznamenáváme v horní partii pole, kde oproti grafické předloze postrádáme postavu trůnící Junony s pávy ve slunečním kotouči.

VI / b 2 Sebevražda Lukrécie

malba v oválném poli na severním boku klenby

Výjev je zasazen na rozhraní interiéru paláce a městské krajiny. Polonahá Lukrécie s dýkou v prsou sedí na stoličce podepřená mladíkem. Zleva k ní přichází zděšený muž ve zbroji, patrně její manžel [89].

Námět malby vychází z první knihy *Ab Urbe Condita Libri* Tita Livia, kapitol 57–60, v nichž autor líčí příběh nejen krásné, ale i ctnostné manželky římského

¹⁴⁵ Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, přel. Otmar Vaňorný, Praha 1933, s. 131 (700–705).

¹⁴⁶ Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické XXXVIII*, roč. II, 1932, s. 62–69, zvl. s. 66.

¹⁴⁷ Údaje o grafickém listu převzaty z: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-01560/> (vyhledáno 12. 2. 2014).

šlechtičce Collatina Lukrécie. Syn římského krále Tarquinia Superba – Sextus Tarquinius zatoužil zmocnit se Lukrécie a pošpinit tak její počestnost. V noci vtrhl do její ložnice a vyhrožoval zabitím jí samé i jednoho z otroků, kterého by pak položil vedle ní, aby se všichni domnívali, že s ním smilnila. Pro římskou šlechtičnu bylo nepřipustné udržovat milostný poměr s otrokem, a proto se nakonec podvolila Tarquiniově chtíči. Následujícího rána vyložila vše, co se minulou noc událo, svému muži a otci, a pak své násilím zneuctěné tělo proklála dýkou. Rozlícený římský lid vyhnal krále i s jeho synem z města a nastolil vládu římské republiky.

Jako kompoziční inspirace mohly Harovníkovi posloužit dvě předlohy: dřvořez Stimmera Tobiaše *Smrt Lukrécie* (1574) [90] a grafický list Philipa Galle podle Hendrika Goltzia *Sebevražda Lukrécie* (asi 1578–80) [91], které jsou si vzájemně kompozičně velice blízké. Podobnost je patrná především srovnáním postavy vojáka přicházejícího k centrální skupině okolo Lukrécie (nejspíše se jedná o Collatina), jehož postoj i gestika se velmi blíží grafice Philipa Galleho. Oproti tomu Harovníkova Lukrécie vychází spíše ze staršího dřvořezu – zejména volně svěšená levá paže, odhalená hrud' a obnažené chodidlo vysunutě kupředu pod rouchem poukazují na znalost této předlohy.

VI / b 3 *Sebevražda Sofonisby*

malba v oválném poli na západním boku klenby

Výjev je zasazen do architektonického rámce s průhledem do krajiny skrze balustrádu. Sofonisbu s turbanem a zlatou korunou na hlavě doprovází trojice žen. Královna třímá v pravici zlatý pohár, který přijala od skupiny mužů zobrazených v levé části pole [92].

Téma malby vychází z Liviova *Ab Urbe Condita Libri* tentokrát z třicáté knihy, kapitol 12–15, v nichž Livius líčí příběh krásné kartaginské šlechtičny Sofonisby, jejíž západo-numidský manžel z kmene Masaesylů jménem Sifác bojoval v punských válkách proti Kartágu na straně Římanů, ale nakonec se díky její přimluvě připojil ke Kartagincům. Sifác však nebyl jediný, koho Sofonisba okouzila svým půvabem. Zamíloval se do ní Massinissa příslušník východo-numidského kmene Massylů, který nejprve válčil po boku Kartága proti Římanům, avšak potom, co Sifác dobyl část jeho území a uzavřel spojenectví s otcem Sofonisby, přešel na stranu Římanů. Sifác byl záhy zajat a Massinissa se mohl oženit s jeho ženou. Jeden z římských vojevůdců – Scipio

urozené Kartágince nedůvěřoval a přikázal Massinissovi, aby ji poslal do Říma, kde by na něj neměla žádný vliv. Massinissa se obával, že Scipio jeho manželku uvězní, a aby ji ušetřil tohoto ponížení, nechal jí poslat jed, jenž ji usmrtil.

Podnětem pro Harovníkovu kompozici se mohl stát dřevořez Josta Ammana *Sebevražda Sofonisby* z roku 1568 [93] vytvořený jako ilustrace k zmiňovanému Liviovu textu. Výjev na grafice je koncipován obdobně jako u pražského malíře do dvou základních skupin, přičemž Harovník redukuje počet mužů z Ammanovy grafiky, na níž spatřujeme tři muže oblečené orientalizujícím způsobem (jeden třímá v levici turban) a šest vojáků. Podstatnější shoda je patrná u skupiny žen a rovněž v případě architektonického rámce malby. Ammanova Sofonisba již pozvedá číši k ústům, zatímco Harovníkova se buď chystá jed vypít, nebo již odkládá pohár po jeho požití. Na grafice chybí nešťastné Kartágince turban. Totožný motiv použitý jak Ammanem, tak Harovníkem, představuje jedna z družek přidržující vlečku své paní. Oproti grafickému listu ji pražský malíř zobrazuje z profilu, avšak výraz její tváře odpovídá dřevořezu. Dvě zbývající služebné jsou na novoměstském zámku zachyceny s věrnou nápodobou ilustrace. Kromě toho Harovník parafrázuje architekturu použitou starším umělcem – zejména předsazené sloupy a motiv arkád s průhledy mimo palác.

VI / b 4 Únos Sabine

malba v oválném poli na jižním boku klenby

Výjev je jako jediný ve Velké ložnici kompletně zasazen do krajinného rámce. Množství mužských postav, z nichž dvě přijíždějí na koních, uchvacuje jednu dívku, již zprava přichází bránit skupina čtyř mužů [94].

Námětem zmiňovaného pole se stala legenda zpracovaná jak Vergiliem, tak Titem Liviem. V *Aeneidě* věnuje Vergilius Sabinkám pouze marginální pozornost, zatímco Livius líčí jejich příběh obšírněji v první knize svých *Ab Urbe Condita Libri*, kapitolách 9–13. Událost je spojena s počátkem římské civilizace, kdy všechny občany nově založeného města sužoval nedostatek žen. Okolní národy však odmítali svolit se sňatky svých žen s Římány, a proto se Romulus uchýlil ke lsti. Uspořádal slavnosti na Neptunou počest, během nichž římscí muži unesli ženy kmene Sabinů, aby s nimi zplodili potomky a položily tak základy věčnému Římu.

Jako kompoziční východisko použil Harovník podle Marie Závorkové¹⁴⁸ rytinu *Aenea Vicco Boj kentaurů s Lapithy* (1542) [95]. Pražský malíř opět redukuje počet postav, stejně jako krajinný rámeček malby, který omezuje na nepříliš hluboký průhled do přírody. Postavy přejímá takřka beze změn, pouze s minimálními odchylkami v kompozičních schématech. Od grafického listu odlišuje Harovníkovu malbu zejména uspořádání jednotlivých postav a rovněž detaily ozdobných prvků na stole, apod. Oproti Viccovi zdůrazňuje muskulaturu, přidává krycí draperie a s ohledem na koncept maleb ve Velké ložnici zcela vynechává figuru kentaura, jenž na rytině uzurpuje vzpírající se dívku (patrně se jedná o manželku krále Lapithů – Hippodameiu, jíž se chtěl zmocnit kentaur Eurytión). Strom s drapérií posouvá malíř blíže k pravému okraji pole, dva jezdce na koních zobrazené na grafice v těsné blízkosti od sebe značně oddaluje. Zkratka použitá Harovníkem na levé dlani Sabinky sice nepůsobí tak elegantně jako je tomu v případě rytiny, ale i přes její nedostatky, zejména při znalosti kontextu Harovníkova díla, oceníme snahu malíře o perspektivní zobrazení. Při zobrazení stolu pražský malíř pomíjí jeho obloukový tvar s ubrusem lemovaným čabrákami a také draka či sfingu na nároží nahrazenou harpyjí.

VII / 2. patro: Přijímací salon

MALBA S ALEGORICKÝM NÁMĚTEM OSLAVY RODU LESLIE, ČTYŘI KARTUŠE S EMBLEMATICKÝMI MOTIVY

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Přijímací salon je první místností východního jednotraktového křídla zámku. Jedná se o menší úzký pokoj, který je krátkým schodištěm a dveřmi v severní stěně při západním okraji místnosti přímo propojen se schody ve věži. Druhé dveře v severní stěně, tentokrát však při okraji východním, vedou na chodbu, která spojuje salon s předpokojem navazujícím na Velký sál. Chodba původně nejspíš sloužila jako spojovací koridor pro služebnictvo. Při východním okraji se nachází dveře zahajující enfiládu procházející celým východním křídlem zámku. Přijímací salon osvětluje

¹⁴⁸ Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické XXXVIII*, roč. II, 1932, s. 62–69, zvl. s. 69.

dvojice protilehlých oken, jedno v západní stěně vedoucí na nádvoří, druhé prolamující stěnu východní. Místnost je zaklenuta neckovou klenbou s centrálním obdélným zrcadlem zasazeným do štukového rámu. Reliéf štuku je opět spíše vyšší, v detailech jej doplňuje zlacení. Po obvodu centrálního pole doprovází malbu šest protilehlých kartuší s hlavami mladíků individualizované podoby. Čtveřice na delších hranách pole a dvojice na hranách kratších. Každou štukovou kartuši podpírá jeden okřídlený atlant spočívající nohama na římse oddělující klenbu od podpěrných zdí.

VII / a Oslava rodu Leslie

centrální obdélná malba s obloukovitě prolomenými rohy

Scéna je zasazena do oblačné sféry s množstvím personifikací rozdělených do tří skupin [96]. Uprostřed je namalován jednoduchý kvádrový sokl s mísovitým vypuklým nástavcem, o nějž se opírá několik postav. Dívka zobrazená před soklem třímá v pravici masivní zlatý řetěz. Její levá ruka zůstává natažena směrem k dítěti ležícímu na klíně ženy po její levici, jemuž podává hrozen bílého vína. Kolem jejího těla se ovíjí zelená girlanda z listů vinné révy, z níž vyrůstá hrozen modrého vína. Pod jejíma nohama vyčnívá část rohu hojnosti s množstvím bílých i modrých hroznů, třemi jablky, hruškou a čtyřmi klasy zralého obilí. Jedná se o personifikaci Hojnosti (it. *Abondanza*) podle Ripovy *Iconologie* zobrazovanou jako „přívabnou ženu s květinovým věncem na hlavě, oděnou v zelených šatech zdobených zlatou výšivkou, která drží v pravé ruce roh hojnosti plný různých druhů ovoce, hroznů a oliv, v levé ruce pak svazek z klasů pšenice, prosa, luštěnin, apod.“¹⁴⁹

Dívka po levici Hojnosti se levým loktem opírá o vrchní část soklu. Kolem její hlavy hoří jasný plamen. Pravicí přidrжуje ležící nahé dítě, které se levou rukou chápá hroznů, jenž mu podává personifikace Hojnosti, a v pravici drží zelenou ratolest. Dívka představuje buď personifikovanou Lásku (it. *Carita*), kterou lze zobrazovat také jako „ženu v růžovém, která má na vrcholku hlavy hořící plamen“¹⁵⁰ nebo Ideu (it. *Idea*) dle Ripy znázorňovanou jako „téměř nahou ženu zakrytou pouze bílým závojem, jež má na vrcholku hlavy plamen živoucího ohně“¹⁵¹.

V levé části výjevu se vznášejí pár okřídlených dívčích postav [97]. Dívka hrající

¹⁴⁹ Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia, 1645, s. 1.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 84.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 362.

na trubku představuje Fámu (it. *Fama*) znázorňovanou jako „ženu spoře oděnou tenkým závojem, která má dvě velká úplně opeřená křídla a v pravici drží trubku“.¹⁵² Žena, již Fáma objímá kolem ramen a bezmála celou ji zakrývá, třímá v levici atributy vlády: zlaté žezlo a korunu spolu s vavřínovým věncem. Nejbližší Ripovou personifikací k této postavě je Sláva (it. *Gloria*), resp. Sláva a čest (it. *Gloria e Honore*) zobrazovaná tradičně jako „bohatě oděná žena držící v rukou množství zlatých korun a také věnec, jako ocenění za mnohé čestné skutky“.¹⁵³

Kompozičně vychází Harovník u těchto dvou postav z obrazu Simona Voueta *Saturn pokořený Amorem, Venuší a Nadějí* přibližně z let 1645–1646 [98], jehož část použil již v Malém sále pro jedno z kruhových polí. Jako obvykle přejímá kompozici téměř beze změny, od předlohy se odlišuje pouze v detailech, jako je mírně pozměněná barva šatů, vlasů a křídel, která jsou u Voueta v obou případech čistě bílá, stínovaná odstíny žluté a šedé. Fáma je v podání pražského malíře poněkud cudnější, než ta Vouetova, která má zcela odhalené levé ňadro. Scéna na novoměstském zámku je oproti originálu stranově obrácena.

Poslední dvojice ženských postav se nachází napravo od centrální skupiny kolem kamenného soklu. Jedná se o dvě vedle sebe klečící figury. Vzdálenější z nich je oproti ženě v popředí převýšena a vystupuje mírně dopředu. Těžiště dívky zobrazené blíže k divákovi je posunuto níže, váha spočívá na pokrčených nohou, na něž plně dosedá horní část těla. Tato dívka má na sobě růžové, bohatě vzdouvající se šaty, vpředu odhalující obě ňadra. Její levá paže zůstává volně ležet podél těla, zatímco pravou s olivovou ratolestí pozvedá před sebe. Tváří se k nám přivrací přísným levým profilem, oči upírá na snítku olivy, která symbolizuje mír. Podle Ripy je personifikace Míru (it. *Pace*) představena jako „mladá dívka oděná do šatu pleťové barvy, která v jedné ruce třímá olivovou větvíčku“.¹⁵⁴

Dívka za personifikací Míru má na sobě modré šaty odhalující ňadra, částečně však zakrytá žlutým šálem vlajícím dozadu přes pravé rameno. Je ověňčená vavřínem a okřídlená párem žlutých křídel. V levici, kterou objímá Mír kolem ramen, drží palmovou ratolest, zatímco z její pravé ruky se vztyčuje ratiště, na němž je navlečen rudý guidon s heraldickým znakem rodu Leslie, tentokrát řešeným v oválu, který je dvakrát horizontálně rozdělen na tři pole. Dva bílé půlkruhy, jež v heraldice nahrazují

¹⁵² Ibidem, s. 192.

¹⁵³ Ibidem, s. 249.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 467–471.

stříbro, svírají modrý pás s trojicí zlatých přezek. Celý erb obkružuje zlatý vavřínový věnec. Dívka obrací hlavu dozadu přes levé rameno, natáčí se tak k divákovi pravým profilem. Jedná se o personifikaci Vítězství (it. *Vittoria*), kterou Ripa ve svém kompendiu navrhuje zobrazovat jako „okřídlenou ženu, která drží v pravé ruce roh hojnosti, korunu nebo vavřínový či olivový věnec a v levé palmovou ratolest“,¹⁵⁵ popř. jako „ženu vznášející se nad zemí s rozevřenými křídly, vavřínovým věncem v jedné a labarem odkazujícím na imperátora“.¹⁵⁶

Tématem výjevu je oslava rodu Leslie a zejména diplomatických schopností objednavatele maleb hraběte Waltera, který s sebou na panství přináší mír a prosperitu. Příchod jeho vlády ohlašuje Fáma nesoucí pod paždí Slávu. Ústřední skupina představuje významný atribut, který se zavazuje svou vládou zajistit – Hojnost, jež živí Lásku (Ideu). Personifikace Vítězství nesoucí na guidonu erb rodu Leslie je přímým odkazem na vojenské nadání hraběte, dívka s olivovou ratolestí ale zároveň slibuje udržení Míru. Celkovému vyznění alegorie napomáhají čtyři emblémy v rozích hlavní malby.

VII / b 1–4 Emblémy s latinskými nápisy

malby ve čtyřech malých trojlístkových polích v rozích centrální malby

VII / b 1 Fide et Vide

malba v malém trojlístkovém poli při jižní stěně místnosti (vpravo)

Na výjevu je zobrazena pravá dlaň s otevřeným okem uprostřed, která vystupuje z nakumulovaného oblaku a mezi ukazovákem a prostředníkem drží kuželovitý předmět zvrásněný po celé jeho délce horizontálními čarami. V dolní partii doplňuje emblém krajina vyzvedávající se na pozadí do pohoří. Při horním okraji pole doprovází obraz latinský text: FIDE ET VIDE, *Fide et Vide* (Věř a dívej se) [99].

Příslušný emblém nalezneme v emblematické příručce *Selectorum Symbolorum Heroicorum* Salomona Neugebauera vydané ve Frankfurtu roku 1619 [100]. Ke znaku je připojen text: „*Manus oculata digitis attingens obeliscum insignitum symbolo: Fide et Vide. Fiduciam in Deum laudat symboli autor coniungam cum prudenti*

¹⁵⁵ Ibidem, s. 681–682.

¹⁵⁶ Ibidem.

*circumspectione, cui qui fedit, ille omnia videt [...].*¹⁵⁷

Slova znějí v českém překladu následovně: Ruka s okem prsty dotýkající se obelisku označeného symbolem: Věř a dívej se. Důvěru v Boha chválí autor symbolu, připojují k němu s moudrou obezřetností, že kdo věří, ten vidí vše.

Stejný emblém nalzáme rovněž v díle *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum.*¹⁵⁸

VII / b 2 Ex Bello Pax

malba v malém trojlístkovém poli při jižní stěně místnosti (vlevo)

Na emblému je znázorněna kovová přilba s nákrčníkem se zlacenou trojdílnou mřížkou v partii obličejce, kudy dovnitř vlétají včely. Chochol tvoří tři různě barevná pera (zleva): červené, žluté a bílé. V horní části pole jsou napsána slova: EX BELLO PAX, *Ex Bello Pax* (Z války mír) [101].

Znak vychází z kompendia Andrei Alciatiho [102], kde příslušný emblém doplňuje text:

En galea intrepidus quam miles gesserat, et qua
Saepius hostili sparsa cruore fuit,
Parta pace apibus tenuis concessit in usum,
Alveoli , atque favos grataque mella gerit.
Arma procul iaceant: fas sit tunc sumere bellum,
Quando aliter pacis non potes arte frui.¹⁵⁹

Význam této úvodní básně je přibližně následující:

Hle helma, kterou voják nosíval a která
častěji krví nepřátel byla pokryta,
v období míru křehkém včelám slouží k užitku,
dutina pláštěv a také drahocenný med nese.

¹⁵⁷ Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum*, Francfurti, 1619, s. 95–96.

¹⁵⁸ Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Praga 1601, XXXVIII. Hierographia, Tomus Secundus, s. 28–29.

¹⁵⁹ Andrea Alciati, *Emblemata*, Patavii 1621, Emblema CLXXVIII., s. 737.

Vzdáleny válkám přetrvávají: právem božím necht' je pak válku rozpoutat,
když je mír upoután na lůžko, nemůžeš těšit se z umění.

Takřka totožný emblém nalezneme v kompendiu *Nucleus emblematum selectissimorum* od Gabriela Rollenhagena. Pod grafickou částí doprovází emblém text: „*Ex Bello Pax alma venit, quam poscimus omnes in galeis condit, pax veneranda, favos*“.¹⁶⁰ Význam slov je zhruba následovný: Z války přichází plodný mír, ukrytý v přílbách, uctíváný mír, po kterém každý dychtí, zhmotnělý do podoby pláství.

VII / b 3 Ex Pace Ubertas

malba v malém trojlístkovém poli při severní stěně místnosti (vpravo)

Malba znázorňuje skalisko, na němž sedí pták držící v zobáku jednu z kuliček vína, kterou se snaží oddělit od hroznů. Réva spolu s třemi jablky vyrůstá z jedné průrvy ve skále. Při horním okraji doprovází malbu text: EX PACE VBERTAS, *Ex Pace Ubertas* (Z míru hojnost) [103].

Emblém je znovu odvozen od Alciatiho [104], kde jej doprovází text:

Grandibus ex spicis tenues contexe corollas,
Quas circum alterno palmite vitis eat.
His comptae Alcyones tranquilli in marmoris unda
Nidificant, pullos involucresque fovent.
Laetus erit Cereri, Baccho quoque fertilis annus,
Aequorei si rex alitis instar erit.¹⁶¹

Význam textu je přibližně následující:

Ze silných klasů křehký věneček upleť,
kolem kterého střídavě ovinu snítku révy.
Tím zkrášlení ledňáčci na klidném mramorovém moři
hnízdo si staví a mláďata vyživují.

¹⁶⁰ Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnheim 1611, nestránkováno (Emblém 78).

¹⁶¹ Andrea Alciati, *Emblemata*, Patavii 1621, Emblema CLXXIX., s. 742.

Šťastný bude Cereře, Bakchovi rovněž plodný rok,
jestliže král bude ledňáčku podoben.

VII / b 4 Sic Semper

malba v malém trojlístkovém poli při severní stěně místnosti (vlevo)

Na výjevu je zobrazen jehlancový obelisk na vysokém kvádrovém soklu. Nalevo od něj svítí sluneční kotouč, napravo je vidět hlava vystupující z obláčku, z jejíž úst vychází proud vzduchu. Na obelisku je napsáno slovo *Sic*, na podstavci *Semper*. Emblém tedy doprovází motto: SIC SEMPER, *Sic Semper* (Tak vždy) [105].

Emblém vychází z kompendia *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum* [106],¹⁶² kde jej doprovází text vysvětlující, že obelisk či pyramida jsou symbolem neochvějné památky, která přestojí všechny nepřízně osudu, kterou nezničí ani silný vítr, ani žhavé slunce. Obelisk zároveň symbolizuje dobrou pověst a věčnou upomínku.

Cyklus emblematických začíná pro diváka přicházejícího z věže mottem *Fide et Vide*, které ho nabádá, aby věřil a díval se. V celkovém kontextu výzdoby sálu představuje tato pobídka nejen popud k pevné víře v Boha, prostřednictvím něhož lze vše nahlédnout v duchu Neugebauerova: *Cui qui fedit, ille omnia videt*, ale také vybízí návštěvníka, aby uvěřil tomu, co uvidí dále. Následující emblém s nápisem *Ex Bello Pax* zaručuje mír přicházející po válce. Symbolizuje změnu, kterou s sebou přináší Walter Leslie, jenž z války vytváří svými diplomatickými schopnostmi mír, z něhož vyrůstá hojnost, tedy *Ex Pace Ubertas*. V Alciatiho textu se přímo hovoří o králi, jenž je podobný ptáku pečujícím o svá mláďata – stejně jako se ledňáček stará o své mladé, také panovník opatruje své poddané. Poslední motto potvrzuje vše, co bylo nastoleno řečí emblémů: Věz, že budeš-li věřit ve svého pána, z války se stane mír, z něho pak vzejde hojnost pro všechny, a tak budiž vždy – *Sic semper*.

¹⁶² Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Praga 1603, Tomus Tertius, s. 1–3.

VIII / 2. patro: Sál Vítězů (Jídelna)

MALBA S NÁMĚTEM TRIUMFÁLNÍ JÍZDY ŘÍMSKÉHO VOJSKA

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Sál Vítězů představuje druhou místnost východního křídla zámku. V době Waltera Leslie zřejmě sloužil jako audienční pokoj – tomuto určení odpovídá také téma hlavní malby.

Jde o největší komnatu východního křídla, jako jediná má podélně-obdélnou dispozici. Od západu osvětluje sál trojice oken, protější stěna se prolamuje dvěma okny. Protilehlé vchody v severní a jižní stěně tvoří enfiládu procházející celým východním křídlem. Necková klenba opět nese centrální rozměrné zrcadlo v bohatém obdélném štukovém rámu, který v rozích rozšiřují uši. Celé zrcadlo včetně rohových okřídlených jinošských hlav s trofejemi obkružuje tenký zlacený perlovec. Po něm následuje plochý pás střídaný štukovým zlaceným ornamentem a tenkým pruhem s rytým motivem drobných bodů. Silnější, hladká výrazně plasticky utvářená lišta odděluje ústřední pole nesoucí malbu od zbytku rámu. Uprostřed každé hrany obdélné obruby vyrůstá ze štuku kartuše opakující motiv okřídlené tváře, na obou delších stranách pole přecházející ve spodní části opět do shluku trofejí rámovaných motivem zlaceného perlovce. Postranní voluty této protilehlé dvojice kartuší se přeměňují do podoby akantových listů. Centrální oktagon uzavírá masivní štukový rám tvořený perlovcem a zvnějšku malby mohutnějším vejcovcem. Oba pásy štuku jsou opatřeny zlacením. V rozích hladké plochy vytvořené mezi rámem ústředního pole malby a lištou vzniká akantová rozvilina s dvěma detaily rozet.

VII / *Triumfální jízda římského vojska*

malba v centrálním podélném oktogonálním poli

Výjev zobrazuje velké množství postav výhradně mužského pohlaví. Jedná se o scénu triumfálního návratu vojáků z vítězné bitvy. Figury nesou četné trofeje získané v boji či různé druhy římských vexilií, přivádějí s sebou pokořené zajatce, oslavují vítězství hrou na lyru a obětují bohům. Většina mužů (kromě dvou prostovlasých zajatých vojáků z nepřátelského vojska a dvojice přihlížejících mladíků) je ověncena

vavřínem, zbytek nese na hlavě helmici. Zleva přijíždí čtyřspřeží běloušů vezoucích na voze panovníka-vojevůdce se zlatou soškou bohyně vítězství Níké.

Na pozadí v levé části výjevu je znázorněn slon nesoucí na bedrech červený stanový nástavec ukončený plochou, na níž jsou umístěny válečné trofeje. Dvě viditelné strany rudé drapérie nosítek zdobí takřka kruhový emblém obkroužený zlatým rámem s motivem rollwerků. Bílé pole půlí širší červený pás s literami: S(enatus), P(opulus), Q(ue), R(omanus), která se rovněž objevují na jednom z vexillí [107].

Obdobný výjev zachytil Harovník v pražském Lobkovickém paláci. Kompozice obou maleb se jeví takřka totožná, pouze ta v Praze čítá početnější zástup postav doprovázejících panovníka. Velká část postav je beze změny zopakována v pozdější realizaci pro knížete Václava Eusebia Lobkovice. Vzhledem k velmi blízké podobnosti fyziognomie novoměstského a pražského vojevůdce, nejspíš nelze počítat s portrétními rysy Waltera Leslie, které by Harovník propůjčil této postavě. Tato možnost se jeví jako nepravděpodobná rovněž po srovnání rytin Lucase Kiliana (1637) [110] a Leonarda Henryho van Otterena (1665–1670) [111] zpodobujících Waltera Leslie s výjevem na zámku v Novém Městě nad Metují. Mimo to ani pražský – lobkovický panovník nenese příliš patrné portrétní rysy Václava Eusebia.

IX / 2. patro: Sál U Mínotaura

MALBY Z OVIDIOVÝCH *METAMORFÓZ*

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Mínotaurův sál je třetí místností východního zámeckého křídla. Má téměř čtvercovou dispozici, otevírá se dvojitými okny do nádvoří a dvěma okny v protější–východní stěně. Dovnitř se vstupuje vzájemně protilehlými dveřmi v severní a jižní stěně navazujícími na enfiládu procházející celým východním křídlem. Pokoj je zaklenut neckovou klenbou s centrálním oktogonálním zrcadlem ve zlaceném rámu tvořeném nejprve úzkým perlovcem, a následně dvěma širšími pásy oddělenými od sebe plochým pruhem omítky. Poslední je nejmasivnější s ornamentem vejcovce. Celý spodní okraj klenby lemuje úzká lišta s motivem perlovce následovaná silnějším orámováním. Na diagonálních hranách ústřední malbu obklopují čtyři malá asi v jedné polovině dělená a směrem k vrcholu zužující se kapkovitá pole ve štukových kartuších.

V horní části pole je znázorněna hlavička andílka, pod ním na obou stranách přechází rám do palmety přesahující mírně přes okraj malby. Kartuši ohraničují voluty, které se v dolní části mění do podoby dvou palmet. Od nich se dolů svažuje dvojice závitnic, na nichž je zavěšena štuková rouška. Mezi volutami se kartuše uzavírá maskaronem s otevřenými ústy. Do šátku je zavěšena kytice tvořená plody různých druhů ovoce a zeleniny, od jejíhož vrcholu visí směrem k rohu místnosti zřasená drapérie.

IX / a Vítězný Théseus vyváděný z labyrintu láskou

centrální malba v oktogonálním poli

Scéna je zasazena do prostředí labyrintu. Přemožený Mínotaurus leží v levé části pole, zprava jej pozoruje Théseus, jehož vyvádí z labyrintu Amorek třímající v ruce klubko niti. Nad výjevem se vznáší dívka sedící na oblaku, která je ověšená vavřínem. V její pravici spočívá olivová a palmová ratolest, zatímco v levici drží klubko nití, jehož druhý konec třímá Amorek [112].

Mytologický námět malby představuje příběh zpracovaný Ovidiem v osmé knize jeho *Metamorfóz*, avšak báje je zde natolik zestručněna, že Harovník nepochybně musel vycházet buď z odlišné literární předlohy, nebo převzal kompozici od jiného umělce bez ohledu na ni. Konkrétním okamžikem, který malba zobrazuje, je moment, kdy athénský princ Théseus přemohl Mínotaura a nyní se snaží za pomoci klubka, jež dostal darem od krétské princezny Ariadny, najít cestu ven z labyrintu. Poté co Théseus netvora zdolal, prchl v obavách Mínoovi pomsty i s milovanou Ariadnou z Kréty. Konec báje je však veskrze tragický. Cestou zanechal Théseus Ariadnu na Naxu, kde se jí ujal Bakchus a učinil z ní svoji choť. Sám se pak vrátil domů do Athén, jenže zapomněl na slib daný otci a nevyměnil černé plachty za bílé na znamení svého šťastného návratu, pročež se zarmoucený Aigeos zlomený domnělou smrtí jediného syna vrhl do moře.

Zajímavý motiv zobrazený na novoměstské nástěnné malbě, představuje Amorek držící v ruce Ariadninu nit, pomocí níž vyvádí Thésea z labyrintu. Jedná se o obrazné ztvárnění lásky, která ukazuje athénskému hrdinovi jedinou správnou cestu. Význam malby tedy není pouze mytologický. Mimo hlavní – na první pohled patrnou dějovou linii znázorňující antickou báji obsahuje rovněž alegorické poselství, podle něhož každý, kdo bude následovat lásku, nalezne východisko ze složité situace.

Dívka shlížející dolů z oblaku zastupuje spíše personifikaci vítězství, než

samotnou princeznu Ariadnu, ačkoli na ni upomíná klubko niti, jež žena třímá v rukou. Ariadnina nit však zároveň zprostředkovala Théseovo vítězství nad Mínotaurem. Určující atributy této personifikace bez pochyby představuje palmová a olivová ratolest spolu s vavřínovým věncem, jakožto tradičním symbolem vítězů, na ženině hlavě.

IX / b 1–4 Výjevy z Ovidiových Metamorfóz

čtyři malby v malých kapkovitých polích na diagonálních hranách centrálního oktogonu

IX / b 1 Narcis

malba v malém kapkovitém poli při východní stěně vlevo nahoře (při pohledu od východní zdi čelem k centrální malbě)

Na malbě je zobrazen lovec-mladík sklánějící se nad tůňkou, v níž se zalíbením zhlíží [113]. Mytologickým námětem výjevu je příběh z třetí knihy Ovidiových Metamorfóz vyprávějící o nadpozemsky krásném mladém lovcí Narcisovi, do něhož se zamilovala nymfa Échó. Mladík však její lásku neopětoval, a tak se ukryla v lesích, kde žalem chřadla, až z ní zbyl jen její hlas.

Narcis neuváženě odmítal lásku jakékoli bytosti – muže či ženy a byl za svou zpupnost proklet slovy: „*Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!*“¹⁶³ Tedy: „*Tak ať miluje sám a nikdy své nedojde touhy!*“¹⁶⁴

Jednoho dne se chtěl po namáhavém lovu osvěžit u vodního pramene, když vtom zřel na vodní hladině odraz své vlastní tváře, který mylně pokládal za skutečného člověka. Na první pohled se sám do sebe zamiloval, ale jeho láska nemohla dojít naplnění. Nakonec v prameni našel svou smrt.

Malba odpovídá veršům:

Hic puer et studio venandi lassus et aestu
procubuit faciemque loci fontemque secutus,
dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,
dumque bibit, visae correptus imagine formae

¹⁶³ Ovid. *Met.* III, 405, latinský originál citován podle:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met3.shtml> (vyhledáno 20. 4. 2014).

¹⁶⁴ Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 92.

spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est.
Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem.¹⁶⁵

Zde si ten hoch, jsa vedrem znaven i horlivých lovem,
ulehl: krásné místo i zřídlo ho zlákal k sobě.
Ale když hasil žízeň, byl novou zachvácen žízní:
Zatím co pil, svůj obraz uviděl. Okouzlen krásou
Miluje beztělý přelud, má za tělo to, co je vodou.
Žasneť nad sebou sám a bez hnutí upírá pohled.¹⁶⁶

Jako předloha posloužila Harovníkovi grafika pro cyklus leptů *Jeu de la Mythologie* z roku 1644, který na motivy Ovidiových *Metamorfóz* vytvořil Stefano della Bella [114]. Námět grafického listu je stejný jako u Harovníka, kompozice opět zaznamenala u pražského malíře jen nepatrných oprav. Kromě stranového převrácení celého zobrazení se jedná pouze o nepříliš zásadní kompoziční změnu v polohách končetin. Významněji přetváří jedině výraz Narcisovy tváře, jenž se mění s údivu a okouzlení na úsměv. Stefano della Bella přidává k výjevu postavu Échó ukrývající se za stromem a rovněž dva psy – jednoho ležícího a druhého sedícího.

IX / b 2 Daidalos a Ikaros

malba v malém kapkovitém poli při západní stěně vlevo (při pohledu od východní zdi čelem k centrální malbě)

Scéna zachycuje dvojici mužských postav vznášejících se nad mořem: polonahého starce a mladíka, kterého malíř znázornil při pádu do moře [115]. Mytologickým námětem malby je příběh z osmé knihy Ovidiových *Metamorfóz* vyprávějící o Daidalovi a jeho synu Ikarovi. Daidalos byl nadaným athénským umělcem, který žárlil na svého talentovanějšího synovce Tala natolik, že se ho rozhodl sprovodit ze světa. Za tento čin odsoudili Daidala k smrti, avšak s pomocí bohů se mu podařilo uprchnout z vězení. Spolu s Ikarem se odebrali na Krétu, kde Daidalos postavil

¹⁶⁵ Ovid. *Met.* III, 413–415, latinský originál citován podle:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met3.shtml> (vyhledáno 20. 4. 2014).

¹⁶⁶ Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 92 (Ovid. *Met.* III, 413–415).

labyrint pro bájného Mínotaura, jehož zplodila královna Pásifaé s posvátným býkem. Ze strachu, že se svět dozví o manželčině nevěře, zakázal Mínoos Daidalovi opustit Krétu. Jenže umělec po čase zatoužil po návratu do Athén, a tak vytvořil křídla z peří a vosku, na nichž měl i se synem odletět z ostrova. Varoval Ikara, aby se nepřibližoval ke slunci, jež by mohlo vosk rozpustit, ale pošetilý mladík otcovu radu neposlechl, a zřítíl se do moře, kde utonul.

Malba odpovídá veršům:

Parte Samos (fuerant Delosque Parosque relictæ)
dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne,
cum puer audaci coepit gaudere volatu
deseruitque ducem caelique cupidine tractus
altius egit iter. rapidi vicinia solis
mollit odoratas, pennarum vincula, ceras;
tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos,
remigioque carens non ullas percipit aura.¹⁶⁷

Již nalevo měli

Junónin ostrov Samos (dřív minuli Délos a Paros),
vpravo pak Lebinthos byl a Kalymné úrodná medem;
a tu se hoch jal radostně vypínat odvážným letem,
opustil vůdce svého a zlákan po nebi touhou,
zamířil do výše let. Však blízkost prudkého slunce
změkčila vonný vosk, jenž poutal pospolu pera.
Vosk mu roztavil hned: on holými pažemi mává,
Avšak nemaje křídel, již nemůže nabrati vzduchu.¹⁶⁸

Jako předloha posloužil Harovníkovi stejnojmenný lept z cyklu *Jeu de la Mythologie* od Stefana della Bella [116]. Scénu znovu stranově převrací, postavení figur je totožné s grafikou. Ikarova drapérie se v případě nástěnné malby nevzdouvá tak dramaticky jako na předloze. Krajinný rámeček přejímá od Steffana della Bella, pouze jej

¹⁶⁷ Ovid. *Met.* VII, 221–228, latinský originál citován podle:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met7.shtml> (vyhledáno 12. 5. 2014).

¹⁶⁸ Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 234 (Ovid. *Met.* VII, 221–228).

redukuje pro potřeby velikosti pole. Ostrůvek s pevností přesouvá do větší vzdálenosti od pevniny.

IX / b 3 Ganymédés

malba v malém kapkovitém poli při východní stěně vpravo (při pohledu od východní zdi čelem k centrální malbě)

Výjev zobrazuje mladíka, který leží na zádech černého letícího orla [117]. Mytologickým námětem malby je příběh z desáté knihy Ovidiových *Metamorfóz* – únos krásného trojského mladíka Ganyméda Jupiterem, který se do něj zamiloval. Nejvyšší Olympan se nejprve proměnil do podoby orla, a poté odnesl chlapce na svých perutích, aby mu Ganymédés při hostinách naléval – jako číšník bohů – božský nektar.

Malba odpovídá veršům:

Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore
arsit, et inventum est aliquid, quod Iuppiter esse,
quam quod erat, mallet. nulla tamen alite verti
dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.
nec mora, percusso mendacibus aere pennis
abripit Iliaden; qui nunc quoque pocula miscet.¹⁶⁹

Láskou nebeský král kdys po fryžském Ganymédovi
zaplál, a našlo se cos, čím bůh chtěl raději býti,
než čím byl. Však za hodno měl jen v toho se ptáka
změnit, jenž byl s to, by nesl i Jovovy blesky!
Nemeškal pak, a na klamných perutích proletěv vzduchem,
unesl trojského chlapce. Ten Jovovi nalévá dodnes,
Nektar a přisluhuje, ač nese to nelibě Juno.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ovid. *Met.* X, 155–161, latinský originál citován podle:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met10.shtml> (vyhledáno 21. 4. 2014).

¹⁷⁰ Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 296 (Ovid. *Met.* X, 155–161).

Kompozičně vychází Harovník z grafiky Stefana della Bella *Ganymédés* z cyklu *Jeu de la Mythologie* z roku 1644 [118]. Scénu opět stranově převrací, ale jinak nečiní podstatné změny. Přebírá dokonce motiv vyhřezávající drapérie a hornaté krajiny, kterou však přetváří.

XI / b 4 Atalanté a Hippomenés

malba v malém kapkovitém poli při západní stěně vlevo (při pohledu od východní zdi čelem k centrální malbě)

Scéna znázorňuje běžícího mladíka a dívku sklánějící se k zemi pro zlaté jablko. Mladík třímá v obou rukou po jednom zlatém jablku a míří k soklu s vavřínovým věncem a olivovou a palmovou ratolestí [119]. Mytologickým námětem výjevu se stal příběh z desáté knihy Ovidiových *Metamorfóz* popisující mýtus o princezně Atalanté – dceři krále Schoinea a princí Hippomenovi, jehož otcem byl Onchéstský král Megareos.

Schoineos pohodil Atalantu ihned po narození v lese, kde ji od jisté smrti zachránila medvědice. Dívka vyrostla ve zdatnou lovkyni a podle legendy dokonce předčila každého muže v běhu. Odmítala všechny nápadníky, kteří se o ni ucházeli, neboť se jí žádný z nich nemohl vyrovnat. Každého muže vyzvala k běžeckému závodu a prohlásila, že se provdá jedině za toho, komu se jí podaří porazit. Dívčinu zdatnost přelstil až princ Hippomenés, který obdržel od Venuše tři zlatá jablka, jež házel během závodu za sebe. Atalanta podle soudu bohyně jako žádná žena nedokázala odolat kráse zlata, a tak se pro každé jablko odhozené Hippomenem shýbla, aby jej sebrala. To ji však zpozdilo natolik, že nedokázala prince dohnat a doběhla do cíle až za ním. Oba mladí lidé si nicméně rozhněvali bohy, když se dopustili hříchu v jednom z lesních chrámů a byli za to proměněni ve lvy. Příběh posloužil jako Venušino varování Adónidovi.

Malba odpovídá veršům:

Tum denique de tribus unum
fetibus arboreis proles Neptunia misit.
obstipuit virgo nitidique cupidine pomi
declinat cursus aurumque volubile tollit;

praeterit Hippomenes: resonant spectacula plausu.¹⁷¹

Tu konečně z oněch tří plodů
zlaté jabloně mé vnuk Neptúnův odhodil jeden.
Úžas pojal dívku, chce míti to jablko třpytné,
vybočí z přímé dráhy a sebere kouli tu zlatou.
Hippomenés ji předběhl hned – zní hledištěm potlesk!¹⁷²

Jako kompoziční vzor posloužil Harovníkvi lept *Atalanté a Hippomenés* z cyklu *Jeu de la Mythologie* z roku 1644, jehož autorem je Stefano della Bella [120]. Pražský malíř výjev tradičně stranově převrací, jinak kompozici ponechává beze změny. Postava Hippomena působí v porovnání s grafikou statictější, neboť Harovník napřimuje trup do vertikální polohy. Stefano della Bella jej ryje na přirozené diagonále. Gestika a dokonce řasení drapérie zůstává striktně věrná předloze. Prostředí, do něhož scénu zasazuje autor grafického listu, je opět redukováno pro potřeby velikosti pole. Postranní sokl s atributy vítězství, k němuž Hippomenés neomylně míří, stejně jako skalisko v pravé části malby snad představují Harovníkovu vlastní invenci.

X / 2. patro: Lovecký pokoj

MALBA S MOTIVEM USPÁVÁNÍ PĚTI LIDSKÝCH SMYSLŮ, OSM KARTUŠÍ S EMBLEMATICKÝMI MOTIVY

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Poslední místností východního křídla zámku je nepřilíš rozměrná čtvercová místnost ukončující enfiládu procházející celým křídlem. Osvětluje ji pouze jediné okno otevírající se východní stěnou do náměstí. Dveře v jižní a západní zdi zpřístupňují pokoj jednak z první komnaty jižního křídla, jednak z chodby propojující jižní křídlo zámku

¹⁷¹ Ovid. *Met.* X, 664–668, latinský originál citován podle:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met10.shtml> (vyhledáno 21. 4. 2014).

¹⁷² Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, s. 315 (Ovid. *Met.* X, 664–668).

se západním.

Zrcadlovou klenbu lemuje zlacený motiv a centrální téměř čtvercové zrcadlo vybíhá v rozích do čtyř okřídlených herm. Ústřední štukové pole rámuje při vnitřním okraji zlacená obruba tvořená perlovcem následovaným plochou lištou a vejcovcem. Na zlatý rám navazuje širší bílý štukový pás s motivem akantových rozvilin ukončený tenkým zlatým pruhem a zlaceným ornamentálním pásmem, na něž se napojuje plochá lišta vybíhající do hladkých ploch pod hermami. Štukový rám je rozdělen osmi kartušemi. Závitnice po stranách pole přecházejí do akantové rozviliny obkružující v širokém pásu centrální malbu.

X / a Uspávání pěti smyslů

malba v centrálním poli

Výjev je zasazen do krajiny formované člověkem. Na středu malby trůní mladík na sféře s čtyřmi makovicemi v levici a pěti provázky, které jsou přivázány k ručičkám pěti puttů posedávajících na zemi pod ním, v pravé ruce. Putti jsou zobrazeni téměř nazí, se zavřenýma očima – upadající do hlubokého spánku. Jedná se o scénu zobrazující pět smyslů, které představují jednotliví putti s typickými atributy (zleva): čich (květiny), hmat (králíček a ježek), sluch (partitura a hudební nástroje), chuť (ovoce) a zrak (zrcadlo, brýle, orel) [121].

Postava mladíka, jenž svazuje chlapce a drží je pevně na šňůrkách, představuje snad personifikaci Spánku či boha spánku Hypna, jistě se však shledáváme s alegorickým výjevem skrývajícím moralizující podtext podněcující pozorovatele k správnému směřování jeho vlastního života. Stejně jako mladík s makovicemi, které přináší spánek, krotí smysly zachycené na malbě, měl by každý člověk mírnit svou smyslovou (pudovou) stránku, jež nesmí nikdy převážit nad rozumem a duchovními hodnotami. Význam centrální malby ještě více podtrhuje charakter osmi emblémů znázorněných v kartuších kolem centrálního zrcadla.

X / b 1–8 Emblémy s latinskými nápisy

čtveřice maleb v malých trojlístkových polích v rozích centrálního pole, čtveřice maleb v malých srdcovitých polích na hranách

X / b 1 Cum Tempore

malba v malém srdcovitém poli (dolní hrana centrálního zrcadla)

Na emblému je zobrazena palma, v jejíž koruně spočívá zlaté písmeno „L“ s korunou a nápisem v horní části: CVM TEMPORE., (Omnia) Cum tempore (Všeho do času, Vše (má) svůj čas) [122].

Podle *Ottova slovníku naučného* „ve starověku ratolest palmová byla často odměnou vítězů v závodech, znamená pak též tolik co odměna vítězná, cena vítězná, a pak i vítězství samo. [...] Římští závodníci vozni (auriga) bývají často zobrazováni s palmou v ruce, jako později též křesťanští svatí“.¹⁷³

Písmeno „L“ značí zkratku rodu Leslie, koruna spolu s palmou představují symboly světské vlády a vítězství. Znak můžeme interpretovat jako cestu Leslieů ke slávě a moci. Pravděpodobně se jedná o narážku na mocenský vzestup rodu po vraždě nepohodlného šlechtice Albrechta z Valdštějna, po níž Walter Leslie, jako jeden z jejích hlavních aktérů, získal od císaře Ferdinanda II. nejen titul říšského hraběte, ale také značný nemovitý majetek.

Lemma pak uvádí, že: Vše má svůj čas, nebo také: Všeho do času – je třeba vytrvat a člověk dosáhne všeho.

X / b 2 In Fide et Iustitia Fortitudo

malba v malém trojlístkovém poli (pravý dolní roh centrálního zrcadla)

Výjev zachycuje sloup s kompozitní zlacenou hlavicí a profilovanou patkou stojící uprostřed vodní hladiny. Před hladkým dřikem bez kanelace je na diagonále umístěn zlatý klíč, na pozadí sloupu stříbrný meč. V horní části pole se k znaku připojuje nápis: IN FIDE ET IVSTICIA FORTITUDO., *In fide et iustitia (est) fortitudo* (Ve víře a spravedlnosti (je) síla) [123].

Symbol vychází z kompendia *Symbola Divina et Humana Pontificum*,

¹⁷³ autor neuveden, heslo Palma, in: *Ottův slovník naučný*, Sv. XIX., Praha 1902, s. 114.

Imperatorum, Regum [124].¹⁷⁴ Rozdíl spočívá pouze v uspořádání klíče a meče, neboť na grafickém listu jsou znázorněny opačně (meč před sloupem a klíč za ním).

Meč zastupuje spravedlnost, protože trestá zločiny, klíč víru, protože střeží její poklady, a sloup omývaný vlnami je dokladem síly, neboť zůstane stát i v rozbouřeném moři. Výklad emblému je takový, že víra a spravedlnost v sobě nezahrnují pouze sílu, ale také všechny ostatní ctnosti. Víra zde však nepředstavuje pouze důvěru, ale opravdovou zbožnost. Skutečná síla spočívá v tom, že všechny nejstrašnější věci, mezi něž bez pochyby patří smrt a také nezměrná muka, která přináší, prožíváme beze strachu. Neméně síly je skryto také ve spravedlnosti, která vylučuje strach.¹⁷⁵

Stejný emblém znázornil Harovník v pražském Lobkovickém paláci, na rozdíl od novoměstského je však značně poškozen.

X / b 3 Deorsum Nunquam

malba v malém srdcovitém poli (pravá hrana centrálního zrcadla)

Na malbě je zobrazen motiv dvou sevřených rukou vycházejících z oblak, z nichž plápolá jasný žluto-červený plamen. V dolní části doplňuje výjev krajina s nízkým horizontem a v horní nápis: DEORSVM NVNQVAM., *Deorsum Nunquam* (Nikdy dolů) [125].

Emblém vychází z díla Jacoba Typota, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum* [126].¹⁷⁶ Symbol plamene a spojených rukou značí, že stejně tak jako se šíří oheň, šíří se také láska – čím větší je území, na němž se oheň rozprostírá, tím vyšší má plameny. Chce-li být člověk milován, musí sám lásku šířit kolem sebe.¹⁷⁷ Znak zdůrazňuje zejména důležitost manželské lásky, na které teprve mohou stát jistoty pevného svazku dvou lidí.

Podobný emblém (ovšem bez sevřených dlaní) se objevuje například v kompendiu *De Symbolis Heroicis, libri IX* Silvestra Pietrasanty, kde jej doprovází následující text: „*Claudia Rangonia, matrona nobilis, flammae Symbolo, quae nunquam tendit deorsum, declaravit propositum nihil admittendi, quod inferius videretur sui*

¹⁷⁴ Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Tertius, Praga 1603, s. 53–55.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 198–199.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 199: „*Ut amaris, amabilis esto.*“ (citát z Ovidia: „Abys byl milován, musíš být lásky hoděn.“).

*generis gloria, & suae pudicitiae honestate. Flammam interea, quam passim incestant alii, & quam ad obsceni amoris significationem trahunt, vindicavit a probro, cohonestavitque, dum insinuavit, sordes terrae deseri ab ea, & caelo affinem locum puramque sedem acquiri*¹⁷⁸.

Znamená to, že stejně jako plamen nikdy nehoří směrem dolů, tak ani člověk nesmí nikdy připustit, aby jej ovládly nízké pudy – má se oprostit od pozemského (materiálního) světa, který je pošpiněný a zatížený hříchem a povznést se výše k duchovnímu životu a k pravému citu lásky.

Emblema s obdobným námětem spatřujeme rovněž v díle Girolama Ruscelli *Le Imprese Illustri*.¹⁷⁹

X / b 4 Secura Veritas

malba v malém trojlístkovém poli (pravý horní roh centrálního zrcadla)

Výjev zobrazuje trojici skalisek vystupujících z moře, přičemž na prvním – nejbližším z nich září šesticípá hvězda vztyčená na jednom ze svých hrotů. V horní části doprovází malbu slova: SECVRA VERITAS., *Secura Veritas* (Neohrožená pravda) [127].

Emblém se objevuje v *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum* [128], kde jej vysvětluje text: „*Haec facies, tres scopulos mari figit. Quanta in numero indita reverentia; tanta è rebus numeratis edita pietas. Fidei enim primus tumulus, in spei cumulum assurgit: & veluti per continens aedificium in charitatis iugum ascendens, Fidere & videre, simul statuit. Hoc scilicet clivo fixum indicat, non dicit Sydus. Et quod diceret si fari posset; symbolum effatur: ac securitatem veritati, adversus errorum tenebras promittit*“.¹⁸⁰

Význam symbolu spočívá ve skutečnosti, že úcta jde ruku v ruce s poctivostí či spravedlností – čím větší dokážeme vzbudit úctu, tím větší poctivost je nám prokazována. Proto hvězda – světlo pravdy a naděje spočívá na vrcholu nejvyšší hory. Emblém zdůrazňuje také důležitost víry (v duchu hesla: Věřit a dívat se), která neomylně vede k dosažení pravdy, jejíž zárukou je odvrácení se od temnoty klamu.

¹⁷⁸ Silvestro Pietrasanta, *De Symbolis Heroicis, libri IX*, Antverpia 1634, s. 67.

¹⁷⁹ Girolamo Ruscelli, *Le Imprese Illustri*, Venetia 1566, s. 156.

¹⁸⁰ Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Primus, Praga 1601, s. 9–10.

Stejně jako se říká v *Bibli*:

³Kdo vystoupí na horu Hospodinovu,
kdo stane na místě jeho svatosti?

⁴Ten, kdo má nevinné ruce a čisté srdce,
kdo se neoddává marnostem
a nepřisáhá falešně.¹⁸¹

X/b 5 Te Gubernatore

malba v malém srdcovitém poli (horní hrana centrálního zrcadla)

V poli je zobrazen globus a na něm symboly moci: královská koruna s žezlem. Nad sférou se vznáší bílá holubice Ducha svatého obklopená jasnou žlutou září. Při horním okraji pole doprovází malbu nápis: TEQVBER NATORE., *Te guberbatore* (Tebe vládcem) [129].

Stejný emblém se nachází v díle Salomona Neugebaurea *Selectorum Symbolorum Heroicorum* [130], kde jej objasňuje text: „*Terrae globus, cui corona cum sceptro imposita volante supra columba, additoque lemmate tali: Te Gubernatore. Agnoscit Rex, se à Rege Regum et Domino Dominantium regnum suum, cuis sceptrum est insigne, accepisse, ideoque eidem subicere, eiusque ductu velle se in medium consulendo subditorum saluti et commodis providere*“.¹⁸²

Význam textu je přibližně následující: Zemský globus, koruna s žezlem a nad nimi holubice s nápisem: Tebe vládcem. Král se od krále králů a pána pánů pozná podle své vlády, jejímž znamením je žezlo, a to bylo tudíž přijato, aby téhož zastupovalo a také aby pomocí něj zajišťoval bezpečí a pohodlí.

Totožný emblém se objevuje v *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum* [131], spolu s textem: „*Deo sceptrum submittit Rex, ut par est, Regi Regum. Coronae suae orbem terrarum nihil modici promittens sibi, Gubernatore & Adiutore Deo*“.¹⁸³

Jacob Typot zde vykládá symbol tak, že král podrobuje svou vládu Bohu, je však

¹⁸¹ Žl (24, 3–4), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 648.

¹⁸² Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum*, Francfurti, 1619, s. 115–116.

¹⁸³ Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Primus, Praga 1601, s. 62–63.

rovný králi králů, jehož zástupcem se stal na zemi. Svrchovanost božské – duchovní moci nad světskou je znázorněna pomocí holubice Ducha svatého, jež se vznáší nad symboly vlády profánní a je jí tudíž nadřazena. Panovník, jehož atributy představují koruna a žezlo, vládne na zemi jako zástupce Boha, který panuje mocí nejvyšší nad veškerenstvím.

Znak namalovaný F. V. Harovníkem v Novém Městě nad Metují se od grafické podoby liší pouze tak, že malíř posadil korunu s žezlem přímo na zeměkouli, zatímco na obou předlohách se tyto symboly vznáší nad ní. Tentýž symbol zobrazil v pražském Lobkovickém paláci, pouze s tím rozdílem, že nápisovou pásku umístil do spodní části znaku procházející skrz sféru.

X / b 6 Luceat

malba v malém trojlístkovém poli (levý horní roh centrálního zrcadla)

Malba znázorňuje dvě štíhlé dlouhé svíce posazené v zlatých svícnech, jež stojí na podložce zakryté rudým sukem. Svíčka vpravo je asi o jednu třetinu vyšší než svíčka nalevo. Zatímco kratší z obou svíček již zhasla, delší stále hoří jasným červeno-žlutým plamenem. Nad uhasínající svíci visí srpek měsíce vycházející z rozestupujících se mraků. Na pozadí vidíme horskou krajinu s velmi nízkým horizontem. V horní části doprovází obraz lemma: LVCEAT., Luceat (Ať svítí) [132].

Emblém nejspíš vychází z textu Matoušova evangelia:

¹⁴Vos estis lux mundi. Non potest civitas abscondi supra montem posita. ¹⁵Neque accendunt lucernam et ponunt eam sub modio, sed super candelabrum, ut luceat omnibus, qui in domo sunt. ¹⁶Sic luceat lux vestra coram hominibus, ut videant vestra bona opera et glorificent Patrem vestrum, qui in caelis est.¹⁸⁴

¹⁴Vy jste světlo světa. Město ležící na hoře nemůže být skryto. ¹⁵Stejně tak se nerozsvěcí lampa, aby ji postavili pod vědro, ale na svícen a tehdy svítí všem, kdo jsou v domě.

¹⁶Tak ať vaše světlo září před lidmi, aby viděli vaše dobré skutky a vzdali slávu vašemu

¹⁸⁴ Mt (5, 14–16), *Bible*, latinský text citován podle: <http://www.thelatinlibrary.com/bible/matthew.shtml> (vyhledáno 26. 7. 2014).

Otci v nebesích.¹⁸⁵

Interpretace emblému je tedy na základě uvedeného úryvku následující: Vy, kteří věříte v Boha a rozhodnete se jej následovat, budete sami jako hořící svíce víry, které osvětlují svět a vyvádí nevěřící z temnoty.

Svíčka stojí ve svícnu, aby její světlo svítlo všem, tak jako člověk věřící v Boha, z něhož nejen vyzařuje jas jeho víry, ale slouží zároveň jako příklad hodný následování.

X / b 7 Nemo sine Te

malba v malém srdcovitém poli (levá hrana centrálního zrcadla)

Výjev znázorňuje zářící sluneční kotouč vystupující zpoza skaliska, v horní části jej doplňuje nápis: NEMO SINE TE., Nemo sine te (Nikdo bez tebe) [133].

Emblém stejného významu, ovšem jiné podoby, nalezneme v *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum* [134].¹⁸⁶ Aegidius Sadeler zobrazuje na znaku ruku se svíčkou, která je zapalována světlem Ducha svatého v podobě holubice. Motto vytvořil mantovský vévoda Ferdinando Gonzaga, který k němu poznamenal, že kdo přijme světlo Ducha svatého, jež je v emblému zastoupeno viditelným světlem vyzařujícím a rozněcujícím svíčku, ale ve skutečnosti není viditelné, neboť má vnitřní smysl, bude ochráněn před temnotou.¹⁸⁷

Podobným způsobem koncipoval totožný emblém Harovník, který však jeho obrazovou část evidentně přejal z jiné předlohy. Slunce ozařující svými paprsky vše kolem sebe představuje jas Ducha svatého či víry, který stejně jako skutečné světlo vyvádí člověka z temnoty existující výhradně mimo Boží pravdu.

X / b 8 Vias Tuas Demonstra

malba v malém trojlístkovém poli (levý dolní roh centrálního zrcadla)

Pole nese symbol zobrazující skalisko omývané mořskými vlnami, na jehož vrcholu je posazen srpek měsíce. V horní části obraz doplňuje nápis: VIAS TVAS

¹⁸⁵ Mt (5, 14–16), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1259–1260.

¹⁸⁶ Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Tertius, Praga 1603, s. 99–100.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 100.

DEMONSTRA., *Vias tuas (Domine) demonstra (mihi)*, Cesty své (Pane) ukaž (mi) [135].

Text vychází z první knihy žalmů: *Vias tuas, Domine, demonstra mihi, et semitas tuas edoce me.*¹⁸⁸

Podobný emblém se objevuje v *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum* [136].¹⁸⁹ Znázornění zejména obrazové části znaku se ovšem značně liší od Harovníkova pojetí. Jacob Typot, resp. rytec Aegidius (Gilles) Sadeler použil motiv loďky houpající se na klidném moři, na níž z hvězdné oblohy shlíží srpek měsíce. Rovněž v lemmatu zaznamenáme oproti práci pražského malíře jisté změny, neboť Sadeler uvádí podobu biblického citátu v následujícím znění: DOMINE VIAS TVAS DEMONSTRA MIHI, *Domine, vias tuas demonstra mihi* (Pane, cesty své ukaž mi).

Úryvek textu doplňujícího symbol zní následovně: „*In primis Symbolum, sententia sacra est, & sancti auctoris, nec ad legendum nobis scripta tantum; sed & ad repedendum eodem animo, in eodem discrimine, relicta. Deinde sive in terra, sive in mari versamuri; mille periculis expositi sumus [...]*“¹⁹⁰

V překladu to znamená, že v první řadě je význam emblému náboženský. Symbol nebyl vytvořen pro to, abychom jej pouze četli, ale spíše abychom pochybující a v nejistotě upadali do rozpaků, následkem čehož jsme vystavováni mnohým nebezpečstvím, jak na zemi, tak i na moři.

Avšak ne každý člověk se dočká boží ochrany na spletitých cestách, které vedou životem. Pouze ten, kdo ctí Boha, smí doufat, že jej bude provázet:

¹²Kterýkoli člověk Hospodina ctí,
tomu ukáže cestu, již má si vyvolit.

¹³Takový prožije svůj život šťastně
jeho potomstvo zdědí zem.

¹⁴Hospodin důvěřuje těm, kdo jej ctí,
jeho smlouva jim dává poznání.

¹⁵K Hospodinu stále mé oči hledí,

¹⁸⁸ Žl (25, 4): Ukaž mi, Hospodine, cesty své, svým stezkám nauč mě. (*Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 648.).

¹⁸⁹ Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Secundus, Praga 1602, s. 128, 132.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 132.

On moje nohy z pasti vyproští!¹⁹¹

Mořské vlny symbolizují útrapy provázející lidstvo na jeho pouti životem. Měsíc představuje světlo, jímž Bůh osvětluje cesty člověka, zároveň spočívá na vrcholku skaliska, neboť cesty Páně jsou sice nevyzpytatelné, ale vedou k nejvyšším cílům.

XI / 1 a 2. patro: Kaple

MALBY S VÝJEVY CHRISTOLOGICKÉHO CYKLU

Fabián Václav Harovník, kolem 1660 (?)

Zámecká kaple je místnost v jihozápadním rohu sídla procházející jeho 1. a 2. patrem. Téměř čtvercový půdorys svatostánku zkosují v koutech pilastry. Jediný vchod do kaple se nachází při schodišti v prvním patře, ve východní zdi při zešíkmeném okraji, kde se stýká severní stěna místnosti s východní. Do druhého patra se kaple otevírá dvěma soukromými oratořemi umístěnými v severní zdi.

Prostor je zaklenut kupolovou klenbou přecházející do nárožních pilastrů. Každý pilastr člení nika, nad kterou doplňuje štukovou ornamentální výzdobu malé obdélné pole s malbou. Strop nese celkem devět malířských polí v masivních štukových rámcích.

Reliéf štku s bohatou figurální ornamentikou výrazně vystupuje do prostoru. Mezi akantovými úponky se objevují další vegetabilní, zoomorfí i antropomorfí motivy. Celý prostor vyplněný výmalbou ohraničuje hladká lišta následovaná hustým drobným perlovcem a zlaceným perlovcem mezi dvěma pásy hladkého zdiva, jež přechází do nepatrně širšího ornamentálního částečně zlaceného pruhu s florálním dekorem. Zhruba uprostřed širokého pásu vyplněného akantovou rozvilinou se v západu-východní ose z vegetabilního ornamentu vynořuje dvojice polopostav andílků držících v jedné ruce jakési koše s květinami, při oltáři se nachází pár andílků s věncem a na severní stěně nad oratořemi dva andělé nesoucí štukovou kartuši se zlatým nápisem: SACELLVM S: SALVATORIS., Sacellum s(ancti): Salvatoris (Kaple

¹⁹¹ Žl (25, 12–15), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 649.

sv. Salvátora) na černém pozadí.

XI / 1 Klanění pastýřů

malba v trojdílném kruhovém poli při severní stěně kaple

Výjev, který je zasazen do krajinného rámce, zobrazuje Ježíška ležícího na slámě. Po jeho pravici klečí Panna Maria se sepjatýma rukama. Za jesličkami stojí svatý Josef a v pravé části pole se sklání trojice pastýřů s beránkem připraveným k oběti. Nad celou scénou se vznáší dětská postava andílka s nápisovou páskou: GLORIA IN EXCELSIS DEO, *Gloria in excelsis deo* (Sláva Bohu na výsostech) [137].

Malba vychází z textu Lukášova evangelia.¹⁹²

¹³A s tím andělem se hned objevilo množství nebeských zástupů takto chválících Boha:

¹⁴„Sláva na výsostech Bohu
a na zemi pokoj lidem dobré vůle.“

¹⁵Jakmile od nich andělé odešli do nebe, pastýři si řekli: „Pojďme do Betléma! Podíváme se, jak se stalo, co nám Hospodin oznámil.“ ¹⁶Pospíšili si tedy, a když přišli, našli Marii, Josefa a děťátko ležící v jeslích.¹⁹³

Jedna z možných kompozičních paralel může být spatřována v dřevorezu ke knize *Noël nouveau fort plaisant & recreatif, composé par le Masconnois* (Lyon, 1574) [138]. Podobnost s Harovníkovým výjevem je patrná v postavách prvního pastýře a Panny Marie, zejména v pozici obou těl a u Marie navíc ve srovnání s odpovídajícím stylem odění (rouškou a pláštěm zakrývajícím tělo analogickým způsobem jako na novoměstském zámku). Obě figury jsou stranově převráceny.

Postava Panny Marie a Ježíška v jesličkách odpovídají svou pozicí také grafice vytvořené Lucou Ciamberlanem podle návrhu Raffaella Schiaminossiho z cyklu *Quindecim Mysteria Rosarii Beatæ Mariæ Virginis* (1609) [139] zpodobující narození Krista.

¹⁹² Lk (2, 8–20) zejm. (2, 13–16).

¹⁹³ Lk (2, 13–16), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1322.

XI / 2 *Dvanáctiletý v chrámu*

malba v oválném poli nad severovýchodním nárožím

Scéna zasazená do architektonického rámce. Ježíš sedí uprostřed na vyvýšeném trůnu a kolem něj jsou zobrazeny postavy starců-mudrců naslouchající jeho učení. Kristus se otáčí k přicházející Panně Marii a svatému Josefovi [140].

Malba vychází z textu Lukášova evangelia:¹⁹⁴

⁴⁶Po třech dnech ho našli v chrámu, jak sedí mezi učiteli, naslouchá jim a klade jim otázky. ⁴⁷Všichni, kdo ho slyšeli, žasli nad jeho rozumností a odpověďmi, ⁴⁸ale když ho uviděli rodiče, zhrozili se. „Cos nám to udělal, synu?“ řekla mu jeho matka. „Pohled, tvůj otec a já jsme tě zoufale hledali!“

⁴⁹„Proč jste mě hledali?“ odpověděl. „Nevěděli jste, že musím být v domě svého Otce?“ ⁵⁰Oni však nechápali, o čem mluví.¹⁹⁵

Podobné schéma této novozákonní scény se objevuje na grafice Jacquesa Callota *Dvanáctiletý v chrámu* (1635) [141], zcela jistě se však nejedná o Harovníkovu kompoziční předlohu – vzhledem k tomu, že jinou Callotovu grafiku použil jako vzor, můžeme počítat se znalostí této práce, která tak mohla posloužit alespoň jako inspirační zdroj.

Architektura je zčásti převzatá z rytiny podle Jacopa Jordaense na téma Kristus před Pilátem vzniklé pro *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti, Figures de la Bible* (Amsterdam, 1652) [142], odkud Harovník kopíruje také postavu jednoho z mudrců – jedná se o muže v pravé části pole, který se halí do oranžového pláště.

XI / 3 *Křest Krista*

malba v malém obdélném poli na severovýchodním nároží

Scéna je zasazena do krajinného rámce. Ježíš se s pažemi na prsou mírně sklání nalevo, zatímco Jan stojí vpravo a křtí ho vodou z Jordánu pomocí bílé lastury, kterou drží v pravici. Jan třímá v připážené pravé ruce typický dřevěný kříž s výrazně delším

¹⁹⁴ Lk (2, 41–50) zejm. (2, 46–50).

¹⁹⁵ Lk (2, 46–50), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1323.

vertikálním ramenem, kolem něhož se obtáčí bílá nápisová páska nesoucí text: ECCE AGNVS DEI, *Ecce agnus dei* (Hle, beránek boží). Z nebe se na Ježíšovu hlavu snáší bílá holubice Ducha Svatého ozářená jeho světlem [143].

Scéna je popsána ve všech čtyřech kanonických evangeliích,¹⁹⁶ pouze v jediném – Janově se však zmiňují slova Jana Křtitele: „Hle, Beránek Boží.“

²⁹Druhého dne Jan uviděl Ježíše, jak přichází k němu, a řekl: „Hle, Beránek Boží, který snímá hřích světa! [...] ³²Jan vydal svědectví: Viděl jsem Ducha, jak sestoupil z nebe jako holubice a zůstal na něm.¹⁹⁷

XI / 4 Setkání Krista s ďáblem na poušti

malba v malém obdélném poli na severozápadním nároží

Pole je rozděleno na dva plány – v předním spatřujeme Ježíše se Satanem, který mu ukazuje kamení, v zadním vidíme vlevo dvojici postav na vrcholku chrámu a vpravo dvě siluety na vysoké hoře. V popředí rámuje pole po každé straně skalisko [144].

Výjev zobrazuje Ježíše, který byl Duchem svatým zaveden na poušť, aby se zde postil po dobu čtyřiceti dní, a poté čelil svodům Ďábla. Nejprve mu Satan řekl, ať promění kámen v chléb, je-li Boží Syn. Následně jej odvedl na vrchol chrámu a pověděl mu, aby skočil dolů a dokázal tak, že je Synem svého Otce a nakonec ho vyvedl na vysokou horu a odtud Ježíšovi ukázal všechna království na světě, která mu přislíbil darovat, jestliže se mu pokloní. Kristus však veškerému pokušení odolal, a tak jej Ďábel opustil.

Příběh zachycují tři kanonická evangelia,¹⁹⁸ nejméně se mu věnuje Marek, líčení Matouše a Lukáše jsou takřka analogická a zhruba stejně obsáhlá. Na rozdíl od Lukáše uvádí Matouš pokušení na vrcholku chrámu jako druhé, nikoli až třetí v pořadí. V Lukášově evangeliu se rovněž výslovně nehovoří o vysoké hoře, z níž Satan Ježíšovi ukazoval světská království, nýbrž se zde doslova píše: „*Potom ho ďábel odvedl vzhůru a v jediném okamžiku mu ukázal všechna království světa*“.¹⁹⁹ Malba nejlépe odpovídá textu Matoušova evangelia.

¹⁹⁶ Mt (3, 13–17), zejm. (3, 16–17), Mk (1, 9–11), Lk (3, 21–22), Jan (1, 29–32).

¹⁹⁷ Jan (1, 29–32), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1362.

¹⁹⁸ Mt (4, 1–11), Mk (1, 12), Lk (4, 1–13).

¹⁹⁹ Lk (4, 5), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1325.

XI / 5 Vyhnání kupců z chrámu

malba v oválném poli nad severozápadním nárožím

Scéna je zasazena do interiéru chrámové architektury, v popředí zachycuje dvě skupiny mužských postav – vlevo Krista se dvěma učedníky a vpravo čtveřici kupců prochájejících před Ježíšem [145].

Výjev zobrazuje okamžik, kdy Ježíš vyhání kupce z jeruzalémského chrámu, kam přišel jako další Židé oslavit Velikonoce. Chronologická následnost se liší podle jednotlivých evangelií, zatímco Marek, Matouš a Lukáš zasazují scénu do doby po vjezdu Ježíše do Jeruzaléma, Jan ji uvádí ještě před Květnou nedělí.

Malba vychází z příběhu, který zpracovávají všechna čtyři kanonická evangelia,²⁰⁰ avšak nejvíce se blíží textu Janova evangelia, které jediné zmiňuje bič, kterým Kristus kupce vyhání:

¹⁴V chrámu nalezl prodavače volů, ovcí a holubic a směnárníky sedící za stoly. ¹⁵Tehdy si z provazů upletl bič a všechny z chrámu vyhnal i s ovceci a voly.²⁰¹

XI / 6 Žena ze Samaří

malba v malém trojdílném oválném poli na východní boční stěně kaple ve frontonovém nástavci

Scéna je zasazena do přírodního rámce, malíř zde vyobrazil dvojici polo-postav, které od sebe odděluje kamenná studna. Žena levou rukou přidržuje džbán postavený na okraji studny. Ježíš zdvihá obě ruce mírně vzhůru, pozvednutou pravíci ženě žehná [146].

Jde o scénu, kdy se Ježíš na své cestě z Judska do Galileje setkává se Samaritánkou. Když Kristus procházel Samařím, zastavil se kolem poledního u města Sychar, kde stála Jákobova studna. Usadil se u ní, a když sem přišla jedna ze Samařských žen pro vodu, požádal ji, aby mu dala napít. Žena se podivila, proč jí prosí o vodu právě Žid, s nimiž se Samařané nestýkají. Ježíš jí však odvětil, že kdyby jen tušila, kdo ve skutečnosti je, to ona by žádala jeho, aby jí dal napít: „*Kdo se však napije*

²⁰⁰ Mt (21, 12–13), Mk (11, 15–18), Lk (19, 45–46), Jan (2, 13–20).

²⁰¹ Jan (2, 14–15), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1362.

vody, kterou mu dám já, nebude žíznit už nikdy. Voda, kterou mu dám, se v něm stane pramenem vody tryskající k věčnému životu“.²⁰²

Chronologicky scéna zapadá mezi výjevy *Vyhnání kupců z chrámu* a *Zázračné rozmnožení*, objevuje se však pouze v jediném – Janově evangeliu.²⁰³

XI / 7 Zázračné rozmnožení

malba ve velkém obdélném poli na severní boční stěně kaple pod frontonovým nástavcem

Apoštolové se svým rabbim spočívají zcela vlevo ve stínu stromového hájku, na mírně vyvýšeném místě. Krajina vpravo znázorňuje několik skupin lidí. Ježíš trůní a levicí podává chléb jednomu ze svých učedníků, zatímco jej pozvednutou pravicí žehná. Po jeho pravici spatřujeme tři postavy – dva mladíky a jednoho staršího muže. Chlapec s dlouhými světlými vlasy v popředí pokleká před Kristem na levé koleno. V předpažených rukou drží ták se dvěma rybami [147].

Výjev zobrazuje Ježíšovo zázračné rozmnožení ryb a chlebů, jimiž nasýtil ty, kteří jej následovali. Scéna zázračného rozmnožení se objevuje ve všech čtyřech evangeliích,²⁰⁴ v Matoušově a Markově dokonce dvakrát. Chronologie se opět liší dle jednotlivých evangelií, zatímco Matouš, Marek a Lukáš zasazují zázračné rozmnožení před vyhnání z chrámu, Jan ho uvádí až po něm a rovněž po setkání Krista se Samaritánkou. Ve všech případech je zachováno umístění před Kristův vjezd do Jeruzaléma.

Z vyobrazení nelze explicitně určit, jedná-li se o rozmnožení pěti chlebů a dvou ryb,²⁰⁵ nebo spíše sedmi chlebů a pár rybek,²⁰⁶ ani z kterého evangelia vychází, avšak vzhledem k tomu, že malíř přímo zobrazil pouze dvě ryby, jedná se pravděpodobně o první z obou uvedených možností.

Zástupy lidu na louce sedí v hloučcích a evangelista Marek líčí: „*Tehdy jim dal pokyn, aby všechny posadili v hloučcích na zelené trávě. Když se rozložili ve skupinách po stu padesáti, vzal těch pět chlebů a dvě ryby, vzhlédl k nebi, požehnal, lámal ty*

²⁰² Jan (4, 14), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1365.

²⁰³ Jan (4, 1–26).

²⁰⁴ Mt (14, 17–21), (15, 34–38), Mk (6, 39–44), (8, 5–9), Lk (9, 13–17), Jan (6, 5–13).

²⁰⁵ Mt (14, 17–21), Mk (6, 39–44), Lk (9, 13–17), Jan (6, 5–13).

²⁰⁶ Mt (15, 34–38), Mk (8, 5–9).

*chleby a dával svým učedníkům [...].*²⁰⁷ Lukáš píše o rozložení skupin lidí po padesáti.²⁰⁸

Před Kristem na malbě klečí mladík třímající v rukou ták se dvěma rybami a Janovo evangelium vypráví o chlapci, který přinesl ryby, jež byly rozmnoženy: *„Jeden z jeho učedníků, Ondřej, bratr Šimona Petra, mu řekl: „Je tu jeden chlapec, který má pět ječných chlebů a dvě rybky [...].“*²⁰⁹

Nejenže chlapec přinášející na malbě ták jako jediný není oblečen v dlouhém rouchu, jak je pro apoštoly typické, ale liší se od ostatních také věkem. Vzhledem k jeho výrazně mladšímu vzhledu a rovněž ke skutečnosti, že svatý Jan Evangelista zobrazovaný jako bezvousý mladík stojí po Ježíšově boku, lze předpokládat, že chlapec nepatří k okruhu Kristových učedníků a patrně se tedy jedná o hochu přinášejícího ryby a chleby, jehož zmiňuje pouze Janovo evangelium.

XI / 8 Kristus dobrý pastýř

malba v malém trojdílném oválném poli na severní boční stěně kaple ve frontonovém nástavci

Výjev zpodobuje Krista nesoucího na ramenu bílou ovci [148]. Malba nejspíš vychází z Ježíšova podobenství *O ztracené ovci*,²¹⁰ prostřednictvím něhož vysvětluje Farizejům a znalcům Písma důvod proč Bůh přijme do království nebeského také ponaučené hříšníky: *„Kdyby někdo z vás měl sto ovcí a jednu z nich by ztratil, nenechá těch devadesát devět v pustině a nepůjde za tou ztracenou, dokud ji nenajde? Jakmile ji najde, s radostí ji vezme na ramena, přijde domů a svolá přátele i sousedy: „Radujte se se mnou, neboť jsem našel svou ztracenou ovci!“ Říkám vám, že právě tak bude v nebi větší radost nad jedním hříšníkem, který činí pokání, než nad devadesáti devíti spravedlivými, kteří pokání nepotřebují.*²¹¹

Výjev by mohl souviset také s podobenstvím *Dobrý pastýř*,²¹² k němuž se přirovnává sám Ježíš: *„Kdo nevchází do ovčince dveřmi, ale vniká jinudy, je zloděj a lupič, kdo ale vchází dveřmi, to je pastýř ovcí [...]. Já jsem dveře. Kdokoli vejde skrze*

²⁰⁷ Mk (6, 39–41), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1302.

²⁰⁸ Lk (9, 14), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1335.

²⁰⁹ Jan (6, 8–9), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1368.

²¹⁰ Lk (15, 1–7).

²¹¹ Lk (15, 4–7), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1345.

²¹² Jan (10, 1–21).

*mne, bude spasen. [...] Já jsem dobrý pastýř. Dobrý pastýř za ovce pokládá svůj život*²¹³.

V obou případech se podobenství objevuje ještě před začátkem pašijí a stejně jako ostatní Kristovy jinotaje napomáhá snadnějšímu pochopení Ježíšova učení. Přirovnání člověka k ovci, která následuje svého pastýře, se vyskytuje v obou alegoriích. Zatímco první se soustředí na ovci, jež se od svého pána vzdálila, aby se k němu později opět navrátila, druhá vypráví o dobrém pastýři, který za své stádo obětuje vlastní život. Tato dvě podobenství spolu vzájemně souvisí, neboť Kristus v nich naznačuje, že člověk by měl jít za tím, kdo jej povede správnou cestou a ochrání ho před zlem – právě tak, jako kráčí ovce za svým pastýřem, jemuž důvěřuje, a který ji připojí ke svému stádu, i když se zatoulá. Stejně jako ona může i člověk sejít ze správné cesty, pokud ji však znovu nalezne a kaje se ze svých hříchů, pastýř jej opět přijme zpět. Jestliže je člověk ohrožen, nic se mu nestane, má-li dobrého pastýře, který ho ochrání. Každý, kdo se rozhodne následovat Krista, dojde skrze něj spasení, neboť on vykoupí svou smrtí všechny své ovce – v Janově evangeliu se objevuje přímý odkaz na očištění lidí od prvotního hříchu díky Ježíšovu obětování.

XI / 9 Vzkříšení Lazara z Betánie

malba ve velkém obdélném poli na východní boční stěně kaple pod frontonovým nástavcem

Malíř zasadil scénu do prostředí hřbitova pod širým nebem. Zhruba na zlatém řezu se nachází polonahý muž omotaný v bílém rubáši, který sedí na okraji hrobu. U jeho nohou klečí dvojice žen, za jejichž zády stojí Kristus žehnající muži pravici [149].

Malba vychází z Janova evangelia,²¹⁴ které se jako jediné z kanonických evangelií zmiňuje o zázraku vzkříšení Lazara z města Betánie. Příběh je předobrazem vzkříšení mrtvých v den Posledního soudu, během něhož bude přijat do království nebeského každý, kdo věřil v Ježíše Krista a následoval ho. Podle jeho vlastních slov: „*Já jsem vzkříšení i život [...] Kdo věří ve mě, i kdyby zemřel, bude žít. A každý, kdo žije a věří ve mě, nezemře navěky.*“²¹⁵

²¹³ Jan (10, 1–11), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1375.

²¹⁴ Jan (11, 1–44).

²¹⁵ Jan (11, 25–26), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1377.

Scéna přímo vychází z následujících veršů:

⁴¹Když pak odstranili kámen od hrobu, Ježíš pozvedl oči a řekl: „Otče, děkuji ti, že jsi mě vyslyšel. ⁴²Já vím, že mě vždycky slyšíš, ale říkám to kvůli zástupu, který stojí kolem, aby uvěřili, že jsi mě poslal.“

⁴³Jakmile to dořekl, zvolal mocným hlasem: „Lazare, pojd' ven!“ ⁴⁴A ten, který zemřel, vyšel ven. Ruce i nohy měl svázané plátny a tvář měl ovinutou rouškou.

„Rozvažte ho a nechte ho jít,“ řekl jim Ježíš.²¹⁶

Základní schéma kompozice evidentně vychází z leptu Jacquesa Callota *Vzkříšení Lazara* [150],²¹⁷ který se odehrává v uzavřeném prostoru jeskyně. Počet doprovodných figur je ještě větší než u Harovníka, který odtud jako obvykle přejímá pouze některé postavy. Na rozdíl od J. Callota, jehož Lazar se napřimuje do svislejší polohy trupu, používá F. V. Harovník další postavu, jež vzkříšeného podpírá. Stejně tak pokládá ke Kristovým nohám dvojici ženských postav – Marii a Martu, které na předloze scházejí. Pražský malíř převzal od Callota obě figury pozorující scénu ze skaliska, dva muži stojící za Ježíšovými zády pocházejí rovněž z grafické předlohy, muž se zahalenou hlavou ovšem zaujímá nepatrně odlišnou pozici těla – Harovník jej natáčí do polohy téměř *en face*. Podoba Krista je také dílem Jacquesa Callota, pražský umělec se od něj odlišuje jen gestem pravice, která na grafice nežehná, nýbrž ukazuje prstem na Lazara, s nímž také Ježíš komunikuje pohledem.

Postavu Marie, Marty a dvou mužů sklánějících se nad Lazarovým hrobem Harovník přejímá z grafiky vytvořené Joanem Galle (1600–1676) podle Maartena de Vose (1532–1603) [150].

XI / 10 Bičování Krista

malba na trojdílném podélně-oválném poli při východní stěně kaple

Tímto výjevem přechází christologický cyklus na novoměstském zámku do fáze pašijí. Malba o dvou plánech je situována do interiéru s dvěma průhledy do exteriéru. Na samém středu malby stojí nahý Kristus v bílé bederní roušce. Ruce má svázané za zády provazem, který je navíc ukotven k nízkému kamennému sloupku ve tvaru

²¹⁶ Jan (11, 41–44), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1377.

²¹⁷ Publikoval roku 1635 Israël Henriët (1590–1661).

balustrové kuželky, jenž dosahuje zhruba výšky jeho hýždí. Ježíše bičuje muž stojící vlevo za jeho zády, jehož obličej zčásti zakrývá zvednutá paže a slaměný klobouk. Vpravo se k zemi shýbá muž svazující k sobě pruty, jimiž je Kristus mučen [152].

O bičování Ježíše Krista zpravují tři kanonická evangelia – Matoušovo, Markovo a Janovo.²¹⁸ Všechna jsou však pouze informativního charakteru, neuvádějí žádné podrobnosti o způsobu, jakým byl Kristus mučen.

Kompozice vychází z grafiky Raffaella Schiaminossiho *Bičování* (1609) [153] z cyklu *Quindecim Mysteria Rosarii Beatae Mariae Virginis*, kde se objevuje totožný způsob členění prostoru. Oproti předloze Harovník výrazně redukuje počet doprovodných postav, beze zbytku nepřejímá ani tři ústřední figury. Kristus zaujímá nepatrně pozměněnou pozici – dolní končetiny vidíme spíše z boku než zřepředu, jak je tomu na grafice. Záda zůstávají v Harovníkově případě rovná a nehrbí se jako u Schiaminossiho. Muž bičující Krista má zcela jinou podobu než na grafice. Postava shýbající se k zemi prodělala jisté kompoziční změny – neklečí na pravém kolenu, čímž se celá figura napřimuje a zvyšuje, pravá ruka je u Harovníka natažená, zatímco na předloze se ohýbá v lokti.

Postavu muže v klobouku převzal Harovník z grafiky pro *Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti, Figures de la Bible* (Amsterdam, 1652) [154]. Typ sloupu – balustrová kuželka, stejně jako segmentace zadní stěny bosováním pochází ze stejné předlohy.

XI / 11 *Korunování Krista trním*

malba v trojdílném podélně-oválném poli při západní stěně kaple

Malba je zasazena do architektonického rámce s jediným průhledem na nebe skrz arkádu okna. Ježíš trůní téměř na středu malby, obklopuje ho pět dalších mužských postav různého věku a patrně i odlišného společenského postavení. Zcela vlevo stojí mladší muž ve lví kůži [155].

Scénu zmiňují tři kanonická evangelia – Matoušovo, Markovo a Janovo.²¹⁹ Nejméně obsáhlé je líčení Janova evangelia, popis události Matoušem i Markem se od sebe v zásadě neliší, Matouš však jako jediný udává, že Kristovi vsazovali do ruky hůl:

²¹⁸ Mt (27, 26), Mk (15, 15), Jan (19, 1).

²¹⁹ Mt (27, 27–31), Mk (15, 16–20), Jan (19, 2–3).

²⁷Prokurátorovi vojáci vzali Ježíše do paláce, kde se k němu sešla celá posádka. ²⁸Svlékli ho a přehodili mu rudý plášť. ²⁹Upletli trnovou korunu, nasadili mu ji na hlavu a do pravé ruky mu dali hůl. Pak před ním klekali a posmívali se mu: „Ať žije židovský král!“ ³⁰Plivali na něj a vzali tu hůl a bili ho do hlavy. ³¹Když se mu dost naposmívali, svlékli mu ten plášť a oblékli mu jeho šaty. Potom ho odvedli k ukřižování.²²⁰

Kompozičním východiskem se F. V. Harovníkovi stala některá z rytin vytvořených podle obrazu Anthonise van Dycka *Kristus korunovaný trním* nebo také *Posmívání Kristu*. Podle všeho namaloval Anthonis van Dyck v letech 1618–1620 dvě kompozičně příbuzné verze tohoto námětu. Obraz *Korunování trním*, dnes ve sbírkách *Museo del Prado*, je prvním ze zmiňované dvojice. Druhá malba umístěná původně v berlínském *Kaiser Friedrich-Museum* zanikla při požáru roku 1945, avšak její podoba se dochovala nejen díky dobovým grafickým kopiím, ale také díky vytvoření fotografického snímku díla.

Harovník využil kompozici dnes zničeného Dyckova obrazu, která je nástrojná malbě na novoměstském zámku jednoznačně bližší. Anthonis van Dyck zpodobil na svém obraze celkem osm postav, nejinak je tomu i v případě rytiny, kterou podle Dycka vytvořil asi v letech 1630–1635 Schelte Adamszoon à Bolswert [156].

Oproti grafické předloze pražský malíř výjev stranově obrací, rovněž redukuje počet postav na šest. Do kompozičního schématu však příliš nezasahuje, přejímá dokonce architektonický rámeček, z něž vynechává pouze mříž v okně. Výraznější změny zaznamenáme pouze ve fyziognomii postav, jejich gestiku naopak poměrně striktně zachovává.

XI / 12 Ecce Homo (Hle, člověk!)

malba v malém trojdílném oválném poli na západní boční stěně kaple ve frontonovém nástavci

Malba zachycuje dvojici polo-postav – Krista a Piláta Pontského. Ježíš má svázané ruce, v pravici třímá rákos. Obnaženou hrud' přetíná šňůrka přidržující purpurový plášť, jež halí Kristova záda [157].

Scéna *Ecce Homo* zpodobuje Krista před Pilátem, který jej vyvádí před židovský

²²⁰ Mt (27, 27–31), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1292.

lid, aby rozhodl o jeho osudu. Prokurátor odmítal Ježíše ukřižovat navzdory židovským zákonům, podle nichž měl být odsouzen k trestu smrti, neboť o sobě prohlašoval, že je Synem Božím. Nakonec však Pilát Ježíše vydal k ukřižování.

Scénu *Ecce Homo* zmiňuje jediné kanonické evangelium – Janovo.²²¹ Výjev vychází z veršů:

⁴Pilát pak znovu vyšel ven. „Hle, vedu ho ven k vám,“ řekl jim. „Vězte, že podle mě je neviný.“⁵ Ježíš vyšel ven s trnovou korunou a v purpurovém plášti. „Hle, člověk!“ řekl jim Pilát.²²²

Harovník využil analogické kompozice ke grafice Jeana Baptista Barbé podle Maartena de Vose z cyklu *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti, Figures de la Bible* (Amsterdam, 1652) [158]. Z rytiny vyjímá dvě postavy – Krista s Pilátem. Gestika obou figur na malbě je obdobná jejich gestům na grafice, uspořádání postav je však odlišné. Pilát zobrazený původně vlevo se u Harovníka přesouvá doprava a Kristus se stranově převrací, přičemž třímá rákosové žezlo poněkud výše než u Barbého.

Podobnou kompozici postav zobrazených takřka *en face* použil kolem roku 1580 Giovanni Battista Mazzo [159] podle návrhu Zuccariho Federica na rytině *Ecce Homo*. Ježíš zde nicméně nedrží rákosové žezlo a Pilátova gestika se rovněž liší od Harovníka.

XI / 13 Nesení kříže / Kristus potkává sv. Veroniku

malba ve velkém obdélném poli na západní boční stěně kaple pod frontonovým nástavcem

Malba zachycuje scénu následující po *Ecce Homo*, kdy se Ježíš vydává s křížem na Golgotu, cestou se setkává s Pannou Marií a sv. Veronikou, která svou rouškou osuší jeho tvář. Výjev je zasazen do krajinného rámce, zprava jej ohraničuje architektura, patrně se jedná o část jeruzalémských městských bran, zatímco vlevo následuje průhled do krajiny zakončený pohledem na Golgotu [160].

Scénu zmiňují čtyři kanonická evangelia,²²³ téměř všechna se ale omezují na velice úsporný popis události. Evangelia podle Matouše, Marka a Lukáše připomínají

²²¹ Jan (19, 1–16), zejm. (19, 4–5).

²²² Jan (19, 4–5), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1386.

²²³ Mt (27, 32), Mk (15, 21), Lk (23, 26–32), Jan (19, 17).

Šimona z Kyrény, který byl přinucen, aby Kristovi pomohl nést jeho kříž. Nejobširněji se k ději vyjadřuje Lukáš, jenž nevynechává ze svého líčení jeruzalémské ženy naříkající pro Krista, ani zmínku o dvou zločincích, které přivedli na popraviště společně s Ježíšem. Sv. Veronika není zmíněna ani v jednom z evangelií, setkání Krista s ní je zakomponováno jako šesté zastavení křížové cesty.

Jako hlavní kompoziční východisko zvolil Harovník grafiku Schelte Adamszoona à Bolswerta, která byla vytvořena kolem roku 1650 podle obrazů Jacoba Jordaense a Anthonise van Dycka²²⁴ pro obrazovou Bibli *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti, Figures de la Bible* (Amsterdam, 1652) [161].

Na grafice zcela chybí postava sv. Veroniky i dva jezdci na koních. Harovník odtud přejímá základní kompoziční schéma, včetně zasazení výjevu do prostoru. Takřka beze změn kopíruje plačící ženu s Janem Evangelistou, kteří jsou však na předloze zobrazení mnohem blíže ke Kristu. Ze zástupu vojáků kráčejících za křížem vyjímá jen trojici mužů s přilbami a rovněž muže v turbanu, který se u Bolswerta mnohem silněji opírá o břevno pravicí, jíž výhruzně sahá po jílci meče. Na grafice jeho hlavu nechrání turban, nýbrž čapka. Panna Maria patrně žádá muže, jenž vede Krista na smrt, o smilování, ten však nekompromisně ukazuje levicí směrem ke Golgotě. Ježíšův pohled se stáčí směrem na diváka.

XI / 14 Ukřižování

malba v oválném poli nad jihovýchodním nárožím

Scéna zpodobuje malou Kalvárii – ukřižovaného Krista, Sv. Jana Evangelistu, Pannu Marii a Sv. Máří Magdalenu. Jedná se přímo o ztvárnění okamžiku Ježíšovy smrti. Nebe se zbarvuje do fialovo-červena s temnými černými mraky, z nichž vystupuje slunce, které pomalu překrývá měsíc. Kříž stojí téměř na středu pole, zcela svrchu visí dolů bílá tabulka s nápisem: IESVS NAZARENVS REX IVDEORVM, *Jesus Nazarenus Rex Iudeorum* (Ježíš Nazaretský, král Židů) [162].

Příběh je zmiňován ve všech čtyřech kanonických evangeliích.²²⁵ Evangelisté Matouš, Marek a Lukáš hovoří o setmění, které nastalo mezi polednem a třetí hodinou

²²⁴ V Dyckově případě se jedná o výše zmíněný obraz *Korunování trním* (1618–20) z *Kaiser Friedrich-Museum*, který byl zničen roku 1945. Postavy na Bolswertově grafice převzaté z tohoto díla však již F. V. Harovník znovu nekopíroval.

²²⁵ Mt (27, 35–50), Mk (15, 24–37), Lk (23, 33–48), Jan (19, 18–30).

odpoledne – krátce předtím než Ježíš vydechl naposled. Pouze Sv. Jan uvádí probodnutí Kristova boku kopím poté, co byl ukřižován a zároveň přítomnost sebe samého na Golgotě.

XI / 15 Kladení Krista do hrobu

malba v trojdílném kruhovém poli při jižní stěně kaple

Scéna je zasazena do prostředí hrobu Ježíše Krista, zprava ji rámuje stěna zeminy, vlevo následuje průhled do krajiny s pohledem na Golgotu s třemi prázdnými kříži. Dva muži spolu s Pannou Marií ukládají tělo Krista kvádrového sarkofágu. Za Mariinými zády stojí truchlící Sv. Jan Evangelista a po jeho levé ruce Sv. Maří Magdalena [163].

Výjev popisují všechna čtyři kanonická evangelia.²²⁶ Matouš vypráví o Josefovi z Arimatie, který přišel za Pilátem, aby ho požádal o vydání Kristova těla k pohřbu. Josef uložil Ježíše do hrobu sám, za přítomnosti Máří Magdaleny a „té druhé Marie“.²²⁷ Marek líčí události stejně, zmiňuje však přítomnost Máří Magdaleny a Marie Jozesovy. Lukáš hovoří pouze o ženách z Galileje, které připravily vonné masti a oleje. Podle Jana přišel Josef z Arimatije za Pilátem a prosil jej o vydání Kristova těla až potom, co židovští představení požádali, aby byla těla odsouzených sejmuta z křížů. Ježíšovo tělo pak spolu s Nikodémem, který přinesl směs myrhy s aloe, zavinul do plátna a pohřbil v novém hrobě nedaleko Golgoty.

Kompozičním východiskem malby se dle Marie Závorkové²²⁸ stala rytina vytvořená podle jednoho ze dvou takřka totožných Tizianových obrazů *Kladení do hrobu* (1559 a 1572). Závorková se domnívá, že rytiny, podle nichž Harovník postupoval, byly dvě – první z ruky Giulia Bonasoneho (1563 – patrně podle staršího obrazu) [164], druhá od Paula Pontia (1603–1658) [165], kterou podle jejího mínění F. V. Harovník využil jako předlohu spíše.

Bonasone ani Pontius se věrně nadrželi podoby Tizianova obrazu. Zatímco Bonasone rozšiřuje krajinný rámeček výjevu na úkor skupiny, druhý ze jmenovaných umělců postavy zasazuje do vnitřního prostoru hrobu bez průhledu na Golgotu. Pontius

²²⁶ Mt (27, 57–61), Mk (15, 42–47), Lk (23, 50–56), Jan (19, 40–42).

²²⁷ Mt (27, 61), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1293.

²²⁸ Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické XXXVIII*, roč. II, 1932, s. 69, zvl. s. 67.

rovněž vynechává z rytiny Tizianovu i Bonasoneho přibíhající dívku, kterou mimo jiné postrádáme také u Harovníka. Pražský malíř nejspíš znal obě rytiny, ačkoli se od obou liší stranovým převrácením, s větší důsledností se nicméně rozhodl následovat příklad Pontiův. Třebaže v některých detailech se blíží spíše Bonasonemu, např. ztvárňuje muže v turbanu jako vousatého starce, nebo přidává průhled do volné krajiny na Golgotu s trojicí křížů, konečné pojetí se přiklání k Pontiovi, kterému se mnohem více podobá v poloze Kristova těla, postavou Máří Magdaleny se sepjatýma rukama a Sv. Jana (v podání Harovníka a Bonasoneho bez vousů), detaily nádob (znázorněných však z odlišného úhlu pohledu), typem hladkého kamenného sarkofágu, apod.

XI / 16 Zmrtvýchvstání Krista

malba v oválném poli nad jihozápadním nárožím

Malba vrcholí zmrtvýchvstalým Ježíšem, který stojí na oblaku obklopen andělky a v pravici třímá bílý prapor (resp. guidon) s červeným horizontálním pruhem, který symbolizuje vítězství nad smrtí (obvykle červený kříž na bílém poli). Postavu obklopuje celkem 11 andílků, Kristus shlíží dolů na užaslé vojáky, ruce má rozpažené a kolem jeho hlavy září široké kolo zlaté paprscité aureoly [166].

Scénu zachycují všechna čtyři kanonická evangelia.²²⁹ Matouš líčí, jak ráno po sobotě přišly k Ježíšovu hrobu dvě Marie s vonnými mastmi, avšak z nebe se snesl anděl v bílém rouchu, který odvalil kámen na vchodu do hrobu, posadil se na něj a prozradil jim, že Kristus vstal z mrtvých. Vyprávění Marka se liší pouze v tom, že Marie Magdalena, Marie Jakubova a Salome vešly dovnitř hrobu a tam teprve spatřily anděla. Lukáš popisuje událost obdobně, jen s tím rozdílem, že ženy včetně Marie Magdaleny, Johany a Marie Jakubovy se setkaly se dvěma anděly, kteří jim řekli o Ježíšově zmrtvýchvstání. Janovo líčení se nejvíce odlišuje od ostatních, neboť začíná tím, že Máří Magdalena sama odvalila kámen u vchodu do hrobu, a když uvnitř nespátřila Krista, domnívala se, že jeho tělo ukradli. Petr spolu s Šimonem Petrem pochopili, že jejich rabbi vstal z mrtvých a Máří se poté zjevili dva andělé.

Matoušovo evangelium jako jediné zmiňuje vojáky, jež poslal na místo Pilát, aby střežili hrob před Kristovými učedníky, kteří by mohli tělo svého Pána ukrást a prohlásit, že vstal z mrtvých. Když strážce spatřili anděla, roztrásl se strachem

²²⁹ Mt (28, 1–8), Mk (16, 1–8), Lk (24, 1–12), Jan (20, 1–13).

a později slíbili vše, co viděli, za úplatu zamlčet.

XI / 17 Noli me tangere (Nedotýkej se mě)

malba v malém obdélném poli nad jihovýchodním nárožím

Pole z obou stran rámuje živý plot. Kristu s kloboukem na hlavě a rýčem v levici. Dívka naproti němu drží v levé ruce zlatou nádobku na olej [167]. Scéna zachycuje okamžik, kdy se Kristus po svém zmrtvýchvstání setkává s Máří Magdalenou, které se zjeví v podobě zahradníka. Když se ho žena pokusí dotknout, nakáže jí, aby tak nečinila. Setkání Marie Magdaleny s Kristem po jeho zmrtvýchvstání je zmiňováno ve třech kanonických evangeliích.²³⁰ Matouš popisuje, jak se Ježíš zjevil ženám, které přišly ráno po zmrtvýchvstání k jeho hrobu, a ty mu pak objímaly nohy. Marek je ve svém líčení ještě úspornější než Matouš – zmiňuje pouze setkání Krista a Marie Magdaleny. Nejobsáhlejší se příběhem zabývá Jan, který jako jediný připomíná Ježíšova slova: Nedotýkej se mě!

Malba přímo vychází z veršů:

¹⁵ „Proč pláčeš, ženo?“ zeptal se jí Ježíš. „Koho hledáš?“ V domnění, že je to zahradník, odpověděla: „Pane, jestli jsi ho odnesl ty, řekni mi, kam jsi ho dal, ať si ho mohu odnést.“¹⁶ „Marie!“ řekl jí Ježíš. Obrátila se a zvolala hebrejsky: „Rabboni!“ (což znamená „Učiteli“).¹⁷ „Nedrž mě,“ řekl jí Ježíš. „Ještě jsem nevstoupil ke svému Otci [...]“²³¹

XI / 18 Večeře v Emauzích

malba v malém obdélném poli nad severovýchodním nárožím

Scéna je zasazena do prostředí hostince. Uprostřed se nachází stůl, kolem něhož sedí Kristus se dvěma muži. Na desce stolu leží talíř s rybkami, nůž a ubrousky, Ježíš láme chléb, který drží v rukou [168].

Výjev zobrazuje Ježíše Krista s jeho dvěma učedníky, kterým se zjevil po svém zmrtvýchvstání cestou do Emauz, aniž by poznali, o koho se jedná. Jeho pravá totožnost

²³⁰ Mt (28, 9–10), Mk (16, 9), Jan (20, 14–18).

²³¹ Jan (20, 15–17), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1388.

vyšla najevo teprve během večeře v jednom z emauzských hostinců, kdy dosud nepoznaný Ježíš vzal do rukou chléb, lámal jej a podával oběma mužům stejně jako při poslední večeři.

Výjev popisují dvě kanonická evangelia,²³² přičemž Marek se zmiňuje pouze o setkání Ježíše se dvěma učedníky krácejícími na venkov, nikoli o večeři v Emauzích. Výjev evidentně vychází z Lukášova evangelia, jež dokonce jmenuje jednoho z učedníků jako Kleofáše. Lukáš líčí cestu dvou Kristových stoupenců, kteří si cestou do Emauz povídali o smrti svého Pána, když vtom se k nim připojil jakýsi cizinec. Muži mu vyprávěli o tom, že Ježíš měl údajně vstát z mrtvých, neboť ženy ráno nenašly jeho tělo v hrobě a andělé jim vyjevili, že jejich rabbi žije. Cizinec chtěl pokračovat dál v cestě, ale učedníci jej přemluví, ať s nimi zůstane na večeři. Neznámý pak začal lámat chléb a podávat ho oběma přítomným, kteří teprve teď poznali, kdo byl onen muž.

Malba vychází z veršů:

³⁰Když byli za stolem, vzal chléb, požehnal, lámal a podával jim. ³¹Vtom se jim otevřely oči a poznali ho, ale on jim náhle zmizel.²³³

Při tvorbě kompozice vycházel Harovník z obrazu Petra Paula Rubense *Večeře v Emauzích* (1610), resp. z rytiny Willema Isaacszoona van Swanenburg zhotovené podle zmíněného obrazu v následujícím roce [169]. Stejná grafika, rozšířená však o dveře s průhledem na cestu, po níž kráčí Kristus spolu s dvěma učedníky, byla použita v cyklu *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti, Figures de la Bible* (Amsterdam, 1652).

Z rytiny čítající celkem pět postav převzal Harovník tři a zároveň upravil scénu pro potřeby velikosti pole tak, že ji v dolní části zkrátil. Kromě toho nepatrně pozměnil gestiku postav – vstávající muž se na grafice opírá levicí o opěrák židle, levá ruka učedníka v zeleném se u Swanenburga obrací dlaní dolů s téměř křečovitým rozevřením prstů (Harovník prsty natahuje směrem ke Kristu) a jeho pravá dlaň se na předloze napřimuje až do svislé polohy, zatímco u pražského malíře směřují prsty opět k Ježíšovi a dlaň míří mírně dolů. Harovník rovněž přidává Kristovi svatozář, která chybí jak na grafice, tak u Rubense. Takřka beze změny Harovník naopak přejímá předměty

²³² Mk (16, 12–13), Lk (24, 13–35).

²³³ Lk (24, 30–31), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1360.

rozmístěné na desce stolu.

XI / 19 Nanebevstoupení Krista

malba v centrálním oktogonálním poli

Událost je zasazena do krajinného rámce, objevuje se zde množství doprovodných postav z řad andělů a Ježíšových učedníků, mezi nimiž nechybí ani Panna Maria. Kristus obklopený anděly se vznáší k nebesům na samém středu pole, v jehož dolní části sleduje tento zázrak jedenáct apoštolů spolu s Ježíšovou matkou [170].

Výjevem nanebevstoupení Krista vrcholí jednak cyklus maleb v kapli sv. Salvátora na zámku v Novém Městě nad Metují, jednak christologická legenda. Scéna se odehrává poté, co Ježíš vstal z mrtvých a zjevil se svým učedníkům, aby nepochybovali o tom, že je Božím Synem. Od okamžiku, kdy vstoupil na nebesa ke svému Otci, se Kristus stal součástí Nejsvětější Trojice a zaujal místo po pravici Boží, jako spoluvladař nad pozemským světem.

Scénu nanebevstoupení Krista zmiňují pouze dvě kanonická evangelia:²³⁴

¹⁹Když k nim Pán Ježíš domluvil, byl vzat vzhůru do nebe a posadil se po Boží pravici.²³⁵

⁵⁰Potom je odvedl až k Betanii. Zvedl ruce, aby jim požehnal, ⁵¹a zatímco jim žehnal, začal se jim vzdalovat, jak byl unášen vzhůru do nebe.²³⁶

²³⁴ Mk (16, 19), Lk (24, 50–51).

²³⁵ Mk (16, 19), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1318.

²³⁶ Lk (24, 50–51), *Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009, s. 1360.

8. Závěr

Malířská činnost Fabiána Václava Harovníka se soustředila především na období 60. let 17. století. V té době pracoval pro významné šlechtice, a to zejména v médiu nástěnné malby – kvalita jeho děl je však spíše řemeslná a ve srovnání se soudobou evropskou produkcí nevyčnívá ani invencí, ani malířskými kvalitami.

Spolu s cyklem nástěnných maleb v Lobkovickém paláci představuje cyklus v Novém Městě nad Metují nejrozsáhlejší známou realizaci Fabiána Václava Harovníka. Z hlediska intaktnosti jde o nejlépe dochovaný Harovníkův cyklus maleb. Vzhledem k jeho rozsáhlosti, rozdílnosti malířských rukopisů a skutečnosti, že F. V. Harovník přijal za svého života do učení několik žáků, lze i s ohledem na pozdější přemalby uvažovat o tom, že na takto rozsáhlých zakázkách nepracoval sám, ale měl k dispozici jednoho, nebo i více pomocníků.

Tvorba tohoto pražského malíře se vyznačuje silnou afinitou ke grafickým předlohám, které se staly základem jeho kompozic. Četnost s jakou jsou na zámku v Novém Městě nad Metují použity kompoziční vzory z tak širokého časového období, svědčí o dobré znalosti starších i soudobých italských, francouzských či vlámských vzorů. Teprve s ohledem na ostatní Harovníkovy realizace však bude možné přisoudit výběr těchto zdrojů F. V. Harovníkovi.

Prozatím zůstává nejistý i jeho podíl na výstavbě ikonografických programů. Některá z ikonografických témat v Novém Městě nad Metují jsou natolik specifická a v umělecké tvorbě 2. poloviny 17. století tak málo frekventovaná, že mohou vypovídat o vzdělanosti autora těchto koncepcí v oblasti antické mytologie. Nelze ovšem vyloučit ani možnost, že předlohy byly přejímány bez hlubší znalosti jejich ikonografie.

Tato bakalářská práce vytváří základ pro další studium v oblasti tvorby kompozic a ikonografických koncepcí Fabiána Václava Harovníka. Prostor k budoucímu bádání, které by jednak vedlo k lepšímu poznání malířské osobnosti F. V. Harovníka, jednak k objasnění malířovy spolupráce s *concettisty*, se otevírá v možnosti komparace všech jeho známých realizací, a to především z hlediska stylu výstavby jejich ikonografických programů.

9. Anotace

| | |
|------------------------------------|--|
| Název práce: | Nástěnné malby Fabiána Václava Harovníka na zámku v Novém Městě nad Metují |
| Název práce v angličtině: | The Ceiling Paintings of Fabián Václav Harovník at The Castle in Nové Město nad Metují |
| Anotace práce: | <p>Práce se zabývá nejen ikonografickým určením souboru barokních nástěnných maleb na zámku v Novém Městě nad Metují, které jsou připisovány pražskému malíři Fabiánu Václavu Harovníkovi, ale také jejich vztahem jak k soudobé tvorbě na území Českých zemí, tak k historickým událostem doby pobělohorské, s důrazem na osobnost objednavatele maleb, tehdejšího majitele zámku Waltera Leslie. Dále se věnuje ikonografickým předlohám Harovníkovy práce a osobnosti tohoto umělce, který se stal ve své době, ačkoli je mu vytýkána nízká kvalita jeho děl, jedním z našich nejvyhledávanějších domácích malířů nástěnných maleb.</p> |
| Anotace práce v angličtině: | <p>The thesis deals with iconography of the collection of baroque ceiling paintings at the castle in Nové Město nad Metují which are attributed to the prague painter Fabián Václav Harovník and also their relation to a contemporary art in the Czech lands and to historical events after The Battle of White Mountain, with emphasis on the person of Walter Leslie,</p> |

| | |
|---|---|
| | the owner of the castle at that time who ordered this frescoes. Also it is dedicated to the sources of Harovník's works and his character as the artist who became one of the most popular internal creator of ceiling paintings in the Czech lands in his time, regardless of low quality of his work. |
| Klíčová slova: | Fabián Václav Harovník, nástěnná malba, Walter Leslie, Anna Františka z Dietrichsteinu, Nové Město nad Metují, zámek, východní Čechy, malíř, grafická předloha, Třicetiletá válka. |
| Počet stran: | 214 |
| Počet znaků včetně mezer: | 259 883 |
| Počet titulů bibliografie a pramenů: | 105 |
| Jazyk práce: | čeština |

11. Bibliografie a prameny

- SOkA v Náchodě, Sbíрка Jana Klose 1717–1929, inv. č. 11, karton 1, evid. jednotka 5.
- SOkA v Náchodě, Sbíрка Jana Klose 1717–1929, inv. č. 11, karton 1, evid. jednotka 7.
- SOka v Náchodě, Archiv města Nové Město nad Metují, inv. č. x3, evid. jednotka n3.
- SOA v Zámrsku, RA Lesliů Nové Město nad Metují 1638–1869, inv. č. 88, karton 3.
- SOA v Zámrsku, RA Lesliů Nové Město nad Metují 1638–1869, inv. č. 102, karton 5.
- SOA v Zámrsku, RA Lesliů Nové Město nad Metují 1638–1869, inv. č. 103, karton 5.
- SOA v Zámrsku, RA Lesliů Nové Město nad Metují 1638–1869, inv. č. 104, karton 5.
- SOA v Zámrsku, RA Lesliů Nové Město nad Metují 1638–1869, inv. č. 116, karton 5.
- SOA v Zámrsku, Velkostatek Nové Město nad Metují (číslo fondu 374 – nezpracováno).
- Andrea Alciati, *Emblemata*, Patavii 1621.
- Bible, Překlad 21. století*, přel.: Alexandr Flek et al., Praha 2009.
- Oldřich J. Blažíček, F. V. Harovník a rokoková nástrovní freska v náchodském zámku, *Památky. Historie* 43, 1948.
- Oldřich J. Blažíček, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948.
- Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Pavel Preiss et al., *Barok v Čechách, Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století* (katalog expozice, Státní zámek Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou), Praha 1969, s. 15.
- Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Josef Hobzek et al., *Barok v Čechách, Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století* (katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou), Praha 1973, s. 25, 66.

Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Pavel Preiss, *Kunst des Barock in Böhmen*, Prag 1977.

Juan de Borja, *Empresas morales*, Praga 1581.

Miloš Dempír, *Státní zámek Mníšek pod Brdy*, Praha 2006.

Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen, und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 1, A-H, Prag 1815.

Sylva Dobalová, Svatováclavský cyklus a další obrazy pro klášter na Zderaze, in: Lenka Stolárová – Vít Vlhas (edd.), *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, katalog výstavy, Praha 2010, s. 155–159.

Jan Dotřel, *Kladské pomezí*, Praha 1910.

Paul Dukes – Alexia Grosjean – Steve Murdoch et al., Leslies in Central and Northern Europe during and after the Thirty Years` War, in: *Ad honorem Josef Polišenský (1915–2001)*, Olomouc 2007, s. 349–369.

Jiří Dvorský - Eliška Fučíková (ed.), *Dějiny Českého výtvarného umění, Od počátku renesance do závěru baroka II/1*, Praha 1989.

Bohumil Dvořáček, *Pohledy do minulosti Nového Města nad Metují*, Nové Město nad Metují 1998.

Bohumil Dvořáček, Proměny zámku v Novém Městě nad Metují, *Rodným krajem: vlastivědný sborník kraje Aloise Jiráska, Boženy Němcové a bratří Čapků*, 1996, č. 12.

Bohumil Dvořáček, Kouzlo umění obdivují i místní. Víte, co představují malby v sále zámku v Novém Městě? *Noviny Náchodská* 1, 1996, č. 43, s. 13.

Bohumil Dvořáček, Návštěvníci novoměstského zámku mohou obdivovat umění. Nástrovní malby ve středním hlavním pásu obsahují alegoricko-mytologické scény znázorňující boj, vítězství, slávu a mír, *Hradecké noviny* 5, 1996, č. 288, s. 13.

Josef Emler, *Pozůstatky desk zemských království českého R. 1541 pohořelých*, Praha 1870.

Giovanni Ferro, *Teatro d'Imprese*, Venetia 1623.

Karel Guth, *Nové Město nad Metují*, Praha 1912.

Karel Guth, Nové Město nad Metují, in: Jaro Moravec (red.), *Nové Město nad Metují a jeho kraj*, Praha 1940, s. 8–22.

Martin Halata (ed.), *Knihy protokolů pražského malířského cechu z let 1600–1656*, Praha 1996.

Radvana Heimrichová – Marcel Ludvík (edd.), *Náchodsko, Hradecko*, Praha 1986.

Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby Rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v l. 1576–1743*, Praha 1915.

Petra Hoftichová, Sousoší svatého kříže s kalvárií, *Pražský strážník* 8, 2007, č. 3, s. 10–11.

Homér, *Ílias*, přel. Rudolf Mertlík, Praha 1980.

Vladimír Janda, *Z vodnických splavů jižních Čech, neboli, Průvodce nevěřícím Tomášům*, Jindřichův Hradec 2012.

František O. Jiřík, Harovník Fabián Václav, in: Jan Otto (ed.), *Ottův slovník naučný* 10, Praha 1896, s. 901.

Jan Klos, *Paměti zámku Novo-Městského nad Metují z doby jeho restaurace v letech 1909–1911*, nevydaný rukopis uložený na zámku v Novém Městě nad Metují.

Jan Klos, *Paměti města a zámku Nového Města nad Metují*, Nové Město nad Metují 1922.

Jan Kollár, *Cestopis obsahující cestu do horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Baworsko, se zvláštním ohledem na slawjanské žiwly roku 1841 konanou a sepsanou od Jana Kollára. S Wyobrazeními a Přílohami též i se Slowníkem slawjanských umělcůw všech kmenůw od neystarších časůw k nynějšímu věku, s krátkým žiwotopisem a udáním znamenitějších, zvláště národních, wýtworůw*, Pešť 1843.

Jiří Kubeš, Hlavní sál – sebereflexe šlechty ve výzdobě společenských místností venkovských rezidencí (na příkladě českých zemí 17. a první poloviny 18. století), *Česko-slovenská historická ročenka*, 2005, s. 31–59.

Jiří Kubeš, *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740)*, dizertační práce (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Historický ústav), České Budějovice 2005.

Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, 4. díl, Praha 2000.

Rudolf Kuchynka, Příspěvky pro slovník českých umělců II, *Časopis Společnosti přátel starožitností českých* 23, 1914, s. 23–26.

Rudolf Kuchynka, Manual pražského pořádku malířského z let 1600–1656, *Památky archaeologické* 27, 1915, s. 24–46.

Rudolf Kuchynka, Molitorovy fresky v Čechách, *Památky archeologické* 30, 1918, s. 85–92.

Rudolf Kuchynka, Fahrenschonovy výpisy z knih a listin staroměstského pořádku malířského, *Památky archaeologické* 31, 1919, s. 14–24.

Václav Ledvinka, Lobkovický palác (Pernštejnský), in: Václav Ledvinka – Bohumír Mráz – Vít Vlnas, *Pražské paláce*, Praha 2000, s. 186–188.

Antonie Lewiová, Doklady ke stavbě Lobkovického paláce na hradě pražském, *Památky archeologické* 35, 1927, s. 250–265, tab. LXXIV–LXXXII.

Colonel Leslie, *Historical Records of the family of Leslie from 1067 to 1868–9*, I, Edinburgh 1869.

Václav Líva, *Berní rula 3, Pražské města*, Praha 1949.

Karel Boromejský Mádl, Zámek v Novém Městě nad Metují, *Zlatá Praha XXVIII*, 32, 1911, s. 387.

Jan Mannsbarth, *Nové Město nad Metují*, Praha 1947.

Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, přel. Otmar Vaňorný, Praha 1933.

Vít Mazač, Dílo Karla Škréty ve vztahu k nástěnnému malířství jeho současníků a následovníků, in: Lenka Stolárová, Kateřina Holečková (edd.), *Karel Škréta (1610–1674). Dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, Praha 2013, s. 223–242.

Jan Nepomuk Mezileský, Ještě něco o Mníšku. Za pamětních kněh a starých listin zámku tamějšího, *Lumír* 3, 1853, č. 18, s. 976–980.

Radka Miltová, „*Najde se Ovidia Metamorphosis, o kunstu tělesné lásky*“, *Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, dizertační práce (Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta), Brno 2008.

Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009.

Publius Ovidius Naso, *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz, Praha 1956.

Josef Novák, Slavatové a umění výtvarné, *Památky archeologické* 29, 1917, s. 17–36.

Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum*, Francfurti 1619.

Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974.

Ottův slovník naučný, Sv. XIX., Praha 1902.

Jan Oulík, *Barokní znakové galerie. Heraldická reprezentace šlechty, duchovenstva a měšťanstva, její interpretace a možnosti využití*, diplomová práce (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2012.

Gustav E. Pazaurek, *Carl Scretta (1610–1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts*, Prag 1889.

Silvestro Pietrasanta, *De Symbolis Heroicis, libri IX*, Antverpia 1634.

Antonín Podlaha, Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické* 29, 1917, s. 47–102, 136–151, 199–223, 269–289.

Josef Polišenský – Josef Kollmann, *Valdštejn – ani císař, ani král*, Praha 1995.

Emanuel Poche a kol., *Umělecké památky Čech* 2, K–O, Praha 1978.

Emanuel Poche – Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1977.

Pavel Preiss, Das Bühnenbild im Böhmischem Barock, in: Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss, Dagmar Hejdová, *Kunst des Barock in Böhmen. Skulptur, Malerei, Kunsthandwerk, Bühnenbild*, Recklinghausen 1977, s. 403–291.

Pavel Preiss, Malířství, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988, s. 522–527.

František Ladislav Rieger, *Slovník naučný*, 3. díl, Praha 1863.

Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia, 1645.

Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnheim 1611.

František Ruth, *Kronika královské Prahy a obcí sousedních*, 5. díl, Praha 1904.

August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království českého*, 2. díl, Praha 1882.

Ema Sedláčková, *Nové Město nad Metují: státní zámek, město a okolí*, Praha 1952.

Adolf Scherl, Fabián Václav Harovník, *Divadelní revue XIV*, 2003, č. 4, s. 72.

Adolf Scherl, Fabián Václav Harovník, in: Alena Jakubcová a kol., *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praha 2007, s. 226–228.

Michal Šroněk, Fabián Václav Harovník, in: Anděla Horová (ed.) *Nová encyklopedie českého výtvarného umění (A-M)*, Praha 1995, s. 246.

Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656, Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu*, *Bibliografický slovník*, Praha 1997.

Michal Šroněk, Fabián Václav Harovník: práce v pražské Loretě, pozůstatek knihovny, *Umění* 34, 1986, s. 451–455.

Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka II/1*, Praha 1989, s. 324–356.

Michal Šroněk – Lubomír Konečný, Malířská výzdoba Lobkovického paláce, *Umění* 43, 1995, s. 433–441.

Václav Vilém Štech, *Československé malířství a sochařství nové doby (v Čechách a na Moravě)*, Praha 1939.

Jaroslav Šůla, Hospodářská korespondence Václava Králíka, komendátora novoměstského panství, s Walterem hrabětem z Leslie v letech 1635–1643, in: Lydia Baštecká (ed.), *Stopami dějin Náchodska* 4, Náchod 1998.

Autor neuveden, Harovník (Harovnic), Fabian S., in: Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XVI, Leipzig 1923, s. 49.

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců* I, Praha 1947.

Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Praga 1601.

Josef Vávra, *Historické paměti bývalého panství mníšeckého a kláštera sv. Máří Magdaleny na Skalce*, Praha 1899.

Polona Vidmar, Works of Art commissioned by Counts Walter, Jamex and Alexander Leslie, in: David Worthington (ed.), *British and Irish Emigrants and Exiles in Europe, 1603–1688*, Leiden 2010, s. 215–237.

Emanuel Vlček, *Jak zemřeli*, Praha 1993.

Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 2001.

Jan Voborník, Od Jana Černčického z Kácova k Josefu Bartoňovi z Dobenína. Kronikářský náčrt minulosti Nového Města nad Metují, in: in: Jaro Moravec (red.), *Nové Město nad Metují a jeho kraj*, Praha 1940, s. 23–52.

Jan Voborník, Novoměstský zámek, in: Jaro Moravec (red.), *Nové Město nad Metují a jeho kraj*, Praha 1940, s. 53–55.

Hans Vollmer, Harovník (Harovnic) Fabian S., in: Ulrich Thieme - Felix Becker (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 15–16, Gresse–Heubach, München 1992 (Přetisk vyd.: Leipzig 1922–1923), Bd. 16, s. 49.

Viktorie Wachsmánová-Jursová, *Loreta na Hradčanech*, Praha 1948.

Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém 34, Politický okres náchodský*, Praha 1910.

David Worthington, *Scots in Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden – Boston 2004.

Vojtěch Zamarovský, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Praha 1965.

Marie Závorková, Fabián Václav Harovník, *Památky archeologické* 38, 1932, s. 62–69.

František Žákavec, *Dílo Dušana Jurkoviče. Kus dějin československé architektury*, Praha 1929.

Jan Županič – Michal Fiala, *Praha 1648. Nobilitační listiny pro obránce pražských měst roku 1648*, Praha 2001.

12. Internetové zdroje

Biblia Sacra, Novum Testamentum, Evangelium Secundum Matthaenum,

<http://www.thelatinlibrary.com/bible/matthew.shtml> (vyhledáno 26. 7. 2014).

Lombardia Beni Culturali, <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-01560/> (vyhledáno 12. 2. 2014).

Publius Vergilius Maro, *Aeneid* IV, <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen4.shtml> (vyhledáno 2. 8. 2014).

Publius Vergilius Maro, *Aeneid* VII, <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen7.shtml> (vyhledáno 2. 8. 2014).

Publius Vergilius Maro, *Aeneid* X, <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen10.shtml> (vyhledáno 15. 7. 2014).

Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, Liber III,

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met3.shtml> (vyhledáno 20. 4. 2014).

Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, Liber VII,

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met7.shtml> (vyhledáno 12. 5. 2014).

Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, Liber X,

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met10.shtml> (vyhledáno 21. 4. 2014).

Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, Liber XII,

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met12.shtml> (vyhledáno 1. 7. 2014).

Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, Liber XIII,

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met13.shtml> (vyhledáno 7. 7. 2014).

13. Seznam použitých zkratk

NPÚ ÚOP – Národní památkový ústav územní odborné pracoviště

SOA – Státní oblastní archiv

SOkA – Státní okresní archiv

něm. – německy

pl. – polsky

it. – italsky

pl. – plurál

přel. – přeložil

ev. jednotka – evidenční jednotka

inv. č. – inventární číslo

14. Seznam vyobrazení

Obr. 1. F. V. Harovník, kaple Nanebevzetí Panny Marie, Náchod, zámek, 1655, štuk, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 2. F. V. Harovník – Constantin – J. K. Smíšek, návrh scény pro *Betrug der Allamoda*, krátce před 1660, grafika. Zdroj: Francesco Sbarra, *Betrug der Allamoda*, Prag 1660, nestránkováno.

Obr. 3. F. V. Harovník, *Triumfální průvod*, Praha-Hračany, Lobkovický palác, předsálí, 1664–1668, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 4. F. V. Harovník, *Thetis u Hefaista*, Praha-Hračany, Lobkovický palác, jídelna, 1664–1668, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 5. F. V. Harovník, Štěkeň, zámek, hlavní sál, 1669–1679, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 6. F. V. Harovník (?), kaple sv. Serváce, Mníšek pod Brdy, zámek, před 1671 (?), štuk, nástěnná malba. Zdroj: <http://www.prostor-ad.cz/pruvodce/okolobrd/mnisek/servac/img/servac0.jpg> (vyhledáno 1. 4. 2015).

Obr. 7. Carpofofo Tencalla, Haydenův sál, Rakousko, Eisenstadt, zámek, 1665–1671, freska. Zdroj: <https://khunkurt.files.wordpress.com/2013/05/os-205.jpg> (vyhledáno 16. 4. 2015).

Obr. 8. Pierre Lombart podle Francise Claynea, *Aeneis*, Turnus zabíjí Pallanta, 1654, grafika. Zdroj: <http://en1161project.blogspot.cz/p/normal-0-false-false-false-en-us-jax.html> (vyhledáno 8. 4. 2015).

Obr. 9. Georg Christoph Eimmart, *Aeneis*, Turnus odnímá Pallantovi meč, 1688, grafika. Zdroj: <http://dcc.dickinson.edu/eimmart-turnus-takes-pallas-sword-belt> (vyhledáno 8. 4. 2015).

Obr. 10. Hendrik Goltzius, *Římští hrdinové*, Marcus Valerius Corvus, 1586, grafika. Zdroj: <http://www.oldmasterprint.com/xx/xxab189.jpg> (vyhledáno 27. 2. 2014).

Obr. 11. Hans Collaert I., *Minerva*, asi 1525/1530–1580, grafika. Zdroj: <http://art.famsf.org/hans-collaert-i/minerva-19633012513> (vyhledáno 2. 6. 2014).

Obr. 12. Jan I. Sadeler, *Sestup Krista do předpekli*, 1550–1600, grafika. Zdroj: <http://www.invaluable.com/auction-lot/johannes-sadeler-der-altere-die-kreuzabnahme-de-195-c-3121af313d> (vyhledáno 21. 3. 2014).

Obr. 13. F. V. Harovník, *Obětování Ifigenie v Aulidě*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 14. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Obětování Ifigenie v Aulidě, kolem 1640, rytina. Zdroj: http://www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m12.htm (vyhledáno 20. 12. 2013).

Obr. 15. F. V. Harovník, *Trójané prchají před řeckým vojskem (?)*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 16. Antonio Tempesta, *Abraham Loth ab hostibus eripit*, 1613, grafika. Zdroj: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Tempesta_Abraham_Makes_the_Enemies_Flee_Who_Hold_His_Nephew.jpg (vyhledáno 27. 2. 2014).

Obr. 17. F. V. Harovník, *Achilles a Thetis*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 18. Antonio Tempesta, *Metamorfózy*, Kirké a Píkus, kolem 1606, grafika – stranově převráceno.

Zdroj: <http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/all/who/Tempesta,%20Antonio/what/Prints/where/European/Southern%20European/when/1600?res=2&showAll=what&os=100> (vyhledáno 20. 12. 2013).

Obr. 19. F. V. Harovník, *Aiantova smrt*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 20. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Smrt Aianta, kolem 1640, rytina – stranově převráceno. Zdroj: <http://www.harvardartmuseums.org/art/92830> (vyhledáno 20. 12. 2013).

Obr. 21. F. V. Harovník, *Kopiník Euforbos zasahuje Patrokla kopím do paty*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 22. F. V. Harovník, *Achillova smrt*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 23. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Achillova smrt, kolem 1640, rytina. Zdroj: <http://www.harvardartmuseums.org/art/92469> (vyhledáno 20. 12. 2013).

Obr. 24. F. V. Harovník, *Souboj dvou hrdinů na koních s prchajícím vojákem*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 25. Antonio Tempesta, *Srážka kavalerie s dvěma bojovníky*, mezi 1555–1630, grafika. Zdroj: <http://art-figuration.blogspot.cz/2013/02/a-la-decouverte-dune-bataille-dantonio.html> (20. 12. 2013).

Obr. 26. F. V. Harovník, *Souboj Turna s Pallantem (?)*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 27. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Smrt Protesilaa, kolem 1640, rytina – stranově převráceno. Zdroj: http://www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m12.htm (vyhledáno 17. 7. 2014).

Obr. 28. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Minerva a Kadmus, kolem 1640, rytina. Zdroj: <http://www.harvardartmuseums.org/art/93029> (vyhledáno 20. 12. 2013).

Obr. 29. F. V. Harovník, *Venuše ve Vulkánově dílně*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 30. F. V. Harovník, *Souboj dvou hrdinů na koních*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 31. F. V. Harovník, *Jupiter, Pluto a Neptun s personifikacemi a géniiem rodu Dietrichstein*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 32. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Jupiter a Semelé, kolem 1640, rytina. Zdroj: http://www.latein-pagina.de/ovid/pic_ovid_3/semele_baur_3.jpg (20. 7. 2014).

Obr. 33. F. V. Harovník, *Merkur ohlašuje mír*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 34. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Merkur a Hersé, kolem 1640, rytina. Zdroj: <http://www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703/baur1703b2p24.jpeg> (vyhledáno 16. 2. 2014).

Obr. 35. F. V. Harovník, *Úsvit Míru a Hojnosti*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 36. Michel Dorigny podle Simona Voueta, *Alegorie míru mezi Francií a Anglií*, 1639, grafika. Zdroj: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8403476h/f1.highres> (vyhledáno 13. 4. 2015).

Obr. 37. F. V. Harovník, *Dvojice amoretů s praporem, mušketou, furketou a bandalírem*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 38. F. V. Harovník, *Dvojice amoretů s bubnem, pišťalou, štítem a přilbicí*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 39. F. V. Harovník, *Dvojice amoretů s doutnákem (pochodní), smolným věncem a ručním granátem*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 40. F. V. Harovník, *Dvojice amoretů s přilbicí, trumpetou a bambitkou*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 41. F. V. Harovník, *Litera C*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Autorka.

Obr. 42. F. V. Harovník, *Litera W*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 43. F. V. Harovník, *Litera L*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Autorka.

Obr. 44. F. V. Harovník, *Litery ES*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 45. F. V. Harovník, *Litera L*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Autorka.

Obr. 46. F. V. Harovník, *Litery IE*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Autorka.

Obr. 47. V. Harovník, *Faethon před Sólem a personifikace čtyř ročních dob s alegorickým námětem ubíhajícího času*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 48. Nicolas Poussin, *Helios a Faethon se Saturnem a čtyřmi ročními dobami*, asi 1635, olej, plátno – stranově převráceno. Zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Helios_and_Phaeton_with_Saturn_and_the_Four_Seasons.jpg (vyhledáno 5. 12. 2013).

Obr. 49. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Shromáždění bohů, kolem 1640, rytina. Zdroj: http://www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m1.htm (vyhledáno 20. 12. 2013).

Obr. 50. F. V. Harovník, *Proměnění pastýře v olivu*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 51. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Proměnění pastýře v olivu, kolem 1640, rytina. Zdroj: http://www.latein-pagina.de/ovid/pic_ovid_14/oleaster_baur14.jpg (vyhledáno 28. 2. 2014).

Obr. 52. F. V. Harovník, *Únos Európy*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 53. F. V. Harovník, *Hostina bohů / Svatba Pélea a Thetidy*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 54. Jakob de Gheyn II., *Carmina*, Svatba Pélea a Thetidy, 1589, grafika. Zdroj: <http://www.oldmasterprint.net/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/x/x/xxaa44.jpg> (27. 2. 2014).

Obr. 55. F. V. Harovník, *Ió*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 56. Hendrik Goltzius, *Metamorfózy*, Merkur zabíjí Arga, 1589, rytina – stranově převráceno. Zdroj: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Mercury_Killing_Argus_LACMA_M.71.76.19.jpg (27. 2. 2014).

Obr. 57. Antonio Tempesta, *Metamorfózy*, *Argus a Mercurio iugulatur*, kolem 1606, rytina. Zdroj: <https://art.famsf.org/sites/default/files/artwork/tempesta/5049161418900012.jpg> (20. 4. 2015).

Obr. 58. F. V. Harovník, *Alegorie Pokušení / Paridův soud*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 59. F. V. Harovník, *Dívky s Amorkem napadají Saturna*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 60. Simon Vouet, *Saturn pokořený Amorem, Venuší a Nadějí*, 1645–46, olej, plátno. Zdroj: <http://www.lib-art.com/imgpainting/1/0/18501-saturn-conquered-by-amor-venus-an-simon-vouet.jpg> (vyhledáno 5. 12. 2013).

Obr. 61. F. V. Harovník, *Amorci s atributy čtyř ročních dob: Jaro*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 62. F. V. Harovník, *Amorci s atributy čtyř ročních dob: Léto*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 63. F. V. Harovník, *Amorci s atributy čtyř ročních dob: Podzim*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 64. F. V. Harovník, *Amorci s atributy čtyř ročních dob: Zima*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 65. F. V. Harovník, *Erby Lesliů a Dietrichsteinů: Erb Lesliů*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 66. F. V. Harovník, *Erby Lesliů a Dietrichsteinů: Erb Dietrichsteinů*, Nové Město

nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 67. F. V. Harovník, *Apollón a Dafné: Apollón*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (arkáda), kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 68. F. V. Harovník, *Apollón a Dafné: Dafné*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (arkáda), kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 69. Hendrik Goltzius, *Metamorfózy*, Apollón a Dafné, 1589, rytina. Zdroj: <http://michelkoven.files.wordpress.com/2012/07/hendrick-goltzius-apollo-daphne-1589.jpg> (vyhledáno 27. 2. 2014).

Obr. 70. F. V. Harovník, *Iáson se zasnubuje s Médeiou v Hekatině chrámu, Médea předává Iásonovi kouzelné byliny*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 71. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Médea vroucně milující Iásona, kolem 1640, rytina – stranově převráceno. Zdroj: <http://www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703/baur1703b7p62.jpeg> (vyhledáno 20. 12. 2013).

Obr. 72. F. V. Harovník, *Iáson se chystá zorat pole s Martovými býky*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 73. F. V. Harovník, *Iáson uspává draka střežícího zlaté rouno*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 74. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Iáson uspává draka střežícího zlaté rouno kolem 1640, rytina. Zdroj: <http://www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703/baur1703b7p63.jpeg> (vyhledáno 20. 12. 2013).

Obr. 75. F. V. Harovník, *Iáson se chápe zlatého rouna*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 76. F. V. Harovník, *Iáson s Médeou se zlatým rounem na útěku z Kolchidy*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 77. F. V. Harovník, *Hudba na Olympu*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Černá pracovna, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 78. F. V. Harovník, *Paridův soud*, Nové Město nad Metují, zámek- západní křídlo, Jídelna, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 79. Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, Paridův soud, 1644, lept – stranově převráceno. Zdroj: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP818113.jpg> (vyhledáno 2. 4. 2014).

Obr. 80. Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, Ceres, 1644, lept – stranově převráceno. Zdroj: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP817679.jpg> (vyhledáno 2. 4. 2014).

Obr. 81. F. V. Harovník, *Proměna Florilly a Melissy*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Žlutý salon, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 82. Johann Friedrich Greuter podle Pietra da Cortona, *De florum cultura*, Proměna Florilly a Melissy, 1633, rytina – stranově převráceno. Zdroj: <http://www.gonnelli.it/photos/auctions/xlarge/6417.jpg> (vyhledáno 2. 4. 2014).

Obr. 83. Giovanni Ferro, *Teatro d'Imprese*, 1623, grafika. Zdroj: Giovanni Ferro, *Teatro d'Imprese*, Venetia 1623, s. 72.

Obr. 84. F. V. Harovník, *Apoteóza rodu Leslie a Dietrichstein*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 85. Juan de Borja, *Empresas morales, Adversa Magis Lucet*, 1581, grafika. Zdroj: Juan de Borja, *Empresas morales*, Praga 1581, nestránkováno.

Obr. 86. Pietro Testa, *Alegorie Malířství*, 1648, lept. Zdroj: [http://it.wahooart.com/Art.nsf/O/9DJ5ES/\\$File/Pietro+Testa-The+Triumph+Of+Painting.JPG](http://it.wahooart.com/Art.nsf/O/9DJ5ES/$File/Pietro+Testa-The+Triumph+Of+Painting.JPG) (vyhledáno 18. 3. 2014).

Obr. 87. F. V. Harovník, *Smrt Didony*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 88. Giovannim Cesare Testa podle Pietra Testy, *Smrt Didony*, 1650–1655, lept.

Zdroj: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-01560/>

(vyhledáno 12. 2. 2014).

Obr. 89. F. V. Harovník, *Sebevražda Lukrécie*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 90. Stimmer Tobias, *Smrt Lukrécie*, 1574 – dřevořez. Zdroj: http://www.childsgallery.com/work.php?work_id=1402949275&ref=click (vyhledáno 27. 2. 2014).

Obr. 91. Philip Galle podle Hendrika Goltzia, *Sebevražda Lukrécie*, asi 1578–1580, rytina. Zdroj: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/212961?search_no=1&index=0 (vyhledáno 16. 5. 2014).

Obr. 92. F. V. Harovník, *Sebevražda Sofonisby*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 93. Jost Amman, *Sebevražda Sofonisby*, 1568 – dřevořez. Zdroj: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=76411&objectId=1431882&partId=1 (vyhledáno 27. 2. 2014).

Obr. 94. F. V. Harovník, *Únos Sabineek*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 95. Aeneas Vicco, *Boj kentaurů s Lapithy*, 1542, rytina. Zdroj: <http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=all&searchTerm=12005&mdaCode=GLAHA> (vyhledáno 12. 2. 2014).

Obr. 96. F. V. Harovník, *Oslava rodu Leslie*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 97. F. V. Harovník, *Oslava rodu Leslie* – detail, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 98. Simon Vouet, *Saturn pokořený Amorem, Venuší a Nadějí*, 1645–1646, olej, plátno – stranově převráceno. Zdroj: <http://www.lib-art.com/imgpainting/1/0/18501-saturn-conquered-by-amor-venus-an-simon-vouet.jpg> (vyhledáno 5. 12. 2013).

Obr. 99. F. V. Harovník, Emblém *Fide et Vide*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 100. Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum, Fide et Vide*, 1619, grafika. Zdroj: Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum*, Francfurti, 1619, s. 95.

Obr. 101. F. V. Harovník, Emblém *Ex Bello Pax*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 102. Andrea Alciati, *Emblemata, Ex Bello Pax*, 1621, grafika. Zdroj: Andrea Alciati, *Emblemata*, Patavii 1621, s. 737.

Obr. 103. F. V. Harovník, Emblém *Ex Pace Ubertas*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 104. Andrea Alciati, *Emblemata, Ex Pace Ubertas*, 1621, grafika. Zdroj: Andrea Alciati, *Emblemata*, Patavii 1621, s. 742.

Obr. 105. F. V. Harovník, Emblém *Sic Semper*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 106. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Sic Semper*, 1603, grafika. Zdroj: Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Tertius, Praga 1603, s. 1.

Obr. 107. F. V. Harovník, *Triumfální jízda římského vojska*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál Vítězů, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 108. F. V. Harovník, *Triumfální jízda římského vojska – detail*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál Vítězů, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 109. F. V. Harovník, *Triumfální průvod – detail*, Praha-Hračany, Lobkovický palác, předsálí, 1664–1668, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

- Obr. 110.** Lucas Kilian, *Walter Leslie*, 1637, rytina. Zdroj: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Walter_Leslie_-_Feldmarschall.jpg (vyhledáno 27. 3. 2014).
- Obr. 111.** Leonard Henry van Otteren, *Walter Leslie*, 1665–1670, rytina. Zdroj: <http://www.grosvenorprints.com/jpegs/29879.jpg> (vyhledáno 6. 3. 2015).
- Obr. 112.** F. V. Harovník, *Vítězný Théseus vyváděný z labyrintu láskou*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.
- Obr. 113.** F. V. Harovník, *Narcis*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.
- Obr. 114.** Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, Narcis, 1644, lept – stranově převráceno. Zdroj: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP818110.jpg> (vyhledáno 2. 4. 2014).
- Obr. 115.** F. V. Harovník, *Daidalos a Ikaros*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.
- Obr. 116.** Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, Daidalos a Ikaros, 1644, lept – stranově převráceno. Zdroj:
- Obr. 117.** F. V. Harovník, *Ganymédés*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.
- Obr. 118.** Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, Ganymédés, 1644, lept – stranově převráceno. Zdroj: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP831077.jpg> (vyhledáno 2. 4. 2014).
- Obr. 119.** F. V. Harovník, *Atalanté a Hippomnés*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.
- Obr. 120.** Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, Atalanté a Hippomenés, 1644, lept – stranově převráceno. Zdroj: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP817722.jpg> (vyhledáno 2. 4. 2014).

Obr. 121. F. V. Harovník, *Uspávání pěti smyslů*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 122. F. V. Harovník, Emblém *Cum Tempore*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 123. F. V. Harovník, Emblém *In Fide et Iustitia Fortitudo*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 124. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, In Fide et Iustitia Fortitudo*, 1603, grafika. Zdroj: Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum*, Tomus Tertius, Praga 1603, s. 53.

Obr. 125. F. V. Harovník, Emblém *Deorsum Nunquam*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 126. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Deorsum Nunquam*, 1603, grafika. Zdroj: Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Tertius, Praga 1603, s. 198.

Obr. 127. F. V. Harovník, Emblém *Secura Veritas*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 128. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Secura Veritas*, 1601, grafika. Zdroj: Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Primus, Praga 1601, s. 9.

Obr. 129. F. V. Harovník, Emblém *Te Gubernatore*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 130. Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum, Te Gubernator*, 1619, grafika. Zdroj: Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum*, Francfurti 1619, s. 115.

Obr. 131. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Te Gubernatore*, 1601, grafika. Zdroj: Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Primus, Praga 1601, s. 62.

Obr. 132. F. V. Harovník, Emblém *Luceat*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 133. F. V. Harovník, Emblém *Nemo sine Te*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 134. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Nemo sine Te*, 1603, grafika. Zdroj: Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Tertius, s. 99.

Obr. 135. F. V. Harovník, Emblém *Vias Tuas Demonstra*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 136. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Domine, Vias Tuas Demonstra Mihi*, 1602, grafika. Zdroj: Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Tomus Secundus, Praga 1602, s. 128.

Obr. 137. F. V. Harovník, *Klanění pastýřů*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 138. Neznámý autor, *Noël nouveau fort plaisant & recreatif, composé par le Masconnois*, Klanění pastýřů, 1574, dřevořez – stranově převráceno. Zdroj: http://blog.magnificatbaroque.com/wp-content/uploads/2010/12/Noel_Woodcut.jpg (vyhledáno 27. 6. 2014).

Obr. 139. Luca Ciamberlan podle Raffaella Schiaminossiho, *Quindecim Mysteria Rosarii Beatæ Mariæ Virginis*, Narození Páně, 1609, rytina a lept. Zdroj: <https://art.famsf.org/raffaello-schiaminossi/nativity-plate-3-fourth-sixteen-plates-set-quindecim-mysteria-rosarii-beat%C3%A6> (vyhledáno 27. 6. 2014).

Obr. 140. F. V. Harovník, *Dvanáctiletý v chrámu*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 141. Jaques Callot, *Dvanáctiletý v chrámu*, 1635, rytina. Zdroj: http://art.famsf.org/sites/default/files/art/jacques_callot/4157201209450036.jpg (vyhledáno 2. 4. 2014).

Obr. 142. Claes Janszoon Visscher (?) podle Jacopa Jordaense, *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti* Kristus před Pilátem, 1652, rytina. Zdroj:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1317551001&objectId=3474383&partId=1
(vyhledáno 7. 7. 2014).

Obr. 143. F. V. Harovník, *Křest Krista*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 144. F. V. Harovník, *Setkání Krista s ďáblem na poušti*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 145. F. V. Harovník, *Vyhnání kupců z chrámu*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 146. F. V. Harovník, *Žena ze Samarií*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 147. F. V. Harovník, *Zázračné rozmnožení*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 148. F. V. Harovník, *Kristus dobrý pastýř*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 149. F. V. Harovník, *Vzkříšení Lazara z Betánie*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 150. Jacques Callot, *Vzkříšení Lazara*, 1635, rytina. Zdroj: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/80581?search_no=1&index=24
(2. 4. 2014).

Obr. 151. Joan Galle podle Maartena de Vose, *Vzkříšení Lazara*, mezi 1600–1676, grafika – stranově převráceno. Zdroj: <http://www.swaen.com/os/Lgimg/90010.jpg>
(vyhledáno 7. 7. 2014).

Obr. 152. F. V. Harovník, *Bičování Krista*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 153. Raffaello Schiaminossi, *Quindecim Mysteria Rosarii Beatae Mariae Virginis*, Bičování Krista, 1609, rytina a lept. Zdroj: <http://art.famsf.org/raffaello->

schiaminossi/flagellation-plate-7-eighth-sixteen-plates-set-quindecim-mysteria-rosarii (vyhledáno 21. 3. 2014).

Obr. 154. Claes Janszoon Visscher (?) podle Pietera de Bailliu a Abrahama van Diepenbeeck, *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti*, Bičování Krista, 1652, rytina – stranově převráceno. Zdroj: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1317546001&objectId=3466352&partId=1 (8. 7. 2014).

Obr. 155. F. V. Harovník, *Korunování Krista trním*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 156. Schelte Adamszoon à Bolswert podle Anthonise van Dycka, *Korunování Krista trním*, 1630–1635, rytina – stranově převráceno. Zdroj: http://49.50.242.36/images/gallery/2011-2020/2012_21.jpg (vyhledáno 21. 3. 2014).

Obr. 157. F. V. Harovník, *Ecce Homo*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 158. Jean Baptist Barbé podle Maartena de Vose, *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti*, *Ecce Homo*, 1652, rytina. Zdroj: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1317551001&objectId=3474383&partId=1 (vyhledáno 7. 7. 2014).

Obr. 159. Giovanni Battista Mazzo podle Zuccariho Federica, *Ecce Homo*, kol. 1580, rytina. Zdroj: http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0060-00063/?view=soggetti&offset=1215&hid=102&sort=data_from_date (vyhledáno 7. 7. 2014).

Obr. 160. F. V. Harovník, *Nesení kříže / Kristus setkává sv. Veroniku*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 161. Schelte Adamszoon à Bolswert podle Jacoba Jordaense a Anthonise van Dycka, *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti*, Nesení kříže, 1652, grafika. Zdroj: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1317396&objectId=3474382&partId=1 (vyhledáno 7. 7. 2014).

Obr. 162. F. V. Harovník, *Ukřižování*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 163. F. V. Harovník, *Kladení Krista do hrobu*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 164. Giulio Bonasone podle Tiziana, *Kladení do hrobu*, 1563, rytina – stranově převráceno. Zdroj: <http://www.harvardartmuseums.org/art/257768> (vyhledáno 21. 3. 2014).

Obr. 165. Paulus Pontius podle Tiziana, *Kladení do hrobu*, 1603–1658, rytina – stranově převráceno. Zdroj: <http://www.harvardartmuseums.org/art/279593> (vyhledáno 21. 3. 2014).

Obr. 166. F. V. Harovník, *Zmrtvýchvstání Krista*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 167. F. V. Harovník, *Noli me tangere*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 168. F. V. Harovník, *Večeře v Emauzích*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

Obr. 169. Willem Isaacssoon van Swanenburg podle Petra Paula Rubense, *Večeře v Emauzích*, 1610, rytina. Zdroj: <http://smartmuseum.uchicago.edu/exhibitions/assets/PaperMuseum.jpg> (vyhledáno 26. 3. 2014).

Obr. 170. F. V. Harovník, *Nanebevstoupení Krista*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba. Foto: Jana Zapletalová.

15. Obrazová příloha



Obr. 1. F. V. Harovnick, kaple Nanebevzetí Panny Marie, Náchod, zámek, 1655, štuk, nástěnná malba.



Obr. 2. F. V. Harovnick – Constantin – J. K. Smisek, návrh scény pro *Betrug der Allamoda*, krátce před 1660, grafika.



Obr. 3. F. V. Harovník, *Triumfální průvod*, Praha-Hračany, Lobkovický palác, předsálí, 1664–1668, nástěnná malba.



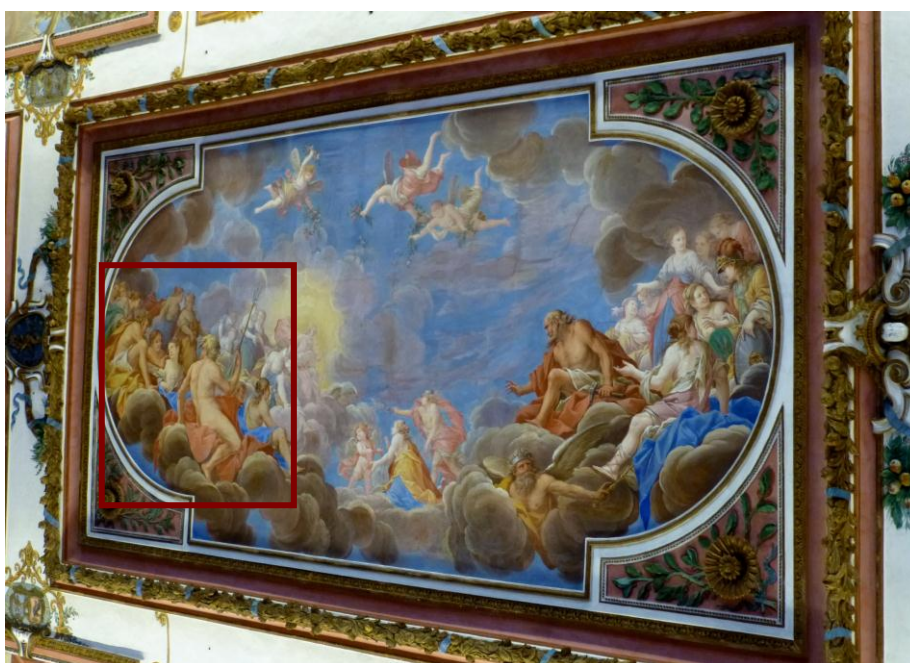
Obr. 4. F. V. Harovník, *Thetis u Hefaista*, Praha-Hračany, Lobkovický palác, jídelna, 1664–1668, nástěnná malba.



Obr. 5. F. V. Harovník, *Štěkeň, zámek, hlavní sál*, 1669–1679, nástěnná malba.



Obr. 6. F. V. Harovník (?), kaple sv. Serváce, Mníšek pod Brdy, zámek, před 1671 (?), štuk, nástěnná malba.



Obr. 7. Carpofo Tencalla, Haydenův sál, Rakousko, Eisenstadt, zámek, 1665–1671, freska.



Obr. 8. Pierre Lombart podle Francise Claynea, *Aeneis*, Turnus zabíjí Pallanta, 1654, grafika.



Obr. 9. Georg Christoph Eimmart, *Aeneis*, Turnus odnímá Pallantovi meč, 1688, grafika.



Obr. 10. Hendrik Goltzius, *Římští hrdinové*, Marcus Valerius Corvus, 1586, grafika.



Obr. 11. Hans Collaert I., *Minerva*, asi 1525/1530 – 1580, grafika.



Obr. 12. Jan I. Sadeler, *Sestup Krista do předpekli*, 1550–1600, grafika.



13. F. V. Harovník, *Obětování Ifigenie v Aulidě*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 14. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Obětování Ifigenie v Aulidě, kolem 1640, rytina.



Obr. 15. F. V. Harovník, *Trójané prchají před řeckým vojskem* (?), Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 16. Antonio Tempesta, *Abraham Loth ab hostibus eripit*, 1613, grafika.



Obr. 17. F. V. Harovník, *Achilles a Thetis*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 18. Antonio Tempesta, *Metamorfózy*, Kirké a Píkus, kolem 1606, grafika – stranově převráceno.



Obr. 19. F. V. Harovník, *Aiantova smrt*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 20. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy, Smrt Aianta*, kolem 1640, rytina – stranově převráceno.



Obr. 21. F. V. Harovník, *Kopiník Euforbos zasahuje Patrokla kopím do paty*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660.



Obr. 22. F. V. Harovník, *Achillova smrt*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660.



Obr. 23. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Achillova smrt, kolem 1640, rytina.



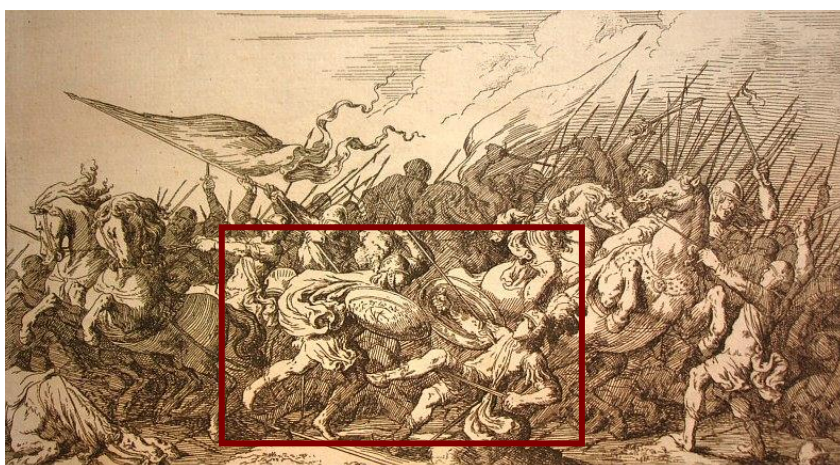
Obr. 24. F. V. Harovník, *Souboj dvou hrdinů na koních s prchajícím vojákem*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 25. Antonio Tempesta, *Srážka kavalerie s dvěma bojovníky*, mezi 1555–1630, grafika.



Obr. 26. F. V. Harovník, *Souboj Turna s Pallantem* (?), Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 27. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Smrt Protesilaa, kolem 1640, rytina – stranově převráceno.



Obr. 28. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Minerva a Kadmus, kolem 1640, rytina.



Obr. 29. F. V. Harovník, *Venuše ve Vulkánově dílně*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 30. F. V. Harovník, *Souboj dvou hrdinů na koních*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 31. F. V. Harovník, *Jupiter, Pluto a Neptun s personifikacemi a géniem rodu Dietrichstein*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 32. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Jupiter a Semelé, kolem 1640, rytina.



Obr. 33. F. V. Harovník, *Merkur ohlašuje mír*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 34. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Merkur a Hersé, kolem 1640, rytina.



Obr. 35. F. V. Harovník, *Úsvit Míru a Hojnosti*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 36. Michel Dorigny podle Simona Voueta, *Alegorie míru mezi Francií a Anglií*, 1639, grafika.



Obr. 37.–38. F. V. Harovník, *Dvojice amoretů s praporem, mušketou, furketou a bandalírem* a *Dvojice amoretů s bubnem, pišťalou, štítem a přilbicí*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 39.–40. F. V. Harovník, *Dvojice amoretů s doutnákem (pochodní), smolným věncem a ručním granátem* a *Dvojice amoretů s přilbicí, trumpetou a bambitkou*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



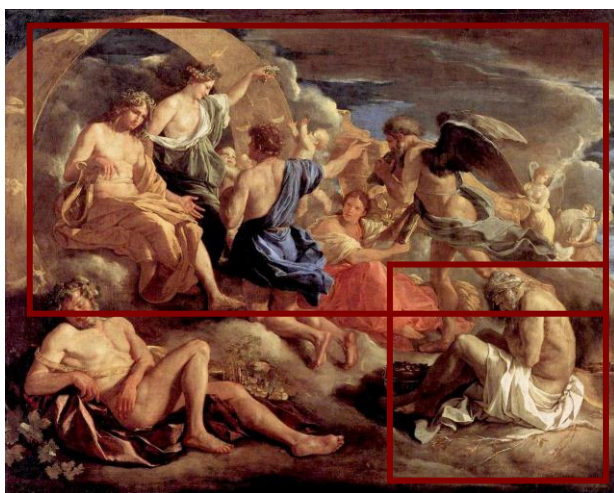
Obr. 41.–43. F. V. Harovník, *Litera C*, *Litera W*, *Litera L*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 44.–46. F. V. Harovník, *Litery ES*, *Litera L*, *Litery IE*, Nové Město nad Metují, zámek – severní křídlo, Velký sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 47. F. V. Harovník, *Faethon před Sólém a personifikace čtyř ročních dob s alegorickým námětem ubíhajícího času*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 48. Nicolas Poussin, *Helios a Faethon se Saturnem a čtyřmi ročními dobami*, asi 1635, olej, plátno – stranově převráceno.



Obr. 49. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy, Shromáždění bohů*, kolem 1640, rytina.



Obr. 50. F. V. Harovník, *Proměnění pastýře v olivu*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



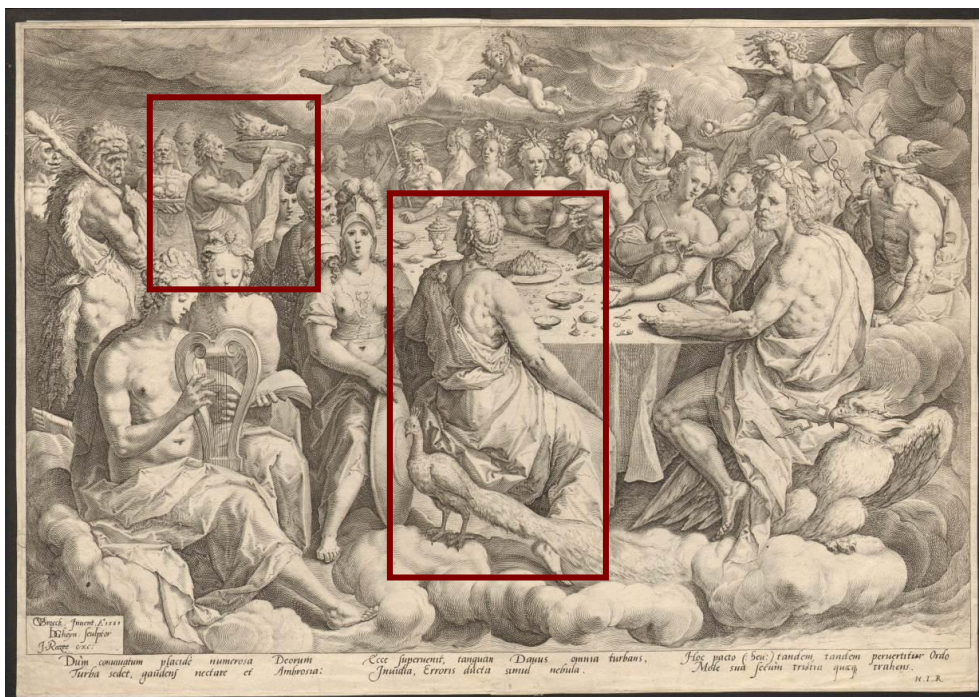
Obr. 51. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Proměnění pastýře v olivu, kolem 1640, rytina.



Obr. 52. F. V. Harovník, *Únos Európy*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 53. F. V. Harovník, *Hostina bohů / Svatba Pélea a Thetidy*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



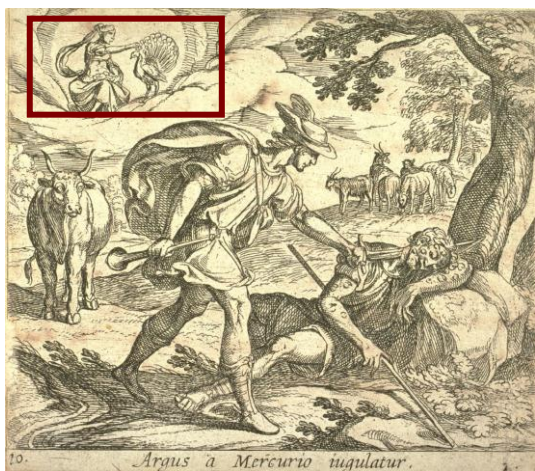
Obr. 54. Jakob de Gheyn II., *Carmina*, Svatba Pélea a Thetidy, 1589, grafika.



Obr. 55. F. V. Harovník, *Ió*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 56. Hendrik Goltzius, *Metamorfózy*, Merkur zabíjí Arga, 1589, rytina – stranově převráceno.



Obr. 57. Antonio Tempesta, *Metamorfózy*, *Argus a Mercurio iugulatur*, kolem 1606, rytina.



Obr. 58. F. V. Harovník, *Alegorie Pokušení / Paridův soud*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 59. F. V. Harovník, *Dívky s Amorkem napadají Saturna*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 60. Simon Vouet, *Saturn pokořený Amorem, Venuší a Nadějí*, 1645–46, olej, plátno.



Obr. 61–62. F. V. Harovník, *Amorci s atributy čtyř ročních dob: Jaro* (vlevo), *Léto* (vpravo), Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



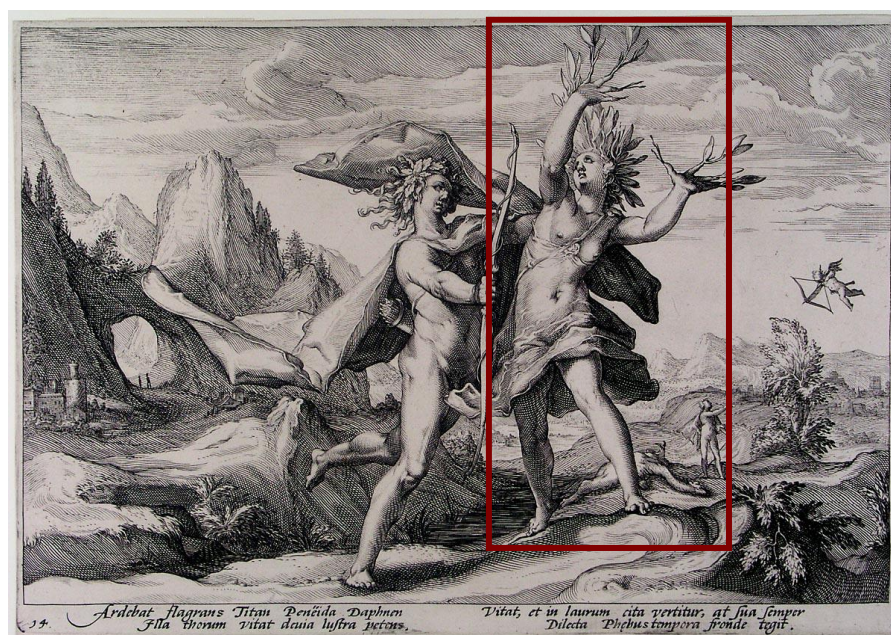
Obr. 63–64. F. V. Harovník, *Amorci s atributy čtyř ročních dob: Podzim* (vlevo), *Zima* (vpravo), Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 65–66. F. V. Harovník, *Erb Lesliů a Dietrichsteinů: Erb Lesliů* (vlevo), *Erb Dietrichsteinů* (vpravo), Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál, kolem 1660, nástěnná malba.



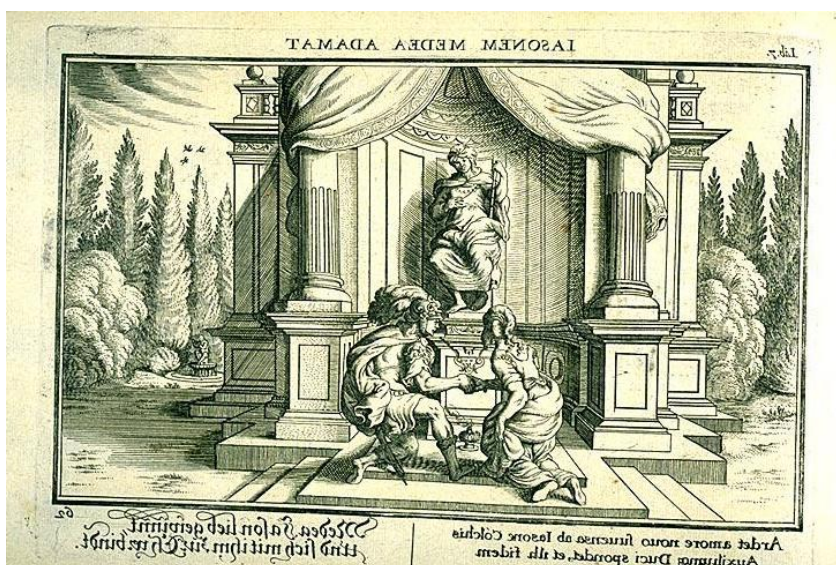
Obr. 67–68. F. V. Harovník, *Apollón a Dafné: Apollón* (vlevo), *Dafné* (vpravo), Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (arkáda), kolem 1660, nástěnná malba.



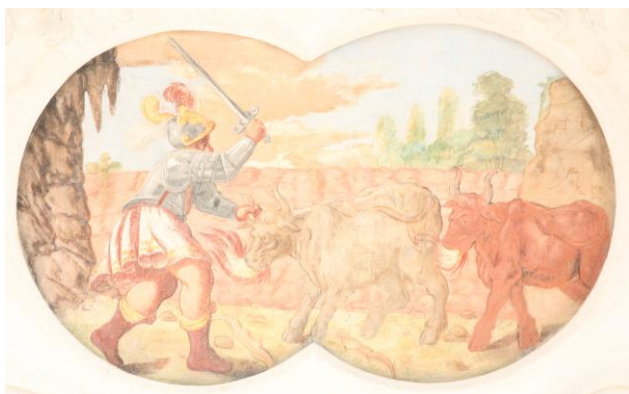
Obr. 69. Hendrik Goltzius, *Metamorfózy*, Apollón a Dafné, 1589, rytina.



Obr. 70. F. V. Harovník, *Iáson se zasubuje s Médeiou v Hekatině chrámu, Médea předává Iásonovi kouzelné byliny*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 71. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy, Médea vroucně milující Iásona*, kolem 1640, rytina – stranově převráceno.



Obr. 72. F. V. Harovník, *Iáson se chystá zorat pole s Martovými býky*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 73. F. V. Harovník, *Iáson uspává draka střežícího zlaté rouno*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 74. Johann Wilhelm Baur, *Metamorfózy*, Iáson uspává draka střežícího zlaté rouno kolem 1640, rytina.



Obr. 75. F. V. Harovník, *Iáson se chápe zlatého rouna*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 76. F. V. Harovník, *Iáson s Médeou se zlatým rounem na útěku z Kolchidy*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Malý sál (věž), kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 77. F. V. Harovník, *Hudba na Olympu*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Černá pracovna, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 78. F. V. Harovník, *Paridův soud*, Nové Město nad Metují, zámek- západní křídlo, Jídelna, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 79. Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, Paridův soud, 1644, rytina – stranově převráceno.



Obr. 80. Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie*, Ceres, 1644, rytina – stranově převráceno.



Obr. 81. F. V. Harovník, *Proměna Florilly a Melissy*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Žlutý salon, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 82. Johann Friedrich Greuter podle Pietra da Cortona, *De florum cultura*, Proměna Florilly a Melissy, 1633, rytina – stranově převráceno.



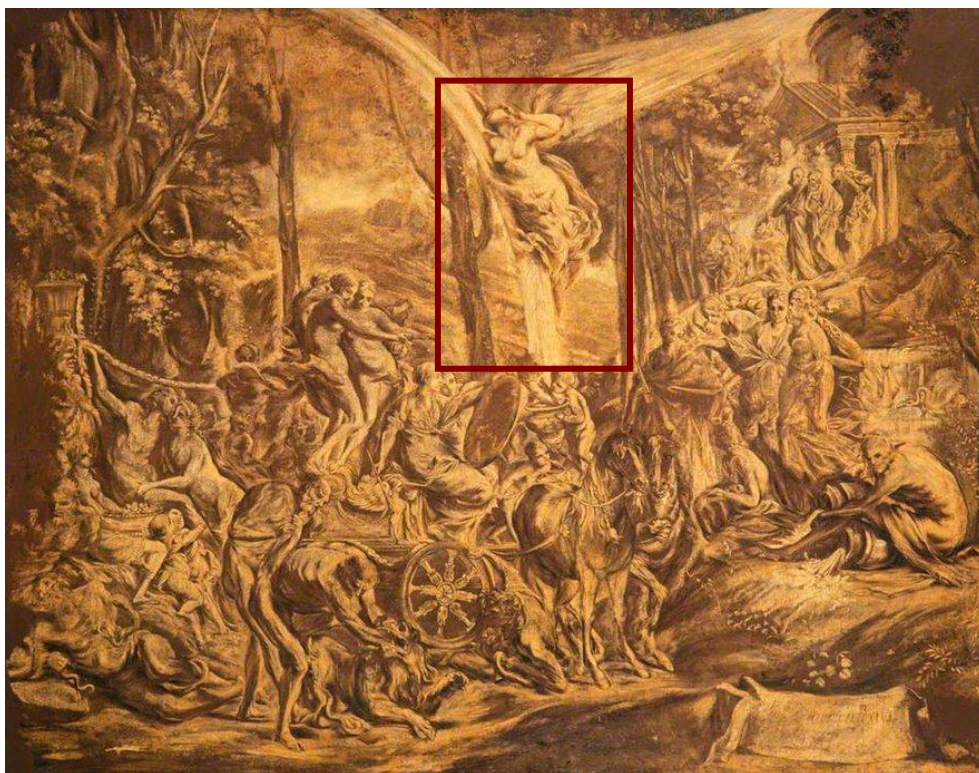
Obr. 83. Giovanni Ferro, *Teatro d'Imprese*, 1623, grafika.



Obr. 84. F. V. Harovník, *Apoteóza rodu Leslie a Dietrichstein*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 85. Juan de Borja, *Empresas morales*, *Adversa Magis Lucet*, 1581, grafika.



Obr. 86. Pietro Testa, *Alegorie Malīřství*, 1648, lept.



Obr. 87. F. V. Harovník, *Smrt Didony*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 88. Giovannim Cesare Testa podle Pietra Testy, *Smrt Didony*, 1650–1655, lept.



Obr. 89. F. V. Harovník, *Sebevražda Lukrécie*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 90. Stimmer Tobias, *Smrt Lukrécie*, 1574 – dřevořez.



Obr. 91. Philip Galle podle Hendrika Goltzia, *Sebevražda Lukrécie*, asi 1578–80, rytina.



Obr. 92. F. V. Harovník, *Sebevražda Sofonisby*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 93. Jost Amman, *Sebevražda Sofonisby*, 1568 – dřevorez.



Obr. 94. F. V. Harovnik, *Únos Sabineek*, Nové Město nad Metují, zámek – západní křídlo, Velká ložnice, kolem 1660, nástěnná malba.



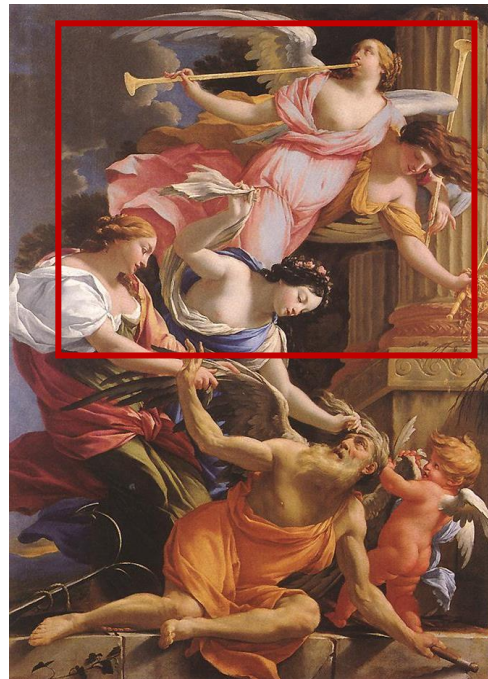
Obr. 95. Aeneas Vicco, *Boj kentaurů s Lapithy*, 1542, rytina.



Obr. 96. F. V. Harovník, *Oslava rodu Leslie*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660, nástěnná malba.



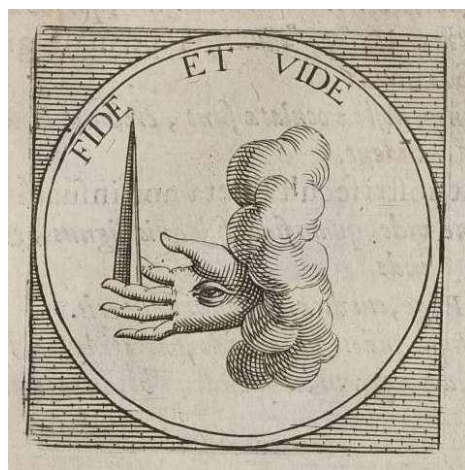
Obr. 97. F. V. Harovník, *Oslava rodu Leslie* – detail, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 98 Simon Vouet, *Saturn pokořený Amorem, Venuší a Nadějí*, 1645–1646, olej, plátno – stranově převráceno.



Obr. 99. F. V. Harovník, Emblém *Fide et Vide*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 100. Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum, Fide et Vide*, 1619, grafika.



Obr. 101. F. V. Harovník, Emblém *Ex Bello Pax*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660. nástěnná malba.



Obr. 102. Andrea Alciati, *Emblemata, Ex Bello Pax*, 1621, grafika.



Obr. 103. F. V. Harovník, Emblém *Ex Pace Ubertas*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660,



Obr. 104. Andrea Alciati, *Emblemata, Ex Pace Ubertas*, 1621, grafika.



Obr. 105. F. V. Harovník, Emblém *Sic Semper*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Přijímací salon, kolem 1660,



Obr. 106. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Sic Semper*, 1603, grafika.



Obr. 107. F. V. Harovník, *Triumfální jízda římského vojska*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál Vítězů, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 108. F. V. Harovník, *Triumfální jízda římského vojska* – detail, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál Vítězů, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 109. F. V. Harovník, *Triumfální průvod* – detail, Praha-Hračany, Lobkovický palác, předsálí, 1664–1668, nástěnná malba.



Obr. 110. Lucas Kilian, *Walter Leslie*, 1637, rytina.



Obr. 111. Leonard Henry van Otteren, *Walter Leslie*, 1665–1670, rytina.



Obr. 112. F. V. Harovník, *Vítězný Théseus vyváděný z labyrintu láskou*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 113. F. V. Harovník, *Narcis*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 114. Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie, Narcis*, 1644, rytina – stranově převráceno.



Obr. 115. F. V. Harovník, *Daidalos a Ikaros*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 116. Stefano della Bella, *Jeu de la Mythologie, Daidalos a Ikaros*, 1644, rytina – stranově převráceno.



Obr. 117. F. V. Harovník, *Ganymédes*,
Nové Město nad Metují, zámek –
východní křídlo,
Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná
malba.



Obr. 118. Stefano della Bella,
Jeu de la Mythologie, Ganymédes, 1644,
rytina – stranově převráceno.



Obr. 119. F. V. Harovník, *Atalanté
a Hippomnés*, Nové Město nad Metují,
zámek – východní křídlo,
Sál U Mínotaura, kolem 1660, nástěnná
malba.



Obr. 120. Stefano della Bella,
Jeu de la Mythologie,
Atalanté a Hippomenés, 1644, rytina –
stranově převráceno.



Obr. 121. F. V. Harovník, *Uspávání pěti smyslů*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 122. F. V. Harovník, *Emblém Cum Tempore*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 123. F. V. Harovník, Emblém *In Fide et Iustitia Fortitudo*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 124. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, In Fide et Iustitia Fortitudo*, 1603, grafika.



Obr. 125. F. V. Harovník, Emblém *Deorsum Nunquam*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 126. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Deorsum Nunquam*, 1603, grafika.



Obr. 127. F. V. Harovník, Emblém *Secura Veritas*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 128. Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Secura Veritas*, 1601, grafika.



Obr. 129. F. V. Harovník, Emblém *Te Gubernatore*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 130. Salomon Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicorum, Te Gubernatore*, 1619, grafika.



Obr. 131. Jacob Typot,
Symbola Divina et Humana
Pontificum, Imperatorum, Regum,
Te Gubernatore, 1601, grafika.



Obr. 132. F. V. Harovník, Emblém
Luceat, Nové Město
nad Metují, zámek – východní křídlo,
Lovecký pokoj, kolem 1660,
nástěnná malba.



Obr. 133. F. V. Harovník, Emblém
Nemo sine Te, Nové Město
nad Metují, zámek – východní
křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660,
nástěnná malba.



Obr. 134. Jacob Typot,
Symbola Divina et Humana
Pontificum, Imperatorum, Regum,
Nemo sine Te, 1603, grafika.



Obr. 135. F. V. Harovník, Emblém *Vias Tuas Demonstra*, Nové Město nad Metují, zámek – východní křídlo, Lovecký pokoj, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 136 Jacob Typot, *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum, Domine, Vias Tuas Demonstra Mihi*, 1602, grafika.



Obr. 137. F. V. Harovník, *Klanění pastýřů*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 138. Neznámý autor, *Noël nouveau fort plaisant & recreatif, composé par le Masconnois*, Klanění pastýřů, 1574, dřevořez – stranově převráceno.



Obr. 139. Luca Ciamberlan podle Raffaella Schiaminossiho, *Quindecim Mysteria Rosarii Beatæ Mariæ Virginis*, Narození Páně, 1609, rytina a lept.



Obr. 140. F. V. Harovník, *Dvanáctiletý v chrámu*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 141. Jaques Callot, *Dvanáctiletý v chrámu*, 1635, rytina.



Obr. 142. Claes Janszoon Visscher (?) podle Jacopa Jordaense, *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti* Kristus před Pilátem, 1652, rytina.



Obr. 143. F. V. Harovník, *Křest Krista*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 144. F. V. Harovník, *Setkání Krista s ďáblem na poušti*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



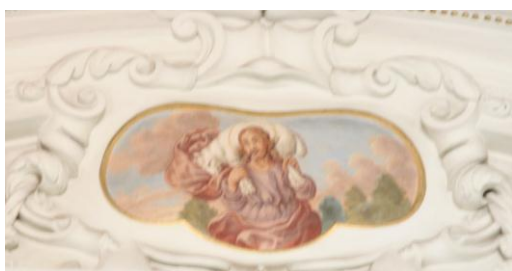
Obr. 145. F. V. Harovník, *Vyhnání kupců z chrámu*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 146. F. V. Harovník, *Žena ze Samarií*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 147. F. V. Harovník, *Zázračné rozmnožení*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



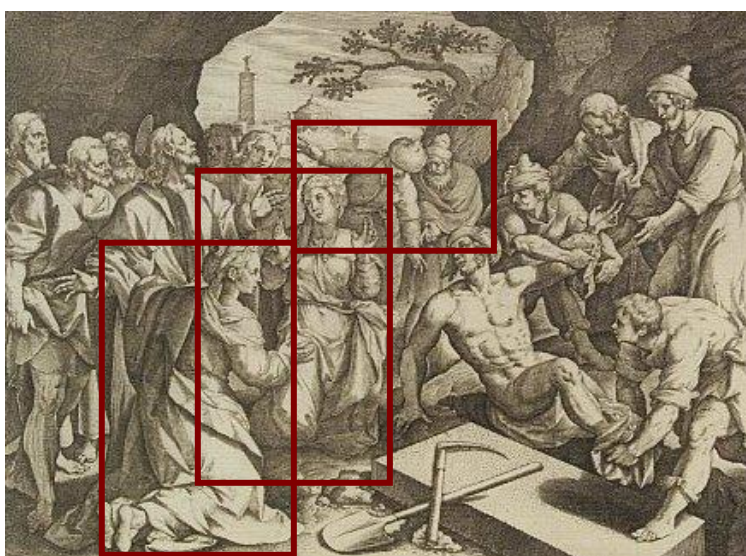
Obr. 148. F. V. Harovník, *Křtustus dobrý pastýř*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 149. F. V. Harovník, *Vzkříšení Lazara z Betánie*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 150. Jacques Callot, *Vzkříšení Lazara*, 1635, rytina.



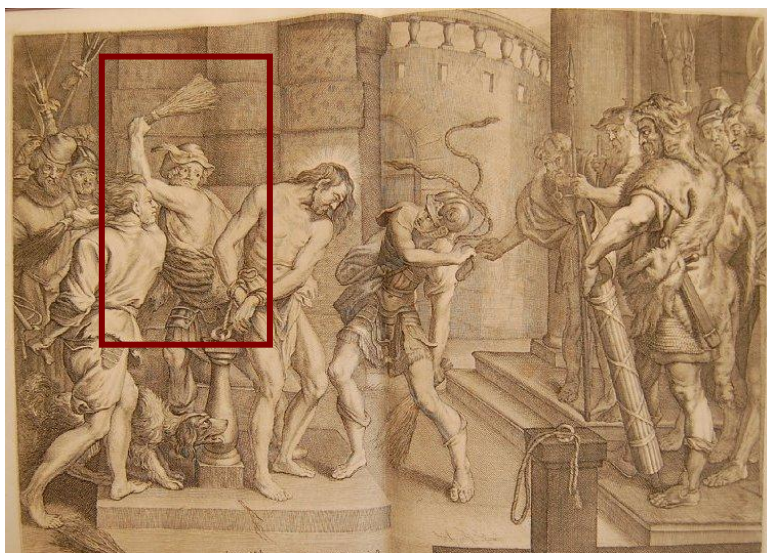
Obr. 151. Joan Galle podle Maartena de Vose, *Vzkříšení Lazara*, mezi 1600–1676, grafika – stranově převráceno..



Obr. 152. F. V. Harovník, *Bičování Krista*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 153. Raffaello Schiaminossi, *Quindecim Mysteria Rosarii Beatae Mariae Virginis*, Bičování Krista, 1609, rytina a lept.



Obr. 154. Claes Janszoon Visscher (?) podle Pietera de Bailliu a Abraham van Diepenbeeck, *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti*, Bičování Krista, 1652, rytina – stranově převráceno.



Obr. 155. F. V. Harovník, *Korunování Krista trním*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 156. Schelte Adamszoon à Bolswert podle Anthonise van Dycka, *Korunování Krista trním*, 1630-1635, rytina – stranově převráceno.



Obr. 157. F. V. Harovník, *Ecce Homo*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



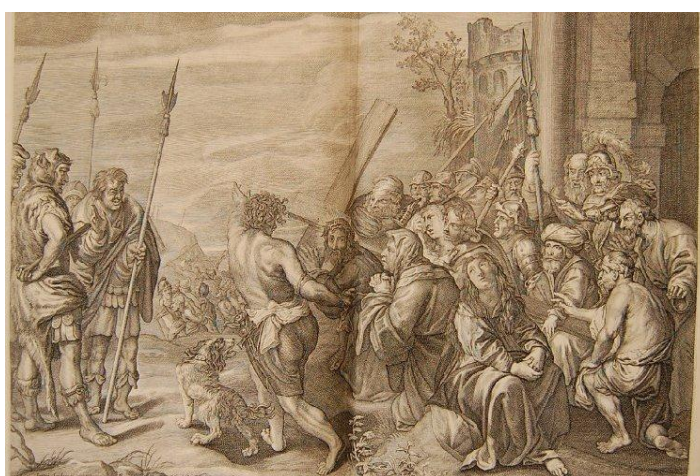
Obr. 158. Jean Baptist Barbé podle Maartena de Vose, *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti, Ecce Homo*, 1652, rytina.



Obr. 159. Giovanni Battista Mazzo podle Zuccariho Federica, *Ecce Homo*, kol. 1580, rytina.



Obr. 160. F. V. Harovník, *Nesení kříže / Kristus potkává sv. Veroniku*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 161. Schelte Adamszoon à Bolswert podle Jacoba Jordaense a Anthonise van Dycka, *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti*, *Nesení kříže*, 1652, grafika.



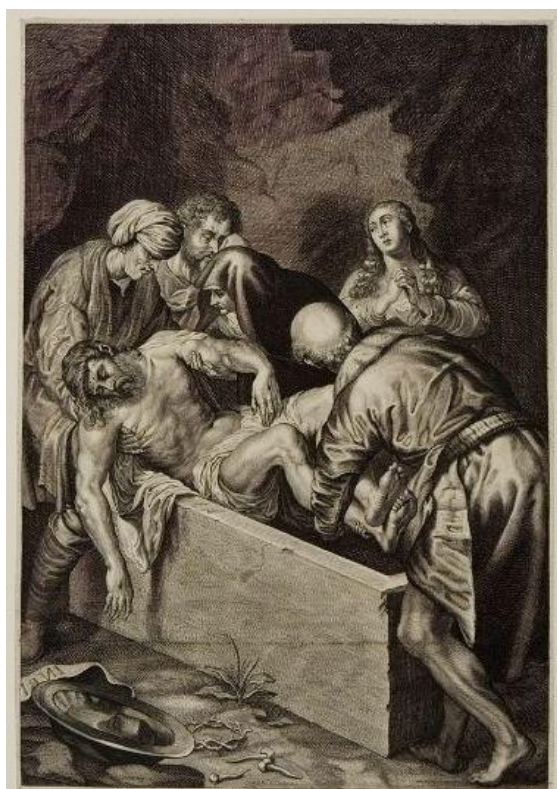
Obr. 162. F. V. Harovník, *Ukřižování*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 163. F. V. Harovník,
Kladení Krista do hrobu, Nové
Město nad Metují, zámek,
kaple, kolem 1660, nástěnná
malba.



Obr. 164. Giulio Bonasone podle
Tiziana, *Kladení do hrobu*, 1563,
rytina – stranově převráceno.



Obr. 165. Paulus Pontius podle Tiziana,
Kladení do hrobu, 1603–1658, rytina –
stranově převráceno



Obr. 166. F. V. Harovník, *Zmrtvýchvstání Krista*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 167. F. V. Harovník, *Noli me tangere*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 168. F. V. Harovník, *Večeře v Emmauzích*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.



Obr. 169. Willem Isaacszoon van Swanenburg podle Petra Paula Rubense, *Večeře v Emmauzích*, 1611, rytina.



Obr. 170. F. V. Harovník, *Nanebevstoupení Krista*, Nové Město nad Metují, zámek, kaple, kolem 1660, nástěnná malba.