

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Manýristická mříž kaple sv. Stanislava
v olomoucké katedrále sv. Václava

Bakalářská diplomová práce

TEREZA KASALOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Waisser, Ph.D.

Olomouc 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, k čemuž jsem využila uvedenou odbornou literaturu a prameny. Práce má rozsah 63 615 znaků.

V Olomouci dne 22. 6. 2016

Tereza KASALOVÁ

Poděkování

Na tomto místě bych ráda podělovala především vedoucímu mé práce Mgr. Pavlu Waisserovi, Ph.D., který mi dal spoustu dobrých rad, vždy si na mě našel čas a bez jeho postřehů by práce byla mnohem chudší. Velké poděkování také patří mé rodině a Milanu Špačkovi za nekonečnou trpělivost a pochopení.

1. Obsah

2.	Úvod	4
3.	Přehled dosavadního bádání	4
4.	Technologie	6
5.	Kulturně historický kontext	10
6.	Osoba Stanislava II. Pavlovského.....	12
6.1.	Život před rokem 1579	12
6.2.	Život po roce 1579.....	13
7.	Kaple sv. Stanislava.....	15
8.	Mříž sv. Stanislava.....	18
9.	Popis a ikonografie	18
9.1.	Záklenek.....	19
9.2.	Vnější rám dveří.....	21
9.3.	Vnitřní rám dveří	23
9.4.	Pravý vnější bok.....	24
9.5.	Levý vnější bok.....	26
9.6.	Pravý vnitřní bok	27
9.7.	Levý vnitřní bok.....	28
10.	Provenience.....	31
10.1.	Čechy a Morava	31
10.2.	Slezsko	34
10.3.	Norimberk.....	35
11.	Analogie.....	36
12.	Závěr	37
13.	Literatura a elektronické zdroje	39
13.1.	Literatura.....	39
13.2.	Diplomové práce.....	41
13.3.	Elektronické zdroje	41
14.	Seznam vyobrazení	42
15.	Obrazová příloha.....	45
16.	Anotace	75

2. Úvod

Hlavním cílem této bakalářské práce je celková analýza manýristické bronzové mříže při vstupu do kaple svatého Stanislava v olomoucké katedrále svatého Václava. Mříž je zasazena do dobového kontextu Olomouce na konci 16. století a také je prezentována jako ikonograficky i řemeslně jedinečné dílo objednavatele, olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského.

Jedna z úvodních kapitol je věnována technickým a řemeslným aspektům výroby tohoto díla. Tato část čtenáře seznámí s dobovými postupy formování a lití bronzu podle historické literatury a také s následnými povrchovými úpravami hotového díla.

Největší pozornost je ale věnována popisu mříže včetně určení velmi složité ikonografie jednotlivých vyobrazení. V této části práce jsou zaznamenány poznatky o několika dosud neurčených ikonografických motivech a grafických předlohách. Zcela nově se nám tak objevují zmínky o motivu devíti hrdinů, sv. Cecilii nebo o Tiberské nestvůře z *Knihy zázraků*.

Závěr práce se zmiňuje o možnostech provenience díla a uvádí české, moravské, slezské a německé litce, kteří v této době tvořili a svou zručností převyšovali ostatní řemeslníky.

3. Přehled dosavadního bádání

Jeden z prvních náhledů do historie mříže v kapli sv. Stanislava nám nabízí kniha *Olomouc* od trojice autorů Ivo Hlobil, Pavel Michna, Milan Togner z roku 1984. Tito autoři uvádějí, že kaple s mříží byla vystavěna mezi lety 1582 a 1591 jako rodinná hrobka Pavlovských. Mříž pocházející z Norimberku je podle nich

poslední zbytek původní manýristické výzdoby. Oceňují také její unikátní kvalitu a složitý ikonografický program.¹

Asi nejdůležitějším zdrojem pro identifikaci jednotlivých scén vyobrazených na mříži je stať Milady Lejskové-Matyášové K výzdobě renesanční mříže Stanislavské kaple olomouckého dómu z roku 1972. Autorka ve stati souhlasí s Norimberskou proveniencí a mříž datuje k počátku devadesátých let šestnáctého století. Dále detailně popisuje náměty výzdoby a určuje některé grafické vzory zejména z dílny Hendrika Goltzia a Virgila Solise. Také upozorňuje na prolínání se italských a severských motivů. Neuvádí žádné analogie, ale vyjadřuje myšlenku, že výzdobě olomoucké mříže se můžou rovnat snad jen italská renesanční díla. Jako příklad uvádí *Rajské dveře* Lorenza Ghibertiho ve Florencii, pokud by tedy na nich byly místo čtvercových reliéfů byly otvory.²

Náhled do technologie výroby nám může poskytnout stať Jiřiny Medkové Renesanční umělecké řemeslo na Moravě z roku 1989. Jako jedna z prvních hodnotí řemeslnou preciznost zpracování bronzu, o kterém píše jako o velmi cenném materiálu. Především oceňuje precizní zpracování balustrů a pečlivě cizelérsky dotvořené nízké reliéfy. V tvarosloví mříže jsou podle ní výrazné německé a nizozemské prvky.³

V roce 2003 vydal Ondřej Jakubec knihu *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*. Význam knihy pro tuto práci je především v usazení mříže do kontextu doby a také do kontextu života jejího objednavatele. Poprvé se zde zmiňuje mocenský a reprezentativní význam kaple i mříže. Program

¹ Ivo Hlobil – Pavel Michna – Milan Tognier, *Olomouc*, Praha 1984, s.79.

² Milada Lejsková-Matyášová, K výzdobě renesanční mříže Stanislavské kaple olomouckého dómu, in: *Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972, s. 69-79.

³ Jiřina Medková, Renesanční umělecké řemeslo na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 150-153.

výzdoby Jakubec vidí v boji dobra proti zlu (katolictví proti protestantství). V katalogové části datuje mříž do let 1589-91 s tím, že je písemně doloženo, že mříž byla hotová v dubnu roku 1591, také upozorňuje na přítomnost erbu po povýšení (1588). Provenienci neuvádí, uvažuje ale nad dílnami následovníků Wenzela Jamnitzera, nad norimberskou dílnou Straubingerů, nebo nad jinými norimberskými dílnami.⁴

Stejný autor v roce 2009 napsal stat' Renesanční a manýristické umění. Objevuje se zde zcela nová myšlenka, že mříž nemusí pocházet z Norimberku, jelikož toto tvrzení nemá žádnou oporu v pramenech, ani není podloženo žádným badatelským výzkumem. Jakubec zde pokládá otázku, zda by mříž nemohla být jedinečnou prací místních dílen.⁵

4. Technologie

Bronz je slitina mědi, cínu a případně v menší míře dalších neželezných kovů. Řadí se mezi těžké neželezné slévárenské slitiny. Teplota tavení slitin mědi je mezi 1050 a 1150 °C. V dnešní době se teplota měří speciálními teploměry a pyrometry, v minulosti se teplota určovala odhadem podle barvy taveniny.⁶

Bronz byl v renesanci oceňován především kvůli svým technickým možnostem, trvanlivosti a samonosnosti hmoty.⁷ Lité sochy byly a jsou oblíbené i proto, že dobře slévateľný kov má schopnost vytvořit dokonalý odlitek přesný do nejmenších detailů.

⁴ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003.

⁵ Ondřej Jakubec, Renesanční a manýristické umění, in: *Dějiny Olomouce I*, Olomouc 2009, s. 321-325.

⁶ Emilia Ďurinová – Edita Nagyová, *Kovolijectví a cizelérství II*, Praha 1989, s. 182-187.

⁷ Jan Chlíbaec, *Italské renesanční bronzy*, Praha 2007, s. 4-5.

Slévatelnost (schopnost vyplnit dutinu v tekutém stavu) ovlivňují vlastnosti kovu – tavitelnost (schopnost změnit tuhý stav na kapalný; teplota tavení čistého kovu je vždy vyšší, než teplota tavení slitiny), zabíhavost (ta se určuje délkou dráhy, kterou tavenina urazí, dokud její přední část nevychladne), tekutost (závisí na pohyblivosti částic; čím větší je tekutost taveniny, tím větší detaily můžou být odlity) a smršťování (jde o vlastnost kovu změnit při tuhnutí svou velikost; chceme-li odlitek přesných rozměrů, musí se forma udělat větší o daná procenta míry smrštění).⁸

Technologii lití bronzu v 16. století nám může přiblížit *Vlastní životopis* Benvenuto Celliniho. Ten v jedné z kapitol popisuje odlévání bronzu, aby techniku vysvětlil vévodovi Cosimu Medici, který Cellinimu nevěřil, že se socha Persea, kterou pro něj měl sochař odlít, povede.

Cellini Persea vymodeloval z vosku a obložil ho dobře uleželým jilem. Takto zhotovený hliněný plášť poté upevnil a sevřel železnými svorami. Poté začal vosk rozpouštět. Horký vosk unikal mnoha kanálky, které Cellini v plášti udělal, čím více je v plášti kanálek, tím lépe se prý socha povede. Po rozpuštění vosku obložil formu cihlami, které mezi sebou měly rozestupy, aby nimi mohl sálat oheň. Okolo takto zabezpečené formy potom zapálil oheň a dva dny ji nechal vypalovat. Tím se zbavil i posledních zbytků vosku a také získal pevnou keramickou formu.

Jakmile byla forma hotová, vykopal sochař velkou jámu, do které formu opatrně umístil „podle správných pravidel tohoto umění,“ což zřejmě znamenalo tak, aby vzduch mohl správně unikat z kanálek. Tento moment byl pro úspěšné odlití velmi důležitý. Poté formu zasypal hlinou tak, aby nezacpal kanálky a vzduch mohl unikat – používal k tomu hliněné rourky.

⁸ Emilia Ďurinová – Edita Nagyová, *Kovolijectví a cizelérství II*, Praha 1989, s. 179-181.

Nakonec v peci rozpustil bronz. Cellini se vévodovi chlubil, že si vytvořil novou pec, která nemá obdoby, protože má dvě výpusti pro bronz. Mistr dohlédl na výrobu kanálků od pece k formě, poté odstranil zátky nálevek a forma se naplnila. Odlitek dva dny chladnul a potom ho pomalu odkryli.⁹

Originální verze je samozřejmě mnohem dramatičtější, Cellini v ní málem umírá na horečku, hoří celá dílna a nová pec praská, ale to pro techniku odlévání bronzu není moc důležité.

V jiných knihách se můžeme dočíst o odlévání pomocí kadlubů (menších forem). Tyto kadluby buď mohly sloužit pro přímé odlévání – vymazaly se a rovnou se do nich nalil bronz, nebo se používaly pro namnožení voskových modelů.¹⁰ Touto metodou mohly být odlity opakující se jednoduché části mříže, např. balustry nebo plastické lví hlavy.

Na konci 16. století bylo také velmi oblíbené odlévání soch pomocí vícedílné rozložitelné formy. Tato technika měla jednoznačnou výhodu v tom, že sochy mohly být odlité vícekrát.¹¹ Je možné, že tento způsob byl použit při odlévání soch sv. Václava a Stanislava umístěných v záklenku olomoucké mříže. Oba světci jsou totiž na mříži dvakrát a jejich tvar je natolik složitý, že nemohlo jít o odlití za pomocí jednoduchého kadlubu. Jak ale zjistil badatel Jurečka, dvojice soch nejsou zcela identické a vždy se trochu liší (např. v drapérii). To by mohlo znamenat, že mezi odlitími byla forma poškozena nebo upravena.¹² Taky nám to dává možnost uvažovat nad použitím technologie, kterou zavedl Andrea Riccio (1470-1532). Ten namodeloval hliněný model bez větších detailů a až na něj nanesl vrstvu vosku,

⁹ Benvenuto Cellini, *Vlastní životopis*, Praha 1960, s. 301-307.

¹⁰ Miroslav Janotka – Karel Linhart, *Řemesla našich předků*, Praha 1987, s. 57.

¹¹ Jan Chlíbač, *Italské renesanční bronzky*, Praha 2007, s. 5.

¹² Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 282.

kteřou dokonale vymodeloval do tvaru díla. Tato technologie umožnila odlévat díla opakovaně a také vysvětlovala variabilitu odlitků.¹³

Z této doby máme také zachovanou ojedinělou českou teoretickou práci. Vavřinec Křička z Bítýšky totiž mezi lety 1500-1570 napsal knihu *Návod k lití a přípravě děl, kulí, hmoždířů, zvonů, konví ke zvedání vody, k vodotryskům a p. četnými kresbami opatřený*. Křička na rozdíl od Celliniho nepíše spis pro široké publikum, ale spíše jako příručku pro další kovolitce. Nejzajímavějšími momenty jsou zmínky o lití *Zpívající fontány* (1563-1568), kterou Křička odléval spolu s Tomášem Jarošem z Brna.¹⁴ Je to totiž podobně ojedinělá a náročná práce jako mříž sv. Stanislava a máme-li doklad o tom, že čeští řemeslníci zvládli zhotovit tuto fontánu, byli by určitě schopní vytvořit i stanislavskou mříž.

Po samotném odlití je důležité odstranit vtoky i výtoky kovu, povrch se opískuje a cizeluje. I na mříži sv. Stanislava se uplatnily cizelérské úpravy u detailních reliéfů.¹⁵ Nakonec je dílo patinováno. Každá dílna měla v renesanci své vlastní postupy patinování bronzů, tyto postupy byly tajné, a proto toho o nich dnes moc nevíme. Bronzy se dále mohly upravovat leptáním, lakováním nebo pozlacováním.¹⁶

Cizelováním se můžeme myslet dvě věci. Buď jde o jemné opracování odlitků nebo o zpracování jemných reliéfů do plechu. Cizelování (myšleno opracování odlitků) má jasný technologický postup. Nejprve se odstraní vtoky, švy, výfuky a podobně, následně se opraví špatně odlité nebo nedolité části. Dále se celý odlitek očistí a detailně se opracují stykové plochy různých částí hotového díla (toto je

¹³ Jan Chlíbaec, *Italské renesanční bronzů*, Praha 2007, s. 5.

¹⁴ Vavřinec Křička z Bítýšky, *Návod k lití a přípravě děl, kulí, hmoždířů, zvonů, konví ke zvedání vody, k vodotryskům a p. četnými kresbami opatřený*, Praha 1947, s. 25.

¹⁵ Jiřina Medková, Renesanční umělecké řemeslo na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 150-153

¹⁶ Jan Chlíbaec, *Italské renesanční bronzů*, Praha 2007, s. 6.

velmi důležitá část především pro funkčnost dveřních pantů) a nakonec se celé dílo cizelováním (použitím různých nástrojů a pomůcek) upraví, aby bylo dosaženo co nejděrnějšího okopírování původního modelu.¹⁷

5. Kulturně historický kontext

„ V dramatickém 16. století se především od poloviny 16. století stávala rozdílná konfese rozhodující hranicí ve společnosti. Ve vyhraněných konfesijních dogmatech (katolické i protestantské strany) smírné řešení nebylo možné. Naopak každý kompromis ve věcech víry byl považován za slabost, ne-li zradu.“¹⁸

Tato citace Ondřeje Jakubce nám dramaticky popisuje situaci, jíž museli olomoučtí biskupové čelit. Mezi lety 1545 a 1563 se konal Tridentický koncil, který mimo jiné diskutoval existenci protestantství. Tento koncil zasedal ve třech obdobích. V prvním se diskutovaly dva pilíře víry – Písmo (které ctíli i protestanti) a tradice. Dále řešili nauku o spáse, o svátostech a dědičném hříchu. V druhém období jednali o eucharistii a v poslední části byla probírána témata odpustků, svěcení kněžích, svátosti manželství a podobně. Výsledkem koncilu bylo posílení katolické církve a vymezení katolické věrouky vůči protestantské.¹⁹

Tento stav šířil po českých zemích strach z otevřeného boje. V paměti Olomoučanů stále zůstávalo upalování nekatolíků z první poloviny 16. století. Protestanti měli v té době na své straně většinově protestantskou městskou radu, katolíci zase duchovenstvo, takže proti sobě stály dva velké a mocné celky. Zhruba od poloviny 16. století se v Olomouci začaly dít nepokoje. Situace se vyhrtila

¹⁷ Emilia Ďurinová – Edita Nagyová, *Kovolijectví a cizelérství II*, Praha 1989, s. 135.

¹⁸ Ondřej Jakubec, Kult sv. Stanislava na Moravě za olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského, in: *Historia Artium III*, Olomouc 2000, s. 116.

¹⁹ Koncil Tridentický, in: *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích: Encyklopedie Diderot (4. svazek)*, Praha 1999, s. 156-157.

v roce 1570, kdy luteráni pohřbívali Georga Tallera u sv. Mořice. Tento pohřeb byl nepovolený a tak biskup Vilém Prusinovský nařídil exhumaci. Argumentoval tím, že to přece nejde, aby byl protestant pohřben v katolickém kostele a že by to ani v minulosti žádný biskup nedovolil. Protestanti byli v tomto konfliktu fyzicky agresivnější (házeli kameny po jezuitech, stříleli po vikáři Janu Hadovi...). Sám biskup Pavlovský vnímal rebelii protestantů jako snahu zničit celé katolické vyznání.²⁰

Další reakcí na spory mezi protestanty a katolíky byla sebe prezentace nobility. Katolíci chtěli, aby se o nich veřejně vědělo, že jsou početnými věřícími. Stejně tak protestanti výzdobou svých domů a radnic demonstrovali příslušnost ke své víře. Největší rozdíl mezi uměleckými propagačními zakázkami byl ten, že protestanti se zaměřovali na světské objekty a katolíci naopak na ty církevní. Šlo v podstatě o výtvarnou propagandu jejich náboženské příslušnosti.²¹ A přesně tak to s uměním v období manýrismu bylo. Nesloužilo jen pro estetické prožitky, obvykle mělo jasnou politickou, náboženskou nebo společenskou funkci. Šlo o určitý typ neverbální reklamy. Biskup Pavlovský v tomto duchu objednával díla především pro Olomouc s katedrálou sv. Václava. Kromě propagace katolictví biskup hojně stavěl na odiv i svůj rod se svou osobou v čele.

Paralelně s biskupovým bojem proti protestantům rostlo všeobecné stylizování se vysokých církevních hodnostářů do rolí mučedníků. Biskup Pavlovský v tomto nebyl výjimkou a navíc tento všeobecný pocit umocňoval podporováním kultu svatého Stanislava. Pravděpodobně nešlo jen o pózu, biskup byl skutečně připraven

²⁰ Ondřej Jakubec, Kult sv. Stanislava na Moravě za olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského, in: *Historia Artium III*, Olomouc 2000, s. 117-118.

²¹ *Ibidem*, s. 116-117.

pro svou věc zemřít a navíc se v katolickém světě obecně mělo za to, že protestanti jsou nakloněni násilí a krveprolévání.²²

6. Osoba Stanislava II. Pavlovského

6.1. Život před rokem 1579

Biskup Pavlovský, celým jménem Stanislav II. Pavlovský z Pavlovic, se narodil mezi lety 1545-1549 do chudší slezské rytířské rodiny.²³ V jejich rodině panovala velká soudržnost a mezigenerační úcta. Důkazem rodové soudržnosti je i fakt, že Pavlovský později zajistil svým bratrům výnosné pozice a pomohl tak i jejich rodinám k vyšší životní úrovni.²⁴

Již v dětství mu byla určena duchovní cesta. Studoval ve Vratislavi, ale brzo odešel do Brna a v roce 1569 se stal kanovníkem v Olomouci. Od této chvíle se mu hlavním jazykem stala čeština (zřejmě měl dva rodné jazyky, češtinu a polštinu), často zdůrazňoval, že je Slezan a ne Polák, tak se totiž mohl dovolávat obywatelského práva a bylo pro něj méně komplikované zastávat různé úřady v zemích Koruny české.²⁵ V Olomouci studoval u jezuitů, kde mimo studium také navazoval první užitečné kontakty. Mezi lety 1571-74 se dostal na studia do Říma na Collegium Germanicum. Tam nějakou dobu fungoval jako informátor biskupa Jana XVII. Grodeckého.

²² Ondřej Jakubec, Kaple sv. Stanislava při katedrále sv. Václava v Olomouci, in: *Střední Morava. Vlastivědná revue* (12), Olomouc 2001, s. 27.

²³ Jan Kašpar, Exempláře starých tisků s vlastnickými vazbami olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského dochované na území České republiky, in: *Sborník Národního muzea v Praze, řada C - Literární historie* 59 (1-2), s. 13.

²⁴ Jaroslav Pánek, Olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic. Duchovní kníže na prahu rekatolizace českých zemí, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 15.

²⁵ *Ibidem*, s. 16.

První významnější post mu byl udělen v roce 1575, kdy se stal proboštem Brněnské kapituly. Již za rok byl také Řehořem XIII. jmenován papežským notářem (šlo o čestný titul). V 70. letech se výrazně angažoval ve věcech olomoucké kapituly. Tyto aktivity mu nakonec zajistili pozici olomouckého biskupa. Volba proběhla 12.6.1579.²⁶

6.2. Život po roce 1579

Biskup Stanislav II. Pavlovský nastoupil do úřadu 25. března 1580. Vzápětí musel mezi prvními řešit případ olomouckého kapitulního děkana Jana Philopona Dambrovského, který otrávil čtyři biskupovy předchůdce (Viléma Prusinovského z Víckova, Jana XVII. Grodeckého, Tomáše Albína z Helfenburka a Jana Mezouna z Telče).²⁷ Velkým problémem bylo v začátcích také značné omezování moci biskupa ze strany olomoucké kapituly. Dále mělo biskupství značné dluhy. Co však bylo z pohledu biskupa snad nejhorší – faráři a představení klášterů si zvykli na samostatnost a nezávanost k větším církevním celkům a někteří se v této protireformační době dokonce klonili na stranu reformátorů.²⁸

Nový biskup se ukázal jako velmi schopný politik, který zaujatě podporoval jezuitskou činnost. A v duchu tridentského koncilu se snažil potlačovat protestantství na Moravě. Dále chtěl reformovat řeholní ústavy a obměnit klér tak, aby byl striktně katolický.²⁹ Své cíle prosazoval velmi nekompromisním a někdy tvrdým jednáním. Nekatolickému kléru často vyhrožoval vyhnáním nebo

²⁶ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 59-60.

²⁷ Jan Kašpar, Exempláře starých tisků s vlastnickými vazbami olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského dochované na území České republiky, in: *Sborník Národního muzea v Praze, řada C - Literární historie 59 (1-2)*, s. 13-14.

²⁸ Jaroslav Pánek, Olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic. Duchovní kníže na prahu rekatolizace českých zemí, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 17.

²⁹ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 60.

uvězněním a zabavoval reformační spisy. Na druhou stranu ale dokázal ocenit oddané katolické kněze a šlechtice, které sám pomáhal vychovávat (např. zařídil, aby na Collegiu Germanicu byla vyhrazena tři místa pro olomoucké studenty). Také vydával množství katolických knih. Tuto situaci výmluvně popsal Jaroslav Pánek: „*Stanislav Pavlovský se stal mistrem v převýchově šlechticů, měšťanů i poddaných k žádoucímu konfesijnímu chování. Obratně při tom kombinoval psychologicky vstřícné postupy a odměňování s násilnými prostředky a tresty, vždy v závislosti na síle vlastního postavení a na významu, jaký přikládal osobě či společenské skupině, s níž se střetával.*“³⁰

Pavlovský se aktivně snažil posilovat postavení biskupství. Proto tvořil síť kontaktů a posiloval reprezentaci biskupství, ale kapitula stále snižovala postavení biskupů. Pavlovský se tedy chtěl vymanit z jejich vlivu získáním knížecího titulu pro biskupství.³¹ Tradičně byl biskup hlavou moravských stavů, ale zejména v době, kdy většina moravských pánů byla protestantská, bylo toto právo biskupům upíráno.

Velmi důležité byly i v tomto ohledu Pavlovského vztahy s dalšími významnými osobnostmi té doby. Nadmíru přínosné bylo např. přátelství s Vratislavem z Pernštejna, podpora nejvyššího kancléře českého království mu jistě pomohla i při zvolení biskupem. Vratislav mu dále zajišťoval přístup k císařskému dvoru a často spolu konzultovali různé protireformační kroky. Podobně důležitou figurou byl posléze i Adam II. z Hradce, nejvyšší kancléř od r. 1585. Zajímavý je i vztah mezi biskupem a samotným císařem Rudolfem II. Pavlovský jel několikrát hájit Habsburské zájmy do Polska a během těchto cest si s císařem posílali šifrované

³⁰ Jaroslav Pánek, Olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic. Duchovní kníže na prahu rekatolizace českých zemí, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 18-19.

³¹ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 64.

zprávy. Za odměnu v roce 1588 císař uznal Pavlovského nárok na knížecí titul pro biskupství.³²

Nás ale kromě jeho politických a kariérních úspěchů musí zajímat především biskupova mecenášská činnost. Biskupovi podléhalo velké množství rezidencí a statků po celé Moravě – od Brna až k Hukvaldům a od Kroměříže k Osoblaze. Jeho objednavatelská činnost se projevila především v Kroměříži a v Olomouci. V olomoucké katedrále sv. Víta vystavěl kapli sv. Stanislava s bohatou freskovou výzdobou, vydal ojedinělý spis *Zrcadlo slavného Markrabství moravského* od Bartoloměje Paprockého,³³ také dal zhotovit žezlo Filozofické fakulty Olomoucké univerzity.³⁴ Motivací mu byla především sebereprezentace a manifestace katolictví.

7. Kaple sv. Stanislava

Kaple sv. Stanislava v olomoucké katedrále sv. Václava je bezesporu jednou z nejreprezentativnějších staveb biskupa Pavlovského. O stavbě kaple začal Pavlovský uvažovat okolo roku 1585. Impulsem pro výstavbu byla jistě smrt biskupova otce v roce 1582, takže stavba byla myšlena, mimo jiné, jako rodová hrobka. Nakonec se ale hrobkou nikdy nestala. Náhrobky biskupa a jeho příbuzných (otce, bratra a tety) byly totiž umístěny před kaplí. Stavba se tedy změnila spíše v rodový epitaf, jehož hlavním posláním bylo posílení kultu sv. Stanislava a podpora

³² Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 60-61.

³³ Jaroslav Pánek, Olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic. Duchovní kníže na prahu rekatolizace českých zemí, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 29-30.

³⁴ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 17.

hlavního motivu legendy tohoto světce, což byl střet církve a světské moci, ve kterém církev nakonec vítězí.³⁵

Na její výstavbě se podíleli stavitelé Antonín Vlach, Jakub Vlach, Hans Joss a zedník Petr, který prostor zaklenul. Stále se ale neví jistě, kdo byl architektem, i když Jarmila Krčálová dříve navrhla připsat autorství Giovanni Gargollinimu. Stavba má silně italizující charakter a tak je nejspíš správné hledat architekta mezi italskými umělci.³⁶

Kaple má centrální čtvercový půdorys (což je ideální tvar dispozice sakrální architektury podle Leona Battisty Albertiho) a původně byla zaklenuta klášterní klenbou. Stavba je zhotovena z cihel a z vnější strany obložena kamenem. Vnější členění stěn svazkovými pilastry kapli značně vertikalizuje a zajímavým manýristickým detailem jsou iluzivní okna se sešikmenými a hluboko vsazenými okenními špaletami [2]. Střechu (původně tvaru cibulovité helmice) vytvořil Paul Tschantschler v roce 1590. Helmice záalpského tvaru (použita také např. u Palazzo Roverella ve Ferrare nebo na olomoucké radniční věži) byla ukončena křížkem.³⁷

Následující rok začaly práce v interiéru. Portál kaple byl inspirován portály ze zámku v Náměšti nad Oslavou. Má tvar edikuly, po každé straně průchodu stojí dvojice kompozitních sloupů s hladkými dříky z černého mramoru na širokých podstavcích z černého a červeného mramoru. Za těmito sloupy je zeď částečně bosovaná kvádry také z červeného mramoru [1]. Uvnitř stavby se tmavě červený mramor uplatnil v obložení do výše oken. Tyto části jsou ryze manýristické, zbytek

³⁵ Ondřej Jakubec, Kaple sv. Stanislava při katedrále sv. Václava v Olomouci, in: *Střední Morava. Vlastivědná revue (12)*, Olomouc 2001, s. 31-32.

³⁶ Ibidem s. 27.

³⁷ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 153-158.

portálu i kaple byl později barokně upraven. Autorem portálu byl téměř jistě kameník Jakub Vlach.³⁸

Výmalbu kaple provedl Gerhart van Valckenborch a Mates Mahler. Hlavním tématem maleb byla legenda o sv. Stanislavovi, tzv. legenda Piotrawińska. V té se mluví o šlechtici Piotrowi, který prodal biskupu Stanislavovi obec Piotrawinu. Když ale tento šlechtic zemřel, jeho příbuzní si na vesnici dělali nárok. Aby biskup dokázal, že Piotrawina patří církvi, učinil zázrak a vzkřísil mrtvého Piotra a přivedl jej ke královskému soudu, aby obchod dosvědčil. Král ale místo vyřešení sporu Stanislava zavraždil, protože na něj měl už dlouho spadeno. Biskup ho totiž dlouhodobě káral kvůli zhýralému životu. Podstata této legendy je v boji církve proti světské vládě. Stejný boj vedl i biskup Pavlovský. Legenda byla v kapli znázorněna čtyřmi scénami: Vzkříšení Piotra, přivedení Piotra před královský soud, zavraždění sv. Stanislava a světcovo mrtvé tělo chráněné čtyřmi orly.³⁹ Dále zde byly vymalovány Arma Christi a rodový znak Pavlovských.⁴⁰ Štuky vytvořil Georg Gialdi. Mělo se jednat o velký erb biskupa Pavlovského se sv. Stanislavem a Václavem. Dále měl Gialdi zhotovit sochy tří ctností (Víra, Naděje, Láska) se symboly dětí, pelikána a anděla. Dříve se uvažovalo o tom, že Gialdi mohl navrhnout i mříž do kaple, Ondřej Jakubec to ale ve své práci vyvrací.⁴¹ V dnešní době bohužel z původní výzdoby interiéru nemůžeme vidět skoro nic, celá kaple totiž mezi lety 1738 a 1745 prošla silnými barokními úpravami.

³⁸ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 159-160.

³⁹ Ibidem, s. 165.

⁴⁰ Ondřej Jakubec, Kaple sv. Stanislava při katedrále sv. Václava v Olomouci, in: *Střední Morava. Vlastivědná revue (12)*, Olomouc 2001, s. 31.

⁴¹ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 282.

8. Mříž sv. Stanislava

Mříže se obvykle používaly v prostorech, kde bylo požadováno, aby prostor byl striktně oddělen od zbytku budovy, ale aby do něj bylo zároveň neustále vidět. Další výhodou mříže je, že na rozdíl od plných dveří napomáhají lepšímu osvětlování prostoru. Mříže v sakrálních interiérech můžeme rozdělit na mříže okolo liturgicky důležitých míst (např. křtitelnic nebo sanktuárií), dále na chórové přepážky, mříže oddělující kaple a hrobky a monumentální mříže oddělující velké části kostelů (např. předsíň od hlavní lodi).⁴²

Mříž sv. Stanislava byla vyrobena mezi lety 1589-1591 na objednávku olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského. Dříve se jako spodní hranice uváděl rok 1582, kdy zemřel biskupův otec, ale zejména kvůli polepšenému erbů, který je součástí výzdoby a biskup ho získal až v roce 1588, je logické časovou hranici posunout.

Jedná se o ojedinělou ukázkou manýristického kovolitectví, kovárství a cizelérství. Tato bronzová mříž byla složena z několika kusů. Pohledově ji můžeme rozdělit na dvě bočnice, dveře s balustrami a půlkruhový záklenek [3].

9. Popis a ikonografie

„V souvislosti s hrobovým prostorem nalézáme specifický druh symbolické výzdoby a motivů, které mohou být obecně spjaté s křesťanstvím a vírou ve Vzkříšení, ale také mohou připomínat a oslavovat konkrétní osobu, její ctnosti, vlastnosti a skutky a připomínat její původ.“⁴³

⁴² Šárka Gandalovičová, *Náhrobní mříž v českých zemích v období raného novověku. Mříž a hrobový prostor 1550–1740* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015, s. 28.

⁴³ *Ibidem*, s. 47-48.

Na mříži do kaple sv. Stanislava je mimo jiné zajímavý právě její velmi složitý ikonografický program. Celkový námět ikonografického programu je nejspíš boj dobra se zlem a příprava na Poslední soud. Bližší ikonografické a ikonologické zkoumání nám znesnadňuje fakt, že výzdoba mříže pravděpodobně korespondovala a komunikovala i s ostatní výzdobou kaple, která dnes už neexistuje. Kromě tohoto hlavního námětu má mříž právě oslavovat a připomínat biskupa Pavlovského, přesně jak je uvedeno v citaci výše.

9.1. Záklenek

Horní část mříže tvoří půlkruhový záklenek [4] tvořený kovanými proplétanými bronzovými pásky. Výraznými prvky záklenku jsou také sochy sv. Václava (vlevo) a sv. Stanislava (vpravo) a erb Stanislava II. Pavlovského umístěný mezi nimi. Po pravé i levé straně záklenku jsou také plastické hlavičky andělů s křídly. Záklenek je oboustranný, zadní strana se od přední výrazněji neliší.

Socha sv. Stanislava I. ze Szczepanowa má rozměry 67 x 23 cm [6]. Jde o sochu polského biskupa a mučedníka, který byl kanonizován roku 1253. Je vyobrazen jako biskup s mitrou na hlavě, berlou v levé ruce a pláštěm sepnutým na prsou. Pravou rukou žehná. Je potřeba poznamenat, že v minulosti se uvažovalo nad tím, že socha představuje sv. Vojtěcha. Oba světci by odpovídali jak atributům, tak i tradici zobrazování. Je ale pravděpodobnější, že na mříži ke kapli sv. Stanislava, kterou nechal vystavět biskup podporující kult sv. Stanislava na Moravě, bude spíše socha právě tohoto světce a ne sv. Vojtěcha.

Socha sv. Václava má rozměry 76 x 26 cm [5]. Kníže drží v pravé ruce prapor s krátkou žerdí a znakem orlice, levou rukou přidržuje štít se stejným znakem. Je oděný do zbroje odpovídající módě 16. století s pláštěm sepnutým na

prsou. Od 14. století je v Olomouci spojování těchto dvou světců docela časté (v Polsku k nim byl ještě přidáván již zmíněný sv. Vojtěch).⁴⁴

V souvislosti se získáním knížecího titulu v roce 1588 byl také polepšen erb Stanislava II. Pavlovského. Na mříži už můžeme vidět právě tuto polepšenou verzi. Jde o čtvrcený erb oválného tvaru s čestným štítkem v rolverkové kartuši s mitrou a berlou. Na čestném štítku se objevuje rodový znak Pavlovských - šesticípá hvězda nad stoupajícím půlměsícem (tzv. leliwa). V prvním a čtvrtém poli je špicemi polcený štít ve dvou řadách nad sebou (znak olomouckého biskupství). V druhém a třetím poli je vyobrazena rozkřídlená orlice s šesticípou hvězdou na prsou [8]. Erb na této konkrétní památce není polychromován.

Základním znakem rodu Pavlovských je leliwa. Pavlovští ale nebyli jediným rodem s tímto znakem. V Polsku a v Německu šlo o vcelku běžný znak s neznámým původem. Existuje několik legend, které získání znaku objasňují. Jan Štěpán je popsal takto: *„O jeho původ se kupodivu pře oblast dnešního Německa a Polska (tato soustátí tehdy neexistovala) – podle německé legendy znak vznikl v souvislosti s hradem Mondstern nad Rýnem – jde tedy o mluvící znamení – a příchodem jistého Spytimíra. Podle Polské legendy byl nejstarším předkem rodu ve 12. století jistý Tarnov, který založil osadu téhož jména a jeho erb už byla leliwa. Legenda o Spytimírovi říká, že přišel za časů Vladislava Łokietka ze zmíněného hradu Mondstern, ale jeho rodové znamení bylo jiné a erb leliwu získal až po svém příchodu sňatkem. Další legenda hovoří o tom, že v krajině pozdějšího vévodství Mazovského bylo několik rytířských rodin, které spolu s Vladislavem Łokietkem válčily v jakési strašlivé bitvě s Uhry. Ta prý trvala od úplňku až do doby, kdy stál na nebi srpek měsíce a u něj svítila hvězda – tehdy bitva pro Poláky vítězně skončila.*

⁴⁴ Ondřej Jakubec, Kult sv. Stanislava na Moravě za olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského, in: *Historia Artium III*, Olomouc 2000, s. 119.

*Král pak dal těmto rodinám na paměť šťastné nebeské znamení do erbu jako leliwa.*⁴⁵

Biskup s umístováním erbů nešetřil a používal je k reprezentaci všemi možnými cestami. Už jen když se člověk zamyslí nad kaplí sv. Stanislava, tak velký bronzový biskupův erb byl umístěn na mříži, štukový nad vchodem a uvnitř kaple měl být ještě jeden namalovaný.

Celkový koncept záklenku je honosným završením mříže. Světci a především biskupův erb jsou zde svým umístěním triumfalizováni. Stejnou kompozici například představuje i grafika v tisku publikujícím závěry olomoucké synody z roku 1591 [9].

9.2. Vnější rám dveří

Pro lepší orientaci dveře rozdělíme na sedm částí – A (levý horní bok), B (levý dolní bok), C (pravý horní bok), D (pravý dolní bok), E (Horní příčka), F (Střední příčka), G (Spodní příčka).

Na levé straně jsou reliéfy sedmi ctností – Víra (Fides) je představována cudně oděnou ženou nesoucí v pravé ruce krucifix a v levé knihu (bibli) [10, 11]. Naděje (Spes) vypadá jako dobře naladěná žena držící ptáčka, která stojí na velké lodní kotvě [12, 13]. Láska (Caritas) je znázorněna jako usměvavá matka dvou dětí, z nichž jedno drží v náručí a druhé stojí na zemi vedle ní [14, 15]. Spravedlnost (Iustitia) je vážná žena s váhami a mečem v rukou [16, 17] (A). Moudrost (Prudentia) je žena dvou tvářích, které hledí do minulosti i budoucnosti a se dvěma hady v ruce [18, 19]. Síla (Fortis) nesoucí na rameni sloup svižně kráčí s pevným

⁴⁵ Jan Štěpán, *Ve svitu hvězdy a půlměsíce. Heraldika biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic*, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 67-68.

výrazem vpřed, až za ní vlají šaty [20, 21]. Krásná střídmost (Temperantia) drží v pravé ruce džbán a v levé číši, do které přelévá tekutinu ze džbánu [22, 23] (B).

Na pravé straně je v opozici sedmero neřestí – Pýcha (Superbia) je bohatě oděná žena zdobená šperky, která se obdivuje v zrcadle. Doprovází ji páv [24, 25]. Obžerství (Gula) má v jedné ruce džbán a v druhé nad hlavou drží mísu. Její obézní tělo je částečně odhalené a u jejích nohou si hoví vepř [26, 27]. Smilstvo (Libido) vypadá jako krásná mladá žena oděná jen do pláště doprovázená beranem. V levé ruce má větvíčku a na pravé jí sedí ptáček [28, 29]. Hněv (Ira) se s šavlí, štítem a přílbou připravuje k boji. Šavli má nad hlavou a u nohou jí sedí lev [30, 31] (C). Závist (Invidia) má podobu stařeny v rozevlátých hadrech. Na hlavě má místo vlasů hady a jeden had se jí také obtáčí okolo ruky, druhou rukou drží srdce, do kterého chce právě kousnout a u nohou jí štěká pes [32, 33]. Lakomství (Avarities) si nese své měšce a vaky s penězi, pravděpodobně měl být součástí výjevu i vlk, ale není zde zobrazen [34, 35]. Lenost (Segnities) je představována ženou, která si rukama přidržuje látku, do které je nedbale oblečená, za ní leží osel [36, 37] (D).

Zajímavým detailem u neřestí je fakt, že většina postav stojí jakoby na dvou kamenech, mezi kterými je propast. Všechny personifikace pod sebou mají podlouhlou kartuši, je tedy možné, že původně měly být popsány. Reliéfy byly zhotoveny podle předloh Hendricka Goltzia.⁴⁶

Horní příčku dveří (E) zdobí florální ornament [38]. Střední části (F) dominuje římsa s plastickými lvími hlavami a u země (G) je reliéf hrajících si lvíčků s florálním ornamentem [39, 40]. Tito lvi mají grafickou předlohu ve Virgilem Solisem graficky zpracované tarotové kartě X, na které si hraje deset lvů rozdělených do dvou sloupců [41].

⁴⁶Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 33-37.

9.3. Vnitřní rám dveří

Stejným způsobem jako u vnějšího rámu rozdělíme i vnitřní rám, tentokrát malými písmeny – a (levý horní bok), b (levý dolní bok), c (pravý horní bok), d (pravý dolní bok), e (horní příčka), f (střední příčka), g (spodní příčka).

Vpravo je po celé délce v reliéfech představeno podobenství o deseti pannách (družičkách). V horní části máme pět panen moudrých s hořícími lampičkami (c), které hrdě stojí v krásných honosných šatech [42-44]. Pod nimi posedává pět panen pošetilých beze světla, z nichž většina si podpírá hlavu rukou v melancholickém gestu [46, 48, 50] (d). Mezi ženskými postavami jsou architektonické předěly doplněné zvířecími a jinými figurami.

K této části výzdoby mříže jsme našli grafiku, která naprosto přesně zobrazuje jak panny, tak i jejich orámování, architektonické předěly a doplňující motivy [45, 47, 49]. Bohužel popis obrázků nám udává nepřesvědčivé a nejasné informace. Podle popisu jsou grafiky z ruky Mathiase Greutera a jedná se o vyobrazení ctností a neřestí asi z roku 1592 ze Štrasburku. Tento rok je ale pouhým odhadem, takže se nedá přesně určit, zda je grafika předlohou, nebo grafickou kopií olomoucké mříže.⁴⁷

Podobenství o deseti pannách mluví o připravenosti člověka na Poslední soud. Nikdo neví, kdy ten okamžik nastane, a proto by každý měl být připraven pořád. Zajímavé je, že podobenství o deseti pannách a vyobrazení ctností a neřestí poukazuje na to samé – na životní volbu, která se nám buď vyplatí, nebo vymstí, až přijde soudný den. S touto myšlenkou navíc koresponduje i další motiv zobrazený na olomoucké mříži – Poslední soud.

⁴⁷ Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*, Berlin 1979, s. 77.

Vlevo nahoře se objevuje avizované vyobrazení Posledního soudu (a). V horním poli se mezi oblaky vznášá Syn člověka, který žehná pravou rukou. Pod ním anděl přijímá spravedlivé a u jeho nohou lidé vylézají z hrobů [52]. Níže pak jiný anděl zahání nehodné do pekla. Pod těmito výjevy se ještě objevuje reliéf ženy s lampičkou a ležící figura se symbolem podobným slunci u nohou [53].

Ve spodní části (b) můžeme vidět reliéfy dvou žen nad sebou [51]. Tyto ženy stojí uvnitř blíže nespecifikované architektury a obě mají odhalené nohy. Jejich význam zatím není možné přesněji určit. Tyto ženy i poslední Soud jsou rozděleny třemi masivními ornamentálně zdobenými dveřními panty [90].

Horní i spodní příčku zdobí ornamenty (e.g). Na střední příčce je vyobrazeno sedm postav z antické mytologie – Saturn, Jupiter, Mars, Sol, Venuše, Merkur a Luna [54, 55, 56]. Přesněji se jedná o antická planetární božstva, kterým byly předlohou grafiky Virgila Solise [57]. Údajně šlo o čtvrtou řadu na toto téma, kterou Solis vytvořil a zároveň má být tou nejoriginálnější.⁴⁸ Řada bohů je mezi Merkurem a Lunou rozdělena antropomorfní rukojetí dveří.

9.4. Pravý vnější bok

Hned u dveří při zemi stojí podstavec s maskaronem znázorňující ženu se zvláštní pokrývkou hlavy, která na stužce v ústech drží trs ovoce [58]. Má nezúčastněný výraz bez emocí. Na tomto podstavci stojí ženská karyatida [59, 60]. Nedá se ale říct, že by socha plnila podpěrnou funkci. Ani výraz její tváře a uvolněnost postoje neznáčí, že by socha cokoli držela. Jak dříve napsala Milada Lejsková-Matyášová, karyatida vypadá spíše jako vztyčený gisant a stává se mrtvým strážcem vchodu do pohřební kaple.⁴⁹ Tento motiv maskaronu a karyatidy

⁴⁸ Milada Lejsková-Matyášová, K výzdobě renesanční mříže Stanislavské kaple olomouckého dómu, in: *Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972, s. 77.

⁴⁹ *Ibidem* s. 71.

se opakuje na levé i pravé straně zevnitř i zvenčí kaple. Jen vpravo je vždy ženská karyatida a vlevo mužský atlant.

Podobný motiv atlanta a karyatidy můžeme vidět například na portále Golčova paláce ve Znojmě z roku 1606 [61]. Sochy nejsou těm z katedrály podobné (nejedná se o stejného autora), ale mají stejně uvolněný postoj a také navazují na římsu podobným volutovým zakončením. Tyto znojemské sochy zhotovil Georg Gialdi – stejný sochař, který vytvořil štuky uvnitř kaple sv. Stanislava.

Vlevo od karyatidy je tenký pás s nízkým reliéfem vyobrazující světce. Shora vidíme sv. Petra z profilu s nimbem a dvěma klíči v ruce, sv. Veroniku en face s nimbem a rouškou s Kristovou tváří [62]. Dále můžeme spatřit neznámého světce s nimbem a mitrou u nohou a těžce identifikovatelnou světici s palmovou ratolestí a rozevřenou knihou (snad jde o sv. Markétu⁵⁰) [63]. Pod světci je vyobrazen archanděl Michael porážející d'ábla [65]. Michael je částečně překrytý římsou a nýtem. V pásu pod ním jsou vyobrazena stvoření, které lze pokládat za delfíny.

Zbylou část tvoří bronzová mříž bez výplní ve tvaru složitěho ornamentu, který je složený z různých silně rýhovaných vegetabilních úponků [64]. Zajímavým detailem této části je lví hlava a také trs ovoce, který je velmi podobný těm na podstavcích karyatid. Pod touto částí mříže jsou umístěny čtyři balustry stojící na vlysu se lvími hlavami. Nejspodnější částí je opět bronzový mřížovitý ornament, jehož centrálním motivem je květina se čtyřmi okvětními lístky. Tento motiv i zbytek ornamentu pravděpodobně vychází z kovaných mříží této doby. Spodní ornament s centrální květinou jasně kopíruje klasický motiv kovaných mříží – využívá prutů s kulatým průřezem, které se začaly používat s příchodem renesance.

⁵⁰ Milada Lejsková-Matyášová, K výzdobě renesanční mříže Stanislavské kaple olomouckého dómu, in: *Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972, s. 75.

Obvykle byly tyto pruty stáčeny do tvarů spirál, kruhů, čtyřlístků a srdcí.⁵¹ Na levé straně vypadá tato část stejně.

9.5. Levý vnější bok

Opět se zde objevuje podstavec s maskaronem, na kterém ale stojí atlant [66, 67]. Tento muž má knír a krátce střižený plnovous. Jeho oděv se zejména v horní části liší od oděvu karyatidy, ale v rukou drží oba stejný předmět – šňůru s korálky ukončenou střapcem. Zajímavým detailem je hřeb zabíjí do jeho nohy, který by mohl mylně poukázat na možnost, že mužská postava je Kristus. Jde ale spíše o technický detail, než atribut postavy.

Vpravo od atlanta je tenký pás s reliéfy zobrazující hermovky [69, 70, 71] prokládané portrétními profily z grafik Virgila Solise. Jejich jména jsou napsána na Solisových grafikách. Shora je to tedy Falerio (možná Marcus Furius Camillus), Rodan, Filius Troia (což by mohl být Hektor, Paris nebo Aeneas), Helena (Trojská), Julio (Caesar) a Drusilla (sestra Caliguly) [72, 73, 74, 75]. Tyto postavy souvisí s historií Říma či Trojskou válkou. V kontextu mříže mají ale tyto poprsně spíše jen dekorativní charakter.

Na stejném místě, jako je vpravo reliéf archanděla Michaela, je zde reliéf neznámého světce nebo svěťice. I tento reliéf je částečně překrytý římsou a to zrovna v místě, kde má postava hlavu, což značně znesnadňuje identifikaci. Jde o stojící figuru, která má v rukou hudební nástroj (zřejmě harfu, nebo varhany). Podle oděvu jde spíše o ženu, možná by se mohlo jednat o svatou Cecílii. V pozadí výjevu je několik domů [76]. V pásu pod touto svěťicí jsou další dvě hermovky.

⁵¹ Šárka Gandalovičová, *Náhrobní mříž v českých zemích v období raného novověku. Mříž a hrobový prostor 1550–1740* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015, s. 30.

9.6. Pravý vnitřní bok

Na pravé vnitřní římse se střídají vyobrazení hrdinů a bestií. Tři hrdinové jsou zde vybráni z tzv. devíti hrdinů (rytířů), známých už od 14. století jako vzory rytířské ctnosti. Jedná se vždy o tři rytíře starověku (Hektor z Tróji, Alexandr Veliký, Julius Caesar), judaismu (král David, prorok Josue, Juda Makabejský) a křesťanství (Kráľ Artuš, Karel Veliký, Godefroy z Bouillonu).⁵² Vzorem pro vyobrazení na mříži byly grafiky Virgila Solise [78, 80, 82]. Shora můžeme rytíře identifikovat jako Judu Makabejského [77] – vypadá jako starší muž s plnovousem a přilbou s chocholem v plné zbroji. Na kyrysu má symboly květin, o nohy se mu opírá malý štít s diagonálním páskem (který je trochu matoucí, protože vypadá spíše jako štít Hektora z Tróji). Poté zde stojí Josue [79] – je reprezentován prostovlasým mužem s vousy v plné zbroji a s velkým úplně prázdným štítem. Posledním je král David [81] – ten je vyobrazen jako starší muž s krátkým vousem a čapkou ve zbroji a pláštěm sepnutým na rameni. Svůj štít s oválnou kartuší drží před sebou.

Je zvláštní, že zde nezvolili vybrat jednoho hrdinu z každé trojice, ale rozhodli se zobrazit jen židovské rytíře. Každopádně určení je nesporné. Zajímavým detailem jsou jejich prázdné štíty (nejvýraznější u Josueho). Dávají nám možnost přemýšlet, jestli mříž neměla být částečně polychromovaná, to by prázdné štíty vysvětlovalo. Zároveň by to mohlo být i vysvětlení prázdných kartuší u reliéfů ctností a neřestí. Navíc polychromované kovové práce nebyly v renesanci nijak neobvyklé.⁵³ Rytíře oddělují vyobrazení gryfa [83] a lva [84].

⁵² Henry Currie Marillier, The nine worthies, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 61 (352), <http://www.jstor.org/stable/865145>, vyhledáno 14. 6. 2016.

⁵³ Karel Goňa – Pavel Révay – Šimon Vondruška, *Umělecké kovářství*, Praha 2005, s. 34.

Na levé římsě vedle karyatidy jsou opět vyobrazeny portrétní profily podle grafik Virgila Solise, tentokrát prokládané vegetabilními motivy. Shora to jsou opět Falerio, Rodan, Filius Troia, Helena, Julio a Drusilla. Na místě u římsy je opět značně poškozený reliéf blíže neidentifikovaného muže s plnovousem, který je buď nahý, nebo má bederní roušku, což není možné určit, protože v oblasti pánve má postava vyvrtaný otvor. Muž má přes hrud' pásek, který nejspíš drží vak na jeho zádech. Pod ním jsou opět dvě hermovky.

9.7. Levý vnitřní bok

Na levé vnitřní římsě jsou shora vytvořeny reliéfy neidentifikovaného starého muže [85], lva [86] a nahého muže s palicí položenou mezi nohama. Možná by mohlo jít o Kaina. Ten zabil svého bratra kyjem a navíc postava stojí také na dvou kamenech, mezi kterými je propast – stejně jako neřesti [87]. Dále zde máme jednorožce [88], anděla [89] a nestvůru (nevěstku babylonskou) [91]. Tato nestvůra odpovídá popisu Tiberské nestvůry z *Knihy Zázraků (The Book of Miracles)* z roku 1550 [92]. Má dračí ocas, jednu nohu s kopytem a druhou s ptačími drápy, znetvořené ruce, z nichž jedna má tvar čenichu. Jen místo hlavy koně má lidskou tvář. Propojení jednotlivých motivů zatím není jasné.

Pravá římsa vedle atlanta je zdobená méně než ostatní, protože její velkou část zabírají tři masivní dveřní panty, které jsou také bohatě zdobené ornamenty a na některých jsou drobné reliéfy ptáků [90]. Pod prvním pantem jsou čtyři mořské nestvůry a pod druhým ještě jedna. I v této části můžeme vidět jen jeden provrtaný reliéf, částečně zakrytý římsou. Je na něm spoře oděná žena, která v rukou drží nějaký kulatý objekt (možná štít). Tento velmi těžko čitelný reliéf je rozhodně nejhůře zachovalou částí výzdoby, pravděpodobně i kvůli působení přípravků k promazávání pantů.

Mezi řádky lze vyčíst, že pro koncept mříže je zcela určující polarita mezi ctnostmi a neřestmi a jejich „zúčtování“ v den Posledního soudu. Archanděl Michael pod Kristem soudcem rozděluje mříž na pomyslnou sféru spasených a zatracených. Stejně je to v daném ohledu s podobenstvím o pěti pannách rozumných (moudrých) a pěti pošetilých. Všech deset žen čekalo na ženicha, vzaly si s sebou své lampy, ale jen panny moudré si vzaly i nádobky s náhradním olejem. Ženy tak dlouho čekaly, až začaly usínat, ale o půlnoci je vzbudilo volání, že ženich už přichází. Moudré panny viděly, že jejich lampy dohasínají a tak jen dolily olej. Pošetilé panny ale olej navíc neměly a tak prosily ty moudré, aby jim olej půjčily. Moudré panny to odmítly a poradily jim, aby si koupily nový olej od obchodníků. Když ale pošetilé panny odešly hledat obchodníky, přišel ženich. Odvedl pět připravených žen na svatbu a zavřel dveře. Pošetilé panny nařikaly, aby jim ženich otevřel. Ten je ale zapřel. (Matouš 25:1-13)

Jak již bylo zmíněno, kaple sv. Stanislava byla původně koncipována jako pohřební kaple rodu Pavlovských z Pavlovic. V poslední čtvrtině 16. Století má na Moravě jednoznačně eschatologický podtext například kaple Všech svatých na zámku v Telči s ústředním motivem Ezechielovy vize Vzkříšení mrtvých v údolí suchých kostí v ústředním poli klenby lodi, kterou nechal vybudovat Zachariáš z Hradce.⁵⁴

Ctnosti a neřesti se obvykle zobrazují pomocí ženských alegorických postav s atributy. Počátky geneze systému ctností lze odvozovat již od Platóna, jehož dílem se prolínají odkazy na kardinální ctnosti (Spravedlnost, Obezřetnost, Umírněnost, Statečnost). Na něj v Nikomachově etice navázal Aristoteles, který ctnost definoval jako udržování středu mezi dvěma špatnostmi. Rané křesťanství ke kardinálním

⁵⁴ Ondřej Jakubec – Pavel Waisser, Mauzoleum Zachariáše z Hradce na zámku v Telči a jeho výzdoba v kontextu renesančních zámeckých kaplí, *Opuscula historiae atrium* 64, 2015, č. 1, s. 2-19.

ctnostem připojilo tři teologické ctnosti (Víra, Naděje, Láska). Různé koncepty ctností a neřestí pak rozvíjí stoikové a Cicero a následně církevní učenci (v pavlovské linii hlavně sv. Augustin).⁵⁵ Častým námětem je také boj ctností a neřestí ve kterém ctnosti zpravidla vítězí. Tyto personifikace mají literární předlohu v *Psychomachii* od A. Prudentia Clemense z 5. století.⁵⁶ Už v *Hermově Pastýři*, z druhého století našeho letopočtu, však proti sobě stojí dvě antigonní skupiny, dvanáct panen v bílém a dvanáct žen v černém. *Psychomachia* popisuje konflikt mezi ctnostmi a neřestmi v lidské duši. Dále se zde ctnosti a neřesti přirovnávají k dalším příkladům (např. ctnosti ke starozákonním postavám).⁵⁷ Na psychomatickém principu rozvíjela hlavně ve 12. a 13. století scholastika různá schémata sestav ctností a neřestí. Traktát *Etymachia* z 30. let 14. Století je jednou z nejdůležitějších variant tohoto typu. Ctnosti a neřesti zde sedlají symbolická zvířata a takto pojaté neřesti můžeme vidět v tzv. Malé hodovní síni telčského zámku v médiu sgrafíta.⁵⁸ Zajímavé je, že tyto neřesti doplňují u vstupních dveří rovněž dva rytíři z cyklu devíti hrdinů. Předlohou jim byla totožná grafická série od Virgila Solise, která inspirovala i některé figury z mříže kaple sv. Stanislava olomouckého dómu.

S tematikou ctností může souviset i přítomnost personifikací planetárních božstev na olomoucké mříži. Planetární božstva vlivem různých astrologických souvztažností ovlivňují lidské temperamenty, jsou také zásadní pro koloběh měsíců, ročních období, lze je mimo jiné významově provazovat s lidskými věky a podobně. Avšak mohou na ně být vázaný i jednotlivé ctnosti (sedm planetárních božstev sedm

⁵⁵ Pavel Waisser, *Renesanční figurální sgrafito na průčelích moravských městských domů*, Olomouc 2014, s. 47-48.

⁵⁶ Oldřich J. Blažíček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 2013, s. 71.

⁵⁷ Pavel Waisser, Momenty osudové volby a systémy rovnováhy ve vizuálních programech raného novověku, in: *Historica Olomucensia. Sborník prací historických 34*, Olomouc 2014, s. 353-354.

⁵⁸ Milada Lejsková-Matyášová, K otázce předloh pro sgrafíta zámku v Telči, *Umění 7*, 1959, s. 402-403.

kardinálních a teologických ctnosti). Již ve 13. století totiž například německý učenec Albrecht von Scharfenberg postuluje: „*die siben stern siben tugende haltent.*“⁵⁹

10. Provenience

U renesančních mříží (ať už litých nebo kovaných) je obvykle velmi těžké určit objednavatele, autora i dataci. Mříže nebývají označeny datem ani signaturou (výjimkou je např. mříž Hanse Metzgera v kostele sv. Ulricha a Afry v Augsburgu, kde je mistrova signatura umístěna na zámku). Sice se dá zjistit, kde a kdy byli činní různí mistři, ale připsat jim dílo je velmi složitý proces.⁶⁰

V minulosti se objevovalo několik různých názorů na provenienci mříže sv. Stanislava. Především se hodně přemýšlelo o Norimberku. O tomto městě se zmiňují už Hlobil, Michna, Togner v roce 1984 bez odkazu na předchozí literaturu nebo bez obhájení této domněnky⁶¹. Ondřej Jakubec zase správně poukazuje na to, že biskup se v uměleckých objednávkách mohl obracet na své italské kontakty.⁶² Za úvahu ale stojí i myšlenka českého, moravského nebo slezského původu.

10.1. Čechy a Morava

Zamysleme se na chvíli nad situací v českých zemích. V 16. století u nás konvářství a zvonařství dosáhlo dokonalosti. Lité zvony nebo křtitelnice často nesla jména donátorů a staly se tak vysoce reprezentativním zbožím. Řemeslo výroby

⁵⁹ Klaus Alper, *Livische Figuren, Planeten-Götter und wilde Männer*, *Lünberger Blätter* 23, 1977, s. 55.

⁶⁰ Šárka Gandalovičová, *Náhrobní mříž v českých zemích v období raného novověku. Mříž a hrobový prostor 1550–1740* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015, s. 33.

⁶¹ Ivo Hlobil – Pavel Michna – Milan Togner, *Olomouc*, Praha 1984, s. 79.

⁶² Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 132.

pušek a děl se také slibně rozvíjelo. Kovolitecké dílny byly tehdy rozesety po celém kraji. Velké dílny byly např. v Jáchymově, Slavkově nebo v Praze.

Stejně jako v jiných oborech i zde se řemeslo obvykle předávalo z otce na syna a tím vznikaly slavné uměleckořemeslné rody. Roku 1523 zhotovil Bartoloměj Berounský velký zvon pro Ludvíka Jagelonského. Tento zvon měl být umístěn do katedrály sv. Víta, ale při převozu byl rozbit. Bartolomějovu synu Ondřeji se dostalo stejné cti a v roce 1542 dostal za úkol odlít do chrámu sv. Víta zvon jménem Václav. Největším talentem rodiny byl ale Brikcí (činný 1550-1599). Za svůj život odlil více než 80 zvonů a za své umění si vysloužil šlechtický přídomek z Cimperka. Jeho dílna neodlévala jen zvony, ale i rakve, křtitelnice, náhrobky aj.⁶³

Dalším významným kovolitecem byl Tomáš Jaroš z Brna. Hlavním zaměřením byl puškař, ale měl velmi široké pole působnosti. V roce 1543 se přestěhoval do Prahy a už o pět let později měl odlít největší zvon do chrámu sv. Víta. Zvon *Zikmund* byl největším zvonem své doby s nevšední uměleckou výzdobou. Jeho nejslavnější prací je ale *Zpívající fontána* na Pražském hradě z návrhu malíře Francesca Tezia.⁶⁴

Budeme-li myslet úplně lokálně, otevírá se nám tu možnost odlítí mříže olomouckým litcem Jiřím Hechpergerem.⁶⁵ Jeho dílna byla v Olomouci činná od 70. let a pochází z ní velké množství stále existujících zvonů na Moravě i ve Slezsku. Hechpergerovy zvony jsou často zdobené dlouhými nápisy, reliéfní dekorací i figurálními motivy. Navíc je jisté, že pro biskupa Pavlovského několikrát pracoval, jak se zmínil Bohumír Indra: „*Tak píše biskup olomoucký roku 1586 svému úředníku na Hukvaldech, že zvonář Jiřík Hochperger „který zvon ulíval u Jičína“*,”

⁶³ Ivan Hostaša, *Vývoj uměleckého kovolitectví v českých zemích d pravěku do 16. století* (diplomní práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2005, s. 17-18.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 18-19.

⁶⁵ V některých pramenech je uváděn jako Jiří Hochperger.

*přidal své zvonoviny, za níž mu nebylo zaplacen. Podle sečtení s ním přijde mu za to i za práci 96 zl. Poněvadž přijal již 50 zl. Na dílo, poručil biskup, aby mu byl rozdíl zaplacen. V r. 1588 se zmiňuje biskup v kopiáři o olomouckém zvonáři, který lil zvony pro Kroměříž. Šlo opět o Hochpergera, který lil toho roku dva zvony pro hodiny zámecké věže.*⁶⁶

Svůj největší zvon lil Hechperger také pro biskupa Pavlovského do katedrály sv. Václava v roce 1589, hotové dílo vážilo 150 centýřů.⁶⁷ Zvon měl být umístěn do nově postavené střední věže, do dnešních dnů se nám bohužel nedochoval.⁶⁸ Jiří Hechperger měl velmi široké pole působnosti. Kromě zvonů lil i děla, konve a dokonce odléval olomoucké vodovodní potrubí. Jeho činnost ustala až jeho smrtí v roce 1599.⁶⁹

Za zmínku stojí ale i další kovolitci. Například v Brně v té době tvořil původem norimberský litec Simon Taus. Ve Velkém Meziříčí ke konci 16. století působili zvonáři Pavel (syn litce Adama) a Šimon Voša, kteří spolu příležitostně spolupracovali. V Jihlavě v té době dominoval zvonář Hans Neubauer. V Moravské Třebové zase pracoval Jan Benešovský, který byl ale známý jako nekatolík a je tedy nepravděpodobné, že by si biskup, který zasvětil život boji proti protestantům, nechal odlít mříž do rodinné hrobky někým takovým.⁷⁰

Když na chvíli opustíme kovolitce a vrátíme se k úvahám o autorovi soch, tak vzhledem k podobnosti obličejů atlanta ze stanislavské mříže k některým dílům mistra littwitzovských náhrobníků v Moravské Třebové je možné, že na mříži pracoval nějaký z jeho školitelů nebo učitelů. Na náhrobcích Littwitzovy rodiny

⁶⁶ Bohumír Indra, *Zvonaři na severní Moravě a ve Slezsku od počátku 16. do druhé poloviny 19. století*, Opava 1979, s. 66-67.

⁶⁷ To je asi 9240 kg

⁶⁸ Leoš Mlčák, *Zvony na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2014, s. 62.

⁶⁹ Bohumír Indra, *Zvonaři na severní Moravě a ve Slezsku od počátku 16. do druhé poloviny 19. století*, Opava 1979, s. 66-67.

⁷⁰ Leoš Mlčák, *Zvony na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2014, s. 69-96.

pracoval mezi lety 1618 a 1619. Minimálně od roku 1616 ale pracoval na kamenické výzdobě moravskotřebovského zámku. Jak píše Vladislava Říhová: „*Jeho obličejový typ byl zásadně en face, ačkoli se pokoušel o poloprofil tím, že na jedné straně obličej posunul do obličejeho ucho. Tesal široké tváře doplněné malými přísně staženými rty, dlouhým rovným nosem, velkýma očima a uchem, které nemá členěný boltec a je ve středu provrtané dírou zvukovodu. Hmoty vlasů a vousů komponoval symetricky a členil je množstvím paralelních čar.*“⁷¹ Na druhou stranu měl mistr littwitzovských náhrobníků problémy s nasazením hlavy na krk a také nedokázal dobře zpracovat ruce s prsty, v tom je provedení atlanta kvalitnější.

10.2. Slezsko

Pavlovský ale mohl využít služeb Slezských umělců, ke kterým byl vázán místem svého narození.

Opavští zvonáři a konváři byly stejně jako většina podobných řemeslníků sloučení v kramářském cechu. V 1/2 16. století byl v Opavě mistrem konvář Albrecht Stainer a v 70. letech Hans Rossman, který byl původně z Vratislavi. Po jeho smrti jeho žena pomohla založit novou dílnu litci Valtenu Rottovi. Valten Rott (nebo Roth) byl velmi nadaný, v roce 1592 například odlil cechovní konvici opavských bednářů se jmény mistrů a znakem Opavy. Posledními Opavskými mistry 16. století jsou Daniel Král (nebo Kloz) a Hans Lang.⁷²

Velkou otázkou jsou litci z Těšína. Z 16. století máme zmínky jen o Jiříku Puškaři, konváři Wratislavovi a Kryštofu Toepferovi. Poslední dva zmínění jsou obestřeni tajemstvími, protože je o nich velmi málo dochovaných informací.⁷³

⁷¹ Vladislava Říhová, *Dílo sochařů, kameníků a štukatérů počátku 17. století*, Litomyšl 2011, s. 60.

⁷² Bohumír Indra, *Zvonáři na severní Moravě a ve Slezsku od počátku 16. do druhé poloviny 19. století*, Opava 1979, s. 71-72.

⁷³ Leoš Mlčák, *Zvony na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2014, s. 139-140.

Ve Vratislavi na konci 16. století žil litec Hans Fux, který mimo jiné přijímal objednávky z Moravy.⁷⁴ Jeho nejlepším dílem je zvon z Vikantic u Branné. Tento zvon má velmi kvalitní a bohatou výzdobu a dodnes patří k nejlepším zvonům na severní Moravě.⁷⁵

10.3. Norimberk

Budeme-li se držet starších názorů, které odkazují na Norimberskou provenienci, otevírá se nám tu možnost odlítí někým z rodu Straubingerů, Labenwolfů, Wurzelbauerů, Vischerů nebo z pokračovatelů rodu Wenzela Jamnitzera.

Nejslavnějším z nich byl rod Vischerů. Ten byl na vrcholu, když dílnu vedl Peter Vischer starší (což bylo asi mezi lety 1489 a 1529). V době odlití mříže dílnu vedl jeho vnuk Georg, který se ale specializoval na drobné práce.⁷⁶ Stejně jako u českých linců se v tomto případě mohlo jednat o naprosto jedinečnou zakázku. Žádný z těchto rodů na konci 16. století nebyl v době své největší slávy a většina z nich se soustředila na drobnější objednávky. Na druhou stranu, od Hanse Straubingera máme dochovaný bronzový náhrobník pro Marka Kuena. Jakubec také uvádí, že podle typů obličejových částí soch by sochařem mohl být někdo z okruhu Wenzela Jamnitzera.⁷⁷

Otevírají se nám tu různé možnosti, při jejichž konzultování je důležité myslet na to, že litec nemusel být nutně umělcem. Model mohl zhotovit nadaný umělec a odlítí do bronzu mohl zajistit lokální řemeslník.

⁷⁴ Leoš Mlčák, *Zvony na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2014, s. 117.

⁷⁵ *Ibidem* s. 148.

⁷⁶ Emil Krén – Daniel Marx, VISCHER, Peter the Elder, *Web gallery of art*, http://www.wga.hu/bio_m/v/vischer/peter_e/biograph.html, vyhledáno 16. 6. 2016.

⁷⁷ Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 282.

11. Analogie

Pravdou je, že olomoucká mříž sv. Stanislava zatím nemá žádné známé přímé analogie. Jedná se o naprosto jedinečnou práci, která nemá obdoby. Je velmi netypické, že má mříž tak složitý a obsáhlý cyklus reliéfních vyobrazení. Jak už bylo zmíněno výše, Milada Lejsková-Matyášová přirovnává stanislavskou mříž k Rajským dveřím florentského baptisteria od Lorenza Ghibertiho. Upozorňuje ale, že si musíme odmyslet slavné čtvercové reliéfy a soustředit se jen na rám dveří. Objevuje se na něm totiž podobný typ motivů.⁷⁸ Stále to ale je plná plocha a ne mříž. Každopádně podobných analogií můžeme uvést více, např. z 11. století dveře z chrámu sv. Michala v Hildensheimu a bronzové dveře z Augsburgu; ze 12. století dveře San Zeno ve Veroně, porta San Ranieri v Pise nebo dveře z Novogrodské nebo Hnězdenské katedrály; ze 14. století pak florentské dveře Andrea Pisana. Tyto příklady spojuje stejný materiál – bronz, ale jinak nemají téměř nic společného. Hledat analogie v dobách vzdálených stovky let nemá význam. Proto je nutné přiznat, že o žádné skutečně blízké analogii zatím nevíme. V době renesance a manýrismu bylo totiž obvyklejší objednávat mříže kované a proto alespoň ta nejvýznamnější díla a jejich mistry zmíníme.

Jedním z největších českých mistrů kovářů byl Jiří Schmidhammer, který zhotovil nádhernou ikonickou mříž k tumbě Maxmiliána I. v Innsbrucku.⁷⁹ V Čechách je jeho nejslavnější prací mříž kolem královského mauzolea v katedrále sv. Víta. Dalšími mistry svého řemesla v 16. století byli také Erazim Hylger a jeho syn Šimon Šťastný, který pracoval na letohrádku Hvězda, Mates Hadschuh,

⁷⁸ Milada Lejsková-Matyášová, K výzdobě renesanční mříže Stanislavské kaple olomouckého dómu, in: *Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972, s. 79.

⁷⁹ Gustav Semerák – Karel Bohmann, *Umělecké kovářství a zámečnictví*, Praha 1979, s. 49.

zámečník Andress, který v Jindřichově Hradci vytvořil známou mříž okolo kašny a Jakub Göringer, tvůrce mříže k Adamovu stavení v Jindřichově Hradci.⁸⁰

12. Závěr

Tato práce měla primárně shrnout všechny dosud zjištěné informace o mříži do kaple sv. Stanislava v olomoucké katedrále sv. Václava, začlenit ji do kontextu doby a spojit ji s osobou jejího objednavatele. Sekundárními cíli bylo pokusit se objasnit ikonografii dosud neidentifikovaných zobrazení a nalézt nové grafické předlohy. Také zmapovat kovolitecké dílny v místech, ve kterých mohla být dílna, která mříž odlila.

Velkou pozornost jsme věnovali technologii lití bronzu. Na mříži se pravděpodobně využila většina druhů lití do forem. Sochy sv. Václava a Stanislava, karyatidy a atlanti byly pravděpodobně odlity za pomoci vícedílné formy. Samotná mříž mohla být odlita do jednodílné formy za pomoci ztraceného vosku a balustry byly vytvořeny buď pomocí kadlubů, nebo pomocí jiných jednoduchých rozložitelných forem. Zároveň se nám otevřela myšlenka, zda mříž někdy neměla být částečně polychromována. Nakonec na ní barva nikdy nebyla, mříž je v interiéru a tak by se barva určitě zachovala. Ale je možné, že sochař s barvou počítal, ale nakonec z toho sešlo. Pro kompletní technologickou analýzu nám chybí rozbor slitiny a také zpráva o použité patině.

V ikonografii mříže jsme objevili některé zatím nepopsané motivy. Juda, Josue a David jsou tři z devíti rytířů z Grafik Virgila Solise na pravé vnitřní straně mříže. Snaha o identifikaci postavy v opozici vyobrazení bojujícího Michaela vyústila

⁸⁰ Šárka Gandalovičová, *Náhrobní mříž v českých zemích v období raného novověku. Mříž a hrobový prostor 1550–1740* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015, s. 34-35.

v domněnku, že se jedná o sv. Cecílii (kvůli ženským šatům a hudebnímu nástroji připomínajícímu harfu nebo varhany). Vyobrazení nevěstky babylonské jsme spojili se zmínkou o tiberské nestvůře z *Knihy zázraků*. O této knize se zatím žádné seznamy knih biskupa Pavlovského nezmiňují, což nemusí být chyba. S knihou se mohl seznámit pouze sochař. Stále ale necháváme prostor i dalším badatelům. Pořád neznáme význam výjevů pod božím soudem, postav na levé straně vnitřní části mříží (sedící starý muž a nahý muž s palicí) a dvou velmi poničených postav z druhé strany Michaela a sv. Cecílie.

Zmapovali jsme kovolitecké dílny druhé poloviny 16. století a počátku 17. století na území Čech, Moravy, Slezska a Norimberku, ale i přesto se nepovedlo jasně určit provenienci díla. Tento úkol vyžaduje mnohem větší znalost kovoliteckých děl a pramenů. Zároveň se stále nedá říct, kdo byl sochařem, který zhotovil modely k odlití. Vzhled karyatidy a atlanta poukazuje na někoho z okruhu mistra littwizovských náhrobníků, který tesal kamenosochařskou výzdobu na zámku v Moravské Třebové.

13. Literatura a elektronické zdroje

13.1. Literatura

Klaus Alper, Livische Figuren, Planeten-Götter und wilde Männer, *Lünberger Blätter* 23, 1977.

Oldřich J. Blažíček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 2013.

Benvenuto Cellini, *Vlastní životopis*, Praha 1960.

Emilia Ďurinová – Edita Nagyová, *Kovolijectví a cizelérství II*, Praha 1989.

Karel Goňa – Pavel Révay – Šimon Vondruška, *Umělecké kovářství*, Praha 2005.

Ivo Hlobil – Pavel Michna – Milan Togner, *Olomouc*, Praha 1984.

Jan Chlíbač, *Italské renesanční bronzy*, Praha 2007.

Bohumír Indra, *Zvonaři na severní Moravě a ve Slezsku od počátku 16. do druhé poloviny 19. století*, Opava 1979.

Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003.

Ondřej Jakubec, Renesanční a manýristické umění, in: *Dějiny Olomouce 1*, Olomouc 2009.

Ondřej Jakubec, Kult sv. Stanislava na Moravě za olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského, in: *Historia Artium III*, Olomouc 2000.

Ondřej Jakubec, Kaple sv. Stanislava při katedrále sv. Václava v Olomouci, in: *Střední Morava. Vlastivědná revue (12)*, Olomouc 2001.

Ondřej Jakubec – Pavel Waisser, Mauzoleum Zachariáše z Hradce na zámku v Telči a jeho výzdoba v kontextu renesančních zámeckých kaplí, *Opuscula historiae atrium* 64, 2015, č. 1.

Miroslav Janotka – Karel Linhart, *Řemesla našich předků*, Praha 1987.

Jan Kašpar, Exempláře starých tisků s vlastnickými vazbami olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského dochované na území České republiky, in: *Sborník Národního muzea v Praze, řada C - Literární historie 59 (1–2)*.

Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997.

Vavřinec Kříčka z Bytíšky, *Návod k lití a přípravě děl, kulí, hmoždířů, zvonů, konví ke zvedání vody, k vodotryskům a p. četnými kresbami opatřený*, Praha 1947.

Milada Lejsková-Matyášová, K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči, *Umění* 7, 1959.

Milada Lejsková-Matyášová, K výzdobě renesanční mříže Stanislavské kaple olomouckého dómu, in: *Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972.

Jiřina Medková, Renesanční umělecké řemeslo na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989.

Leoš Mlčák, *Zvony na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2014.

Jaroslav Pánek, Olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic. Duchovní kníže na prahu rekatolizace českých zemí, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009.

Vladislava Říhová, *Dílo sochařů, kameníků a štukatérů počátku 17. století*, Litomyšl 2011.

Gustav Semerák – Karel Bohmann, *Umělecké kovářství a zámečnictví*, Praha 1979.

Jan Štěpán, Ve svitu hvězdy a půlměsíce. Heraldika biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009.

Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích: Encyklopedie Diderot (4. svazek), Praha 1999.

Pavel Waisser, Momenty osudové volby a systémy rovnováhy ve vizuálních programech raného novověku, in: *Historica Olomucensia. Sborník prací historických* 34, Olomouc 2014.

Pavel Waisser, *Renesanční figurální sgrafito na průčelích moravských městských domů*, Olomouc 2014.

Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*, Berlin 1979.

13.2. Diplomové práce

Šárka Gandalovičová, *Náhrobní mříž v českých zemích v období raného novověku. Mříž a hrobový prostor 1550–1740* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015.

Ivan Hostaša, *Vývoj uměleckého kovolitectví v českých zemích d pravěku do 16. století* (diplomní práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2005.

13.3. Elektronické zdroje

Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/>.

The British Museum: <http://www.britishmuseum.org/>.

Jstore: <http://www.jstor.org/>.

History extra: <http://www.historyextra.com/>

SK Líšeň: <http://www.sklisen.cz/>

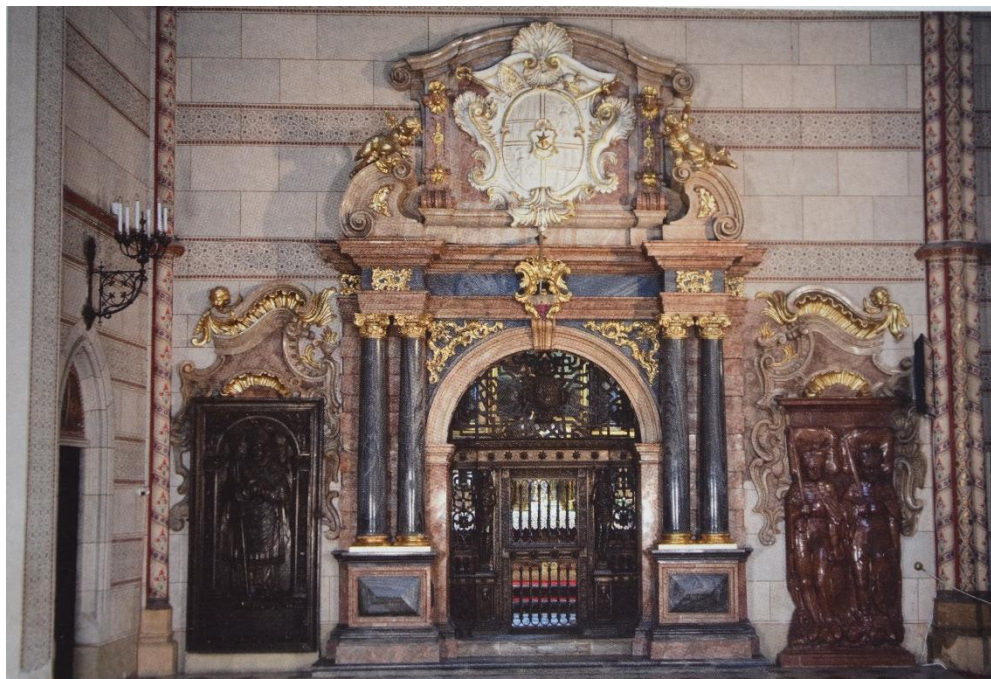
14. Seznam vyobrazení

1. Jakub Vlach, Portál do kaple sv. Stanislava, 1591, mramor, katedrála sv. Václava v Olomouci. Reprofoto: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 63.
2. Kaple sv. Stanislava, cca 1590, katedrála sv. Václava v Olomouci. Reprofoto: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 62.
3. Mříž při vstupu do kaple sv. Stanislava, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
4. Záklenek mříže při vstupu do kaple sv. Stanislava, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
5. Sv. Václav, 1591, bronz, 76×26 cm, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
6. Sv. Stanislav, 1591, bronz, 67×23 cm, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
7. Malovaný znak Stanislava II. Pavlovského, po r. 1588, tempera na papíře, Reprofoto: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 118.
8. Znak Stanislava II. Pavlovského, 1591, Bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
9. Znak Stanislava II. Pavlovského na tisku olomoucké synody, 1591. Reprofoto: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 33.
10. Víra, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
11. Hedrick Goltzius, Víra, cca 1590, mědiryt, 21,6×14,1 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 33.
12. Naděje, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
13. Hedrick Goltzius, Naděje, cca 1590, mědiryt, 21,6×14,4 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 33.
14. Lásky, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
15. Hedrick Goltzius, Lásky, cca 1590, mědiryt, 21,6×16,2 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 34.
16. Spravedlnost, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
17. Hedrick Goltzius, Spravedlnost, cca 1590, mědiryt, 21,6×14,3 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 34.
18. Moudrost, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
19. Hedrick Goltzius, Moudrost, cca 1590, mědiryt, 21×14 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 34.
20. Síla, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
21. Hedrick Goltzius, Síla, cca 1590, mědiryt, 21,1×13,9 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 34.
22. Střídmost, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
23. Hedrick Goltzius, Střídmost, cca 1590, mědiryt, 21,2×14,1 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 27.
24. Pýcha, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
25. Hedrick Goltzius, Pýcha, cca 1590, mědiryt, 22,2×14,8 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 36.
26. Obžerství, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
27. Hedrick Goltzius, Obžerství, cca 1590, mědiryt, 21,3×14 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 36.
28. Smilstvo, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
29. Hedrick Goltzius, Smilstvo, cca 1590, mědiryt, 21,5×14,2 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 36.
30. Hněv, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
31. Hedrick Goltzius, Hněv, cca 1590, mědiryt, 21,3×14,4 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 36.
32. Závist, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
33. Hedrick Goltzius, Závist, cca 1590, mědiryt, 21,2×14 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 37.
34. Lakomství, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová

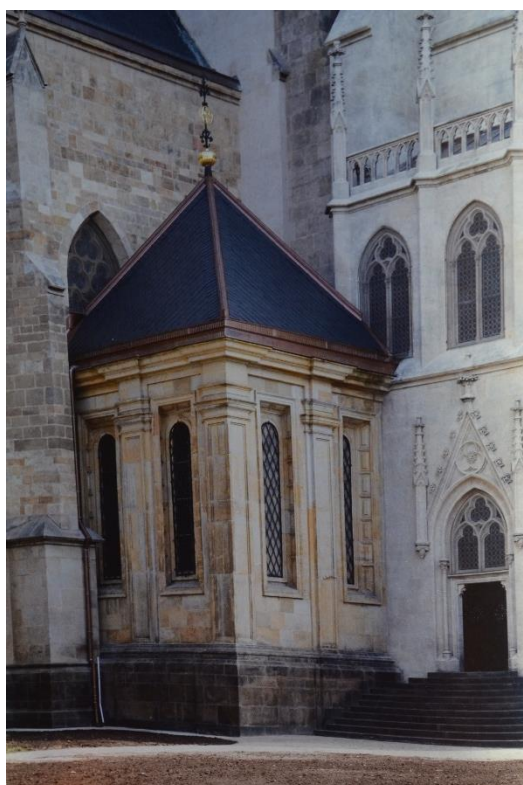
35. Hedrick Goltzius, Lakomství, cca 1590, mědiryt, 21,4×14,3 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 37.
36. Lenost, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
37. Hedrick Goltzius, Lenost, cca 1590, mědiryt, 21,5×14,2 cm. Reprofoto: Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 37.
38. Vegetabilní ornament na horní příčce dveří, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
39. Reliéf s hrajícími si lvíčky na spodní příčce dveří, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
40. Reliéf s hrajícími si lvíčky na spodní příčce dveří - detail, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
41. Virgil Solis, tarotová karta X s deseti lvíčky, cca 1550, Reprofoto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3478513&partId=1&people=107033&peoA=107033-2-60&page=1, vyhledáno 20. 6. 2016
42. Panny moudré – spodní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
43. Panny moudré – střední část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
44. Panny moudré – horní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
45. Mathias Greuter, ctnosti a neřesti, cca 1592. Reprofoto: Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*, Berlin 1979.
46. Panny pošetilé – spodní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
47. Mathias Greuter, ctnosti a neřesti, cca 1592. Reprofoto: Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*, Berlin 1979.
48. Panny pošetilé – střední část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
49. Mathias Greuter, ctnosti a neřesti, cca 1592. Reprofoto: Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*, Berlin 1979.
50. Panny pošetilé – horní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
51. Dvě ženy, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
52. Poslední soud – horní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
53. Poslední soud – spodní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
54. Planetární božstva – Saturn, Jupiter, Mars, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
55. Planetární božstva – Mars, Sol, Venuše, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
56. Planetární božstva – Venuše, Merkur, Luna, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
57. Virgil Solis, *Sedm planet*. Reprofoto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1604505&partId=1&page=6&searchText=&images=&people=107033&place=&from=&fromDate=&to=&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=ðname=&ware=&escape=&museumno=&bibliography=&citation=&peoA=107033-2-60&plaA=&termA=&sortBy=&view=, vyhledáno 20. 6. 2016
58. Podstavec s maskarónem, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
59. Karyatida, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
60. Karyatida – detail hlavy z boku, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
61. Georg Gialdi, Portál Golčova paláce ve Znojmě, 1606. Reprofoto: <http://www.sklišen.cz/sahaweb/fotky/img/7828.jpg> vyhledáno 20. 6. 2016
62. Sv. Petr a sv. Veronika, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová

63. Neznámý světec a sv. Markéta, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
64. Boční mříž, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
65. Archanděl Michael zápasící s ďáblem, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
66. Atlant, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
67. Atlant – detail hlavy z boku, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
68. Mistr littwizovských náhrobníků, konzola s mužskou hlavou, 2. desetiletí 17. století, jemnozrný pískovec, 42×28×13 cm, lapidárium zámku Moravská Třebová. Reprofoto: Vladislava Říhová, *Dílo sochařů, kameníků a štukatéřů počátku 17. století*, Litomyšl 2011, s. 74.
69. Herma, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
70. Herma, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
71. Herma, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
72. Falerio a Rodan, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
73. Julio a Drusilla, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
74. Filius Troya a Helena, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
75. Virgil Solis, *Fries mit sechs Büsten*. Reprofoto: Ilse O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1977, s. 97.
76. Svěťice (sv. Cecílie), 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
77. Juda Makabejský, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
78. Virgil Solis, *Ivdas Machab*, 1530-1562, 86×58mm. Reprofoto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1487191&partId=1&searchText=nine+worthies&page=1, vyhledáno 20. 6. 2016
79. Josue, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
80. Virgil Solis, *Iosve*, 1530-1562, 86×58mm. Reprofoto: http://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/search_object_details.aspx?objectid=1487198&partid=1&numpages=10&output=People/!/OR/!/84631/!/84631-1-7/!/Representation+of+Joshua/!/!!!/!/orig=/research/online_research_catalogues/russian_icons/catalogue_of_russian_icons/advanced_search.aspx¤tPage=3, vyhledáno 20. 6. 2016
81. Král David, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
82. Virgil Solis, *Rex Davit*, 1530-1562, 85×57mm. Reprofoto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1487194&partId=1, vyhledáno 20. 6. 2016
83. Gryf, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
84. Lev, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
85. Sedící starý muž, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
86. Lev, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
87. Nahý muž (Adam), 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
88. Jednorožec, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
89. Anděl, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
90. Dveřní pant, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
91. Babylonská nevěstka (Tiberská nestvůra), 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci. Foto: Tereza Kasalová
92. Tiberská nestvůra, cca 1550, *Knihla zázraků*. Reprofoto: <http://www.historyextra.com/gallery/book-miracles>, vyhledáno 20. 6. 2016

15. Obrazová příloha



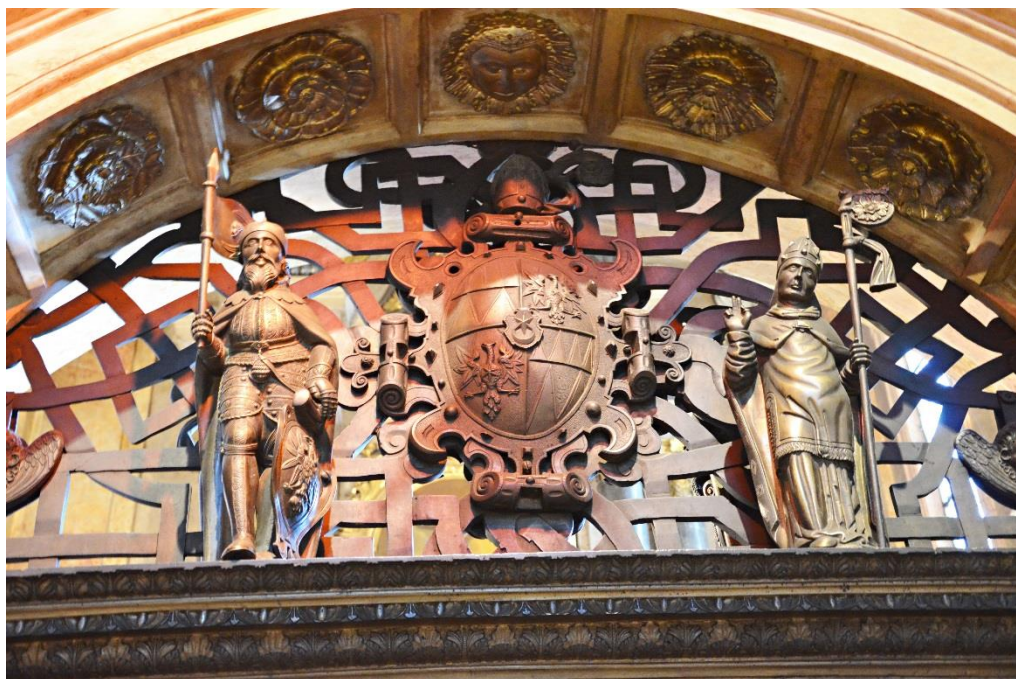
1. Jakub Vlach, Portál do kaple sv. Stanislava, 1591, mramor, katedrála sv. Václava v Olomouci.



2. Kaple sv. Stanislava, cca 1590, katedrála sv. Václava v Olomouci.



3. Mříž při vstupu do kaple sv. Stanislava, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



4. Záklenek mříže při vstupu do kaple sv. Stanislava, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



5. Sv. Václav, 1591, bronz, 76×26 cm, katedrála sv. Václava v Olomouci.



6. Sv. Stanislav, 1591, bronz, 67×23 cm, katedrála sv. Václava v Olomouci.



7. Malovaný znak Stanislava II. Pavlovského, po r. 1588, tempera na papíře.



8. Znak Stanislava II. Pavlovského, 1591, Bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



9. Znak Stanislava II. Pavlovského na tisku olomoucké synody, 1591.



10. Věra, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



11. Hedrick Goltzius, Věra, cca 1590, mědiryt,
21,6×14,1 cm.



12. Naděje, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



13. Hedrick Goltzius, Naděje, cca 1590, mědiryt,
21,6×14,4 cm.



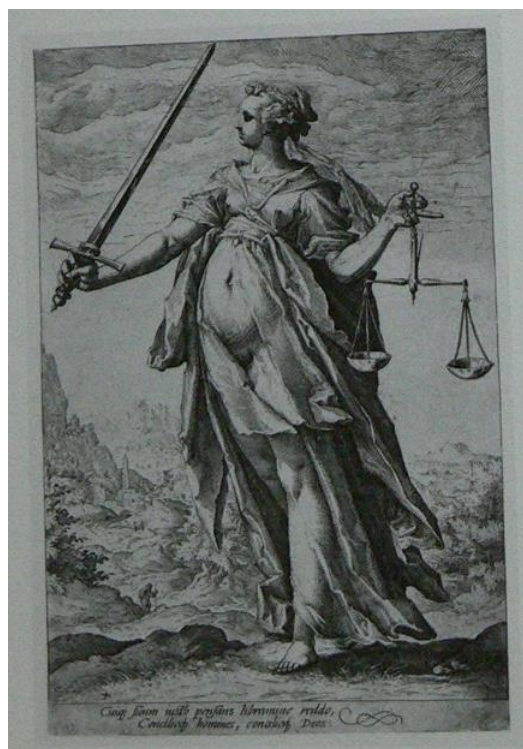
14. Láska, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



15. Hedrick Goltzius, Láska, cca 1590, mědiryt,
21,6×16,2 cm.



16. Spravedlnost, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



17. Hedrick Goltzius, Spravedlnost, cca 1590,
mědiryt, 21,6×14,3 cm.



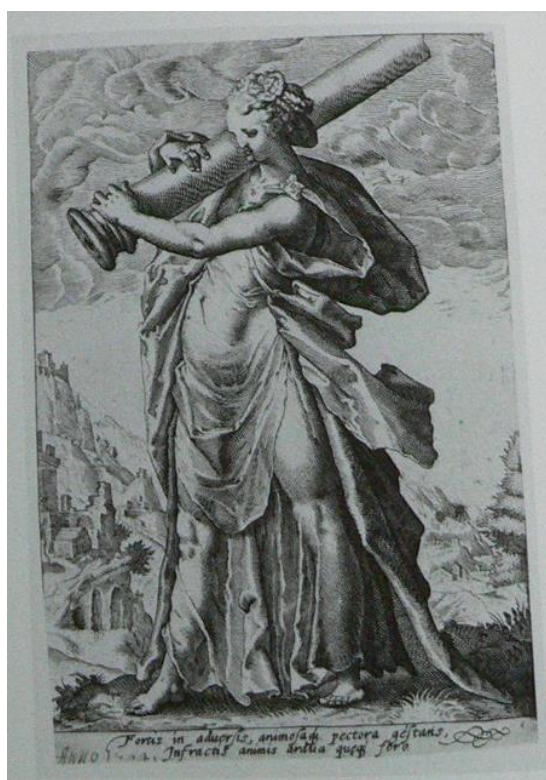
18. Moudrost, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



19. Hedrick Goltzius, Moudrost, cca 1590,
mědiryt, 21×14 cm.



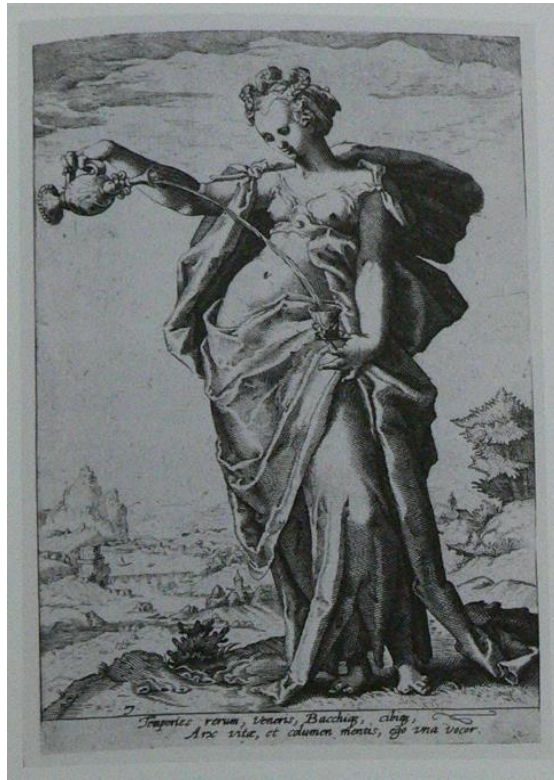
20. Síla, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



21. Hedrick Goltzius, Síla, cca 1590,
mědiryt, 21,1×13,9 cm.



22. Střídmost, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



23. Hedrick Goltzius, Střídmost, cca 1590,
mědiryt, 21,2×14,1 cm.



24. Pýcha, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



25. Hedrick Goltzius, Pýcha, cca 1590,
mědiryt, 22,2×14,8 cm.



26. Obžerství, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



27. Hedrick Goltzius, Obžerství, cca 1590,
mědiryt, 21,3×14,4 cm.



28. Smilstvo, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



29. Hedrick Goltzius, Smilstvo, cca 1590,
mědiryt, 21,5×14,2 cm.



30. Hněv, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



31. Hedrick Goltzius, Hněv, cca 1590,
mědiryt, 21,3×14,4 cm.



32. Závist, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



33. Hedrick Goltzius, Závist, cca 1590,
mědiryt, 21,2×14 cm.



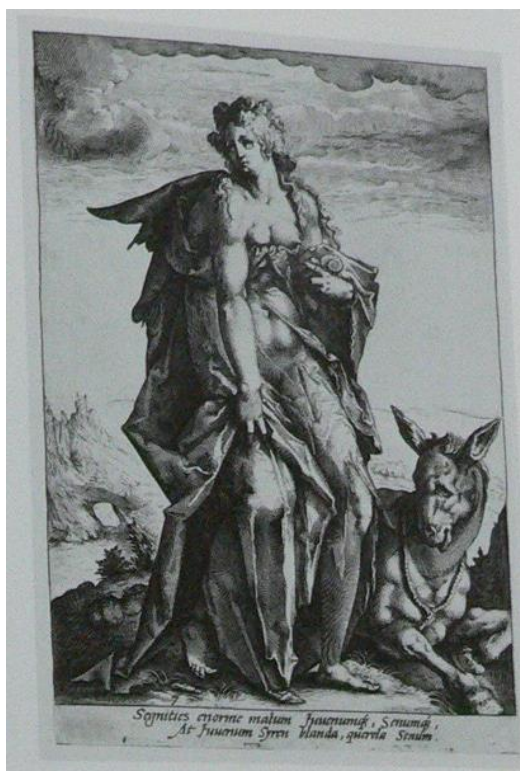
34. Lakomství, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



35. Hedrick Goltzius, Lakomství, cca 1590,
mědiryt, 21,4×14,3 cm.



36. Lenost, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



37. Hedrick Goltzius, Lenost, cca 1590,
mědiryt, 21,5×14,2 cm.



38. Vegetabilní ornament na horní příčce dveří, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



39. Reliéf s hrajícími si lvičky na spodní příčce dveří, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



40. Reliéf s hrajícími si lvičky na spodní příčce dveří - detail, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



41. Virgil Solis, tarotová karta X s deseti lvičky, cca 1550, 92×60 mm.



42. Panny moudré – spodní část, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



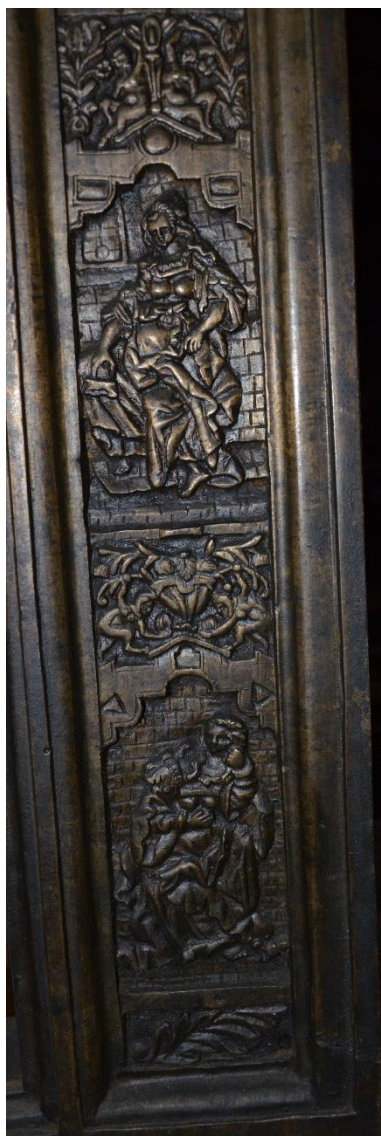
43. Panny moudré – střední část, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



44. Panny moudré – horní část, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



45. Mathias Greuter, ctnosti a neřesti,
Cca 1592.



46. Panny pošetilé – spodní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



47. Mathias Greuter, ctnosti a neřesti, Cca 1592.



48. Panny pošetilé – střední část, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



49. Mathias Greuter, ctnosti a neřesti,
Cca 1592.



50. Panny pošetilé – horní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



51. Dvě ženy, 1591, bronz, katedrála Sv. Václava v Olomouci.



52. Poslední soud – horní část, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



53. Poslední soud – spodní část, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



54. Planetární božstva – Saturn, Jupiter, Mars, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



55. Planetární božstva – Mars, Sol, Venuše, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



56. Planetární božstva – Venuše, Merkur, Luna, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



57. Virgil Solis, *Sedm planet*, 1530-1562, 40×174 mm



58. Podstavec s maskarómem, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



59. Karyatida, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



60. Karyatida – detail hlavy z boku, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



61. Georg Galdi, Portál Golčova paláce
ve Znojmě, 1606.



62. Sv. Petr a sv. Veronika, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



63. Neznámý světec a sv. Markéta, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



64. Boční mříž, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



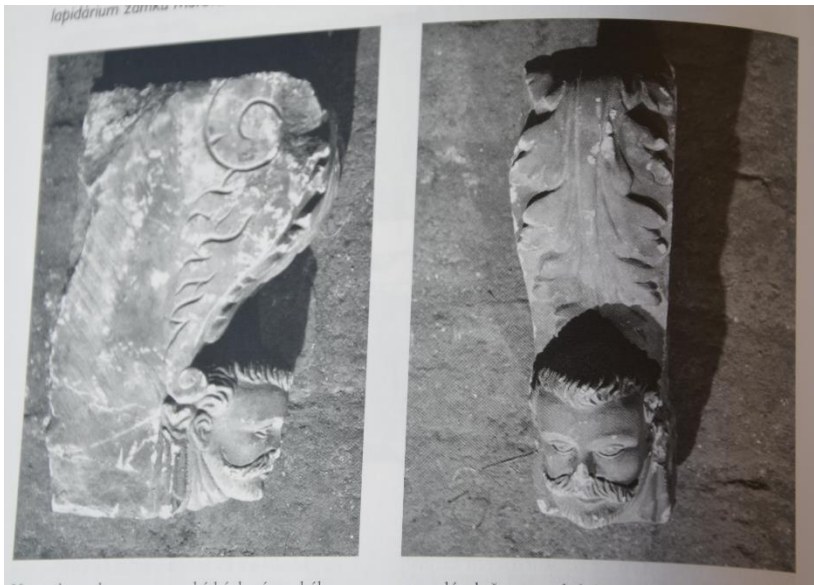
65. Archanděl Michael zápasící s ďáblem, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



66. Atlant, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



67. Atlant – detail hlavy z boku, 1591,
bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



68. Mistr littwizovských náhrobníků, konzola s mužskou hlavou, 2. desetiletí 17. století,
jemnozrný pískovec, 42×28×13 cm, lapidárium zámku Moravská Třebová.



69. Herma, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava
v Olomouci.



70. Herma, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava
v Olomouci.



71. Herma, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava
v Olomouci



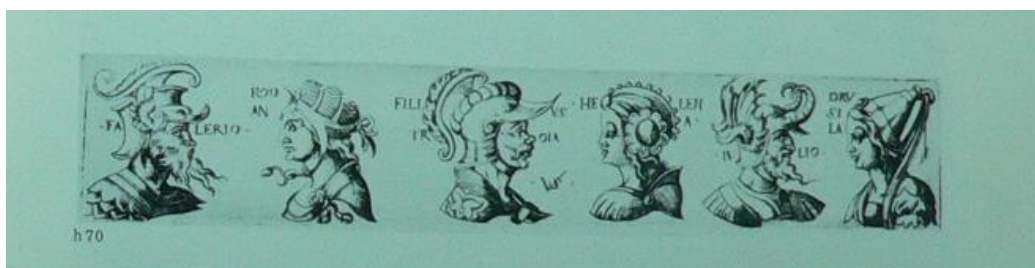
72. Falerio a Rodan,
1591, bronz, katedrála
sv. Václava v Olomouci.



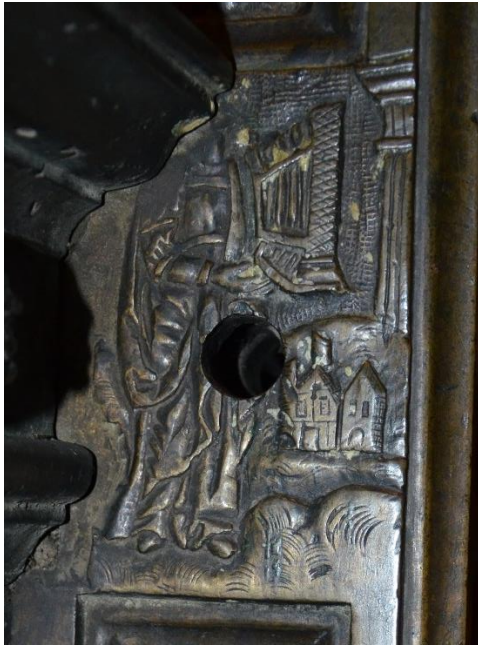
73. Julio a Drusilla
1591, bronz, katedrála
sv. Václava v Olomouci.



74. Filius Troya a Helena,
1591, bronz, katedrála
sv. Václava v Olomouci.



75. Virgil Solis, *Fries mit sechs Büsten*.



76. Svěťice (sv. Cecilie), 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



77. Juda Makabejský, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



78. Virgil Solis, *Ivdas Machab*, 1530-1562, 86×58mm.



79. Josue, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



80. Virgil Solis, *Iosve*, 1530-1562, 86×58mm.



81. Král David, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



82. Virgil Solis, *Rex Davit*, 1530-1562, 85×57mm.



83. Gryf, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.
Foto: Tereza Kasalová



84. Lev, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.
Foto: Tereza Kasalová



85. Sedící starý muž, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



86. Lev, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



87. Nahý muž (Adam), 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



88. Jednorožec, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



89. Anděl, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



90. Dveřní pant, 1591, bronz,
katedrála sv. Václava v Olomouci.



91. Nevěstka babylonská (Tiberská nestvůra), 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.



92. Tiberská nestvůra, cca 1550, *Kniha zázraků*.

16. Anotace

Jméno a příjmení:	Tereza Kasalová
Katedra nebo ústav:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	Mgr. Pavel Waisser, Ph.D.
Rok obhajoby:	2016
Název práce:	Manýristická mříž kaple sv. Stanislava v olomoucké katedrále sv. Václava
Název v angličtině:	The Mannerist grid of St. Stanislav Chapel in St. Wenceslas Cathedral in Olomouc
Anotace Práce	Předmětem zkoumání této práce je bronzová manýristická mříž sv. Stanislava v olomoucké katedrále sv. Václava. Mříž je zasazena do kontextu doby 16. století v Olomouci a do života jejího objednavatele biskupa Stanislava II. Pavlovského. Nejvíce prostoru je věnováno ikonografii mříže včetně grafických předloh k jednotlivým vyobrazením, technologii její výroby a zamyšlení se nad proveniencí díla. V práci je rozvíjena možnost odlítí mříže místními kovolitci tvořícími mezi lety 1550 až 1610.
Klíčová slova:	Mříž sv. Stanislava, Stanislav Pavlovský, mříž, manýrismus, bronz, kovolitci, zvonáři, kovolitectví, ctnosti a neřesti, poslední soud, panny moudré, panny pošetilé
Anotace v angličtině:	The subject of this research is the bronze mannerist grid in St. Stanislaus chapel in St. Wenceslas cathedral in Olomouc. The grid is contextualized in the time of the 16th century in Olomouc and in the life of the customer Bishop Stanislav II. Pavlovsky. Most space is devoted to the iconography of the grid, including graphic patterns for individual scenes. Also it comprises production technology and it thinks about the provenance of the work. There is an idea of the possibility of construct the grid by local metalworkers in the document, who were working between 1550-1610.
Klíčová slova v angličtině:	St. Stanislaus grid, Stanislav Pavlovsky, grid, bars, mannerism, bronze, bellfounders, metalwork, metalworkers, virtues and vices, the final judgment, wise virgins, foolish virgins
Přílohy vázané k práci:	CD s celým obsahem práce
Rozsah práce:	63 615 znaků (textová část), celkem 75 stran
Jazyk práce:	čeština