

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Motivy antických vodních božstev v českém umění
v období novověku**

Kateřina Boubínová

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Motivy antických vodních božstev v českém umění
v období novověku**

Kateřina Boubínová

Vedoucí práce:

Mg. Petra Hečková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, březen 2017

.....

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí práce Mg. Petře Hečkové, za její metodické vedení, podnětné připomínky a odborné znalosti. Zároveň mé poděkování patří celé mé rodině, bez její podpory by tato práce vznikala jen velmi těžko.

OBSAH

1	ÚVOD.....	1
2	DUCHOVNÍ SVĚT ANTIKY.....	4
2.1	Antická mytologie.....	4
2.2	Římské náboženství.....	7
2.3	Římské versus řecké náboženství.....	8
2.4	Římský pantheon.....	10
3	VODNÍ BOŽSTVO.....	12
3.1	Neptun.....	12
3.2	Tritón.....	14
3.3	Néreovny.....	16
3.4	Další mořští bohové a vodní motivy.....	17
4	ANTICKÉ UMĚNÍ.....	18
4.1	Proměny antického umění.....	18
4.2	Chránová kultura.....	21
4.3	Příklady antického umění s motivem vodních bohů.....	23
4.3.1	Neptunův chrám v Paestu.....	23
4.3.2	Neptunův chrám na Martově poli.....	23
4.3.3	Oltář Dominia Ahenobarba.....	24
4.3.4	Mozaiky.....	24
5	RENEŠANCE.....	25
5.1	Grotty, nymfea a další vodní prvky v zahradách.....	27
5.2	Renešance v českých zemích.....	29
5.2.1	Problematické přijetí renešance v českých zemích.....	29
5.2.2	Podoba antického renesančního umění.....	31
5.3	Přenesení motivů vodních antických božstev v období renešance.....	32
5.3.1	Belvédér v Praze.....	34
5.3.2	Letohrádek Hvězda.....	35
5.3.3	Zámek Náměšť nad Oslavou.....	36
5.3.4	Zámek Kaceřov.....	37
5.3.5	Kašna s Tritónem v Hustopečích.....	39

6	BAROKNÍ UMĚNÍ	41
6.1	Barokní umění v českých zemích – České baroko.....	43
6.1.1	Fáze českého sochařského baroka	45
6.1.2	Antická mytologie v českém sochařském baroku.....	46
6.2	Přenesení motivů vodních antických božstev v období baroka	48
6.2.1	Valdštejnský palác	49
6.2.2	Medvědí kašna v Praze	51
6.2.3	Kohlova kašna na Pražské hradě	53
6.2.4	Zámek Klášterec nad Ohří	54
6.2.5	Alegorie živelů v Mostě	54
6.2.6	Clam-Gallasův palác.....	55
6.2.7	Vrtbovská zahrada	57
6.2.8	Zámek Dobříš	59
7	HISTORISMUS.....	62
7.1	České sochařství v období historismu.....	63
7.2	Antická tradice v českých zemích v období historismu.....	64
7.3	Přenesení motivu antického vodního božstva v období historismu.....	65
7.3.1	Havlíčkovy sady v Praze.....	66
8	ZÁVĚR	69
9	RESUME	72
10	SEZNAM PRAMENŮ	73
11	SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	79
12	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	82

1 ÚVOD

Ačkoliv naše společnost pokročila už do 21. století a jsme stovky kilometrů vzdáleni od Apeninského poloostrova, což v dnešní době není žádná vzdálenost, dýchá na nás skrz historické památky, budovy, sochařská díla a obrazy umění, které vychází z antické tradice. Na některých z nich můžeme postřehnout dekorativní antický prvek spojený s vodním živlem, některé přímo ztvárňují samotné mořské bohy, kteří nad námi ční z kašen, fontán nebo se volně vyskytují v zahradních prostorách. Pokud půjdeme v našich myšlenkách dále, může se objevit otázka, proč se v českém umění objevuje antický motiv spojený s mořem, když Čechy jsou vnitrozemské a moře nemají.

V diplomové práci s názvem *Motivy antických vodních božstev v českém umění v období novověku* se budu věnovat motivu Neptuna, neboli Poseidona a dalších antických vodních božstev, jejich podobě a významu v umění starověku a následnému přenesení motivů spojených s vodním živlem do českého umění v období renesance, baroka a historismu. Vzhledem k délce sledovaného období a k šíři výtvarného umění, jsem se zaměřila pouze na jednu oblast umění a to konkrétně na sochařství. V práci se pokusím vymezit a popsat význam tohoto motivu v antickém světě a antické mytologii a zároveň následné převedení mytologického tématu do českého sochařství, kde se zaměřím obecně na přijetí antické tradice v daném uměleckém slohu a jakým způsobem byl antický motiv spojený s vodním živlem použit.

Práce si neklade za cíl katalogově zpracovat všechna sochařská díla, ať už dochovaná nebo nedochovaná, která obsahují motiv antických vodních božstev, nýbrž sleduje antickou tradici a přenesení antického vodního prvku v širších souvislostech, přičemž každé sledované období je doplněno konkrétními příklady. Vzhledem k regionální sounáležitosti bylo prvotním záměrem věnovat se sochařským dílům zejména v Západočeském kraji. Avšak ukázalo se, že v tomto kraji, ačkoliv je protknut mnoha řekami, sochařských děl s motivy antických vodních božstev, které by spadaly do sledovaného období, moc není. Dále se ukázalo u dochovaných sochařských děl problematické určení, kdy vznikla a kdo je jejich autorem. Proto bylo potřeba se v jednotlivých částech práce zastavit i nad obecnějšími souvislostmi, která více objasňují, jak byla antická tradice přijímána v jednotlivých uměleckých slozích a kdo měl vliv na použití antického vodního motivu a na jeho ztvárnění. Práce si dále nečiní

ambice plně obsáhnout všechny možné sochařské produkty, ale zaměřuje se především na nástěnné reliéfy, volné sochy a dekorativní prvky.

Vzhledem k samotné délce sledovaného období, od starověku po novověk, a konkrétnímu antickému motivu, bylo nutné se zaměřit na prameny, které se vztahovaly k jednotlivým kapitolám, neboť v rámci umělecko-historické literatury se publikace či jiný pramen, který by toto téma plně obsahoval, nevyskytuje. Z toho důvodu je na tomto místě uvedeno několik konkrétních publikací, které byly pro tuto práci klíčové, ať už to bylo odborným výkladem nebo zajímavými a podněcujícími myšlenkami. Určitým vodítkem k obecnému pochopení problematiky přijetí antické kultury v českých zemích byl katalog výstavy pod názvem *Antické tradice v českém umění*¹. K získání ucelenější představy o vývoji českého sochařství ve sledovaném období byly nápomocné jednotlivé díly publikace *Dějiny českého výtvarného umění*². V kapitole věnované antické mytologii nabídl zajímavé myšlenky Karl Kerényi³, které byly nápomocné při rozboru ideových programů souborů antických božstev, jež ve svých publikacích nastiňuje Jan Bažant⁴ ve spolupráci s Ninou Bažantovou. Sochy vodních bohů a jiné dekorativní prvky spojené s vodním živlem byly často součástí grottových objektů, které zajímavým způsobem zpracovává Nina Michlovská v knize *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*. Přínosným zdrojem jinde nezveřejněných informací byla studie Jana Chlíba⁵, která popisuje problematiku českého sochařství v období renesance. Uměním českého baroka se zabývá rozličnými způsoby mnoho autorů, přičemž českému baroknímu sochařství se věnuje především Oldřich Blažíček⁶. Velmi cenným zdrojem byly zejména restaurátorské zprávy⁷ uložené v archivu

¹ *Antické tradice v českém umění. U příležitosti 16. mezinárodní konference EIRÉNÉ.*

² *Dějiny českého výtvarného umění II/1 a 2. Od počátků renesance do závěru baroka, Dějiny českého výtvarného umění III/2.*

³ KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků* a publikace ve spolupráci s Jungem KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. *Věda o mytologi.*

⁴ Jan Bažant ve spolupráci s Ninou Bažantovou vydal několik publikací, které jsou jakýmsi průvodci různých památek historického významu. V práci jsem čerpala konkrétně z *Pražský Belvédér a severská renesance, Pražský Belvédér (1537-1562): první renesanční vila ve střední Evropě, Valdštejnský palác v Praze: první barokní rezidence ve střední Evropě, Vila Hvězda v Praze (1555-1563): mistrovské dílo severské renesance, Vrtbovská zahrada v Praze: klenot barokního umění*. Zároveň se podílí na tvorbě databáze památek inspirovaných antikou *Antika a česká kultura* (www.olympos.cz).

⁵ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance.*

⁶ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku.*

⁷ RZ 564, RZ 265, RZ 84A., RZ 25 D. Velmi přínosné byly restaurátorské zprávy ke kašně na zámku Kaceřov a kašně v Havlíčkových sadech, které objasnily původ samotných sochařských děl. Zpráva ke kašně v Clam-Gallasově paláci je pouze v podobě obrazové přílohy bez jakékoliv textové části.

Národního památkového ústavu, konkrétně v Územním odborném pracovišti v Plzni a v Praze, které obecně většinou obsahují detailní informace, jež se v běžných publikacích nevyskytují. Zpracování problematiky motivů antických vodních božstev v českém umění si vyžadovalo kromě stylové a ikonografické analýzy jednotlivých motivů také osobní badatelské zkoumání určitých památek, které bylo doplněno návštěvou archivu Národního památkového ústavu.

První kapitola seznamuje s duchovním světem v období antiky, kde je část zaměřena na mytologii obecně, na její možné interpretační přístupy a další je zaměřena na antické náboženství. Druhá kapitola už je věnována konkrétním vodním bohům a jejich ikonografickému popisu. Následuje třetí část, která se snaží obeznámit s antickým uměním, a jakým způsobem se v průběhu času proměňovalo. Kapitola je navíc doplněna konkrétními příklady dochovaným antických památek, ve kterých byly v rozličné formě použity motivy vodních bohů. Tyto první kapitoly jsou úvodem pro pochopení souvislostí, jejichž smyslem je souhrnně seznámit s antickou tradicí se zaměřením na ikonografii antických vodních bohů. Tato tradice byla oživena v renesanci a v dalších obdobích dále rozpracována. Další kapitola už se věnuje období renesance, kde je nejprve vymezen tento pojem v obecném měřítku s vytyčením významu grottových objektů, jež se v období renesance staly oblíbeným architektonickým prvkem. Následuje část zaměřená na přijetí renesančního umění v českých zemích, která je doplněna příklady památek na českém území, které obsahují motivy antických vodních božstev. Šestá kapitola je věnována baroku, jeho obecnému vymezení a přenesení barokních tendencí do českého umění, jež vytvořilo svébytný umělecký styl nazývaný české baroko. Tato část je zakončena uvedením několika konkrétních památek a sochařských děl s vodním prvkem. Práce by mohla v této chvíli být ukončena, ale závěrem byl ve stručnosti uveden ještě jeden umělecký sloh, který završuje přenesení antické tradice do umění. Jedná se o historismus. Z toho období byl za všechny tentokrát vybrán jeden příklad s motivem vodního boha, který si v rámci ikonografické analýzy zaslouhuje pozornost.

2 DUCHOVNÍ SVĚT ANTIKY

Než přejdu k samotnému motivu antických vodních božstev v českém umění, je potřeba se zastavit nad obecnějšími tématy, které se k problematice vztahují a zároveň ji vymezují. V počáteční fázi této práce, kdy probíhal výběr vhodných sochařských děl s vodním prvkem, jsem v českém umění nenacházela díla pojmenovaná po Poseidonovi, nýbrž po Neptunovi. Tato skutečnost mě donutila blíže se zaměřit na problematiku antického náboženství a antické mytologie obecně. Proto se úvodní část práce věnuje tématu v jeho širších souvislostech, ve kterých byl učiněn pokus vymezit podstatu mýtu a postavení římského a řeckého náboženství v antickém světě, jehož součástí byli mořští bohové, Neptun a Poseidon, a další vodní božstvo.

2.1 Antická mytologie

*„Než bylo moře a země a nebe, jež nad vším se klene,
příroda na celém světě jen jedinou podobu měla,
jejíž jméno byl chaos: změř surová, bez ladu skladu,
nic než beztvará hmota, shluk zárodků v hromadě jedné,
nestejnorodých to prvků, jež k sobě jen náhodou lnuly.“*

[...]

*„Tvůrcí světový duch a bůh pak skončil ten zápas.
Oddělil od nebe země a od země oddělil vodstva,
z hustého ovzduší země pak odloučil nebesa jasná.
Když pak je rozuzlil takto a vyňal z té nejasné spousty,
různá jim vykázal místa a svorným mírem je spoutal.“⁸*

Život antického člověka byl prochnut mýtem. Dokládají to mnohé archeologické prameny, ke kterým patří mimo jiné kultické sochy, drobné sošky, dekorativní reliéfy, nástěnné malby a vázové výtvarné umění. Tyto dochované památky ukazují, že celá oblast kolem Středozemního moře byla plná mytických příběhů a jejich zobrazení.

Mýtus je výsledkem činnosti paměti a předávání. Jedná se o příběh, který pochází z dávných časů a vypravěč ho předává dál. Z výše uvedeného se dají odvodit základní

⁸ OVIDIUS. *Proměny*, s. 7.

podmínky pro existenci a přežití mýtu, kterými jsou paměť, ústní předávání a tradice.⁹ Mýtus žil nejprve svým životem ústním předáváním, až poté následovalo jeho literární zpracování. Mytická vyprávění nalezneme u mnoha autorů, nalézáme u nich však často různé verze mytologických příběhů. Avšak je těžké najít původní tvar mýtu, jeho nejjasnější, nejčistší a nejúplnější verzi u jednotlivého autora.¹⁰ Základ poznávání mytologie tvoří básnické sbírky, které vznikly za dob Homéra, Hesioda, Kallimacha a Ovidia.

Mýtus není definitivní a na jeho podobu má vliv subjektivní faktor v osobě vypravěče, který se i přes své vědomé spoluvytváření mýtu snaží podat jeho věrný, úplný a pravdivý obraz. „Každé podání mytologie je již interpretací a každá interpretace závisí na vnímavosti interpretujícího.“¹¹ Významnou roli hraje samotný způsob vyprávění zvolené verze a iniciativa interpreta, který do samotného příběhu vkládá také svoji osobnost a zkušenosti.¹² Pro některé verze mýtu je specifická větší umělecká aktivita autora, který při vyprávění zapojuje více své fantazie. Jedním takovým autorem je podle J. H. Rose Ovidius.¹³ Robert Graves jde dále a označuje jeho přístup dokonce za frivolní.¹⁴ Byla bych poněkud mírnější, mýty v Ovidiově podání jsou spíše prozaickými příběhy, které obsahují, jak uvádí Kerényi, více „rozřezujících slov“¹⁵. Způsob Ovidiova vyprávění dokládá počáteční úryvek o stvoření světa z jeho nejznámějšího díla *Proměny* (lat. *Metamorphoses*). Název díla není náhodný, ale poukazuje na shodný prvek římských a řeckých mýtů a tím je proměna.

Mytické příběhy nelze pokládat za pravdivé historické skutečnosti nebo idealizovanou historii.¹⁶ Už jen slova příběh a vyprávění, kterými je mýtus popisován, poukazují na uměleckou prozaickou stránku mýtu, než na jeho pravdivé historické základy. Kerényi uvádí, že v mýtu je spíše zachycena posvátná tradice dávných lidí.¹⁷ Mytologické vyprávění je svým způsobem vždy dramatický příběh o osobách a bozích, kteří jsou zároveň postavami z dějin antického náboženství. Mytologie tak zaznamenává

⁹ VERNANT, Jean-Pierre. *Vesmír, bohové, lidé: nejstarší řecké mýty*, s. 9.

¹⁰ GRAVES, Robert. *Řecké mýty I*, s. 11.

¹¹ KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků*, s. 15.

¹² VERNANT, Jean-Pierre. *Vesmír, bohové, lidé: nejstarší řecké mýty*, s. 12.

¹³ ROSE, H. J. *A handbook of Greek mythology: including its extension to Rom*, s. 1.

¹⁴ GRAVES, Robert. *Řecké mýty I*, s. 11.

¹⁵ KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků*, s. 19.

¹⁶ ROSE, H. J. *A handbook of Greek mythology: including its extension to Rom*, s. 1.

¹⁷ KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. *Věda o mytologii*, s. 10.

historické danosti antické kultury.¹⁸ V dnešní terminologii bychom to mohli přirovnat k politicko-náboženským dějinám.

V řecké mytologii existovalo souběžně více verzí mytických vyprávění, jejichž odlišnost byla dána místem, dobou, osobou vypravěče a jeho uměním podat věrnou podobu příběhu. Přes odlišné varianty a rozmanité způsoby vyprávění zůstává společný základ mýtu.¹⁹ Mýty v tehdejší době sloužily k vysvětlení kosmu.

Spíše než definovat mýtus se zaměřím na různé interpretační přístupy objasňující termín mytologie. Robert Graves přistupuje k mytologii z antropologicko-historického pohledu, který považuje za jediný správný přístup.²⁰ Mýtus před čtenáře předkládá v podobě harmonického vyprávění, do kterého zahrnul rozptýlené prvky každého mýtu a navíc ho doplnil o neznámé varianty příběhů. Graves si především klade za cíl pochopit a najít smysl mýtu.²¹

Německý filolog a religionista Jörg Rüpke nabízí definici mýtu z čistě funkcionalistického pohledu. *„Jako mýty pak můžeme chápat vyprávění, která jsou často situována do dávnověku nebo do velmi vzdálené doby a která svou konstelací osob, věcí i událostí odůvodňují hodnotový systém společnosti, legitimizují určité instituce a hodnoty a současně zprostředkovávají obraz světa. Příkladem mohou být vyprávění o vzniku světa (kosmogonie) a o jeho fungování (přírodní mýty) nebo mýty kulturní, které vysvětlují, jak vznikly určité kulturní výtvarky (třeba jak Prométheus získal oheň). Události a jednání ličené těmito mýty a obrazy, které se v nich používají, mohou i motivovat.“*²²

Nejzajímavější přístup nutící k zamýšlení je Karla Kerényiho. K mytologii přistupuje z psychologického úhlu pohledu, *„mytologie působí jako ta nejbezprostřednější psychologie.“*²³ Mytologii považuje za umění, které obsahuje nesmrtelnou tradiční látku s vlastními zákony, která je schopna další proměny a přetváření. Toto tvoření je obrazné

¹⁸ KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků*, s. 17.

¹⁹ Tamtéž, s. 16.

²⁰ Graves na téže stránce rozvádí některé teorie C. G. Junga, který se s Kerényim zabýval psychologickými aspekty mytologie, a Jungovo závěry považuje za zcela nesprávné. Více GRAVES, Robert. *Řecké mýty I*, s. 18.

²¹ GRAVES, Robert. *Řecké mýty I*, s. 20.

²² RÜPKE, Jörg. *Náboženství Římanů*, s. 130.

²³ KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků*, s. 12.

a proud těchto mytologických obrazů tvoří mytologii. Kerényi ve svých myšlenkách postupuje dále. Mytologie pokládá základy, které Kerényi označuje za počátky prvních principů *archai*.²⁴ „Vše je z nich vytvořeno, zatímco ony samy nikdy nestárnou; jsou nevyčerpatelné, nepřekonatelné, trvají v nadčasové prvotnosti – v minulosti, jejíž věčně se opakující znovuzrození dokázala, že nikdy nezahyne.“²⁵

Mytologické příběhy mohou působit zmateně, bez jasného řádu a pevných pravidel, avšak pokud člověk přijme jejich danost pohybu a schopnost proměny, na kterou upozornil už Ovidius, a která je dále rozvedena v období renesance, vstane před ním mýtus jako živá látka, která antickému člověku objasňovala tehdejší svět. „Mytologie vysvětluje sama sebe i všechno ostatní ve vesmíru nikoli proto, že by byla vymyšlena za účelem vysvětlování, nýbrž proto, že patří k jevům, které jsou svou povahou vysvětlující.“²⁶

2.2 Římské náboženství

Antické náboženství, ačkoliv už je dávno mrtvé, je stále přitažlivým námětem odborných publikací i krásné literatury. Římská říše svého času sahala do střední Evropy až k dunajské pánvi a měla významný vliv na vývoj evropské kultury a vzdělanosti. „Jistě, Římané svět, který ovládli na mnoho staletí, nestvořili. Nicméně vstřebali jim nadřazenou řeckou kulturu, nebo se jí lépe řečeno doslova podrobili – a vše ostatní utvářeli tak, že vymizela většina z toho, co pocházelo od nich samotných – a to i v srdcích a myslích poražených, kteří se ochotně odvraceli od své překonané tradice, když pomínula bolest z porážky.“²⁷ Římské vstřebání nadřazené řecké kultury a ovládnutí rozsáhlého území vedlo k tomu, že antická božstva přežívají v evropském, potažmo i v českém výtvarném umění spíše pod latinskými jmény, příkladem může být Afrodité jako Venuše nebo Poseidón jako Neptun.²⁸ Z těchto důvodů se zaměřím na antické náboženství starověkého Říma.

²⁴ KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. *Věda o mytologii*, s. 14.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž, s. 12.

²⁷ DAHLHEIM, Werner. *U kolébky Evropy: odkaz antického Říma*, s. 15.

²⁸ KEPARTOVÁ, Jana. *Římané a Evropa: [antické dědictví v evropské kultuře]*, s. 147.

2.3 Římské versus řecké náboženství

V mytických vyprávěních, legendách a bájích dochází často ke ztotožňování řeckých a římských bohů. Dalo by se říci, že římské náboženství, jež někdy bývá dokonce označováno „*jako plagiát Olympu [a – K. B.] má pouze řecký nátěr*“²⁹, je méně známé než náboženství řecké. Římské náboženství se vyvíjelo v kontextu jiných národů, kromě řeckých vlivů najdeme zde mnoho etruských prvků. Etruský vliv je viditelný především v antropomorfizaci, ve složení římského pantheonu a v uctívání bohů v chrámech³⁰, ale k úplné antropomorfizaci došlo až pod vlivem řeckého náboženství.³¹

Víra prostupovala všemi oblastmi života římského člověka. „*Víra v bohy, zpočátku ochranné a personifikované přírodní síly a nakonec i lidské vlastnosti, ovlivňovala a určovala ve starých dobách nejen běh života jednotlivců, ale i osudy celé společnosti – římského státu.*“³² Pro římské náboženství je příznačný polyteismus. Tvořila ho strukturovaná skupina božstev, pestrá, ale zároveň nepřehledná v množství bohů, kteří mají nejrůznější nadpřirozené síly. Římské náboženství je otevřené a tolerantní zároveň, konkrétní, střízlivé až téměř racionální. Teprve s koncem římské republiky, pod vlivem představ lidí žijících na nově získaných územích na Východě, se v náboženství začíná projevovat větší magická a iracionální stránka. Římský polyteismus byl také funkcionální, kde moc bohů byla ukryta v různých činnostech lidí a projevech přírody. K další obecné charakteristice patří, že římské náboženství nebylo dogmatické, nemuseli se mu všichni pořídit.³³

Odlišný historický vývoj a přírodní podmínky měly vliv na rozdílnou podobu římského a řeckého náboženství. Římské náboženství se vyznačovalo specifickými rysy. Mezi hlavní patřil silně vyvinutý formalismus a tradicionalismus. Přísný formalismus byl založen na přesném vykonávání náboženských obřadů, které měly zajistit přízeň bohů.³⁴ Každý svátek, rituál nebo obřad se konal vždy přesně. Modlitby musely být pronášeny zřetelně, bez chyb a jiných rušivých elementů, jinak by ztratily svůj účinek. Tradicionalismus se opíral o pevný řád a jasná pravidla. Projevoval se v uctívání archaických bohů, především agrárního původu, a starých kultů včetně pronášení dávných modliteb, kterým už nikdo častokrát nerozuměl. Římské náboženství tak více

²⁹ SKŘEJPEK, Michal. *Ius et religio: právo a náboženství ve starověkém Římě*, s. 39.

³⁰ HOŠEK, Radim. *Římské náboženství*, s. 9.

³¹ VIDMAN, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu. Antické náboženství a morálka*, s. 30.

³² SKŘEJPEK, Michal. *Ius et religio: právo a náboženství ve starověkém Římě*, s. 39.

³³ Tamtéž, s. 40-41.

³⁴ Podobný formalismus je viditelný i v římském právu. Více SKŘEJPEK, Michal.

tíhlo ke kultu než k mytologii³⁵ a od řeckého se dále lišilo archaismem, který se promítl především do pozůstatků totemismu.³⁶

Náboženská tolerance se vyznačovala přijímáním nových bohů, případně rozmnožováním již stávajících. Vznikaly nové podoby bohů, například Jupiter byl zároveň zastavitelem (*Stator*) nebo vítězem (*Victor*)³⁷. Noví bozi nebyli přijímáni automaticky a bez problémů. Příliv nových bohů schvaloval senát a sbor pontifiků. Až poté byl novému bohovi připsán oficiální kult a jeho svátek byl zařazen do kalendáře.³⁸ Tato nevyhraněná vnitřní struktura římského pantheonu se promítla i do podoby mýtů, které nevyprávěly o římských bozích v různých variacích vztahů mezi stávajícími bohy, ale spíše se v nich objevovali stále noví bozi.³⁹

Římské náboženství se odlišovalo od řeckého dále v chápání a pohledu na bohy. V řeckém náboženství měli bohové vlastní historii, žili rodinným životem jako lidé a byli provázáni vzájemnými vztahy. Římští bohové byli naopak odtažitější, existovali vedle sebe, aniž by mezi nimi byly jasné vztahy. V římském náboženství se personifikace, polidšťování bohů, nevyskytovala v takové míře jako v řeckém náboženství. Z toho vyplývá i rozdílná podoba mýtů. Římská vyprávění pojednávají o činech bohů a jejich působení v dějinách, naopak v řeckém náboženství se do popředí příběhů dostává genealogie, rodinné, sourozenecké a také sexuální vztahy. Římští bohové fungovali jako osobnosti, komplexní vzorce chování, avšak oproti řeckému náboženství jejich osobnosti nebyly natolik precizně propracované.⁴⁰

Další rozdíl od řecké mytologie spočívá v tom, že ve většině římských mytologických příběhů stál interpret před otázkou pravdivosti a historické autentičnosti mýtu. Docházelo zde ke stírání hranic mezi mýtem a historií a ověřování mýtu se tak stalo ústředním charakterem římského náboženství.⁴¹ Římské mýty obsahovaly příběhy, na kterých Římané odvozovali svůj historický původ a společnou kulturní identitu s Řeky.⁴²

³⁵ SASKA, Leo, František. *Mythologie Řeků a Římanů*, s. 199.

³⁶ SKŘEJPEK, Michal. *Ius et religio: právo a náboženství ve starověkém Římě*, s. 47.

³⁷ Tamtéž, s. 48.

³⁸ VIDMAN, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu. Antické náboženství a morálka*, s. 34.

³⁹ RÜPKE, Jörg. *Náboženství Římanů*, s. 24.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ EDITED BY KEN DOWDEN AND NIALL LIVINGSTONE. *A companion to Greek mythology*, s. 244.

⁴² RÜPKE, Jörg. *Náboženství Římanů*, s. 131.

2.4 Římský pantheon

Antický člověk byl velmi zbožný a svoji přízeň věnoval mnoha bohům, kteří všichni dohromady pro něj tvořili božský svět. Antické božstvo kontrolovalo a mělo moc nad přírodními silami, tudíž se uctívala božstva, která měla schopnost ovládat právě přírodní síly, mezi ně patřilo i vodstvo. „*Všichni bohové byli nesmrtelní, vládli živly a lidmi a chodili, kam se jim zlíbilo. Podobali se však lidem stavbou těla, postoji a obličejem, mysleli a jednali jako lidé, milovali a nenáviděli se, svářili se a báli stejně jako lidé. Jenže byli také neproniknutelní, hleděli záštiplně na smrtelníky, kteří stavěli na odiv – mnohdy až příliš okatě – své štěstí nebo vlastní schopnosti.*“⁴³

Římské náboženství procházelo postupným vývojem. V čele římského pantheonu původně stáli Jupiter, nejvyšší bůh, Mars, bůh války, a Quirinus, jiný bůh války, ke kterým se postupně připojili další bohové jako Vesta, Juno, Neptun a další. Postupně prastarou obchodní cestou z Kampánie do Etrurie se začínala přijímat řecká vzdělanost společně s uctíváním řeckých bohů, kteří se takto dostali do Říma.⁴⁴ V případě, že římscí bohové měli stejné atributy a plnili stejnou funkci jako jejich řečtí protějškové, došlo k synkretizaci, neboli ztotožnění. Stalo se tak i v případě Poseidona, který splynul s Neptunem. V období římské republiky byla synkretizace oficiálně podporována vládci a měla napomocet ke sjednocování národnostně roztržštěné říše.⁴⁵ Nejzásadnější ranou pro antické náboženství bylo vítězství křesťanství, které ukončilo vládu božského pantheonu. Křesťané se pustili do boje proti pohanským antickým bohům a přestavbou stávajících chrámů změnili nejen vzhled tehdejších antických měst, ale určili další vývoj Evropy. „*a ti pak sráželi hlavy sochám antických bohů, aby z nich vypudili ducha, a nakonec bořili jejich chrámy, kdekoli se dostali k moci.*“⁴⁶

Úcta k bohům se v sochařství projevovala především jejich plastickým ztvárněním. Sochy se stávaly součástí budov, především chrámů, jejichž kultovní charakter byl zvyšován zvoleným námětem a motivem jejich sochařské výzdoby.⁴⁷ Volné skulptury, které ztvárňovaly boha, byly doplněny patřičnými atributy, aby ulehčily identifikování

⁴³ DAHLHEIM, Werner. *U kolébky Evropy: odkaz antického Říma*, s. 80.

⁴⁴ VIDMAN, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu. Antické náboženství a morálka*, s. 31.

⁴⁵ SKŘEJPEK, Michal. *Ius et religio: právo a náboženství ve starověkém Římě*, s. 55.

⁴⁶ DAHLHEIM, Werner. *U kolébky Evropy: odkaz antického Říma*, s. 86.

⁴⁷ BOARDMAN, John. *Řecké umění*, s. 72.

soch a předcházelo se také případným záměnám. Atributy hrály a hrají dodnes důležitou roli. Jedná se o znaky a předměty, které se stávají nedílnou součástí zobrazované postavy, a pomáhají k diferenciaci bohů. Atributy sloužily k dalšímu účelu, božstvo, které jimi bylo vybaveno, směřovalo k určitému jednání. V řeckém a římském náboženství byly různé přístupy k zobrazování bohů v souvislosti s používáním atributů. V Řecku, obzvláště v klasickém období, byly atributy používány v omezené míře a zobrazování se spíše soustředilo na věrné umělecké ztvárnění dokonalé lidské postavy. Naopak v Římě bylo příznačné používání velkého množství atributů. Růpke rozdílnost v používání atributů v řeckém a římském umění dále rozvíjí a možné vysvětlení nabízí ve filozofickém přístupu obou národů. Podle něho se Řekové zajímají především o čisté bytí, oproti tomu Římané se soustředí na jednání.⁴⁸ Vidman přichází s obdobnou myšlenkou. Římané uctívají převážně funkční bohy, kteří jsou spojeni s konkrétním úkonem, tudíž pro ně bylo těžké si bohy představit v lidské podobě.⁴⁹ Nabízí se malé shrnutí, že řečtí bohové jako lidé žili, římstí naopak jednali.

Antičtí bohové byli považováni za nesmrtelné a právě Kerényi uvádí do vzájemného vztahu nesmrtelnost bohů s jejím symbolickým zobrazením. Ztvárnění postav bohů v podobě mladíků, zralých mužů nebo starců nevyjadřovalo fázi života, ale jednalo se o vyjádření jejich povahy a božské podstaty. Zeus, Hermes, Dionýsos, Apollón a Poseidon, jsou podle Kerényiho zástupci bradatého archaického typu, kteří byli zobrazováni na vrcholu svých sil, pro Řeky v nejvyšším bodě možné dokonalosti. Jednalo se tedy o archaické vyjádření nadčasové vlastnosti bohů, kterou vystihl Homér, že bohové neumírají a jsou věční. V antickém náboženství, potažmo v umění, byli bohové zobrazováni buď v podobě nadčasové zralosti, nebo v klasické zidealizované formě. Jejich skutečný věk měl pouze symbolickou hodnotu a odrážel bohatství života s jeho významovými rozmanitostmi. Zůstává zde fakt, že pravá povaha boha neodpovídala tomu, v jaké životní fázi býval zobrazován.⁵⁰

⁴⁸ RÜPKE, Jörg. *Náboženství Římanů*, s. 76-78.

⁴⁹ VIDMAN, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu. Antické náboženství a morálka*, s. 30.

⁵⁰ KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. *Věda o mytologii*, s. 36. V dalších částech knihy se Kerényi společně s Jungem věnuje bohu ve fázi dítěte.

3 VODNÍ BOŽSTVO

V sochařství je důležité správné zachycení podoby zobrazované postavy. Sochaři čerpali od svých předchůdců nebo z jiných historických pramenů, kde již byly vytvořeny představy podob, jak dané osobnosti historie nebo mytologické postavy vypadaly. Tyto určité vzory se následně stávají nejpravděpodobnější rekonstrukcí. Umělci tudíž hledali autoritu, podle které by nejlépe vystihli podobu. V případě, že nebyl jejich předchůdci vytvořen vzor pro ztvárnění, uchýlovali se k literárním pramenům, které nejlépe vystihovaly charakteristiku osoby a její podstatu. Výše nastíněná problematika podstaty mytologie a rozmanitosti antického náboženství naznačuje, jakým způsobem bylo na bohy nahlíženo a jak byly ztvárňováni. To vše uvádí do běhu další souvislosti a především má vliv na ikonografickou mytologickou přesnost zobrazovaných bohů včetně jejich atributů.

Římská mytologie obsahovala mnoho bohů spojených s vodním živlem, ale v této části se zaměřím především na ty, kteří byli nejvíce znázorňováni ve výtvarném umění. Jedná se konkrétně o Neptuna, Tritóna, mořské nymfy a říční bohy.

3.1 Neptun

Římský bůh moře a všech vod Neptun (latinsky *Neptunus*) byl syn Saturnův, bratr Jova a Ditův. Hošek upozorňuje na nejednoznačný původ Neptuna. Starověký italský bůh pramenících vod byl uctíván už u Etrusků jako bůh Nethuns. Jeho kult se objevoval ve vnitrozemských částech země, ale zároveň patřil k významným bohům etruských mořeplavců. Zůstává u něj nadále otevřené, zda Nethuns je odvozován od vnitrozemských bohů nebo od mořských božstev.⁵¹ Většina autorů se však shoduje, že Římané byli v nejstarších dobách vnitrozemským zemědělským národem, který se plavbou po moři příliš nezabýval. Neptun tudíž původně nebyl mořským vládcem, ale nejspíše bohem zemědělství spojeného s vláhou a vodními toky.⁵² Až po ztotožnění s bohem Poseidonem, ke kterému došlo zřejmě v 5. století př. n. l., se Neptun stal i bohem moře a všeho vodstva vůbec.

⁵¹ HOŠEK, Radim. *Římské náboženství: určeno pro posl. fak. filozof.*, s. 11.

⁵² JORDAN, Michael. *Encyklopedie bohů*, s. 317.

Neptun jako vládce moře a ochránce plavby na moři byl námořníky vzýván, aby jim zajistil klidnou plavbu. Římané ho uctívali také jako boha koní, neboť lidem daroval koně a stal se patronem koňských dostihů. K jeho atributům patří trojzubé vidle, trojzubec, kterými bouřil a tišil vodstvo, a delfín. V antice mu bylo zasvěceno právě toto zvíře, neboť delfín jako Poseidonův posel mu pomohl přesvědčit Amfitritu, aby si Poseidona vzala za muže. V období raného novověku se v Benátkách rozmohl Neptunův kult. Bylo to dáno tehdejšími významnými politickými a ekonomickými postavením této námořní republiky, pro niž se Neptun stal jedním z jejích ochránců.

Neptun pojal za manželku Salacii, jejíž jméno bylo původně odvozeno od slova *salio*, které znamenalo *skáči*. Byla bohyně pramene a tryskající vody obecně. Po sjednocení Neptuna s Poseidonem se její jméno odvozovalo od slova *salum*, znamenající mořská slaň. Došlo tím k rozšíření působnosti na slané vodstvo a stala se zároveň i mořskou bohyní.⁵³ V návaznosti na ztotožnění Neptuna s Poseidonem bývá někdy jeho manželka označována Amfitrité.⁵⁴

23. července byl slaven svátek Neptuna, označovaný Neptunalia. Měl spíše podobu lidové slavnosti, která připomínala jeho původní funkci. Jako bůh tekoucích vod byl vzýván a přijímal za obět' býka, která měla zřejmě odvrátit sucho, vysychání pramenů a říčních toků. Jednalo se o oblíbenou slavnost, jejíž tradice se udržela během císařství.⁵⁵

Neptun byl uctíván u oltáře ve Flaminiově cirku a největší chrám měl na Martově poli, který mu zasvětil Marcus Vipsanius Agrippa, Augustův vojevůdce, za své vítězství nad Pompeiem a Markem Antoniem.⁵⁶ Úzké vztahy mezi bohy a vládci dokumentuje také Suetonius, životopisec císaře Augusta. Augustus po ztrátě válečných lodí vyloučil Neptuna ze skupiny bohů, kteří měli být v průvodu před hrami v cirku uctěni.⁵⁷

V umění byl Neptun, stejně tak Poseidon, zobrazován jako muž vysoké a statné postavy, který se tak vzhledem starého muže s mohutnou kšticí a vousy podobal Diovi. Odlišoval ho atribut trojzubce a výraz tváře, který měl divočejší a hrubší, jež byl

⁵³ SASKA, Leo, František. *Mythologie Řeků a Římanů*, s. 244.

⁵⁴ NEŠKUDLA, Bořek. *Encyklopedie bohů & mýtů starověkého Říma & Apeninského poloostrova*, s. 138-139. [Dále *Encyklopedie bohů & mýtů starověkého Říma*].

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ RÜPKE, Jörg. *Náboženství Římanů*, s. 83.

v helénistickém umění ještě více zdůrazněn.⁵⁸ Od 5. století př. n. l. byl zobrazován nahý pouze s malým přehozem přes ramena⁵⁹ a s majestátným, vyrovnaným výrazem. Motiv Neptuna, případně Poseidona, byl velmi oblíbený zejména v renesanci a baroku jako dekorativní prvek výzdoby kašen a fontán. Oproti antické podobě byl výraz jeho tváře divočejší zdůrazněný vlajícími vlasy.⁶⁰ Zobrazován byl v různých pozicích, ve stoji, v chůzi, vsedě na trůnu nebo jak jede na mořských zvířatech nebo ve svém dvoukolém voze taženém mořskými koni. Neptun, stejně tak Poseidon, bývá ve výtvarném umění obklopen dalšími bohy. Tyto výjevy bývají označovány *thiasos*, neboli koncentrování se kolem určitého náboženského kultu.

V období antiky byl častým námětem ve výtvarném umění výjev námluv a sňatku Poseidona a Amfitríte nebo Poseidonův spor o Attiku. V sochařské produkci se tvořily volné sochy, drobné plastiky, nástěnné reliéfy, mozaiky a dekorativní sochařské prvky.

3.2 Tritón

Tritón je mořský bůh, syn boha Poseidona a Amfitrity. Etymologický význam jeho jména není přesně znám, jisté je, že je řeckého původu. Jeho jméno však zní podobně jako druhá část pojmenování jeho matky Amfitríte, jejíž etymologický význam jména bohužel také není znám. V anglické literatuře je někdy označován jako *merman*. Tritón je považován, obecně jako většina mermanů, za nebezpečného tvora⁶¹. Bývá také charakterizován jako veliký, ale zároveň strašlivý bůh, který žil v paláci své matky Amfitríte a otce Poseidona.⁶²

Jeho zvláštností bylo, že místo nohou měl rybí ocas a druhou polovinu těla měl lidskou. Dalším atributem byla zakroucená mušle, na kterou troubením dokázal rozpoutat mořskou bouři a utišit ji, jak dokládají slova Ovidia v jeho díle *Proměny*:

„*Netrvá dále hněv moře; již odložil trojzubec vládce
vodstva a konejší vlny; též silného Tritóna volá
k sobě – ční z hlubiny ven, je na plecích pokryt
porostem mořských ulit – a v lasturu zvučnou mu káže*“

⁵⁸ ROSE, H. J. *A handbook of Greek mythology: including its extension to Rom*, s. 50.

⁵⁹ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník. Malířství, sochařství, grafika*, s. 283.

⁶⁰ HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, s. 298.

⁶¹ ROSE, H. J. *A handbook of Greek mythology: including its extension to Rom*, s. 51.

⁶² KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků*, s. 144.

*zadout, znamená dát a oznámit vlnám a řekám,
aby se vrátily již. I chopí se dutého rohu,
který, čím od spodu výš, tím více se v závitech šíří,
když pak uprostřed moře si nabere dutina dechu,
roh ten východní břehy i západní naplní zvukem.
Také v ten den, kdy dotkl se roh úst božích, teď vlhkých
od mokrých vousů, a zvučně dle rozkazu na ústup zadul,
všechny ho slyšely vody jak na zemi, tak také v moři,
ty pak, co slyšely ho, on všechny zadutím zkrotil.*⁶³

Jordan v *Encyklopedii bohů*, aniž by to nějak odůvodnil, k jeho atributům řadí také trojzubec.⁶⁴ V další mytologické literatuře, například u Kerényiho nebo J. Rose, tento atribut není zmíněn, avšak Tritón s trojzubcem v ruce je ztvárněn v antickém umění, konkrétně na mozaice v Neptunových lázních v Herculaneu (viz obr. 6).

Mytologické vyprávění není postaveno na osobě Tritóna, není o něm samotném. V mytologii se vyskytuje pouze v příbězích jiných velkých mořských bohů a heroů. Zřejmě se o něm tradovalo mnoho legend mezi námořníky, ale dochovalo se jich málo. Vliv římského náboženství, respektive řecko-římské mytologie, daný expanzivní a mocenskou činností Římské říše, je patrný i v jednom vyprávění, kde se Triton ukazuje jako Lybijský bůh nazývaný Eurypylos a je uctíván u jezera Tritonis.⁶⁵

Tritón je oblíbený ikonografický motiv ve výtvarném umění. Hojně byl používán při dekorativní výzdobě, kde pro své zdobné detaily sloužil ke ztvárnění příběhů spojených s mořem. Zobrazován byl jako mužská postava, ale někdy se objevoval také v podobě žen, Tritónek. Kerényi však dodává, že se jednalo většinou o Néreovny.⁶⁶ V antické mytologii a ve výtvarném umění jsou Tritóni často zobrazováni v obklopení dalších bohů spojených s vodstvem, příkladem je Nereus, Amfitrite, Poseidon, a mořských tvorů, mezi které patří především delfini a mořští koně.

⁶³ OVIDIUS. *Proměny*, s. 19-21.

⁶⁴ JORDAN, Michael. *Encyklopedie bohů*, s. 465.

⁶⁵ ROSE, H. J. *A handbook of Greek mythology: including its extension to Rom*, s. 51.

⁶⁶ KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků*, s. 144.

3.3 Néreoovny

*„Dóris a Néreoovny, z nichž jedny, jak plavou, bys viděl,
druhé, jak na skále sedí a suší si zelené vlasy,
jiné se na rybách vozí; tvář jejich není sic stejná,
ani však rozdílná příliš, má vzhled, jenž přísluší sestrám.“⁶⁷*

Néreoovny (řecky *Néreides*, latinsky *Nereides*) jsou nižší mořské bohyně, které patří do řeckého náboženství. Bývají označovány také jako Néreidky, Néreidy nebo Dóridky. Jsou to dcery Nérea, mořského všestekého boha, který byl poddaný Neptunovi a měl schopnost se proměňovat, a mořské nymfy Dóridy. Společně zplodili padesát Néreoven.

Mořské nymfy Nereovny žily v Egejském moři v paláci svého otce. K jejich činností patřilo předení a další domácí práce, tanec na mořských vlnách anebo se vozily na mořských zvířatech. Baleka uvádí, že Néreoovny od 4. století př. n. l. zosobňovaly různé vlastnosti moře.⁶⁸ Svoji povahou byly vlídné, laskavé a vyznačovaly se nesmrtelností. Jako ochranné bohyně byly uctívány námořníky a vzývány při jejich plavbách. Kult Néreoven byl velice rozšířený a oblíbený, až nabyt lidové povahy.⁶⁹

Ve výtvarném umění jsou zobrazovány v podobě mladých dívek, které jsou oděny ve splývavém mokřém rouchu částečně rozhaleném. Později byly zobrazovány bez roucha, v některých případech jako okřídlené nymfy nebo s podobou těla Tritóna, dolní část těla měly zakončenou rybím ocasem.⁷⁰ Néreoovny tvořily družinu vládce moře Poseidona a byly nejčastěji zobrazovány, podobně jako Tritón, ve společnosti dalších vodních bohů, Nerea, Dóridy, Tritóna a mořských zvířat a tvorů.

K nejznámějším Néreoovnám patří Amfitrite, i když ta je v některých pramenech označována jako jejich matka⁷¹, a Thetis, matka Achilleova.

⁶⁷ OVIDIUS. *Proměny*, s. 35.

⁶⁸ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník. Malířství, sochařství, grafika*, s. 240.

⁶⁹ JORDAN, Michael. *Encyklopedie bohů*, s. 317.

⁷⁰ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník. Malířství, sochařství, grafika*, s. 240.

⁷¹ ROSE, H. J. *A handbook of Greek mythology: including its extension to Rom*, s. 50.

3.4 Další mořští bohové a vodní motivy

Amfitríte je mořská bohyně a žena Poseidona. Etymologický význam původu jejího jména není přesně znám. V mytologii zosobňuje vodní živel a moře. Poseidon až teprve sňatkem s Amfitritou, která zároveň je personifikací moře, se stal vládcem moře.⁷² Jako spoluvládkyně moří je zobrazována na voze z mušlí⁷³ a v doprovodu mořských nymf Néroven a Tritónů. Ve výtvarném umění je Amfitríte zobrazována převážně v barokním sochařství při alegorické výzdobě kašen.

Římané měli v posvátné úctě živou a proudící vodu, prameny, potoky a řeky. Jejich božský pantheon tudíž zahrnoval i boha přístavů, který byl nazýván Portunus, boha pramenité vody pod jménem Fons, někdy byl také označován jako Fontanus nebo Fontus, a boha řeky Tibery nazývaného Tiberus⁷⁴ (viz obr. 1). V římských provinciích někdy docházelo ke ztotožnění Neptuna s místními bohy vodstva a společně s nymfami se jim obětovalo.⁷⁵ Obecně byli říční bohové, kteří patřili také do řeckého náboženství, uctíváni především v místních kultech jako symbol hojnosti. V období helénismu byli ztvárňováni jako mocní vousatí starci, kteří zaujímali pozici v pololeže nebo vsedě. Zároveň se opírali o symbol země, který představoval nejčastěji roh hojnosti. Toto zpodobnění říčního boha se stalo následně oblíbené v období renesance. U říčních bohů, kteří nebyli doplněni atributy, nastává problém s jejich identifikováním. Příkladem jsou v Římě dochované tři monumentální sochy z období antiky, které do 16. století nebyly označovány za sochy říčních bohů. K atributům říčních bohů patřil roh hojnosti naplněný různými zemědělskými produkty, kormidlo jako symbol navigace a rákos.⁷⁶

Nejčastěji zobrazovaným mořským zvířetem, které doprovázelo vodní bohy, byl hippokamp (řecky *hippokampos*). Jedná se o mořského koně, jehož spodní část těla je zakončena rybím ocasem a horní část těla je koňská. Hippokamp je jezdeckým zvířetem Néroven⁷⁷ a tvoří spřežení mořského boha Neptuna, stejně jako Poseidona. Mořský kůň byl oblíbený ikonografický motiv v jednotlivých dobách antického umění, který se následně přenesl do období renesance, baroka a klasicismu. Hippokamp je zobrazován na vázách, mincích, v reliéfech, mozaikách, obrazech a slouží také jako dekorativní prvek budov a kašen.

⁷² KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků*, s. 143.

⁷³ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník. Malířství, sochařství, grafika*, s. 17.

⁷⁴ SASKA, Leo, František. *Mythologie Řeků a Římanů*, s. 244-245.

⁷⁵ NEŠKUDLA, Bořek. *Encyklopedie bohů & mýtů*, s. 138-139.

⁷⁶ BOBER, Phyllis Pray., Ruth. RUBINSTEIN a Susan. WOODFORD. *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, s. 109.

⁷⁷ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník. Malířství, sochařství, grafika*, s. 131.

4 ANTICKÉ UMĚNÍ

Tato kapitola pojednává o podobě antického umění, jak se v průběhu času proměňovalo, a jakým způsobem byl použit motiv vodního božstva. Jejím záměrem je obeznámit s charakteristickými rysy antického sochařství, které byly následně přijaty v renesanci, baroku i historismu a v každém uměleckém slohu svým způsobem rozvinuty. Pravdou zůstává, že umění starověkého Řecka dosáhlo tak vysoké umělecké úrovně, že se stalo inspiračním zdrojem pro antické umění starověkého Říma a nestárnoucí živou látku a vzorem pro tvůrce v období renesance, baroka a dalších uměleckých stylů v období novověku. Kapitola je navíc doplněna konkrétními příklady dochovaných antických památek, které dokládají, jak byly v rozličné formě použity prvky a motivy spojené s vodním živlem.

4.1 Proměny antického umění

Pro řecké antické umění je charakteristické empirické hledání živoucí krásy těla⁷⁸ a neustálé snažení o realistické zpodobnění skutečnosti, která by vyjádřila zájmy jednotlivých vrstev společnosti a společenské poměry. Prostředkem ke ztvárnění skutečnosti se stávají stará mytologická božstva, která jsou odrazem skutečného života antické společnosti. Bohové byli ztvárňováni v lidské podobě, v nejvyšší možné dokonalosti. Antický ideál krásy a tělesné dokonalosti nazývaný kalokagathia našel odraz i v sochařském zobrazení. „...řecké sochařství neidealizuje abstraktní tělo, ale spíše hledá ideální krásu s využitím syntézy konkrétních živých těl, jejímž prostřednictvím vyjadřuje psychofyzickou krásu, která uvádí do souladu duši a tělo, neboli krásu forem a laskavost ducha: to je ideál kalokagathie“.⁷⁹

V Řecku v archaickém období bylo umění součástí života a odráželo tehdejší vidění světa. Umění bylo společníkem a průvodcem lidí, které umělecky zaznamenávalo největší chvíle národa. V archaickém období bylo umění charakteristické svojí upřímností, která byla založena na přesvědčivém, realistickém, přesném a především umírněném znázorňování.⁸⁰ K božskému pantheonu umělci přistupovali s úctou, až

⁷⁸ ECO, Umberto, ed. *Dějiny krásy*, s. 45.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Spolek výtvarných umělců Mánes. *Antické sochařství*, s. 5.

magickou zbožností, která byla zároveň spojená se strachem z bohů a démonů, jejichž magické síly a kouzla byly ukryty v sochách.

V klasickém období, zhruba od 4. století př. n. l., se více uplatňovalo individualistické pojetí tvorby. V sochařství bylo dosaženo realistického znázornění skutečnosti, které se projevovalo stále novými nápady a způsoby, jak dokonale ztvárnit lidské tělo a jakým způsobem funguje, příkladem je zobrazování kloubů. Do umění se tak promítala řecká vzdělanost založená na poznávání. Ve ztvárnění převládající realismus měl vliv i na zpodobňování božstev. Objevovala se nová koncepce božství, která se projevovala stále větší personifikací bohů. Obrazně řečeno bohové sestoupili na zem a prožívali lidské vášně. Božská témata se tak dostala na úroveň lidského denního života. Zároveň pod vlivem tehdejší filozofie se do popředí tvorby dostaly alegorické sochy v silně individualizovaném pojetí, které byly již doplněny atributy.⁸¹

Umění v období helénismu je dědicem klasického umění. Přijalo motivy starých soch, přetvářelo je a přenášelo na nové látky. Staré motivy se tak staly motivy novými. Nově se objevil prostor pro vyniknutí umělcových schopností a to při tvorbě komplikovaných poz. Období helénismu se dále vyznačovalo přepjatým realismem a rozmanitou početnou tvorbou, od dramatických vášnivých projevů, vtipných anekdot až ke scénám z nejnižších vrstev společnosti. Tvořila se divoká, vehementní umělecká díla, kde byl především kladen důraz na skvělost a teatrální pompu, jejichž snahou bylo uchvátit.⁸² Harmonie a vytříbenost raného řeckého umění se však tímto v období helénismu vytratila. Nadále byly zobrazovány mytologické motivy, které pod vlivem tehdejší alexandrijské literatury zobrazovaly postavy s větší koketností, přičemž v pozadí postav se objevovalo bohaté užití přírodních motivů.⁸³ Umění helénismu nesloužilo plně pouze náboženským účelům. Sochařství také začalo plnit dekorativní funkci, kdy reliéfní desky se zasazovaly do stěn namísto obrazů. Obecně se na umění začalo pohlížet jako na problematiku řemesla.⁸⁴ Umění se v období helénismu stalo uměním uměleckých řemeslníků.

⁸¹ Tamtéž, s. 26.

⁸² Tamtéž, s. 38.

⁸³ Tamtéž, s. 43-44.

⁸⁴ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 113.

Mnozí autoři hodnotí období helénismu jako konec řeckého umění, které dosáhlo svých možností a vyčerpalo se.⁸⁵ Nová etapa antického umění se nyní začala psát pod nadvládou Římské říše, kde došlo k vystavění nového umění, jež stálo na základech staré řecké sochařské tradice. „*Jsa hmotně poroben, národ kulturnější porobí duševně národ, který jej přemohl. [...] Řím se chce líbiti Řecku jako povýšenec šlechtici, Řecko se chce líbiti Římu jako slabý silnému.*“⁸⁶ V 1. století př. n. l. přicházeli do Říma na pozvání řečtí umělci, kteří zde tvořili díla pro římskou klientelu. Ta měla nejvíce v oblibě díla tvůrců z 5. a 4. století př. n. l., naproti tomu období helénismu stálo spíše v pozadí. Římští sochaři řeckého původu byli spíše než originálními umělci obchodníky a napodobiteli bez vlastního tvořivého ducha, kteří se plně podřídili přáním zákazníka. Vytvořená díla byla spíše variantami a replikami slavných starších řeckých soch. Příkladem je slavné torzo Belvedere, které je zřejmě variantou sochy Herakla od Lysippa. Přesto i v tomto období vznikají originální díla, příkladem je proslulé sousoší Láokoón.⁸⁷ Socha pochází z první třetiny 1. století n. l. a představuje jednu z nejznámějších plastik, která svým dynamickým a dramatickým projevem narušila tehdejší výrazovou jednoduchost. V době jejího objevení v roce 1506 vzbudila v uměleckých kruzích velké překvapení a zároveň obdiv.⁸⁸ Její výrazové ztvárnění se později stalo inspiračním zdrojem především barokních umělců.

Římské umění v 1. století př. n. l. ukazuje, jak šikovně Římané převzali od Řeků to, co potřebovali konkrétně řecké umění a umělce a přizpůsobili vše vlastním potřebám. Vytvořili tak základ pro pozdější rozkvět římského umění, které probíhalo především za vlády císaře Augusta. Římské říši se podařila jedinečná syntéza tradičních domácích prvků a vnějších vlivů, která přepracovala a zároveň zachovala zvláštnosti obou primárních kultur. Vzniklo originální římské umění, které svými monumentálními stavbami dokladovalo svoji nadřazenost a zůstalo originální svým duchem a obsahovou náplní. S nástupem křesťanství bylo hodně architektonických památek včetně sochařských děl zničeno a na jejich místech se budovaly kostely. Bohužel se dochovalo málo hmotných památek z antického sochařství. V současné době obdivovaná a slavná díla jsou právě převážně kopie často nedochovaných řeckých soch.

⁸⁵ Spolek výtvarných umělců Mánes. *Antické sochařství*, s. 44.

⁸⁶ FAURE, Elie. *Dějiny Umění. Umění starověké*, s. 195.

⁸⁷ Spolek výtvarných umělců Mánes. *Antické sochařství*, s. 45-46.

⁸⁸ ECO, Umberto, ed. *Dějiny krásy*, s. 45-47.

4.2 Chrámová kultura

Život antického člověka probíhal ve městech, kde se postupně zrodila specifická městská kultura. Společnost si v této době přizpůsobovala archaickou náboženskou ideologii, jejíž hmotným vyjádřením bylo budování monumentální chrámové architektury včetně sochařské výzdoby. Základem chrámu byly staré rodové svatyně ze dřeva, pálené hlíny, se sloupy z celých kmenů stromů, které postupně nahradily chrámy z kamene a mramoru.⁸⁹ Právě počátek řecké architektury je spojován se stavbou prvních kamenných chrámů, který je datován od 6. století př. n. l. Při stavbě se vycházelo ze vzorů a napodobování předků, kterými v počátcích byli především Egypťané a Asyřané.⁹⁰

Už v období starověku hrál důležitou roli objednavatel umění, který si na práci najímal umělecké sochaře. Objednavatel často také vystupoval v pozici dárce, který svými dary zároveň ukazoval své bohatství.⁹¹ Hlavní ale zůstával náboženský účel darování, kdy dar božstvu ochraňoval dárce i jeho majetek. Sochař najatý na zakázku se nacházel v poměrně složitém postavení, byl vázán na požadavky společnosti a objednavatele a zároveň se musel vyrovnat s vlastní ctižádostí tvořit originální osobitá díla. Římský architekt Vitruvius v ojedinelém zachovalém díle z římské odborné literatury *Deset knih o architektuře* (*De architectura libri X*) se zmiňuje, že k dosažení věčné slávy bylo potřeba mít i štěstí. „*Můžeme to zjistit hlavně u dávných sochařů a malířů, neboť ve věčné paměti pro budoucí časy z nich zůstávají ti, kdo se vyznačovali váženým postavením a oblibou, která jim plynula z doporučení, jako např. Myrón, Polykleitos, Feidiás, Lýsippos a ostatní, kteří se proslavili uměním. Domohli se toho totiž tím, že vytvořili díla pro mocná města nebo pro krále a vznešené občany. Ti však, kdo nebyli méně pilní, nadaní a zruční než tito slavní umělci a vytvořili neméně znamenitě provedená díla, avšak pro občany jen s nepatrným majetkem, nezískali si žádnou paměť, poněvadž je opustila ne píše ani umělecká dovednost, nýbrž štěstí, například athénský Hégiás, Chión korintský, Myagros z Fókaie, efeský Farax, byzantský Boidás a celá řada dalších.*“⁹² I přesto, že se dochovalo málo pramenů, faktem zůstává, že umělci se

⁸⁹ FREL, Jiří. *Počátky řeckého sochařství*, s. 21-22.

⁹⁰ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 77-78.

⁹¹ FREL, Jiří. *Počátky řeckého sochařství*, s. 19.

⁹² VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Deset knih o architektuře*, s. 96-97.

podřídili potřebám architektonického díla a často pracovali anonymně nebo pod mistrovým jménem na tvorbě společného díla.⁹³

Sochařská výzdoba chrámů nebyla v žádném období závazná. Rozhodující vliv na její podobu měly i finanční možnosti daného města, v některých případech tak docházelo k dodatečné výzdobě budov. Výzdoba štítů chrámů budovaných už v 6. století př. n. l. v mnoha případech zaznamenávala významnou mytologickou událost, která zdůrazňovala vztah k danému městu.⁹⁴ Dekorativně pojmout trojúhelníkový tvar štítu byl pro sochaře v období archaismu složitý úkol. Nabízelo se však pohodlné použitím motivu hadího těla. Příkladem může být štít jednoho z chrámů na aténské Akropoli, na kterém je v jednom rohu zobrazen mořský bůh Nereus s hadím tělem a v druhém rohu je Tritón se zakončením těla v podobě rybího ocasu. Kromě naplnění náboženského účelu sochařské výzdoby se podoba těchto mořských bohů stala vhodným výtvarným řešením rohů štítu. Použití motivu hadího těla nebylo náhodné. Zobrazováním hadů a postav s hadím tělem umělci odkazovali na staré legendy o praobyvatelích země. Mnoho aristokratických rodin žijících na území Atiky odvozovalo svůj původ od potomka matky země, jehož tělo bylo zakončeno právě hadím ocasem. Tato totemická tradice pochází zřejmě z dob vlády dávných athénských králů. Tradiční vyprávění hovoří o nejstarším králi Erecheuovi, který měl tělo zakončené hadím ocasem a byl zřejmě synem bohyně Atény, která byla původně také hadí bohyně. Použitím hadího motivu byli tak oslavováni prapředci.⁹⁵

Pro řecké sochařství je příznačný magický charakter soch, kde se téměř smýval rozdíl mezi skutečným a ztvárněním skutečného.⁹⁶ Snahou umělců bylo vdechnout do soch vnitřní život zobrazovaných postav, dát sochám život. *„Lidé si často myslí, že se umělci dívali na mnoho modelů a pak vynechali všechny rysy, které se jim nelíbily, že napřed pečlivě napodobili vzhled skutečného člověka a pak ho zkrášlovali tak, že vynechali všechny nepravdivosti nebo rysy, které neodpovídaly jejich představám dokonalého těla. Tvrdí, že řečtí umělci „idealizovali“ živou skutečnost, a myslí přitom v pojmech fotografa, který retušuje portrét odstraňováním malých vad.“⁹⁷* Sochy byly

⁹³ Spolek výtvarných umělců Mánes. *Antické sochařství*, s. 12.

⁹⁴ FREL, Jiří. *Počátky řeckého sochařství*, s. 24.

⁹⁵ Tamtéž, s. 25-26.

⁹⁶ Tamtéž, s. 18.

⁹⁷ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 103.

vyráběny především z mramoru a bronzu. Bronz jako materiál se stal běžným sochařským materiál už v 6. století př. n. l. a technika používání byla převzata zřejmě z Egypta. Za používání mramoru, který nahradil dřevo a hlínu, může Řecko vděčit svým ostrovním přírodním zdrojům. Příkladem je ostrov Naxos a především Paros, který se právě těžbou mramoru proslavil.⁹⁸

4.3 Příklady antického umění s motivem vodních bohů

I přes rozvoj rozumového poznání nadále přetrvávalo uctívání bohů, které se umělecky projevovalo v chrámové architektuře. Nádherná, skvostná a bohatá sochařská výzdoba monumentálních chrámů měla politický význam, neboť dokládala prestiž, moc a úspěšnost vládců. V této části jsou uvedeny konkrétní příklady uměleckých děl a památek, které jednak dokládají podobu chrámů zasvěcených Neptunovi, a také ukazují použití dekorativního motivu vodních božstev.

4.3.1 Neptunův chrám v Paestu

Neptunův chrám (viz obr. 2) se nachází v komplexu historického města Paestum v jižní Itálii, kde se dochovaly další dva řecké chrámy, bazilika Héry a chrám Athény. Patronem antického města byl vládce moře Poseidon, který dal i původní název městečku Poseidonia. Později území ovládli Římané a po následném ztotožnění Poseidona s Neptunem chrám nově získal pojmenování Neptunův chrám. Ačkoliv existují domněnky, že byl chrám dříve zasvěcen Héře, tudíž bývá někdy označován jako chrám Héry II. Z archeologického zkoumání vyplývá, že v chrámu zřejmě stála kultická socha Neptuna v nadživotní velikosti, avšak ta se nedochovala tak jako jiná sochařská výzdoba.

4.3.2 Neptunův chrám na Martově poli

Římský antický chrám zasvěcený Neptunovi se nacházel na Martově poli v Římě. Basiliku nechal postavit Marcus Vipsanius Agrippa na oslavu svého vítězství v námořní bitvě. Chrám jako budova se nedochovala, avšak můžeme vidět její pozůstatky, které byly za vlády Hadriana začleněny z neznámých důvodů do budovy blízko Pantheonu v ulici Via della Palombella (viz obr. 3). Dochované kousky ukazují styl sochařské výzdoby chrámu, která kromě různých mořských motivů obsahovala také atributy Neptuna, trojzubec a delfína.

⁹⁸ Spolek výtvarných umělců Mánes. *Antické sochařství*, s. 3.

4.3.3 Oltář Dominia Ahenobarba

Kromě soch se do popředí dostávají také portréty a reliéfy. Zajímavou kombinaci řeckého a rodícího se římského umění je možné vidět na oltáři konzula Dominia Ahenobarba. Část této reliéfní památky je uložena v Louvru, část v Glyptotéce v Mnichově. Reliéf je tvořen různými styly, na první desce se nachází čisté řecké umění z období helénismu, které zobrazuje družinu mořských bohů Poseidona a Amfitríty, jinými slovy *thiasos* (viz obr. 4). Na druhé desce, která je řazena do římského umění, je ztvárněn náboženský obětní rituál. Ohledně datování vzniku oltáře se vedou spory, avšak podle některých historických motivů druhá reliéfní deska vznikla zřejmě roku 107 př. n. l. V této památce se tak snoubí mytologický motiv helénistického stylu s realistickým zobrazením římského umění.⁹⁹

4.3.4 Mozaiky

Mytologické motivy, které se staly součástí dekorativní výzdoby soukromých a veřejných budov, daly později i název těmto budovám. Příkladem můžou být Neptunovy lázně ve starobylém přístavním městě Ostia, které bylo založeno v roce 380 př. n. l. Právě mozaika (viz obr. 5) na podlaze lázní s výjevem Neptuna ve čtyřspřeží taženým mořskými koni v obklopení Tritónů, mořských nymf Nereidek, hadů a delfinů dala později lázním název.¹⁰⁰ Další ztvárnění Neptuna ve společnosti s Amfitrítou (viz obr. 7), se nachází na nástěnné mozaice v interiéru domu v městě Herculaneu (italsky *Ercolano*), které zaniklo při výbuchu Vesuvu. Také tento výjev dal název budově, dům Neptuna a Amfitríty.¹⁰¹

⁹⁹ GUAITOLI, Maria Teresa. *Římané: poklady starobylých civilizací*, s. 51.

¹⁰⁰ Regio II. Insula IV. Terme di Nettuno. *Ostia-antica.org* [online].

¹⁰¹ GUAITOLI, Maria Teresa. *Římané: poklady starobylých civilizací*, s. 113.

5 RENESANCE

„Lidé žijí tím, co jsou a kam patří, ale možná ještě intenzivněji prožívají to, co nejsou, kam nepatří a čeho se jim nedostává, přičemž nejčastěji postrádají minulost, jež by mohla jasným a všem srozumitelným způsobem odůvodnit současné ambice.“¹⁰²

Renesance pochází od italského slova *rinascimento* znamenající znovuzrození a její ústřední myšlenkou je snaha Itálie znovuoobnovit velkolepou slávu bývalé Římské říše. V renesanci, která se vyvíjela společně s myšlenkovým směrem humanismem, dochází tak k znovuoživení antiky a antické kultury, která se mimo jiné projevuje napodobováním antických děl a restaurováním antických soch. Renesance však pouze neoživuje antické umění, ale snaží se o jeho rozpracování a zároveň o vytvoření nových řádů a zákonů pro soudobé umění. Renesanční umění tak přenáší antické motivy, vzory a tradice do nové doby a vzniká nové umělecké pojetí. Významným faktorem této změny byl vývoj společnosti a jejího kulturního prostředí, neboť již nešlo stavět a tvořit jako antičtí mistři, ale bylo žádoucí přizpůsobit antické způsoby a staré tradice nové době.

Renesanci nelze označit za mezinárodní sloh, který by se vyznačoval podobnými uměleckými projevy a cíli malířů a sochařů. Takovým byl spíše gotický sloh, který se od roku 1400 v oblasti umění vyznačoval obdobným vývojem. S růstajícím významem měst, spolků a cechů dochází postupně od poloviny 15. století k roztržitosti, kdy téměř každé významné město mělo svoji uměleckou dílnu.¹⁰³ Pro renesanci je tudíž charakteristické, že se vyvíjela v jednotlivých regionech Evropy rozdílně a také v různou dobu.

S oživením antické tradice se do popředí dostává také mytologie a mytické příběhy. Humanističtí vzdělanci a renesanční umělci si oblíbili klasická mytologická vyprávění, neboť byli přesvědčeni, že jejich autoři byli obdařeni nesmírnou moudrostí a v mýtech ukryli nějakou záhadnou a hlubokou pravdu.¹⁰⁴ Mytologické příběhy jsou tak chápány jako poetická vyprávění, která jsou schopna se proměňovat, je možné a téměř nutné je

¹⁰² BAŽANT, Jan. *Umění českého středověku a antika*, s. 1.

¹⁰³ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 247-248.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 263-264.

dále rozvádět. Vznikaly tak nové interpretace, které mnohdy změnilý samotný smysl mýtu, jež mu původně přisuzovali římsí a řečtí básníci a umělci výtvarného umění. Pro italské umělce, a nejen pro ně, nebyla mytologie cílem, ale vyjadřovacím prostředkem.¹⁰⁵ Jedním z nejdůležitějších ikonografických zdrojů témat ve výtvarném umění, vedle bible, se stala epická sbírka Ovidiova *Proměny*, která někdy bývá označována za „Bibli malířů“, neboť kolem poloviny veškerých mytologických námětů je z ní čerpáno.¹⁰⁶

Renesanční uměleční sochaři tvořili díla podle antických vzorů a tradic a jejich práce dosahovaly vysoké kvality. Bylo to dáno také tím, že porozuměli, na čem byl založen odkaz antického sochařství: „jeho přitákání životu, zásadní optimismus, zásadní realismus znázorňování, umělecké mistrovství.“¹⁰⁷ Pro bohaté patроны umělci vytvářeli prostředí, které napodobovalo prostor, v němž tehdy žili antičtí římsí mecenáši umění. Antická výtvarná forma a mytická zobrazení se tak stala znakem evropských politických mocnářů, tak jako tomu bylo v samotné antice.¹⁰⁸

Dochované antické památky a renesancí vytvořená umělecká díla inspirovaná antikou byla po celé Evropě známa prostřednictvím uměleckých sbírek a z reprodukcí znázorněných na papíře. Znovuobnovení antického umění bylo navíc podporováno italskou tvorbou, která od poslední čtvrtiny 15. století ve velkém vyráběla podle starověkých vzorů variace a kopie děl na antická témata. Drobné plastiky a reliéfy se tak dostaly do uměleckých dílen sochařů působících na různých místech Evropy a sloužily jako zdroj učení.¹⁰⁹ Dále byla antická a renesanční díla poznávána přímo v Itálii prostřednictvím studijních a kavalírských cest, poutních výprav do Říma a diplomatických a poutních misí přes Itálii, potažmo Benátky, do Svaté země.¹¹⁰

¹⁰⁵ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Pražský Belvédér (1537-1562): první renesanční vila ve střední Evropě*, s. 74. [Dále *Pražský Belvédér*].

¹⁰⁶ NOKKALA MILTOVÁ, Radka. *Mezi zalíbením a zavržením: recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, s. 7.

¹⁰⁷ FREL, Jiří. *Počátky řeckého sochařství*, s. 8.

¹⁰⁸ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Pražský Belvédér*, s. 73.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 70-71.

¹¹⁰ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 16.

5.1 Grotty, nymfea a další vodní prvky v zahradách

V 15. století, kdy pomalu doznívala renesance a nastupoval manýrismus, rostla v Itálii obliba stavět domy, vily a zahrady, které sloužily k odpočinku a rozjímání. O podobě zahrad čerpali renesanční umělci informace z antické literatury a z vykopávek, podle kterých se jim podařilo vytříbit vlastní renesanční pojetí, které se od středověkých zahradních areálů lišily svým geometrickým uspořádáním do osy, do které byly začleněny jednotlivé prvky zahradní architektury. K hlavním elementům zahrady patřily stromy, které vrhaly stín, travnaté místo k posezení a zdroj vody, pramen nebo potůček, který sloužil k osvěžení. Vše dohromady tvořilo půvabné místo k odpočinku a potěše ducha označované jako *locus amoenus*.¹¹¹ Dnešními slovy bychom mohli říct, že už v antice budovali ráj na zemi a v průběhu celých dějin bychom mohli sledovat, že zahrady byly budovány jako projev hledání ztraceného ráje.

K zvýraznění vodního prvku sloužila často fontána nebo umělé jeskyně, jinými slovy grotty. Motiv grotty jako zahradního stavebního typu se objevuje už v období antiky a jeho popis nám zprostředkovávají různé básnické sbírky o antické mytologii a také filozofická pojednání. Podobu jeskyň vykresluje například i Ovidius. Původ grott lze spatřovat v antických kultických místech zvaných nymfea, která byla zasvěcena vodním bohyním, nymfám a dalším bohům spojeným s vodním živlem. Nymfea byla nejčastěji umístěována do přírodních jeskyň, odkud vytékal pramen, nebo do uměle vytvořených skalních útvarů. Z toho také někdy dochází k překrývání pojmů nymfea a grotty. Nymfea postupně ztrácela svoji náboženskou funkci a v podobě umělých jeskyň, kašen a fontán, které byly často doplněny sochou antického vodního boha, nabývala stále většího architektonického významu při výzdobě palácových areálů, vilových zahrad a veřejných prostranství.¹¹²

V období antiky byly grottové útvary vnímány jako elementy mezi dvěma světy, světem přírody a světem lidského díla. Tato idea byla přijata a následně rozvinuta v 16. a v 17. století nejprve na Apeninském poloostrově, kde se umělé jeskyně v různých podobách staly oblíbenou zahradní dekorací, a následně se přenesla i do ostatních částí Evropy.¹¹³ Na našem území se s grottami můžeme setkat například ve Valdštejnské zahradě,

¹¹¹ BAŽANT, Jan. *Pražský Belvédér a severská renesance*, s. 12.

¹¹² MICHLOVSKÁ, Nina. *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*, s. 25-27.

¹¹³ Tamtéž, s. 25.

Vrtbovské zahradě nebo v Jaroměřici nad Rokytnou. Dalším umělým jeskyním a nedochovaným grottovým objektem, které byly vytvořeny v 17. a 18. století na území Čech a Moravy, se v zajímavé publikaci věnuje Nina Michlovská.

Hlavní úlohu v nymfejích a grottách hrála voda, která jako mytický zdroj a životadárný element měla vliv na podobu a výzdobu jeskyň. Voda byla zároveň aktivním činitelem, který v 16. a v 17. století uváděl do pohybu složité hydraulické mechanismy pro pohyb vodotrysků a fontán, které byly někdy podbarveny zvukovými efekty.¹¹⁴ Umělé jeskyně, jež byly zdobeny také schránkami mušlí a korály, a další různé podoby fontán a kašen byly často komponovány na základě důmyslných ikonografických programů¹¹⁵, jejichž „obsahový podtext však namnoze zaniká pod cizopasným nánosem bizarností, jimž se nekladou žádné meze. Probleskuje proto jen ojedinele a vyplouvá na povrch jako uvědomělý program někdy až dodatečným výkladem.“¹¹⁶ Většina ideových programů nám zůstane zřejmě navždy skryta, některé jsou nastíněny v různých publikacích a příspěvcích. Další jsou také uvedeny v této práci v části zaměřené na barokní tvorbu.

Postupně se grotta, která představovala pomezí sféry prolínání přírody s lidským dílem, stala součástí téměř každé manýristické zahrady. „Jedním z cílů manýristických zahrad byla snaha vyvolat úžas nad svobodou, představivostí a proměnlivou pružností uměleckých záměrů.“¹¹⁷ Zahrady byly dále doplněny sochami s mytologickými motivy, které byly nejčastěji ve spojení s vodou jako živlem dávající život. Hlavní zobrazovanou postavou byl vládce moře Neptun, totožný s řeckým bohem Poseidonem, který byl doprovázen dalšími mořskými bohy, nymfami a zvířaty, nejčastěji delfíny. Poseidon bývá v některých sochařských dílech ztvárněn, jak se veze na delfínech a svůj trojzubec zabodává do jejich těl. S tímto výjevem se objevuje zajímavá myšlenka se symbolickým odkazem, že se jedná o ztvárnění Kristova ukřižování a vzkříšení. Mytologické příběhy a motivy tak nově nabývají křesťanského významu a po několika staletích dochází tak k nečekanému sjednocení dříve tolik znepřátelených náboženství.¹¹⁸ Určitým potvrzením této teorie by mohla být i historická událost z 15. století, kdy papež věnoval antické sochy, které symbolizovaly papežskou moc,

¹¹⁴ MICHLOVSKÁ, Nina. *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*, s. 34-35.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 30.

¹¹⁶ PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, s. 179.

¹¹⁷ SKALICKÝ, Alexandr. *Zahrady a vily manýrismu v souvislostech*, s. 24.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 42.

městu Římu a tím došlo veřejně k potvrzení, že pohanské sochy jsou nedílnou součástí křesťanské kultury.¹¹⁹

Další dekorativní motiv používaný už v římské antice, který nalezneme na kašnách, fontánách a dalších sochařských výtvorech, byl na začátku 15. století pojmenován italsky grottesco. Pro tento motiv je charakteristická obrazotvornost zdůrazňující podivuhodné, úžasné a neuvěřitelné. Neskutečnost a divokost groteska byla v protikladu ke skutečnosti a bylo pro něj typické použití motivů rostlin, lidí, zvířat, neuvěřitelných nestvůr a různých architektonických prvků. Umělec prostřednictvím groteska tak vyjadřoval své osobní pocity a mohl zde naplno využít svoji představivost.¹²⁰

5.2 Renesance v českých zemích

Renesance spojená s oživením antické tradice v českých zemích neprobíhala v takové míře jako v jiných částech Evropy. Pro české země bylo charakteristické, že zde chyběla základní renesanční vlastnost založená na obdivném vztahu k vnějšímu světu a především k fyzické kráse člověka. Naopak ideál byl viděn v duchovní vznešenosti a na člověka bylo pohlíženo pouze skrz něj.¹²¹ To mělo vliv na podobu renesančního umění v českých zemích, ze kterého se dochovalo malé množství sochařských děl inspirovaných antickou tradicí, potažmo obsahujících motivy antických vodních božstev.

5.2.1 Problematické přijetí renesance v českých zemích

V období středověku udržovaly české země na poli ekonomickém, politickém a kulturním kontakt s ostatními národy Evropy, potažmo i s Itálií.¹²² Nastupující česká reformace a následné náboženské střety katolické a utrakvistické strany však tyto vztahy zastavily a Čechy se uzavřely novým kulturním vlivům a italským renesančním tendencím. Pro čistě utrakvistické české země bylo téměř nepřijatelné, aby přijaly oživené a obnovené antické ideály. Od 15. století a ještě téměř po celé 16. století obecně považovali nekatolíci Apeninský poloostrov za symbol hříchu a špatných mravů. Stejně tomu bylo i v univerzitním prostředí, které nepřijalo nové humanistické vlivy z Itálie,

¹¹⁹ Jedná se o bronzové sochy, mezi kterými byla Kapitolská vlčice. Více BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Pražský Belvédér*, s. 77.

¹²⁰ SKALICKÝ, Alexandr. *Zahrady a vily manýrismu v souvislostech*, s. 20.

¹²¹ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 116.

¹²² Více se středověkému umění v návaznosti na antiku věnuje Jan Bažant v knize *Umění středověku*, která pojednává o výtvarné činnosti v českých zemích v období od 10. až do 14. století.

programově se uzavřelo do sebe, což mělo negativní vliv na kvalitu výuky a s tím související klesající počet zahraničních studentů i profesorů.¹²³

Ačkoliv renesanční tendence byly postupně v Čechách přijímány, nikdy zde nebyla založena tradice renesančního umění, která by byla hluboko spřízněna s antickým uměním. Kromě výše uvedených historických příčin, lze další důvod spatřovat v geografické vzdálenosti českých zemí od bývalých center antické kultury.¹²⁴ Ve vývoji renesančního umění v českých zemích můžeme spatřovat dále odlišné přijetí renesance v Čechách a na Moravě. Morava se obecně vyznačovala tolerantnějším přístupem, který umožnil, že se zde italská renesance začala projevovat dříve, už od konce 15. století, a ve větší intenzitě. Bylo to dáno menšími náboženskými spory a historickými podmínkami, kdy území Moravy spadalo pod budínský dvůr uherského krále Matyáše Korvína, na jehož dvoře pracovalo mnoho italských umělců. Někteří z nich se po smrti Korvína vydali za prací právě přes Moravu, kde se usadili.¹²⁵ Tudíž renesanční sochařství v českých zemích během 16. století nevytvořilo jednotný plynulý proud, ale bylo rozděleno do několika pramenů, jejichž podobu určovaly jednotlivé společenské vrstvy a také geografická poloha.¹²⁶

Na tomto místě je potřeba ještě a uvést další možné příčiny odlišného přijetí renesance v Čechách a na Moravě. Kromě historických a geografických podmínek jsou také důležitým faktorem přírodní podmínky. Geolog a filozof Václav Cílek poukazuje, jak geologický základ a tvar krajiny mají vliv na charakter národů a přijímání nových vlivů. *„jenom si připomeňme, že Čechy jsou oválné, do sebe soustředěné a poněkud izolované. Osou Moravy je měkké, široké údolí-úval, jímž vždy, a to již od mladšího paleolitu před 25 tisíci lety, putovala plemena a kulturní vlivy mezi Panonií a Polskem. Morava je více otevřená, přátelská a lineární. Její konce však leží geologicky i lidsky dost daleko od sebe a přirozené centrum, jímž je Olomouc či Kroměříž, nespojuje moravské kraje tak jako Čechy centrální vliv Prahy.“*¹²⁷ Podobným směrem už smýšlel i římský architekt Vitruvius, který popisuje, jak podnebí má vliv na člověka. Podle něj jsou jižní národy v důsledku silného působení slunce a řídkého ovzduší rychlejší a

¹²³ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 11-13.

¹²⁴ *Antické tradice v českém umění. U příležitosti 16. mezinárodní konference EIRÉNÉ*, s. 85.

¹²⁵ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 23.

¹²⁶ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 116.

¹²⁷ CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější: texty o paměti krajiny, smysluplném bobrovi, areálu jablkového štrúdlu a také o tom, proč lezeme na rozhlednu*, s. 9.

hbitější v rozmyšlení, disponují bystřejším duchem a neomezenou pohotovostí při rozvažování. Naproti tomu na obyvatele žijící na severu působí husté ovzduší a chladný, vlhký vzduch, který zpomaluje jejich myšlenkové uvažování, jejich mysl je těžkopádná. Římský národ stojí uprostřed takto vymezeného prostoru.¹²⁸ „*Kmeny v Itálii mají totiž složení v obou směrech nejvyrovnanější i co do stavby těla, i co do sil duševních, odpovídajících jejich statečnosti. Jako totiž Jupiter, který obíhá uprostřed mezi nejžárnějším Marsem a mezi nejchladnějším Saturnem, má přiměřenou střední teplotu, právě tak má Itálie, která leží mezi severem a jihem, nepopíratelné přednosti správně uzpůsobené jejich oboustranně vyhovujícím složením. Proto rozmyslem překonává mužnost barbarů, silou paží záludnost obyvatel jihu. Úrdek boží položil tak stát národa římského na výtečný a vyrovnaný kraj, aby se zmocnil vlády nad celým světem.*“¹²⁹

5.2.2 Podoba antického renesančního umění

Renesance se v českých zemích projevovala nejprve výhradně v literatuře, postupně se její tendence rozvinuly téměř do všech oblastí výtvarného umění, ale i v nich lze nalézt kvalitativní disproporci, kde na vysoké úrovni byla renesanční architektura šlechtických zámků a veřejných budov v Čechách i na Moravě a naproti tomu, vyjma děl královského dvora, se slabě a nevýrazně projevovala sochařská a malířská výzdoba.¹³⁰

Architektonická a sochařská díla v renesančním stylu na českém území vznikala především díky italským mistrům, kteří na pozvání a na zakázku budovali díla.¹³¹ Italové sem přicházeli za prací ze severní Itálie, přímo z italsko-švýcarského pomezí a jejich práce vedly k rozšíření renesance do českých zemí. Dochoval se však malý počet těchto prací a zároveň k většině děl je těžké najít konkrétního autora. Často se totiž jednalo o výtvary anonymních tvůrců. Je tedy velmi obtížné určit, zda zobrazovaný motiv byl autorovou kompozicí inspirovanou znalostí antického originálu, nebo zda se jednalo o vědomost, která byla nepřímou zprostředkována důvěryhodným překladem jiného umělce, to znamená „z třetí ruky“. Počáteční fáze renesance se vyznačovala imitací a kopírováním antického umění. V období vrcholné fáze renesančního umění

¹²⁸ VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Deset knih o architektuře*, s. 203-208.

¹²⁹ Tamtéž, s. 207.

¹³⁰ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 18.

¹³¹ Další renesanční umělecké podněty přicházely ze Saska, Slezska a Vratislavi. Více v *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 116-135.

byly antické motivy a vzory dokonale přijaty a následně v dílech Michelangela, Leonarda a Rafaela rozvíjeny. V českých zemích bylo antické umění poznáváno právě především v této asimilované podobě, která vedla k postupnému uplatnění antických témat, motivů, slohového cítění a kompozic známých z antického umění, které se projeví například při výzdobě pražského Belvedéru nebo letohrádku Hvězda. Zde se však nejednalo se o imitace antického umění, ale o vlastní pojetí cizích umělců, které bohužel v českých zemích nemělo své předchůdce, ani následovníky.¹³²

Pro uměleckou tvorbu v českých zemích je charakteristická roztržitost. V Čechách na stavbách šlechtických sídel a měšťanských domů pracovalo více skupin, které byly různě národnostně složené, a také samostatně pracující umělci, solitéři. Oproti tomu na Moravě lze najít určitou stylovou sochařskou jednotnost. Spřízněné šlechtické rody měly často podobný názor na výtvarnou rodovou reprezentaci, a tudíž si nechávaly postavit umělecky podobná sídla. Z autorské a stylové kompaktnosti se dá odvodit, že si šlechtici v některých případech mistry, případně celé umělecké skupiny, vzájemně zprostředkovali, příkladem může být rod Žerotínů.¹³³

Ačkoliv došlo postupně k upevnění renesančních principů v českých zemích, kromě umělecké činnosti u královského dvora, zde většinou vznikala díla menších kvalit, která nemohla konkurovat tvorbě v Itálii v 15. a 16. století. Severoitalská renesance v Čechách se tak namísto nádherných reprezentativních děl projevovala spíše dobře řemeslně provedenou dekorativní plastikou.¹³⁴

5.3 Přenesení motivů vodních antických božstev v období renesance

Motivy antických vodních božstev byly v období renesance součástí sochařské dekorativní výzdoby královských sídel, šlechtických zámků a veřejných staveb, převážně kašen. Ikonografická vyjádření vodních prvků jsou ve většině případů použita ve výjevech antických mýtů a jako dekorativní motivy vedle válečných symbolů, heraldických znaků, ornamentálních prvků, znázornění heroických činů, grotesek a dalších. Ve sféře umělecké činnosti v této době převažují architektonické plastiky a figurální reliéfy. Volné trojrozměrné sochy, které by byly určeny do vyhrazeného

¹³² *Antické tradice v českém umění. U příležitosti 16. mezinárodní konference EIRÉNĚ*, s. 86.

¹³³ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 8-9.

¹³⁴ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 117.

prostoru, byly velmi výjimečné.¹³⁵ Jednou z nich je Neptunova socha ze zámecké fontány v Náměšti nad Oslavou. Obecně reliéfní výzdoba má často ucelený významový charakter s pevnou logickou vazbu, jež ve většině případů obsahuje symbolický význam. Oslavuje tak stavebníka, šlechtický rod a jeho vlastnosti, vzdělání, válečné schopnosti, politické činy, kulturní rozhled a také společenské postavení.¹³⁶

Sochařství se rodilo na základě objednávek a jeho rozmanitá kvalita odpovídala různým vrstvám objednavatelů. Nejvíce a kvalitativně nejlépe zpracovaná sochařská činnost vznikala kolem pražského královského dvora.¹³⁷ Od druhé třetiny 16. století se na stavební aktivitě podílela také šlechta a měšťanstvo, která se obracela na italské umělce žijící v českých zemích a objednávala u nich výstavbu a sochařskou výzdobu šlechtických zámků, sídel a městských památek. K významným objednavatelům z řad šlechty patřil Florián Gryspek z Griesbachu, páni z Rožmberka, rod z Pernštejna a rod Žerotínů. Měšťanstvo oslovovalo převážně italské umělce na sochařskou výzdobu domů a tvorbu staveb, které sloužily veřejnému zájmu. Takovými uměleckými počiny byly především kašny, které byly v 16. století poměrně hojně stavěny, ale většina se jich nedochovala. Příkladem je kašna se sochami Merkura, Ceres a Neptuna od italského sochaře Giorgia Gialdiho, kterou si objednala rada města Brna v roce 1586.¹³⁸ Další takovou je kašna, kterou nechal v letech 1591 až 1596 vytesat primátor Krocín pro Staroměstské náměstí v Praze. V centru třináctiboké fontány stál pilíř, který sestával ze čtyř soch antických bohů symbolizujících čtyři zemské živly: Jupiter reprezentoval oheň, Minerva vzduch, Tellur zemi a Neptun vodu. Kašna patřila k největším pražským renesančním monumentům. V roce 1862 byla bohužel zbořena a zchovala se pouze její část, která je uložena v Lapidáriu Národního muzea.¹³⁹

Následují další příklady sochařských děl, ve kterých byl použit vodní prvek nebo motiv antického vodního božstva, přičemž byly zvoleny takové památky, které pomyslně zastupují jednotlivé vrstvy objednavatelů. Volba památek byla také podmíněna, jak už bylo výše několikrát poznamenáno, obecně malým množstvím dochovaných sochařských děl z toho období v českých zemích. Sochařskou činnost kolem pražského

¹³⁵ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 59.

¹³⁶ Tamtéž, s. 199.

¹³⁷ Tamtéž, s. 35.

¹³⁸ Tamtéž, s. 40.

¹³⁹ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 126.

královského dvora reprezentuje Pražský Belvedér a letohrádek Hvězda. Zámek Náměšť nad Oslavou a zámek Kaceřov byly vybudovány na objednávku šlechtických rodů a kašna v Hustopečích byla postavena díky aktivitě měšťanstva.

5.3.1 Belvedér v Praze

Pražský Belvedér, známý také pod názvem Letohrádek královny Anny nebo Královský letohrádek, je výjimečná stavba, která představuje jeden z prvních hmotných odkazů italské renesance v českých zemích. Tato renesanční vila, možná dokonce vůbec první ve střední Evropě, obsahuje bohatou sochařskou výzdobu, které se množstvím odkazů k antickému římskému a řeckému umění jiná stavba v celé zaalpské renesanci nevyrovná. Stavba budovaná v letech 1537-1563 je dále pozoruhodná svojí architektonickou koncepcí, jež někdy může budít dojem, že ji nelze začlenit do evropské renesanční architektury. Bažant uvádí, že to je jeden z možných důvodů, proč stavba stojí na okraji zájmů uměleckých historiků a badatelů.¹⁴⁰

Belvedér byl jedinečným projektem českého a uherského krále, později císaře Ferdinanda I., který měl oslavovat jeho císařský titul. Ferdinand se hlásil k antické tradici a jako většina velkých evropských panovníků chtěl mít uměleckou sbírku antického umění. Podle Bažanta se vila měla stát galerií antického umění.¹⁴¹ Stavbou byli pověřeni Bonifác Wolmut a Paollo della Stella, který doplnil i sochařskou výzdobu vily, jež je neobvykle bohatá. Obsahuje přes sto dekorativních a přes sto figurálních reliéfů inspirovaných především antickou mytologií. Zajímavá je dekorativní výzdoba balustrády, kde se v prvním patře nachází antikizující ikonografický motiv vodního božstva. Na panelech, které jsou na všech čtyřech stranách budovy stejné, se nachází horní část trojzubce mezi dvěma draky (viz obr. 8). Dalšími motivy jsou Jupiterovy blesky kombinované s Řádem zlatého rouna¹⁴² (viz obr. 8a). Bažant přichází s teorií, že výzdoba obsahuje symbolicko-politickou interpretaci. Přízemí vily se vyznačuje iónskou architekturou a společně s reliéfní výzdobou představuje královskou stavbu. Naproti tomu první patro, které obsahuje znaky dórského stylu a antických ikonografických motivů božského pantheonu, prezentuje již stavbu císaře. Odpovídal by tomu i fakt, že v roce 1558 byl Ferdinand I. prohlášen římským císařem. Ferdinandovy

¹⁴⁰ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Pražský Belvedér*, s. 8-9.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 74-97.

¹⁴² Řád zlatého rouna, jehož členem je i současný český politik Karel Schwanzerberg, patřil k nejvýznamnějším atributům habsburského císařského majestátu.

projekty zřejmě dokumentují jeho politickou kariéru, neboť podobně jako Belvédér byl vyzdoben i vídeňský Hofburg.¹⁴³

5.3.2 Letohrádek Hvězda

Letohrádek Hvězda v Praze je výjimečná stavba oceňována především díky originálnímu půdorysu a bohaté interiérové výzdoby, což z ní zároveň činí památku císařského majestátu, podobně jako je tomu u vily Belvédér. Letohrádek navrhl arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský, syn císaře Ferdinanda I. S výstavbou se začalo v roce 1555. Třípodlažní vila má půdorys šesticípé hvězdy a svou architektonickou koncepcí inspirovanou severoitalskou renesancí vykazuje prvky manýrismu spočívající v kontrastu. Strohá geometrická stavba v oboře plné stromů kontrastuje s bělostnou štukovou bohatou výzdobou interiéru a letohrádek tak patří „*k fantastickým manýristickým hříčkám*“¹⁴⁴ Hlavním záměrem arcivévody bylo zaujmout návštěvníka. „*Šlo však o zaujetí ryze manýristické: arcivévodovým záměrem bylo návštěvníka okouzlit pomocí techniky zdařile napodobující starořímský štuk i s jeho bohatstvím námětů a symbolů, které ovšem mají různou váhu z hlediska svého významu, což dokládá také opakování některých motivů.*“¹⁴⁵

Autorem štukových reliéfů inspirovaných antickým Římem je Antonio Brocco, který dekorativně ozdobil klenbu centrálního sálu včetně pěti sálů kolem, šest paprskových chodeb a stěnu nad schodištěm. Brocco napodobil antickou technologii a systém výzdoby štukových stropů včetně způsobu zobrazování postav. Od 16. století renesanční umělci začínali znovu používat čistě bílý antický štuk, který nahradil polychromovaný a zlacený, neboť se více podobal mramoru. Brocco se inspiroval antickou mytologií, kterou ale proměnil a přetvářel, porušil její kompoziční logiku, zobrazil nezvyklá témata a vytvářel různé kombinace mytologických příběhů. Nelogičnost ztvárnění ukazuje na omezenou znalost antické mytologie a ikonografie, kdy antické modely měnil k nepoznání. I přesto se mu podařilo vytvořit dílo, které nepostrádá ducha antických římských interiérů.¹⁴⁶ „*Kresby podle antických památek pro něj byly jen pomůcky k osvěžení paměti, ale často je znal pouze z nich. Nicméně*

¹⁴³ BAŽANT, Jan. *Pražský Belvédér a severská renesance*, s. 54-55.

¹⁴⁴ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 9.

¹⁴⁵ MUCHKA, Ivan. *Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, s. 147-148. [Dále *Hvězda*].

¹⁴⁶ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vila Hvězda v Praze (1555-1563): mistrovské dílo severské renesance*, 43-51. [Dále *Vila Hvězda v Praze*].

znal podstatu toho, co napodoboval, i když mu nějaké detaily unikaly. Někdy se také od vzorů vědomě odchýlil a změnil tak jejich význam. Zacházel s antickými vzory často velmi volně také proto, že pro něj byly prostředkem, s jehož pomocí vyjadřoval zcela nové myšlenky.“¹⁴⁷

Vzorem výzdoby jsou antické reliéfy zasazeny do geometrických obrazových polí, v jejichž středu je figurální reliéf. V šesti paprskových chodbách jsou těmi ústředními postavami Diana, Herkules, Kleopatra, Venuše, Neptun, emblém páté chodby, a Minerva. Bažant uvádí, že Neptun stojí na vodním drakovi¹⁴⁸ (viz obr. 9), přičemž Muchka zobrazované zvíře označuje za „mořského vepře, tedy delfína“¹⁴⁹. Ocas tohoto vodního tvora má Neptun přehozený přes rameno. V pravé ruce drží trojzubec a levou ruku má pozdviženou v gestu, kterým podle Bažanta zřejmě naznačuje, že bohové jsou lidem nakloněni. Jeho postoj a rozevláté vlasy ztvárňují dramatickou akci, zřejmě okamžik, kdy uklidňuje potopu. Na zadní stěně chodby jsou zobrazeni dva Tritóni v boji, kteří místo kyjů drží v rukou ryby (viz obr. 10).¹⁵⁰ Tyto zobrazované motivy a další, které doprovázejí Neptuna, navazují na hlavní významovou ideovou koncepci celkové dekorace letohrádku a to „s unášením duše přes symbolické „vody“ a s apoteózou, tedy přenesením duše k bohům.“¹⁵¹

5.3.3 Zámek Náměšť nad Oslavou

Renesanční zámek Náměšť nad Oslavou, který patřil k šlechtickým sídlům Jana staršího ze Žerotína, stojí dnes na místě původního středověkého hradu. Třípatrové arkádové nádvoří zámku, které patří k nejlépe sochařsky vyvedeným nádvořím v renesančním stylu v českých zemích, obsahuje několik desítek pískovcových reliéfů. Mnoho reliéfů má symbolický význam, jehož logickou vazbu se Chlěbcovi prozatím nepodařilo rozluštit. Většina z nich však má pouze dekorativní povahu. Reliéfní motivy, na kterých jsou zobrazeny ornamentální, zoomorfni a heraldické prvky, jsou tematicky podobné s reliéfy na zámku v Moravském Krumlově, v sídle pánů rodově spřízněných s Žerotíny, a zámku v Rosicích, dalším žerotínském sídlem, a ukazují stylovou

¹⁴⁷ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vila Hvězda v Praze*, s. 51.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 164.

¹⁴⁹ MUCHKA, Ivan. *Hvězda*, s. 266.

¹⁵⁰ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vila Hvězda v Praze*, s. 164-168.

¹⁵¹ MUCHKA, Ivan. *Hvězda*, s. 266.

podobnost, která byla pro tehdejší moravské zámky příznačná. Avšak jejich tvarové zpracování a kvalita vykazují odlišnosti.¹⁵²

Uprostřed arkádového nádvoří se nachází kašna se sochou Neptuna¹⁵³ (viz obr. 11), který stojí na vrcholu dvouposchodové fontány, jež tvoří dvě měděné nádrže. Autora sochy nelze přesně označit. V některých publikacích¹⁵⁴ je uvedeno, že se jedná o dílo Giorgia Gialdiho, avšak Chlíbaec tuto domněnku zásadně odmítá a své tvrzení podporuje analýzou sochařského zpracování. S určitou jistotou by se však dalo říct, že autorem je italský umělec, který sochu vytvořil v roce 1573. Rok je odvozen od desky s vytesaným letopočtem na stěně arkády a obecně se předpokládá, že kašna byla vybudována společně s renesanční výstavbou zámku. Kamenná socha Neptuna (viz obr. 12) se vyznačuje určitou nerovnováhou. Tělo je anatomicky méně rozpracované, naopak hlava a roucho, které má Neptun přehozené napůl kolem svého těla, jsou jemně sochařsky vytesané. Další zajímavostí je královská koruna na hlavě boha, která uhlazuje jeho vlasy a zároveň zjemňuje Neptunův výraz (viz obr. 13). Bůh moře stojí na těle delfína a v rukou drží trojzubec. Podle Chlíbaeca se jedná o nepřiliš výrazné sochařské umělecké dílo, dokonce ho hodnotí jako dílo průměrné kvality, přesto patří k jedinečným dochovaným volným sochám z období renesance v českých zemích. V současné době je na kašně umístěna kopie sochy Neptuna, přičemž její originál je uložen v zámeckém interiéru.¹⁵⁵

5.3.4 Zámek Kaceřov

Zámek Kaceřov, který stojí na místě bývalé gotické tvrze, svým dispozičním a architektonickým řešením a zasazením do krajiny představuje unikátní památku renesanční zámecké architektury. O jeho přestavbu se zasloužil oblíbený úředník císaře Ferdinanda I. Florián Gryspek z Gryspachu, který panství získal v roce 1539. Tyrolský šlechtic s bavorskými kořeny byl opravdu renesančním člověkem. Byl činný v kulturní, literární i hospodářské oblasti a zároveň byl donátorem, mecenášem a průkopníkem humanistické a renesanční kultury v Západočeském kraji.¹⁵⁶ Požár v roce 1912 a

¹⁵² CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 198-207.

¹⁵³ Výška sochy včetně soklu je 175 cm.

¹⁵⁴ Autorství Gialdimu přisuzuje například Johanna Haugwitz-El-Kalak, která uvádí jeho jméno do názvu fotografie kašny se sochou Neptuna.

¹⁵⁵ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 208-210.

¹⁵⁶ KOLÁŘ, Petr. Nejvýznamnější donátor a mecenáš renesanční a humanistické kultury na Plzeňsku. 500 let od narození Floriána Gryspeka z Gryspachu, s. 39.

necitlivé hospodářské využití zámku v 19. a 20. století, které učinilo z unikátního renesančního zámku s opevněním hospodářskou budovu se sýpkou, stodolou a skladištěm náradí, zničilo jeho interiéry, nádvoří a další objekty přiléhající k zámku. V šedesátých letech dvacátého století, kdy byl areál využíván místním zemědělským družstvem, se dokonce objevily návrhy na jeho zbourání.¹⁵⁷ V současné době je zámek Kaceřov v soukromém vlastnictví Ing. Jiřího Strunze, který se snaží památku obnovit a pro zájemce ho zpřístupňuje.

Podle nejstaršího vědeckého popisu Kaceřova z roku 1877 byla sochařská výzdoba zámku skromná s malým množstvím štukových reliéfů. Možným vysvětlením je, že Gryspek šetřil na kamenických a štukatérských pracích, které byly dále ovlivněny nedostatkem stavebního materiálu v blízkosti zámku, pískovec se musel dovážet.¹⁵⁸ Jediným sochařským dílem, které se téměř zázrakem dochovalo, je figurálně zdobený renesanční krb. Dále byly součástí zámeckého areálu rozsáhlé hospodářské objekty včetně pivovaru a zahrada, která je od zámku oddělena vysokou ozdobnou zdí s nikami a sgrafity. V současné době se v zámeckém parku nachází kašna se sochou Neptuna (viz obr. 14). Informace o původu kašny, která je v publikacích zmiňována velmi okrajově, jsou k dohledání v archivu Národního památkového ústavu v Územním odborném pracovišti v Plzni.

V sedmdesátých letech 20. století se Krajské středisko památkové péče a ochrany přírody v Plzni, které po válce zámek Kaceřov spravovalo, rozhodlo upravit zahradu do renesanční podoby včetně umístění kašny. Vzhledem k tomu, že se nedochovala žádná zmínka o podobě zámeckého parku, byl vybrán návrh, který nejlépe odpovídal představám a vyhovoval záměrům, přičemž těžištěm zahrady se měla stát Medvědí fontána ze zámku Stružná u Karlových Varů.¹⁵⁹ Z restaurátorské zprávy z roku 1980 vyplývá, že vybranou kašnu vytvořila na přelomu 19. a 20. století pražská firma Cianti a že se jedná o kopii fontány podle originálu Medvědí fontány Jeronýma Kohla z roku 1685, která je dnes v Praze na Smíchově. Počátkem sedmdesátých let byla kašna rozebrána na 18 částí a ze zámku Stružná převezena na státní zámek Kaceřov, kde v rozebraném stavu byla po osm let vystavena rozmarům počasí a také vandalům.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 60.

¹⁵⁸ LAUŽIL, Carl a Irena BUKAČOVÁ. Nejstarší vědecký popis Kaceřova. In: *Vlastivědný sborník: čtvrtletník pro regionální dějiny severního Plzeňska Mariánská Týnice*, s. 10.

¹⁵⁹ KNOFLÍČEK, Zdeněk. *Státní zámek Kaceřov : zahrada*, s. 3.

Následně byl její obnovou pověřen restaurátor Jaroslav Šindelář, kterému se pomocí staré dochované fotografie ze zámku Stružná podařilo kašnu opět sestavit. Při restaurování doplnil chybějící části kašny a provedl její celkové očištění a zaretušování. Ve zprávě z roku 1980 se nachází ze strany objednavatele restaurátorských prací krátké zhodnocení obnovené kašny: „Práce byla provedena dobře, celek vypadá příznivě.“¹⁶⁰ V současné době majitel udržuje jak zámeckou zahradu, tak se mu podařilo zprovoznit kašnu a v letních měsících z hlav delfinů tryská voda (viz obr. 15).

Přesto, že se nejedná o původní renesanční kašnu se sochou mořského boha Neptuna, Blažiček hodnotí právě originál sochy z Medvědí kašny od Jeronýma Kohla za ikonografický přežitek, ve kterém se neuvědoměle opakují renesanční vzory a tendence¹⁶¹. Vzhledem k umístění kašny do renesančního zámku a k výše uvedenému hodnocení byla kopie Medvědí kašny zařazena mezi památky z renesančního období, přičemž originál kašny od Jeronýma Kohla je uveden mezi sochařskými díly spadajícími do raného baroka. Není zřejmé, jak vypadala zámecká zahrada při přestavbě areálu na renesanční zámek. Jisté je, že její součástí byla kašna, jak to dokládá urbář Kaceřova. „Při témž zámku jest kašna, do kteréž se voda vrchovištná ku všelikému pohodlí na zámek a odtud do pivováru, do sladovny i do dvora po trubách vede. Také při tom zámku maštale staré a též staré stavení, v němž nyní Vlaši zedníci svůj byt mají, a to se vše vobořiti a na tom místě maštale nové zděné se postaviti mají. K týmuž zámku jest zahrada, v níž se něco štěpův saditi, něco vnově štěpovati začalo. V ní jest místo plotem ohražené na saláty, zelí, všelijaké koření a byliny. Při též zahradě jest lázeň a při ní zvláštní světnička též od pana Floryana vystavená, do kteréž se voda od kašny před zámkem po trubách vede.“¹⁶²

5.3.5 Kašna s Tritónem v Hustopečích

Kašna s antickým mořským bohem Tritónem (viz obr. 16), která je známá také pod názvem Žumberák, se nachází na Dukelském náměstí v Hustopečích nad Bečvou. Jedná se o ojedinělou dochovanou památku z období renesance, kterou na zakázku města vytvořil italský sochař. Jméno autora sochařského díla nelze s určitostí označit,

¹⁶⁰ [Restaurátorská zpráva. Kaceřov - zámek, restaurování kopie renesanční fontány.], 1-3.

¹⁶¹ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, s. 35. [Dále *Sochařství baroku v Čechách*].

¹⁶² PRUSÍK, X. František: *Urbář panství Kaceřovského z r. 1558*, s. 2.

ale na základě analýzy uměleckého tvarosloví a zpracování motivu se jedná podle Chlíbače o stejného umělce, který plasticky vyzdobil dům Šimona Pírka v Ivančicích. Přesné datování kašny také nelze stanovit, podle některých pramenů pochází z roku 1595.¹⁶³ Kašna, jejíž pojmenování Žumberák zřejmě pochází z názvu nedalekého kopce Schönberg-Sumperk, původně sloužila jako městský zdroj pitné vody, který zásoboval několik studní. V zimních měsících byla kašna zabetonována a vyplněna slámou, aby nezamrzla.¹⁶⁴

Monumentální socha Tritóna tvoří centrální část kruhové vodní nádrže. Mořský bůh je ztvárněn v kleče, přičemž jeho spodní část těla je zakončena rybím tělem a na rameni nese džbán. Uměleckému zobrazení Tritóna chybí jakási ladnost a lehkost, vyznačuje se spíše jadrností, mohutností a masivní anatomickou stavbou, která je zřejmě dána zvoleným materiálem, sochařskými schopnostmi umělce a dobovým způsobem zpodobňování Tritóna. Plastika z pískovce stojí na pilíři, který je ozdoben sochařskými reliéfy delfínů, a v jeho spodní části jsou zároveň vytesány erby. Jedná se o znaky Moravy, starobrněnského kláštera a města Hustopeče. V dolní části pilíře se zároveň nachází štítky. Jeden s datem 1542 byl mylně vytesán při opravě kašny, druhý s nápisem RENOV 1927, který zaznamenává rok opravy kašny.¹⁶⁵

¹⁶³ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 251-252.

¹⁶⁴ Kašna Žumberák. *Hustopeče* [online].

¹⁶⁵ CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, s. 251-252.

6 BAROKNÍ UMĚNÍ

Baroko je další významný umělecký sloh, který vznikl v Itálii a rozšířil se po celé Evropě. Původně tento termín používali kritici v 17. století, kteří tak nelichotivě označovali úpadek vkusu umělců, kteří se odchýlili od renesančních tendencí a již se neřídili přísným řádem antické architektury. Ustanovení termínu do dnešního významu, to znamená pojmenování nového slohu následujícího po manýrismus, nastalo na přelomu 19. a 20. století.¹⁶⁶

Barokní umění, které se začalo projevovat od poloviny 17. století, se postupně odklonilo od renesančních snah postihnout dokonalou formální krásu a přineslo vlastní tendence, jejichž cílem bylo zaujmout diváka. Tohoto účinku bylo dosaženo pomocí větší rozmanitosti v tvorbě, složitější výzdoby a kupením překvapujících nápadů, které vzbuzovaly neobyčejné účinky ve všech vrstvách společnosti. Této mocné síly umění si všimla i katolická církev, která na rozdíl od středověku začala využívat umění pro své náboženské účely, jimiž bylo poskytovat věrouku těm, kdo neuměli číst, a zároveň přesvědčovat nevěřící na pravou víru. Malíři, architekti a sochaři dostávali od církve zakázky na kostely a chrámy, které přetvářely v překrásnou podívanou, jež člověka udivovala. Jednotlivé detaily nebyly tak důležité, neboť byl kladen důraz na celkový dojem, který byl umocněn hrou světla a stínů, hudbou a vůní kadidel.¹⁶⁷

Barokní estetická pravidla byla založená na dramatické souhře kontrastů a na ztvárnění niterných stavů, které byly umocněny vystupňovaným dramatickým pohybem. Pohyb se stal významným uměleckým prostředkem a zároveň napomáhal docílit požadovaného výrazu. Barokní tendence jsou viditelné ve všech oblastech výtvarného umění, ale především v sochařství se výrazně projevovала dynamická skladba i modelace soch založená na rotaci, kontrapostech a kontrastech figurálních kompozic. Podobně jako v renesanci, baroko zobrazovalo skutečnost a snažilo se o realistické zobrazení, kde podobizna hrála důležitou roli, ačkoliv někdy dynamické výrazové úsilí mohlo vytvořit představu, že je zobrazováno neskutečno.¹⁶⁸ „*Dekorativní zřetel je v baroku dlouho*

¹⁶⁶ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 387.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 437.

¹⁶⁸ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 12.

*toliko druhotný, třebaže vystupuje často naléhavě. Jakmile vskutku ovládne, utlumí výraz a stane se hlavním cílem, je to zpravidla už znamením obrátu k rokoku.*¹⁶⁹

Baroko se v jednotlivých částech Evropy vyvíjelo odlišným způsobem i v rozdílnou dobu, přesto můžeme právě v sochařství sledovat vzájemnou souvislost námětů a ve způsobu jejich zpracování. Především v zaalpských oblastech Evropy se barokní umění těšilo mimořádnému rozvoji. Sochařství bylo během renesance v pozadí ostatních oblastí výtvarného umění, což se projevilo právě malým počtem, rozsahem a kvalitou dochovaných děl. Naproti tomu v období baroka sochařství zaznamenalo velké oživení a dostalo se na stejnou úroveň jako malba. Pro období baroka je zároveň příznačné oživení vztahu sochařství a architektury, který se nadále rozvíjel.¹⁷⁰

Římskou linii barokního sochařského umění představuje italský architekt a sochař Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), který formuloval sochařství v novém pojetí, jež se stalo obecně platné po celé Evropě. Jeho specifické tendence bývají také někdy označovány jako berninismus. Bernini nahradil popis výrazem a jeho ztvárnění se vyznačovalo vystupňovaným pohybem a malebnou modelací.¹⁷¹ Berniniho znázorňování výrazu obličeje dosahovalo mistrovských kvalit, neboť dokázal zachytit pomíjivý výraz, který vzbuzoval u diváka emoce. Výraz postav byl umocněn i modelací rouch, do kterých byly zobrazované postavy oblečeny. Nejednalo se o klidné modelování záhybů a důstojné splývání šatu s tělem, nýbrž záhyby oblečení byly dynamicky ve víru a celkově v pohybu. To vše umocňovalo pocit vzrušení a budilo dojem dramatického pohybu a dynamického oživení reality. Berniniho efekty byly napodobovány po celé Evropě a ohlasy jeho tvorby se dostaly i do českých zemí.¹⁷²

Bernini je autorem fontány *del Tritone* na Piazza Barberini v Římě, jež se stala inspiračním zdrojem mnoha sochařů na českém území, kteří zpracovávali téma vodního božstva jako dekorativního motivu kašen. K dalším inspiračním zdrojům patřila díla Alessandra Algardiho a jeho podobně koncipované sochy Atlanta. Berniniho a Algardiho lze považovat za zakladatele barokního sochařství, kteří čerpali z antické kultury. Obě jejich díla římského barokního sochařství měla s velkou pravděpodobností

¹⁶⁹ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 12.

¹⁷⁰ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 293.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 303.

¹⁷² GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 438-440.

vliv na tvorbu třeba českého sochaře 19. století Bohuslava Schnircha, který obdobným způsobem ztvárnil mořského boha v Havlíčkových sadech v Praze.¹⁷³

6.1 Barokní umění v českých zemích – České baroko

V českých zemích se období baroka, ze kterého se nám dochovalo velké množství památek vynikající kvality a hodnoty, vyznačuje velkou tvořivou činností. Rozsáhlá umělecká tvorba v baroku byla také dána příznivou dobou, neboť v období od bitvy na Bílé hoře do druhé poloviny 18. století v českých zemích panovala určitá doba ustálení, bez velkých politických zvrátů. Baroko začalo původně pronikat do Čech jako cizí umění, které bylo zpočátku téměř násilně vnučováno, ale dokázalo se zde zakořenit a vytvořilo vlastní pojetí se specifickými rysy, pro které se vžilo označení české baroko. Pokud toto budeme chtít vztáhnout pouze na plastiku, vzniklo svébytné české sochařské baroko. Jednalo se o téměř 150 let sochařské tvorby vedené tímto směrem, který přebíral tendence berninismu a dále je přetvářel. Pro české baroko je charakteristické, že v každé generační vrstvě umělců na sebe narážely domácí tradiční prvky a podněty zvenčí, což nakonec vedlo k nové syntéze. Techniky, formy a představy barokního umění byly přizpůsobeny českému prostředí, jeho možnostem a zvyklostem. Stalo se tak například u materiálu, kdy italský mramor a bronz byl nahrazen českým pískovcem. Pro české sochařské baroko je dále příznačná opravdovost ve výrazu, která znázorňovala jak klidnou soustředěnost, tak i hluboké vzrušení. Výraz byl nadále umocněn dramatickým pohybem.¹⁷⁴

Barokní doba není pouze dobou temna, jak o ní píše Alois Jirásek. Baroko se stalo hlavním činitelem kulturní kontinuity a specifickým obrazem historických poměrů českých zemí. Prostřednictvím barokní kultury byl také definován nový vztah člověka k okolnímu světu.¹⁷⁵ Barokní umění mělo širokou základnu a bohatší umělecký program, neboť oproti manýrismu, který byl záležitostí výlučně u královského dvora, bylo baroko otevřené a přístupné všem vrstvám společnosti.¹⁷⁶

¹⁷³ Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, archiv, RZ 84A. *Socha Neptuna z někdejší Grotty v Havlíčkových sadech u Gröbeovy vily. Transfer a osazení originálu sochy na novém místě určení v prostorách Novoměstské radnice*, s.2. [Dále *Socha Neptuna*, RZ 84A].

¹⁷⁴ *Dějiny českého výtvarného umění II/2. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 481.

¹⁷⁵ NESEJT, František. *České barokní umění*, s. 6-8.

¹⁷⁶ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 293.

Objednavatel i v době baroka měl výrazný vliv na podobu sochařského díla a před umělcem stál nelehký úkol dostat požadavkům zákazníka a zároveň uspokojit své tvůrčí ambice. Blažíček to shrnuje slovy: „*Objednavatel výtvarného díla zasahoval tedy do práce umělcovy mnohem více, než připouští běžná dnešní představa.*“¹⁷⁷ K nejvýznamnějším objednavatelům patřila šlechta a církve. Česká šlechta byla v té době vzdálená královskému dvoru, tudíž svá sídla a panství ve městech a na venkově s velkou pompou přetvářela podle dvorských vzorů. Mezi nejaktivnější objednavatele z řad církve patřily převážně řády benediktýnů, cisterciáků a premonstrátů. Města v této době nepatřila k výrazným zákazníkům, neboť po válkách obecně poklesl význam měst a městská hospodářství na tom po finanční stránce nebyla příliš dobře.¹⁷⁸ Naopak se barokní sochařství významně projevovalo na českém venkově, kde na základě přijatých pražských vzorů a vlastních uměleckých tendencích vznikaly svébytné náboženské představy.¹⁷⁹

I v období baroka lze sledovat odlišný vývoj v českých zemích a na Moravě. Na Moravě nebylo jedno kulturní středisko jako v českých zemích, které měly Prahu. V 17. století se hlavním městem Moravy stalo Brno, jež neustále umělecky soutěžilo s Olomoucí, která byla dříve „metropolí“ Moravy a zároveň sídlem univerzity a biskupství. Tato roztržičnost měla vliv na tvorbu, která nepocházela z jednotné řady spojené jedním tvůrčím prostředím nebo teritoriálním centrem, ale spíše byla charakteristická samostatnými uměleckými počiny.¹⁸⁰ Naproti tomu Praha byla významným a podnětným středem, jehož postavení kulturního centra v českých zemích bylo upevněno čilou aktivitou domácích uměleckých dílen. V období vrcholného baroka, „zlatých časů“ českého sochařství, se dokonce Praha stala centrem středoevropského umění, a pražští sochaři byli objednávaní na zakázky do ciziny.¹⁸¹

Od poloviny 17. století se objevilo nové pojetí reliéfu a reliéfní zpracování volné sochy, která nabývala stále většího významu a stávala se neodmyslitelnou součástí výzdoby architektonického díla.¹⁸² Plastiky ale také plnily dekorativní funkci. Byly včleněny do architektury, kde tvořily její stavební článek. Sochařskými cykly byly vyzdobeny

¹⁷⁷ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 14.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 14.

¹⁷⁹ *Dějiny českého výtvarného umění II/2. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 503.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 315.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 503.

¹⁸² Tamtéž, s. 294.

také mosty přes řeky. Nově byly volné sochy umísťovány do krajiny, stály na křižovatkách cest a v polích, vytvářely se kalvárie a křížové cesty. Obecně se české barokní sochařství podílelo na tvorbě tehdejší kulturní krajiny.

6.1.1 Fáze českého sochařského baroka

Vývoj barokního sochařského umění v českých zemích můžeme sledovat v jednotlivých fázích, které výstižně shrnuje Blažiček: „*Zde se už dotýkáme obecného poznatku, v němž ikonografie potvrzuje formální rozbor. Právě, že v raném baroku se směřuje k popisu, ve velkém slohu k výrazu a v pozdním k dekoraci.*“¹⁸³

Třicetiletá válka v českých zemích na nějakou dobu zastavila uměleckou tvorbu. V oblasti sochařství nedocházelo k žádnému dalšímu rozvoji, nepřijímaly se nové slohové podněty z jihu, tudíž baroko bylo přijato o půl století později. Avšak po uzavření vestfálského míru v roce 1648 se začalo barokní umění vyvíjet o to rychleji a intenzivněji. Nastal stavební rozmach, který byl doprovázen uměleckými zakázkami na obnovu a stavbu nových paláců, zámků, sídel, kostelů a klášterů. Velké množství zakázek na sochařská díla, jež se vyznačovala rozsáhlými a obtížnými kompozicemi, nově vyžadovala také kolektivní způsob práce.¹⁸⁴ Postupně docházelo v sochařství k asimilaci barokních tendencí, které se pro období raného baroka vyznačovaly jasným důrazem na expresi a oživený pohyb. Vedle umělců cizinců také začali působit umělci především z pražského prostředí, kteří přejímali dynamickou skladbu a výraz.¹⁸⁵

Do Prahy jako jediného určujícího významného uměleckého střediska se ohlasy barokního umění dostaly z Itálie přes Tyrolsko, Rakousko, Bavorsko a někdy také přes Sasko díky zahraničním umělcům a sochařům, kteří se poté v Praze usadili. Patřili k nim Jan Jiří Hermann ze Saska, Matěj Václav Jäckel ze saské Horní Lužice a Jan Brokof ze Spiše. Umělci neznali Berniniho a jeho tvorbu přímo, poznávali ji prostřednictvím jiných autorů a děl. Už tento fakt vedl k tomu, že byli přístupní k formování a vzájemnému přizpůsobování umění díky působení místních vlivů a také cechovních pravidel. Výsledkem syntézy byly často svébytná umělecká pojetí.¹⁸⁶

¹⁸³ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 26.

¹⁸⁴ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 303.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 293.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 303.

Následující období vrcholného baroka probíhalo mnohem intenzivněji a v širším měřítku i co do počtu objednavatelů a následné sochařské produkce. Kolem roku 1710 skončil proces asimilace barokních vlivů a nastoupila právě vlna vrcholného baroka, která se vyznačovala patosem, hojným používáním nadsázky, bohaté výzdoby a dramatickým výrazem. Vrcholnou fází reprezentovali dva významní, ačkoliv různě umělecky orientovaní, sochaři Ferdinand Maxmilián Brokof (1688-1731) a Matyáš Bernard Braun (1684-1738). Brokof zastupoval pražskou uměleckou dílnu a pro jeho tvorbu byla charakteristická monumentálnost a realistické barokní ztvárňování. Odlišné bylo pojetí u Brauna, který přišel z ciziny jako hotová sochařská osobnost, která se dokázala přizpůsobit a sžít s podmínkami v českých zemích. Jeho tvorba se vyznačovala strhujícím dynamismem, malebnou modelací, živou proměnlivostí a expresivní nadsázkou. Jejich protikladná pojetí na sebe vzájemně působila a měla pozitivní vliv na podobu sochařského umění v českých zemích.¹⁸⁷ „Brokofovo monumentální baroko se uplatnilo v Praze jako jedna z možností dalšího sochařského vývoje. Druhou cestu představovalo Braunovo pojetí vypjatého dynamismu a exprese. Jestli lze Brokofa srovnat s římským realistou Algardim, pak Braun je českým Berninim.“¹⁸⁸

Od druhé poloviny 18. století postupně slábla barokní dramatičnost a exprese a pozdní baroko postupně přecházelo v rokoko, které se vyznačovalo dekorativností, zjemnělým výrazem a určitým odlehčením. Společně s rokokem se v českých zemích projevoval i klasicismus, který přišel ze západu, konkrétně z Francie, a do českých zemí se dostal v přepracované podobě z Vídně.¹⁸⁹ „Umělecký projev po roce 1750 je stále víc pouze dekorací. Odtud také stupňovaný stylismus této plastiky, kde realistické motivy skladby i modelace stále zřetelněji tuhnou v abstraktní vzorce. Zdálo by se tedy, že to jsou hlavně rysy klasicistní, které nyní převažují, ale rokoko je přece pozměňuje: zmírňuje klasicistní protažení tělesných proporcí, obrací klasicistní plnou plastičnost v reliéfní plošnost a oživuje co chvíli novou jednoduchost rokokovým detailem.“¹⁹⁰

6.1.2 Antická mytologie v českém sochařském baroku

V českém sochařském baroku byla ztvárňována náboženská témata a antická mytologie, přičemž obě témata se vzájemně proplétala a doplňovala především v používání alegorií

¹⁸⁷ *Dějiny českého výtvarného umění II/2. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 481.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 486.

¹⁸⁹ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 234-235.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 235.

a symbolů. Zobrazováni byli převážně světci, antičtí hrdinové, alegorické personifikace a dále sousoší, která vytvářela divadelní seskupení. Sochy byly doplněny patřičnými věcnými atributy, které pouze nepopisovaly vlastnosti a psychické stavy zobrazovaných postav, ale podílely se na tvorbě náznaku dějové legendy. V období vrcholného baroka už nebylo potřeba tolik věcných atributů, neboť umělci už dosáhli takové míry realističnosti, že zobrazované postavy nebyly pouze nezúčastněné figury, ale oživené sochy.¹⁹¹ Obecně barokní umění používalo alegorické ztvárnění a symboly jako obrazovou přenesenou mluvu, jejíž tajemná nepřímota odpovídala v té době iracionální vědě a víře.¹⁹² Antická mytologie v barokním umění nebyla tudíž cílem, ale zejména vyjadřovacím prostředkem, který nadále navazoval na antické literární a výtvarné vzory mýtů a proměňoval je v nové verze s jiným sdělením a obsahem.¹⁹³ Podobnou cestu už naznačil například Antonio Brocco při štukové výzdobě letohrádku Hvězda.

V jednotlivých slohových tendencích byl postoj k antické mytologii v českých zemích různý. Po bitvě na Bílé hoře bylo umění v českých zemích obecně pod nepříznivým vlivem a barokní umění spíše sloužilo náboženským účelům. Tudíž v počátečních fázích baroka byla upřednostňována náboženská témata plnící svoji úlohu při násilné rekatolizaci a v pozadí zůstávala témata, která by mohla pouze esteticky působit na diváka. S nástupem raného baroka se mytologie stala námětem při štukové výzdobě nebo jako nepatrná součást zahradní kašny, za příklad Blažíček uvádí Medvědí kašnu v Praze od Jeronýma Kohla. První zásadní sochařský projev v barokním stylu inspirovaný antickou tematikou je podle Blažíčka scéna Gigantomachie na schodišti Trójského zámku od Jiřího Hermanna. V 18. století v době vrcholného baroka nastal posun a pod vlivem přijímání nových témat ke zpracování se umělci obraceli také na mytologické náměty, avšak zdaleka to nebylo v takové míře jako v jiných evropských zemích. Dalo by se říci, že antická mytologie obecně zde nebyla v takové oblibě.¹⁹⁴

V českých zemích se nejvíce antickým námětem zabývala velká sochařská osobnost té doby, Matyáš Bernard Braun, který hojně a svobodně ztvárňoval celá mytologická schémata božského Olympu. Jeho sochy se vyznačovaly expresí a výraznými gesty, jež

¹⁹¹ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 32.

¹⁹² Tamtéž, s. 28.

¹⁹³ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vrtbovská zahrada v Praze: klenot barokního umění*, s. 27.

¹⁹⁴ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 35-36.

vystihovaly a vyjadřovaly povahové vlastnosti zobrazovaných postav. U jiných sochařů kromě Brauna se mytologičtí bohové a hérové jako Ceres, Herkules, Apollon, Atlas nebo Neptun objevovali spíše ojediněle.¹⁹⁵

Antická mytologie byla především preferována při výzdobě interiérů, zámeckých nádvoří, zahrad, teras, parků nebo portálů zámeckých sídel. Příkladem může být Květná zahrada v Kroměříži nebo zámecká zahrada v Lednici. Figurální plastika byla dosazována do exteriérů, zámeckých a klášterních areálů nebo na městská veřejná prostranství. Zvláště v 18. století se veřejné prostranství stalo místem pro sochařskou výzdobu, kterou zhmotňovala mimo jiné také kašna. Stavba a výzdoba kašny byla pro sochaře tvůrčí příležitostí, jejíž kompoziční řešení vycházelo z antických vzorů.¹⁹⁶ Kašny byly nejčastěji zdobeny motivy z antické mytologie, především vodními bohy, přičemž často jednotlivé zobrazované postavy byly součástí bohatých kompozičních seskupení a programových celků. Příkladem je soubor kašen s mytologickými bohy v Olomouci, jejichž stavbou se město přihlásilo k antickému dědictví. Kromě volných soch a kašen se stálou produkcí barokní plastiky staly soubory antických bohů, které zdobily palácové atiky, později i štíty a zámecké zahrady. K nejvýznamnější palácové dekoraci s antickou mytologií patří sochařská výzdoba Clam-Gallasova paláce a příkladem reprezentativního souboru antických bohů určeného do zahrady je Vrtbovská zahrada.¹⁹⁷

6.2 Přenesení motivů vodních antických božstev v období baroka

Z období baroka se dochovalo mnoho sochařských děl, která obsahují motiv antického vodního božstva. Následující pasáž obsahuje příklady konkrétních památek. Jednotlivé památky jsou vybrány tak, že ukazují různé podoby mořských bohů a zároveň lze na nich spatřit rozličné symbolické významy a rozdílný způsob, jakým byl vodní prvek použit. Zároveň představovaná díla reprezentující české baroko se nachází v blízkosti Západočeského kraje.

Uvedené památky bychom mohli rozdělit svým charakterem a způsobem použití vodního motivu podle následujícího klíče. Příkladem alegorického ztvárnění mořského

¹⁹⁵ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 36.

¹⁹⁶ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 316.

¹⁹⁷ *Antické tradice v českém umění. U příležitosti 16. mezinárodní konference EIRÉNÉ*, s. 101.

boha je soubor soch v Mostě. Symbolický význam, jenž se vztahuje k osobě objednavatele, lze spatřit v Kohlově kašně na Pražském hradě. Při sochařské výzdobě zámku v Klášterci nad Ohří a v Clam-Gallasově paláci byl použit motiv mořského boha, který sloužil převážně k dekorativnímu účelu. Příkladem použití motivu spojeného s vodním živlem, který měl dekorativní i praktické účely, je Medvědí kašna a fontána na zámku Dobříš. Sochařské ztvárnění mořského boha, jež je součástí souboru antických bohů a ideového programu, se nachází v zahradě Valdštejnského paláce a ve Vrtbovské zahradě. Uvedené příklady dále ukazují různá umělecká ztvárnění Neptuna, Tritóna, mořských nymf, přičemž přehlídku mořských božstev završuje fontána na zámku v Dobříši, kde jsou umístěni téměř všichni mořští bohové.

Řazení památek nebylo zvoleno náhodně, nýbrž pomyslně ukazuje vývojové fáze českého baroka. Do raného baroka můžeme zařadit Valdštejnskou zahradu, Medvědí kašnu, Kohlovu kašnu na Pražském hradě a zámek Klášterec nad Ohří. Do období vrcholného baroka patří památky Alegorie žvlů v Mostě, Clam-Gallasův palác a Vrtbovská zahrada. Pozdní baroko, které už obsahuje tendence rokoka a klasicismu, zastupuje zámek Dobříš.

6.2.1 Valdštejnský palác

Valdštejnský palác patří k největším barokním rezidencím ve střední Evropě, kterou nechal postavit v letech 1621 až 1630 vévoda Albrecht z Valdštejna. Tento významný vojevůdce během třicetileté války byl i stavebníkem, jehož rozlehlý Valdštejnský palác určil podobu Malé Strany, která trvá dodnes. Bohatě zdobený palácový komplex se zahradou dokládá vévodovy vysoké nároky a jeho vkus, který se zhlédl v italském umění, jež poznal během své dvouleté cesty po evropských kulturních centrech. Funkční uspořádání paláce odpovídá tehdejší římské architektuře, která udávala podobu aristokratických sídel.¹⁹⁸ Součástí Valdštejnského paláce je rozlehlá zahrada nesoucí vévodovo jméno, do které je zasazena na jižní straně umělá krápníková stěna, dále se zde nachází voliéra pro exotické ptactvo, jezírko, ideové centrum zahrady sala terrena a kašna se sochařskou výzdobou inspirovanou antickou mytologií alegorického a symbolického významu. Do zahrady byla také zakomponována umělá jeskyně, grotta, která se ale nedochovala.

¹⁹⁸ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Valdštejnský palác v Praze: první barokní rezidence ve střední Evropě*, s. 13-15. [Dále *Valdštejnský palác v Praze*].

Sochařská výzdoba Valdštejnské zahrady je dílem Adriana de Vriese, bývalého dvorního sochaře císaře Rudolfa II. Bronzové sochy a seskupení parafrázují známé vzory antické mytologie a jejich renesančního pojetí. Současné uspořádání soch a sousoší neodpovídá původnímu stavu, neboť v roce 1648 sochy ukradla švédská armáda, která je umístila jako sochařskou dekoraci do švédského královského zámku v Drottningholmu. Následně v roce 1910 byly zhotoveny kopie soch, které byly rozmístěny do dnešní podoby podél cesty v ose saly terreny. Na místě, kde se dnes nachází kašna s Venuší, stála dříve rozlehlá Neptunova fontána, na kterou navazovala čtyři sochařská uskupení zobrazující antická témata umístěna mezi fontánou a salou terrenou. Centrální část velké mramorové nádrže kašny tvořil pilíř s bronzovou mísou, na které stála socha Neptuna. U bazénu fontány byly na mramorových podstavcích umístěny nymfy, Tritóni, koně, psi a hlavy lvů a ze všech těchto tryskala voda. Původně na vrcholu fontány měla stát socha Laokoona, ale na Valdštejnovu žádost byla nahrazena Neptunem. Adrian de Vries před dokončením této zakázky v roce 1626 zemřel a sochu Neptuna dokončili jeho žáci v roce 1627.¹⁹⁹ Dnes stojí socha Neptuna samostatně podél cesty naproti plastice Láokoóna.

Všechny sochy zobrazují témata antické mytologie, avšak odlišnosti lze spatřovat v jejich zpracování. Týká se to i samotné sochy Neptuna (viz obr. 17). Mořský bůh v podobě od Adriana de Vriese stojí divoce rozkročen se zdviženou pravou rukou a je zcela obnažen. Neptun nezdvihá svůj trojzubec, ale drží ho v levé ruce a jakoby ho schovával za zády, přičemž hroty vidlice směřují dolů. Jedná se zřejmě o vlastní volné rozpracování Adriana de Vriese, neboť podobné ztvárnění se ve výtvarném umění neobjevuje. V této podobě Neptuna, který uklidňuje mořské vlny, Bažant připodobňuje k řečníkovi, který tak tiší dav. A pokračuje dále, že výjev navazuje na pasáž v Aeneidě od Vergilia, kde Neptun tišil moře podobně jako muž, který si stoupne uprostřed rozlíceného davu a snaží se ho svými klidnými a moudrými slovy usměrnit. Podoba Neptuna odpovídá tehdejšímu ztvárnění vládce moře jako mírotvůrce. Podobný motiv je také umístěn na nástěnných malbách v prostoru saly terreny. Další de Vriesovou inovací je situování rozzuřeného psa k nohám Neptuna. Jedná se o ojedinělé spojení psa s Neptunem, neboť vládce moře bývá doprovázen delfíny nebo koňmi. Mohlo by to vést

¹⁹⁹ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Valdštejnský palác v Praze*, s. 68.

k pochybnostem, zda se opravdu jedná o postavu Neptuna. Tyto myšlenky vyvrací zdobení trojzubce, na kterém jsou zobrazeni malí delfini.²⁰⁰

Bažant se ve své publikaci zabývá dobovým vnímáním Valdštejnského paláce v souvislosti se vztahem vévody Valdštejna a císaře Ferdinanda II. a císařství obecně. Podle jeho domněnky, byly všechny sochy ve Valdštejnské zahradě zasazeny do místního kontextu a podávaly obraz o nejnovějších událostech v Praze, potažmo v českém království. Pes, kterého Neptun krotí, symbolizuje nepřátele, a vládce moře představuje císaře Ferdinanda II. Valdštejn se zřejmě rozhodl nahradit Láokoóna Neptunem na oslavu císaře, který uklidnil politickou bouři, jež mohla ohrozit samotnou Svatou římskou říši. Vévoda byl věrný poddaný panovníka a stavba Valdštejnského paláce odráží vojenskou kariéru Albrechta z Valdštejna. Neobsahuje však přímý odkaz na vévodu a oslavu stavebníka, ale jedná se spíše o odkaz na císařství a oslavu císaře Svaté říše římské.²⁰¹

Ačkoliv je Valdštejnský palác vystaven v duchu barokního slohu, sochařská dekorace se vyznačuje spíše manýristickými tendencemi založenými na alegoričnosti. Plastiky postrádají opravdové ztvárnění a expresi, která se postupně prohlubovala během celé doby trvání baroka. Mytologické sochy a sousoší Adriana de Vriese se vyznačují stupňující složitostí. Jejich povrch je zvlněn, působí až hrbolatě. Osobité tváře s drsnou typikou, které mohou působit jako neživé obličejové masky, jsou součástí svalnatých těl. Avšak celkově plastikám chybí niterný výraz.²⁰² Slovy Blažíčka jedná se o kovovou²⁰³ plastiku manýrismu a podobně jako umění manýrismus, stojí tato sochařská výzdoba Adriana de Vriese na pomezí mezi renesancí a barokem.²⁰⁴

6.2.2 Medvědí kašna v Praze

Medvědí kašna v Praze na Smíchově (viz obr. 18), známá také pod jménem Slavatovská kašna, byla původně umístěna v zahradě Slavatovského letohrádku na Smíchově. Rod Slavatů si nechal postavit nákladný letohrádek a rozhodl se pověřit Jeronýma Kohla (1635-1709) stavbou ozdobné fontány, kterou jako součást sochařské výzdoby zahrady

²⁰⁰ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Valdštejnský palác v Praze*, s. 69-71.

²⁰¹ Tamtéž, s. 67-77.

²⁰² *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 294.

²⁰³ Bronzové sochy se v období baroka vyskytovaly ojediněle, jednalo se spíše a tvorbu cizích umělců případně o import soch zvenčí.

²⁰⁴ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 52.

vytvořil v roce 1685. V roce 1894 kašnu získalo darem město Smíchov, které ji přestěhovalo do parčíku před dnešní Justiční palác. Další a poslední stěhování přišlo v roce 1948, kdy kvůli komunikačním potřebám byla fontána umístěna do parku na Náměstí 14. října nedaleko místa, kde stála původně. V roce 1975 byla kašna restaurována včetně přívodu vody. Medvědí fontána v zahradě Slavatovského letohrádku nesloužila pouze dekorativnímu účelu, ale měla i praktické využití. Původně byla totiž napojena na vodovodní systém, který zásoboval západní a severní část Malé Strany. Dokládá to plán malostranské vodní sítě.²⁰⁵

Centrální část kamenné nádrže kašny tvoří pilíř, který obepínají tři stojící medvědi, kteří nesou velkou mísu fontány. Na vrcholu malé mísy je umístěna socha Neptuna, který stojí levou nohou na hlavě delfína, a oběma rukama drží trojzubec (viz obr. 19). V horní části kašny jsou celkem tři delfíni, z jejichž tlam tryská voda na malou mísu. Modelace sochy Neptuna je dobře vyvedená, působí živoucím dojmem, oproti medvědům, kteří jsou méně vydaření a poměrně neohrabaní. Motiv medvěda nebyl zvolen náhodně, ale tento lesní tvor byl strážcem znaku rodu Slavatů, který se také jako ozdobný motiv objevil na portále Slavatovského letohrádku. Autorství fontány dokládá vytesaná značka do kamene za horní tlapou medvěda, na které je HK., neboli Hieronymus Kohl.²⁰⁶

V sochařství Jeronýma Kohla se promítá syntéza tradičních, domácích a nových, cizích prvků a také formalistického a realistického způsobu ztvárnění, které je příznačné pro celé barokní umění.²⁰⁷ Ačkoliv Blažiček v Kohlových sochařských dílech poukazuje na neuvědomělé renesanční prvky, hmotná síla a dynamický pohyb ztvárněných postav jsou charakteristické pro barokní umění. Díky smyslu pro dekorativnost a monumentalitu se Kohlovi podařilo vytvořit vyvážené dílo, které bohužel dnes v parku dostatečně nevyniká. Je to dáno tím, že fontána byla původně posazena na třech stupních, které nebyly při jejím posledním stěhování vybudovány, takže fontána jakoby zapadá do trávníku.²⁰⁸

²⁰⁵ PETROVSKÝ, Vladimír. Slavatovská kašna na Smíchově. In: *Zpravodaj dobrovolných aktivů státní památkové péče a ochrany přírody*, s. 12.

²⁰⁶ HERAIN, Jan. Pražské fontány II. Medvědí fontána na Smíchově a kašna na druhém nádvoří hradu pražského. In: *Architektonický obzor*, s. 15. [Dále *Pražské fontány II*].

²⁰⁷ *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 302.

²⁰⁸ HERAIN, Jan. *Pražské fontány II*, s. 15.

6.2.3 Kohlova kašna na Pražské hradě

Kohlova impozantní kašna (viz obr. 20), známá také pod jménem Lví kašna podle plastik na jejím pilíři nebo jako Leopoldova kašna, která oslavuje císaře, za jehož vlády byla fontána vytvořena, se nachází na druhém nádvoří Pražského hradu. Autorství bylo původně připisováno sochaři Arnoštu Heidelbergerovi, ale stavební archivář Jan Herain objevil na pilíři u sochy Vulkána vtesanou značku HK, která podobně jako u Medvědí fontány označuje autora Hieronymuse Kohla, který se u Heidelberga vyučil.²⁰⁹ Na stavbě kašny, která pochází z roku 1686, se také podílel italský stavitel Francesco della Torre.

Střed kašny tvoří čtyřhranný pilíř z pískovcových kvádrů, o jehož stěny se zády opírají čtyři alegorické sochy inspirované antickou mytologií Vulkán, Merkur, Herkules a Neptun, kteří podpírají horní kamennou mísu zdobenou maskami lvů. Nad mísou se nacházejí dva Tritóni nesoucí horní menší mísu kašny, na níž jsou tři lvi, kteří drží kamennou kouli. Původně celek ukončovala habsburská orlice, která byla umístěna na kouli. Po rozpadu Habsburské monarchie byla orlice v roce 1918 odstraněna.²¹⁰ Tritóni, které Herain v článku z roku 1904 nepojmenovává jako Tritóny, ale označuje je obecně jako „*mužské obludy s rybími ocasy*“²¹¹, jsou zobrazeni s tělem zakončeným rybími ocasy (viz obr. 22). Mořský bůh Neptun je zde v neobvyklé pozici, ve stoje podpírá mísu, jeho výraz značí jisté smíření a nedoplňuje ho tradiční atribut trojzubec (viz obr. 21). Vše naznačuje, že Neptun zde nevystupuje jako mocný vládce moře, ale podřizuje se. Vodítkem, že se jedná o Neptuna, je přítomnost delfína, jehož ocas je obtočen kolem těla mořského boha. Symbolický význam kašny není v žádné publikaci nastíněn, ale již výše zmíněné zobrazení Neptuna naznačuje zajímavé alegorické ztvárnění mající politicko-historický kontext.

Sochy v Kohlově provedení jsou podsadité se širokými těly, kde anatomicky propracované tělo obsahuje takové detaily jako například žilní soustavu. Ztvárněné podrobnosti, mohutnost, pohyb a výraz činí sochy realistické a zároveň dekorativní,

²⁰⁹ EDERER, Antonín. *Pražské kašny a fontány*, s. 62-63.

²¹⁰ Tamtéž.

²¹¹ HERAIN, Jan. *Pražské fontány II*, s. 18.

kteře jsou přiznačné pro barokní umění. Sochařství Jeronýma Kohla se vyznačuje vážným realismem a asimilací barokních tendencí.²¹²

6.2.4 Zámek Klášterec nad Ohří

V polovině 17. století se hrabě Michal Oswald Thum rozhodl k přestavbě svého sídla, kterou do časně barokního stylu provedl italský architekt Rossi de Lucca. Sochařskou výzdobu zámku provedl v letech 1685 až 1687 Jan Brokof (1652-1718), který pracoval pro západočeskou šlechtu a přijal pozvání hraběte podílet se na přeměně sídla v Klášterci nad Ohří. Jan Brokof byl otec staršího Michala Jana Brokofa a Ferdinanda Maxmiliána Brokofa, jedné z nejvýznamnějších sochařských osobností českého baroka. Jan Brokof později založil dokonce uměleckou dílnu, ze které vzešli oba jeho synové.

Jan Brokof pro zámek Klášterec nad Ohří zpracoval kamenné alegorické sochy čtyř ročních období a také kašnu se sochou Tritóna (viz obr. 23). Fontána, kterou vytvořil zřejmě v roce 1686, se nachází před samotným zámkem. Uprostřed velké nádrže stojí jednoduchý pilíř s absencí dekorativních prvků, na jehož vrcholu se nachází socha Tritóna. Zajímavostí této plastiky je, že má oboustranné zpracování. Tritón je polosedě, přičemž jednou rukou drží nad hlavou zakroucenou mušli. Obě nohy splývají v mohutný rybí ocas, který zakončuje jeho tělo. Z úst mořského boha tryská voda. Sochařské ztvárnění Tritóna se vyznačuje prostoduchým pojetím. Tvář postrádající niterný výraz a primitivní povrchová modelace dokládají, že tvorba Jana Brokofa spadala do období raného baroka, kdy teprve probíhala asimilace barokních tendencí.²¹³

6.2.5 Alegorie živelů v Mostě

Alegorické zobrazení čtyř zemských živelů, které se nachází v severočeském městě Most, pochází ze sochařské dílny Brokofů. Dokládá to signatura JO.BROKOFF.FECIT vytesána na polenech u alegorie Ohně. Pojetí u jednotlivých soch je různé, autorství je ale připisováno nejstaršímu synovi Michalovi Janu Brokofovi. Čtyři barokní pískovcové sochy byly původně do roku 1881 součástí sochařské výzdoby mostecké renesanční radnice. Po jejím zbourání byly přemístěny na nároží druhého patra zvonice děkanského kostela, kde zůstaly do roku 1937. Vzhledem k nepříznivému politickému vývoji byly na dlouhá desetiletí schovány do lapidária mosteckého muzea. V roce 1979 byly

²¹² BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 77.

²¹³ Tamtéž, s. 98-99.

usazeny na hranolové betonové podstavce a restaurovány. Poslední opravu soch provedl restaurátor Radomil Šulc, který podle dochovaných fotografií vymodeloval chybějící a od vandalů poničené části a zároveň ze soch odstranil nepůvodní doplňky. Následně byly sochy přemístěny před budovu magistrátu v Mostě, kde stojí dodnes.²¹⁴

Pískovcové sochy byly vytvořeny zřejmě kolem roku 1715, ačkoliv Blažíček datuje jejich vytvoření až k počátkům třicátých let.²¹⁵ Alegorii země zde představuje bohyně Ceres, oheň Prométheus, vzduch symbolizuje blíže nekonkretizovaná ženská postava a vodu znázorňuje Neptun. Mořský bůh stojí na hlavě zubaté ryby, kterou bychom mohli označit za delfína, přičemž její ocas je otočen kolem těla a částečně tak Neptuna, který je jinak obnažený, zahaluje (viz obr. 24). Neptun má na hlavě vladařskou korunu, která byla zničena vandaly a při posledním restaurování doplněna. Nejedná se o výjimečný doplněk moci mořského boha. V jeho levé ruce však chybí hlavní atribut Neptuna, trojzubec, který nebyl při restaurování doplněn. Umístění soch před mostecký magistrát má své symbolické opodstatnění. Jedná se o spojení mezi starým a novým, navázání na tradici starého města a původní osazení soch na radnici, a novým představující současné umístění před budovou magistrátu.²¹⁶

6.2.6 Clam-Gallasův palác

Clam-Gallasův palác patří svojí sochařskou výzdobou k nejbohatším zdobeným civilním stavbám barokní architektury v Praze. Na výstavbu pražské rezidence císařského diplomata hraběte Jana Václava Gallase byl osloven toho času jeden z nejvýznamnějších středoevropských architektů Jan Bernard Fischer z Erlachu, který navrhl i ideovou osnovu sochařské výzdoby odvozenou z italské barokní architektonické plastiky. Tou byl pověřen tehdy ještě mladý a neznámý sochař Matyáš Bernard Braun (1684-1738), který pro palác vytvořil čtyři dvojice portálových atlantů, nástěnné reliéfy, dekorativní vázy, sochy antických božstev na palácové atice a kašnu s Tritónem. Se stavbou paláce se plně začalo v roce 1714, přičemž volná sochařská dekorace byla osazována v roce 1716. Nejúčinnějším článkem výzdoby jsou dvojice atlantů v podobě Herkulů po stranách obou portálů, díky kterým Braun docílil barokního oživení architektury. Celá sochařská výzdoba je příkladem plného podřízení

²¹⁴ HLADKÁ, Eva a Karolína TICHÁ. Alegorické sochy žvlů z renesanční radnice ve starém Mostě. In: *Město-most.cz* [online]. [Dále *Alegorické sochy žvlů*].

²¹⁵ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 130.

²¹⁶ HLADKÁ, Eva a Karolína TICHÁ. *Alegorické sochy žvlů*.

plastiky architektury.²¹⁷ Různé sochařské provedení však naznačuje, že všechna sochařská díla nevytvořil samotný Braun, nebylo by to ani lidských silách. Náročná výzdoba je tedy kolektivní prací Braunovy dílny.²¹⁸ V současné době v paláci, v mohutném komplexu budov kolem tří dvorů, částečně sídlí Archiv Hlavního města Prahy.

Na prvním nádvoří ve zdi v ose hlavního dvora je umístěna kašna ve tvaru edikuly se sochou Tritóna (viz obr. 25), kterou Braun vytvořil v roce 1716. Po stranách půlkruhové niky, kterou nahoře uzavírá mušle, stojí toskánské sloupy, jež pocházejí z původního renesančního portálu Samuhelovského domu, který stál na místě dnešního Clam-Gallasova paláce.²¹⁹ Jedná se o jednoduchý typ kašny, kde ústředním bodem je socha Tritóna, který stojí na kamenném skalisku a drží v rukou velkou kroucenou mušli, ze které tryskala voda. Nad nádrží je osazena bohatě zdobená barokní železná mříž s páskovým ornamentem. Tritón je ztvárněn v podobě stařeckého robustního muže, jehož tělo zakrývá pouze lastura, kterou drží před sebou a jejíž tíha napíná jeho svaly. Poche hodnotí Braunovo sochařské provedení jako technicky poměrně neobratnou práci, kde však sílí abstraktní záměr a to naturalistické ztělesnění fyzické námahy, které vskutku působí opravdově až sugestivně.²²⁰

Zvláštností sochy je, že Tritón není zpodobněn jako hybrid, jehož dolní část těla je zakončena rybím ocasem, nýbrž obě dolní končetiny mají lidskou podobu (viz obr. 26). Žádná umělecko-historická publikace tematiku sochařského ztvárnění Tritóna na této kašně nerozpracovává. Literatura a další prameny uložené v Národním památkovém ústavu v Praze se věnují obecně kašně jako takové, nebo se okrajově o kašně zmiňují v rámci celého Clam-Gallasového paláce. Tudíž se zde nabízí vlastní interpretace, jež vychází z publikací zaměřených na sochařská díla Brauna, které popisují vztah barokního sochařského umění k antické mytologii a specifické Braunovo pojetí mytologických témat. *„Po nejvyšší míře estetických dojmů toužící duše barokního člověka se ujímá renesančních mytologických a alegorických námětů podobně jako barokní architektura si upravuje antické, renesancí přetvořené stavební tvarosloví: dává jim nový smysl a výraz. Ve vrcholně barokním přepisu mytologické představy, jak*

²¹⁷ POCHE, Emanuel. *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, s. 59-63.

²¹⁸ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 139.

²¹⁹ EDERER, Antonín. *Pražské kašny a fontány*, s. 152-153.

²²⁰ POCHE, Emanuel. *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, s. 64.

ji u nás znázorňuje především Braun a jeho dílna, nejde už jen o plastické ztělesňování vžitého ikonografického tématu, nýbrž o vystižení psychické složky té které bytosti, jak ji vytvořila mytologická tradice, a v případě alegorie, jak ji ideově naplnila lidská představivost.²²¹

V případě Clam-Gallasova paláce Braun dále vytvořil na palácovou atiku volné sochy antických božstev. Ze třinácti soch se jich dochovalo pouze sedm. Neptun ani žádný jiný mořský bůh mezi dochovanými není. Ztvárnění bohů je důvtipnou obměnou, kde nejen atributy charakterizují jednotlivá božstva.²²² Braun zkonstruoval pro každou postavu určitý tělesný a psychický výraz, který vyzdvihoval domnělou povahu osobnosti a tu převedl do symbolického výrazu. Jupiter tak symbolizuje rozšafnou moudrost, Vulkán pracovní nadšení nebo Merkur vychytralé nadšení. Braun se snažil rozlišit mytologické postavy jinými prvky než vžitými atributy, například drapérií, gesty a celým zjevem. U jeho sochařské tvorby nalézáme, jak poznamenává Poche, nové pojetí barokní mytologické plastiky založené na jiném způsobu psychicko-symbolického vyjadřování. Brauna můžeme považovat za vedoucího představitele profánního českého sochařství v období vrcholného baroka.²²³ Bylo by zajímavé zkoumat, jakou povahu by přisoudil Neptunovi a jakým způsobem by byla ztvárněna. Ovšem otázkou je, zda byl Neptun či jiný mořský bůh vůbec Braunem začleněn do souboru antických božstev.

Z výše uvedeného můžeme dojít k závěru, že Braun u sochy Tritóna sochařsky neztvárnil antického boha s ikonografickou přesností, ale snažil se vystihnout jeho psychický stav symbolizující zřejmě velkou fyzickou námahu, pracovitost a poslušnost ke svému otci Poseidonovi, o které se zmiňuje i Ovidius. Dokládá to úryvek z jeho díla *Proměny*, který je uveden v této práci v části věnované Tritónovi, kdy Tritón na žádost svého otce uklidňuje rozbouřené vodstvo.

6.2.7 Vrtbovská zahrada

Vrtbovská zahrada patří k nejvýznamnějším památkám v Praze, kterou nechal zbudovat hrabě Jan Josef z Vrtby. Jako nejvyšší český purkrabí zaujímal vysoké politické postavení, které mu umožňovalo být také významným sběratelem a mecenášem umění.

²²¹ Tamtéž, s. 65.

²²² *Dějiny českého výtvarného umění II/2. Od počátků renesance do závěru baroka*, s. 491.

²²³ POCHÉ, Emanuel. *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, s. 66.

Původní renesanční dům z 16. století se rozhodl přestavit na rezidenci a s ním i starou vinici, kterou proměnil na architektonickou uměleckou terasovitou zahradu vlašského typu.²²⁴ Stavba podle plánů Františka Maxmiliána Kaňky začala v roce 1712 a dokončena byla 1723. Soubor mytologické a dekorativní pískovcové plastiky, na jejíž podobu měl vliv samotný hrabě, vytvořil Matyáš Bernard Braun a malířskou část doplnil Václav Vavřinec Reiner.

Plastická výzdoba, která zahrnuje sochy antických bohů a mytologických postav a dekorativní vázy, tvoří podstatnou část zahrady a udává její umělecký ráz. Vznik soch je datován k roku 1725, neboť odpovídají svým slohem vývojovému období tvorby Matyáše Brauna.²²⁵ Braunovy sochy jsou inspirovány antickými bohy, ale nejedná se o kopie známých originálů.²²⁶ Poche hodnotí sochy, kromě plastik Ceres a Bakcha umístěných v sale terreně, spíše jako druhořadá díla s výtvarnými nedostatky. Plastiky postrádají monumentální výrazovost, tvarovou vznosnost a postavám chybí vnitřní život, kterým se vyznačují například Braunovy sochy v Clam-Gallasově paláci. Dále dynamická hybnost je nepřesvědčivá a při bližším zkoumání jsou sochy provedeny spíše povrchně. Z výše uvedeného Poche vyvozuje závěr, že je nevytvořil samotný Braun, ale spíše umělec z Braunovy dílny.²²⁷

Sochy mytologických bohů, Jupitera, Merkura, Minervy, Venuše a dalších, jsou umístěny na horní terase a vytváří galerii božského pantheonu. V současné době se jedná o tesané kopie, jejichž originály jsou uloženy v lapidáriu Galerie hlavního města Prahy. Terasa je završena gloriem, obloukovou kulisou o třech polích (viz obr. 27). Na její čelní stěně lemované grottovými mušlemi byla nástěnná malba společně s grottou, která byla v roce 1845 zničena a nahrazena schodištěm vedoucím na nově vybudovanou vyhlídkovou terasu.²²⁸ Zachovaly se štukové reliéfy, které zobrazují na jedné straně Říčního boha a na druhé Neptuna, jak se společně opírají o nádobu s vytékající vodou (viz obr. 28). Říční bůh však není doplněn žádným atributem, tudíž v některých publikacích jeho označení za říčního boha je zpochybňováno.²²⁹ Jak bylo popsáno v ikonografii říčních bohů, v některých případech byli říční bohové ztvárněni

²²⁴ POCHE, Emanuel. *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, s. 171.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vrtbovská zahrada v Praze: klenot barokního umění*, s. 19.

²²⁷ POCHE, Emanuel. *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, s. 175.

²²⁸ MICHLOVSKÁ, Nina. *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*, s. 184.

²²⁹ Tamtéž, s. 185.

bez atributů. Tudíž se spíše přikláním k názoru Bažanta, že se jedná o říčního boha, neboť nejen podle jeho ztvárněné podoby a pozice, to celkově více zapadá do symbolického významu grotty, která byla vždy spojená s vodou. Vodní element byl dále zdůrazněn výzdobou, konkrétně předměty a postavami, které byly na vodní živel navázány. Oba bohové jsou v pozici vleže, přičemž Neptun drží v levé ruce trojzubec. Na oválných nikách, které jsou také lemovány mušlemi, jsou ztvárněny mořské nymfy se zakončením těla rybími ocasy (viz obr. 29). Bažant tento výjev dále nerozvádí, ale na základě ikonografické analýzy bychom je mohli označit za Néereovny. Naopak rozvádí symbolický význam gloriety jako takového a snaží se nalézt důvod umístění odkazů moře do vnitrozemských Čech. Podle Bažanta je potřeba vnímat gloriety ve vztahu k celé zahradě konkrétně s jejím protějškem k bráně, jež znamenají začátek a konec. Odkaz na moře dále naznačuje, že Vrtbovská zahrada oslavuje hraběte z Vrtby, který symbolizuje české království, a zároveň císaře a Svatou říši římskou, jež má moc nad zemí i oceány.²³⁰ Nabízí se však další vysvětlení, že mušle neodkazují na moře, ale lasturami byly obecně grottové objekty zdobeny, jak se o tom zmiňuje Michlovská.²³¹

O nastínění ideového programu zahrady a její výzdoby se kromě jiných autorů pokusil také Bažant. Vrtbovská zahrada, podobně jako jiné barokní zahrady, neustále překvapovala a působila na návštěvníka jako divadelní představení, v němž je sochařská dekorace rozmístěna podobně jako na divadelní scéně. Umístění není ale nahodilé, hlavním skladebním principem zahrady je vzájemný protipohyb. Zahrada je organizována symetricky a její architektonické části včetně soch stojí proti sobě jako zrcadlové obrazy, příroda proti umění, Venuše proti Minervě.²³² Ideový program zahrady neoslavuje pouze hraběte z Vrtby a císaře, ale podle Bažanta také symbolizuje oslavu umění.²³³

6.2.8 Zámek Dobříš

Rokokový zámek Dobříš s rozsáhlými zahradami se nachází ve středních Čechách. Jeho dnešní podoba pochází z druhé poloviny 18. století, kdy původní barokní sídlo částečně vyhořelo a s jeho opravou byla provedena i přestavba areálu. Zámek již tenkrát vlastnil šlechtický rod Colloredo-Mansfeldů, který o něj během druhé světové války přišel.

²³⁰ BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vrtbovská zahrada v Praze: klenot barokního umění*, s. 38-40.

²³¹ MICHLOVSKÁ, Nina. *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*, s. 30.

²³² BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vrtbovská zahrada v Praze: klenot barokního umění*, s. 28.

²³³ Tamtéž, s. 40-42.

V devadesátých letech byl zámek navrácen původním majitelů, rodině Colloredo-Mansfeldů, kteří zámek vlastní dodnes.

Součástí rozlehlého zámeckého parku, který byl vytvořen podle francouzského zahradního stylu ovlivněného vídeňským typem zahrad, je sochařská výzdoba Ignáce Františka Platzera (1717-1787). Tento plzeňský rodák vytvořil sochy s mytologickou tematikou, andílky, dekorativní vázy a volné sochy, které zdobí francouzskou zahradu. Platzerův osobitý projev, který se vyznačuje syntézou tradičních domácích a nových cizích elementů, obsahuje rokokové i klasicistní prvky, kde je především kladem důraz na dekorativnost. Sochy inspirované antickou mytologií jsou vytvořeny nikoliv, jak si žádá mýtus a mytologické souvislosti, ale jsou přizpůsobeny dekorativnímu rytmu stavebního celku. Podobně jako u jiných sochařů se antická mytologie u Platzera stává pouze výrazovým prostředkem.²³⁴

Jednu z dominant francouzské zahrady tvoří kaskádová fontána pojmenovaná Napájení Heliových koní (viz obr. 30). Panuje zde určitá nejednotnost ohledně datace vzniku sochařského díla. Blažíček uvádí, že Platzer sochařskou výzdobu pro zámek Dobříš tvořil v letech 1750, 1760 až 1769, a kašnu datuje do roku 1769, avšak v některých pramenech můžeme najít pro vznik díla i rok 1750. Kaskádová kašna s jedinečným souborem soch těch nevýznamnějších antických vodních božstev je působivá z dálky i v detailním provedení. Po stranách kašny leží sochy Neptuna a Nérea, nad nimi se nachází dvě Néreovny a vrchol kašny tvoří sousoší Tritónů, kteří napájí koňské spřežení Héliá (viz obr. 31). Předlohou spodní části mořských bodů a nymf byla zřejmě Donnerova kašna ve Vídni, střed kašny je volnou obměnou verze ve Versailles.²³⁵ Mořský bůh Neptun je v pozici vleže, přičemž v pravé ruce drží trojzubec, který má položený na svém těle. Ve většině ztvárnění mívá Neptun trojzubec v levé ruce, tou si na této kašně podepírá bradu. Hlavu Neptuna zdobí vladařská koruna. Na vrcholu kašny jsou Tritóni, přičemž jeden napájí koně z mušle. Tritóni jsou ztvárněni v podobě hybrida, kdy obě dolní končetiny, přičemž každá zvlášť, jsou zakončeny rybím ocasem. Nedochozí zde tedy ke splnutí obou končetin do jednoho rybího ocasu.

²³⁴ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 36.

²³⁵ Tamtéž, s. 243-244.

V letech 2007 až 2008 byla fontána včetně její sochařské výzdoby restaurována Janem Víchem. Jednalo se o nelehký úkol, neboť, podle restaurátora, Platzer použil nekvalitní pískovec a kvůli dezolátnímu stavu musely být sochy mořských bohů již v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století odvezeny. Nepříliš vhodný materiál tak ztížil obnovu celé fontány.²³⁶ Zřejmě Platzera nepoužil tento materiál na dalších plastických výtvorech v zahradě, neboť Blažíček hodnotí pozdější parkovou výzdobu zahrady jako náročné dílo, které je lépe zachované. Naopak sousoší Tritónů považuje za sochařsky nejslabší částí.²³⁷ Při restaurování byly také obnoveny zlacené atributy, konkrétně dvě slunce u koní, třímetrové pádlo boha Nérea a trojzubec mořského vládce Neptuna.

Ideový program kaskádové kašny se sochami téměř všech mořských bohů není nikde zpracován. I v tomto případě však ustupuje obsah mytologického příběhu dekorativnímu účelu. Kašna však zároveň sloužila praktickému účelu. Voda z nedalekého rybníka se potrubím dostávala do Heliovy fontány a odtud tryskala do nižších pater zahrady. Fontána tak představovala jedinečný technologický napájecí systém, který zajišťoval zavlažování zahrady.²³⁸

²³⁶ KROBOVÁ, Adriana. Koně F. I. Platzera se ještě letos dočkají vody. In: *Monitor* [rozhlasový pořad].

²³⁷ BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách*, s. 243-244.

²³⁸ 15A) Zámek a francouzský park. *IC.Městodobříš.cz* [online].

7 HISTORISMUS

Historismus jako umělecký směr, který ovlivnil celou Evropu a Ameriku, se rozvíjel v 19. století, na jeho podobu měla silný vliv průmyslová revoluce. Strojová výroba nahrazovala manuální práci, místo uměleckých dílen se stavěly továrny a docházelo k celkovému narušení samotných tradic umělecko-řemeslných prací.²³⁹ Jak už samotný název napovídá, historismus se vracel k minulým historickým slohům, románskému stylu, gotice, renesanci, baroku a klasicismu, kterými se inspiroval a s použitím nových technologií, materiálů a míšením samotných slohů často vytvářel vlastní nové pojetí. Zjednodušenou myšlenku historismu nabízí Bažant „*Výtvarné umění imitující minulost nepopírá to, co se skutečně stalo, ale sní o tom, co by se stát mohlo, kdyby... Umění vyjadřuje touhu po tom, co nikdy nebylo, ale o čem právě proto všichni o to více sní. Tato svobodná volba minulosti ve výtvarném umění každopádně patří k základním atributům západoevropské kultury. Všemi obdivované atributy starobylosti je zde možné napodobit, chybějící minulost je možné dopsat, dodatečně vytesat, namalovat či postavit.*“²⁴⁰

Historismus v druhé polovině 19. století čerpal především z odkazu antické kultury, italské renesance a v té době častých archeologických vykopávek, především v Pompejích. Historismus bychom mohli označit také jako dobu architektů, kteří nejlépe dokázali postihnout a sjednotit všechny prvky historizujícího pojetí.²⁴¹ Před nimi také stál úkol, aby podle společenských konvencí dali podobu nové budově. „*Kostely se povětšinou stavěly v gotickém slohu, protože ten převládal v období nazývaném věkem víry. Pro divadla a budovy oper se považoval za nejvhodnější teatrální barokní sloh, zatímco paláce a ministerstva prý dělaly nejdůstojnější dojem, když měly impozantní tvary italské renesance.*“²⁴²

Podobně jako baroko a jiné umělecké slohy se i historismus vyvíjel v různých fázích. Pro naše potřeby se v následující části zaměřím na přijetí historismu v českých zemích právě v druhé polovině 19. století, kdy se začal formovat a rozvíjet přísný historismus.

²³⁹ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 499.

²⁴⁰ BAŽANT, Jan. *Umění českého středověku a antika*, s. 1.

²⁴¹ KROUTVOR, Josef, Marie DUFKOVÁ a Miroslava HLAVÁČKOVÁ. *Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století : [katalog výstavy] : výstavní sály Obecního domu 5.5. - 10.10. 1999*, s. 25. [Dále *Cesta na jih*].

²⁴² GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, s. 499.

7.1 České sochařství v období historismu

Sochařství v Čechách ve druhé polovině 19. století, někdy označované jako doba pomníkového kultu, věrně napodobovalo společenskou situaci, ve které se české země nacházely. Po pádu bachovského absolutismu se počala rodit moderní česká společnost, která hledala projevy národní svébytnosti a formy prezentování se v kultuře, malířství, architektuře a v sochařství. Obzvláště v poslední třetině 19. století se národ stal skutečným společenským činitelem, který toužil po nových uměleckých a sochařských reprezentacích. Charakteristickým historickým a kulturním znakem té doby bylo budování pomníků a pamětních desek zasloužilým mužům. Zjednodušené bychom mohli říci, že baroko se podílelo na tvorbě kulturní krajiny, neboť sochami svatých, světic a postavami z antické mytologie ozdobilo rozcestí, mosty, náměstí a celkově dotvořilo tvář krajiny. Sochařství 19. století se postaralo o výzdobu správních budov, škol a dalších světských prostor.²⁴³

Cílem sochaře v té době bylo vytvářet díla v monumentální formě, která budou působit na veřejném prostoru. Národní ideologie kladla důraz na výběr národních hrdinů a reprezentantů, jejichž historické činy vyjadřovaly zvláštní morální a etické hodnoty, které byly považovány za specifické pro český národ. Na tvorbě umění se podílelo více lidí, ať už na jedné straně to byla širší a rozmanitější vrstva objednavatelů, nebo na druhé straně přispěvatelé veřejných peněžních sbírek vyhlášených na uskutečnění staveb.²⁴⁴ Veřejná zakázka dávala sochařům možnost se realizovat, ale často se veřejné úkoly a představy zákazníka dostávaly do rozporu s umělcovým národnostním a náboženským smýšlením a jeho uměleckým projevem. Karel B. Mádl charakterizuje ambivalentnost zakázky jako „*drsné i příjemné slovo. Drsné proto, poněvadž přináší s sebou jistý imperativ a vyžaduje poslušnost umělcovu, v otázce předmětu takměř vždy, v koncepci a formě velmi často. Příjemné, poněvadž dává práci určitý, jistý, třeba materialný cíl.*“²⁴⁵

²⁴³ VOLAVKA, Vojtěch. *Sochařství devatenáctého století: Umění národního obrození*, s. 5.

²⁴⁴ WITTLICH, Petr. Sochařství historismu. Kult pomníků. Čechy 1860-1890. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, PETRASOVÁ, Taťána a Helena LORENZOVA, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/2*, s. 118-119.

²⁴⁵ MÁDL, B. Karel: *Umění včera a dnes*, s. 65.

Pro sochařství bylo v té době charakteristické propojení s architekturou, ve které se od šedesátých let 19. století formovala koncepce přísného historismu. Přísně historizující architektura navazovala na díla italské renesance, která byla založena na důsledném studiu a snaze porozumět antickému řádu, na účelné prostorové koncepci a dokonalé vyváženosti všech částí stavby. Architektonické dílo bylo vysoce komplexním uměleckým celkem, na němž se podílely všechny obory výtvarného umění – architektura, sochařství, malířství a umělecké řemeslo.²⁴⁶ Umělci potřebovali kromě talentu zároveň intelektuální přípravu založenou na znalosti klasické architektury. Inspirační zdroje a prafomy objektivní krásy spatřovali v antickém renesančním umění, které navazovalo na klasickou tradici „pravého umění“ antiky.²⁴⁷

V rámci historismu dochází od roku 1870 ke stylové pluralitě, kde kromě novorenesance a novogotiky se objevují nové vlny, mezi které patří severská novorenesance, česká novorenesance, novobaroko a dekorativní verze novogotiky. Základ české novorenesance byl položen na studiu místních historických památek v souvislosti s jejich restaurováním a dále se česká novorenesanční architektura inspirovala zaalpskými předlohami dřívějších stylů. Obecně byl přísný historismus založen na historickém poznávání památek a překonal slohovou nejistotu druhé poloviny 19. století.²⁴⁸

7.2 Antická tradice v českých zemích v období historismu

Odkaz antické kultury byl na českém území rozvíjen a zprostředkován velkými osobnostmi italské renesance, které ovlivnily podobu českého umění v 19. století a zároveň inspirovaly emancipační snahy v české kultuře při formování národní svébytnosti. K největšímu oživení antické tradice docházelo v sedmdesátých letech 19. století, kdy se na českém území stavěly nejvýznamnější novorenesanční budovy inspirované italskou renesancí a přímo antickými památkami.²⁴⁹ Ideálním zhmotněním architektonické formy v době historismu byla vila, jejíž součástí byla často zahrada

²⁴⁶ ADAMCOVÁ, Kateřina. Nečekané setkání s barokem v díle Bohuslava Schnircha. In: *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče*, s. 206. [Dále *Nečekané setkání s barokem*].

²⁴⁷ HORYNA, Mojmir. Architektura přísného a pozdního historismu. Čechy 1860-1890. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, PETRASOVÁ, Taťána a Helena LORENZOVÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/2*, s. 133-134. [Dále *Architektura přísného a pozdního historismu*].

²⁴⁸ *Architektura přísného a pozdního historismu*, s. 133-134.

²⁴⁹ KROUTVOR, Josef, Marie DUFKOVÁ a Miroslava HLAVÁČKOVÁ. *Cesta na jih*, s. 73.

s různými prvky navazující na antické a renesanční tradice. Příkladem může být vila podnikatele a mecenáše Vojtěcha Lanna nebo Gröbova vila v Havlíčkových sadech.

České sochařství čerpalo z antické tradice především estetické cítění a motivy pro dekorativní plastiku, které podtrhovaly ráz novorenesančních budov. K největším osobnostem českého sochařství, které se inspirovaly antikou, patřili Bohuslav Schnirch a Josef Václav Myslbek. Schnirch se dostal nejvíce do povědomí jako tvůrce sochařské výzdoby Národního divadla, při jejíž realizaci díky pobytu v Itálii prokázal znalost antických témat a tvarů. V jeho pojetí se jedná spíše o napodobování antického umění, které svojí dekorativní stylizací, nadnesenými tvary a expresí spíše připomíná barokizující pompézní styl helénistického sochařství.²⁵⁰ Naproti tomu Myslbek, který poznal antické umění nepřímo studiem sbírek, vytváří nové pojetí v návaznosti na antiku, „v níž vedle tvarové závaznosti domýšlí především její ethos a mravní hodnoty chápe v celé totálnosti i s rysy tragickými.“²⁵¹

V sochařství v období historismu převládala historická témata, která podporovala budování české národní svébytnosti. Motivy z antické mytologie hrály spíše podružnou roli a plnily převážně dekorativní funkci při sochařské výzdobě budov. Příkladem je použití soch antických bohů na budovu Národního divadla, které alegoricky vyjadřovaly národní a múzickou tematiku. Bylo to také dáno jiným pohledem na mytologii v 19. století, nežli tomu bylo v období renesance. Obecně převládal názor, že antická mytologie je anonymní tvorba, která popisuje náboženství starověkých Řeků a Římanů.²⁵² Oproti baroku byla v období historismu sochařská díla v období historismu s motivy antických vodních božstev spíše ojedinělou tvorbou, která vznikala na základě objednávek, jež se staly součástí spíše soukromých sbírek. Pro veřejná prostranství se převážně tvořily monumentální pomníky národního charakteru.

7.3 Přenesení motivu antického vodního božstva v období historismu

Antická mytologie byla námětem i v období historismu, avšak stála spíše v pozadí témat budujících národní sebevědomí. To se projevilo i v sochařství, kde plastických děl s použitím motivů antických vodních božstev mnoho nenajdeme. Tentokrát byla

²⁵⁰ Antické tradice v českém umění. U příležitosti 16. mezinárodní konference EIRÉNÉ, s. 114.

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Pražský Belvédér*, s. 74.

za konkrétní příklad zvolena pouze jedna památka s motivem vodního boha, která v rámci ikonografické analýzy zasluhuje pozornost.

7.3.1 Havlíčkovy sady v Praze

Havlíčkovy sady jsou známé také pod názvem Grébovka, což je odvozený název od jména hraběte Moritze Gröbea, který se zasloužil o vznik sadů. Bohatý stavební podnikatel Gröbe, který své bohatství získal prací ve firmě Vojtěcha Lanna, byl velkým milovníkem přírody a přestavbou areálu chtěl vytvořit v podstatě ráj na zemi. Nová koncepce celého areálu v sobě zahrnovala novorenesanční vilu, jež je dominantní stavbou sadů, rozsáhlé vinice, viniční altánek a park s různými zajímavostmi. Vila byla postavena mezi lety 1870 až 1874 na základě projektu architektů Antonína Barvitia a Josefa Schulze a na její sochařské výzdobě se podílel Bohuslav Schnirch (1845-1901) společně s Josefem Vorlíčkem.²⁵³ Po druhé světové válce celý objekt postupně chátral. V devadesátých letech 20. století přešel areál do správy Městské části Praha 2, která zajistila jeho obnovu, jež byla kompletně dokončena v červnu 2014 slavnostním osazením kopie sochy označované jako Neptun na centrální místo kašny.

V západní části Havlíčkových sadů se nachází umělá jeskyně, grotta, jejíž inspirační zdroje lze spatřovat v antické tradici. Dolní část grotty doplňuje arkádová promenáda, na kterou postupně navazuje kašna se sochou označovanou jako Neptun (viz obr. 32), jejímž autorem je sochař Bohuslav Schnirch. Neznáme přesnou dataci, kdy Schnirch sochu vyhotovil. Adamec v restaurátorské zprávě udává, že to bylo mezi lety 1875 až 1877.²⁵⁴ Sochu zároveň slohově zařadil do novobaroaka až novomanýrismu. Adamcová datuje vznik sochy mezi lety 1873 až 1875.²⁵⁵ Obecně se oba shodují, že to bylo v polovině sedmdesátých let 19. století.

Kašna má mírně obdélníkový tvar, který je zakončen půlkruhem. V pomyslných rozích nádrže jsou menší skaliska, fontánky, na kterých sedí vodní zvířata, konkrétně žáby a želvy. Centrální výzdoba kašny je tvořena dvěma díly, umělým skalním útvarem a samotnou klečící sochou. Podstavcový skalní útvar je obrostlý volně pnoucími vodními rostlinami, které vyrůstají ze skalních puklin. Socha je v pozici klečící a na ramenech nese muž rozevřenou mušli (viz obr. 33). Ve středu mušle leží krokodýl se zakloněnou

²⁵³ HRUBEŠ, Josef a Eva HRUBEŠOVÁ. *Grébovka: zelená perla Královských Vinohrad*, s. 18.

²⁵⁴ *Socha Neptuna, RZ 84A*, s. 2.

²⁵⁵ ADAMCOVÁ, Kateřina. *Nečekané setkání s barokem*, s. 207.

hlavou a otevřenou tlamou. Hlava krokodýla funguje též jako fontána, ze které tryská voda vzhůru a dopadá na sochu. Levou tlapou krokodýl drží menší mušli. Záda muže jsou pokryta hustými listy vodních rostlin, které dosahují až k mušli na jeho ramenou. Socha i skalisko jsou vysekány z jemnozrnného světle okrového pískovce z lokality Boháňka.²⁵⁶ Pískovec je příznačný materiál pro české sochařství a více podtrhuje jadrnost sochy.

V pramenech různého druhu je kašna pojmenovávána po Neptunovi, avšak zřejmě se nejedná o ztvárnění Neptuna, nýbrž Tritóna. Na tento fakt upozornil restaurátor Vojtěch Adamec se svojí ženou Kateřinou Adamcovou, který svojí domněnku opírá o výčet atributů obou antických bohů, přičemž sochařské dílo Schnircha obsahuje atributy, které spíše náleží právě Tritonovi. Nohy vytesané sochy se pod kolena mění v hadovitá těla, která jsou zakončena rybími ocasy (viz obr. 34). Pokud by se jednalo o Neptuna, měl by být zobrazen se svým symbolem, trojzubcem. Socha ale tento atribut neobsahuje. Naopak je vytesána zakroucená mušle, atribut Tritóna, kterou přidržuje krokodýl v horní části sochy (viz obr. 35). Dalším potvrzením je samotná klečící pozice sochy, která není příliš hodna postavení vládce moří a všech vod. Nýbrž v pokleku s břemenem na ramenou bývají hlavně v období baroka znázorňováni spíše Tritóni.²⁵⁷ Přes výše uvedené důkazy, že se jedná o zobrazení Tritóna, ke kterému se sama přikláním, v publikacích, článcích a v široké veřejnosti se stále používá vžitý název Neptun. V současné době je originál sochy umístěn v lapidáriu Národního muzea.²⁵⁸

Analýza antických motivů potvrdila tvrzení manželů Adamcových, že Bohuslav Schnirch ztvárnil sochu Tritóna, nikoliv Neptuna. Na druhou stranu zkoumání soukromého fondu Bohuslava Schnircha v Národní galerii nepřineslo žádné poznatky o původu sochy. V jeho pozůstalosti, denících a náčrtcích nebyly nalezeny žádné zmínky o tvorbě této sochy, které by případně mohly uvést na pravou míru, koho Bohuslav Schnirch ztvárnil. Takto otevřený konec nabízí další hypotézy a domněnky. Je možné, že sochaři zkoumali a pečlivě studovali v Itálii klasické antické sochařství a zaměřovali se pouze na sochu jako takovou, její řád, tvarosloví, zpracování, aniž by se zabývali studiem antické ikonografie a mytologie. Dále je možné, že Moritzu Gröbeovi

²⁵⁶ *Socha Neptuna, RZ 84A, s. 2.*

²⁵⁷ Tamtéž, s. 3.

²⁵⁸ SOJKA, Petr. Příběh zmizelá a znovu nalezené sochy a jednoho historického omylu. In: *Regiony* [televizní pořad].

byl předložen návrh umělé jeskyně a kašny s Neptunem, který svým postavením lépe rezonoval s osobou bohatého podnikatele. Možná byl Bohuslav Schnirch unesen svým uměleckým vyjádřením, osvobozen od řádu a prostřednictvím groteska umístil Neptuna do sféry neskutečna a podivna, do protikladu ke skutečnosti. Jsou to pouze úvahy a myšlenky, které nabízejí další varianty uvažování. Některé otázky však již zřejmě zůstanou nezodpovězené, jiné může rozluštit hlubší badatelská analýza osobních fondů a pramenů osob počínaje hrabětem Moritzu Gröbem a dalších, kteří se na realizaci grotty a jejího okolí podíleli, architekta grotty Antonína Barvitia a Josefa Schulze nebo Josefa Vorlíčka.

8 ZÁVĚR

Na předchozích stránkách byl učiněn pokus vymezit a popsat význam motivu vodního božstva a jeho použití v antické kultuře. Obecně zde narážíme na úskalí, že na antické umění hledíme očima člověka 21. století a hodnotíme ho podle našich kritérií a pojmů. Přesto jsme schopni ocenit sochařská díla, která se stala proslulá a inspirovala umělce v dalších staletích. Hodnocení umění, jehož tématem je antická mytologie, dále ztěžuje samotná podstata mýtu. Mýtus je živá látka a mytologické příběhy jsou svojí daností pohybu schopny proměny. Na tento jednotný rys řecké a římské mytologie upozornil už Ovidius a byl dále rozveden v období renesance a svým specifickým pojetím přijat v baroku. Proto mytologická vyprávění nalezneme v různých podobách, avšak je těžké najít původní tvar mýtu v jeho nejčistší a nejúplnější verzi. Právě podoba mýtu a tvůrčí stránka interpreta mytických příběhů měla vliv na ztvárnění podoby antický bohů a postav, v případě této práce mořských bohů Neptuna nebo-li Poseidona, Tritóna, mořských nymf a dalších vodních bohů.

Motivy antických vodních božstev vycházejí z tradice antické kultury, kde vodní bohové byli součástí mytologie a zároveň byli postavami z dějin antického náboženství Řeků a Římanů. Stavěly se monumentální chrámy a budovy, které sloužily náboženskému účelu jako projev úcty bohům a zároveň ukazovaly politickou moc vládců. Kultovní charakter budov zvyšovala také sochařská výzdoba, a to konkrétně zvoleným námětem či motivem. K těmto motivům patřily také prvky a elementy spojené s mořem a veškerým vodstvem. Úcta k bohům se v sochařství projevovala především jejich plastickým ztvárněním, přičemž sochy byly doplněny patřičnými atributy, aby ulehčily identifikování soch a předcházelo se také případným záměnám.

Atributy hrály a hrají dodnes důležitou roli, neboť nám v současné době hlavně pomáhají identifikovat boha a objasnit ideové koncepce sochařské výzdoby inspirované antickou mytologií v období renesance a baroka, kde se mytologie stala především vyjadřovacím prostředkem, který nadále navazoval na antické literární a výtvarné vzory mýtů, a proměňoval je v nové verze s jiným sdělením a obsahem. V některých případech se však stává, že atributy chybí a je pak těžké identifikovat zobrazeného boha. Příkladem je obecně ztvárnění říčních bohů, jejichž určení bylo komplikované již v minulosti. Na českém území můžeme uvést nástěnný reliéf s vodními božstvy

na gloriету ve Vrtbovské zahradě. Jindy byly atributy přisouzeny jinému mořskému bohovi, jak se tomu stalo v případě Schnirchovy sochy v Havlíčkových sadech v Praze. Nejvíce problematická k identifikování jsou sochařská díla, ve kterých umělec s velkou pravděpodobností záměrně proměnil zažitou ikonografii antického motivu, aby do díla vložil nový význam. Takovým příkladem je kašna Tritóna v Clam-Gallasově paláci. Mořský bůh je zobrazen částečně s atributy, které ho charakterizují, přičemž ten nejvíce viditelný, rybí část těla, chybí. S určitostí nelze říct, že to byl umělcův záměr, avšak podle způsobu Braunovy práce vše nasvědčuje, že se jednalo o vědomou proměnu.

Mytologické náměty se v uměleckých slozích staly inspiračními zdroji pro umělce, kteří vzhlíželi k antickému umění a tradici. Tato tradice byla oživena také na českém území. Nejznámějším mořským bohem v českém povědomí je s velkou pravděpodobností Poseidon. Avšak ve výtvarném umění antická božstva přežívají spíše pod latinskými jmény, tudíž umělecká díla, potažmo sochařská, nesou jméno římského boha moře, Neptuna. Důvodů je hned několik. Římská říše vstřebala řeckou kulturu a ovládla rozsáhlé území sahající až k dunajské pánvi. Následně období renesance se vyznačovalo snahou obnovit velkolepou římskou říši a docházelo k oživení antické tradice na Apeninském poloostrově. Sochaři, jejichž oblíbeným námětem byla antická mytologie, tudíž sahaly k inspiračním zdrojům antického umění na Apeninském poloostrově nikoliv na řeckém.

Na přijetí antické tradice v českých zemích měly kromě historických podmínek vliv také přírodní podmínky. Podobným směrem uvažoval už Vitruvius, který poukázal na vliv podnebí na člověka. Ztotožňuji se s názorem Václava Cílka, že i geologický základ a tvar krajiny ovlivňuje charakter národů a zároveň přijímání nových vlivů, potažmo uměleckých. Čechy jsou uzavřené spíše do sebe s centrálním vlivem Prahy, naproti tomu Morava je více otevřená, přátelská. Tyto myšlenky potvrzuje rozmístění dochovaných památek s motivem antických vodních bohů, které se ve větší míře vyskytují na území Moravy než v Čechách. Svoji roli sehrál také objednavatel. Jeho společenské postavení, záliby a možnosti určily, jaká sochařská výzdoba bude zdobit královské rezidence, šlechtická sídla, zámecké zahrady a veřejná prostranství. Příkladem je sochařská výzdoba Valdštejnské zahrady nebo Vrtbovské zahrady. Z výše uvedeného se zde nabízí určité závěrečné shrnutí, že na ztvárnění motivu antických vodních božstev v českém umění v období novověku měly vliv jednak přírodní

podmínky, ale také ve velké míře objednavatel. Zde lze hledat příčiny, proč v Plzeňském kraji se mnoho památek s touto tematikou nevyskytuje.

Motivy antických vodních božstev byly v českém umění v období renesance, baroka a historismu ztvárňovány na nástěnných reliéfech nebo jako volné sochy, jež byly součástí dekorativní výzdoby královských sídel, šlechtických zámků a veřejných prostor, k nim patřily kašny a fontány. Motivy zobrazovaly především římského mořského boha Neptuna, který je ztotožňován s řeckým bohem Poseidonem, Amfitritu, Tritóna, mořské nymfy Néreovny a říční bohy. Renesanční tendence se v českých zemích projevovaly v malé míře, tudíž z tohoto období se obecně dochovalo malé množství památek. Naproti tomu baroko se zde zakořenilo a vytvořilo vlastní specifické pojetí tvorby, jež se projevovalo mimo jiné velkou tvořivou činností. Z této doby se dochovalo mnoho sochařských děl, která obsahují vodní prvek.

V úvodu byla naznačena otázka, proč se v českém umění objevuje antický motiv spojený s mořem, když Čechy jsou vnitrozemské a moře nemají. Konkrétní příklady památek na českém území ukázaly, že spíše než o odkaz na mořský vodní živel se jednalo o součást hlubšího symbolického významu, který navazoval na antickou tradici obecně, příkladem jsou kašny ve městě Olomouc, nebo renesanční výzdoba Belvedéru nebo letohrádku Hvězda.

Ikonografický popis konkrétních památek spíše než by objasnil a ujasnil danou tematiku, v některých případech nechal otázky otevřené pro další badatelské zkoumání. Kromě kašny Tritóna v Clam-Gallasově paláci nebo Schnirchovy sochy v Havlíčkových sadech se například jedná o ideový program Kohlovy kašny na Pražském hradě nebo fontány na zámku Dobříš. Motivy antických vodních bohů, jež jsou nejčastěji v českém umění ztvárňovány na kašnách, fontánách a v zámeckých parcích, mají svoji zajímavou historii, často i symbolický význam a bylo by zajímavé mapovat další díla a objasňovat tajemství děl, která byla v této práci zmíněna.

9 RESUME

In the period of the Renaissance, the Baroque and historicism of Czech art, the motives of ancient aquatic divinities were portrayed on mural paintings or as independent sculptures, which were part of decoration of royal residences, noble castles and public places including fountains. The motives depicted especially the Roman God of the Sea Neptune who was identified with Greek god Poseidon, Amphitrite, Triton, sea nymphs Nereids and river Gods. Renaissance tendencies manifested in a small way in Bohemia so only few historic sights were conserved. On the other hand, the Baroque rooted there strongly and created a specific work conception, which was manifested by a big creative activity. A great number of sculptures with a water element were conserved from that period. Historism finished the process of transfer of ancient tradition to art, but it was in the first place the period of architects and building national monuments where sculpturing obeyed the needs of architecture.

The portrayed sculptures of Gods and heroes were completed by material attributes to simplify identifying of sculptures and to prevent possible confusion. The attributes played and have been playing an important role as they help us to identify God and understand ideological conceptions of sculpture decoration inspired by ancient mythology in the Renaissance and the Baroque, when mythology became especially the means of expression and the aquatic motives were part of a deeper symbolic sense. The form of sculpture decoration was determined by the ordering party of the work of art whose social status, interests and financial possibilities determined the type of sculpture decoration in a royal residence, noble manor house, castle gardens and public places. In general, it is possible to conclude that not only natural conditions influenced portraying of motives of ancient aquatic divinities in Czech art in modern times, but also to a great extent the ordering party.

10 SEZNAM PRAMENŮ

Tištěné publikace a články:

ADAMCOVÁ, Kateřina. Nečekané setkání s barokem v díle Bohuslava Schnircha. In: *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče*. Praha : Národní památkový ústav, 2016, roč. 76, č. 2, s. 206-213. ISSN 1210-5538.

Antické tradice v českém umění. U příležitosti 16. mezinárodní konference EIRÉNÉ. [Katalog výstavy, Praha, srpen–říjen 1982]. Praha: Národní galerie, 1982.

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: Výkladový slovník. Malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 2010. ISBN 80-200-0609-5.

BAŽANT, Jan. *Pražský Belvédér a severská renesance*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1411-x.

BAŽANT, Jan. *Umění českého středověku a antika*. Praha: KLP, 2000. Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae. ISBN 80-85917-73-4.

BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Pražský Belvédér (1537-1562): první renesanční vila ve střední Evropě*. Praha: Festina Lente Press CZ, 2014. Průvodce po českých památkách pro pokročilé. ISBN 978-80-260-5890-8.

BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Valdštejnský palác v Praze: první barokní rezidence ve střední Evropě*. Praha: Festina Lente Press CZ, 2011. Průvodce po českých památkách pro pokročilé. ISBN 978-80-254-9201-7.

BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vila Hvězda v Praze (1555-1563): mistrovské dílo severské renesance*. Praha: Festina Lente Press CZ, 2013. Průvodce po českých památkách pro pokročilé. ISBN 978-80-260-4607-3.

BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Vrtbovská zahrada v Praze: klenot barokního umění*. Praha: Festina Lente Press CZ, 2011. Průvodce po českých památkách pro pokročilé. ISBN 978-80-254-9200-0.

BLAŽÍČEK, J. Oldřich. *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

BOARDMAN, John. *Řecké umění*. Přeložil Klement BENDA. Praha: Odeon, 1975.

BOBER, Phyllis Pray., Ruth. RUBINSTEIN a Susan. WOODFORD. *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*. 2nd ed. London, England: H. Miller, 2010. ISBN 978-1905375-60-8.

BRADNA, Jan. Zpráva o nalezení ztracené sochy Neptuna. Historie vskutku detektivní. In: *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2008, roč. 68, č. 3, s. 232-233. ISSN 1210-5538.

CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější: texty o paměti krajiny, smysluplném bobrovi, areálu jablkového štrúdlu a také o tom, proč lezeme na rozhlednu*. 2., dopl. vyd. Ilustroval Miloš ŠEJN. Praha: Dokořán, 2005. ISBN 80-7363-042-7.

DAHLHEIM, Werner. *U kolébky Evropy: odkaz antického Říma*. Přeložil Jiří PONDĚLÍČEK. Praha: Vyšehrad, 2006. Kulturní historie. ISBN 80-7021-728-6.

Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka. Praha: Academia, 1989, s. 292-314. ISBN 80-200-0069-0.

Dějiny českého výtvarného umění II/2. Od počátků renesance do závěru baroka. Praha: Academia, 1989, s. 480-509. ISBN 80-200-0069-0.

ECO, Umberto, ed. *Dějiny krásy*. Přeložil Gabriela CHALUPSKÁ. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.

EDERER, Antonín. *Pražské kašny a fontány*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-234-1.

EDITED BY KEN DOWDEN AND NIALL LIVINGSTONE. *A companion to Greek mythology*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 9781444396942.

FAURE, Elie. *Dějiny Umění. Umění starověké*. Přeložil Dr. O. T. KUNSTOVSKÝ. Praha: Aventinum, 1927.

FILLA, Emil. *Problém renesance a drobná plastika*. Praha: Emil Filla. S. V. U. Mánes. 1938.

FREL, Jiří. *Počátky řeckého sochařství*. Praha: Orbis, 1951.

GUAITOLI, Maria Teresa. *Římané: poklady starobylých civilizací*. V Praze: Knižní klub, 2006. Poklady starobylých civilizací. ISBN 80-242-1728-7.

HORYNA, Mojmir. *Architektura přísného a pozdního historismu. Čechy 1860-1890*. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, PETRASOVÁ, Taťána a Helena LORENZOVA, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/2*. Praha: Academia, 2001, s. 133-202. ISBN 80-200-0735-0.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-7203-143-0.

GRAVES, Robert. *Řecké mýty I*. 2. Vyd. (v Mustangu 1.). Plzeň: Mustang, 1996. Beletrie (Mustang). ISBN 80-7191-156-9.

HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4.

HAUGWITZ-EL KALAK, Johanna, ed. *Die Herrschaft Namiest im Wandel der Zeiten: ein Spiegelbild europäischer Geschichte*. Telč: Národní památkový ústav, 2013. ISBN 978-80-904-240-8-1.

HOŠEK, Radim. *Římské náboženství: určeno pro posl. fak. filozof.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.

HRUBEŠ, Josef a Eva HRUBEŠOVÁ. *Grébovka: zelená perla Královských Vinohrad.* Praha: Milpo media, 2005. ISBN 80-903481-6-5.

HYNČÍK, Václav. *Baroko: Baroque = Barock. Baroko Plzeňského kraje.* Plzeň: Agentura David a Jakub, 2015. ISBN 978-80-260-9120-2.

CHLÍBEC, Jan. *Italské renesanční sochařství v českých státních a soukromých sbírkách.* Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1371-7.

CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance.* Praha: Artefactum, 2011. ISBN 978-80-86890-32-6.

JORDAN, Michael. *Encyklopedie bohů.* Praha: Volvox Globator, 1997. ISBN 80-7207-087-8.

KEPARTOVÁ, Jana. *Římané a Evropa: [antické dědictví v evropské kultuře].* Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0862-6.

KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků.* Praha: Oikoymenh, 1996. Oikúmené. ISBN 80-86005-14-3.

KERÉNYI, Karl a Carl Gustav JUNG. *Věda o mytologii.* 2. Vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. ISBN 80-85880-13-X.

KOLÁŘ, Petr. Nejvýznamnější donátor a mecenáš renesanční a humanistické kultury na Plzeňsku. 500 let od narození Floriána Gryspeka z Gryspachu. In: *Minulostí Západočeského kraje.* V Plzni: Krajské nakladatelství, 1962, s. 35-72. ISBN 978-80-86971-25-4. ISSN 0544-3830.

KROUTVOR, Josef, Marie DUFKOVÁ a Miroslava HLAVÁČKOVÁ. *Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století : [katalog výstavy] : výstavní sály Obecního domu 5.5. - 10.10. 1999.* Praha: Obecní dům, 1999. ISBN 80-902507-7-7.

LAUŽIL, Carl a Irena BUKAČOVÁ. Nejstarší vědecký popis Kaceřova. Přeložila Irena BUKAČOVÁ. In: *Vlastivědný sborník: čtvrtletník pro regionální dějiny severního Plzeňska Mariánská Týnice: Muzeum a galerie severního Plzeňska 7, č. 3, (1997,)* s. 8-10.

MÁDL, B. Karel: *Umění včera a dnes,* Praha: Česká akc. grafická společnost Unie v Praze, 1904, s. 58-71.

MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci.* 2. Vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

MICHLOVSKÁ, Nina. *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století.* V Olomouci: Univerzita Palackého, 2011. ISBN 978-80-244-3358-5.

MUCHKA, Ivan. *Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*. Praha: Artefactum, 2014. ISBN 978-80-86890-65-4.

NESEJT, František. *České barokní umění*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2000. ISBN 80-7041-124-4.

NEŠKUDLA, Bořek. *Encyklopedie bohů & mýtů starověkého Říma & Apeninského poloostrova*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-264-3.

NOKKALA MILTOVÁ, Radka. *Mezi zalíbením a zavržením: recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal, 2009. Dějiny a teorie umění. ISBN 978-80-87029-63-3.

OVIDIUS. *Proměny*. Přeložil Ivan BUREŠ. Praha: Avatar, 1998. Zlatý věk. ISBN 80-85862-25-5.

POCHE, Emanuel. *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha: Odeon, 1986.

PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974.

ROSE, H. J. *A handbook of Greek mythology: including its extension to Rome*. 6th ed. London: New York, 1991. ISBN 0415046017.

ROŽMBERSKÝ, Petr a Milan NOVOBILSKÝ. *Gotická tvrz a zámecká pevnost Kaceřov*. Plzeň: Petr Mikota, 2007. Zapomenuté hrady, tvrže a místa (Petr Mikota). ISBN 978-80-86596-91-4.

RÜPKE, Jörg. *Náboženství Římanů*. Praha: Vyšehrad, 2007. Světová náboženství (Vyšehrad). ISBN 978-80-7021-807-5.

SASKA, Leo, František. *Mythologie Řeků a Římanů*. 8. Vyd. Upravil Dr. František Groh. Praha: I. L. Kober, 1938.

SKALICKÝ, Alexandr. *Zahrady a vily manýrismu v souvislostech*. Praha: Jalna, 2009. ISBN 978-80-86396-47-7.

SKŘEJPEK, Michal. *Ius et religio: právo a náboženství ve starověkém Římě*. Pelhřimov: Vydavatelství 999, 1999. ISBN 80-901064-8-x.

Spolek výtvarných umělců Mánes. *Antické sochařství*. Přeložil Miloš Jiránek. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1911.

STEHLÍK, Miloš. Barokní sochařství 17. století na Moravě. In: *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*. Praha: Academia, 1989, s. 315-323. ISBN 80-200-0069-0.

VERNANT, Jean-Pierre. *Vesmír, bohové, lidé: nejstarší řecké mýty*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-344-5.

VIDMAN, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu. Antické náboženství a morálka*. Praha: Vyšehrad, 1986.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *Deset knih o architektuře*. 3. vyd. Praha: Arista, 2001. Antická knihovna (Arista: Baset). ISBN 80-86410-23-4.

VOLAVKA, Vojtěch. *Sochařství devatenáctého století: Umění národního obrození*. 2. vyd. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy v Praze, 1948.

WITTLICH, Petr. Sochařství historismu. Kult pomníků. Čechy 1860-1890. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, PETRASOVÁ, Taťána a Helena LORENZOVÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/2*. Praha: Academia, 2001, s. 114-132. ISBN 80-200-0735-0.

Elektronické zdroje:

HLADKÁ, Eva a Karolína TICHÁ. Alegorické sochy živlů z renesanční radnice ve starém Mostě. In: *Město-most.cz* [online]. Vytvořeno 17.6.2013. [cit. 2017-03-24]. Dostupné z:

<http://www.mesto-most.cz/alegoricke%2Dsochy%2Dzivlu%2Dz%2Drenesancni%2Dradnice%2Dve%2Ds-tarem%2Dmoste/d-17225>

Jan. Brokoff. *Zámek.Kláštorec.cz* [online]. © Zámek Klášterec nad Ohří [cit. 2017-01-10]. Dostupné z: http://zamek.klasterec.cz/web/cs-historie_03.php

Kašna Žumberák. *Hustopeče.cz* [online]. 2016 ©Město Hustopeče. [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <http://www.hustopece.cz/pamatky/kasna-zumberak>

KROBOVÁ, Adriana. Koně F. I. Platzera se ještě letos dočkají vody. In: *Monitor* [rozhlasový pořad]. ČRo – Leonardo. 28. 2. 2013. Dostupné také z: http://www.rozhlas.cz/leonardo/historie/_zprava/459537

LIŠKOVÁ, Jarmila. *Bohuslav Schnirch. Život a dílo*. Praha. 1992. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra obecných dějin. PHDr. JANA KOVAŘÍKOVÁ [online]. [cit. 2017-01-15]. Dostupné z: <http://www.payne.cz/3xS43787/SchnirchBohuslavDilo.htm>

Obnova Havlíčkových sadů v Praze, restaurování a kopie sochy Neptuna. *Npu.cz* [online]. [cit. 2017-01-15]. Dostupné z: <https://www.npu.cz/cs/uop-praha/inspirujte-se/7793-obnova-havlickovych-sadu-v-praze-restaurovani-a-kopie-sochy-neptuna>

PRUSÍK, X. Fr.: Urbář z panství kačerovského z r. 1558. In: *Archive.org* [online]. [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <https://archive.org/stream/memoiresSocieteRoyaleSciences1896#page/n31/mode/2up>

Regio II. Insula IV. Terme di Nettuno. *Ostia-antica.org* [online]. Vytvořeno 19. 05. 2006. [cit. 2017-02-25]. Dostupné z: <http://www.ostia-antica.org/regio2/4/4-2.htm>

SOJKA, Petr. Příběh zmizelé a znovu nalezené sochy a jednoho historického omylu. In: *Regiony* [televizní pořad]. ČT1, 24. 01. 2015. Dostupné také z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/regiony/1496468-pribeh-zmizele-a-znovu-nalezene-sochy-a-jednoho-historickeho-omylu>

15A) Zámek a francouzský park. *IC.Městodobříš.cz* [online]. Vytvořeno 21. 10. 2013. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://ic.mestodobris.cz/15a-zamek-a-francouzsky-park/d-465670>

Archivní materiály:

Národní galerie v Praze, archiv. Bohuslav Schnirch, osobní fond.

Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v Plzni, č. 1104. KNOFLÍČEK, Zdeněk. *Státní zámek Kaceřov : zahrada*. [Plzeň]: KSSPPOP Plzeň, 1981. [4] s. · čb. il.

Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v Plzni, archiv, RZ 564. *[Restaurátorská zpráva. Kaceřov - zámek, restaurování kopie renesanční fontány.]*. Česko, [1980]. 1 sv., 1 část.

Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, RZ 25 D. *Restaurátorská zpráva. Praha, Clam-Gallasův palác kašna s Tritónem M. B. Braun pískovec kolem 1715*. Praha, 1988. 1 sv.

Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, archiv, RZ 265, č. inv. 343/11. ADAMEC, Vojtěch. *Restaurování figurální plastiky Neptuna se soklem od Bohuslava Schnircha a zhotovení dvou kopií*. 20. 10. 2011.

Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, archiv, RZ 84A, č. inv. 353/16. ADAMEC, Vojtěch. *Socha Neptuna z někdejší Grotty v Havlíčkových sadech u Gröbeovy villy. Transfer a osazení originálu sochy na novém místě určení v prostorách Novoměstské radnice*. Praha, 2015. 1 sv.

Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, archiv, HERAIN, Jan. *Pražské fontány II. Medvědí fontána na Smíchově a kašna na druhém nádvoří hradu pražského*. In: *Architektonický obzor*, Roč. III, č. 4, (1904), s. 15-16.

Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, archiv, HERAIN, Jan. *Pražské fontány II. Medvědí fontána na Smíchově a kašna na druhém nádvoří hradu pražského*. In: *Architektonický obzor*, Roč. III, č. 5, (1904), s. 18-20.

Národní památkový ústav. Územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, archiv, PETROVSKÝ, Vladimír. *Slavatovská kašna na Smíchově*. In: *Zpravodaj dobrovolných aktivů státní památkové péče a ochrany přírody*, č. 4, (1977), s. 12-13.

11 SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

Obr. 1: Tiber. In: SASKA, Leo, František. *Mythologie Řeků a Římanů*. 8. Vyd. Upravil Dr. František Groh. Praha: I. L. Kober, 1938, obr. 99, s. 245.

Obr. 2: Neptunův chrám v Paestu. In: *Paestum.org.uk* [online]. [cit. 2017-03-10]. Dostupné z: <http://www.paestum.org.uk/temples/neptune/>

Obr. 3: JACOBS, Paul. Detail dekorativního vlysu z baziliky Neptuna, Via della Palombella, Řím. In: JACOBS, Paul. *Campus Martius. The field of Mars in the Life of Ancient Rome* [online]. [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://erenow.com/ancient/campus-martius-the-field-of-mars-in-the-life-of-ancien-rome/8.html>

Obr. 4: Detail dekorativního vlysu mořského thiasu na oltáři Dominia Ahenobarba. In: *Wikipedia.org* [online]. [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Altar_of_Domitius_Ahenobarbus#/media/File:Sea_thiasos_Nereis_Glyptothek_Munich_239_front.jpg

Obr. 5: BAKKER, Theo Jan. Neptunova mozaika. [Ostia]. In: *Ostia-antica.org* [online]. [cit. 2017-03-10]. Dostupné z: <http://www.ostia-antica.org/regio2/4/4-2.htm>

Obr. 6: BAKKER, Theo Jan. Mozaika s Tritónem. [Ostia]. In: *Ostia-antica.org* [online]. [cit. 2017-03-10]. Dostupné z: <http://www.ostia-antica.org/regio2/4/4-2.htm>

Obr. 7: Herculaneum. Neptun a Amfitrité. In: *Wikimedia.org* [online]. [cit. 2017-03-10]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herculaneum_Neptune_And_Amphitrite.jpg

Obr. 8: BAŽANT, Jan. Horní část trojzubce mezi dvěma draky. [Belvédér, Praha]. In: BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Pražský Belvédér (1537-1562): první renesanční vila ve střední Evropě*. Praha: Festina Lente Press CZ, 2014. Průvodce po českých památkách pro pokročilé, obr. 1, s. 271. ISBN 978-80-260-5890-8.

Obr. 8a: BAŽANT, Jan. Vnitřní panely: řetěz řádu zlatého rouna a Jupiterovy blesky. [Belvédér, Praha]. In: BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. *Pražský Belvédér (1537-1562): první renesanční vila ve střední Evropě*. Praha: Festina Lente Press CZ, 2014. Průvodce po českých památkách pro pokročilé, obr. 3, s. 271. ISBN 978-80-260-5890-8.

Obr. 9: BOHDAN, Vlado. Ústřední motiv s Neptunem, chodba Neptuna, letohrádek Hvězda. In: MUCHKA, Ivan. *Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*. Praha: Artefactum, 2014, obr. 367, s. 268. ISBN 978-80-86890-65-4.

Obr. 10: BOHDAN, Vlado. Souboj tritónů, chodba Neptuna, letohrádek Hvězda. In: MUCHKA, Ivan. *Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*. Praha: Artefactum, 2014, obr. 372, s. 269. ISBN 978-80-86890-65-4.

Obr. 11: MAŠÁT, Viktor. Kašna se sochou Neptuna na arkádovém nádvoří. [Náměšť na Oslavou]. In: HAUGWITZ-EL KALAK, Johanna, ed. *Die Herrschaft Namiest im Wandel der Zeiten: ein Spiegelbild europäischer Geschichte*. Telč: Národní památkový ústav, 2013, obr. 21, s. 44. ISBN 978-80-904-240-8-1.

Obr. 12: HLADÍK, Michal. Neptun. Náměšť nad Oslavou, zámek. In: CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*. Praha: Artefactum, 2011, obr. 102, s. 209. ISBN 978-80-86890-32-6.

Obr. 13: HLADÍK, Michal. Neptun - detail. Náměšť nad Oslavou, zámek. In: CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*. Praha: Artefactum, 2011, obr. 103, s. 210. ISBN 978-80-86890-32-6.

Obr. 14: Medvědí kašna, zámek Kaceřov, stav v roce 2017. Foto: autorka

Obr. 15: Medvědí kašna, Neptun – detail, zámek Kaceřov, stav v roce 2017. Foto: autorka

Obr. 16: BOHDAN, Vlado. Kašna s Tritónem, Hustopeče nad Bečvou. In: CHLÍBEC, Jan. *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*. Praha: Artefactum, 2011, obr. 144, s. 252. ISBN 978-80-86890-32-6.

Obr. 17: GROULÍK, V. Adrian de Vries. Neptun. Valdštejnská zahrada. In: Commons.wikimedia.org [online]. [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1389650>

Obr. 18: Medvědí kašna, Praha Smíchov, stav v roce 2017. Foto: autorka.

Obr. 19: Medvědí kašna, Neptun – detail, Praha Smíchov, stav v roce 2017. Foto: autorka.

Obr. 20: Kohlova kašna na Pražském hradě, stav v roce 2017. Foto: autorka.

Obr. 21: Kohlova kašna na Pražském hradě, Tritóni, stav v roce 2017. Foto: autorka.

Obr. 22: Kohlova kašna na Pražském hradě, Neptun, stav v roce 2017. Foto: autorka.

Obr. 23: Socha Tritona na zámecké kašně v Klášterci nad Ohří. In: *Zámek.Kláštorec.cz* [online]. [cit. 2017-01-10]. Dostupné z: http://zamek.klasterec.cz/web/cs-historie_03.php

Obr. 24: SEDLÁČKOVÁ, Alena. Alegorie živlů u budovy magistrátu. [Neptun. Most]. In: HLADKÁ, Eva a Karolína TICHÁ. Alegorické sochy živlů z renesanční radnice ve starém Mostě. In: *Město-most.cz* [online]. Vytvořeno 17.6.2013. [cit. 2017-03-24]. Dostupné z: <http://www.mesto-most.cz/alegoricke%2Dsochy%2Dzivlu%2Dz%2Drenesancni%2Dradnice%2Dve%2Ds-tarem%2Dmoste/d-17225>

Obr. 25: Kašna s Tritónem, Clam-Gallasův palác, Praha, stav v roce 2017. Foto: autorka.

Obr. 26: Kašna s Tritónem - detail, Clam-Gallasův palác, Praha, stav v roce 2017. Foto: autorka.

Obr. 27: MICHLOVSKÁ, Nina. Vrtbovská zahrada, teatron na vrcholu třetí terasy, stav v roce 2009. In: MICHLOVSKÁ, Nina. *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2011, obr. 147. ISBN 978-80-244-3358-5.

Obr. 28: BAŽANT, Jan. Říční bůh a Neptun. Gloriet. [Vrtbovská zahrada]. In: *Festinalentepress.cz* [online]. [cit. 2017-03-18]. Dostupné z: http://festinalentepress.cz/cs/site/602_page

Obr. 29: MICHLOVSKÁ, Nina. Vrtbovská zahrada, detail štukové výzdoby teatronu, stav v roce 2009. In: MICHLOVSKÁ, Nina. *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2011, obr. 150. ISBN 978-80-244-3358-5.

Obr. 30: VÍCH, Jan. Fontána Napájení Heliových koní. [Zámek Dobříš]. In: *Jan-Vich.estranky.cz* [online]. [cit. 2017-03-18]. Dostupné z: <http://www.jan-vich.estranky.cz/fotoalbum/ukazky-restauratorskych-praci/2008/fontana-napajeni-heliovych-koni---zamek-dobris-r.-2008.html>

Obr. 31: VÍCH, Jan. Centrální sousoší fontány s Tritóny. [Zámek Dobříš]. In: *Jan-Vich.estranky.cz* [online]. [cit. 2017-03-18]. Dostupné z: <http://www.jan-vich.estranky.cz/fotoalbum/ukazky-restauratorskych-praci/2008/konecny-stav-po-restaurovani-r.-2008.html>

Obr. 32: Kašna s grottou po obnově v roce 2014. Havlíčkovy sady, Praha. In: *Obnova Havlíčkových sadů v Praze, restaurování a kopie sochy Neptuna*. *Npu.cz* [online]. [cit. 2017-01-15]. Dostupné z: <https://www.npu.cz/cs/uop-praha/inspirujte-se/7793-obnova-havlickovych-sadu-v-praze-restaurovani-a-kopie-sochy-neptuna>

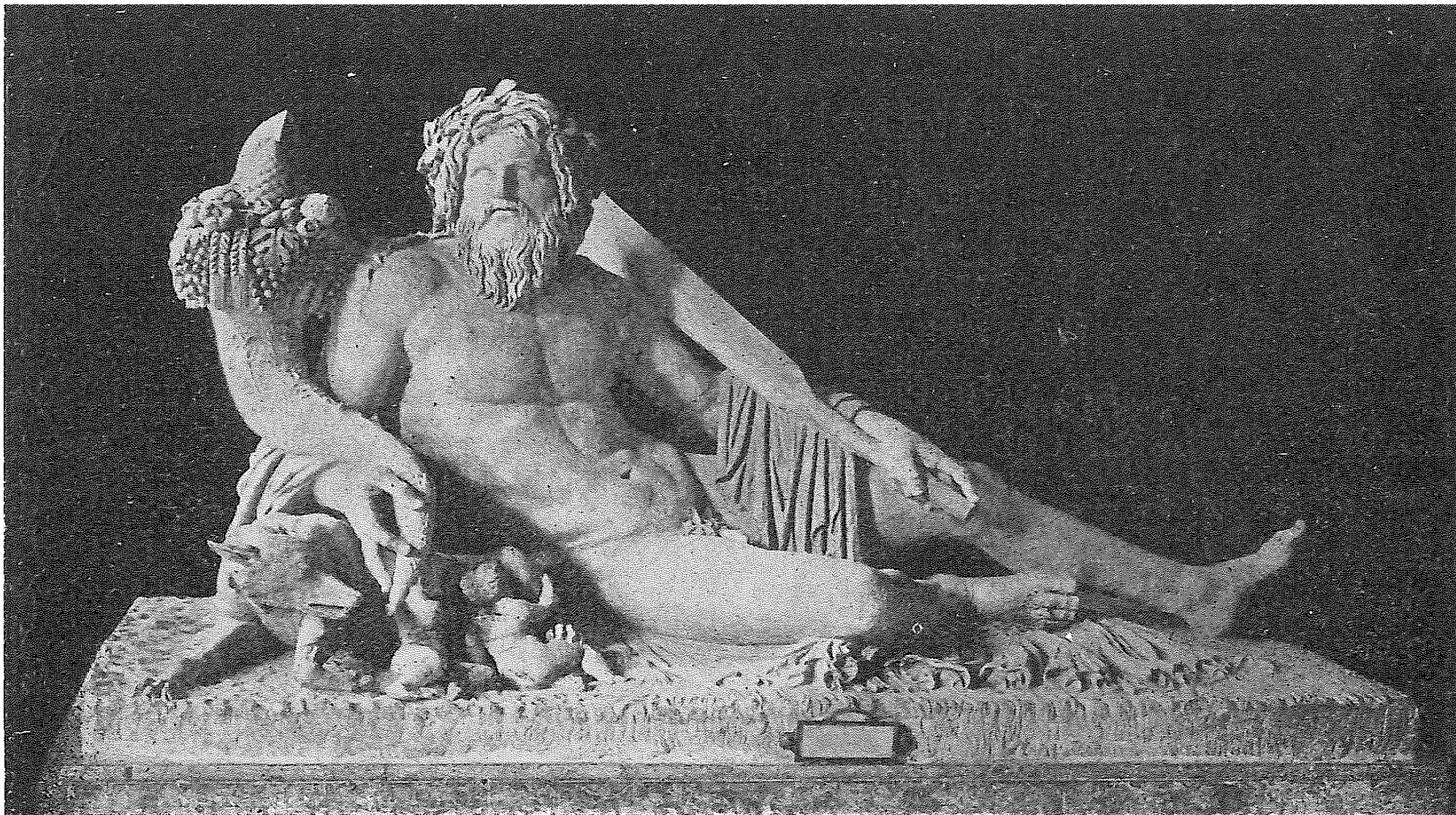
Obr. 33: Socha mořského boha. Havlíčkovy sady, Praha. In: *Obnova Havlíčkových sadů v Praze, restaurování a kopie sochy Neptuna*. *Npu.cz* [online]. [cit. 2017-01-15]. Dostupné z: <https://www.npu.cz/cs/uop-praha/inspirujte-se/7793-obnova-havlickovych-sadu-v-praze-restaurovani-a-kopie-sochy-neptuna>

Obr. 34: Socha mořského boha – detail. Havlíčkovy sady, Praha, stav v roce 2017. Foto: autorka.

Obr. 35: Socha mořského boha – detail horní části kašny. Havlíčkovy sady, Praha, stav v roce 2017. Foto: autorka.

12 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Obrázek 1: Tiber



Zdroj: SASKA, Leo, František. Mythologie Řeků a Římanů

Obrázek 2: Neptunův chrám v Paestu



Zdroj: www.paestum.org.uk

Obrázek 3: Detail dekorativního vlysu z baziliky Neptuna, Via della Palombella, Řím



Zdroj: JACOBS, Paul. Campus Martius. The field of Mars in the Life of Ancient Rome

Obrázek 4: Detail dekorativního vlysu mořského thiasu na oltáři Dominia Ahenobarba



Zdroj: www.wikipedia.org

Obrázek 5: Neptunova mozaika. Ostia



Zdroj: www.ostia-antica.org

Obrázek 6: Mozaika s Tritónem. Ostia



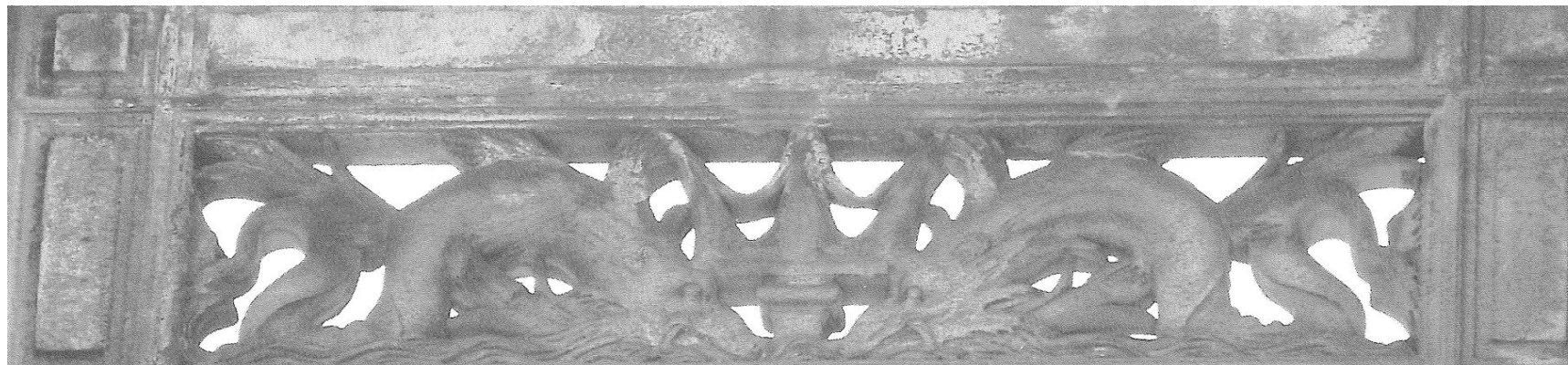
Zdroj: www.ostia-antica.org

Obrázek 7: Herculaneum. Neptun a Amfitríte



Zdroj: www.wikimedia.org

Obrázek 8: Horní část trojzubce mezi dvěma draky. Belvédér



Zdroj: BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. Pražský Belvédér (1537-1562): první renesanční vila ve střední Evropě

Obrázek 8a: Vnitřní panely: řetěz řádu zlatého rouna a Jupiterovy blesky. Belvédér



Zdroj: BAŽANT, Jan a Nina BAŽANTOVÁ. Pražský Belvédér (1537-1562): první renesanční vila ve střední Evropě

**Obrázek 9: Ústřední motiv s Neptunem, chodba Neptuna,
letohrádek Hvězda**



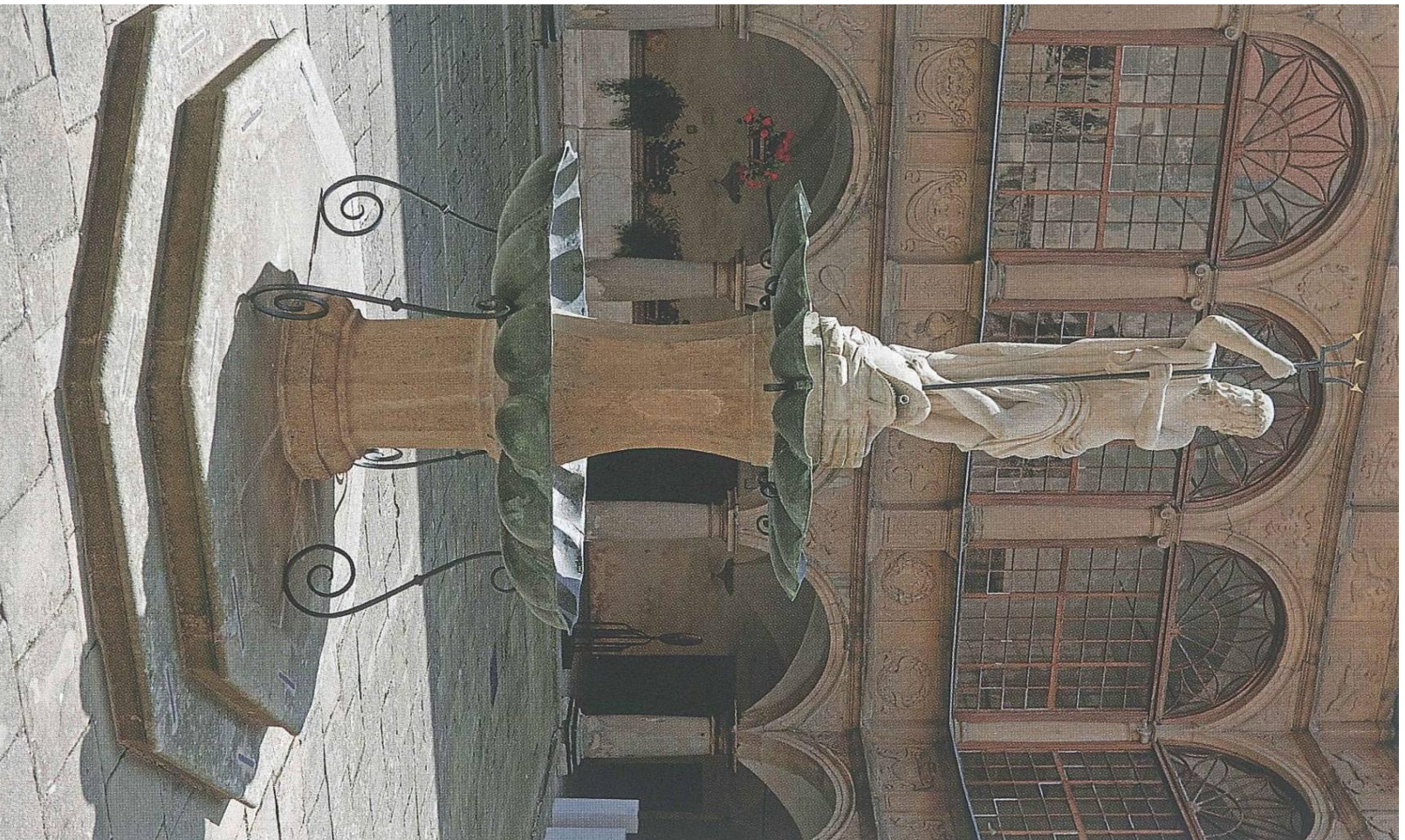
Zdroji: MUČKA, Ivan. Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu

Obrázek 10: Souboj tritónů, chodba Neptuna, letohrádek Hvězda



Zdroj: MUCHKA, Ivan. Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu

Obrázek 11: Kašna se sochou Neptuna na arkádovém nádvoří. Náměšt' nad Oslavou

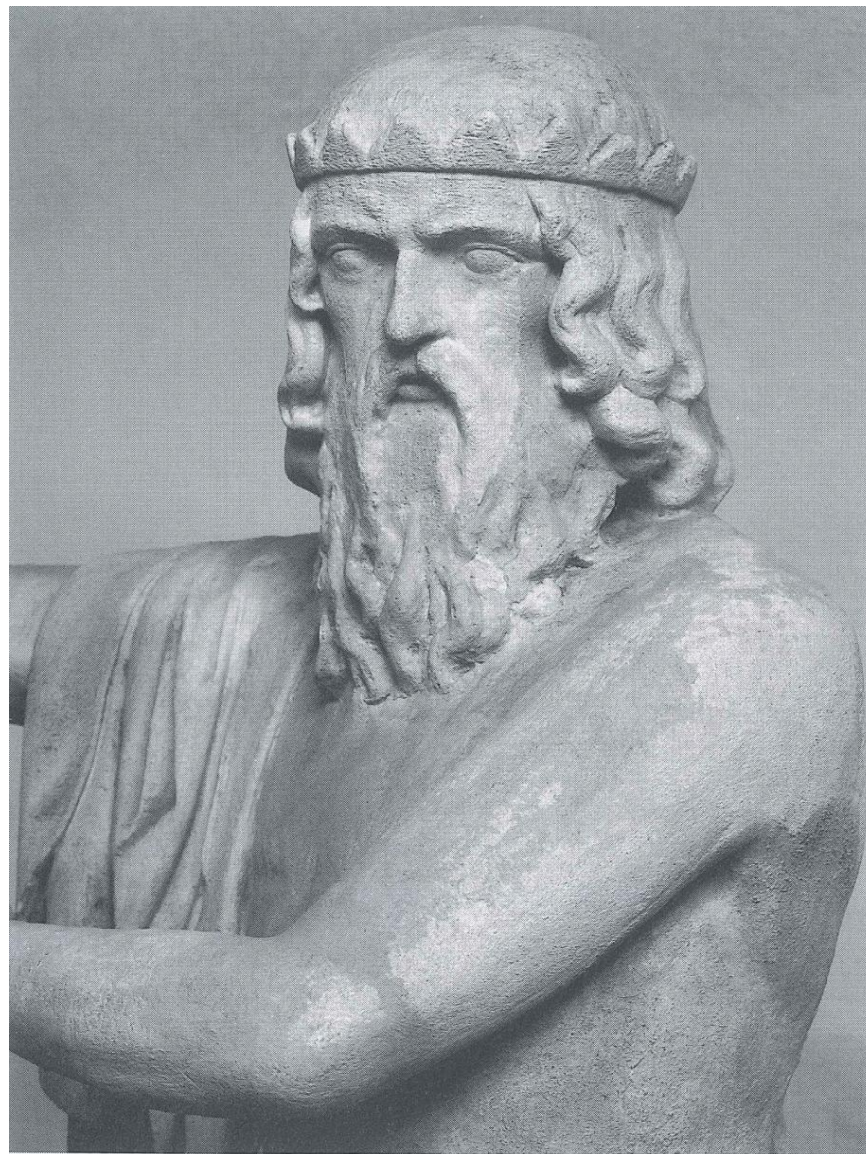


Zdroj: HAUGWITZ-EL KALAK, Johanna, ed. Die Herrschaft Namiest im Wandel der Zeiten: ein Spiegelbild europäischer Geschichte

Obrázek 12: Neptun. Náměšt' nad Oslavou, zámek



Obrázek 13: Neptun - detail. Náměšt' nad Oslavou, zámek



Zdroj: CHLÍBEC, Jan. Italští sochaři v českých zemích v období renesance

Obrázek 14: Medvědí kašna, zámek Kaceřov



Zdroj: autorka

Obrázek 15: Medvědí kašna, Neptun – detail, zámek Kaceřov



Zdroj: autorka

Obrázek 16: Kašna s Tritónem, Hustopeče nad Bečvou



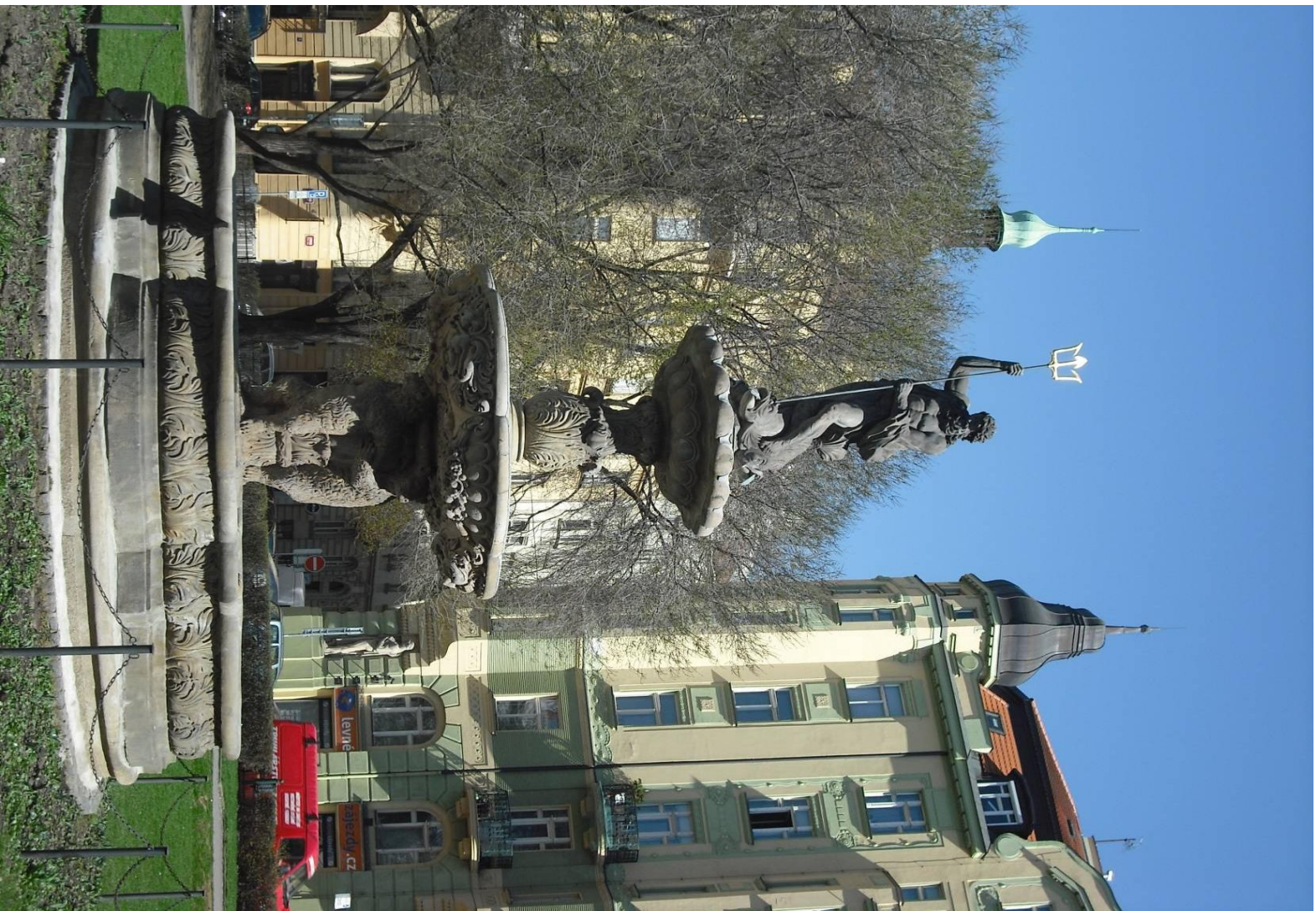
Zdroj: CHLÍBEC, Jan. Italské sochařství v českých zemích v období renesance

Obrázek 17: Neptun. Valdštejnská zahrada



Zdroji: commons.wikimedia.org

Obrázek 18: Medvědí kašna, Praha Smíchov



Zdroj: autorka

Obrázek 19: Medvědí kašna, Neptun – detail, Praha Smíchov



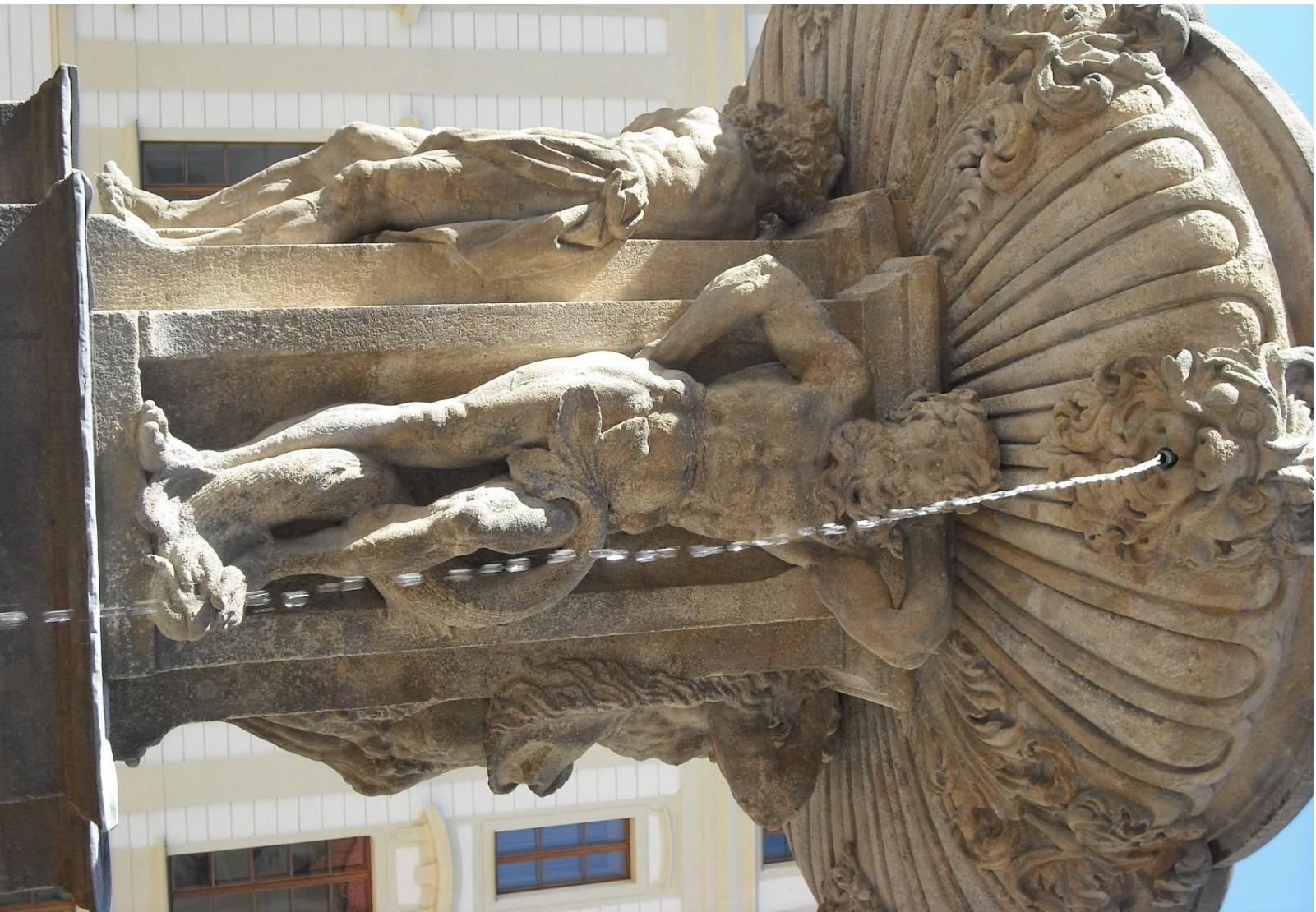
Zdroj: autorka

Obrázek 20: Kohlova kašna na Pražském hradě



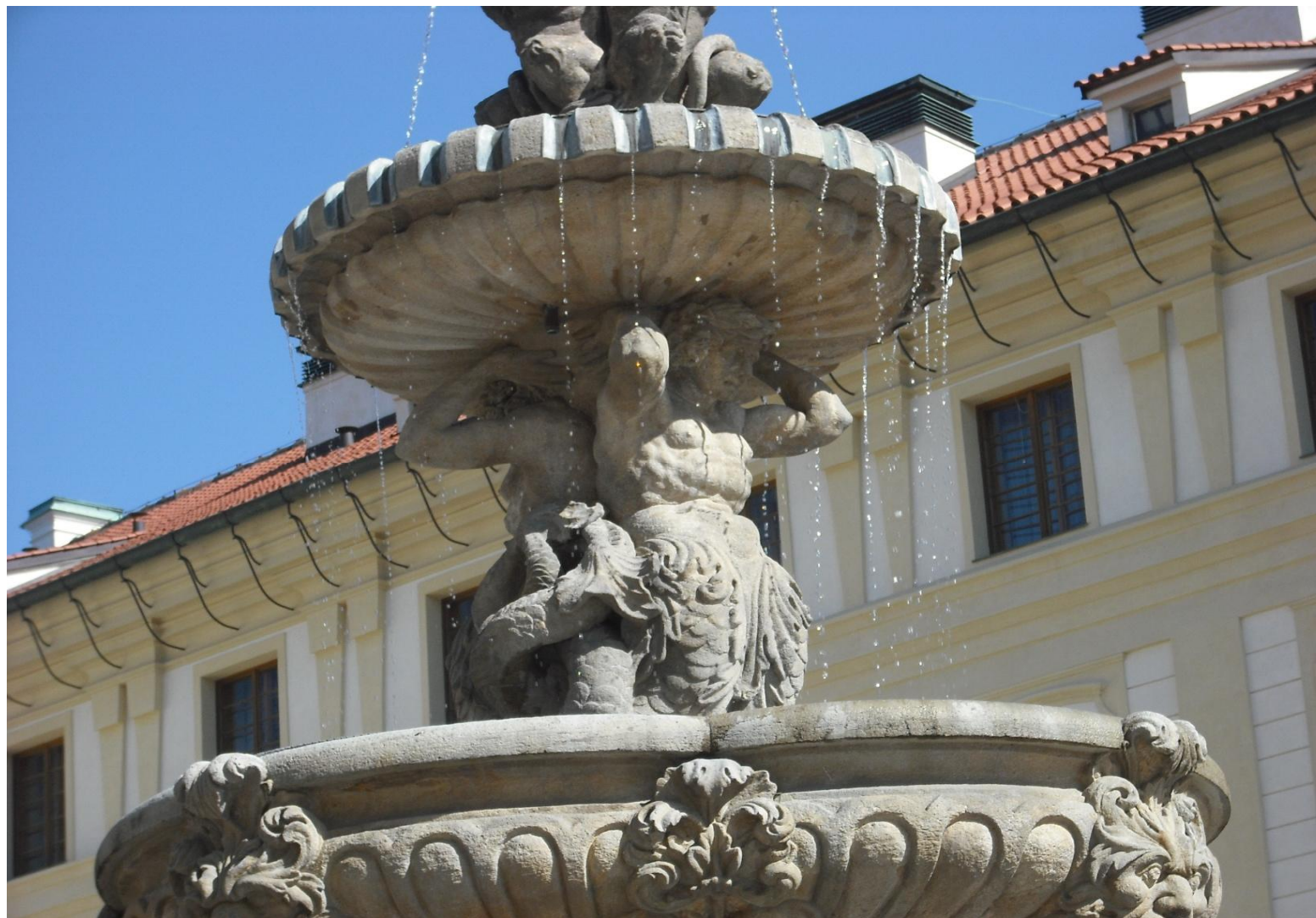
Zdroji: autorka

Obrázek 21: Kohlova kašna na Pražském hradě, Neptun



Zdroj: autorka

Obrázek 22: Kohlova kašna na Pražském hradě, Tritóni



Zdroj: autorka

Obrázek 23: Socha Tritona na zámecké kašně v Klášterci nad Ohří



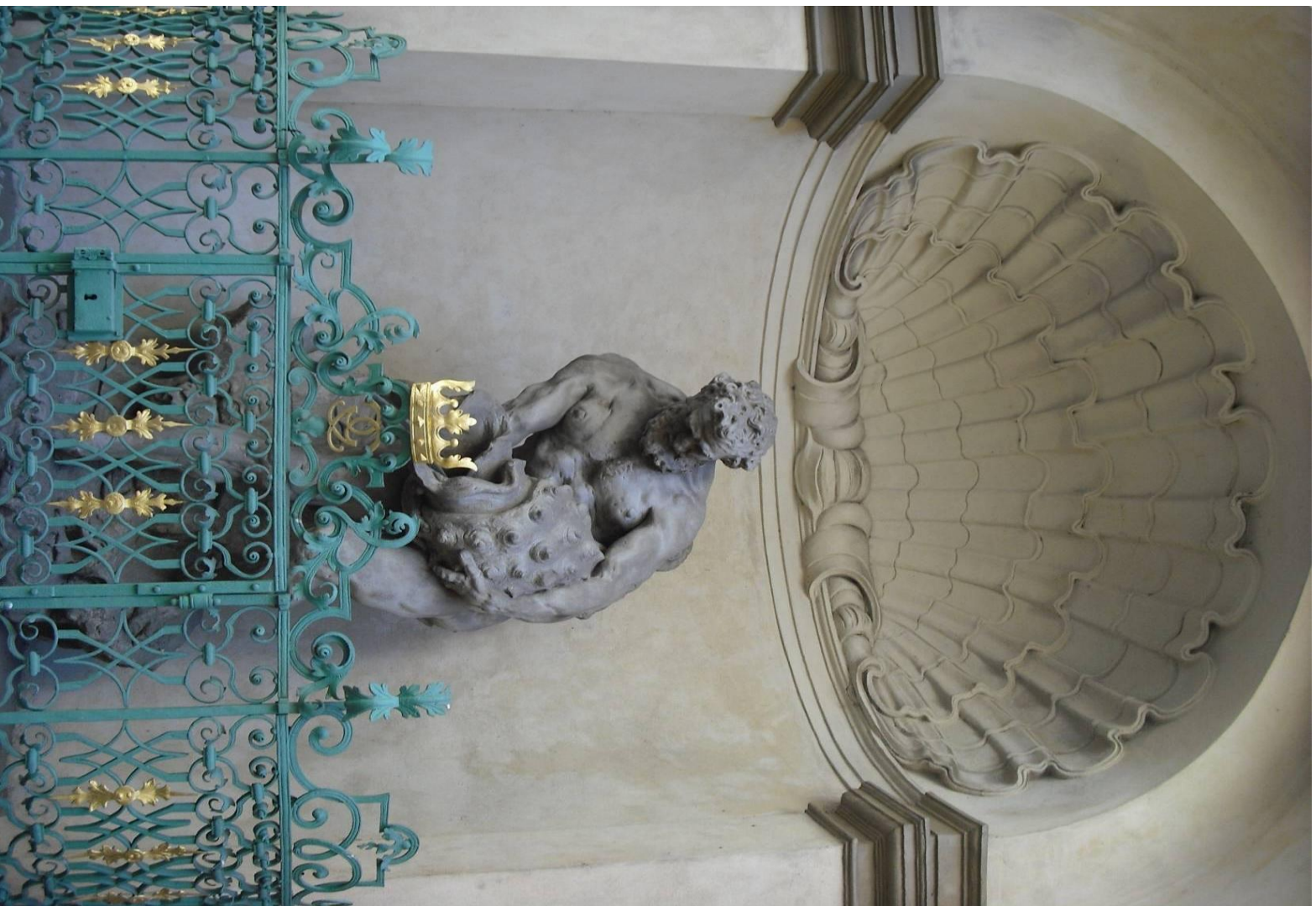
Zdroj: www.zamek.klasterec.cz

Obrázek 24: Alegorie živlů u budovy magistrátu. Neptun. Most



Zdroj: www.mesto-most.cz

Obrázek 25: Kašna s Tritónem, Clam-Gallasův palác, Praha



Zdroj: autorka

Obrázek 26: Kašna s Tritónem - detail, Clam-Gallasův palác, Praha



Zdroj: autorka

Obrázek 27: Vrtbovská zahrada, teatron na vrcholu třetí terasy



Zdroj: MICHLOVSKÁ, Nina. Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století

Obrázek 28: Říční bůh a Neptun. Gloriet. Vrtbovská zahrada



Zdroj: www.festinalentepress.cz

Obrázek 29: Vrtbovská zahrada, detail štukové výzdoby teatronu



Zdroj: MICHLOVSKÁ, Nina. Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století

Obrázek 30: Fontána Napájení Heliových koní. Dobříš



Zdroj: www.jan-vich.estranky.cz

Obrázek 31: Centrální sousoší fontány s Tritóny. Dobříš



Zdroj: www.jan-vich.estranky.cz

Obrázek 32: Kašna s grottou po obnově v roce 2014. Havlíčkovy sady, Praha



Zdroj: www.npu.cz

Obrázek 33: Socha mořského boha. Havlíčkovy sady, Praha



Zdroj: www.npu.cz

Obrázek 34: Socha mořského boha – detail. Havlíčkovy sady, Praha



Zdroj: autorka

Obrázek 35: Socha mořského boha – detail horní části kašny. Havlíčkovy sady, Praha



Zdroj: autorka