

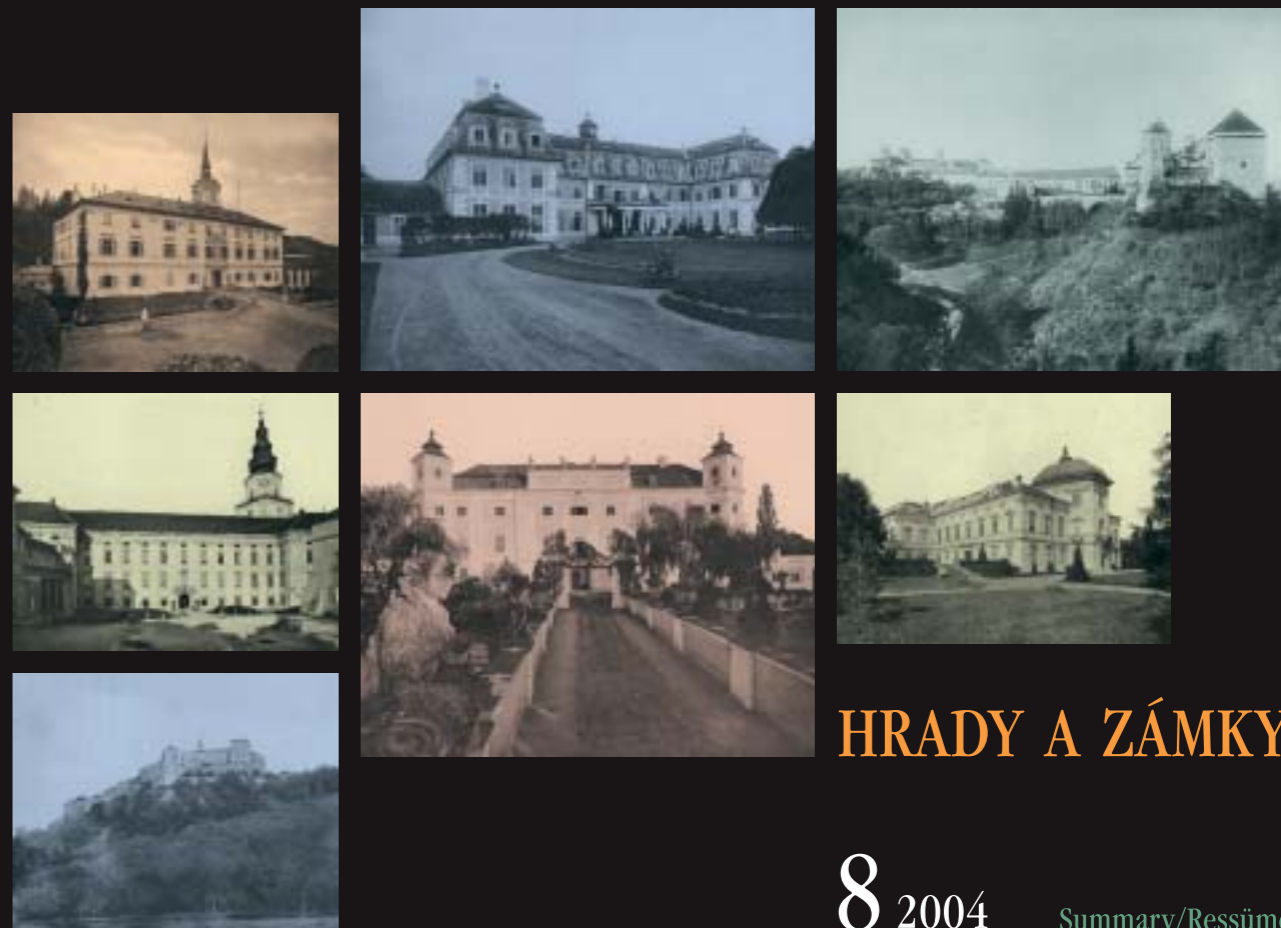


8

2004

PAMÁTKOVÁ PÉČE NA MORAVĚ MONUMENTORUM MORAVIAE TUTELA

PAMÁTKOVÁ PÉČE NA MORAVĚ *MONUMENTORUM MORAVIAE TUTELA*



HRADY A ZÁMKY

8 2004

Summary/Ressüme

ISBN 80-86752-29-1



9 788086 752297

Národní památková ústav, územní odborné pracoviště v Brně

PAMÁTKOVÁ PÉČE NA MORAVĚ
MONUMENTORUM MORAVIAE TUTELA

8 2004
HRADY A ZÁMKY

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV ÚZEMNÍ ODBORNÉ PRACOVISŤE V BRNĚ

U zrodu ochrany památek stál na konci 18. století vědecký zájem na poznání významných „starožitných“ staveb jako dokladů národní historie. S módní vlnou romantismu počátku 19. století, kdy emocionální okouzlení středověkými ruinami hradů a kostelů zasáhlo širší společenské vrstvy, přišlo nové společenské téma, totiž praktické otázky zachování historických staveb pro přítomnost a budoucnost. Poté, co se v průběhu 19. století ochrana památek v řadě evropských zemích institucionalizovala, formulovala odborná veřejnost tři proklamativní cíle nového oboru – vědecké poznání památek, jejich popularizaci v nejširších společenských vrstvách a fyzickou ochranu památek. Dvacáté století přineslo specializaci snad všech lidských činností a specializace se nevyhnula ani ochraně památek. Ke škodě původního konceptu se postupně zmenšovala přímá personální komunikace mezi badateli z různých odborných pracovišť a nejhůře ze všeho nakonec v našem prostředí dopadl někdejší záměr systematické popularizace památek mezi laickou veřejností. Vědecký výzkum památek se u nás soustředil na akademickou půdu a zásluhou D. Líbala probíhal také v rámci Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů (SÚRPMO). Negativním jevem přitom byla postupná rezignace na vědecké poznávání jednotlivých památek pracovníky většiny institucí státní památkové péče. Falešně chápaná specializace se ve svém důsledku zřekla především dokumentace cenných drobných nálezů v terénu, ve kterém se téměř každodenně pohybovali právě jen pracovníci státní památkové péče a ve svém důsledku z nich učinila buď privátní znalce nebo, a to většinou, jen pouhé byrokraty v procesu stavebního řízení. Teprve po zrušení projektové organizace SÚRPMO (archiv jeho brněnské pobočky byl vyhozen, velký pražský archiv naštěstí skončil v ústředním pracovišti státní památkové péče v Praze) začala jednotlivá pracoviště státní památkové péče usilovat o systematický výzkum architektonických památek vlastními pracovníky. V brněnském památkovém ústavu bylo v roce 1994 zřízeno oddělení stavebněhistorických průzkumů a v roce 1996 vyšlo nulté číslo sborníku příspěvků určených odborné i laické veřejnosti. Přes skromné počátky se podařilo udržet kontinuitu každoročního sborníku, stabilizovat úroveň příspěvků a letos můžeme širší čtenářské obci představit již osmý ročník. Je monotematicky zaměřen na problematiku moravských šlechtických sídel a čtenářům nabízí řadu nových poznatků.

Petr Kroupa

Interest in recognising and understanding historical buildings as documenting national history initiated the monument protection movement at the end of the 18th century. The fashionable wave of romanticism at the beginning of the 19th century, when an emotional fascination with the ruins of medieval castles and churches affected broader groups of society, brought up a new social topic: practical questions concerning the preservation of historical buildings for both the present and the future. After monument protection became institutionalised in many European countries in the course of the 19th century, the experts defined three declarative objectives of this newly-formed endeavour: scientific understanding of the monuments, their promotion among the wider public and their physical protection.

The 20th century brought specialisation into virtually all human activities, including monument protection. Unfortunately, the original concept was gradually marginalised, especially in the area of direct communication between researchers with different specialisations. The original intention to systematically promote heritage sites to the lay public ended up worst off. Scientific monument research was concentrated at universities in this country and in parallel – thanks to D. Líbal – it took place at the State Institute for Reconstruction of Historical Towns and Buildings (SÚRPMO). This was negatively accompanied by a gradual resignation of the majority of state monument care institutions and their staff from the scientific study of individual monuments. This misunderstood specialisation resulted in forsaking mainly the documentation of precious small finds in the field – places where almost exclusively state monument care staff operated on an everyday basis. This situation eventually changed these officers either into private experts in a few cases, or mostly into mere bureaucrats in building permit proceedings. It was only after the SÚRPMO building-design company was closed down (its Brno archive was just thrown away, while the large Prague archive luckily ended up at the headquarters of state monument care in Prague) that the different state monument care offices started to work on systematic research of architectural heritage sites by means of their own staff. Památkový Ústav (the monument care institute) in Brno established a special department for structural/historical surveys in 1994 and published issue zero of a miscellany with articles for lay public. In spite of the modest beginning, the flow of annually published miscellanies has been maintained, the quality of their articles stabilised and we can present the 8th issue to our readers this year. It focuses on the Moravian nobility's residences and provides its readers with previously unknown information.

Petr Kroupa

Am Anfang der Denkmalpflege stand im ausgehenden 18. Jahrhundert das wissenschaftliche Interesse am Erkunden der bedeutenden „altertümlichen“ Bauwerke als Belege für die nationale Geschichte. Mit der Modewelle des Romantismus zum Beginn des 19. Jahrhunderts, als die emotionale Verzauberung durch die mittelalterlichen Burgruinen und Kirchen die breiten gesellschaftlichen Schichten erreichte, kam ein neues gesellschaftliches Thema auf, und zwar die praktischen Fragen der Erhaltung der historischen Bauwerke für die Gegenwart und Zukunft. Nachdem während des 19. Jahrhunderts der Denkmalschutz in einigen europäischen Ländern die Form von Institutionen angenommen hatte, formulierte die Fachwelt drei proklamative Ziele für die neue Branche – die wissenschaftliche Erkundung der Denkmäler, ihre Popularisierung in den breitesten Gesellschaftsschichten und den physischen Denkmalschutz. Das zwanzigste Jahrhundert brachte die Spezialisierung wohl aller menschlichen Tätigkeiten und sie machte auch vor dem Denkmalschutz nicht Halt. Zum Schaden des ursprünglichen Konzepts schwächte sich die direkte Kommunikation zwischen den Forschern aus den verschiedenen Arbeitsstellen allmählich ab und den schlimmsten Ausgang von allen nahm in unserem Umfeld das einstige Vorhaben der systematischen Popularisierung der Denkmäler in der Laienöffentlichkeit. Bei uns konzentrierte sich die wissenschaftliche Erforschung der Denkmäler auf den akademischen Boden und durch den Verdienst von D. Líbal fand sie auch im Staatlichen Institut für Restaurierung der Denkmalstädte und Denkmalob-

jekte (SÚRPMO) statt. Eine negative Erscheinung war dabei die sich einstellende Resignation bezüglich des wissenschaftlichen Kennenlernens der Denkmäler durch die Mitarbeiter der meisten Institutionen der staatlichen Denkmalpflege. Die fälschlich verstandene Spezialisierung verzichtete infolgedessen vor allem auf die Dokumentierung der wertvollen kleinen Funde im Gelände, in welchem sich fast täglich ausschließlich nur Mitarbeiter der staatlichen Denkmalpflege bewegten, und in ihrer Folge machte sie aus ihnen entweder private Kenner oder, und zwar meistens, nur reine Bürokraten im Prozess des Bauverfahrens. Erst nach der Auflösung der Projektorganisation SÚRPMO (das Archiv ihrer Filiale in Brünn wurde unwiederbringlich weggeworfen, das große Archiv in Prag übernahm zum Glück die zentrale Arbeitsstelle für staatliche Denkmalpflege in Prag) begannen die einzelnen Arbeitsstellen der staatlichen Denkmalpflege mit der systematischen Erkundung der architektonischen Denkmäler mit eigenen Mitarbeitern. Im Brüner Denkmalinstitut wurde 1994 die Abteilung für bauhistorische Forschungen gegründet und 1996 erschien die Nullnummer der Sammelschrift mit Beiträgen für die Fachwelt und Laien. Trotz der bescheidenen Anfänge konnte die Kontinuität der alljährlichen Sammelschrift aufrechterhalten und das Niveau der Beiträge stabilisiert werden. In diesem Jahr können wir der breiten Leserschaft bereits die achte Auflage präsentieren. Sie beschäftigt sich monothematisch mit der Problematik der mährischen Adelsresidenzen und sie bietet den Lesern viele neue Erkenntnisse.

Petr Kroupa

Obsah /Contents /Inhalt

Editorial 2

Studie / study / Fachstudie

XX

Martin Hnilička

Nová zjištění o rodu Berchtoldů z Uherčic a jejich sídlech v 17. a 18. století – zámek Police / *Neue Erkenntnisse über die Familie Berchtold von Uherčice und ihre Anwesen im 17. und 18. Jahrhundert – das Schloss Police / New findings about the Berchtold family of Uherčice and their mansions in the 17th and 18th centuries – Chateau Police* XX

Dalibor Hodeček

Dějiny zámku v Lysicích do roku 1945 / *The history of Lysice chateau until 1945 / Geschichte des Schlosses in Lissitz bis 1945* XX

Jiří Kroupa

Funkce, forma a mentality v raně novověké profánní architektuře / *Function, form and mentalities in early modern secular architecture / Funktion, Form und Mentalitäten in der frühneuzeitlichen weltlichen Architektur* XX

Tomáš Jeřábek

Zámek Lysice a architekt Giovanni Battista Pieroni? / *Lysice chateau and architect Giovanni Battista Pieroni? / Schloss Lissitz und Architekt Giovanni Battista Pieroni?* XX

Zdeněk Kazlepka

La mia persona distinta – Portrét ambiciózního hraběte / *The portrait of an ambitious count / Porträt eines ambitiösen Grafen* XX

Petr Kroupa

Zámek v Náměšti nad Oslavou (stavební vývoj do konce 19.století) / *Náměšť nad Oslavou chateau (building history until the late 19th century) / Schloss in Namiest an der Oslau (bauliche Entwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts)*

Metodika / Methodology / Methodik

Radim Vrla

Stavební úpravy hradu Lukova ve 20. a 21. století / *Building preservation of Lukov castle in the 20th and 21st centuries / Umbauten auf der Burg Luckau im 20. und 21. Jahrhundert* XX

Nálezové zprávy / *Reports on survey results* / *Fundberichte*

Věnceslava Orlinski-Raidl

Řecké vázy s červenofigurální malbou ve sbírkách zámku Vranov nad Dyjí / *Greek vases with red figural paintings in the collection of Vranov nad Dyjí chateau* / *Griechische Vasen mit schwarzer figuraler Malerei in den Sammlungen des Schlosses Frain an der Thaya*

Galerie osobností / *Gallery of big names* / *Galerie der Persönlichkeiten*

Jitka Sedlářová

August Prokop – Moravské hrady a zámky / – *Moravian castles and chateaux* / – *Burgen und Schlösser Mährens*

Resumé / *Summary* / *resümee*

Rozmanitosti / *miscellaneous* / *vielgestaltigkeit*

Návštěva prezidenta Václava Klause v kraji Vysočina / *Czech President visiting the Vysočina region*
/ *Besuch des tschechischen Präsidenten im Bezirk Vysočina*

XX

Schůzka visegradské čtyřky v Kroměříži / *A meeting of the „Visegrad Four“ in Kroměříž*
/ *Gipfel der Visegrader Vier in Kremsier*

XX

Publikace / *Publications* / *Publikationen*

Výstavy / *Exhibitions* / *Ausstellungen*

Recenze / *Reviews* / *Rezension*

PhDr. Ivan Řeholka – *Vzpomínka* / *Memory* / *Erinnerung*

Hrady a zámky ve správě Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Brně

Státní hrad Bítov

671 10 Bítov
tel.: 515 294 622, 515 294 018
e-mail: bitov@brno.npu.cz

Státní zámek Bučovice

685 01 Bučovice
tel.: 517 383 135, 517 383 831
e-mail: bucovice@brno.npu.cz

Státní hrad Buchlov

687 08 Buchlovice
tel.: 572 595 161
e-mail: buchlov@brno.npu.cz

Státní zámek Buchlovice

687 08 Buchlovice
tel.: 572 595 110
e-mail: buchlovice@brno.npu.cz

Státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou

675 51 Jaroměřice n/Rok.
tel.: 568 440 237
e-mail: jaromerice@brno.npu.cz

Státní zámek Arcibiskupský zámek a zahrady Kroměříž

767 01 Kroměříž
tel.: 573 502 011, 573 339 218
e-mail: kromeriz@brno.npu.cz

Státní zámek Lednice

691 44 Lednice
tel.: 519 340 128, 519 340 210
e-mail: lednice@brno.npu.cz

Státní hrad Lipnice

582 32 Lipnice nad Sázavou
tel.: 569 486 189, 569 489 114
e-mail: lipnice@brno.npu.cz

Státní zámek Lysice

679 71 Lysice
tel.: 516 472 235, 516 472 752
e-mail: lysice@brno.npu.cz

Státní zámek Milotice

696 05 Milotice u Kyjova
tel.: 518 619 643, 518 619 660
e-mail: milotice@brno.npu.cz

Státní zámek Náměšť nad Oslavou

675 71 Náměšť n/Osl.
tel.: 568 620 319, 568 620 201
e-mail: namest@brno.npu.cz

Státní hrad Pernštejn

592 62 Nedvědice
tel.: 566 566 101, 566 566 264
e-mail: pernstejn@brno.npu.cz

Státní zámek Rájec nad Svitavou

679 02 Rájec-Jestřebí
tel.: 516 432 013
e-mail: rajec@brno.npu.cz

Státní zámek Telč

588 56 Telč
tel.: 567 243 943, 567 243 821
zámecká zahrada:
e-mail: telc@brno.npu.cz

Státní zámek Uherčice

671 07 Uherčice
tel.: 515 298 396, 515 298 222
e-mail: uhercice@brno.npu.cz

Státní zámek Valtice

691 42 Valtice
tel.: 519 352 423, 519 352 680
e-mail: valtice@brno.npu.cz

Státní hrad Veveří

664 71 Veverská Bítýška
tel.: 549 420 164
e-mail: veveri@brno.npu.cz

Státní zámek Vizovice

763 12 Vizovice
tel.: 577 452 762
e-mail: vizovice@brno.npu.cz

Státní zámek Vranov nad Dyjí (zřícenina Nový Hrádek u Lukova)

671 03 Vranov n/D.
tel.: 515 296 215, 515 282 080
e-mail: vranov@brno.npu.cz

Státní památkový areál Zelená Hora

591 01 Žďár nad Sázavou
tel.: 566 629 152, 566 629 331
e-mail: zel.hora@brno.npu.cz

www.npu.cz
www.pamatkybrno.cz



Funkce, forma a mentality v raně novověké profánní architektuře

Jiří Kroupa

seminář dějin umění FF MU

Následující úvaha vděčí za svůj vznik (a současně – musím uznat – i za svůj povícero diskusní charakter) dvěma okolnostem: především asi debatám o způsobu interpretace raně novověké architektury, jež jsem vedl s výbornými znalci tohoto materiálu a svými kolegy Petrem Fidlerem a Tomášem Jeřábkem; současně z rozvažování nad tím, jak napsat historické objasnění významu umělecké formy dvou významných rezidencí, zámků ve Valticích a ve Slavkově.¹ Obě tyto práce jsem nakonec napsal, ale přece jen i poté zůstalo přede mnou několik otázek metodické povahy, které si snad zasluhují být zmíněny a diskutovány.

Jedním z důležitých problémů současného oboru dějiny umění – a přirozeně též v jejich rámci i dějin architektury – je nalézt takové přístupy k porozumění uměleckým dílům, které by se pokud možno vyhnuly jistým nedostatkům, které v sobě mají zakódovány klasické přístupy historismu. To jsou mimochodem ony přístupy, na nichž je z větší části založen celý moderní dějepis umění. Tento problém se zjevuje s větší naléhavostí tak trochu paradoxně právě dnes, kdy oproti minulým dobám je zveřejňováno velké množství nových, dílčích údajů zásluhou mimořádně úspěšných technologických i archivních průzkumů uměleckých děl. Takové množství nových analytických poznatků však není vždy doprovázeno obdobným hledáním nových interpretačních postupů. Severoamerický metodolog historie Hayden White již před časem v této souvislosti varoval, že bychom neměli očekávat, že naše výroky o dané epoše nebo o komplexu minulých událostí velmi prostě, jednoduše a přímo „korespondují s nějakým existujícím souborem syrových faktů“.² A tak se čas od času také v dějepis umění (a přirozeně i v dějepis architektury) objevují hodně opakovaná diskusní témata „kritických dějin umění“: např. úvahy o interpretaci jako o „korunování“ každé prováděné analýzy a základní dokumentace architektury (srov. např. Paolo Portoghesi) na jedné straně, případně snaha o kritické zvažování možnosti symbolického a ikonografického výkladu architektury (srov. např. Joseph Connors) na straně druhé.³

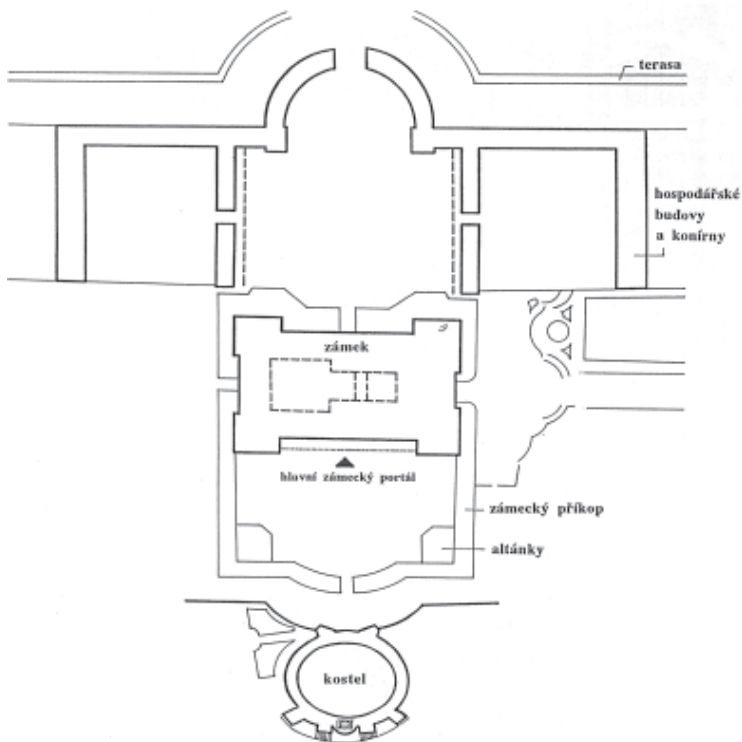
I když se někdy zdá, že dějiny architektury jsou metodologickými iniciativami současně „kritické teorie“ oproti jiným druhům umění přece jen dosud poměrně málo dotčené, i zde se objevuje kritika

dominantních umělecko-historických trendů 20. století a hledání nových východisek.⁴ Na rozdíl od situace v dějinách umění obecně však nejsou jejich diskutovanými metodickými přístupy ani tak velká umělecko-historická „vyprávění“ 60. a 70. let 20. století (totiž: ikonologie, perceptualismus a sociální dějiny umění). To, co může být v dějinách architektury ovšem zvažováno jako tradičně stále užívané výkladové schéma, je především *dokumentární pojetí* památky (na základě pramenné a stavebně historické analýzy), které směřuje k myšlence autonomního vývoje forem v rámci stylové kritiky, a vedle toho poněkud odlišnou cestou vedoucí snaha objasnit historický význam stavebního díla jako nositele určité *obsahové informace*.

Hledání východiska z tohoto, v zásadě klasického dualismu „forma – obsah“ je v dnešní metodologicky orientované severoamerické „kritické teorii“ často spojováno s inovačními přístupy Jana Mukařovského.⁵ Ten totiž již ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století rozlišoval v uměleckém díle, autonomním znaku, tři základní prvky: *dílo – věc* (podle Donalda Preziosiho: vnímatelný signifiant), *společenský nebo kolektivní koncept umění* (estetický objekt, tj. význam)



Zahradní průčelí slavkovského zámku, 2004. Foto Martin Vybíral.



Domenico Martinelli, Slavkov u Brna, plošná rekonstrukce projektu z 1698 (kresba: D. Černoušková).

Anonym podle Domenico Martinelliho, Slavkov u Brna, zahradní fasáda s loggií (foto: původně SÚPPOP, archiv Semináře dějin umění).

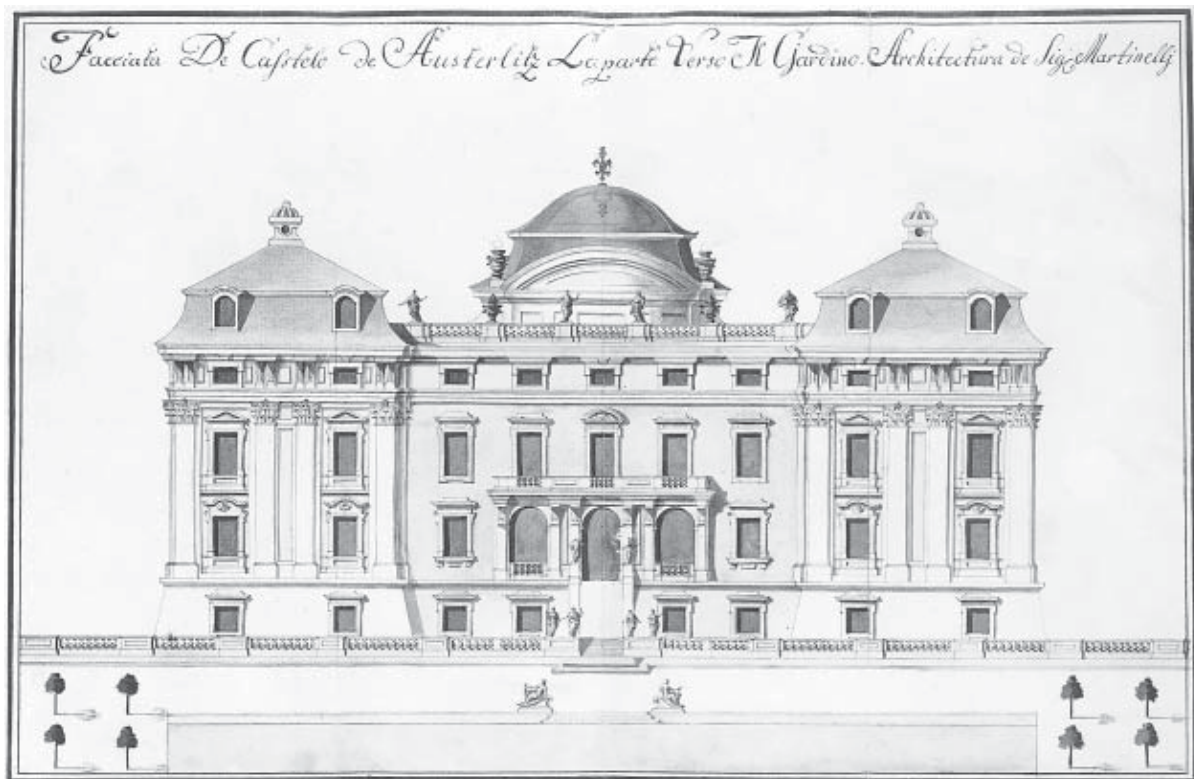
a vztah k označované věci, který míří na celkový kontext sociálních fenoménů daného prostředí. Vedle tohoto obecnějšího pojetí se ovšem Mukařovský věnoval speciálně architektuře a zkoumal její multifunkcionální charakter.

Mukařovského strukturalismus nebyl v našem dějepiscetví umění nikdy příliš sledován, kromě dílčích programových výroků Václava Richtera v jeho raném teoretickém myšlení (srov. jeho výrok: „nejde jen o to, co je smyslově postřehnutelné, ale i o to, co se za smyslovým míní“).⁶ V současné „kritické teorii“ je však Mukařovského pojetí považováno za určitého zvěstovatele nových možných umělecko-historických řešení. V následujícím bych chtěl tedy také já diskutovat v krátkosti možná východiska a posléze rámce interpretace dějin světské architektury v raném novověku na Moravě, nacházející se mimo onu zmiňovanou tradiční dichotomii estetické autonomie a stylově-kulturního kontextu. Nejprve proto předložím model výkladu dějin zámku ve Slavkově u Brna. Přesto,

že je to zámek poměrně známý, pokusím se jeho dějiny vyličít za pomoci trochu jiných akcentů, než tomu bývá v běžné literatuře. Posléze na třech sondách do architektonické teorie poukážu na různorodé výkladové možnosti, které souvisí s pochopením rané novověké architektury slavkovského zámku; jsou to a) zkoumání kontextu: tj. vztah funkce a objednavatele k uměleckému dílu; b) porozumění „výrazové“ formě v architektonickém objektu; a c) exkurze do „cizí senzibility“: tj. koncept mentalit.

Exemplum: zámek jako emblém objednavatele

V tzv. sále předků na slavkovském zámku jsou umístěny tři portréty významných členů hraběcího rodu Kaunitz-Rietberg s jejich manželkami. Všichni tyto tři rodoví příslušníci byli současně stavebníky tohoto zámku; ovšem každý z nich měl přítom zjevně odlišnou představu o svém sídle a konce konců i o svých společenských aspiracích ve stavovské společnosti. Každý z nich budoval totiž „svůj“ zámek



a v dnešní zámecké budově je dosud skryta podoba jejich „jména a paměti“ (kniže Karel Eusebius z Liechtensteina psal v 70. letech 17. století o významu stavitelství, jehož přičiněním „*ein unsterblicher Nahmen der Posteritet des Structoris verbleibe*“).

Hrabě Dominik Ondřej z Kounic (1654/55–1705) byl prvním z významných osobností a politiků v hraběcím rodu. Povýšen nově do hraběcího stavu, stal se roku 1682 vyslancem habsburského císaře u bavorského dvora v Mnichově. Získal si zde vysoké renomé a do budoucna se mohl i při svém dalším politickém vzestupu opírat o své, zde navázané kontakty. V umělecké oblasti měl přirozeně v Mnichově příležitost se seznámit s architektonickou a uměleckou kulturou, jak jí zde ztělesňoval dvorní architekt *Enrico Zuccalli* (1642–1724). Ten se inspiroval především římským akademickým stavitelstvím a stal se jedním z prvních zprostředkovatelů Berniniho konceptu vznešené architektury ve středoevropském Záalpi. Nemůže tedy udivit, jestliže pro vyslance Dominika Ondřeje zhotovil zaměření starého zámku ve Slav-

kově a projekt jeho přestavby v nový venkovský palác roku 1689 právě on. Přitom navrhl pouze základní úpravu renesančního zámku, k němuž zamýšlel namísto starých středověkých částí přistavět zejména nový palác na východní straně. Zde měl vzniknout reprezentační vstup do zámku a hlavní sál v patře obrácený s výhledem do údolí silnice vedoucí směrem na Bučovice.⁷

Pozoruhodností Zuccalliho projektu bylo především zjevně velmi úzké navázání projektované fasády na typologické schéma Berniniho římského Paláce Chigi. Znamenalo to zcela jasné přihlášení se k moderní koncepci barokní reprezentace, i když se tak stalo prostřednictvím vlastně „nepatříčného“ architektonického typologického schématu (z hlediska „decora!“ bylo určené původně sice pro rezidenční, ale přitom pro městskou, palácovou stavbu). Ostatně k podobné typologické situaci došlo o něco později též v Jaroměřicích nad Rokytnou u Prandtauerova původního projektu. Zuccalliho návrh nebyl ve Slavkově nakonec proveden, ačkoli se na Moravě

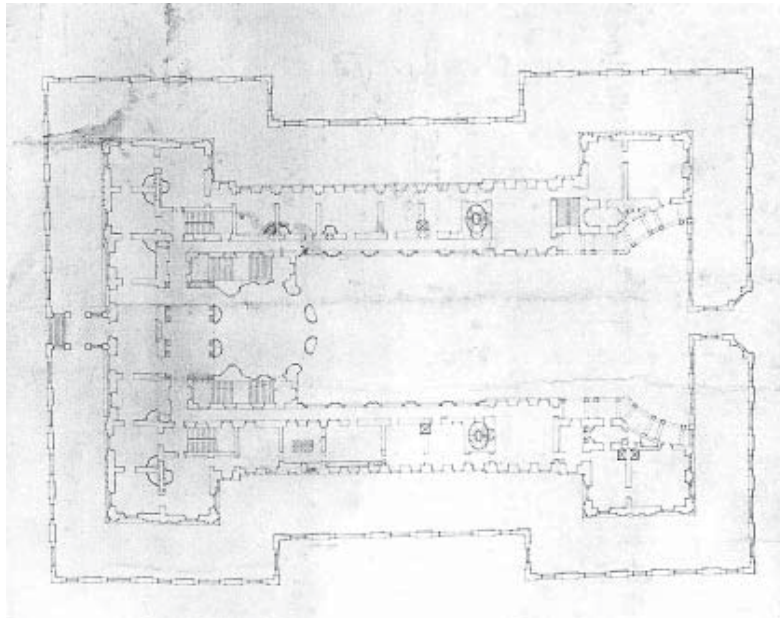
u Kouniců v této době již pohyboval jeho zednický mistr *Antonio Riva* a Dominik Ondřej z Kounic si začal ve Vídni opravdu budovat podle Zuccalliho a Rivova projektu svůj městský palác (vlastně podle shodného berniniovského modelu).

Jak bylo naznačeno, Dominik Ondřej z Kounic se stal v Mnichově důvěrníkem bavorského kurfiřta Maxmiliána Emanuela. Díky politickému zásahu tohoto „*modrého kurfiřta*“ se velmi brzy stal nositelem jedné z nejvyšších říšských hodností: roku 1698 byl jmenován „říšským vicekancléřem“. S tímto bezprecedentním vzestupem ve stavovské společnosti (vicekancléři pocházeli většinou z řad říšské aristokracie) se ovšem musela přirozeně změnit také formulace umělecké úlohy slavkovského zámku. Tématem se nyní stala vysoce reprezentativní rezidence, takřka „kurfiřtsky“, nebo „královsky“ velkolepé sídlo pro jednoho z nejvýznamnějších hodnostářů Svaté říše římské.

Je vcelku pochopitelné, že takový rezidenční projekt měl svůj původ v prostředí římského akademického baroku, v němž byla rozpracována témata Berniniho velkých rezidencí. Zhotovil jej italský architekt *Domenico Martinelli* (1650–1718), který do střední Evropy přišel právě z římské Accademia di San Luca. Měl velmi blízko k rodině Kouniců, byl uměleckým vicekancléřovým poradcem a doprovázel jej na významná společenská jednání po Evropě. Jeho návrh

tedy vznikl zřejmě na konci 90. let 17. století a je zachován spolu se značným množstvím detailních výkresů. Při jeho zhotovení se architekt inspiroval Berniniho řešením, tentokrát však z hlediska barokní teorie *decora* „správnějším“ modelem urbanistického areálu papežské rezidence v Ariccii. Ve směru jih–sever měl tak i ve Slavkově vzniknout monumentální architektonický soubor s chrámem na půdorysu příčného oválu, za ním mělo být postaveno velké předdvorí, rezidenční budova na půdorysu obdélníka a velké konírny spolu s hospodářskými budovami na severní straně. Zámecká budova uprostřed dispozice měla získat zahradní západní fasádu, protilehlá východní fasáda s hlavním sálem měla být otevřena vrchnostensky emblematickou *loggion* do kraje.

Do vicekancléřovy smrti, tj. do roku 1705, bylo však postaveno pouze zahradní křídlo se salou terrenou v suterénu, se zahradním vestibulem v přízemí a velkým, zahradním sálem v patře (roku 1703). Dále bylo v zahradě postaveno podle Martinelliho projektu zahradní kasino. Interiéry těchto částí byly vymalovány italským virtuózem *Andrea Lanzaním*, štukatérské práce prováděl *Santino Bussi*, sochařskou složku vytvořil *Giovanni Giuliani*. Při líčení dějin slavkovského zámku se někdy nebere příliš v potaz to, že zde byla vybudována nejdříve vlastně svou funkcí vilová část budoucího areálu. Ta byla zprvu připojena



Frant. Ant. Grimm podle Ignazio Valmagginiho, Slavkov u Brna, půdorys přízemí, 1730 (foto: I. Armutidisová).

▶
Václav Ant. Kaunitz-Rietberg, Slavkov u Brna, nádvoří fasáda, 50. léta 18. století (foto:původně SÚPPOP, archiv Semináře dějin umění).

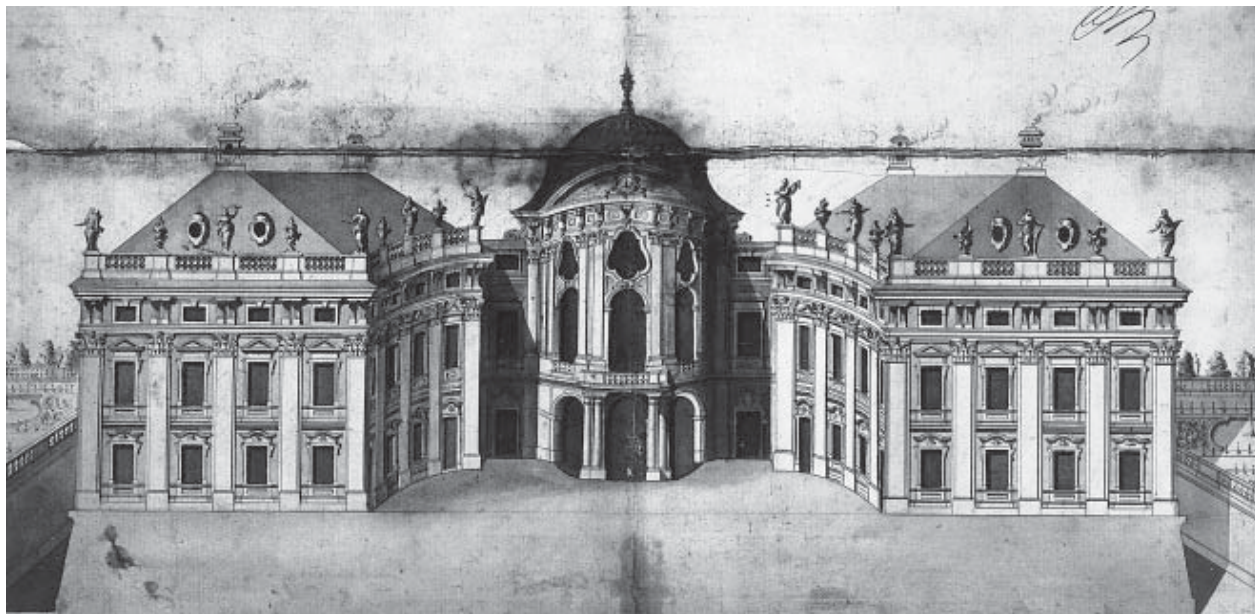
ke starším renesančním částem; z nich byla přestavěna především větší část jižního zámeckého křídla s projektovaným hlavním vstupem do zámku (relikt tohoto vstupu – trojosý mělký rizalit – zůstal na stavbě podnes zachován !). Zahradní „vilová“ fasáda se stala též od počátku hlavním předmětem obdivu. Ještě na později vzniklém zakreslení této části je fasáda nápadně a s výrazným slovním doprovodem označena jako: *la parte verso il giardino – architettura de Sig. Martinelli*.

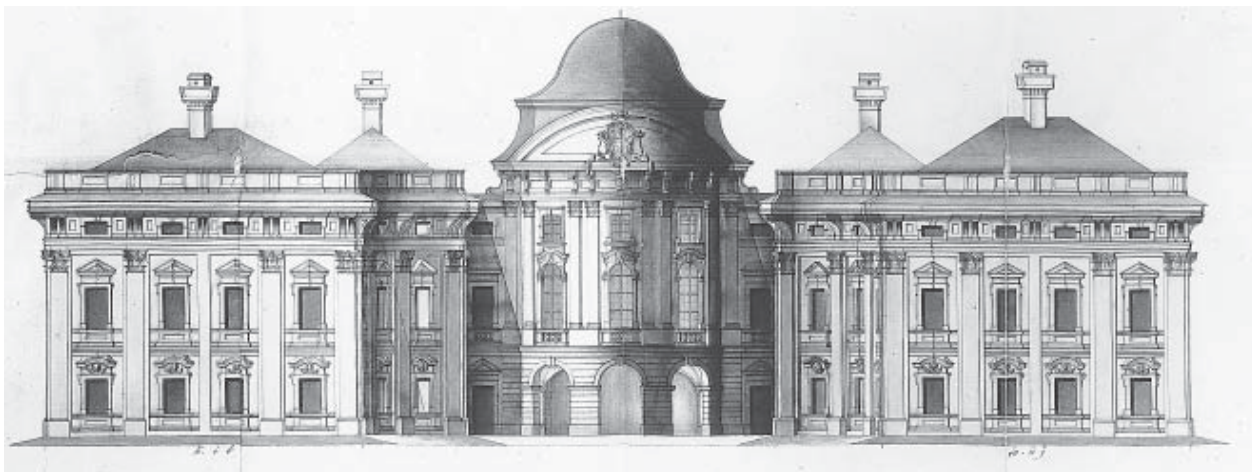
Teprve ve druhé etapě mělo dojít ke „korunování díla“, tj. na symbolicky významnější část, na říšskou reprezentaci. Tato část však již dokončována nebyla. Přirozeně jedním z důvodů zastavení stavby mohly být (jak se často v takových případech v uměleckohistorické literatuře píše) finanční obtíže po smrti objednavatele, ale logicky důležitějším momentem bylo zjevně zastavení samotné architektonické úlohy. Téma monumentální rezidence, která by – pokud by byla provedena – dokonce zasáhla i do stavební struktury okolního města, přestala být za nového majitele aktuální.

Nový vlastník panství, hrabě *Maximilián Oldřich z Kounic* (1679–1746), se roku 1720 stal moravským zemským hejtmánem a v této funkci působil více než dvacet let. Je možné říci, že byl jedním z nejambicióznějších zemských hejtmánů raného novověku na Moravě vůbec. Uprostřed své činnosti, když se stal velmi vlivným politi-

kem doby Karla VI. a byl znám v italském i francouzském diplomatickém prostředí jako úspěšný císařův „ministr“, opět kolem roku 1730 zahájil výstavbu zámku. Nepokračoval však již v původním projektu, ale nechal vytvořit projekt jiný – na základě odlišně definované architektonické úlohy.

Navenek byla tato změna spojena i se změnou projektantů: novým stavebním ředitelem se stal *Václav Petruzzi* (rodák z Uherského Brodu) a architektem budoucí vídeňský ředitel stavebního úřadu v Schönbrunnu *Ignazio Valmaggini*. Ten novému objednavateli navrhl řešení, podle něhož měl být společenský akcent interiérů přesunut na již stojící zahradní křídlo. To mělo být nyní rozšířeno, neboť k němu byl připojen nový rozměrný ústřední sál lemovaný velkým schodištěm na každé straně. Obě podélná křídla – severní a jižní – měla být ukončena pavilóny s vyhlídkovými terasami. Nyní by tak vznikla půdorysná dispozice s ústředním dvorem, uzavřeným na zbývající východní straně mříží s čestným vstupním portálem. Tato půdorysná dispozice byla zjevně inspirována francouzskými modely zámků „prvního ministra“ (srov. např. zámek Richelieu). Stejně tak přesun společenských prostor do části, která stála na konci nyní vizuálně akcentovaného zámeckého nádvoří můžeme označit za významný rys francouzského životního stylu.





Anonym, Slávkov u Brna, nádvoří fasáda, 60. léta 18. století (foto: původně SÚPPOP, archiv Semináře dějin umění).

Přesto však stavba zámku za života moravského zemského hejtmána opět nebyla dokončena.⁸ První zdržení bylo dáno nejprve roku 1733 smrtí políra Francesca, po níž Kounic jistý čas marně hledal vedoucího stavby, jenž by byl „znalý čtení v italských projektech“; později k tomu přistoupily hejtmanovy potíže již opravdu finančního rázu. Do počátku 40. let 18. století však byla postavena „scala in area“, dále spodní část nádvořího vestibulu na kruhovém půdorysu a hlavní sál nad ním, byť v provizorním, dřevěném stavu. Na jeho freskovou výzdobu byla však již připravena smlouva s malířem *Danielem Granem* (!); to znamená, že objednavatel počítal pravděpodobně s dřevěnou ústřední kopulí hlavního sálu. V zahradě bylo v té době odstraněno Martinelliho kasino a namísto něj byl projektován velký vodní bazén. Jako specialista na vodní pumpy a vodní hříčky se přitom v té době ve Slavkově objevil dvorní inženýr *Josef Emanuel Fischer von Erlach*. Kromě toho bylo ukončeno především celé jižní křídlo. V pokračujících 40. letech a na počátku 50. let 18. století řídila další výstavbu vdova po zemském hejtmanovi spolu se stavebním ředitelem *Václavem Petruzzim* ve stále původních projektovaných intencích. Nyní bylo budovano protilehlé severní křídlo se štukami, jejichž autorem byl nový stavitel a štukatér, působící u Kouniců, *Giovanni Battista Ricca*. V tom okamžiku byl zámek takřka dokončen.

Všechny proměny projektu lze v této etapě spojit zřejmě se snahou ozvláštnit zámek působivými a reprezentačními detaily – zvláště v podobě společenského sálu na konci nádvoří. Když navštívil zámek František Lotrinský, byla mu ukazována ona proslulá schodiště –

„scala in area“, park, sochařská výzdoba, návrhy k malířské výzdobě, apod. Podobně jako starší zámek Richelieu však nebyl ani slavkovský zámek příliš obyvatelný. Jeho nejvlastnějším smyslem bylo představit uměleckými prostředky vytvořený emblém stavovského postavení významného ministra v jeho zemi.

K závěrečné stavební etapě máme ve Slavkově zachováno poměrně značné množství plánů. Bohužel jejich přesnější chronologie nebyla dosud důkladněji propracována. Především však známe plány na dostavbu zámku v oné půdorysné dispozici, kterou má zámecká budova také dnes. Původní pavilóny na koncích křídel byly zvětšeny a rozšířeny o kapli na jedné straně a velký sál (zpočátku divadelní ?) na straně druhé. Současně však tyto části ztratily svůj původní charakter nižších nárožních pavilónů s terasami a působí dnes mnohem spíše jako zakončení dlouhých křídel nárožními rizality. Jako kontrastní vůči zámecké dispozici na rozšiřujícím se půdorysu U byly nyní nově navrženy též konírny na půlkruhovém půdorysu. Tyto plány jsou označeny stále italsky, již se signaturou (?) státního kancléře Marie Terezie, hraběte *Václava Antonína Kaunitz-Rietberga* (1711–1794). Je tedy zřejmé, že vznikly před Kaunitzovým povýšením do knížecího stavu, k němuž došlo roku 1764. Mohly by snad pocházet ještě z 50. let 18. století. Kdo je jejich autorem není dosud jasné; ovšem Václav Antonín Kaunitz-Rietberg sám rovněž navrhoval a tak jeho podpisy by mohly znamenat přihlášení se ke svým vlastním architektonickým idejím. Výkresy ovšem vznikly zjevně v okruhu dvorského stavebního úřadu ve Vídni a mohly by tedy ještě souviset s pozdní prací Ignazia Valmagginiho.

Ten stál v té době v čele dvorského stavebního úřadu a právě na počátku 50. let 18. století odešel zpět do Lombardie.

K definitivnímu ukončení zámku došlo však teprve až poté, co Václav Antonín získal knížecí titul. Teprve tehdy byl dokončen hlavní sál s upravenou fasádou (s ostenativně vznešeným knížecím erbem na průčelí), byla skončena výzdoba celé fasády a byl konečně zbořen starý kostel v blízkosti rozestavěného zámku.⁹ Je určitě pozoruhodné, že při závěrečné redakci projektu byly zvoleny fasády podle vzoru starších částí od Domenica Martinelliho. Jak přitom podotýká Martinelliho životopisec, vídeňský historik umění Hellmut Lorenz: tato skutečnost vysvětluje, proč v uměleckohistorické literatuře byla také tato poslední etapa budování slavkovského zámku stále spojována s Martinelliho tvorbou (ve smyslu dokončení původního projektu), ačkoli zámek byl dostavěn až půl století po architektově smrti.

Shrneme-li doposud řečené, zjistíme, že každý ze slavkovských zámků měl především odlišnou funkci vyjádřenou v urbanistické koncepci: původní rezidenční projekt Domenico Martinelliho nikterak nedbal na město Slavkov; to mělo být dokonce částečně přestavěno, aby uvolnilo místo pro rozlehlou rezidenci, budovanou na ose sever–jih. Rezidenční projekt zemského hejtmána byl stavěn v menším měřítku, proměnil svou dispozici ve francouzský zámek, nicméně urbanistickou osu sever–jih (projektovaný nový kostel zůstával na jihu před boční fasádou zámku) spojil s novým akcentovaným směrem západ–východ. Konečně projekt „maison de plaisance“ státního kancléře byl orientován již jednoznačně západ–východ, spolu s podstatným rozšiřováním zámeckého parku na jedné straně a nově utvářeným předzámčím s projektovaným novým chrámem na straně druhé.

Stejně pozoruhodnou stránkou jako pozvolná proměna půdorysné dispozice „jednotlivých zámků“ ve Slavkově byla však též proměna funkce velkého zámeckého sálu.

(a) Sál vicekancléřův měl být v projektovaném reprezentačním společenském křídle symbolicky obohacen o výraznou otevřenou loggii směrem do okolní krajiny. Zdůrazňoval tak vysoce reprezentační, vznešený akcent společenské části kolem něj.

(b) Sál zemského hejtmána byl naopak připojen do nádvoří před původní zahradní sál. Od něj se však nápadně odlišoval: byl od počátku projektován jako stylově solitérní stavba, rovněž svou dekorací velmi nápadně odlišná od starších částí. Kdyby byl projekt sálu realizován, vytvářel by expresivní, výrazovou formu uvnitř vyzdobenou alegorickými mytologickými freskami, jež můžeme sledovat dodnes na Nové radnici v Brně.

(c) Za knížete Václava Antonína Kaunitze byl ze zahradního sálu vytvořen „sál předků“ s portréty tří nejvýznamnějších Kouniců v 18. století. Ten nyní tvoří zjevně hlavní zámeckou antecameru před neo-

klasicistně vyzdobeným velkým společenským sálem. Pro knížete Václava Antonína Kaunitze se stal tedy slavkovský zámek již nikoli rezidencí jako pro jeho předchůdce, ale mnohem spíše „maison de plaisance“ – zámkem na venkově, se vším vybavením, které tento typ zámku měl v 18. století mít.

Objednavatel a funkce

„Musí se tedy, pokud to lze, přihlížet i k těm, kdo chtějí stavět. A to nikoli tak k tomu, co mohou, jako spíše k tomu, jakým způsobem by jejich budova dobře stála; a když byla učiněna volba, uspořádají se části tak, aby vyhovovaly celku a sobě navzájem; posléze se připojí ozdoby, které se budou zdát vhodné.“¹⁰

Tato známá Palladiova slova, objasňující jedno z velmi podstatných témat rané novověké architektury, termín „*commoditas*“ (resp. ve francouzském architektonickém slovníku „*bienséance*“), můžeme považovat za jedno z důležitých východisek pro objasnění významů rané novověké architektury. Palladio svou práci přirozeně psal především pro humanistické prostředí aristokratických objednavatelů a v knihovnách podobně orientovaných sociálních vrstev u nás se též jeho publikace nejčastěji nalézá. Termín „*commoditas*“, jenž na rozdíl od svých předchůdců – Vitruvia a Albertiho – považoval pro architekturu za jeden z klíčových, vysvětluje takto:

„Za pohodlný se tedy může označit dům, který bude vyhovovat stavu toho, kdo jej bude obývat, a jehož části budou odpovídat celku a sobě navzájem. Architekt si tedy bude muset především uvědomit, že se pro velké šlechtice a zvláště státníky žádají domy s loggiemi a s prostornými sály... , pro menší šlechtice se budou hodit také menší stavby, s menšími náklady a méně ozdobné...“ Ale konec konců i sám ze své zkušenosti dodává k takovým zásadám nakonec poněkud skepticky: *„Ale často se musí architekt přizpůsobit spíše vůli těch, kdo platí, než tomu, čeho je třeba dbát.“*

V souvislosti s tímto textem bude ovšem třeba zjevně o něco rozšířit jeho promluvu. Z velké řady případů totiž velmi dobře zjistíme, že málokterá stavba v raném novověku byla budována „na zeleném drnu“; naopak vznikala na základě rozličných proměn a přestaveb. Dobrý příklad nám nabízí slavkovský zámek. Také zde bylo stavěno na základech původního středověkého komturství a pozdějšího renesančního zámku.

V takovém případě je na místě se otázat: stojí před námi skutečně vždy jediné umělecké dílo, které se pokoušíme interpretovat? Pokud ano – bylo pouze toto jediné dílo vždy postupně proměňováno, resp. modernizováno spolu s měnícím se časem, případně novým vkusem?

Když jsem před časem psal o proměnách liechtensteinského zámku ve Valticích v 17. a 18. století, uvědomil jsem si, že by bylo opravdu značným zjednodušením, pokud podobu tohoto zámku jedno-

duše vysvětlujeme postupným proměňováním a dílčími přestavbami, prováděnými za sebou se na zámku objevujícími architekty. Stavba bývá totiž v takovém případě chápána stejně jako samotný konstrukt „umění“: jako do jisté míry přírodní úkaz, který je postupně jakoby automaticky přeměňován, případně je stále uzpůsobován měnící se módě a panujícímu vkusu. Pracoval jsem tehdy naopak s hypotézou, že v dnešní podobě zámku, jak ji známe, je skryta existence několika architektonických struktur – konceptů, prostě několika „zámků“.

Zámecká budova byla přirozeně sídlem šlechtického rodu a též centrem správy hospodářského majetku, nebo místem určeným k letnímu pobytu na venkově: především však symbolizovala společenský status a postavení majitele a jeho rodu v dobových společenských strukturách. Je tedy zcela pochopitelné, že podobně jako se měnil onen status (měnil se objednavatel, případně majitel získal nové postavení, nebo byl povýšen ve stavovské hierarchii, apod.), proměňovala se též funkce takového panského sídla v čase. Valtický zámek byl zprvu středověkým hradem a opevněným sídlem, poté byl budován jako rezidence vládnoucích knížat jednoho z nejbohatších a nejvýznamnějších středoevropských rodů, později byl každodenně obývaným palácovým obydlím a nakonec se z něj stal památkový objekt: zámek, který je každoročně navštěvován množstvím návštěvníků. Můžeme si nakonec povšimnout, že v průběhu svých dějin nebyl „zámek Valtice“ nikdy vlastně stále *stejnou* stavbou. Stejně tak, jako se měnila jeho funkce a prestiž jeho objednavatelů, tak se spolu s tím proměňoval také charakter architektonické umělecké úlohy, do níž zasahoval stavebník spolu se svými staviteli a dalšími umělci a řemeslníky, podílejícími se na jeho výzdobě. Totéž můžeme jasně sledovat na proměnách slavkovského zámku, kdy každý z jeho stavebníků zadával svým stavitelům a tvůrcům různé úlohy.

Postavená budova (rezidence významného aristokrata, šlechtický vrchnostenský zámek, aj.) je tedy v raném novověku architekturou – uměleckým dílem mimo jiné i proto, že splňuje požadavky stavebníka na jeho vlastní reprezentaci vůči své rodině, nebo vůči okolní společnosti. Dějiny jednotlivých zámků v dosud zachované budově jsou dějinami jejich významných objednavatelů. Avšak na Moravě se setkáváme ještě s dalšími velmi konkrétními příklady vztahu objednavatelů a jejich zámků.

a) Zámek v Holešově byl dokončen teprve téměř sto let po svém původním vzniku a to v tom okamžiku, když bylo nutné získat adekvátní společenské prostory pro rodinu jedné z dědiček významného rottalovského majetku, Marie Amálie Monte I Abbate. Přitom bylo navenek užito stále stejných, raně barokních forem; pouze vybavení interiérů mytologickými výjevy a výstavba nového společenského sálu ve druhém patře dokládá tuto zvláštní stavební etapu. Brzy po

definitivním získání části svého dědictví ovšem Marie Amálie zahájila přípravu přestavby nového vrchnostenského sídla v blízké Bystřici pod Hostýnem (i zde však byl později projekt ještě jednou změněn v souvislosti s povýšením majitele).

b) Naopak hrabě Jan Adam z Questenberka během výstavby zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou sám neustále proměňoval charakter architektonické úlohy svého zámku (od berniniovského paláce z roku 1707 přes „knížecí rezidenci“ po roce 1711 až po zapojení předzámčí od roku 1720 do celkové podoby zámeckého areálu). Hrabě měnil svůj architektonický koncept od ostentativního znázornění svého společenského postavení až po zapojení městečka do otevřené dispozice s farním chrámem, divadlem a dalšími prostorami.

Historik umění je tedy v takových případech postaven před nutností spojit svůj výklad lineárního průběhu obecných uměleckých stylů v čase s osobností objednavatele, který konkrétní umělecké dílo vyžadoval. Tento objednavatel získal majetek, oženil se, byl povýšen ve stavovské společnosti a chtěl využít architekturu jako vizuálního symbolu své politické a sociální reprezentace. Klade si při výstavbě vlastní umělecký cíl a volí architekta, jenž má rovněž vlastní uměleckou představu. Ten si vybírá formy dle své invence, avšak vždy adekvátní nové úloze; případně ponechává zachovány formy starší, jimž dodává osobitou konfiguraci ve svém projektu a tím do nich rovněž vkládá nový (a často i nečekaný) „význam“. Jak uváděl Palladio, tyto části je třeba navrhnout tak, aby odpovídaly sobě navzájem i charakteru celé úlohy. Teprve z konfrontace doby, účelu a tvůrčího architekta se tak utváří křehká strukturální rovnováha uměleckého díla jako konkrétně vytvořené, funkční jednotky se znakovou funkcí (často však bývá spíše pravidlem, že tato strukturální rovnováha bývá opět porušena jedním z oněch činitelů, případně nebyla posléze vůbec dokončena v realizaci !).

Důležitým objasňujícím momentem v historii konkrétní stavby bývá hodně často dobová terminologie. Petr Fidler však již poukázal na to, že její výzkum je dodnes v historické práci stále značně podhodnoce.¹¹ Na vrcholu pomyslné sociální pyramidy vrchnostenských staveb na Moravě nalezneme *rezidence*, které jako např. v Moravském Krumlově, Mikulově, Valticích, Brtnici, Slavkově, Kroměříži, apod., ztělesňovaly rodinnou tradici a symbolické, existenciální zpodobení šlechtického rodu vůbec (srov. německý dvojnásobný termín *Haus Dietrichstein*, *Haus Liechtenstein*, rod a dům). Rezidence v tomto smyslu znamenala ústřední sídlo suverénního vládce a jeho dvora. Kromě šlechticova paláce byla vybavena dalšími stavbami v jeho bezprostředním okolí a umělecko-historicky byla zvýrazňována vznešenými formami, které rezidenční symboliku navenek ještě více podtrhávaly. Na opačné straně škály zámeckých typologií nalez-

neme vrchnostenská sídla „*menších dvorů*“, *lovecké zámky*, *letohrádky*, *vily*, *zahradní stavby* a *kasína* apod.

Celou tuto škálu funkcí známe velmi dobře zejména z doby barokní 17. a 18. století, ale k jejímu vzniku docházelo nepochybně již dříve, jak to dokládají např. rozdíly ve funkční struktuře a stylu renesančních zámků Náměšť nad Oslavou, Velké Losiny, Bučovice, Dřevohostice, Nové Zámky u Nesovic, apod. O typologické a funkční podobě renesančních zámků u nás jsme však poměrně stále velmi málo informováni. Přesto lze předpokládat, že typologické i formálně–stavební rozdíly mezi jednotlivými stavbami měly určitý standardizovaný podtext.

Od chvíle, kdy Sebastiano Serlio (1475–1554) před polovinou 16. století rozlišil nejdůležitější stavební typy městských a venkovských obydlí, byla v průběhu raného novověku základní typologie zámeckých staveb zřetelněji kodifikována.¹² Přirozeně nemůžeme tvrdit, že Serlioova typologie byla na Moravě reflektována přímo a vědomě, i když jeho vydané spisy jsou na několika místech na Moravě v původních vydáních z konce 16. a počátku 17. století zachovány. Na druhé straně však právě v jeho rukopisném díle nalezneme poprvé formulovány rozdíly mezi „italským“ a „francouzským“ způsobem stavitelství a na jím zvolených ilustracích si můžeme ukázat podstatu toho, co mohlo být v raném novověku běžně chápáno jako architektonická typologie světských staveb. Sebastiano Serlio rozlišoval následující základní stavební typy:

a) *casa di un gentilhuomo nobile in fortezza* – rezidenční obydlí uprostřed naznačeného opevnění, případně s obytnými nárožními rizality a nádvořím uprostřed celé dispozice;

b) *casa del gentilhuomo per la villa* – šlechtická zámecká stavba budovaná v přírodním rámci na otevřeném půdorysu s loggií nebo otevřenou galerií v průčelí;

c) *paviglione fuori della citta* – vilový letohrádek uprostřed venkovských zahrad, sloužící k hospodářství i rekreaci;

d) *casa di un principe* – knížecí palác jako ideální rekonstrukce a aluze na starověké, římské vilové komplexy.

Nejdůležitější diferencí novověké stavební úlohy ve středoevropském prostředí se přitom stala typologická dvojice „*palazzo in fortezza*“ a „*palazzo in villa*“.¹³ S tímto odlišením se setkáváme v době raného novověku prakticky velmi často. V moravském prostředí si již ve druhé polovině 16. století buduje stavebník bučovického manýristického zámku „*budovu ve tvrzi*“; přitom není náhodou, že zde nalezneme nejen pojmenování modelu, ale rovněž zřetelnou typologickou spojitost Bučovic se Serliovou „*palazzo in fortezza*“. Podobné řešení prosazoval o něco později severoitalský protobarokní architekt Vincenzo Scamozzi. Není přitom asi bez zajímavosti, že typ „*palazzo in fortezza*“ byl v tomto 17. století a často i na počátku století následujícího na Moravě

spojován zejména s uměleckou úlohou významné rodové rezidence či mimořádně důležitého dvorského centra (Valtice, Kroměříž, Mikulov, původní projekt pro Slavkov). Za určitou středoevropskou variantou tohoto typu můžeme považovat „*bastionový zámek*“, resp. poněkud odlišnou variantu představoval kolem poloviny 17. století navíc s určitým francouzským podtextem „*zámek bastionetový*“ s polygonnými věžemi v nároží. Vedle tohoto prakticky nejvýraznějšího rezidenčního typu se ovšem na Moravě v průběhu baroka objevuje i odlišně utvořený rezidenční typ, spojený se Serliovým termínem „*palazzo in villa*“, případně se severoitalsky monumentalizovanou „*casa di villa rustica*“. S rozšířením tohoto typu se setkáme v našem prostředí zejména na přelomu 17. a 18. století působením římsky vyškolených stavitelů na Acaademia di San Luca v Římě (Johann Bernhard Fischer von Erlach, Domenico Martinelli, Johann Lucas von Hildebrandt). Taková palácová stavba byla budována na otevřeném půdorysu s loggií či ústředním rizalitem v hlavním průčelí.

Důležitý vklad do typologické rozmanitosti zámeckých a vrchnostenských staveb v evropském barokním stavitelství vnesly v této situaci zejména „*concorsi*“ na římské Accademia di San Luca na přelomu 17. a 18. století a korespondenční architektura francouzských architektů kolem královského architekta Roberta de Cotte, vyznávajících ideál „krásné architektury“. Z obou těchto uměleckých prostředí byly rozšiřovány velmi rozmanité variace ideálně sestavených půdorysů a projektů zámků, letohrádků i „malých dvorů“. Bylo jistou kulturně historickou pozoruhodností českých zemí, že právě ony ideální a akademické, architektonické variace zde byly velmi často využívány při výstavbě skutečné architektury. Jak poukázal již dříve historik Ralph Melville, právě v Čechách a na Moravě se na rozdíl od sousedních zemí vytvořila hustá síť lokálních dominií, z nichž každé mělo svou vrchnostenskou správu a sídlo hospodářství. Zdá se tedy, že potřeba výstavby nových (případně modernizace dosavadních) sídel vrchnostenského panství byla v 18. století v našem prostředí tak značná, že stavebníci a architekti rádi využívali inspirace různorodých stavebních typů. Přitom zejména za akademického vedení Mattia de Rossiho, Domenico Martinelliho, Carlo Fontany a Francesco Fontany byly v Římě vypracovány různorodé typologické modely pojmenované „*palazzo in villa*“, „*palazzo reale in villa*“, „*casino in villa*“, apod., které mohly sloužit jako velmi inspirativní prvek zejména na středoevropské architektury a zednické mistry.

Přirozeně, že ne všichni tvůrci museli čerpat z přímých zdrojů římského akademického prostředí. Určitá modelová řešení se k nim však dostávala zprostředkovaně. Např. velmi invenční typologií zahradních paláců vypracoval Johann Bernhard Fischer von Erlach. Vedle Fischerova příkladu se těšily ve střední Evropě značné popularity

od roku 1711 grafické publikace Paula Deckera, pojednávající o královských a knížecích palácích a o letohrádcích. Není přitom nic příznačnějšího pro jejich mimořádný ohlas v našem prostředí, než ta skutečnost, že hrabě Jan Adam z Questenberga se rozhodl na základě „*knížecího stavitele*“ zásadně změnit uměleckou úlohu svého rozestavěného zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Dokonce na jednom ze svých portrétů se nechal hrabě vypodobnit s Deckerovým grafickým listem za sebou a v následujících letech svůj jaroměřický zámek skutečně budoval podle tohoto vzoru a snažil se mu přiblížit i výzdobou interiérů.¹⁴

Od 20. a 30. let 18. století se vedle této různorodé zámecké typologie italského původu objevuje na Moravě rovněž přímá inspirace francouzskými zámeckými stavbami v zahradě. Podstatným prvkem těchto projektů byla jejich otevřená dispozice na půdorysu písmene U s prvním nádvořím přístupným čestnou branou: „*la cour ouverte*“ (Židlochovice). Slavkovský projekt zemského hejtmána je jedním z prvních takových projektů na Moravě vůbec! Před tímto dvorem byl u větších areálů umístěn ještě vstupní „*l'avant-cour*“; toto „předdvorí“ mohlo být rovněž otevřené, případně bylo propojeno s nádvořím ohraničeným hospodářskými či správními vedlejšími budovami („*la basse-cour*“). Podle významu rezidenčního sídla a jeho objednavatele tak mohl mít zámek dvě až tři nádvoří za sebou, od sebe jasně funkčně oddělené.

Epocha Ludvíka XV. ve Francii přinesla do této vznešené zámecké architektury především budování klasických *apartmánů*, sestavených z opět hierarchicky odlišených místností vedle sebe (předpokoj–pokoj–kabineta–garderoba).¹⁵ Na zámeckých sídlech byly v tomto způsobu vytvářeny dva typické barokní byty zrcadlově budované po stranách ústředního sálu: byt pána a paní domu. K tomuto základnímu schématu přistupovaly další místnosti v pánské části (např. biliárdový salon, společenský salon, knihovna, galerie) i dámské části (jídelna, salon, další předpokoj a kabinety). Takové typologické „*decorum*“ bylo uplatňováno i tam, kde nemělo žádný funkční základ. Tak např. ve Vizovicích, na zámku duchovního hodnostáře, byla do „dámského křídla“ umístěna obrazárna. Ústředním prostorem ve francouzských interiérech se stal nakonec vstupní vestibul v ose nádvorní fasády (srov. obdobná část ve Slavkově) a hlavní sál otevřený do zahradní části. Od poloviny 18. století byla zahradní fasáda zámku posléze velmi často zdůrazněná ústředním kruhovým nebo oválným sálem, prostupujícím dvě patra na italský způsob, „*sale à l'italienne*“ (Vizovice, Napajedla, Bystřice pod Hostýnem).

Od přelomu 30. a 40. let 18. století se šlechtičtí stavebníci i jejich architekti v habsburské podunajské monarchii mohli nakonec opírat již o nové, dokonale vypracované modely francouzského architektonického typu „*maison de plaisance*“ z let 1737–1738

(Jacques-François Blondel) a „*maison de campagne*“ z roku 1743 (Charles–Etienne Brisseux) díky vydávaným, kvalitně vypracovaným publikacím, které představovaly rozmanité variace na půdorysná řešení. Taková řešení byla přitom vždy detailně vypracována podle požadavků funkční přiměřenosti. Tuto architektonickou úlohu můžeme v původním francouzském prostředí definovat jako zámeckou, rezidenční stavbu určenou pro příslušníka „*aristocracie talárů*“ (noblesse du robe). To byla ona část aristokracie, která se stala významnou společenskou vrstvou osvícenské Francie. Vytvořila si svůj vlastní způsob života, přičemž jedním z významných momentů, spojených s tímto životním stylem, byl vzhled vrchnostenských sídel, jejich vnitřní vybavení a ikonografie, a často též odlišný způsob budování vnitřních prostor.

Zámky „*maison de plaisance*“ byly budovány uprostřed zahrad na venkově, případně v blízkosti vsí a hospodářských statků. V tom byly víceméně paralelním projevem vilových staveb italských. Blížily se zejména konceptu palladiánských severoitalských vil na hospodářském venkově. Proto je můžeme poměrně úzce spojit s architektonickou tradicí římské „*villa suburbana*“ či italsky akademického „*palazzo in villa*“. Oproti nim však měly v interiérech výraznější intimní a společenský akcent: mnohem více zde byla totiž zdůrazňována idea příjemného rodinného bydlení, vázaná na specifické společenské funkce „nové“ šlechty. Ve vnitřních prostorách nebyla užívána monumentální schodiště (naopak typičtější byla spíše schodišťová hala), v exteriérech byly používány svou stereotomií působící lizény, lizénové rámy a ploché šambrány (na rozdíl od reprezentativních tectonických systémů významných zámků a rezidencí).

Zkusme tedy shrnout: z toho, co jsem jen v nutné stručnosti uvedl z oblasti rezidenční typologie 17. a 18. století, je zcela jasné, že řadu z těchto zmiňovaných typů spolu s jejich formálními prvky můžeme dobře použít při objasnění tří proměn slavkovského zámku. V jeho historii se zásadně měnilo jeho urbanistické pojetí, jeho půdorys, proměňují se na stavbě užitá architektonické formy. Ztěží však uvedenými termíny (sál, vestibul, otevřený dvůr, apod.) popíšeme jedinou, stávající stavbu. Tak, jak se měnily jednotlivé „slavkovské zámky“, tak se spolu s nimi měnila i terminologie a funkce jejich vzhledu.

Elementy v architektuře

Mnohý z historiků umění by nyní mohl namítnout, že zde objasňujeme umělecké dílo za použití mimouměleckých (funkčních) vysvětlení. Slavkovský zámek však sestává ze soustavy formálních prvků, které jsou v dosavadní literatuře přirozeně klasifikovány, datovány a autorsky určovány. Na stavbě přitom nalézáme skutečně některé architektonické prvky, které jsou pozoruhodné již svou formou. Jmenujme alespoň

některé: trojdílný portál zahradního křídla do zahrady, mělký rizalit uprostřed dlouhých křídel, tvar oken podstřešního patra, okenní ostění hlavního sálu, pilastrový řád nárožních částí, propojení rádového systému se systémem lizén na průčelí zakončení bočních křídel, apod. Pokud budeme pracovat klasickými analytickými přístupy, spojíme tyto dílčí elementy stavby k sobě a vytvoříme z nich jednotnou stavební strukturu, kterou posléze podrobíme stylové kritice.

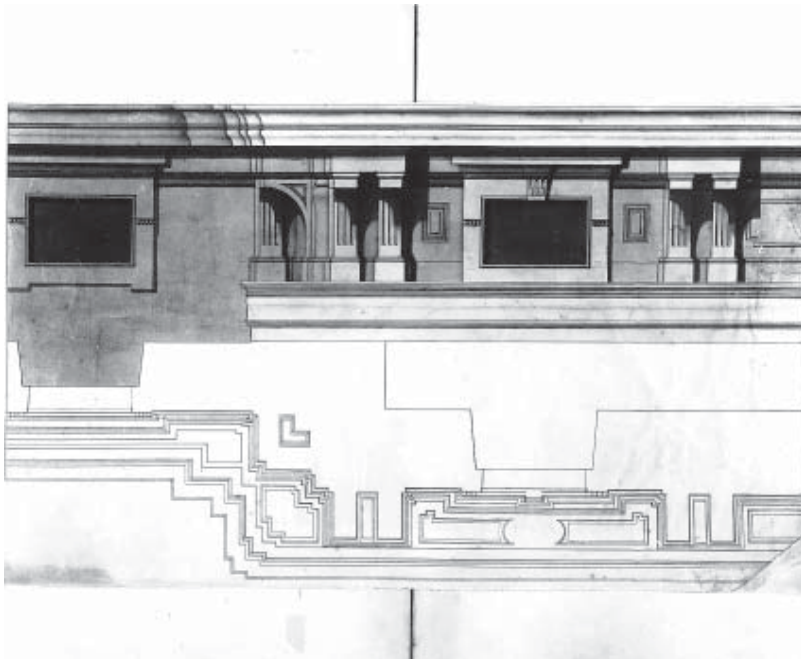
Uvažujeme-li však nad významem architektonických traktátů raného novověku pro naši interpretaci architektury této doby, dobře si uvědomíme význam již jednou zmíněného architektonického traktátu Sebastiana Serlia v této oblasti. Ten na počátku své čtvrté knihy ohlásil svou značně důležitou teoretickou koncepcí *dekompozice* architektonické struktury do jednotlivých oblastí stavitelství (stavebních částí či citací).¹⁶ Na rozdíl od jiných autorů teoretických traktátů, kteří usilovali a usilují o jasné objasnění a logickou souvztažnost základních vitruviánských kategorií, z nichž sestává architektura – tj. *firmitas*, *utilitas* a *venustas*, Sebastiano Serlio provedl naopak rozdělení stavebního díla do autonomních architektonických *elementů*. Každý z jeho případných žáků se tak naučí nejprve rozložit architektonické dílo na ony dále již neredukovatelné elementy, a poté je individuálně sestaví na základě vlastní invence. Takový postup ovšem má pro rané novověkou architekturu mimořádné důsledky.

Jednotlivé elementy mají odlišnou kvalitu (od geometrie a perspektivy, přes typologii až po použití konkrétních formálních částí a detailů). Nemůžeme je jednoduše spojit pod jediné stylové označení a ony mohou být rovněž svým potencialem tvůrcem různě používány dohromady. Možnost uplatnění tohoto postupu, který nazývá Jean Castex „*retrogradation divisive*“, vychází ovšem přirozeně ze základního Vitruviaova předpokladu, že tvůrčí práce stavitele sestává z objektivně zaměřeného *cogitatio* (rozvažování) a ze subjektivně individualizovaného *inventio* (nápadu).¹⁷ Rozvažování představuje v tomto slova smyslu meditaci nad architektonickým úkolem včetně jeho *dekompozice*, nápad je naopak tím, co dílo představuje v *novém celku*. Není zde místa nad úplným výčtem jednotlivých dílčích elementů a jejich uplatnění v zámecké architektuře raného novověku. Povšimněme si alespoň některých z nich, které mohou být pro nás pozoruhodné právě v souvislosti se slavkovským zámkem.

(a) Jednou ze skutečností, jež udivila autora monografie architekta Domenico Martinelliho, bylo uchování takřka dokonalé a úplné dokumentace k projektu. Tato fascinace kreslenými „modely“ byla na přelomu 17. a 18. století úzce spjata s novou tvůrčí metodou, vyučovanou na Akademii di San Luca v Římě. Cílem architektonické činnosti byl zde především kvalitní, do detailu promyšlený projekt – jak teoreticky, tak prakticky – ono albertiovské *disegno* – spojující

v sobě představu ideálně promyšlené architektury a současně její přesné převedení do kreslených rysů určených k další rozvaze nad možnými variantami a posléze k následnému provedení. Tyto výkresy byly dokonalými uměleckými díly: byly obdivovány, sbírány, kopírovány, variovány. Jejich architektonická invence přitom spočívala především ve formální dokonalosti použitých architektonických detailů a v neposlední řadě v projektu obsažené *teoretické meditaci* nad architektonickou funkcí a formou. Na jiném místě jsem tento přístup nazval cortnovsko-berniniovskou meditací nad architektonickým projektem. Objednavatel vybíral z různých možností dokonalého řešení a umělec z této zásoby tvarů volil hotové modely. Ve Slavkově se nakonec s Martinelliho detailem (krby, portály) setkáme i na místech, kde původně v jeho celkovém projektu neměly být! Byly vytvořeny mnohem později, ale podle jeho dílčího výkresu. K podstřešní zóně slavkovského zámku máme např. na rájeckém zámku zachovánu kvalitní detailní kresbu; tato kresba není kopií, ale novým výkresem, který používá jednoznačně Martinelliho detail. A konečně: pokud si seřadíme projekty slavkovského zámku z doby Václava Antonína Kaunitz-Rietberga, zjistíme, že poslední z nich – onen kníže – pracuje zjevně se znalostí římské akademické tradice. A to ve větší míře než všechny projekty moravského zemského hejtmána, které těmto plánům předcházely. Máme před sebou osvicenského knížete (a jeho architekta), který se takřka programově vrací k architektonickému konceptu římské klasické monumentality. Dosud nezveřejněné projekty slavkovského zámku a jeho předzámčí na východní straně, které se dnes nalézají na jaroměřickém zámku, ukazují mimo jiné také obdobný přístup týkající se užití geometrie a perspektivy (opět jednoho ze Serliových elementů).

(b) V teorii a v praxi architektů – následníků Vitruviových hrála mimořádnou roli zejména architektura sloupových řádů. Ty ovšem nebyly uplatňovány ve středoevropské architektuře nijak „sektářsky“, jak tomu bývalo často na jiných místech. Již na renesančních zámcích na Moravě se setkáváme mnohem spíše se *znakovou* funkcí sloupů. I v díle jednoho stavitele či kameníka tak zjistíme poměrně značný rozptyl forem a tvarů sloupy či hlavice (to tak trochu relativizuje úvahy starší historie umění o „opožděnosti“ či „rustikálnosti“ našeho prostředí). I zde můžeme sledovat v době renesance a baroku propojení formálního prvku s jeho znakovým významem pro objednavatele. Friedrich Polleross a Petr Fidler připomínají, že poté, co byl hrabě Johann Leopold Trautson povýšen roku 1711 do knížecího stavu, byl v detailu změněn již schválený projekt jeho vídeňského paláce. Namísto íónských pilastrů byly nyní do průčelí zasazeny pilastry korintské. Ovšem tato drobná změna s sebou přinesla ještě další dílčí proměny fasádového zrcadla, vyplývající z přísněji uplatně-



Anonym, Slavkov u Brna,
 detaily mazaninového patra
 nádvořních rizalitů.
 Zámek Rájec nad Svitavou,
 knihovna (foto: I. Armutidisová).

ného antikvizujícího systému.¹⁸ Jindy došlo i na novější stavbě k zopakování původního řádu: tak tomu bylo ku příkladu i ve Slavkově ve druhé půli 18. století. Ovšem hlavice pilastrů v novějších částech mají zjevně expresivnější charakter než ty původní.

(c) Značně důležitým prvkem, i když často v naší uměleckohistorické literatuře podceňovaným, jsou různé vizuálně významné detaily, jako např. schodiště, balkón, „altana“, portál, okenní šambrány, apod. Jejich využití mělo často *metonymickou* funkci – takový detail může svým postavením na stavbě zastupovat celou (případně vůbec v celém rozsahu neuskutečňenou) významovou strukturu. Výrazná forma hlavního sálu v projektech doby hraběte Maxmiliána Oldřicha byla v době státního kancléře podstatně zklidněna – přitom ovšem došlo k proměně formálních akcentů: výraznější roli získal nyní knížecí erb nově povýšeného státníka. Není třeba v této souvislosti připomínat množství kameniných erbů, nápisů, apod., které jsou jako *spolie* užívány druhotně při dalších přestavbách zámeckých rezidencí. Je však možné zmínit stálá dilemata památkové péče, pokud objeví pod fasádou nějaké starší formy a chce je následně zpřístupnit modernímu divákovi. V minulosti mělo rozhodnutí o ponechání starších částí, či naopak jejich zakrytí, velmi často rovněž velmi výrazně významový charakter.

(d) S obdobnou raně novověkou teorií přiměřenosti stavby dané umělecké úloze se setkáme i při vnitřním aranžmá a dekoraci zámeckých místností. Rezidenční stavba či místo pro reprezentaci obsahovala zejména nejpodstatnější ústřední a slavnostní sál. Ten byl určen pro vyvrcholení rezidenčních ceremonií. Bylo však vždy otázkou charakteru konkrétní stavební úlohy, který ze zámeckých sálů byl v renesanci, manýrismu a raném baroku sálem nejdůležitějším: jednou to byl „*trůnní sál*“ rezidence, ten však nemusel být svou velikostí největší (srov. Kroměříž, Mikulov, Valtice), jindy – zejména v 16. a 17. století – to byla ceremoniálně významná „*antecamera*“ (nazývaná rovněž rytířským nebo panošským, trabantským sálem), nebo velký „*comediesaal*“ (např. Holešov, Kroměříž), nebo „*sál předků*“. Na slavkovském zámku bylo původně počítáno se dvěma hlavními sály: s hlavním ve východním křídle a s menším v zahradním křídle. Nakonec byl onen menší sál přetvořen v antecameru – sál předků na konci budování celé stavby knížetem Václavem Antonínem Kaunitzem. Stejně tak na zámku v Jaroměřicích došlo poměrně rychle k proměně funkcí interiéru: nejprve zde byl vystavěn „mramorový sál“ jako kopie hlavního sálu Říšské dvorní kanceláře ve Vídni; při proměně architektonické úlohy jej hrabě z Questenberka opět využil jako „sál předků“.

I z toho je patrné, že se funkce a pojmenování zámeckých místností stejně jako základní typologie často měnila s proměnou architektonického významu stavby. Tak např. z kroměřížského „comedie-saal“ se v 18. století stala „Velká jídelna“ a dnešní pojmenování „Sněmovní sál kroměřížského zámku“ opět dokládá odlišnou pozdější funkci stále téže místnosti. Dobově používané byly další prostory jako např. manýristické „studiola“, „salone“, „camera“ apod. Některé místnosti si časem získávaly větší důležitost (např. salon, sál pro hry), jiné tuto důležitost naopak ztrácely (např. „antecamera“ v moderně vybavených zámcích od přelomu 17. a 18. století byla již většinou skutečně pouhým předpokojem pro sloužící; „retirada“ ztratila svou původní soukromě magickou funkci a stala se toaletním místem).

Pozoruhodným protipólem monumentálně reprezentativního hlavního sálu se stala raně barokní „sala terrena“. Jestliže hlavní sál byl spojen vždy zejména s pozemskou reprezentací významného aristokrata a často též s ikonografií významu světla, „sala terrena“ jako sál „podzemní“ byla naopak sálem tajuplně uzavřeným, se specifickou přírodně filozofickou ikonologií. Ve struktuře vrchnostenských interiérů sama nahradila původní manýristickou „grottu“. Nejstarší moravské a okolní příklady ukazují tuto magickou prostoru uzavřenou suchým příkopem (Holešov, Slavkov), případně hradební zdí (Náměšř, Mikulov) nebo vnitřním nádvořím (Valtice, Červený Kameň). Svou ikonografií se sala terrena stávala předobrazem tajuplných zasvěcovacích obřadů a hrála důležitou roli v ceremoniálním prostoru rezidenčního komplexu. Jejich vybudování se tak někdy stalo dokonce základním smyslem prováděné přestavby.¹⁹ Posléze byla od poloviny 18. století proměňována do podoby sálu otevřeného do zahrady (původní loggia Valdštejnského paláce se stává „sallaterrenou“; obdobně August Prokop označuje za slavkovskou sálu terrenu tamější zahradní sál v přízemí). Nakonec se tentýž tradiční termín přeložený do francouzštiny někdy používal jako prosté označení pro zahradní kasina (v augustiniánském dvoře na brněnské ulici Veverí stála kdysi freskově vyzdobená „salatrine“).

Vedle jednoznačně funkčně charakterizovaných místností se však v interiérech zámků na Moravě na sklonku 17. století můžeme setkat i s velmi pozoruhodnými řešeními, které vyplývaly zjevně z požadavků objednavatele na vlastní sebe–prezentaci na jedné straně, a ostantativní reprezentaci na straně druhé. Nejzávažnějším dokladem takové snahy po individuální aristokratickou prezentaci je tzv. sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí. Tento výjimečný stavební celek byl vybudován jako svého druhu světský „*chrám slávy a ctností*“ rodu Althannů, v němž významnou roli hrála sebereflexe jeho stavebníka, hraběte Michaela J. Althanna.²⁰ Pokud bychom mohli s určitou nadšázkou charakterizovat tuto stavbu jako monumentální verzi manýris-

tického „studiola“ a „mauzolea“ současně, potom ikonologicky pozoruhodný (rovněž ovšem svým původním významem manýristický) „svatební sál“ rodiny Paarů nalezneme dosud na zámku v Budišově.

Jestliže užíváme v těchto případech takových termínů jako „manýristický“, „raně barokní“ apod., je v tom ovšem ukryta zjevná neschopnost dnešního dějepisu umění adekvátně objasnit význam těchto míst – a to nejen funkční, ale též stylově historický. Zdůraznění reprezentativní funkce těchto sálů je totiž naopak veskrze „barokní“. Obdobně bychom se asi měli ptát, proč v hlavním sále slavkovského zámku jsou chiaroscurem namalovány iluzivní obrazy Mattiellioho soch ve Dvorské říšské kanceláři. Byla to pouze shoda okolností, že státní kancléř usiloval o reformu říšské ústavy, nebo ony sochy byly prostě jen jeho osobní personifikací a emblémem?

Dosud jsem nabízel spíše náznakově nejrůznější příklady role jednotlivých seriánských elementů ve struktuře uměleckého, architektonického díla. Jak však takové složitě vzniklé struktury máme porozumět? Pokud se budeme chtít vyvarovat zjednodušeného zobečňování, které ostatně stejně vychází z dosud málo řešené dichotomie forma–obsah, máme již dnes před sebou několik modelových řešení. Osobně jsem již několikrát upozornil na seznam otázek, jenž předložil Günther Passavant k porozumění barokní architektury: jaká všeobecná orientace určovala požadavky a představy *objednavatele*; z jakého *ideového okruhu* čerpal architekt; jaké *cizí předlohy* a nápady architekt ve svém návrhu zpracovával (ve smyslu kolektivního plánování, či reakce na cizí podnět); jaké dílčí otázky měly význam při osobní *spolupráci a diskusi* mezi architektem a jeho objednavatelem.²¹

Dnes již zemřelý prvotřídní znalec středoevropské raně novověké architektury Erich Hubala přistupoval k objasnění architektonické tvorby z poněkud odlišného hlediska. Zkoumal totiž v první řadě architektův osobní tvůrčí přístup, s nímž se vyrovnával se všeobecnými podmínkami architektonické tvorby. Hubala ve svém jistě strukturalismem inspirovaném „tvarovém vidění“ tyto podmínky nazýval „*elementy architektury*“. Jsou to ovšem elementy zčásti odlišného řádu, než tomu bylo u Sebastiana Serlia: patřily mezi ně řády – sloupové i okenní, klenební struktury – např. fornix, rotunda a baldachýn, apod.. V Hubalově koncepci mají strukturální stavební jednotky opět zjevně znakovou funkci. Nejsou však odvozovány z dobové teoretických traktátů a školských nauk, ale z pozdější badatelské rekonstrukce základních praktik zkoumaného umělce. Domnívám se, že je možné jeho pojetí velmi dobře srovnat s „vizuálním významem a interpretací“ Gottfrieda Sempera.

Konečně díky Petrovi Fidlerovi si můžeme daleko více všimnout zkoumání pro stavbu podstatné a charakteristické architektonické úlohy a jejího propojení s umělcovým formálním zásahem (Formgele-

genheit). Umělec ve své tvorbě využívá příležitost, kterou mu architektonická úloha dává k tomu, aby ji zdůraznil (nebo potlačil) za užití svých vlastních formálních invencí. Fidler za pomoci konkrétního pramenného materiálu již několikrát sledoval proměnu architektonické úlohy a to, jak na tuto proměnu reaguje tvůrčí architekt změnou svého užitého formálního aparátu a „stylu“ (Palais Questenberg ve Vídni, Valdštejnský palác v Praze).

Je zjevné, že každý z těchto přístupů sice klade důraz na poněkud jiný fenomén, element či formu, avšak všechny tyto způsoby dívání se na dílo jako na estetický objekt mají něco společného: všímají si vztahu architektonické formy, umělecké normy a jejich významu v konkrétním kulturním kontextu vznikání uměleckého díla.

Exkurze do cizí senzibility

Zastavme se nyní na závěr jen stručně u vztahu mezi uměleckým dílem a jeho kontextem. Na toto téma existuje dnes v oblasti „kritické teorie“ již poměrně množství zajímavých názorů a literatury. Přítom je v této souvislosti často zmiňováno jméno anglického (a severoamerického) historika umění *Michaela Baxandalla*. Jeho způsob myšlení nás může velmi dobře zaujmout svou základní ideou, že pochopit a vysvětlit umělecké dílo, to znamená především podniknout „*exkurzi do cizí senzibility*“: to znamená osvětlit specifické pocíťování světa v odlišné kultuře, než je ta naše.²² Tuto „exkurzi“ sám podnikal při různých příležitostech. Zprvu se pokusil nalézt skutečný vztah mezi humanistickým prožíváním obrazu v rétorickém prostředí a malbami Giottovými, Pisanellovými či Mantegnovými. Dnes již patří do kategorie klasicky opakovaných umělekohistorických výroků jeho jiný, proslulý výrok, že obrazy italského quattrocenta je třeba studovat na pozadí „percepčních dovedností“, tj. takových praktik dobových objednatelů jako byla specifická výuka geometrie a obchodní kalibrování mnohem spíše, než prostřednictvím dobových textů (jako to dělá ikonografie a ikonologie). Tento postoj k objasňování kontextu díla je ovšem důležitý i pro dějiny architektury. Vždyť taková témata z oblasti percepčních dovedností, jako bylo ku příkladu „*planimetrické*“ a „*stereotomní*“ projektování v raném novověku, se pokoušel řešit v Brně již Václav Richter. Dodnes však nejsou systematicky prozkoumána. Není snad třeba zdůrazňovat ani takové momenty dobového prožívání architektury jako jsou možnosti prostřednictvím perspektivního zobrazování, stínovou skiagrafií, apod.

Pro Baxandallův přístup je nejdůležitější podrobná analýza historicky specifických a jedinečných okolností tvorby a recepce fungování uměleckých děl v konkrétních sociálních kontextech. Proto se u něj setkáváme s detailně přesným odlišením všeobecného zadání a přesnějších vymezení úlohy v průběhu její realizace; v jeho pojetí

tyto termíny znějí „*charge*“ ve smyslu všeobecné charakteristiky úlohy (typ: „chci si postavit rezidenční stavbu“, „chci si postavit letohrádek na venkově“) a „*brief*“ ve smyslu konkrétních instrukcí vyplývajících z osobnosti objednavatele, jeho architekta a z průběhu realizace stavby.

Pouhé zjištění všeobecné úlohy a konkrétních instrukcí však k vysvětlení uměleckého díla nestačí. Baxandalla totiž mnohem více zajímá pochopení intence uměleckého díla. K této intenci se dostává dvojí cestou: **(a)** Buď při detailním ohledávání uměleckého díla si všímá těch prvků, které jsou vizuálně významné a měly by být poté objasněny ve svém sociálním a dobovém kontextu (srov. jeho studii: Umění, společnost a Bougerův princip).²³ Takový zájem může pochopitelně vyvolat podezření z určité esoteričnosti, ale není tomu tak. Umělecký historik si na jedné straně popisem uměleckého díla a analýzou jeho vizuálních forem utváří deskriptivní konstrukt, který spojuje s možným objasněním v jiných oblastech dobového společenského života. **(b)** Nebo může jít cestou, kterou Baxandall dokonale ukázal při svém vysvětlení architektury Forth Bridge u Edinburghu. Nejprve načrtl celkem dvacet čtyři faktorů, které měly pro stavbu význam a mohly tedy předurčit podobu mostu. Ty se však týkají velmi různých skutečností a mají velmi různorodou vypovídací hodnotu. Musely být tedy nejprve utříděny do souvisejících celků a teprve potom z nich bylo možné zkonstruovat vyprávění, které objasňovalo všechny možné aspekty významu této architektury.

V onom zmiňovaném rozdělení Baxandall sleduje všeobecnou úlohu (v pojmech všeobecného pověření a konkrétních instrukcí) a všímá si současně okolností, za nichž umělecké dílo vzniklo v architektonické, či výtvarnickové dílně. Třetím podstatným prvkem jsou vizuálně vnímané formy uměleckého díla, jež se pokoušíme popsat naším slovníkem. Mezi těmito základními ohnisky vznikne posléze badatelské pole, jež vyznačuje intenci uměleckého díla. Toto pole slouží historikovi umění nejen k objasnění umělecké úlohy a posléze i vytvořeného uměleckého díla, ale současně mu umožňuje zprostředkovat význam konkrétního uměleckého díla také dalším vnímatelům: intence je totiž *vztah mezi podmínkami vzniku uměleckého díla a uměleckým dílem*. Cestu ke zjištění intence tedy můžeme projít postupným zjišťováním:

- a)** vizuálně přístupných forem a povšimnutím si jejich důležitosti v celku díla (uvědomění si těch forem, které jsou *znakově* podstatné);
- b)** určení problému (jak všeobecného charakteru úlohy, tak jednotlivých dílčích instrukcí ve vztahu ke vzniku uměleckého díla);
- c)** vyznačení uměleckého a kulturního kontextu (to znamená seznam užitých, případně záměrně nepoužitých *formálních prostředků*).

Z těchto zjištění můžeme nakonec sestavit vyprávění o uměleckém díle v minulosti. Baxandall užívá různých inspirací zejména



Hlavní průčelí slavkovského zámku, 2003. Foto L. Čech a Z. Náplava.

z lingvistického strukturalismu, nicméně jeho pojetí exkurze do cizí senzibility není zase tak odlišné od konceptu „mentalit“ francouzské historické školy.²⁴ S tímto konceptem zejména v Brně pracuje se svými žáky historik Josef Válka (srov. např. novější práce o renesančních zámcích Tomáše Knoze). Přesto, že francouzské pojetí „mentalit“ je mnohem spíše součástí historické metodologie, na různé jeho otázky můžeme hledat odpovědi promyšlením metodických iniciativ, které relativizují klasický historismus.

Od Baxandalla se tak dostáváme zpět do střední Evropy k Janu Mukařovskému a nakonec opět do Brna k „Brněnské škole dějin umění“. Přirozeně jsme nyní v jiné situaci než naši předchůdci; máme mnohem více informací o konkrétním historickém průběhu dějin umění a prošli jsme cestou umělecko-historických metodologií poloviny 20. století. Pokud bych však měl na závěr uvažovat o tom, kde by měl začít náš dialog o architektuře jako o uměleckém díle, odvíjený v intencích klasické metody „Brněnské školy dějin umění“, mohu snad říci, že je jej třeba rozvinout ze dvou základních polí:

- a) především z rozvahy nad rekonstrukcí původní umělecké úlohy. Přirozeně nepopírám, že požadavek zkoumání charakteru umělecké úlohy v dějinách architektury (a rovněž v celku dějin umění) není zase tak příliš nový. Zabýval se jím na sklonku minulého století Jacob Burckhardt a část dnešních historiků se k jeho dědictví dnes ovšem přirozeně v modernizované formě do jisté míry vrací. Stejně tak je však nezbytné, abychom sledovali zvláštní formulace všeobecné architektonické úlohy a specifické požadavky funkcí ze strany objednavatelů a současně s tím konfrontovali způsoby konkrétního architektonického řešení navrhovatelů.

- b) Umělecká architektonická díla vznikala především tvůrčím činem těchto navrhovatelů, tj. architektů, zednických mistrů, kameníků, štukatérů, ale i malířů a sochařů. Proto bychom měli v architektonickém díle analyzovat nejen „manýru“ významných architektů v rámci dobového stylu, ale též její proměny – případně její nové použití v odlišném kontextu. S tím souvisí též sledování měnících se stylových proudů a jejich vzájemného působení na sebe, vytváření nových forem a naopak pozvolný zánik jiných.

Co říci na závěr? Dějiny umění nejsou disciplínou, která by měla začít se svým výzkumem od počátku a zcela znovu. Naopak je možné se opřít o množství vynikající umělecko-historické a materiállové práce, vzniklé na akademických ústavech, v památkových a muzejních pracovištích. Co se však ale logicky mění, to jsou poněkud jiné otázky, které si kladou historikové umění různých generací. Již dnes zjišťujeme na příklad mnohem více než v minulosti, že většina významných stavebních děl v raném novověku vznikla postupně duchovní spoluprací stavebníka a rozličných architektonických koncepcí, které na sebe navzájem působily. Větší význam než dříve má dnes pro nás také zkoumání toho, co bylo v raném novověku nazýváno umělecká „pratica“. V oblasti architektury se s ní setkáváme především ve známějších dílech Palladiových a Serliových a později v množství často méně známých a neznámých publikací, jež jsou ukryty v knihovnách našich zámků. Pokud se tedy budeme věnovat objasňování některých nově položených otázek spojených s mecenášstvím objednavatelů a „praticou“ jejich stavitelů, naše výzkumy nás mohou nakonec zavést ke skutečně novému objasnění architektonického díla ve vztahu ke stavbě–věci, jejímu významu a jejího postavení v dobových mentalitách.

Poznámky:

- 1 Srov. Jiří Kroupa, Valtický zámek v 17. a 18. století. In: Kordiovský Emil (ed.), Město Valtice. Valtice (Moraviapress), 2001, s. 155–196. Pojednání o slavkovském zámku bylo zpracováno jako rukopis v rámci grantové podpory Österreichische Ost- und Südosteuropa Institut, Wien–Brno pro rok 2003 a bude publikováno.
- 2 Srov. Hayden White, Auch Clio dichtet. Stuttgart 1988; Též: Ladislav Kesner, Vizuální Teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech. Jinočany (H & H) 1997.
- 3 Srov. jejich studie in: Méthodes en histoire de l'architecture. Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, janvier 2002, Nr. 9–10.
- 4 Upozorňuji zejména na následující metodicky orientované studie: Hellmut Lorenz, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte? Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur. In: artibus et historiae, 4, 1981, s. 99–123. Petr Fidler, Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur. In: Josef Pauser, Martin Scheutz und Thomas Winkelbauer (Hg.), Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch. München 2004, s. 952–970, s. 964 an. Obě tyto studie byly pro mne určitým vzorem rovněž pro tuto úvahu.
- 5 Jan Mukařovský, Umění jako semiologický fakt (1934); K problému funkcí v architektuře (1937). In: Jan Mukařovský, Studie z estetiky. Praha 1966, s. 111–115; s. 272–282. Srov. Ján Bakoš, Der tschechoslowakischer Strukturalismus und die Kunstgeschichtsschreibung. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 36, 1991, s. 53–103.
- 6 K Richterově koncepci umění nejnověji srov. např. Milan Togner (ed.), Václav Richter 1900–1970. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného ke 100. výročí narození a 30. výročí úmrtí profesora Václava Richtera. Olomouc (Univerzita Palackého) 2001. Zvláště je třeba zmínit také další Richterovské studie Jána Bakoše (Slovenská akadémia ved, Bratislava).
- 7 Ke slavkovským projektům pro Dominika Ondřeje Kounice srov. zejména: Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli (1650–1718) und die österreichische Barockarchitektur. Wien 1991. Hellmut Lorenz, Domenico Martinellis Projekt für Schloss Austerlitz (Slavkov u Brna) in Mähren. Umění 29, 1981, s. 250 an. Hellmut Lorenz, Enrico Zuccalli und Domenico Martinelli in Austerlitz. In: F. Büttner–Ch. Lenz (ed.), Intuition und Darstellung, Erich Hubala zum 24. März 1985. München 1985, s. 195 an.
- 8 Ke slavkovským projektům pro Maxmiliána Oldřicha Kounice Jiří Kroupa, K otázkám slavkovského zámku: Valmaggini a Slavkov. Umění 27, 1979, s. 154 an. Jiří Kroupa, „Palác ve tvrzi“: Umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku. Opuscula Historiae artium, F 45, 2001, zde zejména s. 31–33.
- 9 Dosud nezveřejněný konvolut pozoruhodných plánů asi ze 70. let 18. století, řešících nově slavkovské předzámčí ve vztahu k městu – spolu s projektem velkého divadla – je umístěn v depozitářích zámku Jaroměřice nad Rokytnou.
- 10 Andrea Palladio, Čtyři knihy o architektuře. Praha 1958, s. 87–88.
- 11 Petr Fidler, Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur, srov. naše pozn. č. 2, s. 964.
- 12 Moderní faksimilová edice, srov.: Sebastiano Serlio on Domestic Architecture (intr. by James S. Ackermann, text by Myra Nan Rosenfeld). New York–Cambridge 1978.
- 13 Na tyto pojmy v barokní architektuře jsem upozornil ve dvou příspěvcích: Jiří Kroupa, „Palác ve tvrzi“: Umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku. Opuscula Historiae artium, F 45, 2001, s. 13–37. Jiří Kroupa, Palazzo in villa, memoria a bellaria. Poznámky k sémantice architektonické úlohy v baroku. In: Jiří Kroupa (ed.), Ars naturam adiuvans. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka. Brno 2003, str. 117–132.
- 14 Petr Fidler, Prandtauers Schlossprojekt für Jarmeritz. Zu Eigenart der barocken Planung. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVII, 1984, s. 119–140.
- 15 Nové ocenění architektury doby Ludvíka XV., k němuž dochází v současnosti ve Francii, je mimochodem nesmírně zajímavé také pro naše dějepiscectví a mělo by být zřejmě u nás podstatně více reflektováno.
- 16 Používám reprint anglického vydání podle původního originálu: Sebastiano Serlio, the five books of Architecture, 1611. New York 1982.
- 17 Srov.: Jean Castex, La critique des types a-t-elle une influence sur l'histoire de l'architecture? In: Méthodes en histoire de l'architecture. Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, janvier 2002, 9–10, s. 57–68.
- 18 Srov. Petr Fidler, art. cit. (srov. naše pozn. č. 2), s. 954. K projekčním mechanismům, srov. např. Marco Frascari, Stínové skiografie Vincenza Scamozziho. Umění XLII/1994, s. 185–193.
- 19 Náměšťská sala terrena dnes nese označení knihovni sál, případně banketový sál. Její nesporně originální podoba solitéru uvnitř renesančního zámku zjevně souvisela s pracemi, které zde započal pro Werdenbergy významný architekt Antonio da Porta již v 60. letech 17. století. Jeho rodinné a přátelské styky s Giovanni Pietro Tencallou by mohly zřejmě také naznačovat, proč byl k výzdobě povolán malíř Carpofofo Tencalla z tencallovské stavební družiny.
- 20 K Vranovu např. Bohumil Samek (ed.), Vranovský sál předků. Brno 2002. Fr. Polleross, Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam. Zum „conchetto“ des Ahnensaales in Frain an der Thaya. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LI, 1998, s. 105–114.
- 21 Jiří Kroupa, „Palác ve tvrzi“, art. cit., naše pozn. č. 13, s. 18.
- 22 Michael Baxandall, Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst. Berlin 1990.
- 23 Michael Baxandall, Umění, společnost a Bouguerův princip. In: Ladislav Kessner, op. cit., naše pozn. 2, s. 131–144.
- 24 Pokud vím, dosud nebyly práce „kritických dějin umění“ spojovány s francouzským konceptem „mentalit“. Je to asi dáno specifickou situací severoamerického dějepiscectví umění. Mají však k sobě nepochybně blízko – zejména v pracích francouzských historiků umění, pohybujících se v blízkosti „nové historické školy“.

Dějiny zámku v Lysicích do roku 1945

Dalibor Hodeček

S problémy údržby zámku v Lysicích po roce 1945 se čtenáři mohli seznámit na stránkách Zpráv Státního památkového ústavu v Brně 6/2002. Následující příspěvek je věnován dějinám tohoto objektu od 16. století a částečně též osudům jeho majitelů, z nichž někteří si Lysice velmi oblíbili, popřípadě též radikálně změnili podobu svého sídla.

Existence tvrze v Lysicích je písemně poprvé doložena k roku 1476.¹ Na konci 15. století a v prvních třiceti letech následujícího století nebyl objekt svými majiteli trvale obýván. Teprve Černčičtí z Kácova, kteří Lysice vlastnili od roku 1528, sem přesídlili a tvrz upravili do podoby již nesporně ovlivněné nastupující renesancí. První majitel z tohoto rodu Jan Černčický z Kácova zřejmě ještě sídlil převážně na hradě v Kunštátu spolu s manželkou Mandalenou z Nestajova, jíž v roce 1529 pojistil 500 kop grošů věna na Lysicích. Měl také úzké vazby k hradu Pernštejnu, kde dne 12. srpna 1530 vydal listinu, kterou osvobodil lysické poddané od robot při opravách tamního rybníka, splavu a struhy.²

K první renesanční přestavbě přistoupil nejspíše až Janův nástupce Diviš Černčický z Kácova, čemuž odpovídá letopočet 1554 na severním průčelí západní budovy.³ Diviš Černčický z Kácova se po Lysicích poprvé píše v roce 1556, kdy se účastní zasedání zemského soudu v Brně.⁴ O dva roky později zapsal na Lysicích 2 500 zlatých své manželce Kunce z Boskovic, dceři Václava z Boskovic na Bučovicích.⁵ Naposledy je zmiňován v roce 1561.⁶ Někdy mezi léty 1561 a 1567 zdědil tvrz jeho syn Václav Černčický z Kácova a Lysic.⁷

Posledními majiteli z rodu Černčických z Kácova byli další synové Diviše Bernart a Jan Purkhart (truksas na císařském dvoře, zemřel před r. 1587).⁸ Jan Purkhart byl ženat s Alžbětou Krajiřovou z Krajků.⁹ Oba bratři nechali tvrz v roce 1584 intabulovat Jindřichovi Březnickému z Náchoda a na Tulešicích. Správou panství byl pověřen jeho syn Hron, který se po Lysicích píše již 27. května 1585, kdy koupil za 100 grošů od poddaného Štěpána Klapoše dvůr na panství Lysice. Měl však zaplatit pouze 30 grošů, zbytek byl Klapošovi splácen v ročních splátkách jeho bývalým pánem (zřejmě Janem Purkhartem Černčickým z Kácova). Na Lysicích je Hron opět uváděn dne 20. června 1587. Je tedy mimo pochybnost, že se majetku ujal sám ještě za života otce, jenž zemřel až dne 1. prosince 1592.¹⁰

Na náhrobku Jindřicha Březnického z Náchoda ve farním kostele v Březniku byl vytesán nápis: „*Leta Paně 1592 v auterý po svatým Ondřeji o hodině VI, napůl orlů pan Bůh prostředkem smrti povolati ráčil z tohoto bidného světa urozeného pana pana Jindřicha Březnického z Náchoda a na Tulešicích jehožto duši pan Bůh rač v svau svatou slávu přijíti. Amen.*“¹¹

Zřejmě v letech 1584–1592 dostala lysická tvrz podobu zámku, přičemž podstatné práce asi byly dokončeny již v roce 1589, jak ukazuje nápis na kamenné desce s rolverkovou kartuší: HRON Z NACHODA A NA LISICZYCH LETHA PANIE 1589. Tato deska byla původně zřejmě součástí portálu vedoucího do renesančního zámku. Na místě hospodářských budov vzniklo tehdy také jednopatrové jižní křídlo a dále stejně vysoké dvojtraktové východní, jak dosvědčuje bohatá hřebínková klenba v přízemní prostře jihovýchodního nároží zámku. Byla vybudována také renesanční kaple, z níž se dochoval jenom portálek do sakristie s erbem Hrona Březnického z Náchoda a erbem Drnovským.¹² Tento alianční erb odpovídá historické realitě, neboť manželkou Hrona byla Dorota z Drnovic.¹³

Hron z Náchoda (nar. 7. března 1559 v Tulešicích) zemřel dne 27. března 1593. Na jeho náhrobku v Březniku bylo uvedeno: „*Tělo urozeného pana pana Hrona z Nachodu na Tulešicích a Lysicích Jeho Osvícenosti arciknížete Maximiliana Rakouského, voleného krále polského firschnaidera. Jehožto duše v rukouch Božích jest. Narodil se Leta Paně 1559 v outerý po neděli Laetare v 8 hodin po poledni na Tulešicích. Usnul v pánu Leta Páně 1593 v auterý po neděli Laetare v 8 hodin po poledni na Tulešicích.*“¹⁴ Poté, co Hron zemřel, stal se majitelem na čtyři desetiletí zřejmě jeho nevlastní bratr Jiří Březnický z Náchoda, kterého měl pravděpodobně Jindřich Březnický z Náchoda s druhou manželkou Markytou Pohnanskou z Pohnaní. S definitivní platností se však otázku příbuzenského vztahu Jiřího k Hronovi (nevlastní bratr nebo otec?) a Jindřichovi (otec nebo dědeček?) nepodařilo vyřešit.¹⁵ V roce 1593 Jiří neměl více než čtyři roky, takže správu panství museli vést poručníci Fridrich z Náchoda na Horních Dunajovicích, Václav Hrubčický z Čechtína a Jan Fridrich Kralický z Kralic. Statky byly Jiřímu z Náchoda jeho hlavním opatrovníkem a zemským hejtnanem přes nesouhlas matky vydány po schválení zemským

soudem již v roce 1595 poté, co císař šestiletému dítěti „*doplnil léta*“. Poručníci z nového stavu profitovali, neboť Jan Jiřík Bořita z Budče tento právní akt komentoval slovy: „*takové dítě soudu žádného nemá, a kdo by mu koupil škatuli cukru a neb červené péro, že by ještě více na něm vyloudil.*“ Jeden z poručníků a hlavní iniciátor akce Fridrich z Náchoda se hájil argumentem, že „*to pacholátko jeho se toho dožadovalo*“.¹⁶

Jiří z Náchoda měl nejméně dvě sestry. Sybilla se později prodala za svobodného pána Jana Dubského z Třebomyslic, po dlouhém váhání snad někdy ve 30. letech 17. století přestoupila na katolickou víru a ještě v roce 1641 se musela domáhat svého dědického podílu po zemřelém otci.¹⁷ Druhá sestra Johanka, respektive Veronika, sehrála určitou roli v souvislosti s lysickým zámekem v době druhého stavovského povstání. Zdá se, že ochrannou ruku nad dětmi držel Karel starší ze Žerotína. Když bylo Jiřímu z Náchoda v roce 1601 dvanáct let, odebral se spolu se svým poručíkem neznámého jména do Štrasburku. Tam mu měl být na žádost Karla staršího ze Žerotína vybrán preceptor. Jak dlouho v západní Evropě pobyl, nevíme. Jisté však je, že v roce 1605 byl již opět v Lysicích.¹⁸

Z konce 16. a počátku 17. století jsou již známa také jména správců lysického panství. Vladyka Jan Hoštický z Hoštic zastával funkci správce v roce 1580.¹⁹ K roku 1594 je zmiňován Jan Zachariáš z Plotiště.²⁰ Minimálně v letech 1597–1599 byl správcem Fridrich Velešovský z Velešova. Z doby jeho působení pochází zpráva o připravované cestě dosud nezletilého majitele lysického panství do Blanska, kde hodlal v lednu roku 1599 navštívit držitele tamního biskupského léna Jana Žalkovského ze Žalkovic. Na žádost mladého pána z Náchoda měl být pro hostinu připraven med, ryby a ptáci. Správce blanenského lenního panství přislíbil, že se navzdory zimnímu období pokusí toto menu zajistit.²¹ V letech 1601–1605 je jako správce na Lysicích písemně doložen Jindřich Pořícký z Roklína, jemuž dne 28. září 1605 odesílá blanenská vrchnostenská kancelář list, ve kterém se mj. uvádí: „*... Strany pak fedrování Vás některým čerstvým pstruhem pro J.M. pána Vašeho, žádost Vaši v pravdě rád bych naplnil, ale na tento čas žádných pstruhů v truhle naživě lapaných nemám, ani jich také rybáři, poddaní pána mého, jsouc již voda studená, a botů rybářských zde žádných nemám, pro studenost lapati nemohou.*“²² V roce 1606 byl správcem jakýsi Jiřík a o další dva roky později je v této funkci uváděn Adam Chudoba.²³ Dne 18. června 1622 byl komorníkem hraběte z Náchoda na Lysicích Mikuláš Hornodubňanský. Tato funkce však s velkou pravděpodobností neodpovídala dříve uváděnému označení „*ouředník*“, který byl spíše správcem statku.²⁴

Komorník českého krále Matyáše Jiří Březnický z Náchoda se poprvé oženil v únoru roku 1614 s Alenou ze Žerotína (1597–1617),

dcerou významného stavovského politika a tehdejšího zemského hejtmána Karla staršího ze Žerotína a jeho druhé manželky Elišky Krajiřové z Krajků.²⁵ Za tohoto manželství došlo zřejmě k další úpravě zámku, již je tedy možno datovat do období po roce 1614, kdy byl sňatek uzavřen. Nádvoří ze tří stran obklopylo bosované arkády v přízemku i v prvním patře (dochovány jsou v původním stavu pouze na východní straně, kde najdeme i fragmenty sgrafitové, malířské a freskové výzdoby z této doby s motivy lesní a vysoké zvěře, odkryté v padesátých letech 20. století). Jihovýchodní kout dvora zabralo točité schodiště do patra, na něž se dosud vstupuje kamenným obdélníkovým portálem nesoucím v nadpraží štítky s rodovými znaky Jiřího z Náchoda a Aleny ze Žerotína. Zřejmě v několika stavebních fázích tak do roku 1634 vznikl reprezentační zámek, u něhož nemohla chybět ani pravidelně založená renesanční zahrada.²⁶ Je pravděpodobné, že při této přestavbě byly zohledněny Náchodovy dojmy a poznatky z jeho cesty do Itálie, kterou absolvoval v roce 1612. Tehdy navštívil mj. město Padovu, odkud dne 10. dubna napsal dopis Karlu staršímu ze Žerotína, v němž mu sděluje, jakým okouzlejícím dojmem na něj Itálie působí.²⁷

Krátce po sňatku Jiřího z Náchoda se zámek stal cílem návštěv příbuzných, z nichž někteří v té době zastávali významné funkce. Dne 1. července 1614 přijel do Lysic strýc paní Aleny ze Žerotína nejvyšší hofmistr Adam mladší z Valdštejna (1569–1638), který zde s přestávkou pobyl až do 5. července. Adam mladší zde byl hostem také ve dnech 1. března až 3. března 1615. V říjnu roku 1617 (nejspíše 27.) zemřela v Lysicích manželka majitele panství Alena zanechavši po sobě dva syny (předčasně zemřeli, aniž se dožili dospělosti). Pohřeb se konal v Lysicích dne 25. listopadu 1617, jak nás informuje Adam mladší z Valdštejna, který se smuteční slavnosti též zúčastnil.²⁸ Součástí rituálu byl nepochybně smuteční průvod. Nejspíše bratrský kněz pak asi pronesl pohřební kázání, stručně seznámil přítomné s historií žerotínského rodu a vyzdvihl jeho nejskvělejší příslušníky. Pohřební rituál zřejmě uzavřela smuteční hostina s přesně daným zasedacím pořádkem, jež odpovídal struktuře smutečního původu. Setkání šlechty posloužilo patrně také politickým jednáním stavovských představitelů.²⁹

V případě Adama mladšího z Valdštejna, příslušníka starobylého českého šlechtického rodu, je trojí návštěva Lysic skutečně pozoruhodná a dokládá jeho vztah k tamnímu majiteli, neboť se jinak z Prahy vzdaloval jen zřídka. V letech 1614 a 1617 však návštěvy usnadnila nutnost řešení Adamových moravských záležitostí – příprava druhého sňatku a koupě židlochovického panství.³⁰ Není vyloučeno, že nad rakvi Žerotínovy dcery pronesl řeč tehdy pětadvacetiletý bratrský kněz Jan Amos Komenský, který byl již v té době jedním z nejlepších znalců historie žerotínského rodu a připravoval rozsáhlou práci věno-

vanou tomuto tématu. Dnes nezvěstný rukopis pak byl skutečně někdy mezi léty 1618–1620 napsán, k jeho vydání však nikdy nedošlo. Hypotézu podporuje i fakt, že již 19. června 1618 se oženil s Magdalenou Vizovskou, dcerou správce Ladislava Velena ze Žerotína, jehož druhá choť Alžběta rozená hraběnka z Thurnu vlastnila panství Letovice. V Letovicích žila jako služebná tamní majitelky Komenského švagrová. Tvrzení o přítomnosti Komenského v Lysicích však zůstává v rovině domněnky.³¹

Po smrti Aleny ze Žerotína se Jiří z Náchoda oženil podruhé. Zřejmě někdy po roce 1620 si vzal katoličku Renatu Marii z rakouského rodu Breunerů. Ze druhého manželství měl opět dva syny – Ferdinanda Leopolda a Františka Karla.³²

Jiří z Náchoda, ač český bratr a velitel stavovských vojenských oddílů, se postupně v období druhého stavovského povstání přiklonil na stranu Habsburků. Jeho politická kariéra se vyznačovala určitými oportunními rysy. Již před Bílou horou korespondoval s tehdejšími olomouckými biskupem kardinálem Františkem Dietrichsteinem, představitelem katolické strany na Moravě.³³ Na konci roku 1618 varoval Ferdinanda II., aby nejezdil na prosincový sněm do Brna, neboť měl údajně obavy o jeho život.³⁴ V dubnu 1619 opustil stavovské vojsko a uprchl do Vídně.³⁵ Krátce poté reagoval na nastalou situaci sjezd nekatolických stavů, který vypověděl Jiřího z Náchoda ze země a zabavil jeho statky včetně Lysic.³⁶ Nový císař Ferdinand II. mu však ihned poskytl jako odškodnění rentu 1 500 zlatých rýnských ročně a povýšil ho do hraběcího stavu. V době konfiskace žila na lysickém zámku matka majitele Markyta z Náchoda (rozená Pohnanská) a jeho ještě neprovdaná sestra Sybilla. V pokynech moravského direktoria komisařům pověřeným konfiskací lysického panství ze dne 8. června 1619 se mj. uvádí: „*A poněvadž stará paní i panna slečna tam na Lysicích na ten čas zůstávají, aby své vychování tak jako předešle měly, při ouředníku naříditi chtěje. Též pannu slečnu nepomíjejte napomenouti, aby jemu ouředníku v jeho povinnosti překážky žádnéj nečinily.*“ Direktoriu v téže směrnicí dále nařizuje, aby slečně vydali všechny věci, u nichž prokáže své vlastnictví. Dne 31. srpna 1619 pak direktorium povolilo dočasný pobyt na lysickém zámku i druhé sestře bývalého majitele Johance z Náchoda a jejímu manželovi Hynkovi z Hodic.

Jiří z Náchoda však zůstal politicky aktivní a již v červnu 1619 z pověření Ferdinanda II. začal vyjednávat s moravskými stavy. Krátce poté se stal stoupencem nového českého krále Fridricha Falckého. Na Jiřího žádost zemský sněm zasedající dne 15. února 1620 v Olomouci rozhodl o omilostnění a příslibu navrácení majetku.³⁷ V červenci 1620 se vrátil na Moravu a opět se ujal svých statků. Jeho postoj k novému králi však zůstal vlažný. Zdá se, že v této záležitosti sdílel názory svého tchána, který v úspěch českých stavů nevěřil.

Na podzim záměrně oddaloval moravskou vojenskou pomoc českému stavovskému povstání. U Znojma se mělo 8000 uherských jezdců spojit s moravským vojskem. Vyčkávací taktiku Jiřího z Náchoda velitel uherských vojsk odhalil pozdě a tak jej zpráva o bitvě na Bílé hoře zastihla teprve v Kolíně nad Labem.³⁸ Náchodovy aktivity v letech 1618–1620 zřejmě probíhaly v úzké součinnosti s Karlem starším ze Žerotína a Františkem z Dietrichsteinu.³⁹ Své postoje z tohoto období krátce po vítězství císaře dokázal obhájit v rozsáhlé obraně o 57 artikulích.⁴⁰

V roce 1621 Náchod již bojoval na straně císaře, přestože zvláště ní důvěru některých prohabsbursky orientovaných činitelů neměl.⁴¹ V první polovině roku konvertoval ke katolicismu, což například Adam mladší z Valdštejna hodnotil jako politický akt („...*Taky toho zprávu mám, že jest pan hrabě z Náchoda od svého náboženství odstoupil, ale aby to nyní z poznání učiniti měl, sem Tomášovy víry...*“).⁴² Již v následujícím roce se přihlásil o některá konfiskovaná panství – žádal Lomnici, Bystřici nad Pernštejnem, Nové Město na Moravě a dům v Brně. Jeho požadavky však byly posuzovány líně, neboť ještě v roce 1623 musel žádost o Bystřici nad Pernštejnem opakovat. Tento statek nakonec získal až ve druhé vlně konfiskací, kdy nejzasloužilejší nabyvatelé již byli uspokojeni.⁴³

Podělohorské majetkové zisky, ostrý protireformační kurs a válečné události se promítly též do dějin lysického panství. Na jaře roku 1622 byl v Lysicích ubytováno vojsko Dona Pietra de Medices, které hrozilo rabováním v širokém okolí.⁴⁴ V roce 1625 byl k lysickému panství připojen nedaleký statek Drnovice.⁴⁵ V téže době pozval Jiří z Náchoda do Lysic jezuity, aby zde provedli rekatolizaci.⁴⁶ Je tedy pravděpodobné, že když na podzim roku 1625 navštívil Jan Amos Komenský na zámku v Kunštátu tamního sedmdesátiletého majitele Štěpána Šmída z Freihofenu a na zámku v Letovicích svou někdejší švagrovou, lysickému sídlu nejvyššího sudího zemského se z bezpečnostních důvodů vyhnul.⁴⁷ Sám o Náchodovi a jeho horlivých katolických iniciativách z této doby píše: „*Svaté knihy prve aksamitem, stříbrem, zlatem ozdobené-neboť ve všem nádherný a honosný byl-zlato a stříbro z nich sebrav, při své přítomnosti do záchodu vházeti rozkázal.*“⁴⁸

Když na podzim roku 1627 musel dočasně jmenovaný zemský hejtman kardinál František z Dietrichsteinu opustit zemi, jmenoval dne 5. října několik svých zástupců pro věci politické, mj. též nejvyššího sudího moravského Jiřího z Náchoda.⁴⁹ Ten byl Dietrichsteinovým zástupcem též v roce 1630, kdy kardinál odjel do Janova přivítat budoucí manželku Ferdinanda III. Marii Annu.⁵⁰ Náchodova finanční politika však vedla téměř ke katastrofě, takže kardinál byl v květnu 1631 nucen naříditi, aby byl pořízen soupis jeho dluhů.⁵¹

Zdá se, že Jiří z Náchoda si lysický zámek oblíbil. Jsou doloženy jeho občasné pobyty, přičemž však je patrné, že alternativním sídlem byl zámek v Miroslavi. Je nepochybné, že si sem nechával posílat zprávy o vývoji situace na válečných polích, o čemž existuje doklad z roku 1631. Rodina majitele zde určitě pobývala v létě 1629, na podzim 1630, v létě a na podzim 1631.

Do Lysic si také zval vzácné hosty. Doloženy jsou například pobyty jeho někdejšího tchána Karla staršího ze Žerotína ve dnech 17.–19. července 1629, 1. října 1630 a 10.–11. října 1631.⁵²

O poslední Žerotínově návštěvě v Lysicích se zachovala zajímavá zpráva. U Jiřího z Náchoda byl ohlášen již na počátek října 1631.

Na poslední chvíli se ale dozvěděl, že v Katově nedaleko Skalce v Uhrách se budou konat bratrské bohoslužby, jichž se chtěl zúčastnit nerespektujíc příslušný patent Ferdinanda II. Dne 2. října se proto Náchodovi omluvil slovy: „*že skrze takový odklady mé V. Milosti se toliko nepřiležitost děje... prosím, račte mne u sebe propustiti z nynějšího k V. Mti příjezdu a sebe z tak prodlouženého mne očekávání.*“ Návštěva se pak uskutečnila až o více než týden později. Faktem je, že když Žerotín spolu s manželkou Kateřinou z Valdštejna do Lysic přijel, bylo připraveno pohoštění dle představ hostitelů, tedy dle katolických zvyklostí. Chápající, leč ironizující Žerotín o tom podává tuto informaci:

„*Pán z Náchoda nás hrubě dobře choval, než všecko postními krměmi.*...“ Na rozdíl od zdrženlivé manželky, která post hostitelů akceptovala a raději celý den vůbec nejedla, se však na lysickém zámku přece jen nasytil.⁵³ Žerotín s Náchodem probrali politickou situaci, která se po zdrcující porážce generála Tillyho spojenými vojsky švédsko – saskými v bitvě u Breitenfeldu dne 17. září 1631 vyznačovala zhroucením vojenské moci císaře.⁵⁴ Vyhladovělá Kateřina se zřejmě více věnovala mladému Ferdinandovi Leopoldovi. Na šestileté dítě kladně zapůsobila, neboť Ferdinand Leopold krátce po jejím odjezdu vyjádřil prostřednictvím matky přání, aby mohl Kateřinu opět vidět. Ta mu však vzkázala: „...*A poněvadž pro mne přijeti chce, že budu na to očekávati, avšak že nemíním přijeti, leč v pátek na dobrou pečení.*...“⁵⁵

Na podzim roku 1631 se po vyhodnocení zpráv o saském vpádu do Čech nejistý Jiří z Náchoda zřejmě rozhodl převést některé své osobní věci do Vídně. Zda se tato neověřená zpráva týkala také lysického mobiláře, není známo.⁵⁶ Jistý je naopak fakt, že po částečném uklidnění politické situace zůstaly Lysice jeho oblíbeným sídlem.

Doložen je jeho pobyt ke dni 2. březnu 1634, kdy odtud napsal list Karlovi staršímu ze Žerotína.⁵⁷

V létě roku 1634 Jiří z Náchoda vážně onemocněl a dne 29. října téhož roku na svém zámku v Miroslavi na rakovinu jícnu zemřel. Na prosbu vdovy Renaty Marie povolil kardinál uložení jeho ostatků v loretánské kapli v Mikulově. Pohřeb s povzdechem komentoval

Karel starší ze Žerotína, který byl nejenom Náchodovým příbuzným, ale též svědkem dětství i celé politické kariéry. Nepochybně mu také byly dobře známy okolnosti, za nichž se jeho bývalý zeť ocitl v soukolí moci.⁵⁸ Mnohem přísněji posuzoval život, průběh nemoci a smrt Jiřího z Náchoda politicky méně informovaný Jan Amos Komenský, který uvádí: „*Jiřík z Náchoda, bratrský na Moravě od své mladosti posluchač i patron, potom z pána učiněný hrabětem, převrácený odpadlec, ten zázračnou jakousi nemocí v hrdle od Boha byl pokutován, že mu i jazyk vyhnul i díry pod bradou vyhrzyeny byly, pro něž nic do sebe ani z potrav ani z lékařství přijíti nemohl, protože týmiž děrami všecko aneb vyteklo anebo pomalu vykapalo. Načež, když všechno hojení daremné bylo, natrápiv se okolo dvou měsíců, lehkomyslnou tu a antikristu za dým slávy prodanou duši vypustil.*“⁵⁹

Po Jiřím z Náchoda zdědil zámek jeho syn Ferdinand Leopold (15. 8. 1625 – 9. 11. 1677 Ivančice).⁶⁰ Druhý syn František Karel zemřel nedlouho po svém otci. Jediná dcera se jmenovala Marie Renata. Poručníkem nezletilých sirotků se stal kardinál František z Dietrichsteinu a po jeho smrti v roce 1636 Maxmilián z Dietrichsteinu. Regentem náchodovských statků byl ustanoven Mikuláš Bílovský z Bílé na Lechvicích (asi 1599–1652).⁶¹ Ferdinand Leopold žil s matkou převážně v Rakousích, několik let strávil v Itálii a Nizozemí. Návrat neustále odkládal, takže jej poručník musel nechat na Moravu povolát moravským královským tribunálem.⁶² Majetku se Ferdinand Leopold po průtazích ujal až v červenci roku 1649. Marie Cecilie Renata se v roce 1650 provdala za hraběte Ferdinanda Viléma Slavatu z Chlumu a Košumberka, žila s ním převážně v Jindřichově Hradci a zemřela jako vdova v roce 1694.⁶³ Není příliš pravděpodobné, že by v době mezi úmrtím Jiřího z Náchoda a převzetím majetku jeho synem, tedy v letech 1634–1649, probíhaly na lysickém zámku zásadnější stavební úpravy, a to z důvodu nízkého věku majitele a jeho značného zadlužení.

Dosáhl významných titulů „*Jeho Milosti císaře římského a krále českého rada, skutečný komorník a zemský soudce Markarbství moravského*“ a dne 2. ledna 1657 byl povýšen do říšského hraběcího stavu.⁶⁴ Vlastnil vedle řady dalších statků (Bystřice nad Pernštejnem, Jimramov, Hradisko, Valeč, Hostim, Boskovštejn, Tulešice, Borotice, Lechvice, Miroslav) zámek a panství Lysice. Zde se dnes také nachází velká mramorová deska neznámého původu, která je druhotně osazená v jižním ochozu nádvoří. Obsahuje znak Ferdinanda Leopolda z Náchoda, jeho heslo, jméno s titulaturou a letopočet 1650.⁶⁵ Obci Lysice vymohl od Ferdinanda III. povýšení na městečko a povolení konání čtyř výročních trhů a týdenních dobytčích trhů. Císař tak učinil listinou vydanou v Praze dne 9. září 1652.⁶⁶ Typologicky je možno Lysice 50. a 60. let 17. století zařadit mezi rezidenční obec místního typu. Zámek je možno pro celé období let 1584–1667 ozna-

čit za rezidenci, přestože pobyty majitele jsou doloženy pouze sporadicky. Rezidence totiž nemusela být „trvalým bydlíštěm“ šlechty. Funkční vymezení lysického sídla touto charakteristikou objektu a jeho hospodářského zázemí potvrzuje.⁶⁷

I za Ferdinanda Leopolda zřejmě na panství probíhala tvrdá rekolizace, neboť krátce po ukončení třicetileté války panství opustilo 42 rodnin. František Matějka se oprávněně domnívá, že se tak stalo z náboženských důvodů.⁶⁸ Dalším možným důvodem odchodu poddaných byly přírodní pohromy, následky válečných událostí a finanční požadavky vrchnosti.

Jestliže ještě v 50. letech byly nejčastějšími místy pobytu hraběte zámky v Miroslavi a Hostimí, v první polovině 60. let převzalo tuto roli jeho lysické sídlo. Vzhledem k jeho společenskému postavení lze předpokládat, že objekt v této době splňoval všechna důležitá kritéria pro reprezentaci. Dne 18. srpna 1657 byla na lysickém zámku uzavřena smlouva, jíž František Zdeněk Šubír z Chobyně a na Jaroměřicích prodal svůj statek Voděrahy za 4 200 zlatých Ferdinandovi Leopoldovi z Náchoda.⁶⁹ Dlouhé pobyty Ferdinanda Leopolda z Náchoda v Lysicích jsou doloženy na jaře roku 1662 (březen–červen) a v zimě na přelomu let 1664 a 1665 (září–duben). Jako šlechtické sídlo sloužil tedy lysický zámek i v zimním období.⁷⁰ Termín rezidence je pro objekt výslovně použit v listině, vydané v Lysicích dne 28. října 1665, jíž hrabě postoupil Kristiánovi Maximiliánovi Mořici Tunklovi z Brtnička a Zábřeha dům v městečku Jimramově do svobodného vlastnictví.⁷¹ Ve starší literatuře je udáváno, že v roce 1666 byla dokončena stavba manýristicky cítěné sály tereny. Za základ časového vymezení jejího vzniku bylo považováno datování nejasného původu spolu s mravoličnými nápisy v arkádě této zahradní stavby, vyzdobené v oválné kopuli nástrojnou malbou s groteskem. Zdá se však, že objekt vznikl původně jako samostatně stojící stavba, a to zřejmě dříve než bylo dosud udáváno. Vzhledem k velmi negativnímu vývoji stavu financí majitele je pravděpodobné, že stavba byla zahájena již před rokem 1660, což však nelze písemnými prameny prozít doložit.⁷²

Ferdinand Leopold z Náchoda navzdory svým dvěma manželstvím zůstal posledním představitelem rodu. Jeho první manželkou byla od roku 1657 hraběnka Terezie Annunciata Františka Gallasová, dcera císařského maršálka Matyáše Gallase z Castellcornu a vévody z Lucary. Na začátku roku 1658 zajistil ženě věno na lysickém panství. Dne 5. prosince 1658 se novomanželům narodil syn Leopold František, který se však dožil necelých tří let. Dluhy hraběte z rozličných důvodů na počátku 60. let dosáhly závratné výše, takže musely být rozprodávány jednotlivé statky a zastavovány manželčiny šperky. Nedůvěru vůči Ferdinandovi Leopoldovi projevila vlastní matka Renata Marie (zemřela v lednu 1666), která v testamentu pořízeném

v roce 1660 ustanovila hlavní dědičkou svého majetku jedinou dceru Marii Renatu Slavatovou a synovi odkázala pouhou čtvrtinu, na niž měl nárok ze zákona. Velkorysý přístup naopak projevila manželka, která v závěti vložené do zemských desk dne 8. března 1665 hlavním dědicem svého majetku sice ustanovila Františka Zdeňka Novohradského z Kolovrat, vlastního syna své sestry Marie Viktorie, nicméně na manželka též pamatovala. Kromě většiny movitých věcí a obsahu svého psacího stolu zadluženému manželovi vrátila zpět svůj jimramovský a lysický statek, kteréžto zboží od něj krátce předtím odkoupila. Měla však podmínku, dle níž měl po její smrti vyplatit jejím dědicům do roka 19 500 zlatých na hotovost a nechat za 500 zlatých sloužit 1 000 mš. Dále měl vyplatit její šperky zastavené za 3 000 zlatých ve Vídni a do roka je doručit jejím dědicům. Ještě v roce 1665 Terezie Annunciata Františka zemřela. Zhruba v té době byly již veškeré zbylé statky hraběte pod sekvestrem (od konce roku 1664) a on sám dočasně internován v Brně.

Ferdinand Leopold však byl zanedlouho osvobozen a podruhé se oženil s Alžbětou rozenou Suniogovou z Budatína, ovdovělou Niaryovou. Svatební smlouva uzavřená dne 23. září 1665 mu slibovala 30 000 zlatých věna, za což nechal připsat v roce 1667 své druhé manželce panství Lysice, již odhadnuté k likvidaci dluhů.⁷³ Odhlédneme-li od konkrétní neutěšené finanční situace manželského páru, musíme konstatovat, že postup majitele lysického panství nebyl v mnoha ohledech nijak výjimečný, neboť manželky politicky angažovaných aristokratů se mnohdy stávaly častějšími hosty venkovských rezidencí než jejich partneři. Většinou jim však manželé svěřovali pouze hospodářský dozor, nikoliv, jak tomu bylo v případě Lysic, vlastnictví panství.

Od poloviny 60. let žil hrabě trvale ve Vídni, což zřejmě souviselo s jeho snahou být nablízku prostředí panovnického dvora Leopolda I., kde se snažil získat vliv. V této době se totiž pobyt u dvora stal i u části moravské šlechty demonstrací společenského postavení. Přestěhováním se Ferdinand Leopold výrazně odklonil od životního stylu svého otce a většiny moravských pánů generace žijící v první třetině 17. století, která zásadně odmítala jakékoliv pomyslení na trvalejší přesídlení ze svých venkovských statků. Proces aristokratické urbanizace se v době vlády Leopolda I. urychlil, i když i v moravském prostředí nejspíše zůstal v případě sídelního města císaře Václava omezen jen na nevelký počet jedinců. Rezidence v Lysicích přestala plnit funkci lokálního mocenského centra a na několik desetiletí se stala spíše občasným přístřeším svých šlechtických majitelů.⁷⁴ Hraběnka zřejmě i nadále ve snaze udržet majetek spolupracovala s manželem. V každém případě u císaře při obhajobě svých nároků na držbu lysického panství a jeho částí určených k likvidaci dluhů opakovaně uspěla.⁷⁵

Při prodeji svého dalšího panství Letovice ostřihomskému arcibiskupovi Jiřímu Sceplepsényiovi si hraběnka mj. vymínila, aby smlouva uzavřená ve Vídni dne 26. května 1668 obsahovala mj. formulaci: „*poněvadž pak svrchu jmenovaná paní hraběnka své některé mobilie a věci na hradě letovském má, obliguje se pan kupitel na takové mobilie, co bude potřeba vozů, zadostatek k vyvezení tých věcí do Lysic fúry dáti, bez všeckého nedostatku*“.⁷⁶ Z roku 1670 pochází zpráva, dle níž se do zámeckého areálu vstupovalo branou. U brány se nacházel dům, ve kterém bydlel oficír hraběnky Pavel Zámečník.⁷⁷ Smlouvou uzavřenou dne 11. února 1675 na zámku v Lysicích prodala Alžběta z Náchoda a Lichtenburka panství za 6 677 dukátů Janu Arnoštu Montrochierovi. Vklad kupní smlouvy do zemských desk se uskutečnil dne 16. února 1675. Dle smlouvy mohla bývalá majitelka ze zámku nechat odvézt 6 vozů osobních věcí.⁷⁸ Ferdinandem Leopoldem z Náchoda vymřel dne 9. listopadu 1677 po meči starobylý moravský rod, jehož počátky lze sledovat již ve 14. století. Poslední pán z Náchoda nepořídil testament. Jeho ostatky zůstaly nepohřbeny čtyři týdny a teprve poté je nechal přibuzný zemřelého hrabě Fünfkirchen odvézt do rodinné hrobky v Mikulově. Vdova Alžběta jej o mnoho let přežila a zemřela až v roce 1687.⁷⁹

Od Montrochiera v roce 1678 odkoupil panství ostřihomský arcibiskup György Szelepcsényi.⁸⁰ Za jeho působení k Lysicím opět dočasně patřil drnovický statek. Po arcibiskupově smrti (1685) získal majetek jako odúmřel císař Leopold I., který jej prodal za 22 000 zlatých dvornímu vojenskému radovi a polnímu zbrojmistru hraběti Janu Karlovi Serényiovi pro nezletilé syny jeho zemřelého bratra Františka Gabriela Serényiho – Františka Josefa a Antonína Amata.

Na počátku 18. století se manželé František Josef Serényi a Marie Magdalena rozená Thunová občas stávali kmotry dětí některých lysických poddaných. Doloženy jsou případy z roku 1703. U křtu se však nechali zastupovat lokajem z lysického zámku, popřípadě dalšími osobami. Dohledem nad veškerým serényiovským majetkem a jeho správou byl pověřen regent.⁸¹ Polní podmaršálek František Josef Serényi předčasně zahynul bezdětný dne 20. června 1705 při vojenském tažení Evžena Savojského v severní Itálii. Vlastní příčinou smrti bylo utonutí v řece Oglia, když se snažil získat pozice na pravém břehu řeky. Druhého dne napsal vojévůdce Evžen Savojský císaři Josefovi I.: „*Vaše císařské Veličenstvo v něm ztratilo velice chytrého a statečného generála*“.⁸² Pochován byl v Brně dne 15. srpna.⁸³ Vdova Marie Magdalena, rozená hraběnka Thunová, postoupila svůj podíl na Lysicích společně s panstvím v Kuníně a domem v Brně ještě téhož roku listinou z 1. října svému švagrovi Antonínu Amatovi Serényiovi.⁸⁴

Za Antonína Amata proběhla nejspíše někdy na přelomu druhého a třetího desetiletí 18. století barokní přestavba zámku. Otázku projektanta je zatím nutno ponechat otevřenou s tím, že jde o vídeňsky orientovaného architekta. Zcela určitě nebyl autorem hlavní fáze přestavby František Antonín Grimm, jehož autorství předpokládá Erich Hubala. Je mimo pochybnost, že přestavba lysického zámku byla odrazem přímé umělecké aktivity Vídně, přičemž umělecké dílo vysoké kvality nebylo zcela izolováno od tendencí vlastních tehdejších stavebních počínů na moravském území. Lysice lze v tomto smyslu vnímat jako kombinaci periferie vídeňského centra (projekt) a provincie (podíl místních umělců na realizaci projektu).⁸⁵

Nad renesančním schodištěm v jihovýchodním koutě nádvoří byla asi v roce 1718 obnovena a rozšířena hodinová věž. Úpravy výslovně zmiňované v písemných pramenech k roku 1718 se dotkly také interiérů (schodiště v jižním křídle, velký salon v 1. patře, stropy dalších pokojů). Budova dostala novou fasádu. Do té doby nepravděpodobně průběh jižního průčelí byl vyrovnán masivními přízdívkami. V dolní části zahrady byla vystavěna pastouška. Upravována byla obora a zámecký rybník, u něhož byla vyhloubena nová strouha. Nově byl postaven příbytek (pokoj ?) oficíra, kde byly provedeny stejně jako na mnoha jiných místech malířské a štukatéřské práce. Malíř mezi 1. květnem a 30. červencem 1718 pracoval také v sale terrene. Příkop byl zřejmě již v této době překlenut dvěma cihlovými valenými oblouky nesoucími mostovku stoupající k zámeckému portálu. Parapet mostu snad již v této době ozdobil sochy postav z antické mytologie (zobrazeny na vedutě z roku 1779).⁸⁶ Je pravděpodobné, že vlastní stavební práce jsou dílem místních řemeslníků. K 22. srpnu 1714 je v Lysicích zmiňován malíř hraběte Serényiho Joannes Krakoš, který se však v písemných pramenech v souvislosti s Lysicemi dále neobjevuje, takže není jistý jeho podíl na přestavbě prováděné v roce 1718.⁸⁷ Naopak se značnou pravděpodobností lze v tomto roce předpokládat účast na úpravách zámku a okolí u dalších umělců a řemeslníků. Mezi léty 1713 a 1739 je zmiňován v lysických matrikách místní zedník Filip Glatzinger, v letech 1714–1738 v Lysicích působil sochař Franz Drusard (též občas uváděný Dinhard). Zámeckým zahradníkem byl minimálně v letech 1713–1716 Franz Čachtický. Ze zámeckých sluhů jsou v písemných pramenech ještě často uváděni kuchař (Stanislav Andert) a lokaj synů hraběte (Martin Duchoslav).⁸⁸

V souvislosti s výše uvedenými poznatky bude nutno opět zhodnotit plán lysického zámku ze sbírky plánů generála Nicolaie uložené v archivu Würtensberské knihovny, jehož vznik je kladený mezi léta 1705–1720.⁸⁹ V předpolí zámku, na levém břehu potoka, vzniklo před rokem 1779 (veduta) hospodářské předzámcí se stájemi, kočá-

rovnou a bytem služebnictva. Je pravděpodobné, že výstavba tohoto předzámcí úzce časově souvisela s hlavní fází barokních úprav samotného zámeckého objektu.⁹⁰ K určitým úpravám však skutečně došlo asi až ve 30. letech, neboť v roce 1738 je zmiňována stavba nového pokoje v horní části oficírského příbytku „*Loquai*“.⁹¹

Antonín Amatus vlastnil Lysice sám v letech 1705–1738. Jeho manželkou byla od roku 1694 Marie Františka rozená hraběnka Valdštejnová, která zemřela dne 17. 2. 1734 a pochována byla v Brně u sv. Michala o dva dny později.⁹² V roce 1728 došlo k definitivní integraci lysického a drnovického panství, jež pak zůstalo spojeno až do konce patrimoniálního období.⁹³ Děti hraběcího páru měli vlastního hofmistra, jímž byl v roce 1716 Antonín Adrian.⁹⁴ V roce 1734 žilo 11 potomků hraběcího páru – Josefa, provdaná Althannová (38 let), Antonie (36 let), Františka, provdaná Oppersdorfová (34 let), Filip (28 let), Ludvík (27 let), Eleonora (25 let), Karolina (23 let), Karel (22 let), Sidonie (19 let), Amandus Milota (17 let) a Josefa (16 let). Antonín Amatus přežil svou manželku o čtyři roky. Dne 13. července 1737 nechal sepsat testament. Zemřel v Brně dne 21. února 1738 a o den později byl pochován v kostele u sv. Michala. Pozůstalostní inventář lysického zámku byl pořízen dne 27. června 1738. Interiéry zámku v této době byly bohatě vybaveny nábytkem. Stěny zdobila řada obrazů, zejména krajinomaleb. Vedle pokoje hraběte se nacházela jeho pracovna (kabinet) s nezbytným psacím stolem a dvěma skříněmi. Zvláštní pokoje obývali svobodní synové a neprovdané dcery zemřelého hraběte – Filip, Ludvík, Eleonora a Charlotta. Jeden pokoj byl nazýván modrým dle barvy tapet a části vybavení. V hlavním sále se kromě dalšího mobiliáře nacházel billiardový stůl. V zámku nechyběla ani kaple. V sale terenně se nacházelo šest křesel a pohovka (canape).⁹⁵ Je pravděpodobné, že určitá část mobiliáře byla do zámku přivezena až po ukončení zásadní barokní přestavby, tedy někdy ve 20. a 30. letech 18. století.⁹⁶

Synové Antonína Amata prodali majetek v roce 1740 za 210 000 zlatých a 800 zlatých klíčného Leopoldovi z Dietrichsteinu, což bylo domluveno ještě za života Antonína Amata. Dietrichstein jej o pouhých pět let postoupil smlouvou ze dne 1. dubna 1745 za 180 000 zlatých Janu Jiřímu Piatí, rytíři z Drnovic. Jan Jiří vlastnil Lysice až do své smrti v roce 1759. Poté majetek do roku 1762 spravovali společně jeho synové.⁹⁷

Hřiště pro míčové hry, obklopené sloupy a na vnější straně plnou zdí, bylo přibližně v polovině 18. století (snad za Jana Jiřího Piatího) přeměněno na zahradu s buksusovým parterem a bazénem s vodotryskem (triton dující do lastury). Tehdy se změnil vzhled i dalších zahradních ploch. Nad tzv. kapucínkou byl zřízen kruhový bazén s vodotryskem (nymfa s rybou uprostřed lasturové mísy).

Uprostřed horní terasové zdi vznikla grotta, do jejíchž bočních výklenků byly pak umístěny alegorické figurky dvanácti měsíců roku v podobě trpaslíků. Terasová zeď byla završena balustrádou se sochami antických božstev a héroů. Někdy před rokem 1779 vznikly též zámecké skleniky, které byly v letech 1884–1885 strženy a nahrazeny současnými.⁹⁸

Po ukončení dědicického řízení po Janu Jiřím Piatím se v roce 1762 ujal panství Emanuel z Piatí. V roce 1774 vypukly na panství selské nepokoje. V lednu 1783 se sedláci postavili proti vrchnosti se zbraní, nicméně povstání bylo tvrdě potlačeno.⁹⁹

Je jisté, že za Emanuela Piatího byly provedeny určité drobné úpravy interiérů zámku. V roce 1775 namaloval na látkové tapety určené pro zdejší sídlo krajinné scény malíř a komorník benediktinského kláštera v Rajhradě Storch.¹⁰⁰ Po uzavření příkopu mezi severním křídlem a salou terenou byla zahájena přístavba divadla. Divadlo bylo otevřeno v roce 1791.¹⁰¹ Asi v roce 1800 byla postavena klasicistní budova tzv. důchodu (dnešní Zámecká ulice č. p. 5), jak dokládají kovové číslice na břidlicové desce mezi pilastry.¹⁰² Emanuel Piatí střídavě pobýval v Lysicích a ve svém městské domě v Brně na ulici Neue Fröhlicher Gasse č. 474, respektive 162, který nechal vystavět již Antonín Amatus Serényi.¹⁰³

V roce 1807 vymřeli Piatiové z Drnovic po meči. Poslední mužský potomek Emanuel, který zemřel ve věku 78 let, byl pochován dne 7. listopadu 1807 v Brně.¹⁰⁴ Jedinou dědičkou se stala Antonie (1773–1843), provdaná Dubská, která vlastnila Lysice až do své smrti v roce 1843. Jejím manželem byl František hrabě Dubský z Třebomyslic (1750–1812), který v roce 1810 dosáhl pro sebe i pro své potomky dědicického hraběcího titulu. V témže roce jej císař František I. ustanovil prezidentem Moravsko-slezského zemského práva a nejvyšším –moravským zemským sudím.¹⁰⁵ Za Antonie Dubské byl v letech 1820–1821 postaven podle plánů biskupského stavitele Jana Sarkandra Thallera ovčín. Nejspíše v roce 1837 vznikl současný cihlový most přes potok, který usnadnil pohodlný vstup do zámku.¹⁰⁶ Ještě starou, tříarkádovou, valbou zastřešenou salu terenu znázornila Karolina Dubská z Třebomyslic (1792–1835) na svém amatérském pohledu na Lysice, který namalovala v roce 1824.¹⁰⁷

Na počátku 30. let 19. století došlo k první významné stavební proměně divadla. V roce 1831 byla vykopána zemina nacházející se pod podiem, aby bylo dosaženo vhodné výšky pro nově dimenzovaná tři propadliště, strojové zařízení a pohodlný přístup ke skříní nápoje. Téhož roku byla původní předopona vyměněna za novou čerVENOU oponu a byly přidány dvě scénické výpravy. K velké přestavbě došlo v roce 1835. Strop sálu byl stržen, bylo vybudováno úplné hlediště, které bylo od jeviště odděleno pevně uzavřeným pažením až

ke stropu sálu a v získaných prostorách po obou stranách byly umístěny garderoby k převlékání a k uložení kostýmů. Všechny opony se mohly posunovat nebo svinout do výšky. Z blíže neznámých důvodů (snad příliš složité strojní zařízení) byl však provoz divadla na 19 let (1837–1856) přerušen.¹⁰⁸

Nejvýznamnějším představitelem rodu Dubských se stal Františkův nejstarší syn Emanuel (20. 2. 1806 Vídeň – 19. 9. 1881 Lysice), císařsko-královský komoří a tajný rada. Proslul jako příznivec obrozeneckých českých národních snah a milovník umění. V září 1838 a srpnu 1842 například zapůjčil obrazy ze svých sbírek na výstavu, které pořádal Umělecký spolek Františkova muzea v Brně. Zda šlo též o obrazy ze zámku Lysice, není prozatím zjištěno. Emanuel totiž užíval též dům v Brně na Neufrohlichergasse č. 162, který vlastnila jeho matka.¹⁰⁹ Uměnilmilovná byla též Emanuelova manželka Matylda, rozená Žerotínová (1808–1887), která se do dějin zapsala jako zakladatelka první dětské nemocnice na Moravě.¹¹⁰ Projevovala se též jako amatérská malířka. Její dvě zátíši jsou dnes zavěšena v zimní jídelně ve druhém poschodí.¹¹¹

Ve 20. letech 19. století se Lysice staly určitým centrem společenského dění. Designovaný dědic panství zde byl vychováván spolu se synem své sestřence Heleny Mořicem Ebner-Eschenbachem (1815–1898). Na léta, kdy žil na lysickém zámku spolu s matkou, Eschenbach ve stáří velmi rád vzpomínal. Se zvláštním zaujetím psal o majitelce zámku jako o dobré tetičce „Tony“. S rodinou Dubských byl spřízněn vícenásobně, neboť v roce 1848 si vzal za manželku svou sestřenicí Marii Dubskou, pozdější slavnou spisovatelku.¹¹² Snad někdy v roce 1831 nebo 1832 krátce před zkouškou na soudece a advokáta zde jako vychovatel pobýval slovinšský básník JUDr. France Prešeren (3. prosince 1800 Vrba-8. února 1849 Kranj), který vzdělával mladého hraběte Dubského.¹¹³ Za prokázané služby dostal od Emanuela mj. zlaté hodinky. Pobyt v Lysicích v básníkovi zanechal hluboký dojem, což se odrazilo v jeho baladě Židovské děvče.¹¹⁴ Ještě jako student pobýval v Lysicích František Tomáš Bratráněk (3. listopadu 1815 – 2. srpna 1884).¹¹⁵

Poté, co Antonie Dubská zemřela, byl na základě odevzdací listiny ze dne 7. listopadu 1843 velkostatek intabulován dne 9. ledna 1844 jejímu synovi Emanuelovi.¹¹⁶ Vzápětí se přistoupilo k rozsáhlé přestavbě interiérů. V letech 1843–1848 byla v západním křídle zámku zřízena nová vstupní hala s dórskými sloupy, spojená s novým hlavním schodištěm jdoucím přes dvě patra. Původní barokní schodiště bylo zbořeno. Na místě úzkého renesančního arkádového ochozu byl na jižní a západní straně nádvorí vybudován nynější ochoz. Původní toskánské sloupy východní arkády byly nahrazeny kamennými pilíři členěnými pásovou rustikou. Upraveno bylo také severní čelo

dvora. Čtyři tyto sloupy byly pak použity v arkádě ukončující u vodního příkopu severní čelo východního křídla předzámčí. Parapet ochozů 1. patra rozčlenilo panelování, do výplní byly vloženy maltové štíty a na jejich plochu namalovány znaky světské šlechty. Nádvorí tak dostalo jednotnou fasádu klasicistního charakteru, ukončenou pergamskou římsou. V 1. poschodí vznikl nový kaplový prostor. Do otvoru ve zdi mezi kaplí a sakristií bylo vsazeno kamenné ostění se „starými erby“, původně „u vchodu v přízemí“.¹¹⁷ Nynější sloupy zámecké kolonády (pergoly) vybudoval asi po roce 1848 lysický rodák František Vašíček (nedatovaný variantní projekt), přičemž dřevěný ochoz pochází asi až z poloviny 80. let 19. století.¹¹⁸ Vašíček nechal upravit také salu terrenu a oválný zahradní salon při její západní straně. Tyto práce nejspíše ukončil až v roce 1866, jak napovídá nápis nad dveřmi do salonu: „*Je höher die Glöcken – je schöner Gelaut – je weit die Preussen – je grösser die Freud*“.¹¹⁹ Ve východní části renesanční zahrady změnil původních pět terénních výšek na čtyři.¹²⁰

Někdy před rokem 1860 byla také místnost v 1. patře upravena na knihovnu, „*kteřá má strop a stěny zcela obložené dřevem*“ a je vybavena vestavěnými skříněmi. Hlavní průčelí zámeckého obydlí doplnil rodový znak Dubských z Třebomyslic; medailon nesený dvojicí puttů byl umístěn nad římsu trojice oken sálu nad vjezdem do zámku. O něco později, v roce 1862, byla v blanenských železárnách zhotovena litinová figura ženy s amforou, která přivádí vodu do kamenné polovalcové kašny u příkopu.¹²¹ Severní část jižního křídla zámku se nacházela přibližně v dnešním stavu již v roce 1860, což vylučuje větší úpravy kladené Dagmar Černouškovou do 70. let 19. století.¹²²

Ve zralém věku se Emanuel Dubský angažoval také v politice a spolkovém životě Moravy. Za zmínku stojí jeho činnost v Moravsko-slezské hospodářské společnosti.¹²³ V roce 1861 byl panovníkem jmenován moravským hejtmánem.¹²⁴ V této funkci měl mj. povinnost zahajovat zemský sněm, předsedat jeho shromážděním, řídit sněmovní jednání a uzavírat sněm po projednání všech záležitostí nebo na příkaz císaře.¹²⁵ Stejně jako další přisedící zemského výboru měl po celou dobu výkonu své funkce povinnost bydlet v zemském hlavním městě.¹²⁶ Dá se tedy předpokládat, že v této době Emanuel Dubský trvale pobýval v Brně a do Lysic zajížděl pouze na kratší pobyty. Situace se mohla zásadně změnit až v roce 1877, kdy hejtmanský úřad opustil. Poté se však stal členem panské sněmovny. Zemřel ve svém venkovském sídle v Lysicích dne 19. září 1881 ve věku 75 let.¹²⁷

V manželství Emanuela a Matyldy Dubských se narodilo jedenáct dětí, z toho čtyři synové. Mezi tragické rodinné události lze přiřadit úmrtí dvouleté dcery Hermíny, která ve věku dvou let uhořela. Poté, co Emanuel Dubský zemřel, zdědil Lysice prvorozený syn Quido (19.3.1835 Lysice – 22.2.1907 Vídeň), jemuž byl velkostatek knihov-

ně připsán dne 26. ledna 1883 na základě odevzdací listiny ze dne 30. prosince 1882.¹²⁸ Zastával významné funkce, po určitý čas byl prezidentem Moravsko-slezského lesnického spolku v Brně. Do roku 1881 byl oficiérem rakouské armády, poté byl povýšen do hodnosti generálmajora. V moravském zemském sněmu zasedal od roku 1882, kam byl zvolen za velkostatkářskou kurii. V letech 1885–1887 byl poslancem říšské rady. Hlasoval se stranou ústavověrnou.¹²⁹

Pro dějiny lysického zámku je důležitý též druhorozený Ervín (23. 6. 1836–1909), který se stal fregatním kapitánem rakouského námořnictva a obohatil rodinné sídlo své větve rodu o četné sbírkové fondy exotických zbraní a knih. Psal též básně a divadelní hry a věnoval se žánrovému malířství. Oskar (6. 4. 1839–24. 6. 1859) padl ve dvaceti letech v roce 1859 v bitvě u Solferina. Další syn Zbyněk (28. 7. 1840–1886) se s rodinou příliš nestýkal a zemřel v relativně mladém věku v bídě. Alfons (22. 9. 1843–1866) zahynul v bitvě u Hradce Králové v roce 1866. Nejmladší syn Richard (nar. 20. 2. 1845) byl v dvaceti sedmi letech zavražděn. Dcery Marie (nar. 1. 2. 1847), Ludovika-Wiga (nar. 6. 8. 1853) a Ulrika (nar. 6. 6. 1850) zůstaly neprovdány a žily společně na vlastním zámku Waldhof u Emersdorfu v Korutanech.¹³⁰

Ve druhé polovině 19. a na počátku 20. století zřejmě na Lysicích občas pobývala vzdálená příbuzná tehdejších majitelů (dcera bratrance Emanuela Leopolda Dubského), slavná rakouská spisovatelka Marie von Ebner-Eschenbachová (13. září 1830 Zdislavice u Kroměříže – 12. března 1916 Vídeň). Kromě prozaických děl psala též verše, které objevil a ocenil básník „*trůnu a vlasti*“ Franz Grillparzer. Je však zřejmé, že na zámku neměla vlastní stálou pracovnu, neboť zde pobývala pouze sporadicky.¹³¹

V péstební zahradě západně od zámku byly, jak již bylo výše řečeno, v letech 1884–1885 strženy skleniky a nahrazeny nyníjšími.¹³² Dne 3. října 1902 zhruba v 11.30 h vznikl u kouřovodu v severovýchodním rohu pokoje vedle vchodu do rondelu požár. Požár se rychle rozšířil po celé střeše a v divadle v severním traktu zámku. Na místo okamžitě přijelo 23 hasičských sborů v počtu asi 400 mužů. Přestože se podařilo požár lokalizovat a uhasit, byla zničena celá střecha a divadlo se všemi dekoracemi (36 kompletních prospektů, 300 divadelních prospektů, divadelní knihovna se 120 scénáři divadelních her). Poté, co byly zničeny dřevěné části střešní vazby, zřítla se také oplechovaná střecha zámecké věže. K proražení stropů našťěstí nedošlo.¹³³ Při požáru byl údajně znečištěn náhrobník Jaroslava staršího Dubského z Třebomyslic a na Výčapech zemřelého v roce 1606, který na Lysice nechala zřejmě někdy v 19. století převézt rodina Dubských.¹³⁴

Na místě divadelního křídla vznikla v letech 1903–1904 novostavba (dnešní severní křídlo), již projektoval Karel Havlína z Bosko-

vic. Havlínova přestavba je dobře dokumentována archivním materiálem – korespondencí, účty a plány. Za vlastní práci Havlína inkasoval 77 581 korun 20 haléřů, za materiál bylo vyplaceno 4 938 korun 6 haléřů, za řemeslné práce 111 246 korun 45 haléřů. Poslední pohledávky byly Havlínovi vyplaceny patrně až v roce 1907. V březnu 1903 psal Havlína hraběti Dubskému o předpokládaných termínech dokončení toto: ukončení přestavby divadelního traktu plánoval na konec října 1903. Pro ukončení stavebních prací na věži navrhl a zaručil, stejně jako na budově zámku samého, konec srpna 1903. Při opravě věže muselo být nejprve odstraněno poškozené zdivo. Na tomto místě bylo na bílou vápennou maltu postaveno zdivo nové. Hlavní římsa byla vedena se zřetelem k obloukovité formě ciferníku věžních hodin. Ve zdi byly vysekány velké podpěrné otvory pro trámy k vnesení nového trámového stropu. Poškozená fasáda byla otlučena a nahrazena novou, interiéř věže byl znovu omítnut. Klempířské práce na věži provedl Jan Tichý, klempířský mistr z Brna. Na práci se podílel také Ferdinand Bannert, Silvestr Hlavka, Bedřich Tichý, Eduard Schwarz a Rupert Příkryl. U někdejšího divadelního traktu bylo nejdříve odstraněna suť. Nové základové zdivo bylo zbudováno z lomového kamene a cihel na vápennou maltu. Ve sklepích bylo postaveno z cihel nové zdivo pro pilíře pod nosiče z cementové malty. Nová hlavní římsa na všech čtyřech frontách měla 38/40 cm. Okna byla opatřena žaluziemi. Všechny římsy byly čištěny a ozdobeny. Suť byla nasypána pod dlaždice na půdě střechy, podlahu a scho-diště vrchního poschodí i dolního poschodí. Stropy byly omítnuty na dvojitý rákos, hladká omítka vnitřních stěn byla vybělena. Zámek dostal břidlicovou pokrývku. Opraveny byly také mosty, kanál a sala terrena. V roce 1904 tak stálo v místěch bývalého divadla dnešní severní křídlo s prostornou halou, prostupující oběma patry.¹³⁵

V nádvořní jižní straně severního křídla byla zřízena secesní knihovna admirála Ervína Dubského. Ervín, který se mj. projevoval jako malíř, v letech 1881 a 1887 namaloval Zátíší, v roce 1882 Lichváře, v roce 1893 Vzpomínku, v roce 1895 V ateliéru, v roce 1900 pořídil kopii dnes nedochovaného originálu pohledu na zámek z roku 1779 a konečně v roce 1905 namaloval autoportrét. Obrazy se dnes nachází v těchto prostorách.¹³⁶ Druhé patro bylo později vyhrazeno matce posledního majitele Alžbětě Leopoldině, rozené Kinské (7. 5. 1855 Praha – 24. 11. 1942 Třešť).¹³⁷ Patrně nejstarším vyobrazením zámku po této přestavbě je veduta na diplomu, který věnoval hraběti Quido Dubskému k 70. narozeninám dne 19. března 1905 Zentrumsklub des mährischen Landtages. Autorem je dle signatury C. Lambotte z Vídne.¹³⁸ V přízemí zámku se v roce 1905 nacházely dveře pobité plechem a železnými pásy, které byly údajně v roce 1735 nalezeny ve zřícenině hradu Rychvaldu.¹³⁹ Testament nechal Quido





Dobové fotografie z prvních dvou desetiletí 20. století, z doby posledních soukromých majitelů zámku.



sepsat dne 15. dubna 1906. Zemřel po necelém roce dne 22. února 1907 ve Vídni.¹⁴⁰

V roce 1908 se stal majitelem Quidův syn Albrecht (narozen 12. 7. 1882 v Lysicích jako třetí z pěti dětí Quida a Alžběty Leopoldiny Dubských, zemřel v roce 1962).¹⁴¹ Dalšími dětmi Quida a Alžběty byly dcery – Hedvika Bohumila (narozená dne 31. října 1878 v Lysicích, zemřela dne 17. května 1879 v Chebu), Felicita Bohumila (narozena 21. března 1880 v Chebu), Markéta Bohumila (narozena 5. května 1885 v Lysicích) a Kristina Bohumila (narozena 2. října 1894 v Lysicích).¹⁴² Majetek byl Albrechtovi vložen do zemských desk dne 4. prosince 1908 na základě odevzdací listiny ze dne 14. listopadu 1908.¹⁴³ Nelze mít za to, že doba, kdy Albrecht vlastnil Lysice, se vyznačovala pouze společenským a kulturním sestupem, jak tvrdí J. Paukert. Konala se zde i nadále důležitá setkání, na návštěvy byly zváni významní hosté. Dne 6. dubna 1910 se na lysickém zámku například konala svatba sestry majitele Margarety Dubské (5. 5. 1885–12. 4. 1968) a Friedricha Adolfa Kinského (5. 10. 1885–5. 2. 1956). Narodily se zde také dvě z šesti dětí tohoto manželského páru - dne 27. května 1915 Fridrich Adolf (27.5.1915-27.3.1984), pozdější velkopřevor Maltézského řádu v Rakousku, a dne 31. října 1921 Petr Albrecht (31. 10. 1921–26. 1. 1945).¹⁴⁴ Sám Albrecht Dubský (1882–1962) žil s Julií rozenou Mittrowskou (1898–1986) v bezdětném manželství.¹⁴⁵ Až do roku 1914 bydlel Albrecht stejně jako jeho dědeček a otec střídavě v Lysicích a v domě v Brně (Fröhlichergasse 9 /Rudolfsgasse 3). V tomto roce byl tento dům, sloužící přibližně 200 let jako městská rezidence majitelů zámku v Lysicích, zbourán.¹⁴⁶

Po převratu a vzniku československé republiky byla na velkostatků provedena první pozemková reforma. Soutpisová výměra velkostatku činila na počátku reformy 2 430, 5 ha.¹⁴⁷ Dne 26. ledna 1921 byla na návrh Pozemkového úřadu v Praze ze dne 25. ledna 1921 do zemských desk vložena poznámka o záboru velkostatku dle zákona č. 215 Sb. z. a n. ze dne 16. dubna 1919.¹⁴⁸ První etapu reformy provedl v roce 1924 přidělový komisař ing. J. Bartůněk a technický úředník J. Karásek. Drobným nabyvatelům bylo přiděleno 351 ha, zbytkový statkář dostal 31,5 ha. Vlastníkům bylo propuštěno 270, 5 ha, v záboru zůstalo 1 810 ha.¹⁴⁹ Poznámka o záboru některých pozem-

ků byla vymazána dne 28. října 1924 na základě rozhodnutí Pozemkového úřadu ze dne 1. října 1924, přičemž zámek spolu s příslušnými nemovitostmi a parkem byl ze záboru propuštěn.¹⁵⁰ Majitel se mj. zavázal, že po předběžném ohlášení povolí dle návštěvního řádu přístup turistům do parku a obory. Veškeré stavební změny a opravy budov měly být prováděny jen se souhlasem Státního památkového úřadu pro Moravu a Slezsko v Brně.¹⁵¹ Dle rozhodnutí Státního pozemkového úřadu v Praze ze dne 5. září 1931 bylo vlastníkovi na základě dohody z roku 1927 propuštěno cca 2 049 ha půdy (včetně rozlohy propuštěné již v roce 1924, čímž byla na velkostatků pozemková reforma dokončena).¹⁵²

V období 1. republiky byly v areálu zámku provedeny pouze dílčí stavební úpravy. K roku 1923 je doložena oprava kašny – bazénu v jižní části zahrady. Starý bazén měl být zvětšen, dlažba i zdívko provedeno v kameni na vápennou maltu; kamenná dlažba byla položena do spádu a vyspárována cementem. Práce navrhl a provedl Jindřich Kachlík ze Svitávky. O tom, že někdejší kašna byla skutečně používána jako bazén, svědčí fotografie z 20. – 30. let z rodinného archivu Dubských.¹⁵³ Dle zprávy z 2. poloviny 20. let byl park veřejnosti přístupný, návštěvnost byla vysoká. Soutpis vzácných dřevin byl vyhotoven v roce 1927 a opět dne 15. října 1929. K ochraně stromů bylo vydáno speciální rozhodnutí majitele.¹⁵⁴ V roce 1937 bylo na zámku zřízeno ústřední topení a ohřev vody. Práci provedla firma Instala (ing. A. Grimm), odborně vedený závod pro zařízení ústředních a etážových topení a větrání všech soustav, Brno.¹⁵⁵

V letech 1940–1941 namaloval rakouský malíř Ernst Mayer obrazy posledního soukromého majitele zámku, jeho manželky a rodičů.¹⁵⁶ Dne 17. prosince 1942 ze zemských desk vymazána poznámka o fideikomisní substituci, která byla na velkostatků zavedena dle rozhodnutí Krajského soudu pro věci civilní v Brně dne 14. listopadu 1908.¹⁵⁷

Na sklonku války přesídlil Albrecht Dubský s manželkou do Vídně.¹⁵⁸ Jeho majetek nacházející se v boskovickém okrese byl zkonfiskován dle dekretu prezidenta republiky č. 12/45 Sb. vyhláškou Okresního národního výboru v Boskovicích ze dne 27. července 1945.¹⁵⁹ Odpovědnost za údržbu zámku tedy přešla na stát.

- ¹ MZDb II, s. 6 č. 16. Též MZDo II, s. 5–6 č. 14.
- ² Státní okresní archiv Blansko, pobočka Boskovice, Archiv obce Lysice, inv. č. 3. Též MZDo II, s. 256 č. 29. Srov. Benj. POPELKA, *Vlastivěda moravská II. Mistopis. Jevický okres*, Brno 1912, s. 184–186. Zde je otištěna listina vydaná Janem Černíčickým z Kácova na hradě Kunštátu dne 7. srpna 1530, již osvobozuje poddané na opatovickém panství od povinností a robot na jím nově založených rybnících u Opatovic.
- ³ Bohumil SAMEK, *Umělecké památky Moravy a Slezska*. 2. svazek J/N, Praha 1999, s. 445.
- ⁴ MZDb II, s. 373 č. 19.
- ⁵ MZDo II, s. 414 č. 5.
- ⁶ MZDb II, s. 420–421 č. 108. Ivan ŠTARHA, *Černíčtí z Kácova*, Vlastivědná ročenka Okresního archivu Blansko 1979, s. 42–43 nejspíše uvádí, že Diviš zemřel až v roce 1571. Zřejmě převzal toto chybné datum z publikace Josef PILNÁČEK, *Staromoravští rodové*, Vídeň, s. 445. V rodokmenu pánů z Boskovic v témže díle v příloze mezi s. 32 a 33 je však uvedeno pravděpodobnější datum úmrtí – rok 1566.
- ⁷ MZDb II, s. 420–421 č. 108. MZDb II s. 15 č. 31.
- ⁸ Jan Purkhart koupil v roce 1581 statek Chropyni. V seznamech dvořanů císaře Rudolfa II. publikovaných J. Hausenblasovou však není uveden (srov. J. HAUSENBLASOVÁ, *Seznamy dvořanů císaře Rudolfa II. z let 1580, 1584 a 1589*, *Paginae Historiae* 4, 1996).
- ⁹ Josef PILNÁČEK, *Staromoravští rodové*, Vídeň 1930, s. 358.
- ¹⁰ MZDo III, s. 124 č. 166, s. 189–191 č. 47, s. 248–249 č. 95. Též Státní okresní archiv Blansko, pobočka Boskovice, inv. č. 36 Kniha na prodej gruntů v Lysicích a splátek kupní ceny se záznamy z obcí Štěchov a Voděrady, fol. 82 a. Základní genealogickou tabulku Březnických z Náchoda, byl nepřesnou, publikuje František DVORSKÝ, *Vlastivěda moravská II. Mistopis. Náměštský okres*, Brno 1908, s. 109. Jednou z chyb je například uvedení úmrtí Ferdinanda Leopolda z Náchoda k roku 1672. K datu úmrtí Jindřicha Březnického z Náchoda srov. *Ottův slovník naučný. Čtvrtý díl*. Praha 1997 (fotoreprint původního vydání z roku 1891), s. 660.
- ¹¹ Moravský zemský archiv v Brně, fond E 67, inv. č. 10 649, pag. 347.
- ¹² Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 445–446.
- ¹³ František DVORSKÝ, *Vlastivěda moravská II. Mistopis. Náměštský okres*, Brno 1908, s. 109.
- ¹⁴ Moravský zemský archiv v Brně, fond E 67, inv. č. 10 649, pag. 347.
- ¹⁵ Ve starší literatuře bývá uváděno, že Jiří z Náchoda byl bratrem Hrona z Náchoda (srov. např. Jan TENORA, *Vlastivěda moravská. II. Mistopis. Kunštátský okres*, Brno 1903, s. 112, kde je uvedeno, že Hron z Náchoda neměl s Dorotou z Drnovic děti, přičemž příbuzenské vazby Jiřího z Náchoda k předchozímu majiteli nejsou specifikovány). Z hlediska tedy platného zemského práva byl Jiří Březnický z Náchoda majitelem Lysic již od úmrtí svého otce, i když vlastním výkonem jeho práv byli dočasně pověřeni poručníci. Je tedy chybné tvrzení Bohumila Samka, že Jiří z Náchoda byl držitelem Lysic až od roku 1608 (srov. Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446). Nesprávné je též tvrzení Jindřicha Šilhana (srov. Jindřich ŠILHAN, *Grešlové Mýto*, Vlastivědný věstník moravský 35, 1983, s. 145), že Jiří z Náchoda se narodil již v roce 1579.
- ¹⁶ Jindřich ŠILHAN, *Grešlové Mýto*, Vlastivědný věstník moravský 35, 1983, s. 145. Též František ŽŘÍDKAVESELÝ, *Lysice za držení pánů z Náchoda. K 350. výročí povýšení na městečko*. Vlastivědný věstník moravský 54, 2002, č. 3, s. 289.
- ¹⁷ MZAB, fond G 140 Rodinný archiv Dietrichštejnů, inv. č. 1605, sign. 758, karton 367, dopis Jana Dubského svobodného pána z Třebomyslic Maximiliánovi z Dietrichsteinu ze dne 20. února 1641.
- ¹⁸ *Archiv český čili staré písemné památky české i moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl 27. Dopisy Karla st. z Žerotína 1591–1610* (vyd. František DVORSKÝ), Praha 1904, s. 165 č. 496. Ke studijním cestám srov. např. Markéta DEVÁTÁ, *Studenti z Čech a Moravy na francouzských a italských univerzitách v letech 1570–1620*, Diplomová práce FF UK, Praha 1992.
- ¹⁹ Státní okresní archiv Blansko, pobočka Boskovice, inv. č. 36, kniha na prodej gruntů v Lysicích a splátek kupní ceny se záznamy z obcí Štěchov a Voděrady, fol. 64 a. K rodu Hošťických z Hoštic srov. Josef PILNÁČEK, *Staromoravští rodové*, Vídeň 1930, s. 215. Členové rodu zhruba v té době zastávali obdobné funkce v Židlochovicích a Strážnici.
- ²⁰ *Kopiář Jiříka Skřivánka, úředníka na Blansku 1594–1612 (1614)*, (ed. Leoš VAŠEK), Blansko 2000, s. 94–95 č. 3.
- ²¹ Tamtéž, s. 142 č. 120, s. 160 č. 160, s. 167 č. 177, s. 167–168 č. 178 (o připravované návštěvě srov. list kanceláře Jiříka Skřivánka správci na Lysicích Fridrichovi Velešovskému ze dne 19. ledna 1599), s. 168–169 č. 179. K lennímu panství Blansko na přelomu 16. a 17. století srov. J. SKUTIL, *Historie předbělohorského velkostatku Blansko 1460–1620*, Sborník Okresního muzea Blansko 1991, s. 11–22.
- ²² Tamtéž, s. 206–207 č. 270, s. 208 č. 275, s. 266 č. 427, s. 267 č. 430, s. 268–269. K jídelníčku raně novověké šlechty v českých zemích nejnověji srov. Josef HRDLÍČKA, *Hodovní stůl a dvorská společnost. Strava na raně novověkých aristokratických dvorech v českých zemích (1550–1650)*, České Budějovice 2000, kde je též uveden rozsáhlý soupis související literatury.
- ²³ Tamtéž, s. 280 č. 464, s. 303 č. 527. K funkci správců panství v českém prostředí v 16. a 17. století srov. např. E. BARBOROVÁ, *Funkce hejtmanů (úředníků) na rožmberských panstvích*, Jihočeský sborník historický 38, 1969, s. 198–207. Též E. CIRONISOVÁ, *Vývoj správy rožmberských panství ve 13.–17. století*, Sborník archivních prací 31, 1981, s. 105–178. K problematice zastoupení nižší šlechty ve vrchnostenské správě srov. Václav BŮŽEK, *Nižší šlechta v poddanských rezidenčních městech předbělohorské doby*, In: *Měšťané, šlechta a duchovenstvo v rezidenčních městech raného novověku (16.–18. století)*, Prostějov 1997, s. 185–199, zejména s. 188–190.
- ²⁴ Státní okresní archiv Blansko, pobočka Boskovice, inv. č. 221, listina komorníka hraběte z Náchoda Mikuláše Hornodubňanského vydaná dne 18. června 1622 v Lysicích, již povoluje prodej zděděného podlé poddanému Matouši Souralovi.
- ²⁵ David LIŠKA, *Tři osudem stíhaná manželství Karla staršího ze Žerotína*, Jižní Morava 34, 1998, sv. 37, s. 35. K sňatku Jiřího z Náchoda a Aleny ze Žerotína srov. *Karel starší ze Žerotína. Z korespondence*. (ed. Noemi Rejchrtová), Praha 1982, s. 298–300 č. 139. Zasnoubeni byli již v roce 1613. Sňatek byl v roce 1614 skutečně uzavřen, nejsou tedy na místě pochybnosti Bohumila SAMKA, tamtéž, s. 446. František ŽŘÍDKAVESELÝ, *Lysice*, tamtéž, s. 289,

- chybně uvádí jméno, rok narození i úmrtí první manželky Jiřího z Náchoda (Helena, rok 1596 jako rok narození a 1615 jako rok úmrtí).
- ²⁶ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446. Též Jiří PAUKERT, *Státní zámek Lysice*, Brno 1981, nestr. K problematice moravských renesančních zámků srov. např. Tomáš KNOZ, *Renesanční zámky na Moravě. „Zámeckost“, „renesančnost“, a moravskost“ moravských renesančních zámků*, In: Morava v době renesance a reformace, Brno 2001, s. 46–58. Zámek v Lysicích zde však není zmiňován. František ŽŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 292, bez bližšího vysvětlení zřejmě chybně udává, že k přestavbě zámku Jiří z Náchoda přistoupil až ve 20. letech.
- ²⁷ Karel starší ze Žerotína. *Z korespondence*. (ed. Noemi Rejchrtová), Praha 1982, s. 288–289 č. 134. Sám Karel starší ze Žerotína byl v Itálii již na přelomu let 1592 a 1593. K cestám moravské aristokracie do Itálie a recepci italských vlivů na konci 16. století srov. Jaroslav PÁNEK, *Mezi Olomoucí a Římem. Ke stykům moravského duchovenstva a šlechty s Itálií za episkopátu Stanislava Pavlovského*. In: Facta probant homines. Sborník příspěvků k životinmu jubileu prof. dr. Zdeňky Hledíkové, Praha 1998, s. 311–323, zejména s. 316–317. K cestám české šlechty do Itálie srov. Zdeněk HOJDA, *Kavalířské cesty české šlechty do Itálie v 17. století*, In: Čechy, Itálie a střední Evropa, Praha 1986, s. 216–239. K cestování šlechty v té době obecněji srov. Eva KANIOVÁ, *Cestování české a moravské šlechty v raném novověku*, Diplomová práce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 1999. Zde též příslušný soupis literatury. K italské renesanci srov. např. Peter BURKE, *Italská renesance*, Praha 1996, kde je na s. 283–309 uveden soupis další literatury. Nověji John T. PAVLETTI – Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, New York 1997; Ennio CONCINA, *A history of Venetian Architecture*, Cambridge 1998.
- ²⁸ *Deník rudolfinského dvořana. Adam mladší z Valdštejna 1602–1633* (edd. Marie KOLDINSKÁ – Petr MAŤA), Praha 1997, s. 214, 226, 275, 276.
- ²⁹ Srov. Pavel KRÁL, *Pohřební slavnosti jako prostředek a místo komunikace raně novověké společnosti*, In: Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku, Opera historica 8, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, České Budějovice 2000, s. 315–332.
- ³⁰ Srov. Petr MAŤA, *Soumrak venkovských rezidencí „Urbanizace“ české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem*, In: Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku, Opera historica, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis (edd. Václav BŮŽEK – Pavel KRÁL), České Budějovice 1999, s. 161. Příloha. Podíl pražských pobytů v životě Adama mladšího z Valdštejna v letech 1602–1633).
- ³¹ Srov. Jan SKUTIL, *Životní drama Jana Amose Komenského do jeho odchodu z vlasti v roce 1628*, In: Komňa J. A. Komenskému, Brno 1991, s. 90, 93 a 158; Jan SKUTIL, *České období Jana Amose Komenského. Literárněhistorický rozbor stěžejních děl z let 1613–1632*, Brno 1996, s. 34.
- ³² František ŽŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 293. Chybně Dagmar ČERNOUŠKOVÁ (spolupráce P. Borský, K. Mráz), Zámek Lysice. Stavebněhistorický průzkum. Brno 1995, s. 11.
- ³³ Documenta Bohemica bellum tricennale illustrantia. Tomus I. Josef POLIŠENSKÝ, *Der Krieg und die Gesselschaft in Europa 1618–1648*, Praha 1971, s. 67. Srov. např. Dagmar GROSSMANOVÁ, *Vztah kardinála Františka z Ditřichštejna k moravské aristokracii v předbělohorském období*, Diplomová práce FF MU, Brno 1998.
- ³⁴ František MATĚJEK, *Morava za třicetileté války*, Praha 1992, s. 6.
- ³⁵ František MATĚJEK, tamtéž, s. 9.
- ³⁶ František MATĚJEK, tamtéž, s. 10. K problematice protihabsburského povstání na Moravě v roce 1619 srov. např. Libuše URBÁNKOVÁ–HRUBÁ, *Povstání na Moravě v roce 1619. Z korespondence moravských direktorů*, Praha 1979.
- ³⁷ František ŽŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 290.
- ³⁸ František MATĚJEK, tamtéž, s. 27. K událostem na Moravě v roce 1620 srov. např. faktograficky obsáznou studii František HRUBÝ, *Pád českého povstání na Moravě 1620*, Český časopis historický 29, 1923, s. 71–120, 358–388.
- ³⁹ Tuto problematiku by měla osvětlit samostatná studie.
- ⁴⁰ František ŽŘÍDKAVESELÝ, *Lysice*, tamtéž, s. 291.
- ⁴¹ František MATĚJEK, tamtéž, s. 51, 52, 55. K pobělohorským konfiskacím na Moravě nejnověji Tomáš KNOZ, *K osudům moravských hradů, zámků a tvrzí v pobělohorských konfiskacích*, Časopis Moravského muzea, Vědy společenské 77, 1992, s. 249–263. Týž, *Pobělohorské konfiskace na Moravě jako komunikace na ose císař–zemský gubernátor*, Časopis Matice moravské 113, 1994, s. 101–114.
- ⁴² *Moravské korespondence a akta z let 1620–1636. 1. 1620–1624* (vydal František HRUBÝ), Brno 1934, s. 114–115 č. 83. Thomas WINKELBAUER, *Fürst und Fürstendiener. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungsband 34)*, Wien – München 1999, s. 267 pozn. 88 klade na základě tvrzení Christiana d Elverta schválení Náchodovy konverze až do let 1623–1624 (srov. Christian Ritter d Elvert, *Die Grafen von Nachod und Lichtenburg, Freiherrn von Kolumburg*. In: Notizen – Blatt der HstS, Jg. 1878, s. 21).
- ⁴³ František MATĚJEK, tamtéž, s. 88–89. Srov. Tomáš KNOZ, *Pobělohorské konfiskace na Moravě*, In: Morava v době renesance a reformace, Brno 2001, s. 81–95, zejména s. 91–93.
- ⁴⁴ *Moravské korespondence a akta z let 1620–1636. 1. 1620–1624* (vydal František HRUBÝ), Brno 1934, s. 196–197 č. 133, s. 455. MZDb III, s. 496 č. 16.
- ⁴⁵ František MATĚJEK, tamtéž, s. 129. K rekatolizaci na miroslavském panství patřícím též Jiřímu z Náchoda srov. tamtéž, s. 130. K jezuitům srov. např. Ivana ČORNEJOVÁ, *Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách*, Praha 1995, kde je na s. 238–246 uveden bohatý soupis literatury.
- ⁴⁷ Jan SKUTIL, *Životní drama Jana Amose Komenského do jeho odchodu z vlasti v roce 1628*, In: Komňa J. A. Komenskému, Brno 1991, s. 157–158. K cestě Komenského do Kunštátu srov. též Jan SKUTIL, *Kunštátská cesta J. A. Komenského*, Z kralické tvrze 4, 1970, s. 51–53; Jan Amos KOMENSKÝ, *Historie o těžkých protiventstvích církve české*, původní vydání Amsterdam 1663 (ed. M. KAŇÁK), Praha 1952, s. 87.
- ⁴⁸ František ŽŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 293.
- ⁴⁹ František MATĚJEK, tamtéž, s. 155. K odjezdu kardinála Dietrichsteina ze země v říjnu 1627 srov. Pavel BALCÁREK, *Kardinál František z Ditřichštejna (1570–1636)*, Kroměříž 1990, s. 77.
- ⁵⁰ František MATĚJEK, tamtéž, s. 184.
- ⁵¹ František MATĚJEK, tamtéž, s. 209.
- ⁵² *Moravské korespondence a akta z let 1620–1636. 2. 1625–1636*

- (*Listy Karla st. ze Žerotína 1628–36*). *Publikace Zemského archivu v Brně. Nová řada. Svazek II*. Vydal František HRUBÝ, Brno 1937, s. 37. K letnímu pobytu v roce 1631 srov. dopis Kateřiny ze Žerotína Renatě Marii z Náchoda ze dne 6. srpna 1631, ve kterém je zmiňován dopis Renaty Marie Kateřině datovaný v Lysicích dne 18. července 1631 (*Listy paní Kateřiny z Žerotína, vydal František Dvorský, I. Dopisy z roku 1631 a 1633*, Praha 1894, s. 95 č. 82).
- ⁵³ *Moravské korespondence a akta z let 1620–1636. 2. 1625–1636 (Listy Karla st. ze Žerotína 1628–36). Publikace Zemského archivu v Brně. Nová řada. Svazek II*. Vydal František HRUBÝ, Brno 1937, s. 332, pozn. 4, s. 333–334 č. 203, zejména pozn. 4. K povaze a osobnosti čtvrté manželky Karla st. ze Žerotína Kateřiny z Valdštejna (zemř. únor 1637) srov. např. David LIŠKA, *Tri osudem stíhaná manželství Karla staršího ze Žerotína*, Jižní Morava 34, 1998, sv. 37, s. 48–49; též *Karel starší ze Žerotína. Z korespondence*. (ed. Noemi Rejchrtová), Praha 1982, s. 19. K postní praxi srov. Josef HRDLIČKA, *Hodovní stůl a dvorská společnost*, České Budějovice 2000, s. 183–185.
- ⁵⁴ K vývoji tehdejší politické situace srov. nejnověji např. Josef KOLLMANN, *Valdštejnův konec. Historie 2. generálu 1631–1634*, Praha 2001, s. 27.
- ⁵⁵ *Listy paní Kateřiny z Žerotína I. Dopisy z roku 1631 a 1631* (vydal František DVORSKÝ), Praha 1894, s. 106–107 č. 94 (dopis Kateřiny z Valdštejna Renatě Marii ze dne 13. října 1631). Kateřina byla sice v roce 1631 velmi vážně nemocná. Trpěla dnou a téměř nemohla sama chodit. V době návštěvy však byl její zdravotní stav relativně uspokojivý. Zdá se, že zdravotní indispozice nebyla hlavním důvodem její zdrženlivosti v jídle. Důležitější asi byla její snaha respektovat nové zvyklosti v katolickém prostředí rodiny Jiřího z Náchoda. Sám Karel starší ze Žerotína hodnotil spolu s Náchodem politické novinky zřejmě respekt k hostitelů 25 let mladšímu projevil jiným způsobem. Ostatní jeho vztah k postu byl trvale rezervovaný. Vztahu Karla staršího ze Žerotína a Jiřího Březnického z Náchoda, zejména jejich politické činnosti v letech 1619–1620, by bylo třeba věnovat zvláštní pozornost. Stručný životopis Jiřího z Náchoda srov. Pavel SKÁLA ZE ZHOŘE, *Historie česká. Od děfenestrace k Bílé Hoře* (ed. Josef JANÁČEK), Praha 1984, s. 394 pozn. XII/11.
- ⁵⁶ *Listy paní Kateřiny z Žerotína. I. Dopisy z roku 1631 a 1633* (vydal František DVORSKÝ), Praha 1894, s. 110–111 č. 99.
- ⁵⁷ *Moravské korespondence a akta z let 1620–1636. 2. 1625–1636 (listy Karla st. ze Žerotína 1628–36). Publikace Zemského archivu v Brně. Nová řada. Svazek II*. Vydal František HRUBÝ, Brno 1937, s. 474–475 č. 277.
- ⁵⁸ *Moravské korespondence a akta z let 1620–1636. 2. 1625–1636 (Listy Karla st. ze Žerotína 1628–36). Publikace Zemského archivu v Brně. Nová řada. Svazek II*. Vydal František HRUBÝ, Brno 1937, s. 492–495, č. 285, zejména pozn. 6. Ferdinand Leopold z Náchoda později založil na miroslavském panství nadaci v hodnotě 300 zlatých, z jejichž výnosů měla být financována údržba loretánské kaple v Mikulově (srov. MZAB, fond G 140 Rodinný archiv Dietrichštejnů, inv. č. 3397 a 3398). Centrální kaple někdejšího kostela sv. Anny v Mikulově se do dnes nazývá Náchodská (srov. např. Karel EICHLER, *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rak. Slezsku. Díl I. – Část II.*, Brno 1888, s. 198–202; Bohumil SAMEK, *Umělecké památky Moravy a Slezska 2 [J/N]*, Praha 1999, s. 496–498; Jan BUKOVSKÝ, *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*, Praha 2000, s. 96). Jindřich ŠILHAN, *Grešlové Mýto*, Vlastivědný věstník moravský 35, 1983, s. 146 udává jako datum úmrtí Jiřího z Náchoda 28. říjen 1634.
- ⁵⁹ František ZŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 293.
- ⁶⁰ Datum narození Ferdinanda Leopolda uvádí Jindřich ŠILHAN, *Grešlové Mýto*, Vlastivědný věstník moravský 35, 1983, s. 146. Datum úmrtí srov. MZAB, fond E 67 Matriky, matrika č. 1220 (nar., odd. zemř. Ivancice), pag. 152.
- ⁶¹ MZAB, fond G 140 Rodinný archiv Dietrichštejnů, inv. č. 1605, sign. 758, karton 367, dopis Jana Dubského svobodného pána z Třebomyslic Maxmiliánovi z Dietrichsteinu za dne 20. února 1641 a dopis Evy Štátné Panské (dříve Falkenhonové) rozené Hostivařské z Kotelce, Maxmiliánovi z Dietrichsteinu ze dne 27. listopadu 1643. K osobnosti Mikuláše Bílovského z Bílé na Lechvicích a Višňovém srov. Josef PILNÁČEK, *Staromoravští rodové*, Viedeň 1930, s. 114, kde je též uvedena další literatura. Též Vilém HAŇÁK, *Vlastivěda moravská. II: Místopis. Mor. – Krumlovský okres*, Brno 1913, s. 337 pozn. 2.
- ⁶² František ZŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 293.
- ⁶³ *Ottův slovník naučný. Čtvrtý díl*. Praha 1997 (fotoreprint původního vydání z roku 1891), s. 661. Zde uváděný třetí syn Jiřího a Renaty Marie se v dostupných písemných pramenech neobjevuje. Ferdinand Vilém Slavata byl třetím vládařem domu hradeckého (1657–1673), c.k. radou, komořím, nejvyšším sudím dvorským, tajným radou a místodržícím. Je pravděpodobné, že udržoval společenské kontakty se svým švagrem. Pobyt Ferdinanda Viléma a jeho manželky Cecilie Renaty v Lysicích však prozatím není prokázán (*Ottův slovník naučný. 23. díl*. Praha 1905, s. 343).
- ⁶⁴ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, na s. 12 chybně uvádí, že Lysice v 50. a 60. letech 17. století vlastnil František Leopold. Josef PILNÁČEK, *Staromoravští rodové*, Viedeň 1930, s. 376.
- ⁶⁵ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446. Přepis nápisu z roku 1650 v plném znění podává František LIPKA, *Význačné památky na zámku Lysickém*, Časopis Matice moravské 29, 1905, s. 399–400.
- ⁶⁶ Státní okresní archiv Blansko, pobočka Boskovice, inv. č. 4. Tato inventární jednotka obsahuje pouze originál privilegia Josefa II. ze dne 26. listopadu 1781. V této listině je však právní pořízení z roku 1652 doslovně přepsáno, ačkoliv v tomto případě nelze hovořit o konfirmaci.
- ⁶⁷ Srov. Petr VOREL, *Rezidenční vrchnostenská města v Čechách a na Moravě v 15.–17. století*, Pardubice 2001, s. 74–78; k termínu rezidence srov. též Petr MÁTA, *Soumrak venkovských rezidencí „Urbanizace“ české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem*, In: Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku, Opera historica 7, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, České Budějovice 1999, s. 139–141. Srov. též Zdeněk HOJDA – Mojmír HORYNA, *Barokní aristokracie v čase proměn*, In: Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století (ed. Vít VL-NAS), Praha 2001, s. 341–346.
- ⁶⁸ František MATĚJEK, *Morava za třicetileté války*, Praha 1992, s. 398. Srov. Dagmar CULKOVÁ – STUHLÍKOVÁ, *Inventář a katalogy fondů Státního ústředního archivu v Praze. Morava (Moravské spisy české kanceláře a české komory) (1507) 1527–1625 (1750). Katalog. 2. Díl*. Praha 1962, s. 713 č. 6206.
- ⁶⁹ Moravský zemský archiv v Brně, fond A 3 Stavovské rukopisy, inv. č. 273, Zemské desky brněnské 1642–1675, fol. 108–109.
- ⁷⁰ MZAB, fond G 140 Rodinný archiv Dietrichštejnů, inv. č. 1928, sign. 870, karton 474. Pobyt Ferdinanda Leopolda z Náchoda a Lichtenburka v Lysicích je v letech 1662–1665 doložen k 27. březnu 1662, 30. březnu 1662, 12. dubnu

- 1662, 26. dubnu 1662, 30. červnu 1662, 17. červenci 1663, 18. lednu 1664, 14. únoru 1664, 20. září 1664, 12. říjnu 1664, 24. říjnu 1664, 4. prosinci 1664, 3. lednu 1665, 7. lednu 1665, 9. lednu 1665, 22. lednu 1665, 28. lednu 1665, 29. lednu 1665, 4. únoru 1665, 6. únoru 1665, 8. únoru 1665, 9. únoru 1665, 14. únoru 1665, 20. únoru 1665, 28. únoru 1665, 4. březnu 1665, 14. dubnu 1665, 19. dubnu 1665 a 28. říjnu 1665 (mezi dubnem a říjnem 1665 pobýval ve Vidni). Nepřímou informací o tom, že Ferdinand Leopold z Náchoda měl v Lysicích v této době své hlavní sídlo přináší též Jan TENORA, *Vlastivěda moravská II. Mistopis. Bystřický (n.p.) okres*, Brno 1907, s. 38.
- ⁷¹ MZAB, fond A 3 Stavovské rukopisy, inv. č. 273, Zemské desky brněnské, fol. 178 b–179 b.
- ⁷² Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446. K sále terrene srov. např. V. ČIŽMÁŘOVÁ, *Salla terrena na Moravě*. Diplomová práce FF MU, Brno 1995.
- ⁷³ František ZŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 298–300. Srov. MZAB, fond A 3 Stavovské rukopisy, inv. č. 273, Zemské desky brněnské, fol. 209 b–211 b.
- ⁷⁴ K procesu aristokratické urbanizace srov. Petr MAŤA, *Soumrak venkovských rezidencí „Urbanizace“ české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem*, Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku, Opera historica 7. Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis (edd. Václav BŮŽEK – Pavel KRÁL), České Budějovice 1999, s. 139–162. Alžběta rozená Sunyoghy z Budatína tedy v době, kdy vlastnila Lysice, byla stále manželkou Ferdinanda Leopolda z Náchoda, nikoliv vdovou po Františku Leopoldovi z Náchoda, jak uvádí Bohumil Samek (srov. Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 444).
- ⁷⁵ František ZŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 300.
- ⁷⁶ MZAB, fond A 3 Stavovské rukopisy, inv. č. 273, Zemské desky brněnské 1642–1675, fol. 195 b–198 b.
- ⁷⁷ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 2 Nová sbírka, inv. č. 279, sign. 5 a, dopis Jana Želeckého ze dne 10. dubna 1670.
- ⁷⁸ MZAB, fond A 3 Stavovské rukopisy, inv. č. 273, Zemské desky brněnské 1642–1675, fol. 243 b–246 a.
- ⁷⁹ František ZŘÍDKAVESELÝ, tamtéž, s. 300. Ferdinand Leopold z Náchoda žil ve Vidni zcela určitě ještě dne 23. prosince 1675, kdy odtud napsal dopis Ferdinandovi z Dietrichsteinu (srov. MZAB, fond G 140 Rodinný archiv Dietrichsteinů, inv. č. 1928, sign. 870, karton č. 474). V Ivančicích, kde zemřel, žil tedy nejvýše dva roky. Chybně udává datum úmrtí František DVORSKÝ (srov. pozn. 60). Správné datum úmrtí podává jinak velmi nespolehlivá publikace kol. autorů, *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1981, s. 294.
- ⁸⁰ MZAB, fond A3 Stavovské rukopisy, inv. č. 274, fol. 22b. György Szelepszényi byl ostřihomským arcibiskupem v letech 1666–1685. Na Moravě získal již v roce 1668 panství Letovice, v roce 1675 statek Borotín a v roce 1676 statek Drnovice. Soupis jeho moravského majetku podává Zdeněk POKLUDA, *Majetek uherské šlechty v českých zemích v 15.–20. století*, Časopis Matice moravské 98, 1979, s. 322.
- ⁸¹ MZAB, fond E 67 Matriky, matrika č. 621, pag. 38–40. Rok 1703 (16.5. křest Ondřeje Jana Podveského, 4.6. křest Marie Poxliny Adamů, 15.6. křest Marie Magdaleny Antoniny Kolářové, 13.8. křest Marie Magdaleny Ševců, 2.10. křest Ondřeje Františka Koháčka).
- ⁸² Vít VLNAS, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha-litomyšl 2001, s. 253. V rejstříku na s. 846 je však nesprávně identifikován. Vít Vlnas jej zaměnil s Janem Karlem Serényiim zemřelým v roce 1691.
- ⁸³ Archiv města Brna, fond Římskokatolický farní úřad u sv. Jakuba, inv. č. 6, Auszug aller Adelichen Graduirten und Vorzüglicheren Verstorbenen vom Jahre 1500 bis 1811, pag. 15.
- ⁸⁴ MZAB, fond G 77 Rodinný archiv Serényiů, inv. č. 79, karton 5. K rodu Serényiů srov. např. Vratislav GROLICH, *Serényiové*, Vlastivědná ročenka Okresního archivu v Blansku, Blansko 1984, s. 7–10.
- ⁸⁵ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446. Srov. Tomáš JEŘÁBEK, *Barokní zámek Milotice*, Brno 1998, s. 40–42.
- ⁸⁶ MZAB, fond G 77 Rodinný archiv Serényiů, inv. č. 76, karton 5. Srov. Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446. Dosud byla barokní přestavba zámku kladena bez opory v písemných pramenech do 30. let 18. století, případně až do doby kolem roku 1745. Za jejího autora je střídavě považován Mořic Grimm (V. Richter, Z. Kudělka), jeho syn František Antonín Grimm (E. Hubala) a Christian Alexander Oedt (A. Jirka). Uvedeným autorským návrhům chybí pramenné podklady i komparační přesvědčivost. Hodinová věž byla rozšířena, nikoliv nově vybudována. Srov. E. HUBALA, *Burgen und Schlösser in Mähren*, Frankfurt a. M. 1965, s. 91 (rec. V. RICHTER, SPFFBU F 11, s. 111). K barokní přestavbě srov. též Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 116–119. K osobnosti a dílu Mořice Grimma srov. např. J. PERNÍČKA, *Dílo Mořice Grimma*, Diplomová práce FF UJEP Brno 1976; týž, *Brněnský architekt Mořic Grimm*, Uměleckohistorický sborník, Brno 1985, s. 172–194.
- ⁸⁷ MZAB, fond E 67 Matriky, matrika č. 621, pag. 113.
- ⁸⁸ Tamtéž, matrika č. 621, pag. 108, 113, 115, 116, 133, 135, 136, 179; matrika č. 622, pag. 1, 205, 241.
- ⁸⁹ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 112.
- ⁹⁰ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446.
- ⁹¹ MZAB, fond C 2 Tribunál–požůstalosti, inv. č. S 150.
- ⁹² MZAB, fond G 77 Rodinný archiv Serényiů, inv. č. 74 a 82, karton 5. Též Archiv města Brna, fond Římskokatolický farní úřad u sv. Jakuba, inv. č. 6, Auszug aller Adelichen Graduirten und Vorzüglicheren Verstorbenen vom Jahre 1500 bis 1811, pag. 24.
- ⁹³ Vratislav GROLICH, *Lomnické panství v letech 1662–1850*, Vlastivědná ročenka Okresního archivu Blansko 1984, s. 22.
- ⁹⁴ MZAB, fond E 67 Matriky, matrika č. 621, pag. 133.
- ⁹⁵ MZAB, fond C 2 Tribunál–požůstalosti, inv. č. S 150 hrabě Serényi Antonín Amatus. Srov. též fond G 77 Rodinný archiv Serényiů, inv. č. 83 a 84, karton 5 a Archiv města Brna, fond Římskokatolický farní úřad u sv. Jakuba, inv. č. 6, Auszug aller Adelichen Graduirten und Verzüglicheren Verstorbenen vom Jahre 1500 bis 1811, pag. 26.
- ⁹⁶ K problematice vybavení interiérů moravských zámků v období 1690–1720 srov. Martin PLEVA, *Hmotná kultura moravské barokní šlechty ve světle požůstalostních inventářů*, Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales 85, 2000, 1/2, s. 131–155.
- ⁹⁷ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 12–14. Srov. též Vratislav GROLICH, *Serényiové*, Vlastivědná ročenka Okresního archivu Blansko 1984, s. 9; Franz Joseph Schwoy, *Topographie vom Markgrathum Mähren, Zweyter Band*, Wien 1793, s. 201.
- ⁹⁸ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 450. Srov. Alžběta BIRNBAUMOVÁ, *Zahrada v Lysicích*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada uměnovědná, 10, 1961, s. 266–267. Ze starší literatury srov. např. krátkou stáť J. SEIDL, *Sady Albrechta hraběte Dubského v Lysicích na Moravě*, Za-

- hradnické listy 10, 1913, č. 20, s. 200–201. Nejnovější tematicky příslušná monografie Božena PACÁKOVÁ–HOŠŤÁLKOVÁ – Jaroslav PETRŮ – Dušan RIEDL – Antonín Marián SVOBODA, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1999, uvádí lysický park na s. 225–226.
- ⁹⁹ František ZŘÍDKAVESELÝ, *Boj lysických poddaných proti vrchnostenskému útisku v letech 1773–1794*, Sborník Matice moravské 78, 1959, s. 256–269.
- ¹⁰⁰ Lenka KALÁBOVÁ, *Malíři a dekoratéri v Brně kolem roku 1800. Příspěvky ke slovníku umělců*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 49, řada uměnovědná (F), č. 44, Series historiae artium. Opuscula historiae artium, Brno 2001, s. 70.
- ¹⁰¹ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446. Obecněji k tématu srov. např. A. BARTUŠEK, *Zámecká a školní divadla*, Památky a příroda 1976, s. 321–334. K divadlům 18. století na českých a moravských zámcích srov. Jiří HILMEŘA, *Česká divadelní architektura*, Praha 1999, s. 14–16. Zámecké divadlo v Lysicích zde však není zmiňováno.
- ¹⁰² Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 450.
- ¹⁰³ Lenka a Petr CZAJKOWSKI, *Šlechtické domy v městě Brně v letech 1779–1920. Prostor uvnitř hradeb*. Brno v minulosti a dnes. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě Brna 14, Brno 2000, s. 129. V adresáři Brna z roku 1818 byl jako majitel domu uveden setrvačností Emanuel Piatí, který byl v té době již 11 let po smrti. Ke knihovnímu přepisu na jeho dceru Antonii se přistoupilo patrně již dříve.
- ¹⁰⁴ Archiv města Brna, fond Římskokatolický farní úřad u sv. Jakuba, inv. č. 6, Auszug aller Adelichen Graduirten und Vorzüglicheren Verstorbener vom Jahre 1500 bis 1811, pag. 44.
- ¹⁰⁵ Anna ČOUPOKOVÁ, *Rodinné archivy Dubských z Třebomyslic*, Sborník archivních prací 44, 1994, s. 8.
- ¹⁰⁶ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 16. Též Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 447.
- ¹⁰⁷ Alžběta BIRNBAUMOVÁ, *Zahrada v Lysicích*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada uměnovědná, 10, 1961, s. 270.
- ¹⁰⁸ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 120–121. Zde citována *Chronik des Lissitzer Schlosstheater I–II* uložená v tzv. knihovně Marie Ebner–Eschenbachové na zámku v Lysicích, skříně č. 42, sign. 3615 a–b.
- ¹⁰⁹ Lubomír SLAVÍČEK, „Sibi, arti, amicis“. *Poznámky a materiále k dějinám sběratelství v Brně 1780–1840*, In: Opuscula historiae artium. Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis. Serie historiae artium, F 42, 47, Brno 1998, s. 59–60, zejména pozn. 20 na s. 60. K vlastnictví domu v Brně Lenka a Petr CZAJKOWSKI, tamtéž, s. 129.
- ¹¹⁰ Jiří PAUKERT, *Státní zámek Lysice*, Brno 1981 (nestr.), s. 4. Zde nesprávně uvedeno, že se Emanuel stal držitelem Lysic ihned po smrti svého otce.
- ¹¹¹ Tamtéž, s. 29.
- ¹¹² Anna ČOUPOKOVÁ, *Rodinné archivy Dubských z Třebomyslic*, Sborník archivních prací 46, 1994, s. 14 a 25. Zde je ovšem chybně uvedeno, že Mořic Ebner–Eschenbach a Emanuel Leopold Dubský byli bratřenci.
- ¹¹³ Vladimír POLÁK, *Literární místopis okresu Blansko*, Blansko 1985, s. 120–121. K Franci Prešerenovi nejnověji srov. *France Prešeren očima pražských slavistů. Příspěvky posluchačů, interních aspirantů a pedagogů oboru slovenistika, pěstovaného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, k 200. výročí narození France Prešerena*, Praha 2000, zejména článek Radek ČERMÁK, *Kopitar versus Prešeren*, s. 11, kde je uvedeno datum rigorózní zkoušky – rok 1832. Českou literaturu k Prešerenovi do roku 1964 shrnuje bibliografie Oton BERKOPEČ, *France Prešeren v české literatuře*, Ljubljana 1964. Stručné slovníkové heslo uvedeno v kol. autorů pod vedením Ivana DOROVSKÉHO, *Slovník balkánských spisovatelů*, Praha 2001, s. 482–483.
- ¹¹⁴ Jan HUDEC, *Dr. France Prešeren. Jeho život, doba a básnické dílo*, Slovanský přehled 3, 1901, s. 316–317.
- ¹¹⁵ Vladimír POLÁK, *Literární místopis okresu Blansko*, Blansko 1985, s. 79–80.
- ¹¹⁶ Katastrální úřad Brno–město, Zemské desky, knihovní vložka č. 88 Lysice (B), s. 13.
- ¹¹⁷ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446–447.
- ¹¹⁸ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 450.
- ¹¹⁹ Alžběta BIRNBAUMOVÁ, *Zámek Lysice*, tamtéž, s. 271.
- ¹²⁰ Jiří PAUKERT, tamtéž, s. 34. Stručné heslo věnované Lysicím v publikaci Jiří KUTHAN – Ivan MUCHKA, *Aristokratická sídla v období klasicismu*, Praha 1999, s. 143, nepřináší k úpravám povedeným ve 20.–40. letech 19. století žádné nové poznatky a má pouze základní orientační funkci.
- ¹²¹ Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 446–447.
- ¹²² Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 123, též srov. příloha Pro paměť.
- ¹²³ *Z deníků moravského politika v éře Bachově (Egbert Belcredi 1850–1859)*. K vydání připravil, úvodem a poznámkami opatřil Jaromír Boček, Brno 1976, s. 45.
- ¹²⁴ *Ottův slovník naučný. 8. díl*, Praha 1997 (fotoreprint původního vydání z roku 1894), s. 103.
- ¹²⁵ Jan JANÁK, *Dějiny správy v českých zemích v letech 1848–1918 se soupisy pramenů a literatury*. Skriptum FF UJEP v Brně, Praha 1987, s. 45.
- ¹²⁶ Tamtéž, s. 244.
- ¹²⁷ *Biographisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder* (hrsg. von Heribert STURM), Band I. A–H, München – Wien 1979, s. 283.
- ¹²⁸ Katastrální úřad Brno–město, Zemské desky, knihovní vložka č. 88 Lysice (B), s. 13.
- ¹²⁹ *Ottův slovník naučný. 8. Díl*. Praha 1997 (fotoreprint původního vydání z roku 1894), s. 103; též *Biographisches Lexikon zur Geschichte der Geschichte der böhmischen Länder* (hrsg. von Heribert Sturm), Band I. A–H, München – Wien 1979, s. 283. Srov. *Neue Freie Presse 22.2.1907*.
- ¹³⁰ Anna ČOUPOKOVÁ, *Rodinné archivy Dubských z Třebomyslic*, Sborník archivních prací 46, 1994, s. 8–9. Srov. *Gothaisches genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser auf das Jahr 1860*, s. 213–214. K životu šlechty v 19. století srov. např. Jiří MATĚJČEK, *Šlechta v českých zemích v 19. století (první pokus o přehled)*, In: Slezský sborník. Acta Silesiaca 98 (56), 2000, s. 279–299.
- ¹³¹ Jiří PAUKERT, tamtéž, s. 4–5. Z bohaté literatury k osobnosti Marie Ebner–Eschenbachové srov. např. Věra KYASOVÁ, *Marie Ebner–Eschenbach*, Blansko 1973; Vladimír POLÁK, *Literární místopis okresu Blansko*, Blansko 1985, s. 118. Nejnověji srov. Radana ČERVENÁ, *Marie Ebnerová z Eschenbachu*, Diplomová práce Filozofické fakulty v Brně, Brno 1998; Jana STAREK – František VALOUCH, *Marie von Ebner–Eschenbach – Život a dílo. Marie von Ebner–Eschenbach – Leben und Werk. Sborník příspěvků ze symposia, pořádaného ve dnech 3.–4. května 1995 v Arcibiskupském zámku v Kroměříži* *Obci moravskoslezských spisovatelů Rakouským ústavem pro východní a jihovýchodní Evropu, odbočka Brno*, Brno 1999.

- ¹³² Bohumil SAMEK, tamtéž, s. 450. Data narození a úmrtí Quida srov. <http://pages.prodigy.net/ptheroff/gotha/kinsky.html>.
- ¹³³ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, *Zámek Lysice. Stavebněhistorický průzkum* (spolupráce Pavel BORSKÝ, Karel MARÁZ), Brno 1995, příloha Kopie pamětních zápisů z věžního knoflíku, objevené při opravě věže v roce 1993 (pro memoria – přeložil Radim Štěpán). Chybné je tvrzení Jiřího Paukerta, který přebírá místní pověst, dle které požár z roku 1902 způsobilo dítě z rodu Dubských (srov. Jiří PAUKERT, *Státní zámek Lysice*, Brno 1981, nestr.).
- ¹³⁴ František LIPKA, *Význačné památky na zámku Lysickém*, Časopis Matice moravské 29, 1905, s. 400.
- ¹³⁵ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 22–23.
- ¹³⁶ Jiří PAUKERT, tamtéž, s. 24–25.
- ¹³⁷ Jiří PAUKERT, tamtéž, s. 8. Data narození a úmrtí Alžběty Leopoldiny srov. <http://pages.prodigy.net/ptheroff/gotha/kinsky.html>. Též Almanach českých šlechtických rodů, Martin 2001 (sestavil Vladimír POUZAR za spolupráce Petra MAŠKA, Huga MENDORFF–POUILLY, Pavla R. POKORNÉHO), s. 163.
- ¹³⁸ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 23 a pozn. 58.
- ¹³⁹ František LIPKA, *Význačné památky na zámku Lysickém*, Časopis Matice moravské 29, 1905, s. 398.
- ¹⁴⁰ Katastrální úřad Brno–město, Zemské desky, knihovní vložka č. 88 Lysice (B), s. 13.
- ¹⁴¹ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, příloha Kopie pamětních zápisů z věžního knoflíku, objevené při opravě věže v roce 1993 (pro memoria – přeložil Radim Štěpán).
- ¹⁴² Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, *Zámek Lysice. Stavebněhistorický průzkum*, Brno 1995, příloha Pro paměť.
- ¹⁴³ Katastrální úřad Brno–město, Zemské desky, knihovní vložka č. 88 Lysice (B), s. 13.
- ¹⁴⁴ <http://pages.prodigy.net/ptheroff/gotha/kinsky.html>. Též Almanach českých šlechtických rodů, s. 164. K problematice obecně srov. např. Zdeněk KÁRNÍK, *Sociální a národní vazby postojů a jednání české aristokracie. Úvaha nad osudy české aristokracie na počátku 20. století*, In: Sborník k moderním sociálním dějinám 6 (ed. J. Matějček), Opava 1996, s. 7–46. Též Z.BEZECNÝ, *Šlechtici v občanské době*, Studie k sociálním dějinám 19. století 7, 1997, s. 92–97.
- ¹⁴⁵ Anna ČOUPKOVÁ, *Rodinné archivy Dubských z Třebomyslic*, Sborník archivních prací 46, 1994, s. 9. Jiří PAUKERT, *Státní zámek Lysice*, Brno 1981, uvádí chybné životní data Albrechta Dubského. Tvrdí, že žil v letech 1883–1971.
- ¹⁴⁶ Lenka a Petr CZAJKOWSKI, tamtéž, s. 129. Zde k roku 1909 jako majitel brněnského domu uveden již zemřelý Quido Dubský. Lysice byly knihovně Albrechtovi připsány již v roce 1908, údaj o brněnském domu se mi nepodařilo zjistit. Je však pravděpodobné, že adresář byl připravován delší dobu a nejnovější údaje nemohly být aktualizovány. K interiéru domu srov. Ivo KRSEK – Zdeněk KUDĚLKA – Miloš STEHLÍK – Josef VÁLKA, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 641.
- ¹⁴⁷ Jan VOŽENÍLEK, *Předběžné výsledky československé pozemkové reformy*, Praha 1930, s. 740.
- ¹⁴⁸ Katastrální úřad Brno–město, Zemské desky, knihovní vložka č. 88 Lysice (B), s. 13.
- ¹⁴⁹ Jan VOŽENÍLEK, *Předběžné výsledky československé pozemkové reformy*, Praha 1930, s. 740–741. K přidělovému řízení v Lysicích srov. Státní okresní archiv Blansko, pobočka Boskovice, Archiv obce Lysice, inv. č. 213, karton č. 3.
- ¹⁵⁰ Katastrální úřad Brno–město, Zemské desky, knihovní vložka č. 88 Lysice (B), s. 13.
- ¹⁵¹ NPÚ ÚOP v Brně, Archiv bývalého Státního památkového ústavu pro Moravu a Slezsko, sign. P 124/33 Lysice, rozhodnutí Státního pozemkového úřadu v Praze č.j. 82 370/24 – II/3 ze dne 1. října 1924. Žádné stavební úpravy však nebyly od roku 1924 až do doby konfiskace zámku památkářům nahlášeny.
- ¹⁵² NPÚ ÚOP v Brně, Archiv bývalého Státního památkového úřadu pro Moravu a Slezsko, sign. P 124/33 Lysice, rozhodnutí Státního pozemkového úřadu v Praze o propuštění dle § 11 záborového zákona a ponechání dle § 20 přídělového zákona č.j. 33 529/28 – II/3 ze dne 5. září 1931.
- ¹⁵³ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 24 a pozn. 59 a 60.
- ¹⁵⁴ NPÚ ÚOP v Brně, Archiv bývalého památkového úřadu pro Moravu a Slezsko, sign. P 124/33 Lysice.
- ¹⁵⁵ Dagmar ČERNOUŠKOVÁ, tamtéž, s. 24 a pozn. 59 a 60.
- ¹⁵⁶ Jiří PAUKERT, *Státní zámek Lysice*, Brno 1981. Obrazy se dnes nacházejí v tzv. Albrechtově knihovně.
- ¹⁵⁷ Katastrální úřad Brno–město, Zemské desky, knihovní vložka č. 88 Lysice (B), s. 13. Instituce fideikomisu byla zrušena již v roce 1924.
- ¹⁵⁸ Anna ČOUPKOVÁ, *Rodinné archivy Dubských z Třebomyslic*, Sborník archivních prací 46, 1994, s. 9.
- ¹⁵⁹ Moravský zemský archiv v Brně, fond B 38 Pobočka Národního pozemkového fondu v Brně 1945–1960, inv. č. 1045, karton 129, zápis sepsaný dne 29. ledna 1949 o výsledku provedené revize hospodaření národní správy Lysice.

Zámek Lysice a architekt Giovanni Battista Pieroni?

Tomáš Jeřábek

Pedagogická fakulta MU Brno

Zájem o osobnost architekta Giovanniho Battisty Pieroniho se v poslední době zvyšuje, neboť začíná být jasný jeho výrazný podíl na formulování architektonických idejí na počátku 17. století ve střední Evropě, jakož i na dějiny přijímání středoitalských pozdně manýristických a protobarokních podnětů v tomto prostoru. Zatímco před článkem Jarmily Krčálové z roku 1988 byla jeho role vnímána spíše v rovině konzultační a k jeho vlastním tvůrčím architektonickým výkonům byly počítány především fortifikace, dnes – zejména po objevu konvolutu jeho kreseb a plánů ve sbírkách florentských Uffizi – nám Pieroni vystává před očima jako jedna z klíčových postav architektonické scény první poloviny 17. století, jako „uomo universale“, astronom, matematik, architekt s filozofickými ambicemi. Symbolizuje se v něm přelom, kdy od umělce-řemeslníka se postupně přechází k akademicky vzdělanému umělci-učenci. Pieroniho tvorbě se nyní věnuje zejména Petr Fidler. O možnosti, že Pieronim preferovaný model prostorového uspořádání rezidence a jejího bezprostředního okolí pomocí tzv. „*via triumphalis*“, psal naposledy ve studii o dějinách valtického zámku Jiří Kroupa.

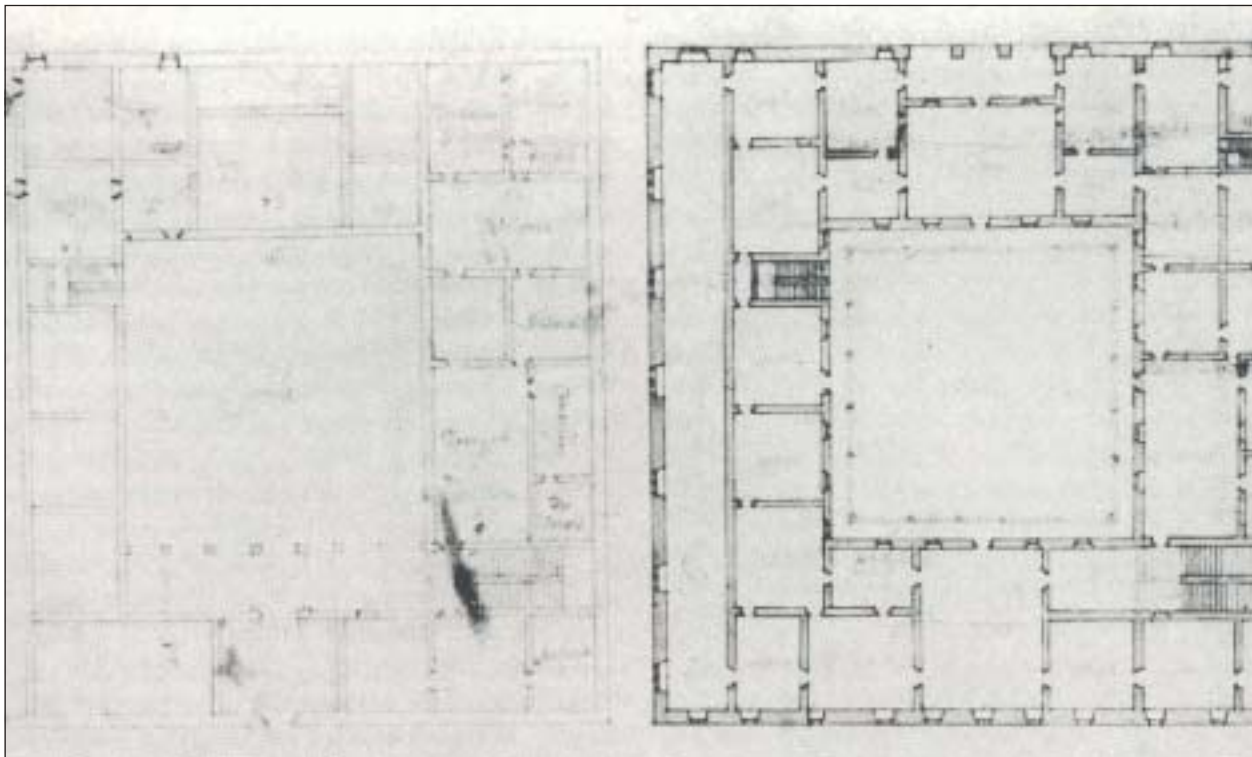
Již v syntéze barokního umění na Moravě připomněl Zdeněk Kudělka, že Pieroniho archivně doložené četné kontakty na Moravě se jistě neomezovaly jen na fortifikace brněnského Špilberku a Uherského Hradiště, či na práce pro Romboalda XIII. Collalta v Brtnici. S touto myšlenkou je zřejmě možno souhlasit, přímých písemných pramenů o kulturním mecenátu z tehdejší doby se nám však vinou událostí třicetileté války i pozdějších majetkových změn zachovalo poskovnu - zadání našeho úkolu je tedy co nejpřesněji identifikovat objekty, zakreslené na zmíněných florentských plánech. O jednu z těchto identifikací se pokouší i tato studie.

Politické poměry na Moravě během třicetileté války skutečně velkému mecenátu příliš nepřály – s výjimkou Mikulova, rezidenčního města kardinála Dietrichsteina, případně liechtensteinských panství v obou rodových liniích (Valtice, Moravský Krumlov), jakož i Brna a Olomouce – můžeme jen stěží hovořit o výraznější stavební produkci. Prof. Kudělka se domníval, že důvodem přerušení dosavadní linie manýristické stavební kultury bylo analogické náhlé přerušení konti-

nuitu vlastnických poměrů po Bílé hoře. Zajisté že v některých dílčích případech tomu tak skutečně bylo, avšak s takto formulovanou tezí nelze obecně souhlasit – vždyť Liechtensteinové, Dietrichsteinové, Kounicové, Serényiové, Jankovští z Vlašimi, Březničtí z Náchoda, Althannové byli majiteli velkých panství již před stavovským povstáním a svůj majetek v rámci pobělohorských konfiskací vlastně jen zvětšili. Zásadní stylovou změnu bychom tedy spíše našli již před politickými událostmi stavovského povstání – nejspíše v pražském dvorském okruhu Rudolfa II., k jehož prvořadým projevům náležejí na Moravě budova předzámčí v Moravské Třebové a jezuitský kostel v Brně, spojované s osobou architekta Giovanni Maria Filippiho. Z tohoto důvodu tedy můžeme rozumět objednavatelům (nejen) Pieroniho staveb, neboť k rozchodu se starší manýristickou tradicí došlo už na přelomu 16. a 17. století.

Mezi Pieroniho jistě objednavatele řadíme vedle panovníka také Albrechta z Valdštejna, Romboalda XIII. Collalta, O. Piccolominiho, tedy vesměs významné velitele vojsk, s nimiž se Pieroni z titulu své funkce nejčastěji stýkal. Do tohoto okruhu náležel i hrabě Jiří Březnický z Náchoda, majitel Lysic a dalších statků na jižní Moravě, jehož jako stavebníka připojuj k těmto archivně zjištěným osobnostem.

O rodových dějinách Březnických z Náchoda se můžeme poučit z nedávno publikovaného článku F. Zřídka veselého a čtenáře mohu odkázat i na podrobnou studii Dalibora Hodečka, otištěnou v tomto bulletinu. Shrnu-li základní informace, Jiří Březnický, příslušník významného moravského panského rodu, zprvu stoupenec Jednoty bratrské, jenž poznal v mládí rovněž prostředí severoitalských univerzit, k tomu načas také zeť významné osobnosti – Karla st. ze Žerotína, se po několikrát změně politické orientace jednoznačně přiklonil k vítězné habsburské straně, což potvrdil i svou okázalou konverzí ke katolicismu, dovršenou zejména po druhém sňatku. Jiří vedle vojenských hodností přijímal i zemské úřady, po porážce povstání se stal nejvyšším zemským sudím. Jako velitel pluku vystupoval několikrát vedle Albrechta z Valdštejna, u něhož se mnohdy zapomíná, že původem náležel rovněž do moravské stavovské obce. Jiřího Březnického osobně znal také Jan Ámos Komenský; zanechal o něm několik



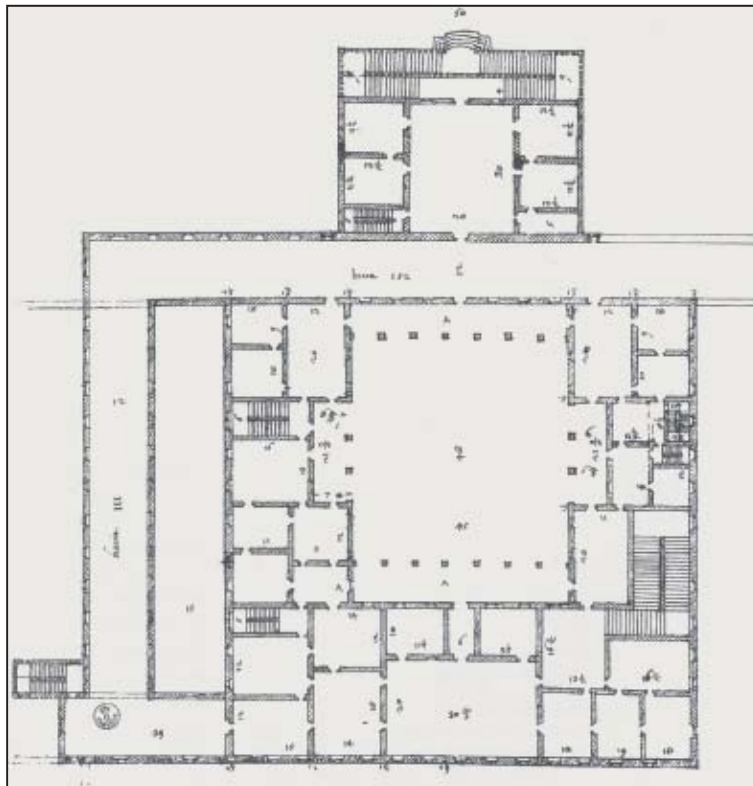
G. B. Pieroni, půdorys přizemí a prvního patra zámku, leden 1624.

zpráv. Prátelecké vztahy pojily Jiřího Březnického také s kardinálem Dietrichsteinem, rodovou kapli sv. Máří Magdalény i s hrobkou se ostatně rozhodl vybudovat u prestižního poutního místa – mikulovské Lorety. Vidíme tedy, že tato osobnost se nacházela skutečně v centru všeho tehdejšího dění a dají se tedy předpokládat i vyšší kulturní a reprezentační ambice. Jiří sice některé statky (Miroslav, Bohutice) získal v rámci konfiskací, hlavní rodové sídlo Lysice však zdědil po Hronu Březnickém z Náchoda. Po zisku hraběcího titulu v roce 1619 se rozhodl přestavět hlavní rezidenční sídlo – Lysice, stavební práce započaly před rokem 1625, avšak jejich pokračování zbrzdila Jiřího těžká nemoc (patrně rakovina hrtanu), již podlehl v roce 1634. Podobně jako Valdštejn v Jičíně či Dietrichstein v Mikulově se i Jiří Březnický snažil o zlepšení hospodaření na panství, zdařilo se mu

císařské povýšení Lysic na městečko apod. Na lysickém zámku se pak stavělo až za Jiřího syna Ferdinanda Leopolda, ovšem až po jeho návratu z nadmíru dlouhé kavalířské cesty kolem roku 1650, kdy mu bylo již 24 let. Ovšem i tato stavební aktivita zakrátko skončila, především z rodinných důvodů – po smrti svého třiletého syna a jediného dědice v roce 1661 se Ferdinand Leopold opět přestal zajímat o hospodaření na panství, obrovsky se zadlužil a o svá panství nakonec přišel. Po vypsání těchto již dříve publikovaných informací chci ukázat, že florentské plány, rýsované G. B. Pieronim v lednu a březnu 1624, ukazují návrhy na přestavbu lysického zámku.

První návrh publikovala Jarmila Krčálová již v roce 1988 – Pieroni jej datoval ke 4. lednu 1624. Představuje půdorys přizemí a prvního patra pravidelné čtyřkřídlé budovy s vnitřním nádvořím. Oba tyto

plány nebyly zjevně dokončeny – v přízemí chybějí dokreslit okenní a dveřní otvory, naopak popisy místností jsou uvedeny pouze pro přízemí a absentují v prvním patře. Měřítko – udávané v geometrických krocích a v pražských loktech, bylo jediným vodítkem pro lokalizaci objektu, jež – jak poznamenala již zmíněná autorka článku – nebude zdaleka lehká. Sama Krčálová se domnívala, že se patrně jedná o novostavbu paláce či zámku a ocenila formální kvality, které ukazují Pieroniho vyspělé prostorové uvažování, pracující s velkým centrálním sálem v zahradní straně, tj. řešení, kterého se poté chopí až vrcholné baroko. Nalezla také analogie s vignolovskými řešeními a přesvědčivě prokázala středoitalská stylová východiska, což bylo v době převažujících pracovních kontaktů severoitalských umělců na našem území výjimkou. Krčálová hypoteticky uvažovala o identifikaci plánu jako o předběžném návrhu pro nerealizovanou novostavbu Valdštejnova zámku v Čerově, k němuž však chybějí jakékoliv další informace. S obecným určením typologie objektu není možno souhlasit. Předně je třeba odmítnout myšlenku městského paláce, v žádném městě nebyly tak ideální podmínky pro vybudování naprosto samostatného stojícího rozměrného objektu. Naopak ze druhého plánu je jasně vidět zadání stavebníka – *palazzo in villa*, tj. velký rezidenční zámek, spojený se širším prostředím zámeckého parku. Krčálová si však rovněž nepovšimla, že se zde nejedná o novostavbu, ale o dvojitý přístup k radikální adaptaci staršího objektu, což je zřejmé zejména z mnoha nepravidelností (např. oken v průčelí), která se architekt Pieroni snažil potlačit, případně této nevýhody ještě využít pro scénické aranžování prostorů. Zejména je to patrné na vnitřním nádvoří na plánu z března 1624, v němž musel respektovat hmotu (dodnes stojícího) nárožního schodiště, jehož těleso se pak mělo zopakovat v dalších čtyřech rozích. Patrně vinou tiskové chyby byla délka strany této budovy uvedena ve studii J. Krčálové 64 metry místo správného údaje 54 metry (tj. měřítko budovy odpovídající Lysicím).

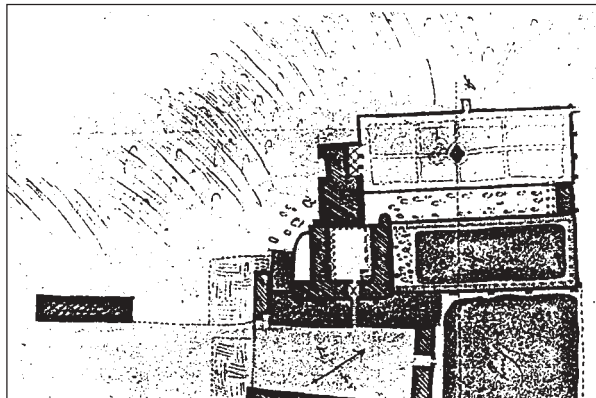


G. B. Pieroni, půdorys přízemí zámku, březen 1624.

V roce 2003 publikoval P. Uličný další, související plán, opět pocházející z florentských Uffizzi. Plán vznikl o dva měsíce později – v březnu 1624 a P. Uličný se jej pokusil přiřadit k novostavbě Valdštejnova casina mezi Jičínem a Valdicemi. S naprostou otevřeností však v poznámce 46 konstatoval, že ani rozměry, ani typologické určení tohoto plánu nemá s dochovaným souborem kasina žádnou spojitost kromě osoby autora plánu a je tedy nutno uvažovat o jiné lokaci. Nejdříve porovnejme oba plány – na druhém z nich je vidět, že tatáž budova je proti prvnímu plánu na všech stranách značně rozšířena, a to i za cenu zaslepení okenních otvorů v přízemí. Starší budova tedy měla být v přízemí obestavěna dalšími chodbami, které se pak patrně v prvním patře měly změnit na otevřené terasy. Opět zde vidíme vignolovské konstruování zvětšené podnože stavby, umožňující vybudovat blokovou stavbu s množstvím pochozích teras. Množství zachovaných starších konstrukcí na plánu z března 1624 je výrazně větší než na prvním plánu z ledna 1624. Zvláštností je samostatný rizalit na zahradní straně se čtvercovým hlavním sálem o rozměrech 20 x 20 metrů. Posun sálu do samostatné pozice, z níž bylo možno přejít po dvouramenném schodišti do zahrady,

představuje opuštění původní představy uspořádání budovy. Z nároží zámku měly symetricky vycházet dvojice chodeb, flankující vlastní *corps de logis* – jejich délka 152 loktů (asi 75 metrů) nasvědčuje tomu, že toto řešení již bylo součástí širších parkových úprav. Uvědomíme-li si konfiguraci lysické zámecké zahrady, jejíž podoba byla dána právě v době Jiřího Březnického z Náchoda, neujdeme pozoruhodný prvek vyvýšeného ochozu kolem rybníka, což jednoznačně ukazuje nejen na antické tradice, ale také na znalost soudobých italských řešení, která měl možnost stavebník pozant během svých italských studií. Terasové uspořádání lysické zahrady, současně vzniklé s přestavbou zámku, mohlo mít své vzory i na českém území – zejména v pověstných zahradách císaře Rudolfa II. v Brandýse nad Labem a v Praze. Optické zvětšení hlavní budovy lysického zámku tak mělo nastat i prostřednictvím odrazů na velké vodní ploše, obklopující z východu a západu vlastní *corps de logis*. K realizaci nakonec došlo pouze u jedné lodžie, která se po přestavbě místního zednického mistra Vašíčka v polovině 19. století dochovala dosud. Proti starší literatuře, která zde očekávala spíše renesanční hřiště, můžeme poukázat na plán lysického zámku z počátku 18. století, kde je jednoznačně tato plocha určena jako rybník – „*Teich*“.

Sumarizujeme-li důvody pro lokalizaci těchto Pieroniho plánů: Lysický zámek odpovídá velikostně navržené stavbě (včetně rozměrů realizované severní přístavby, v níž se až do požáru na počátku 20. století nacházel - ve shodě s Pieronim – hlavní, tzv. divadelní sál!), existence a velikost onoho zahradního ochozu, dle plánu z počátku 18. století obepínajícího rybník („*Teich*“), jenž byl v 19. století nahrazen pro Lysice typickou kolonádou s pergolou, na tomtéž půdorysu. Odpovídá také počet a rozmístění okenních os v dokončeném jižním křídle zámku, jakož i některé části vnitřního členění interiéru. S výjimkou sala terreny, postavené kolem roku 1650, se bohužel nezachovaly původní architektonické články. Přestavby zámku v roce 1718 (F. B. Klíčnik?), ve 40. letech 19. století (K. Vašíček) a požár hlavního (tzv. divadelního) sálu na počátku 20. století smetly stopy této velkorysé přestavby, o jejíž reálných dimenzích se poučíme nejlépe z poměrně přesných náčrtů vojenského inženýra Mosera von Filseck z let 1710–1720. Tato kresba ukazuje, že přestavba zámku nebyla ovšem zdaleka završena. Chybělo dokončit celé západní křídlo, renesanční toskánské sloupy v nádvoří, které chtěl Pieroni nahradit soudobějšími pilíři, nadále stály a z Pieroniho představy byla ve vnitřním nádvoří realizována jen úprava východní části. Postaven byl rovněž hlavní sál v odpovídajícím měřítku, jeho vyústění však vedlo na terasu nad sala terrenou s představenou lodžii. Na vrub nezkušenosti provádějících stavitelů v době všeobecného poklesu stavební kultury těsně po konci třicetileté války je nutno přičíst nejen

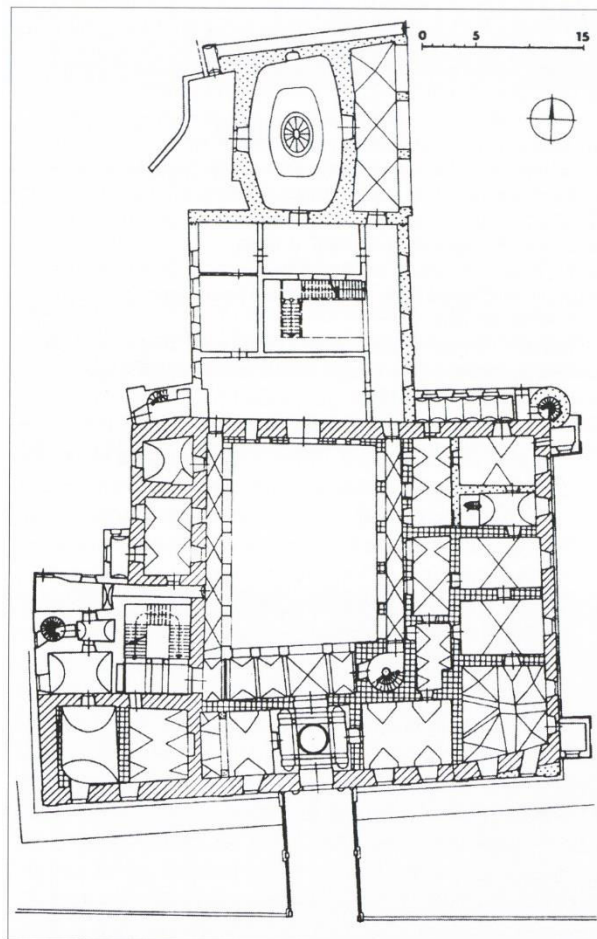


Ch. Moser von Filseck, půdorys zámeckého areálu v Lysicích, 1710–1720.

detaily a proporce jednotlivých architektonických článků, ale především nepravdivosti v prostorovém utváření sálu v sala terreně, který nebyl vybudován na půdorysu oválu ani polygonu.

V úvodu tohoto článku jsem napsal, že Jiří Březnický z Náchoda byl osobností, která stála v centru tehdejšího středoevropského politického dění v neklidných letech třicetileté války. Třemi doloženými plány z roku 1624 architekta, astronoma, matematika Giovanni Battisty Pieroniho, přítele Galilea Galileiho, Valeriána Magniho a dalších osobností, stojících u zrodu evropské novověké vědy, se dostáváme ke zjištění významného provázání tohoto moravského zámeckého sídla s evropskými duchovními a kulturními dějiny seicenta. Mnohé nepříznivé okolnosti nakonec způsobily, že v dějinách lysického zámku představují Pieroniho prvotřídní architektonické návrhy jen pozoruhodnou epizodu, z níž se do současné doby zachovala jen částečně dispozice *corps de logis* a zahradního ochozu, ve zkomolené podobě pouze budova sala terreny. Bohužel to byl osud převážně většiny Pieroniho architektonických prací - s výjimkou lodžie Valdštejnova paláce na Malé Straně a fortifikací se mu nedostalo zakázek, které by odpovídaly architektovi jeho formátu. Lysický zámek mezi ony promarněné příležitosti náleží.

Současné zaměření lysického zámku v úrovni přízemí.



Pozn.: Dodnes nebyla tato fáze zpracována – prof. Richter v monografii o Mikulovu vlastně teprve soustředil materiál ke zpracování. Nebyl mu umožněn na(př. vstup nad prostor dnešní knihovny, kde se dochoval úplný vlys ze staršího tzv. divadelního sálu z doby podobně nezpracované jsou osudy soukromé kaple kardinála Dietrichstijna, pietně umístěné jako svého druhu sakralizovaný prostor a současně prominentní exponát, tematicky se vážící k freskové výzdobě sálu předků, která oslavovala činy nikoliv posledních držitelů zámku či přehled jednotlivých osobností, ale **vylučně osobou**

kardinála Dietrichsteina! kde měla představovat zpřítomnění této nejvýznamější osobnosti rodu, scény z jehož života zdobily od roku 1723 strop sálu. Patrně i v dietrichsteinském Mikulově byla znalost Pieroniho řešení – tzv. Náchodská kaple, centrála stojící stranou bočních kaplí a dosti neorganicky k nim připojená, je i v detailu přepisem o dvacet let starší stavby Fiovanniho Pieroniho z pohřebního kostela Collaltù v Brtnici. Vyšší plastičnost detailů mikulovské kaple je patrně způsobena vyšší zručností G. Tencally ve srovnání s brtnickým Peruzzim.

Literatura:

- Pozn.: V Rodinném archivu Magnisů jsou zaznamenány dluhy, které si architekt Giovanni Battista Pieroni vypůjčil od tohoto a dalších rodů – Piccolominiové, projekční aktivita v těchto archiváliích není bohužel nikde zmíněna. Dluhy byly zaplacený až Pieroniho potomky na začátku 18. století.
- Birnbaumová, A.: *Rekonstrukce dvou moravských renesančních zahrad*. In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 5, 1961, s. 264–273.
- Fidler, P.: *Loggia mit Aussicht – Prolegomena zu einer Typologie*. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40, 1987, s. 88 an.
- Fidler, P.: *Kostel sv. Jakuba Většího v Jičíně a architekt Giovanni Battista Pieroni*. In: Valdštejnská loggie a komponovaná barokní krajina okolí Jičína, s. 31–44, Semily 1997.
- Krčálová, J.: *Giovanni Pieroni – architekt?*. In: Umění, 1988, s. 511–540.
- Kroupa, J.: *Zámek Valtice v 17. a 18. století*. In: Kordiovský, E. (ed.) Město Valtice, Brno 2001, s. 155–196.
- Kroupa, J.: *Palazzo in villa, memoria a bellaria*. Poznámky k sémantice architektonické úlohy v baroku. In: *Ars naturam adiuvens*, s. 117–134, Brno 2003.
- Krsek, I. – Kudělka, Z. – Stehlík, M. – Válka, J.: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996.
- Petrů, J.: *Předpoklady pro opravu architektury G. B. Pieroniho v Brtnici*. In: Památky a příroda, 1983, s. 147–151.
- Preiss, P.: *Italští umělci v Praze*. Praha 1986.
- Samek, B.: *Umělecké památky Moravy a Slezska*. 2. díl, Praha 1999.
- Uličný, P.: *Valdštejnovovo kasino u Jičína*. In: Průzkumy památek, 10, 2003/1, s. 121–144.
- Válka, J.: *Morava reformace, renesance a baroka*. Brno 1995.
- Víček, P., Havlová, E.: *Praha 1610–1700. Pražská architektura 17. století*. Praha 2000.
- Víček, P. (ed.): *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*. Praha 2000.
- Zřídka veselý, F.: *Lysice za držení pánů z Náchoda*. In: Vlastivědný věstník moravský, 2002, s. 286–302.

Nová zjištění o rodu Berchtoldů z Uherčic a jejich sídlech v 17. a 18. století; určení datace a funkce výzdoby zámeckých interiérů v Polici u Jemnice

Martin Hnilička

Seminář dějin umění FF MU

Jestliže je veřejnost, a to i odborná, obeznána s existencí rodu Berchtoldů z Uherčic a působením jeho členů v českých zemích, jsou jí snad známa jména představitelů rodu činných zejména v 19. a 20. věku. Tito jsou pak spojeni s buchlovským panstvím, jehož byli majiteli od počátku 19. století a vytrvali zde až do let konfiskací šlechtického majetku československým státem. Jedná se především o Bedřicha Všemíra (1781–1876), lékaře, botanika, učenca a českého vlastence, spolupracovníka bratrů Preslových, dále osvícence a filantropa Leopolda I. (1759–1809), který v prvních letech 19. století zřídil na zámku v Buchlovicích nemocnici či Leopolda II. (1863–1942), diplomata, ministra zahraničí Rakousko-Uherska.

Nicméně jejich předkové přišli na Moravu již v době třicetileté války z Tyrolska. Zakladatelem moravské větve rodu se stal Jakub Berchtold, psán také z Tridentu, doktor práv, císařský rada a ředitel dvorské komory za císaře Ferdinanda II. a Ferdinanda III. Právě on započal s tvorbou sítě rodového majetku, když roku 1628 zakoupil panství Uherčice se zámkem, k němuž přidal v roce 1633 blízké panství polické rovněž se zámkem. V průběhu následujících sto let rozmnožili jeho pokračovatelé rodový majetek nákupem dalších tří panství – Budkov (1666, Matyáš Arnošt), Želetice (1697) a Žerotice (1711), obojí František Karel. Byla tak vytvořena rezidenční síť rodu záměrně situovaná do blízkosti císařské rezidence. Sídlní struktura byla v průběhu sledovaného období, tj. v 17. a 18. století, podle potřeby a v souvislosti s funkcemi v zemských institucích zastávanými jednotlivými členy rodu doplňována dočasnou držbou městských obydlí ve Vídni, Praze, Brně a Znojmě, kteréžto poznatky přináší nejnovější výzkum.¹ Ten se zaměřil právě na záležitosti týkající se tvorby sídlní struktury tohoto rodu v průběhu dvou století, ale i na určení funkcí jednotlivých sídel, jejich hmotným vybavením a výtvarným zpracováním interiérů, jakož i každodenním životem na jednotlivých sídlech skrze interpretaci pramenů různé povahy – pozůstalostní inventáře, rodový památník atd. Berchtoldové z Uherčic sedmnáctého a osmnáctého věku se pak představili jako právoplatní členové moravské barokní společnosti, ať už se jedná o jejich osobní životní

osudy se všemi tradičně dodržovanými pravidly a rituály, kterými procházeli od „kolébky k truhle“, nebo provozování činností, které byly od osob jejich společenského statutu a s tím spojené působnosti v rámci celé společnosti očekávány a vyžadovány. Nutno podotknout, že v některých oblastech souvisejících se zájmy a potřebou prezentace dokonce běžný standart přesáhli. Odrazilo se to pak především v oblasti umění a hmotné kultury, kde bylo osobních životních zkušeností využito jako vhodných inspiračních zdrojů.

Výzkum prokázal, že na zámeckých sídlech Berchtoldy vlastněných majitelé pouze „nepřebývali“, nýbrž se snažili svá obydlí neustále zvelebovat a této snahy z jejich strany bylo dosaženo, jak dokládá badání, například srovnáním hmotné kultury sídel v průběhu času. Založením, udržováním a rozšiřováním „rezidenční sítě“ rodu nejen v rámci uzemí tehdejšího Markrabství moravského, které se stalo základnou jejich majetkové držby, ale překročením zemské hranice, ať už ve směru do Království českého (Radim) či zemí rakouských (Pottendorf), se zařadili mezi raně novověkou šlechtu nadnárodní. Lokalizace rodového dominia do těsného sousedství hraniční čáry se zemí, jejíž hlavní město se stalo kulturně-politickým centrem celé říše a sídlem římsko-německého císaře, v jehož službách pak po celá desetiletí jednotliví členové rodu působili, pak představuje téměř ideální příklad z jejich strany promyšleného, plánovaného a následně realizovaného „urbanizačního procesu“. Jeho výsledkem byla dobře fungující sídlní struktura v oblasti, která svojí výhodnou polohou v úrodném kraji navíc poskytovala i bohaté příležitosti k provozování hospodářských činností na jednotlivých panstvích, jejichž centry byla analyzovaná zámecká sídla. V celé sídlní struktuře rodu lze pak vysledovat jistou formu hierarchizace, jakož i určení konkrétní funkce jednotlivých sídel, když se tyto s vývojem proměňovaly. Jestliže tedy Berchtoldové vděčí za svůj přídomek z Uherčic právě tomuto skvostnému sídlu v jihozápadním koutě Moravy, jehož pány se stali v době probíhající třicetileté války a které se stalo na víc jak půlstoletí hlavní rodovou rezidencí, nastoupil po odprodeji uherčického statku Berchtoldy na konci 17. století na místo hlavní venkovské rezidence a



Zámek Police – pohled od jihovýchodu.



Zámek Police – pohled ze severozápadu.



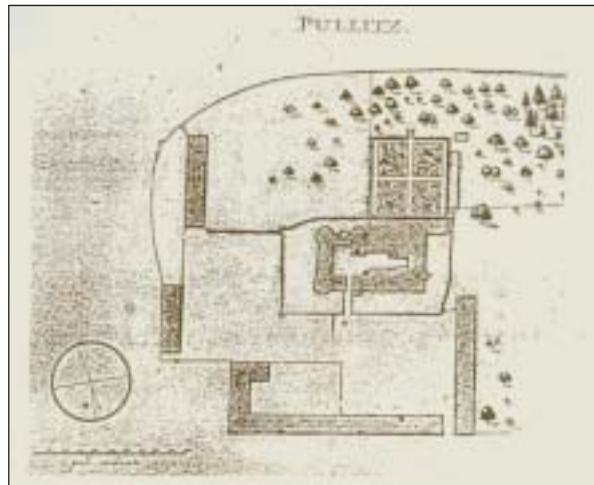
Zámek Police – nádvoří s arkádami.

rodového sídla zámek v Polici. Tuto funkci naplnil polický zámek beze zbytku. Na základě zpracovávaného materiálu se do popředí dostala snaha nahlédnout problematiku datace a významu štukové a malířské výzdoby polického zámku ve vztahu k zadavateli práce a jím vytvořenému „ikonografickému programu“. Následně tak bylo dosaženo náležitých výsledků ve formě odhalení souvislostí mezi ikonografií výzdoby polických zámeckých interiérů a okolnostmi jejího vzniku (viz níže). V rámci polického zámku byl učiněn ještě jeden podstatný objev, totiž doklad od 70. let 17. století budované zámecké kunstkomory. Ve stínu polické rezidence se pak nacházela tři vedlejší venkovská sídla rodu zakupovaná od 60. let 17. do prvních let století 18. Analýzou zámeckých inventářů a na základě zápisů učiněných jednotlivými členy do rodinného památníku se podařilo odhalit funkce těchto sídel. Jestliže Budkov fungoval do začátku 20. let 18. století jako vedlejší rodová rezidence, stává se po tomto období sídlem sekundogenitury rodu, když po celé období plnil zejména funkci správního střediska panství. Zákup zámku v Želeticích manželkou jednoho z členů rodu Berchtoldů symbolizoval jeho následně využití. Stal se na tři desetiletí venkovským sídlem manželky hrabat Berchtoldů. Po sjednocení želetického statku s žerotickým se stává centrem nově vzniklého panství. Poslední Berchtoldy zakoupené zámecké sídlo, Žerotice, sloužilo po dobu jednoho desetiletí svému pánu jako venkovské sídlo s „rekreační“ funkcí, aby ještě v první třetině 18. století přestalo být Berchtoldy obýváno.

S koncem 18. věku postupně Berchtoldové z Uherčic z důvodu nedostatku rozmnožitelů rodu a v souvislosti se zděděním buchlovského panství svá sídla na jihozápadní Moravě opouštějí, aby se počala nová éra v dějinách rodu spojená právě s prostorem východní Moravy.

Problematika výzdoby zámeckých interiérů v Polici

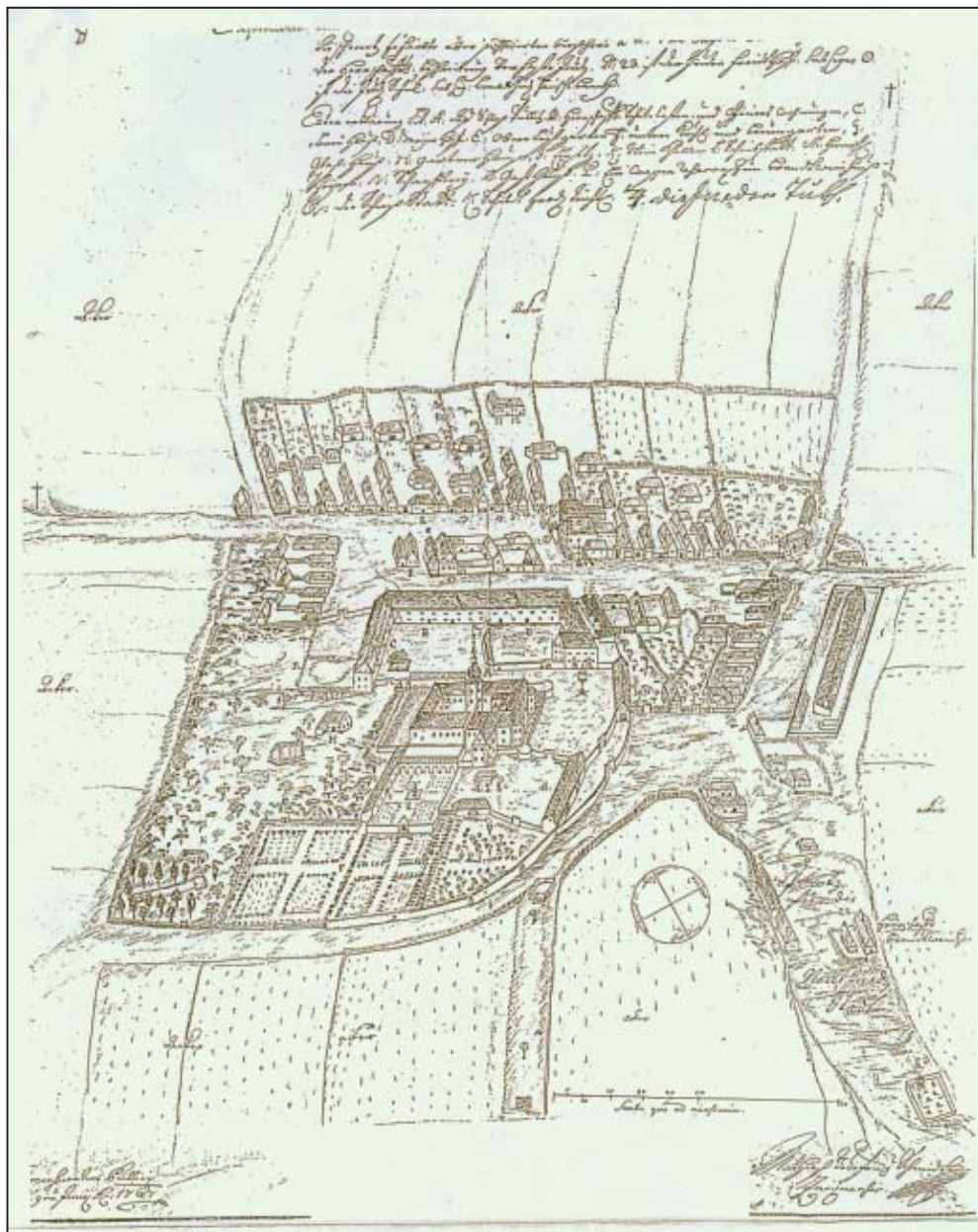
Bylo již řečeno, že odchodem Berchtoldů z uherčického zámku (1692) se hlavní rodovou rezidencí stal zámek v Polici, obci ležící západně od Znojma, 7 km jihovýchodně od Jemnice. Polický zámecký komplex se rozprostírá v západní části obce a je složen z vlastní budovy zámku, hospodářského dvora na severu a zahrady a parku na jihu. Při pohledu na rozlehlost a nesourodost jednotlivých částí zámecké budovy, kterou v celek stmelila jen vnější fasáda, je patrné, že tento soubor prošel několika etapami stavebního vývoje. Polický zámek patří k těm, které vznikly přestavbou již ve středověku postavené tvrze či hradu. Na jeho místě stála tedy již ve 14. století tvrz, která byla v 1. polovině 16. století, kdy panství vlastnil Jan Tavíkovský z Tavíkovíc, přestavěna na renesanční zámek. I přes pozdější přestavby a dostavby se nám dodnes zachovala právě tato původní podoba jednak v dispozici (jde o čtyřkřídlou budovu – obr. č. 1 a 2) a pak také v detailu (nádvorní arkády – obr. č. 3). Barokní úpravou zámek však prošel rovněž. Raně barokní stavební rozšíření zámku se týkalo vybudování tří jednopatrových traktů hospodářského zázemí, jež sevřely prostor před severním zámeckým křídlem v prostorný dvůr. O ukončení této fáze svědčí letopočet 1636 umístěný na portálu při vstupu do zámeckého dvora. Nedostává se nám o ní ale žádných písemných zpráv. Druhá fáze barokních úprav stavby bývá kladena do rozmezí let 1720–1730.² V exteriérech se projevila přístavbou samostatného traktu vybíhajícího z jižního zámeckého křídla směrem do zahrady a zbudováním saly terreny pod jižním křídlem. Při dataci těchto částí stavby nám může pomoci Plačkem publikovaný plán zámku ze sbírky F. F. von Nicolai, uložený ve stuttgartském archivu (obr. č. 4) a často přetiskovaná kresba polického zámku se dvorem a přilehlou vesnicí (obr. č. 5). Stuttgartský plánek, datovaný Plačkem do počátku 18. století, zachycuje půdorys zámku s naznačením arkád i se stavem zámeckého dvora. Nemůžeme na něm ještě spatřit vzpomínaný jižní trakt a ani, i když to není zcela zřetelné, salu terrenu. K druhému vzpomínanému plánu Police, jak bylo řečeno často přetiskovanému, je třeba v této souvislosti říci, že bývá v literatuře chybně datován. Ať už této veduty použil Sedlák v citované studii či Plaček v několika případech, uvádí tito rok vzniku 1764. Nicméně jedná se o chybně přečtené datum (přečtení lehce komplikuje zásah písmene z horního řádku do letopočtu), které uvádí rok 1727. Pro rok 1727



Zámek Police – situace zámku a dvora z poč. 18. století (Sbírka F.F. Nicolai; Stuttgart) – podle M. Plačka.

mluví i důvod vytvoření kresby. Tím bylo primárně zakreslení současného stavu a lokalizace domů v majetku polických židů v souvislosti se souborem zákonů vydaných v letech 1726–1727 císařem Karlem VI. týkajících se židovského obyvatelstva, tzv. zákonů familiantských, které mimo jiné rozhodly i o zřizování židovských ghatt oddělených od obydlí křesťanů a veřejných budov. Pokud nedošlo předchozím vývojem k přirozenému oddělení židovské obce od křesťanské, měla být tato nově vyprojektována a založena mimo vlastní obec. Na základě familiantských zákonů vznikl právě roku 1727 soubor plánků města a městeček v Čechách a na Moravě se zakreslenými židovskými domy.³ O smyslu a určení kresby zcela jasně vypovídá legenda označující židovské domy ve vesnici a ještě zřetelněji označení prostoru v jihovýchodním cípu jako „Platz für die neue Juden Stadt“. Tímto dodatkem dosáhneme zúžení datace druhé fáze barokních úprav zámku, jeho dostavby, mezi první léta 18. století a rok 1727, neboť právě veduta z roku 1727 zachycuje podobu zámku jak s jižním traktem, tak i salou terrenou.

Tato skutečnost byla prokázána rovněž stavebně-historickým průzkumem (J. Eliáš). Co však prokázáno nebylo, ani být nemůže, jsou závěry Plačkovy, týkající se vztahení této novostavby do souvislosti se zmiňovanou malířskou a štukovou výzdobou interiérů. Plaček doslova píše: „Barokní přestavby podnikli (Berchtoldové, pozn. M. H.)



Zámek Police s přilehlou vesnicí (1727).

hlavně mezi roky 1720–1730. Přistavěli krátké křídlo do parku, o jehož štukovou výzdobu se mohl postarat věhlasný štukatér B. Fontana, jenž pro ně pracoval v Uherčicích.⁴ Tyto vývodky jsou mylné hned ze dvou důvodů: 1. v těchto prostorách se Fontanovy štuky vůbec nenacházejí, 2. Fontana na Uherčicích nepracoval pro Berchtoldy, nýbrž pro nástupce Berchtoldů na Uherčicích, Heisslery z Heitersheimu (na Uherčicích od 1692), konkrétně kolem roku 1705 za držení velkostatku Františkem Josefem Heisslerem z Heitersheimu.⁵ Jestliže bylo pramenně nedoložené autorství štukové výzdoby na Polici přiřčeno Fontanovi pouze na základě stylové analýzy, což je samozřejmě metoda relevantní, nicméně metoda s omezenou výpovědní hodnotou, patrně se mýlí i Sedlák, když Fontanovu práci na Polici řadí do rozpětí let 1720–1730, i když jeho činnost zde dává zcela správně do souvislosti s pracemi probíhajícími na nedalekých Uherčicích stejně jako Miloš Stehlík, který však Fontanovu práci na Uherčicích a Polici datuje před rok 1700.⁶ Pokusíme se nyní tuto tvrzení upravit a zpřesnit.

Ve třetí generaci rodu Berchtoldů se nejvíce projevil a veřejně uplatnil hrabě František Karel (1664–1720), císařský komorní rada a přisedící moravského zemského soudu, který polický velkostatek vlastnil na přelomu 17. a 18. století. Zmiňovaný František Karel se od roku 1785 ucházel o ruku své vyvolené. Tou se stala Ester Isabela Regina, rozená hraběnka z Pražmy, která žila ve Slezsku, v knížectví Opole a Ratiboř, na zámku svých předků v Kuji. Jeho námluvy měly až romantický průběh. Ester Isabela byla dcerou Karla Ferdinanda hraběte z Pražmy a Benigny Konstancie, rozené hraběnky z Oppersdorfu. Když v mládí osiřela, poručníky se jí stali strýcové František Euseb hrabě z Oppersdorfu a Bernard hrabě z Pražmy, svobodný pán na Bílkově. Mladá, krásná a majetná Ester Isabela se brzy stala objektem zájmu a pozornosti mužů, kteří se ucházeli o její ruku. Mezi uchazeči byl také mladý hrabě Berchtold a právě jemu se dostalo náklonnosti ze strany krásné šlechtičny. Avšak ne tak ze strany jejích poručníků, zejména Oppersdorfa. O její ruku musel Berchtold bojovat téměř půl roku, přičemž se i Ester Isabela postavila poručnickově vůli. Celý spor pak vyřešil až vratislavský biskup, který nejdříve rozhodl mladou hraběnku umístit do ratibořského kláštera a posléze, coby vykonavatel císařského rozhodnutí, zamilovanému páru v březnu 1696 požehnal. Kronikář rodu Berchtoldů F. S. Pluskal, který pracoval s informacemi z rodné kroniky Berchtoldů, která se nedochovala, učinil v polovině 19. století zápis, ve kterém říká, že František Karel „prožil po jejím boku devatenáct šťastných let“.⁷ Ester Isabela tedy zemřela roku 1705. František Karel se znovu oženil (proti všem tehdejšími zvyklostem) až po pěti letech. Jak předešlé souvisí s naším problémem?

V interiérech zámku v Polici se nám zachovaly tři prostorné sály se štukovou výzdobou – dva ve východním a jeden v křídle jižním. Pro zpřesnění datace Fontanovy činnosti na polickém zámku nejlépe poslouží pozorné prostudování ve vysokém reliéfu volně přetvořeného erbů Berchtoldů z Uherčic, který dekoruje krb v jednom ze sálů východního křídla (obr. č. 6). Berchtoldovský erb (v originále čtvercový štít – v 1. a 4. poli se nachází na zlatém pozadí černá orlice s červenou zbrojí, ve 2. a 3. poli pak v černém poli s červeno-bílou kosmou šerpou na třech zelených kopečcích zlatý lev se stříbrným oválným štítem a mečem) je zde zjednodušen, a tak zde najdeme, jak píše Sedlák „putti hrající si se lvem a orlicí“ – vlevo dole vidíme orlici, nad ní hlavu lva, jehož tělo mizí za roztaženými křídly orlice. Výjev trojúhelníkové kompozice je pak dotvořen postavami putti. Nicméně již na první pohled je zřejmé, že si přítomné putti (pouze) nehrají a jestliže nemohou „pracovat“, upozorňujeme jen na ne nepodstatný fakt, že v rukou drží jisté předměty! Pro nás je důležitá především postava v pravém dolním rohu kompozice, která tvoří protiváhu orlice na straně druhé. Tato postava totiž přidružuje vedle hlav dvou symbolů berchtoldovského rodu paroží! Proč právě paroží? Bylo řečeno, že první manželka Františka Karla Ester Isabela pocházela ze starého



Zámek Police – ve štuk provedený alianční erb Berchtoldů z Uherčic a Pražmů z Bílkova.



Zámek Police
– Nástropní malba
(Paridův soud).

českého rodu Pražmů z Bílkova. A právě tento rod má ve znaku dva zlaté jelení parohy v modrém poli! Lze zcela jistě již nyní říci, že se tedy nejedná pouze o volně přetvořený erb Berchtoldů, ale že jde o alianční erb Berchtoldů z Uherčic a Pražmů z Bílkova! Pokud upustíme od dosti nepravděpodobného, nikoliv však nemožného případu, kdy by došlo ke zhotovení tohoto výjevu až po smrti hraběnky z Pražmů, dospíváme k závěru, že sledovaná práce byla provedena před rokem 1705, tj. rokem úmrtí Ester Isabely. To odpovídá předpokládanému výhodnému propojení prací Fontanovy dílny na dvou blízkých zámcích, na Uherčicích a v Polici. Skrze analýzu pozůstalostního inventáře po Františku Karlovi z roku 1720⁸ lze jednotlivé prostory zámku identifikovat a v souvislosti s řešením daného problému dodat, že jestliže ve všech místnostech bylo na stěnách instalováno menší či větší množství závěsných obrazů, pouze v jediné nikoliv. Touto prostorou je právě zmiňovaný sál s aliančním erbem Berchtoldů a Pražmů, neboť štukem jsou zde zdobeny, narozdíl od zbylých dvou místností se štukovým dekorem, i stěny, a nebylo tak možné na stěny zavěsit jediný obraz, protože tu pro něj jednoduše nebylo místo. Získáváme tak jistotu, že výzdoba interiérů byla ukončena před tímto datem, tedy jistě před 1720.

V jižním křídle zámku se pak nachází ústřední sál s mohutnou fabionovou římsou a stropem hustě pokrytým postavami hrajících si putti, trofejemi a květinami, provedenými ve vysokém štuku. Štukované orlice na fabiónové římsě nad portály připomínají zmiňovaný prvek z erbu Berchtoldů. Střed stropu je pokryt malbou s vyobrazením Paridova soudu v bohatě profilovaném štukovém rámu (obr. č. 7). ro Fontanu zde hovoří zejména pro jeho práci charakteristické vnímání vztahu mezi jím provedenou štukaturou a malbou, kdy organicky vázal svůj plasticky provedený štuk s nástrojnou malbou a opticky tak propojil oba výtvarné projevy v jednotný iluzivní celek,⁹ což lze pozorovat ve shora zmiňovaném vymezení nástrojnou malby štukovým rámem. Lákavou možností identifikace této prostory zachované do současnosti s prostorami popsány v zámeckých inventářích nabízí znovu inventář z roku 1720, kde je zmiňována místnost – „sál“, který následoval za ložnicí-pracovnou pana hraběte a který sloužil výhradně pánovi coby součástí jeho apartmá. Kromě běžného zařízení místnosti tohoto charakteru zaujme zmínka o dvou portrétech v oválném rámu visících na stěně, když první z nich patřil Františku Karlovi, druhý pak zachycoval podobu ženy jemu nejmilejší, nicméně již patnáct let zemřelé, totiž hraběnky Ester Isabely Pražmové, a to i v době, kdy byl již deset let znovu ženat. Zde nacházíme druhou

indicii k přiblížení se dataci činnosti Baltazara Fontany na Polici skrze propojení jeho práce s tématem malířské výzdoby této místnosti, vztáženým ke konkrétní životní situaci objednavatele, kterým byl právě František Karel hrabě Berchtold. Z výzdoby šlechtického sídla, z volby ztvárněných námětů, měly být jasně „čitelné“ představy jeho majitele, zadavatele práce, a tyto měly být srozumitelnou formou sdělovány navenek. Není jistě náhodou, že zmíněná nástrojnou malba ztvárňuje právě jednu z nejoblíbenějších scén klasické mytologie, Paridův soud. Neznámý malíř (nejde snad o práce I. Ch. Montiho, s nímž Fontana často spolupracoval)¹⁰ nepřilíh vysokých kvalit, soudě například podle ne zcela zvládnutých tělesných proporcí postav, zde vytvořil vyváženou kompozici skládající se celkem ze sedmi postav. První plán tvoří zleva Athéna s válečnou zbrojí, postavy Amora a Parida podávajícího jablko Afrodité stojí již v plánu druhém vedle Merkura a Amorka korunujícího vavřínovým věncem Afrodité. Z hlediska ikonografie, která je pro nás v tomto případě podstatná, je nutno upozornit na změnu významu daného námětu v souvislosti s uváženou inspirací zadavatele v jeho osobním životě. Scéna zachycující okamžik samotného soudu získala ve výtvarném umění moralistní charakter. Stala se symbolem špatné volby (pád Tróje), chápán jako protiklad tématu Herakla na rozcestí. Nicméně v polickém případě se jedná o jistou variantu ikonografického tématu Omnia vincit Amor – Láska přemůže vše. Dostáváme se tak až na půdu ikonologie, v jejímž rámci je třeba výjev vyložit. Zcela zřetelné je tu doložena snaha objednavatele Františka Karla opětně oslavit ženu svého srdce Ester Isabelu. Ten k tomu účelu zvolil sice netradiční, zato však celkem zřetelný (čitelný) způsob adorace její osoby. Dá se opět předpokládat, že i tato práce byla provedena již za života oslavované, možnou je však jistě i varianta memoriální funkce zmíněných uměleckých počinů.

Předchozí řádky si kladly za cíl alespoň částečně informovat o nově zjištěných skutečnostech týkajících se rodu Berchtoldů z Uherčic a uvést v život uměleckou výzdobu interiérů na zámku v Polici jejím spojením s konkrétní životní zkušeností zadavatele prací a poukázat tak na její funkci, při snaze kriticky se vypořádat s informacemi uváděnými v literatuře. Jestliže není polický zámek v současnosti přístupný veřejnosti (slouží jako sídlo polického obecního úřadu), bylo rovněž naší snahou informovat veřejnost o existenci vzácného díla z ruky představitele berninismu na barokní Moravě, fenomenálního Baltazara Fontany a připomenout potřebu péče o toto dílo.

Poznámky:

- ¹ Hnilička, M.: *Berchtoldové z Uherčic a jejich sídla v 17. a 18. století*. Diplomová práce PdF MU, 2003.
- ² Plaček, M.: *Ilustrovaná encyklopedie moravských hradů, hrádků a tvrzí*. Praha 2001, s. 495–498. Sedlák, J. *Zámek Police*. Brno 1971.
- ³ Moravský zemský archiv Brno, Mapy a plány, D 22. Pod signaturami 1314–1360 se nacházejí plány všech moravských měst s židovskou menšinou, pořízené roku 1727 při akci odsunu židů od katolických kostelů. Zde i zmiňovaný plán Police, sign. 1344.
- ⁴ Plaček, M.: *Ilustrovaná encyklopedie moravských hradů, hrádků a tvrzí*. Praha 2001, s. 498.
- ⁵ Jeřábek, T.: *Uherčický zámek na přelomu 17. a 18. století*. Zprávy památkového ústavu v Brně, 2/1998. Brno 1998, s. 66.
- ⁶ Krsek, I. – Kudělka, Z. – Stehlik, M. – Válka, J.: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 88.
- ⁷ Moravský zemský archiv Brno, *Rodinný archiv Berchtoldů*, G 138, kart. 224.
- ⁸ Moravský zemský archiv Brno, *C 2 (Tribunál pozůstalosti)*, B 43.
- ⁹ Viz pozn. 6.
- ¹⁰ Srov.: Stehlik, M.: *Refektář františkánského kláštera v Uherském Hradišti*. Brno – Uherské Hradiště 2002. Zapletalová, J.: *K působení Innocenza Cristofora Montiho na Moravě. Atribuice čtyř pláten*. Zprávy památkové péče, 2/2004, s. 124–126.

La mia persona distinta Portrét ambiciózního hraběte

Zdeněk Kazlepka

Moravská galerie v Brně

V souvislosti s památkovou obnovou zámku v jihomoravských Uherčicích bylo v roce 1999 restaurováno osm obrazů z bývalé obrazové galerie hraběcího rodu Collaltů, jemuž uherčický zámek od roku 1768 patřil.

Mezi díla určená k restaurování byl zařazen i portrét zasazený do bohatě řezaného zlateného akantového rámu. Obraz byl v 19. století přemalován téměř po celé ploše, intaktními místy zůstaly pouze levá ruka portrétovaného šlechtice, krajkoví a část oděvu. Po sejmutí přemaleb, tmelení a retuších se objevilo zajímavé výtvarné dílo, které nemá v oblasti portrétní tvorby první čtvrtiny 18. století na Moravě téměř srovnání.¹

Modelem stál Antonio Rambaldo hrabě z Trevisa, Collalto a San Salvatore, pán na Brtnici, Rudolci a Černé, jak nás o tom informuje „mluvící“ páska umístěná na kanelovaném sloupu za hrabětem.² Při restaurování bylo na pásce odkryto datum vzniku obrazu 1715. Máme tedy před sebou portrét čtyřiatřicetiletého muže, jehož kariéra u císařského dvora ve Vídni byla právě na vzestupu. Bohužel s určitostí nevíme, kdo je autorem díla. K pokusu o atribuci obrazu se však ještě dostaneme.

Antonio Rambaldo se narodil 5. března 1681 v San Salvatore Vinciguerru V. a Eleonoře hraběnce della Torre e Tassis (Thurn-Taxis). Po studiích v Collegio de Padri della Compagnia di Gesù v Brescii se v roce 1707 ve Vídni započal jeho společenský vzestup.³

Tehdy totiž na následky zranění v souboji zemřel Leopoldo Rambaldo hrabě Collalto, poslední z moravské linie rodu (Antoniova starší linie), který spravoval fideikomis Brtnice, Černá a (Německý) Rudolec. Podle nástupnického práva, které ustanovil v závěti Rambaldo XIII. (†1630), se stal novým pánem moravského majorátu prvorozený syn z italské linie rodu (Antoniova mladší linie), kterým byl Vinciguerra V. (†1719). Ten však svěřený rodinný majetek předal svému mladšímu synovi Antoniovi Rambaldovi. Mladý hrabě přišel proto již 22. dubna 1707 (tedy šest týdnů po tragické smrti svého předchůdce) do hlavního města podunajské monarchie, aby převzal dědictví po předcích od správců moravských a rakouských statků.

V srpnu 1707 se zasnoubil s Marií Eleonorou Josefou hraběnkou Starhemberg (1691–1745), dcerou Franze hraběte Starhemberg, císařského vyslance ve Stockholmu a sestrou Konrada Sigismunda hraběte Starhemberg, císařského vyslance v Anglii. Počátkem následujícího roku (18. 2.) se s ní v minoritském kostele ve Vídni oženil. Během osmi let se oběma manželům narodilo pět dětí, z nichž dvě (první Maria Cecilia Eleonora a Rambaldo Giuseppe I.) záhy zemřely. Dospělosti se dočkali pouze Vinciguerra VI. (1710–1768), Giuliana a Francesco II. Ve Vídni obývala rodina Antonia Rambalda po předcích zděděný palác vedle tehdejšího jezuitského kostela na náměstí Am Hof.⁴ V jarních a letních měsících se hrabě s manželkou a dětmi zdržovali většinou na Moravě, zvláště v Brně a na zámku v Brtnici, kde bylo sídlo nejvyššího úředníka moravských statků i hlavní pokladny Collaltů.⁵

Hrabě je na obraze znázorněn v dvorském oděvu. Polopostava je natočena směrem doprava, kam směřuje i pohled portrétovaného. Obličej s výrazným nosem, malými mírně se usmívajícími ústy, náznakem druhé brady a buclatými tvářemi rámuje dvorská alonžová paruka zvaná *carré*. Antonio Rambaldo je oděn do černého hedvábného(?) polodlouhého pláště, který skrývá černé šaty s bílou košilí s krajkovými manžetami. U krku má uvázáno žabó, které bylo typickou součástí oděvu urozeného muže doby baroka. Tělo hraběte je zachyceno v uvolněné pozici, přičemž pravá ruka se ležerně opírá o polštář a gesto levé ruky odpovídá obvyklým schémátům používaným při sestavování kompozice určitého portrétního typu. Celek však, na rozdíl od mnoha oficiálních portrétů té doby, nepůsobí nijak strojeně, nýbrž velmi živým a přirozeným dojmem. Kompozici doplňují nezbytné atributy mnoha portrétů jako draperie závěsu a antický kanelovaný sloup s erbem rodu a „mluvící“ páskou.

Co se vlastně skrývá za sebevědomě a přitom laskavě vyhlížející tváří mladého muže? Lze odkrýt alespoň část z mentality barokního dvořana, jehož snahy o povznesení *casa Collalto* v habsburské monarchii nezůstaly, jak víme, bez odezvy?

V roce 1715 (červen–prosinec) postihl Brtnici a okolí mor a hrabě měl proto mnoho starostí se svými moravskými statky. Jak



Simone Gionima (?), Antonio Rambaldo hrabě z Collalto a San Salvatore, olej na plátně, 1715, SZ Jaroměřice n. Rokytinou (svoz Uherčice). Foto M. Zavadil.

vyplývá z korespondence mezi synem a otcem, Brtnice byla tehdy neprodyšně uzavřena 50 až 100 dragouny a dozor nad karanténou měli komisaři pro nákazu. Ve městě a okolí zemřelo 219 lidí (z toho 169 křesťanů a 50 židů).⁶ Je proto s podivem, že si hrabě v tak pohutné době, která jej vyčerpávala nejen finančně, ale i psychicky, pořídil vlastní portrét. Zřejmě se tak stalo v první polovině roku 1715, tj. ještě před vypuknutím morové nákazy.

O tom, jak na rodinu těžce dolehl mor na moravském panství, svědčí dopis ze dne 2. ledna 1716,⁷ v němž syn otci píše, že hraběnka Starhembergová, manželka prezidenta císařské komory,⁸ uspořádala na počest císařovny jízdu na saních – sanici (*corsa di slitte*; Schlittenfahrt), kam byli s manželkou také pozváni.⁹ Omluvili se však, že se této zábavy nemohou zúčastnit. Jak sděluje hrabě otci, hlavní důvod, proč odmítli, byl ten, že po moru v Brtnici si tento luxus nemohli z finančních důvodů dovolit. K postupné konsolidaci finančních poměrů *casa Collalto* ve Vídni došlo zřejmě již v následujících měsících, neboť hrabě tehdy uspořádal velkolepý ples, na němž se sešlo mnoho významných osobností od císařského dvora, jako např. „princ Eugen Savojský, princ hannoverský – bratr anglického krále, princ bavorský – císařův švagr, nuncius Spinola, francouzský vyslanec hrabě Luqué, benátský vyslanec Grimani, kardinálové saský a Schönborn“. Hrabě napsal otci, že „*může bez ješitosti říci, že tak noblesní a velkolepý ples, který by se tomuto vyrovnal, v císařském městě ještě nikdo neuspořádal.*“¹⁰ Zhodnotil rovněž velkolepé šperky a honosné a drahé (až 3 tisíce guldenů) dámské kostýmy ze sametu, přičemž mnohé prý byly vyšívané zlatými a stříbrnými nitěmi.¹⁰

Z dopisů se dozvídáme nejen o tom, co se dělo na Moravě nebo ve Vídni, nýbrž i o skutečné povaze mladého hraběte. Smysl pro povinnost a čest, s nimiž spravoval svěřeny rodový majetek, se snoubila s ctižádostivostí a touhou po společenském uznání, i když je sám zpochybňoval jako *vana gloria*. Tyto vlastnosti byly v soukromí hraběte vyvažovány především láskyplnou péčí o vlastní rodinu a vypjatým náboženským cítěním, které mnohdy hraničilo se sklonem k odevzdanosti se do vůle boží. I přes vypjatou osobní religiozitu si však zachovával zdravý úsudek o některých záležitostech, jako např. o černé magii, o níž se šušovalo v urozené společnosti.¹¹

V popisované době se líčení běhu událostí na císařském dvoře ve Vídni, na moravských statcích a ve vlastní rodině pojí s melancholii a steskem po rodném San Salvatore. Zvláštní vzpomínky přitom patří době strávené na oblíbeném lovu ptáků (*roccolo*), zvláště drozdů, kteří patřili k vybraným lahůdkám na stole *casa Collalto* v Itálii. Mnohdy si otci stěžuje nejen na intriky u dvora, ale i na nenávisť, zaostalost i prohanost mezi nimiž musí žít. Cituje pak Ariosta, svého „starého rádce“, který jej prý utěšuje vždy, když je

v zoufalé situaci: „*Fù il vincer sèmpre mai laudabit Cosa, / Vincosi per Fortuna, ñ per ingègno*“ (Vítězit je vždy chvályhodná věc, ať už člověk vítězí šťastnou náhodou nebo důvtipem).¹² Jako cestu k dlouhověkosti si hrabě představoval „*mírný, klidný, do sebe uzavřený, zbožný a veselý život bez zármutku duše a nepořádku těla*“, o čemž ale, jak se otci vyznal, při veškerých strastech, které má, ve svém případě prý pochybuje.¹³

V dubnu roku 1716 (11. 4.) byl hraběti císařem Karlem VI. u příležitosti narození arcivévodý Leopolda udělen titul „*skutečný*“ komoří („*con rango e preminenze*“) a byl mu propůjčen zlatý klíč (*Cameriere della chiave d oro*).¹⁴ Hrabě si tohoto titulu zvlášť cenil a v listě z 18. dubna 1716 otci vysvětluje, že Josef I. měl přibližně 600 komořích z různých zemí, Karel VI. jich jmenoval méně, jen z rodin starých, zasloužilých a z nejvyšší aristokracie, a to tak, aby jejich počet nepřekročil 120 nebo 130. „*Toto píšu proto, aby se v Itálii vědělo, že náš rod je [ve Vídni] známý a moje osoba je zde ctěna (che la nostra Casa è conosciuta anche qui e la mia persona distinta), a aby můj komorník Francesco Fiorentini jedovatým jazykem nerozšiřoval, že mi prý císař nechce udělit audienci. Mohu říci, že kromě několika důvěrností, které byly vlastní krásné duši císaře Josefa, mě císař Karel v mých záležitostech vždy pevně a s jistotou podporoval a nyní motu proprio mi s jistotou nadějí na zachování jeho přízně propůjčil i tuto hodnost.*“¹⁵

Osobnost portrétovaného se nám tedy alespoň částečně podařilo sestavit z útržků korespondence a historických fakt a vytvořit tak jednu část portrétu.

Kdo byl však autorem tohoto pozoruhodného výtvarného díla? Barevná výstavba obrazu, v níž na tmavém podkladu převládají transparentní světlé okrové barvy, a výrazný malířský rukopis založený na širokých tazích štětce jemně a plynule roztrajícího barevnou hmotu, nasvědčují tomu, že tvůrcem portrétu byl italský malíř benátského či severoitalského školení. Ve prospěch umělce orientovaného na severoitalskou malbu svědčí zvláště uvolněný způsob modelace polštáře a zejména pláště, na jehož záhybech jsou nasazena četná světla provedená jemnými pastózními nánosy.

V mnohokrát zmiňované korespondenci se v dopisech z roku 1718 objevuje jméno benátského malíře, jímž byl **Giovanni Battista Bellucci** (1684–1733/1760?). Giovanni Battista, rodem z Pieve di Soligo,¹⁶ byl synem slavného Antonia Bellucciho (1654–1726/1727), který působil od roku 1716 v Anglii, kde jej zaměstnávali zvláště vévoda z Buckinghamu a James Brydges, vévoda z Chandos.¹⁷ O malíři ve službách Collaltů se jako první zmiňuje Vinciguera V. v dopise synovi z ledna 1718 (... *una lettera scritta da un tal S. Gio. Batta Bellucci, che mi figuro sij in Casa nostra in qualità di Pittore,*



...ve prospěch umělce orientovaného na severoitalskou malbu svědčí zvláště uvolněný způsob modelace polštáře...

...Co se skrývá za sebevědomě a přitom laskavě vyhlížející tváří mladého muže? Lze odkrýt alespoň část z mentality barokního dvořana, jehož snahy o povznesení casa Collalto nezůstaly v habsburské monarchii, jak víme, bez odezvy?...

...Kompozici doplňují nezbytné atributy mnoha soudobých portrétů jako draperie závěsu a antický kanelovaný sloup s erbem rodu a „mluvící páskou“...

e questo mi immagino posso essere figlio del Pittore famoso Bellucci).¹⁸ Giovanni Battista, který dlel v té době ve Vídni, poslal starému hraběti do San Salvatore vídeňské noviny.¹⁹

V březnu (9. 3.) následuje krátký dopis od Bellucciho adresovaný (ve Vídni) hraběti Antonioví, v němž mu malíř sděluje, že již poslal jeho otci (Vinciguerruvi) noviny, které mu chyběly. Má prý rozpracovány tři portréty a pokud k němu hrabě během osmi dnů nepřijde, aby mu seděl modelem, nebude moci na jeho podobizně dále pracovat (viz Příloha).

Ještě v tomtéž měsíci odcestoval Giovanni Antonio Bellucci na Moravu, kde pracoval na zvelebování zámku v Brtnici a maloval obrazy pro nový zámek v Heralticích (*Il sig. Gio. Batta Bellucci è qua, e mi dipinge de belli quadri per questo Palazzo, e per il nuovo Castelletto di Heraltitz*). Portrét, o němž byla výše řeč, byl již hotov a hrabě jej

vzal později s sebou do San Salvatore, aby zdobil pokoj jeho otce. Hrabě se v dopise otci o obraze vyjádřil velmi pochvalně. Nejen že si je na něm prý velmi podobný, ale že je to skutečné umělecké dílo (*un dissegno, d'un arte, e d'una Pittura perfetta*).²⁰

Náš obraz je však datován o tři roky dříve, než se benátský malíř Giovanni Battista Bellucci ve službách Collaltů objevil.²¹ Proto musíme hledat ještě i jinde.

V roce 1716 byl hrabě Antonio Rambaldo ve styku s jiným italským umělcem, který kopíroval pro Collalty obrazy a jehož jméno nebylo až dosud známo.²² Zdá se, že jej však můžeme ztotožnit s malířem Simone Gionimou, který již dříve zapustil na Moravě kořeny.

Simone Gionima (1656– po 1730?), „ein geschickter Historien und Bildnismaler“, se podle Jana Petra Cerroniho narodil v Bologni. Malířem se vyučil u svého otce, který pocházel z Dalmácie.²³ Podle

Lanziho se Simone školil u Cesare Gennariho. Z prvního manželství, které Simone uzavřel v Benátkách s Francescou Marií Bandiera, vzešel syn Antonio (1697–1732), rovněž malíř, který se učil u Aurelia Milaniho a Giuseppe Marii Crespiho.²⁴

Simone pracoval v Padově, v Benátkách a v Bologni, odkud přišel do střední Evropy. Zde byl od roku 1705 činný u cisterciáků v klášteře ve Žďáru nad Sázavou, kde žil dvacet let. Mimo to působil střídavě v letech 1709 a 1714 i několik měsíců v Brně, aby pracoval na dvou portrétech císařů Josefa I. a Karla VI., které objednala městská rada. Z Moravy zajížděl do Vídně, kde jej v roce 1724 Karel VI. jmenoval pro jeho „*vortreflichen Kenntnissen in der Mahlerkunst zum kaiserlichen Hof – und königlich-böhmischen Mahler*“.²⁵ Žďárský opat Václav Vejmluva propustil Gionimu ze svých služeb roku 1725.²⁶ Malíř se pak usadil ve Velkém Meziříčí a později odešel pravděpodobně do vlasti, kde také zemřel. Simone se dokonce roku 1716 podruhé(?) ve vysokém věku oženil s Johannou Březinovou, s níž měl dokonce(?) syna Václava (podle Ceroniho Johanna), který žil jako malíř nejprve ve Velkém Meziříčí a roku 1758 se usadil ve Velké Bíteši.²⁷

Simone Gionima pracoval i pro Antonia Rambalda v Brtnici a ve Vídni. Kromě práce na podobiznách hraběte, ještě kopíroval obrazy a zřejmě vytvářel i fiktivní rodinné portréty Collaltů.²⁸ Při tom mu zřejmě vydatně pomáhal místní malíř Tomáš Pallas.²⁹ Ten zaslal v roce 1717 (10. 8.) hraběti do Vídně účet za malířské práce (pozlatil erb, namaloval erb na bílý plech v Heraldicích) s vysvětlením, že chce zaplatit rovněž za to, „že vlašskému malíři, který v roce 1716 ve Vídni ještě dokončoval dva portréty Jeho milosti, [v Brtnici] gruntoval plátno svými olejovými barvami“ (*...dann dem walischen Mahler auf 2 hochgräfl. Contrafeter welche er noch verweichen 1716 Jahrs nach Ihro Excell. auf Wienn Zais [?], alhier verfertiget, und ich ihme darzu zur die Leinwath mit mein Öhlfarben gegründet erfolgen*).³⁰

Jak vyplývá z dopisu Václava Pischela, brtnického správce, v roce 1716 pro hraběte pracoval malíř, jehož jsme výše ztotožnili se Simonem Gionimou. Z toho důvodu se domníváme, že vlašským malířem, kterého zmiňuje Tomáš Pallas, byl s největší pravděpodobností rovněž Gionima. Vzhledem k tomu, že tento malíř působil na Moravě již delší dobu, připisujeme mu i uherčický portrét Antonia Rambalda hraběte z Collalto a San Salvatore. Tuto atribuci podporuje i následující kritický rozbor malířova stylu vycházející ze znalosti zachovaných a signovaných Gionimových obrazů. Snad po roce 1722 vytvořil Gionima jiný, zmiňovanému stylisticky blízký portrét Antonia Rambalda, na němž je hrabě natočen levým ramenem směrem k pozorovateli obrazu.³¹ K této podobizně se totiž vztahuje grafický list, který vytvořil Elias Schaffhauser ve Vídni podle předlohy



milánského malíře – portrétisty Antonia Luciniho (činný 1702–1741). Na mědirytině je hrabě zobrazen v tomtéž postoji a oblečení – je možné, že Gionima při malování svého obrazu použil tento grafický list jako předlohu, zvláště pro ztvárnění draperie. Antonio Lucini byl v roce 1722 v písemném kontaktu s hrabětem, v němž ho informuje o třech rychle namalovaných portrétech. Domnívám se, že Simone Gionima později kopíroval Luciniho obraz podle grafického listu, který vznikl na základě jedné z podobizen od milánského malíře.

Další obrazy, které od Simone Gionimy známe, však nedosahují kvalit obou portrétů Antonia Rambalda. V roce 1708 vznikl velký portrét žďárského opata Václava Vejmluvy (1670–1738).³² Pro městskou radu v Brně namaloval Gionima v roce 1709 podobiznu císaře



Josefa I. a o šest let později vytvořil rovněž pro brněnské měšťany druhý portrét císaře Karla VI. (Brno, Muzeum města Brna).³³

Ze zmíněných obrazů, které zachycují portrétované v celé postavě, má k uherčickému plátnům nejbližší portrét Václava Vejmluvy. Je to dáno zřejmě i funkcí jednotlivých obrazů. Zatímco portréty císařů vznikly na oficiální zakázku městské rady (visely v zasedací síni městské radnice), portréty Antonia Rambalda hraběte Collalto i opata Václava Vejmluvy byly zhotoveny na privátní objednávku a sloužily k vlastní reprezentaci objednavatelů. Tomu u obou neoficiálních portrétů odpovídají nejen kompozice obrazů a volba jednotlivých motivů, včetně atributů, nýbrž i uvolněný rukopis směřující k malbě „alla prima“.

Oba obrazy pro městskou radu restaurovali v roce 1998 Radana a Mojmir Hamsíkovi, kterým se podařilo, jak se dočteme v závěru restaurátorské zprávy, plně rehabilitovat „měkkou malbu s malířsky citěnými jemnými přechody“. O Gionimových malířských kvalitách se poprvé velmi výstižně vyjádřil Jan Petr Cerroni: „*Die Starke des Simon Gionima bestand in historischen Sache, wo er den Hauptpersonen meistens die Gesichten seiner Bekannten gab. Sonst aber alle Köpfe vortreflich bearbeitete, nur Schade, daß er alle Stücke nicht ganz ausmahlte. Seine Art im Mahlen hat etwas eigenes und die Mischung der Farben viel angenehmes und sanftes – doch legt man ihm zu Last, daß er in Gewand und Händen etwas nachlässig, und in seinen Arbeiten überhaupt auserordentlich flüchtig war. Seine Gemähde, die meistens in Bruchstücken zu sehen sind, haben doch etwas angenehmes, weiches, verblasenes. In ganzen Historien ist seine Manier nicht ausgiebig genug.*“³⁴ Tyto Cerroniho postřehy platí v plné míře i pro obraz s portrétem Antonia Rambalda hraběte Collalto a San Salvatore.

Z první čtvrtiny 18. století známe z moravského prostředí velmi málo podobně kvalitních příkladů druhu malířství, jakým je podobná. Zdejší aristokratičtí objednavatelé se obraceli především na francouzské nebo italské malíře, jako např. Kounicové a Sinzendorfové na Hyacinta Rigauda a Andrea Pozzu, nebo Questenberkové do Vídně, kde působil proslulý Jan Kupecký (1666–1740).³⁵ Olomoucký biskup Wolfgang Hannibal Schrattenbach se v době, kdy zastával funkci místokrále v Neapoli (1719–1721) nechal portrétovat buď v Neapoli nebo v Římě Giambattistou Canzianim (1664–1730).³⁶

Příloha:

Giovanni Battista Bellucci, Vídeň, 9. 3. 1718 Antoniovì Rambaldo hraběti Collalto³⁷

„Il somo mio contento è d' intendere dal benigniss. o Foglio di V. Ecce, che s'atrovi in perfetta salute, et in quanto alli Fogliatti, che mancavano al Sig. Con:te di lei Padre: già non hó mancato di farli trovar, come sabato passato con li altri quattro non lascia di farne la debita spedizione medemamente intendo, che debba andar dietro alli tre Ritirati, come non manco, e tal segno in otto giorni in circa saranno intatto, che non potrà piu proseguire senza la venuta dell' Ecce V. la quale mi credda esserne affatto bramoso, et in quello, che s'assomiglia al grande hó già dipinto anche nella testa, mà vedo quasi impossibile il poterla perfezionare senza la di lei prisenza, mentre quanto si vogli immitare è impossibile venga mai quanto con il proprio exaturale; si che atenderò li stimatissimi comandi di V. Ecce poterla prontamente obbedire, con che rassegnandomi con il maggior rispetto m' in chinó.“

Giovanni Battista Bellucci, Londýn, 5. 9. 1722 Antoniovì Rambaldo hraběti Collalto³⁸

„Se non avessi temuto di dar noia all' E.V. con mie lettere; avrei preso l' ordine di testimoniarte talvolta il mio inolterabile ossequio: ma non avendo altro motivo che quello del mio Rassegnamento: Sono stato aspettandone altro novo, nell' animo[?] qui di S. E. Sig. Conte di Staremberg; per incomodar l' E.V. Supplicandola d' implorararmi presso a questo Personaggio suo stretto parente il lui valevole Patrocinio. Sono già stato a fargli la mia forte, e già a riguardi dell' E.V., egli m' à cortesemente accolto: onde una sua raccomandazione adempirà il mio desiderio. Un soggetto di tanto illustra carattere comè V. E. quando prendè a proteggere; suol continuare per innato umanità il Patrocinio: per ciò spero la Continuazione di quelle Grazie, per le quali la mia tanto obbligata et umile Servitù, non si siorderà mai di gloriarsi d' essere con tutto l' ossequio dovutole.“

Poznámky

¹ Plátno bylo při přemalběch značně zmenšeno, o čemž svědčí „mluvící“ páska na obraze, která přesahuje o 5 cm za jeho nynější okraj. Restaurování obrazu provedl akademický malíř Pavel Padevět (1998). Restaurátorská zpráva je uložena ve spisovém archivu Národního památkového ústavu, odborné územní pracoviště v Brně. Srov. Marta Sedláková, Restaurování kolekce portrétů z collaltovské rodninné galerie. Zprávy Památkového ústavu v Brně, 3, 1999, s. 98–100.

² Olej, plátno, 137 x 110 cm, na „mluvící“ pásce: [Antonivs Rambaldus I.S./R.I. Tarvisi COL[LALTI St. SALVATORIS etc..] Comes, dyna[sta in

Pirnitz, Rudoletz] et Tscherna, S.C.e[ts=a Cubiculus]a letopočet MDCCXV. (Původní nápis byl zrekonstruován podle nápisu na přemalbě). SZ Jaroměřice nad Rokytnou – svoz SZ Uherčice, inv. č. 412/1931.

³ Pier Angelo Passolunghi, *I Collalto. Linee, documenti, genealogie per una storia del casato*. Treviso 1987.

⁴ Günther Buchinger, Paul Mitchell, Doris Schön, *Das Palais Collalto – Vom Herzoghof und Judenhaus zum Adelspalast*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LVI, Wien 2002.

⁵ Bronislav Chocholáč, Návštěvy u nejvyššího zemského komorníka. Dvůr a hosté Františka Antonína hraběte Collalta v Brně koncem 17. století, in: Václav Bůžek, Pavel Král (edd.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku*. Opera historica 7. Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis. České Budějovice 1999, s. 575–595.

⁶ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 169 Rodinný archiv Collaltů (dále jen MZA Brno, G 160), III, 379 (Dopis ze dne 5. 10. 1715). Srov. MZA Brno, G 169, III, 442 (Giselda Gräfin von Mendorff-Pouilly, geb. Gräfin von Collalto und san Salvatore (1902–1983), *Briefe Antonio Rambaldos Grafen von Collalto und San Salvatore 1709–1739*. Přeloženo z italský. Iglau/Jihlava, leden 1940. Strojopisová kopie.)

⁷ MZA Brno, G 169, III, 379.

⁸ Teta manželky hraběte Eleonory.

⁹ Souhrnně k vídeňským sancím Beatrix Bastl, Feuerwerk und Schlittenfahrt. Ordnungen zwischen Ritual und Zeremoniel, Wiener Geschichtsblätter, 51, 1996, s. 197–229.

¹⁰ MZA Brno, G 169, III, 379 (V dopisech ze dne 22. 2. a 14. 3. 1716).

¹¹ V srpnu 1715 spáchal ve Vídni sebevraždu generál Vauban, který čtyřicet let sloužil císaři. Říkal se, že svou smrt předvídal, neboť měl smlouvu s ďáblem. Vyprávělo se, že prý u něj byla nalezena v dóze posvěcená hostie. Srov. MZA Brno, G 169, III, 379 (Dopis ze dne 17. 8. 1715).

¹² MZA Brno, G 169, III, 379 (Dopis ze dne 27. 1. 1718).

¹³ MZA Brno, G 169, III, 379 (Dopis ze dne 16. 2. 1718).

¹⁴ Komořím (*Cubiculus*) byl hrabě poprvé jmenován císařem Josefem I. v roce 1707. Srov. MZA, G 169, IV, 405: zde je uložen komornický klíč, který hraběti udělil Josef I.

¹⁵ MZA Brno, G 169, III, 379.

¹⁶ Zde vytvořil v místním kostele obrazy Martyrium sv. Šebestiána, Kristův křest, Kristus předává klíče sv. Petrovi. Srov. Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon, 8. München – Leipzig 1994, s. 522.

¹⁷ Fabrizio Magani, Antonio Bellucci. Catalogo ragionato. (Rimini): Pataconi 1995; Francesca d'Arcais, *L'attività viennese di Antonio Bellucci*. Arte Veneta, 1964, s. 99–109; Matthias Reuß, Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien. Hildesheim-Zürich-New York 1998; Francis Haskell, Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock. (Mit einem Nachwort von Werner Busch). Köln 1996, s. 397.

¹⁸ MZA Brno, G 169, III, 443, f. 65.

¹⁹ ...una lettera del S. Bellucci colle Gazette in Stampa: Questa volta il S. Bellucci mi fa tenere con sua li foglietti in stampa ... Srov. MZA Brno, G 169, III, 446, f. 92–93 (Dopis ze dne 19. 2. 1718), f. 6 (Dopis ze dne 29. 2. 1718).

²⁰ MZA Brno, G 169, III, 379 (Dopis ze dne 30. 3. 1718). Nepodařilo se zatím zjistit, konkrétně které obrazy Bellucci pro hraběte namaloval. Snad je lze

- ztožnit s některými v inventářích zaznamenanými obrazy s „ovidiovskými“ náměty: Inventář zámečku v Heralticích z roku 1769 zaznamenává mj. čtyři obrazy: 3 *History Bilder aus dem Ovidio ohne Rahmen* (pokoj č. 3), v pozdějším soupise (1812) je jeden z námětů obrazů označen jako *Acteon*; 1 *Aus dem Ovidio History Bild ohne Rahm*. Srov. MZA Brno, C 2, sign. C 55. Dva obrazy byly později přeneseny do zámku v Brtnici, jak je zaznamenáno v inventáři brtnického zámku z let 1773 až 1812: *Histori Bild den Romulus u. Remus Brüder dargestellt a Histori Bild die Diana u. Acteon vorstellend*. Srov. MZA Brno, F 19, inv. č. 5047. (Příslušná excerpta z inventářů mi laskavě poskytla Lenka Kalábová.)
- ²¹ Giovanni Battista Bellucci odcestoval v roce 1720 z Heidelbergu za otcem do Londýna. Srov. MZA Brno, G 169, I, 2207, f. 33 (Dopis z Heidelbergu 2. 8. 1720). V roce 1722 se v Londýně ještě zdržoval. Srov. MZA Brno, G 169, 2232, f. 64 (Dopis z Londýna 5. 9. 1722, v němž prosí Antonia Rambalda o přímluvu u vyslance císaře hraběte Starhemberga, švagra Antonia Rambalda. Viz Příloha)
- ²² Ve zprávě panského úředníka Václava Pischela z Brtnice 7. 11. 1716. Srov. Václav Richter, Zprávy o malbách Karla Töppera v Brtnici, SPFFBU, 1963, F 7, s. 190–194, zde s. 190.
- ²³ Jan Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I–III, 1807. MZA Brno, G 12, I/34, f. 68–71; Gregor Wolný, Kirchliche Topographie von Mähren, II/2, Brünn 1858, s. 399; Alois Plichta (ed.), O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752. Jaroměřice nad Rokytnou – Brno 1974, s. 262, 297; Giulio Briganti (ed.), La pittura in Italia. Il Settecento I – II. Milano 1989, s. 256–257, 736–737. Starší literatura dále uvádí, že Simone přišel na Moravu s bolognskými dekoratéry z rodiny Bibienů, kteří pracovali pro dvory Josefa I. a Karla VI. Mylně se připomíná, že malíř pracoval rovněž v Jaroměřicích nad Rokytnou, což Alois Plichta ve výše citované knize odmítá.
- ²⁴ Podle staršího Cerroniho zápisu se první syn jmenoval František Blažej. K Antoniově Gionimovi viz např. Renato Roli, Per Antonio Gionima, *Arte Antica e Moderna*, 11 [červenec – září 1960], obr. 94 c; Dwight Miller, Three drawings by Antonio Gionima identified, *The Burlington Magazine*, 1985, s. 776–779.
- ²⁵ Jan Petr Cerroni, (cit. v pozn. 23), f. 68, 70.
- ²⁶ Jan Petr Cerroni, (cit. v pozn. 23), f. 68, 71.
- ²⁷ Alois Plichta (ed.), (cit. v pozn. 23), s. 262.
- ²⁸ Např. v dopise, který poslal Enrico starší bratr Antonia Rambalda ze San Salvatore 8. 8. 1711 vyplývá, že získali malíře na doplňování galerie portrétů: „... un Pittore in Casa per copiare alcuni pochi ritratti de gli Conti antichi Collalti, che mancano nel numero di quelli esposti nel grand atrio di Pirnitz. Srov. MZA Brno, G 169, III, 446, f. 14.
- ²⁹ Václav Richter, (cit. v pozn. 22), s. 190–191.
- ³⁰ MZA Brno, G 169, II, 499, f. 1.
- ³¹ Olej, plátno, 93 x 72 cm; SZ Jaroměřice nad Rokytnou – svoz Uherčice, inv. č. 361/1576. Obraz byl před několika lety odcizen ze zámku Uherčice.
- ³² Olej, plátno, 262 x 152 cm, Žďár nad Sázavou, Muzeum knihy. Obraz restaurovala 1965 Hedvika Böhmová-Hájková. V restaurátorské zprávě je uvedeno, že obraz visel v kostele sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře a to v nejvyšším ochozu. Jiný portrét opata před jeho nástupem do funkce roku 1705 zmiňují Metoděj Zemek, Antonín Bartušek, Dějiny Žďáru nad Sázavou II, 2. část, 1618–1784. Žďár nad Sázavou 1970, s. 105. Srov. Jan Petr Cerroni, (cit. v pozn. 23), f. 68–69 c).
- ³³ Inv. č. 56 275, 56 274. Srov. Jan Petr Cerroni, (cit. v pozn. 23), f. 68–69 e), f); Cecilie Hálová-Jahodová, Brno. Stavební a umělecký vývoj města. Brno 1947, s. 230; Dušan Uhlíř, Zapomenutý portrét Josefa I., *Forum brunense*, Brno 1990, s. 133–136; Jana Svobodová, Výtvarné umění 18. a 19. století ze sbírek Muzea města Brna. [Kat. výst.] Strážnice 1998, č. kat. 3, 4.
- ³⁴ Jan Petr Cerroni, (cit. v pozn. 23), f. 68. Cerroni však vyšel z díla Ondřeje Schweigla: Cecilie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren, Umění, XX*, 1972, s. 168–187, zde s. 186 (zde N. Gionima!).
- ³⁵ Jiří Kroupa, Portrét „à la française“ in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. [Kat. výst.] Rennes 2002/2003. Paris 2002, s. 299–309, zde s. 299–300; Antonín Jirka, *Středoevropské malířství 1600–1730 z moravských sbírek*. [Kat. výst.] Zlín – Praha – Brno. Zlín 1993, č. kat. 38, s. 22; Eduard A. Safarik, Johann Kupezky (1666–1740). *Ein Meister des Barockporträts*. [Kat. výst.] Aachen 2001/2002. Roma 2001, č. kat. 36, s. 113–115.
- ³⁶ Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Kroměříž 1998, č. kat. 73, s. 106–107.
- ³⁷ MZA Brno, G 169, III, 14, f. 158: Dopis přepsán in extenso bez titulatury (odtrženo), datace s lokací a podpisu.
- ³⁸ MZA Brno, G 169, I, 2232, f. 64: Dopis přepsán in extenso bez titulatury, datace s lokací a podpisu.

Zámek v Náměšti nad Oslavou
(stavební vývoj do konce 19. století)

Petr Kroupa

Národní památkový ústav, Brno



M. Zajaczkawka, Die hochgräfl. Kueffsteinische Graffschaft Namiest, olej na plátně, 1906, SZ Náměšť nad Oslavou (kopie obrazu namalovaného před r. 1752, poškozený originál uložen v Museum Schloss Greiffenstein, Rakousko).



F. Lauer, zámek v Náměšti, kresba z mapy náměšťského panství, 1755, SZ Náměšť nad Oslavou, i.č. 4481.

Gotický hrad

Vznik opevněného šlechtického sídla v Náměšti se spojuje s Budišem z Náměště. Ten je zmíněn v listinném falsu jež se hlásí k roku 1234, nicméně bylo sepsáno v skriptoriu oslavanského kláštera až někdy mezi léty 1267–1275. Osoby středověkých podvržených listin bývají skutečné a proto zřejmě Budišův predikát opravdu poukazuje na existenci tvrze či hradu v Náměšti, alespoň pro třetí čtvrtinu 13. století.

Podle analýzy M. Plačka odráží dnešní dispozice zámku starý stav a dodržuje lichoběžníkový tvar raně gotického hradu pravidelné uzavřené dispozice (45x56–63 m). Na přístupové straně přiléhalo ke gotickému hradu obloukové předhradí (v rozsahu dnešního předzámčí), před nímž se nacházel mimořádně široký příkop (32–35 m). Bránu do hradu situuje M. Plaček do severního průčelí, případně do skoseného severovýchodního nároží. Palác předpokládá na nejlépe

chráněném místě při jižní, nebo spíše západní hradbě. Dále M. Plaček předpokládá pro 13. století existenci velké (válcové) věže.¹

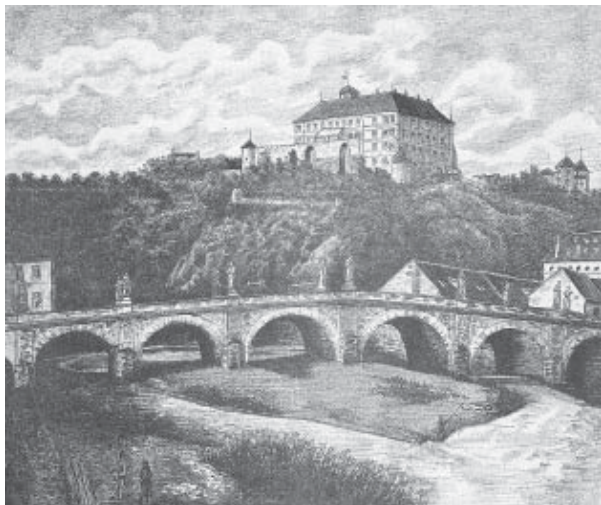
Poloha předpokládaného hradu z 13. století se s dnešními znalostmi nedá přesně určit. Je sice pravděpodobné, že mohl stát v místech dnešního zámku, bez archeologického výzkumu se však nedá vyloučit ani jiná poloha. Bezpečně můžeme uvažovat o hradě v Náměšti v místech dnešního zámku až pro 14. století. Náměšť tehdy vlastnili páni z Meziříčí (Tasovci). Jan z Meziříčí (později zvaný starší, zmiňován v letech 1349–1379) je prvním z Meziříčských, jenž je písemně doložen na Náměšti a to k 6. prosinci 1353. Politicky vlivný (v roce 1376 zastával funkci moravského zemského hejtmana) a bohatý feudál hypoteticky mohl svému sociálnímu postavení stavebně přizpůsobit i svůj náměšťský hrad.



Celkový pohled od západu, foto 1950, fond starých fotografií v knihovně NPÚ ÚOP v Brně.



Celkový pohled od jihu, fotografie O. Knolla z r. 1929, fond starých fotografií v knihovně NPÚ ÚOP v Brně.



xxxxxxxxxxxx

◀
K. Schneider, zámek v Náměšti na konci 19.století, grafika otištěná v dobových novinách.



Renesanční vstupní brána, foto z r. 1894, MZA v Brně.



Renesanční vstupní brána, foto z r. 1974, fotoarchiv NPÚ ÚOP v Brně, i.č. 60589.

Fasáda východního křídla s předloženým schodištěm, foto z r. 1894, MZA v Brně.



Hlavní nádvoří, fotografie A. Wecha z konce 19.století, fond starých fotografií v knihovně NPÚ ÚOP v Brně.



Arkády na hlavním nádvoří, fotografie Josefa Wilhy po r. 1900, fond starých fotografií v knihovně NPÚ ÚOP v Brně.



Na přelomu let 1405 a 1406 obléhali náměštský hrad vojáci markraběte Jošta, jenž tak chtěl dopomoci k dědickému právu na Náměšť svému straníkovi Lackovi z Kravař a na Helfenštejně (Lacek měl za manželku dceru Jindřicha z Meziříčí Anežku). V roce 1399 totiž vymřel rod Meziříčských a hrad usurpoval Lipolt Krajíř z Krajku. V roce 1407 se pak Lackovi z Kravař podařilo hrad Náměšť obsadit a vypudit odtud Lipolta Krajíře.² Následně drželi Náměšť Kravařové, z nichž moravský zemský hejtman Petr Strážnický z Kravař donutil Ctibora z Cimburka a na Drahotuši přistoupit k landfrýdu dne 23. května 1423 v ležení pod hradem v Náměšti. Někdy mezi léty 1464 a 1466 získal Náměšť Jaroslav z Lomnice. Po jeho smrti byla Náměšť vložena do zemských desk roku 1481 bratrům Štěpánovi, Janovi, Václavovi a Albrechtovi z Lomnice. Jak zjistil D. Hodeček z podání listin, zdržovali se Lomnicové převážně na hradu v Náměšti. Na Náměšti v té době pečely listiny také oso-

by, které nepatřily k úzké rodině majitelů. Je tedy zřejmé, že náměštský hrad byl na konci 15. století trvale obýván a byl rovněž centrem společenského života (někdy před prosincem 1533 se tu konala svatba dcery Jana z Lomnice Anny s Vilímem Valeckým z Mírova).

O podobě gotického náměštského hradu nemáme bez systematického hloubkového průzkumu téměř žádné ověřitelné informace. M. Plaček vychází z předpokladu uzavřené raně gotické dispozice (viz výše), která byla v pozdní gotice doplněna staveními na východě a na severu. Do pozdní gotiky klade válcovou věž v severozápadním nároží předhradí a stejně datuje také okrouhlou baštu, jejíž spodní část se uchovala v jihozápadním nároží zámku.³ Po ohledání kameného zdiva válcové věže, její dispozice a zdiva a dispozice přilehlého severního stavení, se mi zdá pravděpodobnější vznik válcové věže i jihozápadní bašty až v pozdněgoticko-renesancní fázi.



ČASOVÉ ZAŘAZENÍ ZDIVA



gotika



renesance



baroko



19. století



20. století



Při sondážním průzkumu fasády v roce 1994 a po následné výměně omítkového pláště východní a severní fasády zámku se ukázalo, že průčelní zeď východní fasády je celá nově postavena v renesanci. Zajímavější situace se objevila na severní fasádě. Celá její zadní část v délce asi 18 m a do výšky obou pater patří pozdní gotice. V severní špaletě páté okenní osy od severu se gotická budova zalamovala v nároží. Zachovalo se na něm původní armování v omítce (bílá hlazená omítka). Ve výši prvního patra se ještě zachovala dělicí příčka kamenného ostění pozdně gotického okna in situ. Ve vnitřní dispozici tomuto nálezu odpovídají dvě místnosti v severozápadním nároží severního křídla. V přízemí (z pohledu nádvoří první suterén) jsou zčásti vytesány ve skále a východní z nich je zaklenuta valenou klenbou z lomového kamene (předpokládáme její gotický původ). Důležitým zjištěním je zachycení severovýchodního nároží gotické budovy. Pozitivně doložený vývoj této gotické stavby (snad paláce) směrem dovnitř dispozice (k jihu) končí s obvodovými zdmi obou zmíněných místností. Dále směrem k jihu navazují zřejmě mladší příčky v jiném sledu a bez sondáže nelze a priori předpokládat gotický původ pro další vnitřní zdivo v této části.

V dnešním severním křídle je v renesančním zdivu bezpochyby ukryto více zbytků gotických staveb, dokonce i část přízemní fasády dalšího gotického stavení. V přízemí severní fasády, v jejím východním zalomení, se nachází poměrně velká půlkruhová arkáda, za níž leží podlouhlá, velkým valeným obloukem zaklenutá prostora. Obvodová renesanční zeď tu krátce běží paralelně se starší, kdysi obvodovou zdí, jež teď tvoří jižní vnitřní stěnu zmíněné podlouhlé místnosti. Dole má půlkruhově zaklenutý kamenný portál (žula) vedoucí do dlouhého tunelového sklepa (jeho cihelná klenba je mladší, nicméně se mezi cihlami nachází i pár druhotně použitých vysokých gotických cihel) směřujícího k vnitřnímu hlavnímu nádvoří. Gotická vnější zeď má dokonce místy dobře dochovanou gotickou omítku s narůžovělou líčkou i s otiskem někdejší gotické stříšky nad vstupem.

Náhodnou sondáží při současných opravách místnosti č. 80 v prvním patře (z pohledu nádvoří) severního křídla bylo odhaleno kamenné zdivo v silné přičce ukončující na jihu obdélnou místnost položenou nad popsanou gotickou situací v 1. suterénu (z pohledu nádvoří). Minimálně do výše dnešního prvního patra se tu dochovala podélná gotická budova orientovaná SV–JZ. Její respektování při stavbě renesančního zámku se projevuje v komplikované půdorysné dispozici severního křídla. Jako gotické se dá vyhodnotit také kamenými kvádry armované nároží v suterénu, za portálem, vedoucím u hlavního nádvoří do severních sklepů v západní části severního křídla. Otázkou je stáří hluboké studny na hlavním nádvoří, jejíž vrchní část je vyžděna z nepřilíhající pečlivě tesaných kamenných kvádrů. Stud-

na byla nezbytnou součástí gotických hradů a její středověký původ se zdá být nasnadě. Problematické je snad její umístění, neboť dosa- vadní nálezy gotického hradu se soustřeďují v dnešním severním křídle a poloha studny protahuje gotický areál více k jihu, kde žádné pozitivní gotické nálezy dosud nemáme. Vyústění studny dnes leží v podzemí, kryté renesančním podzemní krytem. Předpokládáme, že jde skutečně o gotickou studnu a její vyústění zřejmě poukazuje na úroveň terénu v gotické době. Plocha nádvoří byla evidentně výrazně zvýšena navážkou v době renesanční stavby.

Při dalším pátrání po gotickém hradě se zdá být zajímavým archeologickým terénem s možnými nálezy plocha hlavního nádvoří. Jak naznačuje armované kamenné nároží v severním suterénu, které vyhodnocujeme jako gotické, mohla by v severozápadním koutě nádvoří stát další gotická budova. Další nálezy gotického hradu lze při hloubkovém průzkumu předpokládat v severním a v severní části západního křídla (jižní část západního, východní a jižní křídlo jsou nejspíše renesanční novostavbou, bez starší zástavby).

Renesanční zámek

JOANNES, BEDERICI FILIUS, BARO ZIEROTINUS, NATU MAXIMUS, PATRIAE, SIBI, SUIS ET POSTERITATI EXSTRUI CURAVIT. ABSOLUTUM ANNO SAL. HUM. MDLXXVIII.⁴

Roku 1536 zemřel Václav z Lomnice a dědictví převzali jeho dva synové, starší Znta a mladší Oldřich. Za Znty (zemřel 3. února 1556) a Oldřicha bylo k náměštskému panství přikoupeno množství další statků a roku 1563 přibýlo dědictvím celé lomnické panství. Oldřich z Lomnice na Náměšti se stal jedním z nejbohatších pánů na středozápadní Moravě, nicméně zůstal bezdětný. Závěť nechal sepsat na svém sídle v Náměšti dne 10. ledna 1563 a dědicem ustanovil Jana staršího z Žerotína, syna své sestřenice Libuše.⁵ Zemřel nejspíše dne 1. ledna 1566 a již 6. ledna převzal svůj nový majetek Jan starší z Žerotína.⁶ Jan starší z Žerotína byl významnou postavou veřejného života Moravy. V letech 1561–1583 zastával funkci zemského sudího a hejtmána brněnského kraje. V roce 1575 byl klíčovou postavou při jednání o českou konfesi a zasloužil se o její uznání Maxmiliánem II. i o to, že se k ní volně připojila Jednota bratrská. V letech 1572–1583 žil převážně na svém dalším zámku v Rosicích.⁷

Do roku 1579 provedl Jan starší z Žerotína velkolepou a nákladnou přestavbu náměštského gotického hradu na reprezentativní renesanční zámek. Vzhledem k naší neúplné představě o rozsahu gotického hradu nemůžeme její rozměry stanovit s určitostí. Vycházíme však z představy, že většina budov gotického hradu se soustředila v severním křídle dnešního zámku a na přilehlé ploše nádvoří. Nepříjímáme tak Plačkovu hypotézu o pravidelné uzavřené gotické dispozici,



*Zámecká knihovna, fotografie z r. 1894,
MZA v Brně.*



*Hrabě Karel Haugwitz ve své ložnici,
fotografie z 30.12. 1894, MZA v Brně.*

*Ložnice hraběte JUDr. Jindřicha
Haugwitze, fotografie z ledna 1898,
MZA v Brně.*



*Zámecká knihovna, fotografie Josefa
Wilhy po r. 1900, fond starých fotografií
v knihovně NPÚ ÚOP v Brně.*



kteou by renesanční zámek přejal a renesanční stavební akci vidíme jako rozsáhlou novostavbu, která ze starého hradu převzala pouze stavby (respektive jejich části) v dnešním severním křídle.

V odborné literatuře se obvykle klade počátek renesanční stavební aktivity bez bližší specifikace k roku 1572.⁸ M. Plaček se domnívá, že jako první postavili kapli a následně vznikla celoobvodová zástavba s dvoupatrovými arkádovými ochozy při jižním a západním křídle.⁹ Na samotné stavbě se nachází několik letopočtů: 1573 (na desce ve cviklu arkády západního křídla přiléhající ke věži), 1577 (na plátovaných vratech vstupního portálu východního křídla), 1578 (v nápisu nad portálem vstupní mostní věže), 1579 (na plátovaných vratech portálu vstupní mostní věže), 1601 (na cimbalu ve vstupní mostní věži). Heraldická výzdoba renesančních částí používá vedle žerotínského erbu také erby obou Janových manželek – první Mariany z Boskovic (zemřela roku 1574) a druhé Magdaleny Slavatovny z Chlumu (svatba roku 1578).

Letopočet vytesaný na segmentovém záklenku renesančního okna v přízemí arkatury západního křídla čte B. Samek jako 1625.¹⁰ Letopočet je vyryt na segmentovém záklenku ze žuly, zatímco okenní ostění a římsa nad segmentem jsou z pískovce (všechny renesanční kamenické články na stavbě jsou z pískovce). Na pískovcové římsce jsou umístěny dva znaky: heraldicky vpravo erb Žerotínů, vlevo erb Boskovičů. Vzhledem k tomu, že profilace pískovcového okenního ostění přebírá profilaci žulového záklenku (svou podstatou ještě pozdně gotickou, odlišnou od renesanční profilace všech ostatních oken) a vzhledem k použitému materiálu se zdá, že žulový segmentový záklenek je starší a zde je použit druhotně. Zdá se, že zmíněný letopočet obsahuje pět číslic v tomto pořadí: 1 + 1(5) + 6 + 2 + 5. U druhé číslice navrhuji čtení „5“ a celý letopočet podle mého názoru udává rok 1562. Materiálem a pozdně gotickou profilací odpovídají žulovému záklenku s letopočtem (1562?) ještě dva portály vedoucí v témž křídle do podzemí a portál v kamenné, gotické zdi schované za severovýchodní fasádou. Erb pouze první Žerotínovy manželky na nadokenní římsce udává vznik okna do počátku Žerotínovy stavby.

Podle mého názoru můžeme vyčlenit soubor tří kamenických detailů, které se svým materiálem (žula) a formou (pozdní gotika) odlišují od Žerotínovy pískovcové renesanční profilace. Jde o žulový segmentový záklenek (použitý druhotně) a oba žulové okosené portály v poloze „in situ“ do sklepů západního křídla. Samotné sklepy pod oběma trakty západního křídla nevykazují výrazné slohové znaky a patří zřejmě době kolem nebo krátce po polovině 16. století. Do stejné doby zřejmě spadá také stavba válcové věže v severozápadním nároží severního příhrádku s navazujícím severním hospodářským stavením. Okenní ostění hospodářského stavení má renesanční

formy, stylově odlišné od renesančního oken zámku. Jde zřejmě o stavební etapu (pozdněgoticko-renesanční), jež předcházela Žerotínově renesanční stavbě. Zdá se, že starší gotický hrad začal přestavovat po polovině 16. století již Oldřich z Lomnice. Vzhledem k dvojtraktové dispozici sklepů západního křídla a jejich délce (vlastně až k nasazení jižního křídla) muselo jít o významný záměr přestavby staršího hradu, v podstatě již předurčující rozsah Žerotínovy stavby (dvojtraktové uspořádání západního křídla počítá i s arkádovou galerií). Vzhledem k ještě pozdněgotickému tvarosloví výše zmíněných kamenických článků i k použitému materiálu (žule), se dá předpokládat účast kameníků z okolí.

Následující stavební etapa Jana staršího z Žerotína již používá na kamenické práce lépe opracovatelný pískovec a vykazuje pouze renesanční tvarosloví. Předpokládáme tu proto účast italských kameníků, kterých v té době žila v Brně celá řada.¹¹ Žerotínova stavební akce zřejmě začala redispozicí severního křídla. Bylo tu postaveno velké dvojramenné schodiště s podestami při severní frontě budoucího hlavního nádvoří. Důležitou změnou oproti předpokládané Oldřichově přestavbě bylo zvýšení úrovně centrálního, hlavního nádvoří. Tak se dostala do podzemí studna a východní trakt západního (zřejmě Oldřichova) křídla. Přístupová trasa byla přeložena ze severu na jih. Roku 1573 se stavěla západní arkatura (datováno letopočtem v přízemí), roku 1577 byla zhotovena vrata do vstupního portálu východního křídla (datováno letopočtem), roku 1578 byl hotov portál vstupní mostní brány (datováno letopočtem) a následujícího roku 1579 jeho vrata (datováno letopočtem). Latinský nápis nad vstupním portálem mostní brány: (v překladu) „Jan, syn Bedřichův, pán z Žerotína, rodem nejstarší, dal postavit vlastní, sobě a svým potomkům. Dokončeno L. P. 1578“ s výše umístěným erbem Žerotínů a obou Janových manželek se dá interpretovat v tom smyslu, že roku 1578 byly nejdůležitější stavební práce ukončeny (nepochybně se pracovalo ještě dále na zařízení místností, kaple, eventuálně na hospodářských budovách, opevnění apod.).

Žerotínův nový třípatrový (zvenčí; ze zvýšeného nádvoří dvoupatrový) zámek ve výrazné poloze na strmém úbočí kopcovitého terénu nad údolím řeky měl uzavřenou čtyřkřídlovou dispozici s ústředním obdélným nádvořím. Obytná křídla jižní a západní měla v nádvoří jako vnitřní trakt představu dvoupatrovou arkádovou galerii s bohatou reliéfní výzdobou (včetně erbů sprízněných rodů mezi okny prvního a druhého patra – z Boskovic, z Lomnice, z Pernštejna, z Lichtemburka, z Vlašimě, z Kralic, z Náchodu aj.). Nad strmým svahem před západním průčelím byla k zámku přistavena mohutná arkáda do výše druhého patra (tj. první patro z nádvoří) s vojenskou funkcí hradební zdi. Na severu přecházela do regulérní hradby s cimbuřím vedoucí

k válcové věži v exponované poloze na severozápadním nároží areálu. Od této věže šly dlouhé, třikrát zalomené hradební úseky vytvářející od severozápadu přes východ k jihozápadu areál vnějšího nádvoří. Zámecký areál se podobá delší polovině zalamované elipsy s osou západ-východ, v níž stojí blok zámku v jihozápadním koutě nad přírodním srázem. Obloukovitě obíhal tento areál od severozápadu k jihozápadu velmi široký uměle vyhloubený příkop, oddělující zámecký areál od poměrně snadno dostupného severu a východu. Novou přístupovou trasu z městečka od jihu přehradil před příkopem nejprve samostatně opevněný příhrádek, kolem něhož se procházelo na dřevěný most přes příkop, vedoucí k patrové hranolové bráně s širokým průjezdem, postavené v jižním úseku zámeckých hradeb. Touto branou se dorazilo na vnější nádvoří. Z něj se dalo dostat do vnitřního, hlavního nádvoří s arkádami už jen pěšky přes slavnostní vnější schodiště v východního křídla.

Dispozice a hmota zámku se dodnes mnoho nezměnily a odrážejí renesanční stav. Výraznějším zásahem bylo až pozdější zasklení původně otevřené dvorní arkatury, nové stropy plochostropých místností vyvolané požárem roku 1764 a nové zastřešení. Původně musíme předpokládat nižší střechu schovanou za atikami. Dnes má zámek sgrafitové fasády v renesančním stylu, jde však o fasády z 20. století, jež většinou rekonstruují renesanční stav. Na několika místech se dosud dochovaly části původní renesanční sgrafitové omítky. Projektanta Žerotínova renesančního zámku neznáme, nicméně v odborné literatuře již bylo upozorněno na shody náměšťského s moravskokrumlovským zámekem.¹² Shoduje se profilace článků oddělovacích patra, obou parapetních říms, poměry postamentů, hierarchické odstupnění sloupových řádů (s kompozitními sloupy v druhém patře), tvar kartuší ve cviklech. Zajímavé jsou též ikonografické shody reliéfní výzdoby arkád: opakující se motivy hořící vázy s křídly a blesky, růže apod. Na realizaci moravskokrumlovského zámku se podílel italský stavitel, mistr Leonardo Garovo z Bisonsa od Lugánského jezera, jenž zde ve věku 46 let roku 1574 zemřel a byl pochován v moravskokrumlovském kostele.¹³ Text na jeho náhrobků upozorňuje na jeho činnost i na jiných místech Moravy:

ANO DOMINI MDLXXIII/MENSE DECEMBRI XXVI DIE/OBIT MAGISTER LEONARDVS/GARVS DEBISONO IPSO TEM/PORE IN ARCE CROMAVI ET/IN MVLTIS LOCIS MORAVIE/EDIFICIE EDIFICIANS ET IN/HOC TEMPLO EST SEPVLTVS/ ETATVS SVE ANI XLVI/QVIVS ANIMA DEO VIVAT.

Vzhledem k analogiím mezi zámky v Moravském Krumlově a v Náměšti by mistr Leonardo mohl být docela dobře považován za autora koncepce náměšťského zámku. V odborné literatuře bývá spojována renesanční Neptunova kašna na hlavním nádvoří se jmé-

nem brněnského Itala Giorgia Gialdiho. Pro tuto atribuci však neexistují pramenné doklady a Gialdiho dílo není natolik známo, abychom mu sochu Neptuna mohli připsat stylovou analýzou. Jediné konkrétní jméno doložené (nepřímou) je jméno brněnského kameníka italského původu Abbondia Ulivera Salise. V červnu roku 1613 jej dal Jan Diviš z Žerotína na Náměšti uvěznit, z čehož můžeme odvodit, že zde pro Jana Diviše pracoval, nicméně jeho konkrétní podíl v Náměšti není určitelný (v úvahu by eventuálně mohla přijít právě Neptunova kašna, o jejíž bližší dataci nic nevíme).¹⁴

Po smrti otce v roce 1583, v době nezletilosti svého bratra, spravoval až do počátku 90. let Náměšť Karel starší z Žerotína (24. února 1588 hostil na zámku Petra Voka z Rožmberka). Od poloviny 90. let až do doby úmrtí svého bratra Jana Diviše (zemřel 1616) pobýval Karel převážně na svém zámku v Rosicích (v Náměšti trvale pobýval Jan Diviš)¹⁵ a teprve ve 20. letech 17. století je opět doložen téměř trvalý pobyt Karla staršího z Žerotína na zámku v Náměšti. S pomocí knihovníků Juliána Poniatovského a Pavla Hronovského zde vybudoval rozsáhlou knihovnu. Tu si pak ponechal i po odprodeji zámku Albrechtovi z Valdštejna a odvezl ji přes Přerov do Vratislavi, kde ji v roce 1633 věnoval Jednotě bratrské. Týž osud stihl také archiválie, jež byly za posledního Žerotína na Náměšti uloženy ve zvláštním sklípku v červených příhrádkách a po převezení do Vratislavi umístěny v pokoji hned vedle Žerotínovy pracovny.

Barokní zámek

V roce 1629 koupil panství Jan Křtitel z Werdenbergu (1582–1648).¹⁶ Na jednotlivých werdenberských panstvích působilá správní centra v čele s purkrabím, hejtmanem a úředníky, podřízená regentovi. Regent náměšťského panství měl dohlížet na fungování velkostatku a každého půl roku vypracovat přehledné vyúčtování na základě týdenních a měsíčních výkazů, které zpracovávali purkrabí a důchodní písaři. Regent se s nimi scházel k poradě každou neděli odpoledne na zámku. Zvláštní instrukce vydal nový majitel Náměště pro hejtmana, jenž bydlel na zámku a staral se o hospodářství.

V třicátých letech Jan Křtitel z Werdenbergu navštívil náměšťské panství nejméně dvakrát a po návratu do Vídně se obracel na nejrůznější umělce, řemeslníky či obchodníky, a objednával u nich umělecké předměty. Počínaje obrazy přes mešní nádoby pro zámeckou kapli, až po stříbrné mísy do jídelny. Typickým příkladem je situace z prosince roku 1637, kdy mj. pro kapli v Náměšti pořídil několik svícňů a obrazů.¹⁷ Další Werdenbergův pobyt je doložen v období od října 1640 do března 1641, kdy střídavě pobýval na zámcích v Rosicích a Náměšti. Po smrti Jana Křtitele (16. září 1648; pochován ve Vídni v hrobce kaple farního kostela sv. Michala) nastoupil

jeho syn Ferdinand, jenž pokračoval v otcově ekonomické a kulturní politice, avšak nedosáhl otcova politického významu.¹⁸

Za Ferdinanda se připravovaly úpravy interiéru zámecké kaple, jak napovídá dochovaný náčrt hlavního oltáře z roku 1652 (roku 1720 byl oltář upraven a doplněn sochami do dnešního stavu). V roce 1659 hrnčíř Vrána s dalším, německy mluvícím hrnčířem stavěli kachlová kamna v oratoři kaple. Na podzim 1659 mělo být na zámek dodáno při příležitosti příjezdu hraběte 12 džbánů, 12 mís, 12 ručníků a svíčky.¹⁹

Nad vchodem do schodišťové věže je umístěna deska s českým nápisem:

FERDINAND HRABIE Z WERDENBERGU SWOBODNI PAN W GRAFENWERTU NA NAMIESTI ROSICZICH A TRAUBSKU GEHO MIL. CZI. RADDA A KOMORNIK.

Vzhledem k dnešním znalostem objektu (bez hloubkových a restaurátorských průzkumů) se nedá přesně říct, k jaké konkrétní stavební aktivitě se tato deska hlásí, ani, zda je její umístění původní. Vycházíme-li z předpokladu původního umístění v dnešní poloze, pak by se mohla vztahovat k novému zastřešení schodišťové věže.

Ferdinand z Werdenbergu zemřel ve Vídni dne 26. března 1666. Protože měl jen dvě dcery (Annu Kateřinu a Cecilii), byl ze spojených panství Náměště, Rosic a Troubska vytvořen majorát, jehož majitelem se stal Ferdinandův bratranec Alexander.²⁰ V inventáři z roku 1668 je z vybavení interiéru mj. zmiňováno velké množství obrazů. Mezi ty nejreprezentativnější je možno zařadit portréty císaře Leopolda I. a jeho choti, dva obrazy Ferdinanda III., jeden portrét znázorňoval jeho choť císařovnu Marii Leopoldinu, jeden jeho předčasně zemřelého syna Ferdinanda IV., a jeden bratra – arcivévodu Leopolda Viléma.²¹

Alexander zemřel předčasně 8. prosince 1672 a panství připadlo jeho nezletilému synovi Janu Filipovi.²² Asi půl roku spravovala majetek jeho matka Marie Justina. Poté, co byl Jan Filip syn dne 10. června 1673 oficiálně přijat mezi moravské zemské stavy, ujal se také řízení fideikomisu (na podzim téhož roku ještě odjel na kavalírskou cestu do zahraničí).²³ Během deseti let od převzetí dědictví se Janu Filipovi z Werdenbergu podařilo zbavit panství dluhů a vypořádat dědictví po Ferdinandovi z Werdenbergu (od náměštského panství byly odloučeny Rosice a Troubsko). Na přelomu 17. a 18. století na náměštském zámku vedle hraběte Jana Filipa dlouhodobě pobývala i širší rodina Werdenbergů, jak dokládá náměštský křest Karla Filipa Antonína Benedikta Ignáce (4.11.1712), syna hraběte Antonína Sidonia Hohenzollera a Marie Josefy rozené z Werdenbergu²⁴ a údaje o pobytu hrabě Jana Petra z Werdenbergu s dcerami.

Po období renesance patří stavební úpravy hraběte Jana Filipa z Werdenbergu k těm nejvýznamnějším. V 70. letech se modernizoval

slavnostní (hodovní) sál (od konce 18. století dodnes slouží jako knihovna) s předsálím. Klenby obou místností vyzdobil malbami Carpophoro Tencalla mezi léty 1673–1676. Ještě roku 1683 byl hrad veden jako významná zemská pevnost a obklopovaly jej pevné bašty a široké příkopy. Kvůli tureckému nebezpečí byl hradební systém zámku navíc zesílen naraženými piloty a před zámek byla postavena nová velká brána.²⁵ K roku 1685 je v Náměšti doložena také panáská cihelna.

Je pravděpodobné, že druhá fáze stavebních úprav Jana Filipa probíhala v 2. polovině 80. let 17. století a týkala se interiérů zámku. Pro tuto hypotézu D. Hodečka²⁶ svědčí skutečnost, že zatímco děti hraběte narozené do roku 1688 byly křtěny v Brně, všechny další se narodily už na zámku v Náměšti. Tomuto předpokladu odpovídá též skutečnost, že současná varhanní skříň v zámecké kapli pochází z 80.–90. let 17. století. Poslední fáze úprav prováděných v 17. století se dotkla okolí zámku. Když se v roce 1694 začala stavět nová jzdárna, nařídil hrabě Jan Filip z Werdenbergu, aby se prací účastnili také zedníci a tesaři z Náměště a Velké Bíteše. Pod pohrůzkou dodalo tehdy město Velká Bíteš na stavbu téměř všechno dříví. V této době museli dle nařízení vrchnosti poddaní také konat hlídky na zámku.²⁷ Roku 1708 dal hrabě uvěznit v zámecké věži (patrně severozápadní válcová bašta) několik bitešských měšťanů, kteří zřejmě nerespektovali potvrzení honebních práv vrchnosti. Další bitešští měšťané i s purkmistrem zde nedobrovolně pobývali na příkaz hraběte v roce 1710.

Ve 20. letech 18. století byl novým mobiliářem vybavován interiér zámecké kaple sv. Václava. Hlavní oltář (s letopočtem 1720) pochází z poloviny 17. století a roku 1720 byl nově upraven a doplněn sochami. Do bohaté intarzie plného parapetu hudební kruchty je zakomponován letopočet (ANNO 1729) a iniciály stavebníků, Jan Filipa Werdenberga (IPGW) a jeho manželky Marie Isabelly (MIGW). Dvojici malých obdélníkových obrazů světců v jednotlivých rámech, s nástavcem završeným trojicí okřídlených hlaviček andělů, namaloval syn majitele panství Kazimír Václav z Werdenbergu (sv. Libor je značen C. G. A. W. 1729, sv. Kazimír má signaturu Casimirus Comes a Werdenberg Pinx(it) A(nno) 1718). Stejně je zarámován neznačený obraz svatě Walburgy. Varhanní skříň z 80.–90. let 17. století zdobí prořezávaný boltcový ornament. Skříň byla ve 20. letech 18. století doplněna sochami svatě Cecilie a dvou andělů. V té době byly zhotoveny také intarzované lavice v lodi. Ve 20. letech byla také upravena místnost nad průjezdem do dvora.

V této době byly i v dalších interiérech instalovány závěsné anonyminí olejomalby – sv. Václava (datováno 1718) a sv. Rodiny (datováno 1725). Z doby Jana Filipa pochází také vyřezávaná truhlice s letopočtem 1718. Jistá část mobiliáře byla někdy před rokem 1727

převezena ze zámku v Náměšti do Miroslavských Knínic, kde si hraběcí rodina nově zařizovala letní sídlo.²⁸

Za pozdějších majitelů, Kuefsteinů, byly provedeny úpravy bezprostředního okolí zámku, především byl někdejší dřevěný most nahrazen stávajícím zděným. Pilíř mostu je datován 1745. Zřejmě tehdy ozdobil mostní parapet skulpturami sochař Josef Winterhalder starší.²⁹

Dne 30. června 1752 byla podepsána kupní smlouva, dle níž panství získal za celkovou částku 460 000 zlatých a 500 dukátů klíčného hrabě Fridrich Vilém Haugwitz. Majetek byl intabulován dne 8. července téhož roku. Zámek byl tehdy považován za „pěkně postavený a dobře zařízený“. Z dnes již neexistujících staveb se v polovině 18. století v blízkosti zámku nacházel později vyhořelý „zwinger“ a konírny a v oboře stála kaple sv. Václava. K východní straně zámku přiléhala barokní zahrada.³⁰ Dne 18. října 1764 po deváté hodině večerní vypukl v zámeckém areálu požár, při němž shořely „maštale a zwinger“.³¹ Při následující opravě byly budovy ve vstupním, severovýchodním nádvoří zbořeny (vyjma severního stavení u válcové věže), zasypan severovýchodní oblouk příkopu a východně ležící zahrada byla rozšířena až k východní hradbě. V roce 1780 dostal zámek nové omítky (letopočet 1780 lze spatřit v horní části východního průčelí).

Za uměnímilovného hraběte Jindřicha Viléma Haugwitze se v zámeckých účtech setkáváme s výdaji na hudbu při bálech a koncertech. Začaly se pořádat zřejmě v roce 1796, kdy si hrabě objednal z Vídně hudební nástroje a hudebníky. Zprvu šlo patrně o menší koncerty komorní hudby, ale již v roce 1797 se pořádaly koncerty orchestrální, k nimž si hrabě zval nejlepší hudebníky z Brna i kantory a hudebníky z blízkého okolí Náměště. Od roku 1800 přistoupila k těmto aktivitám ještě hudba v divadle. Problémem je určení sálu, kde se v zámku opery hrály. V Moravském zemském archivu v Brně se dochoval plán se dvěma půdorysy s poznámkou Namiester Schloß Theater. Jedno řešení představuje větší podélný sál s pěti řadami sedadel, druhá varianta ukazuje tři řady v menším sále našif. Divadlo o rozměrech 9,6 x 11,7 m mohlo pojmout asi 60–80 návštěvníků. Varianta s větším sálem by mohla odpovídat tzv. kulečnickovému sále v prvním patře zámku (místnost č. 130). Situaci menšího sálu přibližně odpovídá tzv. Amorův sál (audienční sál prezidenta Beneše). Podle dochovaných účetních knih bylo divadlo postaveno v roce 1800. S prací se začalo již v zimě, neboť dne 27. ledna bylo vyplaceno tesařům při zřizování zámeckého divadla za 86 pracovních dní 34 zlatých 24 krejcarů. V březnu byly natírány kulisy a nakupováno plátno a tesařům bylo placeno za zhotovení komory pro uskladnění kulis. V květnu 1800 zhotovil tesař pro divadlo 27 kulis a malíř

z Třebíče namaloval eine Garten Dekoration (za 8 zlatých). Ve stejné době pracovali opět tesaři na podlaze divadla 31 a půl dne. V červenci bylo koupeno 18 lamp a za malování dekorací bylo zapláceno 62 zlatých.³²

Na zámku v Náměšti byl Haugwitzovým častým hostem vídeňský hudební skladatel Salieri. Přivázel nebo posílal hraběti autografy nebo opisy svých skladeb a Haugwitz na oplátku Salierimu překládal do němčiny některá libreta pro jeho opery. V Salieriho dopisu Haugwitzovi z března 1821, který byl původně součástí jeho závěti, odkazuje Salieri hraběti své Requiem a vyslovuje přání, aby bylo poprvé provedeno v Náměšti.

V roce 1874 zdědil náměšťský velkostatek hrabě Jindřich Vilém IV. Haugwitz (3. 11. 1839 – 29. 11. 1907), dědičný člen panské sněmovny a tajný rada. Nejdůležitější změnou tohoto období byla neoslohová přestavba budovy u vstupní mostní brány, již navrhl architekt Franz Lössl (plánová dokumentace 16. 10. 1884). K realizaci přestavby se přistoupilo v 90. letech 19. století. Je možné, že určitý vliv na přestavbu mohl mít také architekt August Prokop, jenž byl na zámku minimálně dvakrát hostem. Nové zastřešení zámecké věže provedl v roce 1890 Wilhelm Račický.³³ Návrhy zastřešení zámecké polygonální věžice z 23. a 26. května 1890 měly původně tři varianty. Nakonec byla realizována třetí varianta, dle níž měla mít baň výšku 15,2 m. Na snesení staré krytiny a její odstranění mělo být dle rozpočtu vynaloženo 45 zlatých, na tesařské, klempířské a další práce a materiál 1424 zlatých a na dřevo a jeho přivezení asi 330 zlatých. Celková suma zaplacená za tyto práce tedy měla činit 1799 zlatých. Nerealizované dvě varianty byly přitom podstatně levnější (1. – 1045 zlatých přičemž veškerá cena dřeva nebyla vyčíslena, 2. – 1080 zlatých).³⁴ Na hodinách a věžní korouhvičce se nachází letopočet 1890. Hodiny jsou vročeny do roku 1893.

Poznámky

- 1 PLAČEK, Miroslav: *Ilustrovaná encyklopedie moravských hradů, hrádků a tvrzí*. Praha 2001, s. 420.
- 2 Historické údaje jsou čerpány z nepublikované práce kolegy Dalibora Hodečka, *Dějiny zámku v Náměšti nad Oslavou*, 2002. In: KROUPA, Petr – HODEČEK, Dalibor – SZABO, Katalin: *SZ Náměšť nad Oslavou*. Stavebně historický průzkum, Brno 2003.
- 3 PLAČEK, Miroslav: *Ilustrovaná encyklopedie moravských hradů, hrádků a tvrzí*. Praha 2001, s. 420.
- 4 Dedikační nápis v kladí vstupního mostního portálu (Jan, Bedřichův syn, rodem nejstarší. Vlasti, sobě, svým a potomstvu postaviti dal. Dokonáno léta Vyk(oupeni) lidstva 1578).

- ⁵ MZDb II, s. 410–411 č. 87. Historické údaje jsou čerpány z nepublikované práce kolegy Dalibora Hodečka, *Dějiny zámku v Náměšti nad Oslavou*, 2002. In: KROUPA, Petr – HODEČEK, Dalibor – SZABÓ, Katalin: SZ Náměšť nad Oslavou. Stavebně historický průzkum, Brno 2003.
- ⁶ Janovou matkou byla Oldřichova sestřenicí, Ludmila Meziříčská z Lomnice.
- ⁷ KNOZ, Tomáš: *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*. Rosice 1996, s. 20.
- ⁸ PLAČEK, Miroslav: *Ilustrovaná encyklopedie moravských hradů, hrádků a tvrzí*. Praha 2001, s. 421.
SAMEK, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska 2 [J/N]*, Praha 1999, s. 622.
- ⁹ PLAČEK, Miroslav: *Ilustrovaná encyklopedie moravských hradů, hrádků a tvrzí*. Praha 2001, s. 421.
- ¹⁰ SAMEK, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska 2 [J/N]*, Praha 1999, s. 625.
- ¹¹ Viz KROUPA, Petr – BÍLÝ, Jiří L.: *Brněňští sochaři, kameníci a zedníci v letech 1570 – 1620*. Brno 1987.
- ¹² ŽLÚVA, I.: *Zámek v Moravském Krumlově*. Moravské Knínice 1973, s. 71–72.
KNOZ, Tomáš: *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*. Rosice 1996, s. 30.
- ¹³ ŽLÚVA, I.: *Otázka renesančního stavitele moravskokrumlovského zámku*. In: *Vlastivědný věstník moravský*, 40, 1988, s. 203–209.
- ¹⁴ KROUPA, Petr – BÍLÝ, Jiří L.: *Brněňští sochaři, kameníci a zedníci v letech 1570 – 1620*. Brno 1987, s. 129.
- ¹⁵ Roku 1605 je u zámku doložena obora (toho roku Jan Diviš dovolil Karlovi lovit zvěř ve své náměšťské obore).
- ¹⁶ Roku 1630 byl povýšen do hraběcího stavu a roku 1631 převzal osobně řízení panství.
- ¹⁷ KNOZ, Tomáš: *Državy Karla Staršího ze Žerotína po Bílé hoře*. Osoby, příběhy, struktury. Brno 2001, s. 361 a pozn. 165.
- ¹⁸ KNOZ, Tomáš: *Správní a hospodářská reforma na náměšťském panství po roce 1628*. *Časopis Matice moravské* 116, 1997, s. 137 n.
- ¹⁹ Státní okresní archiv Žďár nad Sázavou, fond Archiv města Velká Bíteš, sign. III A/C 23, inv.č. 942, 957. Historické údaje jsou čerpány z nepublikované práce kolegy Dalibora Hodečka, *Dějiny zámku v Náměšti nad Oslavou*, 2002. In: KROUPA, Petr – HODEČEK, Dalibor – SZABÓ, Katalin: SZ Náměšť nad Oslavou. Stavebně historický průzkum, Brno 2003.
- ²⁰ DVORSKÝ, František: *Vlastivěda moravská*. II. Mistopis. Náměšťský okres. Brno 1908, s. 86–87.
- ²¹ VÁLKA, Josef: *Libreto k vstupní expozici st. zámku Náměšť n. Osl. I*. Část historická. Brno 1980 (nepublikovaný strojepis), s. 131.
- ²² Státní okresní archiv Žďár nad Sázavou, fond Archiv města Velká Bíteš, sign. E a 21, kniha pamětní města Velké Byteše, kterou psal Daniel Gloss, primátor města v letech 1630 až 1684, pag. 71.
- ²³ Státní okresní archiv Žďár nad Sázavou, fond Archiv města Velká Bíteš, sign. III A/ C 23, inv. č. 1439.
- ²⁴ MZAB, fond E 67 Matriky, inv. č. 10 717, narození Náměšť, pag. 171.
- ²⁵ DVORSKÝ, František: *Vlastivěda moravská*. Náměšťský okres. Brno 1908, s. 56.
- ²⁶ HODEČEK, Dalibor: *Dějiny zámku v Náměšti nad Oslavou*, 2002. In: KROUPA, Petr – HODEČEK, Dalibor – SZABÓ, Katalin: SZ Náměšť nad Oslavou. Stavebně historický průzkum, Brno 2003.
- ²⁷ SKUTIL, J.: – ŠPIRK, F.: – ŠTARHA, I.: – LACINA, L.: *Náměšť nad Oslavou. Dějiny města od nejstarší doby po naši současnost*. Praha 1984, s. 66.
- ²⁸ HODEČEK, Dalibor: *Dějiny zámku v Miroslavských Knínicích*, Ročenka Státního okresního archivu ve Znojme 2001, Znojmo 2002, s. 17.
- ²⁹ Fr. Dvorský (DVORSKÝ, František: *Vlastivěda moravská*. Náměšťský okres. Brno 1908, s. 56.) klade zboření hradeb, bašt, zasypání příkopů a jejich přeměnu v sad do roku 1760. „Tenkrát padlo za oběť také předhradí s brannými a mohutnými věžemi a zdvihací most zaměněn za most kamenný.“
- ³⁰ Je nepravděpodobné, že v polovině 18. století byla sv. Václavu zasvěcena zámecká kaple. Toto zasvěcení získala zřejmě až později (srov. SAMEK, Bohumil: *Umělecké ...*, s. 625).
- ³¹ SOKA Třebíč, fond Římskokatolický farní a děkanský úřad Náměšť nad Oslavou, inv. č. 6, zápisky mohelnského, s. 7. SAMEK, Bohumil: *Umělecké ...*, s. 622 uvádí, že zámek vyhořel v roce 1760 a do roku 1766 byl opraven. Tuto informaci je nutno považovat za mylnou. Pod označením zwinger se zřejmě rozuměl prostor mezi zámkem a vnějšími hradbami, tedy nynější předzámčí.
- ³² HODEČEK, Dalibor: *Dějiny zámku v Náměšti nad Oslavou*, 2002. In: KROUPA, Petr – HODEČEK, Dalibor – SZABÓ, Katalin: SZ Náměšť nad Oslavou. Stavebně historický průzkum, Brno 2003.
K hudební kultuře na zámku v Náměšti za Jindřicha Viléma Haugwitze srov. např. VETTERL, Karl: *Bohumír Rieger a jeho doba*, *Časopis Matice moravské* 53, 1929, s. 45–86, 435–500. VETTERL, Karl: *Händels und Glucks musikdramatische Werke auf dem Schlosse in Namiescht in Mähren*, *Der Auftakt* 11, 1931, s. 54–57. RACEK, J.: *Skladby Georga Friedricha Händela na zámku v Náměšti nad Oslavou*, *Časopis Moravského musea – vědy spol.* 58, 1973, s. 141–162. RACEK, J.: *Oratorien und Kantaten von G. Fr. Händel auf dem mährischen Schlosse in Náměšť*, *Sborník prací fil. fak. Brněnské university* 8, 1953, F 3, s. 46–67. SEHNAL, J.: *Gluck im Repertoire des Schloßtheaters des Grafen Haugwitz in Náměšť nad Oslavou*. In: *Gluck in Wien*. Kassel 1989, s. 171–177. ŠTĚDRŮN, M.: *Die Harfenkompositionen des Karl Wilhelm Haugwitz*. *Sborník prací fil. fak. Brněnské university* H 8, 1973, s. 81–93. DVOŘÁKOVÁ, J.: *Vyznění zámecké hudby 18. století jako předpoklad tzv. salónní hudby*. In: *Studie Muzea Kroměřížska* 91. Kroměříž 1992, s. 22–25. Portrét hraběnky Haugwitzové hrající na harfu namalovaný francouzskou malířkou Vigée-Lebrun je dnes zavěšen v interiéru zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou (srov. JIRKA, Antonín: *Libreto ke vstupní expozici státního zámku Náměšť nad Oslavou. II. Část umělecko-historická*. Brno 1980, s. 21.).
- ³³ SAMEK, Bohumil: *Umělecké památky Moravy a Slezska 2 (J/N)*. Praha 1999, s. 622.
- ³⁴ MZAB, fond F 76 Velkostatek Náměšť nad Oslavou, inv. č. 4946. Rozpočet vyhotovil W. Račický v Náměšti dne 28. května 1890. HODEČEK, Dalibor: *Dějiny zámku v Náměšti nad Oslavou*, 2002. In: KROUPA, Petr – HODEČEK, Dalibor – SZABÓ, Katalin: SZ Náměšť nad Oslavou. Stavebně historický průzkum, Brno 2003.

Stavební úpravy hradu Lukova ve 20. a 21. století (příspěvek k diskusi o problematice záchrany torzální architektury)

Radim Vrla

Krajský úřad Zlínského kraje

Úvod

Pod pojmem „torzální architektura“ si v našem prostředí představíme především (a jistě oprávněně) hradní zříceninu, zasazenou do romantického rámce přírodního prostředí. Její zcela zjevné, avšak obtížně definovatelné kvality jsou spatřovány v hodnotě objektu jako archeologického pramene, v autenticitě jeho architektury postupně obnažující svá doposud skrytá místa a v neposlední řadě v rovině estetické. Památková péče zde stojí před velmi složitým problémem na jehož jednom pólu spatřujeme dramatický obraz zrychlující se destrukce velkých částí mimořádně hodnotné architektury, na druhém pak varují smutné příklady sterilních skrumžáží zdi z kamene spojovaného betonem, zanechaných v místě hradní zříceniny nezdařenou „památkovou obnovou“. O to je samozřejmě vítanější odborná diskuse na toto téma, která se již několik let slibně vyvíjí a která má stále více možností praktického ověření dříve definovaných tezí.¹ Tato skutečnost stála i u zrodu předkládané studie, která chce k diskusi na téma památkové obnovy torzální architektury přispět prezentací konkrétních příkladů z jediné lokality, z moravského hradu Lukova. V areálu velmi rozsáhlé hradní zříceniny probíhaly a probíhají dlouhodobě a v poměrně pomalém tempu stavební práce. Jejich hlavní smysl, pokus o oddálení zániku nadzemních částí hradu, byl do jisté míry determinován nutností vyloučit destruktivní dopad neúnosně vysoké návštěvnosti lokality. Práce samotné pak byly prováděny na velmi odlišných technologických i řemeslných úrovních. Z uvedených důvodů je tak zde na relativně malé ploše jediné kulturní památky shromážděno poměrně velké množství příkladů novodobých stavebních zásahů. Prezentace vybraných příkladů s pokusem o jejich obecnější vyhodnocení je (jak je již výše uvedeno) cílem této studie.²

Stručný výčet stavebních prací na hradě do XXI. století

Zříceniny hradu Lukova (ZL) se rozkládají na jižním výběžku Hostýnské vrchoviny a rozlohou fortifikačních prvků a nálezem románské architektury se řadí k předním památkám svého druhu nejenom

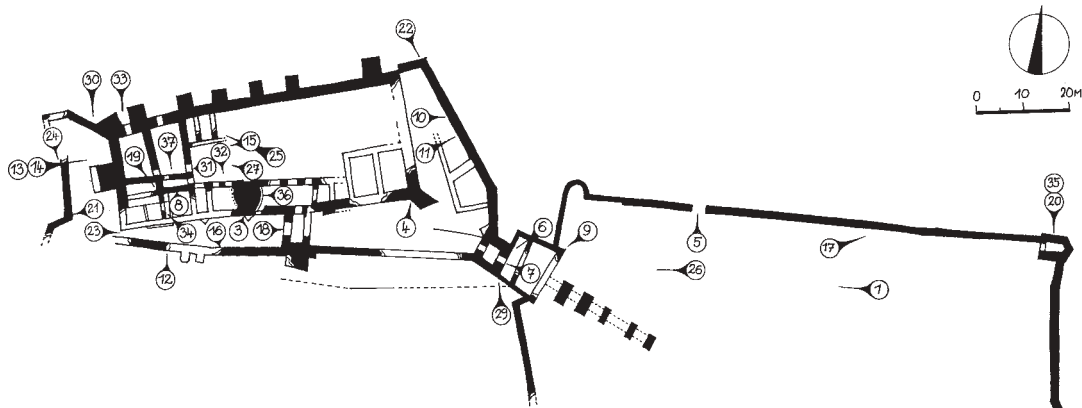
na území Moravy.³ Výstavba hradu je předpokládána v průběhu 1. poloviny 13. století. Do dnešní rozlohy byl hrad formován četnými přestavbami, které předpokládáme ještě v průběhu 13. století, dále ve 2. polovině 14. století, od 2. poloviny 15. do poloviny 16. století a na přelomu století 16. a 17. V průběhu 18. věku hrad postupně pustne a jeho konstrukce jsou rozebírány na stavební materiál. Teprve ve 40. letech 20. století pak dochází z popudu hraběnky Terezie Seilern-Aspang, rozené Lažanské, k prvním stavebním pracím, motivovaným především snahou o bezpečnější zpřístupnění romantických zřícenin. Zásahy se soustředily na torzo věže Svatojáanky, některé úseky hradeb předhradí, na úpravu korun mostních pilířů před vstupem do hradního jádra a především na instalaci dřevěného mostu, který po dlouhých letech zpřístupnil hradní jádro po původní trase. Práce nebyly zcela dokončeny a v poválečném období na ně nebylo dlouho navázáno. V 60. letech 20. století došlo k rozsáhlé destrukci horních partií věže Svatojáanky i dalších partií hradního jádra a předhradí. Teprve v souvislosti s rozsáhlým archeologickým výzkumem hradu (od r.1983) přikročil v roce 1986 vlastník památky, Obec Lukov, ke stavebnímu zajištění některých částí hradu. Tyto první práce byly prováděny bez dostatečného odborného dohledu, dokumentace a kvalifikovaných řemeslníků a dotkly se především vstupní věže s přilehlým úsekem jihozápadní hradební zdi, západního paláce, fragmentu raně gotické brány a torza plně okrouhlé věžice, ukrytého v jižním palácovém křídle. V průběhu 90. let 20. století dochází ke změně, kdy další stavební aktivity jsou obnoveny až po vypracování studie památkové obnovy areálu a na základě dílčích projektových dokumentací. V rámci těchto prací, pokračujících v podstatě doposud, došlo především ke konzervaci předbraní při vstupu do hradního jádra a statické stabilizaci západního paláce. Zatímco předchozí práce měly charakter drobnějších dozdívek a sanace lícových partií zdí, pro statickou záchranu paláce bylo přikročeno k vložení nových

zděných konstrukcí, které zajistily prostorovou tuhost objektu. Následně došlo např. k sanaci trhliny ve zdivu bašty západního parkánu. V letech 1997–1998 byla zastřešena vstupní věž, po r. 2000 byla dokončena výstavba hospodářského objektu na předhradí a zakončována horní část severovýchodní hradební zdi jádra. Do r. 2003 proběhla stavební sanace zdiva věže Svatojánka a pro zpevnění narušeného svahu hradního jádra byla do terénu osazena dřevěná srubová konstrukce.



Prezentace

Hrad Lukov; zřejmě nejstarší fotografie, pocházející asi ze závěru 19. století, zachycuje hradní jádro od východní strany (fotograf J. Wichera, reprofoto V. Kubík). Vlevo mostní piliře, předbrani a hranolová vstupní věž, vpravo na ni navazující hradební zeď se střílnami, zcela vpravo hrady předhradí. Poměrně značná část zde zachycených konstrukcí již dnes neexistuje (horní část předbrani, vstupní věže i hradebních zdí).



Půdorysné schéma části hradu Lukova (vlevo hradní jádro, vpravo severní část předhradí) s vyznačením míst, odkud byly pořízeny záběry v textu; pokud není uvedeno jinak, všechna vyobrazení autor 2004.

Struktura a výraz zdiva

Mnohokrát přestavovaný hrad představuje velmi zajímavou „sbírku“ způsobu vrstvení líců zdiv. Tyto rozličné způsoby jsou velmi cenným dobovým svědectvím technických a technologických postupů a při pečlivém zkoumání (povrchové úpravy, zbytky dřevěných konstrukcí, složení malty, druhotné použití starších kamenických detailů a pod...) z nich lze vyčíst nesmírně cenné informace. Tyto rozličné struktury zdiv však zároveň spoluvytvářejí estetickou hodnotu památky a její jedinečnost.



Obr. 3

Styk kvádrového zdiva starší fáze výstavby hradu se smíšeným, renesančním zdivem – výtvarně velmi působivý detail styku originálních líců zdiv dokládající převrstvení starších konstrukcí razantní přestavbou.



Obr. 4

Detail styku starého zdiva s řádkovanou strukturou líce (zčásti překrytou zbytky původních exteriérových omítek) se smíšeným zdivem mladšího opěrného pilíře; takovéto detaily představují nesmírně cennou součást památky, případná obnova musí bezpodmínečně počítat se zachováním a odborným ošetřením omítek (u zpevňování historických omítek je dosahováno dobrých výsledků použitím opakovaného postřiku vápennou vodou).

Obr. 6

Detail východního průčelí vstupní věže – partie originálního zdiva při armovaných nárožích nesou velmi výrazné znaky původní zednické práce – horizontální vrstvy plochých kamenů vyrovnávající partie z větších lomových kamenů; střední, novodobá část tyto atributy originálu evidentně nerespektuje. Tato skutečnost by sama o sobě nemusela představovat závažné pochybení, novodobé zdivo však zde svým nekvalitním řemeslným a nevhodným materiálovým řešením (cementová malta) způsobuje značný výrazový defekt. Ten není přirozeným způsobem zahlazován ani po letech, protože nově vložené zdivo pohledově „stárne“ zcela jinak, než staletý originál, zděný na vápennou maltu.



Obr. 5

Detail torza tzv. „Vlčkovské branky“ v prostoru předhradí. Špalety otvoru byly do poloviny 20. století zpevněny partiemi zdiva z poměrně pečlivě opracovaných i ložených kamenů. Struktura povrchu těchto zdiv neodpovídá originálnímu líci hradby, jejich líce rovněž nerespektují originál; jednalo se v podstatě o opěrné pilíře, vložené do míst chybějící opory horní partie zdiva. Výraz této úpravy působí i po letech poměrně „tvrdě“ a jeho odlišení od originálu je příliš výrazné.





Obr. 7
Detail vnějšího vyústění průchodu v přízemí vstupní věže; záklenek i větší část plochy vpadliny pro padací most vyžděna nově; i když nové zdivo respektuje tvar původního záklenku i obrys niky pro padací most a jeho řemeslné provedení převyšuje kvalitu soudobých rekonstrukčních prací na hradě (1987), jeho výraz, daný především použitou maltou (cement) a jejím povrchovým zpracováním, je zcela nevhodný.



Obr. 8
Detail struktury zdiva v jižní části západního paláce – originální zdivo, vložené při renesanční přestavbě mezi starší konstrukce má specifickou strukturu líců – typické zde je použití cihel – často v krátkých horizontálních řadách či menších plochách – a starších kamenických článků. Na počátku 90. let došlo k vyspárování zdiva cementovou maltou s přídavkem chemického, provzdušňujícího prostředku (Ravenit HDP, technologická pomoc: Ing. Miluše Pospíšilová). Malta díky uvedené příměsi umožňuje omezené „dýchání“ jádra zdiva a neprojevují se zde výrazné degradační procesy originální konstrukce. Barva, struktura a zpracování malty (zahlazený a za líc zdícího materiálu zatlačenný, zcela hladký povrch) však představují nápadný výrazový defekt, který podstatně mění původní vzhled. V dolní části záběru je patrna touto úpravou nedotčená partie zdiva, zčásti krytá zbytky původních omítek.



Obr. 9
Pohled na objekt mohutného předbraní, jehož části byly v roce 1992 podrobeny stavebním úpravám. Cílem úprav bylo zacelení rozměrné jizvy v ose průčelí a sanace silně narušených korun zdiva; v rámci zásahu bylo provedeno i vyspárování celého hlavního průčelí cementovou maltou, opět s přísadou chemického prostředku. Úprava líce zdiva se i po letech jeví jako technicky stabilní, díky odlišné struktuře a barvě použité malty však vytváří monolitický blok, který pohledově nezapadá do okolního prostředí, určovaného pestrou paletou originálních líců hradebních zdí.



Obr. 10
Severovýchodní hradební zeď jádra s dochovanými zbytky poprsní zidky se střílnami; vzhledem k havarijnímu stavu poprsní zidky proběhlo v letech 2002–2003 její stavební zajištění. Na základě detailního průzkumu bylo možno provést poměrně přesnou tvarovou rekonstrukci střílnových otvorů. Do vylámaných otvorů po střílnách byly vsazeny dřevěné trámký, na vyzdění chybějících částí špalet a parapetů bylo použito starých cihel. Nové zdivo bylo zděno na mírně nastavenou vápennou maltu, která byla v líci strhávána zednickou lžící. Geometrický tvar výřezů střílen je poněkud potlačen nerovností koruny zdiva, celkový výraz práce, rovněž díky řemeslné zručnosti a použité technologii, vyznívá velmi příznivě.



Obr. 11

Detail styku nového (2002–2003) a původního zdiva u vyústění štěrbinových otvorů v severovýchodní hradební zdi. Nově vložené partie zdiva nevytvářejí výrazový defekt jako starší sanační práce, zdivo působí kompaktně. Vzhledem k poměrně drsným klimatickým podmínkám je možno i nové vyzdívký otvorů považovat za „obětovanou“ vrstvu, která bude vystavena poměrně silnému ataku povětrnosti. Díky použitým materiálům (vápenná malta, staré cihly, kámen, dřevo) je možno předpokládat, že nové konstrukce budou „umět stárnout“ a že jejich postupná, přirozená degradace nevnese do prostředí památky nežádoucí výrazové změny.



Obr. 12

Detail styku původního zdiva jižní hradební zdi jádra (vlevo) a nového zdiva z roku 1994 (vpravo), snažícího se navázat na skladbu originálu. Nové zdivo bylo přiloženo k patě střepu původní hrady ze statických důvodů; strukturou lomového líce se podařilo tuto úpravu rovněž zapojit do prostředí hradní zříceniny bez rušivých prvků.



Obr. 14

Spornější hodnocení přináší odsazení líce nového zdiva od líce původního; tato úprava s sebou přináší poměrně výrazný stavební detail, umožňuje však zcela nepochybně jednoduché odlišení nové konstrukce od originálu. Důvodem, který vedl k provedení tohoto detailu byla skutečnost, že v místě destruované části paláce existoval velký fasádní otvor, který prošel složitým stavebním vývojem. Jeho stav však neumožňoval hypotetickou, natož stavební rekonstrukci. Před provedením zásahu, který „skryje“ originální partii zdiva se zajímavým detailem, je nutno vždy provést detailní dokumentaci původního stavu.



Obr. 13

Detail západního průčelí paláce – zdiva po stranách náleží k originálním partiím hradní zříceniny (vlevo renesanční zdivo při severozápadním nároží stavby, vpravo torzo předstupujícího opěrného pilíře), část mezi nimi byla vložena ze statických důvodů do zcela destruované části průčelí v roce 1996. Struktura nového, smíšeného zdiva je blízká originálu, po vyzdění byla do spár vhozena a po povrchu zdiva lžící stržena mírně nastavená malta s obsahem kameniva a vápenných čoček, získaných ze suti. Tato povrchová úprava líce je pomalu narušována mrazem a smývána deštěm (viz spodní část nového zdiva). Výraz této poměrně razantní úpravy lze hodnotit kladně; splnila technické požadavky, které na ni byly kladeny z hlediska statické záchrany torza paláce a její výraz koresponduje s prostředím zříceniny.



Obr.15

Torzo nádvořího průčelí západního paláce – jizva amorfního zdiva uprostřed odděluje partie různých povrchových struktur a stářích; po provedené konzervaci, která spočívala především ve vyklínování uvolněných partií líců za použití vápenné malty a drobných úlomků kamene a cihel vyzvednutých ze suti u průčelí paláce, nedošlo k výrazovým změnám, které by popřely či zkusily dochovanou strukturu středověkých zdív. V zadání takového úkolu nesmí chybět požadavek na bezpodmínečné uchování odlišných struktur líců. Nerespektování tohoto požadavku vede k těžce odčinitelným estetickým a nenahraditelným památkovým ztrátám.

Koruny zdív

Koruny zdív zříceniny bývají destrukcí nejvíce atakovanými částmi dochovaných konstrukcí a míra jejich narušení většinou odpovídá této skutečnosti. Zajištění korun zdív je tedy na mnoha místech hradní zříceniny zásadním úkolem, jehož splnění je možno považovat za nezbytnou podmínku oddálení havárie originálních konstrukcí. V některých vzácných případech bylo možno konstatovat, že koruna zdiva s divoce rostoucí vegetací byla v natolik dobrém stavu, že její sanace nebyla nutná.



Obr. 16

Torzo hradební zdi na jižní straně hradního jádra; koruna zdiva je přirozeně stabilizována, v tomto stavu zatím není důvod k jakémukoliv stavebnímu zásahu, postačí pouze běžná údržba travního porostu a odstraňování náletových křovin; torzo s neurovanou korunou porostlou vegetací navíc představuje výraznou estetickou kvalitu.



Obr. 17

Úsek hradební zdi předhradí. Na snímku je zachycena nezakonzervovaná koruna zdiva, dlouhodobě rozrušovaná povětrností i kořenovým systémem křovin a stromů. Zde je nutno v první řadě odstranit náletové dřeviny a následně přistoupit k citlivé sanaci zdiva, které hrozí totálním rozpadem a zřícením narušené horní partie.



Obr. 18

Pohled na západní průčelí torza raně gotické vstupní věže, které bylo v r. 1986 stavebně zajištěno. Nepříliš kvalitně řemeslně provedená nadezdívka (jiná skladba lomového kamene v lici, cementová malta) je završena téměř horizontální korunou, jejíž povrch tvoří hladká cementová plocha. Tato úprava působí v areálu zřícenin značně „tvrdě“, navíc ještě svou nepropustností citelně přispívá k degradaci originálních partií záklenku průjezdu.



Obr. 19
Pohled na koruny zdiva jižní části západního paláce. Tyto koruny byly poměrně citlivým způsobem zpevněny v 80. letech 20. století, překryty vrstvou jílu a zadrnovány. Díky pravidelné údržbě byla tato úprava dlouho zcela funkční a esteticky kvalitní, dnes jsou však některé její části poškozeny „chodničky“ neukázněných návštěvníků. Nápravu by měla přinést chystaná redukce návštěvnosti hradu (vytyčení prohlídkové trasy a uzavření areálu pro volný vstup).



Obr. 20
Věž Svatojánska s přilehlou hradební zdí; věž v roce 2003 prošla výraznou stavební obnovou (doplnění chybějícího zdiva, osazení ostění okének, nová koruna zdiva). Nerovný průběh nové koruny vytváří velmi příjemný detail, souznící s přirozeným rozpadem modelovanými obrysy okolních hradebních zdí. Finální zadrnování koruny je poměrně snadno udržovatelné z interiéru věže.



Obr. 21
Pohled shora na torzo bašty v západní části hradu; koruna zdiva byla zakonzervována v r. 1997 mírným nadezděním a přespárováním nastavenou maltou. I po letech je tato úprava poměrně trvanlivá, na některých místech se však objevují dílčí poškození vlivem mrazu. V daném prostředí je rovněž nutno dbát na to, aby se na koruně opět neuchytily náletové dřeviny.



Obr. 22
Pohled na korunu poprsní zidky severovýchodní hradební zdi hradního jádra po provedené sanaci. V rámci stavebních úprav střílnových otvorů (srov. obr. 10) byla nerovná koruna zdiva místy nadezděna a pečlivě zaspárována mírně nastavenou vápennou maltou, přičemž bylo dbáno na vyspádování povrchu k lícům zdiva. Vznikla tak „obětovaná“, povětrnostními vlivy nejvíce atakovaná vrstva, která účinně ochrání původní zdivo a v budoucnu může být bez problémů nahrazena novou konstrukcí, bez nežádoucího zásahu do originálu. Vzhledem k obtížné přístupnosti této partie zdiva a tím i velmi obtížnému provádění pravidelné údržby nebylo aplikováno zadrnování.

Odvedení povrchové vody od zdiva

Jednoduché odvedení povrchové vlhkosti a zamezení jejího průsaku do zdiva může v mnoha případech vést k odstranění závažnějšího defektu, ohrožujícího samu existenci konstrukce. Jeden z nejjednodušších způsobů takového zásahu byl aplikován před průčelím západního paláce. Mírný sklon plochy nádvoří způsoboval výrazné zatékání povrchové vody do nadzemních i podzemních prostor paláce a tím nežádoucí zavlhčování svislých konstrukcí a sklepních kleneb. Nepříznivý sklon terénu byl eliminován osazením dřevěného stupně u vstupu do paláce, od kterého byl terén v tenké vrstvě navážky vyspádován do nádvoří (srov. obr. 27). Odvod vody je zde zabezpečen nenápadným terénním rygolem do původní kamenné výlevky v obvodové zdi hradu (srov. obr. 25 vpravo). Toto jednoduché opatření je součástí komplikovanějších, obdobně motivovaných zásahů (jílová „střecha“, nadkrytí vstupu do sklepa), které pomohly k výraznému úbytku vlhkosti v interiérech paláce (srovnej obr. 23).

Zpevnění svahu

Netypický úkol bylo potřeba vyřešit v prostoru západního parkánu, jehož obvodová hradba je situována na hraně prudkého, skalními bloky prostoupeného svahu. Část této hradby se v minulosti zřítla se svahu, čímž bylo zahájeno postupné sesouvání a splavování původního terénu parkánu. Docházelo tak dlouhodobě k likvidaci archeologických situací, ale i k nežádoucímu obnažování doposud zakrytých partií západního paláce i zbytku parkánové hradby (obr. 24).

Zastřešení

Zastřešení se v mnohých případech ukazuje jako optimální ochrana torzální architektury. Zvláště při ochraně drobných architektonických detailů, případně amorfních partií, jejichž stavební sanace by přinesla rozsáhlé a nevratné zásahy do originální konstrukce (např. nedávno zbudovaná stříška nad torzem brány na českém hradě Zlenice).



Obr. 24

Z důvodu eliminace těchto škodlivých vlivů byla na hraně svahu instalována jednoduchá srubová konstrukce vyplněná zeminou, která by měla zabránit dalšímu sesuvu. Přírodní materiál, blízký okolnímu lesnímu prostředí i jednoduchý, rustikální výraz zapojují tuto úpravu bez problémů do prostředí hradní zříceniny.



Obr. 23

Obdobné opatření bude dokončeno i v ploše jižního parkánu, která vznikla vytěžením suťových závalů v rámci archeologického výzkumu. Odvodnění poměrně velké plochy bude provedeno mírným vyspádováním terénními rygoly do střední části parkánu, kde destruovaná část hradby umožnila odvod vody (přes vsakovací partii kamenniva do potrubí, zabudovaného do nové koruny zdiva) do svahu mimo plochu parkánu. Tato účinná opatření nepřinesou nežádoucí výrazové změny prostředí památky a nevyžadují žádný zásah do jejího původního zdiva.



Obr. 25

Pohled na pultovou stříšku, kryjící vyústění vstupní šije do sklepení západního paláce. Jednoduchá, dřevěná konstrukce pultové střechy koresponduje s okolním prostředím a dobře plní svou funkci.



Obr. 26

Pohled na východní čelo hradního jádra s dominantou zastřešené vstupní věže (autor zastřešení je Ing. arch. Pavel Šimeček, dokončeno r. 1997). Úvahy o provedení této úpravy byly již od počátku determinovány dříve provedenými stavebními úpravami zdiva věže, jejichž dílem je (mimo jiného) i koruna zdiva a vložená trámová stropní konstrukce nad místností v patře. Zastřešení ponechává nerovnou korunu zdiva a je provedeno v lehké, dřevěné konstrukci, jejíž svíslé stěny jsou odsazeny od liců kamenného zdiva. Proporce novostavby, lapidární stanový tvar střechy i použitý materiál (dřevo, ručně štípaný šindel) vhodně potlačují kontrast mezi výrazem novodobé konstrukce a původních zdív hradní zříceniny. K obtížnosti úkolu přispívalo i výrazné situování věže v pohledově nejexponovanější partii celého areálu. Presentovanou stavbu zastřešení věže lze hodnotit jako zdařilou ukázkou vložení novodobé konstrukce do prostředí torzální architektury.

Fasádní otvory

V areálu hradu Lukova je dochováno poměrně malé množství, více či méně poškozených fasádních otvorů. Tyto prvky jsou velmi důležitými součástmi architektonického výrazu zříceniny a jejich stavební úprava je velmi diskutabilní záležitostí. Některé z nich prošly od 80. let 20. století v souvislosti se stavebním zajištěním narušených partií hradu stavebními zásahy. Tyto úpravy se vyznačují různým technickým přístupem i rozdílnou kvalitou provedení.

Obr. 29

Pohled na zbytky branky v hradební zdi Horního hradu. Jiná situace nastala při statickém zajištění nároží západního paláce, kde bylo nutno zčásti doplnit destruované části přilehlé hradební zdi. V její hmotě byly objeveny zbytky branky (špalety s částmi kamenného ostění a náběhy záklenku), nad kterou bylo nutno doplnit chybějící hmotu zdiva. I když je celá realizace poznamenána chvatem, vyplývajícím z havarijní situace přilehlých konstrukcí, řemeslná úroveň prací je poměrně kvalitní a výsledný tvar torza branky dobře čitelný.



Obr. 27

Pohled na „zelenou střechu“ nad klenutými prostory západního paláce (ing. M. Pospíšilová, Ing. Oto Nový, Ing. arch. Pavel Šimeček); jako součást statického zajištění této části zříceniny bylo nutno vyřešit odvedení srážkových vod z poměrně velké plochy klenuté části paláce. Situace byla řešena vložением jílové vrstvy na dochované původní klenební zásypy. Povrch vrstvy byl spádován k místům předpokládaného odvodu vlhkosti a překryt geotextilií. Na ni byl navržen k okrajům spádovaný násyp, který byl v konečné fázi zatravněn. Úprava po dokončení působila z estetického hlediska velmi dobře, záhy se však vyskytly dílčí technické problémy, související s nedokonalým provedením prací (lokální průsak vlhkosti v místech nedostatečně zpracované vrstvy jílu – je nutno dbát na dokonalé zhutnění jednotlivých vrstev – či vlivem špatného spádování) a s poškozováním okrajových částí povrchové úpravy návštěvníky. Problémem u takovéto konstrukce zůstává nemožnost pořízení dostatečně mocné vrstvy násypu přiléhajícího k rubu kleneb, který by znemožnil promrzání jílové vrstvy ze strany interiéru paláce.



Obr. 28

Další partii zříceniny, vyžadující ochranu před srážkovou vlhkostí je torzo plné věžice, náležející ke stavebně nejzajímavějším objektům lukovského hradu. Zastřešení je zde, bohužel, nutné i z důvodu nevhodných úprav z nedávné minulosti (srov. obr. 33). Studie řešení (Ing. arch. P. Šimeček 2003) počítá s výrazově jednoduchou, „technickou“ konstrukcí ze dřeva. Technická obtíž tohoto řešení spočívá v tom, že nosné prvky zastřešení je nutno kotvit přímo do korun zdiva.





Obr. 30

Detail dvou sousedních fasád vstupní věže, ve kterých se dochovaly zbytky drobných okének. Levé okno na snímku je dochováno bez novodobých stavebních úprav a ze situace lze zběžným pohledem doposud vyčíst zásadní informace o jeho stavebním vývoji i podobě (struktura zdiva vypovídá o tom, že zřízení okna odpovídá době vzniku věže, jizvy při vnějším vyústění otvoru dokládají existenci vylomeného kamenného ostění). Pravé okno, resp. jeho vnější vyústění, pochází i s okolním zdivem z roku 1989. Vyústění otvoru bylo při novodobých stavebních úpravách provedeno v geometrických tvarech a celkový výraz úpravy (i když zřejmě nenechá nikoho na pochybách, že se jedná o novotvar, pohledově odlišitelný od okolních originálních konstrukcí), spoluvytvářený řemeslně nekvalitně provedeným zdivem (viz též obr. č. 6) působí rušivě.



Obr. 31

Detail fragmentu fasádního otvoru v západním paláci s nově osazenými cihelnými záklenky. V nádvořních fasádách palácových staveb bylo zachováno několik vážně narušených otvorů (ať okenních, či dveřních), u kterých došlo k vylámání jejich cihelných záklenků a nadlehlé části zdiva byly zčásti destruovány, nebo byly destrukcí přímo ohroženy. V prostorách západního paláce byly tyto partie v roce 1993 zajištěny vložением nových cihelných záklenků (při realizaci bylo možno využít dochovaných patek původních záklenků, líce nové konstrukce byly zasunuty za původní líc zdiva, jehož amorfní okraje byly ponechány; k vyzdívání bylo použito starých cihel), špalety otvorů nebyly nijak upravovány. Provedené úpravy splnily svůj účel, a to zastavení destrukce zdiva nad záklenky, a jejich výraz nenarušuje citelně prostředí památky.



Obr. 32

Sanované záklenky fasádních otvorů v jižním palácovém křídle. Zde byla (rovněž v roce 1993) řešena zcela jiná situace, kde nad trojicí sousedních otvorů zůstalo zachováno pouze amorfní zdivo nad vylámaným záklenkem středního otvoru, „roztlačující“ poškozené mezilehlé pilíře. Tato zcela havarijní situace byla vyřešena opět vložením nových, cihelných záklenků (do dochovaných patek), doplněných poměrně masivní nadezdívkou. Výsledek vedl ke statickému zajištění originálu, který se však ztrácí ve hmotě nových konstrukcí, vnájejících do prostředí zříceniny netypické, geometrické tvary. Nové konstrukce zde výrazně mění vzhled této části památky. Na základě dnešních zkušeností by bylo vhodnější rezignovat na takového stavebně „dokonalé“ řešení a pokusit se o sanaci ohrožené partie např. subtilními podpěrami a jednoduchým nadstrešením.



Obr. 33

K aplikaci podobných tvarů došlo v roce 1997 i v jiné části hradu, tentokrát v rámci nově vkládaných zdí do organismu západního paláce, jejichž úkolem byla prostorová stabilizace objektu (statická část: Ing. Oto Nový, stavební část: Ing. arch. Pavel Šimeček). Účelem okenních otvorů v těchto zcela nových konstrukcích bylo prosvětlení interiéru dvojice klenutých sálů (v destruovaných zdech byly – dle historického zaměření i stop dochovaných na místě – okenní otvory, jejich poloha i světlost byla aplikována i u nových oken) a vylehčení podpůrných konstrukcí. Otvory byly řešeny jako prosté obdélné, segmentově završené výřezy ve zdivu, bez dalších nápadných architektonických detailů. Výraz této úpravy je i díky kvalitnímu řemeslnému zpracování přijatelný a v interiérech paláce nepůsobí násilně. Exteriérové působení na pohledově neexponované a stavebně velmi složité partii paláce vyznívá rovněž poměrně příznivě.

„Anastylóza“

Situace odkryté v rámci archeologického výzkumu přinesly řadu nových informací, zároveň však předznamenaly nemenší množství problémů, souvisejících s památkovou ochranou a prezentací obnažených konstrukcí. Některé z nich byly opět překryty suti, jiné byly různým způsobem stavebně zajišťovány.



Obr. 34

K zajímavým detailům jednoho takového zajištění patří i částečná „anastylóza“ fragmentů stojek kamenného ostění průchodu mezi místnostmi v přízemí západního paláce. V původní poloze byl nalezen kamenný práh s ryskami pro osazení stojek, jejichž fragmenty byly vyzdviženy ze suti v těsné blízkosti prahu. Znovuosazení stojek patří k drobným úpravám, které umožnily „zpřehlednit“ prezentovanou, architektonicky nesmírně složitou situaci a vyřešily též komplikovaný problém dlouhodobého uskladnění tvarově se opakujících sekaných architektonických detailů, nalezených při archeologickém výzkumu. Podobný postup byl použit i v roce 1993 při zmíněné stavební konzervaci silně narušené partie hradební zdi se zachovanými fragmenty drobné branky. Její ostění bylo tvořeno poměrně nízkými bloky sekaných prvků, z nichž 4 se dochovaly v původní poloze, 2 další byly vyzvednuty ze suti a osazeny do protější špalety s destruovaným vyústěním (dnes jsou fragmenty kamenného ostění ve spodní části branky opět převrstveny suti – srov. obr. 29).



Obr. 35

Detail zdiva věže Svatojáanky, jejíž horní partie byla vážně poškozena destrukcí v 60. letech 20. století. V roce 2003 zde bylo dokončeno stavební zajištění objektu (Ing. arch. P. Šimeček), jehož součástí byla i „anastylóza“ kamenných ostění obdélných okének. Úvahu o možnosti jejich osazení (větší část dílů ostění byla nalezena v těsné blízkosti věže) podpořila kvalitní fotodokumentace stavu před zřícením. K takovému řešení lze však přistoupit jen v odůvodněných případech. Na úskalí snahy o zabudování nalezených architektonických prvků do stavby poukazuje příklad z východočeských Lichnic, kde došlo k jejich zcela nesmyslnému zazdění do vnějšího průčelí hradební zdi.



Obr. 36

Nejmarkantnější ukázkou prací z této doby je pokus o stavební sanaci torza kvádrové okrouhlé věžice v pozdějším jižním palácovém křídle. Líce plné věžice jsou tvořeny obkladem rozměrných pískovcových kvádrů z místního hrubozrného pískovce, její západní část je poškozena jizvou po stržení hradební zdi. Při stavebních pracích byly rozšířené a destruované spáry mezi kvádry zatěsněny betonem, jizva po hradbě na západní straně byla doplněna lomovým zdívem do kruhového tvaru a koruna objektu rovněž utěsněna kamenným zdívem na beton. Torzo věžice bylo tedy výrazově i hmotově deformováno a téměř neprodyšně uzavřeno v betonové „slupce“. Vlhkost, pronikající nyní hmotou kamenných kvádrů, se výrazně podílí na jejich mechanické degradaci. Tato stavební úprava navíc zcela zlikvidovala prezentační hodnotu torza, které je významným dokladem stavebního vývoje hradu a velmi ztížila, či znemožnila jeho další průzkum. Nežádoucí výsledek je dán zčásti tím, že zásah nevycházel z detailního průzkumu objektu, na jehož základě by bylo možno stanovit optimální postup a rozsah zásahu. Náprava stavu je v tomto případě nutná, její technické řešení je však velmi obtížné. Předběžně je uvažováno v první řadě provést nadstřešení objektu, které by zamezilo dalšímu dotování jeho hmoty srážkovou vlhkostí (srov. obr. č. 28.), poté je nutno narušit nežádoucí těsnost obvodového pláště objektu (vyjmutí betonu ze spár originálního líce je nutno provádět velmi obezřetně, aby nedošlo k další destrukci lícových partií kamenných kvádrů). Za finální práci je možno považovat povrchovou úpravu otevřených spár a novodobých liců hrubou, vápennou omítkou, která nezpůsobí opětovné zatěsnění pláště objektu a umožní jeho prezentaci v areálu zříceniny.

Pokusy o nápravu (obr. 36 a 37)

Jak z předchozího textu vyplývá, některé stavební úpravy zříceniny hradu Lukova, (zvláště ty prováděné v 80. letech 20. století) mají negativní dopad nejen na estetickou kvalitu památky (to v lepším případě), ale nevhodně volenou technologií ohrožují i samu existenci některých originálních částí zříceniny. Na jejich úrovni se podepsala jednak malá řemeslná zručnost pracovníků (skladba kamene, křivost líců, velké plochy spár mezi kameny...), nevhodný materiál (beton), ale i absence základní koncepce památkové obnovy areálu.



Obr. 37

K obdobnému řešení, eliminujícímu nežádoucí výraz nové, betonové zdívky v kontaktu s původním zdívem, bylo přikročeno v interiéru klenutého sálu západního paláce. Vzhledem k tomu, že sledovaná partie se nachází v poloze chráněné před povětrností, bylo přikročeno k překrytí novodobého, řemeslně i materiálově nevhodně provedeného líce hrubou, vápennou, lžící strhávanou omítkou (v omítce bylo použito různých frakcí kameniva a vápenných pecek, získaných ze suti při patě zdiva). Výsledek působí pohledově poměrně kvalitně a i s odstupem několika let od realizace je vápenná omítka na „betonovém“ podkladu kompaktní a soudržná.

Závěr

Předložená stať není vyčerpávající studií ani učebnicí. Nezabývá se např. přípravnými pracemi (památková koncepce opravy, nutnost a rozsah zásahu a jeho cíl) a pouze okrajově jsou zde zmíněny problematiky dokumentace a režimu památky (údržba korun zdiva, usměrnění návštěvního provozu, ...). Slovem a obrazem zachycuje některé konkrétní situace, svědčící o obtížnosti řešení dilematu mezi uchováním torza v nezměněné, často rychle zanikající, ale nejcennější podobě a snahou o maximální prodloužení jeho životnosti. Z lukovských zkušeností jasně vyplývá nutnost velmi pečlivého a odborného zvážení nezbytnosti veškerých zásahů (z toho logicky plyne potřeba neustálé spolupráce s odborníky z řad státní památkové péče, se statikem, technologem, apod., s kvalitními, poučenými řemeslníky či restaurátory, ale i nezbytnost přítomnosti zdravého rozumu) a jejich neméně pečlivého provedení. Jak z textu vyplývá, poměrně dobrá úroveň sanačních prací probíhajících zde v dnešní době byla vykoupena omyly, které se negativně podepsaly na dnešním stavu památky. Pokusy o nápravu (jsou-li možné), mohou být neúměrně nákladné a pracné. Pokud tyto zkušenosti pomohou (s odstrašujícím či inspiračním účinkem) v památkové praxi na jiných lokalitách, bude autor této stati spokojen.

Poznámky:

¹⁾ Zde hlavně dvojice publikací, vydaných jako přílohy časopisu Zprávy památkové péče:
Jan Sokol, Tomáš Durdík, Josef Štulc: Ochrana, údržba a stavební úpravy zřícenin hradů, Státní ústav památkové péče, Praha 1998, Kol.: Zříceniny historických staveb a jejich památková ochrana, Státní ústav památkové péče, Praha 1998.

²⁾ Účelem tohoto textu není kritika některých nevydařených stavebních úprav; na místě by byla spíše sebekritika, neboť autor sám coby brigádník a později začínající památkář nese na těchto pracích nesmazatelný podíl.
³⁾ Jirí Kohoutek: Hrady jihovýchodní Moravy, Zlín 1995, str. 54–63.

nálezové zprávy

Řecké vázy s červenofigurální malbou ve sbírkách zámku Vranov nad Dyjí

Věnceslava Orlinski-Raidl
 Universität Wien

V expozici státního zámku Vranov nad Dyjí se nacházejí tři řecké vázy. Dostaly se sem po 2. světové válce svozem z nedalekého zámečku Kravsko. Jde o attický zvoncový kratér¹ a dva sloupkové kratéry, jež mohou být apulské. Všechny tři vázy s tematikou z Dionýsova okruhu, s lesklým černým listrem jsou velmi dobře zachovalé.

Sloupkový kratér I.

obr. 1 a 2

Rozměry: výška 54 cm, maximální vnější průměr hrdla 40 cm, vnitřní průměr hrdla 29 cm, maximální průměr vyklenutí vázy 37 cm. Inv. č. Kravsko 83/584.

obr. 1



Tato váza je největší z vranovské sbírky. Je velmi dobře zachována, intaktní, s lesklým povrchem.

Podél vnějšího okraje hrdla se nad hlavním výjevem vine pás doprava směřujících černých šipek. Na druhé straně vázy je vlnovka se střídajícími se černými body. Okolo hrdla se vine široký pás s břechtanovým úponkem s plody, nahoře a dole rámován úzkou černou linií. Na plecích kratéru leží pruh s jazýčkovým ornamentem, jež současně nahoře rámuje hlavní výjev. Dole tuto scénu zakončuje nepřítliš pečlivě provedený meander. Ten je uprostřed přerušen obdélným polem členěným na čtyři segmenty s tečkou uprostřed každého z nich. Díky tomuto detailu lze určit stáří vázy – přibližně po roce 360 před Kristem:

obr. 2



„V této době se objevuje ornament, který se jako mezičlánek v meandru stává vlastním apulským ornamentem – čtverec dělený na čtyři části s bodem v každé z nich.“²

Po obou stranách tvoří ohraničení figurálního výjevu pás s dvojitou řadou bodů.

obr. 3



Přední stranu sloupkového kráteru zdobí zdařilá kompozice ilustrující obětní scénu. Plocha mezi postavami je rytmizována florálními prvky. Pod horním okrajem výjevu jsou umístěny samostatné květy ve tvaru rozety, mezi nimiž visí dva břechťanové vínky, zcela nahore uprostřed břechťanový lístek. Malíř tak mezi jednájící umístil akcenty, které umocňují slavnostní ráz děje a napomáhají jeho čitelnosti, neboť jej definují jako oběť Dionýsovi.

Celou plochu vyplňují čtyři postavy – tři mladí bezvousí muži a žena. Zleva vede mladík k oltáři kosmatého kozlíka. Ve zdvižené levici nese plochý podnos s malou obětní *oinochoé*, s malým kulatým předmětem, asi vejcem (?) a třemi stylizovanými větévkami (určenými zřejmě k lustraci).³ Je oděn do krátkého chitónu s krátkými rukávy. Tento oděv je z látky s podélnými tmavými pruhy na světlém podkladu. Obětující má vlasy až k ramenům, na hlavě má vysokou kuželovitou čapku, rovněž s pruhy.⁴ Obětní zvíře, nápadně zachycené jako samčí exemplář, se dotýká předníma nohama oltáříku, na němž hoří oheň. Pohyb kozlíka směrem k oltáři má bezpochyby znázornit šťastný průběh oběti, *καλλιερειν*, pro něž byla „dobrovolnost obětního zvířete“ základním předpokladem.⁵

Napravo od oltáře je ústřední postava výjevu – muž s diadémem ve vlasech. Je oděn stejně jako oba ostatní muži, jeho oděv je však dlouhý – nohy a levé rameno jsou zahaleny do pláště, který přidržuje levicí.⁶ Ve vztažené pravici nad oltářem drží úzký podlouhlý předmět, pravděpodobně nůž.

Za obětníkem je malá postava (buď dítě, nebo sluha obětníků, který je dle významové perspektivy znázorněn menší)⁷ v téměř oděvu, jako oba muži. Pokrývka hlavy se shoduje s čapkou muže vlevo. Malý sluha spěchá zprava k oltáři. Přináší stolec s obětním koláčem. Stolec je zřejmě pokryt zvířecí kůží, neboť vpředu visí tlapa.⁸ Muži jsou znázorněni ve zjevně jednotném oděvu jakéhosi obětního kolegia, ve svérázných vysokých čapkách a pruhovaných krátkých kazajkách.

Za malým sluhou se zprava tanečním krokem blíží žena, jako jediná v „civilním“ oděvu, totiž vysoko přepásaném chitónu. Grácie jejího pohybu není nijak poznamenána tíhou velké cisty (zřejmě s obětním ječmenem), kterou nese na pravici. Ve zdvižené levici drží stejně půvabně obětní *oinochoé*.

Všichni muži a žena se bezprostředně podílejí na dění, neboť...*začíná slavnostní předobět s výkropem vodou a sypáním obětního ječmene, který sluha přináší v tzv. kanounu. Po libacích a modlitbách obětující vyjme nůž, skrytý pod ječmenem. Podřízne obětní zvíře, které bylo nejdříve omámeno ranou.*⁹

Na oltáři již hoří oheň, neboť...*poté co byly z těla oběti vyňaty vnitřnosti, spálí obětující díl určený bohům, sestávající z kostí, kostrče, ocasu, žluči a tučné kůže.*¹⁰

obr. 4



Podobně zdařilá ženská postava jako v obětní scéně je znázorněna i na zadní straně kráteru, tentokrát vlevo. I ona je oděna ve vysoko přepásaný chitón s bohatými záhyby. V pravici třímá thyrsos ukončený klasem. Na levici nese s překvapivou lehkostí velkou cistu a hledí k menšímu nahému mladíkovi, jež je ústřední postavou výjevu. Mladík je znázorněn v doryforovském kontrapostu. Na hlavě má diadém nebo věnec. Z loketního ohybu splyvá pruh látky. O levou paži a předloktí opírá thyrsos podobný tomu, který drží žena. Mladík přináší podnos s obětinami. Pravděpodobně se jedná o noční obřad (mysteria ?), neboť vpravo stojící, taktéž ověnčený satyr ovětluje tuto scénu planoucí loučí. V levé ruce pak drží kvetoucí větev. Scénu doplňují tři draperie (nahore uprostřed, pod pochodní a za satyrem), břečťanový lístek vlevo nad ženou a rozeta nad satyrem.

Jistotu, že se jedná o scénu z dionýsovského okruhu, zprostředkovává obětní zvíře. *Mezi olympskými bohy byl kozel obětován především Dionysovi-Bacchovi, neboť i on sám byl chápán jako kozel ... Jeho vztah ke kozlovi naznačují epiteta jako Εριφιός, Αιγυβόλος a pod.*¹¹

K. Kerenyi uvádí epiteta jako Μελαινοκόρυς.¹² Obětování kůzlete připomíná smrt malého Dionysa, kterého roztrhali Titáni.¹³ Při soutěži ve skládání dithyrambů k počtě Dionysa¹⁴ byl kozel třetí cenou.¹⁵

Oděvy obětujících jsou jednotné. Pravděpodobně se jedná o kněžské kolegium. Takovéto oděvy jsou v literatuře často označovány jako oblečení typické pro Osky nebo domorodé obyvatelstvo jižní Itálie.¹⁶ M. Láng se zabývá pouze zobrazeními žen.¹⁷ L. Laurenzi označuje oděv bojovníka na jihoitalickém kráteru v Boloni (obr. 5) dokonce jako „costume apulo“.¹⁸

Apulský sloupkový kráter tzv. Maplewood-malíře¹⁹ (asi 350 př. Kr.; obr. 6 a 7)) má s vranovským kráterem dvě věci společné: na

hlavním výjevu figurují válečníci v „indigenous costume“. Muž zcela vlevo, second „Oscan warrior“, má stejnou pokrývku hlavy, jako vranovský obětník. Na zadní straně tohoto kráteru nejsou, jako na mnoha jiných vázách, vyobrazení mladíci v pláštích, nýbrž – podobně vranovskému kráteru – dionýsovská scéna. Postavy jsou stejné, jako na vranovské váze: žena, mladík, satyr.

Zadní strana vranovského kráteru je kvalitou rovnocenná hlavnímu výjevu (obr. 4). Kráter v Göttignen (viz obr. 8, hlavní scéna je uvedena u kráteru II. jako obr. 18) má zadní scénu téže vysoké kvality, jako hlavní výjev, podobně jako je tomu ve Vranově a u tzv. Maplewood-malíře. I zde nalzáme dionýsovskou scénu s třemi postavami. M. Bentz míní: *Takovéto kompozice s třemi figurami jsou sice běžné, ... avšak je neobvyklé, že obě strany vykazují takovouto kompozici a ne mladíky v pláštích, kteří pomáhají definovat dílnu.*²⁰

Apulský sloupkový kráter v Muzeu Martina v. Wagnera ve Würzburgu, datovaný do doby kolem r. 350 př. Kr., je řazen do okruhu malíře Ženeva MF 290.²¹ Centrální postavou hlavního výjevu je mladistvý válečník ... *oděný v krátkou tuniku místního typu. Zpod jeho čapky na způsob pilu splyvají dlouhé vlasy*²². Dionýsovské prostředí je podtrženo zavěšenou kozlí lebkou (obr. 9).

Obě strany vranovského kráteru vykazují vysokou kvalitu. Jeho malíř musel znát vázy úrovně takového Maplewood-malíře (obr. 6, 7) či malíře sloupkového kráteru v Göttignen (obr. 8). Podobné jsou i oděvy postav, v literatuře nazývány oskické nebo místní. Forma vázy i užití charakteristického přerušení meandru čtvrceným polem s body uprostřed dovolují přiřadit vranovský kráter I. do Apulie. Dle mého mínění patří k dobrým pracem tzv. jednoduchého stylu okolo poloviny 4. stol. př. Kr.

obr. 5



obr. 6



obr. 7



obr. 8



obr. 9



Sloupkový kratér II.

obr. 10 a obr. 11

Rozměry: výška 49,5 cm, vnější průměr hrdla 32 cm, vnitřní průměr hrdla 24 cm, max. průměr vyduť 30,5 cm.

Inv. č. Kravsko 81/583.

obr. 10



Kratér II. se zachoval ve skvělém intaktním stavu s dokonale lesklým neporušeným povrchem. Na vnější straně hrdla je dvojitá řada bodů, horizontálně oddělená jemnou linkou. Na obou stranách hrdla je široký horizontální panel s naznačeným úponkem břečťanu: větévka tvoří pravidelnou vinovku, po jejíž obou stranách se střídají stylizované lístky a rozetové body (plody?). Na plecích vázy je pás jazýčkového ornamentu. Hlavní výjev na těle nádoby je rámován stejným bodovým ornamentem, jaký je na hrdle. Spodní linie výjevu je ohraničena meandrem střídajícím se se čtvercem rozděleným na čtyři pole s tečkami uprostřed (viz pozn. 2). Tento je uprostřed, zhruba pod nohama postav.

Malířská výzdoba tohoto kratéru představuje v souboru vranovských váz dílo nejvyšší kvality. Malíř zachytil dionýsovskou scénu odehrávající se v přírodě. Vpravo na vysoké vyvýšenině sedí nahý mladík s vínkem ve vlasech a v sandálech. Pod jeho chodidly je tečkovaním naznačena povlnná terénní vlna. Výčnělek, na němž sedí, je zakryt pečlivě aranžovanou draperií, jež spadá v bohatých záhybech. Na vztažené pravici drží podnos se čtyřmi drobnými předměty, snad vejci. Levá ruka se vzadu za tělem opírá o kvetoucí stromek. Tento

obr. 11



pohyb umožňuje pootočení trupu a dokazuje mistrovství malíře, jež se nespokojil s pouhým profilem. Svalstvo nahého trupu je jemně prokresleno. Linie hlavy a paže je zdařile podtržena esovitě se vznášející draperií. Zcela jistě se jedná o mladistvého Dionýsa. Bůh hledí na mainádu vlevo před ním. Je podána z profilu. Její štíhlá postava je oděna do jemného vysoce přepásaného chitónu s dlouhými rukávy. Předkročenou levou nohou se opírá o tutěž terénní vlnu, na které sedí Dionýsos. Pravou nohou stojí na spodním meandrovém pásu. Maináda se naklání k Dionýsovi a vztaženou pravici mu podává ozdobný víněk. Levou paží se opírá o zvednuté koleno. V levé ruce drží bohatý vinný hrozen. Obě její zápěstí jsou zdobena dvojitými náramky. Hlava s jemným profilem má vlasy vyčesané do účesu ve tvaru piniové šišky. Za mainádou je kvetoucí stromek. Nad ním výjev doplňuje soliterní břečťanový lístek. Pro obě postavy je příznačná gracie gest a tvarů, která pokračuje i ve vnitřní kresbě těla, rukou i nohou (často slabší místa znázorněných) a i draperie.

Malíř používá spoře bílou a žlutou. Bílé jsou terénní vlny, ozdoby hlav obou postav, náramky ženy. Žluté jsou květy stromku a věnce, fiála a vejce na ní jakož i rámování břechtanového listu za ženou.

Podobné výjevy jako na vranovské váze se v apulském malířství těšily vysoké oblibě. Mohou být znázornění smrtelníci – zdařilým příkladem je sloupkový kráter (obr. 12) tzv. Dijonského malíře²³ činného asi 365–360 př. Kr.

Je na něm zobrazeno loučení válečnickovo. Muž v oskické oděvu²⁴ přijímá od ženy nápoj. Pozice vavřínem ověncového válečníka připomíná sedícího Dionýsa z vranovského kráteru II.

Na dalším zvoncovém kráteru téhož malíře (obr. 13) ilustruje hlavní výjev dionýsovskou scénu.²⁵ Mladý bůh sedí v podobné pozici jako Dionýsos kráteru II. I prokreslení nahého trupu má jistou podobnost s vranovskou vázou. Na této váze je rovněž použita bílá a žlutá barva.

Jednou z dalších prací Dijonského malíře je též zvoncový kráter s dionýsovským námětem a kompozicí dvou obdobných postav²⁶ (obr. 14).

V Essenu, Mus. Folkwang, se nalézá jedna z pelik tzv. Varrese-malíře (obr. 15).²⁷ Sedící Dionýsos podává věnec před ním stojící mainádě. Ta drží velkou cistu a zrcadlo. Uprostřed mezi oběma postavami se vznáší Erós. Pečlivý účes, subtilní prokreslení mainádkina oděvu, kvetoucí stromek za sedícím bohem a celkové ztvárnění kresby připomínají vranovský kráter II. Ke standardním figurám malíře Varrese patří: **1.** nahý mladík, sedící na draperii, **2.** stojící oděná žena, jejíž nohy jsou pod šatem zřetelně vidět, **3.** oděná žena, naklánějící se přes vysoko postavenou nohu, přičemž se paže dotýká stehna.²⁸

Sedící Dionýsos z této situly (obr. 15) se až na gesto pravice s kvetoucí haluzí podobá Dionýsovi vranovské vázy. Lze zde pozorovat paralely tzv. bohatého a jednoduchého stylu.

S hlavním výjevem kráteru II. je srovnatelná kresba na zadní straně jedné z apulských situl již zmíněného bohatého stylu (obr. 16).

Tato váza (dnes v Clevelandu) vznikla ve skupině okolo tzv. malíře Dublinské situly (činný asi 360–350 př. Kr.).²⁹ Tento mistr byl pravděpodobně žákem tzv. Malíře Chamay, jenž pracoval v tradici Varrese.³⁰

Mainády na obou výše zobrazených vázách mají podobné jemné profily, přepásané chitóny jsou členěny podobnými sklady, látka splývá podobně podél nohou. Srovnatelné jsou i vegetabilní prvky.

K tzv. Linking Vases (krátce po 350 př. Kr.), jak označujeme vázy, jež lze zařadit mezi tvorbu malíře H.A., malíře z Varrese a malíře Dublinské situly,³¹ patří dinos F 303 v British Museum (obr. 17). Zde znázorněná maináda drží květinovou girlandu. Květy, jež ji tvoří, živě připomínají styl květin vranovského kráteru II. Obě mainády odlišují pouze atributy. Postoj, účes, jemný profil, měkce splývající oděv i šperky jsou velmi podobné.

Je-li maináda londýnského dinu velmi podobná mainádě vranovského kráteru II, Dionýsos z kráteru v Göttingen (obr. 18) se pak podobá mladému bohu vranovského kráteru II. Göttingenská váza je datována do 2. třetiny 4. stol. př. Kr.³² Sedící Dionýsos ve středu trojfigurální kompozice (stojící maináda před ním a přibíhající satyr vpravo za ním) se liší jen polohou levé paže. Typ kráteru, jeho členění a ornamentika jsou stejné jako u vranovské vázy.

Řada takovýchto scén je velmi dlouhá a dalece by přesahovala rámec článku, kdybychom chtěli uvést pouze část z nich.

Výjev druhé strany vranovského kráteru II. (obr. 11) nás uvádí do prostředí gymnasia. Předměty, jež drží mladíci v dlouhých pláštích, však opět připomínají Dionýsa. Po stranách za nimi jsou dva oláříky, poněkud podobné cílové metě. Na nich leží po jednom vejci. Mladí muži jsou zachyceni při oběti na prostředním oltáři. Mladík vlevo drží na pravé ruce zdobenou fiálu se třemi vejci. Jeho protějšek vpravo klade na oltář větévku. Výjev nahoře rámuje solitérní jakoby zavěšené motivy - uprostřed cista a po stranách po páru skokanských závaží

obr. 12



obr. 13



obr. 14



obr. 15



obr. 16



obr. 17



obr. 18



„halteres“. Malíř v tomto případě věnoval zadní straně téměř tolik péče, jako hlavní scéně. Podle analogie ve stylu i tvaru draperií mohou být mladici z vranovského kráteru II ovlivněni tradicí malíře z Varrese (obr. 19).

Lze zde srovnat sklad látky, splývající z ramene mladíka vlevo, zřasení skladů směřujících z ramene přes prsa pravé postavy, zvýraznění esovité linie v této partii pláště, celkový postoj mladíků s poměrně nízko naznačeným kolenem, tedy prvky, které Malíř z Varrese používal. Víme, že výjevy na zadních stranách váz bývaly většinou načrtnuty více než zběžně, příkladem je ostatně i vranovský kráter III (obr. 21).

Hlavní scéna, pracovaná v jednoduchém stylu, znázorňuje jeden z nejoblíbenějších motivů: sedící postava přijímá předmět (věnec, hrozen, fiálu...) od stojící postavy. Šíře variací je velká: žena resp. maináda/Dionýsos, muž/žena, žena/Eros, žena/válečník, žena/satyry... Takovéto scény byly oblíbeny jak u mistrů jednoduchého, tak i bohatého stylu. Kráter II. vznikl pravděpodobně v Apulii v dílně, které zřejmě byla známa díla okruhu Varrese-malíře. Též kvalitně provedení mladíci zadní strany hovoří pro tuto tradici a pro dataci okolo poloviny 4. stol. př. Kr.

Hlavní scéna tohoto kráteru čerpá námět ze světa mýtu: Tyto obrazy jsou charakteristické pro idylicko-elysijské scény dionyského prostředí, převládající na jihoitalických vázách 4. stol.33 Zadní strana kráteru II. zobrazuje scénu reálného života.

obr. 19



Zvoncový kráter III.

Rozměry: výška 37 cm, maximální vnější průměr hrdla 36 cm, vnitřní průměr ústí 23,5 cm, maximální průměr vyklenutí vázy 25, 5 cm. Inv. č. Vranov 36/185, V 40.

Kráter je dobře zachovalý, pouze u ústí (Erotovo křídlo) je lepen. Na několika málo místech černí listru vybledla, na okraji hrdla je několik menších oděrek. Jedná se typický tvar kráteru s širší vřetenovou nožkou.

obr. 20



obr. 21



Pod ústím se vine olivová větévka směrem doleva. Její listy jsou dosti velké. Pod větévkou probíhá okolo celé vázy linie. Bázi výjevu tvoří nepřítliš pečlivě provedený meandr. Je přerušován šachovnicovými poli.

Hlavní výjev kráteru – v souladu s funkcí nádoby – zachycuje symposion. Provedení nábytku napovídá, že se symposion odehrává v dobře situovaném domě. Pod oběma lehátky „*klíné*“ jsou jídelní stoly s ozdobnými nožkami ve tvaru lvích tlap, *klíné* samy jsou s ozdobnými hřebíky. Na dvou klíné leží tři symposiasté – vlevo dva mladíci, vpravo zralejší muž. Mezi ním a mladšími hosty se pohybuje mladá žena, jež je obsluhuje. Muži leží na vzorovaných polštářích. Nohy mají zahaleny jemně splývajícími přikryvkami z lehkých tkanin. Mladíci se opírají o levé lokty, jejich pravice se synchronně pohybují vzhůru. Mezi mladíky se vznášá Eros směrem vpravo. Mladí symposiasté se obracejí doprava ke zralejšímu muži a k dívce. Ta je oděna do jemného, snad plisovaného splývavého chitonu. Má vysoko vyčesané vlasy. (Takovýto účes byl ve 4. stol. př. Kr. často znázorňován. Tehdy se nosily – pouze s jedinou výjimkou – účesy z dlouhých vlasů. Účesy podléhaly dané módě a ženy se zjevně mohly rozhodnout vždy jen pro účesy z dlouhých vlasů, a to buď sepnutých na šíji nebo nad čelem).³⁴ Dívka míří doprava a obsluhuje právě nejstaršího ze symposiastů. Ten je zachycen ve stejné póze, jako mladí hosté.

Dataci potvrzuje i pojetí symposia: Ve 4. stol. nalézáme více a více znázornění hetér s mísami nebo podnosy s ovocem, pečivem a jinými potravinami. Ženy již při symposiích zásadně neleží. Jak v jejich chování, tak i v jejich oděvech je podtržen ženský prvek.

obr. 22



obr. 23



Průsvitná roucha se stávají jistým druhem oděvu „*branže*“. Jsme svědky „*mravného*“ chování.³⁵

Relativně velké postavy vyplňují rámeček scény. Ta je nahoře zdobena čtyřmi stylizovanými vinnými hrozny, zavěšenými mezi hlavami. Rytmicke scény, ztvárnění jemného oděvu dívky, hlava vousatého muže – to vše živě připomíná kráter v Lešné LA 4409 (obr. 22).

Na obou vázách se jako druhý zleva vznášá génius. Stylizované hrozny jsou srovnatelné. Ještě nápadnější je podobnost stran „*B*“ obou váz. Tři mladíci lešenského kráteru (obr. 23), též v oděni

obr. 24



obr. 25



v pláštích, jsou s mladíky vranovské vázy zaměnitelní. Rekvizity zůstaly stejné: drží-li v Lešné mladík vlevo míč, je míč na vranovské váze vlevo zavěšen. Mezi prostředním mladíkem a mladíkem vpravo visí na obou kratérech cista či diptychon. Vranovský mladík vlevo opakuje postavu vpravo na lešenském kratéru. Postava s míčem vlevo (Lešná) je úzce příbuzná s prostředním mladíkem vranovské vázy. Postavy vpravo na obou vázách jsou identické. Mladíci z vranovského kratéru jsou stejně zběžně, dokonce ledabyle malovaní, jako ti z lešenské vázy. To vše naznačuje, že kratér z Lešné a kratér z vranovských sbírek jsou dílem téhož attického mistra, totiž tzv. Malíře černého thyrsu (Black Thyrsos Painter).

V Louvre³⁶ se nachází kratér (obr. 24, 25), který se od vranovského jen nepatrně liší. Mladší symposiasté vlevo, starší vpravo, dívka uprostřed, stylizované hrozny, luxusní nábytek – to vše upomíná na symposion vranovské vázy.

Váza v Louvre je obohacena o sedící dívku vlevo, génius chybí.

Mladíky v pláštích nalezneme znovu jak zde, tak i na vranovské váze. Kratér v Louvre je rovněž připsán Malíři černého thyrsu.

V Kodani se nachází další zvoncový kratér (obr. 26, 27)³⁷ malíře černého thyrsu. I zde malíř užívá obvyklé schéma: vlevo dva mladí symposiasté, uprostřed dívka obrácená ke staršímu muži vpravo. Muži leží na luxusních *klinai*, přikryti lehkými pokrývkami. Scénu doplňují visící hrozny. Strana „B“ kodaňského kratéru jen nepatrně pozměňuje strany „B“ váz v obou moravských zámcích. K. Friis Johansen ji popisuje jako „*peinture très sommaire*“.³⁸

obr. 28 a 29

V Kunsthistorisches Museum Wien se nachází povícero váz, připsaných malíři černého thyrsu. Uvádím jen jednu (obr. 28, 29). Členění zvoncového kratéru v Kunsthistorisches Museum se podobá způsobu kodaňské i vranovské vázy.

Členění hlavních výjevů, obliba dionýsovských témat a také mladíci v pláštích potvrzují atribuci malíři černého thyrsu, který byl činný v Attice v raném 4. stol. př. Kr.

obr. 26



obr. 27



obr. 28



obr. 29



Za cennou pomoc při jazykové úpravě českého textu velmi děkuji paní Dr. Marii Pardyové, CSc., z Masarykovy univerzity v Brně.

Seznam vyobrazení:

Sloupkový kráter I.

1. Hlavní scéna kráteru I (Kravsko 83/584) ve Vranově n/D., foto autorka
2. Strana B kráteru I (Kravsko 83/584) ve Vranově n/D., foto autorka
3. Detail hlavní scény kráteru I (Kravsko 83/584) ve Vranově n/D., foto Dr. Johann H. Orlinski
4. Detail scény B kráteru I (Kravsko 83/584) ve Vranově n/D., foto Dr. Johann H. Orlinski
5. CVA Italia 12, Bologna, Museo civico, tab. 19, 1, 2
6. a 7. M. E. Mayo (vyd.), *The Art of South Italy – Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982, č. 42, obě strany kráteru
8. CVA Deutschland 58, Göttingen 1, tab. 5, 2
9. CVA Deutschland 71, Würzburg 4, tab. 6, 1

Sloupkový kráter II.

10. Hlavní strana kráteru II. (Kravsko 81/583) ve Vranově n/D., foto autorka
11. Strana B kráteru II. (Kravsko 81/583) ve Vranově n/D., foto autorka
12. A. Mizuta, *Die attischen und unteritalischen rotfigurigen Vasen in japanischen Sammlungen*. Diss. Wien, 1981, tab. 36 nahoře, sbírka RO
13. A. Mizuta, *Die attischen und unteritalischen rotfigurigen Vasen in japanischen Sammlungen*. Diss. Wien, 1981, tab. 34 dole, sbírka H.K. 96/91
14. A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured Vases of Apulia I.* tab. 47, 1
15. H. Froning, *Katalog der griechischen und italischen Vasen*, Essen 1982, č. 90
16. M. E. Mayo (vyd.), *The Art of South Italy – Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982, č. 32, strana B
17. A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured Vases of Apulia I.* tab. 107, 1
18. CVA Deutschland, Göttingen 1, tab. 5
19. A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured Vases of Apulia I.* tab. 112, 4

Zvoncový kráter III.

20. Hlavní strana kráteru III. (Vranov 36/185, V40) ve Vranově n/D., foto autorka
21. Strana B kráteru III. (Vranov 36/185, V40) ve Vranově n/D., foto autorka
22. a 23. Zvoncový kráter Lešná LA 4409, obě strany, foto autorka
24. a 25. CVA France 12, Louvre 8, tab. 5, 9 a 10
26. a 27. CVA Danemark, Copenhagen, Musée National 8, tab. 355, 2a, 2b
28. a 29. CVA Österreich, Kunsthistorisches Museum 3, tab. 128, 1, 2

Literatura:

- Antike Vasen und Terrakotten – Oldenburger Stadtmuseum, Städtische Kunstsammlungen, Oldenburg 1978
- Aristoteles, *Der Staat der Athener*, Stuttgart 1972
- Beazley, J. D.: *Attic Red-Figure Vase-Painters II.*, Oxford 1963
- Berger, K. W.: *Tieropfer auf griechischen Vasen*. Würzburg 1998, část. souč. dizertace Würzburg, 1988
- Bielefeld, E.: *Griechische und etruskische Tongefäße im Staatlichen Lindenau-Museum*, Altenburg 1957
- Borda, M.: *La ceramica italiota a figure rosse nei Musei civici di Udine*, Udine 1973.
- Brandt, B.: *Medier, Perser und Iraner auf attischen Vasen der 1. H. des 5. Jh.v. Chr.*, diplomová práce Wien, 1991
- CVA Danemark, Copenhagen, Musée National 8
- CVA Deutschland 58, Göttingen 1
- CVA Deutschland 59, Bonn 3
- CVA Deutschland 72, Hannover 2
- CVA Deutschland, Würzburg 4
- CVA France 12, Louvre 8
- CVA France 13, Sèvres 1
- CVA Italia 12, Bologna, Museo civico
- CVA Italia 6, Lecce
- CVA USA 26, Malibu, Getty-Museum 3
- Der neue Pauly*, Enzyklopädie der Antike. Stuttgart 1996
- Froning, H.: *Katalog der griechischen und süditalischen Vasen*, Essen 1982
- Himmelmann, N.: *Tieropfer in der griechischen Kunst*, Opladen 1997.
- Kerenyi, K.: *Die Mythologie der Griechen I.*, München 1994.
- Láng, M.: *Beiträge zur altitalischen Tracht*, in: *Wiener Jahreshefte* 32, 1940.
- Láng, M.: *Oskische Motive auf einer unteritalischen Hydria*, in: *Jahreshefte des ÖAI*, 23, 1926, Beiblatt.
- Mayo, M. E. (Hrsg): *The Art of South Italy – Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982
- Mizuta, A.: *Die attischen und unteritalischen rotfigurigen Vasen in japanischen Sammlungen*, Dizertace Wien, 1981.
- Peschel, I.: *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4.Jh.v.Chr.*, Frankfurt am Main 1987.
- Reallexikon der Assyrologie und Vorderasiatischen Archäologie* sv. 4
- Schäfer, A.: *Unterhaltung beim griechischen Symposion*. Mainz, 1997
- Schauenburg, K.: *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei I. II. III.* Kiel, 1999–2001
- Trendall, A. D.: *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein, 1990
- Trendall, A. D. – Cambitoglou, A.: *The red-figured Vases of Apulia*, Oxford 1978

- ¹ K. Schauenburg podává výčet čtyř hlavních typů kráterů, přičemž je zvoncový kráter v Itálii formou nejrozšířenější. K. Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei I., Kiel 1999, s. 22
- ² A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien, Mainz am Rhein 1990, s. 95. Tento citát jakož i všechny ostatní přeložila autorka.
- ³ N. Himmelmann, Tieropfer in der griechischen Kunst. Opladen 1997, s. 22.
- ⁴ Vysoké pokrývky hlavy mají v náboženském kontextu velmi dlouhou tradici. Již ve Starém Orientu se setkáváme s podobně utvářenými korunami s rohy - jejich přehled v Reallexikon der Assyrologie und Vorderasiatischen Archäologie sv. 4, Hörnerkrone, tabulka str. 432, především č. 49, pozně chetitská koruna. Za toto cenné a zajímavé upozornění děkuji paní prof. dr. Erice Bleibtreu z Institutu pro orientalistiku Vídeňské univerzity.
- ⁵ N. Himmelmann, Tieropfer in der griechischen Kunst. Opladen 1997, str. 35. Touto „dobrovolností“ obětí zviřat se Himmelmann zabývá častěji, tak např. na s. 10, 24, 39f.
- ⁶ Podobné znázornění oděvů známe např. ze slavného kráteru Panova malíře (dnes v Neapoli, J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen, die archaische Zeit, Mainz am Rhein 1981, obr. 340). Oděv obětujícího se splachny vpravo od hermovky je srovnatelný s oděvem obětujícího na kráteru I.
- ⁷ Příklady takovýchto znázornění u N. Himmelmanna, Tieropfer in der griechischen Kunst. Opladen 1997, s. 27.
- ⁸ Pobobné např. na kráteru tzv. Malíře fiály. Hermés přináší malého Dionysa Paposilénovi, sedícímu na balvanu pokrytém panteří kožešinou. Kráter asi 440 př.Kr., se nachází v Museo Gregoriano Etrusco, Vatikán.
- ⁹ N. Himmelmann, Tieropfer in der griechischen Kunst. Opladen 1997, s. 10. Podobné také: Der Neue Pauly, sv. 8, sl. 1241n.
- ¹⁰ N. Himmelmann, Tieropfer in der griechischen Kunst. Opladen 1997, s. 10, 35.
- ¹¹ Der kleine Pauly, sv. 5, sl. 1531 ff.
- ¹² K. Kerényi, Die Mythologie der Griechen I.: Die Götter und Menschenschichten. München 1994, s. 214.
- ¹³ tamtéž, s. 200, 214.
- ¹⁴ Der Neue Pauly, sv. 3, sl. 699ff.
- ¹⁵ K. Berger, Tieropfer auf griechischen Vasen, Würzburg 1998, s. 9.
- ¹⁶ K. Schauenburg uvádí jakko příklad stamnos v soukromé sbírce: K. Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei III., Kiel 2001, str. 9 a obr. 9. Při oděvech a pokrývkách hlavy hovoří o „domorodých“ či „oskických“.
- ¹⁷ M. Láng, Oskische Motive auf einer unteritalischen Hydria, in: Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Institutes, 23, 1926, Příloha sl. 301n.
- M. Láng, Beiträge zur altitalischen Tracht, in: Wiener Jahreshefte 32, 1940, s. 39n.
- ¹⁸ CVA Italia, Bologna, Museo civico, tab. 19,1.
- ¹⁹ M. E. Mayo, The Art of South Italy – Vases from Magna Graecia. Richmond 1982, č. 42, s. 120f.
- ²⁰ CVA Deutschland 58, Göttingen 1, s. 23.
- ²¹ CVA Deutschland 71, Würzburg 4, tab. 6, 1.
- ²² tamtéž, s. 15.
- ²³ A. Mizuta, Die attischen und unteritalischen rotfigurigen Vasen in japanischen Sammlungen, dizertace Wien, 1981, tab. 36 nahofe, sbírka RO, Japonsko.
- ²⁴ tamtéž, s. 66.
- ²⁵ tamtéž, tab. 34 dole, sbírka H.K., 96/91, Japonsko.
- ²⁶ A. D. Trendall, A. Cambitoglou, The red-figured vases of Apulia I., early and middle Apulian, tab. 47, 1.
- ²⁷ H. Froning, Katalog der griechischen und italischen Vasen, Essen 1982, č. 90.
- ²⁸ A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien, Mainz am Rhein 1990, s. 97n.
- ²⁹ M. E. Mayo, The Art of South Italy – Vases from Magna Graecia, Richmond 1982, č. 32, s. 107f.
- ³⁰ A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien, Mainz am Rhein 1990, s. 101.
- ³¹ A. D. Trendall, A. Cambitoglou, The red-figured vases of Apulia I., early and middle Apulian, tab. 107, 1.
- ³² CVA Deutschland 58, Göttingen 1, s. 23 a tab. 5.
- ³³ CVA Deutschland 58, Göttingen 1, str. 23. Podobně i M. Borda, La ceramica italiota a figure rosse nei Musei civici di Udine, Udine 1973, s. 20f.
- ³⁴ I. Peschel, Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-5. Jahrh.v. Chr., Frankfurt am Mainz, 1987, s. 359.
- ³⁵ tamtéž, s. 353f.
- ³⁶ CVA France 12, Louvre 8, tab. 5, 9 a 10
- ³⁷ CVA Danemark, Copenhagen, Musée National 8, tab. 355 2a, 2b
- ³⁸ CVA Danemark, Copenhagen, Musée National 8, text k tab. 355, 2b

galerie osobností

August Prokop – Moravské hrady a zámky
(příběh jednoho souboru fotografií)

Jitka Sedlářová

K jubilejnímu císařskému roku 1888 přispěly Morava a Brno hned třemi pozoruhodnými kulturními činy, které dodnes vzbuzují obdiv. Především se brněnská Obchodní a živnostenská komora spolu s Moravským průmyslovým spolkem rozhodly uspořádat v Uměleckopřůmyslovém muzeu Jubilejní císařskou výstavu, která se měla stát přehlídkou úspěchů moravského průmyslu a řemesel a zároveň měla představit současné výtvarné umění, architekturu a umělecký průmysl. Aby se do budovy muzea vešlo všech čtyř stá přihlášených účastníků, tak ji ředitel muzea architekt August Prokop z rozhodnutí Obchodní komory dostavěl a zmodernizoval. Zároveň jej Obchodní komora jako zřizovatel muzea pověřila přípravou a realizací této výstavy. Ta byla otevřena 7. října 1888 a během jejího tříměsíčního trvání ji uvidělo přes 105 000 návštěvníků.

Také moravská šlechta se připojila k oslavám 40. výročí vlády Františka Josefa I. a rozhodla se předat císaři fotografické album svých sídel. Zpočátku značně nejasněný projekt konzultoval moravský zemský hejtmán Felix hrabě Vetter von Lilie jak jinak než s již osvědčeným organizátorem architektem Augustem Prokopem. Ten, jak byl vždycky zvyklý, iniciativně dopracoval návrh na realizaci alba a předal jej hraběti Vetterovi. Hrabě měl zase ve zvyku rychle se zbavit povinností a zadal Prokopovi realizaci a vydání alba. A tak August Prokop stavěl muzeum a souběžně s tím kompletoval výstavu i album, kromě toho také připravoval k tisku publikaci s architektonickým návrhem reorganizace a modernizace hradu Pernštejna, dokončoval novogotickou přestavbu zámku Stražisko pro barona Bochnera a na konci října jej potkala těžká ztráta – zemřela mu tchyně, milovaná mamá. Jak se dozvídáme z korespondence jeho ženy Adolfíny, pod úkoly se nervově hrotil, čelil nařčením, intrikám a nemohl se spoléhat ani na členy výkonných výborů pro přípravu Jubilejní výstavy a vydání fotografického alba nabyvaného Burgen und Schlösser Mährens (Moravské hrady a zámky).

Do zákulisí nechutných společenských intrik, které provázely vznik i vydání alba, nám dávají nahlédnout archivní dokumenty Uměleckopřůmyslového muzea, uložené pod signaturou G 412 v Moravském zemském archivu v Brně. Přes všechny výhrady, které



*Portrét Augusta Prokopa od J. Hesse.
Mährisch-schlesischer Correspondent 13. 10. 1888. s. 1.
Repro P. Zatloukal.*

August Prokop zcela oprávněně vznášel proti umělecké i technické kvalitě fotografií, však dosud zůstává album Moravské hrady a zámky nenahraditelným historickým dokumentem pro pracovníky moravských ústavů památkové péče.

První informace o záměru sestavit fotografické album vybraných zámeckých a církevních objektů čerpáme z dopisu Augusta Prokopa z 5. června 1888 odeslaného moravskému zemskému hejtmánovi hraběti Vetterovi na jeho zámek Nová Horka (Neuhübl). Je to předběžný návrh na vytvoření 70 alb, každé by obsahovalo 80 fotografií, zhruba polovinu záběrů interiérů a polovinu exteriérů. Za členy výboru navrhl hraběte Quida Dubského a hraběte Leopolda Berchtolda. Vydání alba se mělo uskutečnit formou předplatného a navíc by každý majitel objektu uhradil náklady spojené s fotografováním a vydáním díla. Prokop předpokládal, že slavnostní křest alba by se konal v den zahájení Jubilejní císařské výstavy, tedy 7. října. Protože doba na fotografování objektů rozestých po celé Moravě a Slezsku mu připadala krátká, navrhoval podíl nejméně čtyř renomovaných fotografů.

Zásadní obrat do jednání o charakteru alba však vnesl dopis barona Raimunda Stillfrieda zemskému hejtmantu Vetterovi, odeslaný 29. června z jeho sídla v Greinu na Dunaji. Píše v něm, že obdržel psaní od svého bratrance Rudolfa barona Stillfrieda z Vizovic a dozvěděl se o zamýšleném projektu vytvořit fotografické album moravských hradů a zámků. A tak by se jako malíř a fotograf, kterému po mnoho let svěřovaly evropské i cizí vlády zhotovování velkých fotografických prací a pro rakouského císaře vytvořil fotografické dílo Die kaiserlichen Schlösser und Residenzen (Císařské zámky a rezidence), rád ucházel o zakázku moravské šlechty. Zhotovení světlotiskových reprodukcí navrhl svěřit vyhlášené drážďanské firmě Römmler und Jonas a byl připraven okamžitě přijet do Brna na domluvu spolupráce. Během čtyř dnů dostal hrabě Vetter další Stillfriedův dopis, ve kterém ho ubezpečoval, že je schopen všechny fotografie provést sám, protože nezná v celém Rakousku fotografa, který by dokázal stejně dobře nafotografovat jak exteriéry, tak interiérový snímek. Současně poslal svůj ceník: za desku včetně zkušebního tisku 15 zlatých, za další záběr na tomtéž místě 10 zlatých a jako náhradu cestovních nákladů požadoval 12 zlatých na den. Hrabě Vetter patrně sdělil Stillfriedovy požadavky architektu Prokopovi a ten Stillfriedovi oznámil, že on jako zodpovědná osoba za vydání alba trvá na svém požadavku rozdělit fotografické práce mezi více fotografů. A právě v tomto okamžiku došlo k fatálnímu pochybení moravského hejtmána. Přestože s Prokopem sdílel názor o přemrštěném Stillfriedově sebevědomí, bylo mu stejně jako i mnoha jiným šlechticům přijatelnější vpustit do svého zámku fotografa-barona než fotografa-plebejce. A tak s ním 15. července podepsal smlouvu. Tímto alibismem Prokopa zcela brutálně hodil přes palubu. Prokop se nevzdával a stále Vettera vrazil, že není v silách jednoho člověka tento časově náročný úkol splnit. Stillfried se totiž smlouvou zavázal, že skleněné negativy i kontaktní kopie musí mít nejen nejvyšší kvalitu v technickém i uměleckém provedení, ale mezi podmínkami bylo i vyretušování fotografických desek, světlotiskové reprodukcce měl adjustovat do paspart a opatřit popisky a na své náklady vše zaslat firmě Römmler und Janas do Drážďan nejpozději do 15. listopadu. Prokop se předběžně spojil s uznávaným vídeňským fotografem Wilhou, kontaktoval také brněnského fotografa Kunzfelda; když ale zjistil, že se šlechta postavila za Stillfrieda, nezbylo mu než kapitulovat. „...*Kdybych měl na všechny podobné svizele, intriky a předhůzky brát zřetel, jak se od počátku výstavy téměř denně objevovaly a s nimiž jsem musel neustále zápasit, nebylo by z výstavy nic. Ale tady stojím v bodě nula a nevím jak dál...*“ (z dopisu hraběti Vetterovi, Brno 18. 7. 1888). Den předtím dostal od Stillfrieda telegram, že ukončil přípravné práce a chystá se do terénu fotografovat. Prokop

znovu vyšel do útoku a poslal mu telegram: „*Podnik v ohrožení, pokud nepřijmete Wilhovu a Angererovu spolupráci.*“ Stillfried rázem odpověděl: „*Všechno připraveno pro samostatnou práci.*“ Prokop tentýž den 19. července poslal dopis, v němž mu ještě jednou a naposledy nabídl pomoc s retušemi tentokrát od vídeňského fotografa Dr. Haida. Také nejmenovaní fotografové ze Salcburku a Merana byli podle Prokopa ochotni se podílet na fotografických pracích. 20. července dorazil Stillfried do Brna, sešel se sice s Prokopem, ale 21. července se vydal sám fotografovat moravské hrady a zámky. Jediným výsledkem rozhovoru bylo, že se domluvili na administrativním postupu. Stillfried musel ve dvou kopiích zhotovovat seznamy vyfotografovaných objektů, podchytit počty záběrů a nesměl opomenout podpisy majitelů či správců a musel psát cestovní zprávy. Z jednotlivých míst proto posílal Prokopovi zprávy formou telegramů nebo obsáhlejších dopisů a my tak můžeme sledovat nejenom trasu jeho putování, ale poznáváme i problémy, s nimiž byl na cestách konfrontován. Jezdil vlakem i koňmi, spal málo, občas ho některý správce i vyhodil. 27. července informoval Prokopa z Hostimi, že má za sebou šest dní práce, navštívil dvanáct zámků a zhotovil třicet snímků. Potíže se správcem objektu měl v Břeclavi; stěžoval si, že mapa Moravy, kterou vyfasoval, je velmi nepřesná, nejsou v ní zakresleny některé silnice, ani poloha některých míst prý neodpovídala skutečnosti, všechno je fatální. Protestuje proti tvrdým pracovním podmínkám: po devítihodinové cestě a práci v Jevišovicích a v Hostimi bojuje se spánkem, je rozhořčen, že muž jeho kvality musí pracovat za tak nepatrný honorář. Znepokojoval ho ale dopis firmy Römmler und Jonas, která mu 28. července oznámila, že sice obdržela zásilku jeho desek, s vyvoláváním ale počká až jim Umělecko-průmyslové muzeum zašle smlouvu na zhotovení díla. Prokop stále váhal, měl totiž v záloze Rohrerovu tiskárnu, která byla schopná zhotovit světlotiskové reprodukcce ve stejné kvalitě jako drážďanská firma a navíc za nesrovnatelně nižší obnos. Prokop nakonec musel vzdát i tento boj. Dopis, který dostal z Drážďan 20. července ho utvrdil v podezření o baronově amorálnosti. Firma Römmler und Jonas mu oznamovala, že stále nemá všechny desky, protože baron Stillfried je musí ještě vyretušovat; nelze tedy počítat s tím, že by je baron Stillfried dodal vyretušované do konce října, čímž se samozřejmě nutně zpozdí i jejich práce. Prokop pochopil, že se firma za jeho zády spolčila s baronem a bylo mu jasné, že se musí spoléhat jen sám na sebe, aby uchránil svou pověst. Hrabě Vetter mu sice v dopise z 21. července poradil, aby nedovolil proplatit baronu Stillfriedovi jediný špatný snímek a v případě, kdyby z určitého místa nebyl k dispozici žádný dobrý Stillfriedův snímek, má tam poslat fotografa jiného. Je prý opravdu otřesen. Ovšem, jak má Prokop smluvně zajis-

tit tuto jeho radu, nenapsal. A tak Prokopovi nezbývalo než dál pozorně pročítat Stillfriedovy výkazy a být připraven na nejhorší. 30. července mu Stillfried z Jemnice referoval, že během osmidenní cesty má za sebou vyfotografování dvaadvaceti zámků, kde udělal dvaapadesát záběrů. Na jemnický zámek prý dorazil o půl páté a teprve po úmorném dohadování byl vpuštěn dovnitř. Prokop si jistě dokázal živě představit, jak v takových světelných podmínkách asi dopadlo Stillfriedovo fotografování. Na druhý den se ozval z Dačic: „*Slibili, že mi na dnešní ráno postaví lešení, abych mohl fotografovat zvenku. Mělo stát v pět hodin ráno. Přišel jsem v šest s aparáty, ale lešení nikde. Kuchařka mi řekla, kdo prý by tak brzy vstával a stavěl lešení. A tak jsem jel do Budkova a Budišovic a vrátil jsem se do Jemnice přesně ve dvanáct. Ptám se po majiteli – vím, že je přítomný – posílám mu svou navštívenku s účelem návštěvy, po dlouhém čekání přichází sluha a řekne doslova toto: pan baron se poroučí, ale nepřijímá nikoho, koho nezná.*“ Pro tak sebevědomého člověka, jako byl baron Raimund Stillfried, to muselo být velmi ponižující. Požádal Prokopa, aby uveřejnil v novinách, že on baron Stillfried fotografuje zámky a hrady z úředního pověření Uměleckoprůmyslového muzea, což architekt Prokop splnil. V dopise z Dačic také sděloval, že den předtím, tedy 30. července, fotografoval v Českém Rudolci a večer hodlal odjet do Telče a prosil posílat zprávy do Žďáru, kam zamýšlel dorazit 4. srpna. Zdá se, že nějaké své snímky dal k nahlédnutí hejtmanu Vetterovi, protože ten už 28. července Prokopovi napsal, že je vystrašený Stillfriedovými nekvalitními snímky. „*I když mě také napadlo, že baron Stillfried přecenil své síly, spoléhal jsem se na jeho renomé.*“ A jako pravý alibista připojil: „*Prosím, napište baronovi, že kritika jeho snímků je oprávněná, nechť si vzpomene na svou dobrou pověst fotografa a také nezapomíná, že termín dodání je krátký.*“ Neodpustil si ani jízlivou poznámku: „*Při fotografování Nové Horky se nezdržel víc než tři čtvrté hodiny, a to včetně rozhovoru, a ještě tentýž den stihl všechny záběry Bartošovic a Kunína a přitom dorazil sám bez jediného pomocníka! A navíc jsem už viděl mnoho fotografických snímků daleko hezčích než jsou ty jeho.*“ 1. srpna si v Telči na poště vyzvedl novou mapu, na druhý den odjel fotografovat zámky v Brtnici a v Lukách a vypočítal, že má za sebou třicet objektů se sedmašedesáti snímky, tedy pětinu práce! Když 4. srpna dorazil do Žďáru, našel tam Prokopův dopis. Ten mu psal, že:

„*...markrabě Pallavicini si stěžoval. Do Jemnice jste přijel až pozdě večer, brzy ráno ještě za ranních červánků prý jste chtěl fotografovat ne zrovna tu nejvhodnější stranu zámku. Divil se, že Vám práce příliš dlouho trvá. Jeho Jasnost vyslovila obavu, zda jste si toho na sebe nevzal příliš mnoho – což tvrdil vždycky i výbor – má proto obavy, aby se tak nedělo na úkor uměleckého provedení.*“ Obsah dopisu

Stillfrieda rozhněval: „*Je to absolutní nepravda, nenechám se pomlouvat sluhou.*“ 5. srpna fotografoval ve Velkém Meziříčí, 6. srpna byl v Černé Hoře a odtud korigoval Augustu Prokopovi počty záběrů na Pernštejně, v Předklášteří a v Německém Rudolci. Žádal o vysvětlení, kde se nachází Veselíčko, a pak také nemůže najít Tavikovice, Tulešice a Milletitz bei Gaya, „*je to hrozné, ale na mapě nejsou ani Milletitz ani Gaya*“. 8. srpna plánoval být v Jevíčku a odtud chtěl jet do Nového Veselí. Vzájemná korespondence na pár dnů ustala a pokračovali v ní teprve od 17. srpna, kdy Stillfried pobýval v Přerově. Následující den poslal zprávu z Paskova a sděloval, že na Fulštejně a v Rudolticích (Rosswald) není co fotografovat, v Janovicích toho také nebylo mnoho, co by stálo zato, vypustil i Sovinec a Dlouhou Ves, protože ředitel panství neměl potřebné instrukce. „*Pokud ode mne žádáte dobrou práci, musíte mi dát čas. Včetně odeslání bude vše hotové do konce října. Nemohu práci urychlit na úkor své pověsti. Pokud souhlasíte, uklidněte firmu Rössler a Jonas kvůli posunutí termínu. Rád bych si udržel Vaši důvěru. Zítřejší jedu na Novou Horku, doufám, že se potkám s hrabětem Vetterem, abych mu vysvětlil Jemnici.*“ Prokop mu o braťm 19. srpna odpověděl, že je nanejvýš nutné, aby vyfotografoval Sovinec, protože si to objednala Jeho císařská výsosť arcivévoda Wilhelm. Důvěru neztratil, naopak. Přeje mu lepší počasí a obdivuje jeho čílost. Téhož dne mu poslal další dopis do Vizovic s tím, že se mu poprvé dostalo do ruky osmadvacet kopií, zatím nechce dělat předčasné závěry, ale to, co vidí, je neostré, šedivé, nic neřikající, absolutně neupotřebitelné. Comité může stěžít něco takového akceptovat. Vůbec si nedovede představit, že by zde mohla pomoci nějaká retuš, spolu s ostatními pány sdílí naprostou beznaděj. Do Drážďan poslal telegram jménem muzea: „*Obdrželi jsme osmadvacet otisků, v každém ohledu neupotřebitelných. Jsou všechny tak špatné? Prosím zaslat telegraficky na naše útraty Váš otevřený názor, dopisem pak zašlete podrobnější posudek věci, do které přesně nevidíme. Pravděpodobně zastavíme fotografické práce.*“ Na druhý den 20. srpna dostal Prokop Stillfriedův telegram z Příboru: „*Prosím o strpení, všechno bude dobré, urychleně potřebuji kopie, očekávám je poste restante v Přerově.*“ Z přerovského nádraží poslal Stillfried 21. srpna další telegram: „*Dnes večer přijedu do Brna.*“ Lze předpokládat, že se oba setkali, Stillfried patrně slíbil všechno napravit a vrátil se do Přerova, odkud 23. brzy ráno telegrafoval Prokopovi: „*Opilý kočár ztratil jak mapu, tak i mé poznámky. Prosím zašlete mi novou mapu do Vizovic.*“ Tam ho zastihl Prokopův dopis odeslaný z Brna 23. srpna: „*Z pověření Jeho Excelence si Vám dovoluji sdělit, že fotografie bez náležité kvality Vám nebudou proplaceny.*“ Osud nebyl Stillfriedovi opravdu nakloněn. 25. srpna oznámil Prokopovi dopisem z Brumova, že mapu sice obdržel, ale mezitím ztratil papír s instrukcemi o jménech majitelů. Prosí o zaslání opisu do Buchlovic.

Kaiser-Jubiläums-Ausstellung in Brünn.

Man ersucht bei Einkaufswesen auf vorerwähnte Zeit an Stellen und alle Bestellen
an die Direction der „Kaiser-Jubiläums-Ausstellung“ Brünn, zu richten.

Nr. 7. XII. 88
Brünn.

J. Vetter

Euerer Excellenz!

Nr. 1000ft an Lenz N. sind geschnitten
gegangen. In Bezug auf Thronen sollte
von H. Ess. im J. 1870 übersehen ab.
in zwei in 2 Linsen. -
die Photographien sind an Direktor d. H.
Hilfsarbeiten D. H. J. gefertigt, mit
der Bitte sich dahin zu bemühen und
jedem H. Ess. den Namen des Photographen
sogleich zu melden, da es sehr wichtig ist.

Ich bezeuge Ihnen jetzt meine Abfertigung.
Die R. + J. wird gefertigt, die
in D. erhalten zu sein.
Mit ausgedehnter Gebühre
und Sorgfalt verbleibt

Euerer Excellenz

Brünn 7. Jbr 88

nüchtern

J. Vetter

Dopis Augusta Prokopa hraběti Felixu Vetterovi
datovaný v Brně 7. 12. 1888.

TELEGRAMM N. 4625 Telegramm No. 4625		Diebstahl-Zust. Stabes Stabes No. 31
Director Prokop Jemnice		
D. 464 99		51/7
Datičice		
<p>Gestern und heute Fröh in Jemnice wegen Indolenz oder Faulheit des Besitzers nicht machen können. Derjenige Besitzer weigert sich mich zu empfangen weil er mich nicht kennt. Bitte um eine Vermittlung meines Namens im nächsten dem gegen Faulheit und Indolenz kann sich immer allein durchsetzen nicht auch noch an kämpfen =</p> <p>Stillfried</p>		
D. S. Nr. 790. (Deutsch-Schlesisch.) (Anlage 1887.)		

Cestovní zpráva barona Stillfrieda,
Dačice 31. 7. 1888.

Na přání hraběte Seilerna vyfotografoval Přílepy, nikoliv ale Hošťálkov, Brumov mu zabral skoro celý den! Z Napajedel poslal Prokopovi 28. srpna nový dopis s tím, že od 25. fotografoval v Luhačovicích, na Světlově, v Březolupech, v Bilovicích a v Malenovicích. Na druhý den plánoval Strážnici, Veselí a Milotice. Interiéry má vcelku hotové, zbytek už nedá tolik práce. Další zprávy od Prokopa očekává v Kroměříži. Tam mu Prokop 30. srpna napsal, že hrabě Vetter si přeje, aby přijel znovu do Nové Horky vyfotografovat interiéry a podle Eugenie von Teuber nebyl dosud v Křížanově. Obdržel jeho pětapadesát prací, chybí jich ještě šedesát šest. Už v šest hodin ráno 30. srpna telegrafoval Stillfried z Koryčan, aby mu z muzea poslali všechny zkušební kopie do Kroměříže. Kurátor Schirek je odeslal téhož dne. Ze Střílek psal Prokopovi, že se mu práce zase daří, s Buchlovem, Buchlovicemi i Miloticemi je velmi spokojený, Cimburk, to je jen hromada kamení, Hodonín je odpudivý a tak tam nefotografoval, Brumov také za moc nestojí, ale správce stál o snímek. Také v dopise z Přemyslovic ze 4. září se podělil s Augustem Prokopem o své zážitky z cest svým příznačným lakonickým způsobem: „Lukov – hromada kamení, tříhodinová ztráta času, Říkovice – to není zámek, spíš rozvalina - nedělal, Tovačov bohužel zpustlý, Prostějov – portál příliš poškozený, přesto

zhotovil jeden snímek, Krakovec – neuvěřitelná opovázlivost majitele nazývat toto zámek! Ještě čtyřiatřicet snímků a z hotových ještě jednou dvacet znovu udělat – zčásti se přelomily, zčásti závadné, jen třináct kvůli špatné expozici. Mezi 20. a 25. září všechno hotové.“ 8. září přišel do muzea telegram z Jemnice, že baron Stillfried je zde očekáván. Kurátor Schirek vyrozuměl Stillfrieda do Znojma. Také baron Dalberg muzeu sděloval, že Stillfried se může kdykoliv dostavit do Dačic. 10. září napsal Stillfried řediteli Prokopovi z Drnholce, že jel úplně zbytečně do Tulešic a Tavíkov, majitelé tvrdili, že nebyl ohlášen. Liechtenštejnský správce v Krumlově mu řekl, že hrad Tempelštejn je jen samé kamení a že nemá cenu ho fotografovat. Miroslav (Misslitz) také nefotografoval, zámek je zpustlý, vyhořel. Potřebuje instrukce kvůli fotografování Myslibořic, Dalešic, Valče a Veverí, ve Znojmě fotografoval už dnes cestou na Vranov. Ze Znojma odeslal dopis kurátoru Schirkovi, že mu děkuje za jeho dopisy. Má problémy najít Morawetz bei Neustadt. „Prosím, zohledněte, že mi absolutně chybí čas prohledávat celou mapu Moravy, zvláště když mám jménem Neustadt je víc, hledaný Morawetz snad ani na mapě není.“ Doufá, že celá věc musí jednou skončit. „Prosím, nezapomeňte, že ze sta zámků, k nimž jsem se smluvně zavázal, se stalo sto pětapadesát a ty všechny jsem buď

fotografoval, nebo navštívil, což je to stejné. Během deseti až dvanácti dnů bude album hotové. Ich rufe Hurrah und zeichne B. Stillfried.“ Augustu Prokopovi napsal až 16. září z Křižanova, že 19. a 20. bude v Brně a patrně odtud pojedje rovnou do Olomouce, aby mohl vyfotografovat Sovince a Novou Horku. Pochvaluje si, že se mu podařily záběry v Telči, ale ani Jaroměřice, Třebíč, Náměšť a Budišov nedopadly špatně. 17. a 18. září hodlal fotografovat Žďár, Pernštejn, Kunštát, Lomnici a Veveří. Ráno 18. září poslal z Kunštátu telegram řediteli Prokopovi, že se večer vrací do Brna a ještě v noci pojedje do Olomouce. Prosí, aby mu instrukce ohledně Kroměříže nechal v hotelu Neuhäuser. 20. září večer skončil fotografování Kroměříže a odejel domů. Zpravil o tom Augusta Prokopa dopisem odeslaným 22. září ze svého sídla v Greinu. Zhruba za osm dnů, než budou Römmler und Jonas hotovi s vyvoláním zkušebních tisků, přijede na několik málo dnů do Brna a pak bude pokračovat do Drážďan. Přál si, aby mu Prokop proplatil cestovní výdaje za padesát devět dnů, které podle jeho propočtu činily 708 zlatých. Další Stillfriedův dopis přišel řediteli Prokopovi z Drážďan 6. října. Sděloval mu, že mu posílá dvaatřicet zkušebních tisků. Adjustováno je dvě stě třicet osm kusů, takže chybí pouze ná dvoji náměšťského zámku. Potřebuje od něho texty na popisky pod světlotiskové reprodukcce. A dále napsal: „Protože jsem stihl práci za dva měsíce, což je výkon pro tři fotografy, byl bych rád, kdybych mohl dostat proplaceny diety 12 zlatých na den po dobu tří týdnů, co budu tady pracovat. Tím, že jsem pracoval sám, ušetřil jsem Vám de facto 1500 zlatých.“ To bylo na Prokopa asi přespříliš, jak dokazuje dezolátní stav dopisního papíru, zmačkaného a podupaného, ale nakonec přece jen uloženého mezi úřední doklady. Jako by to Stillfriedovi bylo pořád málo, jak Prokopa dohnat do stavu totální zuřivosti, tři dny po odeslání prvního dopisu, tedy už 9. října, jej upozornil, že s netrpělivostí čeká na texty, protože když nebudou kartony opatřeny texty, nelze začít s kopírováním a tím on ztrácí hodně času a pokud má z každého negativu udělat dvě kopie, činí to u dvou set třiceti tří položek čtyřista šedesát šest kusů kopií, které musí navíc retušovat. Dny se krátí, počasí se zhoršuje, takže po celodenním retušování bude večer slepý. Vyhotovil předávací protokol kopií pro světlotiskové reprodukcce, datovaný 13. října v Drážďanech, ve kterém sepsal jednotlivé objekty (bylo jich 118), jejich majitele a počet provedených záběrů (233) a jednu kopii zaslal řediteli Prokopovi jako úřední doklad.

31. října po návratu z Drážďan do Brna poslal po hotelovém poslíčku dopis spolu s dvěma sty třiatřiceti adjustovanými fotografiemi, které byly určeny pro císařské album a na přání výboru nebyly retušované – Stillfried používal termín kaširované. V tomto rozhodnutí oprávněně viděl obrovské riziko pro svou pověst císařsko královského fotografa, jak zněl jeho oficiální titul. A proto hned následující den požádal Proko-

pa o schůzku, aby ho přesvědčil a mohl císařskou sérii vyretušovat. Požádal ho také o proplacení částky nejméně 1 000 zlatých. S velkou chutí mu sdělil, že předání dvou set třiatřiceti fotografií úmyslně na protest nenechal doručit jemu, nýbrž přímo výboru. 7. listopadu přešel do protiútoku a dopisem mu oznámil, že se vrátil ze schůzky s hrabětem Vetterem, který zcela chápe jeho stanovisko a bude Prokopovi na toto téma psát. Žádá Prokopa, aby mu co nejdřív poslal peníze, po rozhovoru s hejtmanem dostal kuráž a chtěl po něm 1500 zlatých – „*ich bin ja kein Kapitalist.*“ Na poslední stránku tohoto dopisu napsal Karl Schirek koncept odpovědi: „*Peníze Vám pošleme na konto, jakmile se vrátí pan ředitel, Váš protest kvůli kaširování je zcela bezpředmětný.*“ Ve stejný den 7. listopadu odeslal August Prokop dlouhý dopis hraběti Vetterovi do Nové Horky a litoval, že hrabě souhlasil převzít zcela průměrné Stillfriedovy snímky, které se naprosto minuly s Prokopovým speciálním záměrem používat je ve školách ke studiu dějin architektury a uměleckého řemesla. Zkritizoval Stillfriedovu nadutost, s jakou posuzoval díla renomovaných fotografů, i jeho nevyhovavost při jednání s majiteli objektů, připomněl hraběti i jeho nátlak, když oprávněně nesouhlasili s drážďanskou firmou, čímž peníze moravských patriotů přešly do rukou cizinců. Prokop odmítl i prázdné Stillfriedovy řeči o důležitosti retuší. „*Jměnem výboru, věci samé, ale i budoucnosti lituji, že jméno Stillfried bylo kdy spojeno s touto událostí a za svou osobu říkám, že se s ním nehodlám nechat hodit do jednoho koše. Že je retuš důležitá, může baron Stillfried říkat nějakému bláznovi a ne mně.*“ Prokop jako absolvent techniky, kde se vyučovala i fotografie, dobře věděl, že špatné osvětlení nenahradí žádná retuš. Prosil hraběte, aby pro uklidnění situace nechali celou věc pod pokličkou a raději se postarali, aby adjustace pro sto deset abonentů dopadla co nejlépe a tím se zakryly i Stillfriedovy prohřešky. Hrabě Vetter Prokopovi obrátem odepsal svým typickým stylem: vyslovil Prokopovi plnou důvěru, stojí bezpodmínečně na jeho straně a po přečtení dopisu trpce lituje, že při Stillfriedově první návštěvě na Nové Horce netrval důrazněji na rozdělení fotografických prací mezi více fotografů. Odsouhlasil Prokopovi, že část fotografií určených pro císaře by bylo dobré vylepšit retušováním. Prokop nemohl být na pochybách, že od tohoto vysokého státního byrokrata, který sledoval pouze svou kariéru, nemůže očekávat žádnou podporu. Sám způsob psaní, kde věty vedlejší se kupí jedna za druhou až se ztrácí smysl sdělení, prozrazoval povrchního, málo vzdělaného šlechtice. 11. listopadu atakoval baron Stillfried ředitele Prokopa novým dopisem. Okamžitě ho žádal o proplacení 1500 zlatých, protože po takové námaze si je skutečně zasloužil a opět se vrátil k problému retuše a odmítl veškerou kritiku. Prokop se rozhodl Stillfrieda dál nešetřit a využil toho, že Stillfried předal císařskou sérii přímo výboru: „*Ve výboru převládá jednohlasný, zničující odsudek Vašeho díla. Mě po-*

souzení Vaší práce se ukázalo jako nanejvýš pravdivé. Nedá se Vám upřít energie ať už ve vztahu ke mně nebo k výboru. Dodal jste fotografie sice ve stanoveném termínu, ale jaké jsou? Špatné, některé dokonce neretušované, plné skvrn. Tato práce Vám rozhodně neudělala velkou čest. Dílo, které stojí tolik tisíc, by si zasloužilo lepší provedení a jistě by se mu ho dostalo, kdybyste se do celé věci nenamíchal. Výdaje jsou značné a Váš plat také nebyl nijak malý, takže by se dalo očekávat něco skutečně významného. Říkat Vám to, je pro mne těžká a nepřijemná mise. Zklamal jste mě natolik, že kdybych mluvil jen sám za sebe, použil bych i silnější slova. Co se týká kaširování, to snímky nezachráním a už vůbec nevylepším, jsou zničené špatnou expozicí, nedokonalým osvětlením celku i detailu. Kdybyste víc dbal na má upozornění, mohli být moravští kavalíři hrdí na svůj nápad a na Vaše dílo. Zatímco nyní je to zcela průměrná záležitost. Důvěra, kterou jsem Vám věnoval a kterou jste ode mne tolikrát požadoval, byla špatně splacena, jsem hrozně zklamán.“ Další dobře mířenou ránu Stillfriedovi zasadil, když mu 15. listopadu sdělil, že peníze mu zatím nepoukáže, protože nespokojenost s jeho prací je tak velká, že s odvoláním na písemnou smlouvu se uvažuje neproplatit mu nekalitní snímky. Někteří kavalíři jsou dokonce ochotni obstarat si snímky sami. „Převládá obecný názor, že jste si celou věc vyložil jako snadnou a pohodlnou a že jste odevzdal šlendriánsky provedenou práci. Slychám i zlá obvinění, proč jsem k práci nepřizval zkušené, renomované a spolehlivé fotografy.“ 14. listopadu přišel Prokopovi dopis hraběte Vettera, který v té době pobýval ve Vídni na zasedání parlamentu: „Milý pane řediteli, přikládám dopis Jeho Excelence hraběte Mitrovského, prosím, abyste mu odpověděl mým jménem a napište také baronu Rudolfu Stillfriedovi. Nemůžeme dále mlčet. Pokud baron Stillfried jako fotograf nedostal tomu, co jsme po něm žádali, padá vina na něho nikoliv na nás. Sám se cítím jako málo znalý věci, abych mohl samostatně rozhodnout, vždycky jsem se, ctěný pane řediteli, spoléhal na Váš úsudek, ale budeme muset vzít v úvahu názor pana hraběte Mitrovského a ustoupit od záměru darovat fotografie Jeho Majestátu.“

Hejtmanův alibismus překročil míru, kterou dosud Prokop toleroval a tak sedl ke stolu a v obsáhlém psaní hraběti Mitrovskému vylíčil, jak se celá věc má. Poděkoval mu za jeho náhled na Stillfriedovy snímky a souhlasil s ním, že fotografie nenaplnily očekávání. Jak víme, stál Prokop s hrabětem Vladimírem Mitrovským v mimořádně dobrých pracovních i přátelských vztazích, a tak mu popsal tuto nanejvýš trapnou skutečnost otevřeně, podle pravdy: „Baron Stillfried byl nám doporučen tak vřele, a on sám se ve výboru uvedl tak energicky a výmluvně, že jeho – kavalíra a Moravana – bylo těžké obejít. Slíbil písemně dodat to nejlepší a nejdokonalejší, co lze nalézt na vrcholu současného fotografického umění. Bral jako urážku, měl-li

být srovnáván on fotograf baron Stillfried s ostatními fotografy. Jak správně říkáte, fotografie provedl s bezpříkladnou nonšalancí, ve spěchu, který je neospravedlnitelný. Teprve po dlouhé době jsme měli možnost uvidět prvních osmadvacet snímků – a to až jsem drážďanské firmě zaplatil za jeden snímek 1 zlatý – které jste teď viděl na výstavě. Že jsem pozastavil další jeho fotografování, je samozřejmé. On však svedl veškerou vinu na firmu s tím, že desky dosud neretušoval svou vlastní metodou, která umožňuje, že snímky jsou vynikající. Jak desky vypadají, zda jsou retušované a připravené, aby světlotiskové obrázky pro předplatitele vypadaly přibližně stejně jako kopie, to bohužel nevím, protože práce objednal sám v cizině a mě tak přinutil nechat tam udělat i světlotisky, jinak prý nemůže nic garantovat a raději od úkolu odstoupí. Shrnutí: předložená práce je zcela průměrná, něco je lepší, hodně je toho ale špatného. Chybí jí pečlivost, pochopení účelu, smysl pro detail, láska.“ 19. listopadu dostal Prokop od hraběte Vettera další dopis z Vídně, tentokrát bylo přiloženo Stillfriedovo psaní, plné ostrých výpadů proti Prokopovi: „Tento člověk je naprosto neschopný vést takový podnik a není zvyklý obchodně jednat s muži mého věhlasu.“ Přesto Vetter po Prokopovi požadoval, aby mlčel a nechal Stillfrieda album v klidu dokončit. V tomto okamžiku se Prokop rozhodl k ráznému kroku. 21. listopadu poslal do Drážďan dopis: „Máte barona Stillfrieda ve svých rukou, můžete ho přinutit udělat retuše nebo dokonce zhotovit nové záběry, protože teprve když vyslovíte spokojenost s kvalitou a říkáte, že jste povinni dodávat jenom dobré světlotisky, můžeme přistoupit k vydání alba. Jsme s baronem Stillfriedem v konfliktu, protože od začátku se nám nelíbí kopie, svedl vinu na špatné vyvolání, potom na špatné kopírování, pak slíbil vylepšující retuše. Teď tvrdí, že vše závisí na kaširování a míní, že nikdo jiný nemůže kopie kaširovat jen on. Kopie, které máme a jsou určené pro císaře, se nám vůbec nelíbí, on prohlašuje, že je to proto, že je dosud nekaširoval. My ovšem zastáváme názor, že pro světlotisk je zásadní dobrá kvalita desek. Tyto desky jsou naším majetkem, zaplatili jsme mu za ně 700 zlatých, proč jste mu nyní vydali devadesát desek? Proč je potřebuje? My už nepožadujeme žádné další kopie. Žádáme, abyste se jednoznačně vyjádřili ke kvalitě jeho práce.“ 25. listopadu se v dopise hraběti Vetterovi přece jenom ohradil proti Stillfriedovým nařčením: „Kdyby hned od počátku dělal snímky pořádně a pak v Drážďanech desky odpovídajícím způsobem vyretušoval, bylo by všechno v pořádku a nic by nestálo v cestě mu řádně zaplatit, teď ale nad vším visí otazník.“

Situace se začala nebezpečně drammatizovat. Prokop nekompromisně trval na dobré kvalitě Stillfriedovy práce. Moravský zemský hejtman hrabě Vetter slíbil vydat album, kterým moravští kavalíři chtěli vzdát císaři hold. Fotograf baron Stillfried požadoval peníze a

nepochybně mu šlo i o čest. „*Během osmi dnů požaduji z honoráře předběžných 2 000 zlatých nebo žaluji,*“ napsal 26. listopadu hraběti Vetterovi. 3. prosince zopakoval svou výhrůžku: „*Dnes už Vám nepíši, abych Vás přesvědčil, že pravdu mám já a ne Prokop, ale proto, že nenacházím jinou cestu než cestu žaloby, kterou Vám v těchto dnech předá můj přítel Dr. Neuda.*“ 5. prosince od něho hrabě Vetter dostal dvoustránkový dopis, psaný rozvolněnými energickými tahy, v němž se patrně ve vypjatém duševním rozpoložení podřizoval odbornému posudku vídeňského k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Fotografie und verwandte Fächer ovšem s podmínkou, že mu bude okamžitě proplaceno tisíc zlatých a firma Römmler und Jonas mu vydá negativy. Posudku firmy Römmler und Jonas se podrobuje proto, že ví, že se musela podřídit autoritativnímu odbornému posudku shora jmenovaného ústavu. Z posudku drážďanské firmy adresovaného 1. prosince ředitelství Moravského uměleckoprůmyslového muzea vyjímám: „*Uznáváme, že část snímků je nedostačující kvality, ovšem vyhotovit takové množství snímků v tak krátké době úplně v pořádku, je podle našeho názoru nemožné, my bychom takovou práci nepřijali. Neupotřebitelné snímky musí baron Stillfried znovu nafotografovat, což bude ovšem možné teprve na jaře příštího roku. Bude lepší, když dílo vyjde později v náležité podobě, než aby přišly vynaložené náklady Vaše i naše vniveč. Mezi námi řečeno i my jsme si pod retušemi pana Stillfrieda představovali něco zcela jiného. Přesto nám nepřislouží mu sdělovat náš úsudek.*“ V zájmu své společenské prestiže, ale i v zájmu vydání alba nezbyvalo hraběti Vetterovi, než aby zastával funkci jakéhosi soudce mezi muzejním ředitelem Prokopem a fotografem baronem Stillfriedem, který se na něho obrátil, aby přiměl Prokopa předat mu soupis těch negativů, z nichž měly být pro urychlení práce zhotoveny světlotiskové reprodukce. Hrabě Vetter Prokopa prosil, aby negativy, které zůstávaly v Drážďanech, firma poslala přímo baronovi. Od firmy se Prokop dozvěděl, že baron má u sebe ještě další desky, které zatím nevyreťušoval, přestože si za ně vyžádal 1000 zlatých. „*Jsem tak zaplavený tolika pracemi, že vážně nevím, kde mi hlava stojí, kde mám najít aspoň pár hodin na vyspání. A k tomu všemu tyto prokleté, čert nám dlužné fotografie.*“ Z Vetterova dopisu se Prokop dozvěděl, že Stillfried hraběti 19. prosince oznámil, že odeslal do drážďanské firmy všechny opravené negativy ke zhotovení posledních světlotisků. Nemeškal a 23. prosince poslal hraběti dopis s tímto požadavkem: „*Vaše Excellence. Potě, když byla odeslána série fotografií pro Jeho Majestát a když jsou negativy v rukou firmy Römmler und Jonas, věřím, že jsem oprávněn k dotazu, zda Jeho Excellence už pomýšlí na vyplacení mého honoráře? Naléhavě prosím o urychlené vyřízení této záležitosti.*“ Stillfriedova arogance patrně rádně pohnula hraběcími nervy, jak ukazuje

hejtmanův dopis řediteli Prokopovi datovaný ve Frýdlantu 12. ledna 1889: „*V pondělí přijedu do Brna, svolajte, prosím, výbor Hradů a zámků na úterý nebo na středu, sezení se bude týkat urychleného vyrovnání s baronem Stillfriedem, o němž jsem se domníval, že bylo provedeno. Nikdy bych nevěřil, že s touto záležitostí budu mít tolik nepřijemnosti. Ve vsí úctě Vám oddaný Felix hrabě Vetter.*“

V evidentním záchvatu zlosti udělal na posledním řádku velkou inkoustovou kaňku. Konec kauzy Stillfried se však stále ještě neblížil.

Z Drážďan přišel 17. ledna do muzea dopis, že Stillfried dosud nedodal všechny desky, pouze dvě stě patnáct, chybí jich ještě devatenáct.

Prokop hraběti Vetterovi spočítal, že Stillfried je už stál rovných 15 000 zlatých, zvýšil si totiž honorář: za první záběr 25 zlatých, za druhý 20 zlatých a každá další kopii po platce. A už 16. ledna obdržel výbor pro vydání alba Moravské hrady a zámky dopis vídeňského dvorního advokáta Dr. Maxe Neudy ve věci klienta barona Stillfrieda, datovaný ve Vídni 9. ledna 1889, na který August Prokop 17. ledna odpověděl příspěvem nazvaným Prememoria. Koncept měl jedenáct stránek psaného textu a shrnoval všechny podstatné události spojené s fotografickými pracemi, tak jak jsme se s nimi seznámili z účetních dokladů a dopisů jednotlivých aktérů tohoto příběhu. Podstatou žaloby bylo nevyřízené finanční vyrovnání mezi fotografem baronem Stillfriedem a výbořem, reprezentovaným ředitelem Uměleckoprůmyslového muzea architektem Augustem Prokopem, a majetkoprávní spor o vlastnictví skleněných negativů mezi výbořem, eventuálně jeho právním nástupcem a firmou Römmler und Jonas v Drážďanech. První spor byl vyřešen doplacením honoráře baronu Raimundu von Stillfriedovi ve výši 2 300 zlatých, a to na základě kvitance vystavené ve Vídni 28. ledna 1889. Ve druhém sporu přiznala firma Römmler und Jonas, že:

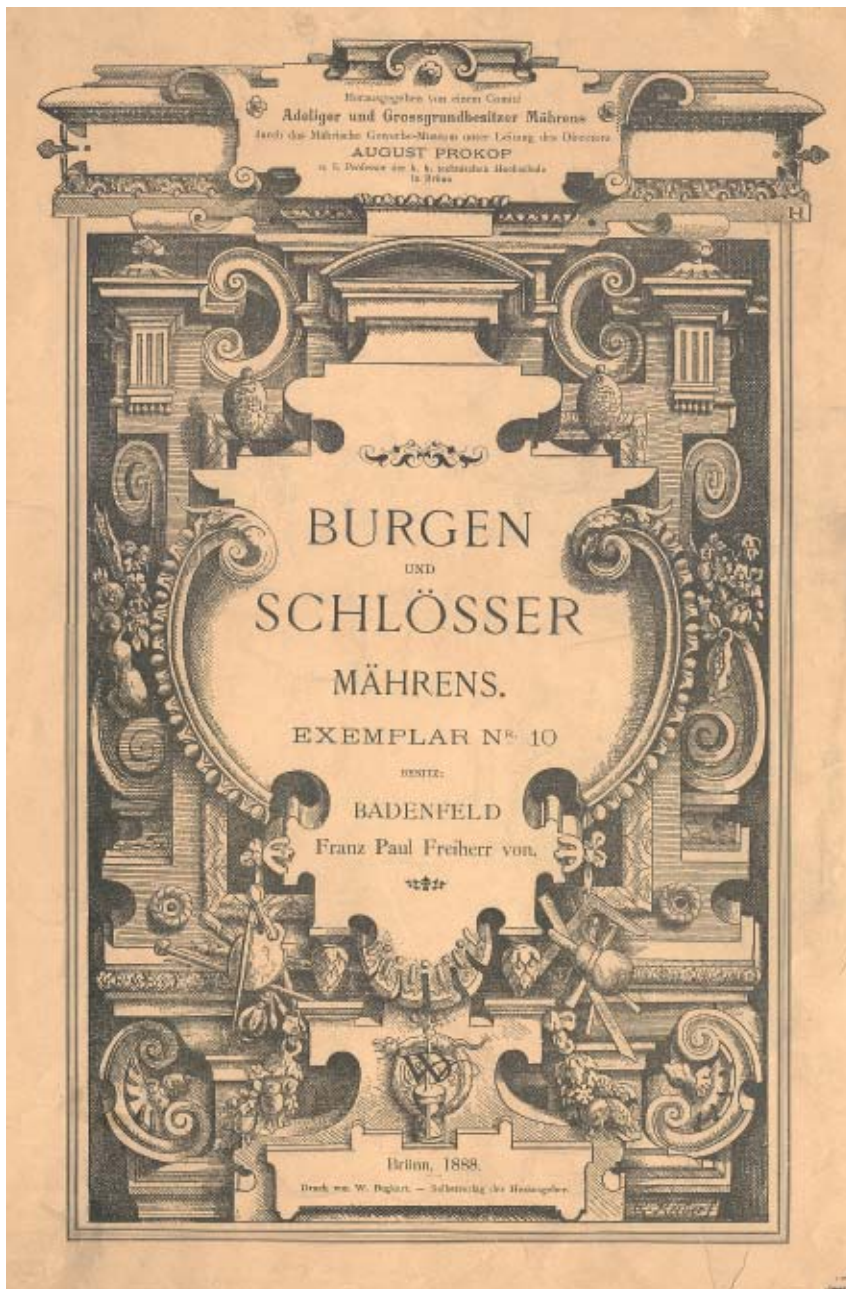
1) drží ve svém majetku všechny skleněné negativy pana barona Raimunda Stillfrieda

2) uznává, že veškeré a výlučné užívací právo k těmto deskám náleží velectěnému výboru k vydání alba nebo jeho právnímu nástupci a toto užívací právo bude vždy respektovat. Prohlášení (Erklärung) bylo potvrzeno v Drážďanech 24. ledna 1889.

18. února poslala firma Römmler und Jonas odpověď na dotaz Augusta Prokopa, kdy budou hotovy všechny světlotiskové reprodukce. Firma předpokládala, že to bude asi během šesti týdnů a k dodání by mělo dojít za sedm až osm týdnů.

Plyných pět měsíců po skončení Jubilejní císařské výstavy, na níž mělo být album Moravských hradů a zámků původně prezentováno, přesně 9. května 1889, rozeslalo Uměleckoprůmyslové muzeum německy psané tiskové zprávy na osm redakcí brněnských německých novin a české tiskové zprávy na tři redakce brněnských českých novin. Album bylo vystaveno k nahlédnutí v Uměleckoprůmyslovém muzeu.

*Titulní list k albu fotografií
Moravské hrady a zámky.*



*Čtenářům na následujících stránkách
předkládáme vyobrazení těch hradů
a zámků, které jsou v současné době
ve správě NPÚ ÚOP v Brně.
Samozřejmě chybí zámek Valtice,
který se roku 1888 nacházel
na území Dolního Rakouska.*

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. E. Fröhner von Eßling, Wien.

Lithdruck v. Klemmer & Jansa, Dresden.

BURG VÖTTAU.

HEINRICH GRAF DAUN.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÁHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÁHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. R. Fraiser von Söllnick, Wien.

Lithónek s. Rowder & Jentz, Dresden.

SCHLOSS BUTSCHOWITZ

SCHLOSSHOF.

JOHANN REG. FÜRST VON UND ZU LIECHTENSTEIN.

88.
MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSBUNDGESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. R. Probst von Brno, Mäh.

Lithogr. v. Hübner & Jun., Brno.

BURG BUCHLAU.
SIGISMUND
SIGISMUND GRAF BERCHTOLD

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. H. Fröhner von 1871/74, Wien.

Lithdruck v. Rössler & Jenz, Dresden.

SCHLOSS BUCHLOWITZ.

GARTENSITE.

SIGMUND GRAF BERCHTOLD.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. K. Tschert von BRECH, Wien.

Lithdruck v. Bieder & Anst. Olomouc.

SCHLOSS JARMERITZ.

KAUNITZ-RIETBERG'SCHES SECUNDO-GENITUR-FIDEICOMMISS.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photogr. v. R. Fröber von Seltel, Wien.

Lithdruck von Klenke & Jany, Straßb.

RESIDENZ KREMSIER.

CARDINAL FÜRSTERERBISCHOF FRIEDRICH LANDGRAF VON FÜRSTENBERG.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÖDER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. E. Falter von E. Falter, Wien.

Lith. v. Binder & Jenz, Dresden.

SCHLOSS EISGRUB

HAUPTANSICHT

JOHANN REG. FÜRST VON UND ZU LICHTENSTEIN.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photogr. v. E. Fuhrer von Schöckl, Wien.

Lit. Druck v. Hensler & Jaks, Opatowitz.

SCHLOSS LISSITZ.

EINFAHRTSEITE.

GUIDO GRAF DUBSKY.

197.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. E. Treiber von SEIFELD, Wien.

Lith. v. Richter & Jun., Dresden.

SCHLOSS MILOTITZ.

HAUPTFRONT.

CARL GRAF SEILERN.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÁHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÁHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. H. Fröhner von SERWING, Wien.

Lithdruck v. Steiner & Juno, Dresden.

SCHLOSS NAMIEST.

HEINRICH GRAF HAUGWITZ.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph. v. B. Frickert von Sittich, Wien.

Lith. v. Klenke & Jany, Brno.

RUINE NEUHÄUSEL BEI FRAIN.

LUITGARDE GRÄFIN STADNICKA, GEB. GRÄFIN MNISZEK.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. R. Fröhner von Leitnitz, Wien.

Leitnitz v. Bieder & Jeany, Brno.

SCHLOSS PERNSTEIN.

SÜDOSTSEITE.

WLADIMIR GRAF MITTROWSKY.

MÄHRENS BÜRGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Fotograph v. E. Fisher von Stříel, Wien

Lithographie von Bieder & Jandl, Dresden.

SCHLOSS RAITZ.

HUGO FRANZ FÜRST ZU SALM-REIFFERSCHEIDT-KRAUTHEIM.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. E. Fröhner von 1856/64, Wien.

Lithdruck von F. W. Schmidt & Sohn, Dresden.

SCHLOSS TELTSCH.

GROSSER SCHLOSSHOF.

LEOPOLD GRAF PODSTATZKY-LIECHTENSTEIN.

MÄHRENS BURG EN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. R. Friehner von 309166, Wien.

Lithdruck v. Reinhold & Arno, Dresden.

SCHLOSS UNGARSCHITZ.

SCHLOSSHOF.

EMANUEL FÜRST COLLALTO SAN SALVATORE

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. B. Freiler von Stöckel, Wien.

Lithdruck von Rönner & Jona, Dresden.

SCHLOSS EICHHORN.

VORDERANSICHT.

MORIZ FREIHERR VON HIRSCH-GEREUTH

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. H. Fraher von 1871/74, Wien.

Lithdruck v. Römmler & Jony, Dresden.

SCHLOSS WISOWITZ.

SCHLOSSHOF.

RUDOLF FREIHERR VON STILLFRIED UND RATENIG.

88.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph v. E. Feiler von Schönbach, Wien.

Lithdruck von Riederer & Jansa, Brno.

SCHLOSS FRAIN.

V. D. THAYA AUS.

LUITGARDE GRÄFIN STADNICKA, GER GRÄFIN MNISZEK.

1893.

MÄHRENS BURGEN UND SCHLÖSSER.

ÜBER AUFTRAG DES COMITÉS MÄHR. GROSSGRUNDBESITZER HERAUSGEGEBEN DURCH DAS MÄHR. GEWERBE-MUSEUM.



Photograph. v. E. Fraker von SESTAL, Mäh.

Lithdruck v. Rösler & Jant, Dresden.

SCHLOSS SAAR.

CLOTILDE GRÄFIN CLAM-GALLAS GEB. GRÄFIN DIETRICHSTEIN.

Poslední tečkou za vydáním alba byl tištěný Protokol ze závěrečného zasedání výboru pro vydání alba Moravské hrady a zámky konaného 8. prosince 1889 za předsednictví zemského hejtmána hraběte Felixe Vettera von der Lilie.

Na úvod zprávy výbor konstatoval, že vydání alba proběhlo ke vši spokojenosti. Zvláštní poděkování vyslovil hrabě Vetter řediteli muzea architektu Augustu Prokopovi, který se svou pracovitostí, pečlivostí a bezmeznou obětavostí nejvíc přičinil o vydání alba.

Podle závěrečné zprávy bylo vydáno sto patnáct kusů alb s třiceti tisíci fotografiemi. Každé album obsahovalo dvěšest třicet sedm světlotiskových reprodukcí, soubor třiceti listů se sto deseti erby předplatitelů, které byly polychromované a provedeny v pravém zlatě a stříbrě. Císaři Františku Josefovi bylo předáno album s originálními fotografiemi a souborem malovaných erbů moravské šlechty v umělecky vyřezávané skříňce zhotovené podle burgundského originálu z majetku muzea.

Výbor určil, aby matrice fotografických snímků a nátičky erbů byly předány muzeu, které za ně přebralo zodpovědnost.

Zpráva také obsahovala výúčtování alba:

Výdaje:

baron Stillfried za fotografie	4 000
firma Römmeler und Jonas za světlotisky	4 530
c. k. dvorní malíř Carl Krahl za malované erby	1 642
Rudolfu M. Rohrerovi za tisk adresy	1 320
firmě Stern a Knapp z Třeště za skříňku pro císaře	1 510
ostatní výdaje	1 669
celkový výdaj	14 671 zl.

Příjmy:

předplatitelé	6 650
proplacení fotografických snímků	6 921
arcivévoda Rainer	200
hr. Arthur Enzenberg	100
Ministerstvo kultu a vyučování	800
celkový příjem	14 671 zl.

Platby a účty vedla:

Filiale k.k. priv. öster. Credit-Anstalt für Handel & Gewerbe in Brünn
Předplatitelské konto:

I. mährische Sparcassa

Zprávu podepsali:

president výboru: Felix hrabě Vetter

členové výboru: Albert hrabě Herberstein, Leopold hrabě Berchtold, Mořic Trapp, Vladimír hrabě Mitrovský, Dr. Ilg (ředitel císařských sbírek, Vídeň), August Prokop, Carl Schirek

Ke zprávě výbor přiložil separáty dvou obsáhlých recenzí, z nichž vyjímám jen úryvky:

Kunstgeschichtliches aus Österreich. Kritik des Professors der technischen Hochschule Dr. W. Lübke in Karlsruhe. In: Münchner Allgemeine Zeitung Nr. 182, 1889.

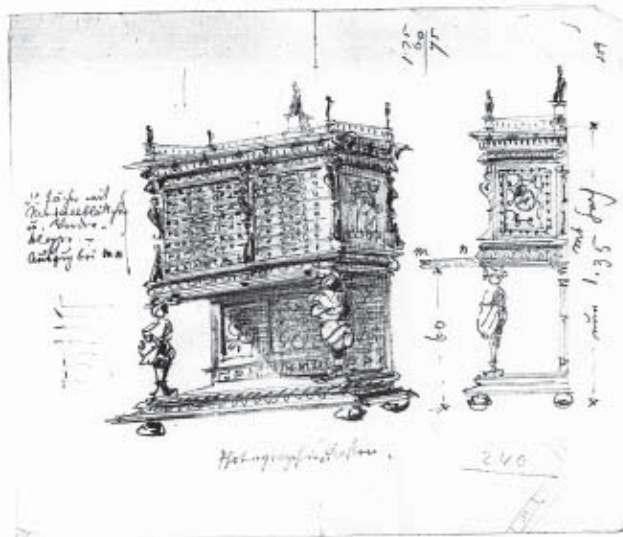
„... Aus Österreich kommt uns eine Publikation zu, die manches Anziehende bietet. Zur Feier des Regierungs - Jubiläums Kaiser Franz Josephs hat nämlich der mährische Adel als Zeichen seiner Huldigung ein prächtiges Album dargebracht, welches die Burgen und Schlösser dieses Kronlandes in photographischen Aufnahmen enthält.“

Dr. Hans Semper, Literaturbericht. In: Mittheilungen des Tyroler Gewerbevereins Nr.7 u. 8, 1889.

„... Die Herausgabe dieses Albums ist das erste grosse derartige Speciellunternehmen nicht nur in Mähren, sondern in Oesterreich. ...Ist es bestimmt, das Interesse an den Bauwerken Mährens zu erwecken und zu fördern, so wird es auch zu weiteren Detailaufnahmen und Sonderstudien anregen und führen, und dadurch fruchtbringend auf Kunst und Gewerbe zurückwirken.“

Obě recenze byly mimořádně pochvalné. Semperova kritika se týkala pouze nízké úrovně fotografií barona Raimunda Stillfrieda. Shodoval se s názory Augusta Prokopa, jak jsou představeny v tomto příspěvku.

K částečnému oslabení poměrně tvrdých odsudků jeho fotografické práce, jak se strany Dr. Sempera, tak i Augusta Prokopa, by snad mohl přispět pracovní životopis barona Raimunda von Stillfrieda und Rathenitz, který se narodil 6. srpna 1839 v Chomutově a zemřel 12. srpna 1911 ve Vídni. Baronova dobrodružná a patrně i málo stálá povaha ho vedla hned po skončení vojenské služby v roce 1863 a po ukončení uměleckého školení u terstského malíře Bernharda Fiedlera a J. M. Saisera v Linci (kde se nejspíše naučil i fotografovat) k cestě do Číny a Japonska, v letech 1865–1867 doprovázel rakouského císaře Maxmiliána do Mexika a od roku 1867 do roku 1883 žil v Japonsku. Dá se předpokládat, že se zde živil převážně fotografováním, jak také sám naznačoval, když se ucházel o fotografie moravských hradů a zámků. Z Orientu byl zvyklý na jasné rozptýlené světlo, na dlouhou dobu plného slunečního svitu. Patrně i technické parametry jeho fotoaparátu byly zastaralé, nevhodné pro práci ve střední Evropě. To ovšem samozřejmě nemůže ospravedlnit výsledný efekt jeho fotografií, který stál zejména v technickém provedení hluboko pod úrovní soudobé fotografické praxe.



August Prokop, Náčrtek zásuvkové skříňky určené pro císařské album „moravské hrady a zámky“.

Dovětek

Mohli bychom si myslet, že nakonec i pro Augusta Prokopa dopadlo všechno dobře. Od výboru se mu dostalo mimořádné pochvaly za vydání alba, zemský hejtman připomenul i jeho další záslužné činy, kterými přispěl ke zdaru brněnských oslav 40. výročí vlády císaře Františka Josefa. Výbor samozřejmě při takto slavnostním okamžiku nezmínil obrovské dluhy, které muzeu zůstaly z dostavby a z výstavy. Dozvídáme se o nich ovšem z Prokopovy korespondence s hrabětem Zikmundem Berchtoldem, která je uložena v rodinném archivu pod signaturou G 138 v Moravském zemském archivu. V dopise psaném hraběti na Štědný den roku 1889 mj. stojí: „muzeu se nabízí možnost získat několik skvělých sbírek známých německých sběratelů. Muzeum je však stále ještě zadluženo přístavbou muzea a Jubilejní výstavou, ale přesto by nabízené předměty rádo získalo.“ Prokop hraběti navrhl, zda by tyto předměty – jednalo se o majoliku, španělské a italské kovové předměty, zlatnické práce prof. pražské zlatnické školy Kautsche ml. – nezakoupil z vlastních peněz a muzeum by mu pak částku splácelo v ročních splátkách 1 000 zlatých. Mnohem závažnější pro zjištění Prokopových osobních pocitů z ocenění jeho práce v muzeu je dopis stejnému adresátu z 1. února 1892. Obrací se na hraběte s prosbou, aby podpořil jeho kandidaturu na profesora vídeňské techniky, protože jedinou možností, jak být jako profesor brněnské techniky povýšen, znamená, být povolán na techniku do Vídně. 5. února 1892 hraběti za přímluvu poděkoval a vysvětlil mu důvody

svého rozhodnutí, které hrabě označil jako „blesk z čistého nebe“: „Vždycky jsem věrně plnil své povinnosti a ještě jsem dělal i kus práce navíc, když jsem vedle profesury převzal muzeum, které už řídím, a jistě ne bezúspěšně, plných devět let. Co se týká muzea, udělal jsem smutné zkušenosti. Z lásky k muzeu jsem se vzdal své výnosné architektonické praxe, věnoval jsem mu veškerý čas, peníze i zdraví, aniž bych po šest let dostával za to honorář.“ Je přesvědčen, že za svou práci si dávno zasloužil uznání. Kolegové, kteří zdaleka nepracují tak mnoho jako on, jsou dávno dvorními rady nebo rytíři, často obojí, zatímco jeho činnost a úspěchy nic neznamenají v jeho rodné zemi, kde vládnu politické, národnostní a národnostní třenice. Už třikrát dostal nabídku odejít do ciziny za skvělých podmínek, naposledy do Rigy, přesto odmítl. „Vidím, že má muzejní práce není náležitě oceňovaná a nebyl bych moudrý, kdybych této nevděčné roli dál obětoval čas a námahu, peníze a zdraví, odpočinek i zábavu. Kuratorium muzea pro mne nikdy nic neudělalo a nedělá. Kuratorium si proto musí hledat nového ředitele!“

Použitá literatura:

- A. Prokop, Euere Tante Adolfine. Wien 1907.
- H. Fuchs, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Wien 1974, Bd. 4, K 69.

SUMMARY / RESÜME

Jiří Kroupa

Function, form and mentalities in early modern secular architecture
Funktion, Form und Mentalitäten in der frühneuzeitlichen weltlichen Architektur

■ The following reflection owes its origin (and, I must admit, its obvious form of a discussion) to two circumstances: firstly the debate about ways of interpreting early modern age architecture I held with experts on this material and my colleagues, and secondly, my contemplation of how to write a historic explanation concerning the significance of two major residences, Valtice and Slavkov chateaux.

Although I finally did write both works, several methodology issues still remain that I feel might deserve mention and discussion.

One of the major issues in contemporary art history – and obviously in architectural history within it – is to find such approaches to understanding works of art that possibly avoid certain shortcomings encoded in the traditional approaches of historicism. The issue reveals itself with an increased urgency today as, unlike in the past, a number of new, individual pieces of information are being published as a result of extremely successful research on works of art, using both technology and archive research. Though abundant, these new analytical finds are not always accompanied by fresh interpretation.

I would therefore like to contribute a short discussion on possible approaches to and ways of interpreting the history of early modern architecture in Moravia that exist beyond the already mentioned traditional dichotomy of aesthetic autonomy and style/cultural context. I will first present a model showing the interpretation of the history of Slavkov u Brna chateau. Although Slavkov is a relatively well-known chateau, I will try to describe its history using a slightly different emphasis from that present in the usual publications. I will then proceed with three probes into architectural theory, to point at the varied interpretation options going with the understanding of early modern architecture of Slavkov chateau; and specifically a) exploring the context, i.e. the relation of the purpose and the client to the work of art; b) understanding the „expressive“ form in an architectural object; and c) an excursion into „foreign sensibility“, i.e. the mentalities concept.

■ Die folgende Erwägung verdankt ihre Entstehung (und zugleich, wie ich bekennen muss – ihren aus mehreren Blickwinkeln diskutierbaren Charakter) zwei Umständen: vornehmlich wohl den Debatten über die Form der Interpretation der frühneuzeitlichen Architektur, die ich mit hervorragenden Kennern dieses Materials und meinen Kollegen geführt habe, und gleichzeitig den darüber angestellten Überlegungen, wie eine historische Erläuterung zur Bedeutung der künstlerischen Form der beiden bedeutenden Residenzen, der Schlösser in Feldsberg (Valtice) und Austerlitz (Slavkov), formuliert werden könnte.

Ich habe die beiden Arbeiten letztendlich niedergeschrieben, aber trotzdem blieben für mich auch danach noch einige Fragen zum methodischen Charakter offen, die erwähnt und diskutiert werden sollten.

Eines der wichtigen Probleme des derzeitigen Fachbereichs Kunstgeschichte – und natürlich auch in ihrem Rahmen des Fachbereichs Architekturgeschichte – ist die Findung derartiger Herangehensweisen zum Verstehen der Kunstwerke, die wenn möglich gewisse Mängel ausschließen, welche die klassischen Herangehensweisen des Historismus in sich kodiert haben. Dieses Problem drängt gerade heute, wenn entgegen der Vergangenheit eine riesige Menge neuer Teildaten veröffentlicht wird, die ein Verdienst der höchst erfolgreichen technologischen und Archivforschungen betreffend der Kunstwerke sind. Eine derartige Menge neuer analytischer Erkenntnisse wird nicht immer von einer analogen Suche nach neuen Interpretationsverfahren begleitet.

Im Folgenden möchte auch ich in kurzer Form die möglichen Ausgangspunkte und nachfolgend den Interpretationsrahmen der Geschichte der weltlichen Architektur in der frühen Neuzeit in Mähren diskutieren, die sich außerhalb dieser besagten traditionellen Dichotomie der ästhetischen Autonomie und des stil-kulturellen Kontextes bewegt. Zuerst lege ich deshalb ein Modell für die Auslegung der Geschichte des Schlosses in Austerlitz (Slavkov) bei Brünn vor. Obwohl es sich um ein recht bekanntes Schloss handelt, versuche ich seine Geschichte anhand etwas anderer Akzente darzustellen, als es in der üblichen Literatur der Fall ist. Dann weise ich anhand von drei Sonden in die Architekturtheorie auf verschiedenartige Auslegungsmöglichkeiten hin, die mit dem Verständnis der frühneuzeitlichen Architektur des Austerlitzer Schlosses zusammenhängen; dies sind a) die Prüfung des Kontextes: d.h. die Beziehung der Funktion und des Auftraggebers zum Kunstwerk; b) Verständnis der „Ausdrucksform“ im architektonischen Objekt; und c) Exkursion in die „fremde Sensibilität“: d.h. das Konzept der Mentalitäten.

Dalibor Hodeček

The history of Lysice chateau until 1945

Geschichte des Schlosses in Lissitz bis 1945

■ Based on the latest archive research and historic findings, the author is attempting, in his very detailed essay, to survey the history of Lysice chateau and mansion from the very first written mention (1476) to 1945. (*Editorial note: the ownership of Lysice and other events from 1945 to date were dealt with by the same author and published in our magazine, No. 6/2002*).

The premises were not continuously occupied until 1528, the year in which the mansion was bought by the Černický family of Kácov and remodelled in the spirit of the Renaissance. Subsequently the premises changed hands to the Březnický family of Náchod and Tulešice. Around 1590, the fort was given its ‚chateau‘ appearance. From the mid-1670s, Lysice ceased to function as a family residence of the Náchod nobility. Count Ferdinand Leopold moved to Vienna, to the court of Emperor Leopold I.; his death marked the extinction of this ancient Moravian family with a history reaching as far back as the 14th century. In 1685, a member of another significant family, Jan Karel Serényi, became holder of the mansion. The Serényi family commissioned a baroque-style remodelling, most likely around 1730. The architect's identity remains unknown for the moment, although it can be said that he was a Vienna-oriented architect. In a way, Lysice can be seen as a combination of Vienna periphery (the design) and provincial (local artists participating in the project). For a short time in 1740, Leopold of Dietrichstein became holder of the chateau, but five years later he sold the premises to Jan Jiří of Piatí, a Knight of Drnovice. The Piatí family died out in 1807 in the male line. Antonie Dubská inherited the chateau and owned it until her death in 1843. Her husband, František Dubský, obtained the hereditary title for himself and his offspring. The Dubský family of Třebomyslice performed a number of building activities and pursued a rich social life in Lysice. Some of the family members held major provincial and royal court positions. The Dubský family owned Lysice until 1945, the year in which their property in the Boskovice region was confiscated under the President's decrees. Albrecht Dubský, with his wife, left the mansion at the end of the war and moved to Vienna.

■ Der Autor bemüht sich basierend auf den neuesten Archivforschungen und historischen Feststellungen in einem sehr ausführlichen Artikel um die Erkundung der Geschichte des Schlosses und der Herrschaft in Lissitz (Lysice) von ihren Anfängen, d.h. von der ersten schriftlichen Erwähnung (1476) bis zum Jahr 1945.

(Bem.d.R.: ab 1945 bis zur Gegenwart wurden die Eigentumsverhältnisse und das Geschehen auf Lissitz vom gleichen Autor dokumentiert und in Nr. 6/2002 unserer Zeitschrift publiziert).

Bis 1528 war das Objekt nicht ständig bewohnt. Damals kauften die Černčický von Kácov das Anwesen, die ihren Sitz im Geiste der beginnenden Renaissance umbauten. Dann kamen die Březnický von Náchod und Tulešice. Irgendwann in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts erhielt die Festung bereits das Aussehen eines Schlosses. Ab der Mitte der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts ging die Funktion von Lissitz als Familiensitz der Herren von Náchod zu Ende. Graf Ferdinand Leopold zog nach Wien an den Hof von Kaiser Leopold I.; mit ihm starb dieses alte mährische Geschlecht aus, dessen Wurzeln bis in das 14. Jahrhundert zurückreichten. 1685 trat das Mitglied einer weiteren bekannten Familie, Johann Karl Serényi, den Besitz der Herrschaft an. Die Serényi ließen wohl irgendwann zum Umbruch des zweiten zum dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Schloss im Barockstil umgestalten. Die Frage des Projektanten muss bis jetzt offengelassen werden, aber wir wissen, dass es sich um einen auf Wien orientierten Architekten handelt. Lissitz kann im gewissen Sinn als Kombination der Peripherie des Wiener Zentrums (Projekt) und der Provinz (Anteil der hiesigen Künstler an der Projektrealisierung) betrachtet werden. 1740 wurde für kurze Zeit Leopold von Dietrichstein zum Eigentümer von Schloss und Herrschaft, er verkauft bereits fünf Jahre später alles an Johann Georg Piatí, Ritter von Drnowitz.

Die Piatí starben 1807 in der Schwernachfolge aus. Antonie Dubsky erbte das Anwesen und sie besaß das Schloss bis zu ihrem Tod im Jahre 1843. Ihr Gatte Franz Dubsky erwarb für sich und seine Nachkommen den erblichen Grafentitel. Die Dubsky von Třebomyslice entwickelten auf Lissitz eine rege Bautätigkeit und sie gaben oft Gesellschaften. Einige Familienmitglieder bekleideten einflussreiche Funktionen im Land und am Hof. Die Dubsky besaßen Lissitz bis 1945, als der Besitz in der Region Boskovice nach dem Dekret des Präsidenten der Republik konfisziert wurde. Albrecht Dubsky verließ mit seiner Gattin schon zum Kriegsende die Herrschaft und siedelte nach Wien um.

Tomáš Jeřábek

Lysice chateau and architect Giovanni Battista Pieroni?

Schloss Lissitz und Architekt Giovanni Battista Pieroni?

■ Interest in architect Giovanni Battista Pieroni has recently increased as his significant contribution to defining the ideas of early

17th century architecture in Central Europe, as well as to the history of adopting Central Italy's late mannerism and protobaroque impulses in Central Europe, is becoming apparent.

Even in the late 1980s, Pieroni's role was seen as a consulting one and the perception of his own creative architectural achievements was largely limited to fortifications. Today – and especially after the discovery of a set of his drawings and plans in the collection of the Florentine Uffizi – Pieroni is seen as one of the key characters in architecture of the first half of the 17th century, an „uomo universale“, an astronomer, mathematician and architect with philosophical ambition. He symbolizes the turning point from an artisan artist to a scholar artist with an academic background.

The author attempts to summarise the important findings and conclusions of his colleagues and, using historic facts and his own archive research, to illuminate the economic and social background of Pieroni's work. The work also aims to specify the architect's clients and explain the circumstances accompanying the change of building style, the diversion from mannerism and especially the implementation of the forms that were not adopted until much later by the high baroque. The essay bring proof identifying specific Moravian structures depicted on Pieroni's plans found in the Florentine collection.

■ Das Interesse an der Persönlichkeit des Architekten Giovanni Battista Pieroni nimmt in der letzten Zeit zu, denn sein enormer Anteil an der Formulierung der architektonischen Ideen zum Beginn des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa, sowie an der Historie des Aufstiegs der mittelitalienischen spätmanieristischen und protobarocken Anregungen in dieser Region beginnt sich herauszukristallisieren.

Noch zum Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde seine Rolle als die eines Konsultanten verstanden, und Pieronis eigenen schöpferischen und architektonischen Leistungen wurden vornehmlich die Fortifikationen zugeschrieben. Heute, besonders nach der Entdeckung des Konvoluts seiner Zeichnungen und Pläne in den Sammlungen der Uffizien in Florenz – erscheint er vor unseren Augen als eine der Schlüsselpersonen der architektonischen Szene der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als „uomo universale“, Astronom, Mathematiker, Architekt mit philosophischen Ambitionen. Er symbolisiert den Umbruch, als aus dem Künstler-Handwerker allmählich ein akademisch gebildeter Künstler-Gelehrter entsteht.

Der Autor bemüht sich um die Zusammenfassung der wichtigen Erkenntnisse und Schlüsse seiner Kollegen. Er beleuchtet anhand historischer Fakten und basierend auf seinen neuesten Forschungen in den Archiven den ökonomischen und gesellschaftlichen Hintergrund in Pieronis Schaffen. Die Bemühung besteht in der Präzisierung

der Baumeister und in der Erklärung der Umstände für die Änderung des Baustils, die Abwendung vom Manierismus, besonders jedoch für die Realisierung der Formen, die erst viel später die Blütezeit des Barockes aufgriff. Der Artikel bringt die Beweise für die Identifizierung konkreter mährischer Objekte, die in Pieronis Plänen dargestellt sind, welche in den Uffizien von Florenz gefunden wurden.

Martin Hnilička

New findings about the Berchtold family of Uherčice and their mansions in the 17th and 18th centuries; dating and determining the function of mansion interior decorations in Police u Jemnice
Neue Erkenntnisse über die Familie Berchtold von Uherčice und ihre Anwesen im 17. und 18. Jahrhundert, Bestimmung der Datierung und Funktion der Raumausschmückung auf dem Schloss in Police bei Jemnice

■ From the early 19th century, the Berchtold family of Uherčice has been linked to the Buchlov mansion, owned by them until the post-World War II confiscations. Their ancestors however arrived from the Tyrol to Moravia already during the Thirty Years' War. Back then, the Berchtolds acquired Uherčice, while Police mansion followed several years later. The family's residence network gradually expanded to Bohemia and the Austrian Lands. The Berchtolds' significance had an impact on the family's status-dictated lifestyle, exactly pursued by major noble families in the Baroque era. The appearance of the family's mansions reflects this.

In the essay, we give more room to the Police mansion that, after Uherčice was sold in the late 17th century, became the family's main residence, and special attention is paid to the mansion interiors. During the research, attention centred on attempts to date the stucco and painting decorations and reveal links to the client (Count František Karel, 1664–1720) and the „iconographic scheme“ initiated by him. As a result, reasonable findings emerged as connections between iconography and the circumstances of decoration origin were identified. One more substantial discovery was made about the Police mansion, documenting a mansion Kunstammer built from the 1670s.

Three spacious halls with stucco decoration survived in the Police mansion; two in the eastern wings and one in the southern wing of the building. Thanks to the detailed analysis in the essay, we may assert with certainty that the eastern wing's decoration was completed before 1720 and Baltazar Fontana was its author. Every sign in the central hall of the southern wing refers to the same author,

with a massive cavetto cornice and a ceiling densely covered with playing putti, trophies and flowers in a high stucco. This was also completed during František Karel's lifetime. Here, Fontana's stuccos fully correspond with the wall painting theme, the very popular Judgement of Paris.

The essay sets itself the aim of at least partly providing information about the new findings concerning the Berchtold family of Uherčice. It brings to life the artistic decorations of the Police mansion by linking them with the client's specific experience and refers to the function of the decorations while attempting to contradict the information published so far. In addition, since Police mansion is not accessible to the public, serving the Police Municipal Office, the essay also wishes to inform the public about the existence of a precious work by a representative of Berninism in Moravia, the phenomenal Baltazar Fontana, and alert them to the fact that the work needs to be cared for.

■ Die Berchtold von Uherčice sind vom Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem mit der Buchlauer Herrschaft (Buchlov) verbunden, deren Besitzer sie bis zur Konfiskation nach dem Zweiten Weltkrieg waren. Ihre Vorfahren kamen aber schon während des Dreißigjährigen Krieges aus Tirol nach Mähren. Sie kauften damals Uherčice und einige Jahre später auch die Herrschaft Politz (Police). Die Residenzen der Familie verbreiteten sich allmählich bis nach Böhmen und in die österreichischen Länder. Die Position der Berchtold zeigte sich in ihrem Lebensstil, den sie genau in der Form pflegten, wie es ihnen ihre gesellschaftliche Stellung als einflussreiches Adelsgeschlecht der Barockzeit vorschrieb. Dem entsprach zudem das Aussehen der jeweiligen Anwesen.

In diesem Artikel befassen wir uns eingehender mit dem Schloss in Politz, das zum Ende des 17. Jahrhunderts nach dem Verkauf von Uherčice zum Hauptsitz der Familie avancierte, und besonders mit den Schlossräumen. Basierend auf dem erstellten Material trat das Bemühen um einen Einblick in die Problematik der Datierung und der Bedeutung der Stuckaturen und Malereien in der Beziehung zum Auftraggeber der Arbeiten (Graf Franz Karl /1664-1720/) und des von ihm geschaffenen „ikonografischen Programms“ in den Vordergrund. Nachfolgend wurden die entsprechenden Resultate in der Form der Aufdeckung der Zusammenhänge zwischen der Ikonografie und den Umständen der Entstehung der Ausschmückung erzielt. Beim Schloss in Politz wurde noch eine wesentliche Entdeckung gemacht, nämlich die Erstellung des Nachweises für die ab den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts errichtete Kunstkammer des Schlosses.

In den Räumen des Schlosses in Politz blieben drei geräumige Säle mit Stuckausschmückung erhalten – zwei Säle im Ostflügel und ein Saal im Südflügel. Aufgrund der im Artikel detailliert beschriebenen Analyse können wir mit Sicherheit behaupten, dass die Ausschmückung des Ostflügels noch vor dem Jahr 1720 fertiggestellt wurde, der Autor war Balthasar Fontana. Für seine Autorschaft sprechen auch alle Indizien im Fall des zentralen Saales im Südflügel des Schlosses mit dem mächtigen Voutengesims und der Decke mit dicht angeordneten spielenden Putti, Trophäen und Blumen, die im Hochstuck ausgeführt sind. Auch dieser wurde noch zu Lebzeiten von Franz Karl fertiggestellt. Die Stuckarbeiten von Fontana korrespondieren hier völlig mit dem Thema der Wandmalerei, dem sehr beliebten „Urteil des Paris“.

Der Artikel will zumindest zum Teil über die neuerdings festgestellten Tatsachen betreffend der Familie Berchtold von Uherčice informieren, und er will die künstlerische Ausschmückung der Räume des Schlosses in Politz durch ihre Verbindung mit den konkreten Lebenserfahrungen des Auftraggebers der Arbeiten zum Leben erwecken und somit auf ihre Funktion hinweisen, wobei er sich kritisch mit den bisher in der Literatur aufgeführten Informationen auseinandersetzt. Da das Schloss in Politz derzeit für Besucher geschlossen ist (Sitz des Gemeindeamtes Police), bestanden die Bemühungen zudem in der Informierung der Öffentlichkeit über die Existenz des seltenen Werks aus der Hand des Vertreters des Berninismus in Mähren, des phänomenalen Balthasar Fontana, und in der Anmerkung der Notwendigkeit der Pflege dieses Werks.

Zdeněk Kazlepka

The portrait of an ambitious count

Portrait eines ambitionösen Grafen

■ The Restoration of Uherčice chateau in South Moravia in 1999 included eight paintings from the one-time picture gallery of the family of the counts of Collalto, which held Uherčice chateau from 1768.

Among the works subject to restoration was a portrait set in an abundantly carved gilded acanthus frame. In the 19th century the painting was repainted almost throughout its surface. After removing the repainting, putty and retouches, an interesting work of art emerged, almost unparalleled in portrait painting of the first quarter 18th century in Moravia.

The portrait shows Antonio Rambaldo, count of Treviso, Collalto and San Salvatore, the owner of Brtnice, Rudolec and Černá mansions. During the restoration, the date of origin 1715 was uncovered

on the painting's tape. The portrait therefore shows a man of 34 whose career at the Emperor's court was on the rise at the time.

The count is portrayed as a standing half-length figure. What does the self-confident and yet kindly looking face of the young man actually hide? Is it possible to reveal at least some of the mentalities of a Baroque courtier whose attempts to elevate *casa Collalto* in the Habsburg monarchy were not fruitless, as we know today? We managed, at least partly, to bring together the portrayed man's personality from fragments of correspondence and historic data, thus creating one side of the portrait. But who was the author of this outstanding work of fine art? There are several signs suggesting an artist focusing on North Italian painting. Based on a correspondence study, the author of the essay is attempting to identify the author of the painting and support his opinion by evidence.

■ Bei der Denkmalerneuerung des Schlosses im südmährischen Ort Uherčice wurden 1999 acht Bilder aus der einstigen Gemäldegalerie der Grafen Collalto restauriert, denen das Schloss Uherčice ab 1768 gehörte.

Unter den für die Restaurierung vorgesehenen Werken befand sich ein Portrait in einem reich geschnitzten vergoldeten Akanthusrahmen. Das Bild wurde im 19. Jahrhundert nahezu auf der ganzen Fläche übermalt. Nach der Entfernung der Übermalungen, Spachtelungen und Retuschierungen kam ein interessantes Kunstwerk zum Vorschein, das auf dem Gebiet der Portraitalerei im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in Mähren kaum sein Pendant findet.

Modell stand Antonio Rambaldo Graf von Treviso, Collalto und San Salvatore, Herr auf Brtnice, Rudolec und Černá. Bei der Restaurierung trat auf dem Volutenband das Entstehungsdatum des Bildes 1715 zutage. Wir haben also das Portrait eines vierunddreißigjährigen Mannes vor uns, der die Karriereleiter am kaiserlichen Hof zu Wien gerade aufwärts stieg.

Der Graf ist auf dem Bild in stehender Halbgestalt dargestellt. Was verbirgt sich hinter dem selbstbewusst und dabei liebenswürdig schauenden Gesicht des jungen Mannes? Kann zumindest ein Teil der Mentalität des barocken Höflings aufgedeckt werden, dessen Bemühungen um den Aufstieg der *casa Collalto* in der Habsburger Monarchie, wie wir heute wissen, nicht ohne Resonanz blieben? Es ist uns gelungen, zumindest zum Teil die Persönlichkeit des Portraitierten aus den Fetzen der Korrespondenz und historischen Fakten zusammenzustellen und somit ein Segment des Portraits herauszubilden. Wer aber war der Schöpfer dieses bemerkenswerten Kunstwerks? Einige Merkmale sprechen zu Gunsten eines auf die norditalienische Malerei spezialisierten Künstlers. Der Autor bemüht sich

basierend auf den Korrespondenzstudien um die Identifikation der Person des Künstlers und um die Beweisführung für die Zuordnung der Autorschaft.

Petr Kroupa

Náměšť nad Oslavou chateau (building history until the late 19th century)

Schloss in Namiest an der Oslau (bauliche Entwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts)

■ The origin of the fortified noble residence in Náměšť is associated with Budiš of Náměšť, documented in a counterfeit paper giving the year 1234. The exact location of the 13th century castle cannot be more closely specified with today's knowledge. Although it seems likely that it stood close to the existing chateau, other locations still remain an option. A castle in Náměšť situated on the existing location can be safely traced back to the 14th century. Without test pit surveys on hand, almost no verifiable information is available on Náměšť castle. The test pits dug in 1994 helped to identify the gothic parts and clearly demarcate renaissance annexes, thus at least partly revealing the shape of the medieval castle and the later renaissance chateau. An analysis of the building material and elements helped to identify the individual building stages. By making an analogy between Moravský Krumlov and Náměšť chateaux, even the potential identity of the renaissance chateau's architect has been revealed at a hypothetical level.

The baroque adaptation of the chateau was in three stages and is documented not only through the building survey, but also in papers kept by the client, the Wardenberg family that owned the residence from the mid-17th century to about the mid-18th century. In 1745, during the Kuefsteins, a new stone bridge was built instead of the previous wooden bridge, with statues from Josef Winterhalder. In 1752 Náměšť changed hands and the Haugwitz family initiated modernisation in the second half of the 18th century, extinguishing most of the old premises, and the fortification in particular. So rebuilt, the chateau better embodied the social position of its modern-spirited and art-loving owner.

■ Die Entstehung des befestigten Adelssitzes in Namiest (Náměšť) wird mit Budiš von Namiest in Verbindung gebracht, der in der Urkundenfälschung belegt ist, die sich zum Jahr 1234 bekennt. Die genaue Lage der Burg aus dem 13. Jahrhundert lässt sich mit den heutigen Kenntnissen nicht näher spezifizieren. Es ist zwar wahrscheinlich,

dass sie irgendwo an der Stelle des heutigen Schlosses stand, aber eine andere Position kann nicht ausgeschlossen werden. Mit Sicherheit können wir die heutige Lage der Burg in Namiest erst im 14. Jahrhundert annehmen. Über die Burg in Namiest stehen uns ohne die Untersuchung mit Sonden fast keine überprüfbareren Informationen zur Verfügung. Mit Hilfe der im

Jahr 1994 durchgeführten Sonden konnten die gotischen Teile lokalisiert und nachweislich die Renaissanceanbauten unterschieden werden. Dies erlaubte zumindest zum Teil die Rekonstruktion der mittelalterlichen Burg und des späteren Renaissanceschlosses. Mit der Analyse des Baumaterials und der Elemente wurden auch die jeweiligen Bauphasen unterschieden. Die Analogie zwischen den Schlössern in Mährisch-Krumau (Moravský Krumlov) und Namiest führte auf der Ebene der Hypothesen auch zur Identifizierung der Person des möglichen Baumeisters des Renaissanceschlosses.

Die barocken Schlossumbauten erfolgten in drei Phasen und sie sind nicht nur mit baulichen Untersuchungen, sondern ebenfalls durch Schriftstücke belegt, die auf der Herrschaft von den Bauherren angefertigt wurden. Die Bauherren gehörten zur Familie der Wardenberg, welche die Herrschaft ab der Mitte des 17. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts besaßen. 1745 wurde unter den Kuefsteinern an der Stelle der Holzbrücke eine neue Steinbrücke mit Statuen von Josef Winterhalder gebaut. 1752 kamen die Haugwitzer in den Besitz von Namiest, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Modernisierung initiierten, welcher viel des alten Aussehens des Objekts, besonders aber die Fortifikation, zum Opfer fiel. Das Schloss repräsentierte in dieser Form besser die gesellschaftliche Stellung des modernen und Kunst liebenden Besitzers.

Radim Vrla

*Building preservation of Lukov castle in the 20th and 21st centuries (a contribution to the discussion on torso architecture conservation)
Umbauten auf der Burg Luckau im 20. und 21. Jahrhundert
(Beitrag zur Diskussion über die Problematik der Rettung der torsalen Architektur)*

■ In our environment, the term „torso architecture“ evokes first of all (and justifiably it should be said) a castle ruin set in a romantic landscape. Its perfectly obvious, although difficult to define qualities, are seen in the value of the object as an archaeological source, in the authenticity of its architecture that gradually reveals places hidden to this day and, last but not least, in its aesthetic significance. Conservation faces a very complicated issue here, with a dramatic picture

showing an accelerating demise of large parts of highly valuable architecture on one side and sad mementos on the other, as sterile scrums of walls with stone set in concrete stand in the stead of a castle ruin after a failed „restoration“. In this situation, quite obviously, expert discussion on the subject that has been promisingly developing for several years is very welcome, especially as there are ever more opportunities for practical verification of earlier defined propositions. These circumstances stood at the beginning of the study presented here with the aim of contributing to the discussion on torso architecture restoration with specific examples from a single site, Lukov castle in Moravia. Building work has been carried out within the very large castle ruin premises for a long time and at a relatively slow pace. Their main purpose, an attempt to postpone the demise of the castle's above-ground parts was, to some extent, determined by the need to eliminate the destructive effect of the unbearably high visit rate to the site. The building works were carried out using very varied techniques and trades. As a result, the relatively small area of a single heritage site concentrates a relatively high number of examples of contemporary intervention. As already mentioned, this study presents selected examples along with an attempt at a general evaluation of each of them.

■ Unter dem Begriff „torsale Architektur“ verstehen wir in unserem Umfeld vor allem (und gewiss berechtigt) eine Burgruine, welche in den romantischen Rahmen der Natur eingebettet liegt. Ihre völlig augenscheinlichen, jedoch schwierig definierbaren Qualitäten werden im Wert des Objekts als archäologische Quelle, in der Authentizität ihrer Architektur, die allmählich ihre bisher versteckten Stellen entblößt, und nicht zuletzt in der ästhetischen Ebene gesehen. Die Denkmalpflege steht hier vor einem höchst komplizierten Problem, an dessen einem Pol wir das dramatische Bild der zunehmend schneller stattfindenden Destruktion großer Teile der außerordentlich wertvollen Architektur sehen, am anderen Pol warnen die traurigen Beispiele der sterilen Verkrustung der Mauern aus mit Beton verbundenem Stein, welche die wenig gelungene „Denkmalserneuerung“ bei der Burgruine hinterlässt. Umso begrüßenswerter ist selbstverständlich die fachbezogene Diskussion zu diesem Thema, die sich seit Jahren vielversprechend entwickelt und die zunehmend mehr Möglichkeiten für die praktische Überprüfung der früher definierten Thesen bietet. Diese Tatsache lag auch der vorgelegten Studie zugrunde, die mit der Präsentation konkreter Beispiele aus einer Lokalität, und zwar aus der mährischen Burg Luckau (Lukov), einen Beitrag zur Diskussion des Themas der Denkmalserneuerung der torsalen Architektur leisten möchte. Im Areal der sehr großen Burgruine wurden und werden

langfristig und in recht langsamen Tempo Bauarbeiten durchgeführt. Ihr Hauptsinn, der Versuch der Aufschiebung des Verschwindens der überirdischen Teile der Burg, wurde in gewissem Maße von der Notwendigkeit bestimmt, die destruktiven Folgen der untragbar hohen Besucherzahlen in der Lokalität zu eliminieren. Die Arbeiten selbst erfolgten auf sehr unterschiedlichem technologischen und handwerklichen Niveau. Aus den besagten Gründen findet sich hier auf der relativ kleinen Fläche eines einzigen Kulturdenkmals eine recht große Anzahl von Beispielen für die neuzeitlichen baulichen Eingriffe. Die Präsentation ausgewählter Beispiele und der Versuch ihrer allgemeineren Bewertung ist (wie schon oben gesagt) das Ziel dieser Studie.

Vénceslava Orlinski-Raidel

Greek vases with red figural paintings in the collection of Vranov nad Dyjí chateau

Griechische Vasen mit schwarzer figuraler Malerei in den Sammlungen des Schlosses Frain an der Thaya.

■ Two column kraters and one bell krater are found in Vranov nad Dyjí chateau.

On the face of column krater I, a goat sacrifice to Dionysus is depicted, probably carried out by a college of priests. The rear seems to represent a night scene that may also be associated with the same god. Both sides of the krater are completed in a very meticulous fashion. Numerous comparisons attribute the vase to Apulia, and specifically to a manufactory involved in just a „*simple style*“. In my opinion the vase dates back to the mid-4th century BC.

Column krater II features the highest quality of all three vases. The front is decorated with a youngish Dionysus and a Maenad bringing him a wreath of flowers. The rear depicts a sacrifice scene in a gymnasium-like area (an institute for the physical and mental education of young males). The youths in shrouds, often a weakness of many vase decorators, are drawn in a very precise manner here. Comparisons suggest that the vase may have been created in an Apulian manufactory famous for the works of the „Varese painters“. The carefully painted youths also support the proposed location and the dating to the mid-4th century BC.

Bell krater III has a feast scene on its face, which corresponds with the vase's purpose. Three youths in shrouds are depicted on the rear, although in a very shallow finish. The comparisons completed place the vase among the works of the „black thyrus painter“ from Attica, early 4th century BC.

■ Im Schloss Vranov nad Dyjí befinden sich zwei Kolonettenkratere und ein Glockenkrater.

Der Kolonettenkrater I. trägt auf der Vorderseite eine Darstellung des Opfers eines Ziegenbockens für Dionysos, offenbar von einem Priestekollegium durchgeführt. Auf der Rückseite spielt sich eine wahrscheinlich nächtliche Szene ab, die ebenfalls mit diesem Gott im Zusammenhang sein kann. Beide Seiten des Kraters sind mit großer Sorgfalt gestaltet. Zahlreiche Vergleichsbeispiele deuten die Lokalisierung dieser Vase nach Apulien in eine Werkstatt, die im „*einfachen Still*“ gearbeitet hat. Die Vase ist m. E. um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. zu datieren.

Der Kolonettenkrater II. ist der qualitativste aller drei Vasen. Die Vorderseite ziert eine Darstellung des jugentlichen Dionysos, dem eine Mänade einen Blütenkranz darbringt. Auf der Rückseite befindet sich Opferszene, die sich in einem gymnasiumähnlichen Raum abspielt. Die Manteljünglinge, manchmal Schwachstellen der Vasenmaler, wurden hier sorgfältig ausgearbeitet. Wie die Vergleichsbeispiele zeigen, dürfte die Vase in einer apulischen Werkstatt entstanden sein, der die Werke des sog. varese-Malers bekannt waren. auch die qualitativ durchgeführten Manteljünglinge sprechen sowohl für diese Lokalisierung als auch für die Datierung um die Mitte des 4. Jh. v. Chr.

Der Glockenkrater III. trägt auf der Vorderseite – im Einklang mit seiner Funktion – eine Symposionszene. Auf der Rückseite wurden drei Manteljünglinge dargestellt. Ihre Durchführung ist äußerst flüchtig. Die Vergleiche ermöglichten die Zuschreibung dieser Vase als ein Werk des sog. Malers des schwarzen Thyrsos, der in Attika im frühen 4. Jh. v. Chr. tätig war.

Jitka Sedlářová

August Prokop – Moravian Castles and Chateaux (the story of a collection of photographs)

August Prokop – Mährische Burgen und Schlösser (Geschichte einer Fotosammlung)

■ In the Jubilee imperial year of 1888, Moravian nobility joined the celebrations of the 40th anniversary of the rule of Franz Josef I and decided to present the Emperor with an album of photographs of their residences. The Governor of the Moravian Province Felix Count Vetter von Lilie commissioned the architect August Prokop with the organization and publication of the album. As a result, Prokop, who was the director of the Museum of Applied Arts, found himself in charge of organizing the Jubilee Imperial Exhibition, completing the construction of the museum, compiling the album for Moravian

nobility and finishing a publication with designs for the Gothic reconstruction of the Pernštejn castle. In spite of Prokop's protests and objections and the pending deadline the realization was not delegated to a team of photographers but, following intercessions by some noblemen, the work was entrusted to a single person, Baron Rajmund Stillfrid, and the printing to Römmler und Janas Co. of Dresden. From the very start the work was behind schedule and the results were of inferior quality, failing to fulfil the expectations of August Prokop, the Moravian Governor and the castle and chateau owners. A look behind the scenes and the intrigues accompanying the origin and the publication of the album is provided by archive documents of the Museum of Applied Arts held in the Moravian Provincial Archives in Brno unveiled by the author of the article. Regardless of all the reservations that August Prokop justifiably raised against the artistic and technical quality of the photographs the album Moravian Castles and Chateaux today remains an irreplaceable historical document for the staff of the Moravian cultural heritage protection institutions.

■ Im kaiserlichen Jubiläumsjahr 1888 schloss sich der mährische Adel den Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag der Herrschaft von Franz Josef I. an. Er entschied, dem Kaiser ein Fotoalbum mit seinen Residenzen zu übergeben. Der mährische Landeshauptmann Felix Graf Vetter von Lilie beauftragte den Architekten August Prokop, den Di-

rektor des Kunstgewerbemuseums, mit der Organisation und der Herausgabe des Albums. Dieser organisierte also die Kaiserliche Jubiläumsausstellung, er beendete den Bau des Museums, er kümmerte sich um das Album für den mährischen Adel, und außerdem stellte er die Publikation mit Entwürfen für die Regotisierung der Burg Pernstein fertig. Trotz der großen Proteste und Einwände von Prokop und trotz der Zeitnot wurde kein Team, bestehend aus mehreren Fotografen, mit der Realisierung beauftragt, sondern die Arbeiten wurden auf Fürsprache einiger Aristokraten einem einzigen Menschen, Baron Rajmund Stillfrid, und der Druck der Dresdner Firma Römmler und Janas übertragen. Die Arbeiten haben sich von Beginn an sehr verspätet, die Ergebnisse waren minderwertig, nicht nur August Prokop war unzufrieden, sondern auch der Landeshauptmann und die Besitzer der Burgen und Schlösser. Einen Blick hinter die Kulissen der gesellschaftlichen Intrigen, welche die Entstehung und die Herausgabe des Albums begleiteten, bieten uns die Archivdokumente des Kunstgewerbemuseums, die im Mährischen Landesarchiv zu Brünn aufbewahrt werden und in welche die Autorin des Aufsatzes den Leser ausführlich einweihet. Trotz aller Einwände, die August Prokop völlig berechtigt gegen die künstlerische und technische Qualität der Fotografien vorbrachte, bleibt das Album „Mährische Burgen und Schlösser“ ein unersetzliches historisches Dokument für die Mitarbeiter der mährischen Institute für Denkmalpflege.

rozmanitosti

Návštěva prezidenta republiky Václava Klause v Jaroměřicích nad Rokytnou a ve Žďáře nad Sázavou
květen 2004

V květnu letošního roku podnikl prezident České republiky Václav Klaus s manželkou a doprovodem poznávací cestu po kraji Vysočina. Navštívil mimo jiné i Žďár nad Sázavou a Jaroměřice nad Rokytnou.

Ve Žďáře byla pozornost samozřejmě soustředěna na vrcholné dílo tvůrce moravského gotizujícího baroku Jana Blažeje Santiniho Aichla, na kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Areál je zapsán na seznam památek chráněných Organizací spojených národů pro výchovu, vědu a kulturu – UNESCO. Prezidenta doprovázel starosta města Jaromír Brychta, památku pak představili z brněnského pracoviště Národního památkového ústavu jeho ředitel Jaromír Míčka a vedoucí správy areálu Jaroslav Dvořák.

Slavnostní byl den návštěvy prezidenta Václava Klause i pro Jaroměřice nad Rokytnou, kam zavítal 11. května v odpoledních hodinách. Zásahu na této návštěvě má bezesporu i hejtmán kraje Vysočina František Dohnal, který byl prezidentovým průvodcem.



Vedle hejtmána kraje Vysočina Františka Dohnala (zcela vlevo) provázeli na Zelené hoře porezidentský pár starosta města Žďár n. S. Jaromír Brychta (vpravo) a Jaroslav Dvořák z brněnského pracoviště Národního památkového ústavu.



Jedním z průvodců pana prezidenta byl i majitel žďárského zámku pan Radoslav Kinský (muž za paní Lívií Klausovou).



Prezident pozdravil občany na nádvoří zámku, kde taky odpověděl na některé jejich dotazy. V tanečním sále zámku pak proběhlo asi půlhodinové setkání se zástupci kraje Vysočina a Rady města Jaroměřice.

Mimořádné události využil čestný občan města a tvůrce tradice hudebního festivalu v Jaroměřicích pan Peter Dvorský a pozval pana prezidenta s chotí na malý koncert, na kterém vystoupil společně s mladým nadějným zpěvákem Janem Martínkem. Prezidentský pár převzal čestnou vstupenku na festival a v 16:45 hod se rozloučil a pokračoval v cestě po Vysočině.

V Jaroměřicích prezidentovi s chotí zazpívali Peter Dvorský a Jan Martínek.



Prezident se na Vysočině (zde v Jaroměřicích) setkal s občany a odpovídal na jejich otázky.

Setkání předsedů vlád zemí „Viszehradské čtyřky“ na Státním zámku Arcibiskupském zámku v Kroměříži 12. květen 2004

V květnu tohoto roku měl kroměřížský zámek tu čest hostit společně s českým premiérem i premiéry vlád Slovenska, Polska a Maďarska.

Příprava zámku na tuto významnou návštěvu začala dva měsíce před plánovanou akcí. Největší starostí všem, kdo dohlíželi na hladký průběh příprav i realizace, činil Sněmovní sál, a to jeho velikost a s tím související teplota, v této roční době spíše chlad. V polovině března bylo v sále o objemu 5360m³ naměřeno pouze 12 °C. „Tiché prosby“, aby se nemuselo příliš vytápět, byly vyslyšeny a díky teplym dnům se teplota v sále zvýšila na 17 °C. Těsně před a v průběhu jednání se tedy podařilo v sále pomocí přímotopů připravit příjemné prostředí.

Jako první přijel do Kroměříže předseda české vlády Vladimír Špidla. Do příjezdu zahraničních účastníků zbývalo dostatek času a pan předseda využil pozvání k prohlídce zámecké obrazárny. Průvodci mu byli starosta města Petr Dvořáček a Jaromír Mička, ředitel brněnského územního pracoviště Národního památkového ústavu, v jehož je zámek správě.

Slavnostní přivítání všech účastníků proběhlo ve vstupní hale zámku. Jako první se dostavila delegace Maďarské republiky v čele s předsedou vlády panem Péterem Medgyessym, vzápětí přicestovali předseda vlády Polské republiky pan Leszek Miller s doprovodem a zástupci Slovenské republiky s předsedou vlády panem Mikulášem Dzurindou.

Hlavní, asi dvouhodinové jednání proběhlo v historickém Sněmovním sále. Po skončení rokování a společném fotografování se přes reprezentativní sály a zámeckou obrazárnu všichni přesunuli do sálu gotické a renesanční malby, kde byl přichystán střídme, ale velmi vybrané a slavnostně prostřený stůl pro podávání společného oběda. Po obědě pokračoval program tiskovou konferencí, která se konala opět ve Sněmovním sále. Po bilaterálních neúředních rozhovorech se rozloučil pan Vladimír Špidla se svými protějšky ve stejném pořadí, v jakém probíhalo přivítání.

Vladimír Špidla projevil po skončení oficiálního programu zájem alespoň o krátkou prohlídku Podzámecké zahrady. Po tomto příjemném neformálním závěru se česká delegace rozloučila.

Zdena Dokoupilová



Ars naturam adiuvans

Jiří Kroupa – editor

112 s., váz., 250 Kč

Sborník uměnovědných statí s tématem baroka vydaný k počtě Prof. PhDr. Miloše Stehlíka.

ISBN 80–86752–12–7



Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku

Aleš Filip

Koedice s nakladatelstvím

Barrister & Principal

Edice Dějiny a teorie umění

264 s., váz., 350 Kč

Obsáhlá publikace sumarizuje výsledky bádání v této oblasti, ale především přináší zcela nové poznatky na základě dosud nezpracovaných pramenů, řadu děl poprvé autorsky určuje. Autor přináší novou interpretaci sakrálního umění jako důležité součásti tvůrčího rozmachu přelomové epochy fin de siècle. viz recenze na str. XY
ISBN 80–86598–63–2



Památková péče na Moravě

Monumentorum Moraviae Tutela

Lidové stavitelství 7/2003

Jitka Matuszková – editor

180 s., brož., 300 Kč

Časopis brněnského pracoviště Národního památkového ústavu monotematicky zaměřený na lidové stavby a urbanismus venkova.

ISBN 80–86752–13–5 ISSN 1214–5327



Uherčice – příběh zámku na hranici

Bohdana Fabiánová

16 s., brož., 30 Kč

Malý průvodce stavební historií a okolím zámku v okrese Znojmo.

ISBN 80–86752–18–6



Kamelie

Zdeněk Novák a kol.

32 s., brož., 60 Kč

Drobná publikace s bohatým obrazovým doprovodem přibližuje nejen rostlinu camelia japonica, ale hlavně její historii, seznamuje také se sbírkou kamélií na zámku v Rájci nad Svitavou a s tradicí každoročních výstav této rostliny. Obsahuje kompletní sortiment rájecké sbírky i rady pro pěstování kamélií.

ISBN 80–86752–14–3



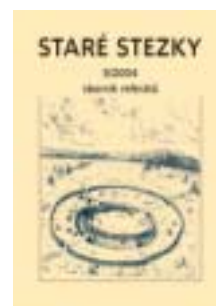
Staré stezky 9/2004

Jitka Matuszková – editor

62 s., brož., 50 Kč

Sborník referátů ze semináře věnovaného tentokrát metodologii a historii bádání o starých komunikacích a transportům na velké vzdálenosti ve světě archeologických bádání.

ISBN 80–86752–17–8



Státní hrady a zámky

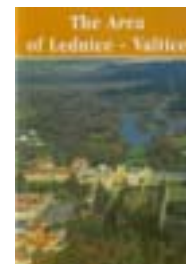
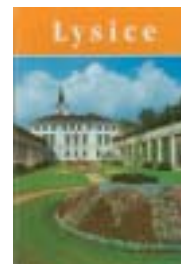
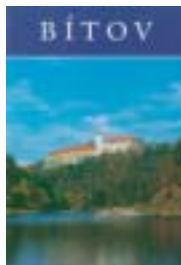
23 ks barevných letáků v přebalu, texty Č–A–N, neprodejné

Soubor propagačních letáků zpřístupněných hradů a zámků spravovaných brněnským územním odborným pracovištěm Národního památkového ústavu.



Národní památkový ústav
územní odborné pracoviště v Brně
barevné skládačky, české texty, neprodejné

Informační letáky seznamující profesní partnery a kolegy s organizací a náplní činnosti brněnského pracoviště. V roce 2004 byl vydán leták věnovaný celému pracovišti s kontakty na jednotlivé útvary i na hrady a zámky v jeho správě. Další je leták odboru specialistů zaměřený na restaurování. Jednotlivé materiály mají informovat o cílech památkové péče, o povinnostech i právech vlastníků památek i pracovníků památkové péče, shromažďují argumenty pro potřebu zaujatějšího provádění památkové péče a její propagaci, též podávají informaci i možnostech čerpání mimořádných finančních příspěvků na opravy památek ze speciálních programů MK ČR. V plánu jsou letáky věnované lidovému stavitelství, archeologii atp.

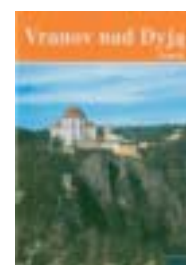
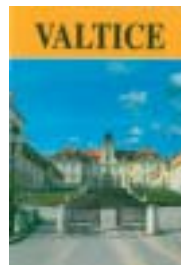


Průvodce

barevné brožury velikosti A5
vydává nakladatelství Gloriet ve spolupráci s brněnským pracovištěm
Národního památkového ústavu

Od roku 1996 spolupracuje publikační oddělení brněnského pracoviště s nakladatelstvím Gloriet s.r.o. (dříve Vega–L) na vydávání stručných průvodců po zpřístupněných hradech a zámcích. Nakladatelství garantuje konzultovat text a výběr obrazového doprovodu s publikačním oddělením a odbornými pracovníky památkového ústavu. Cílem této edice je vybavit objekty publikací se základními informacemi o dějinách památky, její stavební historii, architektuře a umělecké výzdobě, oprostěné od nešvarů běžné produkce bedekrů. Nakladatelství převzalo veškeré finanční závazky spojené s výrobou, a tak umožňuje rychleji realizovat větší množství titulů, jazykové mutace volit podle požadavků jednotlivých objektů a přizpůsobovat se jejich individuálním potřebám. K letošnímu roku tvoří řadu již publikace pro 12 objektů. Kromě české verze jsou běžně realizovány anglická a německá, na více navštěvovaných zámcích a hradech nechybí francouzský text, Vranov nad Dyjí má text polský.

Památkový ústav se tak soustředí na produkci odborných titulů, které doplňují nabídku pro návštěvníky s hlubším zájmem o historii, architekturu a umění, nebo vyrábí průvodce pro objekty, jejichž provoz je omezen a prodejnost je nízká.



Regiontour 2005

8.–11. ledna 2004

pavilon B brněnského výstaviště

Brněnské územní odborné pracoviště je již několik let organizátorem celorepublikové prezentace památkových ústavů, hradů, zámků a dalších památkových objektů spravovaných státem. V loňském roce se na Regiontouru představil poprvé Národní památkový ústav jako jednotná organizace, která vykonává svoji odbornou činnost v oblasti památkové péče prostřednictvím svých územních odborných pracovišť v jednotlivých regionech. Tato pracoviště spravují více než 100 zpřístupněných památek.

Poprvé se expozice památek přesunula do přízemí pavilonu B na brněnském výstavišti. Stánek byl nově architektonicky koncipován podle návrhu výtvarníků publikačního oddělení brněnského pracoviště. O nabízené produkty byl ze strany odborné i laické veřejnosti velký zájem. Při oficiálním zahájení provozu stánku generálním ředitelem Jiřím Kotálíkem nás navštívil hejtman Jihomoravského kraje Stanislav Juránek, hejtman kraje Vysočina František Dohnal a řada dalších významných hostů. Škoda, že nám nestačí finanční prostředky na to, abychom se mohli pochlubit větším množstvím kvalitních propagačních materiálů.

Propagace památkové péče a zpřístupněných památek prostřednictvím veletrhu cestovního ruchu je jednou z mála druhů reklamy, které mohou památkáři díky účelové dotaci Ministerstva kultury ČR

využívat. Praxe ukazuje, že chceme-li oslovit budoucího návštěvníka hradu či zámku, musíme tak činit formami, které jsou v současné době obvyklé. Účast na prestižních veletrzích jsou jednou z možností, která je pro naši instituci přijatelná, i když relativně nákladná.

Eva Dvořáková



Kamélie a křídla motýlů

26.–29. února 2004

zámek a zámecké skleníky v Rájci nad Svitavou

Tradiční výstava kvetoucích keřů kamélie japonské a květinových aranžmá, tentokrát doplněna o sbírku motýlů Luboše Biebera a Jana Dvořáka, pěstitel a šlechtitel kamélií ze zámeckého zahradnictví, a o křehké skleněné motýly ze sklářské dílny Alice Dostálové, oživila ještě zimní prostředí zámeckých interiérů a skleníků. Letos byla taky v upraveném druhém vydání realizována publikace o kamélii, její historii a pěstování, o tradici výstav a uměleckých reminiscencích na téma kamélie (viz kapitola publikace str. XY).

redakce



Krajka na zámku a v podzámčí

červen – září 2004

kočárovna státního zámku Vranov nad Dyjí

Námět a scénář: Eliška Lysková, Alena Křížová

Odborná spolupráce: Petra Vychytilová

Architektonické řešení: Emil Zavadil

Krajkářství patří k poměrně mladým textilním oborům. Technickým a estetickým podnětem vzniku krajky bylo ozdobné sešití úzkých pruhů tkaniny nebo ozdobné zakončení a zpevnění okraje látky – podobně jako u koberců. Základní charakteristikou tohoto textilního útvaru je vzdušnost a jemnost, práce některých současných autorů však ukazují, že krajkářskými technikami lze vytvořit i monumentální díla.

Domovem krajky se stala Itálie, první zmínka o italské šité krajce je z roku 1469. V nejstarších dochovaných vzornících a krajkách jsou však zřetelné vlivy Orientu.

Nejstarší jsou vzdušné krajky s geometrickým dekorem šité jehlou, kterým se říká reticella a pocházejí z oblasti Benátek.

O paličkované krajce se hovoří již roku 1493. Vznikla ze snahy napodobit náročnou šitou krajku a nahradit ji levnější a rychlejší technikou. Namísto jehly se začaly používat paličky, kolem nichž se nitě ovíjely. V této technice vynikala především města Janov a Miláno. Z Itálie se krajkářství šířilo dále do celé Evropy, také na Kypr a na Maltu. V 17. století bylo hlavním producentem krajků Nizozemí a Flandry, území dnešní Belgie, v 18. století dominovala v Evropě krajka francouzská. Krajky se však zhotovovaly též v Anglii, Německu, Švýcarsku i v Čechách.





K severským a slovanským národům byla krajka uvedena cestujícími kupci zejména z Itálie. Také poutníci se v cizině učili této dovednosti a přinášeli ji do vlasti. K šíření vzorů krajek přispívaly vzorové rytiny zvané Modelbuchy.

V Čechách zpočátku převažovaly krajky importované šlechtou, ale vlastní tvorba je prokázána již v roce 1561 v Krušnohoří. Krajkářství sem proniklo jako doprovodný jev hornické kolonizace, tato vazba je patrná i na Šumavě a na Slovensku. Výroba krajek na Domažlicku se rozšířila po roce 1587 zásluhou Rudolfa II. Třetí významnou oblast se stalo po roce 1642 vamberské a rychnovské panství, kde bylo zavedeno paličkování na popud přivdané Belgičanky Magdaleny Grambové. Mezi další známá místa s krajkářskou produkcí patří Litomyšlsko, Strážov, Sedlice u Blatné a Postřekov. Každé středisko proslulo určitým typem krajky. Výrazným impulsem pro rozvoj českého krajkářství bylo jeho vyhlášení svobodným řemeslem roku 1753 císařovnou Marií Terezií, která také založila první krajkářskou školu.

Česká krajkářská výroba vycházela z módních požadavků i z dosažené úrovně textilní výroby. Byla silně ovlivněna francouzskou, belgickou a německou produkcí. Ještě na začátku 19. století byla v českém lidovém krajkářství nejtypičtější valencijská krajka, užívaná například na půlkových čepcích. Oblíbené byly i krajky bruselské, flanderské a tzv. vamberecká vláčka. Krajky byly zhotovovány z rezné nitě, macerované bílé bavlny, vláken kopřivy, surového hedvábí, kterému se říkalo šušel, nebo z kovových nití.

Nakonec v českých krajích převládla vláčková krajka s výraznou konturující nití. V Čechách byla krajka vyráběna, na Moravě spíše užívána. Objevuje se hlavně na slavnostních a obřadních textiliích.

Velmi cenné doklady dobové módy přinášejí zámecké obrazárny. V archívech nacházíme inventáře se soupisy oděvních součástí šlechticů; výčet oděvů zdobených krajkou bývá rozsáhlý. Dobové portréty a vyobrazení interiérů svědčí také o rozmanitosti módy a krajek, neboť šlechta žijící na našem území byla spřízněna s mnoha evropskými rody.

Krajka vždy souvisela s prostředím a módou – v období renesance se v ní projevuje vliv Itálie, tuhá móda španělská expandovala zejména do oblastí s dominantním katolickým vlivem. Období baroku a rokoka přináší též výrazné oddělení dvorské kultury a jasnou dominanci Francie. Oblékat se po francouzsku bylo v celé Evropě dokladem příslušnosti k vyšší vrstvě, mnohdy úspěšně předstíraným. Francie tuto nadvládu systematicky podporovala rozšiřováním výroby luxusního módního zboží, nákladných látek, hedvábí, sametu a neuvěřitelně krajk, které byly zejména v období rokoka zcela nepostradatelnou, sjednocující součástí oděvu. V roce 1621 kardinál Richelieu a po něm pak znovu v roce 1660 kardinál Mazarin vydávají opakované dekrety zakazující přivážet do země zlaté a stříbrné krajky i krajky bílé. Dochované portréty však svědčí o tom, že příkazy byly soustavně porušovány, neboť v oděvech zdobených krajkami a zlatými prýmkami jsou zpodobováni téměř všichni šlechtici bez rozdílu, včetně mužů ve zbroji. Bohaté krajky zdobí dětské oděvy, které jsou miniaturami oblečení dospělých, široké krajky lemují rochety a alby kněžích. Krajky v 18. století zdobí i stolní a ložní prádlo a stávají se dokonce předmětem sběratelských vášní mnoha vznešených lidí.

K nejcennějším patřily krajky bruselské a italské (ty však bylo možné získat pouze pašováním), ale též francouzské. Vlastenecké, spíše však ekonomické tlaky a ochránářské tendence, podporovaly nošení domácích krajk, což platilo i v Anglii, kde byly krajky obzvláště oblíbeny. Hovoří se o ženách i mužích, kteří své krajky tak milovali, že se od nich nechtěli odloučit ani po smrti a brali si je do hrobu. Snad také proto byl dokonce vydán v roce 1677 zákon nařizující jako pohřební roucho prostý vlněný oděv.

Bohaté doklady dobové módy a podoby krajek skýtají zejména portrétní sbírky zámků, kde najdeme i některá cenná svědectví o měšťanském oděvu. Rozšíření krajek do měšťanských vrstev a zlidovění krajk výrazně umocnily vynálezy 19. století; průmyslová revoluce přinesla již na počátku století strojní výrobu tohoto luxusního zboží a zpřístupnila je tak v podstatě každému. Přesto i nadále najdeme v této produkci výtvarně i technicky velmi zdařilé kusy.

Zámky a hrady skýtají nebyvalé množství velmi kvalitních portrétů zpodobňujících dobovou módou, méně se však dochovaly její konkrétní hmotné doklady.

Zápůjčky z muzeí a galerií nám umožnily ve Vranově představit různé podoby tohoto nesmírně náročného a zajímavého řemesla a zpřístupnit řadu oděvů, doplňků a jejich fragmentů, ukrytých v depozitářích. Výstava tak prezentovala nejen podobu krajk z vyšších společenských vrstev, ale podává též svědectví o kraje v módě měšťanské, městske i v lidovém oděvu.

Dovolte mi na tomto místě poděkovat mým kolegyním, paní doktorce Aleně Křížové z ústavu Etnologie filozofické fakulty Masarykovy university a magistře Petře Vychytilové z Muzea Orlických hor v Rychnově nad Kněžnou, které nejen spoluvytvářely koncepci této výstavy, ale svou účastí na realizaci také významně ovlivnily výslednou podobu výstavy. Poděkovat chci také všem zapůjčitelům – jak muzejním a galerijním institucím, tak kastelánům hradů a zámků, bez nichž by tato výstava rovněž nevznikla.

Eliška Lysková





Osm fotografeček na Bítově

hrad Bítov

červen – září 2004

Michaela Brachtlová, Gabina Fárová, Hana Hamplová, Jolana Havelková, Dagmar Hochová, Dana Kyndrová, Markéta Luskačová Milena Valušková

Fotografky, které se sešly na Bítově, spojuje hlavně to, že hodně dokázaly a určitě ještě dokáží. Každá z nich je osobnost. Nesešly se tu proto, že jsou ženy, ale proto, že k sobě chovají vzájemnou úctu lidskou i uměleckou. Chtějí spolu vystavovat, snad i díky jedné z nich, skvělé organizátorce Haně Hamplové, a jistě i kvůli genu loci Bítova, Jiřímu Kuběnovi a péči brněnského památkového ústavu.

Výběr vystavujících je usměrněn i tím, že nejstarší z nich Dagmar Hochovou a mladší Markétu Luskačovou zná snad každý. Dagmar Hochová, členka prvního parlamentu po roce 1989, mohla teprve v minulém desetiletí důstojně publikovat část svého nespočítatelného díla v několika knihách. Její bezprostřední portréty osobností mohou přispět k obnovování vztahu k hodnotám integrujícím společnost.

Markéta Luskačová se stala slavnou svým zpodobněním slovenských poutníků. Dlouho žila také v Anglii, kde nejvíc fotografovala děti. (Fotografie dětí tvoří i podstatnou část díla Dagmar Hochové.) Snad nikde jinde než v Anglii nemůžeme slyšet tak andělský zpěv, jako je zpěv dětí na fotografiích, vybraných Markétou Luskačovou z většího souboru. Jsou to díla zprostředkující jak tradici dosahující k renesanci, tak i z času vytržený přímý vztah k Bohu, zviditelněný jako líbeznost.

Třetí „fotografkou života“ je Dana Kyndrová. V minulém režimu se významně podílela na dokumentaci pravidelných oslavných událostí demaskujících režim, jako byly prvomájové průvody. Fotografovala také židovské hřbitovy, přispěla k zpodobnění listopadu 1989 a pak navštěvovala místa kde se něco dělo, angažovala se v humanitárních projek-

tech, jezdila na Podkarpatskou Rus. Knihu věnovala zobrazení žen.

Ostatní fotografky se věnují statické a ateliérové fotografii. Hana Hamplová vyšla z fotografování struktur a textur, v posledních letech se věnuje i barevné fotografii. Původně stroze fotografované papíry se snoubí se světlem a v jedné sérii jsou spalovány ohněm. Jedinou Moravankou mezi vystavujícími je Milena Valušková z Olomouce. Z jejích prací jako vždy vyzařuje něha. Tentokrát to jsou „krajiny“, k nimž patří i autorčin lyrický záznam: „*Možná právě fotografie dokáže vytvořit iluzi, že něco se vrací či zůstává. Tak chci, aby i v mých fotografiích zůstalo něco z poselství „posvátných hájů...“*

Jolana Havelková, která o fotografii také zajímavě píše, je známá například svými měkce vykreslenými portréty. Její *Krajiny uvnitř a vně* se řadí k sympatickému proudu tvorby, která se obejde bez velkých efektů. Podobně jako Hamplová, i Havelková navázala na zážitek informelu, nefigurativních textur. Podle Michala Janaty „*Nejde o fotografické rozvzpomínání na krajinu ve fyzickém slova smyslu, ale o krajinu, která rezonuje původní čistotou stvoření.*“

Michaela Brachtlová je již proslulá svými aranžmá srsti na aktech. Otevřený erotismus těchto prací je provázen málokdy vídanou precizností a kultivovaností.

Gabina (Fárová) obohatila své inscenace principem kaleidoskopu. Akt se tak oprostil od konkrétnosti, nejkrásnější pražské ženy se v nejradiálnějších dílech staly materiálem ornamentů. Anna Fárová napsala návod pro diváka: „*Je třeba postupně rozluštit tajemství symetricky se opakujících tvarů a sestav, zachytit se někde čitelných akcentů – paže, tváře, vlasy, ruce – někde zcela klamavých a nezřetelných. Proměna prstů v jakési temné živočichy, rukou v siluety ptáků, tetování v grafické znaky, atd. [...] Ostré hrany zrcadel parcelují těla na zlomky, jakoby se ocitla na pitevním stole.*“

Osm žen na Bítově předvádí plné spektrum možností média fotografie.

Antonín Dufek

Historické zahradní nářadí

Zámecká oranžerie Lysice

16. 6. – 19. 9. 2004

Námět:	Evžen Kopecský
Scénář:	Pavel Šimek
Odborná spolupráce:	Dagmar Fetterová
Výtvarné řešení:	Vladimír Tesárek
Výtvarná spolupráce:	Jarmila Marvanová

Před několika lety opravená unikátní oranžerie zámku v Lysicích se stala již po několikáté místem výstavy na téma z oblasti zahradnictví. Vloni to byly historické květináče, předtím zahradní nábytek a letos přišlo na řadu zahradnické nářadí. Iniciátorem těchto výstav a hlavním realizátorem je dlouholetý vedoucí zámeckého zahradnictví v Lysicích Evžen Kopecský.

Na hradech a zámcích lze stále najít mnoho zapomenutých předmětů, které připomínají život našich předků. Sám Evžen Kopecský našel řadu předmětů spojených s prací na zahradě, která k lysickému zámku neodmyslitelně patří. Další předměty zapůjčil autor scénáře výstavy Doc. Ing. Pavel Šimek, PhD., přispěli i další příznivci těchto již tradičních akcí.



Pavel Šimek v libretu k výstavě velmi zevrubně informuje o všech základních typech zahradního nářadí a o historických souvislostech jejich vývoje. Nástroje rozděljuje na tyto skupiny:

- pro práci s půdou
- pro rozmnožování rostlin (výsev, štěpování, řízkování, roubování, očkování)
- pro výsadbu a přepichování
- pro zavlažování
- pro řez (stříhání, kosení, sekání)
- pro udržovací péči (péče o trávníky, ochrana rostlin, doprava).

Texty jsou doplněny dobovými obrázky. Instalace drobných předmětů je na této výstavě vyřešena opravdu nápaditě. Vitřiny jsou sestaveny ze starých pařeništních oken a vyloženy rohožemi. Větší předměty jsou nainstalovány v prostoru tam, kde v zimním období přezimují rostliny, které se na léto stěhují ven na zahradu a do areálu zámku.

Obyčejné věci získávají v kontextu výstavy jiný význam, zdaleka nejen užitek.

Nejlépe to vystihují slova Pavla Šimka: „Dobré nástroje lze předávat jako rodinné dědictví z generace na generaci. Nesou stopy práce po milovaném člověku – nerovnoměrná hrana rýče, lehce zahnutá násada hrábí, ulomený hrot podávek na seno, které narazily na kámen...“

Eva Dvořáková



Kámen a voda

historie kašen

a kamenné vodní objekty Františka Svátka

červen – září 2004

zámek Bučovice

Historie kašen

Námět: Pavel Ecler

Scénář: Eva Staňková, Zdeněk Vácha, Pavel Ecler

Architektonické řešení: Katalin Szabó

Výtvarné řešení: Jarmila Marvanová, Vladimír Tesárek

Římské fontány a kašna v Bučovicích

Zámecké kašny

Kašna v Bučovicích

Giovanni Giacomo Tencalla

Pietro Materna (Maderno)

Maxmilián kníže z Lichtenštejna

Karel Eusebius kníže z Lichtenštejna

Tzv. benátská kašna v Lednici

Kašny v kroměřížské Květné zahradě

Kašna nádvoří zámku v Náměšti nad Oslavou

Kašna na nádvoří zámku v Jaroslavcích

Kašna na zámku v Křížanově

Vodní hry

To jsou okruhy zájmu, kterým se při přípravě scénáře zabývali kurátoři výstavy, a oddíly, do nichž koncipovaly texty i obrazový doprovod panelové výstavy o historických kašnách. Z úvodního textu citujeme:

„Voda hrála přirozeně důležitou roli též na šlechtických sídlech. Jako životodárná tekutina pro člověka i zvířata, prostředek proti ničivému ohni a dále též jako živel okrašlující a příjemnější prostředí. Často se přiváděla i z velkých vzdáleností, pro její získání se kopaly hluboké studny, povrchová voda se nenechávala odtéct či vsáknout, ale sváděla do cisteren.

Vodní hry, jak se v té době často důmyslné kompozice využívaly, cíl kouzla tekoucí vody nazývaly, nesměly chybět na žádném zámku. Kašny – fontány byly ústředními, dominantními, prvky nádvoří, byly umísťovány do kompozičních os parků a zahrad či zdobily fasády, kaskádovité toky a vodopády byly uměle vytvářeny v zahradách a parcích. Kašen či zdrojů vody bylo na šlechtických sídlech víc, část z nich sloužila pro zajištění chodu hospodářství a část v nádvořích paláců či v okrasných zahradách měly pouze funkci dekorativní.

Na našich zámcích se zachovaly mnohé kašny, většinou však pocházející z období baroku či jsou mladší. Právě v době baroka



totiž často stavební vývojsídel vrcholí, zakládají se nové zahrady a starší zanikají, což vede k rušení starších kašen a jejich náhradě novými, většinou zdobenějšími a honosnějšími. Kašny ale zanikaly též přirozeně, zejména v důsledku dožití materiálu, z něhož byly vytvořeny. Kámen byl vystaven stálému působení vody a pokud byl navíc porézní, potom docházelo k jeho postupnému rozpadu. Čím dále tedy postupujeme do minulosti, tím je do současnosti zachovaných kašen méně a je vzácné se s nimi ještě dnes setkat.

Bučovická zámecká kašna představuje jedno z vrcholných děl sochařského umění přechodu od renesance k baroku v Českých zemích. Kamenosochařské dílo bohatých forem stojící uprostřed nádvoří dnes postrádá nádrž. Dílo zadal kníže Maxmilián z Lichtenštejna roku 1635 kameníkovi Pietru Maternovi z Vídně. Ke zbudování dna a stěn kašny byl použit kámen ze staré bučovické kašny, ale na římsu kámen žďánický a na středový pilíř kámen z dolnorakouského Eggenburgu. Návrh fontány lze spojit se jménem Giovannioho Giacomu Tencally, dvorního architekta Lichtenštejnů.“



Výstava kamenných vodních objektů Františka Svátka

František Svátek, sochař a restaurátor, se narodil 2. prosince 1945 v Táboře. Absolvoval Průmyslovou školu jaderné techniky v Praze, Střední uměleckoprůmyslovou školu sochařsko-kamenickou v Hořicích a na Akademii výtvarných umění v Praze studoval obor sochařství restaurátorství. Roku 1974 odchází do zahraničí, zprvu do Říma, v lednu 1975 zakotvil v Německu. V roce 1976 se jako stipendista Istituto Centrale del Restauro v Římě až do roku 1978 věnuje restaurování fresek. V Německu se převážně zabýval restaurováním kamene, pedagogicky působil v Kasselu a v Benátkách. Od roku 1997 žije v České republice.

Již během studií promýšlel možnosti mobilních objektů s využitím meditativně působivé symbiózy kamene a vody. Hydronetická plastika se pak stala jeho ústředním tématem. Od roku 1994 připojil ke hře vody a kamene ještě zvuk a vznikla tak řada hydro-



kustických děl. František Svátek je pravidelným účastníkem mezinárodních sochařských sympozií a má za sebou řadu samostatných i společných výstav v České republice i v zahraničí.

redakce



Umění mezi vinohrady.

Umění mezi vinohrady

7. – 24. července 2004

jízdárna Státního zámku v Miloticích

Příkladem dobré spolupráce státního zámku a místní samosprávy jsou akce pořádané na státním zámku v Miloticích, který poskytuje své prostory pro kulturní programy pořádané a financované obcí, a to pro divadelní představení, koncerty, folklórní festival atd. Mezi nejvýznamnější patří Mezinárodní sochařské sympozium *Umění mezi vinohrady*, které letos pořádal mikroregion Nový Dvůr za podpory Programu Evropské unie. Návštěvníci zámku mají možnost vidět tvůrce (letos Ursula Weissbacher, Radim Hanke, Luboš Jarcovják, Petr Novák, Zdeněk Gajdoš, Pavel Preisner) přímo při práci. Po skončení jsou díla po celou letní sezonu nainstalována v zámeckém parku.

Eva Dvořáková

Malování na hedvábí

červen – září 2004

V malém výstavním sále státního zámku Vranov měla letos příležitost představit svou tvorbu architektka Dana Novotná, dlouholetá pracovnice brněnského pracoviště Národního památkového ústavu. Krajiny malované na hedvábí i malované hedvábí v oděvní tvorbě, to vše obohaceno o malý přehled dějin této staré techniky.

redakce



Malování na hedvábí.

Květinové a jiné drobné výstavy

Tradice aranžování květin v prostředí hradů a zámků má na brněnském památkovém pracovišti dlouhou tradici a zájem o tyto aktivity roste. V posledních letech jsou na objektech ve správě NPÚ ÚOP v Brně pořádané květinové výstavy téměř každý měsíc.

Ještě v zimní atmosféře zahajuje každoročně květinový seriál výstava kamélií, která je zmíněna výše.

Velikonoce na zámku v Lysicích a tímto svátkem inspirovaná květinová aranžmá byly k vidění 3.–12. dubna. Svatební kytice a slavnostní vazby ve společnosti svatebních šatů obohatily zámecké interiéry v Rájci nad Svitavou 1.–9. května.

Zámek Vranov nad Dyjí dává již několik let prostor jednomu z prvních posílů léta – lilíím. Letošní Vranovská lilie se konala 11.–26. června. Navozovala atmosféru bohaté zámecké hostiny.

Královna květin – růže – patří již tradičně na zámek v Buchlovicích, známý hlavně jako místo, kde lze obdivovat unikátní sbírky fuchsii. Výstava Růže na zámku se tu konala ve dnech 3.–6. července.

V srpnu je pravidelně pořádán seminář Aranžování květin v historickém prostředí, na němž se účastníci učí využívat květiny v praxi přímo v interiérech hradů a zámků, konají se odborné přednášky. Letos se seminář uskutečnil na zámku ve Vizovicích od 25. do 27. srpna. Práce účastníků byly představeny veřejnosti v prostorách zámku po skončení semináře.

Letní program zámku v Bučovicích byl obohacen výstavou bonsajů a suiseki. Zámek byl hostitelem Moravskoslezského svazu pěstitelů bonsajů, výstava tedy přímo nesouvisí s prezentací zámku. Milovníci bonsajů, kteří shlédnou výstavu v Bučovicích, však určitě zámeckou instalaci ani park neopomenou navštívit.

Další akce se vrátila zpět do městečka Rájce, kde se v proslulém zahradnictví specializují na pěstování jiřin. Rájecké jiřinky byly tedy ve dnech 9.–12. září další tematickou výstavou. Letos se květiny představily ve společnosti obrazů ze zámecké sbírky a jednotlivé vazby byly inspirovány právě těmito obrazy.

Podzimní atmosféru navozují výstavy Květinové soaré (11.–19. září) na zámku v Lysicích a Podzim na Pernštejně (17.–30. září). Sortiment podzimních květin, rostlin a plodů je obdobný. Prostředí zámku a monumentálního hradu však inspirují k 7různému pojetí vazeb a aranžmá.

Vánoční a adventní čas inspirují program na řadě zámků. Tradicí se již staly vánoční výstavy v Jaroměřicích na Rokytou, v Lysicích, v Miloticích, v Rájci nad Svitavou a v Telči.



Aleš Filip

Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku

Barrister & Principal a Národní památkový ústav Brno, Brno 2004

Brněnské územní odborné pracoviště Národní památkového ústavu je spoluvydavatelem knihy „Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku“ historika umění Aleše Filipa. Téma, jemuž se autor věnuje již delší dobu a výsledky své práce také několikrát publikoval, je mimořádně zajímavé, avšak překvapivě většinou nezpracované a knihu lze tedy řadit k základním studiím k tématu secese v českých zemích. A. Filip přísně vybírá z celkové sakrální umělecké produkce z let 1890–1914 pouze ta díla, u nichž je zřejmá inovativita řešení, spojená na přelomu století s hnutím moderny a secese. Těchto chrámů našel Filip celkem dvanáct a v katalogu, tvořícím druhou část knihy, je podrobně analyzuje. Jen obtížně k nim budou přidány další objekty, naopak přísnější výběr by musel odmítnout i nepřilíší původní novobarokní architekturu kostela v Ostravě-Mariánských Horách, jenž do práce náleží jen interiérovou výzdobou. Jde tedy jednoznačně o počtem nevelkou skupinu, nespojenou ovšem objednavatelsky či konfesionálně; jsou mezi nimi katolické i evangelické kostely a dokonce synagoga v Prostějově, což recenzenta vede k tomu, že chrámy z názvu by bylo vhodné psát v tomto konkrétním případě spíše v uvozovkách.

Domnívám se, že autor knihy našel adekvátní formu pro své vyprávění; spojuje umělecko-historické kategorie – popis a interpretaci – s obecnými kulturně-historickými okolnostmi vzniku díla. Studium forem tedy není samoučelné, ale mělo by ukazovat „dějiny ducha“. Filip se všude brání násilným schematizacím a poučen konkrétním průběhem vzniku staveb odmítá zjednodušující konstrukce, které ztotožňují historismus s tradiční církevní hierarchií a ultramontánními názory a secesi naopak přiřazují k liberálům. Kniha je psána přesně, srozumitelně a kultivovaně, i svým stylem dokládá autorovo zaujetí krásnou literaturou daného období. Autor také odkrývá před čtenářem své záměry při koncipování knihy – její vznik je určen intencí, kterou autor výslovně zdůrazňuje: *Další vývoj náboženského umění ve 20. století akcentoval většinou starozákonní imperativ „nezbrazíš“, což vedlo k rezignaci na výtvarnou řeč symbolů.* Poslední období před ikonoklasmem dvacátého století byl tedy ale Filipa *fin de siecle*. Katolické kostely, budované v současnosti na Moravě, dávají autorovi knihy zapravdu; neustálený typ kostela, nezkušenost projektantů, ztráta *decora* a obecně jakýchkoliv měřítek vedou k tomu, že většina těchto realizací skončila rozpačitě. Funkčně



by tyto kostely mohly být vlastně čímkoli. Autorovi slouží ke cti, že v zápalu pro téma nezapomíná zdůraznit mnohdy slabší uměleckou úroveň jednotlivých realizací staveb „mírné secese v mezích zákona“ ve srovnání se zahraničními vzory. Můžeme jen litovat toho, že největší umělci této doby (Kotěra, Plečnik, Wagner) se na Moravě v daném oboru neprosadili. Kniha je tak plná nových zjištění, novou uměleckou kvalitou však i tak nachází jen vzácně.

Morava tedy nemá svou Sagradu Familiu, ale má několik zajímavých staveb „mírné secese“, jak se o jedné z nich vyjádřil zadavatel – ředitel blázince v Kroměříži.

Krásně graficky vypravená kniha také splňuje přísné nároky na uměleckou monografii a dokazuje profesionalitu přístupu autora i obou vydavatelů.

Drobné výtky z mé strany se týkají spíše uspořádání poznámkového aparátu, seznamu pramenů a literatury a rejstříku. Překvapivě mnoho prací jiných autorů je ve vlastním textu zmíněno, avšak absentují v bibliografii, kterou by bylo lépe označit přidávným jménem „výběrová“, přesné citace pak porůznu nalezneme pečlivý čtenář v poznámkovém aparátu. Arcivévod Evžena a Bedřicha z habsburského rodu nalezneme v rejstříku pod různými příjmeními – Habsburský a Rakouský. Asi by se sami divili. Patrně tisková chyba zavinila, že se Leoš Kalda stal občanem chorvatského Záhřebu místo Záhřebu na Moravě.

Tato přehlédnutí, nesouvisející s vlastní vysokou odbornou úrovní knihy, by neměla čtenáři zastřít prostý fakt: Vznikla publikace, která zde chyběla a je dobře, že je napsána v této podobě a tímto autorem.

Tomáš Jeřábek

Ondřej Zatloukal

Et in Arcadia ego – Historické zahrady Kroměříže

Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2004

Ke knize Ondřeje Zatloukala otiskujeme dvě recenze: kunsthistorika Tomáše Jeřábka a architekta Dušana Riedla.

Máme před sebou unikátní knihu; 127 stran velkého formátu se 115 vyobrazeními je věnováno historické monografii zahrad jednoho panství v jednom městě. Těžko bychom hledali nejen u nás v dnešní době období tak výpravné monografie zahrady, podané historikem umění jako umělecké dílo a jako odraz myšlení své doby.

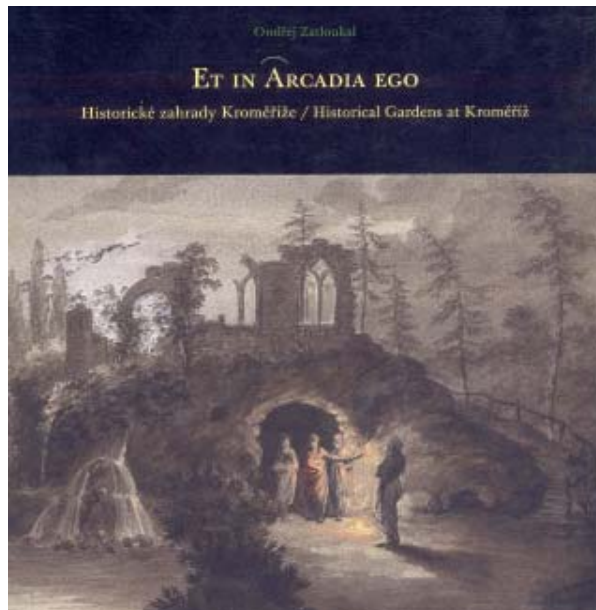
Autorovi se podařilo odkrýt jednotlivé kroky tvorby a přetváření obou dnešních kroměřížských historických zahrad – Libosadu i Podzámecké zahrady. Všimá si myšlenkových i formálních zdrojů z Evropy i Orientu, které tu více tu méně ovlivnily jejich formu i obsah, nastiňuje představu, jakou roli hrály v životě budovatelů – olomouckých biskupů a později arcibiskupů: zprvu reprezentační, později stále více plnily úlohu na jedné straně osobního tuscula, na druhé straně stále více hospodářskou. Významný je i poukaz na osobní a tím i slohové vazby autorských osobností parků a jejich staveb s ostatními panstvími stavebníků, např. zejména za arcibiskupa Chotka vazby na Kačínu i Veltrusy.

Autor postupně sleduje vývoj několika zahrad, které jsou ovšem v podstatě fází vývoje těchto dvou lokalit.

Historicky první v řadě stojí zámecká zahrada s růžovnou renesančního biskupa Stanislava Thurzo (Je významné, že ji jako vzor předchází zahrada jeho zámku ve Vyškově, která se také dochovala a byla obnovena).

Jako druhou zahradu jmenuje autor Libosad, vznikající v dobovém duchu stavebního typu „villa suburbana“ a zdůvodňuje potřebu jejího vzniku, přestože nemohla být zřízena přímo pod zámek, kde jednak byla zahrada často zaplavována a jednak ohrožována tehdy právě probíhající dlouhodobou přestavbou zámku. Stavba nové zahrady, rovněž závislá na odvodnění pozemku, byla zahájena roku 1667. O. Zatloukal probírá vzory pro její řešení a uzavírá, že nejbližší je jí kompozice rezidenční zahrady v Mnichově z let 1613–1617 a císařská zahrada v Neugebäude u Vídně, publikovaná v roce 1649. Svůj vliv měly i vzory holandské, např. labyrintu podle literatury z roku 1669.

Autor se zmiňuje o prolnutí renesančních a raně barokních zásad v přelomovém období 2. poloviny 17. století. Především však sleduje soudobé filozofické názory, zejména René Descartese a J. A. Komenického, které vedly ke geometricky utvářené krajinně zahrady a k jejímu pojetí jako divadelní scény. Zahradu tvoří květnice se štěpnicí, k ní se



nutně druží hospodářský dvůr a poloužitková zařízení jako holandská zahrádka s cibulovinami, bažantnice, zajetí kopeček a voliéra, které už všechny nesou formální výraz, protože jsou účastny společenského života zahrady. Autor se ptá i po symbolickém a alegorickém smyslu či spíše obsahu zahrady. Vidí jej v reprezentační funkci, kdy představovala divadelní kulisu života společnosti, ale zároveň upozorňovala i na široký intelektuální rozhled majitele a na jeho evropské styky. Hledá jej rovněž ve filozofickém výkladu celkové kompozice: cesta „za sebezpoznáním, za pochopením pravé podstaty bytí“, pavilon s idejí dobra ale i mechanistickou představou stroje světa, labyrinty vybízející rozum k nalezení cíle, jahodové kopečky s výstupem znamenajícím hledání či cestu k nejvyššímu lidskému poznání, proto je odtud výhled, který umožňoval celou cestu hledání znovu přehlednout. Smysl a obsah zahrady mladý autor spatřuje i v alegorii hubdy, druhé biskupově oblíbené. Upozorňuje, že „o slyšitelných a viditelných proporcích se soudilo, že jsou analogické“: osmistěnný pavilon, sochy faunů, kopečky jako Parnas, zasvěcený múzám apod. Tento rozbor uzavírá zajímavým názorem, že biskup v době vrcholící proti-reformace překvapivě hledal své jistoty v předcházejícím renesančním prostředí, díky svému širokému rozhledu vybíral a konfrontoval

starší a nové, že „jeho pokus byl jedinečnou reakcí na jeden z pilířů renesančního pojetí filozofie přírody, podle něhož je příroda dokonce přímo ztotožnitelná se samotným Bohem“.

Po vyličení případu Libosadu se autor vrací k zámeckému areálu a analyzuje obsah saly tereny. Se znalostí literatury objasňuje její smysl a význam grott, ilustrující módní filozofické představy a současné názory s pomocí nově oblíbených mechanismů. K zahradám se nově vrací biskup Schrattenbach v 1. pol. 18. století, který roku 1727 začíná s obnovou parteru pod zámkem. Libosad se naproti tomu stává stále více také pěstebním zázemím pro zámek, zejména výstavbou skleníků pro jižní ovoce.

Novou etapou vývoje kroměřížských zahrad se stalo povýšení Kroměříže na letní sídlo prvního olomouckého arcibiskupa Ant. T. Colloredo-Waldsee. Příprava jeho nového parku u zámku začala již vykoupením okolního území roku 1789, které dalo základ k vytvoření krajiny „osvícenského elyseá“.

Další rozhodnou etapu přeměny Podzámecké zahrady provedl arcibiskup Ferdinand Maria Chotek hned po začátku svého nástupu do úřadu v roce 1832. Autor od teď sleduje přeměnu parku jedním architektem ve shodě s uvědomělým stavebníkem a rozvádí jejich ovlivnění literaturou a malbou tak, jak to tehdy bylo v poučených aristokratických kruzích běžné. Dobře dokládá, jak proto byla propojena tvůrčí činnost na řadě panství, vázaných na stejného majitele. Za stejných podmínek pokračoval ve výstavbě parku i Chotkův nástupce Maxmilian Josef Sommerau-Beckh do poloviny 19. století. Zde je zejména zdůrazněné založení Maxmilianova parku jako stylově nového rozšíření starší zámecké zahrady.

Práci Ondřeje Zatloukala časově zakončují dvě kapitoly, které se zabývají novými stavbami a úpravami již hotových zahrad: Čestný dvůr Libosadu, který znamená jeho novou, převážně hospodářskou funkci, spojenou ovšem i s určitými negativními změnami.

Zlomkovitá poslední kapitola, nevhodně nazvaná Pozdně romantická zahrada, velmi stručně zaznamenává poslední moderní vývoj

zahrad až do zápisu do Seznamu UNESCO v roce 1998. Bohužel právě tuto závěrečnou část opustila ona pečlivá snaha o odkrytí a poznání ideových podnětů jednotlivých aktivit, jak jsme to sledovali v předchozích kapitolách. Jsou opomenuta ideová východiska jak období historismu tak novodobé památkové péče, kdy v obou případech k umění vědomě přistoupila i věda s potřebou historické analýzy, jejímž výsledkem je konečně i samo autorovo dílo.

Práce je dokonale technicky vybavena, včetně dvou plánových příloh (původní stav Libosadu z roku 1691 a konečný stav Podzámecké zahrady v roce 1850). Celý text je souběžně publikován česky a anglicky. Práce je zakončena katalogem ikonografie, který je zároveň katalogem stejnojmenné výstavy, pořádané Národním památkovým ústavem, jeho územním odborným pracovištěm v Brně a Státním zámkem v Kroměříži ve dnech 10. 6.–18. 7. 2004 v Kroměříži (a chystané od 9. 12. 2004 do 6. 2. 2005 v Olomouci). Katalog má účtyhodných 186 čísel včetně nového modelu původního Libosadu. Následuje výběr z historických fondů, tj. starší literatury z let 1688–1809, převážně ze zámeckých knihoven, a rozsáhlá bibliografie. Textu ubližuje jen nedokonale provedená korektura zejména německých výrazů (Karel Heike místo Hieke apod.). Leč to nezmenšuje záslužnost této publikace, škoda, že vydané jen v 750 exemplářích.

Závěrem nemohu však opominout podnět, který tato práce přináší pro Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži, totiž výzva ke zpracování a edici monografií jak jeho budovatelů tak jeho tvůrčích osobností. Tento katalog však vyzývá i k obdobnému katalogu Zámecké zahrady v Kroměříži dnes, který by podal nejen obraz dnešních staveb a plánovaných námětů, ale i obraz botanického, zejména dendrologického bohatství zahrad, bez něhož by zahradní umění nebylo zahradou. Poněvadž, jak Ondřej Zatloukal zakončuje svou práci citací:

„Spojení umění a přírody na závěr vyústí v zahradním umění, které je vyvrcholením tohoto snažení“.

Dušan Riedl

Podkladem pro knihu O. Zatloukala „Et in Arcadia ego“, vydanou letos Muzeem umění v Olomouci, byla autorova diplomová práce, obhájená na katedře dějin umění Univerzity Palackého v roce 2002. Publikace, bohatě vypravená obrazovým materiálem s českými a anglickými texty, splnila také funkci katalogu stejnojmenné výstavy, jejímž kurátorem byl autor knihy, v interiérech kroměřížského zámku. Místo výstavy nebylo náhodné, jak je zřejmé z podtitulu publikace, svou arkádií našel autor knihy v zahradních komplexech Kroměříže.

Sociokulturní zkoumání je O. Zatloukalovi vlastní – práce nesporně patří k tomu typu bádání, které jádrem vyprávění učinilo nikoliv inventář rostlin v zahradách, ale klíč k pochopení zahradního umění nachází v duchovním, filozofickém postoji objednavatelů, který dal vzniknout dílům výtvarného umění. Základní směřování práce je tedy jasné a je správné, že se o zahradách přemýšlí i tímto způsobem, patrně blízkým tehdejšími zadavatelům. Zatloukal zná složení kroměřížské zámecké knihovny, bohaté rovněž na dobové tisky věnované architektuře a tvorbě zahrad. Obdivuhodné na této práci je množství i kvalita předloženého ikonografického materiálu, který vhodně doplňuje vlastní text. Původ tohoto materiálu z archivů i zahraničních knihoven dokládá autorovu erudici v předloženém tématu i sympatickou samozřejmost, s jakou jsou excerpovány tyto dříve nedostupné fondy. Kniha je rozdělena do těchto kapitol:

Po úvodu a přehledu bádání postupuje chronologicky – v kapitolách „Růžová zahrada“ si všímá renesančních úprav, kapitoly „Zahrada Moravy“ a „Sala terrena“ jsou věnovány vrcholnému období za biskupa Lichtenštejna - Kastelkorna v poslední třetině 17. století, které dodnes určilo charakter Libosadu (autor užívá tohoto termínu jako adekvátnějšího překladu „Lustgarten“ místo dřívější české varianty „Květná zahrada“) a sala terreny zámku. Stať „Formální zahrada“ je časově vymezitelná zejména episkopátem kardinála Schrattenbacha, „Osvícenské elysium“, „Chrám přírody“, „Čestný dvůr“ a „Pozdně romantická zahrada“ nás poučí o zásadních úpravách obou zahrad od doby prvního arcibiskupa Colloreda do konce 19. století.

Ondřej Zatloukal píše kultivovaně a jeho texty čtenáře rozhodně nenudí. V českém prostředí, kde má většina obyvatel jen slabé povědomí o dějinách filozofie, mají smysl i obecněji míněné pasáže, dávající do souvislosti klasiky filozofie a svět zahradního umění.

Na tenký led se však Zatloukal dostane ve chvíli, kdy chce tyto myšlenky spojit přímo s kroměřížskými zahradami – konkrétní historické okolnosti vzniku těchto děl nás většinou o ničem podobném nezpravují. Za všechny je možno uvést pokus o rekonstrukci duchovního světa biskupa Lichtenštejna - Kastelkorna (s. 42), který by bylo nutno lépe doložit. Nejlépe je patrně zpracována část, která se týká zahradních úprav od konce 18. století, Ondřej Zatloukal se zde mohl opřít o množství archivního materiálu, využít dobové popisy zahrad včetně jejich ideového pozadí - nemusel zde tedy vytvářet složitou konstrukci filozofických směrů, ale postupoval historickou metodou, tj. z pramenů. Zjistěte bylo výhodou i to, že téma bylo již dříve v odborné literatuře částečně zpracováno, mj. také otcem autora Pavlem Zatloukalem, významným historikem architektury devatenáctého století.

V publikaci se objevily některé omyly, jež je však možné snadno opravit pomocí vložených errat. Tak 2. díl Uměleckých památek Moravy a Slezska, jak korektně zní název tohoto díla, byl vydán v roce 1999 a nikoliv v roce 1990 (s.14, s. 127). Paolo Paganí nebyl štukatér a Baldassare Fontana malíř, ale samozřejmě naopak (s.48). Architekt Giovanni Pietro Tencalla a malíř Carpophoro Tencalla, pracující v sala terreně hradu Červený Kameň, jsou dvě různé osoby (s. 48). Zámek u Mnichova se nazývá Schleissheim (s. 58, 59), tyto i další drobné chyby byly patrně zaviněny nedostatkem času při závěrečných korekturách. Opravdu jen pár opomenutí se týká seznamu literatury: Starší popisy zahrad a zámku by autor našel rovněž v práci H. Schlittera „Aus der Zeit Maria Theresia“, Wien 1910, kde je editován deník hofmistra Marie Terezie Khevenhüllera – Metsche, který v jejím doprovodu navštívil rovněž kroměřížskou rezidenci. K ikonografii fresek pavilonu v Libosadu by bylo možno připojit nejnovější studie vídeňské badatelky Věnceslavy Orlinski-Raidl, otištěné např. v brněnském fakultním sborníku Opuscula historiae artium.

Tyto drobné výhrady by nám neměly zakrýt skutečnost, že rozsahem i kvalitou zpracování přesahuje Zatloukalova kniha požadavky, obvykle kladené na diplomové práce a představuje jednu z těch studií, jež napříště budou citovány historiky zahradní architektury na Moravě.

Tomáš Jeřábek

Vzpomínka na PhDr. Ivana Řeholku

* 22. 2. 1943, † 14. 6. 2004

V červnu tohoto roku nás náhle opustil PhDr. Ivan Řeholka. Jako připomínku jeho práce i osobních kvalit jsme se rozhodli publikovat smuteční řeč jeho dlouholetého přítele a kolegy Jiřího Paukerta, kastelána hradu Bítova.

Jako kastelán jsem měl to štěstí, že zcela nedávno nás na Bítově Ivan Řeholka stihl navštívit při své snad vůbec poslední služební cestě. Vzpomínali jsme tehdy maně, snad jako v nějakém tušení, na jeho začátky na našem brněnském památkovém středisku na jaře roku 1970. Jako jeho starší oborový kolega to vidím i po letech jasně: kučeravý, tehdy spíš subtilní a štíhlý, usměvavý živý mládenec, který k nám přišel po své první praxi v mikulovském archivu, velmi vítal tu změnu k našemu památkářskému povolání, mnohem dynamičtějšímu, než jaké mu skýtala pro jeho letoru až příliš poklidná profese archivářská. Ležel před ním celý život a ten chtěl zúročit především ve styku s lidmi, a byť ve službách historii, přece uprostřed kolotajícího života.

To se mu podařilo určitě víc než vrchovatě. Byl pověřen agendou stejně potřebnou jako rozmanitou: odbornou péčí o hrady a zámky Jihomoravského kraje po stránce jejich prezentace směrem k veřejnosti. Znamenalo to nejen vybavit všechny objekty – na potřebné úrovni vědecké, informační i jazykové – tehdy vlastně neexistujícími texty průvodcovských výkladů, tzv. sylaby, ale pak dál v praxi pečovat i o jejich přednes během sezony, o práci s průvodci. Na tomto úkolu pracoval i na celostátní úrovni, jako respektovaný člen pověřené ministerské komise, který dokázal i zde stvrdit tradiční památkářskou dobrou pověst, ba avantgardní postavení jižní Moravy. Jsa jako medievalista zaměřen na středověk, především na milované vrcholně přemyslovské třinácté století, mohl se při práci na příslušných čas-

tech sylabů věnovat i nezbytnému vědeckému bádání, archivnímu průzkumu a také publikační práci: např. na první větší týmové monografii, věnované hradu Bítovu, z konce let sedmdesátých. Průchod svým znalostem dal také při tvorbě dobových vstupních expozic našich hradů a zámků.

K tomu všemu se zcela přirozeně přidružila i průběžná organizace dodnes osvědčených kastelánských školení podzimních a jarních, zejména zajišťování a vedení početných výjezdů a exkurzí u nás i do zahraničí, dnes u nemnohých pamětníků vzpomínaných v dobrém a nejlepším. Ivan se skutečně ukázal jako rozený organizátor, vůdce nesčetných výprav, a kde bylo třeba i úspěšný improvizátor, který dokázal za všech okolností zajistit program na vysoké odborné úrovni, ale i jeho část společenskou. Pro svou přirozenou, nevnučující se autoritu i jemný humor a přátelskou mírnost, ale i rozhodnost, vždy v demokratickém duchu, pro svou spravedlnost a nestrannost, byl týmem kastelánů oblíben, a stával se postupně legendou. A nejen u kastelánů, ale i u všech ostatních kolegů na památkovém ústavu, kde mj. proslul i svou prací v odborech. Při zajišťování řady akcí byl vždy první v kole, oblíben nejen jako organizátor, ale i roztomilý účastník, slynoucí společenským šarmem, který dovedl v pravou chvíli pohody někde u ohně, při tanci, nebo nad skleničkou zajiskřit, s mírou a vkusem, jako to jeho oblíbené jihomoravské víno. Při své vůbec poslední návštěvě u nás si posteskl: bylo zřejmé, že léta tak intenzivně žitá počínají tížit a také zdraví už tak neslouží. Ale byly i pocity zadostiučinění nad dosavadním životem, zejména radost z rodiny, z dcery a vnuka, potěšení z jejich blízkosti a chuť být s nimi co nejvíce. Osud tomu chtěl jinak.

Ale Tvůj život, jako ta číše vína, Ivane, byl naplněn a žit vrchovatě. Zůstáváš s námi – jako skvělý kamarád, spolehlivý kolega, dobrý a čestný člověk. Člověk milující nejen život, ale i pravdu, spravedlivěc...

**PAMÁTKOVÁ PÉČE NA MORAVĚ
MONUMENTORUM MORAVIAE TUTELA
8/2004 HRADY A ZÁMKY**

© Národní památkový ústav
územní odborné pracoviště v Brně
Nám. Svobody 8
601 54 Brno

Adresa redakce: Palackého 34, 612 00 Brno
Tel.: 549 522 853, e-mail: fabianova@brno.npu.cz
Rozesílka a objednávky: klusonova@brno.npu.cz

Redakční rada: Eva Dvořáková, Jitka Matuszková,
Bohdana Fabiánová, Petr Kroupa, Jaromír Míčka,
Vlastimil Sochor, Miloš Stehlík, Zdeněk Vácha,
Pavel Wewiora

Odpovědná redaktorka: Bohdana Fabiánová

Odborný garant čísla: Petr Kroupa

Výtvarná redaktorka: Jarmila Marvanová

Překlady resumé: Mette Dvorská (N), Brno English Centre (A)

Fotografie a obr. přílohy: autoři textů a archivy NPÚ (pokud není uvedeno jinak)

Na obálce: vyobrazení moravských hradů a zámků
z fotoalba R. Stillfrieda z r. 1888.

(výběr objektů dnes ve správě NPÚ ÚOP v Brně).

Předtisková příprava: DONATO, Hana Balát'ová

Tisk: GRAFEX, s.r.o.
Brno 2004

ISSN 12145327
ISBN 80/86752/2931
reg.č. MK E14336

Toto číslo bylo částečně financováno z účelových prostředků MK ČR
vyčleněných pro zprávu o činnosti NPÚ ÚOP v Brně.

*Za původnost a věcnou správnost příspěvků odpovídají autoři.
Jejich stanoviska a názory nemusí být totožné se stanovisky vydavatele.
Časopis je autorsky otevřen externím příspěvatelům.*



Národní památkový ústav
územní odborné pracoviště v Brně

Adresa redakce:
Palackého 34, 612 00 Brno
tel.: 549 522 853
e-mail: fabianova@brno.npu.cz
Rozesílka a objednávky:
klusonova@brno.npu.cz