

Kudělka, Zdeněk

K otázce manýristické architektury na Moravě

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1958, vol. 7, iss. F2, pp. [88]-98

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111055>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZDENĚK KUDEĽKA

K OTÁZCE MANÝRISTICKÉ ARCHITEKTURY NA MORAVĚ

V souboru otázek, které si kladl a řešil český dějepis umění, zaujímala donedávna problematika renesančního umění skrompé místo. Tento nežájem o renesanci nebyl náhodný a měl nepochybně hlubší příčiny. Vedle obecného opadnutí zájmu o renesanční umění, které souviselo se změnami v ideologické oblasti, ve filosofii vyjádřenými překonáním pozitivismu na konci 19. století, byly zde i příčiny specificky místní povahy. Bylo to — i při značně neúplných znalostech o příslušném materiálu — vědomí menší důležitosti českého renesančního umění ve srovnání s českým uměním gotiky a baroka, jejichž význam a podstatný přínos pro světové umění byl zřejmý. Mimo to zde měla svou úlohu také tušená a částečně i poznaná vývojová neústrojnost českého umění tohoto údobí, která odradila nejednoho badatele, a to zejména tehdy; měl-li přikročit k synthese a učinit závěry obecného dosahu. Nepřekvapí proto skutečnost, že teoretické a historické předpracování látky je zcela nedostačující a že je mimo to ještě provázáno i jejím dosud neúplným monografickým poznáním. Znalosti o českém umění této epochy jsou tak značně mezerovité a výsledky, k nimž bádání došlo, nejednou sporné. S výjimkou příslušných částí v A. Matějčkově Dějepise umění,¹ statí v Dějepise výtvarných umění v Československu² a v J. Pavlových Dějinách našeho umění,³ jež si ovšem vynutil spíše požadavek úplnosti práce než přímý zájem o české renesanční umění, nemá česká uměleckohistorická literatura samostatnou studii věnovanou tomuto údobí.⁴ Ostatně i ve zmíněných pracích je nápadný nepoměr mezi partiemi obírajícími se renesančním a ostatním uměním.

Za tohoto stavu není ovšem možno očekávat, že by se přikročilo k řešení speciálních otázek, které problematika tohoto umění a údobí nabízí. Týká se to i otázky tzv. manýrismu v českém renesančním umění, tj. manýrismu v užším smyslu jako umění určité historické epochy, jejímž moravskému podílu v oblasti architektury chce tato práce věnovat pozornost. Vedle uvedených obecných důvodů tu měla jistě význam i skutečnost, že problém manýrismu byl uveden do literatury celkem nedávno a že se kolem něho záhy nakupila rozsáhlá problematika, a to zejména v architektuře, kde se o manýrismu začalo uvažovat nejpozději. S výjimkou příslušných částí v úvaze V. Řichtra⁵ a několika příležitostných poznámek neexistuje v české uměnovědě teoretická, tím méně ovšem historická studie o této otázce. Poněvadž jde tedy o problém nejen dosti úzký, ale také naší odbornou literaturou téměř nedotčený, bude snad vhodné se seznámit nejdříve s jeho podstatou a stručnými dějiny.

Historikové umění, zabývající se italským uměním renesance a baroka a jeho vzájemným vztahem poznali, že podstata obou údobí je protikladná (zvl. H. Wölfflin, A. Riegel, P. Frankl). Někteří však také postřehli, že mezi renesancí a barokem je zvláštní údobí, které má do jisté míry znaky přechodu a na němž shledali i značný stupeň samostatnosti (M. Dvořák, K. H. Busse,

N. Pevsner, E. Michalski, H. Hoffmann, V. Richter, E. Wüsten aj.). Objevila se tendence vymezit tomuto údobí ve vývoji zvláštní místo, která se projevila také po formální stránce snahou o zvláštní název pro ně. Bylo zavedeno označení manýrismu, které se záhy vžilo.⁶ Toto údobí manýrismu kladli badatelé slohově zpravidla do pozdní, poklasické renesance a časově je vymezovali dvacátými lety 16. století a dobou kolem roku 1600 nebo lety 1530 a 1580 apod. Existence manýrismu byla zjištěna nejdříve pouze v malířství a tam také byly řešeny nejdůležitější otázky tohoto problému. Šlo především o stanovení hlavních formálních znaků této epochy a o zjištění, je-li možno považovat manýrismus za zvláštní sloh. Teprve v roce 1933 se objevil tento problém i v teorii architektury, a to nepochybně pod vlivem výsledků, k nimž dospěli historikové umění analysou italského renesančního malířství. Odtud je snad také možno vysvětlit skutečnost, že první poznatky byly získány rozбором staveb namalovaných na obrazech, které byly shodně pokládány za typické pro manýristické umění. Učinil tak E. Michalski v článku *Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur*⁷ a došel k těmto závěrům: Pro manýristickou architekturu je příznačný nestatický rys staveb, projevující se především porušením renesanční rovnováhy mezi podporou a břemenem na úkor podpěry. Konkrétně je tento princip vyjádřen např. jemným členěním přízemí, křehkými sloupy, rustikovanými pilastry, na druhé straně hmotným utvářením prvního patra, velkými prázdnými plochami aj. O vztahu manýrismu jako slohového zjevu k vrcholné renesanci po případě k ranému baroku se Michalski nezmínil. Poukázal pouze na okolnost, že po klasickém údobí nastává jakási obecná slohová krize, projevující se zejména historisujícím eklecticismem.⁸ Jakkoli byl Michalského postup, tj. odvození těchto závěrů z malované architektury, metodicky sporný, vytkla jeho práce některé podstatné rysy manýristické architektury a stala se i východiskem dalšího studia. Navázal na ni H. Hoffmann v publikaci *Hochrenaissance-Manierismus-Frühbarock*⁹ a v podstatě se s jejími výsledky ztotožnil. Obíral se však jako první touto otázkou systematicky. Na detailním formálním rozboru italských renesančních staveb, které pokládal za manýristické, sledoval změny, které se odehrály ve třech formálních principech architektury, v prostoru, ve hmotě a ve světle. Pokud jde o manýristické pojetí prostoru, vytkl Hoffmann jako jeho nejpříznačnější rys hloubkovou tendenci, kterou definoval jako „Raumflucht“. U hmoty pak pokládal za nápadný znak přesunutí vyváženého poměru mezi podporou a břemenem ve prospěch břemene, a napětí, které vzniká sousedstvím horizontální a vertikální tendence. Konečně na světle zdůraznil vytváření světelných kontrastů, vznikající sousedstvím větších osvětlených a zastíněných ploch. Hoffmann se mimo to vyslovil k vztahu manýrismu k sousedním údobím. Manýrismus pokládal za samostatný sloh, který se vsouvá mezi renesancí a baroko. V. Richter, který se otázkou manýrismu zabýval jen pokud souvisela s thematem práce,¹⁰ soudil, že hlavní problém tzv. manýristické architektury spočívá v hodnocení Michelangelových staveb, o jejichž vztahu k manýrismu není celkem pochyb. Dospěl dále k přesvědčení, že tzv. manýrismus je k renesanci v jakémsi negativním poměru, který se projevuje subjektivním postojem architektů k struktivním principům renesanční architektury. Podobně viděl Richter protikladnost ve vztahu tzv. manýrismu a baroka, která však ani v tomto případě neznamená, že mezi oběma údobími nejsou spojitosti. Konečně E. Wüsten se v úvodu ke své práci¹¹ přiklonil k názoru, jenž považuje manýrismus za samostatný sloh, a to proto,

že italské umění od roku 1520 do konce 16. století nemůže být pokládáno za umění pozdní renesance nebo raného baroka. Jde o samostatné údobí a označení manýrismu jako slohový pojem se stalo rovnocenné renesancí a baroku.

Jak vyplývá z přehledu závěrů, k nimž došla nejdůležitější literatura o manýrismu v architektuře, viděli historikové umění i v architektuře jádro problému ve vytčení formálních znaků manýristických staveb a v řešení otázky, je-li možno v manýrismu vidět samostatný slohový projev. Pokud jde o určení formálních principů, které jsou pro manýristickou architekturu příznačné, nečinilo, jak se alespoň zdálo, větší potíže. Jako hlavní znaky byly shledány nestatický rys, projevující se především optickou převahou břemene nad podpěrou, dojmem labilnosti a kolísání, dále napětí, vznikající rozporem mezi stupňovanou horizontální a vertikální tendencí, vyrovnaným však klidným, uzavřeným obrysem, a konečně splynutí architektonicky utvářeného prostoru s nekonečným prostorem. Nevyřešena zůstala pouze otázka vnitřního prostoru. Zatím co Michalski soudil, že k vytvoření specificky manýristického prostoru nedošlo, pokládal Hoffmann za jeho nápadný znak protažení do délky nebo do výšky, jež vyvolává pocit jistého neklidu. Méně jednoznačně a zejména přesvědčivě vyzněly závěry při řešení druhé části problému, totiž pokud je možno uvažovat o manýrismu jako o slohu. Tato otázka se ovšem neomezila jen na oblast architektury. Byla stejně aktuální i v malířství a v sochařství, kde podobně bylo možno zaznamenat v podstatě trojí názor. Manýrismus byl považován buď za samostatný sloh, který zaujal dosud nevyjasněné údobí mezi renesancí a barokem, nebo za totožný s pozdní renesancí, nebo za jeden proud pozdní renesance.

Takové je přibližně jádro tohoto problému a stav jeho řešení.

Jak bylo patrné, byl manýrismus řešen pouze v souvislosti s italskou architekturou, a to téměř výhradně s architekturou římskou. Vystává tedy nyní otázka, existuje-li podobný problém i v umění mimoitalském, tj. v první řadě v umění střední Evropy. Mechanická aplikace závěrů, učiněných při řešení otázky italské manýristické architektury by ovšem nebyla správná. Především proto, že povaha severského renesančního umění je odlišná od italského jak průběhem vývoje, tak formální stránkou. Nicméně je možno užít alespoň některých metodických i věcných poznatků. Podstata manýrismu — bude-li jeho existence objevena také v architektuře severu — zůstane totiž i při vší odlišnosti mezi uměním obou oblastí nepochybně táž. Mimo to je obecně známo, že vývoj severského umění byl stále pod vlivem — větším nebo menším, souvislým nebo přetrhaným — italského renesančního umění. Důležité je konečně i to, že rovněž na severu je situace umění před příchodem baroka podobně nevyjasněná. Větší potíže tu bude spíše činit zmíněná vývojová neústrojnost, která má někdy charakter vyložené nahodilosti, a s tím souvisící obtížnost periodisace, zejména vnitřní. Časové vymezení jednotlivých vývojových etap tohoto údobí je však důležité. Jak bylo totiž poznáno při analýze italské renesanční architektury, byly manýristické rysy zjištěny téměř výhradně na stavbách z pozdního údobí. V severském renesančním umění, tj. v tomto případě v umění moravském, by měl být tedy především nalezen předěl mezi renesancí vrcholnou (stěží lze u umění mimoitalského mluvit o klasickém údobí) a pozdní. Tento úkol je však značně nesnadný. Jak bylo už naznačeno, je totiž jedním z důsledků odlišné povahy severské renesance a její vývojové neorganičnosti skutečnost, že tu tzv. vrcholné období

vlastně neexistuje. Je to tím spíše pravděpodobné a pochopitelné, že i v Itálii jsou příklady čisté vrcholné renesance nečetné.¹² Patrně především z tohoto důvodu se literatura, věnující se otázce periodisace našeho renesančního umění, vyhnula obvyklému trojdílnému vývojovému schématu „raný“, „vrcholný“, „pozdní“ a použila mimoformálního dělení na časová období nebo stupně, jež jsou spíše jen pomůckou, členící složité a nejasný vývoj.¹³ Lze tedy říci, že tu raná nebo přesněji přechodná fáze přechází přímo do pozdního údobí, nebo že po případě existuje jakési mezidobí, které je nesnadné označit vývojovým stupněm slohu. Stanovit počátky pozdní renesance, které jsou v jakémsi vývojovém vzduchoprázdnu, je tak značně obtížné a za současného stavu bádání téměř nemožné. V našem případě je zatím nutno se spokojit zjištěním, že příklady, které budou uvedeny, přísluší nesporně k pozdnímu údobí, po případě závěru renesančního umění na Moravě. Je ostatně třeba v této souvislosti upozornit na to, že tu nejde o historický pohled na tento problém, poněvadž smyslem práce je dokázat existenci manýrismu na Moravě, nikoli podat jeho dějiny. Proto také nejsou uvedené příklady voleny např. z hlediska jejich vývojového místa a významu, nýbrž s ohledem na rozmanitost jejich podoby a různou dobu vzniku.

Jako jeden z nejčastějších dokladů moravské manýristické architektury vystupují některé části zámku v Telči, časově první portál v západní ohradní zdi staré části zámku z roku 1556. Před ostěním zdobeným vpadlymi výplněmi s vegetabilním ornamentem stojí na vysokých postamentech představené útlé sloupky s krychlovou hlavicí. Hranolové úseky kladí na nich nesou redukované kladí (bez architrávu). Na římsu kladí dosedá půlkruhový tympanon. — Jak je patrné, jde o typ portálu, který je v renesanci běžný a s nímž se lze celkem často setkat i na našem území. Přesto se však od podobných portálů liší velmi charakteristickým detailem, a to nanejvýš křehkou konstrukcí edikuly. Postamenty pod sloupky jsou vysoké a úzké, sloupky jsou značně protažené a neobvyčejně štíhlé, zejména ovšem u krčku hlavice, úsek kladí dosedá na hlavicí sloupku nepatrnou, segmentovitě se zužující základnou a jednotlivé články nad tímto vratkým opěrným bodem se směrem vzhůru rozšiřují. Celkový dojem z edikuly portálu, která je především konstruktivním prvkem, je tak velmi labilní. Edikula působí jako sestava na sebe volně položených útvarů, jež by bylo možno lehkým dotekem zvrátit. Tento nestatický rys je ještě zdůrazněn nasazením kladí s plným, nečleněným vlysem, vylehčeným pouze nápisem. Dochází tak k střetnutí křehké podpory a masivního břemene. Struktivní normy rané, po případě vrcholné renesance jsou zvráceny, při čemž nelze ovšem hovořit o protobarokním charakteru portálu.

Za manýristickou lze dále v Telči považovat koncepci západní a východní arkádové chodby v hlavním nádvoří zámku, vzniklé v šedesátých letech 16. století.¹⁴ Na vysokých postamentech nesou toskánské sloupky oblouky arkád. Na obloucích je položeno kladí, nad ním v osách sloupů a vrcholů arkád toskánské sloupky na postamentech, nesoucí bohatě profilované kladí a úsek zdi s podstřešní římsou. — Rovněž v tomto případě vykazuje sestava a forma jednotlivých článků typické rysy manýrismu. Nad protáhlými arkádami jakéhosi vysokého rádu, jejichž měřítko neodpovídá renesančním normám, tj. je subjektivní (třebaže bylo dáno funkcí nést spojovací chodbu v 2. poschodí a třebaže je dosaženo nikoli převýšenými sloupky, nýbrž vysokými postamenty) je řada drobných křehkých podpěr, které jednak sledují vertikální tendenci arkádových polí rychlým sledem sloupků, jednak vytvářejí v celkové sestavě ja-

kýsi přechodný článek ve statickém vztahu výšky sloupků a šířky pole. Na této křehké, vzdušné konstrukci, jejíž lehkost podporuje pouhá mřížová, téměř se ztrácející výplň zábradlí, spočívá vysoký, těžký úsek kladí a zdi, jehož horizontální tendenci zdůrazňuje vedle nepřerušovaného průběhu i svazek výrazných horizontálních linií bohatě profilace kladí. I zde tedy vzniká srážka dvou směrů, vertikálního a horizontálního, jisté napětí, které nemá už nic společného s klidným vyvážením sil předchozího údobí. Vysloveně manýristické je také splnutí prostoru chodby v patře východních arkád, tj. omezeného prostoru zvládnutého výtvarně, s okolním nekonečným prostorem.

V souvislosti s manýristickým utvářením prostoru této části stavby je možno upozornit i na místnost tzv. klenotnice v starém paláci zámku, vzniklé asi v padesátých letech 16. století. Její prostor klenutý v podstatě úseky stlačené valené klenby není sám o sobě pozoruhodný. Zdi klenobnice jsou však pomalovány perspektivní architekturou, patrně současnou se vznikem této části stavby, která má budit fikci větší prostorové rozlehlosti, než jakou místnost ve skutečnosti má. Při tom na některých místech malba nahrazuje i nosné články klenby. Je sice otázka, je-li možno tento iluzionistický princip, který podpěrné, konstruktivní články reálného prostoru nestaví, nýbrž maluje, tj. předstírá, považovat za manýristický, jak se domníval E. Gombrich,¹⁵ nicméně je také tento iluzionismus projevem pozdního, subjektivního stadia renesančního umění.

Dalším dokladem manýrismu je zámek v Bučovicích (1567—1582), nikoli ovšem jeho dnešní stav, nýbrž rekonstrukce, kterou provedla v roce 1953 ing. D. Menclová.¹⁶ Zámecký areál se prostírá na půdorysu obdélníka, uzavřeného zdi s nárožními bastiony a se čtyřmi vstupními branami a obklopeného vodním příkopem. Ve východní části je v šířce areálu předzámčí, na které navazuje ve střední části obdélník zámku. Pokud jde o vlastní budovu zámku, tvoří ji na východní straně jednopatrové, na jižní a západní straně dvoupatrová křídla, na severní dvoupatrová zeď. Na nárožích jsou belvedery.¹⁷ Na vnějšku jsou zdi členěny pouze sruženými okny. V nádvoří přiléhá k jižnímu a západnímu křídlu a k severní zdi dvoupatrová arkádová loggie. — Jak je patrné z rekonstrukce, lze celkové uspořádání souboru charakterisovat jako střetnutí dvou tendencí, hloubkové a šířkové. Budova zámku stála na velké obdélníkové ploše, a to ne uprostřed, nýbrž posunuta k východu. Tato zřetelná podélná orientace, daná především již podobou protáhlého obdélníka, byla doložena (ne zdůrazněna!) i jinak: arkádovou loggií uprostřed východního křídla předzámčí, schodištěm a vestibulem v ose vstupního křídla zámku a umístěním tzv. Císařského sálu. Současně se však tato hloubková tendence střetla s příčným situováním předzámčí, zdůrazněným vedle obdélného půdorysu i vstupními věžovitými branami, příčným umístěním obdélníka zámecké budovy a zdi oddělující zahradu.

Jak ukázala rekonstrukce zámeckého souboru a její výtvarný rozbor,¹⁸ byly v celkové půdorysné a prostorové dispozici opuštěny ideály vrcholné renesance. Nejde o klid a rovnoměrné, vyvážené uspořádání jednotlivých částí, ani na druhé straně ještě o existenci barokní dominanty, které by byly ostatní části podřízeny. Je možno říci, že jde o jakousi obdobu napětí, které na průčelích vyvolává již poznané manýristické střetnutí vertikality a horizontality. V Itálii by bylo možno uvést jako obdobu této dispozice půdorys Villy Lante v Bagnaji u Viterba (snad Vignola, mezi 1560—1580), v sakrální architektuře půdorys kostela S. Annunziata v Parmě (Fornovo, 1566).

Rovněž pojetí hmoty vykazuje zřetelné rysy manýrismu, a to v nádvoří, zatím co vnějšek ještě zachovává konservativní nečleněnou, kubickou hmotnost.¹⁹ K západnímu a k jižnímu křídlu a k severní zdi přiléhají patrové arkády, jejichž konstrukce je neobyčejně křehká. Hmotě postamentů, sloupů a eviklů bylo ponecháno jen tolik, aby mohla plnit nosnou funkci. Ve vztahu nosných částí k neseným dochází přitom k jakémusi paradoxu, častému v manýrismu. Přízemní kladí je redukované, nemá architráv, kdežto kladí v patře je plné, tedy těžší. Také vztah hmoty k prostoru je manýristický. Hmoty převýšených arkád s vzdušným, lehkým kuželkovým zábradlím neodděluje prostor chodeb od prostoru nádvoří, oba splývají.

Jiným příkladem manýristické architektury na Moravě je Edelmanova kaple u kostela sv. Mořice v Olomouci, vzniklá po roce 1572. Na nízké trojdílné trnoži je ve spodní části bosovaná druhá podnož s postamenty, v horní zeď s arkádami a polosloupy před meziarkádovými pilíři a na nároží. Na sloupky dosedá kladí s nízkou attikou a s akroterii. Ve vlysu kladí je figurální reliéfní výzdoba. — Na průčelí je opět patrné střetnutí vertikální tendence s horizontální. Vertikální tu představují postamenty, štíhlé polosloupy, obdélníková pole ve vlysu kladí a posléze akroteria, v nichž vertikála volně vyznívá. Stupňovaný vertikalismus lze také spatřovat v převýšených arkádách, vyplňujících s výjimkou minimální hmoty záklenků celé protáhlé pole. Horizontálu zastupuje trnož, úsek zdi nad ní s ložnými spárami a kladí s attikou. Vedle tohoto střetnutí, v němž jakoby nesměle převládala vertikála ve volně vyznívajících akroteriích, je na stavbě příznačný nepochopitelný poměr mezi články nosnými a nesenými, tj. konkrétně mezi polosloupy a kladím s vysokým vlysem. Nosnost vertikál je přitom opticky narušena především bosováním postamentů. To je nadto provedeno tak, že při čelném, tj. hlavním pohledu na zeď kaple postamenty splývají se sousedními úseky a vzniká dojem, jako by polosloupy stály ve vzduchu nebo jen na římsě. Avšak i nad polosloupy, provázenými ostatně jen jakoby volně naskládanými částmi bos, je nosná funkce oslabena, a to vybráním vyložených částí vlysu, z nichž se staly pouhé orámované plochy pro reliéfní výzdobu. Za manýristické by bylo možno považovat i značné prostorové odstupnění zdi v zoně arkád, a to za její líc, nikoli před ní. I tento prvek sleduje vedle získání malebnosti především rozrušení hmotnosti zdi a ponechání její struktivní celistvosti jen v nejnútnejší míře.

Konečně jako poslední příklad budiž uveden půdorys a některé architektonické detaily vstupní části zámku v Moravské Třebové (1613?—1616?). Pokud jde o půdorys, je nutno vyjít ze starších plánů, poněvadž dnešní stav odpovídá původní dispozici jen částečně. K vstupnímu severnímu křídlu přiléhají po stranách v pravém úhlu symetricky situovaná křídla západní a východní, která se přibližně v polovině lomí ven. Na jižní straně přiléhají k bočním traktům v téměř pravém úhlu krátká křídla. Věžovitá dvoupatrová vstupní část, vysunutá do západní poloviny severního traktu, tvoří na vnější i vnitřní straně risalit. Její nádvoří průčelí, o které především jde, je tříosé. Ve střední, mírně vysunutě části je v přízemí průjezd, v 1. a v 2. patře široké arkády, rovněž propané přepásanými polosloupy. Po stranách jsou v přízemí průchody, nad nimi niky, v 1. a v 2. patře protáhlé arkády. Parapety jsou plné, střídavě s obdélníkovou a oválnou výplní. — Při volbě půdorysu byl projektant zámku vázán budovou hradu. Úlohu řešil tak, že hrad pojal do novostavby zámku, při čemž se mu pro celý půdorys stalo závazné východní křídlo a jižní zeď hradu.²⁰ Vznikl tak ne pouze účelový, ale ryze výtvarný symetrický celek.

Jeho podoba se sice přizpůsobením místní situaci neztotožňovala se žádným ze současných vyhraněných typů, přece však plně vyjadřovala umělcův zá-
měr. Nádvoří již netvořilo klidný, uzavřený a na všechny strany rovnoměrně
vyvážený prostor, ke kterému dospěla vrcholná renesance a který byl jejím
ideálem. Prostor nyní plynul od vstupní části, vysunutě za tímto úcelem z osy
křídla, přes dlouhé nádvoří a otevřenou stranou proti vstupnímu traktu splýval
s okolím. Toto spojení s nekonečným prostorem, typické pro manýrismus, se
děje sice váhavě, jakýmsi kompromisem (zárodky čtvrtého křídla), je však již
uskutečněno. V italské architektuře by bylo možno uvést jako obdobu tohoto
manýristického pojetí prostoru Ammannatiho (?) Villu di Papa Giulio se
zahradou v Římě (1550—1555). Jde ovšem o klasický případ takto utvářeného
prostoru, který nezná kompromisní mezičlánky moravskotřebovského zámku.

Rovněž projektantův názor na hmotu ukazuje silné manýristické rysy. Na
vnitřní straně vstupní části dochází mezi vertikálou a horizontálou ke vztahu,
ježž je možno označit jako napětí. Vertikální tendenci vyjadřují v tomto pří-
padě boční části sledem úzkých a vysokých arkád, po případě nik, horizon-
tální tendenci střední pole. Jeho arkády jsou neobyčejně široké, zvláště v 1.
a v 2. patře. Převaha horizontály vyvolaná touto šířkou je ještě podtržena
nečleněnou obdélníkovou výplní parapetu. Polosloupy, které střední část pro-
vázejí a jejichž hladký, nepřerušovaný průběh mohl být účinným výrazem
vertikaloty, jsou přepásány. Mimo to sled různých výplní parapetu představuje
svou asymetrií vůči ose celého útvaru jakýsi výsek z plynulého, neomezeného
pásu, a tedy zdůraznění horizontálních složek stavby. S tímto principem, který
podobným způsobem vyvolává srážkou dvou odlišných tendencí napětí, aniž
by přitom jedna z nich zřetelně převažovala, se lze setkat v italské architek-
tuře na zahradním průčelí Lippiho Villy Medici v Římě (1590). Vedle tohoto
prvku se manýrismus uplatňuje na stavbě ještě v detailech. Jde zvláště o motiv
jakýchsi neukončených, o nic se neopírajících lesen u oken 1. patra vnějšího
průčelí, který se vyskytuje např. u Michelangelových slepých oken v předsíni
Bibliothecy Laurenziany ve Florencii (1521—1526) nebo u Alessiho Pal. Ma-
rina v Miláně (zač. 1558) a o motiv přepásaných polosloupů v 1. a v 2. patře
vnějšího a vnitřního průčelí. Pásy zde ztratily svou původní funkci připoutat
polosloup ke zdi (jak je to zčásti patrné v přízemí) a staly se převážně dekorat-
ivním prvkem.

Je ovšem třeba podotknout, že se jinak v celkové koncepci i v detailu
vstupní části, zejména nádvořího průčelí, hlásí ke slovu již barokní rysy
(dominantní postavení vzhledem k ostatním částem, risalit středního pole,
značný reliéf průčelí, nepatrné proniknutí vrcholového a sousedních klenáků
do kladí aj.).

Uvedené příklady jsou snad postačujícím důkazem existence manýrismu
v renesanční architektuře Moravy. Je proto možné přikročit nyní na základě
učiněných poznatků k závěrům, a to i s vědomím, že si problematika tohoto
slohového zjevu vyžádá ještě mnoho práce.

Je si především třeba povšimnout, že u manýristických staveb, po případech
manýristických detailů, je provenience většinou nebo vesměs italská. U portálu
telčského zámku se pravděpodobně stala východiskem nepochopená italská
předloha, autorem arkádových chodeb zámku je Ital Baltazar Maio da Vomio.²⁴
U Edelmanovy kaple v Olomouci není jméno projektanta zatím známo. Je
však pravděpodobné, jak ukazuje jistota pojetí a vysoká formální úroveň
stavby, že i v tomto případě šlo o Itala. Zámek v Bučovicích je pozdním dílem

Petra Ferrabosca²² a konečně zámek v Moravské Třebové je rovněž nepochybně dílem Itala, a to z týchž důvodů, které byly uvedeny u olomoucké stavby.²³ Tento poznatek o italské provenienci uvedených příkladů, který může potvrdit, po případě i vyvrátit teprve ovšem úplná znalost příslušného materiálu, je značně závažný. Je možno z něho totiž usoudit, že manýristická architektura na Moravě je téměř výhradně dílem italských architektů.

Pro tuto domněnku by svědčily také některé okolnosti obecné povahy. Jak bylo poznáno, je jedním z nejvýraznějších znaků manýrismu v architektuře subtilnost nosných článků, která hraničí přímo s jakousi zdánlivou vratkostí. Tato záměrná vlastnost předpokládá ovšem suverénní zvládnutí struktivních a konstruktivních problémů renesančního stavitelství, nikoli pouze mechanické, nežřídka nepochopené převzetí a obměňování hotových forem. Podstata renesanční architektury však severskému umělci dlouho unikala. Byl příliš proniknut přezívajícím struktivním, konstruktivním i výtvarným názorem gotické architektury, než aby se mohl snadno a včas vyrovnat s vlastnostmi architektury renesanční, založené na zcela odlišných principech. Pokud renesanční tvar přijal (sblížoval se s novými myšlenkami především prostřednictvím detailů) v jeho celé novotě, tj. neslučoval jej s prvky gotické architektury, vypořádával se s problematikou jeho struktivnosti většinou zvýšenou hmotností. Jí nahrazoval své dosud nedostatečné znalosti o novém vztahu podpory a břemene a zabezpečoval statickou složku svých prací. Již tato skutečnost činí problematickým podíl místních architektů (nebo pouhých stavitelů) na moravském manýrismu. Mimo to myšlenkový postup manýristického architekta předpokládá více méně kontinuitní předchozí vývoj, organické dopracování se k těmto poznatkům o krajních možnostech hmoty a o jejich výtvarném účinu. Byl proto možný v plném rozsahu a dosahu především v zemi vzniku a plynulého vývoje renesančního umění, tj. v Itálii. Podobně jako např. tzv. barokní proud v údobí pozdní gotiky mohl vzniknout jen ve střední Evropě, když vyplynul jako jeden ze závěrů předchozího souvislého vývoje. Jak je ovšem známo a jak bylo již uvedeno, dějiny renesančního umění na Moravě vyznačuje naopak vývojová neústrojnost, která se mimo jiné projevila myšlenkovou roztržitostí. Není proto možné předpokládat, že by toto prostředí došlo k subjektivismu manýristického projevu vlastní cestou. Pokud dospělo svým vývojem do pozdního stadia, které podstatně narušilo předchozí struktivní nazírání na hmotu a tedy také statický ráz staveb, projevoval se tento rys spíše přemírou dekoru na konstruktivních člancích než odlišným vztahem a tvarem architektonických článků. V případě, že by byla manýristická architektura na Moravě dílem domácích nebo jiných severských umělců, objevila by se tak zcela nelogicky náhle, bez vývojových předpokladů.²⁴

V souvislosti s těmito poznatky je nutno upozornit na jednu důležitou okolnost. Přes italský původ staveb není jejich manýrismus, jak alespoň z poznaného materiálu vyplývá, zdaleka tak mnohotvárný jako v Itálii. Omezuje se většinou dosti jednostranně na křehkou konstrukci, po případě neúměrně zatíženou. Problematika tohoto slohového zjevu je však bohatší, jak by ukázalo srovnání s některými stavbami Michelangelovými, Peruzziho, Ammannatiho, Vasariho, Alessiho a jiných. Tuto vlastnost, která je, jak se zdá, rovněž příznačná pro severský manýrismus, je možno poměrně snadno vysvětlit. V případě italských architektů, kteří pracovali na Moravě, šlo — podobně jako jinde na severu — o umělce druhého a třetího řádu, kteří odcházeli z rodné země z nedostatku pracovní příležitosti. Dlouholetým nebo často

i trvalým odloučením ztráceli styk s posledními uměleckými výboji a snáze se přizpůsobovali domácí tradici. Nehledě ke známé skutečnosti, že územím, odkud k nám během 16. století přicházela většina těchto italských umělců a nové výtvarné myšlenky, byla severní Itálie, tedy oblast, která ve vývoji renesančního umění nehrála prvořadou úlohu. Není také vyloučeno, že tu usměrňující a umírňující podíl měl vliv prostředí. Tato otázka by si ovšem vyžádala zvláštní úvahu.

Je-li možno říci, že intenzita manýristického projevu v renesanční architektuře Moravy nedosáhla toho stupně jako v Itálii, bude platit pravděpodobně totéž i o jeho extenzitě. Dostí bohatý fond stavebních památek z pozdního údobí renesance ukazuje, že na Moravě vznikala současně s manýristickými stavbami řada prací odlišného charakteru. Dokládají to např. zámky v Račicích, ve Velkých Losinách, v Dolních Kounicích, v Moravském Krumlově, v Ivanovicích, v Náměšti, v Klimkovicích, radnice v Olomouci a v Moravské Třebové, domy v Moravské Třebové, Ivančicích, Slavonicích a jinde, vzniklé rovněž převážně ve druhé polovině 16. století. Pokud neúplné znalosti o materiálu tohoto údobí dovolují soudit, převažovala zcela zřetelně tato nemanýristická tvorba. Je tedy zřejmé, že ačkoliv se v pozdní fázi slohu staly renesanční myšlenky obecným majetkem a renesanční formy jediným výrazovým prostředkem, třeba šlo o nejružnější, často velmi osobité varianty, byla povaha manýrismu našemu prostředí značně cizí. Pro jeho větší uplatnění nebyly především všeobecné předpoklady, poněvadž společenská, politická a hospodářská situace v pokročilém a pozdním 16. století byla ve srovnání s Itálií podstatně odlišná. Není také vyloučeno a je spíše pravděpodobné, že tu důležitou úlohu hrála celková nižší úroveň umění vzniklého v tomto údobí na našem území. Pro takové prostředí byla ovšem složitá a rafinovaná skladba manýrismu projevem příliš náročným.

Po zjištění existence manýrismu v renesanční architektuře Moravy vyvstává otázka, jaké je slohové postavení tohoto zjevu v dějinách umění této oblasti. Především je nutno podotknout, že problém vývojového místa manýristického umění se netýká pouze moravského, po případě českého umění, nýbrž že je aktuální pro teorii a dějiny celého umění evropského. Jak bylo již uvedeno, věnovalo se otázce italského manýrismu z tohoto hlediska několik prací, aniž však dospěly k jednoznačným a přesvědčivým závěrům. Na jedné straně někteří historikové umění pokládali manýrismus za samostatný sloh a rozeznávali někdy i jeho ranou, zralou a pozdní fázi (např. Pevsner, Hoffmann, Wüsten), na druhé straně jiným tento projev znamenal jen jeden proud pozdní renesance (např. Weisbach). Tendence obohatit a zpřesnit poznání vývojová údobí vsouváním slohových údobí dalších je jistě správná.²⁵ Zdá se však, že v případě názoru pokládajícího manýrismus za zvláštní sloh nestojí důkazy na pevných základech. Především je jisté, že v Itálii šlo o umělecký projev v rámci uvolněných společenských a hospodářských formací. V tomto prostředí, provázeném často, zejména v závěru 16. století, jakousi únavou a resignací, skepticismem a intelektualismem mohlo jistě jen stěží dojít k vzniku nových tvůrčích myšlenek, které ovšem zrod nového slohu předpokládá. Z analýsy manýristické architektury je ostatně patrné, že manýrismus neznamenal formální obohacení předchozího renesančního aparátu nebo jen nepatrně, v podružných detailech. Přesvědčivým důkazem je tu skutečnost, že nedospěl k specifickému řešení vnitřního prostoru. Většinou se omezil na průčelí, kde zato pronikavě změnil dotud převládající vztah k principům

struktivnosti.²⁶ Nepřinesl-li však manýrismus novou koncepci prostoru, který je jedním ze dvou základních principů architektonické tvorby, lze z formálního hlediska o něm stěží uvažovat jako o slohu. Mimo to je z hlediska vnitřního vývoje manýrismu nápadné, že nelze mluvit o nějakém vyvrcholení. Manýrismus nemá, jak postřehl Weisbach, „ideální typ“.²⁷ Jeho vývoj, pokud je možno v souvislosti s manýrismem tohoto pojmu v jeho plném významu použít, nemá ústřední společnou myšlenku. Je ponechán vyhrazeně subjektivnímu vztahu umělce ke skutečnosti, tj. v architektuře především k struktivním zákonům. Je příznačné, že manýrismus tímto subjektivismem začíná. Kdyby však šlo o samostatný sloh, charakterisoval by jeho počátky patrně objektivní vztah k světu, jak tomu bylo např. v rané renesanci, v rané gotice a jinde.

Jsou-li oprávněné pochybnosti o existenci manýrismu jako slohu v Itálii, je ovšem třeba tím více pochybovat v případě manýrismu na Moravě. Vedle uvedených obecných důvodů, které jsou v podstatě společné i s ohledem na odlišné podmínky vývoje, přistupuje ještě další specifický důkaz. Moravský manýrismus je, jak bylo poznáno, svým způsobem jednostranný, nezná problematiku italského manýrismu v její celé šíři. Neobírá-li se však toto umění všemi závažnými otázkami, které se vyskytly v slohovém zjevu z něhož je odvozeno, lze o něm stěží uvažovat jako o slohu.

Je tedy pravděpodobné, že více pravdy měly názory, které ztotožňovaly manýrismus s pozdní renesancí nebo jej pokládaly za jeden z pozdně renesančních směrů. Rozhodnutí mezi těmito zbývajícími alternativami nečiní, jak se zdá, větší potíže. Jak bylo uvedeno, nebyl manýrismus v pozdním údobí moravské renesanční architektury jediným projevem a dokonce ani nad ostatní tvorbou nepřevládal. S podobnou situací se lze setkat i v pozdním údobí italské renesance. Tam rovněž existuje vedle manýrismu i umění odlišně orientované, a to přímo v díle architektů, které je jinak zjevným projevem manýristického umění. Především z tohoto důvodu je nutno považovat manýrismus za jeden z proudů pozdní renesance, za proud, v kterém se subjektivismus pozdního slohu a jeho závěru projevil nejzřetelněji.²⁸

Problém manýrismu v moravské renesanční architektuře, na jehož existenci a některé zvláštní rysy chtěla tato práce upozornit, je nepochybně závažný. Vedle skutečnosti, že v našem renesančním umění vrcholná fáze neexistuje a že manýristická architektura přinesla často vysoké a ostatní renesanční tvorbou snad i nepřekonané formální hodnoty, je umění manýrismu důležité i tím, že v rámci renesance relativně nejvíce snižuje vývojový náskok italského umění. Řešení této otázky je však důležité ještě z jednoho důvodu. Překračuje totiž problematiku renesančního umění. Jak vyplývá z vývojového postavení a povahy manýrismu, dotýká se tento proud svým závěrem počátků barokního umění, jež jsou stále značně nejasné, zejména pokud jde o jejich periodisaci a formální podobu. Bude-li tedy zpracován problém manýrismu vyčerpávajícím způsobem, lze předpokládat, že bude do jisté míry objasněna i tato otázka. To je ovšem věcí především pečlivého historického přístupu k látce, který si vyžádá samostatnou studii.

P o z n á m k y

¹ Sv. 4, 1928.

² 1935.

³ 1939.

⁴ Ještě v mnohém ohledu zůstává dnes východiskem téměř půl století stará práce O. Pollaka, Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520—1600. Jbch. d. kunsthst. Sammlungen XXIX, 1910.

⁵ O pojem baroka v architektuře, Olomouc 1944, 23 n.

⁶ Na nevhodnost tohoto i jiných slohových označení bylo již několikrát poukázáno. Avšak na rozdíl od ostatních slohových pojmů, nese s sebou označení manýrismu hanlivou příchut' původního významu. Srov. o tom např. u W. Weisbacha, Manierismus in mittelalterlicher Kunst, Berlin 1942, 8 n.

⁷ Zft. f. Kunstgeschichte II, 1933, 88 n.

⁸ Jako příklad uvedl Peruzziho návrhy na průčelí kostela S. Petronia v Bologni z roku 1521, jeden z nich v gotisujících tvarech. L. c., 98.

⁹ Zürich—Leipzig 1938.

¹⁰ L. c., 23 n.

¹¹ Die Architektur des Manierismus in England, Leipzig 1951, 9 n.

¹² Např. Michalski, l. c., 106, pokládá za projev klasické renesance pouze Raffaellův Palazzo Pandolfini ve Florencii, Palazzo Caffarelli v Římě, rovněž od Raffaella, dóm Consolazione v Todí a některé neprovedené plány Leonardovy a Bramantovy.

¹³ Např. V. Richter, Renesanční architektura v Čechách a na Moravě, univ. přednášky, 1947. — O. Frejková, Česká renesance na Pražském hradě, Praha 1949, 3.

¹⁴ Úprava arkády západní strany je pozdější.

¹⁵ Zum Werke Giulio Romanos, Jbch. d. kunsthst. Sammlungen, N. F. VIII, 1934, 103.

¹⁶ V publikaci Bučovice, státní zámek, město a okolí, Praha 1953, 27.

¹⁷ Byly postaveny až v roce 1633.

¹⁸ Byl naznačen rovněž D. Menclovou, l. c., 5 n.

¹⁹ Tento dualismus je však možno přičíst z velké míry snaze vzbudit zdání fortifikační stavby, jak by na to ukazoval i vodní příkop, nárožní bastiony a další detaily, zčásti dochované, zčásti patrné již jen z rekonstrukce zámku.

²⁰ Jižní křídlo hradu bylo přistaveno až v první třetině 17. stol.

²¹ V. Richter, Telč, státní zámek a městská památková rezervace, Praha 1953, 12.

²² Menclová, l. c., 1.

²³ Literaturou připisované autorství Giovanni Motallovi je mylné, poněvadž Motalla byl zedník, nikoli architekt. Srov. o tom v mém článku K dějinám hradu v Moravské Třebové, Umění VI, 1958, 253 n.

²⁴ Bylo by ovšem možno uvažovat o příbuzných rysech manýristického a pozdněgotického umění.

²⁵ Je třeba vzpomenout v této souvislosti objevené studie V. Birnbauma, Románská renesance koncem středověku, znovu otisknuté v souborném vydání Birnbaumových prací nazvaném Lísty z dějin umění, Praha 1947, 191.

²⁶ Upozornil na to již Michalski, l. c., 109.

²⁷ Weisbach, l. c., 9.

²⁸ Pro tento svůj nejvýraznější rys byl manýrismus někdy odsuzován jako úpadkový zjev. Je však nutno zde rozlišovat mezi subjektivismem architektonické tvorby, jemuž struktivní principy kladou nepřekročitelné meze, a subjektivismem zobrazujícího umění. V architektuře znamená manýrismus absolutní zvládnutí struktivních problémů a v rámci renesančního názoru naprosté vítězství myšlenky nad překážkami, které s sebou přinášelo vztyčování hmoty. K tomuto stadiu ostatně došla svou cestou většina slohů.