

Kroupa, Jiří

"Palác ve tvrzi" : umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku : (dvě úvahy k výzkumu světské architektury raného novověku)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2001, vol. 50, iss. F45, pp. [13]-37

ISBN 80-210-2682-0

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110379>

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.

ČLÁNKY — ARTICLES

JIRÍ KROUPA

„PALÁC VE TVRZI“: UMĚLECKÁ ÚLOHA A ZÁMECKÁ ARCHITEKTURA V RANÉM NOVOVĚKU

(Dvě úvahy k výzkumu světské architektury raného novověku) ¹

Když si bohatý moravský pán Jan Šembera Černohorský z Boskovic budoval své sídlo v Bučovicích nedaleko Brna, vyslovil roku 1575 ve smlouvě se stavitelům Pietrem Gabrim požadavek na vybudování „*budovy na tvrzi*“.² Toto půvabné staročeské sousloví vzniklo překladem a odpovídalo tehdy novému architektonickému termínu *palazzo in fortezza* italské traktátové teorie. Je zjevně pozoruhodné, že dodnes nalezneme na stavbě bučovického zámku vskutku realizovanou formu teoreticky zpracované stavební úlohy Sebastiana Serlia, s jejímž výskytem bychom mohli vážně počítat zejména asi v císařském dvorském prostředí pražském. Přitom je však tento zámek současně takřka modelovým příkladem typu moravského „*arkádového zámku*“, který byl tehdy – v jiné zemi – přirozeně spojen s poněkud odlišným jak typologickým, tak především společenským a mentálním prostředím. Ovšem i tento typ byl dílem italských stavitelů, spjatých tentokrát s onou odlišnou kulturní a zemskou tradicí. Když se badatelé dnes ohlížejí po projektantovi bučovického zámku, nacházejí v prameňech příznačně jak jména z pražského dvorského prostředí (antikvář Jacopo Strada, ostatně vlastník některých Serliových rukopisů) a z prostředí vojenských inženýrů, pracujících u dvora ve Vídni (Pietro Ferrabosco), tak i jména brněnských, svým původem ovšem přirozeně italských *capomaestri* a kameníků (Pietro Gabri, Elia Canevale, Antonio Silva). Je tedy evidentní, že při pokusu o objasnění tohoto uměleckého díla (ale přirozeně též jiných) stojíme před nut-

-
- ¹ Následující úvahy vycházejí z tezí přednášky „Barokní rezidence a zámek na Moravě“, probíhající v jarním semestru roku 2001 v Semináři dějin umění Masarykovy univerzity v Brně. Věnoval jsem ji památce profesora Zdeňka Kudělky, přičemž jsem se snažil – vycházející z jeho myšlení – ukázat možné interpretační mechanismy při výzkumu barokní architektury. Studii je tedy možné považovat za svého druhu souhrn oné přednášky.
 - ² K Bučovicím naposledy srov. Bohumil Samek a kol., *Renesanční zámek v Bučovicích*. Brno 1993, citované místo je na s. 7.

ností propojit v historickém výkladu svým původem tak různorodé oblasti uměleckohistorického výzkumu jako jsou: *stanovení charakteru umělecké úlohy, objasnění typu a analýza umělecké formy*.

I.

Svůj úvodní příklad jsem zvolil záměrně jako určitou ilustraci k následujícímu rozmyšlení o současných strategiích výzkumu raně novověké architektury ve střední Evropě. Na výzkumu této architektury na Moravě se důležitou měrou podíleli především profesori brněnského Semináře dějin umění. Přitom nesporně jednou z nejdůležitějších publikací, která uzavřela celou významnou epochu poválečného dějepiscevtví umění v Brně a současně se stala nejvýstižnější ukázkou znalecko–empirického přístupu brněnských historiků umění, je dnes monografie *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*.³ Pod pečlivou redakcí Zdeňka Kudělky byla v této syntéze vytvořena výpravná práce s obsáhlým katalogem. Je v ní asi pro brněnské prostředí příznačné úsilí propojit klasický umělecko–historický (tj. vývojově–historický a stylově–historický přístup) se znaleckým zaměřením orientovaným zejména na formálně analytické zpracování struktury jednotlivého uměleckého díla. Dnes již není pochyb, že Kudělkův přínos pro vznik této monografie nebyl pouze redakční a editorský (jak by to vyplynulo z titulu publikace), ale především metodický. Ostatně obdobný Kudělkův metodický zájem lze sledovat v jeho teoretických vyjádřeních, včetně jeho výkladu metodologického přínosu jeho učitele Václava Richtera. Je pravdou, že na rozdíl od svého učitele se k metodologii dějin umění příliš často a systematicky nevyjadřoval. Pokud tak ovšem učinil, usiloval vždy o svým způsobem „obranu“ základů a čistoty řemesla historika umění. A tak se stávalo, že svědky jeho teoretických úvah jsme byli spíše my, jeho žáci, neboť se tak dělo mnohem více v jeho přednáškách z metodologie nebo v seminárních hodinách. Avšak přesto Zdeněk Kudělka své teoretické krédo výrazně vyslovil i publikačně, když *in margine* svého kritického vyjádření k možnostem ikonologie napsal: „*Pokud se obor historie umění bude obírat dílem jako především uměleckým výtvozem, nikoli jen jako kulturněhistorickým jevem, bude se mu každý z prostředků jevit schopný výpovědi o pravdě doby, místa a podmínkách, v nichž dílo vzniklo. To se týká pochopitelně i prostoru, který se ze zájmu ikonologicky orientované uměnovědy pro svou nevyhnutelnost vytratil a který je třeba v jeho podstatném významu rehabilitovat*“.⁴

Po přečtení takového výroku by se asi zdálo velmi snadné nalézt v Kudělkově vědeckém přístupu poněkud tradicionalisticky chápanou snahu o uchování formálně–analytického a stylově–historického zaměření oboru dějiny umění a ja-

³ Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Brno 1996 (na titulním listu je připomenuto, že: „Redigoval a k vydání připravil Zdeněk Kudělka“).

⁴ Zdeněk Kudělka, Pojetí obývaného prostoru u Adolfa Loose. *Umění XXXI*, 1983, s. 59–72.

kési starosvětské upevnění teoretické základny oboru jako humanistické disciplíny s relativně přesně vymežitelným předmětem i hranicemi zkoumání. Vzpomínám si ostatně dosud z našich rozhovorů skutečně na Kudělkovo přesvědčení, že přece není nutné odkládat metodickou základnu, která byla již vybudována našimi předchůdci k objasnění uměleckého díla, neboť předmět dějin umění se dnes oproti minulosti přece tak mnoho nezměnil. Pro Zdeňka Kudělku neměnným předmětem dějin umění bylo vždy *umělcovo dílo v jeho tvarové jedinečnosti*. Takové dílo tvoří celek, který je objasnitelný přesnou a přísnou analýzou všech jeho složek, jejich vzájemného vztahu a jejich působení navenek. Ale ještě více: pouze vysoce kvalitní umělecké dílo může být přístupné analýze uměleckého historika, jemuž jde vždy o více než jen o pouhé porozumění – jde mu totiž o takřka *přírodovědné objasnění* jeho výpovědi. Ostatně v analýze a minuciózním rozboru uměleckého díla, zejména však v kritice jeho umělecké kvality spočívalo vždy Kudělkovo badatelské mistrovství. Dokladem této skutečnosti je i jeho posmrtně zveřejněná práce o vile Tugendhat v Brně,⁵ zejména ta její část, jež je nazvána *idea – forma – smysl*. Přesná analýza prostorové ideje a formálních složek této jedinečné stavby moderní světové architektury zde Kudělku přivádí k obecnějšímu objasnění nadčasového smyslu Miesovy architektury.

Posluchači dějin umění si snad vzpomenu, že jsem před časem v jednom seminárním cvičení nesouhlasně zareagoval na výtku, která byla podobně traktovanému dějepisu umění učiněna na okraj výkladu o moravských hradech a zámcích. Autor oné výtky tehdy napsal, že modernější, víceoborový přístup se zatím u nás výrazněji uplatnil pouze při studiu hradů v rámci nového oboru kastellologie, zatímco při zkoumání dějin zámeckých staveb „*se nadále uplatňuje především tradiční umělekohistorické hledisko*“.⁶ Měl tím zjevně na mysli právě onen analytický a stylově–historický přístup historiků umění. Musím se přiznat, že takový výrok mi tehdy byl velmi líto zejména při pohledu na badatelské výkony Zdeňka Kudělky, u něhož bychom ve skutečnosti asi jen velmi těžko hledali pouze jakýsi zastaralý, tradiční způsob badatelské optiky. Kudělka vždy hovořil o nutnosti vyplnit „bílá místa“ v historii umění na Moravě a stále volal po zkoumání dalšího, dosud neznámého uměleckého materiálu. Sám taková „bílá místa“ vyplňoval publikováním archivního materiálů a poznámek, které přinášely nové, byť detailní či dílčí poznatky. V teorii vědy jde v takovéto souvislosti vlastně o známý příklad: korekce staršího názoru či objasňování dosavadních *bílých míst* se většinou odehrává skutečně v rámci jediného, stále platného paradigmatu. Znamená to však opravdu, že pokud tak v historii umění činíme, zůstáváme stát v rámci tradičního, konzervativního paradigmatu? Kdy se potom stane, že na stejný problém použijeme odlišný zorný úhel, odlišné paradigma? Pokusme se nejprve načrtnout základní trendy v současném výzkumu

⁵ Zdeněk Kudělka, *Vila Tugendhat*. Brno 2001.

⁶ Miroslav Plaček, *Hrady a zámky na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 7. Srov. autorovu dílčí reakci na toto stanovisko in: Jiří Kroupa, *Zámek Valtice v baroku – corrigenda k jedné studii*. *Jižní Morava* 1998, s. 73–89.

raně novověkých panských sídel a poté nabídnout úvahu nad *dialogickým způsobem* objasňování uměleckých děl.

Na cestě k novému paradigmatu?

Tradiční odpověď na otázku zdánlivě banální – totiž, co je úkolem dějin umění – zní již od počátku dějin umění jako odborné disciplíny následovně: „*Umělecké dílo nelze zcela adekvátně prožít, jestliže nezjistíme všechny okolnosti, z nichž a za nichž vzniklo*“.⁷ V průběhu svého konstituování jako nového oboru si ovšem v 19. století nově vzniklá badatelská disciplína vytvořila metodu stylově kritického a stylově historického vnímání, které bylo citlivé především vůči řešení formálních problémů v uměleckých dílech a seřazovalo následovně umělecká díla k sobě do návaznosti stylů (srov. slova *raný, vrcholný, pozdní styl*; konzervativní, progresivní; konec konců všichni přece známe klasická čarovná slůvka takového přístupu: „*ještě*“ /renesanční, raně barokní/ – „*již*“ /barokní, rokokový, klasicistní/). Bylo přirozeně velkou výhodou dějin umění, že si osvojily tento instrument. Od této doby bylo možné datovat, autorcky určovat a sledovat *vývoj* dosud často anonymních a časově nezařaditelných děl. Zejména na příkladech architektury bylo posléze možné názorně ukázat románské sdružené okno, gotický lomený oblouk, renesanční arkádu, barokní dekoraci apod.

Ona zdánlivá snadnost stylového určení (včetně autorského připsání) však v sobě ukrývala (a dosud stále skrývá) určitou odvrácenou stránku. Architektonické dílo může být – a často se tak děje dodnes při stavebně historickém průzkumu – redukováno pouze na následnost jednotlivých stavebních etap, přístaveb a přestaveb časově jdoucích za sebou. Přitom se může snadno zapomenout na upřesnění toho, proč se tak stalo, případně objasnění historického významu takového jevu. Postavená budova je totiž architekturou mimo jiné i proto, že splňuje požadavky stavebníka na její měnící se funkci a na jeho vlastní reprezentaci. Problém pro historika umění tedy nastane, když se ocitne před nutností spojit úvahu o lineárním průběhu stylů v čase s konkrétní osobností mecenáše, architekta i se strukturou uměleckého díla jako konkrétně vytvořené, funkční jednotky. V takovém případě se podstatné pro naše zkoumání přirozeně přitom stane umělecké dílo jako určitý strukturálně se proměňující celek. V souvislosti s badatelským odkazem Zdeňka Kudělký se tedy ptejme po zakotvení podobného problému v naší historiografii umění a speciálně v rámci *Brněnské školy dějin umění*. Jde přitom slovy zakladatele barokního výzkumu na Moravě Václava Richtera o stanovení předmětu, úkolů a vodítek. V jedné ze svých klasických prací o baroku Václav Richter obdobně rozlišoval: a) „*dějiny umění*“, tj. rekonstrukci dějinného průběhu, kdy umělecká díla jsou jakýmsi druhem událostí (analogicky jako v politických dějinách), která jsou pospojována myšlenkou vývoje; a nebo: b) předmětem výzkumu jsou dosud stále existující díla, ovšem

⁷ Srov. Jiří Kroupa, Tři návraty k Rumohrovi. *Umění XLVIII*, 2000, s. 3–21.

historicky pochopená. Odpověď strukturálně zaměřeného dějepiscevtví spočívá v tom, že by bylo nyní zapotřebí, aby se v umělecko-historickém výzkumu stal strukturální řád uměleckého díla (*l'ordre structurel*) součástí řádu časové sekvence (*l'ordre séquentiel*).⁸

Jak je však známo, Kudělkův učitel Václav Richter onen první řád, vytvářený vývojevou řadou: *předchozí výtvar – vznik nového díla – jeho vyzařování*, odmítal. Pokusil jsem se jinde poukázat na to, že tato skutečnost souvisela snad s Richterovou diagnózou krize historismu po skončení 2. světové války.⁹ Nebylo nijak náhodou, že Václav Richter nakonec hledal útočiště a jistotu z pocíťované krize historismu návratem ke kořenům přirozeného vztahu k dějinám. Proto nově specifikoval *manýru* velkého umělce a jeho školy, kterou našel v klasickém humanistickém díle Giorgio Vasariho. Vývoj vlastně pro něj neexistoval, dějiny umění se stávají dějinností velkých, geniálních osobností. Po smrti svého učitele Kudělka jeho program výzkumu dále rozpracoval. Uvědomoval si však dobře, že Richterův radikální postoj je pochopitelný zejména jako úsilí filosoficky promyslet obecné umělecko-historické problémy a základy metodologie oboru, nicméně při konkrétním zkoumání uměleckých děl na Moravě musíme hledat ještě další východiska. Souviselo to především s Kudělkovou mimořádně pilnou heuristickou prací v archivech, která přinášela vždy nové a konkrétnější poznatky a předkládala moravskému dějepisu umění další otázky a nová řešení. Jak je patrné z jeho výroků, pokusil se proto dodat k Richterovým úvahám opět jistý historizující rozměr. V ohnisku jeho zájmu však stále zůstával *smysl uměleckého díla*, jehož umělecké kvalitě jako výpovědi o *pravdě doby* především chtěl porozumět.

V poválečném období ostatně nebyl jeho postoj výjimečný; všeobecně v historiografii umění vzrostlo používání archivního materiálu a to do té doby nebyvalou měrou. Nestačilo pouze „znalectví oka“, pátralo se po historických dokladech a nových zjištěních. Nebylo tedy divu, že se právě v oné době objevila jedna z nejinspirativnějších prací v oblasti dějin architektury, která významně posunula dosavadní metodické vědění o raně novověké architektuře: stala se jí studie Günthera Passavanta o severoitalském dekoratér, malíři a architektovi Domenicovi Egidio Rossim.¹⁰ Passavantova studie zůstala ve své době poněkud neprávem stranou umělecko-historického zájmu, avšak přesto měla důležitý dopad metodický. Aby autor mohl vysvětlit tak pozoruhodnou a dosud ne zcela pochopenou osobnost umělce, jakým byl onen všestranný dekoratér, musel se soustředit především na problém vztahu mezi realizovanou architekturou a architektonickou myšlenkou, na vztah nápadu–kresby a konečné realizaci stavby. Přitom se Passavantovi podařilo odhalit do té doby vlastně neznámou skupinu architektů – dekoratérů a současně upozornit i na konkrétní roli stavebníka při

⁸ Srov. obdobné úvodní úvahy in: J.–M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française*. Paris 1989.

⁹ Jiří Kroupa, „Idea“ a „ratio“ v umělecko-historickém myšlení Václava Richtera. In: Milan Togner (ed.), *Václav Richter 1900–1970 (sborník příspěvků)*. Olomouc 2001, s. 25–36.

¹⁰ Günther Passavant, *Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des Süddeutschen und Österreichischen Barock*. Karlsruhe 1967.

zrodu architektonického díla v době baroku. Passavant přitom předložil v metodické části své práce i jakýsi „seznam otázek“, jejichž zodpovězení je nezbytné pro historika barokní architektury:

- a) jaká všeobecná orientace určovala představy a požadavky stavebníkovy;
- b) z jakého ideového okruhu čerpal architekt;
- c) jaké předlohy a nápady architekt ve svém návrhu zpracovával;
- d) jaké zvláštní, dílčí otázky měly význam při osobním jednání architekta a stavebníka pro výsledný projekt.

Pokud by v historiografii dějin umění studium těchto otázek ze seznamu chybělo, chybí posléze také důležitá vodítka pro přesnou analýzu architektonického díla. Tímto postojem se rozšířila především heuristická základna dějin architektury, neboť do té doby se zdálo, že úvahy o všeobecné orientaci a funkci měly povahu spíše mimouměleckou. Další studie obdobného zaměření zvláště současných rakouských historiků architektury obdobně orientovaný výzkum sledovaly dále. Hellmut Lorenz ještě výrazněji upozornil na roli stavebníka, na roli stavební úlohy a typologie v barokní architektuře a v neposlední řadě také na to, co on nazývá *mnohovrstevnatostí architektonického plánování*.¹¹ V takových souvislostech by bylo hledání jediného autora stavby vlastně *a priori* falešně postavenou otázkou. Naopak Lorenz pléduje za to, aby se komplexní struktura mnohovrstevnatého plánování předpokládala jako přinejmenším pracovní hypotéza na počátku zkoumání většiny architektonických děl, a aby mohla být tato díla v souvislosti se stylem jejich architektů tak lépe poznána a definována.

Ve stejné době určitou korekturu pojetí dějin umění jako dějin architektonické úlohy provedl původně Richterův brněnský žák Petr Fidler v rámci svých studií o architektu Jakubovi Prandtauerovi.¹² Fidlerova korektura spočívá především v tom, že neuvažuje o jakémisi „*všeobecném charakteru*“ stavební úlohy. Úlohu je třeba chápat dobově konkrétně a sledovat ji na daném archívním materiálu za pomoci přesné analýzy architektonického díla. Vedle toho Fidler zcela neodmítá ovšem ani dějiny umění založené na biografii jedinců – architektů. Teprve přesná rekonstrukce dějin zkoumané stavby nám totiž umožní získat si novou představu nejen o práci významných architektů, ale též o stavitelích druhého řádu. Rozdíl uvedených koncepcí je zjevně velmi nepatrný. Přece však postřehneme, že pro Lorenze je podstatné architektonické dílo jako určitý celek svázaný s osobností stavebníka, zatímco pro Fidlera je cílem výzkumu přesnější interpretace *manýry* architekta. V tom se nakonec zřejmě zrcadlí i kořeny jeho brněnského školení.

¹¹ Hellmut Lorenz, *Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur. Artibus et historiae* 4, 1981, s. 99–123: „*Die Frage nach der Autorschaft eines solchen Werke ist also nicht eben einfach zu antworten – ja sie ist eigentlich a priori falsch gestellt, wenn man nach einem Autor sucht; in diesem Zusammenhang wird auch klar, daß die übliche Gleichsetzung in den Dokumenten = Autorschaft zu problematischen Ergebnissen führt (führen muß)*“.

¹² Petr Fidler, *Zur Barockaufgabe in der Barockarchitektur (Das Palais Questenberg)*. Innsbruck 1985.

Při jistém zjednodušení tak můžeme vedle sebe odlišit tři typické přístupy, které hledají v rámci metodologické diskuse sedmdesátých a osmdesátých let nová řešení při výzkumu dějin umění a architektury. Tato řešení můžeme definovat následujícím způsobem:

- a) Dějiny umění jsou dějinami uměleckých děl, jejichž souvislost je vytvářena souvislostí stavební úlohy, nikoli umělce. Základem je „*Formgelegenheit*“ – *příležitost k formě*, tj. současné řešení úlohy a současné zvládnutí konkrétně se projevujících okolností (např. *ambiente* uměleckého díla, objednavatel, topografická a urbanistická situace, zásahy jiných tvůrců apod.). Cílem takových dějin umění bude vytvoření historické stavební typologie, odvolávající se na starší koncept Jakoba Burckhardta *dějin umění jako dějin úloh*. Dějiny uměleckých děl jsou tedy nazírány skrze obecný vývoj architektonických forem a současně dobového řešení stavební úlohy. (Hellmut Lorenz: umělecké dílo vzniká mnohvrstevnatým procesem idejí různých tvůrců).
- b) Dějiny umění jsou dějinami uměleckého díla v „*kontextu*“. Tento kontext představuje komplex prostředí, v němž umělecké dílo vzniklo. Metaforicky tento kontext nazval před časem Ernst H. Gombrich „*écologie des images*“. Z hlediska dějin architektury je třeba tento kontext především historicky objasnit – tj. kritickým rozbořením pramenů rekonstruovat dobovou uměleckou úlohu, jejíž poznání nám může být později měřítkem pro zhodnocení konkrétního uměleckého výkonu architekta (Petr Fidler: tvůrčí umělec modifikuje svůj formální aparát na základě stanovené umělecké úlohy).
- c) Dějiny umění jsou souvislostí dějin individuálních umělců, ale mezi jejich díly jsou příčinné vztahy, ovlivnění, přepracování původního projektu apod. Na základě především nového pramenného materiálu a nových zjištění je zde původní Richterova antihistoricistická destrukce kombinována s myšlenkou vývoje a vyzářování velkých osobností směrem k jejich okolí a následovníkům. Právě tento přístup si vytvořil Zdeněk Kudělka a velmi precizně jej představil v architektonických pasážích knihy *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Kudělka se zde snaží vystopovat ona již zmíněná „*bílá místa*“, snaží se tak učinit pomocí přesné formální analýzy a vůbec nezakrývá dosud neznámé řešení, osobnost neznámého architekta. Jeho cílem je přesná strukturální analýza uměleckého díla a stanovení jeho místa v dějinné souvislosti dosud známých architektů, pracujících na Moravě. Pouze a jedině tak je možné jeho přístup označit za tradicionalistický. Na druhé straně není pochyb o tom, že stylově historický přístup je v této verzi inovován a to v souvislosti se znalostí a vědomým promyšlením jiných soudobých umělecko-historických metodických konceptů.

Zadání, umělecká úloha a typ

Pokud bychom se pozorně zamysleli nad seznamem otázek Günthera Passavanta, neujde nám, že v hracím poli mezi objednavatelem a architektem se přirozeně nepohybuje nějaké předem dané, celistvé umělecké dílo, ale že zde mu-

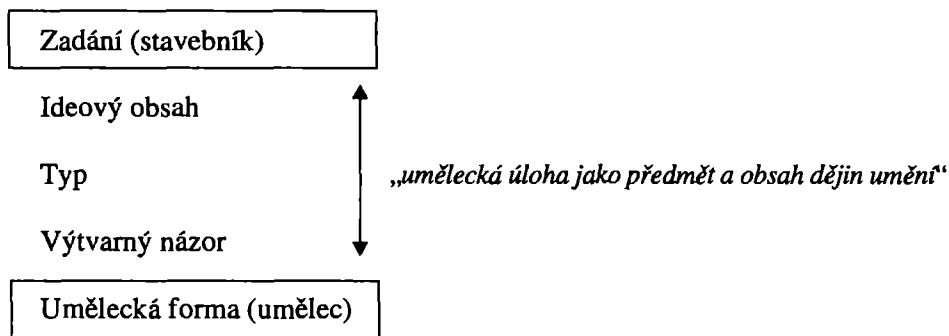
síme počítat s dílčími momenty a možnostmi různorodé povahy. Ty všechny musí stále zohledňovat v průběhu projekčních prací jak objednavatel, tak i jeho architekt. Můžeme je označit jako: *zadání, idea, typ a dílčí funkční požadavky*.

O *zadání* se velmi často hovoří především v současné architektonické, respektive stavitelské teorii. Tento výraz se potom běžně posléze přenáší i do řady stavebně historických průzkumů a následně potom i do umělecko-historických publikací. Přitom se v této souvislosti předpokládá, že podoba stavby – tj. její půdorys, prostorová idea i objem stavby jsou tímto zadáním dopředu určovány podobně, jako se tomu stává v současné stavitelské praxi. Je však nutné zdůraznit, že v historických epochách (ale zjevně také dnes) zadání představuje především všeobecný charakter úlohy. Stavebník se nejprve rozhoduje o výstavbě chrámu, kláštera, zámku či rezidence, městského paláce apod. Do vymezení všeobecně chápaného zadání nadto na druhé straně patří konkrétní podoba pozemku, existence starší budovy, jež má být přestavována, okolní zástavba a *ambiente* budoucího projektu. V této souvislosti je nutné upozornit na poměrně známý fakt, že historické stavby vznikaly valnou většinou přestavbou, než že by byly stavěny na „zelené louce“. Proto hrála při formulování *zadání* tak značně důležitou roli zejména *ichnografia*, respektive *planum generale*, tj. plošné rozvržení staveniště. Zdá se mi, že v naší odborné literatuře nejsou tyto druhy projektů dosud adekvátně a přesně hodnoceny. Především z nich (pokud jsou zachovány) je však možné rozpoznat všeobecný charakter úlohy. Ten byl ostatně na počátku projektování určován či přinejmenším schvalován řádovými představenými, budoucím stavebníkem rezidence, zámku, anebo letohrádku. Pokud původní *ichnografia* není zachována, je možné ji přitom na základě vyhodnocení pramenů moderně rekonstruovat historikem umění.

Stavebník i jeho stavitel si ve druhém kroku vybírají architektonický *typ*. Ten bývá často v odborné literatuře se zadáním úzce spojován, avšak jeho význam pro vznik uměleckého díla je mnohem složitější. V brněnském prostředí se věnoval vztahu typu a uměleckého díla velmi precizně Albert Kutal. Činil tak přirozeně na jiném uměleckém materiálu a nikoli v souvislosti s architekturou, ale domnívám se, že se přece jen vyplatí jeho myšlenky sledovat. Kutal nejprve charakterizoval *typ* ve vztahu k umělecké formě: „*Základní rysy jednotlivých typů měly [...] slohotvorný a také ideový význam a vyjadřovaly určitý výtvarný názor*“.¹³ Poté zdůraznil roli umělce, jenž si *typ* vybírá: „[...] je třeba rovněž počítat s rozdílnou psychologickou strukturou umělců, která nepochybně ovlivňovala variabilitu typu, jednou pohyblivější, jednou zdrženlivější.“ A konečně zmínil vázanost typu na významovou složku uměleckého díla: „*Typ je nositelem ideového obsahu, na který odkazuje. Tato idea má jako abstraktní myšlenková konstrukce tendenci přetrvat svou dobu. Umělecké dílo ovšem nevyjadřuje jen neměnnou ideu, nýbrž je zároveň výrazem životního pocitu, který je v neustálém pohybu. Tento pohyb je obsahem dějin umění, jejichž dramatickost spočívá v nemalé míře v střetávání dlouhodobých 'věčných' idejí, které ovšem také umí-*

¹³ Albert Kutal, K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „krásné madony“ v Salcburku. *Umění* XIV, 1966, zejména s. 435 a 436.

raji, s okamžitou dějinnou situací. Postihnout povahu a okamžik tohoto střetnutí je základní úkol uměleckohistorické analýzy“. Pregnantní Kutalova analýza typu v uměleckém díle nám umožňuje modelově znázornit jednotlivé stránky uměleckého díla od všeobecného zadání k umělecké (respektive v našem případě architektonické) formě asi v tomto schématu:



To, co bylo pro Kutala při sledování středověkých sochařských projevů nejdůležitější, tj. postižení povahy a okamžiku střetnutí *dlouhodobých idejí s okamžitou dějinnou situací* je vlastně podstatou dalšího z uměleckohistorických pojmů, který nazývám *uměleckou úlohou*. Umělecká úloha v sobě tak spojuje pohyb dvou složek: na jedné straně je konkretizací původního objednavatelova zadání, na straně druhé se stává *okamžikem umělecké formy* v konkrétním čase a v určité umělcově dějinné situaci. Charakter umělecké úlohy může být v pozdější době sice zapomenut a přece na vnímatele stále působí forma uměleckého díla. Od charakteru umělecké úlohy se však může odvíjet zcela určitý formální detail na architektuře a my jsme schopni jeho výskyt a umístění uměleckohistoricky objasnit. V německy hovořícím dějepisu umění se v této souvislosti často hovoří o tzv. „*Formgelegenheit*“ (příležitosti k formě), případně „*Hoheitsform*“ (vznešené formě) apod. Určitý charakter umělecké úlohy dává umělci možnost-příležitost ke zvolení typu či zajímavé formy pro vnímatele, na druhé straně expresivně či vznešeně vyjádřený formální detail (portál, podoba okna apod.) odkazuje na funkčně důležité místo uměleckého díla.

Michael Baxandall a „historické vysvětlení“ uměleckého díla

Objasnění významu uměleckého díla poukazem na proměnu funkce obrazu či architektury není v dějepise umění přirozeně ničím novým. Okolnostmi vzniku uměleckého díla se zabýval již Carl Friedrich von Rumohr, k funkci obrazu ob-
racel často pozornost zejména Ernst H. Gombrich.¹⁴ Právě jeho úvahy a racio-

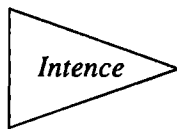
¹⁴ Např. závěrečné pasáže Ernsta H. Gombricha, *Art and Scholarship*. In: Ernst H. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*. London 1994, s. 106–119.

nální přístup v uměleckohistorickém výzkumu jsou zjevně zvěstovateli nového přístupu v soudobém dějepisu umění. Přesto se však může na první pohled zdát, že pojem úlohy, případně *funkce* patří k mimouměleckým okolnostem vzniku uměleckého díla. Musíme proto v našem tázání pokročit nyní ještě o krok dále. Měli bychom se totiž otázat, kdo vlastně určuje onen charakter umělecké úlohy, kolem níž se naše dosavadní úvahy točily. Tato úloha je uměleckým historikem přece zjišťována a zkoumána, v konkrétním pramenném materiálu se s ní však většinou nesetkáváme. Není to totiž něco, co by bylo nějak objektivně zjiřitelné. Zdálo by se tedy, že dějiny umění mohou za této situace sklouznout do subjektivní spekulace a měly by se proto vrátit k tradičně ověřeným, konkrétním stylově–historickým, případně ikonologickým přístupům. A právě v tomto okamžiku se v průběhu sedmdesátých let dostává do popředí soudobé metodické diskuse skupina těch historiků umění, kteří utvářejí k těmto tradičním přístupům zjevně odlišnou alternativu (jmenujme např. Svetlanu Alpers a Michaela Baxandalla).¹⁵ Zejména Michael Baxandall nás v této souvislosti může zaujmout svou základní ideou, že pochopit a vysvětlit umělecké dílo, to znamená především podniknout „*exkurzi do cizí senzibility*“ – osvětlit specifické pocítování světa v odlišné kultuře, než je ta naše. Ladislav Kesner velmi pěkně poukázal na to, že pro Baxandalla je typická vždy důsledná analýza historicky specifických a jedinečných okolností tvorby a recepcce fungování uměleckých děl v konkrétních sociálních kontextech. Proto se zjevně právě u Baxandalla setkáváme s detailně přesným odlišením všeobecného zadání a přesnějších vymezení úlohy v průběhu její realizace; v jeho terminologii tyto termíny znějí „*charge*“ (*Aufgabe* – *všeobecné pověření*) a „*brief*“ (*Vorgabe* – *instrukce*).¹⁶ Pouhé zjištění všeobecné úlohy a konkrétních instrukcí však k vysvětlení uměleckého díla nestačí. Baxandalla totiž zajímá především pochopení *intence* uměleckého díla. Takový zájem může pochopitelně vyvolat podezření z určité esoteričnosti, ale není tomu tak. Umělecký historik si na jedné straně popisem uměleckého díla a jeho filologickou analýzou utváří *deskriptivní konstrukt*. Na druhé straně sleduje všeobecnou úlohu (v pojmech všeobecného pověření a konkrétních instrukcí) a všímá si okolností, za nichž umělecké dílo vzniklo v architektově, či výtvarníkově dílně. 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.*

¹⁵ Srov. jejich charakteristiku in: Ladislav Kesner, *Vizuální teorie. Současné anglo–americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany 1997, s. 11–14.

¹⁶ Citováno podle německého vydání: Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Berlin 1990.

Určení problému
(pověření + instrukce)



Popis

Umělecké dílo

Kultura
(užité, příp. záměrně nepoužité formální prostředky)

Mimořádně na Baxandallově konceptu je zajímavé, že se domnívá, že k intenci uměleckého díla se můžeme dostat nejlépe vlastně tradiční dialogickou formou výkladu. Německý historik umění Oskar Bätschmann v této souvislosti upozornil, že již v 17. století tvrdil André Félibien, že *nejlepší formou pro zpřístupňování umění je dialog*. Historik umění při vysvětlení uměleckého díla přirozeně také rozpráví: začíná kritickým popisem díla a snaží se poukázat na jeho významné formální vlastnosti. Přes své slovní vyjadřování se posléze dostane k výkladu dobových společenských praktik, které se k danému dílu vztahují a všímá si mimo jiné i různého způsobu vnímání uměleckého díla. Pozice uměleckého historika se přitom blíží práci experimentujícího badatele: také on podává zprávu o esteticko–historickém experimentu. Pokud však historické informace, které předkládá, jiným lidem neposkytnou přesnější pohled na umělecké dílo, potom byla historikova práce nadarmo. Jeho experiment se neosvědčil.¹⁷ Je pozoruhodné, že Baxandallova pozice bývá někdy označována jako pesimistická vůči možnostem konečného a definitivního porozumění uměleckému dílu. Baxandall skutečně ponechává značnou část pocítování a vizuálního prožitku uměleckého díla na divákovi. Je to způsobeno tím, že vystupuje kriticky především vůči umělecko–historickému pseudovědeckému žargonu a proti až jistě namyšlenosti části umělecko–historického establishmentu. Přiznává naopak větší význam vizuálnímu vnímání uměleckého díla a schopnosti racionálně o něm vyprávět. Ve svých inspirativních studiích se tak jakoby vrací k původnímu úkolu uměleckého historika v tom smyslu, jak jej kdysi formuloval Carl Friedrich von Rumohr.¹⁸

Dialogická forma výkladu

Spolu se současnými metodickými trendy v dějepisu umění se tak vracíme opět k tomu, co bylo zjevně ústředním cílem v badatelské práci Zdeňka Kudělky – zjistit výpověď umělecky vysoce kvalitního díla *o pravdě světa*. Spolu se zaměřením „brněnské školy“ usilují současné metodické přístupy na jedné straně o stále větší racionalistický základ, na druhé straně však ovšem oproti ní (a proti klasickým umělecko–historickým studiím obecně) více využívají subjektivního

¹⁷ M. Baxandall (cit. v pozn. 16), s. 200–201.

¹⁸ J. Kroupa (cit. v pozn. 7), s. 3–21.

naladění uměleckého historika: Michael Baxandall říká, že jeho přístup je snad stejně racionální, jako společensky zábavný („*nicht nur rational, sondern auch gesellig*“). Pokud bychom tedy měli podobně uvažovat o tom, kde začíná náš dialog o architektuře jako o uměleckém díle, můžeme říci, že se odvíjí především od úvahy nad rekonstrukcí původní umělecké úlohy. Toto zkoumání charakteru umělecké úlohy není zase tak příliš nové (jak by se mohlo zdát). 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 (již jsem zmínil, že výslovně tak činí např. Hellmut Lorenz). Dnes však máme k dispozici přirozeně mnohem více archivního materiálu a srovnávacích studií. Víme proto, že většina významných stavebních děl v raném novověku vznikla postupně duchovní spoluprací stavebníka a rozličných architektonických koncepcí, které na sebe navzájem působily. Je nezbytné, abychom proto také my dnes více sledovali zvláštní formulace všeobecné architektonické úlohy a specifické požadavky funkcí ze strany objednavatelů a konfrontovali s nimi způsoby architektonického řešení navrhovatelů a posléze analyzovali konkrétní provádění řemeslníků, kameníků, štukatérů, ale rovněž tak malířů a zahradníků. To, co zvenčí často nahlížíme jako konkretizaci určitého samostatně se vyvíjejícího stylu, se při pohledu zevnitř objeví velmi často spíše jako výsledek souznění a konfrontace mezi teoretickými a praktickými schopnostmi objednavatele, navrhovatele a jednotlivých řemeslníků podílejících se na stavbě.¹⁹ Poznání těchto různorodých okolností, které vstupují do architektonického projektování, včetně identifikace intence uměleckého díla jsou posléze nutné k objasnění významu díla, jež před námi dnes stojí.

Přitom můžeme velmi dobře produktivně využít to, co nás – své žáky – učil Zdeněk Kudělka: totiž jeho schopnost precizní formální analýzy. Od jeho *spolehlivého základu* se můžeme zkusit vydat dále cestou dialogického rozprávění o umění. Objektivně precizní, přesná analýza přece může vyústit v dialog prostřednictvím někdy ostentativně, někdy jednoduše volených výroků o uměleckém díle. Možná, že se takové řešení může zdát být jistým způsobem příliš subjektivní. Avšak výstižné, možná někdy dokonce poetické pojmenování charakteru uměleckého díla – pokud je založeno na racionálně podloženém badatelském základě – možná přece jen zprostředkuje divákovi historický význam a smysl uměleckého díla. Mělo by být potom spojeno s užíváním konkrétních, dobových termínů. Dnes takovým termínům sice již často nerozumíme, ale v minulosti je objednavatel i jeho stavitel používali, přemýšleli nad nimi a po- citovali je v souvislosti s recipováním forem a detailů uměleckého díla.

¹⁹ Tato zásada obecně platí pro raný novověk, srov. např. v poslední době úvahy in: Michael Kiene, *Das Berufsbild des Architekten im 16. Jahrhundert* (Bartolomeo Ammanati als letzter Dombaumeister und als Hofarchitekt in Florenz). *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, s. 157–187.

II.

V dosavadních pracích o dějinách zámků na Moravě je dosud používáno především dvou přístupů, buď sledování stylových proměn na příkladech jejich hlavních tvůrců, nebo popisu stavebního vývoje jednotlivého objektu v jeho dějinách. Pokusím se nyní o třetí možnost: stručně charakterizovat určité etapy v dějinách již poměrně známých architektonických děl raného novověku na Moravě jako určitého momentu v dějinách jediné umělecké úlohy a jejího typického vyjádření. Co bych snad tím chtěl sledovat? První přístup nás vede k tomu, co bývá nazýváno „*dějiny umělců*“, druhý přístup naopak vede k popisu „*vývoje uměleckého díla*“. Neuvažuji o tom, zda jeden či druhý přístup je lepší nebo horší než ostatní. Ve třetím přístupu mi jde spíše o vytvoření jistého spolehlivého, kritického základu „*dějin umění*“, tj. hledání kontinuity především funkční (funkčně–receptivní) nikoli stylové nebo snad kontinuity jediné stavby. Tento základ však může být určitým měřítkem, kterým lze hodnotit výkon jednotlivého umělce (kvalitní dílo může určený charakter úlohy umělecky podstatněji zhodnotit, případně tvůrčím způsobem obměnit), ale rovněž objasnit důvody historické proměny jednotlivého objektu. V těchto proměnách jednotlivých sídel tedy na rozdíl od myšlenky stavebně–historického vývoje neshledávám kontinuitu, naopak: hledám v nich tak trochu paradoxně větší díl *diskontinuity*. Ale stejně tak si dnes již dobře uvědomujeme, že jednosměrná stylová kontinuita je rovněž jistou fikcí. V jednotlivých obdobích svých dějin byly vrchnostenské stavby přestavovány a upravovány, neboť plnily odlišné funkce. Chtěl bych tedy vybrat některé konkrétní etapy v dějinách významných zámků a *ostentativně* je pojmenovat tak, abychom si mohli vytvořit představu o konkrétní proměně funkce těchto zámků v průběhu 17. a 18. století.

Čím se zjevně odlišuje funkce barokního vrchnostenského sídla od ostatních dob je jeho navýsost zdůraznění reprezentativní funkce. Tu můžeme spatřovat v okamžiku, kdy vzniká nový typ rezidence jako souvislosti starého a nového v nové konfiguraci, která má rovněž jistý urbanistický rozměr. Ten souvisí mimo jiné s novým prožíváním prostoru, jehož zážitek není nikterak statický. Je totiž spojován s ceremoniálním pohybem v rezidenčním areálu, užívá zázračné (*thaumaturgické*) působení architektury a jejích částí a vyjadřuje ideu, která na nás – pozorovatele – stále působí.

a) Brtnice: „palazzo in fortezza“ a „via triumfalís“

Václav Richter v jednom ze svých prvních publikovaných článků zveřejnil zajímavý plán z collaltovského archivu, který představuje schematický půdorys, v dobové terminologii *ichnografii*, vrchnostenského sídla sestaveného z několika nádvoří za sebou uvnitř bastionového opevnění.²⁰ Označil jej sice s otázkou, ale přece jen jako projekt pro přestavbu zámku v Brtnici a připsal tuto kresbu dvorskému inženýrovi a architektovi Giovannimu Pieronimu da Galiano,

²⁰ Václav Richter, Příspěvek k dějinám architektury 17. století. *Památky archeologické* XXXIX, 1933, n. ř. III, s. 66–69.

který ve dvacátých letech 17. století působil na habsburském dvoře, později na dvoře Valdštejnův a na konci dvacátých let pracoval právě pro generála Rombalda Collalta. Richterovy pochybnosti se asi týkaly především toho, že se kresba půdorysně sice podobá celkové urbanistické situaci v Brtnici, ale příliš nerespektuje její skutečný stav. Je spíše pravidelně zakresleným schématem novostavby, než projektem přestavby starého zámku, i když v tomto schématu rozpoznáme již v té době stojící budovy. Zřejmě pro tento otazník nebyla tato kresba ani v pozdějších studiích o Brtnici příliš brána na vědomí.²¹

Ve skutečnosti však je kresba nesmírně důležitým projevem raně barokní stavební úlohy, tj. modelově (vzorově) ukazuje, jak má být přetvořena stávající situace brtnického zámku do jednoduššího, modernějšího urbanistického celku. Není to reálný projekt, je to *filosoficko-urbanistická* idea. Zámecký interiér je regulován do tří pravoúhlých dvorů, před ním se rozkládá dlouhé podélné přístupové nádvoří lemované snad kolonádou a na toto nádvoří je napojeno zjevně úvodní, rozlehlé náměstí, v němž na jedné straně jsou již stávající budovy hospodářského předdvorí, na protilehlé straně potom právě přestavovaný kostel paulánského kláštera (současně pohřebiště rodiny Collaltů). To, co je zde v kresbě představeno, je idea „*triumfální cesty*“, která v ose probíhá od předzámčí až po jádro zámku s jeho hlavními, goticko-renesančními prostory. To, co zde v modelové podobě předkládá Giovanni Pieroni, je současně též koncepčně nová definice umělecké úlohy. Není to první projekt, ten by totiž měl být dále konkretizován, je to svým způsobem korespondenční projekt, který ukazuje objednavateli správné řešení architektonické úlohy z hlediska architektonické teorie a vzorového řešení. V případě Brtnice, ani v případě architekta-teoretika to nebylo ničím náhodným. V poslední době ukazuje zejména Petr Fidler na množství příkladů, že s osobou Giovaniho Pieroniho musíme počítat mnohem více než tomu tak bylo dříve. Pieroni je pro raný barok osobností zjevně klíčovou, jestliže si jej např. představíme vedle zmíněného modelu k rezidenci jako autora nejen modelových projektů různých opevnění, ale též návrhů chrámů na centrálním či podélném půdorysu apod.²² Již před lety jsem vyslovil domněnku, že Pieroniho význam spočíval asi především v této teoretické (ideálně architektonické a korektorské) rovině: že tedy vlastně pro středoevropské prostředí znamenal něco jako uměleckou, architektonickou akademii *en miniature* v tom okamžiku, když vypracovával modelová řešení, o které by se mohli opřít jak architekti, tak i jejich objednavatelé. Tento názor je Fidlerem dnes daleko lépe konkretizován za pomoci množství autentických plánů pocházejících z Pieroniho ruky. Projektant se nám zde na počátku moravského (ale i českého baroka) ukazuje jako skutečný architekt-filosof, jak bývá ostatně též označován v dobových relacích. V jeho modelovém projektu dochází vlastně na našem území po-

21 Např. Jan Janák (ed.), *Dějiny Brtnice a připojených obcí*. Brno 1988; zde se uvádí, že po nákladné renesanční přestavbě nebylo třeba v Brtnici v první polovině 17. století dále stavět.

22 Petr Fidler připravuje o Giovannim Pieronim větší studii. Dosud zveřejnil několik zajímavých projektů na výstavě *Opus Italicum*, Praha 2000 (katalog dosud nevyšel). Autorovy úvahy o Pieronim jako o „filosofickém architektu“, srov. jeho recenzi knihy Pavla Preisse, Italové v Praze in: *Studia Comeniana et Historica* 37, XIX, 1989, s. 113–115.

prvé ke spojení typu *palazzo in fortezza* („palác ve tvrzi“) s urbanistickým směřováním v ose „*triumfální cesty*“ k určitému ohnisku. To je zde dáno nejstaršími částmi brtnického hradu, v němž byly umístěny prostory aristokrata nebo sál s důležitou, často memoriální funkcí. Na zámku ještě později, v letech 1723 až 1726, byl do tzv. „*sálu vjezdů*“ umístěn soubor rozměrných maleb, představujících zcela symptomaticky *triumfální vjezdy* habsburských císařů do Brtnice. Jinou důležitou skutečností v této souvislosti bylo, že takový „opevněný“ zámek, směřovaný na cestě mezi sakrálním a magickým prostorem se stal typologickým modelem rezidence nejvýznamnějších osob v aristokratické společnosti.

b) Vranov nad Dyjí: thaumaturgický sál– magické studio

Ke konkretizaci Pieroniho ideového modelu bezprostředně v Brtnici nedošlo, spíše se zde prováděly úpravy a přestavby na naznačené ose „*triumfální cesty*“. Ovšem mnohem důkladněji bylo toto typologické schéma využito na jiných místech, např. v liechtensteinských Valticích, dietrichsteinském Mikulovu apod. Tady všude došlo k „navlékání“ jednotlivých částí rezidence a jejích nádvoří na osu „*triumfální cesty*“ a k propojení sakrálního prostoru (chrám) s prostorem světským a dokonce v jistém slova smyslu „magickým“. Zde všude se stává „*triumfální cesta*“ součástí rezidence významných knížat. V Mikulově je do projektu zapojen starý hrad na vrcholu kopce, ve Valticích cesta od nového farního chrámu prochází přes dvě nádvoří do areálu starého hradu. Vynikajícím příkladem téhož typu je na konci 17. století přestavba rovněž původního hradu v althanský zámek ve Vranově nad Dyjí.

Na počátku novověkých dějin vranovského zámku je znám častokrát v literatuře zmiňovaný dotaz moravského hraběte Althana jednomu z Liechtensteinů, „*zda ten architekt, který pobýval šestnáct let v Římě u cavaliere Berniniho, se opravdu jmenuje Fischer?*“²³ Hrabě usiloval o moderního, respektive módního tvůrce, ovšem nebyla to v první řadě umělecká osobnost tvůrce, která potenciálního hraběcího mecenáše zajímala. Pro objednavatele byl mnohem důležitější fakt architektovy orientace v dobově módní římské stavitelské tvorbě.

Originální projekty na přestavbu vranovského zámku z roku 1687 bohužel neznáme. Je však možné, že původní architektonickou ideu máme zachycenu na nástěnné malbě nad vchodem hlavního sálu zámku z roku 1695. Vidíme zde původní gotické věže, další starší části hradu i renesanční předdvůří. Vnitřní zámecká stavba je ovšem přestavěna: má pravidelně rozčleněnou fasádu. Do nároží renesanční a nové barokní části je na jedné straně umístěna kruhová stavba zámeckého kostela a celý areál je ukončen monumentální oválnou stavbou s rovnou střechou. Z malby je zcela zřejmé, že hrabě Michael Jan II. z Althanu si chtěl vystavět ve Vranově rodovou rezidenci, v jejímž projektu hrála opět hlavní roli slavnostní *via triumphalis*. Tato cesta vedla po ostrohu mostem se vstupní věží, předhradím s prvním nádvořím, zámek se zámeckým kostelem

²³ Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Zürich–München–London 1992, s. 15.

a druhým nádvořím až po hlavní zámecký sál, v němž měl být oslaven hraběcí rod Althanů.

Typologicky je téma podobné s ostatními rezidencemi. Co však téma „*triumfální cesty*“ na vranovském zámku ozvláštňuje, to je originální přínos architekta. Jak je známo, Johann Bernhard Fischer z Erlachu si v době projektování ve Vranově promýšlel různé varianty tématu „*skalnatý zámek*“ a tyto variace nakonec spojil s typem oválného, slavnostního – takřka chrámového prostoru. V římském okruhu kolem královny Kristýny Švédské a architekta Berniniho platil ovál, respektive elipsa za nejdokonalejší geometrický útvar. Samotný architekt Fischer téhož útvaru použil několikrát ve své tvorbě: v půdorysu vídeňského kostela sv. Karla Boromejského či salcburského kostela Nejsvětější Trojice a ještě na konci své projekční dráhy v hlavním sále Dvorské knihovny ve Vídni. Pokaždé to byl církevní, anebo duchovně významný prostor. Posléze ze syntézy „*triumfální cesty*“ a elipsovitého sakrálního prostoru se tak nakonec zrodila idea onoho vranovského „*sálu předků*“, jedinečného architektonického výtvaru v Evropě. Na konci cesty vedoucí zámekem nebylo pouze nádvoří, věž, nebo palácový trakt rezidence, ale zdáli viditelný reprezentativní symbol rodu: *Templum virtutis et honoris* – sekularizovaný chrám cti a slávy rodu Althanů.²⁴

Kongeniálně s architektem Fischerem se o podobu interiéru tohoto *světského chrámu* zasloužil malíř Johann Michael Rottmayr spolu s brněnským sochařem Tobiášem Krackerem a vídeňským štukatérem italského původu (z okruhu Santino Bussiho?). Architektura, sochařství i malba zde vytvářejí jednotu znázorňující genealogii jednotlivých členů rodu, přes jejich morální vlastnosti až po zbožštění celého rodu v kopuli sálu. Freska je namalována v kopuli, která spočívá na pilířích, v nichž jsou předkové rodu, mytičtí i historičtí, z nichž každý reprezentuje určitou ctnost – odvahu, vládu a moudrost. Poslední z řady je sám stavebník tohoto chrámu. Nad ním je nápis, že pokud do sebe vstřebá všechny tyto ctnosti svých předků (a všechno světské i náboženské vědění), „*bude nejvýznamnějším a nejušlechtlejším ze svého rodu*“. Je to v jistém slova smyslu „*magické zrcadlo*“ tohoto aristokrata, jenž v sále do sebe jako v nějakém monumentálním *privátním studiolu* může vstřebat všechnu sílu a moudrost svého rodu.

V tomto smyslu je výzdoba tzv. sálu předků ve Vranově velmi unikátní. V barokní době je známa podobná ikonologie spíše v malovaných kresbách a grafikách univerzitních tezí, které oslavují vždy určitý významný rod, avšak zde je znázorněna reálně jako vystavěná architektura tyčící se nad skalním výběžkem. V této souvislosti se dnes někdy zapomíná na zámecký kostel Nejsvětější Trojice s rodinnou hrobkou. Ten je umístěn vedle oné zmiňované „*triumfální cesty*“, je s ní však propojen cestou podobně jako na dalších příkladech rezidence v moravském prostředí (příklad Mikulov). Kostel byl v tomto komplexu sakrálním prostorem a mauzoleem rodu.

²⁴ Friedrich 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.

Po smrti stavebníka ovšem došlo ke zpomalení tempa výstavby. Došlo k tomu především proto, že v rodině Althanů vznikl spor o dědictví mezi prvorozeným Michaellem Heřmanem a druhorozeným Michaellem Janem III. Althanem, politikem a favoritem císaře Karla VI. Dlouholetý spor byl ukončen nakonec tím, že za dědice celého majetku byl určen syn druhorozeného Michaela Jana III. a do doby jeho plnoletosti měla spravovat panství jeho matka, markýza Marie Althan–Pignatelli. Ambiciózní a vzdělaná španělská hraběnka a markýza si v pozdních dvacátých letech 18. století vybudovala ve Vídni městský palác podle projektu syna architekta vranovského zámku Josefa Emanuela Fischera z Erlachu mladšího. Zde vytvořila salón, v němž se zdržovali především představitelé nové kritické historické vědy, učenci a umělci. Zřejmě na její objednávku tedy vídeňský dvorní stavitel Anton Erhart Martinelli (možná s použitím myšlenek mladšího Fischera z Erlachu) vybudoval nové průčelí k *Sálu předků* se vstupním schodištěm (1730–1732) a vyměnil střechu sálu, která byla již ve špatném stavu, za novou mansardovou střechu (1740). V téže době rovněž Anton Erhart Martinelli zřejmě přeměnil původní projekt, když navrhl novou dispozici zámku na otevřeném půdorysu ve tvaru písmene U. Všechny starší budovy měly být odstraněny, jak to ukazuje schematická veduta zámku z pozdějších let, a součástí zámku se stalo nádvoří s monumentálním rozhledem po krajině v podzámčí městečka. Do vstupního křídla Sálu předků byla tehdy vestavěna domácí kaple (vlevo) a přijímací, reprezentativní sál (vpravo). Na schodišti byly umístěny kamenné volné repliky sousoší, jejichž originály od Lorenzo Mattioliho jsou ve vídeňském paláci Neupauer–Breuner. Zámek v tomto novém hávu měl mít ovšem podobu stále reprezentativní rezidence. Ta byla ovšem dále monumentalizována a ostentativně akcentována všemi reprezentativními funkcemi tak, jak bychom si to ostatně mohli představit z životního stylu a mentalit „španělské Althanky“. ²⁵

c) Valtice: rezidence španělského granda

Když získal kníže Anton Florian z Liechtensteina (1656–1721) dědictvím valtický zámek, z hlediska historiků umění zdánlivě jen pokračoval v jeho přestavbě, která byla zahájena již na konci 17. století. Z tohoto důvodu se též v moravském dějepisu umění traduje myšlenka, že bylo používáno stále staršího generálního plánu zhotoveného Domenicem Martinellim. Tato myšlenka se udržuje prakticky dodnes, i když Martinelliho projekt nebyl nalezen (celkem pochopitelně, protože žádný takový nebyl). Nová výstavba však nyní byla spojena především s osobností nového knížete. Anton Florian se stal vychovatelem a nejvyšším hofmistrem arcivévody Karla a spolu s ním odejel do Španělska, kde se mladý Habsburk stal králem Karlem III. Získal si na Karlově dvoře v Barceloně poměrně významné postavení prvního ministra a titul *španělského*

²⁵ Na jiném místě se pokouším ukázat, že Pignatelli neměla nic společného s novou úpravou vranovského zámku tak, jak je to dosud běžné v literatuře a jak se to na zámku objevilo v názvech „ložnice Pignatelli“, nebo „koupelna Pignatelli“. Tyto úpravy souvisí až se stavebními a uměleckými úpravami sedmdesátých a osmdesátých let 18. století.

granda. Po smrti Josefa I. se habsburský dvůr vrátil do Vídně, kde se stal Karel novým císařem Karlem VI. Jeho hofmistr jej přirozeně následoval. I když na novém místě neměl již tak velký politický vliv, jako měl dříve ve Španělsku, stal se na císařském dvoře nejvyšším hofmistrem a nejvyšším podkoním. Na jiném místě dokládám, že jeho postavení uvnitř vlastního rodu však bylo složitější. Zatímco měl vysoké postavení u vídeňského dvora, velkolepé a tehdy nejmodernější vídeňské paláce Liechtensteinů mu nepatřily. Zatímco se stal hlavou rodového majorátu, jeho hlavní sídlo bylo složeno z různorodých částí, spočívajících na prostorové koncepci takřka tři čtvrtě století staré. Proto bylo pro jeho prestiž v aristokratické společnosti takřka nezbytné okamžitě zahájit vybudování reprezentativní rezidence. Kníže Anton Florian budoval přitom svou novou rezidenci především jako určitou architektonickou a uměleckou *sebe-reprezentaci*.

V tomto duchu se asi můžeme pokusit též o naznačení architektonické úlohy, kterou měl před sebou valtický projektant. Muselo to být zcela jistě sídlo rezidenčního charakteru významného aristokrata – dvořana (španělského *granda*, nejvyššího hofmistra a nejvyššího podkoní císařského dvora), mělo symbolicky spojovat starobylou slávu rodu a jejího nynějšího hlavního představitele a zdá se mi, že zcela jistě se měl celý komplex stylisticky vědomě odlišovat od dosavadních liechtensteinských staveb.²⁶

Knížecím architektem, s nímž se Anton Florian seznámil již v Barceloně, byl ve Valticích Anton Johann Ospel (1677–1756).²⁷ Spolu s královským dvorem odejel z Barcelony též do Vídně a roku 1713 se poprvé objevuje ve Valticích. Výstavba zdejší rezidence představovala pro něj především urbanistický úkol: tj. přestavbu původního hospodářského předzámčí a prostorové rozšíření areálu kolem stojícího zámku. Nejprve byly v předzámčí nově vyměřeny a přestavěny stavby patřící do oblasti chovu koní, to znamená působnosti knížete jako nejvyššího dvorského podkoní. Na konci roku 1713 zde byla vyměřena nová zimní jízdárna podle Ospelova projektu. Ihned poté byla zahájena navazující stavba španělských koníren, při níž vznikly dvě kočárovny s výrazným, dekorativním portálem do prvního nádvoří (1719). S malým časovým zpožděním byly od roku 1716 naproti upravovány symetricky protilehlé stavby na nádvoří. Tato část patřila symbolicky úřadu nejvyššího hofmistra: byly zde místnosti dvorských „oficírů“ a místnosti správní a vinařské sklepy.

Další část projektu se týkala úprav vnějších „hranic“ rezidence a to tak, že městské náměstí mělo být zapojeno do celého projektu. Mělo se stát dokonce součástí celé rezidence, neboť vjezd do zámeckého areálu měl být asi tam, kde stojí i dnes na náměstí kašna. Původně byla zde také projektována kašna s monumentální sochařskou výzdobou, k níž byly položeny i první základy, a od ní vedla rampa ke kruhové vyhlídkové terase před předzámčím. K podobnému

²⁶ Důkladnější vyličení dějin valtického zámku je připraveno do tisku – Jiří Kroupa, *Zámek Valtice v 17. a 18. století*.

²⁷ Gustav Wilhelm, Der Wiener Baumeister Anton Johann Ospel im Dienste der Fürsten von Liechtenstein. *Belvedere, Monatschrift für Sammler und Kunstfreunde* 13, 1938–1943, s. 141–147.

spojování prostorů a rozrušování „hranic“ docházelo i těsně kolem již postavených částí zámku. Tak mezi lisovnou a bednářskými dílnami měl být umístěn průchod do vinic. Kolem ústředních zámeckých budov byly potom dále budovány zahradní terasy s letohrádky, průchody, portály a altány (tzv. kuchyňská zahrada, bažantnice). Přestavba rezidence se však dotkla také interiérů zámku, zatímco vnější část paláce zůstala v raně barokním stavu a rovněž zůstal i starý hrad s věží, do něhož se vcházelo „triumfální cestou“. Nedílnou součástí rezidenčního areálu byla rovněž užitá ikonografická a symbolická výzdoba, kterou kníže pečlivě vybíral.

Proti generálnímu projektu Antona Johanna Ospela, který rozšiřuje a monumentalizuje *palazzo in fortezza* z doby kolem poloviny 17. století, ve Valticích zřetelně chybí vstupní trakt s hlavní bránou do zámku, který měl spojovat věže v předzámčí. Z korespondence ke stavbě je však mimochodem zřejmé, že knížete nejvíce nyní zajímala právě tato část. Měl to být symbolický vstup do areálu a současně reprezentativní, hlavní fasáda celé rezidence, neboť fasáda zámku za ní zůstala naopak jednoduchá a prostá tak, jak byla upravena na konci 17. století. Nová fasáda měla s užitím perspektivy takřka divadelně jednoduchý vstup překrýt svým vznešeným tvarem. Je přitom možné upozornit na to, že podobně řešil ve svém projektu římský architekt Bernini novou fasádu svatopetrského chrámu v Římě: také zde ponechal dřívější fasádu a před ní projektoval perspektivně působící nízkou novou fasádu. Kníže Anton Florian rovněž připravil text pro nápisovou desku, která měla být doplněna o emblemata a impresy na téma osobnosti knížete a liechtensteinského rodu. Na sklonku svého života, roku 1721 povolal kníže do Valtic kreslíře a grafika Johanna Adama Delsenbacha, aby ten vytvořil kresby a grafické listy nové rezidence pro zveřejnění.

Valtická rezidence tehdy ještě nebyla zcela dokončena a tak kreslíř použil architektonických myšlenek knížete i jeho architekta. Erb Antona Floriana na kresbě potom jen dosvědčuje význam, který kníže přikládal svému stavebnímu podniku. Po jeho smrti ovšem došlo k další proměně stavební úlohy ve Valticích a *rezidenci španělského granda* známe tak pouze z Ospelova projektu, případně si ji můžeme zčásti představit prohlídkou těch částí, které z té doby zůstaly v zámeckém areálu zachovány.

d) Slavkov u Brna: „sídlo prvního ministra“

Slavkovský zámek měl za sebou ve dvacátých letech 18. století podobně jako všechny předchozí stavby dějiny, v nichž se střídaly projekty různých projektantů (Enrico Zuccalli, Domenico Martinelli). Dějiny stavby na přelomu 17. a 18. století jsou známy díky především studiím Hellmuta Lorenze. Původní impozantní projekt Domenico Martinelliho, který představoval monumentální ideu „královské“ či „kurfiřské“ rezidence s rozsáhlým, mírně opevněným vodním příkopem, nebyl ovšem z pochopitelných důvodů po smrti říšského vicekancléře hraběte Dominika Ondřeje Kounice proveden.²⁸ Vicekancléřský pro-

²⁸ Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli Projekt für Schloß Austerlitz (Slavkov u Brna) in Mähren. *Umění XXIX*, 1981, s. 250–258.

jekt totiž musel být zjevně opuštěn nejen z finančních důvodů, ale též z důvodu společenské konvence. Nový majitel neměl ono významné postavení jako jeho otec, ve společenské hierarchii ovšem stál přesto poměrně vysoko: byl zemským hejtmánem na Moravě. Tomuto postavení měla být zjevně odpovídající i stavba rezidence. Namísto aby pokračoval ve velkolepém Martinelliho projektu slavkovského zámku dal přepracovat zámecký projekt do uměřenější, ale současně též módnější „francouzské“ podoby na půdorysu tvaru U s hlavním sálem a dvěma pavilony na konci bočních křídel.

Jako nový architekt zde vystupoval ve třicátých letech 18. století Ignazio Valmaggini, stále „velká neznámá“ rakouského baroku, jenž zahájil stavbu hlavního sálu a severního křídla.²⁹ Přibližně z této doby pochází dvě dnes již známé kresby nové podoby slavkovského zámku. Především známe kopii originálního projektu v tzv. Grimmově sbírce v Moravské galerii v Brně, kterou zveřejnil již Zdeněk Kudělka. Plán však tehdy považoval spíše za kopii pozdního projektu Domenica Martinelliho. Blízko k této kresbě má plán města Slavkova se zámkem, který zhotovil tehdejší slavkovský zednický mistr Václav Petruzzi.³⁰ Oba plány zjevně můžeme dát do souvislosti s Ignaziem Valmagginiem, neboť při srovnání slavkovské korespondence s těmito kresbami je ovšem patrné, že architekt i jeho objednavatel hovoří o detailech právě z uvedených plánů.

Základní architektonický rámec Domenica Martinelliho – *palazzo in fortezza* – byl ponechán. Podstatnou změnou ovšem prošel hlavní vstup do areálu. Byla totiž zrušena idea „*triumfální cesty*“, spojující sakrální mauzoleum a profánní palác. Projektována byla nová přímá cesta směrem na východ k Bučovicím od otevřeného nádvoří a k západnímu traktu byl připojen nový, kruhový sál. Ten, jak píše hrabě ve svém dopise, odebíral část délky nádvoří na jeho jedné straně. Na druhé straně nádvoří byly konce Martinelliho křídel převedeny do nižších a užších pavilónů. Tak bylo alespoň opticky dosaženo zmenšení dlouhého a úzkého nádvoří v nový typ *cour d'honneur*. Oba pavilony na konci nádvoří měly být ovšem opět spojeny, tentokrát ozdobnou mříží s hlavním, vstupním portálem. Před ním, směrem na severovýchod, byl naznačen *cour bas* – nižší dvůr francouzské architektonické teorie.

Je nutné v této souvislosti připomenout, že půdorysná dispozice Slavkova spolu se současně budovaným zámkem v Židlochovicích jsou na Moravě prakticky prvními příklady francouzského zámeckého půdorysu, tj. půdorysu otevřeného ve tvaru písmene U s čestným dvorem. Je tedy možné obě nové „moderní“ stavby spolu srovnat. V Židlochovicích byl modelem projektu zámku na venkově letohrádek Clagny ve Versailles. I když jeho objednavatel na Moravě musel počítat také s místnostmi pro vrchnostenskou správu, ve skutečnosti jsou Židlochovice stále letohrádkem: dodržují jeho typickou podobu a výbavu, dodržují francouzskou „*convenance*“. Ostatně onen majitel, hrabě Filip Sinzen-

²⁹ Jiří Kroupa, Otázky slavkovského zámku: Valmaggini a Slavkov. *Umění* XXVII, 1979, s. 154–158.

³⁰ Zdeněk Kudělka, Drobnosti k barokní architektuře Moravy III. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* F 25, 1981, s. 68. Plány jsou publikovány in: *Umění baroka na Moravě* (cit. v pozn. 3), s. 224 (Grimmova kopie), s. 227 (Petruzzioho plán města se zámkem).

dorf měl svůj reprezentativní palác ve Vídni a zámek na moravském panství si stavěl skutečně po roce 1722 jako letní sídlo, projektované v Evropě proslulým, módním architektem. Zámek v Židlochovicích se totiž odvolává na francouzský projekt a ideu architekta francouzského krále Roberta de Cotta, i když došlo k jistému přepracování původního projektu a posléze rovněž k jeho nedokončení.

U slavkovského zámku musíme hledat naproti tomu určité *domácí* vysvětlení jeho podoby. Zde nebyl jednoznačným vzorem nějaký konkrétní francouzský letohrádek. Slavkovský projektant připodobnil stavěnou dispozici módnímu řešení, přičemž ponechal příkopy typologické úlohy *palazzo in fortezza* včetně mohutných rizalitů v nádvoří. Současně připojil k zámku onen nižší dvůr, který je ve Francii využíván spíše u rezidenčních budov. To znamená, že bychom měli vzor slavkovského zámku hledat spíše v nějakém všeobecně známém modelu. Ten model by měl být přijatelný i společensky v rámci postavení Maxmiliána Oldřicha Kounice. Není tedy pochyb, že z hlediska postavení moravského hejtmana, by bylo přijatelné řešení *rezidence prvního ministra*. Takovou proslulou rezidencí ve Francii byl ovšem zámek Richelieu, který pro ministrakardinála postavil Jacques Lemercier před polovinou 17. století. Zámek měl rozsáhlé předzámčí, které symbolizovala významnou moc kardinálova. Samotné jádro zámku však příliš velké nebylo: skládalo se ze tří křídel s rizality uprostřed bastionů a vodního příkopu (*palazzo in fortezza*) a jeho čtvrté křídlo tvořilo ohradní zídku s arkádami a ústředním portálem. Vlastní čestný dvůr byl poměrně malý, podobně jako tomu bylo ve Slavkově.

Srovnání modelu a projektu je ve Slavkově poměrně poučné. Jedná se o modelovou situaci, o typ, nikoli o přímý vzor k napodobení. Proto bylo ponecháno dokonce i starší členění fasád podle původního projektu Domenico Martinelliho, aniž by byl dodržen jeho monumentální rezidenční projekt. Není pochyb, že situace pro převzetí takového modelu byla u moravského hejtmana poměrně příznivá. Maxmilián Oldřich Kounic byl přívržencem francouzské klasiky v literatuře a dramatu a nepochybně obdivoval též klasickou architekturu konce 17. století ve Francii. Na druhé straně jeho architekt Ignazio Valmaggiini byl ředitelem stavebního úřadu u habsburského dvora po Josefu Emanuelovi Fischerovi z Erlachu mladšímu. Jeho příchod z Francie do střední Evropy bývá všeobecně považován za dobu proměny architektonického vkusu.

Ke konečné dostavbě slavkovského zámku došlo však teprve ve dvou etapách za panování státního kancléře, Václava Antonína Kounice–Rietberga. Z jeho dopisu z doby pařížské ambasády (1752) je zřejmé, že bylo již vystavěno i jižní křídlo zámku a zbývalo ještě schodiště, patrně i kaple a divadlo a konečně také konírny. To vše však státní kancléř budoval již podle změněné architektonické úlohy.³¹

³¹ Jiří Kroupa, Wenzel Anton, Prince Kaunitz–Rietberg: from „curiosité“ to criticism of art. *Opuscula Historiae Artium* F 40, 1997, s. 7–58.

e) Milotice: rezidence a letohrádek

Dějiny milotického zámku naposledy velmi precizně a přesvědčivě podal Tomáš Jeřábek.³² K zásadnímu rozhodnutí o přestavbě renesančního a raně barokního zámku, jenž byl vlastně nedávno předtím upraven na konci 17. století do modernějšího tvaru, došlo zřejmě po etapách. Roku 1714 byl na zámku vybudován nový „velký portál“, to znamená, že tehdy byla asi změněna orientace zámku (původně sever–jih) proražením nového hlavního portálu do západního křídla. To totiž navazovalo na osu vstupu do zámeckého areálu. Proč se tak stalo, můžeme dát do souvislosti s novou prostorovou koncepcí celého areálu. Zatímco do renesančního (a ještě raně barokního) zámku se přicházelo postupně nejprve boční stranou a teprve okruhem bylo možné přijít do nitra paláce s arkádami, nyní byla nově utvořena zjevně směřovaná „triumfální cesta. Na protější straně zámku byla od roku 1716 založena nová zahrada. Poté bylo směrem do zahrady do roku 1722 přestavěno a vlastně zcela nově vybudováno východní křídlo zámku. Jeho autorem byl zřejmě brněnský zednický mistr František Benedikt Klíčnický, jenž je v pramenech uváděn v souvislosti se stavbou saly terreny. Toto křídlo je v interiérech prostorově jasně rozvrženo: v přízemí má umístěnu salu terrenu s průchodem do zahrady, v patře velký sál se schodištěm do zahrady. Uvedená konfigurace se nápadně podobá projektu zahradního letohrádku Johanna Bernharda Fischera z Erlachu (*Lustgartengebäude*). Podobnosti v prostorovém řešení interiérů i v napojení křídla na zahradu (projektoval ji vídeňský zahradní architekt Anton Zinner) jsou tak zjevné, že můžeme uvažovat skutečně o tom, že typologickým modelem milotického zahradního křídla byl právě projekt „knížecího letohrádku“ Johanna Bernharda Fischera z Erlachu. Hellmut Lorenz postihl smysl Fischerova návrhu zjištěním, že sala terrena i hlavní sál jsou významově přiřazovány spíše k zahradě. Proto v interiéru letohrádku chybí reprezentativní schodiště do horního patra a k sálu je naopak připojeno schodiště zvenčí – přímo ze zahrady.³³ Toto rozmístění je ovšem typické i pro další stavby letohrádků a jestliže se s tímtož motivem setkáváme v Miloticích, působí zde hodně nezvykle. Z komunikačních důvodů muselo být proto o tři roky později, roku 1725, vybudováno v protilehlém křídle nové schodiště a kaple po obou stranách vstupního portálu. Pokud si tedy uvědomíme význam umělecké úlohy v Miloticích, zjistíme, že původní křídla zámku vytvářejí nyní nástupní prostor pro nejnovější křídlo: v něm je umístěno zahradní křídlo *Lustgartengebäude* s hlavním sálem, jenž má výrazný rys *císařského* memoriálního prostoru. Ten představoval vyvrcholení průběhu hlavní triumfální osy. Za jistou pozoruhodnost zde však můžeme považovat spojení tohoto memoriálního prostoru s ideou letohrádku. Ukazuje to mimo jiné na schopnost barokního architekta přejímat a obměňovat různé vzory a modely mimo jejich původní funkci, ale též to, že původně magicky uzavřené jádro barokního zámku je spojováno s novými reprezentativními a společenskými funkcemi. Císařský sál je velmi brzy v Miloticích nazýván „velkým jídelním sálem“.

³² Tomáš Jeřábek, *Barokní zámek Milotice*. Brno 1998.

³³ H. Lorenz (cit. v pozn. 11), s. 113–114. H. Lorenz (cit. v pozn. 23), s. 63–65.

Kolem roku 1738 byla v Miloticích zahájena druhá etapa výstavby zámku, při níž byla přestavěna všechna zbývající křídla a před zámek byl předsazen vstupní, čestný dvůr. Tato etapa skončila roku 1744 výstavbou nového mostu a je spojována s milotickým stavitelem Martinem Pahnostem, jenž v Miloticích pracoval již dříve a nyní evidentně sjednotil zámecké fasády užitím forem fasády původního projektu pro zahradní křídlo. Hlavní fasáda ovšem působí mnohem více jistým klasizujícím, „francouzským“ způsobem: tím spíše zaujme používání romanismů v popisu zámeckých místností na nedatovaném plánu celého areálu.³⁴ V tomto smyslu představuje další proměnu umělecké úlohy v baroku: od rezidence k typu *maison de plaisance*. Výstavba milotického zámku v jistém slova smyslu uzavírá uměleckou úlohu rezidencí na Moravě, spjatou s typem „palác ve tvrzi“ v ose „triumfální cesty“. Pozoruhodným prvkem je tu však využití projektu *knížecího* letohrádku z vídeňského prostředí pro rezidenční stavbu hraběcího, byť významného a starodávneho rodu. Zjevně proto je stavba provázána s řadou ikonografických aluzí na stáří a slávu rodu Serényiů. Současně se však stejný zámek stává na Moravě jedním z důležitých příkladů nového typu, s nímž se setkáváme od třicátých let 18. století, totiž francouzského letohrádku (*maison de plaisance*).

Všechny uvedené příklady představují významné stavby v dějinách moravského baroku. Současně se v souvislosti s jejich projektováním v klíčových historických momentech setkáváme se jmény římsky vyškolených architektů či alespoň s jejich ohlasem. Římští architekti (a umělci v Římě vyškolení) totiž přinášejí od 17. století vedle reprezentace také nový způsob projekční práce. Na rozdíl od jiných Italů a Austroitalů, pracujících již ve střední Evropě, totiž tito projektanti rozvíjí to, co můžeme nazvat berniniovskou a cortonovskou *meditací* nad architektonickým stylem. Oba římské architekti rozpracovali původně nová, vysoce exkluzivní stavební témata: aristokratický palác, královská rezidence, memoriální chrám, působení světla, divadelnost a perspektivní působení v interiérech, apod. A právě v tomto duchu na ně navázala římská akademická tradice, z níž vyrůstali architekti, šířící římský barok po celé Evropě.³⁵ Pokud takto pochopíme projekční výjimečnost italských architektů, kteří přinášejí do střední Evropy zejména monumentální reprezentaci, porozumíme oné zmíněné výlučnosti římského barokního monumentalismu. Římští barokně-humanisticky vzdělaní architekti vytvářeli vysoce společensky hierarchizované *decorum*, avšak následně byly jejich projekty často objednavatelem nebo zednickým mis-

³⁴ Projekt publikoval Antonín Jirka, Christian Alexander Oedt na Moravě. Nová připsání. *Umění XXXII*, 1984, s. 233–240 a připsal jej Christianu Alexandru Oedtlovi. Tomáš Jeřábek jej připisuje Františku Benediktu Klíčnickovi. Za romanismy v textu lze považovat např. označení *salatrine, pasage, laque-Zimmer*.

³⁵ Tyto úvahy více rozvíjím v úvodních textech katalogu *Opus Italicum*. Praha 2000, který však dosud nebyl vydán.

trem korigovány a často i pozměněny. Jejich ideje „velké, ideální architektury“, tendující k *modellové* dokonalosti, se přesto stávaly podkladem a často značně důležitým zdrojem inspirace pro další stylové rozvíjení architektury v místním prostředí.

Všechny naše „moravské“ příklady jsou většinou velmi známé. Ukazují nám však zcela názorně, že reálná umělecká úloha je spojena především s osobností konkrétního stavebníka a dalšími okolnostmi jejího vzniku. Při výzkumu zámecké architektury je třeba se nejen spoléhat na „oko“ při datování jednotlivých stavebních etap, ale též produktivně využít údaje archivů. Je třeba si všimnout indicií, které by mohly vést k nově formulované úloze, tj. při změně vlastníka, při významné události (sňatek, povýšení ve stavovské společnosti, apod.), všech možných motivů, které by mohly být vizuálně spojovány s novými uměleckými a vznešenými prvky. Architektonické dílo totiž v raném novověku plní jistě nezanedbatelnou *thaumaturgickou* funkci. Pokud přitom hledáme určitý komplex toho, na čem se všichni zúčastnění při formulaci umělecké úlohy mohli shodnout, nalezneme jej zjevně v termínu starověké rétoriky – v termínu *decorum*, které označovalo to, co je správné v daném sociálním a kulturním kontextu, co je slušné z hlediska použitých uměleckých forem, co je jakýmsi *dobrým chováním* s ohledem na vizuální reprezentaci.³⁶ Toto *decorum* jsem možná s jistým nadsazením nazval rezidencí španělského granda, prvního ministra, apod.

Ke změně dochází v 19. století – z významuplné, memoriální a thaumaturgické architektury se stává umělecké dílo. Je dokončováno (Židlochovice) ve stylové „původní“ podobě, je barokizováno, je rekonstruováno či restituováno. Stává se nyní objektem zájmu laiků, historiků umění a památkářů, kteří usilují o jeho jasné zakotvení v čase a autorské podobě. Tak se stává, že usilujeme o „pravého Santiniho“, „pravého Martinelliho“ apod. aniž bychom si uvědomovali, že vznik uměleckého díla byl mnohem komplexnější. Který ze zámků byl v minulosti však „ten pravý“? „*Nemění se však pouze obsah Olomouce, ale i způsob, jak byl tento předmět dán*“, napsal kdysi Václav Richter. Totéž lze říci i o uměleckých dílech, především o architektuře, mění se obsah, tj. funkce zámků, ale mění se i způsob, kterým je tato úloha zpracována. Budeme-li mít tyto skutečnosti na zřeteli, půjdeme-li cestou stálého kladení si otázek, proč umělecké dílo vzniklo právě tak (a nikoli jinak), dostaneme se blíže k objasňování právě těch *bílých míst*, které se pokoušel odhalovat a objasňovat Zdeněk Kudělka.

³⁶ K pojmu *decora* viz Ernst H. Gombrich, *Aims and Limits of Iconology*. In: Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*. London 1978, s. 1–25.

**„PALAZZO IN FORTEZZA“: DIE KÜNSTLERISCHE AUFGABE
UND DIE SCHLOBARCHITEKTUR IN DER FRÜHEN NEUZEIT.
(ZWEI ERWÄGUNGEN ZUR FORSCHUNG
DER PROFANARCHITEKTUR DER FRÜHEN NEUZEIT).**

Einige Bemerkungen zur Forschung der Profanarchitektur des Barockzeitalters in Mähren sind vornehmlich zum Andenken an Univ.-Prof. Zdeněk Kudělka, der bekanntlich sehr intensiv gerade Barockarchitektur Mährens bearbeitete, gewidmet. Der Text stellt dabei die Hauptthesen einer Vorlesungsreihe über Typologie eines „palazzo in fortezza“ und seiner „via triumphalis“ in Mähren dar (Frühlingssemester 2001, Kunstgeschichtliches Seminar der Masaryk Universität, Brno).

Als Ausgangspunkt zu den folgenden Erwägungen ist Kudělka's methodologischer Zugang kurz vorgestellt. Für ihn war Gegenstand der Kunstgeschichte immer *ein Werk eines Künstlers in seiner formalen Einmaligkeit*. Unter verschiedenen Positionen in der zeitgenössischen Interpretation der Barockarchitektur war dann sein Standpunkt folgender: die Kunstgeschichte ist zwar eine Geschichte individueller Künstler, aber zwischen ihren Werken gibt es kausale Zusammenhänge, Einflußnahmen, Überarbeitung des ursprünglichen Projekts. Vor allem aufgrund eines neuen Quellenmaterials und neuer Feststellungen wird dann die „Kunstwerkeinmaligkeit“ mit einer traditionellen Idee der Entwicklung in der Architektur und der Ausstrahlung von Einflüssen kombiniert.

Bei der Betrachtung weiterer Interpretationsmodellen in der Geschichtsschreibung des Barocks hinweist Verfasser auf Arbeiten des Hellmut Lorenz (Wien). Seiner Meinung nach, eine Basis für Geschichte der Architektur dürfte die „*Formgelegenheit*“ darstellen, d.h. die gleichzeitige Lösung eines Problems und die Bewältigung realer Gegebenheiten (Ambiente, Auftraggeber, topographische und urbanistische Situation, Eingriffe anderer Autoren). Das Forschungsziel liegt dann in einer Bautypologie, die sich auf die ältere Auffassung von Jakob Burckhardt und seiner Kunstgeschichte als Geschichte der Aufgaben beruft.

Für gleiches Ziel durchdenkt der Verfasser die Beziehung zwischen *Vorgabe – Aufgabe – Typus*, konsultiert „*historische Erklärung*“ des Michael Baxandall und fragt nach eine Möglichkeit für dialogische Form in der kunsthistorischen Interpretation der Architekturgeschichte. In der zweiten Teil sind einige neue Erkenntnisse über sonst gut bekannte Beispiele aus der Geschichte des „palazzo in fortezza“ knapp vorgelegt: Verfasser versucht Bausituation immer im konkreten Zeitpunkt in Brtnice/Pírnitz, Vranov/Frain, Valtice/Feldsberg, Slavkov/Austerlitz und Milotice/Milotitz mit einem „dialogischen“ Titel zu bezeichnen (z.B. „*eine Residenz des spanischen Grands*“ in Valtice des Fürsten Anton Florians, oder „*das Schloss des ersten Ministers und Hauptmanns*“ in Slavkov des Grafen Maximilian Ulrich). In diesem Zusammenhang konnte man aus der Geschichte *der Brünner Schule der Kunstgeschichte* auch an ältere Gedanken des Kudělka's Lehrers Václav Richter knüpfen, als er einmal sagte: „*es wechselt sich nicht nur Inhalt eines Denkmals, sondern auch die Weise, wie dieser Gegenstand gegeben ist*“.

