

Sedlář, Jaroslav

K ikonologii fresky F.Ř.I. Ecksteina v zámku v Miloticích u Kyjova

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1961, vol. 10, iss. F5, pp. [341]-348

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110660>

Access Date: 20. 02. 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.

JAROSLAV SEDLÁŘ

K IKONOLOGII FRESKY F. Ř. I. ECKSTEINA
V ZÁMKU MILOTICÍCH U KYJOVA

Barokní umění v zemích střední Evropy (v Rakousku, jižním Německu a v zemích českých) je charakterisováno mimo jiné také převládáním monumentálního malířství. Od druhé poloviny 17. století hraje stále důležitější úlohu nástěnná a nástropní freska, která časem dosahuje rozhodující nadvlády nad přenosným obrazem a sochařstvím. Vzrůst významu freskové malby souvisí nepochybně s jejím posláním. Měla totiž sloužit k okázalé reprezentaci a k symbolisování moci světské a církevní hierarchie a především protireformaci.¹ Freska se vedle kázání a divadel stala vlastně jedním z nejdůležitějších propagačních prostředků církve. Protože obrazem nahrazovala negramotným Písmo, platí i zde „*Imagines sunt laicorum litterae*“ nebo „*Pictura est laicorum scriptura*“. Církev také na freskařskou tvorbu bedlivě dohlížela. Je známo, že teologové vypracovávali literární programy, podle nichž pak malíři pracovali. Barokní umělci dodržovali předem vypracovaný program, jakési libreto, které bývalo spolu se skizzou podkladem smlouvy. V libretu byl přesně rozpracován ideový smysl malby, charakterisovány jednotlivé scény ap. Malíř byl zcela závislý na objednateli díla.² Podobně tomu bylo také v oblasti fresky profánní. Freska, stejně jako konec konců celé barokní umění (architektura, sochařství), sloužila ke glorifikaci, heroisaci a symbolisaci nadřazenosti a moci šlechty.³ Tak bývají např. šlechtici zobrazováni v hrdinských posách s brněním, mečem nebo jinými atributy u nohou. Převládá alegorie, jinotaj, který má nepřímou klást feudála — heroa mezi bájeslovné reky, olympské bohy a bohyně. Proto ožívá vedle ikonografie křesťanské také antická mythologie. Alegorie ve výtvarném umění baroka však úzce souvisí s tradicí literární a slovesnou, z níž vlastně vychází. Už sama skutečnost, že byla psána přesná libreta k jednotlivým freskám, dokazuje tuto závislost. Teprve Courbet a po něm následující moderní malíři zavrhuji literární „anekdotu“ a alegorii.⁴ Dnes, kdy nás zajímá také obsah fresek, je nutné, abychom se problémem ikonografie a ikonologie zabývali poněkud podrobněji.

Od roku 1722 byla prováděna velká vrcholně baroková přestavba zámku v Miloticích u Kyjova. Majitel panství, Karel Antonín Serényi, se rozhodl vybu-

dovat skutečně reprezentační zámeckou budovu. K umělecké výzdobě přizval známé sochaře Jana Kristiána Pröbstla, Jakuba Kryštofa Schletterera, štukatéra Giovanni Michaeľa Fontanu a nakonec, snad pod dojmem fresek na Velehradě, brněnského malíře Františka Řehoře Ignáce Ecksteina. Uzavřel s ním 1. srpna 1724 smlouvu, podle níž měl Eckstein vymalovat sál a kapli sv. Jana (vše za 1450 zlatých); obraz sv. Jana pro tuto kapli měl dodat zdarma.⁵ Malíř se však, jak se zdá, nepohodl s objednavatelem, neboť v zámecké kapli je freska zcela jiného autora (Mildorfer?); Eckstein vymaloval toliko hlavní sál. Je známo, že objednavatel mohl dílo vrátit k opravě, nebo je vůbec odmítnout, nedodržel-li umělec podmínky smlouvy. Zdá se, že také v tomto případě došlo k podobné roztržce — Serényi nebyl pravděpodobně s Ecksteinovou prací spokojen a proto mu výmalbu kaple již nesvětil. Lze z toho usuzovat, že hrabě Serényi trval na stanoveném programu, který dal vypracovat nějakým literátem (nebyl-li autorem libreta dokonce sám).

Program k fresce hlavního sálu se bohužel nedochoval: proto jsme nuceni provést ikonologický rozbor pouze na základě dochované malby. Naše úloha nebude však snadná, neboť obsah fresek bývá velmi složitý (zvláště v období I. čtvrtiny 18. stol.). Abychom pochopili smysl alegorie, musíme ji umět aplikovat na určité konkrétní situace. Ladislav Cejp uvádí, že „Aplikace je také důležitý terminus technicus v poeice alegorie“. Dále však upozorňuje, že „aplikace mohou být všelijaké. Nepřátelé básníkovi mohli mu zlovolnou aplikací způsobit veliké těžkosti u jeho mecenášů a vůbec u mocných tohoto světa“. To tedy dokazuje různost možností výkladu alegorie a také její více méně přibližný smysl. „Čas ctivosti naše vykládá . . .“⁶

Skutečnost, že se stal Karel Antonín jediným universálním dědicem celého majetku Serényiů, by mohla snad navštědčovat tomu, že zamýšlel malbou ve velkém sále oslavit svůj rod. V architektuře zámku a v monumentální úpravě a přizpůsobení okolní přírody, stejně jako i v řadách soch před zámeckým vchodem sledoval především reprezentační cíle, což bylo v tehdejší době u šlechty zcela běžné. Vyvrcholení ideje reprezentace mělo být dosaženo v hlavním sále zámku, který tvořil jakousi rodovou svatyni, zasvěcenou předkům a určenou k oslavě nejdůležitějších událostí. Je proto velmi pravděpodobné, že F. Ř. I. Eckstein byl pověřen úkolem oslavit v hlavním sále složitými alegorickými náznaky a symboly rod Serényiů.

Umělec rozdělil freskou plochu, kterou měl k dispozici, na několik významových částí. Malovanou architekturou vymezil také místo „pozemským“ scénám na zdech, kdežto olympské příběhy, které jsou dominantou celé výzdoby, umístil na strop. Je to nejdůležitější místo výzdoby, k němuž se sbíhají všechny linie a paprsky. Scéna probíhá nad římsami posledního patra malované architektury téměř přes celý strop, a to od jižní kratší strany sálu ke straně severní a spojuje tak nejdůležitější výjevy fresky v jednotu. Zdi těchto kratších stran sálu, proti

nimž jsou umístěny dveře, tvoří vlastně čelní, tj. pohledově nejnápadnější části místnosti.

Z obou těchto zdí je asi důležitější zeď jižní, neboť leží proti vchodu, který vede do sálu od hlavního schodiště. Zde je zavěšen olejový portrét Jana Karla Serényiho. S obrazem bylo velmi pravděpodobně ve freskové výzdobě počítáno, neboť pilastry malované architektury jej rámují. Přímou nad olejomalbou, v druhé vrstvě ilusivní architektury, namaloval Eckstein Herkula oděného lví kůží se sukovitým kyjem v ruce. Lví kůže má symbolisovat podle ikonologických výkladů sílu slunce ve znamení Lva, sukovitý kyj pak nepravidelný běh slunce.⁷ Avšak v našem případě jde o význam zcela jiný. Nad Herkulem se vznáší putti nesoucí atributy bohyně Niké (Victorie). Herkules sám je obklopen válečnickými emblémy (kopími, štíty, praporce ap.). Smyslem celé scény je oslava Herkula jako hrdiny a vítěze. Pozoruhodné jsou v rozích sálu umístěné válečné trofeje. Jsou to dva turecké válečnické obleky, kolem nichž jsou naaranžovány praporce, kotly, luky, kynžály ap. Myšlená přímka, jejíž počátek je v olejovém obraze Jana Karla Serényiho a jež vyjadřuje souvislost jednotlivých scén řazených nad sebou, přechází na strop. Nad obrazem Herkula, ve třetí vrstvě malované architektury, jest zpodobněna scéna s rytířem, opírajícím se o meč.⁸ U nohou mu sedí dva spoutaní Turci, nad hlavou mu drží okřídlená Niké korunu a ukazuje Turkům na rodinný erb, který přidržují putti po levé straně nad rytířovou hlavou. Vedle hraběte po jeho levici sedí bohyně smrti Kér (?). Je to ona bohyně, jež je spolu s Eridou a Kydoimem nepostradatelná v každém znázornění války. Nad celou scénou, rámovanou ilusivní edikulou, se vznáší bohyně s věncem hvězd ve vztyčených rukou. Tím dovršuje celý výjev a spojuje jej s hlavní apollonskou scénou na stropě. Válečné trofeje u nohou rytíře, Niké ap. — to vše můžeme vysvětlit z ikonologického hlediska jako emblémy vítězství.

Po tomto výkladu obecného smyslu alegorie se pokusíme o vysvětlení jejího konkrétně-historického významu. Zcela zřetelně vyniká smysl olejového portrétu Jana Karla Serényiho ve vztahu k Turkům, které Eckstein přimaloval k patkám ilusivních pilastrů. Právě tento obraz, na němž zachytil malíř mimo jiné také zakřivenou tureckou šavli, již Jan Karel přidržuje levou rukou, vysvětluje smysl popsaných výjevů a usnadňuje aplikaci alegorie. Jan Karel Serényi totiž bojoval roku 1683 u Vídně a podle ústní tradice si z tohoto boje přivedl čtyři turecké zajatce, jichž využil při zavodňovacích pracích na svém panství. Když ukončili Turci svou práci dal je prý přikovat řetězy ke sloupům ve sklepení zámku, obávaje se jejich pomsty (?). Tím se samo nabízí vysvětlení konkrétně-historického významu rozebíraných scén. Mimo obecného smyslu „Vítězství“ znamenají všechny tři výjevy, řazené nad sebou, vítězství Jana Karla Serényiho nad Turky u Vídně. Scéna s Herkulem toto vítězství glorifikuje a zbožšťuje. Jižní čelní zeď je tak přímo „zasvěcena“ glorifikaci a heroisaci tohoto šlechtice. Jeho syn Karel

Antonín Serényi se její výzdobou zasloužil o čestnou oslavu svého předka, jemuž také vděčil za bohaté dědictví.

Podobně je komponována protější severní zeď. I zde umístil malíř mezi ilusivní pilastry, u jejichž pat jsou opět namalováni Turci, olejový portrét, tentokrát Karla Antonína Serényiho, majitele a obnovitele zámku. V ose nad portrétem je namalována trůnící Héra (Juno). Ta byla mimo jiné považována též za bohyni hojnosti. V obecném slova smyslu znamená vskutku bohatství, neboť další figury na téže svislici, umístěné až na stropu sálu, představují alegorii obchodu (charakterizuje ji figura Herma ve vrcholu trojúhelníkové komposice.⁹ I zde je však obecný smysl alegorie konkretisován a uveden ve vztah k rodině Serényiů. Rozhodující význam mají žena s knihou a perem a malíř (Eckstein) s pomocníkem, který drží obraz. Malíř ukazuje na obraz pravou rukou a tím jej vlastně nabízí objednavateli (ve scéně ženě s knihou a perem). Konkrétně-historický význam této alegorie však upřesňují ještě další znaky. Na obraze, který Eckstein nabízí, je namalován církevní výjev. V chrámové lodi sedí na trůnu pod baldachýnem šlechtic, k němuž přistupuje biskup. Snad se tato scéna vztahuje k rodinné pověsti, podle níž křtil prvního předka Serényiů polský biskup již roku 965.¹⁰ O tomto křtu je také zmínka v rodokmenu z roku 1679, který je umístěn na schodišti vedoucím do druhého poschodí milotického zámku a jehož duplikát je v Lomnici u Tišnova.¹¹ Zdůraznění rodinné historie a tradice rodu Serényiů dostalo tak zcela konkrétní smysl. Scéna s Hermem může však znamenat ještě více. Sedící žena s rozevřenou knihou na klíně a perem v ruce představuje pravděpodobně ideu a program výzdoby, které byly malířovi předepsány. Je-li tomu tak, podtrhuje postava Herma (s knihou v ruce) tuto myšlenku; znamená „dárce obratné řeči, a takto boha obchodu, lští“ atd., jinými slovy boha, který „nejraději obcuje s lidmi (Od. XXIV, 334), a dává zdaru rozličným podnikům a pracím jejich.“¹² Důležitost celé scény je však v tom, že sice nepřimo, přece ale dosti důrazně vyjadřuje hlavní myšlenku, již Karel Antonín sledoval, tj. myšlenku oslavit rodinnou tradici. Zároveň je však alegorií samotné ideje výzdoby zámku. Vertikální sled scén — od olejového obrazu přes bohyni Hěru k alegorii obchodu — ukazuje Karla Antonína jako vlastního iniciátora výzdoby. Héra však asi zároveň znamená Serényiovo bohatství, které mu dovoluje tak honosnou a reprezentativní oslavu rodu.¹³

Ve velmi úzkém vztahu k olejovým obrazům Serényiů jsou také malované sochy českých králů, počínaje Matyášem a konče Ferdinandem II., stojící mezi ilusivními pilastry v jakýchsi nikách na delších stranách zdi. Protože jsou králové umístěni přibližně ve stejné rovině s portréty obou šlechticů, lze tvrdit, že Serényiové chtěli tímto srovnáním dodat svému rodu co největší důstojnosti. Podobně je tomu patrně i s medailony antických vládců, které jsou umístěny vesměs ve vrcholcích záklenků oken.

Rozborem scén na čelních a bočních zdech sálu jsme se dostali ke scénám

na stropu. V rozích stropu je na iluzionistických čtvrtkruhovitých konsolách namalováno několik scén ze života Herkulova: „Narození Herkula“ (malý Herkules škrtí hady, které na něj ihned po narození seslala Héra, aby ho umorili), „Zápas se lvem nemejským“ (pouze symbolicky), „Had (Hydra) lernejský“, „Kanec erymanthský“, „Býk krétský“ a nakonec scéna znázorňující Herkulovo upálení a zbožštění.¹⁴ Scény jsou spojeny s ústředním výjevem Apollona na slunečním voze prostřednictvím olympských bohů, zejména Athény, Héry a Dia. Zdá se, že mají také vztah ke scénám na čelních stranách stropu. Scéna Vítězství má nepochybně velmi blízko k výjevu, na němž je znázorněno upálení Herkula. Bohyně vítězství Niké, nerozlučitelná průvodkyně Dia, „udělující sladké vítězství“, se vznáší mezi scénou vítězství a scénou na níž je znázorněno upálení Herkula k Diovi, který ji očekává se svým orlem. Po pravé straně je namalována Athéna, ochránkyně Herkula a zároveň bojovnice, která dává vítězství a kořist, chrání hradby, tvrze a přístavy. Výjevy „Upálení Herkula“ a „Uškrcení hadů“ symbolisují hrdinství a zbožštění.

Významnou úlohu v ideové koncepci fresky má také Héra s velkým pávem. Stejně jako Zeus, Athéna a Niké souvisí i ona se scénou, na níž je znázorněn Jan Karel Serényi, jehož hrdinství má být takto oslaveno. Héra má také vztah k alegorii obchodu. Víme však, že páv vedle Héry znamená pýchu boháčů, vychloubáčnost a také hrdou rozkazovačnost. Učinil zde snad malíř narážku na nabubřelost Serényiovského šlechtictví? Otázka není zcela jasná. Jak známo, měl F. Eckstein podle smlouvy ze dne 1. srpna 1724, vymalovat kromě sálu ještě kapli sv. Jana, což se však nestalo. Také přemalovaná kompozice vítězství s rytířem Janem Karlem již odkryl v původní podobě V. Terš v roce 1958 při restauraci výzdoby, navštěvuje možná tomu, že mezi Ecksteinem a Karlem Antonínem Serényiem došlo k neshodě, o níž už byla zmínka.¹⁵ Nelze proto vyloučit možnost, že malíř chtěl pávem, kterého ostatně namaloval v nadživotní velikosti, symbolicky ironisovat hrdou pýchu tohoto šlechtice.

Vyvrcením výzdoby je postava Apollona, který jede na slunečním voze středem malby na stropě od scény Vítězství směrem ke scéně Obchodu, čímž jsou vlastně oba výjevy spojeny. Scéna líčí alegoricky průběh dne. Úplně vpředu uhýbají Erós a Plejády před Aurorou, bohyní ranních červánků, která vede koně, jež táhnou sluneční vůz; pod kopyty koní usíná Večernice a Hypnós. (?) Vůz s Apollonem obepíná Zvěrokruh. Scénu nakonec uzavírá Chronos, bůh času. Apollon je jednak bohem slunce a světla (světlý a čistý, odtud „Foibos“) a symbolisuje zářící povahu světla, zvláště slunečního, a to jeho podstatu nikoliv jen ryze fyzickou, nýbrž i duchovní, neboť „všemu nestvůrnému a ohyzdnému se přičic, původem jest shody (harmonie) a krásy“.¹⁶ V přeneseném smyslu je pak Apollon také bohem aristokratické zdatnosti a krásy. Apollon je však také Musagetés. Proto je pod jeho nohama alegorie umění (s plánem milotického zámku, torsem sochy a malířským náčiním) a nad jeho hlavou alegorie věd v podobě

Uranie - musy hvězdářství aj. Ve vztahu k Serényiům vyjadřují scény snad záliby jejich rodu, a to především záliby v uměních a záliby ve vědách.

V tom je také skryt vlastní smysl a obsah fresky. Jde v ní skutečně o oslavu aristokratické urozenosti. Dokazují to portréty českých králů na zdech sálu, stejně jako medailony s podobiznami starověkých vládců v záklencích oken a v neposlední řadě také scény Herkulových činů. Tyto činy totiž v etickém smyslu ukazují na spojení udatnosti s chytrostí a na vítězství nad neřestmi. Jsou to vlastnosti, jimiž se šlechta ráda chlubila a vystavovala je okázale na odív. V konkrétním slova smyslu oslavuje freska, jak jsme již výše naznačili, aristokratickou zdatnost a ušlechtilost rodu Serényiů i jeho rodovou tradici a heroisuje slavné předky, které stavovská pýcha a touha po reprezentaci stavěla na roveň antickým bohům a hrdinům.

V Ecksteinově fresce je patrně skryto ještě mnoho jiných významů. Některé z nich pravděpodobně nikdy nebude možno bezpečně vyložit pro mnohoznačnost symbolů i proto, že některé figury asi vykonávaly jen dekorativní funkci (viz atlanty v druhé vrstvě malované architektury, hrající si satyry aj.). Ale snad se podařilo zachytit aspoň hlavní myšlenku malby a její společenský význam. Složitý systém alegorických vztahů, který ji charakterisuje, je typický pro výzdobu někdejších panských sídel a vyjadřuje dobře úmysl šlechtických stavebníků vytvořit nepřekročitelnou hráz mezi sebou a nižšími společenskými vrstvami.

P o z n á m k y

- ¹ W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, str. 4; *Indem die Kirche die Kunst für ihre Ziele mobil machte, hat die Gegenreformation auch in das Esthetische Gebiet eingegriffen. Die Kunst wurde benutzt, um die wiederbelebten und neugefassten religiösen Ideen durch Anschauungsbilder zu verbreiten, Gefühle und Stimmungen auf breite Massen zu übertragen.*
- ² H. Tietze, *Programme und Entwürfe zu den Grossen österreichischen Barockfresken, Vídeň 1911*, str. 6; dokazuje to také případ Daniela Grana, který se musel řídit při malování fresky v Herzogenburku přesným návrhem a požadavky probošta.
- ³ O. Stefan, *Pozadí pražského baroku. Kniha o Praze*, sv. III., 1932, str. 59 a n.
- ⁴ R. Chadraba, *K problému alegorie ve výtvarném umění*, *Umění a svět II—III*, Gottwaldov 1959, str. 18.
- ⁵ Viz A. Bartušek, *Milotice*, publikace státní památkové správy, Červený Kostelec 1953; A. Bartušek, *K otázce umělecké účasti na přestavbě zámku v Miloticích u Kyjova*, *Umění III*, 1955, str. 255, zde cituje A. Bartušek smlouvu z rukopisu R. Hurta, který Hurt připravoval pro Vlastivědu moravskou (je to smlouva mezi F. R. I. Ecksteinem a hrabětem Karlem Antonínem Serényiem na malířskou výzdobu hlavního sálu zámku v Miloticích u Kyjova z 1. srpna 1724 — zámecký archiv milotický VI/1, VI/5, V/12).
- ⁶ L. Cejp, *O renesanční alegorii*, *Umění a svět II—III*, Gottwaldov 1959, str. 11.
- ⁷ M. B. Hederich, *Gründliches Lexicon mythologicum*, Lipsko 1741, str. 1023.
- ⁸ Na naší fotografii je zachycen na scéně Jan Serényi jako polostojící rytíř, opírající se o meč. V. Terš však odkryl při restauraci fresky v zámku v Miloticích v roce 1958 pod

touto figurou postavu sedícího rytíře. Scéna byla tedy přemalovaná. Je otázka, zda ji přemaloval Fr. Eckstein sám nebo někdo jiný. Není vyloučeno, že na přímou žádost hraběte který nebyl snad s Ecksteinovou prací spokojen, musel Eckstein provést přemalbu sám. Proto také nespěl Serényi Ecksteinovi výmalbu Kupole (?).

- ⁹ A. Pigler, Barockthemen, II., Budapešť 1956, str. 469.
- ¹⁰ Slov. V. Stránecký, Milotický zámek, Lidové noviny ze dne 27. března 1932 (nedělní příloha).
- ¹¹ V. Stránecký I. c., příloha.
- ¹² L. F. Saska, Mythologie Řeků a Římanů, Klatovy 1867, str. 44 a 45.
- ¹³ Je ovšem také možné, že bohyně Héra a žena, předčítající F. Ecksteinovi (který je namalován ve scéně Obchodu) program z knihy, jsou ve vzájemné souvislosti. Héra (Juno) znamenala mimo jiné také jakéhosi „ducha“ žen, kterého prosté ženy často vzývaly (per Junonem suam). V tom případě by šlo ve scéně Obchodu (s Hermem uprostřed) o alegorické znázornění ideového tvůrce programu — ženy (manželky Karla Antonína Serényiho?).
- ¹⁴ Slov. Saska, I. c., str. 32. Výjevy z Herkulova života umístil malíř do rohů ilusivní architektury na čtvrtkruhové konsoly. Podobně je tomu také v Pozzově fresce na stropě liechtensteinského zahradního paláce ve Vídni. Zdá se, že Eckstein čerpal v rozvrhu kompozice právě z této malby. Avšak více, snad až přímo, byl ovlivněn F. Eckstein rozvrhem a pojetím ilusivní architektury vídeňské (Pozzovy) fresky. Shoda je téměř doslovná. Vezme-li v úvahu, že Eckstein navazoval snad nejdůsledněji z moravských malířů ve svých vymyšlených konstrukcích na Andrea Pozzu, nemůže nás překvapit ani tato závislost. P. J. M. Preiss ve své disertační práci, nazvané „Barokní ilusivní nástěnná malba architektury v Cechách a její slohový původ“ staví sice F. Ecksteina do jedné skupiny s Hiebelem, který byl přímým Pozzovým žákem, uvádí však v souvislost s dílem Pozzovým pouze dvě Ecksteinovy malby, a sice fresku na klenbě hlavní lodi na Velehradě a fresku v piaristickém kostele v Krakově (viz P. J. M. Preiss, str. 204). O Miloticích mluví sice také, avšak kromě vlivů, které zanechala na Ecksteinovo dílo freska G. Lanfranca v Casino Borghese v Římě a které velmi správně vystopoval P. Preiss v druhé vrstvě milotické malované architektury, nezaznamenává Preiss žádné další vlivy barokních umělců.
- ¹⁵ Viz poznámku 8.
- ¹⁶ R. Chadraha, I. c., str. 16.

К ИКОНОЛОГИИ ФРЕСКИ Ф. РЖ. И. ЭКШТЕЙНА
(F. Ř. I. ECKSTEIN) В Г. МИЛОТИЦЕ (MILOTICE)
ПОД КИЙОВОМ (KYJOV)

Искусство в стиле барокко в странах средней Европы характерно, прежде всего, преобладанием разного рода фресок. Также Карел Антонин Сереныи (Karel Antonín Serényi), когда проводил перестройку в стиле барокко своего замка, пригласил для отделки брненского художника Ф. Рж. И. Экштейна, с которым заключил 1 сентября 1724 г. договор на фресковую отделку большой залы и капеллы святого Яна (последнюю однако он не оформил). Собственный замысел фрески выражен в сложной аллегорической и символической форме. Собственно говоря, фреска означает прославление дворянства (Аполлон, конечно, является символом дворянской силы и красоты, Геркулес же с этической точки зрения — символ мужества и ума). Конкретно фреска воспевает героические подвиги рода Сереныи (см. фронтальная стена, где Ян Карел Сереныи изображен в виде победителя над турками в Вене 1683 г.; и аллегория для отделки милотицкого замка).

Перевод: В. Влашинова

ZUR IKONOLOGIE DER WANDMALEREI VON F. G. I. ECKSTEIN
IM SCHLOSS VON MILOTICE BEI KYJOV

Für die Barockkunst Mitteleuropas ist vor allem das Vorherrschen der Wandfresken und Deckenfresken charakteristisch. Als Karl Anton Serényi den Barockumbau seines Schlosses in Milotice bei Kyjov unternahm, lud er zur Dekoration den Brünnener Maler F. G. I. Eckstein ein, mit dem er einen Vertrag am 1. August 1724 schloss. Der Vertrag betraf die Freskendekoration des grossen Saals und der Kapelle des heiligen Johannes (diese malte er jedoch nicht). In der allegorischen und symbolischen Kompliziertheit der Andeutungen verbirgt sich der eigentliche Inhalt des Fresko. Das Fresko bedeutet im Allgemeinen eine Huldigung dem Adelsstande (Apollo ist nämlich das Symbol der adeligen Tapferkeit und Schönheit, ebenso wie Herkules vom ethischen Standpunkt her die Tapferkeit und Schlaueheit darstellt). Konkret bedeutet das Freskengemälde die Heroisierung des Geschlechtes Serényi (siehe die Stirnwand: Johann Karl Serényi als Besieger der Türken in Wien im Jahre 1683; eine Allegorie für die Dekoration des Milotizer Schlosses).

Übersetzt von Eva Uhrová