

PAMĚŤ UROZENOSTI

Václav Bůžek - Pavel Král (edd.)



NAKLADATELSTVÍ LIDOVÉ NOVINY

- 18 P. Fidler, *Architektur des Seicento*, s. 65, 284.
- 19 Hellmut Lorenz, „... im alten Style glücklich wiederbergestellt...“ *Zur repräsentativen Rolle der Tradition in der Barockarchitektur Mitteleuropas*, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, s. 475–483.
- 20 Petr Fidler, *Valdštejnovi „pomocníci“, architekti a stavitelé*, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (edd.), *Albrecht z Valdštejna a jeho doba*. Katalog výstavy, Praha 2007, s. ??.
- 21 Joseph Furttembach, *Architectura recreationis*, Augsburg 1640, s. 21.
- 22 V. Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein*, s. 90–93.
- 23 Hubert Christian Ehalt, *Ausdrucksformen der absolutistischen Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1980.
- 24 Daniel Schwentner, *Deliciae physico-mathematicae Oder Mathematischer und Philosophischer Erquickstein I*, Nürnberg 1651, s. 528.
- 25 Albertinus, *Neues zuvor unerhörtes Kloster- und Hofleben / je lenger je lieber...*, München 1618, s. 318–319.
- 26 Hans Teutschold, *Von Ursprung deß... Adels...*, Augsburg [kolem 1510].
- 27 Karl Spangenberg, *Historischer Adels-Spiegel II*, Schmalkanden 1591–1594, s. 455.
- 28 Abraham a Santa Clara, *Etwas für Alle I*, Würzburg 1711–1713, s. 87.
- 29 Michaela Völkel, *Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architektur-stichserien 1600–1800*, München 2001.
- 30 Salomon Kleiner, *Das Belvedere zu Wien. Nach den Stichwerken in 140 Blätter aus den Jahren 1731–1740*, Dortmund 1980, s. 11.
- 31 Salomon Kleiner, *Schönbornschen Schlösser. Drei Vedutenfolgen aus den Jahren 1726–31*, Dortmund 1980, s. 11.
- 32 Hyacinth Maria Fidler, *Topographia Windbaagiana aucta...*, Wien 1673.
- 33 E. Berger, *Quellenmaterial*, s. 420.
- 34 Tamtéž, s. 421.
- 35 Tamtéž, s. 425.
- 36 Adam Wolf, *Fürst Wenzel Lobkowitz – erster geheimer Rath Kaiser Leopolds I. 1609–1677*, Wien 1869, s. 426.
- 37 Erasmus von Rotterdam, *Fürstenerziehung*, Paderborn 1968. Citováno podle Ulrike Knall-Brskovsky, *Ethos und Bildwelt des Adels*, in: *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700*, Wien 1990, s. 482 a 489, pozn. 14.

TOMÁŠ KNOZ

Šlechtická paměť v uměleckém ztvárnění moravských renesančních zámků

POKUD SE MÁ HOVOŘIT O VÝZDOBĚ, uměleckém ztvárnění, podobě či výbavě šlechtických sídel raného novověku, respektive v užším slova smyslu o výbavě moravských renesančních zámků, půjde v mnohém ohledu o jazykový a sémantický problém. Právě pod tímto úhlem téma nahlížel i brněnský historik umění Zdeněk Kudělka, který ve svých odborných statích i při výkladech na uměnovědných terminologických seminářích přísně rozlišoval, kdy jde o výzdobu historické architektury, která jí pouze doplňuje a okrašluje, a kdy se naopak jedná o umělecké ztvárnění či pojednání historické architektury, jež se jí svým významem zcela vyrovná a poskytuje jí další obsahové i umělecké rozměry.¹ V této podobě lze proto umělecká díla chápat jako neoddělitelnou součást architektury, v daném případě renesančního či barokního šlechtického zámku.

Taková díla, jež mohou být vytvořena malířskými, sochařskými, štukatérskými nebo kamenickými prostředky, architekturu nezdobí, ale tvoří s ní jednotu a spolu s ní jsou výrazem dobového *decora*, oním často zmiňovaným *Gesamtkunstwerkem* zaalpské renesance.² To vše platí obzvláště v těch případech, pokud jsou taková umělecká díla nejen nositeli vlastních uměleckých hodnot, ale zároveň je v nich obsaženo také zjevné obsahové poselství, jak je tomu například v případě portrétních galerií nebo ikonologických, emblematických a heraldických programů, tak často přítomných na nádvorních arkádách i v interiérech šlechtických sídel.

Jestliže historikové a historikové umění raného novověku na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století předpokládali, že po několika desetiletích formálně uměleckého a marxisticky sociálněhistorického nazírání těchto problémů se bude možné opřít o termíny typu *aristokratická prestiž*, *reprezentace* nebo v jiných souvislostech například o pojmy *projev konfesionalizace* či *výrazový prostředek absolutní moci*, jeví se být nyní po zkušenosti posledních patnácti let i tento problém podstatně složitějším a řešitelným pouze při vnímání různých společenských úloh a výrazových prostředků uměleckého díla.³

Cílem této kapitoly je prezentace problematiky uměleckého ztvárnění šlechtického sídla moravské renesance prostřednictvím jeho tří atributů. V první řadě půjde o jeho funkci ve vazbách na dobové zvyklosti, znalosti a vzdělání stavitele i stavebníka; v druhé řadě o symbolickou řeč šlechtického sídla a konečně o sběratelskou činnost obyvatel zámků. Jak je patrné, jedná se ve všech případech o tak složité otázky, že by si jejich řešení zasloužilo celou samostatnou monografii. V předklá-

dané kapitole tedy bude možné jejich působení pouze naznačit, pokusit se je pojmenovat a charakterizovat, nikoliv však danou problematiku zcela vyčerpát. Zároveň je zřejmé, že nejde o různé a na sobě navzájem nezávislé kategorie a typy uměleckého díla. Uvedené rozčlenění představuje pouze různé úhly pohledu na jedno a totéž umělecké dílo, které se skládá z různých částí a složek.

ARCHITEKTURA A JEJÍ FUNKCE – MORAVSKÝ KRUMLOV PÁNŮ Z LIPÉ

O různých stavebních etapách a postupných proměnách šlechtických sídel se často ne zcela přesně hovoří jako o stavebním vývoji. Za samozřejmé se přitom považuje, že se v přímé souvislosti s funkčními proměnami zámku – a v první řadě spolu s proměnou jeho obytné funkce – mění a často i omezuje šlechticova paměť, zprostředkovávaná jeho sídlem a jeho uměleckým ztvárněním.⁴

Příkladem různých forem šlechtické paměti vtisknuté do architektonických forem renesančního sídla i jeho uměleckého ztvárnění může být zámek pánů z Kunovic v Uherském Ostrohu, který leží na východní Moravě nedaleko Uherského Hradiště. Stavebník Jan Jetřich z Kunovic sice přistoupil k jeho výrazné umělecké proměně, jež se nejzřetelněji projevila v působivých arkádách čtyřkřídlého nádvoří opatřených jemnými ornamentálními motivy či v pozoruhodných štukových vrcholně renesančních dekoracích zámeckých sálů z počátku 17. století, jejichž forma bývá obvykle označována pojmy rámové konstrukce či komunikující rámce, celková architektonická dispozice zámku se ale od původní středověké podoby příliš neodchýlila. Jak lze usoudit z rekonstrukcí Miroslava Plačka, zůstal dědicem středověké stavby nejen pravidelný čtyřboký půdorys s centrálním nádvořím, ale i věž situovaná do jednoho z jeho rohů.⁵ Tuto základní dispozici navíc nenarušily ani pozdější barokní přestavby uherskoostrožského zámku, jež jsou spojovány s knížetem Gundakarem z Lichtenštejna i některými jeho následovníky.

O souvislosti mezi stavebním vývojem zámku v Uherském Ostrohu a jeho primární funkcí na jedné straně a funkcí estetickou na straně druhé však může podat svědectví i zcela nepatrný detail, navíc přístupný pouze v okamžiku závažnějších stavebních úprav. V tomto případě jím je pozice dvou záklenků dveří jednoho ze zámeckých sálů, která byla zaznamenána při opravách zámku v Uherském Ostrohu na sklonku osmdesátých let 20. století. Horní záklenek odpovídá renesanční stavební fázi, obvykle spojované s Janem Jetřichem z Kunovic a kladené na sklonek 16. století. Byl opatřen dobovými fyotomorfními motivy a rozvilinami. Když byl později barokně přestavován uherskoostrožský zámek, myslelo se též na modernizaci a zintimnění jeho interiérů.

Modernizace měla obvykle i zcela praktický význam, jenž spočíval v nesnadnosti vytápění velké renesanční prostory. Vstupní dveře do zámeckého sálu byly tehdy také zmenšeny. Nový, níže položený záklenek potom získal novou barokní dekoraci, a tedy spolu s jinou funkcí novou estetickou dimenzi.⁶ V tomto případě je třeba hovořit o jisté formě zástřené paměti, kdy původní renesanční umělecké dílo sice zůstává trvalou součástí zámeckých interiérů, vzhledem k barokním přestavbám a modernizacím je ovšem skryto očím obyvatel i návštěvníků šlechtického sídla.

Jeho opětová aktualizace, vylovení z paměti, je spjata až s novodobým památkovým přístupem k historické architektuře, který zpravidla upřednostňuje prezentaci starší umělecké podoby před podobou mladší.

Období raného novověku ovšem ve vztahu ke šlechtickému sídlu nepředstavovalo pouze epochu dobových aktualizací, kdy byly bourány či asanovány staré středověké hradní budovy a nahrazovány renesančními novostavbami s jim odpovídajícími uměleckými výrazovými prostředky nebo kdy byly staré budovy těmito moderními prostředky alespoň vizuálně kamuflovány. Mnohé renesanční zámecké komplexy, vyrůstající z původního středověkého jádra, se ke své minulosti otevřeně hlásily jako k důkazu starobylé tradice rodu, který zde sídlil. V takovém případě bývaly uprostřed přestavěného komplexu ponechány stavební části či architektonické a umělecké prvky, které připomínaly původní pevnostní charakter stavby a které neponechávaly nikoho na pochybách o jejím středověkém původu.

Jak lze vyvodit i ze zmínky o zámku pánů z Kunovic v Uherském Ostrohu, bývá prvkem odkazujícím na středověkou minulost stavby často výrazná obranná věž. Zámek pánů z Lipé v Moravském Krumlově, jehož důkladná renesanční přestavba ze šedesátých let 16. století, známá pozoruhodným schodišťovým dvorem italského typu, náleží k nejstarší fázi budování rozsáhlých renesančních arkádových zámků na Moravě, si svou historickou paměť zachovává díky mohutné středověké věži, jež vyrůstá na spojnici dvou nově vybudovaných zámeckých křídel v rohu arkádového nádvoří. Mohutná hranolová věž o šíři základny 10 metrů a síle zdiva až 2,5 metru byla nejspíše v jádru vybudována jako součást vrcholně středověké stavební fáze v průběhu 13. století. V období renesance byly alespoň v některých případech ponechány původní středověké střílny. To lze zřejmě interpretovat jako další výrazový prostředek kultury paměti.

Původní zůstal i přístup do věže z výše prvního patra, byť někdejší středověké můstky na krakorcích překryla renesanční arkáda. Modernizačním principem bylo i nahrazení některých středověkých otvorů okny s typickým renesančním ostěním a osazení věže dobovým arkádovým ochozem, později ještě obohaceným o barokní kupoli. Ačkoliv byla moravskokrumlovská věž částečně modernizována pomocí aktuálních architektonických a uměleckých prostředků, stala se v jádru zámecké novostavby prvkem odkazujícím na neobyčejně hlubokou a ke středověku se vážící historii sepětí pánů z Lipé s místem a sídlem. Také v tomto případě se architektonická a umělecká forma vzájemně doplňovala se symbolickou funkcí, a to například v okamžiku, kdy byl v průběhu svého neúspěšného působení na dvoře Jana z Lipé ve středověké místnosti v přízemí věže vězněm Theophrast Paracelsus.⁷

Více než v Moravském Krumlově, který výrazně utrpěl pozdějšími přestavbami a interiérovými úpravami, je práce s pamětí šlechtice a jeho rodu patrná ve skupině žerotínských zámků, jejichž renesanční podoba zcela nezastřela středověký původ. Na půdorysech zámků v Dřevohosticích, Kralicích nad Oslavou nebo Rosicích a nepochybně i v celé řadě dalších příkladů lze rozpoznat, že renesanční fáze ani zdaleka nezakryla středověkou podobu jednoho z křídel, a to jak silou zdí a dalšími stavebními atributy, kompozicí jednotlivých prostor, tak i v jejich uměleckém ztvárnění. V případě Dřevohostic to bylo jižní křídlo s průchozí věží, v případě Rosic západní křídlo zámku s částečně zachovaným středověkým komunikačním systémem.⁸ Archeologický výzkum tvrze v Kralicích nad Oslavou, který se uskuteč-

nil v šedesátých letech 20. století, odhalil způsob zakomponování původní tříprostorové středověké tvrze do pozdější budovy čtyřkřídlého renesančního záměcku postaveného Jindřichem Kralickým z Kralic a po roce 1578 využitého Žerotíny jako místo působení bratrské tiskárny.⁹

Ukazuje se, že podobnou funkci jako ponechání monumentální středověké věže v nově přestavěném komplexu, uvedené na příkladu Moravského Krumlova, mohlo mít i dispoziční zachování původního středověkého jádra někdejší tvrze a posílení symbolického významu těchto prostor situováním významných reprezentačních prostor nového zámeckého komplexu. Ačkoliv třeba v Dřevohosticích nebo Rosicích vznikly rozsáhlou renesanční přestavbou působivé renesanční sály, dekorované například moderními geometrickými či obsahovými štukaturami, neztratily středověké prostory svůj význam a sehrály symbolickou roli šlechtické paměti, která dokládala starobylost držitelů zámku. To bylo velmi často násobeno i částečným ponecháním původních prvků, jakými mohly být například gotické fresky, klenby a žebra. V jiných případech se dosahovalo stejného účinku zvýrazněním symboliky prostoru prostředky sice moderními, avšak odkazujícími na starobylost a význam rodu nebo na symbolický význam konkrétního prostoru. Zmínit lze alespoň zdobení průniku klenebních polí, které odkazuje na gotická žebra, grotesky, heraldická znamení, emblémy, personifikace, portréty či sochy předků rodu, obrazy panovníků spjatých s rodem nebo podobizny římských císařů.¹⁰

Na zámku v Rosicích je ostatně velmi dobře patrné, jak fungovala paměť i v případě uměleckého ztvárnění těch částí, které byly primárně určeny k proměně. Žerotínové se v Rosicích pokusili vyrovnat se středověkou nevyváženou podobou zámeckého nádvoří. Stylová jednotnost měla být vytvořena prostřednictvím arkády s bohatým a celkově programovaným renesančním dekorem, pomocí jednotných renesančních oken s typickým ostěním a také prostřednictvím jednotící malované rustiky. Pohled na fasády rosického nádvoří dobře ukazuje, že se stavebníkům nepodařilo naplnit tento program beze zbytku a že se i přes jejich snahy prosazovala středověká paměť sídla. Renesanční arkáda se při severním křídle zámku omezila pouze na tři pole, na která – propojená nejspíše komplikovaným můstkem – navazovala ustupující, a tedy středověce působící zeď zámeckého paláce. Sjednocení se omezilo pouze na renesanční dekor, který je patrný i dnes, ačkoliv byla renesanční arkáda alespoň v podobě slepých oblouků po 250 letech od žerotínské stavební fáze v této části zámku přece jen dokončena.

Podobný pozoruhodný vztah mezi praktickou funkcí stavby, její pamětí a uměleckým ztvárněním lze pozorovat i při zkoumání renesančních oken, kterými Žerotínové sjednocovali jednotlivá nádvoří, dosud středověce různorodá průčelí zámeckých křídel. Ve shodě s dobovými zvyklostmi byla ostěním oken opatřena heraldickými štítky stavebníka a jeho manželky. Tento zvláštní typ renesanční dekorace, kde byl štítek Barbory a posléze Kateřiny Krajčřové z Krajku, první a druhé manželky Karla staršího ze Žerotína, z přízemních oken nahrazen v horních patrech valdštejským štítkem (třetí manželkou Karla staršího ze Žerotína byla Kateřina Anna z Valdštejna a čtvrtou Kateřina z Valdštejna), může zároveň podávat informace o postupném průběhu stavebních prací.

Lze tak konstatovat, že se tímto způsobem při vytváření renesanční umělecké podoby rosického zámku mimoděk protnul dva typy šlechtické paměti – primár-

ně genealogicky chápaná paměť rodová a sekundárně stavebněhistorická paměť šlechtického sídla. Vztah paměti k praktické funkci architektury se zde již navíc bezprostředně prolíná do jejího utváření prostřednictvím specifických dobových výrazových prostředků, které tvořily symbolickou řeč velmožského sídla – heraldiky, ikonologie a emblematické.¹¹

SYMBOLICKÁ ŘEČ ŠLECHTICKÉHO SÍDLA – ŽEROTÍNSKÉ ROSICE

U zámku moravskokrumlovské skupiny vytvářela kombinace heraldického, ikonologického a emblematického programu značně ucelený ikonický systém. Ten měl navíc svůj psaný lingvistický protějšek v knižních elogiích, genealogiích a erbovnících, v emblematických knihách i sbírkách dobových epigramů a mot, které bývaly uloženy v knihovnách šlechtických sídel a poskytovaly na jedné straně vzory pro umělecká díla obohacující zámeckou architekturu, na druhé straně byly jejich interpretačními klíči.

Totéž samozřejmě platí i v těch případech, kde se všechny složky tohoto systému nedochovaly a je potřeba je rekonstruovat, anebo kde nebyly v plné míře uplatněny a byly částečně redukovány například na ryze architektonické nebo geometrické a ornamentální vyjádření. V případě rozvinutého systému bylo jeho účelem podání složité strukturované vizuální informace o stavebníkovi, respektive majiteli zámku, jeho rodu, společenském postavení a ctnostech, jež přecházejí do dobových intelektuálních hry. Jedním ze zámků, kde lze díky objevům z devadesátých let 20. století provést dosti úplnou rekonstrukci tohoto systému, jsou beze sporu opět již výše zmiňované žerotínské Rosice.

Základní informaci o držiteli zámku dostával příchozí obvykle už při průchodu do vnějších částí zámeckého komplexu, kde byla součástí hlavního portálu nebo jeho tympanonu. V základní podobě si lze udělat představu o této informaci například díky portálu zámku v Náměšti nad Oslavou, kde se uplatnila hned ve třech rovinách. V abstraktní rovině ji tvoří hrubě bosované vnější ostění portálu, které vytváří dojem přínaléžitosti k fortifikaci a vypovídá o profánním charakteru sídla a jeho majitele v kontextu principu *architettura militare*.

Druhou rovinou je vlastní heraldické znamení Žerotínů – černý lev ve skoku stojící na trojvrší, jež zde bylo navíc rozvinuto i na štítonoše v podobě žerotínských lvů. Třetí rovinu vytváří devíza „*In Domino confido*“. Ta vypovídá o základních vlastnostech stavebníka, o jeho důvěře v Boha a v tomto konkrétním případě konstruuje duchovní protiváhu zmiňované vojenské složce jeho osobnosti. V samotných Rosicích se vnější portál zámeckého komplexu v původní podobě nedochoval; v hracím příkopu byly nalezeny dva tympanony, z nichž alespoň jeden mohl být součástí vnějšího portálu. Vyjadřují tytéž principy, byť poněkud méně rozvinuté; zároveň jde o zajímavá sochařská díla z okruhu brněnských kamenických dílen, která dokážou přetvářet pouhé heraldické znamení v umělecké dílo, jež působí svými liniemi a tím zpětně vypovídá o ušlechtilosti svého zadavatele.¹²

Podstatně větší prostor k rozvinutí vizuálního programu samozřejmě poskytovalo vnitřní nádvoří zámku. Zámeckou arkádu v té podobě, jak se uplatnil

v Moravském Krumlově, Náměšti nebo Rosicích, proto historik umění Erich Hubala označil pojmem *Tabularium-Motiv*.¹³ V případě Rosic si lze učinit představu o celkovém rozložení jednotlivých typů výrazových prostředků například na základě mladší kresby, jež zahrnuje alespoň tři klenební pole arkády. Celé tabularium arkády je možné rozdělit na několik sektorů, které podávají obraz o osobnosti stavebníka a jeho rodu. Obecnou informaci o rodině sděluje heraldický pás ve cviklech druhého patra, který rodinu prezentuje prostřednictvím erbů manželek přivdaných do rodu Žerotínů v několika posledních generacích. Zdůrazňuje spřízněnost Žerotínů s nejvýznamnějšími moravskými šlechtickými rody, a tím i jejich zakotvení ve zdejší společnosti urozených. Že jde o prezentaci konkrétních osobností – Žerotínů, pánů z Lomnice, pánů z Boskovic, Slavatů z Chlumu – dovedených až k druhému manželce stavebníka Magdaleně Slavatové z Chlumu, lze přitom doložit i prostřednictvím porovnání analogických pásů v Rosicích a Náměšti, kde uvedení o generaci starších příbuzenských spojení reprezentuje časový rozdíl mezi vybudováním těchto dvou arkád.¹⁴

Cvikly prvního patra arkád jsou dotvářeny v dané době obvyklými reliéfy římských zbraní (kromě zmiňovaných zámků srovnatelných na jižní Moravě ještě například s Bučovicemi), které jsou nejen antikizující paměti, ale také dalším z výrazových prostředků symbolické profánnosti a militaristiky. Cvikly přízemní arkády potom již v souladu s ripovskou italizující ikonologií a personifikací, jež ani zdaleka není vlastní pouze šlechticům katolickým, zcela individualizují stavebníka jako muže obdařeného významnými ctnostmi – bohatstvím, mírumilovností, slávou a talentem. Samozřejmě, že jsou to ctnosti přivlastňované raně novověkým urozeným osobám zcela obecně; na principu využití šlechtické paměti pro umělecké ztvárnění jejich sídla to ovšem nic nemění.

Tabulární rámeček arkády v případě Rosic a Náměšti dotvářejí ještě panely poprsní – na rozdíl od Bučovic, kde se přistoupilo k řešení pomocí elegantní balustrády. I tady je možné vysledovat určité ikonické alegorické prvky; průkaznost je v tomto případě přece jen poněkud nižší. Zdá se dokonce, že jde o určité prolnutí ornamentálních a výkladových prvků, dané snad střetem ideálního programového řešení s místní realitou a možnostmi. Co je však důležité v souvislosti s rosickým nádvořím a jeho arkádou ještě připomenout, je opět konfrontace principu trvání a paměti s principem změny a události. V Rosicích to může reprezentovat vybudování serliovského portálu opatřeného slavatovským erbem s ceremoniálním schodištěm, které patrně vzniklo při příležitosti jednoho ze sňatků Karla Staršího ze Žerotína.

Na nádvoří se ovšem symbolický ikonografický program zámeckého sídla neuzavíral; pokračoval naopak do reprezentačních prostor čestného patra, o nichž byla řeč v souvislosti s vazbou na funkci zámeckých prostor. V Rosicích se to týká především erbovního sálu v severním křídle zámku, kde jsou umístěny ve dvou částech místnosti přibližně podřízené dvěma polím křížové klenby. Také v těchto prostorech, podobně jako na nádvořní arkádě, lze vysledovat tři polohy symbolické řeči – groteskový program, heraldický program a emblematický program. Nástěnné malby využívající antikizujících grotesek procházejí oběma historickými sály severního křídla. Ačkoliv by se mohlo zdát, že jde výhradně o ornamentální motivy vycházející z nejrůznějších grafických předloh, ve skutečnosti jsou grotesky quasi-ornamentem přinášejícím nejrůznější drobné dějové příběhy – opice jedoucí na

koni, muži na lovu na jelena a podobně. Motiv mužů nesoucích na tyči chleba lze dokonce bezprostředně nalézt v jedné z ilustrací Ezopových bajek, vydaných u Jana Günthera v Prostějově roku 1557.¹⁵

V každém případě jsou grotesky v severním křídle rosického zámku jednoznačným antikizujícím symbolem, který spolu s ornamentálními motivy listovců a vejcovců na spojnicích jednotlivých klenebních polí vydává svědectví o humanistickém rozhledu majitele zámku. Právě tyto části umělecké výbavy rodových sálů lze dát do souvislosti s podobnými vyobrazeními na dalších českých a moravských šlechtických sídlech, mezi nimiž hraje nepochybně prim zámek pánů z Hradce v Telči.¹⁶ Ornamentální, ikonologický a emblematický program je zde s použitím různorodých uměleckých prostředků a forem rozvíjen v kombinaci mezi konkrétní rodovou pamětí zámeckého pána a obecnými dobovými trendy, jež odkazují nejen na minulost rodu a panovnické dynastie, ale často také na historii země, na její slavné středověké kořeny a s využitím křesťanské a humanistické ikonografie rovněž na biblické a antické dědictví.

Zadavatelé a autoři ikonografických programů, ale také výkonní umělci a řemeslníci při své práci ve shodě s dobovými tradicemi využívali nejrůznějších psaných textů obsažených v zámeckých knihovnách. Mnohdy do jiné umělecké formy převáděli ilustrace těchto spisů nebo využívali speciálně připravených grafických předloh, jaké ve střední Evropě představovala především díla Jobsta Amanna, Virgila Solise a dalších specializovaných tvůrců německé a popřípadě i holandské renesance.¹⁷

Heraldický program umístěný do lunet polí koresponduje s podobným programem z nádvořní arkády. I zde jsou zastoupeny erby manželek posledních generací Žerotínů a v některých případech také manželů ženských příslušnic žerotínského rodu – Slavatů, Boskoviců, pánů z Lipé, z Lomnice, Zástřízlů. Erb Žerotínů je umístěn na čestném místě v průčelí, kde dost možná stálo křeslo Jana staršího a později Karla staršího ze Žerotína. Opět se zde tedy objevuje výklad šlechtické paměti jako projev dobového rodového cítění a také vzájemná souvislost a provázanost nejvýznamnějších moravských urozených rodů, které tak byly svázány společnou genealogickou pamětí.

Zcela nezastupitelné místo v symbolickém programu erbovního sálu ovšem sehrávají emblémy camerariovského typu, jež reprezentují intelektuální rozhledy Jana staršího a Karla ze Žerotína a také jejich několik generací trvající kontakty s rodinou norimberských lékařů Camerariů, kteří byli autory mnohastránkové emblematické knihy a spisu o dějinách jednoty bratrské. Emblemata v Rosicích evidentně vznikla v souvislosti s vydáním emblematického spisu Joachima Cameraria. Karel starší ze Žerotína měl ostatně kontakty i s dalšími emblematiky, počínaje Theodorem Bèzou, v jehož ženevském domě jako mladý bydlel, a konče Slezanem Jakubem Argemundtem a Bruckem, který pro Karla roku 1618 vytvořil speciální individuální emblém.¹⁸

V rosickém erbovním sále lze z původního cyklu složeného z osmi emblémů vzhledem ke stavu zachování rekonstruovat a interpretovat pouze čtyři vyobrazení, a z toho pouze dvě zcela jednoznačně. I tak je ovšem možné alespoň částečně rekonstruovat původní smysl cyklu. Nejjasnější je výklad emblému s pyramidou obrostlou břechtanem, což je camerariovský emblém *Testante virebo*. Pyramida, tedy faraon–panovník–aristo-

krat, směřuje svým životem vzhůru k nebesům a k Bohu; díky němu k Bohu stoupá i břečtan – lid. Podle epigramu v Camerariově emblematické knize totiž: „*Pyramidis urgentem bederam munimius cernis? Talis stat favore Dei.*“ Podobně přesně lze interpretovat také vyobrazení s dmychadlem povzbuzujícím nejen oheň, ale také šlechtické ctnosti i lásku k Bohu. Nizozemská emblematická Anna Roemers Vischer zařadila tento emblém do své sbírky pod názvem *Ventilante doctrina*. Ostatní rosické emblémy lze určit pouze částečně, anebo vůbec ne. Vždy ovšem podávají svědectví o vznešenosti, víře, stálosti a mírnosti majitele rosického zámku. Ani v tomto případě tedy nejde o samoučelnou výzdobu, která by se snad pouze vyrovnávala s dobovým *horror vacui*, nýbrž o zcela programové výkladové umělecké ztvárnění šlechtického sídla, které jeho jednotlivé části propojuje v jeden celek.¹⁹

ŠLECHTICKÉ SBĚRATELSTVÍ – MAGNISOVSKÁ STRÁŽNICE

Šlechtická paměť se ovšem v raném novověku neomezila pouze na výtvarná díla a prostředky, které byly bezprostředně spojeny se zámeckou architekturou. Paměť byla vyjadřována i nejrůznějšími předměty uměleckého charakteru, které byly umísťovány v reprezentačních prostorách zámků a zámeckých komplexů. Mnohé z nich přitom byly primárně předměty s praktickou funkcí, pouze umělecky ztvárněné, například nejrůznější druhy nábytku. Šlechtickou paměť vyjadřovaly buď bezprostředně, například když šlo o předměty svázané s vlastním rodem, anebo obecně svou historicitou, která odkazovala obvykle na antiku či středověk. V zámeckém komplexu nejednou kopírovaly humanistické principy uměleckých komor nebo kabinetů kuriozit.²⁰

Sběratelství se velmi často soustřeďovalo na portrétní galerie, které různým způsobem odrážely šlechtickou paměť majitele zámku a jež zároveň zámek okrašlovaly. Za výrazný projev tohoto typu šlechtické kultury na Moravě je samozřejmě nutné považovat zámek v Telči, kde se na dvoře Zachariáše z Hradce projevil nejen vlivy prostředí jindřichohradecké primogenitury rodu, ale potažmo i jejich slavných rožmberských příbuzných. Z moravské šlechty je vhodné zmínit alespoň rozsáhlou rodovou portrétní galerii, kterou na svém zámku ve Velkých Losinách budovala zdejší větev Žerotínů.²¹ Projevy podobné kultury rodové paměti se ovšem uplatňovaly také na dvorech méně slavné či nižší šlechty.

V severomoravském Fulneku, který v té době přináležel Švajnicům z Pilmsdorfu, se například ve druhé polovině 16. století vyskytovala rozsáhlá portrétní galerie římských antických císařů, jež zahrnovala dlouhý časový úsek od antické minulosti k přítomnosti, tedy od Julia Caesara až po Maxmiliána II.²² Rozsáhlou rodovou galerií již na přelomu 16. a 17. století měli také Zástřizlové na Buchlově, kteří navíc ve stejné době získali i vzácnou ženevskou knihovnu Theodora Bèzy. Tak se mohli považovat za představitele nejvzdělanější a umělecky nejvíce angažované moravské šlechty své doby. Propojení osoby císaře Karla V. s antickými římskými císaři a bohy v interiérech zámku v Bučovicích se dokonce stalo jedním z nejčastěji publikovaných projevů moravské renesance a manýrismu.

Tato forma uměleckého vybavení zámeckého sídla nejen prezentovala historickou paměť a vztah k plynutí času, ale také vazbu mezi panovnickou dynastickou

tradicí a šlechtickou rodovou tradicí. Právě tuto tradici a její umělecké ztvárnění představují na šlechtických sídlech soubory portrétů příslušníků rodu majitele zámku. Portrétní soubory nejednou bývají sestavovány do významových kompozic, a to například v erbovním rodovém sále zámku nebo v podobně komponovaném sále předků. Také známý vratislavský portrét Karla staršího ze Žerotína byl zřejmě původně součástí podobné kolekce; jeho existence ostatně vyvrací představy o ikonofobii moravského bratrského velmože.

Třetím typem sběratelské kolekce byly speciálně zaměřené nebo kombinované sbírky portrétů různých osobností, například z vojenského prostředí nebo z prostředí církevního. Poměrně známé je také úsilí Karla staršího ze Žerotína, který si na rosický zámek dal z Francie přivezt bohatou a dosti pečlivě vybíranou kolekci portrétů, jež zobrazovala významné osobnosti z politického a náboženského světa své doby i z evropské minulosti. Je pozoruhodné, že se v sálech a na chodbách rosického zámku za pečlivého výběru Žerotína tímto způsobem setkali osobnosti z francouzského a švýcarského protestantského, respektive hugenotského světa s některými významnými katolickými kardinály.²³ S podobnými soubory se lze potkat také po prvním zklidnění bělohorských bouří přibližně mezi lety 1630 a 1650, a to například v prostředí Ditrichštejnů, Lichtenštejnů, Žerotínů, Zástřizlů, Rottalů nebo Verdenbergů. Pravděpodobně jednou z nejzajímavějších kolekcí tohoto typu, které před polovinou 17. století obohacovaly moravské zámky, byla sbírka Františka z Magni na zámku ve Strážnici.²⁴

Strážnický inventář z poloviny 17. století odhaluje hned několik pozoruhodných rysů dobové šlechtické paměti vyjádřené prostřednictvím sběratelství závěsných obrazů.²⁵ Sběrka moravského zemského hejtmana Františka z Magni, který se během svého působení ve službách Ferdinanda II., Ferdinanda III. i polského krále a Ferdinandova švagra Vladislava IV. Vasy dostal na vrchol společenského dění i do panovníkova vězení, v ní uplatnil prostřednictvím portrétních obrazů dvě významné polohy šlechtické paměti a zároveň dvě roviny utváření šlechtické dynastie, jednak o paměť šlechtického rodu.

V případě Magnisovy kolekce, kterou lze v kontextu barokního sběratelství považovat za velmi ranou, se tyto skutečnosti navíc projevil nejen ve výběru jednotlivých portrétovaných osob, ale i v celkové koncepci a dramaturgii jejich umístění v různých prostorách zámku, a to v závislosti na funkci i na symbolický význam jednotlivých prostor.²⁶

První patro strážnického zámku bylo *piano nobile*; zde se nacházející prostory proto byly převážně reprezentativní a veřejné. Právě zde František z Magni vykonával svou funkci zemského hejtmana. Tady se také konaly nejrůznější společenské slavnosti spojované s rolí strážnického panství jako *terra felix*, ostrovem míru ve válkou zmítaném kraji. Portrétní obrazy zde byly doprovázeny obrazy s válečnými scénami, symbolickými obrazy typu cyklů ročních období, krajinomalbami nebo obrazy s náboženskou tematikou.

Hlavními místnostmi čestného patra byly dvě jídelny a uherský pokoj. Obě jídelny přitom byly věnovány portrétům habsburských panovníků a jejich rodových příslušníků. V menší jídelně se nacházel obraz císaře Ferdinanda II. a obraz jeho manželky, pravděpodobně Eleonory z Mantovy, doplněný obrazem s výjevem bitvy

na Bílé hoře jako nejvýznamnější události ze života tohoto císaře. Ve velké jídelně byl motiv příslušníků habsburské dynastie ještě více rozvinut. Významní panovníci, kteří ovlivnili Magnisovu kariéru, se zde objevili i s manželkami – císař Matyáš s Annou Tyrolskou a císař Ferdinand II. s Eleonorou z Mantovy, tentokrát přesně určenou i v inventáři. Dále se tu nacházely portréty tří Ferdinandových dětí – polské královny Cecílie Renáty, bavorské vévodkyně Marie Anny a arciknížete Leopolda Viléma, který vstoupil do dějin jako jeden z nejzajímavějších reprezentantů evropské raně barokní kultury a vedle několika biskupských stolců a diplomatických i vojevůdcovských funkcí byl v určité době dokonce možným kandidátem na císařský trůn. Portrét dalšího Ferdinandova syna, římského krále a pozdějšího císaře Ferdinanda III., a jeho manželky Marie Anny Španělské (za určitých okolností by se ovšem mohlo jednat i o jeho druhou manželku Marii Leopoldinu Tyrolskou) visel samostatně v předpokoji knížecího pokoje vybaveného symbolickými a náboženskými obrazy a krajinami, a to ve společnosti portrétu kardinála Ditrichštejna, který hrál v životě Františka Magnise také obzvláště významnou roli (bez ohledu na to, jestli Magnisova žena Františka Prisca skutečně byla kardinálovou nemanželskou dcerou).²⁷ Uherský pokoj prvního patra vytvářel potom jistý protipól dvou zmíněných stolovních místností, protože zde našly své uplatnění portréty hraběcího páru, tedy Františka z Magni a jeho manželky, kterou v tomto případě nelze blíže určit.

Podobně pozoruhodné bylo rozmístění portrétních obrazů také ve druhém patře zámku, kde lze hovořit spíše o privátních prostorech hraběcího páru. V ložnicích hraběte a hraběnky se více méně opakovaly portréty významných příslušníků habsburské dynastie, tentokrát ovšem odděleně podle pohlaví. V ložnici hraběte to byla celá posloupnost habsburských císařů – Maxmilián II., Rudolf II., Matyáš, Ferdinand II., Ferdinand III., Ferdinand IV. a budoucí císař Leopold I. (nadepsáno pouze jako „*Conterfect des jetzigen jünger Erzhertzogens*“). Podobizny habsburských panovníků doplňoval portrét dalšího obzvláště významného člena dynastie – a do jisté míry i kandidáta na trůn – Leopolda Viléma a polského krále Vladislava IV. Jak bylo řečeno, František z Magni byl Vladislavovým dvořanem, bylo by proto možné očekávat, že se jeho portrét objeví i v reprezentačních místnostech zámku. V tomto případě je ovšem potřeba si připomenout komplikace a vězení, které Magnis kvůli svým kontaktům a obchodům s polským králem zažil. František z Magni se totiž v době švédského útoku na jižní Moravu snažil své majetky zachránit jejich fiktivním odprodáním polskému králi, který byl alespoň proklamativně i králem švédským. Vše došlo až tak daleko, že na hranicích strážnického panství byly osazeny hraniční kameny v červenobílých královských barvách. Když na Strážnicko dorazili švédští vojáci, byli touto skutečností natolik zaskočeni, že na rozdíl od okolních statků ponechali Magnisovo dominium bez větších škod. Pro císaře Ferdinanda III. znamenalo ovšem počínání moravského zemského hejtmana urážku císařského majestátu. Ačkoliv byl s Vladislavem IV. svázán rodinnými i spojeneckými pouty, byl Magnis okamžitě zbaven svých funkcí a na určitou dobu dokonce uvržen do vězení. Osoba krále Vladislava IV., který se alespoň diplomatickou cestou zasadil o jeho propuštění, již napříště neměla být se strážnickým hrabětem spojována.²⁸ Není proto divu, že se s Vladislavovým portrétem v okamžiku Magnisovy smrti lze setkat pouze v méně navštěvovaných zcela privátních prostorech, zatímco na Vladislavovu ženu

a dceru Ferdinanda II. Cecílii Renátu se toto omezení nevztahovalo. V pokoji hraběnky Magnisové tvořily protějšek k mužským členům panovnického rodu jejich manželky – císařovny Eleonora, Anna, Marie, Marie Bavorská a Cecílie Renáta.

Jestliže byly jídelny v prvním patře zasvěceny panovnickým portrétům, byla stolovní místnost ve druhém poschodí naopak ve znamení rozvinutého magnisovského portrétního cyklu. Nacházely se zde portréty Františkova otce Konstantina i jeho ženy, opět portrét Františka s první i druhou manželkou, portrét Františkova bratra, významného františkánského teologa a kazatele Valeriana Magniho, jehož učení v první polovině 17. století kromě jeho bratra ovlivnilo i celou řadu dalších moravských šlechticů a přispělo k rychlé rekatolizaci země.²⁹ Galerii horní jídelny uzavírají portréty Františkových synů Jana Křtitele a Rudolfa z Magni. Portrétní dvojice hraběcího páru se ostatně zopakovala ještě v jednom z menších pokojů tohoto podlaží.

Druhé patro strážnického zámku bylo samozřejmě rozděleno na více místností. Na jejich stěnách našly své místo také obrazy. Z hlediska šlechtické paměti je ovšem potřeba zmínit vojenský předpokoj, v němž visely portréty významných vojevůdců třicetileté války, k nimž se samozřejmě František z Magni alespoň symbolicky přiřazoval. Byli to Dampierre, Buquoy, Trauttmansdorff, Collalto, Gallas, Piccolomini a Croy. Kromě toho visel v pokoji ještě portrét Jana Křtitele z Magni. Ne náhodou byl tento cyklus doplněn velkou nástěnnou mapou německého území, protože oblast Svaté říše římské národa německého představovala válčiště uváděných císařských generálů. Právě příslušnost všech zmiňovaných osob k císařskému táboru přitom tvořila klíčový moment v této dispozici. V témže patře se nacházel ještě další pokoj, který byl snad poněkud stranou zájmu návštěvníků zámku a jehož označení „*Bethlen Gabor Zimmer*“ naznačuje, že příslušnost všech osob, jejichž portréty visely v prostorách strážnického zámku, k císařskému politickému táboru nemusela být vždy samozřejmostí. V uvedeném pokoji se totiž kromě v této sbírce ojedinělého historického portrétu císaře Fridricha Barbarossa a portrétů španělského a portugalského krále objevila skupina portrétů habsburských rozhodných protivníků na válečném i diplomatickém poli – švédského krále Gustava II. Adolfa, francouzského kardinála Richelieua a také zmiňovaného sedmihradského knížete Gábora Bethlena. Šlechtická paměť strážnických Magnisů tímto způsobem uzavírá určitý kruh.

Byť patrně v tomto případě nikterak zcela programově – jako například o něco později na sklonku 17. století na althannovském Vranově – prolíná se paměť s pohledem do budoucnosti a propojení rodu s panovnickou dynastií s *geniem loci*. V sále předků na Vranově šlo o kartuš přináležející k soše stavebníka Michaela Jana II. z Althannu, na níž byly vyobrazeny jeho zámky v Jaroslavicích a ve Vranově. Ve strážnickém Bethlenově pokoji uvedené propojení představuje pohled na ideální plán zámku Strážnice „*ein Abriss wie künfftig Strassnitz gebaut werden soll*“.

Šlechtická paměť se v uměleckém ztvárnění šlechtického sídla období renesance a manýrismu projevovala zcela programově. Lze dokonce říci, že toto sídlo naplňovala zvláštním vnitřním významem. Stavebníci či majitelé zámků ve spolupráci s umělci, kteří pro ně pracovali, využili všech možných uměleckých prostředků, počínaje vlastní architekturou a jejími kamenickými detaily přes vnější sgrafito a vnitřní nástěnnou malbu až po nástěnné obrazy, sochařské práce a výrobky užité-

ho umění. Stejně tak využili různých výrazových ikonografických prostředků – heraldiky, ikonografie a emblematicky, které vzájemně provazovali ve specifickou symbolickou řeč šlechtického sídla. Pokud jde o obsah, bylo této symbolické řeči a uměleckého ztvárnění sídla použito k identifikaci majitele zámku s antickou kulturní tradicí (formální antikizující prvky, odkazy na antická díla, odkazy na římské císaře), k jeho identifikaci s osobností panovníka a vládnoucí dynastií (portréty historických i současných panovníků, jejich ztvárnění pomocí alegorií a personifikací), k jeho identifikaci s vlastním rodem a jeho jednotlivými větvemi (heraldické symboly rodu v nejrůznějších podobách, heraldické symboly příbuzných rodů, odkazy na vznik, mytické i historické předky rodu, na rodové pověsti, na rodové ctnosti, jejich alegorizace) a samozřejmě také k představení symbolické apoteózy vlastní postavy současného držitele zámku (ikonografické a emblematické motivy).

To vše vytvářelo složitý a zároveň jednotící komplex uměleckých prostředků a děl, který často propojoval intelektuální prostředky s prostředky výtvarnými a uměleckými. Představené příklady reprezentují období přechodu a hledání; v průběhu následujícího století baroka mělo ovšem využití uměleckého ztvárnění šlechtických sídel na Moravě směřovat k takovým vrcholům, jako byly například rodové apoteózy na zámcích ve zmiňovaném althannovském Vranově nad Dyjí, v ditrichštejnském Mikulově, v buchlovicích Petřvaldských z Petřvaldu, v rottalovském Holešově nebo v serényiovských Miloticích.³⁰

POZNÁMKY:

- 1 Zdeněk Kudělka, *K otázce manýristické architektury na Moravě*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity F 2, 7, 1958, s. 88–98; též, *Architektura 17. století na Moravě*, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989, s. 278–188. Ani uvedené skutečnosti ovšem neznamenají, že by v konkrétních souvislostech umělecké tvorby nebylo možné pojmu výzdoba i nadále používat, jak to ostatně činí mnozí historikové umění, například včetně Kudělkova žáka Jiřího Kroupy. Ve sledovaném období navíc i zdánlivě ryze ornamentální motivy typu arabesek a grotesek byly nositeli určité zvláštní a často skryté obsahové informace. V případě grotesek to například byl odkaz na antickou historii, respektive římské císařství, a bezprostředně na dobové objevy a zkoumání antických památek. V této souvislosti šlo především o Hadriánovu vilu a Neronův palác Domus aurea, za nimiž vyjížděli do Itálie i čeští šlechtici a učenci. Pavel Preiss, *Panorama manýrismu*, Praha 1974, s. 213–228, 272–289.
- 2 Jiří Kroupa, „Decorum“ a mentality v 18. století na Moravě, in: Zdeněk Hojda (ed.), *Kultura baroka v Čechách a na Moravě*, Praha 1992, s. 111–118; též, *Palazzo in fortezza und Palazzo in villa in Mähren: zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600*, in: Lubomír Konečný – Beket Bukovinská – Ivan Muchka (edd.), *Rudolph II, Prague and the World*, Prague 1998, s. 64–69.
- 3 K pojmu aristokratická prestiž Petr Maťa, *Aristokratisches Prestige und der böhmische Adel (1500–1700)*, Frühneuzeit-Info 10, 1999, sešit 1–2, s. 43–52. Pojem konfesionalizace interpretuje jako základní motivační východisko pro kulturní a umělecký mecenát Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské éry*, Olomouc 2003.
- 4 Základní monografií o renesanční architektuře v českých zemích i přes značný materiálový a metodologický postup od doby jejího vydání, jenž se ovšem zatím projevuje spíše v jednotlivých analy-

- tických studiích a pracích, stále ještě zůstává Eva Šamánková, *Architektura české renesance*, Praha 1961. Ucelenější představu o zámecké architektuře moravské renesance a jejích různých aspektech podává Erich Hubala, *Die Baukunst der mährischen Renaissance*, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, s. 114–167, popřípadě Jarmila Krčálová, *Renesanční architektura v Čechách a na Moravě*, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, s. 6–62.
- 5 Libor Jan, *Václav IV. a struktury panovnické moci*, Brno 2006, s. 64; Miroslav Plaček, *Ilustrovaná encyklopedie moravských hradů, brádek a tvrzí*, Praha 2001, s. 655–658.
 - 6 Jiří Holub, *Zámek v Uherském Ostrohu*, in: Uherský Ostroh, Uherský Ostroh 2000, s. 339–357.
 - 7 Ivan Žlůva, *Zámek v Morauském Krumlově*, Miroslavské Kninice 1973, s. 24–26; též, *Otázka renesančního stavitele moravskokrumslovského zámku*, Vlastivědný věstník moravský 40, 1988, s. 203–209; Miloš Stehlík, *Zámek v Morauském Krumlově*, Praha 1967.
 - 8 Tomáš Knoz, *Renesanční zámek v Dřevohosticích*, Zpravodaj Muzea Kroměřížska, 1999, č. 2, s. 8–22; též, *Renaissance a manýrismus na zámku v Rosicích*, Rosice 1996, s. 18–19.
 - 9 Dana Kouřilová, *Stavební vývoj tvrze v Kralicích na základě archeologických výzkumů*, Brno 1974 (diplomová práce); též, *Stavební vývoj tvrze v Kralicích nad Oslavou. Rekonstrukce na základě archeologického průzkumu a rozboru dochovaných architektonických článků*, Vlastivědný věstník moravský 29, 1977, s. 151–165.
 - 10 T. Knoz, *Renaissance a manýrismus*, s. 60–79.
 - 11 Tamtéž, s. 29–59.
 - 12 Ke stavebním a uměleckým dějinám zámku v Náměšti nad Oslavou Dalibor Hodeček, *Stručné dějiny zámku v Náměšti nad Oslavou*, Západní Morava 7, 2003, s. 3–39.
 - 13 E. Hubala, *Die Baukunst*, s. 154–155.
 - 14 Heraldický program tohoto typu není v prostředí moravských renesančních zámků ani zdaleka ojedinelým. Například na zámku v Hranicích, který před Bílou horou náležel Zampachům z Potnštejna a posléze Molům z Modřelic, bylo při přestavbách osazeno hned několik vzájemně nesouvisejících vrstev heraldického programu. Bohumír Indra, *Erbovní vývod na hranickém zámku*, Záhorská kronika 21, 1938–1939, s. 99.
 - 15 Knihovna Národního muzea v Praze, *Ezopa mudrce život*, Prostějov 1557 (sign. 27-c-20).
 - 16 Milada Lejsková-Matyášová, *K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči*, Umění 7, 1959, s. 402–403; Marie Mžýková, *Sgrafitová architektonická výzdoba tzv. klenotnice zámku v Telči*, Zprávy památkové péče 56, 1996, s. 145–153.
 - 17 Jarmila Krčálová, *Grafika a naše nástěnná malba*, Umění 10, 1962, s. 276–282; Milada Lejsková-Matyášová, *Ohlas Solisových dřevorytů v českém renesančním malířství*, in: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora dra Josefa Cibulky, Praha 1956, s. 97–104; též, *Ještě k předlohám Virgila Solise*, Umění 7, 1959, s. 67–68.
 - 18 Bibliotheca uniwersytecka Wrocław, sign. 395005, Jacob Argemundt a Bruck, *Emblemata politica. Quibus ca, quae ad principatum spectant breviter demonstrantur singulorum vero explicatio fusius proponitur. Opus novum*, Colonia 1618.
 - 19 K problematice raně novověkých emblémů již dnes existuje poměrně rozsáhlá literatura. Zásadním lexikonem jednotlivých vyobrazení je slovník Artur Henkel – Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978.
 - 20 Problematice renesančního a především barokního sběratelství se u nás dlouhodobě věnuje především Lubomír Slavíček, z jehož pera již vzešla řada statí. Za všechny lze uvést alespoň Lubomír Slavíček, *Artis pictoriae amatores. Barokní sběratelství v Čechách a na Moravě*, in: Jiří Círk (ed.), *Sběratelství*, Praha 1983, s. 61–78. K antikizujícím motivům v české a moravské renesanci Milada Lejsková-Matyášová, *Výjevy z římské historie v prostředí české renesance*, Umění 8, 1960, s. 287–299; Jarmila Krčálová, *Antika a renesanční výtvarné umění*, in: Antika a česká kultura, Praha 1978, s. 288–305.

- 21 Milada Lejsková-Matyášová, *Renesanční interiér velkolesinského zámku*, Šumperk 1972; Marie Mžýková, *Sbírky zámku Velké Losiny*, Cour d'honneur. Hrady, zámky, paláce 1, 1999, s. 24–34.
- 22 Bohumír Indra, *K stavebním a uměleckým dějinám zámku ve Fulneku*, Vítkovsko 1958, č. 2, s. 13; též, *Ke vzniku galerie podobizen římských císařů na fulneckém zámku koncem 16. století*, Vlastivědný sborník okresu Nový Jičín 16, 1975, s. 25–27. Na fulneckém zámku se nicméně tyto fresky nezachovaly a Bohumír Indra jejich existenci zjistil na základě záznamu v raně barokním deníku hraběte Jana Františka z Vrbna z roku 1655, podle kterého mělo jít o rozsáhlou kompozici ve formě nástropní malby. Nejspíše pouze mechanicky Indra předpokládal, že se zde musely nacházet podobizny 118 císařů. Podobně nemusí platit úvaha, že fresky vznikly až po smrti Maxmiliána II., neboť údajně portrét žijícího panovníka je musel doplňovat ve formě závěsného obrazu. Malby podle Indry nejspíše vznikly za Baltazara (Balcara) Švajnice z Pilsmsdorfu nebo v době vlády jeho syna Jana. Jejich autory by měli podle Indrovy dedukce být malíři Matyáš Rahn a Theodor Neumann.
- 23 František Dvorský (ed.), *Dopisy Karla staršího ze Žerotína*, Praha 1904 (= Archiv český 27), s. 148.
- 24 K problematice umění a kultury na Moravě v průběhu třicetileté války srov. Jiří Kroupa, *Kunst, Mäzenatentum und Gesellschaft in Mähren 1620–1650*, in: Klaus Bußmann – Heinz Schilling (edd.), 1648: Krieg und Frieden in Europa, Münster 1998, s. 253–262.
- 25 Inventář zahrnující i soupis obrazů na zámku ve Strážnici je součástí dokumentů k pozůstalostnímu řízení Františka z Magni. Moravský zemský archiv Brno, C 2, Tribunální pozůstalosti, M 4p Magnis, František, fol. 30–66.
- 26 Tomáš Knoz – Bronislav Chocholáč, *Století válek*, in: Jiří Pajer (ed.), Strážnice. Kapitoly z dějin města, Strážnice 2002, s. 191–210.
- 27 Petr Maťa, *Svět české aristokracie (1550–1750)*, Praha 2004, s. 483, 864, poznámka 657.
- 28 Pavel Balcárek, *František Magnis a Morava na sklonku třicetileté války*, Studia Musea Kroměřížska '89, 1989, s. 4–28; též, *František Magnis, hrabě ze Strážnice, aneb „terra felix“ a třicetiletá válka*, Vlastivědný věstník moravský 51, 1999, s. 33–39.
- 29 Jak prokázal Thomas Winkelbauer, významným vynavačem učení Valeriana Magniho byl Gundakar z Lichtenštejna na Moravském Krumlově a Uherském Ostrohu. K tomu Thomas Winkelbauer, *Fürst und Fürstendiener. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters*, Wien – München 1999, s. 123–125, 494–500.
- 30 Tato stať byla připravena v rámci výzkumného záměru Filozofické fakulty Masarykovy univerzity – Výzkumné centrum pro dějiny střední Evropy: Prameny, země, kultura (MSM 0021622426).

VÁCLAV BŮŽEK

Paměť v heraldické výzdobě předmětů hmotné kultury šlechtických sídel 16. a 17. století

PŘI ZMĚNĚ MAJITELE ŠLECHTICKÉHO SÍDLA se pořizovaly v souladu se zemským zřízením a usnesením zemských sněmů podrobné inventární soupisy jeho majetku. Inventarizační komisi tvořili zpravidla komorníci z úřadu desek zemských, jenž byl v zásadě kanceláří menšího zemského soudu, kde se připravovaly písemné podklady k jednání většího zemského soudu Království českého.¹ Vznik inventáře souvisel s poručnickým řízením, které zajišťovalo ochranu majetkových práv vdov a nedospělých šlechtických sirotků, jejichž majetek dočasně spravovali poručníci. Inventáře movitého a nemovitého majetku se vyžadovaly při prodeji zámku a přilehlého panství novému držiteli. Inventární popisy zámeckých sídel a jejich vybavení nechyběly v konfiskačních spisech. V jejich obsahu se zrcadlil násilný zásah panovníka do soukromého majetku šlechticů, kteří se veřejně postavili proti jeho mocenským zájmům.²

Inventarizační komise mohla při popisu majetku ve šlechtickém sídle postupovat dvěma způsoby. V prvním případě procházela místnostmi zámku a do inventáře zaznamenávala všechny předměty, které patřily k zařízení jednotlivých interiérů. V případě druhém roztrídila předměty hmotné kultury ze zámeckých místností do tematických skupin podle použitého materiálu a jejich určení. V inventáři sídla popsala nalezenou peněžní hotovost někdejšího majitele zámku, jeho zlaté a stříbrné klenoty, šperky, užitkové a dekorativní předměty z cínu, mosazi, mědi, železa, skla, keramiky, kameniny, porcelánu a dřeva. Dále komise připojila záznamy o ložním povlečení, osobním prádle a oděvu, kobercích a tapetách. Následoval seznam nábytku, obrazů, knih, zrcadel, zbraní, hodin, hudebních nástrojů a rozmanitých mechanických přístrojů. Popis šperků, stolního nádobí, nábytku a svrchního oděvu v ojedinělých případech doplňovaly v inventářích zámeckých sídel údaje o jejich hmotnosti, použitém materiálu, uměleckém zdobení a barvě.³

Inventáře šlechtických sídel ze 16. a 17. století se staly v české historické vědě východiskem k poznání vnitřního uspořádání českých a moravských zámků i jejich vybavení.⁴ Obdobné výzkumy zpravidla nepřekonalý popis jednotlivých místností a předmětů hmotné kultury. Podrobné popsání a ojedinělé nákresy zvláště šperků, souborů honosného stolního nádobí a dalších předmětů hmotné kultury s heraldickou symbolikou v inventářích majetku šlechticů a šlechticů ze 16. a 17. století nezůstalo mimo pozornost historiků ve starších edicích vybraných kolekcí pozůstalostí.⁵