

studie

Funkce, forma a mentality v raně novověké profánní architektuře

Jiří Kroupa

seminář dějin umění FF MU

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

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

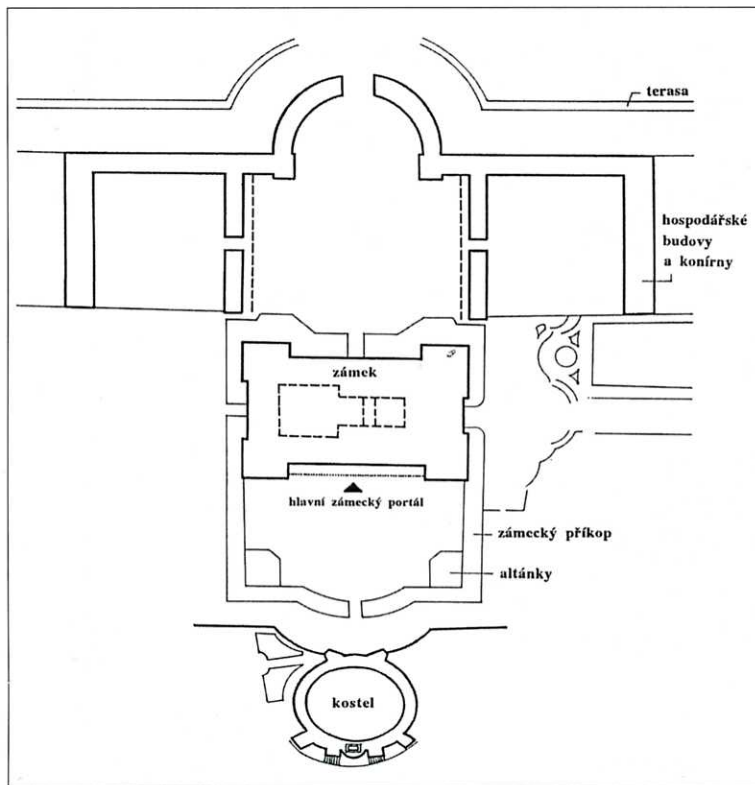
I když se někdy zdá, že dějiny architektury jsou metodologickými iniciativami současné „kritické teorie“ oproti jiným druhům umění přece jen dosud poměrně málo dotčené, i zde se objevuje kritika

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

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



Zahradní průčelí slavkovského zámku, 2004. Foto Martin Vybíral.



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

*Anonym podle Domenica Martinelliho, ▽
Slavkov u Brna, zahradní fasáda s loggii
(foto: původně SÚPPOR, archiv Semináře
dějin umění).*

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

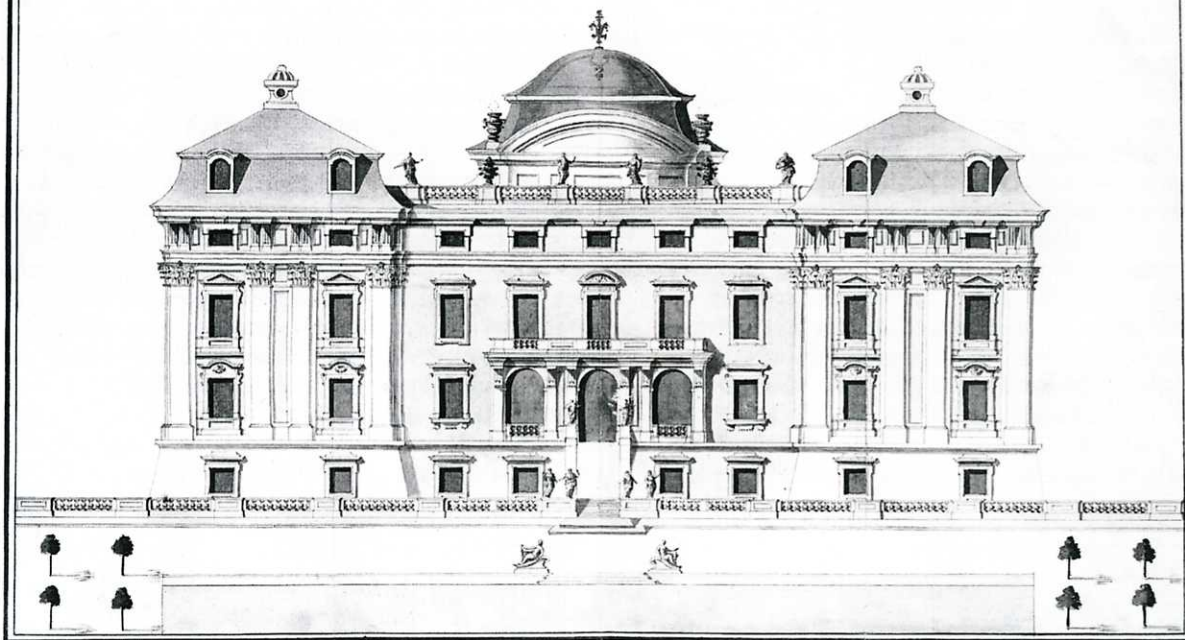
Mukařovského strukturalismus nebyl v našem dějepiscetví umění nikdy příliš sledován, kromě dílčích programových výroků Václava Richtera v jeho raném teoretickém myšlení (srov. jeho výrok: „nejde jen o to, co je smyslově postřehnutelné, ale i o to, co se za smyslovým míní“).⁶ V současné „kritické teorii“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

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

Exemplum: zámek jako emblém objednavatele

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

Facciata De Casale de Austerlitz Le parte Verso Il Giardino. Architettura de Sig. Martinelli



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

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

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

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

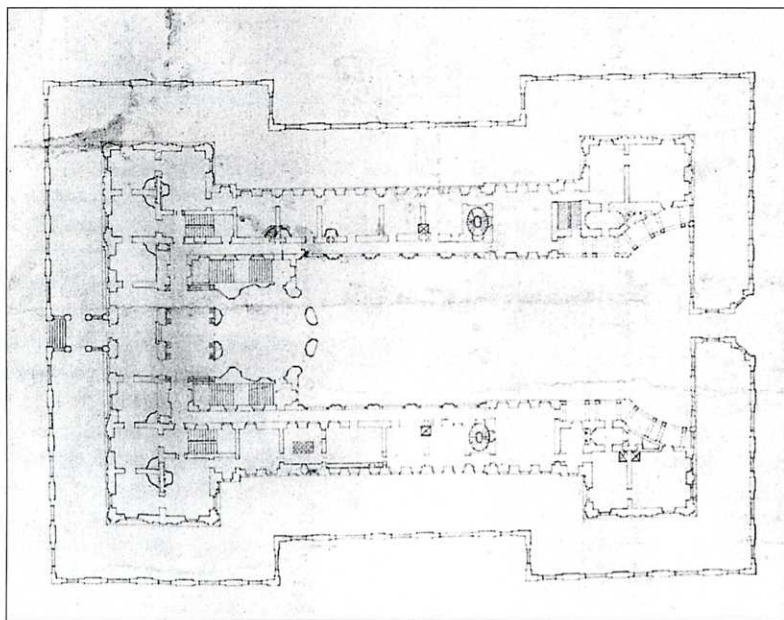
u Kouniců v této době již pohyboval jeho zednický mistr *Antonio Riva* a Dominik Ondřej z Kounic si začal ve Vídni opravdu budovat podle Zuccallioho a Rivoova projektu svůj městský palác (vlastně podle shodného berniniovského modelu).

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

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

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

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



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

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

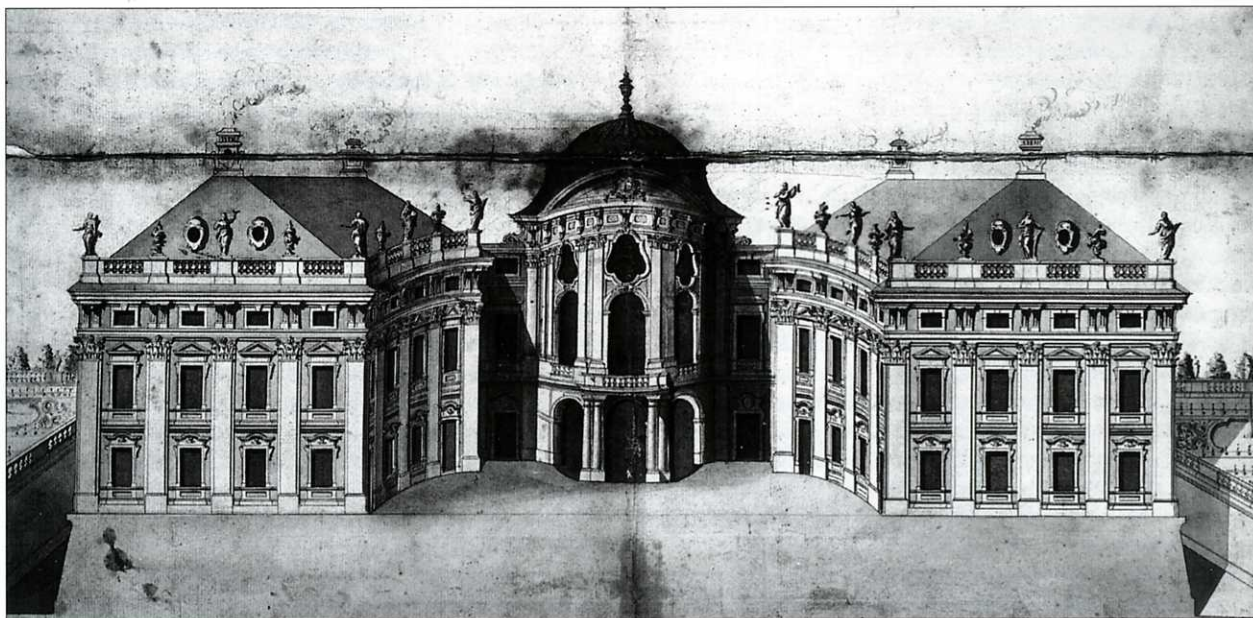
ke starším renesančním částem; z nich byla přestavěna především větší část jižního zámeckého křídla s projektovaným hlavním vstupem do zámku (relikt tohoto vstupu – trojosý mělký rizalit – zůstal na stavbě podnes zachován!). Zahradní „vilová“ fasáda se stala též od počátku hlavním předmětem obdivu. Ještě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

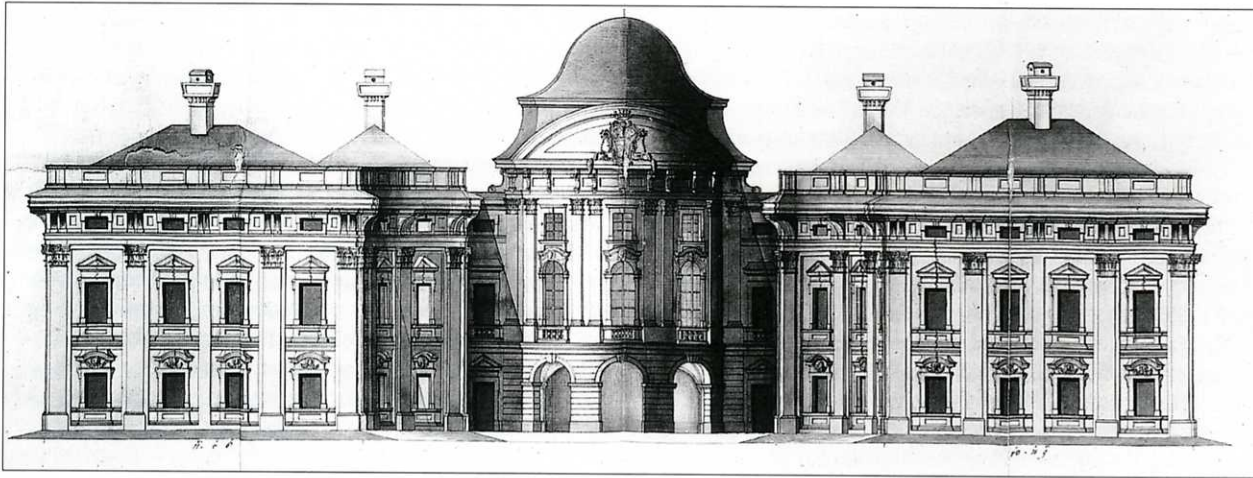
Teprve ve druhé etapě mělo dojít ke „korunování díla“, tj. na symbolicky významnější část, na říšskou reprezentaci. Tato část však již dokončována nebyla. Přirozeně jedním z důvodů zastavení stavby mohly být (jak se často v takových případech v uměleckohistorické literatuře píše) finanční obtíže po smrti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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Objednavatel a funkce

„Musí se tedy, pokud to lze, přihlížet i k těm, kdo chtějí stavět.

A to nikoli tak k tomu, co mohou, jako spíše k tomu, jakým způsobem by jejich budova dobře stála; a když byla učiněna volba, uspořádají se části tak, aby vyhovovaly celku a sobě navzájem; posléze se připojí ozdoby, které se budou zdát vhodné.“¹⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elementy v architektuře

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

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

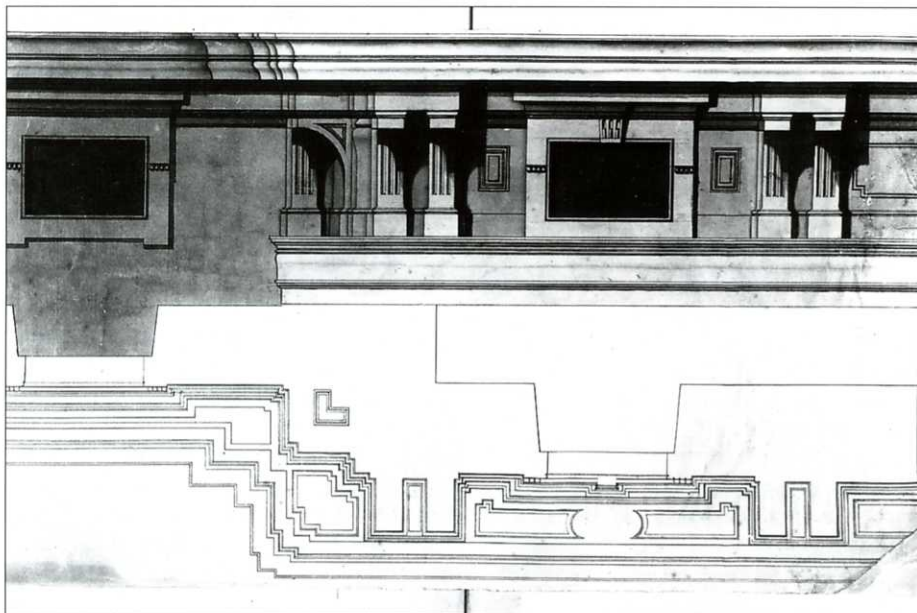
Uvažujeme-li však nad významem architektonických traktátů raného novověku pro naši interpretaci architektury této doby, dobře si uvědomíme význam již jednou zmíněného architektonického traktátu Sebastiana Serlia v této oblasti. Ten na počátku své čtvrté knihy ohlásil svou značně důležitou teoretickou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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Exkurze do cizí senzibility

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

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

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

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

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

a) vizuálně přístupných forem a povšimnutím si jejich důležitosti v celku díla (uvědomění si těch forem, které jsou *znakově* podstatné);

b) určení problému (jak všeobecného charakteru úlohy, tak jednotlivých dílčích instrukcí ve vztahu ke vzniku uměleckého díla);

c) vyznačení uměleckého a kulturního kontextu (to znamená seznam užitých, případně záměrně nepoužitých *formálních prostředků*).

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

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



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

Od Baxandalla se tak dostáváme zpět do střední Evropy k Janu Mukařovskému a nakonec opět do Brna k „Brněnské škole dějin umění“. Přirozeně jsme nyní v jiné situaci než naši předchůdci; máme mnohem více informací o konkrétním historickém průběhu dějin umění a prošli jsme cestou uměleckohistorických metodologií 2. poloviny 20. století. Pokud bych však měl na závěr uvažovat o tom, kde by měl začít náš dialog o architektuře jako o uměleckém díle, odvíjený v intencích klasické metody „Brněnské školy dějin umění“, mohu snad říci, že je třeba jej rozvinout ze dvou základních polí:

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

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

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

Poznámky:

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