

Jiří Kroupa

Umělci, objednavatelé a styl

Studie z dějin umění

Barrister & Principal

*Filozofická fakulta
Masarykovy univerzity
– Seminář dějin umění*

Brno 2006

Arbeiten sowohl der vaterländischen als anderer fremden Künstler enthalten sind. První sešit byl vydán in: Christian d'Elvert, *Schriften der historisch-statistischen Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde*, IX, Brünn 1856, s. 361–411.

13. *Vite de' pittore, scultore ed architetti moderni* (eds. Valentino Martinelli, Alessandro Marabottini. Peruggia 1992), Srov. Joseph Connors (recenze edic. Giovanni Baglione, Giovanni Batt. Passeri, Lione Pascoli). *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57, 1998.
14. Na jedné z akademických kreseb je Winterhalderovou rukou připsaná poznámka „Třebíč“. To by mohla být indicie toho, že nějaká akademická škola mohla existovat kupříkladu i korespondenčně.
15. Lubomír Slaviček, Ein guter Maler muss bildhauerisch, und ein guter Bildhauer malerisch arbeiten trachten, Zu einigen malerischen Zeichnungen des Bildhauers Josef Winterhalder d. Ä. in Brünn, in: Markus Hörsch, Elisabeth Oy-Marra (ed.), *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und Slowakei. Festschrift für Franz Matsche*. Petersberg 2000, s. 145–154.
16. K debatě „disegno contra colorito“ srov.: Philip Sohm, op. cit., 1991 (naše pozn. č. 4).
17. Lubomír Slaviček, Kresba: „La prima achademia“, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Rennes – Brno 2003, s. 24–25.
18. Anton Joseph Dezallier d'Argenville, *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung die Zeichnungen und Gemälde grosser Meister zu kennen*. Leipzig 1767 (překlad podle původního francouzského originálu, 1745–1752), s. 7.
19. Tamtéž, s. 19.
20. Michael Baxandall, *Stíny a světlo. Umění a vizuální zkušenost*. Brno 2003. Kniha vyšla v edici Dějiny a teorie umění nakladatelství Barrister & Principal.
21. Heinrich Wölfflin, *Klassische Kunst*. Berlin 1897.

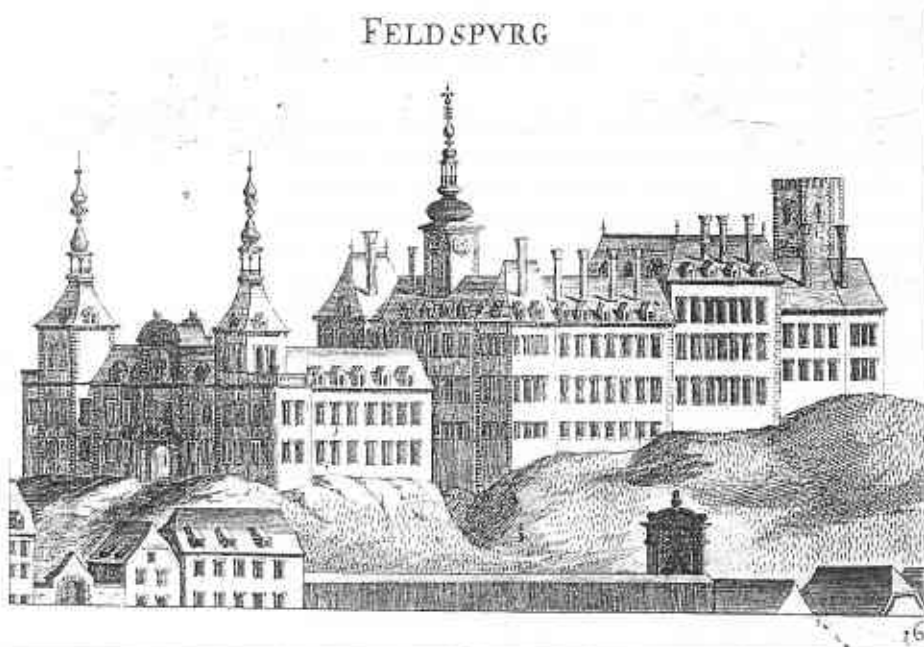
III. Úloha a forma v architektuře

„*Forma sleduje funkci*“: tento výrok severoamerického architekta Louise Sullivana, který byl úspěšně používán v teoriích a kritikách moderního funkcionalismu, není ničím, co by bylo spojeno pouze s naší současností. Kdybychom totiž měli uvažovat o tom, kde by měl začít náš dialog s minulostí nad starými architektonickými díly, je třeba říci, že by se měl odvíjet především od rozvahy nad rekonstrukcí jejich architektonické úlohy. V průběhu projekčních prací docházelo mezi stavebníkem-objednavatelem a stavitelem k diskusi (někdy skutečné, ale někdy ani nevyslované), při níž byly zohledňovány: zadání, typ, idea a dílčí funkční požadavky.

Zadání v tomto smyslu představuje především první a všeobecný charakter úlohy. Stavebník se nejprve sám rozhoduje o výstavbě chrámu, kláštera, zámku či rezidence, městského paláce apod. Do vymezení takto všeobecně chápaného zadání ovšem stejně tak patří konkrétní podoba pozemku, existence starší budovy, jež má být přestavována, okolní zástavba a *ambiente* budoucího projektu. Stavebník i jeho stavitel si ve druhém kroku vybírají architektonický *typ*. Ten bývá se zadáním často úzce spojován (srov. např. půdorysná dispozice čtyřúhelníku s vnitřním nádvořím, myšlenka otevřeného nádvoří apod.), avšak jeho význam pro vznik uměleckého díla je mnohem složitější. Volba typu odpovídá určité době, jindy podléhá dobové a místní módě, ale též úvaze tvůrčího architekta, jenž má možnost individuální volby uvnitř širšího typologického rámce. Typ je posléze nositelem ideového obsahu – v architektuře především *prostorové ideje*, na niž odkazuje. Tato idea jako umělecká myšlenková konstrukce (představa) přetrvává svou dobu, a působí tak i na současného

návštěvníka a vnímatele uměleckého díla. Všechny tyto uvedené části, které při analýze stavby sledujeme, tj. zadání, typ a idea, charakterizují ve svém celku uměleckou architektonickou úlohu. Tato úloha je realizovaná v provedené stavbě, ale někdy též pozměňovaná dalšími *dílními funkčními požadavky*, které jsou stavebníkem při provádění projektu vyžadovány. Pokud tedy chceme porozumět užitým architektonickým formám, vyplatí se sledovat nejen původní „sapere“ a „praticu“, ale též některé původní termíny a myšlenky vycházející z dobové senzibility v minulosti. Tak můžeme posléze ve zdánlivě jednoduché památce ukázat časově odlišné umělekohistorické „*vrstvy*“ včetně odlišných způsobů jejich původního utváření.

13 Georg Mathias Vischer (1628–1696), zámek ve Valticích kolem roku 1670, in: G. M. Vischer, *Topographia archiducatus Austriae inferioris modernae*, Augsburg 1672.



4. Zámek ve Valticích v 17. století: palazzo in fortezza

Zámek ve Valticích patří zcela jistě k nejpůsobnějším a vizuálně nejpřitažlivějším zámeckým stavbám na Moravě. Je umístěn v nádherném přírodním rámci Lednicko-valtického areálu na hranicích Moravy a Dolních Rakous. Je součástí krajinného prostoru a přitom svou polohou v této krajině vyznačuje zcela určité, dominantní místo. Když si jej my, moderní návštěvníci, dnes prohlížíme a putujeme krajinou za poznáním také dalších architektonických památek, může se nám snadno zdát, že všechny tyto stavby, většinou značné umělecké hodnoty, vznikaly v minulosti pouze z estetického a uměleckého zájmu svého objednavatele a tvůrce. Také proto si je se zaujetím prohlížíme a současně obdivujeme vytříbený vkus našich předků, jejich citlivost při zasazení stavby do přírodního rámce i vůli po bohatém vybavení interiérů. Přitom jsme v pokušení se domnívat – a průvodci nám to často rovněž naznačují, že kvalitní architektura vznikala postupným naplňováním nějaké původní umělecké ideje, přepracováním nebo doplněním původního plánu anebo byla vůbec vytvořena jako ilustrace dobového, moderního stylu. Často si snad ani neuvědomujeme, že výstavba takového aristokratického sídla, jakým byl kupříkladu zámek ve Valticích, nebyla pouze postupným modernizováním stavby podle vládnoucího vkusu, jehož proměny bychom mohli sledovat stavebněhistorickým průzkumem objektu (případně připojováním všobecně stylových „nálepek“). Zámek byl přirozeně nejprve sídlem významného rodu, ale též centrem správy hospodářského majetku nebo místem určeným k letnímu pobytu na venkově: především tedy symbolizoval společenský status a postavení majitele a jeho rodu v dobových společenských strukturách.

Je tedy 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 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 zájemců. Můžeme si přitom povšimnout, že v průběhu dějin nebyl vlastně „zámek Valtice“ nikdy stále stejnou stavbou. Stejně jako se měnila jeho funkce a prestiž jeho obyvatel, tak se spolu s tím proměňoval též charakter architektonické umělecké úlohy, do níž zasahoval objednavatel spolu se svými staviteli a dalšími umělci a řemeslníky, podílejícími se na jeho výzdobě. A právě tak jako se proměňoval onen (často nepsaný) charakter, proměňoval se také styl zámku, ale možná ještě více způsob akcentování a vnímání uměleckých forem, které byly na stavbě použity.

Dějiny a autorství valtického zámku se staly tématem již celé řady studií jednak z české strany (Václav Richter, Zdeněk Kudělka, Miloš Stehlik, Miroslav Plaček)¹, jednak ze strany rakouských historiků (Anton Wilhelm, Hellmut Lorenz, Wilhelm Georg Rizzi)². Zatímco autoři českých prací neměli k dispozici archivní pramenný materiál a jejich úvahy se točily především kolem objasnění stylově-historické struktury zámku (včetně zdůraznění především osoby architekta Domenica Martinelliho jako údajného hlavního tvůrce zámku), rakouští historikové umění se naopak mohli více opírat o archivní rešerše asi nejvýznamnější publikace o valtickém zámku sepsané Gustavem Wilhelmem za druhé světové války (kníha byla na konci roku 1944 již připravena v Brně k vydání, ale po válce byl její náklad zničen). Přestože se vinou situace končící války dnes nedochovala většina původních archivních pramenů, přece jen jsme o hlavních etapách dějin valtického zámku relativně dobře zpraveni právě díky několika zachovaným kopiím zmíněné publikace.³

Přirozeně se nyní po těchto vydaných studiích nabízí otázka, co můžeme ještě dnes k poznání dějin valtického zámku přinést

nového? Umělecký historik by se neměl zajímat pouze o stanovení stavebního vývoje a o výčet jeho dat, ale měl by vysvětlit, co vedlo ke vzniku významného uměleckého díla, případně proč byly při jeho realizaci použity zcela určité formální prvky. Brněnský univerzitní profesor Václav Richter, jenž se Valticemi obsáhle zabýval, kdysi při úvaze nad poněkud odlišným uměleckohistorickým problémem v souvislosti s měnící se funkcí souboru uměleckých památek dodal: „... *nemění se však jen jeho obsah, mění se i způsob, jak byl tento předmět dán.*“⁴ Pokud bych jeho slova parafrázoval pro dějiny valtického zámku, mohl bych obdobně říci: v historii Valtic se neměnila pouze funkce a vnější podoba zámku, proměňoval se i způsob, s nímž mecenáš a jeho umělci v různých dobách k úpravám a přestavbám zámku přistupovali. Valná většina významných stavebních děl v raném novověku ostatně vznikala z duchovní spolupráce stavebníka-objednavatele a jeho architekta a rovněž tak z tvůrčího napětí mezi rozdílnými uměleckými koncepcemi jednotlivých umělců, kteří navrhovali vlastní individuální řešení, ale inspirování prací ostatních je často tvořivě obměňovali. V současnosti je tedy v dějepise umění považováno takřka za nezbytné nejprve sledovat formulování všeobecné architektonické úlohy a vedle toho také vnímat specifické požadavky ze strany objednavatelů. S tím bychom poté měli konfrontovat způsoby architektonického řešení navrhovatelů a nakonec bychom si měli povšimnout, jak bylo projektované řešení při realizaci proměňováno řemeslníky, kameníky, stukatéry, ale rovněž tak malíři a zahradníky.

To, co je tedy zvenčí na první pohled často nahlíženo pouze jen jako pozvolná konkretizace určitého samostatně se vyvíjejícího uměleckého stylu, se při pohledu zevnitř mnohdy objeví spíše jako výsledek souznění a konfrontace mezi teoretickými a praktickými schopnostmi objednavatele, jeho projektanta a jednotlivých řemeslníků, podílejících se na stavbě.⁵ Onen zmiňovaný pohled *zvenčí* se často objevuje v přehledových a soupisových publikacích spíše průvodcovského a informativního charakteru, pohled *zevnitř* může být výsledkem určitého historického dialogu mezi divákem a uměleckým dílem. V následujících řádcích se tedy pokusím být prostředníkem takového dialogu.⁶ Poznání

všech různorodých okolností, které do procesů architektonického projektování vstupovaly v minulosti, snad návštěvníkovi potom umožní lépe ocenit uměleckou kvalitu architektonických idejí v jednotlivých etapách existence valtického zámku a dá mu porozumět některým zvláštním formálním detailům, které na něj ve Valticích dodnes vizuálně působí.

I. „Palác ve tvrzi“ jako knížecí rezidence

Cesta k výstavbě raně novověké valtické rezidence byla postupná a započala zjevně v souvislosti s dramatickými osudy rodu Liechtensteinů ve druhé polovině 16. století. Tehdejší senior rodu *Kryštof IV. z Liechtensteina*, jenž tehdy vlastnil na Moravě významné mikulovské panství, se dostal do finančních obtíží a svůj zadlužený majetek musel roku 1560 prodat. Bez majetkového zázemí již nemohl plnit roli reprezentanta celého rodu a o tři roky později musel své postavení rodového *staršího* předat svému bratranci *Hartmannovi II. z Liechtensteina*. Ten do té doby vlastnil valtické panství v Dolních Rakousích a z bývalého seniorského majetku na Moravě se mu nyní podařilo získat zpět sousední Lednici. Obě sousední panství na obou stranách hranice propojil dohromady, a symbolicky tak udržel tradici seniorské liechtensteinské držby na Moravě. Po jeho předčasné smrti po něm zůstaly nezletilé děti: proto se v čele liechtensteinského rodu vystřídal nejprve jeho mladší bratři. Po smrti posledního z nich došlo v letech 1596 a 1598 k novému rozdělení liechtensteinského majetku mezi tehdy již zletilé syny Karla, Maxmiliána a Gundakara z Liechtensteina. Součástí nových dohod bylo potvrzení rodové jednoty Liechtensteinů a zdůraznění majorátního postavení toho rodového příslušníka, který vlastnil panství Valtice v Dolním Rakousku a na Moravě potom Prostějov s Plumlovem. Valtice tedy připadly nejstaršímu *Karlu z Liechtensteina (1569–1627)* a ten rovněž získal od svého mladšího bratra prostějovsko-plumlovské panství na Moravě (kromě toho získal na Moravě ještě Černou Horu a Úsov). Mladší kníže Maxmilián obdržel dolnorakouské panství Rabensburg (na Moravě Bučovice) a nejmladší Gunda-

kar dolnorakouský Wilfersdorf (na Moravě Moravský Krumlov a Uherský Ostroh). Nepochybně pro upevnění svého postavení přestoupili všichni tři bratři od roku 1599 postupně na katolickou víru (první konvertoval nejstarší Karel). Majorátní pán měl do budoucna jednat v souladu s ostatními příslušníky rodu, zastupoval celý rod navenek a měl rozhodující slovo ve vnitřních rodových záležitostech. Císař Rudolf II. toto rozdělení roku 1606 potvrdil, a navíc na sklonku března roku 1607 udělil Karlovi z Liechtensteina velký „*palatinát*“ – mimo jiné s právem stavět zámecké rezidence a razit své mince. O rok později, roku 1608, aniž by získal předtím hraběcí titul, byl Karel z Liechtensteina přímo povýšen do knížecího stavu a bylo mu přiznáno první místo ve stavovské obci na Moravě. Roku 1614 se stal vévodou opavským.⁷

Tyto události časově rámuji zřejmě ono období, kdy se nový kníže a reprezentant rodu rozhodl vybudovat novou rezidenci ve Valticích jako symbol svého nového postavení uvnitř rodu i v aristokratické společnosti. Přesnější datum o tom, kdy byla přestavba původního valtického hradu zahájena, dnes již neznáme. Zmínky o stavebních pracích v areálu jsou však zachovány již z let 1612–1614 (zedník Jacopo Allio, kameník Antonio Crivelli, stavitel Marco di Marco). Do doby těsně před rokem 1619 bývají datovány dva návrhy programu pro malířskou výzdobu sálů v rezidenci. Kromě malovaných genealogií, portrétů předků a scén s bitvami, jichž se zúčastnili příslušníci rodu, jsou mezi tématy, jež si kníže volil sám, uváděny kupříkladu: *Jak mne povýšil císař Rudolf do knížecího stavu*, *Jak mne Matyáš učinil vévodou opavským*, *Jak mi moravská společnost uděluje první postavení* (jinou variantu ikonografie výzdoby tvořila ještě další témata, např.: *Jak jsem byl zemským hejmanem na Moravě*, *Jak jsem se stal katolíkem*).⁸ Můžeme si tedy představit nově vyzdobované reprezentační prostory jako sled za sebou jdoucích vyzdobených místností, ústících do trůnního rezidenčního sálu vládnoucího knížete.

V roce 1623 je stavba knížete Karla označena jako knížecí rezidence („*fürstliches Residenz-Gebeü*“), ovšem konkrétní stavební úlohu ve Valticích můžeme rekonstruovat pouze nepřímou. Především byl postaven nový palác, který vznikl rozšířením

hradního areálu směrem k severovýchodu. O tom, jak vypadal, máme určitou představu díky zaměření z konce 17. století. Z podélného řezu je totiž patrné, že palác přímo navázal na dva vedle sebe stojící paralelně zastřešené trakty na konci staršího hradu. V literatuře bývá v nově vzniklém paláci dosud předpokládána existence malého nádvoří, nicméně původní popis zaměření označuje nádvoří před palácem zřetelně jako „druhé“ a po něm teprve starší hradní nádvoří jako „třetí“.⁹ Těsně k oběma traktům bylo směrem k městu připojeno nové příčné obdélné palácové těleso. Bylo o něco delší než tyto trakty a bylo samostatně zastřešeno. Takto spojený celek byl ovšem navenek sjednocen fasádou, která měla po straně směrem k Mikulovu sedm okenních os a byla v nárožích rámována nepravidelnou rustikou. Fasáda byla členěna v té době typickým způsobem do horizontálních vrstev oddělených parapetní kordonovou římsou, na niž přímo nasedala okenní ostění (ve středoevropském prostředí ukazuje podobný typ dodnes zachovaná fasáda zámku v Linci). Směrem do budoucího předzámčí byly k tomuto novému paláci dále připojeny dva kryté dvoupatrové koridory, které byly v přední části proti městu propojeny spojujícím křídlem s bastionovými rizality v nárožích. Zde vznikl nový vstup do rezidence, neboť přes opevněný příkop se do nově vzniklého nádvoří vcházelo vstupní branou, nad níž byla vztyčena věž s hodinami.

Kdo se na této počáteční přestavbě původního hradu v rezidenci podílel, dnes nevíme; z významnějších architektonických osobností pozval kníže Karel do sousední Lednice roku 1617 architekta *Giovanni Maria Filippiho* (po 1560–kolem 1630; byl s ním ovšem ve spojení již dříve u pražského dvora) a roku 1628 je v pramenech uváděn jako knížecí stavitel *Giovanni Battista Carlone I.* (před 1590–1645). Chceme-li však zhodnotit práci stavitelů na valtickém zámku v 17. století, nemůžeme sledovat pouze jejich jména, ale je zapotřebí zohlednit jak stylově-historickou kritiku, tak i charakter stavební úlohy, kterou objednavatel (v tomto případě nový suverén a přední aristokrat země) vyžadoval. V traktátech-vzornících Sebastiana Serlia a Vincenza Scamozziho nacházíme ve druhé půli předchozího století počátek zcela určité stavební typologie, s níž středoevropské prostředí kolem

dvora Rudolfa II. zřejmě seznámil vydavatel Serliových spisů, rudolfínský antikvář a architekt Jacopo Strada. V této typologii měl pro vzhled významné rezidence v 17. století (ale i později) značnou důležitost stavební typ „palazzo in fortezza“ – palác ve tvrzi, tj. palác s ústředním nádvořím, vybudovaný v areálu uprostřed opevnění s vodním příkopem. Palác měl v průčelí obytné nárožní rizality, které symbolicky naznačovaly pevnostní charakter stavby.

Není bez zajímavosti, že právě typ „palazzo in fortezza“ byl v průběhu 17. století velmi často obsahově spojován především s projekty významné rodové rezidence či centra aristokratického dvora (na Moravě je příkladem takové rezidence zámek olomouckého biskupa v Kroměříži). Pro všechny projektanty a stavitelé valtického zámku až do poloviny 18. století zůstala rezidence základní stavební úlohou a onen „palác ve tvrzi“ byl jejím trvalým vyjádřením. Vnější svědectvím tohoto řešení jsou ve Valticích dodnes nápadné nárožní rizality při vstupní části fasády valtického zámku. Je zjevné, že tyto rizality vznikly původním projekčním záměrem podle vzorníkových publikací. Současně přitom s určitou monumentalitou zdůrazňovaly vstupní zámečkou fasádu před nádvořím s palácem.

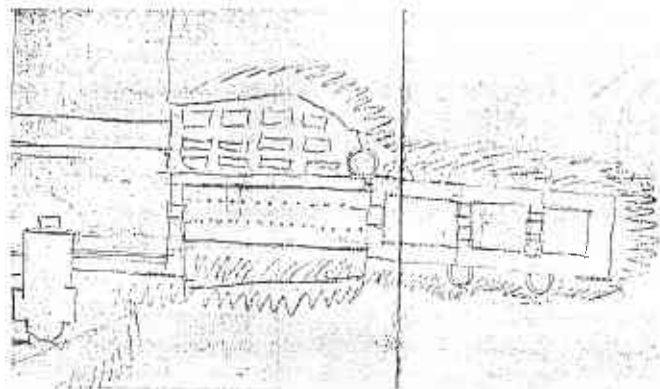
Při úvaze o tom, co bylo ve Valticích za života knížete Karla vlastně postaveno, se zdá, že to byl především tento nový rezidenční palác se dvěma postranními koridory a vstupní kulisovitá fasáda patrně s reprezentativním portálem v ose. Půdorysný rozsah a původní podobu paláce mezi nádvořím a starším hradem však přesně neznáme. Dodnes jsou pod dnešním ústředním nádvořím zachovány sklepy; ty byly patrně původně zahloubeny pod stavěnými částmi. Na druhé straně se ovšem zdá, že také směrem do staršího hradu zasahoval palác dále, než je dnešní průběh zahradní fasády. Na vedutách ze 70. a 90. let 17. století lze dnes odečíst pouze počet okenních os po stranách nově vytvořené rezidence: 4 (bastionový rizalit) – 9 (koridor) – 7 (palác).

I z tohoto pohledu je zřejmá poměrná velikost nově vzniklého paláce oproti vstupním částem. To by však mohlo znamenat, že konfigurace tří vstupních užších křídel s koridory a hlavního palácového tělesa se snad mohla více opírat o model tehdy aktuál-

nějšiho francouzského používání průchozích galerií, představných před obytnou budovu. Na tuto skutečnost si ostatně později stěžoval další majitel, kníže Karel Eusebius, když hovořil o malé obyvatelnosti zámku, v němž je jen řada průchozů a galerií. Idea hlavního paláce a galerií ve tvaru „palazzo in fortezza“ naproti tomu ovšem velmi dobře splňovala požadavky dobové konvence kladené na architektonickou reprezentaci. Je proto jen škoda, že nejsme nijak blíže informováni o původní podobě zámeckého průčelí. Bylo by kupříkladu velmi zajímavé dozvědět se, v jakém vztahu mohla být vstupní brána Karlovy rezidence se vstupní, tzv. Matyášovou bránou Pražského hradu, budovanou jen o málo let dříve.¹⁰

II. Via triumphalis: obřadní cesta ke „kameni světa“

Při interpretaci významu zámecké přestavby ve Valticích během 17. století upozornil před časem Petr Fidler na obsahový význam půdorysné podoby zámeckého komplexu budovaného na podélné ose „*via triumphalis*“ (triumfální cesty). Na této cestě je řada objektů a nádvoří přiřazována za sebou podél linie vedoucí od nového, monumentálně rozvrženého farního chrámu směrem až ke starší hradní věži na konci celého rezidenčního areálu. Podobné téma triumfální cesty v rezidenci nebylo ovšem před po-



14 Giovanni Pieroni da Galiano, zámek na triumfální cestě (ideální projekt pro zámek Brtnice), reprofoto: Seminář dějin umění FF MU

lovinou 17. století nikterak ojedinělé. Jeden z nejvýznamnějších italských architektů a teoretiků pracujících pro habsburský dvůr před polovinou 17. století Giovanni Pieroni da Galiano zhotovil již ve 20. letech 17. století náčrtek (*planum generale*) pro přestavbu rezidence generála Collalta v Brtnici.¹¹ V něm takřka modelovým způsobem navrhl „navlčání“ jednotlivých budov s nádvořími v ose za sebou od chrámu až po vnitřní část původního goticko-renesančního zámku, který tvořil jakési magické jádro rezidence. Obdobný půdorysný a prostorový koncept se objevuje v době třicetileté války také na jiných rezidencích ve střední Evropě. Koneckonců s toutéž konfigurací zámeckých staveb podél triumfální cesty se setkáváme v dalším průběhu 17. století při výstavbě dietrichsteinské rezidence v Míkulově a ještě mnohem později, kolem roku 1700, procházela „*via triumphalis*“ althausovského zámku ve Vranově nad Dyjí kolem hospodářských a rezidenčních budov a příznačně končila v oválném, memoriálním sálu slávy a ctnosti aristokratického rodu.

Ve Valticích bylo s touto prostorovou ideou, která symbolizovala význam knížecího triumfu a vjezdu do vnitřních částí „liechtensteinského domu“, zjevně rovněž počítáno a starší hradní části s původní věží zůstaly přirozeným završením projektované směrové osy od farního kostela. V tomto slova smyslu se stalo nádvoří původního hradu opravdu jakýmsi magickým jádrem. Někde v jeho blízkosti byla roku 1654 vybudována „*garderoba*“ – pokladnice, tj. síň se vzácnými uměleckými předměty a kuriozitami. O tři roky později byla vyzdobena štukami podle projektu štukatéra a projektanta Giovanniho Tencally. K dekoraci klenby existuje reprodukce Tencallova vlastnoručního projektu, která potvrzuje, že půdorysně měla klenba nepravidelný tvar, a byla tedy asi umístěna právě v nejstarším hradním traktu. Měla to být jistě mimořádná a nákladně vybavená místnost: zachované inventáře z doby knížete Karla Eusebia dokládají, že „*garderoba*“ byla jakýmsi magickým studiolem, naplněným drahými předměty, přírodními raritami a alchymickými tabulemi. V této místnosti byla též uchováována liechtensteinská vévodská koruna. Těsně před svou smrtí si ji nechal zhotovit kníže Karel ve Frankfurtu nad Mohanem a v Praze. Koruna byla vyzdobena perlami a dra-

hokamy, jejichž nejvýznamnějším kusem byl diamant, symbolizující „světelný kámen“ jako aluzi na význam jména Liechten-Stein.¹² Jakmile se stal Karlův nástupce, kníže Karel Eusebius, plnoletým a získal právo nosit tuto korunu, nechal si zhotovit osobní *impresu* (emblem) s obrazem nezničitelného drahého kamene, ztělesňujícího magickou, přírodní sílu. Mohli bychom tedy snad předpokládat, že prostorová a do jisté míry i magicky zázračná idea „triumfální cesty“ rodovou rezidenci k nejstarším částem hradu, v nichž byl spolu s dalšími vzácnými předměty přírodní či alchymické povahy ukryt symbol liechtensteinské vlády, byla spojena s obdobným citem pro zázračné (thaumaturgické) působení starého hradního areálu.

Uměleckohistorickou otázkou zůstává, zda uvedený záměr nebyl již součástí první stavební etapy za knížete Karla. Pravděpodobně nikoli: předně za idcového tvůrce *modelu* nového typu rezidence bychom měli považovat císařského architekta a pevnostního inženýra Giovanni Pieroniho teprve od 20. let 17. století. To by potom nejspíše znamenalo, že nová architektonická idea byla spojena až se stavebníky a staviteli následující generace. Po smrti knížete Karla roku 1627 se stal poručníkem jeho tehdy nezletilého syna Karlův bratr, kníže *Maxmilián z Liechtensteina (1578–1643)*. Ten měl „osobního“ italského architekta a štukatéra *Giovanniho Giacoma Tencallu (kolem 1600–kolem 1650)*, který ve Valticích pracoval v letech 1629–1638.¹³ Giacomo Tencalla patří nesporně ke klíčovým postavám, které středoevropské prostředí seznámily s autentickým římským raným barokem. Jeho valtickým dílem byl především projekt a stavba blízkého farního chrámu, jedné z prvních barokních staveb v Dolních Rakousích a na Moravě.

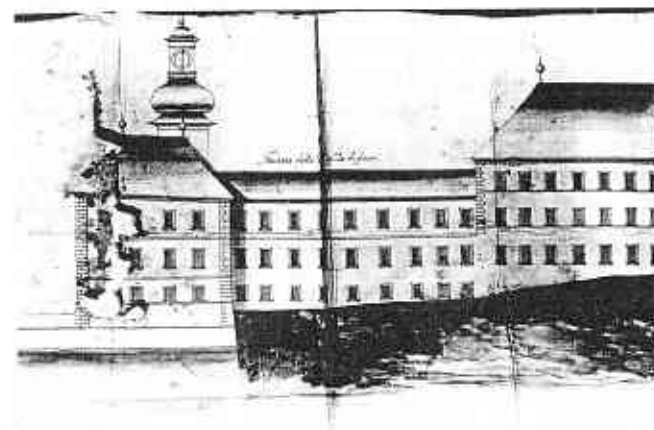
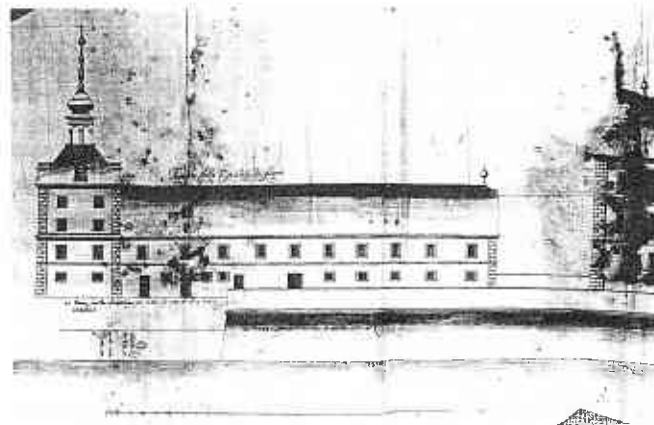
Od roku 1632 se stal plnoletým majitelem panství sice již kníže *Karel Eusebius z Liechtensteina (1611–1684)*, ovšem jak je ze sporých dat zřejmé, do výstavby kostela i zámku nadále zasahoval kníže Maxmilián se svým architektem, Dějiny valtického zámku za knížete Karla Eusebia jsou přitom značně nepřehledné – v neposlední řadě také proto, že v průběhu 17. století zde pracovali celkem tři Tencallové se stejným jménem za sebou(!).¹⁴ Poté co se stavební kopule valtického chrámu zřítily, byl původní pro-

jektant Giovanni Giacomo Tencalla roku 1638 propuštěn z knížecích služeb, ale ve stavbě dále pokračoval jeho mladší bratr *Giovanni Tencalla*. Ten byl zejména štukátem a dekorátérem. Jeho projekty byly charakteristické především poněkud efemérní povahou; tak byl např. tvůrcem dekorativních, poněkud kulisovitě působících průčelí letohrádku v Lednici. V zámeckých interiérech byla asi podle jeho výkresů upravována kaple, která je zmiňována k roku 1653. O nové „garderobě“ ve staré části rezidence byla již zmínka. Také z dalších zpráv je zřejmé, že práce na zámku se v této době týkaly především výzdoby interiérů. Dne 17. října 1639 byla sepsána smlouva s knížecím malířem Giovanni Battistou Ghidonim týkající se výzdoby velkého sálu. Ten měl prý mít šest oken v průčelí a podle rekonstrukce Gustava Wilhelma byl určitě poměrně rozlehlý: měl totiž mít rozměry 23 x 8 m. Jistě byl vybudován v nové palácové části, ale jeho původní polohu pouze odhadujeme. Byl snad umístěn směrem do ústředního nádvoří v horním patře, které původně o jedno patro převyšovalo ostatní zámecké budovy. Pod ním bylo zřejmě knížecí „apartmá“, jehož součástí byla také kaple ve starší části paláce. Dalším sálem, o jehož existenci jsme alespoň částečně informováni, byla místnost v suterénu nového paláce, obrácená však do nádvoří v přízemí a nazývaná „*vestibulo o saletto*“. Podle srovnání s jinými palácovými stavbami 17. století to byla s největší pravděpodobností „grotta“, případně „sala terrena“ uzavírající vnitřní nádvoří.

Současně se v této etapě především dále stavělo na vyvýšení, oddělené od nového paláce příkopem. Zde byly v prostoru mezi farním kostelem a zámkem budovány nové hospodářské stavby v předzámčí, uzavírající další zámecký dvůr (na dobovém zaměření označovaný nyní jako „první“) s novým vstupním portálem do areálu. Ve 40. a 50. letech 17. století zde zřejmě samostatně pracovali brněnští stavitelé *Ernové: Ondřej*, jenž pro Liechtensteiny stavěl na různých místech prakticky již od svého příchodu ze severní Itálie, a jeho syn *Jan Křtitel*. Na plošině před zámeckým příkopem roku 1643 budovali jízďárnu a další stavby kolem prvního nádvoří a byli spolu s Giovanni Tencallou zřejmě rovněž autory první zámecké brány s dvojicí pravouhlých

pavilonů v nároží. Z horních částí obou pavilonů vyrůstaly nárožní věže, vedle nich byly zařízeny vyhlídkové terasy s balustrádou. Z pozdější doby vlády knížete Karla Eusebia známe již také první veduty valtického zámku, které nám umožňují udělat si představu o podobě rezidence. Především však máme k dispozici mimořádně cenný pramen, totiž autentický popis zámku z knížecí ruky. Kníže se zabýval architekturou, posílal svá dobrozdání o stavbách také dalším šlechtickým kavalírům, a sám dokonce napsal známý traktát o architektuře. Jeho součástí byl rovněž popis liechtensteinských staveb s návrhy, jak je upravit či vybudovat nové budovy na panstvích. V souvislosti s valtickým zámek kníže Karel Eusebius uvažoval o tom, že by snad bylo lepší vystavět nový zámek na blízkém kopci Raistenberg s výhledem na všechny strany. Pokud by ke stavbě nedošlo, měl by se stávající zámek dále rozšířit. Kníže ve svém popisu uvádí, že zámek ve Valticích prý není nijak nepříjemný, zvenku se zdá být dokonce docela prostorný, ale ve skutečnosti má v interiérech velmi málo místností a většinou jsou v něm pouze průchody a galerie. K tomu má navíc ještě velmi málo architektonických prvků (dekorativních forem, sloupů, pilastrů apod.), které jsou podle názoru knížete pro významnou stavbu zcela nezbytné. Rovněž stavební základy zámku se prý nezdají být příliš dobré a na různých místech se údajně již nyní objevují praskliny a statické poruchy.¹⁵

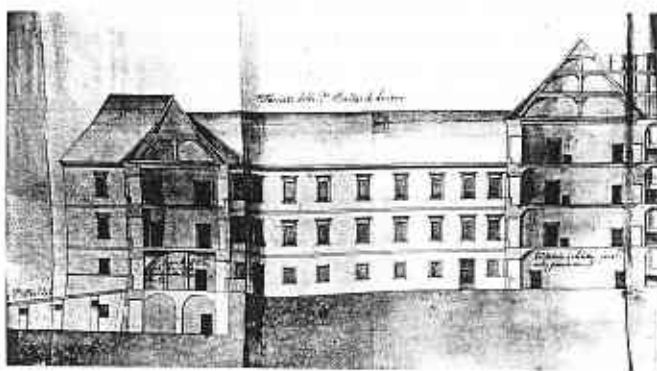
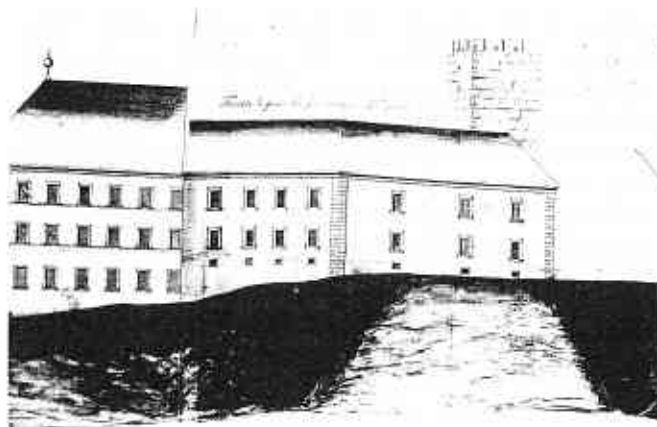
Není přesně známo, kdy tato slova Karel Eusebius napsal. Zdá se však, že hlavní práce na zámku byly ukončeny již kolem poloviny 17. století a později zde již nebylo více stavěno. Ostatně právě ve druhé polovině 17. století se kníže musel finančně vyrovnávat s dvorskou komorou ohledně nepříliš čistých finančních operací svého otce. Na vedutě zámku z roku 1672 tedy můžeme shlédnout mezi dvorem staršího hradu a prostředním nádvořím stále onu širokou palácovou budovu. Nové bylo předzámčí, jež jako by v menším měřítku opakovalo půdorys „paláce ve tvrzi“. Hlavní knížecí palác byl o jedno patro vyšší než křídla před ním, takže se při pohledu směrem od kostela zámek ve svých hmotách postupně zvedal ve stupních vzhůru až po věž nejstaršího traktu. V tomto smyslu zjevně naplňoval onu prostorovou představu



15, 16 Zámek Valtice, první a druhé nádvoří; zaměření z doby kolem 1690, reprofoto: prof. Dr. H. Lorenz, Wien.

navlákání staveb na osu „triumfální cesty“. Konsekvantním pokračováním této představy by bylo budoucí propojení rezidenčního areálu s chórem nově postaveného chrámu. K tomu však již nedošlo. Na zámekých vedutách z konce 17. století máme ovšem pozoruhodně doloženou indicii, která by o existenci takového záměru mohla vypovídat. Je na nich totiž znázorněna brána postavená v ose „triumfální cesty“ ještě dále před kostelem na

17, 18 Zámek Valtice, třetí nádvoří a řez knížecím palácem, zaměření z doby kolem 1690, reprofoto: prof. Dr. H. Lorenz, Wien.



severovýchodní straně. Její výstavba tak mohla být skutečně pochopena jako součást celého budoucího rozlehlého areálu.

III. Dvorský ceremoniál: knížecí „nové zámecké stavení“

Od roku 1684 vládl liechtensteinskému dominiu kníže *Johann Adam z Liechtensteina* (1662–1712), aristokrat pokládáný za finančního génia a jednoho z nejbohatších mužů monarchie (proto se v literatuře někdy objevuje jeho označení „rakouský Kroesus“).

Kolem roku 1700 se stal jedním z nejvýznamnějších uměleckých mecenášů v habsburské monarchii. Jeho vztah k umělecké tvorbě na liechtensteinských panstvích se dá rozdělit do dvou odlišných časových období. Zpočátku se zdálo, že přesně sleduje „architektonickou závěť“ svého otce. Nejenže budoval podle poněkud bizarního projektu svého diletujiícího otce novostavbu zámku v Plumlově, ale jeho rad byl v zásadě poslušný též ve Valticích. Karel Eusebius nebyl ve svém rukopise spokojen s počtem místností pro bydlení, a proto uvažoval o nutnosti rozšířit zámek v přední, spojující části před palácem. Všiml si také nepřilíš pevně založených staveb v předzámčí.

Pokud tedy chtěl Jan Adam pokračovat v úpravách valtického zámku podle intencí svého otce, spojujícím momentem, který mohl jím uvedené stavební problémy vyřešit, byla přestavba budov kolem ústředního nádvoří a zejména úprava vstupního příčného traktu s nárožními rizality. Namísto původního koridorového systému vstupního traktu s bočními galeriemi tak mělo vzniknout nové palácové křídlo s jasnou reprezentativní funkcí. Téhož roku 1684, kdy se stal Jan Adam vládnoucím knížetem z Liechtensteina, byl vyplacen menší obnos „architektovi Petrovi Tencalloví“, což by mohlo svědčit o již dřívější angažovanosti tohoto architekta ještě na konci panování knížete Karla Eusebia.¹⁶ S tímto stavitelem se ve Valticích objevuje poslední z Tencallů, císařský vídeňský architekt *Giovanni Pietro Tencalla* (1629–1702). Ten byl v této době na Moravě hodně zaměstnáván především olomouckým biskupem. Právě pro něj projektoval vlastně podobný úkol, rezidenci v Kroměříži. Finanční částky placené za řemeslné práce jsou ve Valticích během následujících pěti let 1685–1689 vypláceny na stavbu „nového zámeckého stavení“ (neues Schlossgebäude) a jsou poměrně vysoké. Jména řemeslníků uvádí Gustav Wilhelm. Upozorníme přitom, že původ těchto řemeslníků byl především olomoucký a brněnský. Roku 1685 je sepsána smlouva na okna, dveře a schody k „novému zámeckému stavení“ s olomouckým kamenickým mistrem Martinem Mičkou. Dne 27. srpna 1687 uvádí Martin Mička práce na velkém portálu při jeho úpravě na středním nádvoří a další kontrakt na zbývající okna. Téhož roku pokrývá brněnský tesář

věž. V dalších letech je pracováno na interiérech: v dubnu 1688 provádějí Ballasare Fontana a Pietro Antonio Garrono štukovou výzdobu šesti místností, jiný italský štukatér Jakob Trebeli vyzdobuje dalších sedm místností a do jedné z nich umísťuje Martin Mička nový krb. Současně s interiérovou výzdobou vzniká nová střecha: stále ještě roku 1688 na zámku pracují tesaři Hans Michl z Brna, Leonhard Donner a Albrecht Fiesel. Roku 1689 jsou vypláceni malíři-kvadraturisté Giovanni Batista Colombo a Domenico Egidio Rossi (celkem za vymalování devíti místností) apod. Z těchto pramenných údajů se zdá být zřejmé, že pod názvem „nové zámecké stavení“ se rozuměla přestavba jihovýchodního koridoru (nad dnešní tzv. salou terrenou) a úprava fasády příčného vstupního traktu do ústředního nádvoří. Někdy z počátku 90. let 17. století pochází pozoruhodný plán – zčásti zaměření, zčásti snad projekt, který byl zachován v pozůstalosti architekta Domenica Martinelliho. Je sice italsky popsán, nicméně není prací tohoto architekta.¹⁷ Ze srovnání fasád na tomto zaměření je zřetelné, že ostění nových oken byla vsazena právě do těchto dvou křídel, zatímco severozápadnímu koridoru a na něj navazující boční straně průčelního rizalitu byla ponechána okenní ostění ze staršího období. Fasádu charakterizovalo stále raně barokní horizontální vrstvení, nicméně kordonové římsy byly nyní patrové (nikoli parapetní, jako tomu bylo dříve). Ze zaměření je současně také patrné, že stejným projektantem byly přestavěny hospodářské budovy v předzámčí. Konečně též autor byl zřejmě asi rovněž tvůrcem nového zámeckého portálu, kterým byla výzdoba průčelí „nového stavení“ dokončena.

Zda byl oním neznámým projektantem Giovanni Pietro Tencalla, ovšem s jistotou říci nemůžeme. Vedle stylových forem, které bychom mohli pochopit jako určitý Tencallův „uměřený“ stylový modus (srovnatelný např. s jeho definitivním provedením Biskupského paláce v Olomouci), totiž v pramenech i na zámecké stavbě nacházíme stopy po poněkud odlišné stylové koncepci. K roku 1690 se kupříkladu objevují zmínky hovořící o zhotovení hlavic sloupů (či pilastrů?) kameníkem Wolfgangem Steinbockem a o dalších štukách Baltasara Fontany. Protože se dnes s podobnými prvky na zámecké stavbě již nesetkáme, není

vyloučeno, že tyto údaje by snad mohly poukazovat na přípravu dekorace vnitřního nádvoří. V této souvislosti dosud nebylo v uměleckohistorické literatuře dostatečně upozorněno na to, že projekt knížete Karla Eusebia pro zámek v Plumlově obsahuje mimo jiné určité modelové řešení úlohy rezidence v poslední čtvrtině 17. století. Tam se do areálu vstupovalo nižšími stavbami v předzámčí s věží nad průčelím v ose a s polygonálními rizality v nárožích. Na opačné straně bylo vybudováno palácové křídlo s dekorativní sloupovou výzdobou, obrácenou směrem k přicházejícímu divákovi. V architektonickém myšlení diletuujícího projektanta Karla Eusebia z Liechtensteina se často setkáváme s důrazem, který kladl na sloupovou a pilastrovou výzdobu nádvorních fasád. Rovněž tak v soudobém vídeňském architektonickém traktátu, v proslulém tzv. Praemerově vzorníku, nalezneme model řešení nádvorní fasády rezidenční budovy z polosloupů a sloupů, zatímco průčelí je členěno mnohem střídmeji.¹⁸ To byla ovšem stylová forma, kterou podporoval kníže Karel Eusebius, jenž v aplikaci takových sloupových článků shledával zdůraznění velkoleposti stavby a významu stavebníka. Není tedy vyloučeno, že rovněž ve Valticích mohlo být uvažováno o pokrytí nádvorní části obou palácových křídel systémem pilastrů či polosloupů.

V souvislosti s přestavbou „nového stavení“ (tj. kolem roku 1690) byla upravena přízemní část nově vytvořeného bočního křídla – ta část, která dnes bývá nazývána salou terrenou. Je to ovšem pouze dnešní, a navíc značně nepřesný název pro tuto část fasády. O skutečné původní funkci nedokončeného suterénu jižního křídla totiž dosud nic přesnějšího nevíme. Úprava této spodní části boční fasády je v odborné literatuře dosud vlastně vždy spojována s autorstvím architekta *Johanna Bernharda Fischera von Erlach*,¹⁹ Nedávný nález Tomáše Jeřábka, který zveřejňuje plány vzniklé teprve na počátku 20. století(!), a zjištění skutečnosti, že k odkoupení pozemku jižně od zámku, a tedy ke vzniku malé zámecké zahrady došlo též teprve ve 20. století, však dosavadní domněnky zásadně zpochybnil. Okna suterénu totiž pseudohistoricky napodobují okna lednická a zjevně vznikla na počátku 20. století. Nemohou mít proto s údajným autorstvím slavného

vídeňského architekta nic společného. Původně zachovaný portál v přízemí (byl to zřejmě vstup pro služebnictvo, vedoucí z veřejné boční cesty do nově vybudovaného křídla) ovšem opravdu vykazuje příbuzné znaky detailům plumlovských či lednických staveb. Mohlo to být dáno kamenickým mistrem, který pracoval na obou stavbách (tj. olomouckým kameníkem Martinem Mičkou). Zajímavý problém však před nás klade existence kordonové římsy, nad suterénem výrazně zalamované, která naznačuje, že pilastrový řád spodního patra měl zjevně pokračovat i ve vyšších patrech. Protože takové členění fasády nápadně připomíná způsob řešení fasády, jehož autorem byl v Plumlově diletující Karel Eusebius, mohla by i tato skutečnost potvrzovat, že kníže Jan Adam z Liechtensteina ve Valticích zpočátku realizoval nějakou původní ideu svého otce, diletujícího šlechtice-architekta. Pokud bychom si totiž přimysleli existenci fasády sestavené z plošných pilastrů architektonických řádů v horních patrech nad sebou, akademicko-bizarní charakter celé úpravy bočního průčelí by byl zcela zjevný. Zdá se tedy, že v průběhu přestavby bylo navazováno na starší ideje, které byly při konzultacích modifikovány. K zednickým pracím ve Valticích se později mimo jiné hlásil také vídeňský zednický mistr *Christian Alexander Oedtl*. Jeho práci však zde nemůžeme přesněji identifikovat, snad spočívala pouze v provádění navrženého projektu. Při konečném řešení výzdoby fasád se prosadil spíše střízlivější stylový modus, přičemž konzultantem (nikoli však nutně projektantem!) této úpravy mohl být asi Giovanni Pietro Tencalla.

O základním smyslu projektu ovšem není pochybnosti. Boční koridorové křídlo bylo přestavěno ve sled místností, který byl primárně určen k dvorskému ceremonálu. Přístup vedl od nového portálu přes schodiště do prvního patra a poté podél celého křídla k hlavnímu paláci. Nelze vyloučit, že na konci enfilády místností měl být umístěn „trůnní sál“. Odpovídalo by tomu i vyučování, v němž byly hlavní sumy vydávány za štukatérské a malířské práce v jednotlivých místnostech. O výjimečnosti valtické zakázky přitom svědčí jméno Baltasara Fontany jako jednoho z hlavních dekorátérů, který na Moravu přinesl zcela moderní, berniniovsky inspirovanou sochařskou a štukatérskou práci. Podobnou

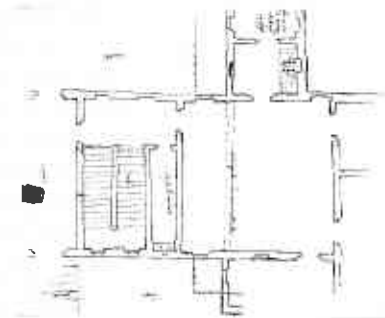
významnou osobností byl Domenico Egidio Rossi, jenž v této době pro knížete navrhl „palazzo in villa“ ve vídeňské předměstské zahradě. Dnes si však můžeme sled ceremoniálních pokojů v „novém stavení“ pouze představit: umělecky asi vysoce kvalitně zdobené štuky již nejsou dochovány a rovněž z původního malířského vybavení se do dnešní doby uchovaly pouze zlomky (ojedinělé signatury poukazují na jména Antonio Bellucci, Franz Werner Tamm, Anton Faistenberger, Hans de Jode aj.).²⁰

IV. Dvorský ceremonál: knížecí „magnificenza“

V průběhu 90. let 17. století došlo v pojetí uměleckého mecenátu vládnoucího knížete k náhlé změně. Jestliže se v předchozí etapě na liechtensteinských dominiích pracovalo stále jako by podle tradičních pokynů knížete Karla Eusebia, nyní došlo v knížecím vztahu k dobové umělecké tvorbě k radikální proměně. Ve Vídni se roku 1691 objevil italský projektant, akademik z prostředí proslulé římské Accademia di San Luca *Domenico Martinelli (1650–1718)*. Proslulý architekt, který do střední Evropy přinášel znalost architektonické teorie a praxe tvorby Gian Lorenza Berniniho a jeho žáků, se stal velmi záhy vyhledávaným projektantem vídeňské aristokracie.²¹ Jedním z jeho hlavních mecenášů se stal posléze sám Jan Adam z Liechtensteina: nechal jím přepracovat plány pro svůj městský palác ve Vídni na Bankgasse a předměstský palác v Rossau. Pozval jej rovněž do své rozestavěné rezidence ve Valticích. Zde mělo být jako nový ceremoniální nástup do paláce upraveno vstupní zámecké křídlo a Martinelli dostal za úkol, snad kolem roku 1695, zhotovit projekt „zum fürstlichen Aufgang“, tj. reprezentativní schodiště.

Martinelliho zachované plány nejsou nějakým generálním projektem, ale představují spíše řešení dílčího problému: znázorňují vestavbu monumentálního ceremoniálního schodiště a vybudování velké antecamery – předpokoje – s napojením na

19 Domenico Martinelli, pudorys úprav nového schodiště, reprofoto: prof. Dr. H. Lorenz, Wien.



severozápadní koridor. Tak by mohl být vytvořen odpovídající „knížecí“ nástup do nových ceremoniálních prostor. V Martinelliho pozůstalosti jsou dvě kresebné skici, z nichž můžeme usoudit, že architekt rovněž navrhoval zásadní regulaci dosud náročných polygonálních rizalitů do půdorysné podoby pravidelných obdélných rizalitů. K tomu však nedošlo. V této souvislosti byla ovšem značně pozoruhodná Martinelliho myšlenka vybudovat okenní lodžii směrem do nádvoří a snad rovněž do zámeckého průčelí. Tyto lodžie navrhl architekt ve tvaru serliány (trojdílného okna s půlkruhovým středním záklenkem sledovaným dvěma rovnými záklenky po stranách) a stejného motivu rovněž použil pro dekoraci interiéru kolem reprezentativního schodiště. Takový projekt mu od moderních historiků umění vynesl výtku z poněkud bizarní konzervativnosti. Avšak osobně se domnívám, že se tu opomijí, jakou uměleckou úlohu zde Domenico Martinelli navrhl a řešil. Ona *serliana* plnila funkci vznešené formy. Vyznačovala totiž reprezentativní knížecí lodžii, tj. místo, v němž se kníže objevoval na veřejnosti. Její použití na valtickém projektu je přitom konsekventním užitím typického berniniovského formálního prvku.

Martinelliho projekt nebyl ve Valticích proveden. Jestliže se jej ovšem pokusíme rekonstruovat, tj. představíme si pravidelně zarovnané nárožní rizality zámecké fasády, serliánu nad vstupním portálem a zřejmě též atikový hodinový nástavec namísto původní věže v ose průčelí, s překvapením si možná tak trochu uvědomíme blízkost tohoto řešení klasickému Berniniho tématu vícedílné palácové fasády (srov. původní projekt Palazzo Ludovisi Curia Innocenziana v Římě). Ostatně Gian Lorenzo Bernini serliánu rovněž několikrát používal v podobné reprezentativní funkci.²² Toto řešení přitom znamenalo přesunutí funkčního a rezidenčního akcentu na „novou stavbu“ a nepochybně souviselo s jasnějším oddělením knížecí reprezentace a soukromých prostor na zámku. V této souvislosti opět nezbyvá než si vzpomenout na úvahy knížete Karla Eusebia: ten doporučoval již dříve zříditi soukromé místnosti obrácené směrem k Mikulovu.

Nové schodiště tedy mělo mít výrazně ceremoniální funkci. Umožňovalo by slavnostní nástup do sledu reprezentativních

prostor, postavených v předchozí etapě. Vstupní prostor knížecí reprezentace měla současně vytvořit nová antecamera, která by oddělovala veřejnou knížecí reprezentaci od vstupu do soukromých prostor. S touto funkcí schodiště se ve Valticích vážně počítalo: roku 1697 uzavřel kníže Jan Adam kontrakt s Martinem Mičkou na sochařskou a kamenickou výzdobu monumentálního schodiště, které měl podle Martinellim připravovaného projektu provést zednický mistr Andreas Klosse. Ještě následujícího roku 1698 byla příprava schodiště zmiňována. Jeho výstavba však byla nakonec odložena. Domenico Martinelli ovšem v téže době využil svou ideu velkého schodiště s antecamerou na jiné liechtensteinské stavbě, při úpravě hradu Úsova. Teprve po jeho shlédnutí si můžeme udělat alespoň přibližnou představu o pojmu knížecí „magnificenza“, tj. o pocitu aristokratické velikosti a o ceremoniální monumentalitě, plánované též pro „novou stavbu“ ve Valticích.²³

V moravském dějepisu umění bývá tradováno připsání projektu celého dnešního zámku ve Valticích architektu Domenicu Martinellimu, který měl podle úvahy Václava Richtera vypracovat generální plán všech staveb. Richter dokonce zamýšlel vybudovat na valtickém zámku expozici barokní architektury na Moravě s výrazným místem věnovaným tomuto velkému architektu a jeho realizacím na Moravě. Také Richterův žák, profesor Zdeněk Kudělka, myšlenku o Martinelliho projektu hájil, ačkoli si byl již vědom problémů spojených s touto atribucí: „... *Martinelliho zásah do nové podoby zámku je níméně nesporný, třebaže jej lze postřehnout – a to ne vždy s jistotou – spíše jen prostřednictvím detailů.*“²⁴ Nové poznatky o Martinelliho tvorbě i o dalším budování valtického zámku dnes však jeho možný projekční zásah dále více a více zpochybňují. I když máme zachováno značné množství architektonických projektů, včetně rozkreslení detailů, valtického zámku se týká pouze několik z nich, a ty mají navíc povahu spíše základní, předběžné ideje. Je možné, že jedním z důvodů, proč ve Valticích k výstavbě podle Martinelliho projektů nakonec vůbec nedošlo, byla rozrůzka mezi ním a knížetem, která roku 1699 vedla k architektoně prvnímu – ovšem zatím pouze krátkodobému – odchodu do Říma.

Přesto však musíme Kudělkově úvaze o některých zdánlivě „martinelliiovských“ detailech valtického zámku z této doby věnovat více pozornosti. Do „nové stavby“ bylo s určitým opožděním od roku 1702 skutečně vestavěno dnešní schodiště a z roku 1706 máme doloženo jeho závěrečné vyúčtování kamenickým mistrem. Schodiště je menší, než bylo původně projektované, a především postrádá onu ceremoniální dekorativní výbavu a „*magnificenzu*“ Martinelliho řešení. Avšak také zde můžeme nalézt něco ze střídme klasizujícího barokního stylu. Jisté autorské řešení by mohlo nabízet jméno nového stavitele, který se objevuje ve valtických písemnostech. Roku 1703 byla sepsána smlouva se zednickým mistrem Pietrem Giuliettim na výstavbu zidky s portálem kolem bažantnice, která byla založena o dva roky dříve. Výkres portálu zveřejnil Gustav Wilhelm; dobře odpovídá i jiným Giuliettiho projektům na Moravě. *Pietro Giulietti* je dnes stále poměrně neznámý stavitel, Moravský historikograf na přelomu 18. a 19. století Jan Petr Cerroni o něm píše, že byl původně rodilým Miláňanem a že ve své době byl proslulým stavitelem ve Slavkově u Brna.²⁵ Zřejmě právě tam se dobře seznámil s Martinelliho architektonickou tvorbou a po definitivním odchodu Domenica Martinelliho z habsburské monarchie (1705) se ve svých pracích projevoval jako stavitel inspirovaný jeho střídme působícím formálním aparátem (např. kostel v Rousínovci, který stavěl v letech 1718–1722). Ve Valticích se asi podílel na jednoduchém dokončení fasád „nové stavby“. Roku 1706 byla na nádvoří před fasádou umístěna nová kašna a konečně v letech 1710–1712 byla nad střední částí průčelní fasády nově osazena věž s hodinami. Není vyloučeno, že také její jasná, plastická struktura (dodnes zčásti zachovaná) je Giuliettiho prací.

Shrneme-li nyní vše, co víme o výstavbě valtického zámku kolem roku 1700, zjistíme, že nejvýznamnější liechtensteinský mecenáš a sběratel uměleckých děl, kníže Jan Adam, se o stavbu své rezidence paradoxně příliš nepostaral. Jejímu budování se věnoval více na počátku své vlády, avšak Martinelliho projekt na ceremoniální vstup do „nového zámeckého stavení“ nebyl zjevně symptomaticky proveden. Kníže se mnohem více soustředil na dostavbu a bohaté vybavení obou svých vídeňských paláců, pro

něž mu projekty zhotovil Domenico Martinelli jako skutečná exempla akademicky přísného římského vkusu v architektuře. Bohatý a esteticky kultivovaný mecenáš, jenž trávil čas mezi svými cennými sbírkami ve vídeňských palácích, navíc přestal mít o svou valtickou rezidenci vůbec jakýkoli zájem. Rozestavěný nový palác ve Valticích nechal pouze rychle dokončit.

Důvodů k takovému malému zájmu o Valtice mohlo být několik. Prvním byl asi důvod estetický a reprezentativní: pro definitivní projekt zahradního paláce ve Vídni-Rossau totiž kníže od Martinelliho požadoval výslovně užití římsky berniniovského stavebního typu „*palazzo in villa*“, a to nepochybně mimo jiné ve zřetelném pojmovém protikladu proti typu „*palazzo in fortezza*“ valtické rezidence. Navíc byl zahradní palác knížetem nově koncipován nikoli jako předměstská villa-letohrádek, ale jako skutečný rezidenční zámek s odpovídajícím uměleckým vybavením. V něm byl umístěn rozlehlý a malířem Andreou Pozzem moderně vybavený sál, byl zde trůnní prostor a palác byl neobvykle bohatě vybaven rezidenčními funkcemi. Pro dvorskou knížecí reprezentaci v aristokratické společnosti byl tedy mnohem vhodnější než starý rodový zámek ve Valticích. Druhým důvodem k odmítání valtického zámku knížetem se staly okolnosti společenské a osobní povahy. Po smrti jeho jediné-

20 František Antonín Grimm (podle Carla Fontany), Curia Innocenziana (Palazzo di Montecitorio) – předloha pro zamýšlenou úpravu průčelí ve Valticích, Moravská galerie v Brně, foto: Irena Armutidisová,



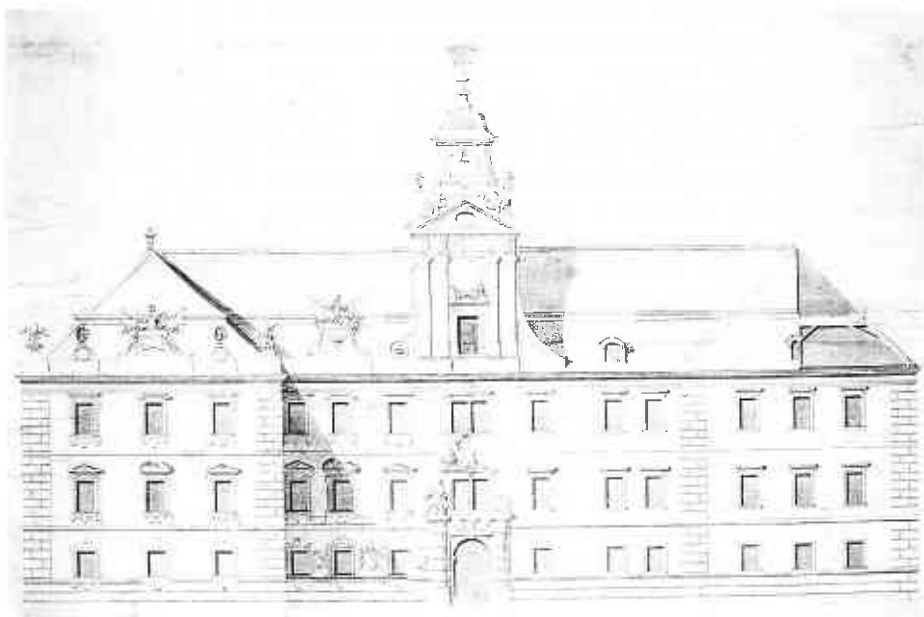
ho syna bylo jasné, že dědicem liechtensteinského majorátu se stane příslušník „gundakarské“ rodové linie, kníže Anton Florian, Jan Adam z Liechtensteina ovšem svého následníka (jenž byl mimochodem dokonce o rok starší, než byl on sám) osobně zcela nesnášel, a neměl tedy vůbec zájem na jakémkoli zvelebování rezidence pro budoucího vládnoucího knížete. Naopak: nově získaná „knížecí“ panství Vaduz a Schellenberg (dnešní Liechtenstein), která zakládala bezprostřední nárok na knížecí titul v říši, připojil k sekundogeniturnímu moravskokrumlovskému panství, nově vybudované vídeňské paláce s uměleckými sbírkami a knihovnou odkázal svému oblíbenému mladému příbuznému z další rodové větve Josefu Václavovi z Liechtensteina, a jemu též dokonce daroval dosavadní klenot valtické rezidence, vévodskou korunu s magickým „kamenem světla“.

Poznámky:

1. Václav Richter, Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 7*, 1963, s. 49–88; Zdeněk Kudělka, Valtice, in: *Hrady a zámky: Sborník krátkých monografií o hradech a zámcích v českých krajích*, Praha 1958 (1963, 2. vyd.), s. 299–300; Zdeněk Kudělka, *Valtice*, Brno 1964; Miloš Stehlík, *Valtice, Státní zámek*, Brno 1966; Miloš Stehlík, Poznámky k stavebnímu vývoji a uměleckému vybavení státního zámku ve Valticích, *Umění* 29, 1981, s. 259–261; Miroslav Plaček, Valtice – nový pohled na stavební vývoj zámku a města, *Jižní Morava*, roč. 32, sv. 35, 1996, s. 103–124; Miroslav Plaček, *Encyklopedie hradů a zámků na Moravě*, Praha 1997, s. 353–356. K oběma posledním studiím srov. recenzi: Jiří Kroupa, Zámek Valtice v baroku – corrigenda k jedné studii, *Jižní Morava*, roč. 34, sv. 37, 1998, s. 73–89.
2. Anton Wilhelm, *Der Vorarlberger Architekt Anton Johann Oस्पel (1677–1756)*, Diz. práce, Innsbruck 1966; Hellmut Lorenz, Nicht Brachtigeres kan gemacht werden als die vornehmen Gebeude, Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit, in: *E. Oberhammer (Hg.), Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel*, Wien 1990, s. 138–154; Wilhelm Georg Rizzi, Antonio Beduzzi und die Schlossbauten der Fürsten Liechtenstein in Mähren, in: *Intuition und Darstellung (Erich Hubala zum 24. März 1985)*, München 1985, s. 211–222.
3. Gustav Wilhelm, *Baugeschichte des Schlosses Feldsberg*, Brunn – München – Wien 1944 (kopie výtisku je v seminární knihovně Semináře dějin umění Masarykovy univerzity; za zapůjčení předlohy děkuji především Mgr. T. Jeřábkoví, resp. prof. dr. H. Lorenzovi, Wien). Pokud v dalším textu uvádím citaci z G. Wilhelma, opírám se o data a archiválie z této publikace.
4. Jiří Kroupa, „Idea“ a „ratio“ v uměleckohistorickém myšlení Václava Richtera, in: M. Togner (ed.), *Václav Richter 1900–1970 (sborník příspěvků ze symposia)*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2001, s. 25–36.
5. Tato zásada platí obecně pro raný novověk, srov. např. Michael Kiene, Das Berufsbild des Architekten im 16. Jahrhundert (Bartolomeo Ammanati als letzter Dombaumeister und als Hofarchitekt in Florenz), *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, s. 157–187. Pro situaci v barokní architektuře srov. dnes zejména studie H. Lorenze, W. G. Rizzioho, P. Fidlera aj.
6. K dialogické formě výkladu uměleckých děl srov. především studie Michaela Baxandalla (např. Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990). K jeho pojetí „intence uměleckého díla“ se i v tomto textu usiluji přiblížit.
7. K dějinám Liechtensteinů píše přehledně Volker Press, Das Haus Liechtenstein in der europäischen Geschichte, in: Volker Press, Dietmar Willoweit (Hrsg.), *Liechtenstein – Fürstliches Haus und staatliche Ordnung*, Vaduz – München – Wien 1998, s. 15–85. V následujícím textu se budu při užívání historických údajů opírat zejména o tuto studii.
8. Seznam témat je zveřejněn in: Gustav Wilhelm, *Baugeschichte* III, op. cit., 1944. O něco později, roku 1629, uvádí takřka rotozná témata pro malbu kníže Gundacker z Liechtensteina, jenž je chtěl rozšířit o alegorie a činy dalších členů rodu, srov. F. Wilhelm, Materialien zur Kunstförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein, *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes*, Bd. XII, 1918, Beiblatt, s. 26–58.
9. Kresbu zmiňuje: Hellmut Lorenz, *Domenico Martimelli (1650–1718) und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991, s. 139. Srov. dále naše pozn. č. 17.
10. K architektuře první poloviny 17. století v německém a středoevropském prostředí srov.: Georg Skalecki, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluss Italiens auf das Deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989: zde jsou mimo jiné ukázky bastionových zámků, včetně tzv. bastionového modelu (*Bastionen-Modell*) k zámku Friedenstein pro vévodství Sachsen-Gotha. Serliovy vzorníky pro „palazzo in

- fortezza“ in: *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture* (Introduction by James S. Ackermann, Text by Myra Nan Rosenfeld). New York – Cambridge 1978.
11. Petr Fidler, *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*. Strojopis habil. práce. Innsbruck 1990. Pieroniho plán zveřejnil: Václav Richter, Příspěvek k dějinám architektury 17. století. *Památky archeologické*, 1933, n. ř. III, s. 66–69. Srov. též: Jiří Kroupa, Kunst, Mäzenatentum und Gesellschaft in Mähren 1620–1650, in: Klaus Bussmann-Heinz Schilling (Hrsg.), *1648 – Kunst und Frieden in Europa*. Europaratsausstellung 1998, Münster – Osnabrück 1998, Bd. II, s. 253–261.
 12. Srov. kat.: *Liechtenstein – The Princely Collections*. The Metropolitan Museum of Art, New York 1985, s. 33–35, též úvod Reinholda Baumstarka, s. XIX.
 13. Petr Fidler, Giovanni Giacomo Tencalla, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 37–39, 1993–1995, s. 85–104; Petr Fidler, K architektuře středoevropského Seicento. *Arx* 2/1994, s. 135–156: zde připisuje autor koncept „via triumphalis“ již staršímu Carlonově projektu.
 14. Jednalo se o jména Giovanni Giacomo, Giovanni a Giovanni Pietro. Ve své době se ovšem mezi sebou dobře rozlišovali, neboť na rozdíl od dnešního úzu používali svého druhého jména, tj. v pramenech jsou uváděni vždy pouze jako Giacomo, Giovanni a Pietro. Všobecně k architektuře 17. století je nejlepší prací dosud nevydaná dizertace: Petr Fidler, *Architektur des Seicento*, op. cit.
 15. V. Fleischer, *Fürst Karel Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler*. Wien – Leipzig 1910.
 16. Zdeněk Kudělka uvádí, že co se týče architekta, který začal přestavbu zámku roku 1684(?), „... je velmi pravděpodobné, že jím byl Giovanni Pietro Tencalla, jehož působení zde zanechalo tvarově velmi příznačné doklady“, in: Ivo Krsek, Zdeněk Kudělka, Miloš Stehlik, Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 215.
 17. Srov. Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli*, op. cit. Za poskytnutí fotokopii kresby děkují Mgr. T. Jčábkovi.
 18. Co se týče Tencallových rozdílných způsobů řešení fasády, lze uvést zejména příklad projektu pro Biskupský palác v Olomouci roku 1667. Ve Valticích ovšem proti Tencallově přímému projekčnímu zásahu mluví stále zdůrazněná horizontalita článků celé fasádové soustavy. K Praemerově architektuře a odlišení dvou různých stran fasády srov.: Hellmut Lorenz,

- Wolfgang Wilhelm Praemers „Palaz zur Accomodirung eines Landts-Fürsten“. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIV, 1981, s. 115–130.
19. První, kdo uvažoval o větším podílu J. B. Fischera von Erlach na stavbě valtického zámku, byl Zdeněk Kudělka (*Valtice*, 1964; nestr.) v souvislosti s kaplí a hlavním průčelím. Později tzv. salu terrenu připisal Fischerovi Václav Richter a jeho atribuci přijal: Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976 (2. vyd.); srov. též Zdeněk Kudělka et al., *Umění baroka na Moravě*, op. cit., s. 215–216.
 20. Obrazy v dekoracích ve Valticích nejsou dosud uměleckohistoricky přesně zhodnoceny. Signován je pouze jediný obraz Antonia Bellucciho. Podle údaje W. Buchowieckého, který zaznamenává M. Stehlik, *Poznámky k stavebnímu vývoji ...*, op. cit., s. 262, poslal benátský malíř Antonio Bellucci do Valtic celkem dvaatřicet obrazů. Dnes se však zdá, že se v interiérech nachází buď dekorativní obrazy hodně přemalované, nebo kopie a neobarokní parafráze, vzniklé teprve v 19. století. Původními originály jsou zjevně též některá Tammova zátíší v supraportách. Že však i v jeho případě došlo k výměně obrazů, příp. k novému umístění, lze odvodit z toho, že v nedávné době byl jeden z Tammových obrazů objeven ve Valticích mimo zámek. Přitom byl původně jistě součástí vybavení zámeckých supraport.
 21. Nejlepším zhodnocením Martinelliho tvorby je: Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli ...*, op. cit. Zde v katalogové části jsou uvedeny rovněž valtické plány.
 22. K Berniniho užívání serliány jako lodžie srov. např.: Franco Borsi, *Gian Lorenzo Bernini – Architekt*. Stuttgart – Zürich 1982.
 23. Zednický mistr Andreas Klosse a kamenický mistr Martin Mička pracovali v 90. letech také na dalších liechtensteinských stavbách: tak např. lednické konírny, původně projektované Johannem B. Fischerem von Erlach, stavěli s přihlédnutím k Martinelliho dílčím korekturám. Ty se týkaly nového projektu vstupního portálu a sochařské výzdoby ostatních vstupů do koníren. Byly tedy opět především reprezentativní povahy. V blízkosti valtického zámku (za původním hradem) oba řemeslníci upravovali zahradu, do níž byl postaven menší letohrádek.
 24. Zdeněk Kudělka in: *Umění baroka na Moravě*, op. cit., s. 229–230.
 25. Zdeněk Kudělka, Drobnosti k barokní architektuře Moravy III. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 25, 1982, s. 63–71 (zejména s. 69).



21 Antonio Beduzzi (Anton Ospel), Valtice, generální projekt nové dekorace fasády (kolem 1724), Moravská galerie v Brně, foto: Irena Armutidisová.

5. Zámek ve Valticích v 18. století: rezidence a „altana“

Příchod nového, dosud nechtěného knížete do Valtic roku 1712 znamenal v dějinách zámku nesporně také počátek podstatně nového dění. Situace na liechtensteinském dvoře se zdánlivě vlastně jen znovu opakovala v odlišné konstelaci: na trůn nastoupil nový kníže a spolu s ním také jeho nový architekt. Kníže ovšem přicházel s vysokými tituly; tím nejvyšším bylo postavení *španělského granda*. Kníže *Anton Florian z Liechtensteinu (1656–1721)* byl totiž na rozdíl od pohádkově bohatého, esteticky kultivovaného a aristokraticky uzavřeného Jana Adama především vzdělaným diplomatem a nesmírně sebevědomým grandem, pohybujičím se v centru císařského dvora. Poté co v mladším věku pobýval na diplomatické misi v Římě, stal se vychovatelem a nejvyšším hofmistrem arcivévodky Karla, mladšího bratra císaře Josefa I. Spolu se svým chráněncem pak odjel do Španělska, kde se mladý Habsburk stal králem Karlem III. Anton Florian si na Karlově dvoře v Barceloně získal poměrně významné postavení prvního ministra. Když se pak po smrti Josefa I. Karel roku 1711 vrátil do Vídně jako nový císař Karel VI., jeho hofmistr jej přirozeně následoval. I když na novém místě neměl již tak velký politický vliv, jako měl dříve, stal se nejvyšším hofmistrem a nejvyšším podkoním na císařském dvoře. Osobní situace nového knížete uvnitř vlastního rodu byla ovšem mnohem složitější. Ačkoli proti závěti svého předchůdce vznesl okamžitě námitky, musel s ní alespoň zpočátku počítat. Zatímco tedy měl vysoké postavení u vídeňského dvora, velkolepé a tehdy nejmodernější vídeňské paláce Liechtensteinů mu nepatřily. Přestože se stal hlavou rodového majorátu, jeho hlavní sídlo bylo složeno z různorodých částí, spočívajících na prostorové koncepci takřka tři čtvrtě století sta-

ré. Proto bylo pro jeho prestiž v aristokratické společnosti takřka nezbytné okamžitě zahájit vybudování rezidence, která by odpovídala jeho postavení. To se skutečně velmi rychle a ve velkém rozsahu stalo a archivář Gustav Wilhelm mohl později napsat, že o přestavbě valtického zámku máme od roku 1713 zachovaná akta takřka v naprosté úplnosti.

Zatímco probíhala výstavba nové rezidence, došlo roku 1718 mezi příslušníky rodových větví k prvním urovnání sporu. Jeho slavnostním uzavřením se stal sňatek mladého knížete Josefa Václava s dcerou nového vládnoucího knížete. K definitivnímu ukončení všech sporných záležitostí však došlo až v následující generaci, takže kníže Anton Florian budoval svou novou rezidenci především vlastně jako architektonickou a uměleckou sebezprezentaci. V podobném duchu se asi můžeme pokusit též o první naznačení architektonické úlohy, kterou měl před sebou valtický projektant. Muselo to být zcela jistě sídlo rezidenčního charakteru významného aristokrata – dvořana (španělského granda, nejvyššího hofmistra a nejvyššího podkoního císařského dvora), mělo symbolicky spojovat starobylou slávu rodu a jejího nynějšího hlavního představitele (jeho erb, jeho emblemata a jeho jméno muselo být výraznou součástí celého komplexu) a zdá se mi, že zcela jistě (a na to se v dosavadních publikacích o valtickém zámku často zapomíná) se měl celý komplex stylisticky vědomě odlišovat od dosavadních liechtensteinských staveb. Na sklonku svého života, roku 1721, povolal kníže do Valtic kreslíře a grafika Johanna Adama Delsenbacha, aby vytvořil kresby a grafické listy nové rezidence pro zveřejnění. Valtická rezidence tehdy ještě nebyla zcela dokončena, a tak kreslíř použil architektonických myšlenek knížete i jeho architekta. Erb Antona Floriana na kresbě potom jen dosvědčuje význam, který svému stavebnímu podniku kníže přikládal.

Knížecím architektem, s nímž se Anton Florian seznámil již v Barceloně, byl *Anton Johann Ospel (1677–1756)*.¹ Ospel pocházel z Vorarlberska, vyškolen byl zřejmě v Římě u pevnostního inženýra Abrahama Parise. Později pobýval v Portugalsku a ve Španělsku, kde působil na dvoře habsburského krále v okruhu divadelního inženýra Ferdinanda Galli Bibieny. Spolu s králov-

ským dvorem odjel z Barcelony do Vídně a roku 1713 se poprvé objevuje ve Valticích. Zde vypracovává své první velké projekty ve střední Evropě. Zpočátku ve Valticích rovněž bydlí a osobně dohlíží na stavbu. Později působil ve Vídni, kde pozvolna získával další zakázky především městské povahy, a nakonec se tam stal i hlavním městským stavitelem. S jeho jménem jako hlavním projektantem valtické rezidence se setkáváme stále až do smrti knížete Antona Floriana. Seznam prací při valtické rezidenci a jejich časový průběh podrobně popisuje Gustav Wilhelm, takže se můžeme omezit pouze na stručnou rekapitulaci jeho poznatků.²

I. Rezidence „španělského granda“

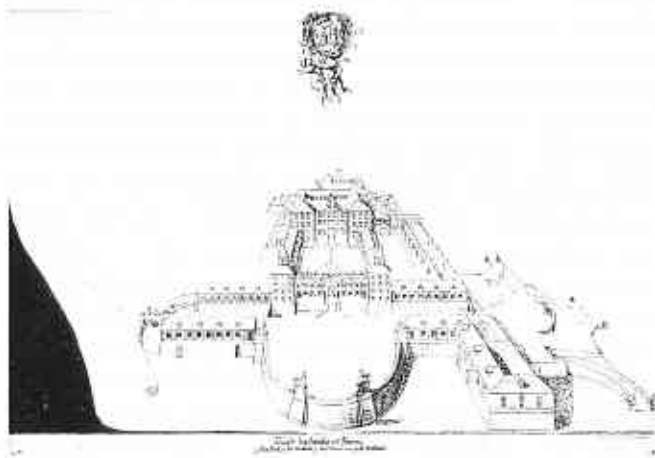
Výstavba rezidence představovala především urbanistický úkol: přestavbu původního hospodářského předzámčí a prostorové rozšíření areálu kolem stojícího zámku. Veškeré projekční práce byly časově koordinovány a dají se rozdělit do několika etap. Nejprve byly v předzámčí na pravé straně nově vyměřeny a přestavěny stavby patřící do oblasti chovu koní, to znamená působnosti knížete jako nejvyššího dvorského podkoního. Na konci roku 1713 zde byla vyměřena nová zimní jízdárna, kterou do roku 1715 stavěl podle Ospelova projektu slavkovský Pietro Giulietti. Ihned poté byla zahájena navazující stavba španělských koníren, při níž vznikly dvě kočárovny s výrazným dekorativním portálem do prvního nádvoří (1719). S malým časovým zpožděním byly od roku 1716 naproti, tj. vlevo vedle hlavní fasády, upravovány symetricky protilehlé stavby na nádvoří. Tato část patřila symbolicky úřadu nejvyššího hofmistra: byly zde místnosti dvorských „oficírů“, správní místnosti a vinařské sklepy. Její součástí byla lisovna, postavená naproti stájím, a projektované bednářské dílny. Další část projektu se týkala úprav vnějších „hranic“ rezidence, a to tak, že do celého projektu mělo být zapojeno městské náměstí. Mělo se stát dokonce součástí celé rezidence, neboť vjezd do zámeckého areálu byl plánován asi tam, kde stojí dnes na náměstí kašna. Původně zde byla také projektována kašna s monumentální sochařskou výzdobou, k níž byly

položeny i první základy, a od ní vedla rampa ke kruhové vyhlídkové terase před předzámčím. K podobnému spojování prostorů a rozrušování „hranic“ docházelo i těsně kolem již postavených částí zámku. Tak mezi lisovnou a bednářskými dílnami měl být umístěn průchod do vinic. Kolem ústředních zámeckých budov byly potom dále budovány zahradní terasy s letohrádky, průchody, portály a altány (tzv. kuchyňská zahrada, bažantnice).

Přestavba rezidence se však dotkla také interiérů zámku. Roku 1715 bylo strženo horní patro paláce s původním hlavním sálem. V dalších letech byly prováděny modernizační adaptace interiérů, které upravovaly zejména knížecí apartmá. Do vnitřních částí byl přiveden nový vodovod, který podstatně změnil charakter životního stylu obyvatel v rezidenci. Roku 1720 byla celá obytná část barokního paláce patrně dokončena. Tehdy je totiž zmiňována nová střecha nad apartmánem knížete. Rovněž tak na vedutách po roce 1720 jsou na zámecké stavbě znázorněna již všechna zámecká křídla stejně vysoká, a nikoli s převýšeným hlavním palácem, jak tomu bylo předtím.

Nedílnou součástí rezidenčního areálu byla rovněž užitá ikonografická a symbolická výzdoba, kterou kníže pečlivě vybíral. Jak je patrné z jednoho dopisu, pro sochaře byla volena i témata málo obvyklá, případně témata z medailí, která „by se moh-

22 Johann Adam Delsenbach (1687–1765), zámek Valtice podle projektu Antona Ospela (1721), in: Gustav Wilhelm, Der Wiener Baumeister Anton Johann Ospel im Dienste der Fürsten von Liechtenstein. *Belvedere, Monatschrift für Sammler und Kunstfreunde*, 13, 1938–1943,



la velmi pohodlně použít pro Jeho Milost, případně pro zásluhy vznešeného domu“. K této pasáži je potom připojen pozoruhodný dovětek, že totiž invence vídeňských ikonologů pro takové příležitosti se točí prý stále jen kolem postav bohů, a to začíná být již trochu obyčejné ... („Des Boetten in Wien seine Gedancken ist nicht anders als die Götter, als nemblich Jupiter und Juno, Neptunus und Amphitrite, Bluto und Broserpina, Apollo und Pallas, welche schon etwas gemein seyn ...“).

Roku 1721 byly asi všechny důležitější stavby v rezidenci již skončeny a kníže Anton Florian nyní usiloval o to, představit svou novou rezidenci veřejnosti. Proto měl grafik Delsenbach vypracovat kresby a posléze grafiky s vedutami celého areálu a nových interiérů. Proti skutečnosti se kresby v některých detailech však odlišovaly. Bylo to asi způsobeno tím, že kreslíř používal architektonické projekty, které byly připraveny k provedení v další stavební etapě. Nejzásadnější změnou proti dnešku je zřetelně chybějící trakt s hlavní bránou do zámku, který měl spojit věže na konci stájí a lisovny. Na tomto místě stál již od raného baroku vstupní trakt s věží. Ten měl být zprvu jen přestavěn, avšak zřejmě pro špatné základové založení a statické poruchy byl roku 1721 celý stržen (jeho část se při bourání sama od sebe sesula). Nato byly vykopány nové základy a stavba této části byla zahájena.

Z korespondence ke stavbě je mimochodem zřejmé, že knížete nyní nejvíce zajímala právě tato část. Jako kdyby tušil, že se celkového dokončení již nedožije, stále vybudování tohoto vstupního traktu urychloval. Měl to být symbolický vstup do areálu a současně hlavní, reprezentativní fasáda celé rezidence, neboť fasáda zámku za ní zůstala naopak jednoduchá a prostá, tak jak byla upravena na konci 17. století. Nová fasáda měla s užitím perspektivy svým vznešeným tvarem jednoduchý vstup takřka divadelně překrýt. Kníže rovněž připravil text pro nápisovou desku, která měla být doplněna o emblemata a impresy na téma osobnosti knížete a liechtensteinského rodu:

Triuni Gloria Deo

Hic Aedes Haec Domus utriusque Majoratus Possessoris atque Gubernatoris Serenissimi Ducis Oppavii et Carnoviae Celsissimi Sacri Romani Imperii Principis de Lichtenstein Antonii Floriani Supremi Aulae et Stabuli Praefecti Augustissimi Caesaris Caroli VI. ad perpetuum Haeredibus memoriam augmentata, reparata atque perfecta. M.D. CCXXI

V těchto slovech je ztělesněn charakter nové rezidence ve spojení minulosti (oprava), současnosti (zkrášlení) a budoucnosti (vybudování nového). Kníže Anton Florian zdůrazňuje právě svůj přínos pro rezidenci: zkrášlil ji, opravil ji a vybudoval pro věčnou památku u svých nástupců. Ještě téhož roku však 11. října 1721 náhle umírá. Jeho projekt rezidence španělského granda nám ovšem zůstal zachován díky Delsenbachovým kresbám. Delsenbach do grafické podoby převedl pouze kresby Ospelových interiérů ve Valticích. Na rozdíl od nich dva listy s vedutami projektované rezidence do grafické podoby již převedeny nebyly. Stalo se tak patrně proto, že nový majitel a vládce liechtensteinského domu tyto projekty již nejen nedokončil, ale zcela opustil. Rozhodl se totiž vybudovat majorátní zámek podle vlastní, odlišné ideje.

Když prohlížel Gustav Wilhelm písemnosti v liechtensteinském archivu a viděl ohromující množství akt, týkajících se stavby valtického zámku v době knížete Antona Floriana, logicky z toho usoudil, že souvisí s nejdůležitější stavební etapou Valtic, a že je tedy možné z nich vyvodit, že hlavním a nejdůležitějším projektantem zámku byl architekt Anton Ospel. Avšak podobně jako v předchozích etapách – a jak ještě uvidíme, také v té následující – to nelze tak zcela beze zbytku říci. Anton Ospel především skutečně vytvořil zcela nový prostorový komplex rezidence „pro španělského granda“. Přitom ponechal hrad i zámek opět v souladu s teorií aristokratické rezidence, „palazza in fortezza“, v dosavadním protobarokním a raně barokním stavu a podle svého nového projektu dále pokračoval v budování reprezentativní-

ho a symbolického nástupního prostoru do rezidenčního areálu. Z dochovaných vedut je patrné, že zcela nově byly vybudovány stavby, které měly sloužit rezidenčním a reprezentačním účelům směrem navenek a které měly poukazovat na vnější moc knížete. Vnitřní prostory zámku představovaly rodovou tradici: zůstaly v dosavadním stavu a byly pouze v interiérech „okrášleny“. Do téže privátní oblasti klademe také drobné portálové stavby kolem celého areálu a zahrady pro soukromý pobyt knížecí rodiny.

Anton Ospel byl nejen architektem a inženýrem, ale též současně kameníkem a štukatérem, který užíval mnohdy velmi nápaditých forem. Svými dekorativními kresbami navrhoval především originální detaily ušlechtilých tvarů. Vyplatí se kupříkladu podívat, jak vysoce invenčně jsou zhotoveny portály bočních křídel v předzámčí. Představují drobné centrální útvary s kopulí, do nichž vedou trojdílné vstupy. Kamenné a plastické části těchto vstupů jsou sestaveny do jednodílného dekorativního celku. Zejména interiéry konírní a jízďárny jsou svou plastickou a kamenickou čistotou určitě jedněmi z nejdokonalějších prostorů ve středoevropském měřítku. Zatímco konírní jsou pokryty štukovou klenbou s bizarně utvářenými příporami (v interiérech tomu odpovídají i dřevěné sloupy s groteskními maskarony), jízďárna má naopak puristicky jednoduchou plochu klenby, do níž uprostřed bočních stěn zasahují podivuhodné okenní šambrány. Přitom šambrány všech oken v jízďárně jsou zavěšeny na průběžně se táhnoucí obvodové římsě a z ní se – opět uprostřed – vynořují virtuózně prohýbané frontony oken v boční ose. Tribuna jízďárny je tvořena jakýmsi bizarním velkým pilastrem s jónskou hlavicí a na nejrůznějších místech používané „čtvercové“ klenáky jsou takřka proti všem klasickým předpisům a upomenou nás nejspíše na soudobou postmoderní architekturu.

Anton Ospel bývá většinou jednoduše a všeobecně zařazován do rámce vídeňského „předklasicismu“, z něhož v pozdější době vyrůstala

23 Anton Ospel, boční portál v prvním nádvoří (1713–1715), foto: archiv Semináře dějin umění FF MU



architektura doby Marie Terezie, ovšem nápaditost a originalita Ospelových detailů nejsou dosud přesně vysvětlené. V poslední době však bylo u příležitosti jubilejní výstavy římského architekta Francesca Borrominiho – tak trochu překvapivě – upozorněno na zajímavou souvislost mezi některými „borrominismy“ v italské architektuře a u Ospela.³ Ospelův „borrominismus“ není ovšem spojen s úžasnou prostorovou představivostí velkého římského architekta ani s jeho výraznou plasticitou objemů. Je spíše dán užitím krystalicky čistých dekorativních forem, které obdivujeme při jejich detailním prohlížení. Jejich kreslířská nápaditost vybízí někdy ke srovnání s podobně zaměřenými detaily českého architekta Jana Santiniho-Aichla. Nejdůležitějším motivem Ospelovy tvorby je však zřejmě využívání působení překvapení, kontrastu, efektu, přičemž se nápadný detail objevuje v blízkosti jinak běžné, jednoduché formy. Snad je to dáno jeho španělsko-portugalskou zkušeností. Základem pro pochopení Ospelových forem jsou výkresy a detailní formy inspirované římským prostředím, a ty jsou od sebe posléze izolovány a převáděny do větších rozměrů. Tím více a zajímavěji však vizuálně působí. Pozoruhodným příkladem působení tohoto kontrastu v jízdně je ostění zrcadlového rámu v průčelí, v němž byl původně umístěn knížecí jezdecký portrét, případně umístění drobně minuciózních kašen s delřiny v konímách.

24 Anton Ospel, kamenický detail, foto: archiv Semináře dějin umění FF MU.



V pramenech ostatně najdeme poměrně hodně dalších zmínek o Ospelových kresbách pro kamenické detaily, na kamna apod. To jsou části, které jsou dnes již bohužel ztraceny. Mohlo by to však snad svědčit o pozoruhodné skutečnosti, že interiéry valtického zámku byly dekorovány s vytříbeným vkusem především kamenicky a štukatérsky, avšak již nikoli malířsky. Snad to bylo dokonce záměrné, neboť malířská díla z liechtensteinských sbírek vlastnili v té době jiní příslušníci rodu. V Ospelově díle bylo ovšem zdůrazňování kamenického detailu blízké práci Řimana Borrominiho. Je dokonce zaznamenáno, že Ospel sám zhotovoval některé kamenické části a dostával za ně vyúčtování. Tato zvláštnost v práci navrhujícího architekta ještě nedávno způsobila, že byl ve Valticích považován spíše za kameníka než za tvůrčího architekta.⁴ Architekt však byl na svou řemeslnou zručnost skutečně hrdý a roku 1720 se v jedné smlouvě podepsal: „Antonio Ospel hochfürstl. Ingenieur und zugleich hofbefreiter Steinmetzmeister zu Wienn.“

Při realizaci skic a návrhů Anton Ospel rovněž úzce spolupracoval s dvorním knížecím sochařem. Byl jím *Franz Biener* (1682–1742), jenž po učednických letech strávených v Dánsku pracoval již velmi brzy pro Antona Floriana v severočeském Rumburku v době, kdy kníže ještě nebyl majorátním pánem. Nyní jej pozval do Valtic a Biener zde vedl ateliér s množstvím spolupracovníků (sochařských tovaryšů, kameníků i štukatérů). Nejlépe jsou dnes jeho práce zřetelné na obou bočních portálech v předzámčí, které jsou zpracovány s nespornou ušlechtilostí. Pozoruhodné jsou i Bienerovy dřevěné sloupy ke kójím koníren. A přes tyto sochařské práce se zjevně dostaneme k dalšímu ospelovskému paradoxu: přestože byl ve své pozdější praxi městským vídeňským architektem, jeho první realizace ve střední Evropě jsou ostentativně aristokratické.

Idea „rezidence španělského granda“ byla ovšem stejně tak ostentativní ve svém urbanistickém konceptu. Ospel zde využil svých lekcí u známého divadelního inženýra a mistra perspektivy Ferdinanda Galli Bibieny. Ten se na počátku 18. století znovu vrátil k Vignolovým lekcím z konce období manýrismu a při té příležitosti vytváří dosud nový a odlišný způsob perspektivy,

kteřý nazývá „*maniera di veder per angolo*“. Subjektivním pohledem „přes nároží“ je na divadle i při výrobě scénických obrazů (jak v interiéru, tak v architektonickém exteriéru) spoluvytvářeno dokonalejší působení skutečnosti na vnímatele. Vznikají magické iluzivní obrazy, které mohou mnohem lépe působit na perceptivní schopnosti diváka. Idea barokního celku skutečnosti a zdání je zde již opuštěna, neboť tyto obrazy jsou na druhé straně prožívány především ryze *subjektivně*. Zbývá pocit okouzlení a meditace poznávajícího diváka nad dílčími obrazy, které se mu představují jednak v uměleckém díle, jednak znovu ve skutečnosti kolem něj. Nový způsob perspektivního nazírání měl značný význam i pro barokní architekturu 18. století. Bez tohoto teoretického konceptu si dnes již nemůžeme představit nejen architektonické práce italského projektanta Filippa Juvarry, nápaditě umístované v krajinném *ambiente*, ale též např. žďárský poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře Jana Santiniho-Aichla. V téže souvislosti je vysvětlitelný urbanismus valtického zámku s množstvím vizuálně akcentovaných míst, průhledů a ostentativně působících nápaditých detailů.

Stejně tak můžeme z hlediska utvoření zřetelného vizuálního kontrastu vysvětlit skutečnost, že architekt Anton Ospel ponechal vůči svým kamenickým, puristicky čistým formám ve Valticích starý hrad a palác zvnějšku bez jakýchkoli změn. Postavení starého a nového vedle sebe tak opět působilo zjevně nápaditým a osobitým kouzlem. Nebylo to však v evropském prostředí nic ojedinělého. V baroku se nápadně často setkáváme se skutečností, že vedle sebe stojí staré a nové: je uchovávána architektura, která upomíná na slavnou tradici (historii a paměť), a vedle toho je budováno něco nového. Právě na tuto skutečnost, s níž musíme v barokní mentalitě počítat, nedávno upozornil Hellmut Lorenz.⁵ V této době na architekturu nemůžeme klást naše příliš modernistická měřítka ve smyslu výkladů o neúplnosti projektu, zastaralosti řešení, nedokončenosti stavby apod. Naopak je totiž z této doby zachováno mnoho příkladů, že stavebníci a mecenáši vyžadovali uchování starší struktury jako součásti historické paměti.

Pozorujeme-li Ospelovu architektonickou ideu, je třeba si povšimnout jak toho, co je mimochodem pozoruhodné z hle-

diska doby jejího výskytu, tak i toho, co bylo v pozdější době neporozuměním poškozeno. K tomu prvnímu patří zejména ony zmíněné plasticky invenční formy. Interiéry jízdárny a španělských stájí působí nesmírně čistým a pozoruhodným dojmem, a mělo by tedy dojít k jejich rekonstrukci a zpřístupnění. Jinou zajímavou příležitostí pro invenční zpracování bylo pro Ospela téma portálů: jak plasticky dokonale zpracované portály bočních křídel předzámčí, tak drobné portály a spojovací průchody kolem zámku. Jejich základem je *serliána*, tedy formální prvek, který užíval velmi často Francesco Borromini. Upozornil jsem však na to, že serliánu chtěl rovněž použít – ovšem v klasickém tvaru – jako ceremoniální lodžii Domenico Martinelli. Není přirozeně možné příliš spekulovat, ale můžeme si možná představit, že k tak invenčním variacím jedného motivu, s nímž se ve Valticích dosud setkáváme, mohla Ospela inspirovat nějaká zachovaná kresba či náčrtek.

Snad nejvýraznějším prostorovým a urbanistickým motivem Ospelova plánu bylo opuštění prostorové ideje původně koncipované osy „triumfální cesty“. Namísto toho Ospel „rušil“

25 Anton Ospel, hlavní vstup do zámeckého areálu (1724), foto: Jiří Kroupa (1999).



jednoznačné hranice rezidence a budoval spíše místa, z nichž by byly umožněny zajímavé průhledy. Hlavní vchod do zámeckého areálu vedl z města nyní příčnou osou od náměstí a před projektovaným průčelím předzámčí bylo v křížení hlavních os vytvořeno půlkruhovou balustrádou uzavřené nádvoří s vyhlídkou na část města s farním chrámem a na přírodní rámcem okolí. V jeho směru nechal kníže Anton Florian vybudovat novou alej do dále směrem k Lednici. Takové divadelně „perspektivní“, od „běžného“ a blízkého okolí ostentativně oddělené místo má zřetelné paralely ve scénografickém prostředí a setkáme se s ním i ve španělském a portugalském umění 18. století. Ospel sám podobné řešení nazval na jiném místě „*anfiteatro*“. Bohužel byl Ospelův koncept při „památkové rekonstrukci“ zcela nepochopen a v hlavní ose zámku bylo vybudováno rozlehlé schodiště spojující vnitřní areál s městským zázemím. Není třeba připomínat, že takové řešení vstupu do areálu, jaké je ve Valticích dnes, tam v minulosti nebylo, a naopak je s původní architektonickou ideou v rozporu (i později byla tato část oddělena zídka).

Nový vstup do rezidence byl vybudován až po smrti knížete Antona Floriana. Přitom došlo k jasnějšímu uzavření areálu od města. Vstup zprostředkovala rezidenční brána stále ve výrazně Ospelově plošně klasizujícím stylu (1724). Realizace nového vstupu však byla dána již zcela odlišnou prostorovou a urbanistickou ideou, než byla původně ona Ospelova. Nicméně skutečnost, že Ospelův dílčí projekt byl uskutečněn již v době projekčních zásahů jiného architekta, dobře ukazuje na způsob raně novověkého stavitelství, v němž bylo pro objednavatele podstatné spojení funkce s konkrétními formálními znaky. Není přitom vyloučeno, že výkres k portálu vznikl jeho „vytržením“ z původního kontextu vstupu do předzámčí a jeho „přesazením“ na nové místo. Běžný návštěvník si ovšem dnes asi neuvědomí, že portál byl původně tvořen opět monumentální serliánou (s bočními pravoúhle završenými vchody). V pozdější době, v 19. století, byl neobarokně „umělecky“ opraven: dnes jsou všechny průchody již půlkruhově završené ...

II. Altana: vznešená forma, symbol rodové slávy a paměti

Po smrti knížete Antona Floriana nastoupil na liechtensteinský trůn jeho syn, kníže *Josef Johann Adam z Liechtensteina* (1690–1732), a s jeho nástupem se opět zmínil funkční a umělecký koncept valtického zámku. Nový kníže se u vídeňského dvora zprvu uvedl svou důstojnickou kariérou a poměrně brzy získal řád Zlatého rouna (1721). Později se však prostředí vídeňského dvora spíše vzdaloval a stáhl se do soukromí. Zjevně jej mnohem více zajímal život na moravských statcích, časté byly jeho společenské návštěvy např. u opata augustiniánského kláštera ve Šternberku, hodně se věnoval lovu a loveckým zábavám. Proto se s ním na rozdíl od jeho otce mnohem častěji setkáváme jako s budovatelem loveckých obor, zahrad, letohrádků, staveb typu „*maison de plaisance*“.

Nový kníže chtěl ve Valticích dále pokračovat ve stavbě rezidence a dal příkaz knížecí pokladně uvolnit peníze na další práce. Zpočátku se dokončovaly práce v zahradních částech v okolí zámku: nový plán k hlavní zámecké zahradě vypracoval roku 1723 francouzský zahradní architekt Dominique Girard. Současně byl ihned v listopadu roku 1721 jmenován knížecím stavebním ředitelem moravský šlechtic, rytíř František Liborius z Deblína. Nový ředitel svým byrokratickým vedením výstavbu zámku zjevně značně urychlil, neboť v průběhu 20. let 18. století došlo takřka k úplné přestavbě paláce a ústředních zámeckých prostor.

Ve výstavbě valtické rezidence se tedy pokračovalo, ale její prostorová idea a architektonická úloha byla za panování nového knížete zcela změněna. V literatuře se při takové příležitosti hovořívá o zastavení finančně náročného projektu, o novém projektantovi, o modernizaci projektu „v duchu soudobého vkusu“ apod. I když i tyto všechny skutečnosti musíme brát v úvahu, měli bychom spíše asi říci, že umělecká úloha ve Valticích „musela být změněna“, a to především ze společenských důvodů. Je totiž zcela zřejmé, že nový majitel nemohl ve velkolepém urbanistickém projektu svého předchůdce pokračovat: nebyl vysokým představitelem císařského dvora, nebyl španělským gran-

dem, a Ospelův projekt tedy především nebyl v souladu s jeho postavením v dvorské společnosti. Dnes se již zapomíná, jak velký význam byl v raném novověku přikládán termínu „*decorum*“, což byla mnohdy nepsaná pravidla toho, co je „vhodné a slušné“, konvence, která ovládala jak život ve společnosti, tak symbolický význam i vizuální formu uměleckého díla.⁶ Realizace Ospelova projektu tedy byla zastavena nikoliv z finančních důvodů, nikoliv primárně „z důvodů slohově estetické kompozice barokní rezidence“, ale především z důvodu dodržení „*decora*“ (rovněž blízký zámek knížete Antona Floriana v dolnorakouském Wilfersdorfu zůstal nedokončen).⁷ V knížecím rozhodnutí přitom hrál zcela přirozeně významnou roli jeho osobní vkus a záliba v dekorativní formě.

Charakter nové umělecké úlohy si nyní můžeme velmi dobře objasnit při pohledu na současný vzhled zámku. Můžeme si přitom pomoci srovnáním Delsenbachových kreseb z doby knížete Antona Floriana a realizovaného zámeckého stavení, jak je známe dnes. Obě stavební periody na sebe těsně navazovaly, a dokonce se překrývaly: není tedy možné tuto proměnu vysvětlit pouze z hlediska odlišné doby vzniku. Přesto velmi lehce rozpoznáme, že se zde jedná takřka o protichůdné projekty. Jediné, co je spojuje, je to, že jsou oba „barokní“, avšak užívají vždy odlišný stylový modus. Jestliže byl první projekt knížete Antona Floriana monumentálním urbanistickým řešením rezidence a jejího okolí, zájem knížete Josefa Johanna se soustřeďoval zejména na privátní sféru obydlí. Centrem Ospelova původního projektu bylo „amfiteatro“ před hlavním rezidenčním vchodem s portálovou nápisovou deskou a impresami, centrem nového projektu se stalo emblematicky dekorované „altana“ vnitřního nádvoří. Jestliže se první projekt rozvíjí do okolí, zapojuje různá vizuální místa kolem zámku a nakonec i samotné městečko Valtice do jakési sítě perspektivních pohledů, druhý projekt je od okolí oddělen, ohrazen a jakoby stažen do vlastního nitra. Jestliže první projekt ponechává knížecí jádro rezidence navenek ve starším stavu (pouze upravuje interiéry), výsledná stavba naopak usiluje o pohodlnější a navenek dekorativně působivé bydlení. Naše srovnání lze tedy uzavřít prostým protikladem: projekt byl rezidencí španělského



granda, definitivní stavba je zámkem určeným k příjemnému pobytu významného aristokrata – zámkem, v němž ovšem přesto při bližším pohledu objevíme stále formální prvky zjevně rezidenční povahy.

To, co zjistíme ve Valticích z hlediska srovnání charakteru umělecké úlohy obou projektů, je přirozeně stejně nápadné při shlédnutí použitého architektonického stylu. Namísto Ospelovy chladně virtuózní dekorace objevujeme dnes na zámku lehkost a nápaditou radost z užitých dekorativních forem. Bylo to přirozeně dáno již osobností projektanta, který pro valtický zámek vypracoval konečné plány. Ve Valticích u nového knížete zpočátku stále působil architekt Anton Ospeř, ale bylo příznačné, že jeho fixní plat byl již v prvním roce radikálně snížen. Naopak kníže Josef Johann osobně stále více preferoval dekorativní styl císařského divadelního inženýra původem z Boloně, Antonia Beduzziho.

Antonio Maria Nicolao Beduzzi (1675–1735) se ve Vídni objevil poprvé roku 1695 jako boloňský malíř-kvadraturista (tj. tvůr-

26 Valtice, pohled na zámecké průčelí z prvního nádvoří, foto: Jiří Kroupa (1999).

ce malovaných architektur a dekorací v interiérech staveb).⁸ Ve Vídni je tehdy zmiňován jako svědek při svatbě svého kolegy Domenica Egidia Rossiho, s nímž zpočátku spolupracoval a podobně jako on se stále více zabýval rovněž architektonickými návrhy a dekorativními projekty. Kolem roku 1700 Antonio Beduzzi experimentálně a radikálně zasáhl do několika oblastí vídeňské dvorské kultury: navrhl koncept interiérové dekorace chrámu sv. Petra ve Vídni, v níž zde poprvé (spolu s Andreou Pozzem) představil ideu moderního malovaného interiéru. O málo později navrhl způsob dekorace a užití portálu jako vizuálního symbolu při ztvárnění fasády městského paláce, a ukázal tak cestu k dekorativním projektům fasád, počínaje Hildebrandtovým palácem Daun-Kinsky ve Vídni. Kromě toho vypracoval nový koncept interiérové výzdoby budovaného kláštera v Melku. Beduzziho radikálně nová dekoratérská tvorba si tehdy zjevně v dvorském prostředí získala ohlas. Vrcholem jeho ocenění se poté stal rok 1708, kdy byl jmenován *císařským dvorním divadelním inženýrem* Josefa I. Jeho pracemi u dvora byla nejen stavba prvního samostatného divadla ve Vídni, ale též projekty dekorací, slavností a ohňostrojů: pracoval přitom jako inženýr, architekt, malíř a kreslíř. Po náhlé smrti císaře Josefa I. sice zůstal ve službách císařovny vdovy, titul mu byl ponechán, ale on sám od vídeňského dvora odešel.

Beduzziho dekorativní tvorba se po jeho odchodu ode dvora stala nesmírně žádanou zejména v prostředí opatů významných klášterů. Ti v něm viděli především jakéhosi „režiséra“, který je schopen propojit architekturu, sochařství a malířství v chrámových i světských interiérech do vizuálně působivého celku. Tak tomu bylo nejprve při výzdobě sálu dolnorakouského stavovského domu ve Vídni roku 1710 a zejména potom při výstavbě klášterního chrámu v Melku od roku 1711. Zde po dokončení hrubé stavby chrámu vypracoval Antonio Beduzzi projekty na interiérovou výzdobu: boční oltáře, oratoře, kované mříže i skici pro celkovou freskovou výzdobu chrámu. Stejně tak i na jiných místech dotvářel Beduzzi svými projekty podobu významných sakrálních architektur: Maria Taferl (1714–1718), Stadl-Paura (1718–1721), dekorace interiéru sv. Michala ve Vídni (po roce

1714 zde vypracoval i funerální a hudební dekorace, např. pro svého tchána, dvorního hudebníka Marca Antonia Zianiho), chrámová předsíň téhož chrámu (1724). Při těchto projektech Beduzzi spolupracoval se staviteli, sochaři a malíři a jeho práce byly v této době především tvorbou, v níž je architektura propojena s výrazně dekorativními, ušlechtilými formami. Na daný půdorys, na danou hrubou stavbu klade Beduzzi architektonické dekorativní články tak, aby dosáhl účinné vizuální působivosti. Názorný doklad jeho přístupu našel vídeňský historik umění Wilhelm Georg Rizzi ve smlouvách při stavbě zámku v Hetzendorf u roce 1712: zámek, jehož hrubá stavba byla vybudována architektem Ospelem, měl podle Beduzziho kreseb získat novou fasádu, okenní šambrány, portály, projekt interiérové výzdoby a vnitřního vybavení.⁹ Zatímco ústřední stavba byla postavena v prostých stereometrických formách, důležitější byla dekorativní složka fasády. To znamená, že teprve Beduzziho dekorativní projekty pro některé kláštery (Dürnstein, Šternberk, Louka), avšak v Melku, který by bylo možné považovat za zrcadlo dvorského vkusu, byl symptomaticky vystřídán dekoratéry z rodiny divadelních inženýrů Galli Bibienů.

Počátky Beduzziho architektonické práce pro Valtice nejsou dosud přesně objasněny. Jeho první práci ještě v době panování Antona Floriana byla kresba, podle níž sochař Franz Biener zhotovil roku 1720 model pro kazatelnu valtického farního chrámu. Její formální bizarnost tehdy knížete jistě zaujala a zejména mladý následník liechtensteinského trůnu se zjevně stal obdivovatelem Beduzziho dekorativní nápaditosti a kreslířské lehkosti. Antonio Beduzzi se stal knížecím architektem a svou pozici si u Liechtensteinů udržel až do své smrti.

V tzv. Grimmově sbírce v Moravské galerii v Brně, v níž jsou mimo jiné i další Beduzziho kresby k Valticím, jsou uchovány dvě kresby s návrhy, kreslené olůvkem. Jsou žel velmi málo zřetelné a nemohou být reprodukovány bez zkreslení. Jsou to skutečně jen první návrhy, nedokončené skici.¹⁰ Představují však náčrt fa-

sády nápadně podobný situaci valtického zámku, drobnou věžovitou stavbu s průchodem, nad nímž stojí v průčelí socha bohyně Diany s triumfálním gestem, a různé návrhy na zakončení věžní bání s iniciálami knížete Josefa Johanna z Liechtensteina. Podobnost s pozdějšími úlohami ve Valticích je zde tak nápadná, že bychom mohli jako pracovní hypotézu vyslovit domněnku o tom, že na výkresech jsou zde zachyceny různé myšlenky k připravované přestavbě valtického zámku. Bohyně Diana byla oblíbenou postavou mladého knížete: její socha nad průchodem mohla stát namísto Ospelova projektovaného portálu (nebo máme na kresbě zachycen letohrádek, který mohl být určen pro Girardovu novou zahradu ve Valticích?). Projekt fasády by ovšem mohl být potom již skutečně „první nápadem“ pro vytvoření hlavní fasády valtického zámku. Pokud by tomu tak bylo, znamenalo by to přirozeně zásadní přestavbu hlavního průčelí. Pod věží v ose fasády je totiž zakreslen monumentální portál s předloženým schodištěm. Navíc na fasádě nejsou naznačeny nárožní rizality, což by znamenalo, že mělo dojít k celkové regulaci průběhu průčelí hlavní budovy. Snad zde tedy s jistou pravděpodobností můžeme mít zachovány první náznak projektu, jímž byla přepracována Ospelova architektonická idea.

Roku 1724 se Anton Ospel zřejmě naposledy objevil ve Valticích. Stavební ředitel rytíř z Deblína tehdy napsal knížeti, že architekta seznámil s různými změnami v projektech a Ospel je prý odsouhlasil. Můžeme si asi představit, že tyto změny se týkaly proměny architektonické úlohy, tj. zastavení další výstavby v předzámčí a zejména přesunutí hlavního portálu do stavební čáry valtického náměstí. Ten zde měl zcela odlišnou funkci než dříve: jak již bylo řečeno, jasně oddělil město od uzavřeného zámeckého areálu. V něm vypracovával další projekty již pouze nový liechtensteinský projektant Antonio Beduzzi.

Podle zachovaného dílčího vyúčtování se nejvíce prostavělo v letech 1724–1729 a knížete celá stavba v této době stála poměrně značnou finanční částku (63 340 zl.). Antonio Beduzzi nejprve – jak bylo řečeno – zastavil výstavbu Ospelova portálového traktu v předzámčí, a tím zde též změnil konfiguraci budov. Snad rovněž přepracoval nové, výrazně dekorativní liechten-

steinské erby na portálech již stojících Ospelových budov, kterým přičkl charakter „communes“ francouzské architektonické teorie, tj. hospodářských staveb při tzv. „dolních dvorech“ (cour-bas). Poté věnoval veškerou pozornost zcela nové přestavbě vnitřních částí knížecího paláce. Nejdříve byla částečně přestavěna hlavní fasáda, přičemž jí byl ponechán původní „bastionový“ charakter. Nově byla vybudována jižní část fasády, neboť ta měla původně oproti její druhé polovině asymetrický počet okenních os. Z tohoto důvodu byl rovněž přestavěn zdejší nárožní rizalit a na fasádě vznikly nové okenní osy symetricky podle os protilehlé strany. Při úpravách celé této části spojil Beduzzi spodní části nárožních rizalitů nižší terasou s balustrádou. Beduzziho projekty na tuto úpravu rizalitů v zámeckém suterénu jsou dodnes dochovány. Celá fasáda byla posléze nově dekorována velmi osobitým Beduzziho stylem. Projekt na její úpravu je zachován na rozměrném výkresu ve sbírce Moravské galerie. Fasáda je zde rozdělena do dvou polovin, z nichž pravá ukazuje stav severní části fasády před její dekorativní úpravou, levá část představuje projekt na přestavbu jižní části s aplikací dekorativních prvků. Slovo aplikace jsem na tomto místě užil záměrně, neboť si můžeme velmi dobře povšimnout, že Beduzzi opravdu ponechal základní strukturu stavby zvnějšku prakticky beze změny. K ní potom připojil jakoby „nalepenou“ dekoraci jak dvouvrstevných štukových šambrán, tak také sochařskou výzdobu s tématem vojenských trofejí. Celkově ponechal netektonické pojetí starší stavby zachováno a pouze je dekorativně a symbolicky zahalil. Nová úprava se týkala i vstupního portálu, jehož základ byl sice snad opět ještě raně barokní, ale při Beduzziho přestavbě byl obohacen o typicky „boloňskou“ výrazně plastickou rustiku.

Tento vstupní portál se svou „opevňovací“ a vojensky působící rustikou s velkým rodovým erbem vedl do jádra rezidence. Při přestavbě bylo vnitřní nádvoří zvětšeno a bylo nyní přetvořeno do funkce ústředního, čestného dvora jako „cour d'honneur“ francouzské teorie. Roku 1725 se hovoří o stržení galerie, tj. zboření bočního křídla směrem k Mikulovu. Spolu s tím bylo zbořeno rovněž bývalé palácové křídlo v zadní části a poté bylo postaveno zcela znovu v odlišných rozměrech. Z hlediska funkcí zámeckých



27 Antonio Beduzzi, Valtice, vstupní portál do zámku, foto: Jiří Kroupa (1999).

místností je možné dodat, že do bývalého palácového hlavního křídla se tak znovu vrátila idea knížecí reprezentace, neboť zde byl v podélné ose vestavěn nový obdélný hlavní sál a vedle něj byla ve spodním patře vybudována nová zámecká kaple. Jihozápadní boční křídlo si ponechalo svou původní funkci ceremoniální části (a snad též svou původní interiérovou dekoraci), v novém severozápadním křídle bylo umístěno knížecí apartmá. V přestavěných částech byly vybudovány jedenapůltraktové prostory (tj. „enfiláda“ místností a komunikační chodby vedle sebe).

Nově postavený palácový trakt v sobě ukrývá jednu z nejkrásnějších chrámových prostor na dnešní Moravě. Antonio Beduzzi zde realizoval svou představu dekorativní jednoty architektury, sochařství, malířství a užitého umění, podobně jako to učinil již dříve v Melku a na jiných místech. Dokonalost a vyříbenost jednotného zjevu valtické kaple je zdůrazněna i její poměrně nevelkou rozlohou. Beduzzi novou zámeckou kapli nejen vyprojektoval, ale sám ji též osobně vyzdobil freskovou kvadraturou. Figurální malbu provedl malíř Domenico Mainardi, zřejmě opět podle Beduzziho návrhu. Týž malíř dodal na hlavní oltář kopii obrazu z knížecích liechtensteinských sbírek ve Vídni původně od Quida Reniho, představitele boloňského akademismu, k němuž se ostatně Beduzzi osobně hlásil. A konečně Antonio Beduzzi navrhl také sochařskou výzdobu do interiérů. Za jejího autora bývá stále běžně považován sochař Franz Biener, ale sochařská práce je zde provedena v nápadném malebně klasičtějším stylu blížícím se sochám Lorenza Mattielliho, s nímž Beduzzi ve Vídni často spolupracoval. Není ovšem vyloučeno, že tato nápadná stylová poloha byla způsobena již původním stylem kresebného *modella* a že se schopný sochař, jakým byl Franz Biener, mohl s takovou změnou stylové polohy dobře vyrovnat. Konsekrace kaple je datována k roku 1726, ale dokončení její výzdoby i skončení všech staveb kolem nádvoří lze datovat asi o něco později, mezi léta 1728 a 1729. Během prvního roku byly uzavřeny smlouvy s Beduzzim na výzdobu hlavního valtického sálu (freskou jej původně vyzdobil Domenico Mainardi a sál měl být zřejmě rovněž pokryt kvadraturní výzdobou boloňské provenience) a na přístavění nové knížecí oratoře v kapli. Tu se

zavázal vyzdobit malíř Conrad Meyer podle Beduzziho výkresů a dosud je na zámku skutečně zachována. Roku 1728 byly do kaple umístěny varhany a datum 1728 nese též letopočet na slunečních hodinách východní části nádvoří. Během druhého roku, tj. 1729, byly dokončeny boční oltáře v kapli a toto datum nesou druhé sluneční hodiny na protější straně nádvoří.

Roku 1729 byla dokončena portálová část vnitřního knížecího paláce, která je v pramenech nazývána „*altana gegen den Saal*“ (altán u sálu). Je to další umělecky nesmírně pozoruhodná část, která žel často uniká pozornosti návštěvníků zámku. Zdá se mi, že z hlediska umělecké úlohy, kterou řešil Antonio Beduzzi a kníže Josef Johann z Liechtensteina, je to k pochopení smyslu celé přestavby dokonce snad klíčová část zámku. Pokud totiž procházíme zámeckým areálem ve Valticích, jistě si uvědomíme, jak důležitou roli významuplných symbolů zde hrají jednotlivé portály. Město odděluje od zámku klasizující portál Ospelův (podle domněnky W. G. Rizziho jej Ospel projektoval vědomě takto stroze proti dekorativnímu způsobu, který prosazoval kníže svým zájmem o Beduzziho projekty). Do vlastního zámku se nyní dostáváme bosovaným portálem, který připomene „rustikový styl“ boloňské architektury. Společně s vojenskými trofejemi v průčelí je zde připomenut zjevně pevnostní charakter průčelí, které návštěvníka přivádí do tradičního „paláce ve tvrzí“.

Je zřejmě pozoruhodné a poněkud zvláštní, že skutečně reprezentativní palácový a rezidenční portál je ve Valticích umístěn teprve uvnitř nádvoří. V grafické sbírce Moravské galerie v Brně se mezi Beduzziho projekty a kresbami nachází k této stavební části nedokončený, ale pečlivě nakreslený výkres. Ona pečlivost provedení a rovněž zdůraznění ikonograficky významného motivu měly nesporně svůj účel a jsou pro nás výzvou k pokusu o objasnění jeho významu.¹¹ Dnes tímto portálem procházíme do parku za zámek; tam se jeho výskyt zdá být skoro nadbytečný. Ovšem v Beduzziho době tento portál – „*altana*“ – označoval existenci knížecího paláce v příčném zámeckém traktu. Altana bylo vybudováno před hlavním sálem, těsně v blízkosti rezidenčních komnat na jedné straně a soukromých knížecích komnat na straně druhé. Proto nám jeho výskyt mimo jiné velmi nápadně připomene po-



28 Valtice, knížecí oratoř v zámecké kapli, foto: V. Hortvík (2001).

dobné téma vrchnostenského reprezentativního balkonu francouzské dvorské etikety. Odtud totiž udílel kníže v rezidenci pozdrav a očekával hold úředníků, poddaných a sloužících. Zde se objevoval pod rodovým erbem a impresou, která symbolizovala význam knížecího rodu v minulosti. Opačnou stránkou téže mince potom přirozeně byla skutečnost, že „*altana*“ jako portál s balkonem bylo vchodem do nejstaršího, magického jádra zámecké rodové

rezidence, ztělesňující onu zázračnou rezidenční ideu knížecího „rodu“ a „domu“ (v německém znění *Haus Liechtenstein* znamená obojí, jak dům, tak i rod),

Při úvaze nad funkcí „altana“ si současně uvědomíme, že portál byl do starších částí hradu vskutku koncipován jako hlavní portál. Vnitřní dvůr, který vznikl při výstavbě nového paláce, je zde pochopen jako „cour d'honneur“ francouzské teorie. Beduzziho, resp. Deblínova rekonstrukce areálu se tak záměrně upíná k francouzskému rezidenčnímu modelu. Je to asi pochopitelné, neboť rytíř z Deblína byl původně vyškolen jako vojenský specialista a právě z okruhu vojenských inženýrů se francouzské stavitelství zprvu dostávalo do střední Evropy. Ve Valticích se to ovšem netýkalo stylově formálního způsobu. Ten totiž v této době ve Vídni poněkud paradoxně moderněji ztělesňoval spíše Anton Ospel, kterého u Liechtensteinů nahradil dokonalý dekorátor Beduzzi. Zmíněná nápadná forma, reprezentativní a vznešená, se kterou se setkáváme ve Valticích, zde byla nerozlučně spjatá s rezidenční funkcí. Jakmile se zapomíná na tuto funkci (nejen po zboření původního hradu, ale také vnitřními přestavbami zámku v 19. století), povědomí o podstatném významu této stavební části se ztrácí. Dnes se proto často může jevit spíše jako umělecky zajímavý, ale ne příliš významný detail v zámeckém nádvoří. Měli bychom jej však chápat jako „vznešený stylový způsob“, jako prvořadý symptom, který nás upozorňuje na významnou architektonickou ideu. V zámeckém komplexu je tedy vizuálně použit výrazný formální prvek – forma vznešenosti k tomu, aby nás vyzval k zamyšlení nad jeho smyslem. Tento smysl „altana“ jako uměleckého díla byl totiž ustavován v komplexním prožitku konkrétní ceremonie či rituálu, kde veřejnost (objednatel, vyslanec či poddaný) takové dílo prožívala nebo vnímala.

III. Od rezidence k zámku

V prosinci roku 1732 zemřel kníže Josef Johann a po něm měl nastoupit jeho tehdy ještě neplnoletý syn *Jan Nepomuk Karel (1724–1748)*. Jeho poručníkem se stal kníže *Josef Václav z Liech-*

tensteina (1696–1772), o němž jsme již slyšeli dříve v souvislosti se závětí knížete Jana Adama. Staré spory mezi příslušníky rodu Liechtensteinů byly v té době již urovnány, a navíc se tehdy kníže Josef Václav stával jako diplomat a vojenský odborník jistě jedním z nejuznávanějších aristokratů v okruhu vídeňského dvora. Jako poručník držel majorátní dědictví do roku 1745, poté je předal novému majiteli, avšak po brzké smrti mladého dědice se po třech letech do čela knížecího rodu znovu vrátil.¹²

V době svého poručnictví dokončil kníže Josef Václav výstavbu zámku, i když zjevně neměl příliš času se mu věnovat. Zprvu totiž dlel na diplomatických postech v Berlíně a v Paříži, později se účastnil vojenských operací během prvních slezských válek. Kníže hospodařil racionálně a úsporně, a hledal proto architekta, jenž by byl současně spolehlivým stavebním dozorem. Proto již roku 1732, přestože byl knížecím architektem stále ještě Antonio Beduzzi, jmenoval kníže svým novým dvorním architektem stavitele vídeňského císařského dvora *Antona Erharda Martinelliho (1684–1747)*. Ten pokračoval snad ještě do Beduzziho smrti (1735) v budování interiérů a vnějších fasád knížecího apartmá v severním bočním křídle. Přitom pracoval podle původních Beduzziho předloh, ovšem zdá se, že styl svého předchůdce poněkud obměnil a zjednodušil, jak je to patrné zejména na boční severozápadní fasádě směrem k Mikulovu.

Určitou vlastní korekturou knížete Josefa Václava byly v této době úpravy v zámeckém areálu: do nároží mezi správní budovu v předzámčí a zámek byla vestavěna ještě jedna kočárovna (stála na místě pozdější budovy divadla). V průběhu 40. let 18. století proběhly v souvislosti s dokončováním prací v palácovém traktu směrem do pozdější zahrady další úpravy: především výzdoba nového kabinetu jako jistého knížecího „*privatissima*“ v nároží. Tento kabinet dodnes vykazuje dekorativní prvky vycházející z Beduzziho formálního aparátu, i když byla jeho dekorace v pozdější době zjevně obnovena a upravena. V této době zámek asi rovněž navštívil František Antonín Grimm, brněnský inženýr a dietrichsteinský architekt, především však bývalý žák Antonia Beduzziho. Na jeho pobyt snad upomíná jedna jeho studijní kresba, která představuje variantní dekorativní řešení oltářní stěny zámecké kaple.¹³

Teprve v letech 1744–1745 byl však valtický zámek zcela dokončen. Kniže Josef Václav tehdy rozhodl o zboření starého hradu. Není vyloučeno, že tak učinil pro jeho špatný stav, ostatně při výstavbě nového palácového traktu bylo v hradním nádvoří staveniště. Určitý význam tu však mohlo mít také císařské rozhodnutí Františka I. Lotrinského. Ten totiž především na nátlak říšské šlechty zrušil v zemích habsburské monarchie používání termínu „rezidence“. Původní téma rezidence 17. století jako soustavy starého a nového přestalo platit. Starý hrad byl zbořen a na jeho místě vznikl park se stromořadím a pavilony uprostřed bastionů, které vymezovaly hranice bývalého hradu. V době projekční činnosti Antonia Beduzziho nebylo pravděpodobně o nové zahradní fasádě ještě uvažováno. Jen tak si totiž můžeme vysvětlit skutečnost, že po rozhodnutí o zboření starého zámku vyprojektoval roku 1745 Anton Erhard Martinelli, který předtím stále pracoval podle původních Beduzziho projektů, zcela novou západní fasádu. Tato fasáda je dodnes zachována jako pozdní, ale značně kvalitní doklad osobitého, plošně klasicizujícího stylu tohoto vídeňského zednického mistra.¹⁴ Původně však měla poněkud jiný vzhled, než je tomu dnes. Z hlavního sálu v patře se totiž sestupovalo po dvouramenném schodišti směrem do parku. Palácový trakt s hlavním sálem tak získal v zahradní části podobu *letohrádku-villy*, v níž hlavní sál byl otevřen směrem do okrasně střížené zahrady. Opět se tak stalo v souladu s dobovým pojetím „decora“. Můžeme si totiž povšimnout, že v moravském prostředí známe podobnou konfiguraci (zahrada – schodiště – hlavní sál) z dokončení o něco staršího zahradního průčelí zámku v Mileticích.

I když kníže Josef Václav z Liechtensteina v této době ještě nebyl skutečným držitelem Valtic, můžeme jej pro jeho vedení stavby považovat za tvůrce dostavby zámku v podobě, v jaké jej v exteriérech známe dnes. Během jeho vlády totiž ve Valticích došlo ke konečné proměně od dvorské knížecí rezidence k zámku. V jistém slova smyslu tehdy došlo ke zmenšení celé původní urbanistické dispozice. Mnohem důležitější než vnějšková reprezentace se totiž nyní stalo bydlení, letní pobyt na panství. Přitom se kníže o svou vlastní reprezentaci skutečně staral. Právě v době



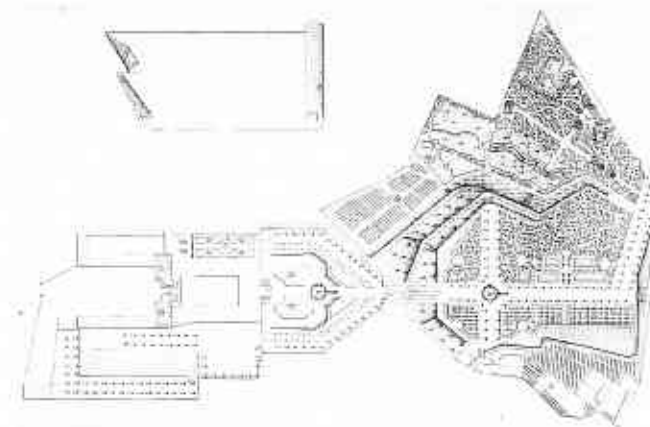
dokončení zámku se stal generálem-polním maršálem a následujícího roku 1746 zvítězil v bitvě u Piacenzy, jedné z důležitých bitev války o habsburské dědictví, kterou vedla Marie Terezie. Své reprezentativní funkce ovšem plnil (podobně jako již dříve kníže Johann Adam) ve svých vídeňských palácích. Do Valtic odjížděl spíše jen za soukromým pobytem, a zámek se tak pomalu proměňoval v místo letního odpočinku a každodenního bydlení knížecí rodiny. Pokud po smrti knížete Josefa Václava došlo na zámku v následujících desetiletích k dalším úpravám, stalo se tak právě v těchto intencích. V letech 1788–1790 byla zbořena nová kočárovna a k levému bočnímu traktu předzámčí bylo připojeno zámecké divadlo. Směrem do zahrady byla při divadelní budově upravena v klasicizujícím duchu zeď ohraničující zahradu a podobně došlo též k úpravě protilehlé strany u spojovacího křídla mezi jízdárnou a zámkem. Tyto spíše menší úpravy prováděl zřejmě vídeňský architekt *Josef Meissl*, jenž tehdy pro Liechtensteiny pracoval. Roku 1805 byl do zahradního průčelí vestavěn

29 Anton Erhard Martinelli, Valtice, zahradní průčelí, foto: Jirí Kroupa (1999).

podle projektu architekta *Josefa Hardtmutha* nový balkon. To jistě souviselo s dalšími vnitřními úpravami, neboť v této době bylo zrušeno schodiště do zahrady a velký sál byl přestavěn do několika soukromých místností, vyzdobených klasizující dekorativní malbou.

Navenek i uvnitř ovšem zámku zůstával charakter beduzziiovské nápadité dekorace. Ta zjevně splňovala i představu dalších majitelů o dekorativní podobě zámku a jeho prostor. Je totiž pozoruhodné, že vnitřní doplňky a přestavby v interiérech, které probíhaly v 19. století, si jako vzor pro neobarokní úpravu stále volily dekorativní formy Antonia Beduzziho.¹⁵ Proto se nám zdají být interiéry dodnes vyzdobené jakoby v jedné době podle původního projektu. Ve skutečnosti však tato stylová jednotka nebyla vytvořena v době „vlády“ onoho stylu, ale vznikla jeho rekonstrukcí.

Při sledování stavebních dějin valtického zámku si můžeme povšimnout, že jejich vylíčení představuje problém, jenž je v mnohém paradigmatický pro současný stav metodologie dějin umění. Ukazuje nám totiž názorně a v klasické podobě tezi o „*mnohovrstevnatosti*“ architektonického projektování a výstavby, tak typickou pro raně novověké stavitelství.¹⁶ Zámek dnes vytváří jednotu z různých forem vzniklých v různých dobách prací různých projektantů a umělců. Každý z architektů, který zde pracoval, přenesl část svého osobního formálního aparátu na definitivní podobu zámku. Všechny tyto projekty a úpravy spojuje stavební úloha rezidenčního „palazzo in fortezza“ manýristicko-barokní architektonické teorie, která byla zámku vložena do vínku hned na počátku jeho novověkých dějin. Tato úloha byla pro výstavbu rodové rezidence závazná, a proto zůstala i základním (byť zjednodušeným) rámcem také pro závěrečnou proměnu valtického zámku, která nastala teprve s projektem Antonia Beduzziho ve 20. letech 18. století. Jak jsem však v úvodu upozorňoval, v průběhu dějin existovalo vlastně několik zámků ve Valticích. Je proto důležité si každý z těchto zámků připomenout, včetně jeho stavitelů, umělců a především objednavatelů. Neboť umělecké detaily, které bychom na zámku měli dnes obdivovat,



30 Valtice, půdorys zámku a zahrady, kolem 1800, knihovna zámku Rájec nad Svitavou, foto: Lenka Kalábová.

nejlépe pochopíme teprve tehdy, když si uvědomíme, proč byly vlastně použity.

Pro dějiny středoevropské architektury může být dnes valtický zámek především velmi kvalitním příkladem dvou stylových způsobů barokního stavitelství ve 20. letech 18. století – na jedné straně nového zhodnocení římského „*borrominismu*“ v díle Antona Ospela, na straně druhé výrazného uplatnění boloňské dekorativní tradice ve středoevropském prostředí v díle Antonia Beduzziho. Je zřejmě příznačné, že právě onen druhý „*dekorativní*“ módus splňoval asi nejlépe estetické požadavky „*schlechtliche*“ společnosti na bydlení. Další úpravy dnešních interiérů, které probíhaly v průběhu 19. století, se totiž inspirovaly především jeho dekorativním aparátem. V jistém slova smyslu jsou tak dnes některé interiéry valtického zámku vlastně dokladem nového památkového cítění v 19. století. Zámek byl upravován a rekonstruován tak, aby všechny jeho části odpovídaly dokonalé stylové jednotě. Je třeba připomenout, že právě tehdy se začal v literatuře a ve veřejném myšlení prosazovat pojem „*jednotného stylu jako výrazu doby*“. Rekonstrukce do „*původního stavu*“ byla považována za přirozenou podmínku udržování historické památky.

Pokud však moderní návštěvník bude mít zájem s valtickým zámekem komunikovat, nebude v něm hledat nějakou stylovou jednotu, ale bude si naopak všimnat pozoruhodných uměleckých detailů, stylových zvláštností a lépe snad potom porozumí vysoké kvalitě, která vznikla z myšlení a práce jednotlivých objednavatelů a umělců.

Poznámky:

- O Ospelovi je dosud jedinou přehledovou prací stále: Justus Schmidt, Der Architekt Anton Ospel. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* X. 1935, s. 43–55, obr. 39–48. Nejnověji poukazuje na malou pozornost dějin umění k Ospelově tvorbě H. Lorenz, srov.: Hellmut Lorenz (Hrsg.), *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, 4. München – London – New York 1999. Zájem o architektonickou tvorbu však pozvolna vzrůstá zejména po nedávných výstavách k jubileu Francesca Borrominiho.
- Gustav Wilhelm, Der Wiener Baumeister Anton Johann Ospel im Dienste der Fürsten von Liechtenstein, *Belvedere, Monatschrift für Sammler und Kunstfreunde*, 13, 1938–1943, s. 141–147.
- Richard Bösel, Christoph Luitpold Frommel (Hrsg.), *Borromini – Architekt im barocken Rom*, Mailand 2000, s. 613 (dva Delsenbachovy pohledy na zimní jízdárnu ve Valticích).
- Zdeněk Kudělka in: *Umění baroka na Moravě*, op. cit., např. hovoří na s. 230 o neobjasněné Ospelově funkci, neboť byl ve Valticích vyplácen jako kameník.
- Hellmut Lorenz, „... im alten Style glücklich wiederhergestellt.“ Zur repräsentativen Rolle der Tradition in der Barockarchitektur Mitteleuropas. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 51, 1997, s. 475–483.
- Velmi případné osvětlení termínu „decorum“ najdeme in: Ernst H. Gombrich, *Das symbolische Bild (Zur Kunst der Renaissance II)*, Stuttgart 1986, s. 18–23.
- Nebyl bych ovšem rád, aby uvozovky v textu dávaly těmto výrazům ironický podtext, ani necituji přesně z konkrétní literatury. Spíše jen upozorňuji na skutečnost, že podobné termíny a sousloví patří někdy ke zjednodušujícímu slovníku některých uměleckohistorických studií.
- Wilhelm Georg Rizzi, Antonio Beduzzi und die Schlossbauten der Fürsten Liechtenstein in Mähren, in: *Intuition und Darstellung (Erich Hubala zum 24. März 1985)*. München 1985, s. 211–222; Jiří Kroupa, Antonio Beduzzi a šternberský klášter, *Historická Olomouc a její současné problémy*, 5, 1985, s. 231–234; J. Kroupa, Moravská léta Antonio Beduzziho. *Studia comeniana et historica*, XX, 1990, s. 74–105.
- Wilhelm Georg Rizzi, Antonio Beduzzi und die bolognesische Dekorationskunst in der Wiener Architektur um 1700, in: Hermann Filitz (Hrsg.), *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 4–10. September 1983*. Wien – Köln – Graz 1986, Bd. 7. Wien und der europäische Barock, s. 55–63.
- Moravská galerie v Brně, sbírka staré kresby a grafiky, tzv. *Grimmova sbírka*: inv. č. B 14 768, různé architektonické skici, kresba tužkou po obou stranách papíru, papír 34,1 x 45,8 cm, označ. No 48. – Ostatní Beduzziho projekty byly vystaveny na výstavách v Kroměříži a v Brně, srov. katalogy: Jiří Kroupa, *František Antonín Grimm – architekt XVIII. století*, Brno – Kroměříž 1982; Jiří Kroupa, *Moravská a rakouská kresba 18. století*, Brno 1985; jedná se o následující kresby ve sbírce Moravské galerie v Brně: inv. č. B 14 742, Valtice, projekt fasády, pero, lavír, modře, papír podlepený na plátno 99,7 x 143,6 cm, označ. No 1; inv. č. B 14 744, Valtice, projekt pro altana, pero, lavír, modře, papír podlepený na plátno 98,5 x 68 cm, označ. No 3; inv. č. B 14 770, Valtice, řez kaplí s oratoří (1. projekt), pero, lavír, šedo zeleně, papír 59,9 x 49,5 cm, bez označení. – Plán suterénu valtického zámku je uložen v části pozůstalosti brněnského architekta Františka Antonína Grimma na zámku Rájec-Jestřebí. Je použit k podlepení dalších plánů ve sbírce.
- Úvahu nad valtickým „altana“ jsem použil jako uvedení své profesorské přednášky na Masarykově univerzitě. Ta byla otištěna in: Jiří Kroupa, Od uměleckého díla k sociologii vidění. 56. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2000, s. 37–50.
- Reinhold Baumstarck, *Joseph Wenzel von Liechtenstein. Fürst und Diplomat im Europa des 18. Jahrhunderts. (Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein)*. Vaduz-Einsiedeln 1990.
- Moravská galerie v Brně, sbírka staré kresby a grafiky, tzv. *Grimmova sbírka*: inv. č. B 15 260, Valtice, příčný řez zámeckou kaplí s návrhem hlavního oltáře, pero, lavír, šedě, papír 41,3 x 30,5 cm, ncoznačeno. Důvod a doba vzniku této kresby jsou dnes těžko určitelné. Ve 40. letech 18. století pracoval jinak dietrichsteinský architekt Fr. Ant. Grimm pro knížete Josefa Václava nakrátko v Pozořicích. Jeho valtická kresba je zjevně kopií podle Beduzziho

ho, kterou ovšem architekt použil jako výchozí projekt pro zhotovení oltáře kaple na zámku v Židlochovicích roku 1745.

14. Aleš Filip, *Architektonické dílo Antona Erharda Martinelliho*, Strojopis dipl. práce, Brno 1989.
15. Na stálé úpravy a přestavby v 19. století upozornil již Zdeněk Kudělka ve svém raném textu z roku 1964. Tam si rovněž povšiml, že k tzv. sala terreně existuje plán teprve z roku 1912. Později však byl zjevně ovlivněn stanoviskem Václava Richtera.
16. Hellmut Lorenz, *Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte. Kunstgeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur. Artibus et historiae* 4, 1981, s. 99–123.

IV. Barokní „bel composto“