

Kolaborace
Emanuela Vajtauera

Dvacáté století
v obecních kronikách

Zámek Milotice:
zrcadlo rodové ctnosti

dějiny 3/2015 a současnost

Kuks

*Barokní ráj na zemi
a jeho tvůrci*

Březen 2015
Číslo 3 / ročník XXXVII
cena 69 Kč



Jak to bylo s vykopávkami Bedřicha Hrozného v Turecku?

- 4 | **Ďasovský kompas**
- 7 | **Historik na cestách**



- 8 | **Téma:**
Kuks: Barokní ráj na zemi a jeho tvůrci

- 10 | **Zázračné theatrum**
Tomáš Hladík

- 14 | **Svědék pomíjející slávy**
Jindřich Kolda



- 18 | **Rozhovor s profesorem Pavlem Preissem o Šporkově aquacentru...**

- 22 | **Teatralita a teatrálnost**
Stanislav Bohadlo



Na obálce: Svatý Jeroným v Novém lese u Kuksu (Matyáš Bernard Braun a dílna, před 1726). Foto allphoto.cz

Dějiny a současnost, ročník XXXVII (2015) ■ Vydává O. s. pro podporu historické literatury a časopisu Dějiny a současnost v produkci NLN, s. r. o. – Nakladatelství Lidové noviny ■ Redakční rada: Václav Bůžek, Milan Drápala, Zdeněk Hojda, Jan Klápsťe, Ivan Klimeš, Jan Klípa, Markéta Křížová, Robert Kvaček, Milena Lenderová, Bedřich Loewenstein, Marek Nekuła, Robert Novotný, Doubavka Olšáková, Josef Petráň, Jan Randák, Vít Smetana, Jiří Suk, Ivan Šedivý, František Šmahel, Břetislav Vachala, Josef Válka, Vít Vlnas (předseda), Václav Vrabec, Tomáš Winter, Tomáš Zahradníček ■ Redakce: Iveta Coufalová (šéfredaktor), Jiří Nedvěd, Josefína Matyášová (aktuality), Markéta Kořená (jazyková redakce) ■ Grafická úprava: Tomáš Didunyk ■ Sazba a reprodukce: Jan Petříček – NLN, s. r. o. ■ Inzerce: Alena Kovaříková (kovařikova@nlm.cz) ■ Adresa redakce: Dykova 15, 101 00 Praha 10, www.dejinyasoucasnost.cz, e-mail: das@nlm.cz ■ Nevyžádané rukopisy se nevracejí. Maximální délka zaslaných příspěvků 8 normostran. Za věcnou správnost otištěných příspěvků zodpovídá autor. ■ Redakce poskytuje podklady Jednoocené organizaci nevidomých a slabozrakých ČR k digitální elektronické formě textu našeho časopisu pro nevidomé ■ Tisk: UNIPRINT ■ Předplatné SEND Předplatné, s. r. o., telefon: 225 985 225, www.send.cz ■ ISSN 0418-5129 ■ Cena 69 Kč

- 28 | **Řeč šlechtických sídel**

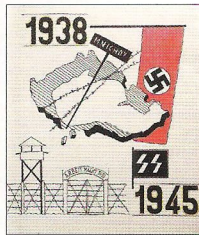


- 30 | **Středověké prameny**



- 32 | **Příběh české kolaborace**
Vojtěch Čurda

- 36 | **Stopa inkoustu dokumentárního**
Martin Šikula



- 40 | **Jak to bylo s vykopávkami Bedřicha Hrozného v Turecku?**
René Kopecký



- 45 | **Recenze**

- 50 | **Noční stolek**

Vážené čtenářky, vážení čtenáři,

pokud jste se v posledních dvou letech vydali do Kuksu, byli jste asi nemile překvapeni, když jste namísto prostoru k rozjímání našli areál, kde se to jen míhalo restaurátory, architekty, arboristy a kde pro tiché úvahy nezbývalo příliš prostoru. Nyní, po dvou letech, rekonstrukce Hospitalu Kuks a okolí končí – a návštěvníkům se otevírá poslední březnový víkend. Rozhodnete-li se pro cestu do východních Čech, na staré panství, které bylo neodlučně spjato se jmény Františka Antonína hraběte Šporka, Matyáše Bernard Brauna či Michaela Heinricha Rentze, možná vám s hledáním genia loci pomůže březnové téma ĎaSu. Některé příspěvky vám přiblíží šporkovskou dobu, v jiném se dočtete například o oživení tradice barokního divadla. V rozhovoru s nestorem šporkovského bádání, profesorem Preissem, se dozvíte zajímavé podrobnosti i ze zákulisí historikovy práce.

Duchovní život člověka přelomu 17. a 18. století se do značné míry lišil od toho našeho současného. Neustále přítomný mravní apel, zázraky i andělé nebyly jen dobové kulisy, ale integrální součástí existence. Ani v tomto kontextu nebyl František Antonín hrabě Špork jednoduchá a jednoznačná osobnost. Svou duchovní a mecenášskou činností se snažil vybudovat si obraz dobrého pána a křesťana. Ovšem jeho záliba v karbanictví či neustálé soudní spory dávají tušit i temná zákoutí jeho mysli. Byla to dlouhá cesta badatele, jež Pavlu Preissovi dovolila v závěru knihy o Šporkovi konstatovat: *Masky opadaly a z pomníkove pozujícího Šporka jako lidumila a ryzího bojovníka za Pravdu a Spravedlnost nezůstala než holá kostra. Ale i z té sála až do dneška náboj geniality, který jeho vůle vtiskovala jeho činům a výtvořům (...) Fontány jeho nápaditosti tryskají na kalném pozadí všedních dnů. (...) svým nepomíjivým odkazem vrstvá jeho osobnost do české kultury hluboce a nevykořenitelně.*

Objevné jaro vám za ĎaS přeje
Iveta Coufalová

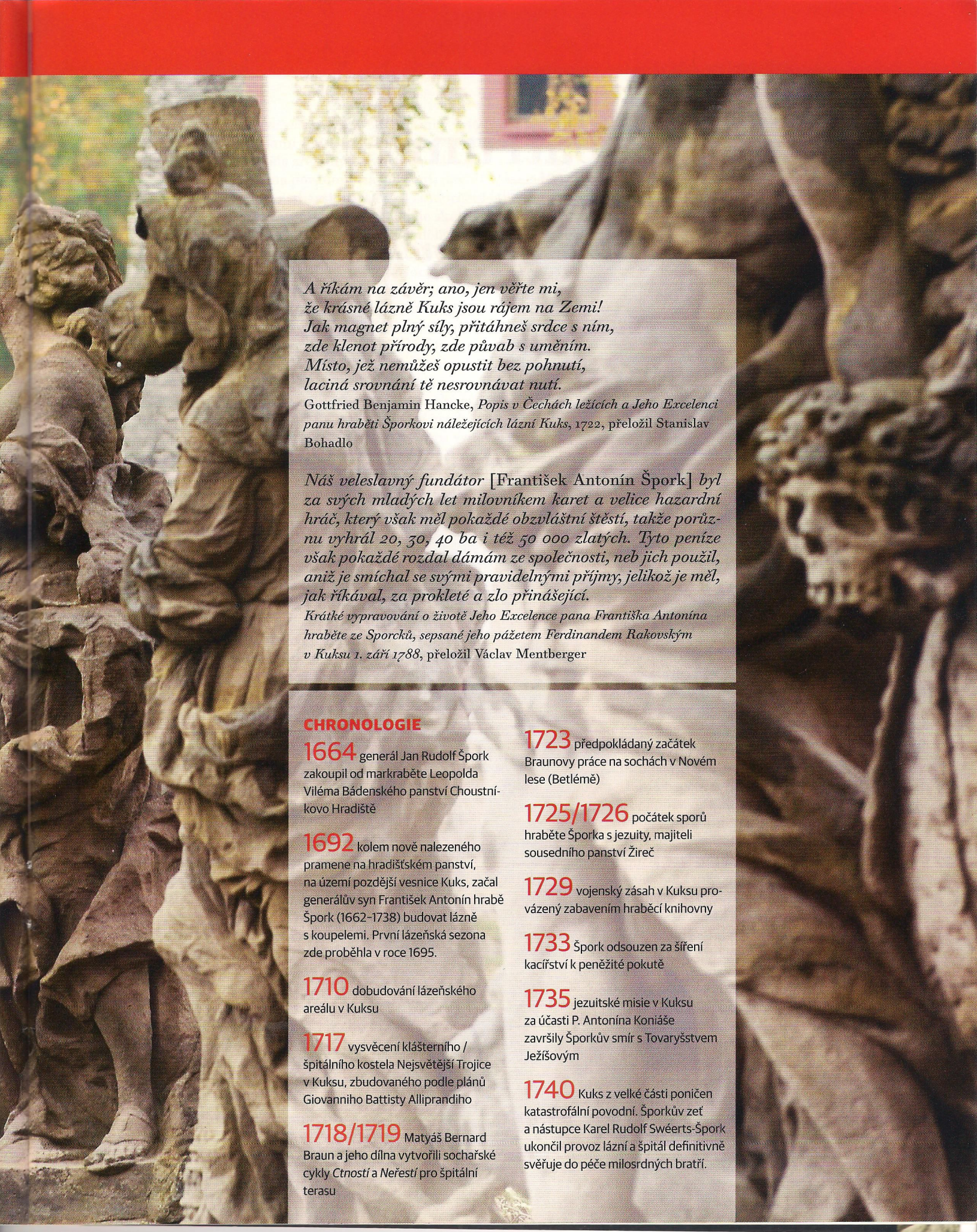
TÉMA | Kuks: Barokní ráj na zemi a jeho tvůrci

Kuks

*Barokní ráj na zemi
a jeho tvůrci*

Editor tématu: Vít Vlhas

Jaroslav Černý
/výřez/, 1857
Národní gal



*A říkám na závěr; ano, jen věřte mi,
že krásné lázně Kuks jsou rájem na Zemi!
Jak magnet plný síly, přitáhne srdce s ním,
zde klenot přírody, zde půvab s uměním.
Místo, jež nemůžeš opustit bez pohnutí,
laciná srovnání tě nesrovnávat nutí.*

Gottfried Benjamin Hancke, *Popis v Čechách ležících a Jeho Excelenci panu hraběti Šporkovi náležejících lázní Kuks*, 1722, přeložil Stanislav Bohadlo

Náš veleslavný fundátor [František Antonín Špork] byl za svých mladých let milovníkem karet a velice hazardní hráč, který však měl pokaždé obzvláštní štěstí, takže porůznu vyhrál 20, 30, 40 ba i též 50 000 zlatých. Tyto peníze však pokaždé rozdál dámám ze společnosti, neb jich použil, aniž je smíchal se svými pravidelnými příjmy, jelikož je měl, jak říkával, za prokleté a zlo přinášející.

Krátké vypravování o životě Jeho Excelence pana Františka Antonína hraběte ze Sporcků, sepsané jeho pážetem Ferdinandem Rakovským v Kuksu 1. září 1788, přeložil Václav Mentberger

CHRONOLOGIE

1664 generál Jan Rudolf Špork zakoupil od markraběte Leopolda Viléma Bádenského panství Choušnicko Hradiště

1692 kolem nově nalezeného pramene na hradištském panství, na území pozdější vesnice Kuks, začal generálův syn František Antonín hrabě Špork (1662–1738) budovat lázně s koupelemi. První lázeňská sezona zde proběhla v roce 1695.

1710 dobudování lázeňského areálu v Kuksu

1717 vysvěcení klášterního / špitálního kostela Nejsvětější Trojice v Kuksu, zbudovaného podle plánů Giovanniho Battisty Alliprandiho

1718/1719 Matyáš Bernard Braun a jeho dílna vytvořili sochařské cykly *Ctností* a *Neřestí* pro špitální terasu

1723 předpokládaný začátek Braunovy práce na sochách v Novém lese (Betlémě)

1725/1726 počátek sporů hraběte Šporka s jezuitou, majiteli sousedního panství Žireč

1729 vojenský zásah v Kuksu provázený zabavením hraběcí knihovny

1733 Špork odsouzen za šíření kacířství k peněžité pokutě

1735 jezuitské misie v Kuksu za účasti P. Antonína Koniáše završily Šporkův smír s Tovaryšstvem Ježíšovým

1740 Kuks z velké části poničen katastrofální povodní. Šporkův zeť a nástupce Karel Rudolf Swéerts-Špork ukončil provoz lázní a špitál definitivně svěruje do péče milosrdných bratří.

Zázračné theatrum

Matyáš Bernard Braun ve Šporkově Kuksu a Betlémě

— Tomáš HLADÍK

Okolí Kuksu bylo vždy krajem kamene, a tedy i rodištěm kameníků a sochařů. Nejslavnější éra dnes tiché enklávy, rozložené na dvou největších návrších nad labským údolím poblíž

Dvora Králové, je ovšem spojena s působením sochaře, který byl svým původem cizinec, byť v Čechách brzy zdomácnělý. Matyáš Bernard Braun (1683–1738), největší osobnost naší barokní plastiky, se narodil v tyrolském Sautensu u Oetz, v krajíně se starou řezbářskou tradicí. Krátce po svém příchodu do Prahy (1710) rozšířil svou uměleckou působnost i na venkov. Jeho mimopražské zakázky se zprvu soustředily kolem sídel Františka Antonína hraběte Šporka v Lysé nad Labem a Kuksu. Nejpozději od roku 1712, kdy vznikly Braunovy první práce pro Šporka, byl styk mezi oběma osobnostmi českého baroka už soustavný.

V dějinách výtvarného umění nalezneme jen málo příkladů tak pevného a trvalého vztahu mezi objednavatelem a umělcem. Matyáš Braun jako Šporkův *dvorní sochař*, jak se i podepisoval, byl se svým mecenášem spjat jako tvůrce, který nejlépe naplňoval představy z jeho zvláštního ideového světa. Množstvím plastik, realizovaných v průběhu více než dvaceti let, Braun přispěl zásadním způsobem ke vzniku šporkovského *zázračného theatru* v Kuksu a jeho okolí. Sochař byl se Šporkem v představách sdružen natolik těsně, že jeho první životopisec mylně připsal hraběti zásluhu na uvedení umělce do Čech. O četných pobytech Matyáše Brauna v Kuksu informují záznamy v *Tagebücher-Kalender* Šporkova hofmistra Tobiáše J. Seemanna, vedené

od roku 1726 skoro nepřetržitě do roku 1737; právě z nich čerpáme základní informace o sochařské výzdobě Betléma. Špork se mimo to brzy po založení Kuksu staral o propagaci svého hlavního sídla a lázní pomocí různých sobě oddaných pisatelů; obrazové přílohy jejich publikací jsou pro nás spolehlivým poučením o vývoji Kuksu tam, kde vlastní prameny mlčí.

ALEGORIE CTNOSTÍ A NEŘESTÍ V KUKSU

Nejpočetnějším souborem, který si František Antonín Špork v Braunově pražské dílně objednal, bylo dvakrát dvanáct alegorií *Ctností a Neřestí*. Hrabě je po dokončení nechal rozmístit na terase před táhlým průčelím špitálu a napomohl tak zrodu zřejmě nejproslulejšího díla českého baroka vůbec. Sochy byly jistě tesány na místě, kdy však došlo k jejich osazení na architektonické sokly, přesně nevíme. Na vedutě ve druhém vydání knihy *Uralter Kukus-Brunn* z roku 1718 protějškové řady ještě nenalzáme, zato jsou zachyceny k roku 1720 na rytině v jedné mladší publikaci o Kuksu. *Ctnosti* tu stojí v pravidelných odstupech směrem doleva od *Anděla blažené smrti*, *Neřesti* jsou seskupeny vpravo od *Anděla žalostné smrti*. Podestu před špitálním kostelem obsadilo už o několik let dříve osm méně zdařilých soch *Blahoslavenství*, doplněných zanedlouho o znamenitou alegorii *Náboženství*, představující ideový svorník programově postupně domyšlené výzdoby areálu.

Zatímco *Blahoslavenství* ještě ztělesňovaly postavy ženské i mužské, *Ctnosti*



© NÁRODNÍ GALERIE
V PRAZE, 2015

Matyáš Bernard Braun
a dílna, alegorie *Cudnosti*.
Kamenná socha z řady
Ctností, původně
instalovaná před průčelím
špitálního kostela v Kuksu,
dnes v kukském lapidáriu.

a *Neřesti* byly už bez výjimky vyjádřeny jen podobami ženskými. Tato jednotnost byla záměrná a měla zřetelný výrazový smysl: teprve v ní vynikla jemná povahopisná odlišení, rozdíl věku, oděvu, postoje i gest. Myšlenka zhmotnění ctností a neřestí v plastických alejích je skutečným kukským specifíkem, které nemá obdoby. Nalevo od kostelního průčelí byly směrem k východu rozestaveny nadživotní pískovcové sochy *Víry*, *Naděje*, *Lásky*, *Trpělivosti*, *Moudrosti*, *Statečnosti*, *Cudnosti*, *Píle*, *Štědrosti*, *Uprímnosti* a *Spravedlnosti*, před pravým křídlem špitálu směrem k západu našla svá místa zpodobení *Pýchy*, *Lakomství*, *Smilstva*, *Závisti*, *Obžerství*, *Hněvu*, *Lenosti*, *Zoufalství*, *Lehkomyslnosti*, *Pomluvy* a *Lstivosti*. Ikonografickou předlohou pro obě řady (s výjimkou *Víry* a *Lásky*) byly aktuální grafické série *Ctností* a *Neřestí*, které v Augsburgu vydal (1710–1716) Martin Engelbrecht. Jeho mědiryty představují syntézu řady starších vzorů tehdy již klasických (Cesare Ripa, Jacques Callot, Theodor de Bry), v detailech rytiny navazují i na slavné *Emblémy* Andrey Alciata. Je nepochybné, že z Engelbrechtova cyklu Braun přejímal jednotlivé postoje, kostýmní prvky, nezvykle bohaté atributy i emblémy, dosažený sochařský výsledek byl však diametrálně odlišný. Například v postavě *Cudnosti* se předlohy přidržel poměrně věrně, když tvář ženy zahalil rouškou a do levé ruky, opřené o knihu (bibli nebo *Školu ctností*), jí položil párek hrdliček. A přesto je obrovský rozdíl mezi ryteckou předlohou a kamennou skulpturou. Místo tuhého, nevýrazného postoje alegorické figury na Engelbrechtově rytině upoutá Braunova *Cudnost* měkkým esovitým pohybem, který vtiskl tělu něžný půvab a grácii. Rouška na tváři, u německého rytce pouhý symbolický detail kostýmu, nabývá v případě Braunovy sochy neobyčejné výrazové síly – skrývá tajemství a vyvolává tak představu nepoznané krásy.

BRAUN A JEHO DÍLNA

Původně čtyřicet silně nadživotních ženských postav vysekal Braun z místního velmi tvrdého pískovce v krátkém časovém období v době kolem roku 1719. Na realizaci zakázky se nutně musel podílet celý mistrův ateliér, což ukazují rozdíl modelačního pojetí, jednou pronikajícího hlouběji, podruhé plošnějšího, potlačujícího či zdůrazňujícího objem, realisticky popisnějšího i krajně expresivního, a nakonec i různou míru dekorativnosti. Současně nemůže být pochyb o tom, že Šporkem zadaný úkol vyvolával značné nároky na Braunovu vlastní tvůrčí invenci a modelační schopnosti. Nešlo jen o vytvoření dvou paralelních figurálních řad, nýbrž

«
Matyáš Bernard Braun,
alegorie *Víry*. Skica
(bozzetto) ke kamenné
soše z řady *Ctností* v Kuksu
(1718–1719, pálená hlína,
výška 28,5 cm).



FOTO © ČTMR/RYCHETSKÝ JAN

o úkol mnohem složitější – charakterizovat ryze plastickými prostředky abstraktní téma kladných i záporných lidských vlastností ve smyslu vrcholně barokního názoru na svět.

Největší význam měly ovšem *Ctnosti* a *Neřesti* v životním díle Matyáše Brauna samotného – představily jej nejen jako vynikajícího sochařského tvůrce, ale také jako energického podnikatele, který dovedl udržet početný kolektiv svých tovaryšů a spolupracovníků v nezvykle vyrovnané slohové i kvalitativní linii. Podle tradičního postupu se k realizaci zakázky přistupovalo přímo na základě mistrových skic. Z nich se v případě Kuksu zachovala jediná, alegorie *Víry*, drobná soška z pálené hlíny v pražské Národní galerii. Braunovi tovaryši byli vesměs schopni se do projevu svého mistra natolik vcítit, že dokázali takový plastický návrh (italsky *bozzetto*) zřejmě bez velkých problémů převést do definitivního měřítka v kamenu či v lipovém dřevě, Braun pak další práci jen korigoval a v závěru



FOTO © CTIK/RYCHESKY JAN

Matyáš Bernard Braun: jeskyně se sochou poustevníka blahoslaveného Juana Garina a Šporkovým hraběcím erbem, umístěná v Novém lese u Kuksu (do roku 1726)

i dokončoval, nezřídka opět za pomoci nejzdatnějších tovaryšů.

VÝZDOBA NOVÉHO LESA U KUKSU

Řadami *Ctností* a *Neřestí* před kukským špitálem Braunovo pracovní angažmá pro hraběte Šporka neskončilo. Těžiště mistrovy sochařské práce se jen přesunulo z Kuksu do jeho okolí, do takzvaného Nového lesa. Ten Špork nechal proměnit v neskutečný svět plný kamenných výjevů, rostoucích přímo z pískovcových balvanů a skal. Idea sochařské výzdoby v tomto lesním prostředí, jemuž se posléze dostalo podle jednoho z reliéfů názvu *Betlém*, byla hledána v inspirativním příkladu poutních míst v Kladsku, v souvislosti se Šporkovým úmyslem učinit z Kuksu rovněž poutní středisko. Bezprostředním podnětem k započetí prací se měl stát spor hraběte s jezuitou ze sousední Žirče. Skutečným iniciačním okamžikem vzniku Braunova zcela mimořádného díla byla však zřejmě teprve Šporkova návštěva adršpašského skalního města, uskutečněná v květnu 1723. Rozsáhlá zakázka pak zaměstnávala pražský ateliér po celé roky: víme, že byla realizována ve dvou etapách v průběhu dvacátých a na počátku třicátých let, oddělených navzájem asi tříletou přestávkou, způsobenou dalším sporem hraběte se žirečskými sousedy. O prvních skulpturách bohužel mlčí jak Šporkova korespondence, tak i účetní záznamy. Přesto můžeme úvodní fázi prací vymezit léty 1723 a 1726. První zevrubnější informací je až zpráva z 2. září 1726, kterou na základě komisionálního ohledání stavu na místě podal v hlášení pražskému místodržitelství hradecký krajský

hejtman Karel Dobřenský z Dobřenic. Německy psaný protokol s latinským označením nalezených světeckých postav, který doprovází schematická mapka s popisky, a následný Dobřenského dopis rektorovi jezuitské koleje u Svaté Anny ve Vídni uvádějí v Betlémě následující sochařské práce: sochu *Sv. Onufria* (omylem označenou jako *sv. Pavel Poustevník sehnutý k zemi*), *Quirina vylézajícího z jeskyně*, reliéf *Vidění sv. Huberta*, *vleže spící sv. Marii Magdalénu*, *skupinu Krista pokoušeného ďáblem* a korpus *Krista zavěšený na rozsochaté borovici*.

Zřejmě roku 1727 byly zahájeny práce na reliéfu *Narození Krista*, k němuž se na levé straně pojí *Příjezd sv. tří králů* a vpravo *Vidění sv. Huberta*. Dílo však muselo být po čase přerušeno kvůli dalšímu majetkovému sporu hraběte Šporka s jezuitskými sousedy. Teprve ze záznamu z roku 1729 se dozvídáme o soše *Zvěstujícího anděla*; jak daleko postoupily práce na vlastním reliéfu, tato zpráva ale neuvádí. O to větší důležitosti nabývá jiná soudobá informace, již si vepsal do svého deníku Tobíáš Seemann. Jedná se o přepis Braunova účtu ze dne 3. prosince 1731, v němž umělec podává výčet z odvedené práce: *Narození Páně s velkým andělem, 9 menších andělů na nebi i s klenbou z oblaků (in Glorii), pak v basreliefu Ježíšek, Maria a Josef spolu se 7 pastýři. Rovněž na nebi v obláčném klenbě 4 menší andělé, dohromady 26 figur, s veškerou prací kamenosochařskou a při lámání kamene činí vše dohromady 550 zl. Pak také svatí 3 králové spolu s všemi svými sloužícími, koňmi a velbloudy, tedy celé a poloviční figury, představují dohromady 23 soch, kterážto práce činí po zásluze 480 zl.* Uvedené částky jsou poměrně nízké, což lze nejspíše vysvětlit skutečností, že materiál se nalézal přímo na místě. Proto Braun účtoval jen hrubou prací při lámání kamene a přípravě kamenných bloků a práci kamenickou, kterou zřejmě mýnil vlastní sochařskou činnost.

Stejný dokument nás informuje, že pražská dílna provedla ještě také sochu *Křesťanského bojovníka (Miles christianus)* včetně hraběcího erbu, za což obdržela 60 zl., a dokončila sochu *naší milé Paní v Hubertově údolí, k tomu vytesala hraběcí znak do soklu, za všechnu tuto co nejpřesněji vypočtenou práci zde jistě zasloužená suma činí 1130 zl.* Jak kdysi zjistil Josef Hanzal, byl Matyáš Braun vyplácen po poměrně dlouhou dobu (jinak si ovšem na prodlevy s placením z hraběcí pokladny nemohl stěžovat), a to prostřednictvím Šporkových sekretářů Johanna Jacobtze a Johanna Nitsche, a dále také z pokladny hospodářského úřadu panství Choustníkovo Hradiště. Srovnáme-li aktuální stav sochařské výzdoby Betléma s uváděným účtem, je

Tomáš HLADÍK

(nar. 1953) pracuje ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze. Specializuje se na sochařství italské renesance a období baroka. hladik@ngprague.cz

evidentní, že z původního souboru schází celkem devět andělů držících nebeskou klenbu, dále čtyři malí andělé a dva pastýři.

SVATÍ KAJÍCÍCI ONUFRIUS A GARINUS

V rámci první etapy prací v Betlémě vznikly rovněž nadživotní postavy svatých kajícníků *Onufria svíjejícího se nad lebkou* a *Garina vylézajícího z jeskyně*, podané Braunem jako neskuptečná, při zemi se plazící, přitom však objemově pevně formovaná tělesná zjevení. Odbornou literaturou byly vždy hodnoceny velmi vysoko: především *Sv. Onufrius*, jehož *mimořádná kvalita a také jednodušnost koncepce provedení svědčí o tom, že sochu prováděl M. B. Braun sám* (J. Neumann), bývá právem pokládán za jedno z nejvýznamnějších sochařských děl celého Nového lesa. Po formálně-stylové stránce anachoreti přinášejí nápadně vypuklé a vyhloubené partie, jež stojí v přímém kontrastu k živé povrchové modelaci obnažených partií opracovaných špičáky; významná expresivní funkce zde připadla také hluboce protesným otvorům očí a úst. Na postavě *Garinově* byly ještě v moderní době patrné zbytky polychromie – snědý pleťový tón těla, bílá barva vousů a zeleň palmových listů kolem beder. Uvedené znaky a kvalita řemeslného provedení monumentálních skulptur hovoří pro aktivní účast Matyáše Brauna, třebaže ten byl v době jejich vzniku zaměstnán jako hlava velké dílny množstvím dalších zakázek. Podle tradičního výkladu mohly být umělci příkladem obří sochy Giambolognovy, zatímco

Literatura

J. Neumann, *Matyáš Braun. Kuks*, Praha 1959; J. Neumann, *Český barok*, Praha 1974 (2. vydání); E. Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986 (2. vydání); J. Kaše – P. Kotlík, *Braunův Betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času*, Praha 1999; I. Kořán, *Braunové*, Praha 1999; P. Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha – Litomyšl 2003.

Matyáš Bernard Braun a dílna: Reliéfy *Vidění sv. Huberta* (snad 1723–1724), *Narození Krista, Příchod tří králů a Klanění pastýřů z výzdoby Nového lesa u Kuku* (1727–1729 / 1731–1732)



na sugestivní zjev obrovitého *Garina* působil vzor Michelangelova *Mojžíše*. Před časem ovšem připomněl Pavel Preiss, že *je sice vskutku dobře možné, že Braun si natrvalo zapamatoval dojem z proslavené manýristické plastiky za svého putování Itálií, ale veškeré poučení z Michelangela, které se v postavách poustevníků také hlásí (...), stojí jen inspirativně v pozadí jeho svobodného, žádným konkrétním vzorem nepodmíněného přístupu k těmto úkolům, při nichž byla rozhodující vnitřní vize*. Podle autorova názoru byl Braunovi vnějším impulzem daleko spíše tvar skály, z níž musely být vybavovány a osvočovány v ní skryté formy. Z možných ideových předstupňů poukázal stejný badatel na zakladatelskou legendu *Juana Garina* z benediktinského kláštera Montserrat a na její převyprávění v knize, vydané v Praze roku 1722. Jelikož betlémská socha *Garina* je jediným známým monumentálním zobrazením tohoto kajícníka (a rovněž po ikonografické stránce se jedná o světový unikát), položil si Pavel Preiss logickou otázku, zda na počátku jedinečného plastického souboru v Novém lese nestála jako vůdčí idea myšlenka „montserratská“.

Ve stejné době vytvořil sochař i novozákonní předobraz poustevnictví, sochu *Sv. Jana Křtitele*, dnes bohužel silně poškozenou. Sousoší *Studny Jákobovy*, sochařská transpozice výjevu z evangelia sv. Jana (4, 7–26), který Braun dokázal proměnit v dramaticky velmi účinnou, obrazově komponovanou scénu, je až z následujícího období. Vzniklo ale ještě před přerušením prací v roce 1729. Konečně z roku 1732 pochází větší verze *Křesťanského bojovníka*, přemístěného později do špitální zahrady. Tady unikl těžkému poškození nebo úplnému zničení, jemuž byly naopak vystaveny ostatní skulptury v době, kdy se v Betlémě lámal kámen pro stavbu blízké pevnosti Josefov (1781–1787). *Alegorie* na terase před špitálem byly v osmdesátých letech minulého století nahrazeny kopiemi z umělého kamene. Originály našly nový azyl v kuském lapidáriu v areálu někdejšího špitálu. Právě *Ctnosti* a *Neřesti* představovaly hlavní ozdobu Šporkova kuského sídla a jeho majitel byl na ně plným právem hrdý. Nedivíme se proto, jestliže v popisu Kuku, vydaném ve Svidnici roku 1722 Gottfriedem Hanckem, najdeme báseň opěvující vzletnými slovy mimořádné sochařské dílo geniálního Tyrolana. Ještě na počátku 20. století vyjádřil svůj bezmezný obdiv Braunovu a Šporkovu kuskému theatru mimořádný umělecký talent své generace i jasnozřivý kritik nastupující avantgardy Miloš Jiránek: *Mimo Pražský kamenný most neznám velkolepější gallerie barokní skulptury*. □

Svědék pomíjející slávy

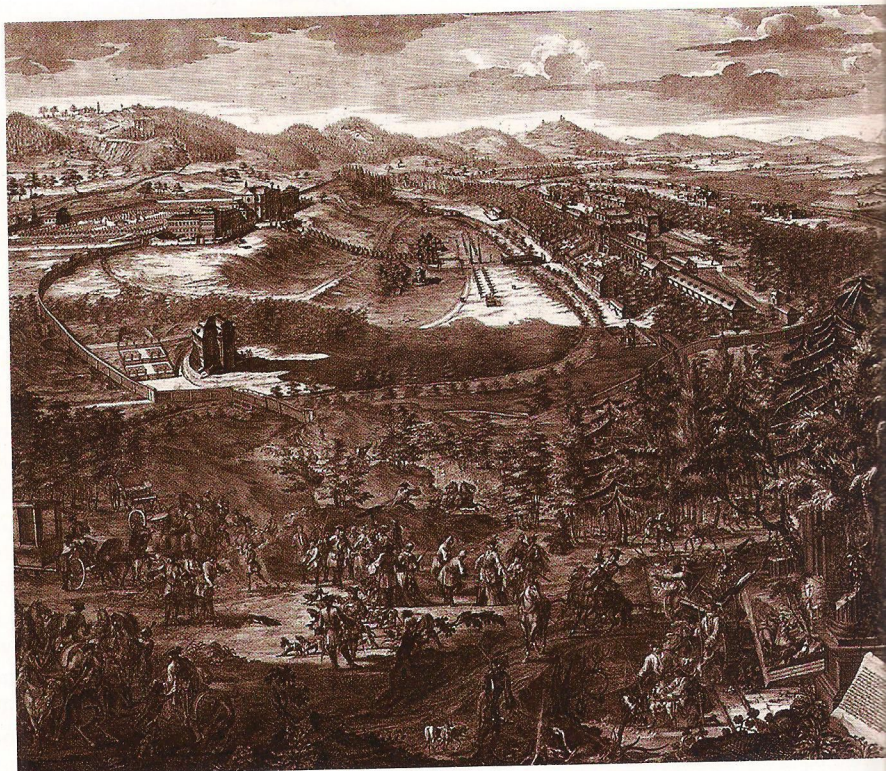
Tobiáš Antonín Seeman ve Šporkových službách

— Jindřich KOLDA

Kalendářové záznamy hraběcího hofmistra ukazují Kuks a jeho zakladatele jinak než dobové oslavné spisy.

Krom toho dnes ve 12 hodin dopoledne Jeho Excelence milostivý pán v přítomnosti Jejich Milostí hraběte a hraběnky Swéertsových milostivě rozhodl, že ze mě udělá svého domácího hofmistra, zapsal si v Pondělí velikonoční 22. dubna 1726 Tobiáš Antonín Seeman poté, co krátce zmínil skon manželky svého chlebodárcе Františky Apolonie Šporkové. V den plný smutku tak vyvrcholila Seemanova kariéra ve službách kukského pána. Ten si mladého Tobiáše vyhlédl už někdy v devadesátých letech předchozího století na svém severočeském panství Valkeřice, pak se mládenec již okolo roku 1705 objevoval v těsné blízkosti hraběcí rodiny v Lysé nad Labem a před svým konečným povýšením působil coby *kapelmeister* a skladatel dvorního orchestru Františka Antonína Šporka. K novým Seemanovým povinnostem od nynějška patřilo i pravidelné vedení denních záznamů o důležitých událostech u Šporkova dvora.

Pílí svědomitého služebníka vznikl zajímavý soubor vlastnoručních relací, psaných německou novogotickou (polo)kurzivou do tištěných *Svatováclavských hospodářských kalendářů*. Pokrývají téměř souvislé období let 1726 až 1747; po smrti Františka Antonína Šporka roku 1738 přešel hofmistr do služeb pánova zetě Františka Karla Rudolfa Swéertse-Šporka a jeho ženy Anny Kateřiny Šporkové, kteří byli ostatně svědky Seemanova jmenování. Většina kalendářů je zachována v originále v historické knihovně kukského hospitalu,



Michael Heinrich Rentz:
Velká kukská veduta (1724)

Jindřich KOLDA

(nar. 1979) pracuje jako správce sbírek Národní kulturní památky Hospital Kuks. Zabývá se kukskou minulostí a dějinami celestinek v Čechách. kolda.jindrich@npu.cz

dva v soukromých sbírkách, tři nezvěstné ročníky opsali v minulých stoletích šporkovští badatelé. Oželíme-li chybějící léta 1728, 1736 a 1738, pak máme k dispozici unikátní, tematicky bohatý a chronologicky výjimečně ucelený pramen – cosi mezi kronikou a pamětními či úředními knihami, jejichž důkladná analýza může přinést celou řadu nových poznatků z oblasti raně novověkého šlechtictví, z dějin každodennosti a kultury, o postavení úřednictva na aristokratických dvorech, stavu německého jazyka v českém prostoru a mnoha dalších aspektech první poloviny 18. století.

V odborné (umělecko)historické obci se nejedná o pramen zcela neznámý. Rozliční autoři, počínaje kustodem libereckého muzea Gustavem Edmundem Pazaurkem (roku 1901), zde hledali především doklady hraběcího uměleckého mecenátu. Byl to ovšem již jaroměřský muzejník

Vojtěch Paul, který si v roce 1914 povšiml, že studiem Seemanových kalendářů *buďte do legendárního zjevu Šporkova nanaseno několik markantních črt, obraz Šporkův oživující.*

ÚŘEDNÍK A KRONIKÁŘ SVĚHO PÁNA

Tobiáš Antonín Seeman (1679–1750) se pohyboval v bezprostřední blízkosti hraběte v posledních dvanácti letech jeho života. Ze zápisů lze spolehlivě rekonstruovat náplň jeho úřadu, spočívající ve vedení šlechticovy oficiální korespondence (součástí poznámek je i adresář), ve styku s úřady všeho druhu či komunikaci s advokáty v nesčetných přích, ale i v zajišťování běžného chodu páanova dvora nebo vedení úředního personálu panství. Z neúředních povinností hofmistra zaměstnávají nejčastěji křtiny dítek jiných panských úředníků a půjčky různých obnosů (jednou dokonce 550 zlatých) lidem z jeho rodinného a sociálního okruhu. Někdy dokonce baví Seeman svého pána hrou na varhany nebo přidá dobovou černou kroniku (třeba zprávu, jak byla v noci ze 17. na 18. července 1729 *přepadena, oloupena, zneuctěna a konečně zabita* sestra zemřelého arcibiskupského tiskaře Wickharta).

Seemanova služba u Františka Antonína Šporka začíná v době, kdy pozvolna sílí známé útoky proti jezuitským sousedům z Žirče kvůli tomu, že se načas vzdali zřízení křížové cesty od své rezidence nad Šporkův Nový les. Vyvrcholily knižní inkvizicí roku 1729, následným stíháním hraběte pro šíření kacírství a fiskální žalobou pro zesměšňování samospasitelného římskokatolického náboženství. Proces, který hrozil až ztrátou inkolátu a majetku, nakonec roku 1733 skončil pokutou 6000 dukátů, kterou erár od zatvrzelého Šporka vymáhal až do poloviny roku 1735. Tato velkopá tečka za jednou z podstatných náplní hraběcího života – chorobným soudičstvím a jistou touhou provokovat – zcela zaměstnává Šporkovu mysl v poslední dekádě. Kromě ní zbývalo místo snad už jen na četbu a lovecké kratochvíle, které však postupně přebíjí stále zřetelnější zdravotní indispozice stárnoucího hraběte. V těchto souřadnicích se také odvíjelo dění v Kuksu.

Druhá polovina dvacátých let je ještě dobou závěrečného uměleckého vzepětí. Vzniká sochařský Betlém coby určitý protipól zamýšlené kalvárie, tisknou se protijezuitské písně, zpívané (i na Seemanovy melodie) na různých s *causou* spjatých místech, hrají se hanlivé *comoedie*, tu i onde se objevují malované nápisy a výjevy připomínající slova z Filosofického domu, že *když se vážným žertem odhaluje Vatikán, ukazuje se, kolik pokrytectví se tu skrývá u oltáře*. Tento kvas – povstálý ovšem z různých pozemkových, nikoliv věroučných, a vedený proti osazenstvu jedné



Titulní list Svatováclavského kalendáře na rok 1737

rezidence, ne Tovaryšstvu jako celku – zachytil Seeman suchou řečí objednávek děl a jejich vyúčtování. Doplnil je lakonickými poznámkami typu: *Malíř Brandl prosil o půjčení 1000 tolarů. Byl odmítnut*. Náhle se vztah hraběte a umělců jeví jako ryze odběratelsko-dodavatelský a není v něm (bylo-li vůbec kdy) příliš stop po mecenášském působení v klasickém slova smyslu. Michaelu Heinrichu Rentzovi za kvanta vynikajících mědirytů není třeba platit přemrštěně, když je poddány. Naopak průměrný dráždanský rytec Haas obdrží za jednu podobiznu hraběte 1200 zlatých, zřejmě proto, že portrétuje ve vyšších kruzích.

Nejoblíbenějším, neboť nejmasovějším médiem je tu tisk. Prostřednictvím knih a grafických listů si lze někdy rychle a někdy zase obšírně postěžovat na všechna pronásledování a příkoří, jež hraběte stíhají. Záznamy napovídají, že tempo produkce bylo vražedné – jak pro autory (v lednu 1727 bylo u saského básníka Hankeho zamluveno *200 světských básní za 65 zlatých* s dodávkou prvních *50 a více* do konce března), tak tiskaře (třeba zjara 1726 dorazilo do Kuksu 2000 výtisků jednoho titulu ze Svídnice a tisícovka jiného z Dráždan). K masovosti nutí skutečnost, že na dvorech většiny svých mocných současníků nemohl být František Antonín Špork, vzhledem k problematické pověsti a nedlouhému šlechtickému rodokmenu, přítomen jinak, než coby *místečko v knihovně*, jak píše v předmluvě k jednomu ze svých překladů šlechticova

Tobiáš Antonín Seeman se pohyboval v těsné blízkosti hraběte v posledních dvanácti letech jeho života...

Soudní neúspěchy a nemoci se vedle slábnoucího zájmu o Kuks projevíly také ve zbytnění některých Šporkových povahových rysů...

ústavu, o jehož rozvoj se ovšem František Antonín nijak zvlášť nestaral. Na scéně přibývají náboženské festivity: za všech svých návštěv sloužíval pro obyvatelstvo panství mše Šporkův synovec, světitel biskup pražský Jan Rudolf Špork, rozdávaly se almužny a v rámci své již poněkud upadající misijní činnosti mívali v Kuksu kázání jezuité v čele s Antonínem Koniášem. Pravidelně se konala procesí a poutě, které se tu buď zastavovaly (15. dubna 1730 z Hradiště do Hradce Králové), nebo zde končily (10. srpna 1737 z Hradiště a Heřmanic). Nemuselo jít rovnou o snahu setřást z Kuksu pověst semenišť hereze, neboť podobné projevy zbožnosti byly nedílnou součástí šporkovského světa vždy a nyní jen při absenci jiných akcí více vynikly.

Slavnosti náboženského rázu se soustředily okolo přirozeného duchovního centra údolí – hospitalu s kostelem Nejsvětější Trojice, který jiné prameny z třicátých let 18. století víceméně přehlížejí. Díky Seemanovi víme, že před svým zprovozněním sloužila budova jako místo posledního odpočinku rodiny, dějiště náboženských či rodových festivit, ale také třeba jako jakési kukské záložní divadlo. Tak 8. března 1732 zde hraběcí služebnictvo zkoušelo a sehrálo u příležitosti pánových narozenin divadelní hru, další představení s vystřelováním raket se konalo v létě. S největší pravděpodobností tu přespávali ti návštěvníci lázní, kteří byli vůči Šporkovi v podřízeném, smluvním či klientském vztahu (poslové, úřednictvo jiných panství, umělci) a putující duchovní. Pro dějiny umění může mít význam Seemanova poznámka z ledna 1730 o *velkém obraze* malíře Daniela Třešňáka, jehož vznik konzultovali Rentz s Brandlem. Není vyloučeno, že se jedná o rozměrnou olejomalbu z dnešních kukských sbírek, jejíž kompoziční podoba s takzvanou *Velkou kukskou vedutou* slavného rytce je více než nápadná. Hofmistroy diáře obsahují také zatím nejstarší zmínku o pohřbu na hospitálním hřbitově. V květnu 1734 tu byl pochován myslivec Ferdinand, který se ztratil cestou do Stanovic a za pár dní jej našli mrtvého u Slotova. V Kuksu *byl otevřen*, aby se zjistila případná násilná smrt. Hofmistr jako očité svědek navíc vyvrací novodobé kukské legendy: kalendáře jsou (dalším) pramenem, který ani slovem nezmiňuje *původní Šporkův kukský vinohrad* a nezaznamenává jakýkoliv vztah svatohubertského řádu k hraběcímu letnímu sídlu. Nad Seemanovými větami o položení základního kamene oné nešťastné jezuitské kalvárie roku 1731 se maně vybavuje zatvrzelost těch, kteří před pár lety pod Betlémem tak urputně realizovali *Šporkův neuskutečněný plán křížové cesty*, neboť nevěřili, že už byl jednou realizován.

ŠPORKOVY POSLEDNÍ DNY

V době, kdy dohlížel na kácení aleje pro novou cestu žirečských superiorů, byl hrabě už jen stínem někdejšího bouřliváka. Nejpozději od začátku třicátých let, když mu táhlo na šedesát, stali se jeho nejčastějšími společníky lékaři. Kromě blíže nespécifikovaných *malátností* Seeman píše o plicních katarrech či hemoroidech a uvádí i různé léčebné postupy a recepty. Vše se řešilo obvyklými metodami své doby, od pouštění žilou přes přikládání pijavic až po klystýry, za součinnosti s laxativy a močopudnými odvary typu jalovcové kávy. Ostatně i některé poslední větší cesty Františka Antonína Šporka motivovala do jisté míry péče o zdraví; šlo o návštěvu kladských lázní v červnu 1731 a o pobyt u synovce v Heřmanově Městci následujícího roku v květnu, během něhož hrabě pravidelně popíjel podolskou kyselku. Ke konci svých dní absolvoval Špork několik drobných chirurgických zákroků (otevření vředu, operace nehtu), které v Lysé provedli dva pražští milosrdní bratři – jistě ne náhodou v době, kdy šlechtic fundoval rozšíření jejich nemocnice Na Františku. Od soboty 23. listopadu 1737 byl Špork upoután na lůžko. Možná již natrvalo, avšak kalendář z roku jeho smrti se bohužel nedochoval.

Soudní neúspěchy a nemoci se vedle slábnoucího zájmu o Kuks projevíly také ve zbytnění některých povahových rysů kontroverzního aristokrata. Poznal to i sám Seeman, který se stal nesčetněkrát svědkem výbuchů hraběcí zlosti, nejčastěji na sloužících. František Antonín jim často spílal do šelem, které se snaží dobrotivého pána jen okrádat o čas a mzdu a ruší ho ustavičným hlukem okolo jeho pokojů, a uplatňoval vůči nim rozsáhlou škálu trestů: vězení, půst, kládu, železa, pouta nebo bití holí. Však si také hofmistr v jedné z mála osobních poznámek povzdychl, že *starý služebník už nemůže sloužit jak za mlada a že většinu ze 45 let ve službě musí trávit ve strachu a ztratí všechno zdraví, které pán nemůže nahradit ani statisíci. Bůh ale vidí jak srdce těch velkých, tak vzlykot malých.*

Zánik Šporkova světa byl rychlý. Po roce 1738 se Seeman ani jednou nezmiňuje o tom, že by z něj snad zbyl nějaký životaschopný pozůstatek. Hofmistrův nový pán se po všech stránkách od odkazu Františka Antonína distancuje a po smrti ani nechce být pochován v kukské rodové hrobce. Z celé krátké slávy barokního údolí přetrval nakonec jen okázalý hospital, jehož slavnostnímu otevření Tobiáš Antonín Seeman spolu s dalšími 3534 hosty přihlížel dne 31. května 1744. Byla to hofmistřova poslední návštěva Kuksu. Hustě popsané kalendáře se po jeho smrti ocitly na policích hraběcí knihovny a doposud čekají na své komplexní vytěžení. □

„Nijak extra ho vlastně rád nemám“

Rozhovor s profesorem Pavlem Preissem o Šporkově aquacentru a o sedmi opičkách na dvanácti sloupech

Proč jste se vůbec pustil do knihy o Františku Antonínu Šporkovi?

Proč jsem se pustil do Šporka? Kdybych to tak ještě dneska věděl! Především, je obtížné babrat se v českém baroku a nenarazit na Šporka. V tehdejším Státním ústředním archivu jsem procházel příslušné archiválie a někdy jsem se dostával do stavu mírného vzteku při každé zmínce o tom, do jakého nadšení

hrabě Špork upadal, když někde vytryskl pramen. To je totiž na obou stranách kukského údolí zásadní, určující a podložený element celé šporkovské ideologie. Nejen v lázních v Kuksu, ale i v Betlémě, nebo v případě sochy *Ukřižovaného*, z jehož ran rovněž prýstila voda. Tak když on se tak strašně radoval, jak tam vytryskla voda, ve mně vždy vytryskl pramen zuřivosti. Místo aby

tam bylo, kdo mu co postavil, kdo mu třeba navrhl ty jednoduché poustevny, psalo se tam obširně jen o pramínku, který se dal proměnit ve fontánku.

Stále si musíme klást otázky, jak hrabě přišel k tomu kterému umělci. Jak přišel k Braunovi? Na to není odpověď. Samozřejmě, Braun byl ve východních Čechách snad všude, nebylo možno ho obejít,

stál v čele nejvýkonnější sochařské manufaktury. Šporkovi však nestál ani za pojmenování: *Schickte meinem Bildhauer* – to jediné o něm napsal, ačkoliv šlo o váženého člověka, který by jinde zaujal místo u stolu mezi předními panskými úředníky. U Šporka nevíme, zda názory *svého sochaře* vůbec bral nějak v potaz, nebo zda mu jen diktoval své představy. A kdo byli ti, kteří určovali ideové obsahy? Opět nevíme.

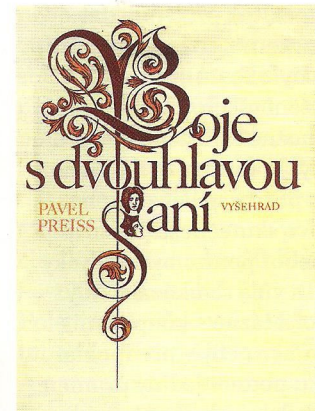
V čem byly tyto ideové obsahy nové?

Podívejme se například na Braunovy dvojice *Andělů dobré smrti a žalostné smrti*. Jedna stojí v Kuksu, druhá u bývalé svatováclavské poustevny, dneska při trati mezi Lysou nad Labem a Čelákovicemi. Kdo přišel s tou myšlenkou? Je to možná nedostatek vzdělání, ale já nevím, zda se vůbec objevují ještě jinde než právě u Šporka. To je zřejmě originální téma, které jinak nenajdeme ani u samého Brauna. A další případ: *Miles christianus*. Kde v Čechách je *Miles christianus*? Nikde, jenom tam, kam šlápl Špork. Během let 1731 a 1732 dává

Nestor českých historiků umění **Pavel Preiss** (1926) se odborně zaměřuje především na české a rakouské barokní umění, publikoval však i práce o manýrismu či o renesančních kresbách. Působil na univerzitách v Praze a ve Vídni, dále v Národním muzeu a především v Národní galerii v Praze, pro niž připravil mnoho výstav. Je autorem řady publikací, kterou prozatím uzavřuje monumentální kniha o malíři Václavu Vavřinci Reinerovi (2013). Preissova monografie Františka Antonína Šporka vyšla v roce 1981 (pod názvem *Boje s dvouhlavou saní*) a podruhé roku 2003 (viz *ĐaS* doporučuje k tématu, s. 26).

FOTO © OTA PALÁN





Herkules s Fámou, Věcností a Šporkovou bystou. Lept Christiana Friedricha Boëthia podle Michaela Heinricha Rentze v souhrnném vydání básní Gottfrieda Benjamina Hanckeho z roku 1735. Vpravo obálka knihy Pavla Preisse *Boje s dvouhlavou saní* (1981) podle grafického návrhu Jana Solpery.

vytesat dvě sochy *Křesťanského bojovníka*, každou úplně jinak pojatou. První je klasická a vychází z předobrazu římského vojáka, druhá naopak zachycuje jakéhosi těžkooděnce, chlapíka s dlouhým vousem a velice bojovného. Vývoj tohoto ikonografického typu byl zpracován zatím jen do 16. století. Ale ještě potom se objevuje na mnoha místech: víme, že i Rembrandtův *Polský jezdec* byl chápán – polský historik umění Jan Białostocki se k tomu klonil – jako Miles christianus, který hájil hranici západního křesťanství. To je něco naprosto záhadného. Zkrátka nezbyvá než toužit, aby se o tom všem člověk mohl někde se Šporckem domluvit. I když ta pravděpodobnost je malá. Snad by na pravdě boží přece jen trochu zjhl, ale pořád by se vytahoval.

U Šporcka byla fascinace smrtí pravděpodobně dost silná – a to i vzhledem k centrálnímu postavení hrobky na špitální straně údolí v Kuksu.

Já bych tento moment nepřeceňoval. Třeba kapucínské kláštery jsou tam či onde protiváhou aristokratických rezidencí, podobně jako třeba špitální dominanty v Duchcově. U Šporcka to jen dostává výrazné formy, které přehlušují příklady odjinud. O tom dovede hezky mluvit z literárního hlediska Martin C. Putna. Soužití s představou smrti bylo obecné, víme, že prorůstá do dneška

ve velké naléhavosti. Teď si zrovna čtu v Janu Zábranovi, a tam je fascinace smrtí až obsedantní. Kdežto v případě Šporcka asi nešlo o nějaké stále přítomné memento.

Opravdu viděl v umělcích jen poslušné tlumočníky svých myšlenek?

Jak jsem řekl, setkat se se Šporckem a poznat jeho názory by bylo zajímavé, ale obávám se, že bychom se od něho dozvěděli málo, on by stejně hovořil o něčem jiném. Otázky výtvarného umění ve skutečnosti dost zanedbával.

Valně si sice necenil malířů či sochařů, ale na druhé straně si považoval třeba medailérů nebo rytců.

Oni byli vůbec ceněni, neboť jejich práce se považovala za více intelektuální. Dnes tu máme skvělou knihu o Michaelu Heinrichu Rentzovi, pokládám ji za jednu z nejkrásnějších českých knih, které byly napsány. Tam je osvětleno mnohé, ovšem myšlenkové zdroje šporckovské knižní produkce, ty jsou tak různorodé, že je vůbec nelze uvést na společného jmenovatele. Ono se řekne: blíží se to jansenismu, ale tím není téma zdaleka vyčerpáno. Co byl jansenismus? Teologický zmatek. Bylo tolik jansenismů jako jansenistů, skutečných nebo domnělých. Byl nějaký ryzí jansenista? Opravdu jen ten Pascal?

Co Šporcka hnalo k jeho neortodoxním počínům?

Komplexy společenské méněcennosti. Potřeboval si neustále posilovat sebevědomí. Jeho vzdělanost nebyla tak nebetyčná, jak rád ukazoval. Statečností nevyňikal; když se měl zodpovídat před žalobci, tvrdil, že jansenisty vlastně ani nečetl. Nepochybně v tom byl kus pravdy. Na druhé straně o sobě rád slyšel, že je učený. Měl mohutná ramena, ovšem spíše v soukromí, a vůbec s oblibou ukazoval bicepsy. Bicepsy vycpané peněží. Nijak extra ho vlastně rád nemám. Já se mu obdivuji, jsem před ním naměkko, uznávám jeho místo v té „svaté zemi“ východních Čech. Víte, Čechy jsou celé jakási sakrální krajina a tady to dostává ještě mimořádně silný náboj. *Garinus* v Betlémě, to je úžasná monumentální momentka, kdy Braun dokázal zachytit onen prchavý okamžik, v němž poustevník slyší lovecké rohy a poprvé po letech pozvedá hlavu vzhůru. Nebo *Studně Jákobova*, naplněná vířivým pohybem, vzhledem k absenci hlav bohužel neukončeným. Přes veškerá poškození zůstává nejkrásnější sochařskou kompozicí v celém areálu Kuksu.

Šporck dokázal motivovat velikány typu Brauna, Brandla a Rentze. Ale na druhé stranu, když se mu na Kuksu objevil skutečný básnický génius formátu

Ignaze Günthera, tak před ním dal přednost Hanckemu, což ve srovnání s Güntherem byla šestá liga.

Asi urazím cítění všech, kteří k hraběti Šporkovi zbožně vzhlížejí, ale on byl dost amúzický. Volní typ, ovšem jeho vůli poháněly pocity společenského nezačlenění. Ve skutečnosti byl přijímán všude, neboť peníze byly vždycky rozhodující. Ta vůle se ukázala, když v Kuksu vytvořil lázně s koupelemi, k nimž tam vůbec nebyly předpoklady. Dal k tomu podnět jediný pramen. Lékařský posudek vody vyznívá velice rozpačité; v zásadě se tam píše, že když ji člověk bude pít a koupat se v ní, neublíží mu to. Špork chtěl mít něco jako aquacentrum. Ale všechno zlikvidovala povodeň krátce po jeho smrti. Labe, které tam zpravidla vypadá jako potůček, se tehdy vzbourilo. Tou dobou už náležel Kuks Šporkovu zeti. Vždycky mě štve, že tenhle Karel Swéerts-Špork má určitou nálepku, říká se, že to byl hospodářský pragmatik. Což není vůbec pravda a nijak to nepostihuje tohoto nesmírně zajímavého člověka v jeho úplnosti. On přichází do Kuksu s novou tóninou. Uvádí tam milosrdné bratry, přivádí servity (do Konojed), mimochodem na místo, kam se vůbec nehodí, a zapojuje je do činnosti, jež jinak náležela právě milosrdným.

Zakládá bratrstvo Nejsvětějšího srdce Páně, to je celé nové téma, které tady podchytil právě Swéerts-Špork. Jeho religiozita se pohybovala po podobné dráze jako u Markéty Marie Alacoque a zejména u jezuitů. Takže na jedné straně to byl racionální člověk, ale současně měl i rysy velmi zbožného šlechtice své doby. Lázeňství v Kuksu zlikvidoval okamžitě, neboť věděl, že nemá budoucnost. Ale naopak zdůraznil komponentu špitální. Právě on dovršil to, co se vždy spojuje s jeho tchánem. Ten přitom celý projekt nikdy nedotáhl a naopak působil neustálým měněním plánů jen zmatek.

Trochu nevěděl, co chce...

Postavil klášter anuciátek, jak je patrné z motivu Zvěstování Panny Marie. Ještě nikdy jsem se od nikoho nedozvěděl, jak to vypadá s obrazem na hlavním oltáři v kostele. Proč je tam Václav Markovský [jeden z nejzaměstnanějších malířů historismu první poloviny 19. století; pozn. red.]? Je to celé Markovský, nebo je pod tím něco barokního? Restauroval to někdo? Dělal se tam nějaké sondy? Nevím.

A jak to bylo s prvním vydáním vaší knihy *Boje s dvouhlavou saní* v roce 1981. Ono to tehdy nešlo tak úplně hladce, že?

Problémy vlastně nebyly. Mě to hrozně mrzí, ale já si na toho bolševika úplně stěžovat nemůžu. Těšilo by mě, kdybych mohl hrdě hlásit, jak jsem odmítl nabídku vstoupit do strany. Jenže to nejde, protože mi to nikdo nenabídl.

Grafik Jan Solpera měl přece problémy s kresbou na obálce.

V nakladatelství Vyšehrad působil a dodnes působí skvělý člověk, Jaroslav Vrbenský. Ten mi naznačil, že hrabě Špork do hlavního titulu by nebyl nevhodnější. Proto jsem tomu dal únikový název *Boje s dvouhlavou saní*. Na obálce se měla objevit šporkovská medaile s onou saní, jejíž jedna hlava značí prodejné právníky a druhá licoměrné kleriky. A Špork coby Miles christianus zápolí s tou obludou perem a křížem. Ten křížek na medaili je samozřejmě mikroskopický. Přesto mě upozornili, že kříž se na obálkách knih nesmí zobrazovat, dokonce povinně retušovali kříže i z fotografií kostelů. Ta blbost byla skutečně nebetyčná. Proto Solpera ten hlavní motiv z medaile vyoperoval, dekapitoval figury a udělal z toho něco jako iniciálu, samozřejmě bez křížku. Což ale byl opravdu jediný zásah, výtvarně ne zrovna šťastný. Skoro všechno mně jinak prošlo. Já jsem

3* FOTO © OTA PALÁN





pro ně byl nezajímavý, což je vlastně smutné, že? Ten titul *Boje s dvouhlavou saní* bylo mimochodem jediné, co mně svého času vytkl Josef Haubelt ve své jinak naprosto pozitivní recenzi.

S Haubeltem jste někdy osobně mluvil?

S Haubeltem jsem se v životě nesetkal, ačkoliv svou knihou o Šporkovi jsem si vysloužil pravidelné zvaní na různé schůzky o osvětenství. Nikdy jsem tam nešel, tudíž ani Haubelta jsem nikdy nepotkal. Ale, vidím to jako dnes, krátce před uveřejněním recenze jsem potkal Josefa Kočího, tehdy sídlil na Hradě. Potkali jsme se někde před *Posledním soudem* a Kočí mi oznámil, že zrovna podepsal, že se může recenze na mého Šporka objevit v *Československém časopise historickém*. Ptám se, kdo to psal, a on, že soudruh Haubelt. Jenom jsem se tak nadechl, ale Kočí povídá: „Můžete být klidný, je to naprosto pozitivní.“ Vysvětlil jsem si to tak, že Haubelt mě neznal, Haubeltovi jsem byl fuk a nikdy jsem mu nepřekážel.

Haubeltova takřka nadšená recenze na vašeho Šporka byla proslulá. Ostatně, u lidí, kteří vás neznali, vám vysloužila podezření z kolaborace s nomenklaturními historiky. S Josefem Kočím jste se ovšem znali...

Byli jsme spolu v roce 1980 ve Vídni na konferenci o Marii Terezií.

Mimochodem, to jsou zase ty bolševické záhady. Nepustili tam tehdy Arnošta Klímu, co napsal *Čechy v době temna*. Klíma byl zván a puštěn nebyl; dovolili jet pouze mně a Kočímu, který mě zřejmě kontroloval. Jelo se třeba na exkurzi do Klosterneuburgu, ale já tam nejel. Jednak jsem to tam znal a navíc jsem měl tou dobou zrovna práci. Vypůjčil jsem si dizertaci o Josefu Platzerovi, tak jsem si ji pročítal a zůstal v hotelu, což Kočího velice znepokojilo. On to byl skutečně takový ten *schleicher* – pokrytec. Najednou se ozvalo klepání, Kočí vstoupil a zastihl mě uprostřed práce. A zase: „Soudruhu docente, měl jsem obavu, jestli se vám něco nestalo.“ Nicméně, potom jsme se posadili někam na víno, a věřili byste tomu, že on dokázal být docela vtipný člověk? Vyprávěl báječné drby. Třeba mně vykládal o jednom polském historikovi, který se jmenoval Manteuffel [Tadeusz Manteuffel (1902–1970), první ředitel Ústavu dějin Polské akademie věd; pozn. red.] a jehož blízkým příbuzným byl německý generál Hasso von Manteuffel (snad nejmenší voják ve *wehrmachtu*, měřil prý 155 centimetrů). Kočí líčil, jak se tento historik Manteuffel objevil kdysi v Praze u Zdeňka Nejedlého. Nejedlý mluvil a mluvil a mimo jiné povídal také, jak největším neštěstím polského národa je jeho šlechta. Manteuffel se zvedl a odešel, neznámo zda z této pohnutky,

nebo proto, že se jen potřeboval vymočít. Za chvíli se vrátil, ale to už někdo stačil upozornit soudruha ministra, že profesor Manteuffel pochází z vysoké polské aristokracie. Nu, a sotva historik dosedl, tak zase Nejedlý říká: „Ale teď se musí vidět věc i z druhé strany,“ a okamžitě začal pět na polskou šlechtu chválu... O tom dovedl Kočí velice zábavně vyprávět. Když v roce 1920 hnali Poláci bolševika pod Moskvu, tak on se toho ten Manteuffel prý nějak účastnil. A z té radosti ze skorodobyty Moskvy se všichni ožrali, takže až potom zase zjistili, že bolševici mezitím postoupili o kolik set kilometrů zpátky na západ. To je takové východní.

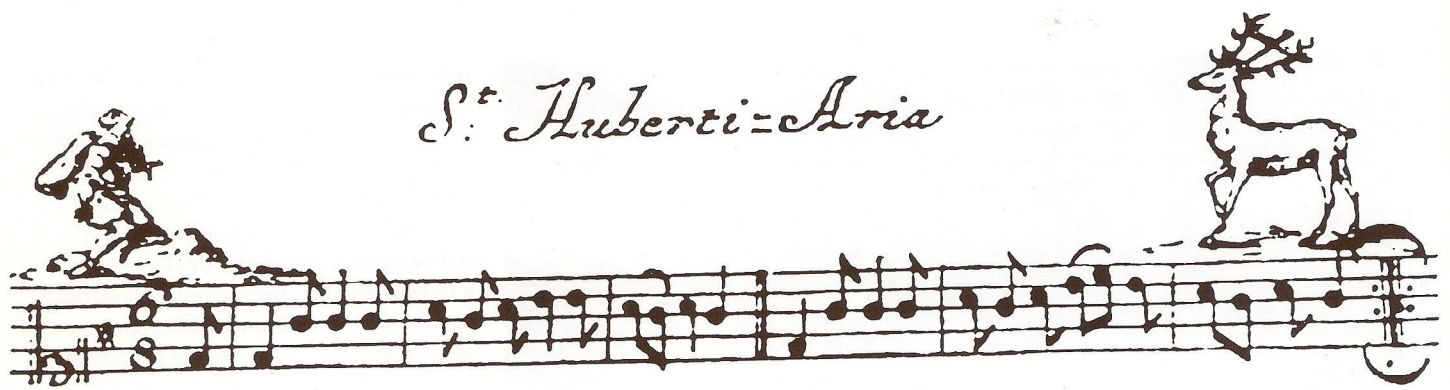
Vratíme se ještě ke Šporkovi. Ve své knize jste hezky ukázal, jak systematicky otevíral dveře do Slezska. Dokázal vystihnout, že právě tudy mohou přicházet přínosné, byť neortodoxní myšlenky.

To mě zajímalo zejména v souvislosti se svobodným zednářstvím. Do této problematiky vnesl světlo už Josef Volf. Jenomže já jsem najednou četl, a to jsem měl mžitky před očima, jak Špork dostal nějakou lékárníčku od rosikruciana. Přitom v 18. století snad měli rosikruciani už jaksí po sezóně, ne? Odkud se tady najednou mohl vynořit? Pokud jde o zednářství, tak se Šporkovým důvěrníkem, Slezanem Karlem Josefem Grossou, je ještě spojovat nemůžeme. Grossovi synové ale opravdu ve Vratislavi založili tamní první lóži. Nesla jméno Sedm opiček na dvanácti sloupech, nebo nějaká podobná kravina to byla.

Vám svobodné zednářství k srdci zrovna nepřiřostlo.

Já nevím, jak o tom souditi, ale kdysi jsem se docela začel do několika svazků časopisu *Svobodný zednář*. Kvůli tomu Volfovi. Na mě to udělalo dojem nepříliš kvalitně vedeného farního věstníku. Že by mě ovanuly démonický puch a vůle po světovládě, to se opravdu říci nedá. Buď se přede mnou tak chytře kamuflují, nebo prostě nejsem schopen do věci proniknout. □

*Rozhovor připravili
Zdeněk Hojda a Vít Vlnas*



Teatralita a teatrálnost

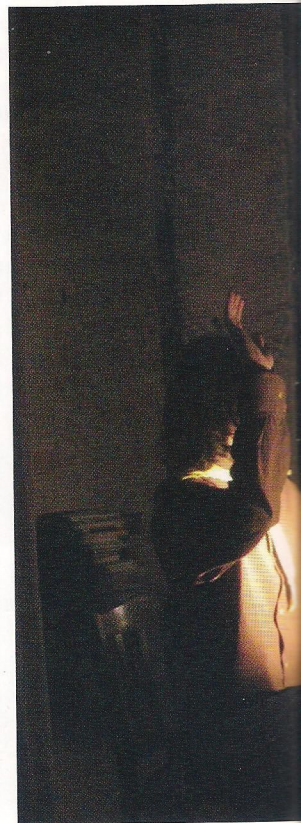
Barokní (hudební) divadlo v Kuksu

— Stanislav BOHADLO

Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738) je mimo jiné považován za tvůrce kancionálů a mecenáše divadla a italské opery. Jeho vlastní postoje, chování, budovatelské plány a realizace mají obecně znaky teatrality a teatrálnosti. Jako by kopíroval „krásné oudolí“ plné alegorií Václava Jana Rosy, už když v Kuksu na Labi uskutečňoval svou vizi jedinečného barokního theatrum, propojujícího přírodní scenerii, vysokého umění a lidovou podívanou.

DUCHOVNÍ PÍSNĚ A SPORCKOVSKÉ „ÁRIE“

Byl to Sporckův dvojitý životopisec Friedrich Roth-Scholz z Norimberka, který v hraběti vzbudil zájem o knihy, léčivé prameny i tradiční německou hymnologii. Podporu jazykově české duchovní písní prokázal hrabě vydáním obsáhlého kancionálu Jana J. Božana *Slaviček rajský*, vytištěného u W. J. Tybellyho v Hradci Králové roku 1719, jehož podrobný německý popis dokonce šířil jako separát. Hned nato začal připravovat takzvanou *Bonreposkou knížku* s texty o smrti a smrtelnosti včetně *Tance smrti* na takzvanou *Bonreposkou árii* a první polemické a propagační písně (*Pravda a Spravedlnost*). Další monumentální projekt takzvaného *Svidnického kancionálu a Křesťanského roku* je ve skutečnosti pokusem o nový obsáhlý německý kancionál s notovou přílohou. Fenomén pětadvaceti dnes známých melodií nám připomíná praxi 16. století s mnohočetnými texty k zapamatovanému a rozšířenému melodickému repertoáru, *obecnou notu*. Vznikly tak tisíce veršů *k zbožnosti vedoucích* duchovních písní podle přiložených notovaných „árií“. Klíčová a také nejfrekventovanější melodie *Bonreposké árie* určovala repertoár, poukazující na původ ve francouzských signálech parforsního honu. Po svatojakubské „performanci“ roku 1727 se objevily satirické verše/písně Gottfrieda B. Hanckeho ve službách Sporckova sporu s žireckými jezuiti o (ne)stavbu kalvárie. Písně podle Hubertské, Zaječí, Holubí,



Pfuj, Kalvárské, Řádu kříže a jiných árií prováděl na hraběcí pokyn varhaník a hofmistr Tobiáš J. A. Seeman (1673–1750), *slavný varhaník v Lysé, kterého nedávno zemřelý pan hrabě Sporck nechal v Římě učit* (Matthesson, 1740). Zvláštní pozici zaujímají dialogické nebo dramatické písně, které tvoří – často plenérový – přechod ke sporckovskému divadlu.

PROFESIONÁLNÍ DIVADLO

Kapitola *Von Theatralischen Schau-Spielen* (O divadelních hrách) z učebnice Yvese de Joyeuse, přeložená Sporckovou dcerou Eleonorou z francouzštiny a vydaná hrabětem v Praze (1715, 1720), považuje *divadlo za nejlepší zábavu*. Sporck byl i později přesvědčen, že viděné komedie přispívají k *výchově lůzy nejefektivněji* (1728). Jiný ze Sporckových překladových tisků *Christliche Sitten-Lehre* (1712) však varuje, že *komedie probouzejí právě takový chtíč jako zbásněné hrdinské a milostné příběhy, avšak mnohem rychleji... Osoba (která přichází od tance nebo z komedie) se špatně připravuje ke zbožnosti a není schopna ukázat se před Bohem*. V tomto duchu také *Kurtzverfaste Nachricht* (1731) odůvodňuje Sporckovo obvinění z kacírství tím, že *prý dával provozovat skandální komedie*.

Sporckova přímá podpora divadlu začíná v Kuksu už v roce 1697, kdy zde lázeňské hosty

Poznámka redakce

V souladu s autorovým přáním ponecháváme v textu autentickou německou verzi jména zakladatele Kuksu *Franz Anton Graf von Sporck*, namísto běžnější počestěné varianty *Fran-tišek Antonín hrabě Špork*, užitě i v jiných článcích v tomto čísle.

H. Rademin: *Atalanta. Geisslers Hofcomodianten. Theatrum Kuks (2004. Comodien-Haus)*

bavil loutkář Johann Ch. Neumann. Následující rok žádal Sporck přestěhování tohoto „Polizinnella“ (tj. černobílý *Pulcinella* symbolizující život a smrt) i s rodinou natrvalo do Kuksu. Dřevěné divadlo *Comödien-Haus* (1702) stálo vedle hostince U Zlatého slunce proti třem věžím s mechanickým orlojem, kde se před zraký lázeňských hostů odehrávaly biblické scény včetně faraonova vojska topícího se v Rudém moři a vyhnání z ráje. V Kirchmeyerově popisu „léčivého“ pramene (1718) je *Comödien-Haus* zobrazen s okny v prvním poschodí, kdy už se *téměř každý den lázeňští hosté a cizinci bavili hudbou, komediemi, lovm, závoděním a bály*.

Sporck pochvalně rekapituluje první tři roky existence pražského a kukského divadla se společností *Gräfl. Sporcksche Komödianten* (1701–1705) i jejich zábavnou a výchovnou funkci představení, která *lid odvrací a odvádí od zlých myšlenek*. Je zřejmé, že Anton Joseph Geißler byl jedním z prvních samostatných principálů ve Sporckových divadlech. Koncesi postupně získávali würtemberští a sasko-výmarští herci a opět Geißler (od dubna 1713). Z této doby se zachovaly první pražské divadelní cedule k loutkovým hrám a nejméně pět her ve Sporckově divadle uvedla společnost z Württembergu za principálování Johanna Chr. Spiegelberga a Johanna C. Haackeho se scénickými efekty a s ohlášením mužské i ženské role Harlekýna-Hanswurst. Žádostí z 1. března 1714 získali Geißler a jeho společník Heinrich Rademin exkluzivní privilegium až do roku 1720. Během této etapy se v Praze a v Kuksu etablovaly profesionální cestující společnosti a jejich evropský repertoár. Zároveň Sporck ve svém divadle patrně provozoval i čistě privátní představení, jak dokládá angažování principála Heinricha Wilhelma Beneckeho i jeho ženy Victorie Clary z Bayreuthu (1714) a malíře Friedricha Bernharda Wernera na místo „hlavního strojníka“ (1715). Haackeho sasko-polská společnost uvedla nejméně dva tituly s harlekýnem, přičemž Rademinova *hauptakce* s Hanswurstem *Amor der Tyrann oder Arlequin der lustige Advokat* musela soudcovskou látkou oslovit samotného Sporcka. V létě 1717 sepsal v Kuksu principál Heinrich Rademin pro Sporcka chvalozpěv *Nesmrtelná památka* k otevření špitálního kostela. Celkem čtrnáct her vídeňských *hauptakcí* s Hanswurstem bylo donekdávna považováno za dílo a styl slavného Josepha Antona Stranitzkého (1676–1726). Převratným je zjištění, že autorem nejméně dvou her je Heinrich Rademin, *Director Comicus*, který dopsal svou *Atalantu* přímo v Kuksu jako člen Defrainova souboru 10. července 1724. Byl by tedy právě on, a nikoli Stranitzky, *otcem vídeňského lidového*



FOTO © V. A. B. BENGČOVÍ

divadla a tvůrcem znevažujícího, pochybovačného až parodistického přístupu Hanswursta. Tato hanswurstiáda *Pronásledování z lásky aneb Krutá královna Tegeantů* uvádí improvizované výstupy, kdy je kuplířským vrahem i nevinným vězněm. Autoritou mu byla jediné smrt: *Je lepší mít za ženu světskou furií než se oženit se smrtí*. Hanswurst



M. H. Rentz: *Le Corne du Saint-Hubert* s parforsním honem, hornistou a záznamem takzvané *Hubertské arie*

vede rovnocenný dialog se svým pánem i s královnou a za dobré zprávy a rady získává potřebné měšce dukátů. Nevadí, že si mnohé vymýšlí.

Podobně jako Geißler dosáhl privilegovaného postavení ve Sporckových službách Marcus Waldtmann. Od července 1721 hostoval v Kuksu a následující léto sem opět přivedl s *Der fromme [...] Egidius* své zkušené *Komödianten* včetně J. F. Elenzona a J. Leinhaase – „otce Pantalónů“, i J. H. Bruniuse, soubor, kterému Sporck slíbil (21. ledna 1723) angažmá pro rok, v němž mělo dojít v Praze ke korunovaci císaře Karla VI. na českého krále. Podle vzpomínek Sporckova pážete Ferdinanda Rakovského se v roce 1723 v Kuksu divadlo nehrálo, jelikož zájem hraběte Sporcka nesl se toho roku do Prahy.

Po více než osm let (1724–1732) zajížděl do Kuksu Franz Albert Defraime, úspěšný Hanswurst a překladatel Goldoniho. Zdá se, že během léta 1724 soutěžily v Kuksu Waldtmannova a Defraimova společnost, přičemž Defraime vyhrál patrně i proto, že se svými hrami blížil více typu burlesky a *Maschinenkomödie*, kam vkládal i české výrazy. Také letní sezony let 1727 až 1729 strávil Defraime v lázních Kuksu u Sporcka, kde hrál německý překlad italské komedie *Der undankbare Basiliscus* (1728 a opět 1729). Tehdy zde také Sporck zažil noční přepad (26. července 1729)

inkvizicí s vojáky a zabavení knihovny. Herecká společnost musela komisi dokonce hrát, a když to hrabě zakázal, použili kyrysníci násilí. Kuks s jezuitskými sousedy přímo fyzicky zosobňoval Sporckův rozchod s jezuitským typem divadla ve prospěch moderních cestujících profesionálů s komikou odvozenou z *commedia dell'arte*, což potvrdil i Defraimův definitivní odchod a absence dalších společností v Praze po roce 1729.

Přesto se ještě v létě 1731 objevil v Kuksu nový principál Felix Kurtz z Landshutu, otec *Bernardona* a slavný Hanswurst. *V podvečer byl dáván kus divadelní, na kterém bylo přítomno 36 osob z řad šlechty, kromě jiného obecenstva ze širokého a dalekého okolí na oslavu narozenin císařovny Alžběty Kristýny* (27. srpna 1731). Další den *pak bylo znovu hráno v divadle, které bylo skvěle osvětleno. Po divadle počala nádherná iluminace sídla, přičemž byl konán skvělý ples a slavnost skončena za všeobecného veselí zářivým ohňostrojem (...)* Tehdás se Kuks podobal kouzelnému zámku v pohádce, vzpomíná páže Rakovský. U Sporcka se Kurtz představil už dříve s *Doctorem Faustem* a v roce 1735 hrál v Kuksu *Thomase Mora*. Rakovský dále vzpomíná: *Také byl provozován někdy balet, umělecký tanec. Těž jiné výstupy byly předváděny, jež měly obecenstvo rozveseliti, jako pantomimické hry, kousky akrobatické a kejklířské a hry loutkové. Na rozvoj divadla v Kuksu působilo prospěšně i to, že nebylo žádáno vstupné, nýbrž hry byly volně přístupny obecenstvu, především však hostům, kteří užívali lázní.*

ITALSKÁ OPERA

Poté, co se Sporck v roce 1723 zúčastnil pražské korunovace Karla VI. s Fuxovou operou *Costanza e Fortezza* (Stálost a Síla), *umínil si také v Čechách tomuto umění sjednati platnost a je tu rozšířiti, aby zavedením opery v Kuksu lázně povzněsl* (Rakovský). Skutečně toho v roce 1724, dosáhl, i když se jednalo o uzavřenou *benátskou kolonii* bez účasti domácích skladatelů, bez češtiny a výhradně s italským repertoárem. D. E. Freeman považuje léta 1724–1729 za dobu rozkvětu sporckovské opery a následujících šest let za úpadek. Předchozí epizody s italskou operou v Čechách totiž nikdy nezaložily pravidelnou operní scénu. Na základě úspěšné žádosti na místodržitelství (20. března) sepsal Antonio M. Peruzzi smlouvu s tenoristou Antoniem Denziem, který v Benátkách společnost sestavil. Tříletá smlouva počítala s hraním devatenáctičlenné Denziovy společnosti i v Drážďanech a Lipsku v rozsahu čtyř oper ročně, s úhradou cesty, platem a příspěvkem na pořízení kostýmů. Skladatelem a kapelníkem byl Antonio Bioni, houslistou-dirigentem Giovanni Battista Corelli, Giovanni Amadei byl krejčím

Stanislav BOHADLO

(nar. 1953) působí na hudební katedře PedF UHK dějiny hudby. V roce založil festival barokního divadla, opery a hudby THEATRUM KUKS s cílem vrátit do barokního areálu scénická umění s původní kukskou a sporckovskou dramaturgií; zrekonstruoval pro tyto účely dnešní Comoedien-Haus a v roce 2014 otevřel Rentzovo muzeum barokního tisku. bohadlo@jmc.cz



G. B. Andreini: *La Centaura*,
B. Kandziara a F. Ambrosini,
Theatrum Kuks (2014,
jezuitská scéna)

a houslistou a Sebastiano Zane kopistou. Peruzzi, zřejmě z produkčních obav, náhle nabídl Sporckovi Denziovu společnost na léto 1724 do Kuksu. Hrabě se těšil a počítal s *operisty* na každodenní vystoupení i pro *Tafelmusik*. Smlouvou z 6. června podepsali G. Ch. Scheffknecht a T. Seeman v Kuksu závazek s Peruzzim na 120 zlatých týdně od července do poloviny září. I když třiatřicetiletá společnost přijela do Kuksu později (11. srpna 1724), Sporck ocenil po první zkoušce *veskrze virtuózní lid* a naplánoval představení Bionio opery *Orlando furioso* na neděle, úterky a čtvrtky a komedie pak na zbývající dny mimo volného pátku, určeného k vycházkám. Soubor zpíval i *Te Deum* v kostele, hrál *Tafelmusik* a tančil při bále. Dne 24. září 1724 se posledním představením v Kuksu uzavřela první letní Denziova sezona a soubor odjel do Prahy.

Sporckův dvorní básník a autor překladu Braccioliho italského libreta do němčiny, G. B. Hancke, posílil po kukské premiéře vznikající legendu oslavnou básní, v níž *řeka Vltava děkuje jménem českého království hr. Sporckovi za uvedení italské opery do Čech*. V dopise Seemanovi však týž Hancke kritizuje u *Orlanda* porušení dramatických pravidel, operu považuje za *Confusum Chaos*, Bionio arie jsou prý všechny stejné s doprovodem unisona houslí, v Drážďanech by to bylo považováno za pouhou „pastorelu“, autor nesnese srovnání

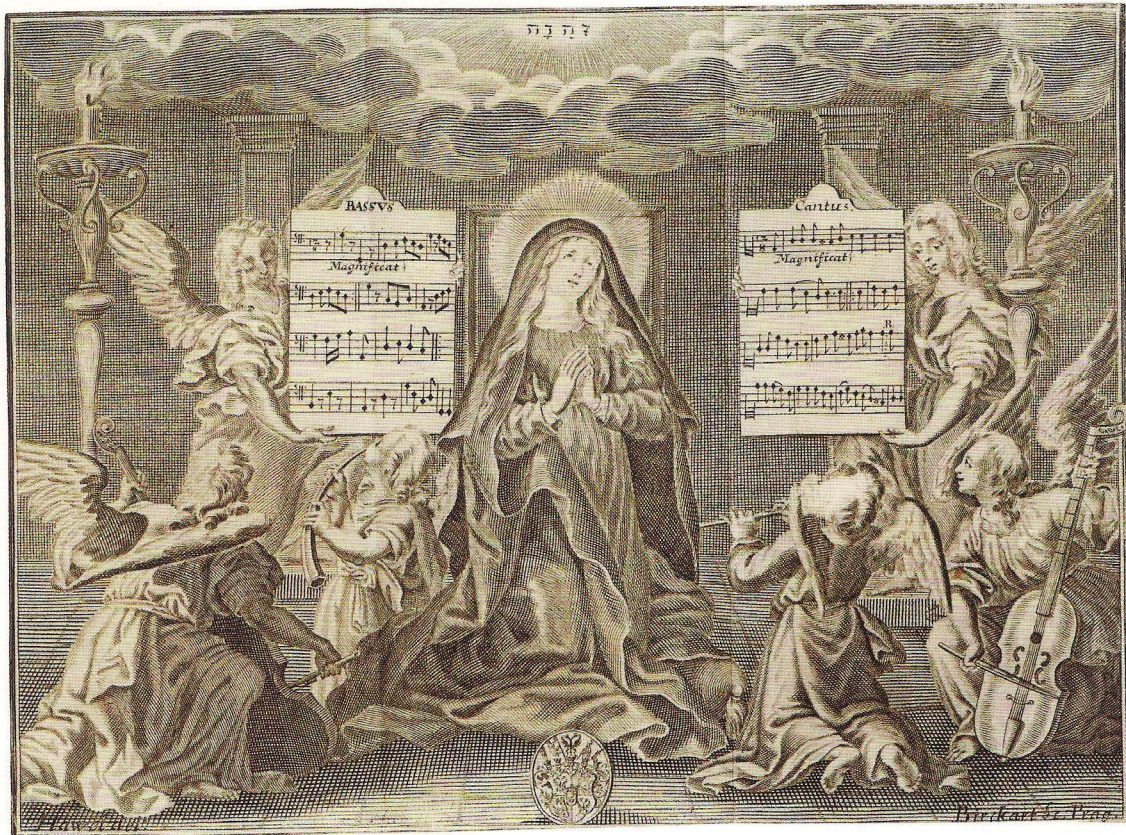
s Kayserem, Händelem, Telemanem nebo Hoffmannem. Chválil jen Denzia (*Orlando*) a Barbaru Bianchi (*Bradamante*).

Členové souboru podpořili Denziovu žádost o převzetí společnosti. Denziova zpráva pro místodržitelství (20. února 1725) uvádí senzační informaci, že Antonio Vivaldi pro něho pracuje v Benátkách jako agent a kvalitní sólisté *velkého věhlasu* už byli připraveni. Sporck pozval Denzia i k provedení „pastorale“ při oslavě svých narozenin na letohrádku Bon Repos u Lysé nad Labem. Tento model produkce se každoročně opakoval, ale smrt manželky 1726 omezila zájem hraběte o operu. Denzio v létě 1726 v Kuksu nebyl (hráli v Karlových Varech) a později si dokonce Sporck posteskl hraběti Zinzendorfovi (1730), že Kuks se bude muset obejít bez zábavy. Pražskou karnevalovou sezonu však ještě Seeman Hanckemu chválil jako *prosperující* (1727).

Rademin, podobně jako skladatel Bioni, představuje také významnou spojnicí mezi Sporckovým Kuksem a Questenbergovými Jaroměřicemi nad Rokytnou – dvěma významnými domácími centry italské opery. Je autorem německé verze libreta Míčovy opery *O původu Jaroměřic*. Sporck a Questenberg se osobně setkali ve Vídni v roce 1727 – hrabě slyšel v questenberském paláci Míčovu italskou produkci a chodil do Questenbergovy lázně v divadle U Korutanské brány.

Literatura

- A. Jakubcová – M. J. Pernerstorfer (eds.), *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, Wien 2013; D. E. Freeman, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague* (ed. M. Beckerman), New York 1992; S. Bohadlo, „Questenberg a Sporck – oddělené a nezávislé barokní hudební subkultury na Moravě a v Čechách?“, *Musicologica Brunensia* 46, 2011/1–2, s. 15–34; S. Bohadlo, *Sporckovské „arie“ jako obecná nota z Bon Repos a z Lázní Kuks*, Ústí nad Orlicí – Hradec Králové 2012.



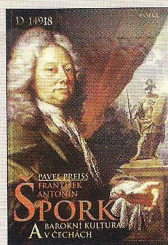
Hawel-Birckart: Panna Maria a hrající andělé v Bonreposké knížce s Bonreposkou árií (1721)

K počtě císařovniných narozenin dal dne 28. srpna 1728 Sporck v *Kukuské Lázní* zpívat *mši sv. před polednem při zvuku polních trub a vlašských bubnů též při trojnásobné střelbě z 24 kusů*. Večer při slavnostním osvětlení se objevil nápis *Tak uctívá královnu chudý a nevzdělaný Kuks* se Sporckovým monogramem. V létě 1729 přijel zadlužený Denzio s herci na trh do Kuksu osobně žádat Sporcka o finanční výpomoc 3000 zlatých, ale hrabě odmítl s tím, že sám už nebyl v opeře téměř dva roky a divadlo dáva k dispozici zdarma: *Nepochybují, že se mezi početnou vyšší šlechtou najdou někteří, kteří se spojí k uhrazení takového dluhu*. V libretu pasticcia na vlastní text *Praga nascente da Libussa e Primislao* na jaře 1734 byl Denzio nucen oznámit, že to je jeho sedmačtyřicáté a poslední představení ve Sporckově divadle. Skončil ve vězení pro dlužníky.

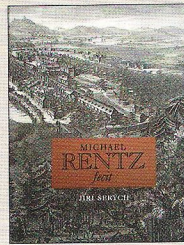
Zachovaná libreta dokládají na šedesát italských oper a sedm intermezz. Vedle skladatelů jako A. Bioni, T. Albinoni, F. Gasparini, G. Porta či N. Porpora poutá největší pozornost Antonio Vivaldi. Opera *Argippo* (jaro 1730, objevená a rekonstruovaná O. Mackem roku 2008) je považována za kompozici pro Prahu, protože obsahuje nejvíce původních árií, a předpokládá se i Vivaldiho osobní přítomnost. Na divadelní kukskou a sporckovskou dramaturgii systematicky reaguje od roku 2002 festival barokního divadla, opery a hudby *Theatrum Kuks* a soubor Geisslers Hofcomodianten pod vedením Petra Haška, který každoročně premiéruje „nové barokní“ inscenace v obnoveném kukském Comodien-Hausu: *Amor Tyran* (2002), *Tanec smrti* (2003), *Herkoman* (2003), *Atalanta* (2004), *Basilisco* (2006), *Andromache* (2007). □

DaS doporučuje k tématu

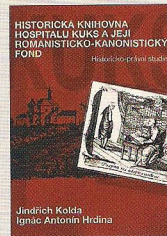
Kuks: Barokní ráj na zemi a jeho tvůrci



Pavel Preis
František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách
Paseka, Praha - Litomyšl
2003, 608 s.



Jiří Šerých
Michael Rentz fecit
UK v Praze - Nakladatelství Karolinum, Praha 2007, 518 s.



Antonín Ignác Hrdina - Jindřich Kolda
Historická knihovna na Hospitalu Kuks a její romanisticko-kanonistický fond
Pavel Mervart, Červený Kostelec 2014, 290 s.

Zámek Milotice

Barokní sídlo jako zrcadlo rodové ctnosti

— Michal KONEČNÝ



3x FOTO © NĚMČÍK/MIROSLAV ZAVADIL

Zámecký sál s barokní freskou Františka Řehoře Ignáce Ecksteina

Na panském sídle ve vsi Milotice nedaleko města Kyjova na moravském Slovácku se během středověku a raného novověku vystřídalo osm významnějších moravských rodů, které postupně upravovaly a rozšiřovaly nejstarší vodní tvrz do podoby renesančního zámku. Jeho čtyřkřídlá dispozice s původně patrovým arkádovým nádvořím, financovaná majitelem panství Ludvíkem Tovarem z Enczesfeldu, se navzdory pozdějším přestavbám dochovala do současnosti. Další stavební dějiny zámku ovlivňovala až do prvních let 18. století poloha panství nedaleko neklidné uherské hranice. Zámek byl těžce poškozen vpády Tatarů a uherských povstalců, přičemž poslední dvě opravy už probíhaly za nových majitelů panství, hraběcí rodiny Serényiů, která Milotice zakoupila roku 1648.

Původně uherská šlechtická rodina přišla na Moravu v předbělohorském období. Její příslušníci se záhy zapojili do zemských politických struktur. Zakladatelem rodové moci se však stal až hrabě Gabriel Serényi, zastávající v letech 1655–1664 úřad moravského zemského

hejtmana, kterému se podařilo získat poměrně rozsáhlý majetek, rozdělený po jeho smrti mezi dvě rodové linie. Mladší větev, reprezentovaná významným císařským vojevůdcem hrabětem Janem Karlem Serényim, získala část panství s hlavním sídlem v Miloticích, které měly být v následující generaci přestavěny do podoby jednoho z nejpozoruhodnějších moravských barokních šlechtických sídel.

Hlavním důvodem pro přestavbu, uskutečňovanou ve dvou etapách mezi lety 1719 a 1743, byla vedle hospodářské obnovy panství zejména společenská pozice stavebníka zámku hraběte Karla Antonína Serényiho. Jako nejvyšší štolba arcivévodkyně Marie Magdalény a císařský tajný i skutečný rada se pohyboval v bezprostřední blízkosti nejužšího císařského dvora. To do značné míry ovlivnilo i podobu milotického zámku, která vycházela z aktuálních vídeňských architektonických forem. Na rozdíl od podobných stavebních projektů v režii dalších moravských šlechtických rodů však vynikají Milotice zcela mimořádnou potřebou prezentace rodové historie a s ní spojené ikonografie.

Klíčem k jejímu hlubšímu pochopení je rodová genealogie, vytvořená kolem roku 1680 na objednávku hraběte Jana Karla Serényiho dvorním historiografem Leopolda I. Dominikem Františkem Calinem z Marienbergu. Obsáhlý ilustrovaný spis s latinským názvem *Gloriosa fama nobilissimae et antiquissimae Serenyanae gentis ac familia collecta et diversis vetustissimis documentis* koncipoval vyhledávaný historik jako zrcadlo, v němž se odrážely ctnosti vznešeného objednavatele. Ctnost je zde chápána jako závazek předkům odvozujícím svůj původ od legendárního Temnurta. Ten přijal křest z rukou svatého Stanislava. Když vyšel z temnot pohanství, změnil své jméno na Serenus. Rodová legenda představující členy rodu jako neohrožené válečníky, kteří bojují proti všem nepřátelům křesťanství, na jedné straně prezentovala rodové dějiny a význam Serényiů, na straně druhé legitimizovala život a postoje barokních Serényiů, kteří bojovali v císařské armádě proti Turkům. Calinova rodová fikce byla oběma liniemi hraběcí rodiny přijata jako závazné ideové východisko rodové

Literatura

- T. Jeřábek, *Barokní zámek Milotice*, Brno 1998; M. Bočková - V. Selucká, *Milotice 1541-1945*, Milotice 2003; M. Konečný, „Lomnice za vlády Serényiů (1662-1848)“, in: M. Konečný (ed.), *Lomnice. Příroda. Historie. Osobnosti. Památky*, Lomnice 2007, s. 86–86; M. Mžýková, *Cesty Serényiů. Z obrazárny šlechtického rodu*, Praha 2010; M. Konečný - R. Miltová, „Pour décrire les grandes actions“, *Mytologické obrazy hraběcí rodiny Serényiů jako výraz reprezentace*, *Opuscula historiae artium* 59, 2010, s. 52–67.

Hlavní průčelí zámku s mostem, osazeným alegorickými a mytologickými sochami



Zahradní fasáda zámku s hlavní osou někdejšího francouzského parku



propagandy. Její ikonografický program se začal promítat do uměleckých zakázek. Přestože využití legendy je možné vysledovat také u lomnické větve Serényiů, nejvíce se projevila právě v Miloticích.

Aby se návštěvník zámku dostal na čestný dvůr, musel projet triumfální bránou, jejíž pilíře zdobily rozměrné sochy Herkulů a okřídlených Pegasů - rodových erbovních zvířat, udělených podle další rodové legendy dávnému předkovi za záchranu východofranského vládce Otty v bitvě na Lechu roku 995. Poslání hraběcího

rodu Serényiů jako bojovníků proti nepřátelům křesťanství připomínají následně vojenské trofeje a sochy antických bohů na atice hlavního průčelí, jež doplňují erby. S ohledem na dispozici zámku je pravděpodobné, že přijímací ceremoniál počítal s uvedením urozené návštěvy přes vnitřní nádvoří do zahrady a odtud po venkovním reprezentačním schodišti do hlavního zámeckého sálu, kde ikonografický program prostřednictvím monumentální nástěnné malby vrcholil.

Hlavním ideovým zdrojem fresky z roku 1725, vymalované brněnským malířem Františkem Řehořem Ignácem Ecksteinem, je oslava ctností rodu Serényiů ve službách Habsburků, apoteóza hraběcí rodiny jako věrných služebníků a zároveň spolutvárců habsburské moci a dějin. Složitá ikonografie vychází částečně z Calinovy genealogie - nechybí zde ani pole s výjevy z rodových dějin, které jsou přesnými citacemi ilustrací z barokního spisu. Klíčovou složkou je zde však ikonografie spojená s Pietas Austriaca. Součástí fresky tvoří nejen galerie portrétů habsburských panovníků, v jejichž službách našli Serényiové své uplatnění, ale také nezbytná antická božstva doplněná mytologickými postavami, jež personifikují dobrou habsburskou vládu. Kvadrurní milotická freska, formálně ovlivněná podobou malířských dekorací ve šternberském letohrádku Troja, z níž byly převzaty například postavy zajatých Turků, patří spolu s Rottmayrovou freskou ve Vranově nad Dyjí k nejpozoruhodnějším vizuálním příkladům rodové šlechtické ikonografie na barokní Moravě. □