

Oponentský posudek disertační práce:

(Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění)

Specializace: Křesťanské umění novověku

***Malířská výzdoba zámku Bučovice ve 2. pol. 16. století*** (221 stran textu, 154 obrazových příloh)

Autor:

**Veronika Knedlíková Wanková**

Vedoucí práce:

**doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.**

Veronika Knedlíková Wanková si pro svou disertační práci vytyčila nelehký úkol, vytvořit monografii manýristické výmalby interiérů zámku v Bučovicích. Místnosti v přízemí západního křídla zámku jsou jednou z výkladních skříní umění manýrismu na území České republiky. Paradoxně, stejně jako v případě obdobně významných památek (Belvédér, Hvězda, Hvězda, Kratochvíle, Litomyšl) se pokusu o komplexnější monografické pojednání dočkala tato památka až v současnosti, v disertaci Veroniky Wankové. I když nejde o komplexní monografii bučovického zámku, minimálně v komparacích s italskými památkami studie výzkum problematiky značně posunula. Prameny pro poznání osobnosti objednavatele Jana Šembery Černohorského z Boskovic a výstavbě jeho bučovického sídla nejsou příliš bohaté. Dostupné faktografické informace snad shrnula historička Kateřina Dufková v monografii *Jan Šembera Černohorský z Boskovic: moravský Petr Vok* (2014). Je určitě možné mít výhrady k tomu, jak Dufková zpracovává informace excerpované uměnovědným bádáním, to však nyní nechme stranou.

Práce Veroniky Knedlíkové Wankové strukturou odpovídá standardní metodice dějin umění. Po úvodu následuje přehled dosavadního bádání a kapitoly syntetizující poznatky obecné historie s medailony osobností Jana Šembery a Jacopa Strady, kterému scénář

k výmalbě místností s největší pravděpodobností můžeme přiřknout. Už v souvislosti se Stradou bych upozornil na fakt, že autorka pracuje s velkým množstvím cizojazyčné literatury (hlavně v italštině, angličtině a němčině). Wanková rovněž pracovala s dostupnými materiály z archivu NPÚ, v němž se bohužel nedochovaly zprávy z posledního restaurátorského zásahu prováděného nedávno zesnulým Františkem Syslem, který originální malby značně převrstvil. Je otázkou zdali by se dokumentace k Bučovicím nemohla nacházet v jeho pozůstalosti. Právě vzhledem k přemalbám a také jelikož i v původní vrstvě bylo užito různých malířských postupů a technik (např. ve ztmavých partiích figurálních medailonků Císařského sálu byla zřejmě původně nasazena světlá organickou bělobou apod.) by měly dalšímu interdisciplinárnímu výzkumu napomoci materiálové i nedestruktivní průzkumy (fotografiemi v UV světle počínaje – díky tomuto postupu byly například odkryty předlohy pro lunety pracovny Viléma z Rožmberka na Kratochvíli). Zřejmě proto, že se tyto průzkumy dosud nebyly realizovány, se autorka charakteristice dekoratérských technik užitých v Bučovických pokojích vyhnula.

Po uvozujících kapitolách následuje analýza pojednávaných pěti místností západního křídla. Podkapitoly analyzují prvky výzdoby jednotlivých místností či jejich soubory. V případě existence grafické či kresebné předlohy jsou závěry věcné, pokud tomu však není, dochází k zobecněním, mnohdy nepřesným (namátkou: „Herkules primárně chápaný jako Bůh vítězství...“ s. 81/ doporučuji monografii *Virtutes* Michaely Bautz). Nelze vytknout snahu odkrýt z významového podtextu co nejvíce, ale méně někdy bývá více. Avšak hledání formálních rámcových vzorů v antických a italských renesančních památkách je v celém textu celkem uspokojivé.

Císařský sál s bystami antických císařů, postavami Marta, Diany, Evropy na býku a Karla V. na konci sjednocuje myšlenka kontinuity vlády Habsburských císařů - ochránců Evropy (herkulovským osobním emblémem Karla V. byly Gibraltarské sloupy asociující rozsah jeho impéria.). Aktuálním císařem byl v 80. letech 16. století sice Rudolf II., avšak ten některé prvky reprezentace rodu a sebe prezentace právě od Karla V. převzal. Stejně jako Karel V. byl také velmistrem řádu Zlatého rouna (funkci převzali Habsburkové po burgundských vévodech), jehož symbolika v sobě obsahovala kruciólní podtext a stejně jako

Karel V. také musel čelit nájezdům Turků, Aegidius Sadeler jej tak na slavné grafice z roku 1603 zachytil obdobně, jako byl Tizianem portrétován Karel V. jako vítěz u Mühlberka. Nesčetné významové analogie prezentující habsburské panovnice jako ochránce Evropy, syny polobohů (Aenea a Herkula), následovníky Iásona, byly demonstrovány v efemerní architektuře panovnických vjezdů po celé Evropě. Domnívám se tedy, že právě dochovanými popisy festivních imperiálních ceremonií, si mohla Veronika Knedlíková Wanková při interpretaci Císařského sálu vypomoci. Položme si také otázku, zdali důvodem zřízení reprezentativních pokojů západního křídla nemohla zavadat panovnická návštěva, k níž se nedochovaly prameny. Je obecně známo, že v Augsburgu či Norimberku bývaly dekorovány domy, v nichž nocovali při říšských sněmech říšští císařové. Ve vazbě na návštěvy Karla V. vznikly také koncepty některých místností Palazza del Té v Mantově či vily Doriů v Janově. Mohl tedy Rudolf II. navštívit Bučovice? Z dalšího úhlu pohledu, vedle poukazu na kontinuitu císařské moci jsou příslušné bysty zřejmě také malou „galerií slavných osobností“. Jedním z předstupňů budiž například sbírka portrétů „slavných osobností“ Paola Giovia v jeho vile v blízkosti Coma („*Musaeum*“). Do příbuzného rámce pochopitelně spadá i adjustace sbírek mnichovského Antiquaria, autorem jehož ideové koncepce je Jacopo Strada. Umělecko-řemeslné práce pak vedl Fridrich Sustris. Stojí za zmínku, že Sustris vedl také dekorační práce v interiérech *Herrenhof* domu Fuggerů, kde sál Múz zdobí vyjma rozličných grotesek osm mramorových byst antických císařů. Tento výzdobný koncept se nedávno dočkal komplexní obnovy (interiéry byly značně destruovány za druhé světové války). Troufám si říct, že jde o jednu z formálně nejbližších středoevropských dobových analogií bučovických pokojů v rámci tendencí internacionálního manýrismu. Autorkou zmíněné lapidární srovnání se stropem Camera degli Sposi v Mantově se sice nabízí, avšak měli bychom se opírat o důslednou analýzu časově bližších památek. Vedle italských a německých analogií připojuji například zmínku o císařských bystách (pravděpodobně) v nedochované tabulnici jindřichohradeckého zámku. Na české prostředí má silnou vazbu i Císařský pokoj zámku Ambras s císařskými bystami v podstropním štukovém vlysu, minimálně v osobnostech Antonia Brocca st. a Ferdinanda Tyrolského. Z formálního hlediska bych ještě upozornil na medailony stylově a adjustací stylově téměř totožné s těmi „odysseovskými“

v Bučovicích v Camerino degli Cesari v Palazzo Ducale v Mantově (1532, dílna Giulia Romana).

Největší měrou předkládaná disertační práce posunula dosavadní výzkum v pasáži věnující se Venušinu pokoji. Úspěšně byly dohledány dosud neznámé kresebné předlohy, což umožnilo též potvrdit veronesovské východisko s bazálním interpretačním zázemím sálů Biblioteco Marciano a Palazzo Ducale v Benátkách. V kontextu dekorací italských vil mohla však být věnována alespoň marginální pozornost malovaným krajinným průhledům.

Co se týče interpretace Zaječích pokojů, spojovat jeho motiviku se Šemberovou zálibou v lovu je poněkud zavádějící, s věcnou interpretací místnosti nesouvisí, ovšem souvislosti s masopustními pravidly obráceného světa by si zasloužily důslednější rozbor. Zajíc sice dosud svou zevrubnou ikonografickou monografií nemá (pokud je mi známo), obdobné cykly jako se zajíci (s lidmi vyměněné role) ale také vznikaly s opicemi (autorka zmínila „opičí slavnost“ v Berlíně) a proto bych doporučil vynikající studii *Apes and Ape-lore* od Horsta Waldemara Jansena, jež vyšla poprvé již v roce 1952. Rozsáhlý cyklus s opicemi činnostmi substituujícími lidské vytvořil v 16. století například Peter van der Borcht. Ke slavnostem masopustního rázu v lidové kultuře je vedle citovaného Petera Burkeho (*Lidová kultura v raně novověké Evropě*) do češtiny přeložená přínosná publikace Jacquese Heerse, *Svátky bláznů a karnevaly* (Argo 2006). Užitečné střípky informací najdeme též v již klasických publikacích badatelů činných před více než sto lety: Zikmunda Wintera a Čenka Zírta. Z recentní literatury pak přímo k obrácenému světu zmiňme alespoň *Swiat na opak* Ewy Morisson z roku 2010. Z nových domácích přírůstků materiálové povahy doplním ke v textu odkazovanému cviklu v Hustopečích nad Bečvou renesanční malby se zajíci a dalšími alegorickými výjevy na fasádě měšťanského domu v Nedvědicích (odkryto 2009) či výjevy obráceného světa v malovaných sálech zámku ve slezských Linhartovech. A když už se ocitáme v prostředí Slezska, upozorním na unikátní sgrafita domu Pod křepelčím košem v Lehnici. Součástí výzdoby jeho průčelí je pás se zajíci rožnicími psa, na jiném místě fasády můžeme zřejmě vidět vítání panovníka u bran města (!), nedílnou součást panovnických vjezdů. Kompozice bučovických pokojů jsou rámovány sítí malovaných grotesek. Ty měly již v antice transcendentní významy, což je velké a zcela samonosné téma. Recepce ornamentiky

v období renesance a manýrismu pak můžeme nazírat ambivalentně. Tedy jako prostý dekor nebo jako nositele významů doplňující hlavní kompozice. Takovému vnímání by nasvědčoval například náhled Giuseppe Arcimbolda vyjadřujícího se ke svým návrhům maleb pro malostranský dům hofmistra Ferdinanda Hoffmana ze Strehau (mimořadně klenba hradní kaple ve Strehau obsahuje rovněž pozoruhodné manýristické dekorace - štuky, malba). Arcimboldo se v návrzích pro Hoffmana odvolává se k antickým groteskám, „staří“ prý nevytvářeli fantastické malby náhodně (zmiňuje se o výzdobě podzemních prostor a jeskyní a Neronově Zlatém domě), ale umísťovali zvířata a figury do ornamentu s určitým systémem a záměrně (dopis Hoffmannovi). Začlenění zaječích postaviček do grotesek Zaječích pokoje v Bučovicích by takto promyšlenému konceptu nasvědčovalo. Scénář pro interpretaci jednotlivých scén musíme v budoucnu hledat v interdisciplinárním prolnutí s masopustními divadelními hrami (vedle pojednané analogie s Hasenhausenem ve Vídni). Proto je autorčina zmínka o Hansi Sachsovi zcela opodstatněná, bohužel konkrétní libreto se dosud nikomu nepodařilo nalézt. Zcela specifickou záležitostí Zaječích pokoje jsou nárožní medailony. Dovolím se vyslovit názor k jednomu z nich. Veronika Knedlíková Wanková vyslovuje hypotézu, že v poli, kde zajíc maluje člověka, by mohl být zachycen sám Jan Šembera Černohorský z Boskovic (Nedávno tu to hypotézu vyslovila i Vladislava Říhová.). Nacházíme-li se však v obráceném světě (zajíc maluje člověka), nemohl by tedy v reálném světě malíř malovat zajíce? Kompozice by tak integrovala autoportrét tvůrce výzdoby.

Bučovické malby a štuky (i reliéfy arkád, jež nejsou předmětem předkládané disertační práce) generují velké množství otázek a většina z nich bohužel v této chvíli nemůže být zcela jasně zodpovězena. Po krůčcích se tedy uměnovědný výzkum snaží optimalizovat různé hypotézy. Množství základních kamenů hypotéz položila nyní Veronika Knedlíková Wanková. Nelze se v této recenzi vyjadřovat ke všem, abych nepřekročil únosný rozsah posudku. V závěrečně pasáži recenze se tedy budu vyjadřovat heslovitěji:

Domnívám se stejně jako autorka, že podstatu interpretace „oken“ do otevřeného nebe s poletujícími ptáky musíme hledat v italském prostředí (Fontanellato, Parma, villa Giulia v Římě). Snad bych ještě doplnil jedno ze základních východisek. „Letící figury“ v perspektivních zkratkách patří k základním manýristickým figurálním typům. Různé variace

na téma putti daným způsobem realizoval Raffael již kolem roku 1518 v lunetových záklencích loggie Amora a Psyché ve Farnesině (více viz např. Emi Maurer, *Manierismus, Figura serpentinata und andere Figuren ideale*, Zürich 2001). V českém prostředí mnoho analogií nenalezneme (opomeneme-li zmínku o voliére bažantnice Pražského hradu dekorovanou malířem Rožmberků Bartolomějem Beránkem-Jelínkem), na mysl mi tane jedna - Klenotnice Starého stavení zámku v Telči, v jejíž klenbě, ve vegetabilním dekoru poletují putti a ptáci (realizace ve sgrafitu). Impulsem vzniku byl zřejmě sňatek Kateřiny z Valdštejna a Zachariáše z Hradce (1553). Místnost mohla mít funkci ložnice (obdobně jako například prostor s iluzivním stropem hradu ve Fontanellatu). I vzhledem k emblematickým medailonům zasazeným v groteskovém rámci, jež významově asociují atributy lásky a věrnosti (připoutaný pes apod. – viz teze autorky), ale také čtyř elementů apod. lze vyslovit hypotézu o funkci tohoto pokoje. Pravděpodobně sloužil jako ložnice. Aluze věrnosti mohou vyjadřovat osobní vztah Šembery k jeho druhé manželce Anně Krajířové z Krajku, po jejíž smrti (1581) se již neoženil. Zcela jasně bude možno interpretovat významové vrstvy až po odkrytí konkrétního emblematického kompendia, jímž se malby Ptačího pokoje inspirovaly. Konkrétní emblémy z Camerariova kompendia zasazené v síti grotesek interpretoval ve vazbě na knihovnu Karla st. ze Žerotína poměrně nedávno Tomáš Knoz v Rosicích (klenba tzv. Rytířského sálu).

Významně Veronika Knedlíková Wanková přispěla k rozšíření poznatků o pokoji Smyslů, hlavně identifikací základních kompozičních předloh pro dvě monochromní malby v oválných vlysech: „Historie“ s Muciem Scaevolou a Únos Sabine (Liviovy dějiny). Totožné kompozice byly původně součástí výzdoby fasády Palazzo Ricci od Polioridora da Caravaggio a Maturino da Firenze. Tito malíři ze širšího Raffaelova okruhu se na malby napodobující reliéfní styl antických vítězných sloupů a oblouků specializovali. Po plenění Říma pak styl pokládající základ internacionálního manýrismu expandoval v Evropě, u nás se výrazně projevil například ve specifické technice sgrafita. Základním determinantám vývoje reliéfního stylu v 16. století se v monografii pražského Belvedéru z roku 2003 věnuje Jan Bažant. Pro lepší metodicko-teoretické uchopení dobového pozadí ve vztahu k výzdobě fasád doporučuji studii *Kunsttheorie und Fassadenmalerei (1450-1750)* od Sigrid Uhle-Wettler z roku 1994. I když se práce Veroniky Knedlíkové Wankové věnuje nástěnným malbám,

důslednější reflexi ve vazbě na dobové architektonické traktáty by byla vhodná. Také komparace s analogickými památkami v České republice by jistě vyjasnily další souvislosti. Jasně se nabízí srovnání se zámekem v Litomyšli, jehož původní areál, souměrný podél hloubkové osy býval bučovickému podobný (*palazzo in fortezza*). Samotná vila (zámek) má tak jako bučovická rezidence „odlehčené“ vstupní průčelí a jeho ceremoniální reprezentativní místnosti se původně nacházely v západním (levém) traktu. Vazby na pražské dvorské prostředí jsou v obou případech prokázány.

Vedle citovaného Jindřichova Hradce a Rožmberka má cyklus pěti smyslů podle rytin Raphaela Sadelera (podle kreseb Maartea de Vos) na klenbě pokoje v českém prostředí více kompozičních analogií, namátkou – sál nejvyššího purkrabství v Jiřské ulici na Hradčanech, Zlatý sál zámku v Telči. Bylo by tedy užitečné prostudovat veškeré souvislosti tohoto cyklu ve vazbě na české prostředí a stopovat například distribuční a vydavatelské souvislosti tohoto oblíbeného souboru grafik.

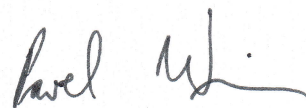
Závěrem, Veronika Knedlíková Wanková zpracovávala „velké“ téma a odvedla velký kus poctivé práce. Tématem se jistě bude zabývat celý život, ale v rámci časových možností se dostala do uspokojivé fáze interpretace, nebála se hledat ani primární východiska v umění římské antiky. Výrazným posunem výzkumu jsou zejména nové poznatky o Pokoji smyslů a Venušině pokoji. Subjektem práce jsou vazby na italské umění, přesto se domnívám, že by studii neškodil větší akcent na důsledné poznání srovnávacího materiálu domácího (Koruna česká; v malbě např. alespoň zmínit „studiolo“ chomutovského zámku atd.) či obecně středoevropského, mozaika by nyní byla o něco komplexnější.

V textu se též vyskytují některé fakticko-formulačně sporné či zavádějící teze obecnějšího rázu, namátkou: Herman Posthumus nebyl jediným malířem landshutské městské rezidence (s. 117), jejíž Italský trakt neprojektoval Giulio Romano, nýbrž jeho „podřízený“ Zikmund z Mantovy (s. 33); manželka Jindřicha II. Francouzského se nejmenovala Diana, nýbrž Kateřina Medicejská (Diana z Poitiers byla dvorní dámou jeho matky a zřejmě i jednou z Jindřichových milenek). Postulace: „*Z moravských zámků se hned za Moravský Krumlov... zařadil zámek v Bučovicích*“, s odkazem na Šamánkovou, je věta vytržená se kontextu a autorka by se jí jistě vyhnula po důslednějším studiu českých a moravských arkádových zámků (jak již bylo výše

naznačeno). Podobných nepřesností bychom ještě několik našli, celkový dojem z dizertační práce to ale fatálně nedegraduje.

Množství uliček, do nichž se výzkum rozbíhá, si Veronika Knedlíková Wanková uvědomuje, proto je zřejmě opatrná ve vyslovení lapidárních závěrů v poslední kapitole. Jakési metodické závěry, kterými by autorka v základních bodech naznačila odborné veřejnosti, kam se výzkum může ubírat, postrádám (možností je nepochybně více), avšak celkově předkládanou disertační práci považuji za zdařilou, přínosnou a tudíž ji

**doporučuji k obhajobě**



Mgr. Pavel Waissner, Ph.D.

V Olomouci 19. 9. 2015