

SOCHAŘSKÁ VÝZDOBA ZÁMKU





SOCHAŘSKÁ VÝZDOBA ZÁMKU

Martin Pavlíček

Sochařství zámecké rezidence v Kroměříži je až na výjimky spjato výhradně se 17. a 18. stoletím, především však s posledními lety vlády olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (1664–1695), který nechal zámek nově vybudovat a vyzdobit. K sochařské výbavě dále přispěla umělecká obnova rezidence po požáru v roce 1752. V obou obdobích zde vznikla pozoruhodná barokní díla, která vynikají svou výtvarnou kvalitou a ikonografickou koncepcí.

Roku 1686 bylo započato s celkovou přestavbou kroměřížské rezidence podle projektu architekta Giovanniho Pietra Tencally (1629–1702). V návaznosti na ni začal biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcornu řešit otázku adekvátní a patřičně reprezentativní sochařské a malířské výzdoby. Největší pozornost věnoval sale terreně v severovýchodním křídle obráceném do přilehlé zahrady. Tento typicky barokní prostor, tvořící přechod mezi interiérem rezidence a jejím zahradním exteriérem, se skládá z pěti místností, aditivně řazených po celé délce křídla. V září 1686 předal biskup italskému kameníkovi Andreovi Agliovi (též Allio, kolem 1650 – kolem 1690) „nárys grot a fasády a zadal mu vypracování ostění dveří a oken a vytesání kamenných stupňů na schodiště“.¹ Objednaná ostění náležela k exteriéru saly terreny, neboť na mramorových ostěních vnitřních dveří později pracovali sochaři Wolf Weissenkircher mladší (1639–1703) ze Salcburku² a Peter Petz (Pez) z Lince.³ Vedle zpráv o realizaci a doručení zakázek⁴ dokládá jejich autorství i spor Weissenkirchera se salcburským cechem kameníků, který si koncem roku 1689 na sochaře stěžoval, že neoprávněně provádí i kamenické práce. Poté, co cech se stížností uspěl, se biskup s podobnými zakázkami obracel už jen na jeho členy, především na salcburského kameníka a sochaře Andrease Götzingera (asi 1643 – 1711).⁵

Přestože výstavba saly terreny začala už v roce 1686, stála i po dvou letech teprve v počátcích.⁶ Nicméně její rozestavěná podoba a Tencallový plány už biskupovi umožňovaly promýšlet dekorace interiéru, a proto v druhé polovině roku 1688 objednal u olomouckého malíře Antonína Martina Lublinského (1636–1690) předběžné náčrty sochařské výzdoby.⁷ S prvním souborem kresebných návrhů byl biskup spokojen, obzvlášť s podobou sedmi řeckých mudrců a s alegoriemi Čtyř živilů, Noci a Osudu. Ovšem namísto Živilů by si prý byl

62. (předchozí strana): Fedele podle kresby Antonína Martina Lublinského, Génius Věčnosti. Pískovec, mezi 1688–1692. Schodiště k zámecké sale terreně.

63. (vlevo): Neznámý sochař, Mouřenín. Různobarevné mramory, mezi 1688–1692. Severní sál saly terreny.

¹ Peřinka 1947, s. 624.

² Tamtéž, s. 627.

³ Tamtéž, s. 628.

⁴ Tamtéž, s. 629, 638, 640.

⁵ Tamtéž, s. 647.

⁶ Tamtéž, s. 631.

⁷ Tamtéž, s. 632.



64. Severní sál saly terreny kroměřížského zámku.

raději přál „sochy bohyně Flóry a nymf, které mají vztah k zahradnictví“.⁸ V dopise z 11. července 1688 vybědl svého olomouckého sekretáře Eliáše Ignáce Schmidta, aby Lublinského „přemluvil ke krátké návštěvě na Kroměříž, aby mohl se s ním osobně domluvit“ a doufal, že „snad malíři samému napadne jiná dobrá myšlenka“.⁹ Biskup navrhoval zobrazit Čtvero ročních dob tak, že by socha Flóry zastupovala Jaro a Léto, zatímco postava Bakcha by personifikovala Podzim a Zimu. Malířovu přítomnost biskup považoval za nutnou, neboť byl „čas pomýšleti už na lámání velikých kamenů potřebných na sochy, nutno určit rozměry kamenů“.¹⁰ Zda se Lublinský do Kroměříže dostavil, není jisté. Spíše se zdá, že i nadále byla koncepce sochařské výzdoby řešena korespondenčně. Sekretář Schmidt totiž s Lublinským promluvil, ale ten mu pouze přislíbil, že „sochy hned nakreslí a náčrty pošle biskupovi“.¹¹

O rozsahu, originalitě a významu Lublinského kresebných předloh svědčí dnes nezvěstný, ale z reprodukcí známý soubor kreseb, které můžeme s těmito návrhy spojit. Všechny vznikly patrně přímo v roce 1688 a jejich genezi lze rozdělit do tří etap. Na počátku stály návrhy, které známe pouze z korespondence a jež představovaly zmíněné filozofy, Živly a ostatní alegorie. S nimi patrně ještě souvisely kresby čtyř múz z dnes nezvěstného grafického alba ze sbírek Vědecké knihovny v Olomouci.¹² Plánované sochy Polymnie (múzy hrdinských hymnů), Erató (milostné poezie), Terpsichoré (tance) a Uranie (astronomie) měly spolu s postavami řeckých filozofů vytvořit z kroměřížské saly terreny kontemplativní prostor zasvěcený filozofii, vědám a umění. K první fázi návrhů lze přičíst i Lublinské-

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

¹² Togner 2004, s. 176, č. kat. 3.87, obr. 133. – Milan Togner zvažuje souvislost těchto i následujících kreseb s výzdobou Květné zahrady. Ta však byla až na drobné detaily hotova již roku 1675.

¹³ Tamtéž, s. 173, č. kat. 3.84, obr. 130.

¹⁴ Tamtéž, s. 173, č. kat. 3.85, obr. 131.

¹⁵ Tamtéž, s. 174, č. kat. 3.86, obr. 132.

¹⁶ Peřinka 1947, s. 633.

¹⁷ Tamtéž, s. 633–635. – Kámen pro Květnou zahradu ovšem ve skutečnosti stál po 15 zlatých. Omyl nicméně biskupovi pomohl, neboť nakonec cenu usmlouval na 13 zlatých za blok.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž, s. 635.

ho avizovanou reakci na biskupovo přání sochařsky ztvárnit Flóru, nymfy a Bakcha. Tyto kresby neznáme, i když s prvním tématem snad můžeme spojit návrh sousoší Flóry proměňující líné zahrádky Limaxe a Brucase ve šneky, který se nacházel v témže albu jako předešlé kresby.¹³

Druhá fáze návrhů byla po stránce ikonografické i výtvarně originálnější a přestože nebyla realizována, částečná rezidua této koncepce nalezneme i v konečné sochařské výzdobě. Jejím ústředním motivem mělo být téma proměny, vycházející z epizod Ovidiových *Proměn*. To dokládá dalších osm dnes neznámých kreseb soch či sousoší, jež měla být osazena v nikách jednotlivých prostor sály terreny. Lublinský v nich ukázal svou jedinečnou invenci, projevující se ve schopnosti abstrahovat podstatné z konkrétních příběhů a dát těmto mnohdy fantaskním tématům zřetelnou formu v sochařsky vystavěných kompozicích. První list nesl kresby sedláka proměněného Latonou v žábu, Pana objímajícího nymfu Sýrinx měnící se v rákos, námořníka proměněného Bakchem v delfína a smrt Pýrama a Thisbé, jejichž krev natrvalo zbarvila plody moruše.¹⁴ Na druhém listu Lublinský nakreslil sousoší lovce Fyly proměněného v labuť, jiného lovce Aktaióna změněného Dianou v jelena, Najády proměněné v ostrov v Egejském moři a nymfu Lótis, jež se změnila v květ lotosu.¹⁵ Lze jen litovat, že návrhy nebyly realizovány, neboť sochy „sedláka – žáby“ či „námořníka – delfína“ by patřily k jedinečným dílům barokního sochařství v českých zemích. Jiné čtyři realizované sochy či sousoší však v sobě myšlenku proměny obsahují a v konečné podobě sály terreny tak přeče jen rezonuje fascinace antickými mýty, které původ mnohých stromů, rostlin či zvířat odvozovaly od zázračných proměn. Mýtický rozměr původu přírodních jevů a tvarů, který návštěvník sály terreny nahlédl v její výzdobě, mohl vzápětí přímo konfrontovat s realitou při procházce zámeckou zahradou.

Poslední fázi Lublinského návrhů, která plynule navázala na předchozí, představovaly kresby realizovaných soch. I jejich vznik musíme předpokládat v roce 1688, neboť už 17. července napsal biskup mírovskému hejtmánovi Karlu Juliovi Kotulínskému, že „potřebuje kamene na sochy pro kroměřížský zámek“.¹⁶ Hejtmán v mírovském lomu nenalezl vhodný materiál, a tak musela být část kamene těžena v Maletíně. O další biskup požádal Jana Adama Ondřeje z Liechtensteinu (1657–1712), který vlastnil jiný lom nedaleko Moravské Třebové. S tamním hejtmánem vedl biskup prostřednictvím Kotulínského spor o cenu bloku, když – s ohledem na mylně předpokládanou cenu dřívějších nákupů kamene pro Květnou zahradu – byl ochoten za blok zaplatit jen devět zlatých, zatímco moravskotřebovský hejtmán požadoval šestnáct.¹⁷ Záhy byly v maletínském lomu vylomeny první dva kameny a Kotulínský navrhl, aby přijel do lomu sochař a kameny nahrubo opracoval.¹⁸ Sám pak v této věci začal jednat s Michaelem Mandíkem (kolem 1640 – 1694), který pracoval nedaleko. Mandík ale kvůli dřívějším sporům s biskupem odmítl práci převzít, nanejvýš byl ochoten sochy na kámen „deliniovat“ a otesat by je pak mohl kterýkoli kameník.¹⁹

Počátkem října 1688 bylo v obou lomech připraveno již devět bloků, a proto přijel 19. října na Mírov z Kroměříže italský sochař Fedele, kterého Kotulínský ubytoval a „dal mu k ruce dva zručné kamenické mistry“.²⁰ O sochaři Fedelem, kterého můžeme s největší



65. Antonín Martin Lublinský, Autoportrét. Kresba tužkou, mezi 1688–1690. Státní okresní archiv Olomouc.

ANTONÍN MARTIN LUBLINSKÝ (1636 Lešnice – 1690 Olomouc)

Malíř a děkan augustiniánské kanonie v Olomouci. Bližší údaje o jeho mládí a malířském školení zůstávají nejasné. Mezi lety 1656–1658 byl zapsán jako posluchač logiky na olomoucké jezuitské univerzitě. Znovu se sem vrátil roku 1664 již jako magistr filozofie a ve stejném roce se stal členem zdejšího řádu řeholních kanovníků sv. Augustina. Kromě povinností vyplývajících z řádových funkcí se téměř výlučně věnoval malířství a přímo v klášteře provozoval ateliér, vedený v duchu barokní malířské dílny. Nevšedních kreslířských schopností využíval k vytváření návrhů univerzitních tezí s náročným ikonografickým programem pro absolventy univerzit v Olomouci, Praze a ve Vídni. Jako učený malíř – erudita byl zaměstnán olomouckým biskupem Karlem z Liechtensteinu-Castelcornu (1664–1695) při vytváření programů a kresebných návrhů výzdoby kroměřížské Květné zahrady i zámku a vystupoval rovněž jako znalec a biskupův umělecký poradce. Součástí jeho uměleckého odkazu je unikátní sbírka kreseb italských a středoevropských malířů, kterou shromáždil a přenechal knihovně svého řádu (dnes ve fondu Vědecké knihovny v Olomouci). Činností concepcí ikonografických programů, ale především malířským a kreslířským dílem se zařadil mezi nejvýraznější osobnosti moravské výtvarné kultury 17. století a je právem považován za zakladatele moravské barokní malby.

Togner 2004 (bibl.); Togner 2005.



66. Isaac de Benserade, Ovidiovy Proměny v rondech. Amsterdam, Abraham Wolfgang 1679. Dvoustrana s příběhem Narcisovy proměny. Arcidiecézní muzeum Kroměříž.

PUBLIUS OVIDIUS NASO

(43 př. Kr., Sulmona – 18 po Kr., Tomis)

Proměny

Římský básník Publius Ovidius Naso pocházel z italských Abruzz. V rámci přípravy na úřednickou kariéru studoval nejprve rétoriku, nakonec ale dal přednost poezii. Kromě několika studijních cest do Athén, Malé Asie a na Sicílii žil až do roku 8 po Kr. v Římě. Tehdy byl císařem Augustem poslán z nejasných důvodů do vyhnanství v Tomidě u Černého moře, kde po marných pokusech získat povolení k návratu roku 18 zemřel. Jeho prvním známým dílem jsou tři knihy milostných elegií Lásky (Amores), inspirované helénistickou poezií i příkladem Tibulla a Propertia. Následovaly Listy milostné (Heroides), fiktivní dopisy milenek nebo manželek hrdinů známých z antické mytologie. Formálním vrcholem Ovidiovy tvorby se stala trojdielná skladba Umění milovat (Ars amatoria), parodicko-didaktická báseň, v níž Ovidius poučuje, jak najít, získat a udržet lásku. Po sbírce Proměn (Metamorphoses) následoval nedokončený Kalendář (Fasti), popisující římské náboženské svátky první poloviny roku. Ovidiova pozdní elegická díla z vyhnanství byla naplněna hlubokým citem, smutkem a steskem po Římu – Žalozpěvy (Tristia) a Listy z Pontu (Epistulae ex Ponto). Hlavními znaky Ovidiovy tvorby jsou lehkost, formální obratnost, fantazie a vypravěčské umění. Slavné Proměny (Metamorphoses) pocházejí z básníkova zralého období. V patnácti knihách shrnují na dvě stě padesát bájí, mytologických a historických příběhů, řazených „chronologicky“ od vzniku světa po smrt Gaia Iulia Caesara. Jejich společným rysem je zakončení každého příběhu nadpřirozenou proměnou ústřední postavy v nový přírodní druh či útvar. Toto monumentální dílo, navazující na starší řecké texty, se na celá staletí stalo zdrojem znalosti antické mytologie a jedinečným inspiračním zdrojem literátů a výtvarných umělců až do dnešní doby.

Bahník 1974, s. 440.

pravděpodobností považovat za autora většiny pískovcových soch v kroměřížské sale terreně, nemáme bližších informací. Z chronologických důvodů ho nelze spojit se sochařem Tomassem Fedelem (Fedelim) činným ve druhé čtvrtině 17. století v Římě,²¹ kde po sobě zanechal pouze dvě Berninim inspirované reliéfní bysty členů rodu Barberini (1629–1630) pro jejich kapli v kostele S. Andrea della Valle.²² Zároveň ho nemůžeme spojit ani s truhlářem téhož jména, který v Římě působil kolem roku 1690.²³ Křestní jméno či příjmení Fedele je navíc častější v oblasti Lombardie, kde je uctíván světec tohoto jména, a proto lze s větší určitostí pouze předpokládat, že kroměřížský sochař pocházel stejně jako řada jiných italských umělců té doby v Zálalpi z této oblasti.

Fedeleho jméno se v biskupské korespondenci znovu objevuje na podzim 1689, kdy byl podruhé vyslán do maletínského a moravskotřebovského lomu „vyšpicovat“ dvanáct kamenných bloků, aby jejich přeprava v zimě na saních byla snadnější.²⁴ Fedele opracoval jen osm kvádrů a čtyři z nich navíc označil kvůli přílišné tvrdosti za nevhodné pro sochařské účely. V okamžiku, kdy se biskup smířil s tím, že se všechny kameny dopravit do Kroměříže ještě v zimě nepodaří, dostal od Kotulínského zprávu, že v maletínském lomu pracuje na jiné zakázce Mandík. Biskup proto sochaře oslovil, ten však práci opět odmítl.²⁵ Dvanáct pískovcových bloků bylo určeno nejen pro sochy tří hlavních místností saly terreny, ale také pro figury satyrů v navazující severní grottě. Kvádry totiž nebyly stejně vysoké – vyšší z nich byly určeny pro sochy, „které měly něco nésti na hlavách“,²⁶ tedy pro dvojici satyrů s košíky ovoce na temeni.

Doprava nahrubo opracovaných bloků v prvních měsících roku 1690 na saních byla kvůli nedostatku sněhu namáhavá a zdlouhavá, a proto byly poslední čtyři kameny do Kroměříže převezeny až v květnu na povozech.²⁷ Jejich otesání nakonec přece jen obstaral Mandík. Jak vyplývá ze sochařovy pozdější korespondence, byla to zároveň jeho poslední práce pro biskupa. Mandík, žijící tehdy v Tovačově v nuzných poměrech, žádal v roce 1693 biskupa o další podobnou práci. Byl však odmítnut, neboť prý opracování předchozích kamenů zkazil.²⁸

Roku 1690 byla sala terrena konečně zaklenuta²⁹ a práce na jednotlivých sochách se rozběhly naplno. Některé z nich musely být dokonce hotovy již dříve, jak dokládá dopis kroměřížského hejtmana Elbognera z 12. srpna toho roku.³⁰ Ten psal nepřítomnému biskupovi, že vznikající sochy jsou stejně krásné jako těch několik, které byly už dokončeny a které biskup patrně viděl hotové. Zároveň se hejtman bez uvedení jmen zmínil o novém sochaři, který v Kroměříži pracuje společně se sochařem již dříve zaměstnaným (patrně Fedelem). Na zbývajících sochách se však muselo pracovat ještě v roce 1692, neboť v lednu toho roku byly z lomu dovezeny další kamenné bloky.³¹

Sochařská výzdoba saly terreny³² začíná již na krátkém dvakrát zalomeném schodišti, po kterém návštěvník sestupuje z vestibulu v přízemí severovýchodního křídla zámku. Dvojici nik na nižším mezaninu schodiště dekoruje stejně jako většinu nik samotné saly terreny štukový vegetabilní rám a lastura v konše. Tato kvalitní výzdoba je bezesporu dílem Baldassara Fontany (1661–1733) a jeho pomocníka Paola Barucciho, kteří vytvořili také štukovou výzdobu



67. Fedele podle kresby Antonína Martina Lublinského, Narcis. Pískovec, mezi 1688–1692. Severní sál sály terreny.

²¹ Thieme – Becker 1907–1950, XI, s. 333.

²² Ferrari – Papaldo 1999, s. 42.

²³ Thieme – Becker 1907–1950, XI, s. 333.

²⁴ Peřinka 1947, s. 643.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Za tím účelem musely být povozy vypraveny z Kroměříže. Biskup o tom rozhodl na přímluvu Kotulinského, který omlouval mírovské poddané: „... *tíha je ohromná a zdejší sedláci chudáci...*“ (tamtéž, s. 655).

²⁸ Tamtéž, s. 668.

²⁹ Tamtéž, s. 655–656.

³⁰ Tamtéž, s. 661, pozn. 242.

³¹ Tamtéž, s. 663.

³² Výzdobou sály terreny a její ikonografii se poprvé systematicky zabýval Kocián 2002. Většinu jeho určení lze akceptovat, některé je ale nutné odmítnout (viz dále).



68. Italský sochař, Diana. Mramor, kolem 1690. Severní sál saly terreny.

kleneb. Oba jsou v biskupových službách doloženi již roku 1688, neboť tehdy byli po skončení sezóny na začátku listopadu uvolněni a obdrželi pasy na cestu do italského rodiště.³³ Přesto lze předpokládat, že dekorování nik probíhalo společně s pracemi na stěnách a na stropě až po zaklenutí saly terreny roku 1690.

Vlastní sochy v nikách schodiště jsou zřejmě dílem sochaře Fedeleho podle nedochovaných kresebných návrhů Antonína Martina Lublinského – inventora ikonografické koncepce celé saly terreny. První figura představuje *Saturna* (personifikaci Času) jako okřídleného vousatého starce s děckem v náručí, který se chystá pozřít jednoho ze svých potomků. Druhá socha okřídleného mladíka držícího v ruce stočeného hada s ocasem v tlamě znázorňuje *Génia Věčnosti*.³⁴ Obě postavy navozují ústřední téma času, které dominuje většině výzdoby saly terreny. Divák přechází od sochy Saturna, symbolizujícího venku běžně plynoucí čas, ke Géniovi Věčnosti, zastupujícímu specifický a zároveň ideální časoprostor saly terreny. Její hájemství spolu s přílehlou zahradou ovládají neměnné, věčné zákony přírody, paradoxně utvářené nepřetržitými proměnami, zánikáním a novým rozením.

Schodiště ústí do ústředního prostoru saly terreny, který je ze sochařského hlediska vybaven nejskromněji. Na hlavní ose je proti vstupu do zahrady umístěna nika se sochou *Merkura* podle Lublinského kresebné skici.³⁵ Malíř však načrtl jen základní atributy a kompozici, kterou sochař ve spodní partii stranově obrátil. Pískovcová figura nese celou řadu typických atributů – okřídlené opánky a čapku završenou kohoutem, kaduceus a trubku. Ochránce poutníků je zde průvodcem návštěvníků, které vítá pohledem směřujícím ke schodišti. V přírodě hrál Merkur roli pastýře i ochránce pastevců a kromě toho mu byl v Římě zasvěcen pramen s očištnou funkcí. S ním pravděpodobně souvisí motiv nádoby s dvouhlavou orlicí, zavěšené na stuze u Merkurova boku.

Vodní motivy se objevují také na Fontanových štukaturách ústředního sálu. V místech výběhů klenby z pilastrů je bravurně vymodelováno celkem osm dvojic vodních nymf a dětských tritonů. Samotné pilastry, stejně jako stěny mezi nimi, dekoroval Fontana³⁶ různými druhy vegetabilního ornamentu – na stuze navázanými kyticemi nebo akantovými rozvilinami. Do jednotlivých lunetových výsečí sochař umístil andílky se svitky nebo kartuše, které někde doprovázejí vodní ptáci. Vrchol klenby kryje malba *Apoteózy biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcorna* od Paola Paganioho (1655–1716). Je umístěna do bohatě tvarovaného štukového rámu, který obepíná řetěz typicky fontanovských květinových girland s ovocem, jež přidržují okřídlení putti.

Druhá místnost saly terreny vlevo (severně) od předchozí, má nejnehonosnější a nejkvalitnější výzdobu. Na vstupní stěně jsou ve dvojici nik umístěny sochy, které navazují na Lublinského koncepci s tématem proměn. První, známá i z malířova kresebného návrhu,³⁷ zobrazuje *Venuši s Kupidem*. Ten, zády k divákovi, přidržuje levou nohu bohyně, která si ji právě poranila o trn bílé růže, když pospíchala na pomoc umírajícímu Adónidovi. Venušina krev dopadající na bílé květy je zbarvila do ruda a dala tak vzniknout novému rostlinnému druhu. Ve druhé nise se nachází jedno z nejlepších děl celého souboru. Socha *Narcise*, opět věrně tlumočící Lublinského

návrh ze stejného listu jako předešlá,³⁸ zobrazuje do sebe zahleděného mladíka, jemuž se sebeláska stala osudnou. Poté, co se podle Ovidia³⁹ utrápil láskou ke svému obrazu na hladině pramene (podle jiných se v něm utopil), proměnilo se jeho tělo v květinu žlutého narcisu. Lublinský tuto metamorfózu koncipoval jedinečným způsobem. Pramen nahradil studnou, o jejíž okružní se mládenec marně vzpírá, zatímco jeho trčící nohy se obalují listy a květy narcisu. Originalita kresebného pojetí získala převodem do sochařské formy na působivost a dala vzniknout nezvyklému konceptu bezmála moderního vyznění.

Delší stěnu sálu proti oknům člení další tři niky s celofigurální sochařskou výzdobou. Ústřední postavou v osové nice je *Příroda*, podle Lublinského návrhu ztotožněná s bohyní Kybelé.⁴⁰ „*Natura*“ (jak je označena na kresbě) má na hlavě korunu z hradeb a věže, na hrudi pět ňader, ke kterým se vypíná dítě přidržené lvem stojícím na noze ženy. Její sukničci spirálovitě ovíjí větev s listy a květy. Spojení Přírody s frýžskou bohyní Kybelé umožňují „hradební“ koruna, oděv zdobený květy i lev, již jsou jejími tradičními atributy. Příroda je tak specifikována jako bohyně Země (u Římanů spojovaná s Opou, manželkou Saturna), která dává vzniknout všem rostlinným i živočišným druhům. V nice nalevo stojí socha, na Lublinského kresbě označená jako „*Ars Corrigit*“.⁴¹ Jde o personifikaci *Zemědělství*, přeneseně *Zahradního umění*, které přírodu zušlechťuje. Malíř při jejím utváření vycházel z alegorie *Agricultury*⁴² v ikonografickém lexikonu *Iconologia*, vydaném Cesarem Ripou (asi 1555 – 1622) poprvé roku 1593. Žena má okřídlené nohy i přilbu na hlavě, hrud' ozdobenou gorgoneiem, v jedné ruce drží výpěstek vavřínu a ve druhé vinařský nůž. Heraldicky vlevo od Přírody stojí alegorie *Píle (Příčinlivosti)*, znovu navazující na Lublinského kresbu označenou latinskými slovy „*Industria perficit*“.⁴³ Prostě oděná žena hledí směrem k Přírodě a v pozvednuté ruce drží jako tradiční atribut roj včel. Před pravou nohou přidržuje mechanický zvedák. Užité atributy odvodil Lublinský ze dvou (z celkových čtyř) variant alegorie *Industrie*, jež uvádí Ripa ve své *Iconologii*.⁴⁴

Na stěně sousedící se severní grotou stojí v nikách po stranách vchodu sochy bohyně setby *Ceres* a bůh lesů *Pan*. *Ceres* personifikuje hojnost úrody, a proto má na hlavě obilný věnec, v levé ruce třímá srp a pravici přidržuje snop obilí. V protější nice stojí *Pan*, ochránce pastvin a stád žijících v Arkádii. Zobrazen je tradičně tak, jak se již narodil – s kozlímá nohama, vousatou tváří a rohy. V pozvednuté ruce drží kvetoucí věnec, ve druhé má zřejmě zahradnickou lopatku. Jeho postava vystupuje z rákosí, které odkazuje na Panův milostný neúspěch s nymfou *Sýrinx*. Ve chvíli, kdy ji držel v objetí, byla nymfa proměněna říčními vílami v rákosí, a tak unikla. *Pan* vytvořil ze stébel nové rostliny hudební nástroj, který podle nymfy pojmenoval. Motiv této proměny ve formě sousoší navrhoval již dříve Lublinský,⁴⁵ a socha se tak připojuje k dříve zmiňovaným dílům stejného ikonografického zaměření.

Uvedené monumentální sochy nejsou jedinými pracemi v kameni v této místnosti. Jejím skutečným skvostem je soubor šestnácti byst osazených na konzolách v polovině výšky stěn po celém obvodu prostoru. Čtveřice v rozích je vytvořena z pískovce, zbývajících dvanáct je vytesáno z mramoru. Pískovcová dívka s frýžskou čapkou na hlavě,



69. Italský sochař, *Venuše s Kupidem*. Mramor, kolem 1690. Severní sál sály terreny.

³³ Peřinka 1947, s. 635.

³⁴ Kocián 2002, s. 46–47, určil i tuto sochu jako Saturna.

³⁵ Togner 2004, s. 171–172, č. kat. 3.83, obr. 128.

³⁶ Fontanovým dílem je veškerá štuková výzdoba, jak dokládají archivní zprávy i její stylový charakter. Proto je třeba odmítnout starší názor, který s Fontanou spojoval pouze dekorace kleneb (Stehlík 1996, s. 348, 352, č. kat. 107).

³⁷ Togner 2004, s. 168, č. kat. 3.82, obr. 122.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Publius Ovidius Naso, *Proměny*. Přel. I. Bureš. Praha 1974, s. 99–100.

⁴⁰ Togner 2004, s. 171–172, č. kat. 3.83, obr. 125.

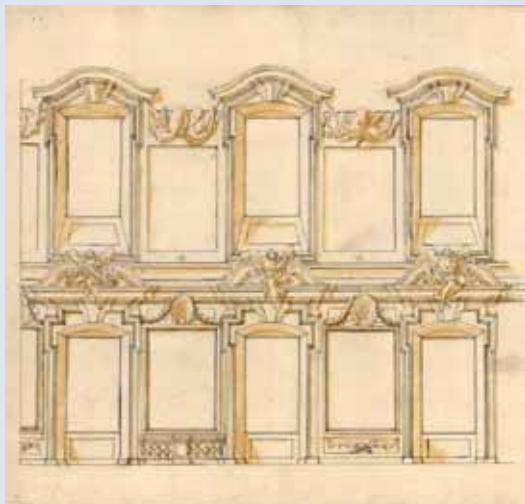
⁴¹ Tamtéž.

⁴² C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*. Padua 1611, s. 10.

⁴³ Viz pozn. 40.

⁴⁴ Ripa (pozn. 42), s. 245–246.

⁴⁵ Togner 2004, s. 173, č. kat. 3.85, obr. 131.



70. Baldassare Fontana, Návrh štukové výzdoby Velké jídelny (Sněmovního sálu) v kroměřížském zámku. Lavírovaná kresba perem, 1691. Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc.

BALDASSARE FONTANA (1661 Chiasso – 1733 Chiasso)

Sochař, specialista na práci ve štuku, ze kterého vytvářel nejen nástěnné dekorace, ale i monumentální volná sochařská díla. Narodil se v Lombardii, kde se také vyučil. Zpočátku ho ovlivnila především tamní tvorba Agostina Silvy (1628–1706), žáka významného římského sochaře Alessandra Algardiho (1598–1564). Kolem roku 1680 pravděpodobně pobýval v Římě, kde studoval díla Gian Lorenza Berniniho (1598–1680) a dalších předních římských sochařů té doby. U Berniniho realizaci sledoval nejen základní stylové modalitty, ale i možnosti zakomponování figur do architektonických celků oltářů, náhrobků či kaplí. V roce 1688 je Baldassare Fontana poprvé doložen na Moravě ve službách olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornia (1664–1695) v Kroměříži. Kolem roku 1690 realizoval mobiliář kaple sv. Ondřeje na biskupském hradě Hukvaldy a v roce 1692 se objevil u premonstrátů na Hradisku u Olomouce, pro které s přestávkami pracoval dalších deset let (Andělské schodiště, letní refektář, knihovna). V letech 1694–1695 vznikly dekorace tří pokojů venkovské rezidence hradiských premonstrátů v Šebetově a zhruba ve stejné době vytvořil Fontana portál loretánské kaple v olomouckém domě sv. Václava. Mariusz Karpowicz předpokládá, že Fontana byl činný i na poli architektury a připisuje mu projekt dominikánského kostela sv. Anny v Krakově (1695–1704) s kompletním štukovým vybavením interiéru. Z období 1709–1718 chybí o Fontanově působení bližší zprávy, snad žil a pracoval ve Vídni nebo ve svém rodišti. V letech 1718–1731 znovu působil na Moravě, především pro hradiské premonstráty v poutním kostele Navštívení P. Marie na Svatém Kopečku nebo ve službách cisterciáků na Velehradě.

Karpowicz 1994 (bibl.); Horová 1995, s. 184 (M. Stehlík).

dva muži v turbanech a žena s hlavou zakrytou burkou orientálního vzhledu snad souvisejí s postavou Přírody – Kybelé a odkazují na asijský původ kultu této bohyně. Tomu by odpovídala i orientace pohledů dívky a ženy k její soše.⁴⁶

Dvanáct mramorových byst lze rozdělit do dvou skupin. První tvoří čtveřice polopostav mouřenínů lemujících ve dvojicích oba portály místnosti, které jsou seskládány ze tří druhů mramorů. Oblečení jsou v kabátce či košile z růžovobílého žilkovaného mramoru salcburského původu. Výskyt tohoto materiálu na zámku dokládá zpráva, že v souvislosti s budováním rezidence biskup sháněl v Salcburku také sloupy, které by byly „z červeného bíle stříkaného mramoru“.⁴⁷ Hlavy a ruce mouřenínů jsou vytesány z černého mramoru, zatímco pro běláma očí nebo některé z pokrývek hlav bylo užito mramoru bílého. Význam těchto figur zůstává nejasný, pokud nezastávaly symbolickou funkci dveří či strážců vstupů, tak jak se v roli atlantů objevují na některých barokních portálech.

Samostatnou skupinu sochařských prací tvoří osm byst z bílého mramoru, umístěných na volutových konzolách delších stěn místnosti. Jde o mimořádně kvalitní díla neznámého sochaře, jehož tvorba se doposud na zámku neobjevila. Mezi bystami antických bohů a bohyní⁴⁸ vynikají kvalitou i formátem dvě ženské polopostavy po stranách niky se sochou Přírody – Kybelé. Žena vlevo s měsíčním srpkem na čele a s psíkem v rukách je panenská bohyně lovu *Diana*. Její protějšek tvoří polopostava *Venuše s Kupidem* na rukou. Bravurní propracování draperií, modelace tváří i subtilní ztvárnění vlasů či malebně lyrická tvář Kupida řadí obě práce mezi jedinečná díla vrcholně barokního charakteru, která snesou srovnání se soudobou římskou tvorbou. Z tamní produkce mají bysty nejbližší k tvorbě Domenica Guidiho (1625–1701), jehož díla byla častěji nakupována pro lokality v Záalpi (Paříž, Vratislav). Možnost importu je však třeba zvažovat opatrně. S těmito pracemi by totiž muselo být dovezeno i šest zbývajících poprsí, která jsou téměř shodné kvality a s ohledem na utváření draperií a detailů obličeje evidentně také dílem stejného sochaře. Navíc Diana i Venuše cíleně hledí na sochu Přírody – Kybelé mezi nimi, a tak lze předpokládat, že bysty byly s ohledem na jejich plánované umístění v rámci ikonografického programu místnosti vytvořeny až v Kroměříži. Tomu by nasvědčovala i zpráva, že v září 1688 žádal biskup salcburského kanovníka Liechtensteina, aby mu ve městě opatřil bílý mramor.⁴⁹

Ze zbývajících šesti byst lze s jistotou identifikovat jen některé. Mladík s věncem na hlavě v sousedství Venuše představuje *Apollóna*, zatímco vrásčitý vousatý stařec se srpem přivázaným stužkou na hrudi na protější zdi je *Saturn*. Jeho expresivní obličej připomene o patnáct let starší práce Michaela Zürna mladšího (1654–1698) pro Kroměříž a Olomouc, má však opět analogie i v italském prostředí, tentokrát v oblasti Veneta. Kompozičně blízkou bystu Saturna včetně srpu připásaného na hrudi vytvořil před rokem 1662 benátský sochař Giusto Le Cort (1627–1679)⁵⁰ a v benátském sochařství druhé poloviny 17. století bychom ke stylu kroměřížských byst našli ještě více analogií, především v tvorbě Orazia Marinaliho (1643–1720).⁵¹ Vousatý mladík ve zbroji a s přilbou na hlavě vedle Saturna zobrazuje *Marta*, bysta stejně oděné ženy na druhé straně okna představuje *Minervu*.



Vedlejší bystu dívky stejně jako stranově převrácené ženské poprsí na protější stěně nelze určit. Obě ženské polopostavy mají ve vlasech zapletenou stuhu a šňůru perel, precizně propracovaná draperie na jejich hrudi lemují odhalené ňadro. Stejně jako ostatní bysty z bílého mramoru s výjimkou Diany a Venuše hledí obě na Paganioho malbu na klenbě sálu, která znázorňuje figury zvěrokruhu z období jara a léta. Měla-li přítomnost těchto byst konkrétnější význam v rámci ikonografického programu výzdoby, nelze stanovit. Za pozornost však stojí zobrazení soch antických božstev na univerzitní tezi Františka Arnošta ze Schertzu, kterou vyryl Matthäus Küssel roku 1678 podle Lublinského předlohy.⁵² Jde o *Oslavu biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu* jako zářícího slunce nad Květnou zahradou, která je vyobrazena v druhém plánu grafiky. Přední, fiktivní zahradní prostor lemují po stranách dvě řady soch, které jsou nápisy a erby na soklech ztotožněny s městy na panstvích olomouckého biskupství. Tak například Pomona zastupuje Kroměříž, Ceres Vyškov, Neptun Příbor nebo Diana Ostravu.

Stěny sálu dekorují obdobně jako v předchozí místnosti Fontanovy různorodé vegetabilní štukové ornamenty, stejně řešeny jsou i niky soch. V náběžích kleneb přidružují dvojice putti vázy s květinami,

71. Baldassare Fontana, *Putti s válečnými trofejemi*. Štuk, mezi 1690–1692. Východní sál sály terreny.

⁴⁶ Kocián 2002, s. 38, dal tyto bysty do souvislosti s dobovým ohrožením habsburské monarchie osmanskou říší.

⁴⁷ Peřinka 1947, s. 665.

⁴⁸ Podle starší literatury bysty znázorňují „*lidské rody a stavy*“ (Samek 1999, s. 223). – Kocián 2002, s. 38–39, je interpretoval jako křesťanské Ctnosti a považoval je za štukové práce Fontanovy dílny.

⁴⁹ Peřinka 1947, s. 633.

⁵⁰ Vídeň, Kunsthistorisches Museum. – Ronzoni 2005, s. 369, 371.

⁵¹ Semenzato 1966, s. 96–100.

⁵² Zelenková 2002, s. 155–156, obr. 104. – Tognier 2004, s. 247, č. kat. 7.1.10, obr. 210.

další mísy s květinami vynášejí andělé s putti a orly v lunetových výsečích. Rostlinnou girlandu obepínající štukové rámy maleb přidržují putti sedící na delfínech. Bohaté užití květinových ozdob souvisí s jarem a létem, jež jsou námětem zmíněné ústřední Paganioho nástrovní malby.

Sochařskou výzdobu má i místnost situovaná jižně od ústředního sálu. Její rozměry jsou identické a stejný je i počet nik s monumentálními sochami. Chybí pouze soubor byst, zatímco Fontanova štuková výzdoba stěn a klenby je naopak ještě bohatší. Niku nalevo od



72. Neznámý sochař podle kresby Antonína Martina Lublinského, Satyr. Pískovec, mezi 1688–1692. Severní grotta v zámecké sale terreně.

73. (vpravo): Východní sál saly terreny kroměřížského zámku.



vstupu vyplňuje sousoší *Apollóna a Dafné*, vycházející z Lublinského kresby,⁵³ která námět originálně uzpůsobila proporcím výklenku. Nymfa sedí v popředí na skalisku s rohem hojnosti v klíně a ovocným věncem na hlavě. Za ní stojí Apollón, z něhož jsou ztvárněna pouze ramena a hlava s vavřínovým věncem. Další ratolesti vavřínu, ve který se Dafné dostižená Apollónem proměnila, jsou za jeho rameny a větévky vyrážejí i z prstů ruky, kterou nymfa pokládá na skalisko.

Proměnu naznačuje také socha na protější straně vchodu. Nahá žena s rukou na srdci má u nohou úl, ze kterého jí do klína vylézá roj

⁵³ Tato i následující kresby jsou známy pouze z kopií (viz Togner 2004, s. 200–201, č. kat. 5.8, obr. 164).





74. Neznámý sochař podle kresby Antonína Martina Lublinského, *Bakchantka*. Pískovec, mezi 1688–1692. Východní sál saly terreny.

75. Neznámý sochař podle kresby Antonína Martina Lublinského, *Letní slunovrat*. Pískovec, mezi 1688–1692. Východní sál saly terreny.



včel. Po jejím boku vyhlédá hlava kozy a nad ramenem postavy roz-píná křídla orel. Jde o ikonograficky ojedinělé zobrazení nymfy *Melissy*, která se v pustině starala o malého Jova, ukrytého před otcem Saturnem. Jupiter tam byl živěn mlékem kozy Amalthey a medem divokých včel, který mu nosila Melissa. Za to ji Saturn ze msty proměnil v červa, ale Jupiter – zastoupený v sousoší orlem – jí z vděčnosti následně dal podobu včely. Socha poměrně přesně respektuje Lublinského návrh, jehož kopie se nacházela na stejném listě jako kresba k předešlému sousoší.⁵⁴

Delší stěně místnosti proti oknům dominují tři niky, jejichž sochařská výzdoba se váže k tématu střídání ročních dob. Ve střední nise je v podobě hermovky zobrazena alegorie *Ročního koloběhu*. Kónicky se rozšiřující objekt nese nápis „*Vertor et revertor*“, který doprovází girlanda a dvojice jeřábů. Že rok „ubíhá a vrací se“, jak lze parafrázovat latinský nápis, potvrzuje kolo vytesané na soklu. Znamením plynutí času jsou protilehlé bysty mladíka a starce, završené přesýpacími hodinami. Ptáci na hrudích byst symbolicky připomínají let času.

Vlevo od *Ročního koloběhu* stojí alegorie *Letního slunovratu* (*Solstitio estivo*). Dívka oděná v plášti odhalujícím horní polovinu těla je ověnčena klasy obilí, má okřídlené nohy a třímá v pozvednuté ruce glóbus. Hrud má přepásanu zvěrokruhem se stylizovaným souhvězdím Raka, jehož plastickou podobu druhou rukou tiskne k boku. Lublinský jako inventar výzdoby vycházel poměrně těsně z Ripova popisu této alegorie.⁵⁵ Mladíka nahradil ovšem ženskou postavou, zatímco sochař zase vtiskl figuře raka působivou monumentálnější podobu. Protějšek předešlé soše tvoří alegorie *Zimního slunovratu* (*Solstitio hiemale*) jako pečlivě oděná žena s čepicí na hlavě. Postava má opět okřídlené nohy a v levé ruce pozvedá glóbus, zatímco pravou přidržuje kozorožka. Schematizované zobrazení tohoto souhvězdí nalezneme tentokrát vytesáno do dolního lemu pláště. I zde vychází základní koncepce alegorie z Ripovy *Iconologie*,⁵⁶ pouze původní postava starce byla nahrazena zralou ženou.

V nikách po stranách vstupu do východní grotty jsou osazeny poslední dvě velké sochy. Vpravo *Tančící Bakchantka* se džbánem vína u nohou hraje na tamburínu, mladík s oslíma ušima a kozíma nohama nalevo představuje *Satyra hrajícího na flétnu*. Přes levé rameno má přehozenou staženou kůži Marsy a zavěšený džbán s víkem, v pravé ruce drží lžici. Opírá se o pahýl stromu, u kterého byl Marsyas Apollónem zaživa stažen, kopyto jedné nohy má obuto do dřeváku. Obě postavy náležely k doprovodu boha vína a plodnosti Bakcha a jsou dílem jiného, jistě schopnějšího sochaře než byl Italo Fedele, se kterým spojujeme předešlé práce. Svědčí o tom jejich monumentalita, sochy jsou dynamičtější a výrazněji propracované. Z dříve zmiňovaných děl k nim lze snad připočítat ještě figuru Pana obdobně monumentálního cítění a precizní modelace. Zřejmě se jedná o výtvarný příspěvek umělce, kterého kroměřížský hejtman Elbogner v dopise biskupovi označil za „*nového sochaře*“.⁵⁷

Niky sálu jsou zdobeny akantovými rozvilinami z různobarevné mozaiky, která vytváří i lastury v konchách. Fontanova štuková výzdoba se tak soustředí jen na klenbu, jejíž náběhy jsou dekorovány bohatě komponovanými soubory válečných trofejí z pozemních a námořních bitev. Přidržují je dvojice putti doprovázené lvy a jinými

dravými zvířaty nebo mořským koněm. Jejich přítomnost snad má vztah k obvyklému cyklu válečných kampaní, zahajovaných s nástupem jara a ukončovaných během podzimu. Právě s ročními obdobími klidu zbraní – podzimem a zimou – souvisejí další znamenání zvěrokruhu, namalovaná Paolem Paganim na klenbě. Štukový rám malby obepínají Fontanovy bohaté rostlinné girlandy, stejně jako květinové koše v lunetových výsečích doprovázené satyry, putti, anděly a orly.

Ke třem průchozím místnostem sály terreny jsou na obou koncích připojeny grotty. Severní umělá jeskyně má zhruba stejný obdélný půdorys jako předešlé sály. Její přední část, zdobená umělými krápníky z tufu, má podlahu z oblázků, z nichž jsou mozaikovitě seskládány i kvetoucí rozviliny na stěnách. Uprostřed stojí dnes nefunkční drobná pyramidální fontána. Jde o jedinou zřetelnou inspiraci slavnými vodními hříčkami zámku Hellbrunn, příměstské letní rezidence salcburských arcibiskupů. Olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcornu, dříve salcburský kanovník, tento objekt dobře znal a v kroměřížské severní grottě napodobil interiér hellbrunnské Korunní grotty. Ta svůj název získala díky pozlacené plechové koruně završující fontánu ve tvaru kuželovitého skaliska, kterou regulovaný vertikální proud vody střídavě vynášel do výše a spouštěl zpět.⁵⁸ Původní podoba a funkce kroměřížské fontánky byly patrně obdobné.

Stěny přední části severní grotty člení pět nik s bosovaným ostěním a s rozvilinovou výzdobou z barevných oblázků, ve kterých jsou umístěny sochy satyrů. Dvě z nich, identické a pouze stranově převrácené, představují tradiční vousaté muže s kozlíma nohama, kteří na rohatých hlavách nesou košíky s ovocem. Oběma satyrům chybí ruce, ze kterých byla vytesána jen torza paží. Fragmentárnost je záměrná, neboť se jedná o mírně modifikované kopie antických soch ze sbírky římského Palazzo della Valle (kroměřížským sochám na rozdíl od jejich vzorů halí klín listy). Originály s nepůvodními pozdějšími doplňky rukou se dnes nacházejí v Kapitolských muzeích.⁵⁹ Po čase se tak v Kroměříži opět setkáváme s fenoménem kopírování antických děl z římských sbírek, který byl příznačný pro sochařskou výzdobu kolonády Květné zahrady (1670–1675). Zbývající tři satyrové již úplných postav jsou zobrazeni v hybnějších kompozicích s hroznem vína nebo s dýní v ruce a poslední z nich hraje na šalmaj. Klenbu přední části grotty dekoruje vedle kvetoucích rozvilin spleť větvoví čtyř dubů vyrůstajících ze země po stranách vstupního portálu a protilehlého výklenku. Vrchol klenby nese letícího draka z polychromovaného štuku.

Nad portálky, které vedou do malých postranních prostor v zadní části grotty, je umístěna další kamenická výzdoba. Představuje heraldické figury rodu z Lichtensteinu-Castelcornu – orla s šestícípou hvězdou a lva s jehlanem. Osový výklenek naproti vstupu se táhne v hloubce celé zadní části grotty a vymezují jej stěny zmíněných bočních prostor. Na jeho začátku je umístěna oválná nádrž, do které stékala voda kaskádou z nitra výklenku, jenž je dekorován umělými krápníky. V jeho středu stojí na skalisku nad kaskádou socha mladíka⁶⁰ v antické zbroji s toulcem šípů po boku. Postava je dynamicky nakročena směrem k divákovi a v levé pozvednuté ruce patrně původně třímala luk.⁶¹ Bojovné držení těla i doprovodné atributy dávají tušit, že představuje některého z antických hrdinů, se-



76. Fedele podle kresby Antonína Martina Lublinského, Merkur. Pískovec, mezi 1688–1692. Ústřední sál sály terreny.

⁵⁴ Togner 2004, s. 200–201, č. kat. 5.8, obr. 164.

⁵⁵ Ripa (pozn. 42), s. 489–491.

⁵⁶ Tamtéž, s. 491–492.

⁵⁷ Viz pozn. 30.

⁵⁸ Schaber 2004, s. 96–98.

⁵⁹ Giustozzi 2006, s. 29.

⁶⁰ Samek 1999, s. 224, určil sochu jako „lovkyni Artemis“ (Dianu). – Kocián 2002, s. 71, jako první polemizoval s názorem, že socha zobrazuje ženu.

⁶¹ Takové triumfální držení luku na znamení vítězství nalezneme například na Domenichinově obraze *Dianin lov* (1617) ze sbírek Gallerie Borghese v Římě (Moreno – Stefani 2000, s. 377).



77. Neznámý autor, *Knížecí sláva – Gloria de Principi* (Cesare Ripa, *Nova iconologia*. Padova 1618). Dřevořez. Vědecká knihovna Olomouc.

CESARE RIPPA

(Asi 1555 Perugia – 1622 Řím)

Iconologie

O Cesaru Ripovi (vlastním jménem Giovanni Campani) nemáme příliš mnoho životopisných informací. Byl zaměstnán jako majordomus kardinála Antonia Marii Salvinioho (+ 1602) a *Iconologii* napsal, jak sám uvedl, ve volných chvílích své služby. Vysoké intelektuální ambice Ripu přivedly do společnosti literárních akademií v Perugii a Sieně, natrvalo ho však proslavil lexikon ikonografických námětů a forem, vydaný pod názvem *Iconologia* v Římě roku 1593. Zatímco první edice díla ještě neměla ilustrační doprovod, jeho další četná vydání počínaje rokem 1603 již obsahovala velké množství vyobrazení většiny alegorií a personifikací. Ripa při psaní *Iconologie* vycházel ze starší mytologické literatury, emblematických lexikonů, archeologických kompendií i uměleckých děl starších dob (obrazů, soch, grafiky, kreseb, medailí, mincí a podobně). Mohutná ikonografická příručka, obsahující přes sedm set hesel, se stala významným zdrojem inspirace barokních umělců a stejně tak vyhledávanou pomůckou publika, které chtělo porozumět složitým dobovým alegorickým obrazům či sochařským dílům. *Iconologia* byla v období baroka vydána ve velkém množství edic, což také vedlo k jejímu intenzivnímu využívání ze strany objednavatelů uměleckých děl. V současné době Ripova příručka velmi účinně pomáhá badatelům na poli ikonografie a ikonologie výtvarného umění, a proto se jí i v nedávné době dostalo několika moderních reprintů.

Turner 1996, XXVI, s. 415–416 (bibl.).

stupujícího do podsvětí či temné sluje, které zde parafrázuje grotta. Z několika možností se nejvíc nabízí božský lučištník Apollón, který „tisícem střel“ usmrtil draka Pýthóna, žijícího v jeskyni na Parnasu. Na počest svého úspěchu Apollón založil pýthijské hry a „kdo v nich z jinochů vyhrál buď v zápase, běhu neb jízdě, ten jako vítěznou cenu si odnesl dubový věnec.“⁶² Jím měl Apollón ověnčenu hlavu i při boji s drakem, a patrně proto se po klenbě grotty pne množství dubových větví, zatímco letící drak v jejím vrcholu představuje marně prchajícího Pýthóna. Voda proudící ze skály pod nohama boha odkazovala na posvátný pramen Kastaliá, zasvěcený Apollónovi a múzám, vyvěrající z hory Parnas. V souvislosti s múzami se pak nabízí otázka, zda jejich sochy, původně navrhované Lublinským, neměly být určeny právě sem. Ať už tomu bylo jakkoliv, myšlenka, že kroměřížská severní grotta je zasvěcena Apollónovi, dodává na pravděpodobnosti fakt, že i v Korunní grottě v Hellbrunnu se nachází výklenek se sochou tohoto boha, který tam stahuje kůži z nešťastného Marsya.⁶³ Severní grotta kroměřížské saly terreny je tedy svébytnou parafrází staršího objektu ze salcburské oblasti, ke které měl biskup celoživotně srdečný vztah a kam se opakovaně vracel objednávkami architektonických detailů pro vznikající salu terrenu i další části přestavovaného zámku. A navíc, biskup se v rámci výzdoby grotty s Apollónem přímo ztotožnil, jak dokládá již zmíněná univerzitní teze Františka Arnošta ze Schertzu z roku 1678. Na ní je biskup zobrazen jako zářící slunce, osvětlující zahradu pod sebou, v jejímž středu sedí alegorie Moravy. Pod jejíma nohama uniká před slunečními paprsky ďábel s dračím tělem, podobným Pýthónovi na klenbě grotty. V přeneseném smyslu lze ústřední část výzdoby severní grotty interpretovat jako mytologickou personifikaci biskupa Karla coby duchovního pastýře, který ve své diecézi vymýtil herezi.

Kroměřížská východní grotta na půdorysu příčně situovaného obdélníka zabírá zhruba poloviční plochu než předešlé místnosti. Představuje interiér dolu z umělé sestaveného skaliska, který se hemží řadou postav horníků při práci. Vedle nich jsou zde i kůň a psi, kteří jim pomáhají. Celek je netradiční variantou dobově populárního motivu grott a patrně odkazuje na těžbu drahých kovů potřebných při ražbě biskupských mincí a medailí v kroměřížské mincovně.⁶⁴ Zatímco kamenné sochy satyrů a Apollóna v severní grottě jsou dílem neznámého sochaře, figurální výzdobu východní grotty lze spojit s autorem francouzského původu Jeanem Baptistem Dieussardem. Ten je také autorem vlastní „architektury“ grott, neboť právě jako specialista na toto umění byl biskupem do Kroměříže pozván. Jeho zdejší činnost spadá do první poloviny devadesátých let 17. století a grotty patrně dokončoval ještě roku 1695, kdy se práce v této části rezidence uzavřely.⁶⁵

Kroměřížská sala terrena představuje objekt vynikajících uměleckých kvalit a ojedinelého ikonografického obsahu. V krátké době zde vzniklo jedno z významných děl baroka v českých zemích, pro které je příznačná harmonická syntéza architektonického, sochařského a malířského umění. Dílčí úkoly byly vybranými umělci realizovány ve vyspělých vrcholně barokních formách, přímo či zprostředkovaně odrážejících italské podněty.⁶⁶ Vznikl tak interiér, v němž návštěvníci mohli a dodnes mohou sledovat mytické příběhy o vzniku nových přírodních druhů a vytříbenou intelektuální formou meditovat



o kouzlech přírody, o neúprosném běhu času a proměnlivosti světa, který člověk svým dílem kultivuje a prostřednictvím umění činí výlučným a jedinečným. S tímto záměrem nechal olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcorna salu terrenu vybudovat a právem lze na něj a jeho dílo vztáhnout Ovidiova slova z epilogu jeho *Proměn*: „Až bude chtít onen den, jenž na mé jen tělo má právo, dobu života mého, již neznám, ať vymezí pro mne, já přeče lepší svou částí se vznesu až na hvězdné nebe, věčná bude má pověst a jméno mé nezničitelné.“⁶⁷

Sochařská výzdoba dalších prostor zámku probíhala současně s budováním saly terreny. V únoru 1691 sepsal biskup smlouvu s Baldassarem Fontanou na výzdobu devíti pokojů, kterou měl provést „co nejčistěji a nejzodbněji podle schválených nákresů,

78. (vlevo): Neznámý sochař, *Knížecí sláva*. Štuk, mezi 1690–1695. Hlavní schodiště v severovýchodním křídle zámku.

79. (vpravo): Neznámý sochař, *Státní zájem*. Štuk, mezi 1690–1695. Hlavní schodiště v severovýchodním křídle zámku.

⁶² Ovidius (pozn. 39), s. 42.

⁶³ Viz pozn. 58.

⁶⁴ Jůza – Krsek – Petrů – Richter 1963, s. 48 (V. Jůza).

⁶⁵ Peřinka 1947, s. 671.

⁶⁶ Striktně je třeba odmítnout charakterizování výzdoby stěn saly terreny jako „*manýristické*“ a z toho pramenící nezáměr o ni ve starší literatuře o umění baroka na Moravě (Stehlík 1996, s. 348, 352, č. kat. 107).

⁶⁷ Ovidius (pozn. 39), s. 435.



80. Neznámý sochař, *Státnost*. Štuk, mezi 1690–1695. Postranní schodiště v severozápadním křídle zámku.

bez pomoci cizího mistra, jen se svým bratrem.⁶⁸ Honorář činil 75 zlatých za každou místnost, materiál dodal biskupův stavební úřad a práce měly být provedeny v letních měsících toho roku. S akcí patrně souvisejí pozůstatky výzdoby jedné z místností v přízemí jihovýchodního křídla se štukovými festony na hranách lunet. V návaznosti na tento úkol vytvořil Fontana tři alternativní projekty dekorace stěn slavnostního sálu – Velké jídelny (dnes Sněmovní sál) v patře severního nároží zámku. Dochovaly se v archivním fondu olomouckého arcibiskupství a ukazují rozdílné varianty předpokládané štukové výzdoby.⁶⁹ Zobrazují stěnu členěnou dvěma řadami oken, pro niž Fontana zároveň navrhl i všechny architektonické články, jak u něj bývalo zvykem. Návrhy se navzájem liší různou mírou dekorativního bohatství a od jednoduchých doplňků v podobě lastur s girlandami dospívají až k velkým figurám andělů a plastickým válečným trofejím, symbolicky reprezentujícím mocenské postavení stavebníka. Stejně jako drtivá část výzdoby ostatních devíti pokojů se do dnešních dnů nedochovala ani provedená varianta Fontanovy dekorace Velké jídelny, neboť vše bylo zničeno při požáru zámku v roce 1752.

Na svém místě, byť pod nánosem mladších nátěrů, naopak zůstala štuková figurální výzdoba dvou zámeckých schodišť.⁷⁰ První z nich v severovýchodním křídle vede k audienčním a poradním sálům a též k soukromému bytu biskupa. Trojramenné schodiště na půdorysu čtverce prostupuje budovu ve třech podlažích. Celkem pět mezaninů doprovází vždy dvojice nik se sochařskou výzdobou. Soubor deseti mužských a ženských alegorií představuje *Ctnosti*, jejichž podoba je opětovně odvozena z *Iconologie* Cesara Ripy. Výběr konkrétních alegorických postav biskup pravděpodobně svěřil malíři Lublinskému, který se jako skvělý *concettista* osvědčil už při návrhu výzdoby sály terreny. Vinou chybějících atributů u některých soch dnes nelze soubor jednoznačně interpretovat jako celek, v jednotlivých případech ale ikonografické určení možné je.

Hned první z alegorií zůstává nejasná. Představuje vousatého muže s levicí zapřenou v bok a s květinou v pravé ruce. Naopak sousední prostovlasá žena objímající levou rukou pyramidu, tvarem připomínající obelisk, označuje *Knížecí slávu* (*Gloria de Principi*), jejíž podobu Ripa odvodil z medaile císaře Hadriána. Pyramida podle něj od antiky symbolizuje slávu, která pramení především z budování okázalých staveb.⁷¹ Následující figura vousatého muže s věncem v jedné a palmovou ratolestí s dubovou větévkou ve druhé ruce značí *Odměnu* (*Premio*), pramenící ze cti a užitečnosti, které symbolizují dub a palma.⁷² Čtvrtá socha, ženská figura ve zbroji se štítem, kopím a přilbou na hlavě, představuje patrně *Sílu* (*Fortezza*).

Výzdoba schodiště mezi prvním a druhým patrem začíná postavou vousatého starce s vavřínovým věncem na hlavě, který jednou nohou stojí na skalisku a na stehně druhé nohy přidržuje otevřenou knihu. Zobrazuje *Zásluhu* (*Merito*), které Ripa vložil do druhé ruky navíc žezlo. To bylo u kroměřížské sochy původně provedeno asi jako kovový doplněk, který se nedochoval.⁷³ Skála symbolizuje těžkostí, na které člověk při cestě za uznáním naráží, žezlo odkazuje na zásluhy získané vojenskými činy a kniha na úspěch pramenící ze studia a literární činnosti. Sousední alegorie *Dokonalosti* (*Perfettione*) je zastoupena ženou opásanou zvěrokruhem s dnes chybějícím

⁶⁸ Peřinka 1947, s. 662.

⁶⁹ Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství Olomouc 1144–1961, inv. č. 588, sign. 116, f. 163 (164), 165 (166), 167 (168), 169 (170). – Ve starší literatuře uváděnou informaci o čtyřech návrzích (Stehlík 1996, s. 348, č. kat. 106) je třeba upřesnit. Ve skutečnosti jde o tři alternativní projekty, jeden z nich je však rozkreslen na dvou listech (rozvržení výzdoby na delší a na kratší straně sálu).

⁷⁰ Samek 1999 ani starší literatura se sochařskou výzdobu schodišť nezabývali.

⁷¹ Ripa (pozn. 42), s. 204–205.

kovovým atributem kružidla v pozvednuté ruce. Kruh je považován za geometricky dokonalý tvar, zatímco zvěrokruh symbolizuje rozum a ideální míru všeho dokonalého konání.⁷⁴ Následuje žena ve zbroji a s knihou u nohy. Jednu ruku má položenou na hlavě lva, ve druhé pozvednuté ruce držela kdysi hůl. Jde o alegorii *Státního zájmu* (*Ragione di stato*), kterou Ripa označuje za neřest⁷⁵ (v tomto významu se také objevila o čtyřicet let později ve výzdobě slavnostního sálu premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce).⁷⁶ V Kroměříži však byla využita v kladném významu na znamení toho, že biskup koná v zájmu státu a říše. Poslední alegorii této části schodiště v podobě ověčeného mladíka stojícího na přilbě (?) a s rohem hojnosti plným panovnických insignií v náručí nelze jednoznačně určit. Snad jde o alegorii *Boží milosti* (*Gratia di Dio*).⁷⁷

Poslední dvě alegorické sochy se nacházejí na zkráceném úseku schodiště vedoucím z druhého patra do podkroví. Ženu s knihou a pozvednutou rukou s chybějícím kovovým atributem nelze identifikovat, pokud nešlo o obligátní zobrazení *Moudrosti* (*Sapientia*).⁷⁸ Poslední socha, herkulovsky vyhlížející vousatý muž středního věku s kyjem nad hlavou a s kráčejším lvem, je alegorií *Hrdinství* (*Virtù Heroica*).⁷⁹ Ze všech identifikovaných soch vyplývá, že výzdoba měla oslavovat ctnosti biskupa Karla a stejně tak i jeho předchůdců a následovníků na trůnu olomouckých biskupů. Ti byli a mají i do budoucna být ideálními panovníky, jimž jsou představované ctnosti vlastní. Díky jim dosahují dalších poct a mohou vládnout jak ku prospěchu svých přímých poddaných, tak i diecéze, papeže a císaře.

Obdobný význam má i alegorická výzdoba druhého schodiště v severozápadním křídle zámku, které má identické prostorové uspořádání i rozmístění soch. Vede k Lennímu sálu, kde probíhaly manské soudy, a dále k zámecké kapli, knihovně, archivu a kancelářím správy biskupských statků. U tohoto cyklu *Ctností* je však vinou množství chybějících atributů identifikace alegorií ještě komplikovanější. Platí to již o první z nich, důstojně oděné ženě se šňůrou perel ve vlasech a fragmentem rostliny v ruce. Přesněji lze však stěží určit i další, atributy lépe vybavené postavy. Následující žena se lví kůží na hlavě a žezlem v ruce patrně představuje *Statečnost*. Je výjimečná svou výtvarnou kvalitou a z tohoto hlediska představuje nejhodnotnější dílo obou souborů. Výzdoba pokračuje sochou dívky s vavřínovým věncem na hlavě. S ní sousedí žena s diadémem ve vlasech, krávou či býkem u nohou a žaludem s dubovým listem v pozvednuté ruce. Nejasné je i určení dívky v přilbici s rohem hojnosti po boku, která si druhou rukou přidržuje plášť tak, aby byly vidět její od kolen odhalené nohy. Přilbu na hlavě má i následující dívčí postava, pozvedající v ruce těžko identifikovatelnou rostlinu. Další žena v přilbici drží v jedné ruce maršálskou hůl, zatímco druhou směřuje v ochranném gestu otevřenou dlaní k zemi. Toto gesto, atribut i odění by mohly patřit alegorii *Vlády*. Následující ženská figura je zcela bez atributů, ale předposlední alegorie s knihou v jedné ruce a s druhou rukou přiloženou k čelu patrně představuje *Přemýšlení – Rozvahu* (*Meditatione*).⁸⁰ Poslední alegorie v podobě ženy držící v ruce hřeby je snad *Nutnost* (*Necessità*).⁸¹ S ohledem na nejednoznačnost či úplnou absenci atributů lze jen hypoteticky předpokládat, že se místní alegorie mohly vztahovat především k soudní moci,



81. Neznámý sochař, *Rozvaha*. Štuk, mezi 1690–1695. Postranní schodiště v severozápadním křídle zámku.

⁷² Tamtéž, s. 436–437.

⁷³ Tamtéž, s. 336–337.

⁷⁴ Tamtéž, s. 416–417.

⁷⁵ Tamtéž, s. 452–453.

⁷⁶ Pavlíček 2005, s. 52–53, obr. 38.

⁷⁷ Ripa (pozn. 42), s. 211–212.

⁷⁸ Tamtéž, s. 467–468.

⁷⁹ Tamtéž, s. 538. – Za identifikaci alegorie děkuji Janě Zapletalové.

⁸⁰ Tamtéž, s. 331–332.

⁸¹ Tamtéž, s. 381–382.



82. František Ondřej Hirnle, *Vulkánova dílna*. Zlacený štuk, 1759. Lenní sál.

FRANTIŠEK ONDŘEJ HIRNLE

(1726 Praha – 1773 Kroměříž)

Sochař, vyučený v dílně svého otce, pražského sochaře Karla Josefa (kolem 1693–1748), s nímž ve čtyřicátých letech 18. století spolupracoval na zakázkách pro břevnovsko-broumovské benediktiny. V roce 1752 byl zapsán v sochařském ateliéru na vídeňské Akademii, kde se vzdělával v intencích vlivného stylu Georga Raphaela Donnera (1693–1741) na pomezí pozdního baroka a raného klasicismu. Hirnleho tvorba také zřetelně odráží inspiraci dílem Josefa Winterhaldera staršího (1702–1769), který byl s prostředím Akademie úzce spjat. V roce 1759 se František Ondřej Hirnle usadil v Kroměříži a začal zde pracovat na zakázkách pro biskupskou rezidenci při dekoraci Lenního sálu (1759) a zámecké kaple sv. Šebestiána (do 1766). Pro kapli P. Marie Bolestné při kroměřížském kostele sv. Mořice vytvořil vynikající náhrobek olomouckého biskupa Leopolda Bedřicha z Egkhu (1764), ve kterém úzce navázal na Donnerovu sochu ostráhomského arcibiskupa Esterházyho (1730–1732) v kapli sv. Jana Almužníka při bratislavském dómu sv. Martina. Hirnleho početné sochařské dílo nalezneme v řadě kostelních interiérů střední a severní Moravy (v Kojetíně, Němčicích na Hané, Velkých Bílovicích, Hranicích, Fulneku a jinde).

Horová 1995, s. 261 (M. Stehlík); Zápalková 2004, s. 11–12.

vykonávané biskupem v Lenním sále, popřípadě k sídlu hospodářské správy biskupského panství. Pouze statečný a rozvázný člověk, kterým má biskup být, dokáže nestranně rozsuzovat spory a úspěšně spravovat panství i celou diecézi.

Vznik obou schodišť a jejich výzdoby lze zařadit do první poloviny devadesátých let 17. století. Hlavní schodiště k biskupovým pokojům bylo osazeno v roce 1690, balustrády ale až roku 1694 a mříže o rok později.⁸² Nic konkrétnějšího nemůžeme říci ani o autorech soch. Lze pouze konstatovat, že jde o dílo nejméně dvou umělců, jak ukazují především rozdíly v modelaci mezi některými hřmotnými, převážně mužskými postavami z prvního reprezentativního schodiště a subtilními ženskými figurami schodiště vedoucího k Lennímu sálu. Jistě nejde o vlastní práci Baldassara Fontany, jehož tvorba stála na kvalitativně vyšší úrovni. K jeho úkolu v sale terrene odkazuje pouze identicky řešené rámování nik, ale i ono je na schodištích výrazně hmotnější a méně propracované. Autory sochařské výzdoby tak mohli být spíše Fontanův bratr Francesco (1666–1697), jeho spolupracovník Paolo Barucci nebo další štukatér Matteo Rezzi, který se v biskupových službách objevil již roku 1687.⁸³ Ti společně s Fontanou v té době pokrývali všechny biskupovy objednávky – pravděpodobně proto také v roce 1689 biskup odmítl nabízené služby vídeňského štukatéra Tobiáše Heibla.⁸⁴

Další sochařská díla vznikala na zámku až po požáru roku 1752. V návaznosti na obnovné práce došlo v roce 1759 k nové výzdobě Lenního sálu, které dominuje vynikající nástropní malba vídeňského malíře Franze Antona Maulbertsche (1724–1796). Bohatou výzdobu stěn z umělého mramoru doprovázejí nad krby dvojice zlacených reliéfů v bílých rokokových kartuších. S ohledem na umístění zobrazují výjevy z antické mytologie, ve kterých hraje podstatnou roli oheň. Na severní straně sálu je to *Vulkánova dílna*, naproti *Umírající Herkules s Déianeirou* a hořící pohřební hranicí. Vysoce kvalitní figurální scény s protáhlými proporcemi postav a bohatě utvářenou draperií vládných, ale místy zalamovaných forem, jsou dílem v Kroměříži usazeného pražského sochaře Františka Ondřeje Hirnleho (1726–1773).⁸⁵ Absolvent vídeňské Akademie přišel do Kroměříže roku 1759 v souvislosti s probíhající obnovou zámku a nabízí se hypotéza, že mohl být na práci doporučen přímo Maulbertskem.

Dalším Hirnleho dílem v biskupské rezidenci je figurální výzdoba kaple sv. Šebestiána z doby před jejím vysvěcením roku 1766.⁸⁶ Ústřední obraz hlavního oltáře doprovázejí štukové sochy křtícího Sv. Cyrila a Sv. Maxmiliána udílejícího almužnu. Přítomnost raně křesťanského biskupa z rakouského Lorchu namísto očekávaného sv. Metoděje⁸⁷ vychází z faktu, že světec byl patronem objednavatele výzdoby kaple biskupa Maxmiliána z Hamiltonu (1761–1776). Nástavec oltáře vyplňuje Boží oko, obklopené měkce modelovanými putti a anděly, a završuje biskupský znak. Další andělé jsou rozsazeni na římsě obíhající prostor kaple. Hirnlovým dílem je i vyřezávaný tabernákl oltáře s bohatým rokokovým ornamentem, krucifixem a dvojicí adorujících putti. Ten byl nedávno (1998) navrácen na své původní místo a nahradil nepůvodní historizující svatostánek, objednaný roku 1899 v Římě arcibiskupem Theodorem Kohnem u sochaře Paola Mediciho (1867–1915).⁸⁸

Biskupem Egkhem (1758–1760) plánovaná výzdoba slavnostního sálu – Velké jídelny (dnes Sněmovní sál), kterou měli opět společně provést Maulbertsch s Hirnlem, jak dokazují zprávy o sochařových kresebných návrzích,⁸⁹ byla po biskupově smrti na konci roku 1760 odložena. K její realizaci došlo až o deset let později za účasti jiných vídeňských umělců. Biskup Maxmilián z Hamiltonu oslovil v roce 1769 malíře Františka Adolfa z Freenthalu (1721–1773) a štukatéra Karla Martina Kellera (činný mezi lety 1760–1790), kterému dal na malířovo doporučení před Hirnlem přednost.⁹⁰ Kellerova ornamentální dekorace stěn, ke které se dochovaly i umělcovy kresebné návrhy,⁹¹ nahradila starou a požárem poničenou štukovou výzdobu Baldassara Fontany. Jediným figurálním prvkem sálu jsou tři dvojice *Fám nesoucích erby*, doprovázené putty a odznaky biskupovy světské i duchovní moci.

Touto povýtce dekorativní zakázkou se na podzim roku 1772 uzavřela skvělá éra barokního sochařství na kroměřížském zámku. Z mladších děl můžeme vedle soch osazených v Podzámecké zahradě ještě zmínit dvě figury andělů po stranách nově vybudovaného portiku na nádvoří před severovýchodním křídlem. Jeho balkón zdobí arcibiskupský znak nesený dvojicí putty od Jana Antonína Becka (1864–1937), zatímco sochy *archandělů Michaela a Rafaela* objednal olomoucký arcibiskup Theodor Kohn u kroměřížského sochaře Ferdinanda Neumanna (1858–1924), který je realizoval v letech 1901–1902.⁹²



83. František Ondřej Hirnle, *Sv. Maxmilián*. Štuk, do 1766. Zámecká kaple sv. Šebestiána.

⁸² Peřinka 1947, s. 669, 671.

⁸³ Tamtéž, s. 626.

⁸⁴ Tamtéž, s. 639.

⁸⁵ Zápalková 2004, s. 11.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Takto sochu navzdory autentickému nápisu na soklu identifikoval Samek 1999, s. 226.

⁸⁸ Jůza – Krsek – Petrů – Richter 1963, s. 84 (V. Jůza).

⁸⁹ Stehlík 1996, s. 445, č. kat. 180.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Jůza – Krsek – Petrů – Richter 1963, s. 66 (V. Jůza).

⁹² Tamtéž, s. 84.