
Dekorativní malířství

17. století

v Praze

Vstup — a mohli bychom přímo říci triumfální vjezd — monumentálního malířství raného baroka do Prahy a tím i do Čech byl náhlý a efektní: bylo jím známé zpodobení Albrechta z Valdštejna jako Marta letícího s trigou oblaky, jež korunuje hlavní sál malostranského paláce, pomníku krátké slávy tragického generalissima. Jeho autor, fortifikační inženýr, malíř a štukatér *Baccio Bianco* (1604—1656), byl uměleckým vyučencem své rodné Florencie¹⁾. Ve vlastním životopise humorně vylíčil zážitky barokního všemůla, kterého zavála válečná konjunktura do rozvrácených pobělohorských Čech²⁾. Vypravuje zde, že když dokončil štukatury na stropě hlavního sálu — bylo to asi kolem roku 1630 —, navrhl architekt *Giovanni Pieroni*, že do středového pole, zřejmě již od počátku pro fresku rezervovaného, namaluje boha Marta na oslavu svého zaměstnavatele. Vyhotovil již skicu (mimoходом první pracovní a schvalovací návrh tohoto druhu, o němž je v Čechách zmínka), která se vévodovi líbila; když se však dověděl, že Pieroni

¹⁾ *H. Schmerber*, Das Palais Waldstein in Prag, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, LII, Praha, 1914, 113; *V. Wagner*, Baccio Bianco a Valdštejnský palác (přehled literatury), Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za r. 1916, Praha, 1917, 19—23; *Z. Wirth*, Valdštejnský palác v Praze, Za starou Prahu, XVII, Praha, 1933, 35—40; *C. Merhout*, Valdštejnský palác, Praha, 1955.

²⁾ *A. Jansen*, Aus dem Leben des Malers und Ingenieurs Baccio del Bianco aus Florenz, Zeitschrift für bildende Kunst, X, Lipsko, 1875, 374—378.

vyžaduje dva měsíce na přípravné práce, odmítl ho slovy velmi nevybíravými. Valdštejn byl vůbec svými drsnými vojáckými mravy zaměstnavatelem velmi málo příjemným, popoháněl Bianca nadávkami a výhrůžkami k většímu výkonu; a jeden vévodův obhroublý výrok působí v Biancově italském přepisu jeho němčiny neodolatelně komicky. Zvláště asi naléhal na dokončení právě oné oslavné fresky v hlavním sále, jež je nesporně nejlepším Biancovým malířským výkonem a dosahuje svými objemově plnými, dynamickými a barevně výraznými figurami neobyčejné prostorové působivosti. Nedávná restaurace³⁾ ukázala, že dosavadní masivnost a skoro hřmotnost postav byla z valné části způsobena až neodbornou opravou z roku 1853, pod jejíž sjednocující přemalbou se na mnoha místech objevil svěží štětcový přednes a typologické i rukopisné momenty, ukazující na východisko Biancova výtvarného názoru z pozdního italského manýrismu, prostoupeného zde již arci dynamismem a dramatičností nepopíratelně barokního charakteru. Bianco tu řešil podobný úkol jako Guido Reni v římském Casino Rospigliosi a obstál v něm velmi čestně.

Ještě mnohem více je svým protáhlym kánonem figur a dekorativním rozestřením roušek podmíněna manýristickými předlohami Biancova freska Apollónova vozu, provázeného čtyřmi oválnými grisajovými personifikacemi ročních období v takzvaném Audienčním sále. Toto Biancovo základní názorové ladění se projevuje ještě zřetelněji v ostatních prostorách, zejména pak v alegorických postavách světadílů v Astronomické chodbě. Po sále druhým největším komplexním úkolem Biancovým byly štuková i malířská výzdoba saly terreny, kde pole, uzavřené tvarově hutnými rámy, vyplňují hranatě a loutkovitě gestikulující bozi a hrdinové Aeneidy v příznačně anachronickém krojování. Vcelku možno říci, že přes veškerou nejednotnost, kvalitativní rozdíly a retardační slohové momenty jsou Biancovy malby v prostorách Valdštejnského paláce významným mezníkem v dějinách monumentálního dekorativního malířství v naší zemi, kam přinášejí první ohlas soudobého italského freskařství, namnoze podobně stylově rozporného.

Zatímco se malířská tvorba závěsných obrazů zásluhou *Karla Škréty* vyšvihla téměř rázem na velmi vysokou úroveň, živořila její dekorativní větev na stropích a klenbách paláců a ojedinele i kostelů v naprostém područí štukatury téměř až ke sklonku 17. století v rukou několika málo poloanonymních, výtvarně vcelku bezvýznamných řemeslníků. Z nich ještě poměrně nejvýznamnější byl *Fabián Václav Harovník* (asi 1637—1683), výhradně na tento obor specializovaný pražský mistr, autor malířské výzdoby Lobkovického paláce na Pražském

³⁾ *I. Šperling*, Obnova výzdoby velkého sálu Valdštejnského paláce v Praze, Památková péče, XXV, Praha, 1965, 16—25.



Baccio Bianco: Albrecht z Valdštejna jako Mars. Nástrovní freska v hlavním sále Valdštejnského paláce, 1630. Snímek: Jitka Janatková

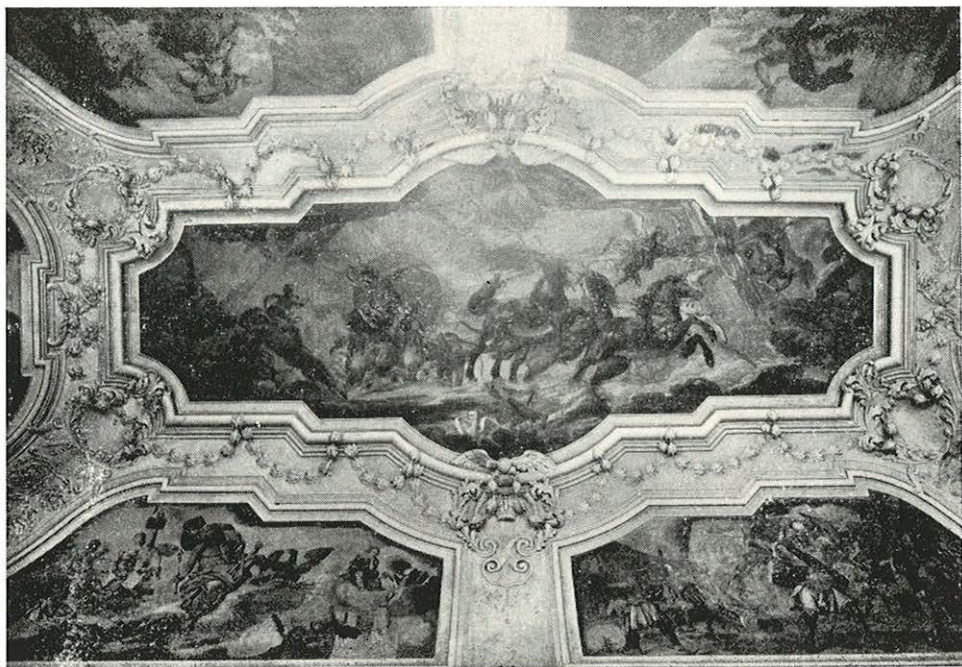
hradě⁴), který byl po radikální přestavbě na počátku šedesátých let připraven k honosné úpravě interiérů. Především se pomýšlelo na výzdobu hlavního sálu, k níž dodal již roku 1662 dva návrhy pražský malíř *Jan Kryštof Christl*. K jejich realizaci však nedošlo, třebaže již byly „abrisy“ knížetem Václavem Eusebem z Lobkovic schváleny. Christl dostal odškodnění 12 zlatých a veškeré malířské práce v paláci — včetně zcela podřadných a ryze řemeslnických, jako bylo natírání žlabů a krbů — byly zadány Harovníkovi, s nimž byla v říjnu roku 1664 uzavřena smlouva, „aby on pan Fabian Šebastian ve všech pokojích v hořejším štoku vůkol a vůkol mimo hlavní palazo, stropy na plátně, však každý na jinou manýru dle předložených abrisů na schválení jiných malířů dobře a náležitě co nejdříve možno shotovil.“ Text kontraktu dává nahlédnout do obvyklého smluvního řízení: malíř byl povinen nejprve předložit návrh, tou dobou většinou jen kresbu, asi jen v ojedinělých případech, kdy to bylo výslovně požadováno, též kolorovanou. Návrh byl objednavatelem schválen a v tomto případě, patrně ne ojediněle, navíc ještě dokonce předložen k posouzení jakési komisi z cechovních mistrů. Na osmnácti soffitových obrazech (podle soudobé italské terminologie „quadri riportati“), upevněných do štukových rámců na stropech piana nobile Lobkovického paláce, pracoval Harovník až do konce roku 1665 a obdržel za ně po 25 zlatých za kus. Žádná z těchto maleb se však nedochovala, neboť stropy pokojů byly již

⁴) *A. Leviová*, Doklady k stavbě Lobkovického paláce na Hradě pražském, *Památky archeologické*, XXXV, roč. 1926–27, Praha, 1927, 261, 263, 264; *M. Zázvorková*, Fabián Václav Harovník, *Pam. arch.*, XXXVIII, Praha, 1932, 67 a d.; *J. Svoboda—E. Svobodová*, *Antika a Praha (II)*, Baroko a rokoko, 1. Malířství, *Zprávy Jednoty klasických filologů*, VI, Praha, 1964, 27–29.

v 18. století znovu ozdobeny štukaturami. V červnu roku 1665 byla s Harovníkem uzavřena další smlouva na vymalování tabulnice, předsíně — mázhauzu — a kaple, „kteříž všechny tři kusy dílem štukatorským udělány jsouce, pole pro kumšt malířský v sobě obsahují, do kterých všech se vynacházejících polí svrchu dotčený Fabian Harovník od figur historických vedle učiněných abrisův křtaltovně a čistotně vymalovati, vokole každého kusu, kde se pateře nacházejí, ty pro lepší aparenti dobrým drážďanským zlatem pěkně pozlatiti, k tomu na hořejším i dolejším altáně sloupky na způsob díla soustružnického, též jalový všechny vokna vymalovati, a to vše tak, aby se v ničemž nejmenší nedostatek nevynacházel...“ ku pomoci byl Harovníkovi přidělen zedník, „kterýž by mu po kousku v těch pokojích dynchoval“. Za práci bylo malíři přislíbeno 300 zlatých a tři vědra českého vína podle obecného zvyku hradit část honoráře v naturáliích.

Výzdobu obou prostor charakterizuje dobově příznačná převaha masívní štukatury Vlacha *Giovanna Battisty Galliho* nad měřítkově drobnějšími figurálními poli. Na podélném obraze předsíně je šířkově rozvinut triumfální průvod legií Césarových sčítanými postavami, jejichž toporná těla i stereotypní hlavy jsou pracně klenuty do reliéfu. Je tu patrný úporný zápas o nejzákladnější malířské problémy konstrukce a artikulace loutkovitých aktérů a zřetelný ohlas grafických listů, z nichž jsou přebírána jednotlivá pohybová schémata i celá seskupení. Středový obraz provázají menší pole s trofejovými motivy a rozevlátými, dekorativně rozestřenými rouchy po stranách zlacených iluzivních byst. Také na stropě hlavního sálu jsou ve velkotvarém štku vyšetřeny plochy pro malbu, ústřední s těžkopádnými Múzami a Apollónem pod Parnasem, s Pegasem a pramenem Hippokréne, vtěsnanými do oválného pole, a dvě boční osmiboká s kompozičně nezvládnutými hostinami olympských bohů a pozemšťanů, za nimiž se architektonická kulisa mírně vyklání v náznaku perspektivní sbíhavosti, kontrastující se zcela průčelně pojatými osobami. Frontálně jsou rovněž nazírány krajinomalby v protáhlých obdélných polích, do nichž je mytologická stafáž — Ganymed, Apollo a Danaé, Únos Evropy a Venuše s Adonidem — zřejmě také věrně přeneseny z manýristických grafických předloh. Jedině v malých trojlaločných kartuších se Harovník pokusil zobrazit drobné poletující putti s atributy ročních období v podhledovém skurcu, jež však svým neumělým zkomolením utkvívá na stupni, kterého již dosáhl na sklonku 16. století malíř jednoho z figurálně zdobených stropů paláce později Schwarzenberského na Hradčanech; program výzdoby tématicky doplňuje personifikace světadílů. Také tři okrouhlá pole na stropě kaple a cyklus drobných políček s výjevy ze svatováclavské legendy dokládají Harovníkovy chudé vyjadřovací schopnosti.

Teprve na samém konci století, na prahu devadesátých let, nastává v Čechách — podobně jako v celé střední Evropě, konečně osvobozené od tureckého nebezpečí — nová éra monumentálního malířství a vytvářejí se tak předpoklady



Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu: Apollónův vůz, nástropní freska v dnešní restauraci v Královské oboře, 1691. Snímek: n. p. Knihstisk

k dalšímu relativně samostatnému vývoji. Představiteli této nové vlny jsou sice převážně cizinci, avšak čestné místo mezi nimi zaujal také první specializovaný freskař vyšších ambic, vyšlý z domácího prostředí — *Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu* (1651—1730). Poměrně dlouhověký Steinfels, jehož dílo ještě čeká na celkové zpracování a zhodnocení, vzbudil snad svými ranými pracemi větší naděje, než později (kdy již nestačil udržet krok se svými mladšími současníky) splnil, avšak i tak je jeho vývojová role nesporně nemalá. Steinfelsovým prvním známým freskařským výtvozem je sedm vyobrazení antických bohů, pojatých jako alegorie planet, kterými ozdobil strop lovcího zámku v ovencecké Královské oboře (dnešní restaurace ve Stromovce) a za něž obdržel podle smlouvy z června roku 1691 plných 600 zlatých⁵⁾. Přes značnou těžkopádnost a kreslířskou neobratnost je tento Steinfelsův výkon do jisté míry podobným vývojovým mezníkem, jako byla o půl století ranější freska Biancova, na níž ostatně Steinfels v kompozici Apollónova vozu ve středovém poli zřejmě programově navazoval.

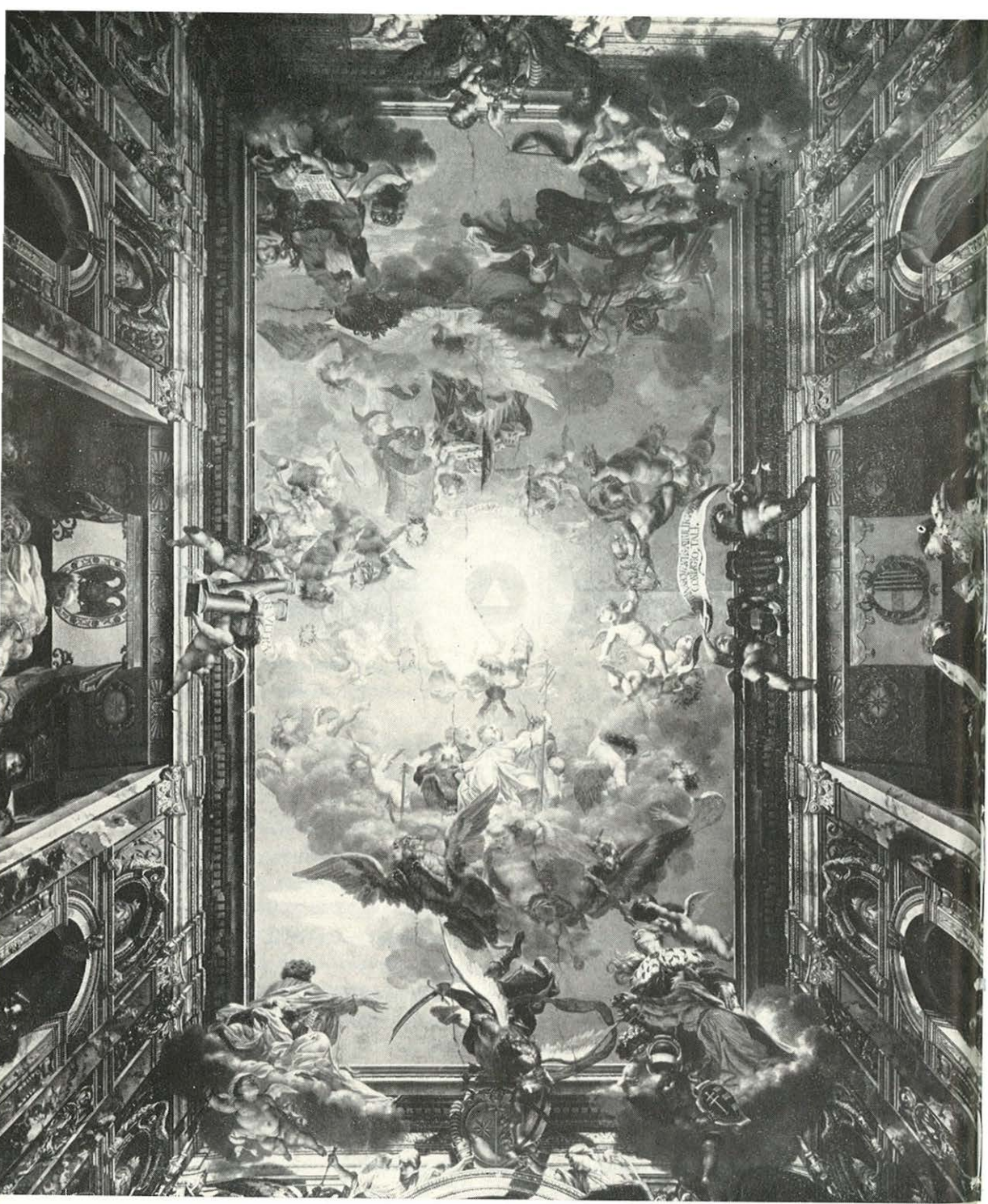
⁵⁾ *P. Bergner*, Beiträge und Berichtigungen zu Dlabacz . . . , Praha, 1913, 40; *J. Svoboda—E. Svobodová*, o. c., 29—30.

V rušném a kvasivém období posledního decénia 17. věku, kdy se Čechy proměňují rychlým a skoro až překotným přijímáním uměleckých podnětů ze všech stran a vyrovnávají své vývojové zpoždění, nešlo vždy o vynikající umělecké výkony, nýbrž namnoze i o díla dosti průměrná, avšak přesto důležitá jako základní předpoklady dalšího vývoje.

K výzdobě místností právě stavebně dokončeného letohrádku hraběte Václava Vojtěcha ze Šternberka, šlechtice zcestovalého a kultivovaného, leč patrně i poněkud snobského v soustavném přehlížení domácích uměleckých sil a zásadní volbě cizinců, byl roku 1689 povolán Tridentan *Francesco Marchetti*⁶⁾, činný zde — jak několikrát potvrdil svou hrdou latinskou signaturou, v níž nikdy neopomenul zdůraznit svůj rytířský titul — spolu se svým synem *Giovannim Francescem*. Pokud možno vůbec těžce poškozené a hrubě přemalované Marchettiho malby podle některých poměrně nejzachovalejších partií spravedlivě posoudit, tkvěl chlubitvým a mnohomluvným tridentským „eques“ ještě v názoru pozdního cinquecenta, uplatňuje v některých ryze dekorativních partiích modelaci spíše valérově než koloristicky podtrhovanou v ostrém kontrastu k světle modré obloze. Kompoziční schopnost nebyla právě jeho silou a tak se většinou omezil na plošné rozestření figur v bohatě vyvinutých rámcích, kombinovaných s pozoruhodně pokročilou štukaturou. Místy se také pokusil o vytvoření iluzivní architektury, hustě posázené dekorativními prvky, jež však vyzněla plošně a neprostorově jako zbytnělá vrstevná pasparta. Marchettiho malby jsou jakýmsi souhrnem dekorativních zásobníků severoitalských freskařů ve stylu běžné dobové produkce, šířené po Evropě řadou Marchettiho krajanů. Nedostatečnost jeho výkonů zřejmě světa znalého hraběte neuspokojovala, a proto po ukončení série pokojů v patře Marchettiho (který se marně bránil, že mu bylo ještě přislíbeno vymalování hlavního sálu) ze svých služeb propustil.

Marchetti ještě pln sebejistoty sestavoval a dosti pracně obměňoval výzdobné vzorce, když se již jeho zaměstnavatel, k němuž se upínal s tolika nadějemi, ohlížel po jiném, schopnějším malíři, jemuž by svěřil dokončení piana nobile s velkým sálem ve středu, rezervovaným architektem Matheym zřejmě již od počátku malířskému dořešení hladkých nečleněných stěn a stropu. V srpnu roku 1689 se obrátil hrabě na *Bartolomea Cortinibo*, plnicího zřejmě pro něho úlohu jakéhosi uměleckého agenta a snad i impresária, do Boloně, města, které již od renesance bylo čelným střediskem dekorativního malířství, dotazuje se ho patrně na nějakého

⁶⁾ *A. Birnbaumová*, Archivní materiál k dějinám výstavby, výzdoby a zařízení zámku Trója u Prahy, Pam. arch., XXXV, roč. 1926—27, Praha, 1927, 619; *A. Rusconi*, Il pittore Francesco Marchetti e la sua famiglia, Studi Trentini di Scienze storiche, I, Bergamo, 1931, 2—28 (3. tab.); *G. Fasolo*, Un'altra lettera di Francesco Marchetti pittore trentino, tamtéž, XV, 1934, 374—378; *N. Rasmo*, Terzo contributo alla vita del pittore Francesco Marchetti, tamtéž, XXI, 1943, 61—67.



zdatného malíře pro svou rozsáhlou předměstskou vilu. Cortiniho zachovaný dopis, datovaný 28. únorem 1690, zajímavě dokresluje obvyklou dělbu freskařů dvou specializovaných větví, figuralistů a kvadraturistů, to jest malířů architektonických a výzdobných doplňkových partií. Píše zde totiž: „...mluvil jsem skoro se všemi malíři, ale ti mi řekli, že kdo obvykle dobře maluje figury, nevede si zdatně v kvadratuře a v architektuře a kdo dělá dobře toto, nemaluje dobře ono. A nenašel se snad nikdo, kdo by byl dokonalým v obojím. Dále mi uvádějí názor, který se mi zdá znamenitý a plně mě přesvědčuje, že totiž vezmeme-li si jednoho, který maluje figury i kvadraturu, bude mu práce trvat rok; dva ji vykonají za šest měsíců i dříve, protože si pomáhají, zatímco jeden maluje z jedné a druhý z druhé strany. Jestliže si Vaše Excellence přeje být obsloužena tímto způsobem, našel jsem již dobré malíře, kteří přijdou ihned.“ O dalším jednání s Cortinim již nemáme zpráv a tak není ani jasno, zda je s ním v souvislosti příchod umělce mimořádného významu a tvůrce jednoho z nejpozoruhodnějších malířských celků této doby ve střední Evropě. Byl jím *Abraham Godyn*, připomínaný v Antverpách v letech 1679 až 1680 jako žák *Hendricka Herregoudtse*⁷⁾. Po povinném školení se odebral na uměleckou pouť do Itálie; je tedy možné, že nabídka náročného díla v Praze jej skutečně zastihla v Boloni a byla mu tlumočena Cortinim. Do Čech přišel snad současně se svým bratrem *Izaakem Godynem*, vynikajícím odborníkem na lovecká zátiší, asi roku 1690 a ujal se neprodleně hraběcí zakázky. Zahájil ji ne právě nejzdařilejšími a bohužel velmi poškozenými malbami na klenutých stropích dvou chodeb po stranách hlavního sálu, v nichž — dosti nevhodně v protáhlých prostorách — hleděl především uplatnit iluzivní architekturu, v níž zřejmě spatřoval svou hlavní sílu a jíž se chtěl před svým novým pánem náležitě blýsknout. Přesto však byl na svůj výkon natolik hrd, že jej neopomenul označit

⁷⁾ *J. Q. Jahn*, Fortsetzung der Nachrichten von Böhmischen Künstlern, ..., Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, XX, Lipsko, 1776, 289; *G. J. Dlabáček*, Allgemeines Künstlerlexikon für Böhmen ..., I, Praha, 1815, sl. 475; *Th. v. Frimmel*, Zu Abraham Godyn, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, Stuttgart-Berlin, 1898, 291–292; *V. Fährich*, K životopisu našich umělců, Jiří Heermann, Pam. arch., XXII, roč. 1906–1908, Praha, 1908, 126; *J. Hofman*, Zámek Troja u Prahy, Časopis Společnosti přátel starožitností českých, XVI, Praha, 1908, 28–30; *J. Herain*, Zámek Troja u Prahy, tamtéž, XVII, 1909, 121; *J. Hofman*, K dějinám stavby zámku trojského, tamtéž, 146–147; *A. Birnbaumová*, Archivní materiál k dějinám ... zámku Troja u Prahy, Pam. arch., XXXV, roč. 1926–27, Praha, 1927, 620; *A. Birnbaumová*, K dějinám zámku „Troja“ u Prahy, tamtéž, 417–418; *A. Píffl*, Příspěvek k perspektivě A. Godyna, Umění, XII, Praha, 1940, 409 a d.; *P. Preiss*, Baroková iluzivní malba architektury a Čechy, Umění věků, Praha, 1956, 172–178.

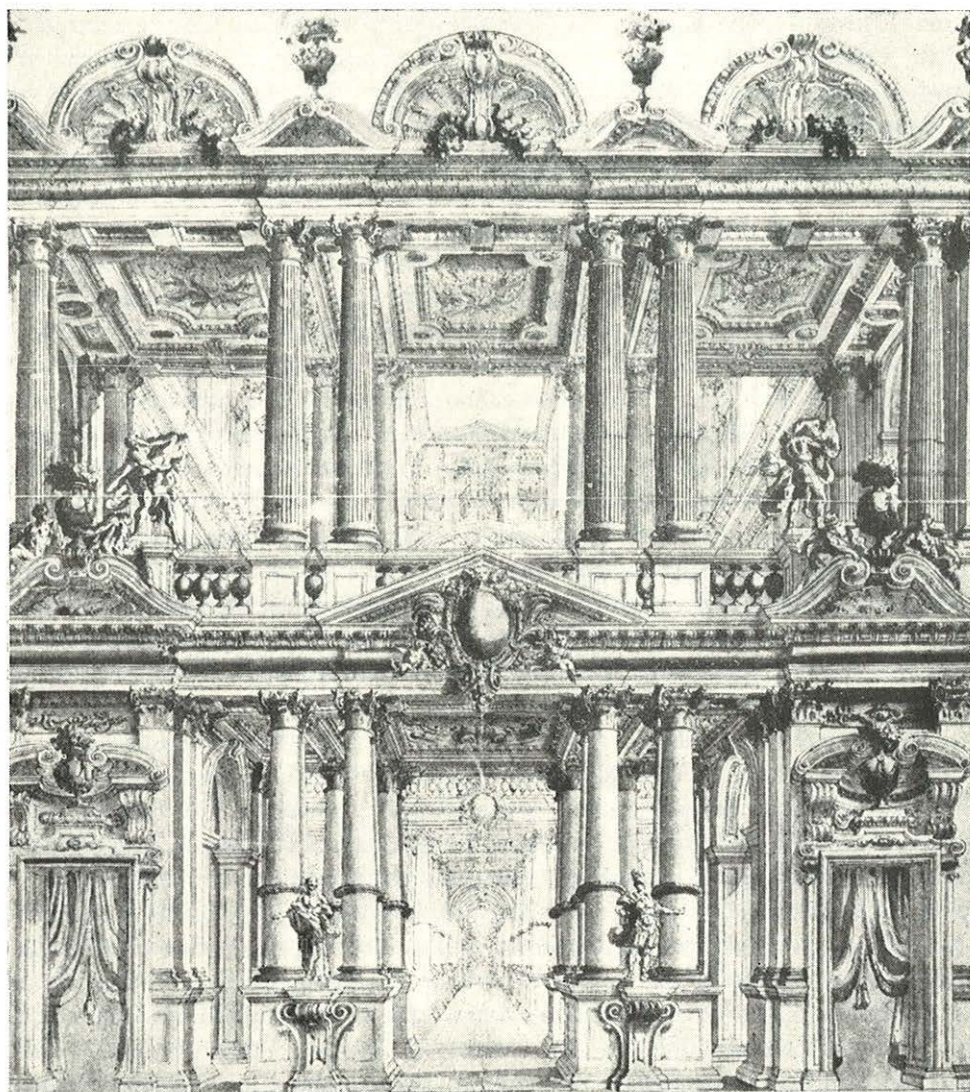
obšírnou signaturou „Abraham Godyn, Belga, Antverpiensis invenit et fecit 1690“.

Další, nejpodstatnější část jeho mohutně koncipovaného díla neprobíhala právě nejrychleji, což patrně souviselo se zvolenou temperovou technikou a severským způsobem pečlivého klenutí a propracovávání tvarů podrobnou štětčovou prací. Smělá malba na stropě, s postavami vznášejícími se nad mohutným architektonickým nástavcem, je označena datem ukončení 1693, zatímco rok dovršení celého malířského díla nechal malíř či ještě spíše navrhovatel složitého ikonografického programu diváka luštit z disticha, umístěného na pilastrovém soklu vlevo od krbu na západní stěně: „En spectator opus Triad Martique dicatum /Pictum sex annis, arte, labore meo,/ AB. G.“ Mohl tušit, kolik datovacích zmatků tím vnese do poměrně početné literatury, která se k těmto malbám víže? Vznikla totiž verze, že Abraham Godyn pracoval na malbách v rozmezí let 1683 až 1690, a druhá, včleňující výzdobu mezi roky 1688 až 1693. Přitom však byl přehlédnut význam dalšího datačního údaje na protější straně, druhého disticha s textem: „Anno, que Caesar 30000 Tracum /Fuderat in castris, termino laetus opus/ XXVI. Octobris.“ Jak již bylo dříve správně zjištěno, vztahuje se tato zmínka nepochybně na porážku vezíra Mustafy Evženem Savojským u Slaného Kamene roku 1697, kdy prý byl skutečně pobit uvedený počet Turků. Proto třeba klást aspoň některé partie malby až k tomuto roku, kdy je ostatně také ještě přítomnost Abrahama Godyna v Tróji matričním záznamem bohnické fary spolehlivě doložena. Možno tedy stále se obnovující nejasnosti kolem vročování Godynových trójských maleb uzavřít v tom smyslu, že vznikly všechny v letech 1690 až 1697. Zdá se, že záhy po jejich dokončení Abraham Godyn Čechy opustil, třebaže o něm není vědomostí až do roku 1711, kdy se jeho jméno objevuje v protokolech antverpského bratrstva sv. Lukáše; roku 1723 je o něm zpráva jako o dvorním malíři ve Vídni. Jeho umělecká činnost však po tvůrčím vypětí v Tróji téměř úplně zaniká v temnotách. Jen nemnoho více víme o jeho bratru Izaakovi, jemuž zhusta bývá celkem nezdůvodněně přičítán značný podíl na trójských malbách. Ten zůstal zřejmě v Čechách déle, od roku 1704 (po sporech s cechem) jako šternberský dvorní malíř, doložitelný až do roku 1708. Představa o jeho tvorbě byla dlouho značně neurčitá, až teprve se vybavením celé skupiny jeho loveckých zátiší ukázalo, čím jedině se snad mohl na bratrově díle účastnit.

Ideově je malířské řešení sálu, prostupujícího dvěma patry, plně zasvěceno oslavě vítězství nad odvčným nepřitelem křesťanství, nad vojsky Velké Porty a těm, kdož jim nasadili osudové rány. Nadšení z ústupu „tráckých“ nájezdníků, donedávna okupujících velkou část Uher a ještě před několika lety ohrožujících samu metropoli říše, okřídlovalo mysl všech a dodávalo nový elán k stavebnímu podnikání a s ním spjaté aktivitě malířské a sochařské. Na pokoření Turků se patrně průměrově vztahuje i členitá plastická skupina gigantů, srážených do pro-

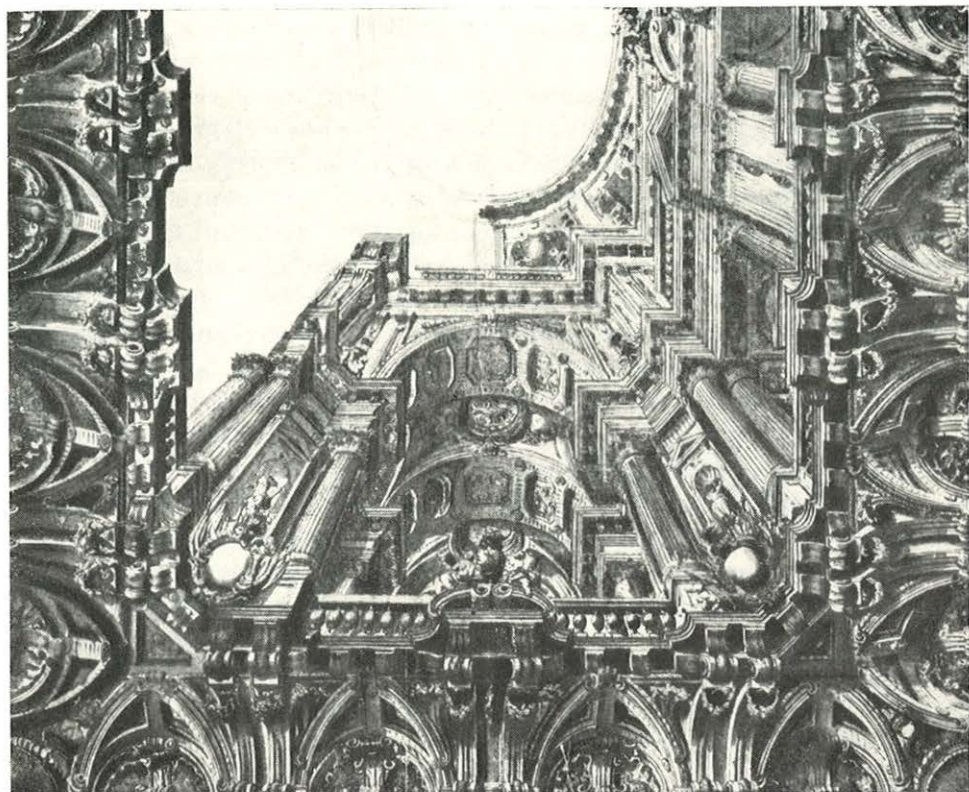
pasti Olympany, dílo *Jana Jiřího* a *Pavla Heermannů* z Drážďan, již je osazeno schodiště vedoucí přímo k sálu. Godyn rozvrhl všechny plochy stěn a zrcadlové vuty sálu architektonickým členěním, nesnažícím se však přetvořit prostorově vymezený prostor, naopak zdůrazňující spíše hmotnou soudržnost a povrchovou hladinu zdí, jež pouze prohlubují mělké niky a z nichž se mírně vypíná malovaná plastika, například hermy po stranách dekorativních polí s císařskými bystami, nesoucí zároveň ostění horních oken. Pro vysloveně dekorativní chápání je ostatně také příznačné, že všechny zobrazivé a výpravné složky jsou pojaty již v druhotném uměleckém převodu, jako plastiky či, — a tím je tento princip vyjádřen ještě zřetelněji — výjevy aplikované na závěsné koberce. Na jednom z nich je antikizující triumf Leopoldův, na druhém klasická ilustrace „*Pietas Austriaca*“ příběh císaře Rudolfa, nabídnuvšího svého koně knězi se sanktismem na cestě k umírajícímu; celý program je ostatně koncipován spíše jako výraz „říšského“ vlastenectví a devotnosti k habsburskému domu než jako projev patriotismu českého — jinak by bylo zemskému znaku vyhrazeno čestnější místo než na jedné ze čtyř supraport. Dekorativní charakter podtrhává také řazení, střídaní a vzájemné vyvažování určité barevné soustavy. Oko těká po drobných a zlatavě mihotavých emblémech a ornamentech stěn a kolísá mezi koloristicky sytými, mramorově žilkovanými pilastry a barevně odmocněnou grisají, jako jsou v zelené tónině ladění andílci a alegorické figury. Převažuje — a to se zdá být nejcharakterističtější pro Godynovu severskou slohovou příslušnost, italským cítěním jen povrchově amalgamovanou — spíše smysl pro detail (povšimněme si například mistrně, se zálibnou doličností malovaných motivů zátiší, utkvívání na látkové povaze tkanin, peří či srsti) než pro celkový optický záběr, jemuž je vlašský renesanční manýristický i barokní freskař mnohdy ochoten obětovat v povšechnosti velkorýse rozmáchlého gesta jednotlivinu, dosahuje arci za tuto cenu větší prostorovou ucelenost. Podobně je také řešeno iluzivní otevření stropu, kde nad oběžným kladím a zubořezovým pásem probíhá strmě vztyčená fiktivní architektonická nástavba, neukončená však rozeklaným obrysem jako u Andrea Pozza, Godynova současníka a dovršitele fiktivní kvadratury, nýbrž celkem klidnou průběžnou linií. Uvědomujeme si, jak blízké a zároveň rozdílné jsou oba časově blízké vrcholné projevy barokního architektonického ilusionismu. Pozzova freska v římském jezuitském kostele S. Ignazio z roku 1685 a Godynova o necelé desetiletí pozdější malba v Tróji. U Pozza jde o vytvoření nových architektonických a prostorových vztahů, o jejich reorganizaci malířskými prostředky, u Godyna o uměřené, téměř klasicistní vyjádření tektonických sil jejich odrazem v ploše. Godynův názor tkví tedy v podstatě ještě ve starší slohové vrstvě, v epoše počátků architektonického ilusionismu renesančního a manýristického.

Roku 1692 přibyl do Prahy na pozvání Heřmana Jakuba hraběte Černína architekt *Domenico Egidio Rossi*, okrajově a ojedinele zasahující též do oblasti kvadratur-



ního malířství, aby nastoupil na uprázdněné místo vedoucího stavby hradčanského rodového paláce⁸⁾. Pro dobrodružné okolnosti jeho celkem krátkého pražského

⁸⁾ J. J. Morper, *Das Czernin-Palais in Prag*, Praha, 1940, 64–70, 143–144, tab. 92–96; K. Tříška, *Černínský palác*, Praha, 1940, P. Preiss, o. c., *Umění věků*, Praha, 1956, 175–176, tab. XXIII, obr. 102, 106.



*Domenico E. Rossi: Skica k nástropní malbě, 1696.
Snímek: Jitka Janatková*

*Domenico E. Rossi: Předloha pro malbu velkého
sálu, 1696. Snímek: Jitka Janatková*

pobytu a pro liknavost, s níž se ke svým úkolům stavěl (jsa od nich arci odváděn též jinými černínskými příkazy), byl jeho podíl na stavbě dosti nepatrný. Dochovalo se však pět návrhů malířského řešení stěn a stropů hlavního sálu paláce a jeho antecamery, které dodal Rossi po dlouhém prodlévání teprve roku 1696. V nich se zřetelně projevily Rossiho zkušenosti z jeho boloňského školení, kde schopnost navrhnout scénicky koncipovanou iluzivní architektonickou malbu zřejmě patřila k běžným náležitostem architektonické výuky. Čtvercová předsíň měla být podle představy Rossiho korunována opticky klamavou malovanou nástavbou, v níž se za arkádami, nesenými čtveřicími masívních sloupů, uzavřených balustrádami a otevřenými k další stěně, prolomené okny, zdvihal další pás,

členěný konzolovými pilastry, nesoucími nad dalším pásem kuželkové poprsnice se segmentově vypjatými balkóny ještě další vrstvu, nad níž se teprve objevovalo nebe v oválném průlomu. Hybridní tvarová hypertrofie, zahuštění rozličných architektonických prvků ve změti, přímo ovládnuté hrůzou z prázdna, se ještě stupňuje v návrhu podobné konstrukce na stropě hlavního sálu, jak ukazuje jiný, dílčí projekt. Ústřední prostor paláce byl vůbec Rossim všestranně dokončován prostorovým otevřením všech stěn, z nichž pouze severní se třemi patry oken nepřipouštěla rozvinutí prostorové iluze v té míře, jak si to malíř-architekt představoval u všech ostatních: západní strana, zčásti též zabraná okenními otvory, se po pravé straně měnila v jakýsi triumfální oblouk, představený perspektivnímu průhledu do dvoupatrové sloupové haly s kasetovým stropem. Podobně i severní se prolamovala v celém rozsahu v dvouetážovou ložnici do jakéhosi otevřeného nádvoří se středovým úběžníkem sloupové chodby. I zde vládne již dotčený „horror vacui“, vyplňující každé místočko kartuší, emblémem, vázou či plastikou. K realizaci však nedošlo a tak byla Praha ochuzena o příkladnou ukázkou palácového prostoru, řešeného ve smyslu boloňské konzervativní, v základním názoru ještě však renesanční a jen povrchově barokními motivy obrostlé kvadratury. Bezvýsledné bylo také jednání o výmalbu sálu s dalším boloňským malířem *Antoniem Beduzzim* z roku 1696, ať již povolaným k uskutečnění Rossiho návrhů či k uplatnění vlastní invence. Sál a předsíň Černínského paláce stíhala vůbec nepřítel trvale, neboť ani později nedošlo k jejich malířskému doplnění, i když již architekt *František Maxmilián Kaňka* podrobně rozkreslil vzhled stropního zrcadla ve dvojí tvarové alternativě a *Reiner* se chystal k jeho vyplnění freskou. A tak zůstaly stěny holé doposud.

Bolestivým deperditem je nepochybně zánik freskařského díla zřejmě kvality zcela mimořádné, rozčleněného pravděpodobně do několika samostatných polí se scénami údajně z války trójské, které roku 1696 vytvořil zakladatel rakouského monumentálního malířství vrcholného baroka *Jan Michael Rottmayr* (1654–1730) na stropě hlavního sálu malostranského paláce svých nejčastějších zaměstnavatelů hrabat Thunů ve Sněmovní ulici.⁹⁾ Donedávna se o výjevech nevědělo nic více, než co sdělovala o jejich tematické náplni stručná zmínka Jaroslava Schallera

⁹⁾ *J. Schaller*, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt Prag, II, Praha, 1795, 202–203; *P. Bergner*, Extract des Prag Kleinseitner Maler-Protokolls, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, LII, Praha, 1914, 353; *E. Hubala*, Barockmaler in Böhmen, kat., Mnichov, 1961, č. kat. 116, 117; *Y. Lauts*, Deutsche Meister 1540–1800 aus der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1962, č. 21, 22; *P. Preiss*, Výstava českého barokního umění v západním Německu, Umění, X, Praha, 1962, 401–402; *E. Hubala*, v publ. Barock in Böhmen, Mnichov, 1964, 208, 213; *K. Rossacher*, Neue Funde zum Problem der Ölskizze Johann Michael Rottmayrs, Alte und moderne Kunst, X, č. 79, březen – duben, 1965, 34–35, obe. 1–2.

z roku 1795 a co vypovídal o datu jejich vzniku záznam v protokole malostranského malířského pořádku, neboť fresky, poškozené prý již roku 1779, vzaly zcela za své při požáru paláce roku 1794. Lákavě zní neprokazatelná domněnka, že s nimi možno uvést v souvislost dvě teprve nedávno autorsky identifikované Rottmayrovy skici, představující Herkulův boj s Anteem a Eneášův útek z hořící Tróje, které jsou nyní v Karlsruhe. Z těchto barevně plných a se zřejmým zaujetím malovaných bocet z doby Rottmayrova největšího uměleckého vzepětí je patrné, že šlo o studia k dílu velmi významnému. Byly-li to vskutku Rottmayrovy fresky v Thunovském paláci, pak znamená jejich zánik ztrátu evropského dosahu.

Vnitřně rozporná, dvojaká, možno přímo říci janusovská byla tvář doby, která se chystala překročit práh 18. věku, o němž možno — jako o tolika stoletích jiných — s plnou oprávněností prohlásit, že nezačal rokem 1700, nýbrž již devadesátými lety předchozího. Doložit tuto skutečnost může již vzájemný souzvuk uvedených děl monumentálního malířství v Praze. Zatímco však některá z nich jsou již jen revokacemi minulosti a stupni jakéhosi skleníkově urychleného vývoje, kterým se Čechy dostaly na výši doby a mohly s ní od nynějška plně držet krok, obsahují naproti tomu jiná již mnohé, co se teprve plně rozvinulo v budoucnosti. Na této bázi, na sumě všeho, co k nám došlo v ryzí formulaci nebo aspoň dolehlo v ohlasu, mohla nyní další generace stavět konstrukci pevné vazby a již nepochybně domácí ražby. Teprve z těchto kořenů mohla vyrůst česká freskařská škola, reprezentovaná především vůdčí osobností Václava Vavřince Reinera.