

V POSLEDNÍ DOBĚ získal znovu na významu a pozornosti palác, který má tak důležitou úlohu v dějinách české státnosti: byl tu zemský sněm, poté za republiky senát a posléze od r. 1968 sídlo České národní rady.

V místech svého pozdějšího paláce, dnes vnějškově překrytého klasicistní přestavbou, k níž došlo po zhoubném po-

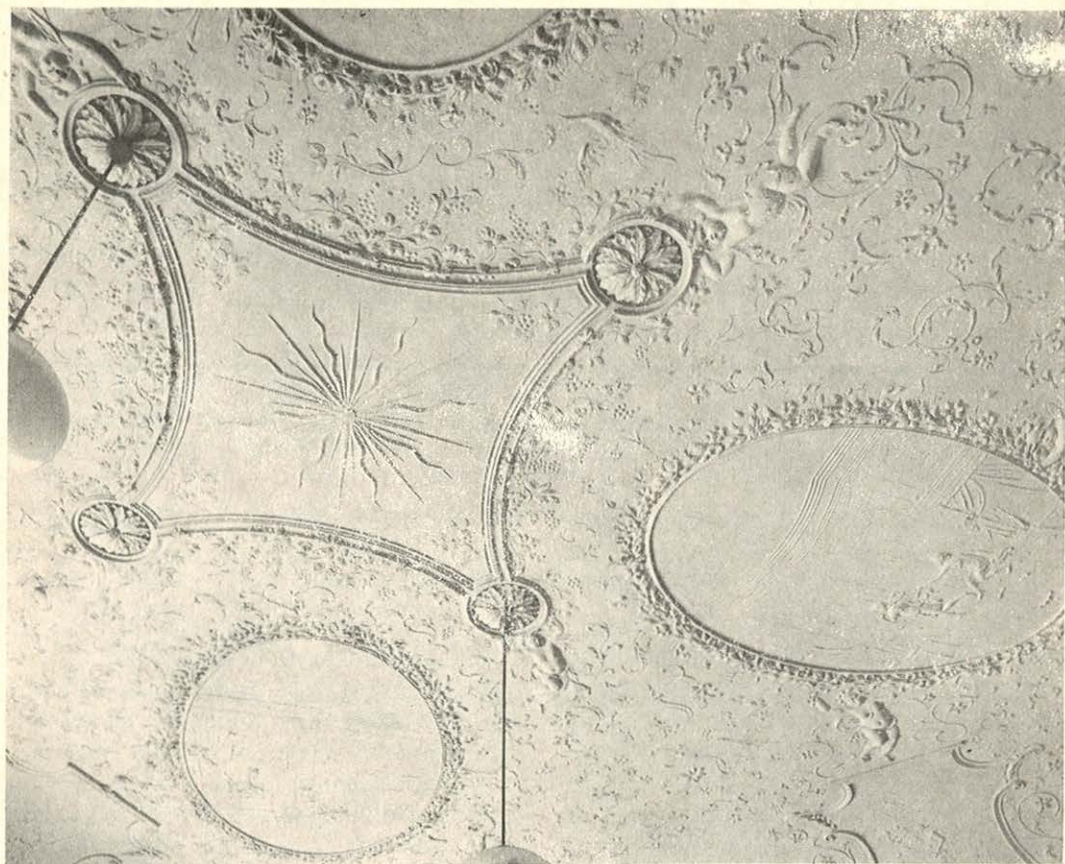
boření, sjednocování a novostaveb. Rozsah pozůstatků staršího stavebního stavu zaznamenal podrobný průzkum r. 1967, který tuto drobnou práci, vycházející z jiných zájmových hledisek, v mnohém významně doplňuje, naproti tomu však zase pro odlišný přístup ledačos pomíjí — například jména všech stavebních řemeslníků a umělců².

K dějinám paláce Maximiliána Thuna na Malé Straně

PAVEL PREISS

žáru r. 1794 pro účely zemského sněmu v l. 1809 až 1811¹, se Thunové začali zakupovat — nejspíš s předsevzetím vytvořit zde časem reprezentační sídlo podle nových slohových představ — již od poloviny 17. století. R. 1650 získala Markéta Anna Thunová za 5500 zlatých šlechtický dům zvaný Roupovský. Od svého znovuzřízení po velkém požáru Prahy r. 1541 vystřídal řadu majitelů, počínaje Smiřickými a konče Chiesy z Ronova. Táž hraběnka prikoupila r. 1652 v jeho sousedství za 7000 zlatých dvojici snad propojených menších domů. Další stavba poblíž románského kostela sv. Ondřeje, nazývaná domem Prunerovským, srostla zřejmě ze dvou samostatných jednotek a byla po úpravách v polovině 17. věku ceněna poměrně vysoko, neboť r. 1663 dosáhla při prodeji ceny 6000 zlatých. Za sumu, kterou archivní prameny neuvádějí, získal dům Maximilián Thun r. 1694, kdy se již patrně pracovalo na plánech a přípravách radikálních zásahů,

Velkorysou stavební akci zahájil Maximilián Thun r. 1695 podle plánu, o jehož autorovi zachované archiválie nevypovídají. Stavební účty „středního“ pražského thunovského domu se totiž zachovaly pouze z druhého pololetí r. 1696, od 1. července do 30. listopadu³. Stavbu vedl polír Jakub Achtzinger se skupinou dvanacti až třinácti zedníků. V polovině r. 1696 dospěla již tak daleko, že bylo možno přistoupit k vnitřním pracím. Již 2. července obdržel kameník Giovanni Santini-Aichel (1652 — před 1705), otec slavného architekta, 100 zlatých za kamenické práce ve velkém sále a na dvou portálech, nepochybně vstupních; další splátku v téže výši dostal až 27. září. Současně pracovali v paláci čtyři truhláři; kromě jiného již osazovali konstrukci a rámy na stěnách tak zvaného Zrcadlového pokoje pro sklenáře, kteří byli tehdy při díle na jiném místě paláce. Na čtyři velká okna hlavního sálu, dokončená zřejmě již před 18. srpnem, spotřebovali celkem

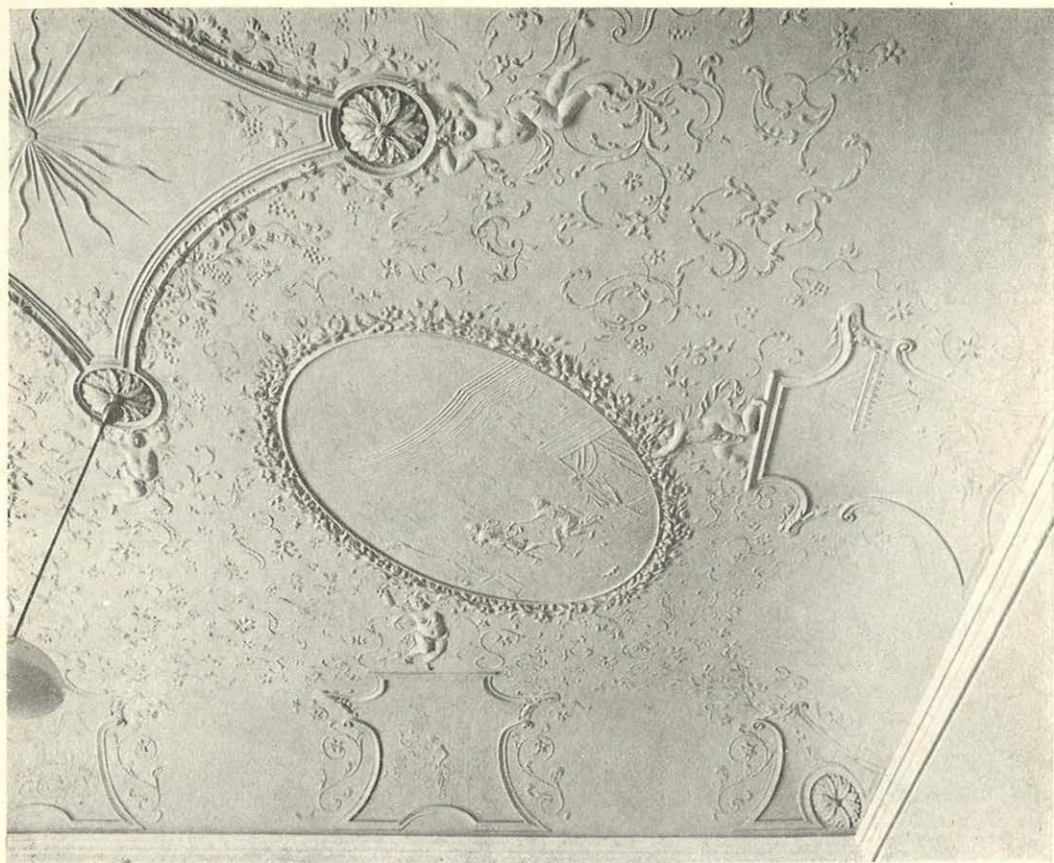


Štuková výzdoba stropu I

236 skleněných tabulek; poté pokračovali v zasklívání dolních oken asi až do počátku října. Během července a srpna pracovali v Zrcadlovém pokoji již také natěrači a pozlacovači.

Před 5. červencem, kdy byl vyplacen za vymodelování šambrán kolem šesti horních oken sálu a za různé plastické „šnirkly“, například pod „středními“ okny proti Zinzendorfskému paláci, ukončil svůj podíl na této části stavby Rochus Bayer (asi 1664—1738), jeden z mála neitalských štukatérů v Čechách⁴. Dnes již

zaniklé práce v Thunovském paláci jsou dosud první stopou jeho činnosti, kterou patrně rozvinul větší měrou až později: jeho dílem je štuková výzdoba jeskyně Narození Páně u augustiniánského kostela na Karlově (asi před 1710)⁵ a nejvýznamnějším výtvozem bohaté štukatury v kostele Narození P. Marie při klášteře premonstrátek v Doksanech z doby kolem 1720⁶. Bayerovou poslední prací jsou štukatury kněžského ústavu choromyslných a přilehlého kostela sv. Karla Boromejského na Novém Městě z r. 1738,



Štuková výzdoba stropu II (snímky V. Fyman)

které zřejmě po jeho úmrtí dokončoval Michal Ignác Palliardi. Tento o generaci mladší štukatér byl synem onoho Giovanniho Pietra Palliardiho, který figuruje v účtech Thunovského paláce pod zkomoleným jménem „Peter Ballgari“ a je muž dal 24. září 1696 Maximilián Thun proplatit 75 zlatých za štuky v Zrcadlovém pokoji.

Strop jednoho ze dvou pokojů v jihozápadním nároží „piana nobile“ je pokryt mihotavým, drobnotvarým, nízkým a plošně rozvinutým štukovým dekorem

v působivé iluzivní souhře s nosnou plochou. Ornament volně rozhozených stylizovaných úponků s květy, hrozny a ptáky dojmově převažuje nad křehkou, vzájemně provázanou osnovou stropu, středovým čtvercem s konkávními stranami, v jehož středu je umístěna paprscitá růžice a na rozích listové růžice nadnášené putty, a čtveřicí velkých oválných polí v poněkud plastičtějších rámech z květů a ovoce, rovněž držených putty, umístěnými na osmi bohatě tvarovaných „nástavcových“ polích na obvodu. V těchto dvanácti po-



Štuková výzdoba stropu III

lích je malířsky iluzivní špachtlovou modelací vyveden cyklus starozákonních výjevů, v nichž nápadně drobné figurky ustupují architekturám, vegetaci nebo průhledu na oblohu, zabírajícím větší část plochy.

Podrobný ikonografický rozbor výjevů podala Milada Vilímková ve zmíněném stavebně historickém průzkumu paláce. Ve směru hodinových ručiček, počínaje reliéfem v rohu vpravo od vstupních dveří, začíná sled vyobrazením známé historie o Zuzaně a starcích; další vyobrazení není zcela jasné: Milada Vilímková uvádí, že buď jde o mládence v peci ohnivé nebo

o vylíčení některé z egyptských ran; první alternativa se zdá být pravděpodobnější, neboť v prostoru vymezeném po levé straně architektonickým motivem a naplněném, jak se zdá, plameny a kouřem, jsou vskutku umístěni čtyři muži v souhlase s biblickým líčením (Dan. 3, 25). Další scéna představuje Ester před Ahasverem (Ester, 5, 1–2), čtvrtá Josefův útěk od ženy Putifarovy. Na prvním poli fabionového obvodu je Samson s Dalilou, na druhém Jael zabíjející Sizera, třetí zachycuje Salome s ufatou hlavou Jana Křtitele, čtvrtý Juditu s hlavou Holofernovou, pátý Jákobův zápas s andělem,



Štuková výzdoba stropu IV (snímky V. Fyman)

šestý nejspíš setkání mladého Tobiáše s andělem, sedmý Pínepace, syna Eleazara, vraždícího ženu midiánskou a izraelského muže, který ji přivedl do svého stanu (Num. 25, 7–8), a osmý mladého Tobiáše, přeživšího jako osmý ženich svatební noc se Sárrou, dcerou Raguelovou (Tob. 8, 11–12)⁷.

Krajní nárožní pokoj vykazuje nástropní štuky podstatně odlišného výtvarného pojetí. Nosná plocha patrně vždy bílého, reliéfně výraznějšího a svou povahou plastičtějšího štku byla nejspíš již od počátku odlišně vybarvená. Bohatě profilovaný, konkávně a konvexně zvlněný rám prázdného středového pole vsutku připouští domněnku, vyslovenou Janem Mukem, že původně obsahoval fresku nebo aspoň byl pro ni určen⁸; pak by byla poněkud klasicistně plošná listová rozeta v jeho středu dodatečným doplňkem. Kolem rámu jako modelačně nejvýraznější se uplatňujícího motivu se rozvíjí symetrický rozvrh křivek zalamovaných pružin, vyznívajících v listy a závitnice konzol čtyř štíhlých malohlavých ženských personifikací Ctností, mezi nimiž jsou umístěni pod festony čtyři orlové.

Který z obou pokojů byl oním zrcadlovým, spojeným se jménem štukatéra Palliardiho, nelze dnes již s určitostí stanovit. Protože byl Bayerův podíl na palácové výzdobě, jak se zdá, omezen na podružnější práce a navíc nelze shledat sebemenší podobnost s jeho pozdějšími ověřenými díly (které arci žádný ucelený obraz nedávají), možno snad hypoteticky přiřknout Palliardimu štuky obou pokojů, i když předvádějí tak značnou různost pojetí a kromě toho rovněž nevykazují valnou příbuznost s jeho pozdějšími pracemi, zejména s hustším, hutnějším a masivnějším štukem ve Strahovském klášteře. Milada Vilímková upozornila, že po-

dobná motivika jako v prvním uvedeném pokoji se vyskytuje v jednom z prostorů Strakovského paláce na Malé Straně (č. 476), který je přičítán Donatu Giuseppovi Frisonimu⁹, a také v Trauttmansdorffském paláci na Starém Městě (čp. 147). Je však problematické, zda v těchto dobově obecných formách výzdoby, v nichž se právě na přelomu 17. a 18. stol. projevuje značná eklektická rozkolísanost, možno pátrat po identitě autorské.

Již na konci r. 1695 si stavebník paláce zajistil také malíře, který by freskařsky dořešil hlavní sál. Jeho stěny nebyly ničím členěny a tvořily tak spolu se stropem, na němž se rovněž neuplatnilo štukové dílo, povlovně do sebe přecházející plochy. Tato holost sálu bez plastického elementu byla zřejmě součástí uvědomělého výtvarného záměru ve smyslu dobové tendence, projevující se současně například v Godynových malbách v hlavním sále šternberského letního zámku v Tróji. Plyne to z výslovné formulace smlouvy, kterou uzavřel Maximilián Thun s tehdy mladým Johannem Michaellem Rottmayrem, zahajujícím teprve svou prudce vzestupnou kariéru zakladatelské osobnosti rakouského malířství 18. století, dne 13. prosince 1695, podle níž se malíř zavazoval vymalovat „celý sál freskovou technikou, včetně klenby, všechny stěny až dolů“. Kontrakt obsahuje všechna možná vzájemná ujištění; malíř slibuje vynaložení veškeré péle a obstarávání barev; zlato pořizoval objednavatel, který také hradil malíři cestovné a ubytování. Za veškerou práci, které se Rottmayr hodlal ujmout — když mu Všemohoucí propůjčí zdraví — na jaře příštího roku a kterou s boží pomocí sliboval ukončit v době co nejkratší bez zbytečných průtahů, mu hraběcí pokladna vyplatí 3500 zlatých, tedy sumu velmi značnou. Rottmayr si skutečně

s rozsáhlou prací značně pospíšíl a její úplné dokončení mohl panstvu oznámit pravděpodobně již na samém konci srpna nebo nejpozději na prahu dalšího měsíce, neboť již 10. září mu byla podle kvitance připojené ke smlouvě plná částka vyplacena; k tomu bylo ještě připojeno 300 zlatých za dva blíže neurčené obrazy, které si Jeho hraběcí Excellence vybrala.

Ve stavebních účtech se Rottmayrovo jméno vyskytuje jen dvakrát: prvně 4. července, kdy mu byly z hraběcího příkazu zakoupeny za 24 krejcarů dva loty loje, užívaného do polimentu pod zlacení; podle toho byla již tehdy freska značně pokročilá, když se pomýšlelo na zlacení ať již paprsků nebo heraldických či podobných motivů. Druhá, poněkud nejasnější poznámka o Rottmayrovi je až z 28. srpna, tedy z posledních dnů práce, kdy mu byly opět na jeho žádost přednesenou hraběti přiděleny dva loty materiálu, uvedeného jako „gollolin di Napoli“. Patrně šlo o tak zvanou neapolskou žluť, „gialolin di Napoli“, antimonit olovnatý, poměrně vzácný, avšak nebezpečně černající pigment, užívaný ve freskové technice zřídka¹⁰. Zda jej Rottmayr užíval, ukázal by technologický rozbor zhruba soudobých fresek ve Vranově.

Svým obsahem je smlouva s Rottmayrem určitým zklamáním. Neobsahuje kromě obvyklých smluvních údajů mnoho zajímavého, snad až na potvrzení domněnky, že Rottmayrovy fresky pokrývaly všechny plochy sálu. Není tu však ani sebelepší zmínky o tématu — nebo tématech — fresek, takže se nalezením smlouvy nerozhojnila naše představa nad stručnou a povšechnou zmínku Jaroslava Schallera, že se fresky námětově vztahovaly k příběhům války trojské¹¹.

Po požáru a několika následujících pře-

stavbách a úpravách sálu není ani sebelepší naděje, že by bylo možno nalézt aspoň fragmenty zaniklé Rottmayrovy fresky. Vždyť — jak přesvědčivě doložil Jan Muk — neodpovídají původnímu stavu ani nynější sálové proporce; sál byl rozšířen o rizalit; kromě stavebního průzkumu to potvrzuje zpráva o šesti horních oknech sálu¹².

Zjištěný tvar sálu s plochým stropem definitivně vyvrací domněnku, že by dvě znamenité Rottmayrovy skieci, zachované v Karlsruhe, byly přípravnými studiemi k malbě v Praze. Podle jejich tvarů a plánovaného umístění výjevů mezi velká okna je zřejmé, že šlo o fresky v kupoli, jak tomu je například na Vranově¹³.

Zůstává nejasné, ke kterému z obou malostranských thunovských paláců se vztahuje Dlabáčova zmínka o jakýchsi blíže neurčených dílech, které provedli v „Thunovském domě na Malé Straně“ pražský kvadraturista a Pozzův vídeňský žák a následovník švábského původu Jan Hiebel prý r. 1709 spolu se švýcarským, v Praze usazeným malířem Janem Rudolfem Bysem¹⁴. Dlabáč uvádí tuto ojedinělou součinnost obou malířů v přímou spojitost s Hiebelovým příchodem do Prahy, který klade právě do r. 1709. Protože však z matričních záznamů vyplývá, že se Hiebel usadil v Praze již na konci r. 1707, bude patrně bezpečnější klást zmíněné malby do rozmezí let 1708 až 1713, kdy Bys Prahu s konečnou platností opustil¹⁵. O rázu těchto maleb, zaniklých — lze-li je vskutku spojovat s palácem Maximiliána Thuna — nejspíš současně s Rottmayrovou freskou v hlavním sále nebo nejpozději při zvláště zdůrazňované přestavbě schodiště za úprav paláce r. 1801, lze se jen dohadovat. Je možné, že Hiebel, povahou svého školení a zaměření převážně strůjce složitých

iluzivních architektonických průhledů a nadstaveb, vytvořil architektonické partie nebo aspoň jakési rámce figurálních maleb, které snad provedl Bys, jenž po-

dobně spolupracoval později, r. 1716, na mohutné kompozici s alegorií čtyř živlů v zámku Pommersfelden s italským kvadraturistou rovněž pozzovské orientace.

Poznámky

- ¹ Státní archiv Litoměřice, pobočka Děčín, sign. A 2 XII 8, 34, vyúčtování prací.
- ² Stavebně historický průzkum Prahy. Malá Štara čp. 176/III. Rkp. Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů v Praze, autoři ing. arch. dr. Jan Muk (zaměření, architektonický průzkum a stavební historie), dr. Olga Novosadová a dr. Milada Vilímková (dějiny budovy). Ukončeno v květnu 1968. Děkuji ing. arch. dr. Janu Mukovi za laskavé zapůjčení tohoto elaborátu a za souhlas s jeho použitím. — Moje stať byla ukončena a odevzdána do tisku r. 1969; proto neuvádí nejnovější literaturu (Jakub Pavel, Viktor Kotrba). Ta je citována v souvislosti s Rottmayrovou freskou v mé studii „Johann Michael Rottmayr und Böhmen“ (kde jsou též archivní doklady), dokončené pro Mitteilungen der Österreichischen Galerie (připravováno na r. 1974).
- ³ Státní archiv Litoměřice, pobočka Děčín, sign. A 2 XII 1. „Bau-Rechnung über den Prager mittleren Haus-Bau“. Za laskavé zpřístupnění děkuji vedoucímu pobočky dr. Miroslavu Košťálovi a za pomoe při čtení a výkladu některých nejasných archiválií dr. Marii Čermákové ze Státního ústředního archívu v Praze.
- ⁴ Oldřich J. Blažíček, Dílo komských štukatérů 18. století u nás. Umění X/1962. Str. 351 a n. Týž, Das Werk der Lombardischer und Tessiner Stuckateure in der Tschechoslovakei. Arte e Artisti dei Laghi Lombardi II. Como 1964. Str. 115 a n.
- ⁵ Karel Navrátil, Paměti kostela na Karlově. Praha. Str. 18. Oldřich J. Blažíček, Dílo... Umění X/1962. Str. 366. Pozn. 24.
- ⁶ Bohumil Matějka, Soupis památek historických a uměleckých v okrese roudnickém IV/1. Praha 1898. Str. 24.
- ⁷ Milada Vilímková, kapitola Štuková výzdoba stropu v sále 1. patra v jihozápadním křídle. Stavebně historický průzkum Prahy, čp. 176/III. Rkp. SÚRPMO 1968. Str. 50 a n.
- ⁸ Jan Muk, kap. Stavební historie... ibid. Str. 48.
- ⁹ Oldřich J. Blažíček, Dílo... Umění X/1962. Str. 358.
- ¹⁰ Za tato technická sdělení děkuji akad. malíři Mojžíru Hamsíkovi.
- ¹¹ Jaroslav Schaller, Beschreibung der königlichen Haupt- und Residenzstadt Prag II. Praha 1795. Str. 202 a n.
- ¹² Jan Muk, Stavebně historický průzkum... Str. 36, 47 a n.
- ¹³ Domněnku, že jde o skici k Thunovskému paláci, vyslovil Erich Hubala v katalogu výstavy Barockmaler in Böhmen. München 1961, Str. 33. Č. kat. 116—117.
- ¹⁴ Gottfried Johann Dlabacz, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag 1815. Str. 624.
- ¹⁵ Oldřich J. Blažíček, Jan Rudolf Bys a Praha. Umění X/1962. Str. 537 a d.