

RECENZE

PETR VOREL, PÁNI Z PERNŠTEJNA. VZESTUP A PÁD RODU ZUBŘÍ HLAVY V DĚJINÁCH ČECH A MORAVY.

Rybka Publishers 1999, 318 s., 139 černobílých a barevných fotografií a dalších příloh

Páni z Pernštejna patřili k předním šlechtickým rodům u nás a již starší historiografie si uvědomovala významné postavení a důležitou roli příslušníků erbu zubří hlavy v českých dějinách (F. Palacký, J. Kosina, J. Sakař). Přesnější obraz přinesl až intenzivní výzkum v uplynulých desetiletích. Četné studie a články dokládají stoupající zájem historiků různého zaměření o pernštejnskou problematiku. Z bohaté bibliografie musíme připomenout konferenci Pernštejnové v českých dějinách, která se konala v Pardubicích v roce 1993 a v jednotlivých referátech a v publikovaných příspěvcích ukázala význam rodu erbu zubří hlavy v průběhu staletí a přinesla řadu nových poznatků a inspirující podněty.¹⁾

Široce zaměřené bádání minulých let věnované Pernštejnům dostalo svoji výslednou syntetickou podobu právě v monografii P. Vorla. Autor zde završil vlastní dlouhodobý historický výzkum, v němž se soustředil na otázky hospodářské, genealogické i politické. Právě precizní analýza pramenů v našich i zahraničních archívech spojená s edicemi vybraných dokumentů se stala hlavní devízou Vorlova přínosu v poznání dějin rodu a širších dobových vztahů, které neopomněl sledovat. Čtivě napsaná publikace je současně orientována k širší veřejnosti, což se projevilo mimo jiné i v absenci poznámkového aparátu.

Kniha P. Vorla Páni z Pernštejna odstranila letitý dluh našeho dějepisectví. Vždyť od poslední práce moravského historika J. Soukala, jenž se pokusil o souhrnný pohled na dějiny rodu, uplynulo téměř devadesát let a již v době svého vzniku byla tato časopisecky publikovaná studie poznamenána mnohými nepřesnostmi.²⁾

Autor zachytil ve dvanácti kapitolách historii Pernštejnů od mýtických dob zobrazených v pověstech a skutečných historických počátků doložených v nejstarších písemných dokladech, přes období 16. století, kdy dosáhli svého vrcholu a dominovali na české politické scéně až k zániku rodu v 17. století.

Genealogie Pernštejnů v období 13. - 15. století je předmětem četných diskusí a zůstane zřejmě díky absenci mnohých důležitých pramenů vždy otevřenou oblastí pro četné hypotézy, jak naznačují tři verze rodokmenu publikované v knize a vycházející z interpretací jednotlivých badatelů.³⁾ Pro mladší období 15. - 17. století se pochopitelně podařilo vytvořit přesnější obraz o těchto generacích rodu a jejich příbuzenských vztazích.⁴⁾

Z hlediska dějepisumu umění patří k nejzajímavějším ta část textu, kde se autor soustředil na příslušníky tří pokolení rodu, na Viléma (1438 - 1521) a jeho syny a vnuky, kdy

Pernštejnové dosáhli vrcholného politického, společenského a hospodářského postavení v českých zemích, ale také podstatným způsobem přispěli jako velkorysí fundátoři a objednatelé k výsledné podobě pozdně gotické a raně renesanční architektury, urbanismu, sochařství, malířství a uměleckého řemesla na svých sídlech. Stavební a umělecká aktivita těchto tří generací Pernštejnů představuje pozoruhodný fenomén, jenž není stále ještě doceněn a čeká na svoji uměleckohistorickou monografii.⁵⁾

V knize byla věnována zmíněnému období právem největší pozornost a odrazila se v rozsahu textu, v jeho celkové proporcionalitě. Jistě ji také ovlivnilo zaměření autora publikace, který se věnuje intenzivně právě dějinám raněho novověku. P. Vorlovi se podařilo pozoruhodným způsobem vykreslit a zejména objasnit některé méně známé okolnosti pozdějšího mocenského vzestupu Viléma z Pernštejna. Jeho počátky byly spojeny s obdobím vlády Matyáše Korvína. Získal tehdy obrovské finanční prostředky, jejichž původ není stále znám ale které mu umožnily ovlivnit volbu Vladislava Jagellonského králem uherským v roce 1490 a v dalších letech si díky roli panovníkova bankéře vytvořil podmínky k získání důležitých mocenských pozic v českých zemích.

V široce koncipované charakteristice postihl Vorel specifické rysy hospodářské a politické dráhy Viléma z Pernštejna i podobu rezidenčního dvora v Pardubicích. Promítly se zde výsledky předchozí autorovy badatelské práce věnované vývoji pozemkové držby a budování pernštejnského dominia v této a v následujících generacích. Pro další uměleckohistorický výzkum má jistě velký význam rozbor písemných pramenů spojených s výstavbou rezidenčního města v Pardubicích většinou již publikovaných při jiné příležitosti a zde promyšleně zakomponovaných do nové syntézy.

K této části knihy a k její obrazové příloze připojíme několik poznámek, které by doplnily Vorlův výklad.⁶⁾

Těsné spojení Viléma z Pernštejna s uherským dvorem, které můžeme sledovat od sedmdesátých let 15. století, nemělo - a to je určitým paradoxem - žádný vliv na architekturu a malířskou a sochařskou výzdobu jeho moravských a později i českých sídel. Humanismus a raná renesance uherského dvora byly jeho cítění zcela cizí. Rozdíl vystupují o to zřetelněji, srovnáme-li soudobou proměnu hradu v Tovačově, kterou prováděl s Vilémem v úzkých přátelských vztazích spojený Ctibor Tovačovský z Cimburka nebo budování rezidence v Moravské Třebové jiným příslušníkem moravské aristokracie Ladislavem z Boskovic.⁷⁾

Budínskou renesancí Vilém nepřijal a v tvarosloví architektury moravských sídel zůstal věrn tradičním formám pozdní gotiky, jež nereflektovaly poslední proměny tohoto slohu v závěru 15. století. Těžiště Vilémova zájmu se soustředilo na fortifikační stavitelství a architekturu. Sochařství hrálo v jeho programu reprezentace úzce vymezenou roli, jak dokládají silně stylizované reliéfy na svornících kleneb nebo rustikálně provedená deska s erbovní pověstí z hradu Helfštýna z roku 1480, která je jedním z mála dokladů vzácně uplatněné sochařské výzdoby v těchto letech. I když východočeský soubor reliéfů s erbovní pověstí, který vznikl kolem roku 1511, měl jistě vyšší kvalitu než starší produkce, nedosáhl však úrovně sochařské a řezbářské tvorby na stavbách panovníka nebo české a moravské aristokracie.⁸⁾

Domníváme se, že jednu z příčin svébytného vztahu k výtvarnému umění musíme hledat ve Vilémově minulosti. Svými kořeny, zaměřením, výchovou zůstal zakotven v období pohusitském, jež zřejmě formovalo jeho specifický a velice konzervativní poměr k výtvarnému umění a jeho hodnotám. Kvalita díla nebyla pro něho prvořadým kritériem, neměl pro ni pochopení a považoval ji zřejmě za projev zbytečného přepychu. Vilém jako bývalý válečník a úspěšný hospodář velice pečlivě a racionálně zvažoval každý zvýšený náklad tam, kde to nepovažoval za nezbytné. Náročná kamenosochařská práce, včetně raně renesančních portálů a bohaté klenební konstrukce do této sféry patřily, neměl pro ně pochopení, zatímco na výstavbě opevnění rozhodně nešetřil. Fortifikace naplňovaly jeho představu bezpečí a reprezentace.

Polarita mezi velkorysým urbanistickým a architektonickým řešením na straně jedné a použitým tvaroslovím, sochařskou a malířskou výzdobou na straně druhé se projevila při budování nové rodové rezidence a rezidenčního města v Pardubicích.

Vilém zahájil v roce 1491 přestavbu zdejšího hradu, který proměnil v průběhu třiceti let v monumentální čtyřkřídlovou dispozici. V první etapě adaptoval staré sídlo ve formách velice konzervativní pozdní gotiky, jak ji dokládají jednoduchá okosení lomených nebo sedlových portálů a těžká plná nebo jednou vyžlabená klínová žebra v severním a východním křídle a také rustikálně provedené nízké reliéfy zubří hlavy ve svornících kleneb. Od rukopisu těchto kameníků, kteří působili pravděpodobně na jeho moravských stavbách, se liší hvězdová klenba arkýře v jihozápadní věžici pardubického zámku z devadesátých let 15. století. Východiskem a vzorem zde byl Vladislavův audienční sál na Pražském Hradě dílo H. Spiesse z roku 1490, který Vilém velice dobře znal a v Pardubicích napodobil. Objevil se zde stejný dekor svinutých listů v křížení žeber. Na svornících, kde se nacházely v audienční síni erby Vladislavových zemí, tuto úlohu na zámku převzal genealogickoheraldický vývod Viléma z Pernštejna. Eucharistický motiv pelikána krmícího vlastní krví svá mláďata ukazuje na využití arkýře jako soukromé panské oratoře v prvních letech přestavby pardubického hradu. K výsledné realizaci si Vilém přizval některého z členů Spiessovy huti. Výzdoba klenby arkýře je ve výstavbě pardubického hradu výjimkou. Strohý pozdně gotický styl výstavby reprezentuje také hvězdová klenba kaple s vyžlabenými klínovými žebry.⁹⁾

Hranolové věžice, kterými Vilém doplnil na počátku devadesátých let 15. století nároží palácových křídel mě-

ly doplňující obrannou úlohu a byly do Pardubic přeneseny pravděpodobně z Moravy, kde mají řadu soudobých analogií. Souvisí s činností této první huti, která zřejmě přešla z Vilémových moravských panství.¹⁰⁾

Zřejmě až v druhé etapě na konci devadesátých let 15. století a v prvním desetiletí 16. století se objevuje soubor portálů s typickou profilací tvořenou oblouny, brity přetínanými v rozích a zalomenými nad soklem, příznačnou pro další pernstejnské stavby. Doplňují je raně renesanční římsy odvozené z prostředí Riedovy huti na Pražském Hradě. S ohlaselem Riedových kleneb a portálů se při přestavbě Vilémova sídla nesetkáváme, zůstaly jeho citění cizí.

V prvním desetiletí 16. století přistoupil Vilém k radikální změně celého programu výstavby rodového sídla. Rozsáhlé úpravy terénu na území města a výstavba vodních děl v jeho okolí ovlivnily celkovou situaci panského sídla. Také jeho obrana neodpovídala představám majitele. Původní hrad chránila na vnitřním obvodu velká a malá hranolová věž a na vnějším parkánové opevnění flankované čtyřmi půlkruhovýchými baštami. Vilém se rozhodl pro velkorysé a nákladné řešení. Nechal zahrnout okolí hradu mohutnou vrstvou navážky odpovídající výšce 4 - 5 m, jak znovu doložil poslední archeologický výzkum prováděný pardubickým muzeem. Spodní podlaží předpernstejnského hradu se dostala i s parkánovým opevněním flankovaným systémem čtyř půlkruhových dělůvých bašt pod úroveň terénu. Původní přízemí hradu se stalo suterénem a první patro přízemím.

Za starým parkánovým opevněním pánů z Miletínka a na nové výškové úrovni nechal Vilém vybudovat zemní valy rondelových fortifikací chráněných na vnější straně zdí se střelnými. Na vnitřní straně měla podstatně nižší zídka úlohu opěrnou. Rozsahem zemních prací nemá toto stavební dílo u nás analogii, a to ani na jiných sídlech Pernštejnů (Tovačov, Chlumec n. C.). Vilém zvolil pro svoji novou rezidenci systém obrany, který patřil ve své době k nejprogresivnějším. Stal se projevem dobové pýchy a reprezentace, demonstroval jeho význačné postavení mezi šlechtickou aristokracií. Také Tovačov hlavní moravské sídlo jeho syna Jana byl chráněn shodným systémem zemních rondelů, jež vznikly zřejmě ve stejné době.

Výstavba rondelového opevnění v Pardubicích je spojována s nápisem na erbovní desce, kde je uvedeno datum 1511, které je pro časové určení těchto fortifikací důležitým mezníkem a v literatuře je s otazníkem uváděno, někdy také zpochybňováno. Umístění reliéfu na vstupní tzv. Labské bráně nemusí být jistě původní a není jednoznačným důkazem. Nabízejí se však další doklady, které nepřímou datací do doby kolem roku 1510 potvrzují. Pro časové zařazení fortifikací již do prvního desetiletí 16. století svědčí návaznost velkých terénních úprav, k nimž docházelo v této době nejen při výstavbě města, ale i při hloubení kanálů. Příkopy zámku využívaly vybudovanou vodní soustavu. Mohutné přesuny zeminy v pozdějším období nejsou příliš pravděpodobné při známé racionalitě pernstejnského stavitelství. Dolní časovou hranici pro vznik opevnění určuje také průběh Kostelní ulice, jejíž profil se přizpůsobuje tvaru blízkého zámeckého rondelu a širokého vodního příkopu, který ho chránil. S výstavbou domů se začalo po roce 1515, kdy musely být zemní práce na opevnění zámku a přilehlých příkopů dokončeny. S tímto časovým zařazením koresponduje relace císařského vyslance Andrease de

Burgo z r. 1523, který tehdy navštívil Pardubice a s obdivem zde uvádí hrad „*vynikající krásou i silou opevnění*“.¹¹⁾

V budování rezidenčního města můžeme sledovat dvě fáze. První od roku 1491 do požáru v roce 1507 byla spojena s velkými terénními úpravami na obvodu i ve vnitřní části města. Provázely ji stavby vodních kanálů, rondelového opevnění a také nových městských domů. Bohužel již zaniklé rondelové fortifikace Pardubic patřily zřejmě k nejstarším dokladům tohoto systému na pernstějnských lokalitách, a tím i u nás. Typologicky s nimi souvisí rondely na Kunětické hoře, které vznikly přibližně ve stejné době. Spojuje je jeden autorský rukopis. Fortifikace zámku v Pardubicích, Tovačově a následně v Chlumci n. C. představují pokročilejší řešení rondelového systému.

Druhá etapa výstavby města probíhala po roce 1507 a projevila se v radikální proměně požárem postižené městské zástavby, která byla koncipována jako urbanisticky jednotný celek.

Na rozdíl od Vorla se domníváme, že půdorys města si zřejmě uchoval některá starší rezidua, jež Vilém respektoval nebo využil. Patří k nim jistě silně zakřivený profil Bartolomějské ulice, který nesvědčí o radikálním přehodnocení staršího půdorysu. Také vnitřní městská hradba poukazuje spíše na předpernstějnský původ, kdy její existence měla své opodstatnění a plnou ochrannou funkci než v době Vilémově, kdy hrála v systému obrany podružnou roli.

Území nového města „v hradbách“ nebylo příliš velké a již záhy se část obyvatelstva usazuje na předměstích. Město vytvářelo důležité hospodářské a reprezentativní zázemí, ale také obranné předpolí při nástupu do panského sídla, k němuž přístupová cesta promyšleně gradovala. Pro vztah a význam obou částí nově budovaného centra pernstějnského dominia - rezidenčního města a sídla je přímo symptomatické, že po výstavbě rondelového opevnění se mu areál hradu svojí rozlohou přiblížil (pochopitelně bez předměstí).

Podstatně skromnější obraz přinesla kapitola nazvaná Fortuna Volubilis věnovaná Vojtěchovi z Pernštejna a jistě ovlivněná rozsahem písemných pramenů, které o něm vypovídají. Rámec obecně známých historických údajů a charakteristiky, jež z nich vyplývají, se zatím nepodařilo přeskročit ani v této monografii. Vorlova poznámka naznačující vztahy výtvarného umění rané renesance v Pardubicích k vídeňskému dvoru zaslouží pozornost a její ověření je úkolem dalšího bádání.

K hlubšímu poznání Vojtěcha z Pernštejna jako skutečné renesanční osoby existují do budoucna dvě cesty. Jednu možnost nabízí dosud neznámé prameny v našich a zejména v zahraničních archívech, pokud existují. Další řešení, které je podstatně dostupnější, ale nepostrádající určitě úskalí, představuje interpretace specifických pramenů svého druhu a těmi jsou díla výtvarného umění.

Druhou cestou se vydal i P. Vorel, který se pokusil využít k celkové charakteristice této osobnosti analýzu nástěnných maleb se scénami Samsonem a Dalilou a Fortunou Volubilis v tzv. Vojtěchově sále na pardubickém zámku. Uváděné údaje doplníme několika poznámkami. Ikonografie těchto maleb a jejich význam je podstatně složitější a odkrývá některé nové aspekty umění a kultury Vojtěchova dvora v Pardubicích, jež zde vystupují zřetelně na povrch.¹²⁾

Scéna Samsona a Dalily patřila k oblíbeným námětům pozdní gotiky a rané renesance. Výklad této ikonografie, který uváděl Physiologus jako příklad zhoubné lásky, ovlivnil také kompoziční řešení. Samson byl znázorněn, jak odpočívá nebo spí v klíně Dalily. V umění se stalo téma Samsona a Dalily součástí alegorických cyklů, jež pojednávaly o ženské lsti a těšily se zvýšené oblibě od pozdní gotiky až do baroka. Uvedenému pojetí odpovídá ikonografický typ, který se prosadil právě v druhé polovině 15. století, jenž zdůraznil onen symbolický a osudový akt odstrižení vlasů spícího starozákonního hrdiny. Podle biblického textu (kniha Soudců 16, 19) Dalila pozvala „*jednoho muže a dala oholit sedm pramenů vlasů na jeho hlavě*“. Ve výtvarném umění této doby převládlo postupně jiné pojetí. Dalila stříhá sama vlasy, a dokládá tak svoji ženskou věrolomnost a tragický konec jedné lásky. Z náboženské roviny se téma posouvá do polohy světské. V Německu se pro ně ujal příznačný název Weiberlisten nebo Liebestorheiten.¹³⁾

V nástěnné malbě Samsona a Dalily na pardubickém zámku převládlo zřejmě světské pojetí této starozákonní ikonografie akcentující tragickou lásku muže k ženě, sílu a statečnost na jedné straně, krásu a lstivost na straně druhé. Scéna tak představila ženskou proradnost, ale i vrtkavost osudu zcela v duchu dobové interpretace této ikonografie.

Také ostatní výjevy ze Samsonova života, které ústřední námět doprovázely a které se podařilo identifikovat až po posledním restaurování v roce 1994 se nesly mutatis mutandis ve stejném duchu. Představily nám Samsona jako hrdinu, siláka a svůdníka. Tvořily doprovod k hlavní scéně a časově ji předcházely. Nástěnná malba působí jako ilustrovaný román. Autor zde sloučil několik časových rovin do jednoho celku, podobně jako středověké malířství. Svoji roli zde hrálo přírodní prostředí. Na rozdíl od textů Starého zákona se scéna se Samsonem a Dalilou odehrává v krajině, a umožňuje tak provázat jednotlivé příběhy do jednoho celku.

K ikonografii Samsona a Dalily nalezneme četné předstupy v malířství a v grafice konce 15. a první třetiny 16. století. Patří k nim jistě i dřevorez H. Burgkmaira z roku 1519, o němž se zmiňuje také P. Vorel, který zde hledal hlavní předlohu pro pardubickou nástěnnou malbu. V této souvislosti musíme ještě zmínit dřevorez se Samsonem a Dalilou od H. Aldegrevera z roku 1528, rytinu A. Aldorfera z let 1523 - 24 s námětem Adama a Evy a dřevorez Pyramus a Thisbe od stejného autora. Spojuje je ikonografie nebo shodné zakomponování figurálních scén do krajiny.¹⁴⁾

Nejbližší stojí našemu dílu obraz od L. Cranacha st. z roku 1529, který si objednala městská rada v Augsburgu. Kromě bohaté vegetace a průhledu k jezeru s architekturou města, jež doprovázejí scénu a jež známe ostatně i ze starší Cranachovy tvorby, se zde objevuje také zástup Pelištejců podobně jako na pardubickém obraze. U tohoto Cranachova díla je průhled do krajiny a pelištejské vojsko podstatně skromnější než na velkolepé scéně na pardubickém zámku, kde přistupují ozbrojenci z obou stran k Samsonovi, ale jistě souvislosti se zde nepochybně nabízejí. Z analogie s Cranachovým obrazem můžeme hypoteticky předpokládat existenci oslí čelisti, kterou držel pardubický Samson v ruce. Tato část nástěnné malby byla v baroku zničena.

Styčným místem mezi oběma díly mohl být právě Augsburg. Původ malířů, kteří vyzdobili tzv. Vojtěchův sál hledáme v jižním Německu a také ve Švýcarsku a inspirace Cranachovým obrazem, určeným pro radnici v Augsburgu a také zde umístěným, není vyloučena.¹⁵⁾

Z podunajské tradice těžil i náš autor, jak je patrné z celého průhledu komponovaného do několika kulisovitě řazených plánů, z použitých různých přírodních motivů, ale i z charakteristického typu zástavby. Malíř měl smysl nejen pro celkovou monumentalitu malby a její umístění a rozvržení na stěně ale i pro drobné miniaturní drobnopisné provedení, jak dokládá výjev rybáře v lodce a hejno kachen na jezeře nebo detaily architektury.

Upřesnění zaslouží použitá technologie malby. Nástěnný obraz byl proveden vrstvenou temperou a přibližně od středu k přednímu okraji podložil autor malbu terénu světlým okrem technikou fresky do vápna. Poslední fázi představovala světlá a černá kresebná linka.¹⁶⁾

Obsah scény se Samsonem a Dalilou koresponduje ještě s jiným nástěnným obrazem, který se nachází na vedlejší stěně, s Fortunou Volubilis. O humanistickém významu díla svědčí jak námět, tak i latinské nápisy provedené majuskulou. Fortuna ztělesňovala a akcentovala nestálé štěstí, které nastavuje člověku svoji proměnlivou tvář.

Pro pernštejnské prostředí zprostředkoval antický a humanistický odkaz výkladu Štěstěny kališnický kněz Jan Česka. Jeho výbor opírající se o různé autority, starověké i středověké, zejména však Petrarku sloužil ke vzdělání obou synů Vilémových.¹⁷⁾

Literární předlohy představovaly pouze jeden ze zdrojů inspirace, druhý reprezentovalo soudobé záalpské malířství a grafika, které ovlivnily šíření ženského aktu a ikonografického typu Fortuny a staly se inspirací pro nástěnnou malbu.

Pardubická Fortuna Volubilis vychází ze základního ikonografického typu, který má řadu příbuzných variant. V této době je obecně prezentován ženským aktem na kouli a se zrcadlem nebo kolem štěstí v ruce a látkou rozvinutou před tělem. K našemu dílu však zatím nemáme bezprostřední předlohu, pokud tedy existovala. Ke specifickým rysům musíme počítat nápis, který odkazuje na dosud nerozluštěnou latinskou sentenci resp. na neznámé literární dílo, z něhož text (silně poškozený) vycházel a které mohlo také inspirovat typ Fortuny Volubilis. Jiným motivem, který odlišuje naši Fortunu, je gesto pravé ruky, přidržující a pozdvihující pravé ňadro, jež má jistě obsah milostný resp. erotický. V užším významu by tak Fortuna Volubilis představovala podobně jako scéna se Samsonem a Dalilou symboliku nestálé a osudové lásky.¹⁸⁾

Dílo jistě signalizuje nový fenomén doby vycházející z rané renesančního senzualismu. Skutečné pozadí vzniku této malby zůstává nejasné. Nevíme zatím, zda se jedná v daném případě o převzaté topoi z oblasti literatury a výtvarného umění, projev určité módy bez hlubšího zázemí na dvoře Vojtěcha z Pernštejna nebo o výraz nového stylu života a kultury šlechtické společnosti reflektující ve zprostředkované podobě podněty italské renesance. Zatím zde zůstává řada otevřených otázek.

Obecně charakterizují osobnost Vojtěcha z Pernštejna stavební a umělecké aktivity - urbanistické a architektonické řešení Nového Města nad Metují, výstavba nového opevně-

ní a sídla v Chlumci nad Cidlinou a bohatý program malířské a také sochařské výzdoby pardubického zámku. Vojtěch z Pernštejna nechal vytvořit na konci dvacátých a na počátku třicátých let 16. století dílo, které svojí orientací k rané renesanci a kvalitou nemá v této době v Čechách analogii.

Radikální proměna interiérů pardubického zámku svědčí o promyšleném řešení reprezentačních sálů, kde byla starší nástěnná malba z větší části stržena a případně zakryta, nahrazena novou výzdobou vycházející z iluzivní architektonické konstrukce, která pokryla všechny stěny. Její součástí tvořily figurální scény, heraldicko-genealogický program a ornamentální dekorace. Celková koncepce interiéru vycházela z použití trompe l'oeil, iluzivní hry se smysly, jež si podmanila diváka. Její součástí tvořily přírodní motivy - bohatá rostlinná rozvilina na stěnách a průhledy do krajiny. Vojtěch se nám představil v architektuře svých sídel a ve výzdobě pardubického zámku jako kultivovaný a vzdělaný objednavatel, jenž se obklopil kvalitními umělci, kteří naplnili jeho náročné představy. Umění rané renesance se pro něho stalo projevem reprezentace a zřejmě i nového životního stylu, který mohl poznat nejen zprostředkovaně (literatura, malba, grafika, tapiserie), ale přímo z autopsie.

Inspiraci a poučení musel hledat mimo české země. Zde vystupuje důležitá otázka vztahů pernštejnského dvora v Pardubicích k Augsburgu a k jižnímu Německu, kam by jistě nástěnná malba poukazovala (dílo H. Holbeina ml., H. Burgkmaira), ale také k Sasku (tvorba L. Cranacha st. a v literatuře zdůrazňovaná a diskutovaná úloha tamějšího sochařství při vzniku velkého zámeckého portálu v Pardubicích). Vorlem naznačené vlivy vídeňského dvora zůstaly bohužel v textu blíže nedoložené a při absenci poznámkového aparátu je nelze dále komentovat. Výzkum zahraničních archívů by jistě mohl tuto otázku dále objasnit. Vorlova hypotéza je z tohoto hlediska nepochybně zajímavá a pro další uměleckohistorické bádání důležitá.

Rozdíly mezi Vilémem a Vojtěchem vystupují právě nejmarkantněji v místě, kde se jejich umělecké aktivity setkaly a na sebe navázaly a to bylo právě na zámku v Pardubicích. Na jedné straně se uplatňuje architektonické tvarosloví provedené v tradičních, někdy až strohých formách pozdní gotiky, kterou doplnily první skromné projevy rané renesance v malířské výzdobě a římsách portálů. Sochařství zde hrálo minimální roli. Na opačném pólu stojí nová reprezentativní koncepce Vojtěchova proměňující velkorysým způsobem pozdně gotický hrad ve skutečně rané renesanční sídlo, které se vyrovnávalo s nově budovanými rezidencemi za našimi hranicemi v jižním Německu a v Sasku. Na výslednou reprezentační podobu svých sídel nelitoval Vojtěch finančních prostředků a kladl důraz na kvalitu uměleckého díla na rozdíl od svého otce.

Osobnost Vojtěcha z Pernštejna charakterizuje také koncepce rodového pohřebiště u sv. Bartoloměje v Pardubicích. Situování hrobky uprostřed kněžiště vychází nejen z tradičního pojetí spásy zemřelého, ale také z představy posmrtné reprezentace, kterou zde zvolil. Jeho součástí se stal právě proslulý náhrobek. Pojetí honosného pohřbu s ležící postavou Vojtěcha na horní desce a s doprovodnými postavkami puttí na bocích tumby nemá v pernštejnském prostředí, ale také ani v této době v Čechách analogii.

V Doubravníku se vždy počítalo s jednodušší formou náhrobku v podobě desky s heraldickým námětem. Ve funerální plastice Pernštejnů představuje jedinou výjimku Vratislav zvaný Nádherný, který si v katedrále sv. Víta v Praze zvolil (nebo jeho rodina) typ tumby s ležící postavou. Zde se nepochybně inspiroval náhrobky Přemyslovců a také náhrobkem svého strýce Vojtěcha ve sv. Bartoloměji v Pardubicích, jak již bylo ostatně v literatuře poukázáno.¹⁹⁾

Domníváme se, že právě rozdíly v pojetí funerální plastiky mezi oběma pohřebišti Pardubicemi a Doubravníkem naznačují, že nejen hrobka, ale i náhrobek vznikl podle záměru a představ Vojtěcha z Pernštejna. Není vyloučeno, že jeho realizace byla spojena se závěrečným rokem Vojtěchova života, případně dokončena krátce po jeho smrti v roce 1534 podle odkazu zemřelého.

Výsledky restaurátorských průzkumů prováděné v letech 1995 - 97 v kostele sv. Bartoloměje v Pardubicích dovolují zcela jednoznačně odmítnout časové zařazení nástěnných maleb se sv. Vojtěchem do první třetiny 16. století. Chronologie jednotlivých vrstev nástěnné malby posouvá její vznik do počátku čtyřicátých let 16. století.²⁰⁾

V nedávné době stanovil z ikonografických důvodů J. Royt pro scénu se sv. Vojtěchem datum post quem rok 1541. Motiv s loďkou na pozadí světce spojil s legendou o převoznících a s cestou sv. Vojtěcha do Staré Boleslavi zaznamenanou V. Hájkem z Libočan v České kronice vydané právě v roce 1541.

Malba se sv. Vojtěchem umístěná v blízkosti náhrobku zdůraznila úlohu světce jako patrona, přímluvce a ochránce zemřelého, což nevyklučovala ani zdejší utrakvisticko-luterská orientace obou Pernštejnů. Inspirace dílem katolického děkana v době, kdy se vztahy mezi oběma náboženskými stranami vyostřily, je ovšem málo pravděpodobná. Z historického hlediska příznivější klima nabízí doba Jaroslava a Vratislava z Pernštejna v padesátých letech 16. století.²¹⁾

Kapitola věnovaná v knize Janovi z Pernštejna velice podrobně dokumentuje vrchol i postupný úpadek rodu zahájený v této generaci. Vorel již při jiné příležitosti doložil velice precizně vývoj majetkové držby Pernštejnů. Na počátku čtyřicátých let 16. století dosáhl Jan největší územní expanze v dějinách rodu, ale také za jeho vlády byl zahájen postupný rozprodej obrovského dominia, jež nemělo svým územním rozsahem v českých zemích konkurenci. Vorel se více soustředil na závěrečná dvě desetiletí života Jana z Pernštejna a podařilo se mu v široce pojaté a barvitě fresce zachytit poslední roky Janovy vlády, vztah k panovníkovi, k náboženské opozici, k povstání v roce 1547, ale i osobní pocity stárnoucího a nemocného muže.

K této části můžeme připojit ještě jednu uměleckohistorickou poznámku. O Janovi z Pernštejna vypovídají nejen zprávy písemných pramenů o jednáních náboženských, politických a rozhodnutích finančních a hospodářských, osobních postojích, ale také jeho pozoruhodná aktivita stavební v Tovačově, v Hranicích, na Helfštýně, ve Velkém Meziříčí, na Pernštejně a na jiných místech. Zvláštní pozornost zaslouží budování hlavní Janovy rezidence v Prostějově, jenž se stal centrem pernstejnského dominia na Moravě a pendantem Pardubic. Mezi jednotlivými pernstejnskými sídly obou bratrů existovala migrace umělců a řemeslníků, výměna uměleckých podnětů, kterou urychlilo spojení čes-

kých a moravských panství pod Janovou vládou po roce 1534.²²⁾

V architektuře a urbanismu měst tyto vztahy reprezentuje od konce dvacátých let 16. století Nové Město nad Metují (město), Prostějov (radnice) a Pardubice (dům čp. 77 a po roce 1538 celé město). Paralelně a ve vzájemném působení vznikala zřejmě malířská výzdoba na přelomu dvacátých a třicátých let na zámcích v Prostějově a v Pardubicích.

K závěrečným fundacím Jana z Pernštejna patřila obnova města Pardubic po roce 1538 a dokončení raně renesanční výstavby zdejšího zámku, který si udržel i za jeho vlády dominantní postavení mezi pernstejnskými sídly. Z moravských podniků Janových náležel hlavní zájem budování rodinného pohřebiště kostela sv. Kříže v Doubravníku, kde se promítají a střetávají vlivy huti od sv. Jakuba v Brně, jejíž členy pozval a kameníků, kteří pracovali do té doby na pardubickém zámku.²³⁾

Stavební a umělecká aktivita na pernstejnských panstvích má mnohé společné rysy, které významným způsobem ovlivňovali právě objednavatelé. Pernstejnská pozdní gotika a raná renesance je fenoménem, který se promítal v urbanismu, stavitelství, architektuře, terakotové plastice, a jistým způsobem v sochařství a v malířství. Působil i za hranicemi dominia např. v Chrudimi nebo v Hradci Králové. Na jeho formování se podíleli zejména dvě generace Peršntejnů - Vilém a jeho synové.

V další části textu, jenž byl věnován synům Jaroslavi, Vojtěchovi a zejména Vratislavovi, sledoval Vorel detailně finanční krizi pernstejnského dvora, vzájemné vztahy mezi sourozenci, politickou a diplomatickou kariéru, úspěchy a prohry. Výzkum pramenného materiálu, jemuž se Vorel věnoval v posledních letech, zde přinesl své pozoruhodné výsledky. Do této kapitoly vsunul nová a důležitá zjištění k jednomu z klíčových děl pernstejnské sepulchrální plastiky - náhrobku Žofie Těšínské v kostele sv. Bartoloměje v Pardubicích. Zemřelou identifikoval jako sestru svého zetě knížete Václava Těšínského, která žila na pardubickém dvoře Jana z Pernštejna. V literatuře byl náhrobek dosud spojován s vnučkou Janovou stejného jména.²⁴⁾

Absenci poznámkového aparátu v textu supluje dvě závěrečné kapitoly. Jedna nazvaná Vývoj bádání o dějinách rodu pánů z Pernštejna 1646 - 1999, kde se Vorel vyrovnal velice přehledně a kritickým způsobem s prameny a se základní literaturou, z níž čerpal. Doplnuje ji Přehled souborných edic pramenů k dějinám pernstejnského rodu. Poslední část textu tvoří přehled základní literatury a pramenů k jednotlivým kapitolám.

POZNÁMKY

- 1) Jejím hlavním organizátorem a autorem výstavy byl právě P. Vorel, Pernštejnové v českých dějinách. Sborník příspěvků z konference konané 8. - 9. 9. 1993. Pardubice 1995.
- 2) J. Soukal, Páni z Pernštejna, Časopis Matice moravské 37, 1913, s. 49 až 63, 183 - 200, 257 - 269.
- 3) Kromě tří Vorlem zde publikovaných rodokmenů, které vznikly v posledních dvou desetiletích L. Hosáka - M. Zemka z roku 1981, M. Plačka (1995), P. Sedláčka (1995), existuje ještě čtvrté genealogické schéma pro období 13. - 14. století, pouze komentované autorem v textu publikace, jež navrhl J. Teplý, Pernštejnové ve 13. a 14. století, Pardubice 1996, s. 82 - 86.
- 4) P. Vorel, Páni z Pernštejna (Českomoravský rod v zrcadle staletí). Pardubice 1993, s. 42 - 43.
- 5) V minulých letech vznikla řada prací, které významným způsobem posunuly naše poznání. Chybí nám však monografie většiny lokalit a no-

- vé studie, které by sledovaly na jejich základě vzájemné vztahy mezi pernštejnskými sídly. Bohužel také výsledky stavebně historických průzkumů nejsou vždy publikovány.
- Nejnovější přehled o stavu výzkumu památek pozdní gotiky a rané renesance na Moravě spojených s Pernštejnou poskytuje katalog výstavy *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550*. II. Brno (editor K. Chamonikola), Brno 1999, III. Olomoucko (editoři I. Hlobil, M. Perůtka). Olomouc 1999, kde je také pod příslušnými kapitoly a hesly uveden základní seznam literatury.
- K východočeským pernštejnským lokalitám připomeneme několik prací. K Chlumci n. C. sledoval širší umělecké vztahy - K. Kuča, Chlumecko a Novobýdžovsko. *Historie a architektonické památky Pocičtiny 1, 2*. Hradec Králové 1992, 1993, pro Pardubice poznatky do roku 1990 V. Hrubý in: F. Šebek a kol., *Dějiny Pardubic I*. Pardubice 1990, a také literatura uvedená v následujících pozn. 6 a 9, k Novému Městu n. M. zůstává stále stěžejní prací K. Braný, J. Juránek, *Nové Město nad Metují*, Praha 1976. K oběma městům existuje řada nepublikovaných stavebně historických průzkumů.
- Širší vztahy mezi českými a moravskými sídly Pernštejnů a okolními městy mimo jejich dominium sledovaly pouze H. Kadeřávková a J. Sedlák.
- H. Kadeřávková, *Vzájemný vztah architektury na pernštejnských panstvích v Čechách a na Moravě se zaměřením na zámek v Pardubicích*. Nepublikovaná dipl. práce na FF UK Praha 1965. J. Sedlák, *Pernštejnské stavby na Českomoravské vysočině v kontextu české architektury přelomu gotiky a renesance, Památky a příroda 5/1980*.
- 6) Podrobněji jsem se zabýval tímto obdobím v monografii *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích (1490 - 1548)*. Její vydání připravujeme v průběhu roku 2 000. Z těchto důvodů zde uvádíme pouze několik doplňujících poznámek.
 - 7) Viz hesla *Tovačov a Moravská Třebová* v katalogu *Od gotiky k renesanci*. III. Olomoucko, c. d. pozn. 5. Bez ohlasu na Vilema zůstaly projevy humanismu a renesance v blízké Olomouci I. Hlobil - E. Petrů, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992, s. 102n.
 - 8) K výstavbě Vilemova hlavního sídla Helfštýna naposledy v katalogu *Od gotiky k renesanci* III. c. d., s. 239 - 243. V první etapě se Vilém soustředil na opevnění a v druhé fázi na přestavbu obytného křídla, jež spadá do konce 15. století. K pernštejnským reliéfům nejnověji I. Hlobil, E. Petrů, c. d. v pozn. 7, s. 126 - 128. Podrobný historický rozbor těchto desek přinesl J. Teplý, *Pernštejnské reliéfy s erbovní pověstí. Heraldica viva*. Pardubice 1992, s. 53n. Nejnověji shrnuje tuto problematiku monografie c. d. v pozn. 6.
 - 9) Rozbor arkýře a atribucí k okruhu H. Spiesse obsahoval referát přednesený na konferenci *Pernštejnové v českých dějinách*, Pardubice 1993. V. Hrubý, *Pernštejnská architektura a stavitelství pozdní gotiky a rané renesance*. Vycházel z předchozích konzultací restaurátorských průzkumů prováděných v roce 1993. T. Durdík upozornil v nedávné době na souvislosti mezi Spiessovou tvorbou na Křivoklátě a slepými kružbovými motivy na přízemním arkýři východního křídla zdejšího zámku. K pardubickému zámku podrobněji literatura citovaná v poznámce 5 a 6.
 - 10) Nejnověji M. Pláček, *Hrady a zámky na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, zejména s. 43.
 - 11) Základní literatura k našim rondelovým opevněním D. Menclová, *České hrady*, Praha 1972, s. 496 - 514, T. Durdík, *Abriss der Entwicklung der böhmischen Burgen im 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts in: Castrum Bene 2/1990*, Budapest 1992, s. 327, T. Durdík, *Encyklopedie českých hradů*, Praha 1995, s. 212, 247, 116, M. Pláček, *Hrady a zámky na Moravě*, Praha 1996, s. 343, viz údaje uvedené v pozn. 5, 6.
- Naposledy zpochybnil dataci opevnění v Pardubicích P. Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 1999, Pardubice a posunul jejich vznik až do doby Vojtěcha z Pernštejna. Argumentace zde uvedená neodpovídá našim poznatkům.
- Zprávu císařského vyslance zaznamenal J. Macek, *Jagellonský věk v českých zemích*, 2, Praha 1994, s. 146. Rozhodně se nemohla vztahovat na staré parkánové opevnění, které v této době nebylo již moderní a těžko by vyvolávalo obdiv vzdělaného Itala.
- 12) Nástěnné malby se nacházejí v sále jižního křídla pardubického zámku nazvaném ve dvacátých letech našeho století právě po Vojtěchovi z Pernštejna. Rozbor těchto maleb jsem publikoval Hrubý V. in: Šebek F. a kol. *Dějiny Pardubic I*. 1990, s. 117-119, Hrubý V. - Royt J., *Nástěnná malba s námětem Zákon a milost na zámku v Pardubicích, Umění 2, 1992*, zejména s. 130. Podrobnější analýzu maleb jsem podal na základě výsledků restaurátorského průzkumu, který jsem tehdy konzultoval ve dvou přednáškách přednesených pro Východočeské muzeum v Pardubicích při slavnostním otevření sálu v roce 1994. Podrobně a nejnověji odkazují na nepublikovaný text citovaný v pozn. 6, z něhož zde vycházím.
 - 13) K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst II*. Freiburg 1928, s. 129, 297 - 99, R. van Marle, *Iconographie de l'Art profane au Moyen Age et à la Renaissance 1 - 2*, Den Haag 1931, 1932, 491, 492, A. Pigler, *Barockthemen*, I. 1974, s. 127, 128.
- U nás viz např. scénu se Samsonem a Dalilou ze zámku Blatná, která měla také milostný charakter. J. Krása, *Nástěnná malba in: Pozdně gotické umění v Čechách* Praha 1978, s. 279, 311.
- 14) Viz literatura v pozn. 13., dále H. Burgkmair, *Das graphisches Werk*. 1473 - 1973, Augsburg 1973, k. č. 112, 113, 119, obr. 86 scéna se Samsonem a Dalilou.
 - 15) B. Bushart, *Kostbarkeiten aus der Kunstsammlungen der Stadt Augsburg*, Augsburg 1967, s. 60. Na jihozápadě a švýcarský původ nástěnných maleb poukázala již J. Krčálová, *Intermezzo der Pernsteiner in: Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen*, s. 78. 1979. Táž, *Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě in: Dějiny českého výtvarného umění II/ 1*, Praha 1989, s. 62. Ostatně také H. Burgkmair se narodil a působil v Augsburgu.
 - 16) *Restaurátorská zpráva*. Y. Duranová, P. Störber, H. Vítová, Pardubice 1994.
 - 17) J. Česka, *Řeči a naučení hlubokých mudrců*, Praha 1982, ed. M. Nedvědová, úvodní poznámka od J. Macka k výkladu *Fortuny* zejména na s. 13. Z české literatury věnované humanismu např. M. Kopecký, *Antika a český psaný literatura in: L. Varcl, Antika a česká kultura*, Praha 1978, s. 238, M. Kopecký. 1979, s. 82, 83.
 - 18) R. van Marle, *Iconographie de l'Art profane au Moyen Age et à la Renaissance 1 - 2*, Den Haag 1931, 1932, s. 453. Jeho genezi můžeme sledovat v dílech A. Dürera, S. a B. Behama, H. Brosamera a také L. Cranacha st., jenž velice často spojoval antické náměty s průvodními latinskými nápisy.
- V obličejí *Fortuny Volubilis* postrádáme individuální, resp. portrétní rysy. Podobnému názoru neodpovídá provedení nástěnné malby, byť silně poškozené, ani české prostředí.
- 19) J. Krčálová, *Renesance in: A. Merhautová (ed.), Katedrála sv. Víta v Praze*, Praha 1994, s. 157.
 - 20) K tomu viz průzkumy a restaurátorské zprávy z kostela sv. Bartoloměje uložené v archivu Památkového ústavu v Pardubicích. Chronologii nástěnné výzdoby jsem připravil ve spolupráci s restaurátorkou H. Vítovou. Výsledky uměleckohistorického výzkumu byly prezentovány na přednáškách v kostele sv. Bartoloměje v roce 1997 a v připravované publikaci - V. Hrubý, *Kostel sv. Bartoloměje v Pardubicích (1997)*, vyjde pravděpodobně v prvním pololetí roku 2 000 v nakladatelství Helios.
 - 21) J. Royt, *Poutní místa a milostné obrazy či sochy v diecézi královéhradecké in: V. Hrubý - J. Royt, Lidová zbožnost ve východních Čechách a v Kladsku, Náchod 1997*, s. 7. Z hlediska chronologie nástěnné malby v interiéru kostela není tato datace do druhé poloviny 16. století příliš pravděpodobná. Nabízí se ještě jedna varianta výkladu tohoto ikonografického motivu, a to jeho spojení s poslední cestou světce v Prusích.
 - 22) O obdivuhodné stavební aktivitě Jana z Pernštejna vypovídají dnes nejlépe příslušná hesla katalogu *Od gotiky k renesanci*. c. d. v pozn. 5.
 - 23) Pardubice viz literatura uvedená v pozn. 5, 6. J. Sedlák, *Pernštejnské stavby na Českomoravské vysočině v kontextu české architektury přelomu gotiky a renesance*, c. d., s. 450, 451. Nověji P. Kroupa in: *Od gotiky k renesanci*. c. d.
 - 24) I. Kořán, *Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě in: Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 118, I. Hlobil - E. Petrů, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, c. d., s. 201.

VLADIMÍR HRUBÝ