

Memento mori v kukské špitální chodbě

Jiří ŠERÝCH

ANOTACE: Příspěvek se věnuje dochovanému cyklu maleb v chodbě kukského hospitalu, jejich umělecké a zejména ikonografické interpretaci, konkrétně vazbám na cyklus Hanse Holbeina Bilder des Todes. V závěru je též diskutováno o kvalitě provedených restaurátorských prací.

Mimořádně rozsáhlá a nákladná revitalizace hospitalu Kuks s vydatnou podporou Evropské unie, která probíhala od jara 2013 a jako obnova důležité národní kulturní památky spolkla včetně podstatného podílu evropských peněz bezmála půl miliardy, už při vzdáleném pohledu od zámecké strany zjevila v plné kráse protáhlý špitální komplex, tyčící se na mírném návrší na pravém labském břehu. Tam zasáhla podstatně do exteriéru dvora i zahrady, ale stejně důkladně i do všech interiérů, včetně renovace dveří i oken, a konečně také do vnitřního ustrojení některých prostor. Tak tu jedním z významných počínů byla i restaurace nástěnných maleb Tance smrti, o nichž všechna dosavadní umělecko-historická pojednání mohla dosud mluvit jen v opatrných opisech, protože poměrně brzy, možná už několik desítek let po smrti Františka Antonína Šporka, zmizely pod vápnem, takže jejich krátká existence byla pak po dalšího půl třetího století zdrojem různých dohadů a omylů.

O čase i důvodech jejich zničení se nic přesného neví. Uvádí se, že zatření vápnem zapříčinila vzliňající vlhkost stěn, ale může tu přijít v úvahu i zásah pohřbích historický. Po porážce rakouských vojsk za sedmileté války v bitvě u slezského Leuthenu 5. prosince 1757 se totiž do ztichlého Kuksu a jeho špitálu nahnulo od severu na šest tisíc prchajících vojáků rakouské armády, jež ovšem nestačila ošetřit pouhá hrstka zdejších špitálníchků řádu milosrdných bratří, určených Šporkovou nadací jen pro sto starých a nemocných obyvatel panství; v péči o tolik raněných tedy muselo usilovně vypomáhat veškeré obyvatelstvo Kuksu a všech okolních obcí. Právě inferno však nastalo po vypuknutí epidemie tyfu, která kosila po stovkách vojáků i kukské civilisty, mezi nimiž, jak je potvrzeno, v první polovině roku 1758 stihla smrt i rytce Michaela Rentze. Matrika úmrtí hradištské farnosti z této doby se nedochovala, takže chybí výpověď o počtu zemřelých místních obyvatel, ale o řádění epidemie stačí alespoň něco vypovědět důsledně vedený seznam zemřelých špitálních chovanců uložený v kukské knihovně.¹

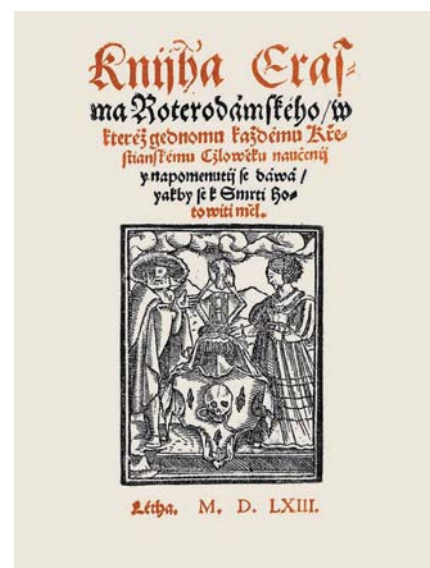


1

Jejich počet se v kritickém roce 1758 proti předchozím letům zvýšil na čtyřnásobek.

Velice příhodným, protože zvlášť velkým prostorem k uložení a ošetřování vojáků musel být i trakt přízemní severní chodby, pod jehož meziokenními klenebními pasy byl na obou protilehlých stěnách už čtyři desítky let vymalován nástěnný cyklus Tance smrti. Lichý by asi byl dohad, že k následnému zatření vápnem podstatnou měrou přispěly příliš rasantní záhady drsných válečníků do maleb; zdá se, že po skončení epidemie to nad životem fresek – ať už bezprostředně, anebo až v jistém časovém odstupu – vyhrála i opatření sanační.

Zatřením maleb vápnem zmizel – zdánlivě neodvratně – jeden ne nevýznamný článek *memento mori*, jež fundátor Kuksu pěstoval s takovým zaujetím. Nejviditelnějším důkazem toho byla už sama architektura kukského špitálu, pod jehož centrálním kostelem Nejsvětější Trojice dal hrabě se zvláštní péčí vybudovat rodovou hrobku. Na její rudé věčné světlo, pronikající skrze mříž, hrabě kdykoli za tmy přes labské údolí ze zámku dobře dohlédl a ostatně existenci a filozofický význam hrobky dal rozhlásit jednou velkou Rentzovou rytinou. Celý lidský skelet nebo od něho odloučená leb-



2

Obr. 1. Titulní list 1. vydání Holbeinových dřevorezů Tance smrti (*Les Simulachres & histories faces de la mort*, Lyon 1538). Všechny reprodukce Holbeinových rytin převzaty z Hans Holbein, *Bilder des Todes* (ed.) Emil Waldman, Leipzig 1950.

Obr. 2. Titulní list knihy Erasma Roterodámského..., vydané v českém překladu Jana Popela z Lobkovic z Jiřího Melantricha z Aventina v r. 1563, s pětácti rytinami dřevorezovými kopiemi Holbeinova Tance. Převzato z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jiří%20Melantrich_z_Aventina#/media/File:Melantrich09.jpg, vyhledáno 8. 7. 2016.

ka se objevovaly jako připomínka lidské dočasnosti ve všech oblastech šporkovského umění, ať už v grafice, malbě, nebo vytesané do pís-kovce. Na terase nad hrobkou, centrálně před Alliprandiho kostelem, spočívá svou nohou na ležící kostře – jak to uváděla i Ripova Ikonologie – Braunova socha Náboženství a napravo

■ Poznámky

1 Verzeichniss der Sterbetage sämtlicher Pfründner in Kukus ab Anno Domini 1744, I–II, 1744–1939, knihovna NKP hospital Kuks, inv. č. 8734–8735; Jiří Šerých, *Michael Rentz fecit*, Praha 2007, s. 276–277.



3a



3b



3c



3d

Obr. 3. Hans Holbein ml., *Kupec – srovnání různých realizací*. 3a – Hans Holbein ml. (1538); 3b – Václav Hollar (1644); 3c – Kniha Erasma Roterdámského u Jiřího Melantricha (1563), 3d – Kuks (cca 1720). Fotografie malby (3d) a všech dalších maleb v rámci příspěvku: Gabriela Čapková, 2016.

i nalevo od ní zas symetricky otevírají alegorie Ctností a Neřestí dva andělé Blažené a Žalostné smrti s lebky v rukou. Lebky byly v nedalekém Novém lese součástí i dalších Braunových soch – Onufria, svatého Jeronýma i Maří Magdaleny. Jak hluboce až manifestačně hrabě lidskou pomíjelnost chápal, potvrzuje i lebka matky, již měl na zvláštním podstavci vystavenou ve své ložnici a tak je i zachycena v nejlepším ryteckém portrétu hraběte od Emanuela Joachima Haase, vevázaném do foliového Křesťanského roku. *Totenkopf-Ringel*,

prsten s lebkou, jenž byl doprovodnou součástí Řádu připomínky smrti, nosil Špork na svém prsteníku a do tvaru lebky byly vykrouženy i hodinky spočívající v jeho kapse.

Qua hora nescis... Tuto ideu v textu i nejrůznějších rytinách výrazně zdůrazňují také Šporkovy knihy, především tak zvaná *Bonrepos-Büchlein* – *Bonreposká knížka*, vytištěná pro hraběte v roce 1720 u pražského tiskaře Wolfganga Wickharta. Její druhá část, jež vyšla i v českém překladu, *Rozličné kající myšlínky hříchův svých litující duše, obzvláště o lidské smrtedlnosti*, obsahuje na desítku různých skladeb na téma smrti. Ze všech obsažených v *Bonreposké knížce* je ale pro nás nejzajímavější báseň nejdelší, anonymní: Tanec smrti o padesáti čtyřveršových strofách. Dokud nebyl v roce 1987 restaurátorkou Evou Skarolkovou, Hanou Vítovou a Pavlem Křížem v se-

verní chodbě přízemí iniciátorsky odkryty první dva z nástěnných výjevů, nikdo tuto báseň do souvislosti s konkrétními malbami Tance smrti nespojoval. Pod výjevem *Kardinála* i *Blázna* se však objevily snadno rozluštitelné verše, vyvedené na stěně v tradiční německé fraktuře, a ty spojitost se skladbou v *Bonreposké knížce* okamžitě ukázaly. Dalo se tedy očekávat, že se na zdech objeví cyklus obsahující kolem padesáti výjevů.

Ale bylo tu ještě jedno předznamenání. Jak už bylo po odhalení prvních dvou výjevů poukázáno,² oba odkryté obrazy jevil velice nápadnou souvislost se slavnými *Bilder des Todes* Hanse Holbeina ml. a dalo se předpokládat, že tomu tak bude i u některých dalších výjevů, pokud se je někdy v nejasné budoucnosti podaří odkryt.

Obrazy Tance smrti, dances macabres, se v celé Evropě objevovaly ve velmi četných podáních a nejrůznějších formách, v sochách, reliéfech i nástěnných malbách už od středověku, kdy černá smrt moru kosila ve velkém lidí bez ohledu na jejich životní podmínky a sociální postavení. Nejdříve byly zobrazovány jen výjevy kostlivců tančících na hřbitově či v kostnici osamoceně, bez účasti lidí, jak to například zachycuje známý Wohlgemuthův dřevorez v Schedelově *Světové kronice* (1493). I v pozdějších Tancích, rozvíjejících už bohatý rejstřík představitelů lidské společnosti provázených smrtkou, přetrval alespoň jeden takový výjev.

V tancích smrti obecně platil zvláštní typ rovnostářství zdůrazňující, že bohatého stejně jako chudáka smrt nemine a všichni jsou kostlivcem provázeni k hrobu, seřazení jen podle společenské prestiže od císaře a krále, papeže a kardinála až k žebrákovi. Tento typ tanců však bývá zarámován ještě do jedné důležité ideové složky: počíná stvořením člověka, jeho pobytem v ráji i vyhnáním odtud, a tedy počátkem lidské smrtelnosti, zatímco se končí Posledním soudem a vstupem člověka do života věčného.

Ve velice pestrém a mnohotvárném tématu tance smrti zaujímají významné místo grafické cykly Hanse Holbeina ml., za jehož pobytu v Basileji mu jako zdroj inspirace posloužil tamní velký pozdně gotický cyklus, namalovaný v délce několika desítek metrů na hřbitovní zeď kláštera Predigerstift. Holbein ovšem své výjevy pojal výrazně odlišně. Ostatně nejdříve podle jeho kreseb vyryl dřevorezač Hans Lützelburger miniaturní třicetimetrové iniciálky Tance smrti, komponované do antikvového písma, a teprve pak, v roce 1526, vznikly slavné dřevorezy (6,5 × 5 cm), jejichž výjevy byly

■ Poznámky

2 Šerých (pozn. 1), s. 293.

v různém počtu a nejrůznějších modifikacích přejímány po celé Evropě. Po prvním knižním vydání v Lyonu roku 1538 (*Les simulachres & HISTORIÉES FACES DE LA MORT...*) s jedenačtyřiceti dřevorezy následovalo množství edic pozdějších, do nichž z Holbeinových rukou přibývalo ještě několik dalších témat.

Česká řada

České umění se může pochlubit převodem Holbeinových rytin poměrně časně v knize *Erasma Roterdamského v kteréž jednomu každému Křesťanskému Cizlověku naučení y napomenutí se dává / yakby se k Smrti hotowiti měl*. Latinský text Holbeinova přítele Erasma převedl do humanistické češtiny a u Jiřího Melantricha z Aventina roku 1563 vydal Jan Popel z Lobkowicz. V knize je obsaženo pětáctýřicet sice poněkud zjednodušených, ale poměrně kvalitních holbeinovských dřevorezových kopií.

Do pokladnice českého umění jistě patří o sto let pozdější soubor třiceti kopií Holbeinova Tance, provedený jemnými leptářskými šrafy Václava Hollara v roce 1644 a v Londýně poprvé vytištěný roku 1651. Holbeinovu ještě středověkou nesmlouvavost až krutost Hollarovy lepty poněkud změkčily a obrázky někdy stranově převrácené (*Kramář, Voják*) mají mírně zklidňující, lehce žánrový účín. Někdy jsou vsazovány do obměnitelných makabrálních rámu, navržených Abrahamem Diepenbeckem.

Inspirace Holbeinem se přenesla i do „kukské“ literatury. Byl to totiž právě Holbeinův dřevorezový soubor, o němž se podle neklamných znaků – specifických holbeinovských situací – opíral při skládání autor německých strof Tance smrti v již zmíněné *Bonrepos-Büchlein – Bonreposké knížce*. Jednotlivá čtyřverší, buď až po svém knižním vydání v roce 1720, anebo nedlouho předtím už z rukopisu, byla připravena zaujmout konkrétní místo pod vznikajícími malbami, k nimž byla předlohou rovněž kniha s Holbeinovými obrázky. Některé její pozdější vydání měl asi autor maleb k dispozici v bohaté hraběcí knihovně.

Dokud nebylo známo, jaký charakter a kvalitu budou dosud skryté nástěnné malby mít, mohl přicházet jako jejich autor (nebo alespoň autor rytin z fresek převzatých) v úvahu i Šporkův dvorní rytec Michael Jindřich Rentz, který vydal známý dvaapadesátistový *Todtentanz*.³ Titulní list prvního, pasovského vydání (1753) autora rytin ani nepojmenoval. Zato iniciátor druhého vydání vídeňského (1767), někdejší převor milosrdných v kukském špitále Patricius Wasserburger způsobil, že v propagačním, slovně bohatě nakynutém titulním listu, oslavujícím Šporka i Rentze, byl jedním dechem mimoděk spojen umělcův grafický cyklus se špitálními malbami, a tak tento nechtěný omyl mohl občas přetrvávat až do doby, kdy budou první



4a

fresky osvobozeny zpod vápenného příkrovu a pravdu o jiném autoru vyjeví.

Máme-li do řady holbeinovských ozvěn v českém umění zařadit i zmíněný Rentzův soubor, rytec byl vybaven vlastní bohatou fantazií a mimořádnými kreslířskými schopnostmi, díky nimž mu nebylo opory v dřevorezech renesančního umělce třeba. Nicméně dva Holbeinovy obrázky přímo programově, a to se značnou důsledností, přece jen ve svém cyklu zopakoval. Rentz, čerstvě přestoupivší po Šporkově smrti v prostředí české protireformace ze své původní evangelické víry na katolictví, „opravil“ útočného luterána Holbeina u provokativního obrazu *Jeptišky*. Proti Holbeinovi, který do Jeptiščiny cely posadil na lůžko milence hrajícího v okamžiku její smrti na loutnu, vložil Rentz ve vlastní rytině loutnu do rukou anděla, který se snaší z nebes, aby duši Jeptišky doprovodil k věčnému odpočinku. V katolickém Kuksu či Lysé, navštěvovaných na jezuitských misiích, jak z pramenů víme, i Šporkovým oponentem Antonínem Koniášem, si proti Holbeinovým útokům žádal ještě větší ochranu především *Papež*: Holbeinova okřídleného dáblíka, snášejího se shůry k Papeži s pekelnou bulou, nahradil Rentz andělkem, přinášejícím umírající hlavě Církve z nebeské výše hvězdnou gloriolu. Tak to na Rentzově rytině v typickém „oltářním“ nástavci barokního rámování říká k náležitému emblému i patřičné motto:

*Ctný pastýř má za službu svou
korunu nebes odměnou.*
(Překlad z něm.)

A nyní můžeme do „české řady“ konečně zahrnout po jeho kompletním odhalení i kukský Tanec smrti, který nepředstavuje žádný náhlý,



4b

Obr. 4. Srovnání výjevu s Jeptiškou u Hanse Holbeina ml. (4a) a u Michaela Rentze (4b). Druhá reprodukce převzata z: Michael J. Rentz, *Geistliche Todts-Gedancken...*, Passau – Lintz 1753.

překvapivý objev, neboť jsme o něm dobře věděli, ale na jehož „zmrtvýchvstání“ z vrstev vápna jsme přesto tak dlouho s napětím čekali...

Už první dva odhalené výjevy řekly leccos užitečného o svém autoru, zejména lépe zachovaný *Blázen*, u nějž restaurátorka Eva Skarolková před lety vysledovala některé detaily malířových technologických postupů: „Při přípravě omítkových vrstev používal autor hrubý říční písek. Do vlhké omítky byla provedena rytá kresba obrysů figur, umístění očí, úst a nosů bylo vtlačeno do hloubky. Nanesená vápenná vrstva potom potlačila hrubost omítky, zalila rytou kresbu a vyplnila příliš hluboká označení budoucích detailů hlav. Dál malíř pracoval technikou secco. Kresba černou barvou zpřesnila detaily výjevu, místy kopíruje rytou kresbu, u končetin kostlivce se od ní odchyluje. I při vlastní malbě se malíř kreseb nedržel důsledně, jednu z nohou smrtky vidíme na obraze Blázna třikrát, vždy posunutou a prodlouženou směrem doprava. Detaily hlav jsou i v malbě přímo ve vytlačených rýhách.“⁴

■ Poznámky

³ Edice tohoto cyklu vyšla v 90. letech: Michael Jindřich Rentz, *Tanec smrti*, Paseka 1995.

⁴ Eva Skarolková, *Nálezy a restaurování barokních maleb v areálu hospitalu Kuks*, *Technologia artis*, ročenka č. 4. 1996, dostupné z: <http://www.technologiaartis.org/4/nast-malba-kuks.html>, vyhledáno 1. 7. 2016. O informace



Obr. 5. Blázen z prvních dvou odhalených výjevů (1987, 5a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina. Malba je stranově převrácena.

Obr. 6. Kardinál z prvních dvou odhalených výjevů (1987, 6a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina.

Obr. 7. Papež ve špitální chodbě (7a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (7b).

Obr. 8. Opat ve špitální chodbě (8a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (8b).

Obr. 9. Piján ve špitální chodbě (9a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (9b). Stranově převráceno.

Obr. 10. Mordýř ve špitální chodbě (10a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (10b). Stranově převráceno.

Při prvních odhalených výjevech *Kardinála* a *Blázna* se ještě ani nemuselo očekávat, kolikrát se v malbách projeví vliv Holbeinových předloh, ale z veršů pod freskami jsem již tehdy rozpoznal, že k nim byly využity verše ze Smrtího tance v knížce *Bonrepos-Büchlein*, na což jsem restaurátory upozornil. Pro základní orientaci čtenářů vyjmenujme v daném pořadí všechna témata, jež určilo jeho padesát strof: 1. Stvoření prvních lidí, 2. Pokušení Adama a Evy, 3. Vyhnání z ráje, 4. Prokletí prvních lidí (počátek jejich pozemského života a smrtelnosti), 5. O kostech všech lidí (výjev tance skeletů v kostnici), 6. Papež, 7. Kardinál, 8. Biskup, 9. Opat, 10. Kanovník, 11. Farář (Kazatel), 12. Kaplan, 13. Mnich, 14. Abatyše, 15. Jeptiška, 16. Císař, 17. Císařovna, 18. Král, 19. Královna, 20. Kníže, 21. Kněžna, 22. Hrabě, 23. Hraběnka, 24. Rytíř, 25. Šlechtic (Zeman), 26. Rychtář, 27. Radní, 28. Advokát, 29. Lékař, 30. Hvězdář, 31. Bohatec, 32. Kupec, 33. Lodník, 34. Zamilovaný (Nevěsta), 35. Dítě, 36. Stařec, 37. Stařena, 38. Vozka, 39. Kramář, 40. Oráč, 41. Voják, 42. Hráč, 43. Piján, 44. Mordýř, 45. Blázen, 46. Slepec, 47. Žebrák, 48. Marnost lidského těla (Tlení), 49. Poslední soud, 50. Erb smrti.

Rozmístění obrazů v chodbě

Obdobně jako vedl za ruku, jak jsme již řekli, renesanční umělec prostřednictvím svých drobných dřevorezů už básníka k padesáti strofám básně Todten-Tantz v *Bonreposké knížce*, rozhodl se k našemu překvapení tu k úspěšné, tu k méně úspěšné, ale zato zcela kompletní interpretaci Holbeina i malíř kukských fresek. Překvapení nám však nyní, po odkrytí cyklu ve špitální chodbě, uchystalo to, jak poměrně vysoký počet příslušníků naznačených tří základních společenských skupin, totiž církevní hierarchie, aristokracie s měšťanstvem a nižších sociálních skupin, bylo důmyslně rozděleno do pouhých dvou stěn špitální chodby. Ať už jej podnítil hrabě Špork, anebo se k tomu rozhodl malíř sám, nezačínalo se s pořadím cyklu pasivně jako ve slabikáři od kraje chodby, ale početně nevyrovnané celky –

totiž poměrně krátká řada církevních představitelů a naopak mnohem delší řada reprezentantů profánních – se rozvinuly od severojižní osy procházející kostelem (jak to názorně určuje střední východ do dvora a nad ním nyní odhalené sluneční hodiny). To malíři umožnilo na protiokenní severní stěně v samém středu položit ikonografický důraz nejprve na onen krátký prolog lidské smrtelnosti, totiž na „rajské“ výjevy. Nalevo od osy umístil *Stvoření člověka* a *Pokušení (pád) Adama a Evy*, napravo od ní pak *Vyhnání z ráje* a *Prokletí prvních lidí*, tedy jejich hořký počátek života na zemi. Na této straně byl ještě důvodně přidružen obvyklý kánonový výjev *O kostech všech lidí*, totiž tanec samotných skeletů v kostnici.

Jak se můžeme ve výše uvedeném „seznamu“ z *Bonrepos-Büchlein* přesvědčit, očíslované strofy *Bonreposké knížky* určily přednostní místo po tradičním *Stvoření člověka* a „rajských“ výjevech nejdříve reprezentantům církevním, kteří pro svůj malý počet do zbytku severní zdi po „rajských“ výjevech doprava od osy relativně dobře zapadli. Přes východní obrátku chodby do protější jižní, okenní zdi tak „přeskočila“ jen *Abatyše* a *Jeptiška*, aby s nimi bezprostředně sousedil už jen *Erb smrti* a *Poslední soud*.

Řešení od špitální osy pak dovolovalo s dalšími, mnohem početnějšími výjevy profánních zástupců společnosti oběhnout zbytek celé chodby kruhem. Za „rajskými“ výjevy *Stvoření člověka* a *Pokušení Adama a Evy* směrem doleva od osy tedy navázala v náležitých společenských stupních nejdřív aristokracie: *Císař*, *Císařovna*, *Král*, *Královna*, *Kníže*, *Kněžna*, *Hrabě*, *Hraběnka*. V obrátce od severní k jižní stěně chodby bylo zřejmě pokračováno *Rytířem*, *Zemanem*, *Rychtářem* a *Radním*, ale tyto výjevy v západním konci chodby (kam na konci 18. století zasáhla přestavba pravého, rokokového rizalitu) bohužel už chybí. Až přeskokem na jižní stěnu pokračují protisměrně na meziokenních plochách další obrazy sestupem od měšťanů k nižším sociálním vrstvám, jak je určuje Tanec smrti v *Bonreposké knížce*: *Advokát*, *Lékař*, *Hvězdář*, *Bohatec*, *Kupec*, *Lodník*, *Zamilovaný (Nevěsta)*, *Dítě*, *Stařec*, *Stařena*, *Vozka*, *Kramář*, *Oráč*, *Voják*, *Hráč*, *Piján*, *Lotr*, *Blázen*, *Slepec*. Poslední, ten nejubožejší v této společnosti, *Žebrák*, nemohl skončit svou pozemskou pout' už nikde jinde než u *Posledního soudu*, k němuž se celá řada Tance smrti po jižní, okenní stěně kruhem navrátila. Následovala pak už jen symbolická tečka – *Erb smrti*.

Samy čtyřveršové německé strofy básně Tanec smrti se pod náležitými výjevy podařilo odkrýt a restaurovat v různém rozsahu a kvalitě. Alespoň u některých z nich se před prvním veršem, byť v omezeném počtu, přece jen zachovala i pořadová čísla tak, jak si je v celé básni

řadí *Bonreposká knížka*. Jelikož ve špitální chodbě došlo k rozložení celého cyklu od osy, pořadová čísla se nám pochopitelně jeví jaksi nelogicky, „zpreházeně“. Tak nalevo od osy se zachovalo číslo 2 (*Pád Adama a Evy*) a pak v relativně plynulém pořadí se vynoří až č. 16 (*Císař*), 19 (*Královna*), 20 (*Kníže*), 21 (*Kněžna*) a napravo na jižní stěně ještě *Lékař* (u kterého došlo číslem 20 k nesprávnému přepisu restaurátora; má zde být 29). Od osy napravo nám na severní stěně zase číslování skočí nazpět k č. 3 (*Vyhnání z ráje*) a k č. 6 (*Papeži*). Tento jen zdánlivý číselný zmatek nás tedy nesmí mýlit.

Malíř, jeho záměry a schopnosti

Ve srovnání s kvalitami kukské sochařské výzdoby nemělo malířství (s výjimkou některých hraběcích portrétů (Petr Brandl, Daniel Třešňák, Josef Ignác Kapoun) obdobné štěstí. Usilovné hledání výtvarných umělců pobývajících v Kuksu, z nichž některý mohl být autorem Tance smrti na špitálních stěnách, nás dovedlo k různým dohadům nad archivními prameny. Na sňatkovém zápisu Rentzova spolupracovníka Johanna Daniela Montalegreho, když už se v roce 1726 přestěhoval do Žitavy, je jako ženichova choť uvedena jistá Barbora Zuzana, dcera kukského malíře Jana Brože, jemuž v zachovaných dokumentech a korespondenci nebylo zatím možno přičíst jakoukoli pracovní náplň.⁵

Za autora kukských nástěnných maleb jsem jej donedávna považoval se značnými pochybnostmi, dokud mi kolega Jindřich Kolda neposlal z Kuksu snímky s freskami na stěnách šporkovského letohrádku Bonrepos u Lysé nad Labem, o jejichž odhalení jsem dosud nevěděl a které mě velice překvapily. I na nich figuruje, zdá se, „domácí“ malíř příbuzného charakteru i úrovně, jakou mají i kukské nástěnné malby Tance smrti. Tím se pravděpodobnost Brožova autorství na stěnách severní chodby kukského špitálu zvýšila.

K malířství se – ovšem mnohem později – přidružil do Rentzova příbuzenství v Kuksu ještě jeden muž – a to manžel jeho nevlastní dcery Barbory, roz. Montalegre, s níž měl dvě děti. Jmenoval se Andreas Seemann, a i když to asi

■ Poznámky

Evy Skarolkové, s níž máme tu nejlepší zkušenost už od restaurátorských prací na prvních výjevech kukského Tance smrti a jejíž závěry považujeme za spolehlivé, jsme se alespoň ve všeobecných informacích o nynějších rozsáhlých restauračních pracích opírali i u připravovaného textu tohoto článku.

⁵ Šerých (pozn. 1), s. 56–57, 432, pozn. 45. O Brožově autorství uvažují i autoři recentní studie o cyklu: Matouš Jiráček – Jindřich Kolda – Jiří Slavík, *Malby Tance smrti v chodbě Hospitalu v Kuksu, Průzkumy památek XXII*, 2015, s. 31–41, zde s. 38.

nebyl syn známého Šporkova hofmistra Tobiaše Antonína Seemanna, o jeho ženě Anně Barboře se hofmistr přece jen zmiňuje jako o „mein Mahm“ – ženě z přízně. Zmínka o tomto Andreasi Seemannovi je tu namístě proto, že právě jej pověřili milosrdní bratři v roce 1764 renovací maleb Tance smrti ve špitální chodbě. Že by o víc než čtyřicet let dříve byl také autorem fressek, nepřichází v úvahu, nicméně alespoň víme, že bezprostředně po epidemii tyfu, která měla tak hrozné následky, nebyly malby milosrdnými ze sanitárních důvodů bezprostředně zatřeny, když se jim prostřednictvím Seemannova šetce ještě v půli 60. let rozhodli prodloužit život.⁶

Malíře nástěnných maleb – musíme se s tím smířit – nelze vnímat jako mimořádnou osobnost. Po značně komplikované restauraci celého nástěnného cyklu nemůžeme s charakteristikou jeho práce jít ani do příliš subtilních detailů. Pokud nejrovnější srovnání vyznívají v jeho neprospěch, nechceme ovšem zdůrazňovat kritické negace jeho práce, jako spíš stopovat napínavé proudy jeho myšlení, uhadovat jeho záměry, případně se těšit z půvabů jisté autorovy naivity, jež pronikala do jeho profesionálních schopností.

Dá se říci, že Holbeinovy miniaturní dřevorezy, jež malíř bez výjimky vybral k povzbuzení své představitivosti, mu byly nejen ku pomoci, ale také na překážku. Při převodu tak drobných dřevorezů chyběla malíři zcela zřejmě technická připravenost ke spontánnímu uplatnění výjevů do formátu přibližně šesti plošných metrů u každého. Vedlo ho to, zejména zpočátku, k nevyrovnané kompozici: výjev si oproti předloze ve sražených distancích odbyvá při levé straně, takže uvolněnou a nevyváženou pravou stranu doplňuje nejrovnějšími náhradními prostředky ze svého vlastního vyprávěcího fondu (*Císařovna, Kardinál, Hvězdář, Stařena* ad.). Jistě si malíř ovšem zkomplikoval situaci i tím, že pro obrazovou látku komponovanou do výškových dřevorezů zvolil na stěnách formát čistěho čtverce. Ale i tehdy, když se mu podařilo rozložit figury do celé plochy, chyběla mu schopnost či odvaha aplikovat do ní Holbeinovo robustní figurální pojetí, takže jsou figury v ploše častěji miniaturizovány a utápějí se v ní (*Opat, Hrabě, Stařec* ad.). Na jižní, okenní stěně u nižších reprezentantů lidské společnosti se náš anonymní malíř od dosavadního pasivního kopírování už častěji odchýlil k samostatnější, od předloh distancovanější práci už tím, že malby stranově převrátil a po delší zkušenosti s požadavky malby zřejmě už také uměl na stěnu rozložit jednotlivá seskupení ústrojněji a ve správných proporcích (*Hráč, Pijan, Mordýř*). Některé postavy se zas, byť výjimečně, rozhodl významově zaměřit: Holbeinova *Hraběnka* se svou situací i rekvizitami stala na stěně *Kněžnou* (oblékání u truhly), Holbeinově *Věvodkyni*,

stahované kostlivci za nohu z lůžka, přidělit malíř naopak roli *Hraběnky*. Problém měl freskař oproti renesančnímu mistru také s účinným uplatněním perspektivy, čímž se ve srovnání s Holbeinovým uměním ochuzoval o další důležitý aspekt, dynamiku.

Z vlastní představitivosti malíř usiloval, i když nikoli důsledně, o převod z Holbeinovy renesance do své současnosti v kostýmech jednájících figur, někdy zas barokizoval architekturu některých prostor (*Advokát, Kanovník, Farář-Kazatel*). Jako ještě „vyhublejší“, protáhlejší či s příliš malou lebkou překresluje malíř z Holbeina kostlivce (*Hvězdář, Kramář, Hráč, Pijan*). Pro často jen lehce žlutavou barvu jejich kostí, splývající s odstraňovanou slupkou vápenných vrstev, se ostatně restaurátorům skelety ne vždy podařilo úspěšně odhalit. Úplně například zmizel ten v *Advokátu*, v *Prokletí člověka* i v *Kupci*, čímž obraz bez vlastního malířova přičinění přichází v dnešním výsledku o svou základní dějovou a ideovou motivaci. Tím spíš mohla být při restauraci zkomolena větší skrumáž kostlivců (*Kosti všech lidí*), zejména v levé půli, kde bylo možno dle Holbeina předpokládat dominantní skupinu kostlivých trubačů.

Abychom byli spravedliví, nelze ovšem přes nastíněné nedostatky pominout malířova pozitivum. Například v *Královně* lze proti Holbeinově oficiálnímu, „panskému“ ztvárnění scény pochválit malířovo srdceryvnější královno loučení se životem, účastné zapojení okolních figur i energičtější nakročení samého kostlivce. Také *Opat*, méně tučný než ten Holbeinův a také vznešenější v pečlivě nařazeném černém hábitu, neztratil přes zmíněnou miniaturizaci v sousedství kostlivce proti předloze nic na přízračnosti scény. Lidsky dojemnější jsou také ženy reagující na odvlákání *Dítěte*, dramaticky zralou se stala – už pro svou dobrou čitelnost – jak scéna *Hráče*, tak i *Pijana* a *Lotra-Mordýře*. Úhrnem můžeme říci, že přes zaměření obrazu, dané náročným odkryvem, proniká do malířova šetce soucasně s jistou naivitou také účastná lidskost, menší exaltovanost a prostota scén, jak si tuto výbavu umělec možná přinesl s sebou z dobře poznaného a zažitého kukského prostředí.

Příznivě lze hodnotit také kultivovanou barevnost umělcovy palety, neobsahující pochoptitelně v dnešním stavu po restauraci příliš důrazné kontrasty, ale pracující přitom s náležitě bohatou škálou. To, že někde dojde k poněkud překvapivému barevnému výkyvu, bude spíš mít na svědomí chyba některého z členů restaurátorského týmu a nedostatečná konfrontace i souhra s celkem.

Pozornost musíme také věnovat emblémům umístěným nad horní lištou rámu v jakémsi oltářním nástavci (který odtud převzal i Rentz ve svém grafickém cyklu). Na rozdíl od Rentze však malíř na stěnách pracoval jen se základ-

Obr. 11. *Kněžna ve špitální chodbě (11a) si vyměnila roli s Holbeinovou hraběnkou (11b).*

Obr. 12. *Kanovník ve špitální chodbě (12a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (12b).*

Obr. 13. *Kosti všech lidí ve špitální chodbě (13a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (13b).*

Obr. 14. *Dítě ve špitální chodbě (14a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (14b).*

Obr. 15. *Lékař ve špitální chodbě (15a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (15b).*

Obr. 16. *Ordř ve špitální chodbě (16a) v konfrontaci s předlohou H. Holbeina (16b).*

ním ikonem bez průvodního motta (slovního vyjádření etické pravdy). Tak u *Stvoření* nacházíme v dekorativní kartuši slunce, u *Papeže* jsou do ní zakomponovány Petrovy klíče, u *Krále* i *Královny* koruna, u *Kněze* koruna kněžecí, u *Opata* opatská mitra, u *Lékaře* jakási baňka či džbán, u *Hvězdáře* nebeský globus, kružidlo a hvězdářský dalekohled, u *Boháče* ďábel plavající mince, u *Kupce* hlava s Merkurovou přílbou, po stranách s dopisní obálkou a caduceem (okřídlená hůl s hady), u *Hraběte* erb se čtyřmi barevnými poli, u *Blázna* obličej s černou škraboškou, u *Slepce* váza s květinou vrhající temný stín. Emblematické symboly byly nepochybně zapojeny do pestře tvarovaných, bohatě rozvinutých kartuší všech nástavců, jen se je při restaurování nepodařilo všude identifikovat.

V malbě cyklu Tance smrti zanechaly citelné stopy četné pozdější technické zásahy v chodbě. Nejenže u jejího západního konce, jak jsme se již zmínili, pravděpodobně při přestavbě na konci 60. let 18. století zcela zmizely výjevy *Rytíře, Zemana, Rychtáře* a *Radního*, ale jinde zas malbu porušily pozdější četné radikální zásahy způsobené buď průchodovými dveřmi do jiného prostoru (*Hrabě, Hraběnka, Abatyše*), nebo jinde zas adaptovanými dvířky ke krbu v nižší části obrazu (*Biskup, Farář*). Čas uplynulý od zatření maleb se projevil i v kolmých či podélných ryhách elektrické instalace či vodovodních rozvodů, jež nyní musili restaurátoři, pokud to menší plochy vůbec dovolily, nově interpretovat a retušovat. Nebyl to jen *Král, Kazatel* či *Kanovník*, kde je to snad nejzřetelnější, ale podobným retuším musily být podrobeny i další obrazy: *Kardinál, Blázen, Pijan, Hráč, Kosti všech lidí*.

Existuje ovšem celá řada výjevů, kde kýžená interpretace za účasti restaurátorů už nebyla pro nedostatečnou pevnost podkladu možná, takže námět lze dnes odvodit jen z omezených náznaků (*Erb smrti, Poslední soud*). Jindy už

■ Poznámky

6 Za informace o zapojení Andree Seemanna do obnovy špitálního Tance smrti děkuji opět Jindřichu Koldovi, pracovníku NKP hospitalu v Kuksu.



11a



12a



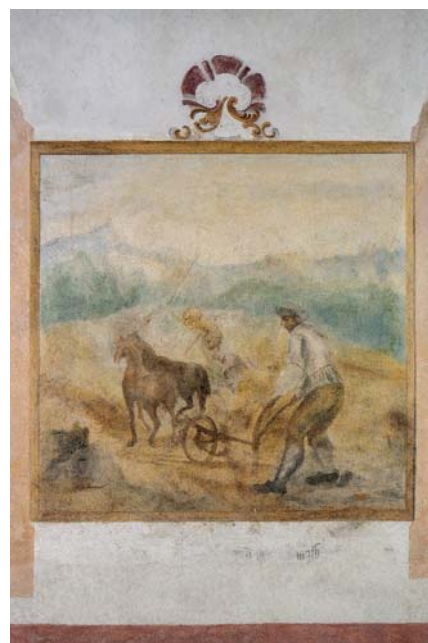
13a



14a



15a



16a



11b



12b



13b



14b



15b



16b

zcela zmlizlý obraz jen velmi nesnadno vylučuje z nepatrných fragmentů veršů pod obrazem (*Biskup, Farář, Mnich, Abatyše*).

Odkryv a restaurování cyklu

Cykly Tance smrti byl už dopředu odsouzen k mimořádně náročnému postupu při odkrývání. U malby secco, malované na suchém vápenném podkladu, totiž při překrytí další vápennou vrstvou dojde k chemické reakci s pigmenty na povrchu malby, takže pak svrchní odpadávající vápno má tendenci oddělovat se i s částí barevnosti. Ale snad ještě horší nepřízeň způsobil restauraci maleb přílišný spěch, vyvolaný blížícím se neodvolatelným termínem ukončení a vystupňovaný ještě tím, že práce byla ke své škodě chápána jako poněkud podřízený článek stavebních firem. Aby se úkol vůbec stačil dokončit, musel být proti obvyklým pravidlům rozdělen mezi nadměrný počet restaurátorů, jejichž postupy a metody jistě nebylo snadné sjednotit, či u některých pro menší profesionální zkušenost vůbec uhlídat. Restaurátorská firma Brandl, jež byla obnovou Tance smrti pověřena, sem v září 2013 vyslala početný kolektiv vesměs akademicky vyškolených odborníků, který měl podat optimální výsledek: Evu Skarolovou, Dušana Černého, Jiřího Čecha, Ivanu Sámela, Alenu Krahulíkovou, Karínu Artouni, Jana Stöckela a Milenu Nečáskovou, která kromě vlastní účasti na obnově některých fresek celou práci jako odpovědná restaurátorka vedla, koordinovala a prováděla supervizi. Oficiální dohled za Národní památkový ústav měl Petr Skalický.

Bylo by ovšem nesmyslné zde do přílišných podrobností chvilít, či naopak kriticky posuzovat specifické podíly konkrétních jednotlivců a stejně těžké je z tak nepříznivých podmínek, jaké malbu Tance smrti od jeho dočasného zániku až k dnešní obnově provázely, porovnávat podíl barokního autora prostředního nadání s úsilím jeho dnešních restaurátorských interpretů a suverénně určovat, kdo komu zůstal co dlužen. Proti freskám se zcela nejasným zaměřením a obsahem mohly být u kukských maleb, když se u nich stále víc potvrzovala souvislost s konkrétní předlohou, brány v potaz Holbeinovy kompozice a ty pak přece jen mohly být jistým vodítkem k poněkud snadnější dešifraci. Hlavní restaurátorka Milena Nečásková byla pracovníky NPÚ na stále se zvyšující četnost Holbeinových námětů včas upozorněna, umělcův cyklus rozmnožila a restaurátorskému týmu dala k dispozici.

Pro spěšnost celé akce a při tak početném restaurátorském týmu bylo trvale zdůrazňováno, že není žádoucí, aby se výsledkem stal sled solitérních a různě retušovaných obrazů, ale že se obnovuje de facto jeden jediný obraz, rozvinutý na několika parciálních plochách. Přikaz ovšem těžko uskutečnitelný. Nejdůležitějším

pravidlem dobrého restaurátora má být arci dodržení maximální míry pravděpodobnosti při pokud možno co nejmenším vstupu vlastní fantazie do tohoto procesu. Zdá se nám, že proti tomuto zlatému pravidlu kvalitního restaurátorství se práce na nástěnných malbách Tance smrti v dolní chodbě kukského špitálu prohřešovaly přece jen častěji, než by bylo zdrávo. Pozornější prohlídka nám v četných případech odhalí nadměrně doretušované, nepůvodní až domalované partie rukou a hlav např. u *Hvězdáře*, kde restaurátoru tato nezbytná pieta chyběla (třeba na rozdíl od *Krále*, kde pouhou nápodobou byla míra autenticity lépe dodržena). Častou rekonstrukci či přímo domalbu rukou, hlav a v nich obličejů lze tu považovat za opravdu vážný a poměrně častý nedostatek. Až příliš křečovitě dotahovaná výrazovost tváří a v nich očí promlouvá zprostřed mlhoviny nejistot někdy až komicky, jak je tomu v takřka insitně vedeném obličejí *Faráře-Kazatele* (pokud se v tomto případě ovšem restaurátoru nepodařilo – včetně přidruženého kostlivce na kazatelně – odhalit přemalbu ze staré, historické etapy Andrease Seemanna). Jako je tomu ve všem umění, ani individuální nadání restaurátorů nemohlo být – a také nebylo – u všech stejné. Tak třeba téměř insitní proces restaurátora spíše než restaurovaného malíře připomíná celý výjev *Kanovníka*.

Že se ve výjevu *Prokletí člověka* nepodařilo – až na malé náznaky – po boku Adama odhalit přísluhujícího kostlivce, není ani takový hřích, jako spíše to, že z obrazu proti jiným výjevům výrazně vystupují příliš rutinovaně, až elegantně dotážené ženské i mužské proporce, které ve spojení s pevnou retuší draperie Eviny suknice připomínají nacvičenou „dívčí“ malůvku. Nadměrná snaha o konkretizaci a zřetelnost, promítnutá do čistých a jednoznačných barevných ploch, provází obraz *Kramáře*. Je ostatně s podivem, že zas v tak totálních fragmentech na *pouze předpokládaném* obraze *Biskupa* uměl restaurátor vprostřed jinak zcela odpadlé malby tak pevně a jednoznačně luštit křížovku podivuhodně, zcela abstraktní tvarové sestavy.

Takřka křečovitě úsilí o sdělnost a zavděčení se divákovi je nejzřetelnější v obrazech *Vozky* a *Oráče*. U *Vozky* můžeme velmi těžko rozlišit, co je v tak důrazně konkretizovaných tvarech skutečně originální malba a co přemíra umělých retuší. U *Oráče* zas nejenže zcela zmizel působivý holbeinovský úběžník potahu před oráčem, ale máme obavy hraničící téměř s jistotou, že dohledání koní pod vrstvou vápna věnoval restaurátor minimum úsilí a jakési trpasličí poníky suverénně a bezostyšně domaloval na stěnu ze své vlastní malířské palety.

Co říci na závěr o Tanci smrti jako produktu dávno zmlizlého času? Byť jen v takové míře

umění, jakou mohl malíř prezentovat v mezích svého nadání a místních možností, a i přes nedostatky těch, kterým se po tolika letech dařilo plnit umělcovu vůli jen s určitými výhradami, hrají přece jen odhalené malby Tance smrti v kukském špitále tak dlouho postrádanou roli korunního svědka. Byly to přece ony, které už zastihly o jedné filipjakubské noci na Kalvárské hoře řádění ďáblů a čarodějů (konec dubna 1729), dívaly se na to, když Kuks přepadli Caraffovi kyrysníci a propukla kukská inkvizice (červenec 1729), byly už na zdech, když i k nim v listopadu 1729 přišel cenzor hradecké konzistoře Jan František Michálek, aby v nich dal zatřít všechno kacířské a pohoršlivé, konkrétně verše pod výjevem *Advokáta*, *Opata* a *Mnicha* a zřejmě z prudérních důvodů celou malbu *Milenců*.⁷

Fresky byly při tom, když k nim z dolní hrobky dolehl Wellsův smuteční projev nad rakví samého hraběte (5. 5. 1738), sledovaly shůry, jak dole v labském údolí v roce 1740 ničí obrovská povodeň řadu soch, vítaly po Františku Antonínovi jeho šlechtické nástupce a také řád milosrdných bratří, který zde začal od roku 1744 plnit příkazy hraběcí nadace. Byly nejúspěšnějšími diváky, když přímo pod nimi umírali po stovkách tereziánští vojáci zasažení tyfem. Ale už skryty pod bílým závojem přecházely čas, kdy se postupně rozpadaly a mizely poustevny svatého Antonína a Pavla v Novém lese a kdy na dohled od Braunova Betléma, pestře vybarveného, ale už porůstajícího prvním lišejníkem, se měnila v ruiny i kaple Povýšení svatého Kříže a z plochého skaliska o kus dál mezi stromy déšť a mráz rok po roce smýval a odlupoval Brandlovu malbu Útěku do Egypta. Ještě stále trpělivě čekaly na své vzkříšení, když na pravém labském břehu padl Filosofský dům a v odlehlem Hubertově údolí se na kmenech buků nejdříve křivilo a se stromy postupně umíralo mnoho desítek vyřezaných a pestře pomalovaných figur Kristových apoštolů, proroků, poustevníků a starověkých mudrců. Čas splašeně ubíhal a nad kukským kaskádovým schodištěm vetšel a pak i vyhořel Šporkův zámček s lázněmi, kypícími kdysi takovým životem...

To všechno a mnoho dalšího přecházelo špitální memento mori skrze onu půl třetí stovku let své klinické smrti, aby nakonec povstalo ze svého bílého hrobu a stalo se opět živoucím svědkem celé té zde jen velmi zběžně připomenuté minulosti.

■ Poznámky

⁷ Heinrich Benedikt, *Franz Anton Graf von Sporck*, Wien 1923, s. 194; Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 2003, s. 318, 417; Šerých (pozn. 1), s. 279–280.