

Falešné delftské kachle a zkreslené čínské náměty

False Delft Tiles and Distorted Chinese Motives

doc. LUCIE OLIVOVÁ, M.A., Ph.D., DSc.

Centrum asijských studií, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
Arna Nováka 1, 602 00 Brno; e-mail: lucieolivova@volny.cz

ABSTRAKT:

Tato studie se zabývá opomíjeným a zároveň ojedinělým jevem, kterým je výmalba interiérů znázorňující tzv. delftský keramický obklad. Je založena na průzkumu osmi interiérů v sedmi zámcích z 18. století. Všímá si souvislosti tzv. delftských kachlů s módou chinoiserie, jelikož většina zkoumaného materiálu aspoň částečně zpodobňuje čínské náměty.

ABSTRACT:

This study deals with a neglected, and at the same time unique phenomenon: the interior wall-painting representing the so called Delft ceramic tiles. The research is based on eight interiors in seven castles from the eighteenth century. The connection between Delft tiles and the chinoiserie-fashion is studied, since most of the material available represents – to a certain degree at least – Chinese topics.

KLÍČOVÉ SLOVA:

české země, 18. století, nástenná malba, delftské kachle, chinoiserie, Bruntál, Clam-Gallasův palác v Praze, Český Krumlov, Hořin, Jaroměřice nad R., Kunštát, Ostravsko, Ohři, Veltrusy

KEYWORDS:

Czech Lands, the 18th century, wall-painting, Delft tiles, chinoiserie, Bruntál, Clam-Gallasův palác in Prague, Český Krumlov, Hořin, Jaroměřice nad R., Kunštát, Ostrava, Ohři, Veltrusy

1 Článek vznikl v rámci projektu NAKI Řeč materiálu: Tradiční řemeslné technologie pro zacházení kulturného dědictví a současný životní styl (DG18P020V030). Výzkum byl nemohla uskutečnit bez laskavé pomoci a většinou kastelánu a majitele navštěvených zámků, pracovníků NPU a dalších, jejichž jména uvádím v abecedním pořadí: Kateřina Cichrová, Pavel Ecler, Jiří Jan Lobkowicz, Lubica Mezerová, Silvia Jeníček Pavlicová, Radim Petřík, Jana Petřová a Radim Štěpán.

2 Pavelc – Cichrová 2008, 12, passim.

3 Groteskní „magot“ čili „pagod“, figura břichatého rozesmátého Číňana v tureckém sedu, byla uveřejněna v jeho *Liens de Cheminées*, 1700–1711. Předloha buddhistických mnišů Budai, je v Číně známá a oblíbená. Bérain uvedl další typy, které se zabýdly ve evropských chinoiseriích, např. postavu ve splývavém rouchu se sluněníkem, muže se slámákenem, kónickým tvaru, nebo pavilon se zahnutým stříškami rohy. Pagani 2001, 130.

4 Mnohem starší tradici mají samozřejmě portugalské azulejos, které však s naším tématem nesouvisejí.

5 Kamermans 2011, 89–90.

6 Po pořádku není ani označení „kachle“, které se vztahuje na dřívější tvárnice užívané ke stavbě kamen. K obložení stěn uvádí SSIC (Academia, 1989) spíše zdobnělýn kachlík, čili ho připomírá na rozdíl od oborníků, jak badatelé, tak řemeslníci. Ti používají výhradně termín „obkladačka“, viz Braunová 1985, passim <https://www.hobbytec.cz/co-je-to-kachel/>. Nicméně laická veřejnost běžně obkladačku s kachlem zaměňuje.

7 Braunová 1985, 32.

8 Býval záhyben na dobových obrazech z interiéru, například na obraze Kartograf od J. Vermeera ve sbírce frankfurtského Städelsmuseu, a fádě dalších.

V rámci stavebních úprav, které probíhaly na zámku Český Krumlov po polovině 18. století, dal kníže Josef Adam Schwarzenberg (1722–1782) zařítit i honosný Orientální kabinet. V této malé místnosti byly uchovávány drahocenné předměty z porcelánu a laku, které se přivážely po moři až z „východní Indie“, jak se tehdy říkalo Číně. Okouzlení luxusními předměty a obdiv k čínské kultuře, o které zasvěceně psali misionáři, vyvolala v Evropě nadšený zájem, který trval po celé století. Nejbohatší vrstvy nakupovaly exotickou výzdobu pro své rezidence, kde scházelo autentické zboží, vypomohly imitace označované francouzským pojmem chinoiserie. Ty se měnily podle doby a oblasti, také na našem území jsou stylově velmi různorodé. Osobitou podobu jim propůjčil knížecí malíř František Jakub Prokýš (1713–1791), který v roce 1757 vyzdobil stěny a strop uvedeného Orientálního kabinetu.² Jejich celkovou plochu člení různé dekorativní prvky: rozviliny a kytky dělí strop do čtyř trojúhelníkových polí, malované pásy zdůrazňují římsu na horním okraji stěn, iluzivní etažery na spodní úrovni stěn nejsou iluzivní porcelánové nádoby, na dvou plných stěnách – těch bez oken či dverí – je ve středu umístěná mušle, v níž sedí jednou Číňan, podruhé Číňanka, oba nejspíše převzatí z rytin podle Jeana Béraina (1640–1711), francouzského návrháře a kreslíře.³ Všechno to spočívá na jednotném pozadí, a tím jsou malé čtverce (asi 12 x 12 cm) představující modrobílé keramické obložení. Každý čtverec je označený obvodovou zlatou linkou, uprostřed je jednoduchá scéna obtočená modrým kroužkem, v rozích tři modré tahy, které v celé sestavě vytvářejí květy. Scény v kroužku znázorňují postavy nebo stavby, které zjevně čerpají z čínské tematiky. Náměty se jen zřídka opakují, jejich rozvržení na stěně je víceméně nahodilé. Zrcadlo v rohu nad krbem celý interiér donekonečna replikuje.¹



Orientální kabinet na zámku Český Krumlov. Výmalba od F. J Prokýše, 1757. Pozadí iluzivní nástěnné malby tvoří namalované obkladačky s čínskými náměty. © Lucie Olivová.

Prokýšovo pojedí roztáčí vír otázek. Proč právě kachlíky, a když, tak proč malované, nikoliv skutečné? Jaké jsou náměty kreseb a zapadají programově do Orientálního kabinetu? Obkladačky, jaké Prokýš namaloval, se tehdy vyráběly v keramických dílnách v Nizozemí, zejména v provincích Holandia, Utrecht a Frísko.⁴ Jejich historie začíná už ve druhé polovině 16. století, kdy se v Antverpách usadili italští hrnčíři a uvedli fajáns: bílé zboží opatřené neprůhlednou cíničito-olovnatou polevou a zdobené barvami. Na začátku 17. století přišla do módy modrobílá barevná kombinace – pod vlivem porcelánu dováženého z Číny – a vystřídala původní pestrý dekor, tak se zrodila tzv. delftská keramika. Výroba masově narůstala a v polovině století se již oddělují výrobci nádobí od výrobců dlaždice a obkladaček.⁵ V městě Delft zůstaly podniky specializované na nádobí a výroba obkladové keramiky se přesunula do jiných měst. Označení „delftské kachle“ proto není správné, přestože se dosud běžně užívá.⁶ V druhé polovině 18. století se výroba delftského nádobí propadla, pouze obkladačky a dlaždice se vyrábějí dodnes.⁷ Zpočátku šlo výlučně o dlaždice na podlahy, ale po roce 1570 se objevuje obkladový pás na stěně při podlaze.⁸

Vysvětlení souvisí s hygienou, keramika se snadno čistí. Postupem času se obkladačkami pokrývaly stále větší plochy stěn v předsíni, kuchyni, sklepě, anebo lemovaly ohniště a krby.⁹ Jejich rozměry se v průběhu času zmenšily z 14,7 cm na necelých 13 cm, nebyly to ovšem dokonalé čtverce.¹⁰ Malý formát umožňoval jen jednoduché vyobrazení, uprostřed byl hlavní motiv, často doplněný menším dekorem v rozích, který při v sestavě vytvářel vedlejší motiv. Výrobci měli po ruce široký sortiment dekorů, od geometrických přes rostlinné po figurální; nabízeli i krajinky, městské veduty, lodě, zvířata, erby atd. Vzhledem ke konkurenci však neustále museli přicházet s něčím novým. Tak se v Nizozemí zrodil žánr, který přejímal tehdy módní čínské námety z grafických předloh.¹¹ Bylo třeba volit takové motivy, které na první pohled navodily představu Číny, například postavu v dlouhém šatě, postavu s kopánkem, což byl tehdy typický mužský účes, nebo pagodu (vysohou štíhlou věž s prohnutým krovem). Čínská afinita byla posílena skutečností, že šlo o modrobílou keramiku, logicky spojovanou s Čínou.¹² Je tudíž zřejmé, že kachlíky do Prokysova Orientálního kabinetu zapadají.

Hůrce se hledá odpověď na otázku, proč se při výzdobě kabinetu nepoužil skutečný keramický obklad. Pravděpodobně byl obtížně dostupný, ale nikoliv nedostupný. V Čechách známe přinejmenším dva historické interiéry vybavené modrobílými obkladačkami nizozemské provenience. V Paláci princů v Ostrově nad Ohří, postavenému v letech 1693–1696, byly nalezeny zbytky obkladu a dlažby s čínskými a holandskými motivy v bazénu v tzv. Diana lázní.¹³ A tak jediný příklad zachovaný in situ najdeme v loveckém zámečku Veltrusy; je jím retráda (toaletní místo) v prvním patře jihovýchodního křídla. Pravidelný pětiúhelníkový prostor je tak malý, že se v něm sotva otočíš. Tři stěny vyplňují dveře, ostatními se táhnou úzké vertikální pruhy kryté kvalitními modrobílými kachlíky 16 x 9 cm. Tento rozměr je atypický, původní čtverce byly zřejmě rozřezané na polovinu. Stejně obložení je i ve vedlejším „čínském salóně“ za kamny. Stylizovaný florální vzor obkladaček je hustší na borduře a volnější na vnitřní ploše, nota bene žádnou příbuznost s čínskými motivy nevykazuje.¹⁴ Stejný motiv přejímá také malba na stropě retrády, odkud by skutečná keramika dříve nebo později popadala. Zde je tedy důvod k nahrazení keramického obkladu malbou nasnadě.



Malovaný strop retrády na zámku Veltrusy. Neznámý dekoratér, 1764. Formát a dekor iluzívного obkladu věrně kopiruje keramický obklad na stěnách, přidává však hnědou barvu a bleděmodré ornament ve středu. © Lucie Olivová.

Retráda na zámku Veltrusy je zmiňovaná v inventáři z roku 1776,¹⁵ avšak je nepochyběně dřívější, z dob stavebních úprav v polovině století. I tak nelze v té době povážovat takovou výzdobu za něco nového. V Německu jsou obdobné památky starší, například sala terrena s keramickým obkladem na zámku Favorite (u města Ranstatt) se datuje do let 1710 až 1730, lovecký zámek Falkenlust (u města Brühl), kde jsou takto vyzdobené stěny schodiště, byl postaven v letech 1729 až 1740. V obou případech pokrývají nesrovnatelně větší plochu a jsou osazeny tak, aby opakujícími se vzory či kresbami vytvářely určitou symetrii. Obkladačky pro zámek Falkenlust vyrobili pravděpodobně ve Štrasburku, jsou na nich jezdci, ptáci nebo geometrické vzory. Námety se tedy odklonily od čínských, což ale neznamená, že ve Štrasburku dále nevyráběli obklady s čínskými námety.¹⁶ Nutno též upozornit, že v jiných interiérech se lze setkat se složitě sestavenými obrazci kytic, které svou důmyslností a bohatostí daleko přesahují výzdobu v Falkenlustu, natož ve Veltrusech.¹⁷ Je obecně přijímáno, že módní keramické obložení na zámcích nevzešlo z nizozemských obydlí, kde byly obkladačky účelové, nýbrž z Versailles, kde v letech 1671 až 1687 stával Trianon de Porcelaine.¹⁸ Tento první „čínský letohrádek“ v Evropě měl být (ale nebyl) z „porcelánu“, tak jako slavná Porcelánová pagoda v Nankingu, zprostředkovaná ilustrací v Nieuhofově cestopisu do Číny.¹⁹ Přestože byl Trianon poměrně brzy zbořen, z rytin a textů je jeho podoba dostatečně známá. Architekt neusiloval o postižení forem čínských staveb, ale snažil se přiblížit jejich domnělému materiálu, přičemž použil fajáns hlavně francouzské a též rotterdamské provenience. Tak se keramický obklad, alespoň v obydlicích aristokracie, posunul od praktických záměrů k estetickým. Na české území módní trend dorazil s lehkým zpožděním a hlavně, jak se zdá, bez materiálu. Způsobil to nouze nebo příhodnost? Jinými slovy, byly fajánsové obklady tak nedostupné, nebo bylo rozumnější spolehnout se na osvědčené dekoratéry, kteří místo vymalovali přesvědčivým a vkusným způsobem, navíc vyzdobili i stropy, kde by se skutečné obkladačky neudržely? Jejich práce navíc představovala poměrně nízkou položku z finančního rozpočtu. Namalované „delftské kachle“ se krom dvou již zmíněných interiérů dochovaly přinejmenším na pěti dalších zámcích²⁰ a jejich námety často souvisejí s dobovou čínskou módou. Co se plochy týče, největší zaujmá malba keramického modrobílého obkladu v centrálním sále loveckého zámečku v Horíně. Ten byl postaven v letech 1713–1720, stavebně upravován v letech 1736–1746 a v letech 1760–1767 vybaven interiéry s pozoruhodnou štukaturou od Carla Giuseppe Boschiho a krajinomalbami, spíše průměrnými, od místního umělce Ondřeje Pečiny.²¹ Lze předpokládat, že i výmalba centrálního sálu je z uvedeného třetího období proměn a že ji snad provedl právě Pečina. Jedná se o místo význačnou umístěním a velikostí, o rozloze asi 8 x 12 metrů. Nejen tím, ale i působivou klenbou, členěnou na tři díly, připomíná salu terrenu, neotevírá se však do vnějšího prostoru. Celou plochu stěn a nadezdívek pokrývá namalovaná, tedy iluzivní keramika. Je rozdělena do

⁹ Oczko, Pluis 2013, 16–17.

¹⁰ Kaufmann 1973, 35.

¹¹ Otázky související s původem „čínských“ výjevů na nizozemských obkladačkách byly a jsou podrobně studovány hlavně v Nizozemi, viz např. Pluis 2013, Kammermans 2013 aj. V samých počátcích (kolem 1620) byly předlohou malby na čínském výrobním porcelánu, ale v období, na něž se zaměřujeme a v němž převažují figurální motivy, sloužily jako zdroj tisků zapadovropské, zejména nizozemské provenience. Spolehlivě doloženo grafickou předlohou, na základě srovnání, jsou zatím pouze ilustrace z Nieuhofova cestopisu, viz pozn. 18.

¹² Třebaže v Číně se obkladačky nepoužívaly. Související „čínské“ interiéry a modrobílé keramické obkladu je proto vykonstruována.

¹³ Děkuji Pavlu Koderovi z Národního technického muzea, který mě na tento nález upozornil. Více ve výzkumné zprávě z Muzea Karlovy Vary na <http://kvmu.z.cz/tip/archeologie/vyzkum-2010-palat-princu-v-ostrove>.

¹⁴ Je ovšem na místě zmínit skutečnost, že retráda spojuje Čínský salón, vyzdobený čínskými tapetami, a Komorníkův pokoj s výmalbou chinoiserie.

¹⁵ Lukášová, Otavská 2015, 67 a 79.

¹⁶ Kretschmar 2010, 125–126.

¹⁷ Například v Porcelánovém pokoji ve Willanově v Varšavě, který údajně pochází již z doby okolo 1690 (Oczko, Pluis 2013, 16), nebo v kuchyni letohrádku Amalienburg, dostavěného roku 1739, v zámeckém komplexu Nymphenburg u Mnichova.

¹⁸ Viz například Kaufmann 1973, 65.

¹⁹ Nieuhof, J. Het Gezantschap der Nederlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarijschen Cham, den tegenwoerigen Keizer van China. Amsterdam: Van Meurs, 1665. Překlady do jiných jazyků nedlevovaly bezprostředně. Nástěnná malba nankinské pagody v Trojském zámku v Praze dokládá její oblibu i po stou letech.

²⁰ Tento výčet odpovídá současnemu stavu výzkumu.

²¹ Vlček 1997, 156.



Centrální sál na zámku v Hořině. Neznámý dekoratér (O. Pečina?), 1760–1767. Pohled na severovýchodní stěnu. © Lucie Olivová.

plošných segmentů, vycházejících z kompozice stěn, oken, dveří a patek. Tyto segmenty rámují pásy s rozvilinami při spodních a horních okrajích, případně v rozích a jiných exponovaných místech. Na jednotlivých obkladačkách, navzájem výrazně oddělených tmavými pásky, jsou zobrazeny rozličné scénky s lidskými, ale i zvířecími postavami (pes, okřídlená ryba) nebo také krajinkami. Nejednou jsou pojaty s humorem, například tančící postava nebo postava provádějící stojku. Právě humor je nápaditý a běžný na nizozemských obkladačkách a vcelku by se dalo říci, že výjevy v Hořině jsou inspirovány nizozemským prostředím, třebaže nevíme, jak bylo zprostředkováno. U tak rozmanitých motivů nezbývá než předpokládat, že malíř pracoval s četnými předlohami. Jestliže byly z keramiky, proč nebyly vzorky aplikovány v jiné části zámku? Snad proto, že předlohou mohly být neznámé grafické listy. Protože odpověď na tyto dohady dosud chybí, vrátíme se k námetům. Některé z nich totiž vycházejí z čínského prostředí. Na detailu považujeme za čínský námet zahrady ve čtvrté vodorovné řadě,



22 Taneční sál zdobí fresky, jež provedl Domenico Maria Francia (1702–1758) a pomocníci v letech 1735–1736 (Fidler 2017, 215). V této výzdobě se uplatnily čínské prvky.

Detail nástěnné malby, centrální sál na zámku v Hořině. © Lucie Olivová.

první čtverec zleva (tj. 4/1), dále trůnící postavu s turbanem a dýmkou (2/1) a skloněného muže (5/3). Jinde vidíme třeba dva muže nesoucí typická nosítka, či postavu s tyčí přes rameno, s lampiony nebo možná vázami připevněnými na obou koncích. Jako by malíř vypodobil neznámou nizozemskou předlohu se vším, co je jí vlastní – například humorné motivy – včetně toho, co je na ní zvláštní – tedy čínské motivy. Jen velikost překročil, neboť namalované čtverce mají rozměr 18 x 18 cm, výjevy jsou tedy dostatečně velké, a proto dobře čitelné. Nabízí se další vysvětlení, mohou být relativně pečlivě provedené proto, že zdobí významný sál.

Pokud ano, je třeba v té souvislosti upozornit na obdobnou výmalbu v nevelké přípravné jídelna zámku ve vzdáleném Bruntále, který patřil Řádu německých rytířů. Velikost namalovaných obkládaček je víceméně stejná, výjevy jsou provedené pečlivě a se stínováním, opět zřejmě díky dostatečně velikému formátu, ne však účelovému významu místo. V jednotlivých polích je lidská postava, často Číňan, zvíře, pták či ojediněle krajinka. Obkládačky nezdobí celý interiér, jsou malovány pouze v zrcadlech stěn a nad okny, kde jsou navzdory restaurování značně vybledlé, a na dřevěném vestavěném nábytku, kde jsou dosud čitelné. Na stěnách je každé uskupení je orámované rozvilinami, které jsou v horním pásu nápadně rozvinuté a doplněné iluzivními prvky (papoušek, soška), ve spodním pásu iluzivními vázami a jinými nádobami. Na rozdíl od hořínských „delftských kachlů“ jsou námety malované v Bruntále převážně čínské; chinoiseries se ostatně nacházejí i v jiných místnostech zámku. Přesné datování výmalby není známo.



Iluzivní obkládačky v přípravné jídelni, zámek v Bruntále. Neznámý dekoratér, 18. století. Modrobílá malba téma vzala za své, ne však ozdobné rámování. © Lucie Olivová.

Rovněž na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou, budovaném v letech 1700–1737, se nalézají interiéry s iluzivně namalovaným obkladem, především úzká chodba vedoucí k velkému tanecnímu sálu, jakož i stejným způsobem vymalovaná hudební oratoř nad tímto sálem.²² Mohly být dokončeny ve stejné době jako sál, kolem roku 1736. Namalované obkladačky navzájem odděluje jednoduchá přímka. Jsou sice poměrně velké (výška 37 cm, šířka kolem 25 cm), avšak výjevy na nich jsou

provedeny zkratkovitě až ledabyle. Jejich poměrná velikost není tedy zárukou pečlivého provedení, jak se mohlo zdát na předchozích dvou příkladech. Ledabyle provedení v Jaroměřicích vysvětlujeme tím, že neosvětlenou chodbou se jen rychle procházelo a na oratoři se pohybovaly osoby společensky na úrovni služebnictva. Okny na vnitřní stěně tanečního sálu bylo sice do oratoře zespod částečně vidět, ale ve vzdálenosti, která neumožňovala čtení detailů. Nebyl zřejmý důvod proč dílo provést pečlivě. Také je možné, že provedení ovlivnil styl zkratkové malby na čínském porcelánu z tzv. přechodného období (asi 1628–1683). Vzhledem k tému to okolnostem můžeme namítnout, zda je na místě určit tato vyobrazení jako malbu s čínskými motivy. Co je znakem čínskosti? Pro Evropana v 18. století bezpochyby modrobílá barevná kombinace, dále například postava v dlouhém hábitu s kónickým kloboukem, postava s paraplíčkem, s dýmkou, palma, stromek v kořenáci, podoba a jiné. Poletující cizokrajné ptáky můžeme považovat za fénixe – ale nemusíme. Na straně druhé jsou zde vyobrazení, která v „čínském“ významu čist nelze, například jehličnaný nebo budovy v barokním duchu. Dá se předpokládat, že je malíř zařadil z neznalosti, to už je ovšem v rovině hypotézy. A kdybychom nedokázali interpretovat výše uvedené znaky, kterými hovoří chinoiserie, mnohé tyto výjevy bychom za zpodobení čínských předloh nepovažovali.²³



Chodba vedoucí k Tanečnímu sálu, zámek v Jaroměřicích nad Rokytnou. Neznámý dekorátor, asi 1736. © Lucie Olivová.

Stále na zámku v Jaroměřicích, a to v Sále předků, je k vidění další a zde již nepochybný doklad toho, že modrobílá keramika byla spojována s čínskými námy. V tomto sále jsou čtyři kamna, dvě skutečná a dvě falešná, vyrobená ze dřeva. Světlý povrch zdobí lineární tmavomodrá malba znázorňující postavy v čínském oděvu, převážně zasazené do krajiny. Ve stejném duchu je namalovaný i keramický obklad ve výklencích za kamny, o rozmeru jednotlivých výjevů 53 x 67 centimetrů. Námy jsou výhradně čínské, výtvarné pojetí je odlehčené a spontánní, i když ne do té míry jako v místnostech přilehlých k tanecnímu sálu. Provedením se blíží celoplošným nástěnným chinoiseriím v Čajovém pokoji,²⁴ je pečlivější, a tudíž i čitelnější.

Ještě dříve byla provedena malba fabionu v Zrcadlovém kabinetě, kterým kulminuje tzv. parádní apartmán v prvním poschodí Clam-Gallasova paláce v Praze.²⁵ Také zde jsou k spatření namalované čtvercové obkladačky,



Iluzivní keramický obklad ve výklenku za kamny, Sál předků, zámek v Jaroměřicích nad Rokytnou. Neznámý dekorátor, mezi 1736–1741. Za povšimnutí stojí typicky čínský překlad svrchní haleny a široké rukávy, na stavbě vyzdvižené rohy krovu a římsy. © Lucie Olivová.

i když nezřetelně, ve výšce přes 4,5 metru a ve stínu vrhaném nápadným lustrem, ke kterému se ještě vrátíme. Kompozičně slouží namalovaný keramický obklad pouze ke zdůraznění čtyř rohů, to znamená, že jde o relativně malé sekce oddělené od zbytku fabionu zvlněnou bordurou. Modrá malba na bílých kachlicích je zjednodušena na stylizovaný čtyřlistek nebo chcete-li, protínající se diagonály s konci rozvedenými do srdcovitého tvaru. Přesto jim můžeme příkrounit čínskou konotaci, protože postavy vymalované na fabionu představují nejen evropské venkovany nebo kejklíře, ale i Číňany, stylizované podle francouzských rytin.²⁶ Jinak řečeno, výzdoba čínských motivů byla uplatněna na hlavním pásu a iluzivní keramiku, jejíž kresba je neutrální, můžeme za daných okolností interpretovat v duchu čínské módy. Rovněž zmíněný lustr, byť později, z 19. století, je sestaven z čínských porcelánových misek a talířků a přináleží tedy do interiéru s čínským vybavením. Dochovala se smlouva z roku 1727²⁷ na výzdobu stropu, jemuž dominuje freska od Carla Innocenza Carloneho; fabion je sice výrazný, ale přesto pouhý doprovodný pás, který ji zespoda lemujeme. Není tudíž vyloučené, že ho nevyzdobil mistr, ale pomocník.



Detail fabionu v Zrcadlovém kabinetě, Clam-Gallasův palác v Praze. Neznámý malíř (C. I. Carbone?), 1727. Vpravo je viditelný segment s namalovanými delftskými kachly. Monogram vlevo patří Philippu Josephovi (Graf von Gallas) (= PJVG), 1703–1757, který nástropní malbu objednal. © Lucie Olivová.

Zřejmě nejmladší příklad iluzivního keramického obkladu pochází ze zámku Kunštát, jehož stavební historie je dlouhá a složitá. V roce 1790, kdy byly zkrášleny

²³ Například dnešní čínské, byť vzdálené publikum je nezná a nespatřuje v nich nic čínského.

²⁴ Ten uzavírá západní křídlo zámku, navazuje na sál s malbou pergoly z roku 1741. Výjev v Čajovém pokoji znázorňuje skupinku Číňanů zabraných do hry, jída a jiné činnosti, či sítové figury. Zrcadla s jednotlivými scénkami jsou obklopena rozvilinami a páskovým ornamentem, rozhodně tedy nepřipomínají keramický obklad, vzhledem k monochromnímu, šedivému provedení působí spíše jako nedokončené. Podle Fidlera (2017, 224–225) autorem snad mohl být Alessandro Feretti, nepríliš známý malíř, který se podílel na nášterně výzdobě zámku.

²⁵ Palác byl vystavěn v letech 1690–1719, za Jana Václava von Galas, v závěrečné fázi se na projektu podílel J. B. Fischer z Erlachu. Právě on navrhl čelné křídlo, ve kterém je zmiňovaný apartmán.

²⁶ Konkrétní vzory byly dosud určeny. Oblíbily takto komponovaných „čínských ornamentů“ ještě dlouho po královci, mimo jiné díky grafickým listům od F. Bouchera, Suite de Figures Chinoises, kolem 1735, a zejména J. Pillementa, jehož soubor asi 200 listů L’Oeuvre de Pillement vyšel v 1767.

²⁷ Publikována v Krummholtz 2007. M. Krummholtz děkuje za objasnění historického pozadí fresky a monogramu.

reprezentativní sály v jižním křídle Horního (Nového) zámku, nebo krátce poté, byl takto vymalován jeden z pokojů v horním patře. Jde o středně velkou místnost v soukromém apartmánu majitele. V dokumentaci to však není zaznamenáno, navíc byly stěny později přemalovány a teprve nedávno byla spodní vrstva objevena a restaurována, nepodařilo se však obnovit celou plochu původní malby. Pomyslný obklad se skládá z obdélníčků



Interiér s částečně obnovenou výmalbou v interiéru na SZ Kunštát. Neznámý malíř, asi 1790.
© Lucie Olivová.

10 x 15 cm, spočívajících na širší hraně. Kresby jsou ve srovnání s nizozemskými vzory komplikované, vlastně je ani nepřipomínají. Je třeba doplnit, že od 18. století se „čínské“ série vypalovaly také v Anglii, Německu a Francii. Byla na nich mnohem složitější vyobrazení Číňana v krajině, inspirována chinoiseriem. ²⁸ Pokud se tedy výmalba na Kunštátě inspirovala skutečnou předlohou, zřejmě šlo o tyto výrobky. Scénky v jednotlivých obdélníčkách nejsou lineární. Jde o plošnou malbu s odstíny šedé, bleděmodré a bílé, s dodatečnou tmavomodrou kresbou. Obdélníčky jsou orámovány černou přímou, avšak nepřiléhají k sobě, je mezi nimi určitý odstup; je zajímavé, že opticky vystihují keramický obklad, přestože mu technicky neodpovídají. Jednotlivé scénky, vytvářené zřejmě pomocí šablón, se opakují. Nejčastějším námětem je architektura, jen v některých případech orientalizující, ne však vyloženě čínská. To opět může být dánou neznalostí, nikoliv úmyslem. Co čínskost celé série zachránilo, jsou výjevy s Číňanem v dlouhém šatě s konickým kloboukem. Jsou dvojího druhu, na jedných

postava sedí pod stromem a v ruce drží ptáka nebo malý baldachýn nebo větev, na druhých klečí zády s hlavou natočenou k nám. Postavy vyplňují půlku formátu, v druhé půlce je stavba stejně velikosti jako postava. Díky tomuto zvětšení postavy jsou figurální scény nápadné, třebaže jsou méně zastoupeny. Autorství není známo. Jak zmiňuje moravský sběratel a historik J. P. Cerroni, v téže době pracoval na výzdobě zámeckých interiérů malíř Wenzl Waitzmann (1764?–po 1820), případně také jeho bratr, ²⁹ nelze však doložit, ba ani předpokládat, že by se některý z nich zabýval iluzivními obkladačkami. Podle Cerroniho Wenzl Waitzmann dále vymaloval interiér již zaniklého čínského pavilonku, což dokládá zájem objednavatele o čínskou módu a napomáhá naší interpretaci námětu zkoumaných nástěnných maleb v Kunštátě jako „čínských“.



Detail nástěnné malby, interiér na SZ Kunštát. V každé řadě alternují dvě různá vyobrazení.
© Lucie Olivová.

ZÁVĚR

Modrobílá keramika byla často spojovaná s Čínou, přestože se ještě před objevem výroby porcelánu v roce 1710 vyráběla i v Evropě, zejména v nizozemském městě Delft. Delftská fajáns se však rovněž inspirovala čínskými předlohami, jak přímo tak zprostředkovaně. Nejstarší „delftské kachle“ s čínskými, převážně figurálními náměty, jsou z doby kolem 1620 a vycházejí z maleb na čínském porcelánu,³⁰ během následujících třiceti let se výjevy a jejich kompozice proměnily. Zprvu byl hlavní výjev proveden v kružnici – tak jako na malbě v českokrumlovském kabinetu. Později kruh mizí a formát se o něco zmenšuje. Předlohou oblíbených čínských sérií se stávají snáze dostupné grafické listy vytvořené Evropany. Můžeme jít ještě dále a vidět v nich doklad o tom, jak si v Nizozemsku představovali Čínu. Nebylo podstatné, že malby nevycházejí z autentických předloh.

Je zarážející, že v českých zemích se obkladová fajáns v podstatě dochovala jen v malované replice. Chtěli snad zadavatelé ušetřit? Takový výklad se nabízí. Vybavit místo keramickým obkladem bylo v samotném Nizozemí nákladné, ne však nedostupné: na výzdobu menší místnosti bylo třeba asi 100 kusů, cena za 1000 kusů se pohybovala mezi 21 až 27 guilderů.³¹ Vývoz obkladaček do dalších evropských zemí byl poměrně běžný a zvolit místo skutečného obkladu výmalbu nebylo nutné. Je ovšem nutné vzít v úvahu, že postavení objednavatelů například z Německa a Polska, zmíněných v tomto článku, kteří dali vyzdobit interiéry pravým keramickým obkladem, bylo nesrovnatelně vyšší nežli postavení objednavatelů v Čechách a na Moravě, a tím byly rovněž dány jejich skromnější finanční možnosti. Iluzivní obkladačky představují neobvyklý druh výzdoby. I když nejsou zvláštností českých zemí – například částečně zdobí interiér v lázeňském pavilonu Bougival ve Francii (1710)³² – dalo by se říci, že na území České republiky se objevují ve zvýšené koncentraci.³³ Teoreticky jimi můžeme doložit oblibu skutečných delftských kachlů, zde zprostředkovaných malbou.

Jak se zdá, do českých zemí nepronikla povědomost o sestavách z obkladaček, vytvářejících bohaté kyticce, známých v modrobílé třeba ze zámku Wilanów na předměstí Varšavy nebo v barevném provedení z letohrádku Amalienburg v zámeckém areálu Nymphenburg.³⁴ Za předpokladu, že nástěnná malba dokáže vykouzlit téměř

²⁸ Ray 1973, 226–233. Je třeba připomenout, že ani obklady ani delftské kachle převážně nečerpaly z malby na čínském porcelánu.

²⁹ Jan Petr Cerroni (1753–1826). Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren. Rukopis, Moravský zemský archiv v Brně, fond G 12 Cerronioho sbírka, Cerr. I, č. 32–34. Převzato z Kalábová 2000, 4.

³⁰ Muzeum Nederlands Tegelmuseum Otterlo vlastní nejstarší sadu čtyř obkladaček (inv. č. 00376), na kterých je rozděleno výtvarem provedení záhorní, viz <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=urn:nbn:TM01:00376>

³¹ Montias 1982, 312.

³² Bentz 2018, 13–14.

³³ Zatím jsem neměla možnost pátrat v dalších oblastech bývalého habsburského Rakouska.

³⁴ Viz pozn. 16.

cokoliv, absence květinových nebo i figurálních tableaux alespoň v malované podobě překvapí. Přirozeně je nákonc třeba zvážit společenský význam obkladového dekoru. V aristokratických sídlech v západní Evropě bylo keramické obložení používáno v kuchyních, šatnách a lázních, například na zámku Rosenborg v Kodani se dochovala „králova lázeň“ z roku 1705.³⁵ Naproti tomu v českých zemích pouhé namalované repliky zdobili do konce společenské prostory a interiéry reprezentativní povahy, například v Hořině zdobí hlavní sál celého komplexu. Jsou provedeny pečlivě a rámuje je bohaté rozviliny, v kabinetu v Českém Krumlově jsou iluzívní

modrobílé obkladačky s čínskými motivy provedeny nanejvýš zdobně. Naopak výjevy provedené narychlo a schematicky se objevují v interiérech provozní povahy, což se mimochodem neslučuje s původním estetickým cílením čínských předloh, kde byla zkratka a spontaneita projevem nejvyššího umění. Stejným způsobem určuje rozdíly v provedení evropských replik i velikost formátu. Vyplývá z toho, že na příkladu iluzívních obkladaček můžeme doložit zkreslení pravého, resp. původního významu a smyslu kulturních prvků, ke kterému při jejich násobeném přenosu nutně docházelo.

³⁵ Viz <http://www.kongresssamling.dk/en/rosenborg/room/christian-ivs-toilet/>

LITERATURA

- Bentz, B. (2018). *Le carrelage peint: imitation ou adaptation des carreaux de faïence?* Histoire et archéologie 6, 29–43.
- Braunová, A. (1985). Kouzlo keramiky a porcelánu. Praha: Práce.
- Fidler, P. et al. (2017). Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích n. R. Č. Budějovice: NPÚ, ÚOP v Českých Budějovicích.
- Kalábová, L. (2000). Malíři a dekoratéři v Brně kolem roku 1800. Opuscula historiae atrium. *Studia minoris Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, F 44.
- Kamermans, J. (2011). *Het Tegel boek: Hoogtepunten uit het Nederlands Tegelmuseum*. Zwolle: Waanders.
- Kamermans, J. (Ed.) (2013). *Verglaasde charme: de schoonheid van de Nederlandse tegel / Glazed charm: the beauty of Dutch Blue-and-white tiles*. Zwolle: SPA uitgevers.
- Kaufmann, G. (1973). *Bemalte Wandfliesen. Bunte Welt auf kleinen Platten. Kulturgeschichte, Technik und Dekoration der Fliesen in Mitteleuropa*. München: Callweg.
- Kretzschmar, F. (2010). Chinoise Bauten und Lackkabinette des Kölner Kurfürsten Clemens August. In D. Welich (Ed.), *China in Schloss und Garten. Chinoise Architekturen und Innenräume*. Dresden, Sandstein Verlag und Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, 120–140.
- Krummholz, M. (2007). Santino Bussi und Carlo Innocenzo Carlone im Prager Palais Clam-Gallas. In M. Mádl, M. Šeferisová Loudová, Z. Wörgötter (Eds.), *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa*. Praha: Artefactum, 219–232.
- Lukášová, E., Otávská, V. (2015). Aristokratický interiér doby baroka ve světle historických inventářů. Praha: Národní památkový ústav.
- Montias, J. M. (1982). *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Oczko, P., Pluis, J. (2013). *Gabinet farfurowy w Pałacu w Wilanowie. Studium historyczno-ikonograficzne*. Warszawa: Muzeum Pałacu króla Jana III.
- Pagani, C. (2001). *Eastern Magnificence & European Ingenuity: clocks of late imperial China*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Pavelec, P., Cichrová, K. (2008). *Bellaria: František Jakub Prokýš: Rokokový malíř*. České Budějovice: FOTO MIDA.
- Pluis, J. (2013). *De Nederlandse Tegel: Decors en benamingen 1570–1930 / The Dutch Blue-and-white tile: Designs and Names 1570–1930*. Leiden: Primavera.
- Ray, A. (1973). *English Delftware Blue-and-white Tiles*. London: Faber and Faber.
- Vlček, P. (1997). *Encyklopédie českých zámků*. Praha: Libri.