

# Buquoyský Rožmberk / Buquoys' Rožmberk

Vizuální kultura šlechtického sídla v období romantického historismu

Visual Culture of an Aristocratic Seat in the Period of Romantic Historicism

Jan Ivanega, Petr Šámal, Petra Trnková

3/

## Starožitnosti v nové době.

### Fotografové na Rožmberku v padesátých a šedesátých letech 19. století

Petra Trnková

#### Jiří Jan Jindřich Buquoy a fotografie

Ačkoli slovo „starožitnosti“ (ať už ve smyslu starý, starobylý nebo starobyle vypadající) patřilo na Rožmberku za Jiřího Jana Jindřicha Buquoye mezi slova nejčastěji skloňovaná, záhy zde našla prostor i toho času nejmodernější zobrazovací metoda – fotografie, a to v míře na tehdejší středoevropské poměry nevídané. Během dvou dekad tu vznikl soubor několika set fotografií, který svým rozsahem, komplexností i dobou vzniku sahá za hranice běžné fotografické produkce v tehdejší rakouské monarchii.

Nejstarším známým – a poměrně překvapivým – dokladem zájmu Jiřího Jana o fotografii je účetní doklad z 15. října 1841 o zaplacení 71 zl. a 20 kr. jistému Tetznerovi<sup>1</sup> za „v Lipsku obstaraný daguerrotypický aparát“.<sup>2</sup> Bližší okolnosti tohoto nákupu bohužel nejsou známy, stejně tak jméno prodejce, výrobce či podoba fotoaparátu. V Lipsku se daguerrotypie od samého počátku těšila velké pozornosti. S podporou silného polygrafického a nakladatelského průmyslu se město stalo důležitým zprostředkovatelem nejnovějších informací, včetně zpráv o fotografii. Vycházelo zde nejen množství novinových titulů, ale i odborné publikace; později např. i Hornův časopis *Photographisches Journal*.<sup>3</sup> Již na podzim roku 1839 se tu objevili také první prodejci daguerrotypických přístrojů – mechanik a člen Polytechnische Gesellschaft Emil Stöhrer, dále Institut Tauber nabízející aparát vlastní konstrukce či další člen Polytechnische Gesellschaft – optik J. F. Osterland.<sup>4</sup> První zakázkoví fotografové se v Lipsku usazují až v roce 1842 – v lednu nakrátko Josef Weninger a o několik týdnů později si otevírají ateliéry Eduard Wehnert a Carl Dauthendey. Podzim roku 1841 byl tedy pořád ještě dobou experimentování a hledání. Stálý profesionální ateliér, jako byl například známý ateliér Wilhelma Horna v Praze, shodou okolností otevřený ve stejném měsíci, kdy byla vykázána zmíněná transakce, patřil mezi naprosté výjimky. Viděno z této perspektivy, zdá se pravděpodobnější, že konečným příjemcem daguerrotypického aparátu z Lipska nebyl Jiří Jan Jindřich, ale jeho otec Jiří František August Buquoy, známý svými technickými a přírodovědnými zájmy a kontakty v nejvyšších vědeckých kruzích.<sup>5</sup>

Jakkoli by bylo zajímavé sledovat dále tuto stopu, z pohledu „buquoyského Rožmberku“ je podstatné až následující období, zejména konec padesátých let a léta šedesátá. V souvislosti se stavebními, dekorativními a sběratelskými aktivitami majitele panství i s jeho zásahy

69 Anonym, město Rožmberk, kolem 1862  
Anon., view of the town of Rožmberk, c. 1862



70 Carl von Jagemann, Jiří Jan Jindřich Buquoy a Sofie Terezie, roz. Oettingen-Wallersteinová, 1858–1866  
Carl von Jagemann, Georg Johann Heinrich Buquoy and Sophie Therese, née Oettingen-Wallerstein, 1858–1866

do okolní krajiny pokračovala na Rožmbersku, stejně jako v uplynulých letech, důkladná obrazová dokumentace postupně realizovaných změn. Avšak v tomto období byl úkol svěřen téměř výhradně fotografům, kteří plynule navázali na práci svých předchůdců. Oproti malbě, které se v předcházející studii podrobně věnuje Petr Šámal a která hrála na Rožmberku dvě plnohodnotné role – výzdobnou a dokumentační, tematický a funkční prostor určený fotografii byl mnohem užší. Necháme-li stranou zachované či doložené fotografické portréty z pražských a vídeňských ateliérů, které se často stávaly zajímavou součástí výzdoby interiérů, dosud se v souvislosti s Jiřím Janem Jindřichem Buquoyem podařilo nalézt jen jedinou a navíc pouze marginální zmínku o dekorační funkci fotografických obrazů.<sup>6</sup> Prvořadým úkolem fotografů – očividně v návaznosti na malby Rudolfa von Alta – bylo dokumentovat prostor, jeho proměny, architektonické úpravy i dekorace a uspořádání interiéru. Avšak na rozdíl od malby se zde fotografie uplatnila mnohem více i v jiném žánru, a sice na poli umělecké reprodukce a dokumentace uměleckých sbírek. Z dochovaných pramenů je zřejmé, že na přelomu padesátých a šedesátých let fotografie na Rožmberku v dokumentační rovině plně nahradila mnohem pracnější malbu. Je však otázkou, zda hlavním důvodem bylo čiré nadšení Jiřího Jana pro fotografii, nebo zda tu sehrála prvořadou roli skutečnost, že dva z jeho hlavních dodavatelů – Alois Gustav Schulz a Friedrich Ströbel – na začátku šedesátých let zemřeli.<sup>7</sup>

Na úvod ještě dodejme, že stejně jako v případě malby vznikaly obdobné fotografie víceméně paralelně také na dalších buquoyových panstvích, zejména v Nových Hradech, na Červeném Hrádku a na Hauenštejně (Horní Hrad).

### „Buquoyští“ fotografové<sup>8</sup>

Nejstarší doklady o fotografických zakázkách Jiřího Jana Jindřicha Buquoye, případně jeho manželky Sofie Terezie, roz. kněžny Oettingen-Wallersteinové, se pochopitelně týkají portrétní produkce. Již v roce 1849 se setkáváme se jménem vídeňského malíře, litografa, miniaturisty a fotografa Rudolfa Gaupmanna (1811–1877), autora mnoha portrétních maleb umístěných v interiérech Dolního hradu,<sup>9</sup> a to v souvislosti s platbou 45 zl. za fotografické portréty hraběte a hraběnky.<sup>10</sup> Dle možností a standardů tehdejší portrétní praxe lze usuzovat, že šlo o přemalbu fotografií na slaném papíru. Další platba za fotografické práce se objevuje v roce 1851 – 60 zl. za čtyři práce „vídeňskému fotografu Koberweinovi“.<sup>11</sup> Pravděpodobně šlo o malíře a fotografa Georga Koberweina (1820–1876), absolventa vídeňské akademie, později majitele původního ateliéru Gerothwohl & Tanner, který se stejně jako Gaupmann vedle portrétní malby věnoval i kolorování a přemalbě fotografických portrétů.<sup>12</sup> Na konci padesátých a počátkem šedesátých let se setkáváme také se jmény Josefa Fischera, Wilhelma Rupp, Moritze Ludwiga Wintera, Ludwiga Angerera a dalších.<sup>13</sup> [obr. 70]

Ve vztahu k samému Rožmberku jsou ovšem mnohem důležitější fotografické snímky architektury, zámeckého mobiliáře a veduty, které se ve větší míře objevují až na sklonku padesátých let, tedy v době, kdy je dokončen Dolní hrad, vrcholí stavební práce v Horním

hradu – tzv. Novém zámku – a pomalu ubývá malířských zakázek. Nejstarší doklad související s tímto typem fotografií, který se prozatím podařilo identifikovat, se vztahuje k roku 1853 a opět se týká Rudolfa Gaupmanna. Stejně jako v případě malířské výzdoby interiérů v Dolním hradu nebo portrétních fotografií, i zde tedy Gaupmann sehrál takřka pionýrskou roli. Účetní doklad bohužel neposkytuje žádné bližší informace než to, že předmětem platby bylo deset fotografických pohledů, za něž hrabě zaplatil celkem 50 zl.<sup>14</sup> Mohlo tedy jít o snímky Rožmberku, ale stejně tak Nových Hradů nebo úplně jiné lokality.

Nejstarší známé fotografie Rožmberku tak pocházejí až z konce padesátých let. Jejich autorem byl přední vídeňský fotograf Andreas Groll (1812–1872), specialista na snímky architektury, starožitností, u nás známý především coby autor nejstarších fotografií Prahy, Kutné Hory a několika dalších lokalit.<sup>15</sup> Z řady fotografů, kteří na Rožmberku pracovali, se Groll zcela vymyká – svými zkušenostmi, renomé i samými fotografiemi, jež prozrazují o poslední fázi stavebních úprav v horní části hradního komplexu mnohem více než ostatní. Andreas Groll navštívil Rožmberk nejméně dvakrát. Poprvé přichází v době, kdy byla v horní části hradu dokončena cottage (prozatím pouze jako jednopatrová budova), k čemuž došlo zhruba v červnu 1857,<sup>16</sup> a zároveň to muselo být předtím, než byl postaven poslední výrazný objekt celého areálu – zahradní gloriety. Tuto skutečnost dokládají fotografie, včetně panoramatu, na nichž je zachycena maketa v měřítku přibližně 1:1, instalovaná na místě budoucí stavby.<sup>17</sup> [obr. 80, 82] Tyto okolnosti i další prameny napovídají, že fotografie vznikly v létě nebo na podzim téhož roku. Na místě je zejména srovnání s jedním z akvarelů Rudolfa von Alta, jenž zachycuje stejný motiv – pohled na průčelí cottage z podesty budoucího gloriety – a nese v roce 1857. Porovnáme-li fotografii s malbou (a vezmeme-li v potaz Altovu pověstnou preciznost), je jisté, že fotografie i malba vznikly krátce po sobě. [obr. 83, 84] V korespondenci Jiřího Jana Jindřicha Buquoye se navíc objevuje ještě jedna indicie, týkající se s největší pravděpodobností Andree Grolla osobně, a to v dopisu hraběte adresovaném ředitelství rožmberského panství 17. srpna téhož roku. V samém závěru pisatel nařizuje lesnímu adjunktovi přidělit „fotografovi, pakliže bude pracovat v jeho zámku, pomocnou sílu“.<sup>18</sup> Znamenalo by to, že Groll na Rožmberku pobýval po tomto datu, na konci srpna, případně v září roku 1857.

Jak jsem už zmínila, Groll pracoval na Rožmberku nejméně dvakrát, neboť na dalších záběrech již zdokumentoval dokončený gloriety. Zhotovil nejen komparativní fotografie ke starším snímkům makety, ale stavbu zachytil na mnoha dalších záběrech, včetně pohledu z Jakobínky. [obr. 81] Ani v tomto případě nelze přesně říci, kdy fotografie vznikly, avšak můžeme bezpečně vymezit horní časovou hranici jejich vzniku. Jak už naznačil v závěru své studie Petr Šámal, vznik některých maleb Aloise Gustava Schulze, který zemřel v lednu roku 1860, byl spjat s fotografií. Na mysl měl právě snímky Andree Grolla. V pokladním deníku Jiřího Jana ze dne 27. června 1859 nacházíme záznam o platbě 60 zl. malíři Schulzovi za dodání – doslova – „5 kusů dle fotografií namalovaných obrazů rožmberských prostor [Anlagen]“.<sup>19</sup> Jedinou „rožmberskou“ malbou Aloise Gustava Schulze, kterou můžeme v této chvíli ztotožnit s konkrétní fotografickou předlohou, je severozápadní pohled na gloriety.<sup>20</sup> [obr. 85, 86] Druhá



71 Andreas Groll, zahrada Horního hradu s Jakobínkou, 1857 (?)  
Andreas Groll, Upper Castle garden with Jakobinka Tower, 1857 (?)



72 Anonym, gloriet, kolem 1862 / Anon., gloriette, c. 1862

série Grollových fotografií tedy musela vzniknout v průběhu roku 1858 nebo v první polovině roku následujícího. Vzhledem k dalším zakázkám Andree Grolla z této doby se zdá být pravděpodobnější až rok 1859, kdy se pohyboval na několika místech podél horního toku Dunaje, včetně okolí Lince,<sup>21</sup> odkud se mohl po dráze poměrně snadno dostat až do nedalekého Rybníku (Certlova); naopak v roce 1858 je doložena jeho práce pro Liechtensteiny v Lednici.<sup>22</sup> Nejenže nám tedy zmíněný účetní doklad umožňuje zpřesnit dataci Grollových fotografií, ale navíc připomíná již tehdy velmi důležité téma vzájemného prolínání fotografie s ostatními výtvarnými disciplínami a ukazuje, jak nenápadně a s jakou samozřejmostí mohla být fotografie dále využita.<sup>23</sup>

Přibližně ve stejné době jako Groll pracoval pro hraběcí rodinu také jirkovský fotograf Josef Fischer (data neznáma), a to na severočeských panstvích Červený Hrádek a Hauenštejn. Oč méně toho dnes víme o jeho osobě, o to podrobnější zprávy máme o buquoyských zakázkách. Z účetních dokladů vyplývá, že v letech 1859–1862 mu bylo kromě několika desítek zlatých za portréty, reprodukce, prohlížečky stereofotografií apod. vyplaceno minimálně 560 zl. za fotografické pohledy na Červený Hrádek, Hauenštejn, Dobříčany a další lokality. Přesné číslo bohužel nelze určit, nicméně i tak je zřejmé, že šlo o enormní zakázku, která v součtu představovala minimálně 300 kusů fotografií, mezi nimiž se překvapivě často objevují i stereosnímky.<sup>24</sup> Navzdory tomu nejsou žádné z jeho prací v rodinném archivu doloženy. I tak nám tento archivní doklad poskytuje důležitou informaci, neboť svědčí o tom, že obrazová dokumentace na severočeských panstvích probíhala paralelně s dokumentací v jižních Čechách a na obou se podíleli nejen malíři, ale i fotografové.

Vraťme se však zpět na Rožmberk. Jen pár let po Grollovi, pravděpodobně v roce 1862, zde vznikl menší, ale o to pozoruhodnější soubor fotografií Dolního i Horního hradu, a to – vůbec poprvé – včetně záběrů z interiéru.<sup>25</sup> [obr. 69, 72, 87, 88] Stejně jako Groll a fotografové, kteří přišli v dalších letech, vytvořil i tento prozatím neznámý autor pro Buquoye k rožmberským fotografiím pendant v Nových Hradech, z velké části v Tereziině údolí.<sup>26</sup> [obr. 73] Ačkoli svými estetickými kvalitami série daleko předčí ostatní fotografie, o jejím autorovi nevíme vůbec nic. Ocitáme se tak ve zcela opačné situaci než v případě Josefa Fischera. V této chvíli nelze vyslovit ani žádnou hypotézu.<sup>27</sup> Na základě nepřímých indicií lze pouze předpokládat, že šlo o umělecky školeného autora z okruhu „buquoyských“ nebo jihočeských fotografů; lze uvažovat například o Wilhemu Hornovi (1809–1891), který byl jako jeden z mála zdejších fotografů v této době schopen pracovat v interiéru,<sup>28</sup> nebo o jihočeském malíři a fotografu, absolventovi pražské akademie Bartoloměji Czrunovi (1824–1902), jenž ve stejné době fotografoval na Hluboké pro Schwarzenberky.<sup>29</sup>

V případě fotografů, kteří přicházeli na Rožmberk v dalších letech, už můžeme být konkrétnější, přestože ani jeden z nich nepatří mezi všeobecně známé. Ráda bych připomněla alespoň dva – Paula des Granges a Franze Polaka. O životní a profesní dráze barona Paula des Granges (1825–1911) již bylo publikováno poměrně mnoho, byť většinou s velkým otazníkem.<sup>30</sup> Bohužel téměř všechny informace se vztahují až k období po roce 1865, jemuž buquoyské angažmá předcházelo. Předci Paula des Granges pocházeli z Německa, nicméně



73 Anonym, bažantnice u Nových Hradů, kolem 1862  
Anon., Nové Hradý pheasantry, c. 1862



74 Franz Polak, Český Krumlov, kolem 1870 / Franz Polak, Český Krumlov, c. 1870

on sám vyrůstal na řeckém ostrově Euboiia, kde se jeho otec usadil už ve dvacátých letech, a s Řeckem jsou hypoteticky spojovány i jeho fotografické začátky. Avšak nejstarší známé fotografie pochází až z doby právě kolem roku 1865, kdy působil ve Vídni. Mezi ně patří i práce z Rožmberku nad Vltavou a z Nových Hradů. V tomto roce totiž ve *Photographische Correspondenz* vyšla zpráva o tom, že Paul des Granges, člen vídeňské Photographische Gesellschaft, daroval do spolkové sbírky fotografie interiéru svatoštěpánského domu.<sup>31</sup> Jedním dechem jsou zmiňovány též fotografie z Rožmberku, zvláště snímky interiérů.<sup>32</sup> Více informací o jeho středoevropské etapě bohužel zatím nemáme, a to ani o jeho zakázce pro Jiřího Jana Jindřicha Buquoye. V druhé polovině šedesátých let se Paul des Granges údajně vrátil do Řecka, kde se s úspěchem věnoval dokumentaci starověkých památek. Později, na začátku sedmdesátých let, se usadil ve Florencii, o čemž svědčí jeho korespondence. Ačkoli ve střední Evropě setrval jen krátce, i po odchodu udržoval kontakty se zdejšími prostředím, především s fotografy kolem spolku Verein zur Förderung der Photographie in Berlin a s archeologickými ústavami v Německu.<sup>33</sup> Co přesně vedlo hraběte k volbě tohoto fotografa, není jisté. Důvodem mohla být dost dobře jeho schopnost fotografovat v interiéru a pracovat s velkým formátem, nevýmáje skládaná panoramata. [obr. 89, 90, 95] Ale stejně tak nelze vyloučit, že roli sehrál i jeho šlechtický původ, punc exotiky, který jej ve Vídni provázel, anebo zkušenost s fotografováním architektonických památek. Stejně jako u předchozího anonymního autora i v případě Paula des Granges stále zůstávají mnohé otázky otevřené.

Pokročíme-li v čase a podíváme se na přelom šedesátých a sedmdesátých let, narazíme na neméně pozoruhodnou osobnost – až donedávna zcela zapomenutého krumlovského fotografa Franze Polaka (1834–1893).<sup>34</sup> [obr. 75] Na rozdíl od svých předchůdců byl na Rožmberku téměř doma a stejně jako Fischer na Červeném Hrádku i on tak byl schopen pracovat pro hraběcí rodinu mnohem déle, častěji a vyhovět daleko většímu počtu objednávek; tomu samozřejmě odpovídá i množství dochovaných fotografií.<sup>35</sup> Najdeme mezi nimi nejen fotografie krajiny, architektury, interiérů a vybavení Dolního hradu či reprodukce maleb Rudolfa von Alta, ale i zdařilé plenérové snímky zachycující členy rodiny hraběte Buquoye.<sup>36</sup> [obr. 65, 91] Na konci šedesátých let se i v menších městech dostala kvalita fotografické produkce na přijatelnou úroveň a tudíž nebylo nezbytně nutné povolávat fotografa z metropole. V rámci historie zdejší živnostenské fotografie určitě stojí za zmínku Polakův původ. Narodil se v rodině sklenáře, provozovatele krumlovského poštovního úřadu Johanna Polaka. Svému otci již od padesátých let na poštovním úřadu vypomáhal<sup>37</sup> a u této profese zůstal po celý život; v šedesátých a sedmdesátých letech se však zároveň věnoval i fotografování. Po smrti otce převzal poštovní úřad, což jej donutilo vzdát se fotografické živnosti.<sup>38</sup> Jeho buquoyenské fotografie lze umístit přibližně mezi léta 1868 a 1873, a to jednak na základě datace posledních stavebních úprav na Rožmberku a v Nových Hradech a také díky albu fotografií z Českého Krumlova a okolí, které Franz Polak osobně věnoval kněžně Eleonoře Schwarzenberkové, roz. Liechtensteinové, (1812–1873). V albu se objevuje minimálně jedna „rožmberská“ fotografie, jejíž vznikl lze dát do souvislosti s původní zakázkou pro hraběte Buquoye.<sup>39</sup> [obr. 92]



75 Anonym, portrét Franze Polaka na tablu Německého mužského pěveckého spolku v Českém Krumlově, 1870  
Anon., portrait of Franz Polak from a tableau of the German Male-Voice Choir in Český Krumlov, 1870





76 Andreas Groll, mobiliář Pokoje Karla Alberta, 1857–1859  
Andreas Groll, Karl Albert's Room furnishing, 1857–1859

Dosud byly zmiňovány především fotografie exteriéru, ovšem v souvislosti s fotografickou dokumentací Rožmberku v padesátých a šedesátých letech je nutné zastavit se ještě u druhého neméně důležitého obrazového typu, a sice u fotografií interiérů a sbírek, které v Dolním hradu shromáždil Jiří Jan Jindřich Buquoy.

Umělecká reprodukce tvořila od počátku nedílnou součást fotografické praxe a na Rožmberku se s ní setkáváme poprvé už na konci padesátých let. Právě Andreas Groll byl jedním z mála fotografů, kteří se v tomto oboru dokázali prosadit. První a jednoznačně největší úspěch mu přinesly fotografie sbírek arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského ze zámku Ambras u Innsbrucku, na nichž začal pracovat v roce 1854. Část těchto fotografií – reprodukce brnění a zbraní – byla už v následujícím roce oceněna na světové výstavě v Paříži.<sup>40</sup> Výsledkem této rozsáhlé několikaleté práce byla mj. dvousvazková edice *Die vorzüglichsten Rüstungen und Waffen der Ambraser Sammlungen*, připravená ve spolupráci s Eduardem von Sacken, tehdejším pracovníkem vídeňského Kunsthistorisches Museum, která obsahovala 128 fotografických ilustrací.<sup>41</sup> Není bez zajímavosti, že mezi předplatiteli publikace najdeme i matku Jiřího Jana Gabrielu Buquoyovou, roz. Rottenhanovou.<sup>42</sup>

Sbírka starožitností na Rožmberku se stala předmětem hned další Grollovy velké zakázky uměleckých reprodukcí.<sup>43</sup> Na konci padesátých let už měl tento fotograf na poli umělecké reprodukce nejen bohaté zkušenosti, ale i skvělé renomé, což byl nepochybně i jeden z důvodů jeho angažování na Rožmberku. Snímky nejčastěji zachycují sestavy sbírkových předmětů v podobě, v jaké je známe z maleb nebo pozdějších fotografií. Navzdory snaze vytvořit iluzi interiéru, ať už pomocí koberce nebo „rožmberské“ tapety v pozadí, na většině snímků je zřejmé, i díky velkému světelnému kontrastu, že vznikaly v exteriéru, na hradním nádvoří. [obr. 76, 97] Nejlogičtější vysvětlením nepochybně velmi náročné manipulace se sbírkovými předměty, často rozměrnými nábytkovými kusy, jsou technické limity, kterým tehdejší fotografové čelili. Běžná technika v této době neumožňovala zhotovit dostatečně kvalitní snímky interiéru, natož pak v případě historizujících prostor s tmavým táflováním, tapetami a vybavených tmavým nábytkem jako třeba na Rožmberku. Fotografové, kteří sem přišli v šedesátých letech, už byli s to zaznamenat nejen jednotlivé artefakty, ale i sbírky jako ucelené soubory *in situ*, a mohli tak navázat na schéma dané Altovými akvarely.

Podobně jako fotografie z exteriérů ani tyto Grollovy snímky nejsou datovány. Můžeme předpokládat, že vznikly během jeho druhé návštěvy, nejpozději v roce 1859. Už v následujícím roce totiž Groll inzeroval fotografický soubor *Středověký nábytek a vybavení*, čítající na 54 obrazových listů, jehož předmětem byly s největší pravděpodobností fotografie z Rožmberku.<sup>44</sup> Pod stejným názvem, tentokrát s podtitulem „*auf Schloss Rosenberg in Böhmen*“, se fotografie zcela jistě objevily v nabídkovém katalogu Grollova ateliéru z roku 1865, tentokrát v rozsahu 60 listů.<sup>45</sup> Důležitější než otázka datace je v tomto případě to, na čí popud fotografie vznikly a za jakých podmínek s nimi mohl autor obchodovat. Podobně jako tomu bylo u maleb Rudolfa Alta, fotografie Horního hradu, gloriety, zahrady apod. byly nepochybně privátní záležitostí, určené výhradně majiteli a jeho nejbližšímu okruhu. To je i jeden z důvodů, proč byly zatím nalezeny pouze ve sbírkách spjatých s rodinným archívem.

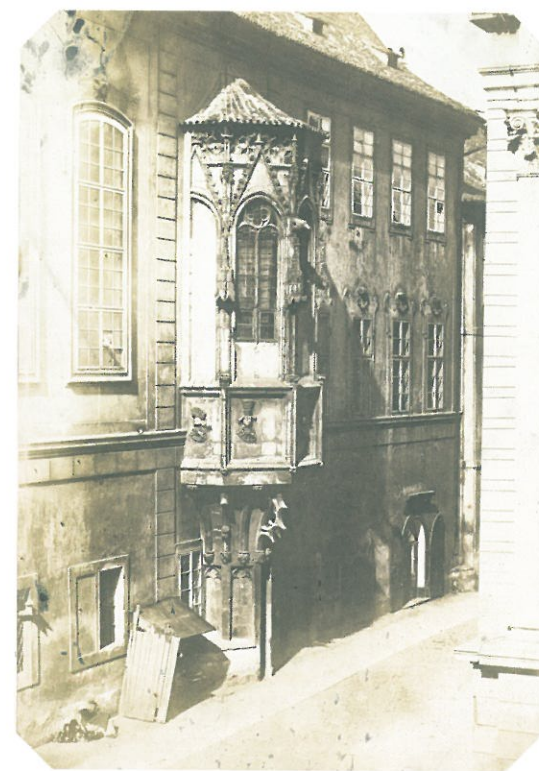
Naopak snímky z Dolního hradu, respektive reprodukce mobiliáře, se obratem staly ryze veřejnou záležitostí a Groll je také běžně distribuoval. Těchto prací se v rodinném archivu naopak zachovalo minimum – dnes známe pouhých pět kusů,<sup>46</sup> zatímco v muzejních sbírkách u nás i v Rakousku se objevují v poměrně velkém množství. Jak zněla dohoda mezi sběratelem a fotografem, bohužel nevíme, ale je zřejmé, že na vzniku fotografií musel mít zájem spíš sám fotograf než majitel sbírky.

Co do obsahu a kompozice se jednotlivé soubory fotografií, které na Rožmberku v padesátých a šedesátých letech vznikly, příliš neliší. Od posledních stavebních úprav se rožmberská architektura i okolní krajina – s výjimkou vegetace – změnila jen minimálně a podobně to bylo i s interiéry a sbírkami v Dolním hradu. Jednotlivé obrazové soubory jsou tak dnes mnohem více ukázkou zdokonalování fotografické technologie než proměn Rožmberku samého. To jim samozřejmě neubírá na půvabu. [obr. 94, 97, 98] Práce fotografů pracujících pro Buquooye ve druhé polovině 19. století je pozoruhodná nejen ve svých jednotlivostech, ale také jako celek, mimořádný svou mnohotvárností i otázkami, které dnes vyvolává.

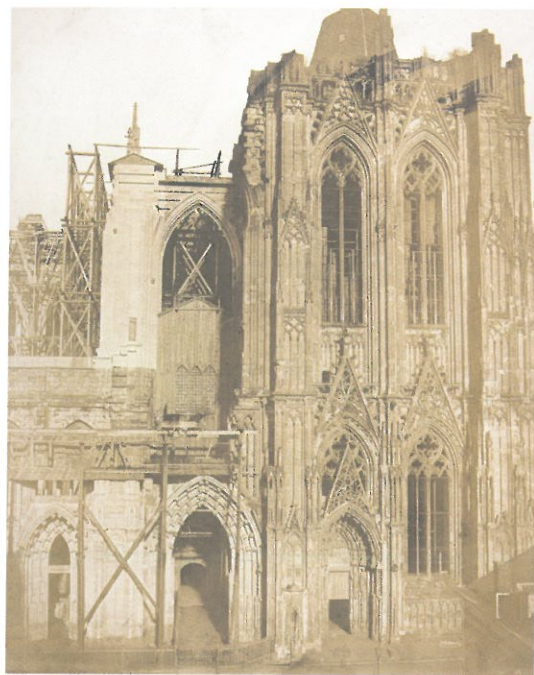
### Fotografie a starožitnosti v padesátých a šedesátých letech 19. století

U nás ani v okolních zemích se dosud nepodařilo nalézt soubor fotografií, který by se svým rozsahem a komplexností blížil tomu, jenž vznikl na buquooykách panstvích na začátku druhé poloviny 19. století, a který si tak nadále uchovává punc unikátnosti. Samozřejmě nevznikal ve vakuu a je třeba se na něj podívat i v mnohem širších souvislostech, v nichž se prolíná fotografie nejen s architekturou a sběratelstvím, ale zejména s rozvíjející se památkovou péčí a historiografií. V tomto novém kontextu pak samozřejmě vyvstávají další témata a otázky; včetně těch, na něž se zatím nepodařilo nalézt uspokojivou odpověď, ale které je i přesto třeba zmínit.

První velké téma se týká vztahu fotografie a památkové péče v druhé polovině 19. století. Na potenciál fotografie dokumentovat a archivovat zanikající a chátrající stavby upozorňovali už její vynálezci na začátku čtyřicátých let 19. století. Teprve v další dekádě, samozřejmě i pod vlivem zlepšujících se technických možností, zaznamenáváme systematickou a koordinovanou snahu fotograficky zachycovat historickou, zpočátku hlavně středověkou architekturu; shodou okolností ve stejné době vrcholí práce na Rožmberku. Na našem území se hlavní role ujímá K. k. Central-Commission für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale ve Vídni – ústřední památkové pracoviště v monarchii, založené v roce 1850. Jeho představitelé, včetně dlouholetého ředitele Rudolfa Eitelbergera von Edelberg, byli fotografii velmi nakloněni a její užití v oblasti památkové péče, dokumentace a restaurování památek podporovali a propagovali.<sup>47</sup> Neméně důležitý byl i vliv architektů z okruhu stavebních hutí, zejména kolínských a svatoštěpánských ve Vídni v čele s Friedrichem Schmidtem, kteří s fotografy hojně spolupracovali i na svých nových realizacích. Zároveň je samozřejmě třeba zmínit i Francii, která byla důležitým inspiračním vzorem. Na prvním místě to byl monumentální projekt koordinovaný státní správou Mission héliographique, jehož výsledkem byly stovky



77 Andreas Groll, arkýř Karolina, Praha, 1856  
Andreas Groll, oriel of Carolinum, Prague, 1856



78 Johann-Frantz Michiels, dostavba kolínské katedrály, kolem 1856  
Johann-Frantz Michiels, Cologne Cathedral, completion, c. 1856

fotografií stavebních památek ve vybraných regionech. Dále těsná spolupráce architektů v okruhu Eugèna Emmanuela Viollet-le-Duca s fotografy, především s bratry Bissonovými. Tyto fotografie sice vznikaly převážně na francouzském území a primárně pro tamní instituce, ale dostaly se i do volného prodeje a díky tomu také do zdejších sbírek.<sup>48</sup> [obr. 78] Viděno v těchto souvislostech – rozhodnutí hraběte Buquoye zaměstnat Andrease Grolla, který měl nejen bohaté zkušenosti s uměleckou reprodukcí a fotografováním středověké architektury, ale také byl obeznámen s prací předních francouzských fotografů, spolupracoval s Centrální komisí ve Vídni, svatoštěpánskou hutí, s Friedrichem Schmidtem a dalšími vídeňskými architekty, bylo zcela logickým krokem.<sup>49</sup> [obr. 77]

Jak už dříve upozornil Jindřich Vybíral, jedním z důležitých rysů stavebních úprav rožmberského Dolního hradu je „památkářská pieta“, s níž Buquoy k stavebním úpravám přistupoval.<sup>50</sup> Jejím důvodem byly prokazatelně limitující finanční možnosti, ale opomenout nelze ani veřejnou diskusi mezi architekty, památkáři, archeology a historiky, která se už ve čtyřicátých letech rozvinula také v Rakousku a jejímž ústředním tématem byla hranice konzervování a restaurování. Jak dalece tuto polemiku hrabě sledoval, případně prostřednictvím koho, zatím nevíme, ale je jisté, že v hlubším zkoumání uměleckých a stavebních aktivit Jiřího Jana Jindřicha Buquoye na Rožmberku nebude možné téma památkové péče a případných souvislostí s fotografickou akvizicí ignorovat.

Na místě je také připomenout dobové označení „dolní“ části rožmberského komplexu – *Starý zámek*, což je termín, který již sám o sobě osvětluje její podstatu a fungování.<sup>51</sup> V korespondenci, instrukcích i závěti Jiřího Jana se setkáváme výhradně s výrazy jako „*unschätzbare Kostbarkeit und Alterthümer*“, „*unschätzbare Sammlung*“, „*Kunstschätze und Alterthümer*“ či jednoduše „*Sammlungen von Alterthümer*“.<sup>52</sup> Budoval ani ne tak muzeum či památník buquoyského rodu, jak uvádí novější literatura,<sup>53</sup> ale především sbírku starožitností jakožto nedílnou součást architektury,<sup>54</sup> přičemž obojí ve své finální podobě ztělesňovalo ideální představu o starobylosti místa. Ne nutně však muselo jít pouze o součásti romantického světa majitele. Výrazy jako starobylý nebo starožitný byly základem nově se formující vědy o historii umění.

Otázka, jaký účel a funkci měly rožmberské fotografie, co znamenaly pro majitele a budovalatele sbírky a jak se vztahovaly k ideji Dolního hradu, zůstává do značné míry otevřena. O jejich dokumentační úloze není pochyb, nicméně pokud by bylo jejich úkolem pouze uchovat soukromou vzpomínku na ideál starobylé architektury a sbírky, od první poloviny šedesátých let, kdy už se stavba ani vybavení interiérů nijak výrazně neměnily, by další „pouhá“ obrazová dokumentace pozbývala smyslu. Navíc rožmberské sbírky nebyly nikdy privátní záležitostí. Po dokončení všech úprav a instalací v polovině padesátých let byl Dolní hrad zpřístupněn odborné i laické veřejnosti. A ačkoli hrabě nescetněkrát projevil obavy z ničení, krádeží, požáru, antikvářů, spekulantů či nepříliš svědomitých „anglických“ [sic] turistů a dohled nad sbírkami byl ochoten svěřit výhradně „*vysoce spolehlivé osobě*“, která „*nespustí návštěvníky ani na okamžik z očí*“ [podtrženo], dohlédne, aby na konci prohlídky „*žádný návštěvník neproklouzl pod nějakou záminkou zpět*“ atd., nikdy se tento osvětový prvek z Rožmberku nevytratil.<sup>55</sup> Lze

práce architektů  
Bissonovými.  
tamní institu-  
obr. 78] Viděno  
Grolla, který měl  
architektury,  
s Centrální  
řešnými archi-

ích úprav rožm-  
právám přístupo-  
omenout nelze  
se už ve čtyři-  
hranice koncer-  
prostřednictvím  
aktivit Jiřího  
a případných

ho komplexu –  
pování.<sup>51</sup> V kore-  
„unschätzbare  
Altertümer“ či  
památník bu-  
žnosti jakožto  
chovalo ideální  
romantického  
formující vědy

majitele a budo-  
otevřena. O je-  
pouze uchovat  
sedesátých  
ouhá“ obrazová  
atní záležitostí.  
nad zpřístupněn  
eni, krádeží, po-  
hled nad sbír-  
čtevníky ani na  
nik neproklouzl  
nevytratil.<sup>55</sup> Lze

tak předpokládat, že fotografie, které vznikaly na Rožmberku od konce padesátých let, se staly nejen součástí uchování, ale i šíření obrazu starobylého sídla, podobně jako už před tím malba.<sup>56</sup> Jakou formou ovšem bylo nové fotografické médium do tohoto velmi pečlivě propracovaného systému skutečně začleněno, bohužel – s výjimkou Grollových fotografií mobiliáře – stále ještě nevíme.



79 H. Wltschek, hrad Rožmberk, 90. léta 19. století (?)  
H. Wltschek, Rožmberk castle, 1890s (?)