

Štuková výzdoba zadního průjezdu zámku Červený Hrádek u Jirkova: ikonografie, inspirační zdroje a otázka vztahu modelace a barevnosti štuky v období raného baroka

Kateřina ADAMCOVÁ

ANOTACE: Autorka se v článku pokouší o určení námětu a významovou interpretaci raně barokní figurální štukové výzdoby na klenbě zadního průjezdu zámku Červený Hrádek u Jirkova. V souvislosti s tím předkládá možné inspirační zdroje pro zpracování daného tématu, jež hledá především ve vlámské malbě a grafice 16. a první poloviny 17. století. Na závěr se pak zabývá významem původní závěrečné povrchové úpravy těchto štuků, která, jak ukázal restaurátorský průzkum i následné restaurování, hrála klíčovou roli v celkové prezentaci díla.

„V baroku už není štuk pasivní přídobou architektury, ale stává se vlastně samostatným druhem výtvarného projevu, prostředkujícím střídavě mezi architekturou, plastikou a malbou, k nimž se postupně připojuje. Stává se především a nejprve integrální součástí architektonické formace hmoty a prostoru, ale stále ve větší míře také základním živlem plastického utváření a posléze činitelem ryze barokové iluze, docilované povýtce malířskými prostředky.“¹

Úvod – stručný přehled dosavadního stavu bádání v oblasti barokního štukatérství

Dějiny štuky patří v období baroka stále k jedné z nejméně probádaných oblastí českého umění. Přitom v tomto materiálu byla „napsána“ podstatná část historie českého barokního sochařství a sochařská i dekorativní díla vymodelovaná ze štuky vyprávějí o zajímavých a takřka nepřetržitých proměnách vztahu mezi architekturou a ornamentem, architekturou a figurální výzdobou, ale i figurou a ornamentem, k nimž v průběhu 17. a 18. století v evropském umění docházelo. Navíc se štuk zvláště v některých etapách dějin českého barokního umění stává nejprogresivnějším médiem, skrze něž k nám přicházejí jak nová umělecká témata, tak nový výtvarný slovník, který teprve postupně proniká i do ostatních na našem území v daném období tradičnějších sochařských materiálů, jako je lipové dřevo nebo pískovec.

Pokus o celistvý, propracovaný a přehledný pohled na dějiny „štuky“ v českém umění 17. a 18. století prozatím nabídl pouze dva autoři. Na prvním místě je třeba uvést práce Oldřicha Jakuba Blažického, zejména pak oba jeho texty publikované v 60. letech 20. století.² Druhá svého druhu syntetická práce zaměřená na dějiny štuky v období baroka vznikla poměrně nedávno. Jedná se o samostatnou stať Mar-

tina Krummholze v první česky psané monografii o barokní architektuře v Čechách, která vyšla v roce 2015.³ Přestože svižně napsaný text s názvem *Barokní architektura a štukatura* není pouhým souhrnem všeho dosud známého, ale přináší také řadu nových nepublikovaných poznatků, představuje i on jen pouhý nástin dějin tohoto svěbytného výtvarného materiálu. Základním způsobem se kromě Blažického a Krummholze dějin barokního štuky a štukatérství výrazněji dotkl také Pavel Preiss, a to zejména ve své knize věnované italským umělcům působícím v Praze.⁴ Štuk je totiž typickým importovaným uměleckým médiem, které se k nám dostalo společně s další velkou vlnou přílivu umělců pocházejících ze severní Itálie, kde má právě tento materiál velmi silnou a bohatou tradici.⁵

Navzdory faktu, že štukové dekorativní a figurální prvky pocházející z období baroka patří na našem území k velmi často a opakovaně restaurovaným materiálům, nemůžeme říci, že by míra poznání technologie jejich provedení, jejich specifických vlastností založených na použitém materiálu i osobitým způsobu zpracování byla nějak vysoká. Ani tady se nám nenabízí široká škála dílčích studií či dokonce nějaká systematická práce, na jejímž podkladě bychom si mohli vytvořit plastičtější obrázek o tom, jak se použití tohoto materiálu proměňovalo a jak například specifické požadavky na formální provedení díla ovlivnily volbu techniky nebo dokonce vedly ke vzniku zásadní modifikace použitého materiálu a technologického postupu.

Jakýsi „úvod do dějin štuky“ předložil ve svém obsáhlém článku *Omítka a její barevná výzdoba v praxi památkové péče* ve Zprávách památkové péče z roku 1953 František Petr.⁶ V souvislosti s hodnocením konkrétních vybraných děl reprezentujících sochařství ze štuky je

■ Poznámky

1 Oldřich Jakub Blažický, *Dílo komských štukatérů 18. století u nás*, *Umění X*, 1962, č. 4, s. 351–368, cit. s. 351.

2 Ibidem, s. 351–358. – Idem, *Das Werk der lombardischen und tessiner Stukkateure in der Tschechoslowakei*, in: Edoardo Arslan (ed.), *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi: II.*, Como 1964, s. 115–128. K tomu je pak třeba ještě připojit Blažického monograficky laděný článek věnovaný Giacomu Corbellinimu v časopise *Arte lombarda*, v němž také publikoval stať o příspěvku Lombardanů k českému baroku, a dále pak jeho studie zabývající se italskými podněty a ohlasy v českém barokním sochařství: Idem, *Giacomo Antonio Corbellini e la sua attività in Boemia*, *Arte lombarda XI*, 1966, č. 2, s. 169–176. – Idem, *Contributi lombardi al barocco boemo*, *Arte lombarda XIX*, 1974, č. 40, s. 147–162. – Idem, *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*, *Umění XXVIII*, 1980, č. 6, s. 493–504.

3 Martin Krummholz, *Barokní architektura a štukatura*, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 637–651.

4 Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze: Renaissance, manýrismus, baroko*, Praha 1986.

5 Srov. Michael Kühnenthal (ed.), *Graubündner Baumeister und Stukkateure*, Locarno 1997. K tomu dále: Jürgen Pursche (ed.), *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts: Geschichte–Technik–Erhaltung. Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Würzburg*, 4.–6. Dezember 2008, Berlin 2010. Online: https://www.icomos.de/admin/ckeditor/plugins/alphamanager/uploads/pdf/Bd_L_Stuck.pdf, vyhledáno 15. 4. 2019.

6 František Petr, *Omítka a její barevná výzdoba v praxi památkové péče*, *Zprávy památkové péče XIII*, 1953, č. 9–10, s. 9–10 a 263–288. Pravděpodobně jako první se ke specifikům barokního štuky s důrazem na jeho konzervaci vyjádřil Zdeněk Wirth ve stati uveřejněné ve dvou částech ve *Věstníku Klubu za starou Prahu*. Zásady konzervace a ochrany barokních děl ze štuky formuluje na konkrétním příkladu, jímž je tehdy dokončené restaurování



1



2



3

Obr. 1. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, celkový pohled do prostoru průjezdu od západu. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 2. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, celkový pohled do prostoru průjezdu od východu. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 3. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, detail pasu mezi klenbou průjezdu a zaklenutím chodby, stav před restaurováním. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

dále třeba připomenout několik článků Ivana Šperlinga, které vycházely v témže časopise a které čtenáře informovaly o nových údajích a zajímavých poznatcích získaných v průběhu nedávno realizovaného restaurování dotčených děl.⁷ V tomto periodiku a výjimečně i jinde se tu a tam objevily zprávy o restaurovaných štukových výzdobách také od jiných autorů s tím, že někdy se jejich text soustředil více na otázku autorství nebo na specifika ikonografického programu dané štukové výzdoby, jindy jejich autora zajímaly spíše zvláštnosti použitých materiálů a technologických postupů.⁸

Kromě časopiseckých článků se nové a zajímavé informace vztahující se k dějinám barokního štku objevily rovněž v některých monografiích věnovaných monumentálním palácovým objektům, které prošly v nedávné době komplexní rekonstrukcí.⁹ K nejvýznamnějším příspěvkům na tomto poli patří rozsáhlá kapitola zaměřená na zhodnocení restaurování štukové výzdoby Valdštejnského paláce, jejímž autorem je Václav Nejedlý.¹⁰ Vesměs se však ve všech dosud publikovaných textech objevil pouhý zlomek velkého množství tímto způsobem získaných údajů, jež tak bohužel zůstávají

■ Poznámky

Štukové výzdoby fasády domu U Jonáše v Pardubicích. Srov.: Zdeněk Wirth, Zásady ochrany památek a veřejné estetiky II. Správná konzervace sgrafit, nástěnných maleb a štuk, *Za starou Prahu: Věstník Klubu Za starou Prahu* 2, 1911, č. 10, s. 60–62, obr. č. 73 a 74.

⁷ Ivan Šperling, Obnova štukové výzdoby v Klementinu, *Památková péče* XXIII, 1963, č. 9, s. 259–262. – Idem, Obnova štukové výzdoby paláce Straků z Nedabylic v Praze, *Památková péče* XXIV, 1964, s. 175–178. – Idem, Obnova výzdoby velkého sálu Valdštejnského paláce v Praze, *Památková péče* XXV, 1965, č. 1, s. 16–25. – Idem, Předběžná nálezoř zpráva o stavu štukové výzdoby kostela sv. Jakuba v Praze, *Památková péče* XXXII, 1972, č. 4, s. 227–231.

⁸ Miloš Suchomel, Restaurování figurálních štukových reliéfů v Nelahozevsi, *Památková péče* XXVII, 1967, č. 2, s. 44–49. – Václav Nejedlý, Restaurování sochařské výzdoby hlavního oltáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Opavě – Příspěvek k poznání barokních sochařských technologií, *Zprávy památkové péče* LII, 1992, č. 2, s. 29–30. – Václav Paukert, Dům U Jonáše v Pardubicích – restaurování a rekonstrukce štukové výzdoby na fasádě, *Zprávy památkové péče* LVII, 1997, č. 5–6, s. 157–162. – Eva Vyletová, K barevnosti kostela sv. Havla v Rožďalovicích, *Památky středních Čech* 10, 1995, č. 2, s. 52–55. – Leoš Mičák, K ikonografii barokní štukové výzdoby kapitulního děkanství v Olomouci, *Zprávy památkové péče* LXI, 2001, č. 6, 165–170. – Václav Nejedlý, K restaurování dvou barokních figurálních skulptur z předsálí Slavnostního sálu prelatury bývalého premonstrátského kláštera Hradisko u Olomouce, *Zprávy památkové péče* LXI, 2001, č. 6, s. 161–164. – Leoš Mičák, K ikonografii barokní umělecké výzdoby premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce, *Průzkumy památek* 9, 2002, č. 1, s. 3–30. – Markéta Müllerová, Restaurování dekorativního štukového stropu v přízemí kroměřížského zámku,

Zprávy památkové péče LXVII, 2007, č. 3, s. 217–219. – Ondřej Drlík, Umělecká štuková výzdoba zámku v Louňovicích pod Bláníkem, *Památky středních Čech* 28, 2013, č. 2, s. 19–24. – Kamil Podroužek – Vít Honys, Štuková výzdoba interiérů zámku v Milešově, *Průzkumy památek* XXII/II, 2015, č. 2, s. 63–80.

⁹ Mojmir Horyna et al., *Toskánský palác v Praze: historie a rekonstrukce stavby*, Praha 1999. – Mojmir Horyna – Pavel Zahradník – Pavel Preiss, *Černínský palác v Praze*, Praha 2001. – Mojmir Horyna (ed.), *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002. K těmto obsáhlým monografiím významných staveb je pak třeba připojit statě, jež jsou součástí dvoudílné publikace věnované Tencallovi, kterou editoval Martin Mádl. K námi sledované problematice se vztahují zvláště texty Jany Zapletalové a Martina Mádl. Srov. Jana Zapletalová, Ticinští štukatéři na Moravě: okruh Quirica Castelliiho a Carla Borsy, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I: Barokní nástěnná malba v českých zemích I*, Praha 2012, s. 275–302. – Martin Mádl, Štukatéři v Čechách kolem Giacoma Tencally, in: idem, 2012, s. 303–320. – Jana Zapletalová, Giovanni Antonio Maria Tencalla, zapomenutý štukatér, in: Mádl, 2012, s. 321–328.

¹⁰ Václav Nejedlý, Sochařská výzdoba a její restaurování, in: Mojmir Horyna (ed.), *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002, s. 343–393. Text Václava Nejedlého věnovaný štukové výzdobě Valdštejnského paláce je mezi všemi uvedenými pracemi výjimečný. Nejedlý zde nabízí nejen popis a zhodnocení výtvarného provedení štukové výzdoby, zahrnující i to, jak tyto štuky měly na diváka působit, ale také zevrubné shrnutí a zhodnocení dosavadních restaurátorských zásahů zachycených v písemných prameňech, stejně jako zajímavá zjištění týkající se technologie provedení těchto štuků, které přinesly restaurátorské průzkumy i následné restaurování štukové výzdoby jednotlivých prostor paláce, realizované v letech 1998–2001.

Obr. 4. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, detail malby s Apollónovým vozem, stav po restaurování štukové výzdoby. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

většinou skryté a tak trochu vlastně ztracené v restaurátorských zprávách, nebo ještě hůř pouze v paměti těch, kteří měli možnost poznat daná díla z nejtěsnější blízkosti.

Ani tento článek nenabídne žádný ucelenější pohled na uvedenou sféru umělecké tvorby. I on se totiž soustředí pouze na jediné dílo, a to konkrétně na štukovou výzdobu jednoho z hlavních reprezentativních prostorů zámku Červený Hrádek u Jirkova. Nicméně poznatky, které jsou s tímto dílem spojené a které byly získány v průběhu jeho restaurování, jsou podle našeho soudu natolik zajímavé a významné, že by neměly být zaznamenány jen na stránkách závěrečné restaurátorské zprávy, a to i proto, že mají vliv i na doposud převažující způsob péče o památky tohoto druhu.

Základní historické údaje

Zámek Červený Hrádek u Jirkova byl postaven na místě staršího hradu zvaného *Neu Seeberg*, renesančně přestavěného v závěru 16. století Bohuslavem Hasištejnským z Lobkovic. Raně barokní etapa výstavby zámku byla zahájena v roce 1655 na podnět a náklady Jana Adama hraběte Hrzána z Harasova, a to pravděpodobně podle projektu Antonia della Porty,¹¹ přičemž stavbu samotnou prováděl stavitel jménem Santin, nejčastěji ztotožňovaný se Santinem Bossim.¹² Podle dosavadních znalostí byl do roku 1675, který je mimo jiné vysekán na ostění portálu východního křídla zámku, vybudován čtyřkřídlý objekt s monumentálním Rytířským sálem a kaplí sv. Jana Křtitele.¹³

Další významná stavební etapa v dějinách zámku přišla pravděpodobně krátce po smrti iniciátora úpravy rodového sídla, kdy se zděděného majetku ujal jeho syn Ferdinand Maxmilián.¹⁴ Nejvýraznějším prvkem této druhé etapy, která je nejčastěji spojována se jménem architekta Jeana Baptista Matheye, bylo vybudování dvouramenného schodiště u východního křídla zámku spojujícího tuto část zámecké budovy s přilehlou zahradou.¹⁵ V tomto období, tedy v 80. letech 17. století, pokračovala výstavba rodového sídla především vybavováním a výzdobou zámeckých interiérů, stejně jako zmíněné zahrady. Z pohledu exteriéru zámku tuto etapu zastupují kromě zmíněného schodiště také obě kašny v nádvoří se sochařskou výzdobou od Jana Brokoffa, ale i další sochařské práce od téhož autora, které pravděpodobně tvořily součást mobiliáře zámecké zahrady a které dnes najdeme u levé boční fasády zám-



4

ku. Z pohledu interiérů zámku tuto druhou etapu reprezentuje honosná a náročná štuková výzdoba většiny jeho hlavních reprezentativních prostor.

Ve starší odborné literatuře byl za hlavního autora štukové dekorativní i figurální výzdoby v této době vybavených prostor, tedy předního a zadního průjezdu a především hlavního sálu a zámecké kaple, považován italský štukatér Giovanni Spazio (nebo také Spacio, popř. Jan Spatz).¹⁶ V nedávné době se však objevil názor, že v případě štukové výzdoby Rytířského sálu byl jejím spoluautorem saský sochař Johann Georg Heerman.¹⁷ Je třeba podotknout, že prvá ani druhá atribuce nejsou podloženy

kteří v něm poukazuje na dnes ztracený plán na přestavbu zámku, a jednak na poznatky Věry Naňkové.

12 Binterová (pozn. 11), s. 12.

13 Ibidem.

14 Jan Adam Hrzán z Harrasova umírá na konci února roku 1681. Srov.: *Ottův slovník naučný* 11, Praha 1897, s. 812–813.

15 Věra Naňková kdysi spojila s J. B. Matheym také koncepci hlavního sálu zámku. Převýšená hmota přesahující do pavilonové nástavby je typická i pro další projekty tohoto architekta. Srov.: Věra Naňková (pozn. 11), s. 271 a 273. To bylo ale autory poslední syntézy o dějinách české barokní architektury vyvráceno a podíl J. B. Matheye redukován na zmíněné schodiště. Srov.: Petr Macek (pozn. 11). Zajímavé je, že novější literatura je v tomto ohledu v určitém rozporu s údaji publikovanými Augustem Sedláčkem, který realizaci schodiště zasazuje až do roku 1697, kdy zámek zdědil po zemřelém Arnoštovi Karlovi, mladším bratrovi Ferdinanda Maxmiliána Hrzána z Harrasova, jejich nejmladší bratr Zikmund Valentin. Bohužel August Sedláček neuvádí zdroj této informace. Srov.: August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého: Díl čtrnáctý*, Praha 1923, s. 270.

16 Poche et al. (pozn. 11). – Vlček (pozn. 11). Výjimku v tomto ohledu představuje publikace Zdeny Binterové, která uvádí, že část štukové výzdoby v „horních pokojích“ zámku je dílem štukatéra Giovanniho Battisty Brandiho. Opírá se přitom o údaje uvedené v dochovaných účtech mapujících stavbu zámku a údaje uvedené v červenohrádeckém inventáři z roku 1684. Binterová (pozn. 11), s. 12.

17 Krummholz (pozn. 3), s. 646. – Naposledy pak Martin Krummholz, *Schloss Troja und Johann Georg Heermann*, in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (edd.), *Dresden-Prag um 1600*, Praha 2018, s. 237–248. Martin Krummholz označuje ty části štuků, které nespojuje přímo s Heermanem, za soldatovské, tzn. že je zařazuje k okruhu štukatérů Antonia a Tomassa Soldatiových, kteří také

■ Poznámky

11 Jméno Antonia della Porty se v souvislosti s Červeným Hrádkem objevuje už v soupisové práci *Umělecké památky Čech*. Projekt na přestavbu zámku je Portovi přisouzen také v publikaci *Červený Hrádek* od Zdeny Binterové, dále v příslušné kapitole o české barokní architektuře od Věry Naňkové v *Dějínách českého výtvarného umění*, též ve Vlčkově *Encyklopedii českých zámků* a naposledy také v příslušné kapitole v syntéze věnované architektuře v období baroka v Čechách. Srov.: Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech 1 [A/J]*, Praha 1977, s. 192. – Věra Naňková, *Architektura 17. století v Čechách*, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 249–278, cit. s. 264–266. – Zdena Binterová, *Červený Hrádek*, Chomutov 1997, s. 12. – Pavel Vlček, *Encyklopedie českých zámků*, Praha 2000, s. 139. – Petr Macek, Antonio della Porta, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 137. Zdena Binterová se zde odkazuje jednak na článek Fr. Wartuse v *Erzgebirgszeitung* z roku 1938,



5



6

Obr. 5. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, pole se Sirénami (Nymfami), stav po restaurování. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 6. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, pole se Satyry, stav po restaurování. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

přímou výpovědí pramenů. V případě Giovanniho Spazia se připsání opírá o blízkou osobní vazbu mezi jím a J. B. Matheyem v dané době a také o skutečnost, že Spaziovo jméno figuruje v záznamech jirkovské matriky z let 1684 a 1685.¹⁸ Spojení části štukové výzdoby s Heermanem je zase opřeno zejména o formální analýzu a srovnání řešení soch, jež stojí v níkách jižní stěny hlavního sálu zámku, se čtveřicí pískovcových soch na stejné téma, které tento saský sochař zhotovil pro výzdobu letohrádku v Grosser Garten v Drážďanech.

Připomeňme, že sochy, které zobrazují čtyři hlavní aktéry Paridova soudu, umístěné ve výklencích bočních fasád drážďanského letohrádku, dokončil Johann Georg Heerman nejspíše v roce 1683 a že krátce nato vstoupil do služeb Václava Vojtěcha hraběte ze Šternberka.¹⁹ Pro tohoto objednavatele pak společně se svými synovci Zachariasem a Paulem Heermanovými realizoval bohatou sochařskou výzdobu monumentálního dvouramenného schodiště a několik dalších kamenných prvků mobiliáře zahrady letohrádku Troja.²⁰ Dále není vyloučeno, že právě s jeho jménem můžeme spojit také některé ze štukatérských prací, které jsou součástí drobných architektonických struktur zapojených do ohradních zdí zahrady trojského letohrádku, jako např. tzv. prospekt s Herkulovými činy.

Připomeňme rovněž, že sochařskou výzdobu schodiště trojského letohrádku, své nejrozsáhlejší a rozhodně také nejvýznamnější dílo, Johann Georg Heerman hrdě signoval.²¹ V Praze přitom nezůstává tento zástupce berninismu

po celou dobu vzniku schodiště, na jehož výzdobě se pracovalo víc jak dvacet let, ale opakovaně se vrací nejen do Drážďan, ale také do Zhořelce, kam dodává nejprve sochařskou výzdobu varhan a později nový monumentální hlavní oltář.²² Retábl zhořeleckého kostela sv. Petra a Pavla pak podobně jako schodiště v Troji patří ke klíčovým dílům středoevropského baroka té doby. V řešení retáblu Johann Georg Heerman tvůrčím způsobem varíruje konvexně-konkávní modelaci stěny vstupního průčelí kostela San Carlo alle Quattro Fontane, nebo ještě lépe tamburu nové kupole kostela Sant'Andrea delle Fratte, který nepochybně velmi dobře znal. Právě v okrsku náležejícím k tomuto římskému kostelu totiž, jak dnes s jistotou víme z dochovaných písemných pramenů, bydlel Heerman v průběhu svého studiijního pobytu v Itálii.²³

Zatímco osobnost Johanna Georga Heermana patří k těm, jejichž životní osudy, ale i dílo samotné jsou dnes již poměrně dobře zmapované, míra poznání druhého z předpokládaných autorů štukové výzdoby hlavních reprezentativních prostor Červeného Hrádku je prozatím velmi malá. Víme o něm, že pocházel z Lombardie a že byl nejspíše členem rozvětvené rodiny stavitelů, malířů a štukatérů. Nejstarší záznam o jeho pobytu v Čechách se týká jeho svatby konané dne 17. října roku 1683 v kostele na Strahově, kde mu za svědky byli Jean Baptiste Mathey a dvorní stavitel Domenico Canevalle.²⁴ Dochované zprávy dokládají cíl pobyt a působení Giovanniho Spazia v Čechách pak sahají až k roku 1709, přičemž na počátku a ke konci tohoto časového rozmezí jsou to vesměs písemnosti vypovídající o jeho osobním životě.²⁵

Mezi archivně doložené práce Giovanniho Spazia patří dosud pouze několik děl. V roce 1689 vznikla pod jeho vedením štuková výzdoba čtyř pokojů v zámku v Malešicích, v letech 1693–1696 realizoval drobné štukatérské prá-

■ Poznámky

v daném období v Čechách působili. Část štukové výzdoby Rytířského sálu spojil se jménem Johanna Georga Heermana kromě Martina Krummholze také Michal Bečvář. Srov.: Michal Bečvář, *Hrad a zámek Červený hrádek*, Jirkov 2015, s. 15. – Michal Bečvář, *Oživený Rytířský sál Červeného hrádku*, *Památky, příroda, život: vlastivědný čtvrtletník Chomutovska a Kadaňska* 49, 2017, č. 3, s. 24.

¹⁸ Podle Zdeny Binterové zde Spazio v roce 1684 křtil svou dceru, a to za přítomnosti J. B. Matheye, Silvestra Carloneho a Konstantie Canevalle. Dne 8. srpna následujícího roku byl pak sám přítomen křtu syna zdejšího zámeckého zahradníka. Binterová (pozn. 11), s. 12.

¹⁹ Siegfried Asche, *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe*, Wien – Wiesbaden 1961, s. 110–111. – *De Gruyter – Allgemeines Künstlerlexikon* 71, Berlin 2011, s. 47. – Pavel Preiss – Mojmír Horyna – Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy: Dějiny, stavba, plastika a malba*, Litomyšl – Praha 2000, 101–108. – Eike Schmidt et al., *Paul Heerman (1673–1732): Meister der Barockskulptur in Böhmen und Sachsen: neue Aspekte seines Schaffens*, Mnichov 2005, s. 12–15. – Jiří Sehnal, *Život a dílo vrcholně barokních sochařů Heermanů a Süßnerů v 17. až 18. století v německém a českém prostředí* (diplomová práce), KTF UK v Praze, 2009. – Martin Krummholz, *Zámek Troja*, Praha 2017, s. 44–66. – Martin Krummholz, *Schloss Troja und Johann Georg Heermann*, in: Becket Bukovinská – Lubomír Konečný (edd.), *Dresden–Prag um 1600*, Praha 2018, s. 231–237.

²⁰ Viz pozn. 19.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ *De Gruyter – Allgemeines Künstlerlexikon* 71 (pozn. 19), s. 47.

²⁴ Srov.: Antonín Podlaha, *Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, *Památky archeologické* XXXIII, 1922–1923, č. 33, s. 182.

²⁵ Například víme, že v roce 1687 křtil v novoměstském kostele sv. Štěpána syna Františka, jehož kmotrem byl stavitel Silvestro Carlone, s nímž Jean Baptiste Mathey dříve spolupracoval. V záznamu týkajícím se úmrtí jeho syna Jana o dva roky později je zase uvedeno, že v té době

Obr. 7. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, reliéfní výjevy na severní straně průjezdu, stav po restaurování. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.



7

ce v Bílém dvoře u Ostrova nad Ohří.²⁶ V roce 1700 pak za poměrně vysokou sumu 400 zl. vyzdobil strop zámku v Mnichově Hradišti a o rok později dalších dvanáct stropů tamtéž s tím, že v tomto případě byla odměna za odvedenou práci podstatně nižší.²⁷ Žádná z těchto prací se nám bohužel nedochovala, a my tak v tuto chvíli nemáme k dispozici jediné dílo, které by mohlo posloužit jako relevantní srovnávací materiál. Tím, kdo jako první připsal štukovou výzdobu reprezentativních prostor zámku Červený Hrádek u Jirkova Giovannimu Spaziovovi, byla nejspíše Věra Naňková, na jejíž poznatky se ostatně odkazuje také Zdena Binterová v monografii věnované tomuto objektu.²⁸ Věru Naňkovou k této atribuci vedly pravděpodobně především nepřímé indicie v podobě již zmíněné Matheyovy účasti na Spaziově svatbě a následném křtu jeho dcery, které se konaly v době, do níž by hypoteticky spadala spolupráce obou umělců na úpravách tohoto zámku.²⁹

Porovnáme-li dochovanou štukovou výzdobu v jednotlivých prostorách zámku Červený Hrádek, pak to, co je nepochybné, je fakt, že zde máme dvě různé vrstvy, které sice od sebe nejsou příliš časově vzdálené, ale zato se zásadně odlišují svými stylovými východisky. O něco starší vrstvu reprezentují štuky v zámecké kapli sv. Jana Křtitele, která byla svěcena už v roce 1672.³⁰ Klenbu kaple rytmičují masivní, do prostoru silně vystupující zavěšené rámy, mezi něž jsou v koutech vtěsnány čtyři alegorické postavy a dvě postavičky putti na příčné ose klenby. To vše pak ještě doplňují maskarony a květinovo-ovocné festony a hrozny. Jak rámy samotné, tak i zmíněné figurální a dekorativní prvky výzdoby kaple jsou modelovány takřka plně trojrozměrně, díky čemuž působí tyto štuky velmi těžce a hmotně. Nejen tím, ale i konkrétním tvarovým řešením zavěšených ráků, stejně jako typikou všech figurálních i vegetabilních motivů vychází štuková výzdoba kaple ještě z pozdní renesanční, resp. manýristické tradice výzdobného systému typického pro oblasti severní Itálie.³¹

Štuková výzdoba Rytířského sálu, ale i předního a zadního průjezdu zámku vznikly s velkou pravděpodobností o něco později, a to nejspíše v době, kdy zámek přešel do majetku syna Jana Adama, Ferdinanda Maxmiliána Hrzána z Harrasova. Z hlediska celkového rozvrhu štukové výzdoby, jejího vztahu k architektonickému utváření daného prostoru, ale i z hlediska modelace dekorativních i figurálních motivů je totiž štuková výzdoba Rytířského sálu i obou

průjezdů výrazně jiná. Dominantní roli zde nehraje ornamentální systém určující rytmus celé výzdoby, ale figurální prvky, v nichž se navíc namísto severoitalského figurálního projevu objevuje neobvyklá směs prvků charakteristických pro záalpské prostředí s motivy, které čerpají z výtvarného jazyka Gianlorenza Berniniho a jeho následovníků.

Z celého souboru raně barokní štukové výzdoby tohoto zámku se náš článek zaměřil na hlubší analýzu štukové výzdoby zadního průjezdu. Důvodem není jen to, že byla nedávno komplexně restaurována a že provedený restaurátorský průzkum i následný restaurátorský zásah přinesly řadu zajímavých poznatků.³² Důvodem je také to, že jsme v případě tohoto prostoru, na rozdíl od rovněž nedávno restaurovaného Rytířského sálu zámku,³³ měli možnost průběh všech etap restaurátorského zásahu podrobně sledovat. První část nově získaných poznatků se vztahuje k pravděpodobným inspiračním zdrojům a k interpretaci ikonografického programu štukové výzdoby zadního průjezdu, a to ve vazbě na její umístění i ve vazbě na další prostory zámku se štukovou výzdobou z téže doby. Druhá část těchto poznatků se pak dotýká jistých specifik technologie provedení štuků, jež mají zásadní vliv na jejich výtvarnou formu i následnou percepci ze strany diváka.

Ikonografie a možné inspirační zdroje řešení štukové výzdoby zadního průjezdu

Zadní průjezd probíhá středem zadního křídla zámku a propojuje tak příjezdovou rampu, která obepíná danou část zámecké budovy, s nádvořím. Nezaujímá ale celou šíři tohoto

■ Poznámky

bydlel „u Kometů“, tedy v domě po štukatérově G. B. Cometovi. Srov.: Antonín Podlaha, *Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, Památky archeologické* XXVIII, 1916, díl 28, s. 249.

²⁶ Věra Naňková, *Drobná zjištění k českému baroknímu umění, Umění* XVII, 1969, č. 6, s. 613–628, cit. s. 625.

²⁷ Srov.: Jaroslav Jíhlavec, *Příspěvky k dějinám výtvarné kultury na Mnichovohradištsku v letech 1697–1711, Umění* VIII, 1960, č. 6, s. 611–616, cit. s. 615.

²⁸ Srov.: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: Dodatky*, Praha 2006, s. 711–712.

²⁹ Binterová (pozn. 11).

³⁰ Zdena Binterová spojuje štuky v kapli právě s Giovannim Spaziem. I ona však usuzuje, že štuky v Rytířském sále jsou mladší, a že je tedy nelze ztotožnit se štukovými pracemi G. B. Brandiho v „horních pokojích“, o nichž se zmiňují prameny. Vznik štukové výzdoby Rytířského sálu proto klade až do doby okolo roku 1700. Zajímavé také je, že zde uvažuje o autorovi původem ze Saska. Srov.: Binterová (pozn. 11), s. 13.

³¹ Srov. Kühnenthal (pozn. 5).

³² Restaurátorský průzkum provedl restaurátor Vojtěch Adamec ve spolupráci s technologkou Zuzanou Slížkovou. Samotné restaurování probíhalo pod vedením Petra Justy ve spolupráci s Vojtěchem Adamcem. Srov.: Vojtěch Adamec, *Restaurátorský průzkum štukové výzdoby a povrchových úprav hladkých ploch omítek na přilehlé části stěny, Červený Hrádek, klenba zadního průjezdu, zpráva z restaurátorského průzkumu*, Praha 2013. – Petr Justa, *Restaurování štukové výzdoby klenby a přilehlých ploch omítek čelní a zadní strany průjezdu. Červený Hrádek. Klenba zadního průjezdu, restaurátorská zpráva*, Praha 2014.

³³ Bečvář, *Oživený Rytířský sál Červeného Hrádku* (pozn. 17).



8

Obr. 8. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, celkový pohled na klenbu, stav po restaurování. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

křídla zámku, a to proto, že nespojuje příjezdovou rampu pouze s nádvořím zámku, ale také s průběžnou chodbou, která tvoří dvorní trakt křídla. Zdvihá se z podélně obdélného půdorysu a je zaklenut jednoduchou valenou klenbou, jež je od svislých stěn oddělena profilovanou římsou. Stěny průjezdu jsou hladké, s výjimkou malého příčně obdélného okénka s kamenným ostěním a jednoduchého vstupu do obslužných prostor, jež se společně nacházejí na jeho severní stěně.

Valená klenba průjezdu je od chodby s vlastním nezávislým systémem zaklenutí oddělena širokým pasem, který je zdoben trojicí úzkých obdélných polí lemovaných drobným perloucím. Plochu samotné klenby člení dva masivní, shodně profilované štukové rámy, určující rytmus a tvar jednotlivých polí obklopených tenkými lištami. Vrcholovou část klenby, v níž je do pole, vymezeného zlaceným profilem, namalován výjev s Apollónem jedoucím na slunečním voze, ohraničuje jednoduchý obdélný rám, který vybíhá do dvojice protilehlých uší. Další pole určená pro dekorativní nebo figurální plastickou výzdobu vymezuje průběžná, patřičně se zalamující linie stejné profilace, která vytváří vnější rám a proplétá se celou zbylou plochou klenby tak, že některé části štukové výzdoby jsou vně, a jiné naopak uvnitř linie rámu. V podélném směru se na každé straně klenby střídají v pravidelném rytmu tři vysoká štíhlá obdélná pole, vyplněná jednoduchými festony ukončenými trojicí plodů, se dvěma

příčně obdélnými poli obrazového charakteru, v nichž jsou vymodelovány figurální výjevy. Střední vrcholové pole klenby s malbou doplňují v podélném směru dvě menší obdélná pole s akantovou arabeskou, která vyrůstá ze spodních částí trupů dvojice Nymf či Sirén na západní straně a Satyrů na východní straně průjezdu.

Čtveřice figurálních výjevů, která představuje nejzajímavější část výzdoby této klenby, zobrazuje různé činnosti spojené s kácením stromů a jejich následným zpracováním. Na severní straně klenby v prvním poli vidíme dvojici mužů, kteří společně řežou větví zbavený kmen na velká polena. Tři z odřezaných kusů už sice leží na zemi, ale za zády levého muže můžeme zahlédnout dřevěnými klíny zajištěnou vysokou hromadu klád, které teprve budou muset pořezat. Celý výjev je zasazen do krajiny charakterizované náznakem terénu s trsy rostlin a útlým listnatým stromkem, rostoucím u pravého okraje obrazového pole. V druhém výjevu na téže straně průjezdu vidíme v přední části reliéfu muže sekerou štípat polena. Výsledek jeho práce v podobě hromádky rozštípaných polen leží za stromem vpravo za jeho zády. V levé části téhož obrazového pole, ve středním plánu, se další muž rozmachuje sekerou, aby pokácený strom rozdělil na kratší díly. Za ním je vymodelována skupinka stromů, která představuje výběžek hustého listnatého lesíka.

Na protější straně průjezdu je v popředí prvního obrazového pole vymodelován muž odnášející na ramenou svazek osekáných silných větví. Vlevo nahoře vidíme podobnou situaci, ovšem muž je starší a osekané větve svázané do otepi nese přehozené na zádech. Třetí muž, nacházející se v pravé části rovněž druhého

plánu obrazového pole, větve teprve sbírá. V druhém výjevu na téže, jižní straně průjezdu jsou vymodelováni dva muži, kteří společně nesou na ramenou velikou kladu. Všechny postavy na těchto reliéfech mají mírně podsadité proporce a jsou jako venkované té doby oblečení do pracovního oděvu s krátkými kalhotami, přepásanou halenou, popř. vestou, na nohou mají neforemné škrpály a na hlavách velké nezdobené klobouky. Stromy, trsy trávy a další rostliny jsou zachyceny velmi povšechně, stejně jako ne zcela jasně definovaný terén s chybějícím horizontem. Prostor vstupuje do těchto obrazových ploch v podstatě jen ve dvou plánech, jež jsou navíc definovány pouze odstupňováním velikosti postav nebo stromů.

Na rozdíl od plastických rámců i motivů v dekorativních polích jsou tyto čtyři figurální výjevy budovány ve velmi mělkém, jakoby shora stlačeném reliéfu. Důraz je položen na preciznost promodelování detailu i na zvláštní výrazovou stručnost a výstižnost. Vše je koncipováno tak, aby tyto reliéfní obrazy byly pro diváka dobře čitelné, co nejvěrněji vystihovaly dané činnosti a po obsahové stránce byly snadno pochopitelné. Co ale tyto „žánrové“ obrazy věnované přípravě a zpracovávání dřeva vlastně znamenají? Klíč k jejich pochopení může, podle našeho soudu, poskytnout umístění výjevů právě do zadního průjezdu zámku, nástěnná malba ve středu valené klenby, kterou tyto štuky obklopují, a zejména předchozí tradice zobrazování a interpretace obdobných scén.

Kácení stromů a zpracovávání dřeva, ať topného nebo určeného pro jiné účely, bylo v minulosti nerozlučně spojeno se zimou nebo s posledním měsícem podzimu. To je nepochybně důvod, proč se právě tato lidská činnost objevuje na obrazech a rytinách, které znázorňují pozdní podzim, zimu nebo některé zimní měsíce, v jejichž průběhu se tyto činnosti nejčastěji vykonávaly.

Snaha vyrovnat se s nezastavitelným plynutím času, jež má v sobě skrytu vždy rovinu lineární i cyklickou, které společně vytvářejí jakousi nekonečnou spirálu věčných zrodů a umírání, sahá hluboko do antiky. V této době je chápání lineární a současně cyklické povahy času poprvé spojeno právě s prací v zemědělství, a to proto, že příroda sama a její proměny v průběhu jednotlivých měsíců, ale i ročních období velmi výstižně zrcadlí časnost tohoto světa, stejně jako řád, jímž je naplněn. Literární obrazy lineárního i cyklického plynutí času nabízejí např. Ovidiovy *Metamorfózy*,³⁴ ale také někte-

■ Poznámky

³⁴ Zejména úvodní část věnovaná čtyřem lidským věkům. Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1997, s. 9–13.

ré pasáže ve Vergiliově *Bukolice* a *Georgice*³⁵, stejně jako vybrané kapitoly knihy Plinia st. *O přírodě*,³⁶ abychom jmenovali alespoň ty nejvýznamnější a neznámější.

K rozdělení roku na dvanáct měsíců došlo podle tradice teprve v době panování druhého krále starověkého Říma, Romulova následovníka, Numa Pompilia.³⁷ Pro námi sledované téma je rovněž důležité, že současně s tím byly jednotlivé měsíce pevně svázány s hvězdnými znameními dvanáctičlenného zvěrokruhu a zároveň také s dvanácti olympskými bohy. Od té doby tak nejen že každému měsíci vládlo konkrétní hvězdné znamení, ale zároveň byl každý z měsíců zasvěcen jednomu z olympských bohů, což znamená, že daný měsíc byl obdobím jeho vlády, jeho triumfu. Římský kalendář, a to jak ten oficiální, tak ten rustikální, sloužil jako cestovní mapa ke klíčovým svátkům i ke všem hlavním úkonům a pracím v zemědělství.³⁸

Na antickou tradici chápání a zobrazování měsíců, včetně jejich spojení s olympskými božstvy a pohyby hvězdné oblohy, navázali jak literáti a učenici, tak sochaři a malíři pod vlivem humanistického myšlení.³⁹ K nejzajímavějším výtvarným dílům, v nichž se poprvé výrazněji rozvíjejí myšlenky o uplývání času, který je však stejně jako my podřízen určitému řádu, patří jednak obrazy s alegoriemi dvanácti měsíců v *Přebogatých hodinkách věvody z Berry* a jednak nástěnné malby v paláci Schifanoia ve Ferraře, které vznikly na objednávku Borsy d'Este. I když obě uvedená díla byla vytvořena takřka současně, každé z nich zastupuje trochu jiné pojetí daného tématu.

Obrazy dvanácti měsíců v *Přebogatých hodinkách věvody z Berry* spojují znaky astrologických znamení s realisticky podanými výjevy „všedního“ života, na nichž můžeme vidět, co se obvykle v daném měsíci dělo, jaké se vykonávaly práce, čemu se lidé věnovali.⁴⁰ Na freskách v paláci Schifanoia je obraz znamení zvěrokruhu provázán s obrazem triumfu daného Olympana, jenž navíc ve většině případů současně zastupuje některé z nebeských těles. Na tento obraz času a věčnosti zároveň, protože cyklický běh nebeských těles se nijak nemění, jsou pak navázány konkrétní okamžiky a události ze života objednavatele díla Borsy d'Este.⁴¹

Tyto dva rozličné způsoby zobrazování měsíců i ročních období byly posléze do jisté míry kodifikovány nejvýznamnější ikonologickou příručkou novověku od Cesareho Ripy, příručkou, která se díky mimořádné oblibě dočkala hned několika vydání a která se používala nejen v době svého vzniku, ale po celé 17. a valnou většinu 18. století.⁴² V duchu Ripovy *Iconologie* je však tato dvojí koncepce zobrazování měsíců a ročních období převedena do podoby personifikací. Tak například zima může být podle té-

to příručky zobrazena buď jako starý muž či stará žena v kožichu, ohřívající se u krbu, nebo jako olympský bůh Vulkán.⁴³ Jinou variantu pro zobrazení zimy nabízí postava boha větru Eola, a to proto, že v Itálii je toto období provázáno prudkými bouřemi.⁴⁴

Další důležité impulsy pro konstituování formy zobrazení ročních dob a měsíců přinesl v průběhu 16. století rozkvět nizozemské krajinomalby jako postupně se osvobozujícího samostatného žánru. Klíčovou roli v rozvoji a rozšíření tohoto žánru sehráli malíři Pieter Breughel starší a jeho nejbližší následovník Pieter Breughel mladší.⁴⁵ Jejich malby na daná témata byly nejen velmi oblíbené, ale především obecně známé, a to i proto, že byly šířeny formou rytin. Právě rytiny reprodukcující jejich malby a kresby na téma čtyř ročních dob nebo jednotlivých měsíců pak stojí na počátku oblíbenosti grafických cyklů věnovaných ročním obdobím, popř. dvanácti měsícům, označovaných někdy jako *Kalendáře*. Mezi autory těchto kalendářů najdeme taková jména, jako jsou Bernaert van Orley, Jan van de Velde II., Jacques Callot, ale také třeba Pieter Stevens a Aegidius Sadeler.⁴⁶

Vlámští malíři 16. století i počátku 17. století zobrazovali zimu nejčastěji jako krajinu pokrytou sněhem, se zamrzlými zavlazovacími kanály, na nichž se venkované oddávají radovánkám bruslení nebo jízdy na malých dřevěných saních.⁴⁷ Často se zde také objevuje skupina lovců, kteří se brodí sněhem a vracejí se zpět do vesnice s úlovkem, doprovázeni havrany. Výjevy znázorňující přípravu a zpracování dřeva můžeme najít na alegoriích jak zimy, tak jednotlivých měsíců, a to buď už měsíce listopadu, který ještě patří k měsícům podzimu, nebo prosince.⁴⁸ Důvodem je určitě to, že krajina v tomto čase ještě nebyla tolik zasněžená, a přitom

■ Poznámky

35 Střídání ročních období reflektuje zvláště Georgika, ale také báseň od Columelly *O pěstování zahrad*, kterou najdeme ve stejném výběru nazvaném *Písňe pastvin a lesů*. Srov. Publius Vergilius Maro, *Zpěvy rolnické*, in: *Písňe pastvin a lesů*, Praha 1977, s. 241–313. – Columella, *O pěstování zahrad*, in: *Písňe pastvin a lesů*, Praha 1977, s. 317–332.

36 Zvláště v Knize II., v níž se Plinius st. zabývá mimo jiné hvězdami, pohybem zemských těles, ale právě také otázkou rozdělení roku na jednotlivá roční období. Srovnej in: Plinius starší, *Kapitoly o přírodě: (Naturalis historia)*, Praha 1974, s. 17–52.

37 Helene E. Roberts (ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*: Vol. 1, A–L, Chicago – London 1998, s. 791. – James B. Tschen-Emmons, *Artifacts from ancient Rome*, Santa Barbara – Denver – Oxford 2014, s. 10–13. Původně měl totiž rok jen deset měsíců, začínal březnem a končil prosincem.

38 Roberts (pozn. 37), s. 791. – Tschen-Emmons (pozn. 37), s. 10–13.

39 Roberts (pozn. 37), s. 792.

40 Jonathan Alexander, Labeur and Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor, *Art Bulletin* 72, 1990, s. 443–452. Z pohledu sochařství pak jedním z nejvýznamnějších děl, v němž se objevuje téma dvanácti měsíců představené obdobnou formou jako v *Přebogatých hodinkách věvody z Berry*, je tzv. velká fontána v Peruggii od Giovanniho Pisana, která vznikla už v 70. letech 13. století. Srovnej mimo jiné in: Michael Anton – Henry Moore, *Giovanni Pisano. Sculptor*, London 1969, s. 44–54.

41 K tomu nejlépe in: Aby Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912), in: *La Rinascita del paganesimo antico*, Sansoni – Firenze, 1966.

42 Pro námi sledované dílo je asi nejvhodnější vydání z roku 1645 věnované Girolamu Contarinimu. Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia 1645. Dostupné online: <https://archivve.org/details/iconologia00ripa/page/n5>, vyhledáno 15. 1. 2020. V české verzi viz Cesare Ripa, *Ikonomie*, Praha 2019.

43 Ripa 1645 (pozn. 42), s. 600–601.

44 Ibidem.

45 Pieter Breughel st. je sám autorem cyklu obrazů nazvaného *Měsíce*, z něhož se nám dochovalo pouze pět pláten. Na obraze, který je dnes součástí sbírek Kunsthistorisches Museum ve Vídni a jenž je znám pod názvem *Podmračný den*, vidíme v pravé přední části skupinu venkované ořezávající větve ze stromů a vázajících je do otepí. Přímou v pravém dolním rohu pak leží kmen právě poraženého stromu. Někteří badatelé interpretují tento obraz jako měsíc leden, jiní jako únor. Srov.: Giovanni Arpino – Piero Bianconi, *L'Opera completa di Brueghel*, Milano 1967, s. 102.

46 Roberts (pozn. 37), s. 793.

47 Navzdory tomu, že, jak to uvádí Cesare Ripa, jsou v oblasti Itálie zimní měsíce spojeny s pracemi na vinicích a právě tímto způsobem také zobrazovány, najdeme podobné alegorie zimy i v italské malbě té doby, a to konkrétně v tvorbě malíře Jacopa Bassana, jehož díla byla často reprodukována na rytinách Jana Sadelera. Ovšem v případě Bassana víme, že jeho obrazy, které oscilují na hraně mezi čistě žánrovými výjevy a biblickými obrazy či alegoriemi, přenesenými tímto reportážním způsobem malby do jeho současnosti, vznikaly právě pod vlivem vlámského malířství. Srov.: Jan Sadeler podle Jacopa Bassana, Hyems (Zima), 1574, *British Museum*, https://research.british-museum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3045809&partId=1&searchText=jan+sadeler&page=4, vyhledáno 10. 1. 2020.

48 Takové řešení nabízí např. rytina z cyklu *Dvanáct měsíců* od Aegidia Sadelera z roku 1615, na níž jsou vedle sebe znázorněny dva měsíce, listopad a prosinec, přičemž v polovině obrazového pole věnované listopadu vidíme skupinu mužů ořezávat větve ze stromů, sbírat odlomené větve a skládat je do otepí. Naopak ve druhé polovině, věnované prosinci, vidíme muže pást skupinku prasat. Srov. Aegidius Sadeler podle Paula Brilla, November : December (Listopad : Prosinec), okolo 1615, *British Museum*,



9



10

už bylo možné stromy kácet, protože skončilo jejich vegetační období.

Podíváme-li se na díla, která vznikla v bližší časové návaznosti na štukovou výzdobu zadního průjezdu na Červeném Hrádku, pak je pro nás určitě nejzajímavější rytina se zobrazením zimy od Aegidia Sadeler, která vznikla na podkladě kresby Pietera Stevense v Praze roku 1620.⁴⁹ Na levé přední části rytiny vidíme dvojici mužů, kteří společně pilou přežezávají velkou kládu. Vedle nich pak jiný muž sbírá silné větve a jiný zase svázané našťipané dřevo nese

na zádech směrem k domu v pozadí. Najdeme zde tedy velmi podobné motivy, jaké nabízejí námi sledované štukové reliéfy. Je příznačné, že daná činnost je na Sadelerově rytině stejně jako na reliéfech podána s velkou mírou věrnosti, promítající se do zachycení všech věcných detailů, díky čemuž je dané zobrazení nejen zajímavým výtvarným dílem, ale také výmluvným dokumentem.

Kromě znázornění způsobu kácení a zpracování dřeva jsou pro nás zajímavé také nápisy, které najdeme na některých rytinách věnova-

Obr. 9. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, reliéf se řezáním klády, stav po restaurování. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 10. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, reliéf se štípáním polen, stav po restaurování. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

ných zimě nebo zimním měsícům. Nejčastěji se na nich setkáme s krátkým latinským nápisem, jenž stručně popisuje zimu jako drsný a strašlivý čas, který může být zmírněn jen teplem ohně, protože slunce svými paprsky tvář světa v tomto období nezahřeje.⁵⁰ A tady se objevuje další možné spojení mezi zmíněnými rytinami a štukovou výzdobou v zadním průjezdu zámku Červený Hrádek. Připomeňme, že středový rám valené klenby vyplňuje malba s Apollónem jedoucím na svém slunečním voze. Apollónův vůz však nestoupá vzhůru ani neletí vysoko po obloze, nýbrž směřuje dolů, jakoby do mořských vln, a totéž činí i sluneční kotouč na pravém okraji malby. Z toho bychom mohli usuzovat, že je zde znázorněn západ slunce, okamžik, kdy sluneční svit pomalu ztrácí svou sílu a kdy je slunce stejně jako v zimě nízko nad obzorem a jeho paprsky přestávají hřát. Volba zobrazení západu slunce ve vrcholu klenby tohoto zadního průjezdu by nakonec mohla souviset i s tím, že křídlo zámku, v němž se tento průjezd nachází, je orientováno právě na západ.

Na základě předložených indicíí je podle našeho soudu možné figurální štukové výjevy v zadním průjezdu zámku Červený Hrádek, a to jak ve vazbě na umístění, tak ve vztahu k tradici chápání takovýchto motivů, interpretovat jako obraz cyklických proměn tohoto světa. Zajímavé je, že je zde cyklická povaha času paralelně zastoupena zobrazením jedné ze čtyř denních dob, tedy soumrakem, a jedním ze čtyř ročních obdo-

■ Poznámky

https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3079471&partId=1&searchText=aegidius+sadeler&page=2, vyhledáno 10. 1. 2020.

⁴⁹ British Museum, catalogue online, https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3041218&partId=1&searchText=aegidius+sadeler&page=1, vyhledáno 10. 1. 2020.

⁵⁰ Takový nápis najdeme například na výše zmíněné rytině od Jana Sadeler, vytvořené na základě obrazu Jacopa Bassana z cyklu *Čtyři roční období*, který se nachází ve sbírkách Museo del Prado. Srov.: Jacopo Bassano, Zima, druhá polovina 16. století, Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/winter/3d71357c-0702-406b-af91-b2ef7eafcfec>, vyhledáno 10. 1. 2020.



Obr. 11. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, reliéf se sbíráním větví, stav po restaurování. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.



Obr. 12. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, reliéf s nesením klády, stav po restaurování. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

dek s raně barokní štukovou výzdobou ze stejné časové vrstvy je zřejmé, že nejbližší mají tyto štuky k trojici podobně laděných reliéfních výjevů, které se nacházejí v horní etáži západní stěny Rytířského sálu. Celá plocha horní etáže je rozdělena na pět úseků, kde se pravidelně v rytmu „a, b, a, b, a“ střídají na výšku orientovaná obdélná pole s reliéfními průhledy do lidmi obývané krajiny a vysoké niky, do nichž jsou zasazeny monumentální, plně trojrozměrné modelované postavy v silně nadživotní velikosti. Zmíněné reliéfní průhledy do krajiny nabízejí podobné žánrové výjevy, jaké najdeme v zadním průjezdu zámku, s tím rozdílem, že tentokrát se pravděpodobně jedná o scény vztahující se k lovu a pastevectví.

Říkáme pravděpodobně, protože jejich význam, a to i ve vztahu k dalším štukovým zobrazům nacházejícím se v tomto prostoru, zatím nebyl uspokojivě objasněn.⁵² Celá výzdoba Rytířského sálu totiž obsahuje zvláštní směs velmi odlišných, na první pohled neslučitelných nebo nesouvisejících motivů. Hlavním vodítkem pro pochopení původního ikonografického programu výzdoby mohla být malba na klenbě sálu, která však byla na začátku 19. století spolu s celou dřevěnou konstrukcí klenby snesena a následně byla nahrazena podstatně jednodušší výmalbou v podobě plastických iluzivních malovaných rámců.⁵³

Předpokládáme, že postavy v silně nadživotní velikosti, které Martin Krummholz spojil se saským sochařem Johannem Georgem Heermanem, vložené do nik v horní etáži severní, západní a jižní stěny sálu alespoň zčásti představují hlavní aktéry trojské války.⁵⁴ Do této

11

12

bí, a to nejspíše zimou, kdy podobně jako při soumraku množství slunečního světla výrazně ubývá. Dále můžeme usuzovat, že východiskem pro tento ikonografický koncept byla s velkou pravděpodobností předlohová díla v podobě rytin z okruhu vlámského malířství druhé poloviny 16. století nebo na ně navazujících autorů ze skupiny umělců působících na dvoře Rudolfa II. Důležité pro celkové hodnocení těchto štuků také je, že těsná návaznost na okruh záalpského umění nespočívá pouze ve způsobu zobrazení dané alegorie, ale platí i pro kompo-

zici daných výjevů, stejně jako pro celkový koncept zobrazení založený na severské formě věcného, popisného realismu. Podíváme-li se totiž podrobněji na postavy mužů na těchto reliéfních obrazech, pak typově nejbližší postavy najdeme právě na obdobných výjevech obou Breughelů.⁵¹

Štukové reliéfy zadního průjezdu v kontextu raně barokní štukové výzdoby zámku

Při porovnání štukových reliéfů v zadním průjezdu s ostatními prostory zámku Červený Hrá-

■ Poznámky

⁵¹ Arpino – Bianconi (pozn. 45), s. 123.

⁵² Martin Krummholz se k otázce významu jednotlivých částí štukové výzdoby nevyjadřuje. Srov. Krummholz (pozn. 2). Zdena Binterová (pozn. 11) se pokouší alespoň o identifikaci velkých postav v nikách, členících jižní, severní a západní stěnu Rytířského sálu. Michal Bečvář rovněž označuje část postav za hlavní aktéry Paridova soudu. Srov.: Bečvář, Oživený Rytířský sál (pozn. 17), s. 24.

⁵³ Binterová (pozn. 11), s. 15. Bohužel se nedomohl ani žádný dobový popis této malby.

⁵⁴ Připomeňme, že po pádu Troje prchá z jejích hořících ruin Aeneas, aby po dlouhém bloudění Středomořím přistál u břehů Itálie a založil zde Latium, základ budoucí



13



14

Obr. 13. Červený Hrádek u Jirkova, Rytířský sál, detail reliéfu na západní stěně sálu. Foto: Kateřina Adamcová, 2015.

Obr. 14. Červený Hrádek u Jirkova, Rytířský sál, detail reliéfu na západní stěně sálu, Kateřina Adamcová, 2015.

skupiny patří bezpochyby trojice bohyň na jižní stěně sálu, jež lze díky atributům zcela jednoznačně identifikovat jako účastnice Paridova soudu, tedy zleva Afrodita, Héra a Pallas Athéna. Mladíka stojícího v levé nise západní stěny, blíže k jižní stěně sálu se sochami bohyň, pak můžeme ztotožnit se samotným Paridem, a to nejen proto, že je oblečený stejně jako Paris z letohrádku v Grosser Garten, ale také proto, že se gestem i pohledem přímo obrací k trojici Olympianek. Pokud přijmeme tuto hypotézu, pak by dívka v pravé nise této stěny mohla být krásná Helena, jež byla Paridovi přislíbena bohyň lásky.

K trojské válce by se pak mohl vztahovat ještě mladík v levé nise severní stěny, který jako by rozmlouval s Helenou. Mohlo by se jednat o Achillea zabitého a po smrti potupeného Paridova bratra Hektora. Zbývající dvě sochy představují polonahou dívku v dlouhé sukni a mládence, u jehož nohou vidíme kančí hlavu. Podle našeho názoru se už k trojské válce neváží. Domníváme se, že máme před sebou Meleagra a Atalantu, ústřední aktéry jednoho z nejslavnějších honů na nebezpečného kance. To, co nás vede k této nečekané a komplikované působící interpretaci, je fakt, že i v ostatních motivech a zobrazeních, které vyplňují takřka bezzbytku stěny sálu, včetně okenních a dveřních špalet, najdeme výjevy věnované dvěma formám boje: válce a lovu.

V dolní části sálu jsou nad vstupy vymodelovány monumentální ležící postavy jelenů, v okenních výklencích zase vidíme zátiší z palných i sečných zbraní a dalších v boji získaných trofejí. Lovecký nádech mají také již zmíněné reliéfní obrazy na západní stěně, přičemž zejména pravý krajní reliéf je bezpečně možné interpretovat jako zobrazení „Návratu z lovu“.⁵⁵ Nad krbem ve středu dolní části téže stěny sálu je pak vymodelován reliéf Herkula zápasícího s Anteem, tedy další významný souboj z antické mytologie. Ovšem, aby vše nebylo tak jednoduché, vedle toho se zde objevují také zvířecí výjevy, které připomínají pro vlámské prostředí typická moralizující přísloví, v nichž se zvířata chovají jako lidé.⁵⁶

Navzdory zřejmé formální i motivické podobnosti mezi štukovou výzdobou Rytířského sálu a zadního průjezdu nám jejich analýza pro pochopení hlubšího významu a role této štukové výzdoby v celkovém ideovém programu reprezentativních prostor zámku prozatím příliš nepomohla. A podobně je tomu i v případě štukové a malířské výzdoby předního průjezdu, který se nachází ve stejném křídle zámku jako Rytířský sál. Na první pohled je totiž patrné, že se nejedná o prostý zrcadlový protějšek zadního průjezdu, a to ani z hlediska základního rozvrhu této výzdoby. Význam zobrazení zůstává pro-

zatím i zde nejasný nebo jen obtížně vysvětlitelný.

Do předního průjezdu se dá vstoupit buď z nádvoří zámku přes úzký trakt chodby, nebo portálem, k němuž ústí o něco později vybudované dvouramenné schodiště, propojující toto křídlo se zahradou. Portál zdobí kromě kartuší s erbem rodu Hrzánů z Harrasova a votivního nápisu se jménem stavebníka také dvojice trub visících na stuhách a stejně reliéfně zobrazené palné zbraně, podobné těm, které najdeme rozvěšené ve formě trofejí ve špaletách dolních oken hlavního sálu zámku. A právě na tyto „vojenské motivy“ nejspíše navazuje štuková výzdoba valené klenby průjezdu.

Rytmus jednotlivých polí plochy klenby určuje opět masivní dvojité rámy. Ta jeho část, která se nachází ve vrcholové části klenby, rovněž vybíhá do jakýchsi uší, do nichž jsou zde vymodelovány dekorativní štuky obklopující ústřední oválné zrcadlo s malbou. Vnější rám je zalamován ještě o něco složitěji než v zadním průjezdu, protože v horní části své linie vytváří motiv kvazifrontonů střídavě trojúhelného a půlkruhového tvaru, které se zdvíhají nad figurální i dekorativní části výzdoby úseků klenby dosedajících na podélné stěny průjezdu. Na každé straně začíná výzdoba klenby stojící mužskou postavou, jež se nachází jakoby mimo území vymezené vnějším profilovaným rámem. Poté následuje lehce příčně obdélné pole s postavou jezdce na kráčeřícím koni. V jeho sousedství leží pole s dekorativním arabeskovým motivem, který se opakuje hned za dalším úzkým polem, vyplněným tentokrát stojící ženskou postavou. Za dalším dekorativním polem leží opět příčně obdélné pole s jezdcem a vše ukončuje postava muže umístěná mimo vnější rám.

I na této klenbě představují hlavní část výzdoby figurální výjevy v příčně obdélných polích. Jezdci na koních mají podobu vojáků nebo lovců. Kráčeří z obou stran směrem k hlavní příčné ose klenby, na níž se nacházejí ženské postavy představující nejspíše personifikace ctností. Mužské postavy v koutech klenby mají pravděpodobně podobný význam jako jezdcí. Malba na oválném zrcadle ve středu klenby znovu znázorňuje boha Apollóna na slunečním voze.

■ Poznámky

Římské říše. Srov.: Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, Praha 2011.

⁵⁵ Vidíme zde dvojici venkovanů, kteří se vracejí do vesnice s úlovkem, zastřelenými kachnami a zajíci zavěšenými na ramenou.

⁵⁶ V polích vymezených segmentovými frontony nad vstupy do Rytířského sálu najdeme výjevy nejen se zajíci, ale i s opicemi. Ve špaletách horních oken sálu se vedle zajíce a opice objevuje dokonce figura slona.

V tomto případě se však zdá, že Apollónův vůz stoupá směrem k nebesům. Z toho by bylo možné usuzovat, že tato malba znázorňuje východ slunce, což by mimo jiné odpovídalo tomu, že přední průjezd se nachází v křídle zámku orientovaném na východ.⁵⁷

Jak ale potom interpretovat štukové výjevy obklopující malbu v předním průjezdu? Máme zde před sebou podobný koncept jako v průjezdu zadním, tj. alegorii jedné z denních a jedné z ročních dob? A je vůbec možné obrazy lovců nebo vojáků chápat jako odkazy k určitému ročnímu období? Pokud přijmeme tuto představu, pak se nám nabízejí dvě diametrálně odlišné možnosti. Zatímco vojáci by se mohli vztahovat k jaru, období, kdy končí zimní ležení a začíná opět vláda boha Marta, tedy boha války, po němž byl pojmenován první jarní měsíc, lovci by naopak odkazovali k podzimu, protože ten je nerozlučně spojen s lovem.

Je zřejmé, že nalézt jednoznačnou odpověď na to, jak máme chápat reliéfní zobrazení v hlavních reprezentativních prostorách zámku, nebude tak jednoduché. Nepochybně proto se také dosavadní odborná literatura této otázky víceméně vyhýbala. Možná by určitou cestou bylo srovnání s jinými podobně náročně vyzdobenými šlechtickými sídly. Bohužel i v těchto případech budou pokusy o komparaci prozatím narážet na nízkou míru poznání. Ve většině obdobných případů byla dosud štuková výzdoba obdobných prostor vnímána spíše jako doplněk malby, který pomáhá rytmitizovat stěnu, strop či klenbu dané místnosti a funguje jako zajímavý dekorativní rámec malířskému dílu, jež je hlavním nositelem významu. V případě štukové výzdoby zadního průjezdu, předního průjezdu a Rytířského sálu zámku Červený Hrádek jsou však, jak jsme viděli, role štukové výzdoby a malby minimálně rovnocenné.

Otázka vztahu modelace a barevnosti štukové výzdoby zadního průjezdu

Druhá skupina nových poznatků, které přineslo restaurování štukové výzdoby zadního průjezdu, souvisí se samotnou technologií provedení štukové výzdoby, jež má, jak ještě ukážeme, zásadní vliv i na její výtvarné působení. První zajímavé informace v tomto směru poskytl už restaurátorský průzkum, který zahrnoval kromě podrobného vizuálního průzkumu také rozsáhlý sondážní průzkum, na nějž pak přímo navázal průzkum chemicko-technologický.⁵⁸ Ten se pak zaměřil nejen na upřesnění stratigrafie dochovaných povrchových úprav štukové výzdoby, ale také na jejich technologii, stejně jako na složení samotného štukového materiálu.⁵⁹

Restaurátorský průzkum byl zahájen v situaci, kdy celý povrch klenby pokrývala souvislá



15

a velmi silná vrstva druhotných povrchových úprav zaslepujících a deformujících původní modelační řešení reliéfů. Tyto druhotné úpravy se navíc nejen sprašovaly, ale zároveň byly protkány hustou sítí vlasových i širších trhlin, díky čemuž se na mnoha místech samovolně odlučovaly od povrchu štku. Už po první prohlídce bylo zřejmé, že minimálně poslední povrchovou úpravu v podobě křídově bílého, silně znečištěného a degradovaného nátěru bude třeba sejmut, a to i proto, aby bylo možné ověřit rozsah a charakter těchto trhlin a následně provést jejich zajištění.

Pro upřesnění sledu dochovaných povrchových úprav, jejich rozsahu, barevnosti, použitého materiálu a charakteru zpracování, včetně způsobu nanesení, byly v první řadě využity rozsáhlé pásové sondy, které současně posloužily jako zkoušky čištění a snímání jednotlivých dochovaných vrstev povrchových úprav štukové výzdoby. Na ploše klenby byla stratigrafie povrchových úprav štukové výzdoby odkryta v celkem sedmi sondách. Pět z nich (sondy A–E) bylo provedeno přímo na štukové výzdobě, jedna na pásu oddělovacím klenbu od klenebního systému chodby (sonda F) a poslední (sonda R) měla za úkol ukázat, jakým způsobem přecházejí jednotlivé povrchové úpravy z plochy se štukovou výzdobou na úseky stěny nad vstupními portály a na boční stěny průjezdu.

Pásové sondy byly rozvrženy tak, aby zachytily sled všech dochovaných povrchových úprav nejen na plastických částech výzdoby, ale také na přilehlých hladkých plochách. Tak například sonda A v poli s arabeskou v zadní části průjezdu byla zahájena u okraje zlacení vnitřního rámu lemujícího fresku, vedena přes vnější rám středního pole klenby a ukončena na ploše pole pod akantovým listem. Sonda B na středním poli s ovocným festonem, na severní straně klenby průjezdu, byla zahájena u levého

Obr. 15. Červený Hrádek u Jirkova, Rytířský sál, trojice bohů na jižní stěně sálu. Foto: Kateřina Adamcová, 2015.

okraje pole a vedena přes celou šíři daného pole, dále přes pravý svislý rám vymezující toto střední pole až na plochu sousedního pole s reliéfním obrazem. V těchto místech se pak sonda B napojila na sondu C, která byla provedena na zadním poli s obrazovým reliéfem s dvojicí mužů nesoucích společně kládu. V sondách A–E bylo shodně nalezeno ve směru od svrchní po spodní nátěrovou vrstvu následující souvrství povrchových úprav:

1. svrchní, odlupující se, silně degradovaný křídově bílý nátěr,
2. nátěr v odstínu lomené bílé (slonová kost),
3. další křídově bílý nátěr – pravděpodobně sloužící jako podklad,
4. světle šedý, velmi tenký, místy lazurnější, místy silnější nátěr,
5. sytý okrový nátěr, světlejší na profilovaných rámech a lištách, sytější na plochách, na reliéfech místy až do červena,
6. zelenkavý nátěr – pouze mezi lištami a na základní ploše reliéfu,
7. zlatookrový nátěr,
8. svrchní utážená vrstva jemného štku s lazurním, do svrchní vrstvy štku zapitým nátěrem v odstínu lomené bílé až světle okrové (tectorium),
9. jádro štku (arriccio).

■ Poznámky

⁵⁷ Tady je nutno podotknout, že malby v obou průjezdech jsou poznamenány četnými, a ne vždy zdařilými restaurátorskými zásahy a opravami provedenými v minulosti, což samozřejmě znesnadňuje jejich interpretaci.

⁵⁸ Srov. Adamec (pozn. 32).

⁵⁹ Ibidem.



16



17

Obr. 16. Červený Hrádek u Jirkova, Rytířský sál, Paris a Helena (?) na západní stěně sálu. Foto: Kateřina Adamcová, 2015.

Obr. 17. Červený Hrádek u Jirkova, Rytířský sál, jihozápadní nároží sálu s Helenou (?) a Hektorem (?). Foto: Kateřina Adamcová, 2015

Další sondy nebyly, jak už bylo řečeno, provedeny přímo na štukové výzdobě valené klenby, ale na jiných částech průjezdu. Sonda F odkryla dochovaná souvrství povrchových úprav na levém poli vymezeném perlencem, na pasu oddělujícím klenbu průjezdu od předního traktu zadního křídla zámku. Tato sonda byla sice provedena na prvku, kde již v minulosti byly mladší povrchové úpravy zkusmo snímány, záměrně však bylo zvoleno místo, kde se ještě dochovaly souvislé pozůstatky mladších povrchových úprav. V této sondě bylo ve směru od svrchní po spodní nátěrovou vrstvu nalezeno následující souvrství:

1. stávající, odlupující se, svrchní bílý nátěr,
2. sytější okrový nátěr,
3. tenká vrstvička bělavého štku,

4. tvrdší hlazená vrstva, v barevnosti okrové až světle hnědé,
5. svrchní utážená vrstva jemného štku, v odstínu lomené bílé až světle okrové (tectorium),
6. jádro štku (arriccio).

Na rozdíl od štukové výzdoby valené klenby průjezdu se zde nejen nacházelo menší množství vrstev nátěrů, ale mimoto bylo zřejmé, že tyto plochy byly v minulosti přestukovány, a to nespíš tzv. přepěnováním. Pod touto úpravou se pak objevoval štuk stejné barevnosti a složení, jaké má štuk figurální a dekorativní výzdoby na ploše valené klenby. S výjimkou nejmladší nátěrové vrstvy, která byla i zde zčásti degradovaná, vykazovaly všechny starší vrstvy povrchových úprav včetně přepěnování velkou soudržnost.

Poslední sonda R byla provedena na římse oddělující stěnu a klenbu průjezdu, a to v její levé části, v místě, kde končila sonda C. V této sondě bylo ve směru od svrchní po spodní nátěrovou vrstvu nalezeno následující souvrství dochovaných povrchových úprav:

1. stávající bílý nátěr z poslední opravy výmalby stěn průjezdu, pravděpodobně s příměsí disperze,
2. světle zelenkavý nátěr, pravděpodobně vápenný,
3. světle okrový nátěr,
4. hladký vápenný štuk s utáženým povrchem,
5. hrubší vápenný štuk.

Nejstarší nalezená vrstva nátěrů na stěnách reprezentovala celkovou opravu omítek těchto částí zadního průjezdu, při níž byly plochy stěn opatřeny malovaným hnědým pruhem, skládajícím se z širšího světlejšího a tenčího tmavšího proužku. Stejná úprava byla nalezena také na zadní stěně průjezdu, kde ovšem v horní části na hnědý pruh ještě navazoval olivově zelenkavý pás. Na základě barevnosti i charakteru této úpravy jsme usoudili, že se jedná o zásah pocházející ze sklonku 19. nebo počátku 20. století. V sondě R se pak ještě v dolní části pod tímto pruhem vyskytovala štuková vrstva z šedavého štku s příměsí cementu, opatřená podkladním bílým a svrchním okrovým nátěrem, který představoval nějakou mladší opravu omítek stěn průjezdu, nespíše z počátku druhé poloviny 20. století.

Drobné hloubkové sondy provedené v rámci některých pásových sond potvrdily předpoklad, že štuková výzdoba byla nanášena přímo na hrubou jádrovou vrstvu omítky, a že tedy byla do tohoto prostoru již od počátku koncipována. Vápenný štuk použitý pro vymodelování profilovaných rámců dekorativních i figurálních prvků byl dvouvrstvý, tvořený hrubším jádrem (arriccio) a jemnějším, na pojivo bohatším svrchním vrstvou s utáženým povrchem (tectorium), která byla opatřena světle okrovým, či lépe řečeno lomeným bílým nátěrem v barevnosti slonové kosti. Tato nejstarší povrchová úprava se vyznačovala lazurním charakterem a svou barevností podporovala hru světla a stínů jemné modelace štuků, podtržené precizními, zlehka taženými liniemi, vymezujícími jednotlivé tvary. Důležitým poznatkem, který přinesla tato etapa restaurátorského průzkumu, byla skutečnost, že nejstarší nátěr byl nanášen přímo na lehce zavadlou svrchní vrstvu štku. Díky tomu se tato povrchová úprava, podobně jako v případě pravé fresky, dokonale propojila s tectoriem, což bylo dobře patrné v průběhu snímání druhotných vrstev nátěrů.⁶⁰

Pásové sondy dále ukázaly, že i když štuková výzdoba klenby byla podobně jako omítky na stěnách průjezdu několikrát opravována, nezasáhly tyto opravy na rozdíl od stěn samotnou hmotu štku. Na štukovou výzdobu byl pouze postupem času nanášen celý sled v naprosté většině monochromních nátěrů, a to v teplé i chladné barevnosti, od sytější okrové přes světle šedou až po zelenkavou. Ve spodních vrstvách byly tyto



18



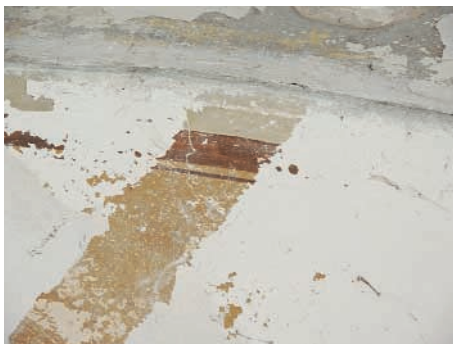
19



20



21



22



23

Obr. 18. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, reliéf se sbíráním větví, stav před restaurováním. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 19. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, detail sondy A. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 20. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, celkový pohled na sondy B a C. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 21. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, detail sondy C. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 22. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, detail dekorativní úpravy stěny. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 23. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, detail reliéfu s nesením klády, stav po očištění. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

nátěry provedeny ve vápenné, ve svrchních naopak v hlinkové technologii. Se zelenavou povrchovou úpravou štukové výzdoby pak nejspíše souvisela barevná úprava omítek stěn průjezdu, které byly pod profilací římsy oddělující stěnu a klenbu průjezdu ozdobeny hnědým pruhem. Tato úprava se však dochovala jen v malých zbytcích na těch úsecích stěny, které navazují na klenbu. Důvodem je, že omítky na stěnách byly nejen častěji, ale především razantněji opravovány, mimo jiné i pomocí šedavého štku s hydraulickým pojivem na bázi cementu.

V návaznosti na sondážní průzkum byly ze štukové výzdoby klenby průjezdu odebrány čtyři vzorky štku včetně celého souvrství povrchových úprav. Vzorek V1 byl odebrán z dolní části figurálního reliéfu v zadní části průjezdu na pravé straně, vzorek V2 v pravé horní části figurálního reliéfu v přední části průjezdu na pravé

straně, vzorek V3 na dolní části figurálního reliéfu v přední části průjezdu na levé straně a vzorek V4 v horní části téhož reliéfu na profilovaném rámu. Kromě toho byl odebrán vzorek VF, a to z perlovce na pasu oddělujícím průjezd od prostoru chodby a vzorek VS ze stěny průjezdu.⁶¹

Laboratorní analýzy zaměřené na upřesnění charakteristik použitých materiálů prokázaly, že se jedná o čistě vápenný štuk, přičemž hrubší jádro obsahuje více kameniva a ve svrchní vrstvě je naopak vyšší podíl pojiva na bázi vzdušného vápna, s nepatrnou příměsí hydraulických složek opět na vápenné bázi. Podle charakteru kameniva bylo možné soudit, že směs pro jádro štku byla zhotovena z kopaného písku, protože se zde objevovala křemenná zrna oblá, ale i mírně ostrohranná. Ve svrchní, výrazně jemnozrnnější vrstvě štku pak byla prokázána přítomnost mramorové moučky a také určitého množství sádry. Laboratorní analýzy zaměřené na stratigrafii povrchových vrstev potvrdily zjištění učiněná v rámci sondážního průzkumu, a to jak počet vrstev nalezeného souvrství, tak i fakt, že nejstarší nátěrová vrstva byla nanášena přímo na domodelovanou, lehce zavadlou povrchovou vrstvu štku. Ve dvou nejmladších nátěrových vrstvách byla také prvkovou analýzou jednoznačně potvrzena hlinka, zatímco spodní vrstvy byly nepochybně vápenné.

Až posud by výsledky provedeného průzkumu nebyly nijak překvapivé. Tím nejzajímavějším a pro další restaurování nejpodstatnějším poznatkem však byla skutečnost, že nejstarší povrchová úprava nanášena přímo na čerstvě do-

končenou finální modelaci štuků nebyla tak zcela monochromní. Její autor, kterého je v tomto případě nutné ztotožnit se samotným sochařem modelujícím tyto štuky, totiž použil několik různých, jemně odstíněných valérů lomené bílé, místy dokonce až světle okrové barvy.

Už pásové sondy, ale zejména následně celoplošné sejmutí druhotných povrchových úprav⁶² jasně ukázaly, že cílem těchto jemných, a přece výrazných nuancí v barevnosti závěrečné povrchové úpravy štukové výzdoby bylo posílit modelační účinky vybraných partií obrazového pole. Pozadí jednotlivých figurálních výjevů, ale i dekorativních motivů štukové výzdoby obecně určovaly trochu temnější a sytější odstíny lomené bílé, které se takřka blížily světle okrové barvě. Naopak figury a spolu s nimi vybrané části předmětů a rostlin dokumentujících daný výjev byly opatřeny lehce, někdy ale i poměrně výrazně světlejším odstínem. Mimoto i jednotlivé postavy byly na mělce modelovaných figurálních výjevech místy „domodelovávány“ pomocí barvy tak, aby objemy

■ Poznámky

60 Nejstarší nátěrovou vrstvu nebylo možné na většině míst sejmut bez poškození tectoria. Srov.: Adamec (pozn. 32).

61 Ibidem.

62 Vzhledem k rozsahu dochování původní povrchové úpravy, její soudržnosti i jejím estetickým kvalitám ve vztahu k modelaci štuků bylo na základě výsledků restaurátorského průzkumu rozhodnuto sejmut všechny druhotné úpravy s tím, že jejich charakter zůstane dostatečně zmapován v restaurátorské zprávě.



24



25



26

Obr. 24. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, pole s šátkovým festonem s brozmem ovoce, stav po očištění. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 25. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, celkový pohled na pole s nesením klády, stav po očištění. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 26. Červený Hrádek u Jirkova, zadní průjezd, boční pohled na pole s nesením klády, stav po očištění. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

výrazněji vystupovaly do prostoru.⁶³ Pomocí této závěrečné úpravy bylo tedy dosaženo iluze větší plastičnosti vybraných částí reliéfu, než s jakou se ve skutečnosti pracovalo.

Jaký smysl měla právě taková koncepce závěrečné povrchové úpravy? Podle našeho soudu to mohlo souviset se světelnými podmínkami panujícími v průjezdu. Vzhledem k umístění, výšce klenby, ale i hloubce daného prostoru jsou tyto štuky poměrně málo osvětlené. Nejspíše proto se autor této štukové výzdoby rozhodl zvýraznit pomocí barvy skutečný kontrast tvarů a nechat jasněji vystoupit základní objemy a hlavní linie, které určují nejvýznamnější části daných zobrazení, a dosáhnout tak dobré čitelnosti výjevů. Důraz na popisnost a srozumitelnost, který charakterizuje samotné kompoziční i modelační řešení reliéfů, tak byl posílen právě touto formou závěrečné povrchové úpravy.

To však ještě není vše. Účinek polyvalentního monochromatického závěrečného ztvárnění štukové výzdoby by asi nebyl tak výrazný, kdyby současně nebyl celý jeho povrch do hladka utažen a na závěr ještě zaleštěn. Kompletní sejmnutí druhotných povrchových úprav štukové výzdoby zadního průjezdu totiž také mimo jiné ukázalo, že její povrch nebyl ve své původní podobě matný, ale spíše polomatný. Štuk se tak svými optickými vlastnostmi blížil bělostnému mramoru opatřenému politurou. Jedná se tedy o technologii, která se podobně jako umělé mramory pokouší o optickou iluzi dražšího, honosnějšího a z pohledu estetických kvalit krásnějšího materiálu.⁶⁴

Tato technologie ostatně odpovídá tomu, s čím se setkáme v dobových recepturách,⁶⁵ které přímo navazují na obdobné technologické postupy používané už ve starověku.⁶⁶ Ostatně František Petr ve svém rozsáhlém článku věnovaném omítce a jejím barevným úpravám mimo jiné cituje důležitou pasáž z Vitruvia spisů *Deset knih o architektuře*,⁶⁷ a to konkrétně z knihy VII., kapitoly 3., kde Vitruvius podrobně popisuje technologii nanášení omítek řeckými omítkáři: „Jsou-li tím způsobem stěny pokryty ve třech vrstvách jemné vápenné omítky a tímž počtem vrstev mramorového štku, jsou nejen zajištěny před praskáním a jinými zjevy, ale jsouce hutně udusány a uhlazeny mramorovým prachem a zabarveny mají „třpytivý lesk“.“

František Petr ve výše uvedeném textu rovněž upozorňuje na specifickou povahu raně barokního štku, na jeho zvláštní optické kvality založené na užitých technologiích.⁶⁸ A obdobné poznatky, jaké byly zjištěny v průběhu restaurování štukové výzdoby zadního průjezdu zámku Červený Hrádek, byly tu a tam u nás publikovány i jinými autory.⁶⁹ Přesto i nadále bývá často bohužel součástí obvyklého postupu při opravách štukových dekorativních i figurálních motivů zdobících interiéry zámků, paláců i nesčetných sakrálních prostor jejich závěrečné „sclení“ novým monochromním nátěrem ve vápenné

technologii.⁷⁰ Nejenže tak mohou zaniknout jiné barevné nuance původní povrchové úpravy těchto štuků,⁷¹ ale také tím trpí jejich celkové působení, jehož nedílnou součástí je právě již zmíněný pololesklý, na světlo výrazně odlišně reagující povrch, imitující vzácnější materiál.

Zkušenosti získané při restaurování štukové výzdoby v zadním průjezdu zámku Červený Hrádek nás opětovně nabádají k tomu, abychom věnovali více pozornosti uměleckohistorické analýze, hodnocení a vzájemné komparaci těchto zajímavých děl a současně abychom restaurátorské průzkumy sochařských i dekorativních děl ze štku prováděli s větší bedlivostí, a především s větší citlivostí ke všem případným specifikům v jejich samotném provedení.

■ Poznámky

63 Podobnou informaci o tom, že původně nebyla štuková výzdoba monochromní, ale pracovala se dvěma valéry, přináší Ivan Šperling ve svém článku věnovaném restaurování štukové výzdoby Klementina z třetí čtvrtiny 17. století. Srov. Šperling, *Obnova štukové výzdoby v Klementinu* (pozn. 7), s. 260.

64 Na podobný efekt upozornil v hodnocení štukové výzdoby saly tereny Valdštejnského paláce Vratislav Nejedlý, ale také Ivan Šperling ve zprávě o restaurování štuků v paláci Straky z Nedabylic. Srov.: Šperling, *Obnova štukové výzdoby paláce Straků* (pozn. 7), s. 178. – Nejedlý (pozn. 8), s. 355.

65 K tomu nejlépe in: Manfred Koller, *Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Österreich*, in: Kühnenthal (pozn. 5), s. 363–369. – Norbert Jocher, *Die Graubündner Stukkatoren in Süddeutschland*, in: Kühnenthal (pozn. 5), s. 165–198, zvl. s. 180. – Oskar Emmenegger – Roland Böhmer, *Architekturpolychromie und Stuckfarbigkeit in der Schweiz*, in: Kühnenthal (pozn. 5), s. 96–109.

66 O tomto způsobu závěrečného zpracování štuků se zmiňuje už Vitruvius (srov. Marcus Vitruvius Pollio, *Deset knih o architektuře*, Praha 2010, s. 244–247), a to v knize VII., kapitole 3. Mluví zde nejen o jejich pevnosti, ale také o lesku, který přibližuje tento materiál mramoru.

67 Petr (pozn. 6), s. 264.

68 Idem, s. 267.

69 Viz pozn. 63.

70 Úplně nejhorší variantou je pak nátěr, který se pokouší vypadat staře, čehož je dosahováno tak, že ne zcela rovnoměrným rozmícháním pigmentů a současně krouživým nanášením nátěru vznikají na povrchu štuků podivně vypadající pravidelně se opakující skvrny. Popřípadě se obdobného výsledku dosahuje následným tupováním o něco tmavším odstínem.

71 V již citovaném sborníku z mezinárodní konference věnované štukové výzdobě v 17. a 18. století poukazuje na ne vždy adekvátní přístup k péči o štukovou výzdobu také Cornelia Marinowitz. Srov. Cornelia Marinowitz, *Stuck – Stiefkind der Denkmalpflege?*, in: Jürgen Pursche (pozn. 5), s. 169–173.