

# Štukové dekorativní systémy ve vzájemné symbióze. Recepce italských vzorů na Moravě

Veronika ŘEZNIČKOVÁ

**ANOTACE:** Studie představuje dva specifické typy geometrických štukatur, které spojuje návaznost na antické a renesanční italské vzory a které se na Moravě začaly uplatňovat od konce 16. století. Oba systémy sice využívají odlišného způsobu rozložení tvarů, přesto se často vzájemně doplňují a někdy dochází i ke stírání jejich rozdílů.

Přestože se dlouho opomíjené umění štukových dekorací renesančních kleneb těší stále větší pozornosti badatelů, monografického nebo dílčího zpracování se dosud dostalo převážně jen vybraným figurálním celkům, které bývají ikonograficky atraktivnější, a poskytují tak více možností interpretace.<sup>1</sup> Oproti tomu geometrické, čistě dekorativní výzdoby zůstávají na okraji zájmu badatelů, ačkoliv jejich výsledné řešení může být vizuálně neméně působivé. Význam členění stropu si uvědomoval už německý historik umění Paul Frankl (1878–1962), který ostatně do odborné literatury uvedl termín *Rhythmischen Kassetten*.<sup>2</sup> Ve své práci hledal nejen vizuální, ale i jiné principy a kategorie, které determinují uměleckou (architektonickou) tvorbu a její vnímání.<sup>3</sup> Rytmiicky koncipované nástropní dekorace zkoumá v rámci druhé kapitoly, již věnoval fázím vývoje forem architektonické hmoty.<sup>4</sup> Frankl navíc poznamenal, že význam kazetování je pro strop obdobný jako členění pro fasádu.<sup>5</sup> Definování vizuality jednotlivých dekorací se stalo v umělecko-historickém diskurzu následujících desetiletí klíčovým klasifikačním prvkem pro lepší orientaci v mnohvrstevnatém a kvalitativně různém výtvarném materiálu. Dokládají to mimo jiné práce historika umění Wolfganga Wolterse, jenž vnáší do problematiky plastického členění stropů termín *kommunikující rámy*,<sup>6</sup> který objasňuje zejména na dřevěných stropech a štukových výzdobách benátských renesančních staveb. Sám Wolters nejprve používal termín *System kommunizierender Kassetten*,<sup>7</sup> ovšem v dalších publikacích už jej nahrazuje *kommunikujícími rámy*, které se spolu s *rytmizovanými kazetami* ujal také v tuzemské odborné literatuře.<sup>8</sup>

Dodatečné, nebo chceme-li ahistorické členění a označování jednotlivých dekorativních prvků by se mohlo zdát jako metodologický přežitek, domnívám se ovšem, že ve středoevropském kontextu je stále legitimní a má svůj význam. Při torzálnosti písemných pramenů vážících se ke vzniku jednotlivých realizací, a zejména k jejich autorům, umožňuje následná

klasifikace těchto dekorativních vzorců vykročit ze zažitého umělecko-historického narativu, který má tendenci jejich význam pro vizuální kulturu 16. a 17. století spíše marginalizovat. Abstraktní motivy měly ale nepochybně také své opodstatnění, ať už symbolické, či reflektující určité hodnoty soudobé společnosti. Jak podotýká i Georges Didi-Huberman, nefigurální dekorace bez narativního aspektu vyžadují při svém zkoumání návrat k tomu nejpodstatnějšímu pro dějiny umění či vizuální studia, a totiž k samotnému výtvarnému dílu.<sup>9</sup> Klasifikace navíc umožňuje detailnější sledování geneze uplatňovaných schémat, jejich užívání v kontextu jednotlivých dílen a preferencí objednatelů nebo jejich aplikaci v rámci konkrétních objektů. Tím lze alespoň částečně vyrovnat určitý problém „anonymity“ dochovaných realizací, jenž kontrastuje s obvykle preferovanějším výzkumem figurálních štukatur 16. a zejména 17. století. Již z úvodu je zřejmé, že „komunikující rámy a rytmičované kazety“ jsou umělecko-historickým konstruktem 20. století – dobová terminologie týkající se štuků (ale i dřevěných kazet) nebyla ustálená a odrážela spíše materiální složení dekorace než její vizuální uspořádání, o které jde Franklovi a Woltersovi přede-

## ■ Poznámky

**1** Např. Jarmila Krčálová, *Zámek v Bučovicích*, Praha 1979. – Václav Bůžek – Ondřej Jakubec, *Kratochvíle posledních Rožmberků*, Praha 2012. – Ivan Muchka et al., *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, Praha 2014. – Sylva Dobalová – Ivo Purš, *Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Průvodce*, Praha 2017. – Pavel Waisser et al., *Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování*, Pardubice 2020.

**2** Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Mit 50 Abbildungen und 12 Tafeln*, Leipzig 1914.

**3** Richard Krautheimer, Paul Frankl, *The Art Journal* XXII, 1963, č. 3, s. 167–168.

**4** Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der Körperform*, in: Idem, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Mit 50 Abbildungen und 12 Tafeln*, Leipzig 1914,



1

Obr. 1. Giuliano da Sangallo, *Uno partimento duna volta anticho a Roma, Il taccuino senese, 1485–1513*. Reprodukce z: Hetty E. Joyce, *Studies in the Renaissance reception of ancient vault decoration*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXVII, London 2004, s. 197.

s. 99–125.

**5** Viz Frankl (pozn. 2), s. 106.

**6** Wolfgang Wolters, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000, s. 247–250. Publikace shrnuje poznatky autorových dřívějších prací zaměřených na benátské umění. Srov. Wolfgang Wolters, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*, Berlin 1968. – Norbert Huse – Wolfgang Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*, München 1986.

**7** Wolfgang Wolters, *Plastische Deckendekoration des Cinquecento* (pozn. 6), s. 10.

**8** Viz pozn. 15.

**9** Georges Didi-Huberman, *Před časem*, Brno 2008, s. 10.

vším.<sup>10</sup> Přesto jsou oba termíny a typy, které představují, historiograficky etablované a při množství a „anonymitě“ objektů, jimiž jsou zastoupeny, je tento konstrukt zatím nejvhodnějším způsobem, jak se s danou problematikou vypořádat.

#### Dekoratívni štukatury

Zůstaneme-li ještě u terminologie, je třeba podotknout, že „štuk“ (it. *stucco*) z minulosti obecně označoval snadno tvarovatelnou hmotu mající jako hlavní pojivo sádku a (nebo) vápno, jež sloužila zpravidla pro povrchovou úpravu zdí, ať už čistě ochrannou, nebo plastickou a dekorativní.<sup>11</sup> Štukaturu lze tedy chápat nejen jako dekoraci modelovanou ze štukové hmoty, ale v širším slova smyslu i jako jakoukoliv výtvarně pojatou plastickou výzdobu, jejímž základem může být třeba i cihla, ovšem s takto upraveným povrchem. Samotné označení takové dekorace jako „ornamentální“ či „geometrické“ je ale poněkud abstraktní, a tak nám nedává zrovna jasnou představu o tom, jak vlastně dekorace vypadá.

Studované typy štukatur – komunikující rámy a rytmizované kazety – byly od 16. století poměrně běžně užívány nejen v Itálii, ale i v alpských zemích. V Čechách se vyskytují jen výjimečně,<sup>12</sup> což může být dáno nejen konfesí zdejších objednatelů, ale taktéž jejich vazbami na císařský dvůr a snahou přiblížit se jeho výtvarnému vkusu. V renesančním slohu se v českých zemích budovaly zejména světské stavby, ovšem existují i výjimky sakrálního charakteru, jejichž objednateli byli většinou nekatolíci.<sup>13</sup> Rovněž řada aristokratických sídel disponujících štukovými rámy a kazetami je spjata s moravským šlechtickým rodem Žerotínů či jejich příbuznými, kteří patřili mezi nekatolickou obec. Zaměřím se proto právě na moravské prostředí, v němž lze najít řadu pozoruhodných italizujících příkladů těchto dekorací.

Na základě zachovaného fondu štukatur z druhé poloviny 16. a začátku 17. století lze na Moravě rozlišit několik dekorativních typů. Chronologicky nejstarší a nejjednodušší z nich je hřebínková klenba, jež podobně jako klenba sklípková či hráňová navazuje na místní, pozdně gotickou tradici. Na rozdíl od nich ji ovšem netvoří vzduté klenební plochy, nýbrž ostrá hrana vytažená ze štukové omítky do různých obrazců. Dalším typem jsou vpadlé výplně, jejichž motivy jsou jakoby negativně zapuštěny do omítky, a tudíž z ní nevystupují. Plastická je naopak zdobná profilace štukových žeber a lemu, která se vyznačuje ornamenty utvářenými vtlačováním razidla či formy za sebou tak, aby na sebe vzor navazoval. Tyto kategorie jsou dány spíše technikou a způsobem provedení, zaklenutím prostoru, na něž reagují, a kon-

strukčními limity, zatímco rozetové motivy, komunikující rámy a rytmizované kazety sledují určité obrazce a jejich tvarosloví. Je ovšem nutno podotknout, že jednotlivé typy se mohou vzájemně prolínat a kombinovat – rozeta může být tvořena hřebínkem, stejně jako komunikující rámy mohou být zdobně profilované nebo vpadlé apod.<sup>14</sup>

Záměrem tohoto textu je zaměřit se právě na komunikující rámy a rytmizované kazety, jež představují kvalitativně nejlepší a nejkompaktnější řešení mající zřejmou návaznost na italské prostředí. Abychom jim lépe porozuměli a poznali jejich kvality, je potřeba analyzovat jejich původ – jaká byla hlavní inspirační východiska a jak byla přejímána schémata inovována. Rozdělení náročnějších schémat na komunikující rámy a rytmizované kazety není nikterak striktní, nicméně poznání jejich náležitosti a geneze by mělo být podstatným odrazovým můstkem pro další bádání, ať už při hledání konkrétních štukatérů působících v daných lokalitách a jejich přímých inspiračních zdrojů, nebo při analyzování obdobných klenebních schémat v širším středoevropském kontextu. Čím se rytmizované kazety od komunikujících rámu liší, v čem se podobají a v jakém vztahu se vůči sobě vůbec nacházejí, se pokusím vysvětlit dále. V obou případech se jedná o variabilní systém vzájemně propojených geometrických obrazců, reflektující kompoziční řešení výzdoby kleneb pozdní antiky, ovšem jejich konkrétní předlohy se různí.

#### ■ Poznámky

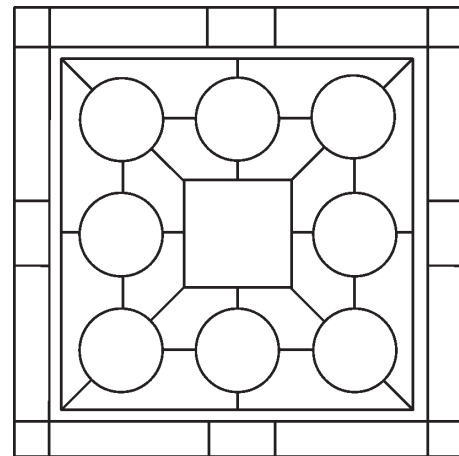
**10** K terminologii více Petra Hečková – Pavel Waisser, Štuk v antice a renesanci: základní terminologická východiska, in: Lidem – Jana Waisserová – Renata Tišlová, *Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování*, Pardubice 2020, s. 16–21.

**11** Carla Arcolao – Luisa De Marco, Le decorazioni in stucco delle facciate genovesi. Tecniche di realizzazione, fenomeni di degrado e problemi di conservazione, in: Guido Biscontin – Guido Driussi (edd.), *Scienza e beni culturali XVII. Lo stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza, Atti del convegno di studi (Brassanone 10–13 luglio 2001)*, Marghera-Venezia 2001, s. 457–467. – Viz Waisser (pozn. 1), s. 17.

**12** Např. rytířský sál chomutovské radnice, někdejší konírna Valdštejnského paláce v Praze, Španělský sál Pražského hradu, přízemí jižního křídla zámku v Zahořanech či bývalý bratrský sbor v Mladé Boleslavi.

**13** Jan Novotný, Stavitelské památky, in: *Moravsko Krumlovsko a Hrotovsko*, Moravský Krumlov 1925, s. 196.

**14** Veronika Řezníčková, *Dekoratívni štukatérství na Moravě v letech 1550–1620. Mezi místní tradicí a recepcí italských vzorů* (magisterská diplomová práce), FF MU, Brno 2020.



2



3

Obr. 2. Hadriánova vila v Tivoli, 118–138 n. l., schématické rozvržení nástropní dekorace. Zpracovala: Veronika Řezníčková, 2020.

Obr. 3. Antonio da Sangallo mladší, *San Spirito in Sassia v Římě*, 40. léta 16. století. Foto: Peter Majoroš, 2019.



Obr. 4. Jacopo Sansovino, vestibul knihovny San Marco v Benátkách. Foto: Pavel Waisser, 2019.

Obr. 5. Dolní Kounice, štuková výzdoba zámku, po roce 1600, schémata místností v prvním patře jihozápadního křídla. Zpracovaly: Veronika Řezníčková – Adéla Šenková, 2020.

#### Systém komunikujících rámu

Jak již bylo zmíněno, pojem „komunikující rámy“ (*Kommunizierende Rahmen*) zavedl Wolfgang Wolters, a to na základě zkoumání benátských staveb Jacopa Sansovina. Z jeho výzkumu vyplývá, že jde o schéma medailonů různých geometrických tvarů, které spolu jako by „komunikují“ skrze spojovací lišty. Ty mnohdy vycházejí z hlavního rámu lemujícího vyhrazenou část klenebního pole. Není to však pravidlem, v některých případech tento vymezující rám zcela chybí, čímž se schéma stává více centralizovaným. Díky své variabilitě se komunikující rámy snadno přizpůsobí architektuře a mohou tak být užity na jakékoliv ploše. Právě možná absence rámu činí termín „komunikující rámy“ poněkud zavádějícím, stejně jako v něm obsažený aspekt „komunikace“, který je třeba brát s určitou nadsázkou. Jistě bychom mohli toto pojmenování nahradit i vhodnějším, výstižnějším slovním spojením, avšak v návaznosti na již zavedené názvosloví, které používají také historikové umění Ingeborg Schemper-Sparholz, Stefan Kummer či Astrid Zenkert a v českém překladu pak Jarmila Krčálová a Ondřej Jakubec,<sup>15</sup> si dovoluji zůstat u „komunikujících rámu“.

Stěžejním východiskem tohoto dekorativního systému jsou kresby a realizace Giuliana da Sangalla,<sup>16</sup> který studoval a také napsal

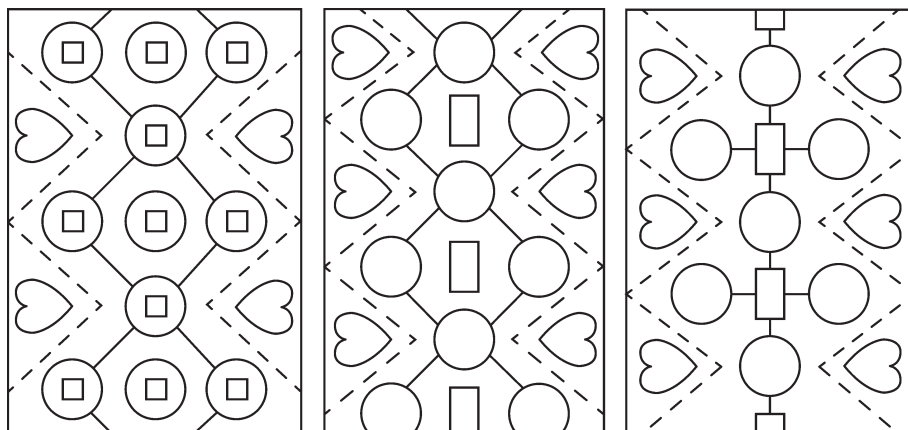


4

#### ■ Poznámky

**15** Ingeborg Schemper-Sparholz, *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, Wien 1983. – Stefan Kummer, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600)*, Tübingen 1987. – Astrid Zenkert, *Tintoretto in der Scuola di San Rocco: Ensemble und Wirkung*, Tübingen 2003. – Jarmila Krčálová, *Renesanční architektura v Čechách a na Moravě*, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 6–62. – Ondřej Jakubec, *Skupina pozdně renesančních štukatur na Moravě, jejich styl a význam – možnosti a meze interpretace*, *Umění LI*, č. 4, Praha 2003, s. 278–291.

**16** K jeho pracím viz monografie: Sabine Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014.



5





6



7



8



9

Obr. 6. Hranice, zámek, štuková dekorace stropu, 1600–1620. Foto: Hana Myslivečková, 2018.

Obr. 7. Běhařovice, presbytář kostela Nejsvětější Trojice, 1593–1596. Foto: Lucia Krajčřová, 2018.

Obr. 8. Brno, Schwanzův dům, klenba místnosti č. 1.10 v přízemí, 90. léta 16. století. Foto: archiv NPÚ, ÚOP v Brně.

Obr. 9. Vlasovice, kostel sv. Jana Křtitele, 1610. Foto: Lucia Krajčřová, 2019.

rekonstruoval antické vzory a jehož díla pak byla významným inspiračním zdrojem mnoha (nejen) renesančních štukatérů, potažmo architektů. Podněcující vliv měla například jeho štuková výzdoba portiku ve vile Medici v Poggio a Caiano (po roce 1485), kresba fragmentu klenby Velkých lázní Hadriánovy vily v Tivoli, která dokazuje jeho zájem o rozmístění dekorativních obrazců přes pendantivy, a především kresba části antické klenby (*Uno partimento d'una volta anticho a Roma*) v kodexu *Il taccuino senese* (obr. 1).<sup>17</sup> Právě Giuliano da Sangallo prosadil v dekorování stropů rytmické rozložení geometrických útvarů, ať už spojených lištami, nebo se přímo dotýkajících.

Vycházel přitom z výzdoby stropu zmiňované Hadriánovy vily (118–138 n. l.; obr. 2), jehož medailonové schéma modifikoval. Jím překreslená klenební výzdoba se rozvíjí směrem od středu ven, oproti antickým kazetovým stropům je tedy její rozvržení centralizované.<sup>18</sup>

Sangallova koncepce se vyznačuje dynamickou hrou forem nezávislou na architektuře, příznačnou také pro antické malované stropy. Jeho inovací bylo mimo jiné užití drobných kruhových prvků – čepů – na místa, kde se jednotlivé části dotýkají. Čepy byly běžnou součástí dřevěných stropů, ovšem ve svém štukovém provedení nemají žádné funkční opodstatnění. Jakožto zdobný prvek pouze obohacují dekor a zdůrazňují geometrické rámování. Motiv čepu nemůže být převzatý ze starověkých prototypů, jelikož antické pozůstatky kleneb žádné štukové ani malované čepy nemají. Nápodoba tohoto konstrukčního prvku zřejmě vychází z Giulianovy znalosti řezbářství, tedy řemesla, kterému se vyučil.<sup>19</sup>

V návaznosti na antické vykopávky používali podobnou koncepci výzdoby kleneb také malíři Pinturicchio (presbytář Santa Maria del Popolo v Římě, 1508–1509), Raffael Santi

(Stanza della Segnatura ve Vatikánském paláci, 1508) či Baldassare Peruzzi (klenba nad schodištěm v Castello di Giulio II., Ostia Antica, 1508–1509). „Sangallovské“ řešení se však dočkalo ohlasů také mezi tvůrci dřevěných stropů. Za zmínku stojí alespoň Giulianův synovec Antonio da Sangallo mladší, jenž po strýcově vzoru vyzdobil ve 40. letech 16. století strop lodi kostela San Spirito in Sassia v Římě (obr. 3).<sup>20</sup> Ve štku si pak systém komunikujících rámců osvojil především Jacopo Sansovino, který jej hojně užíval ve svých stavbách v Benátkách a okolí (například portikus, sál a jeden z vestibulů knihovny San Marco (obr. 4), Villa

#### ■ Poznámky

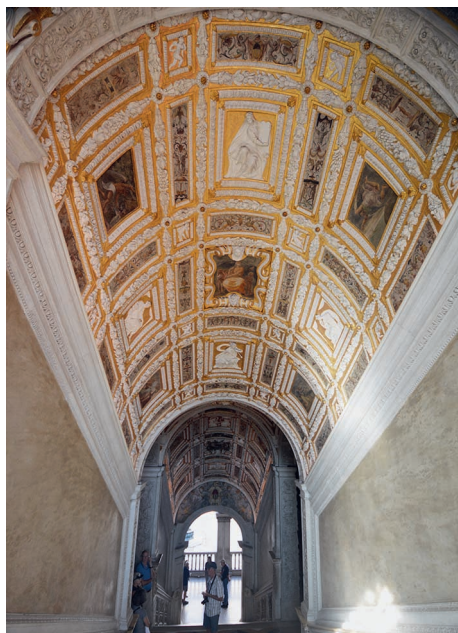
<sup>17</sup> Giuliano da Sangallo – Lodovico Zdekauer (ed.), *Il taccuino senese di Giuliano da San Gallo. 50 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata pubblicati da Rodolfo Falb*, Siena 1899, s. 71.

<sup>18</sup> Hetty E. Joyce, Studies in the Renaissance reception of ancient vault decoration, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXVII, London 2004, s. 193–232.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 201, 204.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 202, 205–206.





10

Obr. 10. Jacopo Sansovino, *Scala d'Oro*, 1538–1558, *Palazzo Ducale v Benátkách*. Foto: Pavel Waissner, 2019.

Obr. 11. Giulio Romano, *Camera dei Venti*, 1527–1528, *Palazzo del Te v Mantově*. Foto: Zdenka Michalová, 2019.

Garzoni v Pontecasale, 30.–50. léta 16. století). Právě Sansovinovo jednodušeji pojaté rámování lze předpokládat jako jeden z hlavních vzorů pro studované moravské štukatury. Jejich objednavatelé, převážně členové rodu Žerotínů a s nimi spříznění magnáti, mohli takové realizace vidět na svých vzdělávacích kavalírských cestách, na nichž Benátky představovaly jeden z hlavních cílů.

Na historickém území Moravy se vyskytuje rozmanitý soubor klenebních výzdob, v němž můžeme sledovat několik tendencí – ať už centralizaci schématu, nebo naopak sjednocení plochy pomocí sítě či pásů z medailonů propojených lištami. Hovoříme v takovém případě o komunikujících rámech. Systém může být využit i pouze doplňkově. Obrazce mají vždy spojující lišty, ovšem nemusí nutně plasticky vystupovat z omítky, ale mohou být vpadlé. Pro řadu z nich je výrazným rysem ona centralizace odkazující na Sangalla. Moravské štuky jsou však oproštěny od zdobných prvků, jako jsou grotesky a figurální scény, které v Sangallových dílech vyplňují plochy dekorů a prostor mezi nimi. Výsledkem je tak čistě geometrické rámování zdobené spíše jen rozetami, čepy nebo profilací štukových lemů. Co vedlo k eliminaci zdobnosti, však není jasné. Daný systém je hojně zastoupen rovněž v oblasti dnešního Polska, ovšem v dekorativnosti detailu ani celku se zde rozhodně neomezuje,



11

naopak využívá množství rozmanitých motivů a profilací.<sup>21</sup> U některých štukatur mohla jednoduše rámování kompenzovat malířská povrchová úprava, jiné zůstaly zřejmě záměrně jen v bílé omítce.

Tímto typem štku disponuje řada lokalit. Snad nejbližší k italským vzorům mají menší sál v patře severního křídla zámku v Rosicích (1618) a místnost v jihovýchodním nároží bučovického zámku (80. léta 16. století), které věrně citují rozvržení stropu Hadriánovy vily v Tivoli (obr. 2). Typickým příkladem je pak rovněž bučovický Zaječí sál, jehož kompoziční řešení klenby zastupuje „sangallovský“ pojaté centralizované schéma, které se v lehkých obměnách těšilo velké oblibě po celé 17. století a ještě déle, stejně jako komunikující rámy obecně. Podobně význačné jsou i místnosti v prvním patře zámku Dolní Kounice (po 1600; obr. 5), ačkoliv jejich stav je dosti neutěšený a některé části obrazců již dokonce opadaly. Na zámcích v Hranicích (1600–1620; obr. 6), v Tatenicích (kolem 1606) či v novojičínském kostele Nejsvětější Trojice (1623) se tento geometrický systém řetízkovitě pne po vrcholnici klenby a zároveň se napojuje na hlavní rám vymezený hroty výsečí.

V sousedním Slezsku je podobně řešeno i klenutí kostela Božího Těla v Jablunkově (konec 16. století), ovšem bez hlavního rámu a s vytažením do hřebínku, čímž odkazuje spíše na lokální tradici. Daleko honosnější pojetí dekorativního systému můžeme vidět v presbytáři kostela Nejsvětější Trojice v Běhařovicích (1593–1596; obr. 7), kde jsou rámy řazeny v těsném sledu za sebou, čímž se vizuálně značně blíží kazetám sjednocujícím líc klenby.

Z výčtu objektů vyplývá, že systém komunikujících ráků byl ve sledovaném období užíván především jako dekorace zámeckých a sakrálních staveb, výjimečně se ovšem uplatnil i v měštanském prostředí, o čemž vypovídá výzdoba tzv. Lontanova domu v Kroměříži (1600–1620) či Schwanzův dům (tj. Dům pánů z Lipé) v Brně (1590–1596; obr. 8).<sup>22</sup> Je tomu tak proto, že štukové dekorace, vytvářené zejména severoitalskými mistry, byly velmi prestižní a nákladnou záležitostí, kterou si mohli dovolit jen ti nejbohatší, jichž mezi měšťany nebylo mnoho. Jednou z výjimek byl právě Kryštof Schwanz (od roku 1590 uváděn s predikátem „von Retz“), nejzámožnější brněnský měšťan té doby, jenž svůj dům na Dolním rynku (dnes náměstí Svobody) nechal přestavět na reprezentativní palác, v němž je dokonce jedenáct místností, včetně průjezdu a chodby, zdobeno štuky s geometrickými motivy.<sup>23</sup>

#### ■ Poznámky

**21** Viz stavby tzv. lublinské renesance z první poloviny 17. století (kolegiální kostel ve městě Zamość, farní kostel v Szczeczeszynie, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Lublinu ad.). Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku I–II*, Warszawa 1980. – Kinga Blaschke, *Nasze własne, nasze polskie. Mił renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki*, Kraków 2010.

**22** Mimo Moravu jsou toho v jednodušší formě příkladem také měštanské domy v Opavě a okolí. Viz Ondřej Haničák, *Renesanční domy moravsko-slezského pomezí. Příspěvek k poznání typologie a formálních aspektů měštanské obytné architektury 16. a 17. století*, Opava 2015.

**23** František Zapletal, *Družstevní dům v Brně (bývalý palác pánů z Lipé)*, Brno 1939, s. 14.



Tento systém nemusí vždy nutně zastávat roli ústřední dekorace klenby, nýbrž se uplatňuje i jako „vedlejší“, avšak neméně důležitý zdobný prvek. Například v kostele sv. Jana Křtitele ve Vlasaticích (1610) nezaujímá plochu klenebního pole, jemuž místo toho vévodí vždy jedna rozeta, ale zdobí klenební pasy (obr. 9). Systém komunikujících ráků se také často nachází při okrajích klenby – medailony na lištách jdoucí z hlavního rámu přes výseče a plochy mezi nimi (přízemní sál zámku v Dolních Kounicích, kostel sv. Jana Křtitele ve Velkých Losinách) – či v závěru sakrálních staveb (kostel Archanděla Michaela v Branné).<sup>24</sup> Na moravské štukatury tohoto typu dříve upozornili Jarmila Krčálová a Ondřej Jakubec, který ve své stati zkoumá také druhý dekorativní systém.<sup>25</sup>

#### Rytmizované kazety

Pojem *Rhythmischen Kassetierungen* zmiňuje prvně historik umění Paul Frankl již roku 1914.<sup>26</sup> Ke stejné terminologii se později přiklonil další z historiků umění, Wolfgang Wolters,<sup>27</sup> avšak ani jeden z autorů daný typ štukatur přesně nedefinuje. Zatímco klasické kazetování sestává z množství stejných kompaktních polí, rytmizované kazety využívají sofistikovanějšího rozložení. Ani v tomto případě nemusí být termín „rytmizované kazety“ vždy zcela exaktní. Jeho úskalím je onen *rytmus*, který zde má naznačovat pravidelné střídání rozličných polí, což u řady objektů neplatí. Mnohdy je výraznějším rysem spíše multiplikace složených kazet, při níž bývá několik různorodých tvarů sestaveno tak, že dávají dohromady jedno opakující se komponované pole. Obecně se však vždy vyznačují pravidelným rastrem.

Mohou se vyskytovat buďto v podobě pravoúhlé sítě (klenutí nad Scala d'Oro v benátském Dóžecím paláci, 30.–50. léta 16. století; obr. 10), nebo v podobě polygonálních kazet (Cappella Castiglioni v kostele Santa Maria delle Grazie v Curtatone u Mantovy, 1529–1530; Camera degli Imperatori a Camera dei Venti v Palazzo del Te v Mantově, 1527–1531; obr. 11). Právě druhá varianta někdy hraničí s komunikujícími rámy, které mohou vznikat jako „vedlejší efekt“, jelikož některé části kazetování fungují také jako medailony či zrcadla spojené lištami. Rozdíl mezi oběma dekorativními systémy může být proto někdy jen nepatrný. Rytmizované kazety svým aditivním řazením většinou rovnoměrně sjednocují klenební plochu, nerozvíjejí se kolem svého středu, jako tomu bývá u komunikujících ráků. Striktní hranice mezi nimi ovšem zřejmě není.

Obr. 12. Sebastiano Serlio, vzor mozaiky v mauzoleu Santa Costanza v Římě (III. kniha, 1540).

Obr. 13. Giovanni Maria Falconetto, Odeo Cornaro v Padově, 1524. Foto: Pavel Waisser, 2019.

Obr. 14. Sebastiano Serlio, návrhy kazet, *Regole generali di architettura* (IV. kniha, 1537). Převzato z: [www.archi-ve.org](http://www.archi-ve.org), vyhledáno 12. 10. 2019.

Existují sice schémata, která vůči sobě vystupují víceméně jako polarizace, ale stejně tak se vyskytují i příklady, jež lze na škále od jednoho typu k druhému pouze subjektivně přiřadit spíše k té či oné straně.

Jak bylo zmíněno, oba studované typy štukatur mají svá východiska v antických vzorech. Jestliže iniciátorem komunikujících ráků byl Giuliano da Sangallo, který svými kresbami zprostředkoval výzdobu Hadriánovy vily, pak pro rytmizované kazety zastával podobnou roli Sebastiano Serlio. Většina těchto kazet totiž přímo či nepřímo vychází z jeho předloh pro dřevěné stropní dekorace, publikovaných v jeho čtvrté knize o architektuře – *Regole generali di architettura* (1537).<sup>28</sup> Serlio se v ní věnuje primárně pěti sloupovým řádům, avšak na několika posledních stranách se zabývá také dalšími prvky, jež by měl architekt při navrhování stavby brát v potaz, a to stropy, zahrady a erby. Kromě invenčních návrhů kazet představil také modifikované schéma antické mozaiky z mauzolea Santa Costanza v Římě (4. století),<sup>29</sup> jež pak spolu s dalšími dvěma odvozenými obrázky zahrnuje i jeho následně vydaná třetí kniha, zaměřená na antické umění (obr. 12).<sup>30</sup>

#### ■ Poznámky

<sup>24</sup> V těchto případech jde o kombinaci komunikujících ráků v okrajových částech klenby s rytmizovanými kazetami v její hlavní ploše. Podobně je tomu i na zámku ve Velkých Losinách, kde se kazetování při okrajích dokonce plynule přeměňuje v komunikující ráky.

<sup>25</sup> Krčálová, *Renesanční architektura* (pozn. 15), s. 6–62. – Jakubec, *Skupina pozdně renesančních štukatur* (pozn. 15), s. 278–291.

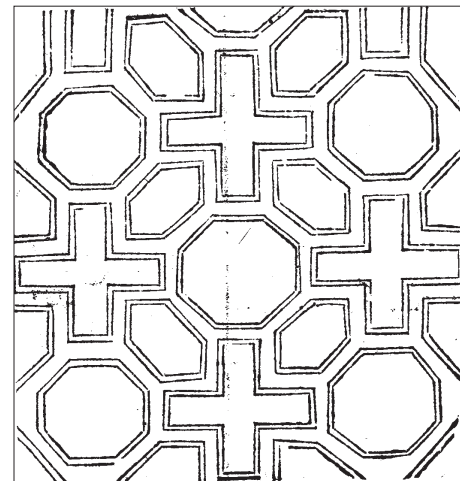
<sup>26</sup> Viz Frankl (pozn. 2), s. 107. Tento typ Frankl odvozuje z Bramanteho kazetování ve vatikánské bazilice San Pietro.

<sup>27</sup> Wolters, *Architektur und Ornament* (pozn. 6), s. 250–252.

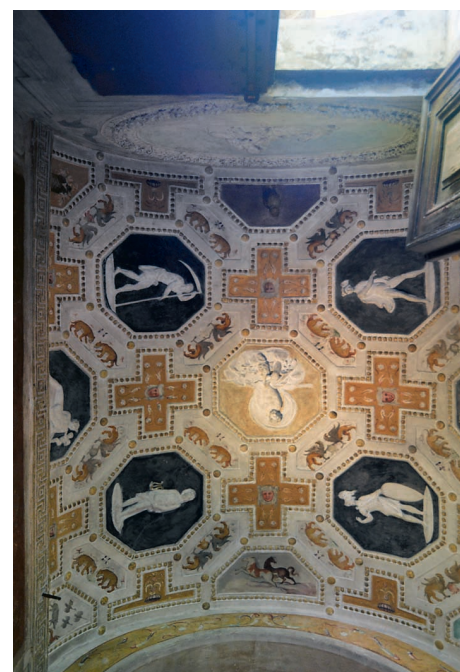
<sup>28</sup> Vaughan Hart – Peter Hicks (edd.), *Sebastiano Serlio on Architecture I. Books I–V of Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, New Haven – London 1996, s. 381–389.

<sup>29</sup> Současně se tentýž vzorec vyskytuje i na nástěnných malbách římských katakomb na Via Latina.

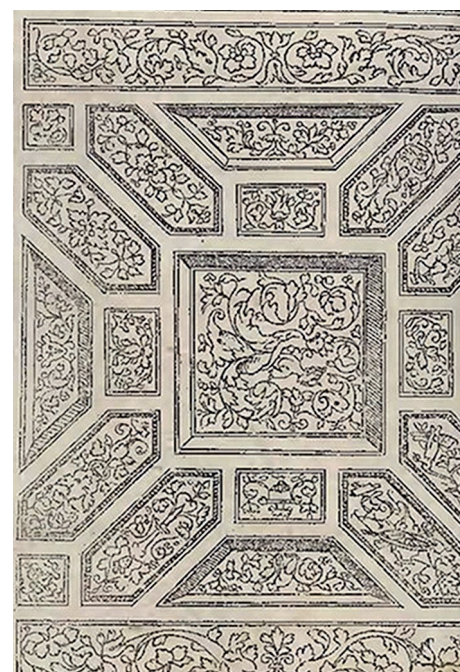
<sup>30</sup> Hart – Hicks (pozn. 28), s. 114.



12

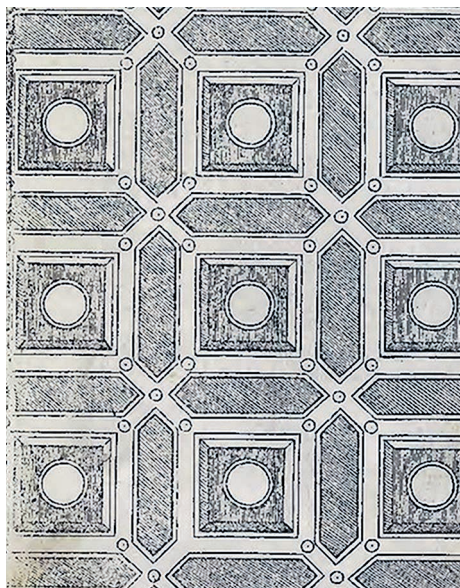


13

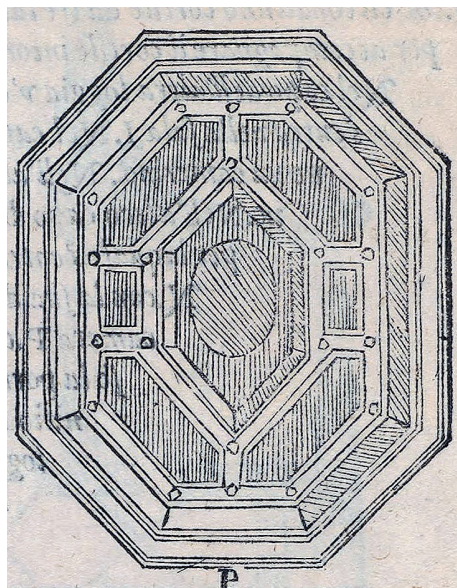


14

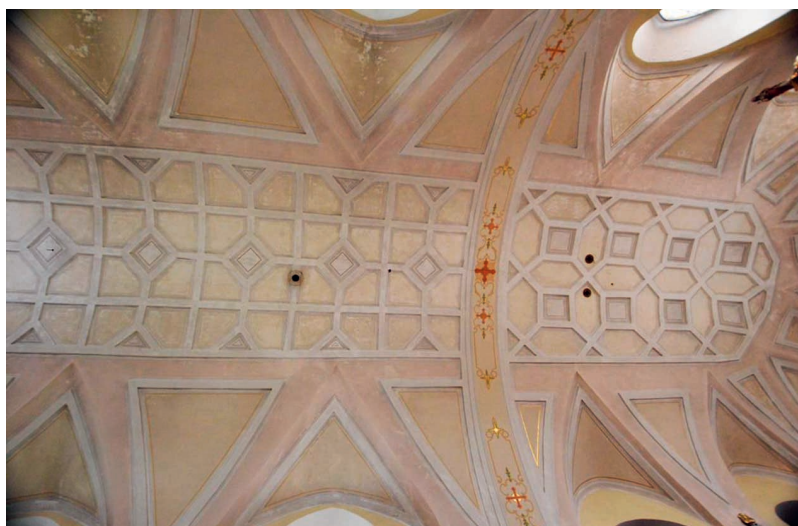




15



16



17

O mauzoleum Santa Costanza se v 15.–16. století zajímala řada antikvářů, kteří je mylně identifikovali jako Bakchův chrám. Zřejmě proto neušel zájmu ani samotný vzorec složený z oktagonů lemovaných řeckými kříži a podlouhlými hexagony, jenž byl tehdy nejen v Itálii často imitován až do 17. století.<sup>31</sup> Místo jeho abstraktních ornamentů a rozet, které původní římský vzor vyplňují, zakomponoval Serlio do svých návrhů grotesky a čepy, případně zdobení téměř vynechal. Navíc dal schématu třetí rozměr – dvojrozměrnost antické mozaiky převodl do plasticky vystupující hmoty.<sup>32</sup> Model Santa Costanza však nebyl podnětem jen pro dřevěné kazetové stropy, transformován byl do různých médií (až na mozaiku) a uplatňoval se na plochých stropích, valených klenbách i na podlahách. Baldassarre Peruzzi dokonce zvětšil měřítko kazet tak, že ve své kresbě z roku

1505 (Uffizi 529A<sup>v</sup>)<sup>33</sup> aplikoval jejich rozvržení na půdorysy centrálních staveb. Takovou reflexi je pak možno pozorovat i v ideálních návrzích dalších architektů – Donata Bramanteho, Giuliana a Antonia da Sangallo, Sebastiana Serlia ad.<sup>34</sup> Co se týče štukatur v Itálii, přímo na schéma ze Santa Costanza odkazuje třeba dekorace klenby předsíně vedoucí do oktagonálního sálu Odeo Cornaro v Padově (Giovanni Maria Falconetto, 1524; obr. 13). Částečně odvozené jsou také štuky v římské Villa Madama (1525), provedené dle intence Raffaela, který kolem roku 1500 spolu s Giovannim da Udine chodil pravidelně studovat objevené dekorace eskvilinského křídla Domu Aurea, jimiž se také inspiroval. Villa Madama tak představovala jeden z prvních příkladů znovuoživení techniky štku.<sup>35</sup> Právě na ní se vyučil i Giulio Romano, jenž v témže duchu vyzdobil klenby

Obr. 15. Sebastiano Serlio, *návrhy kazet, Regole generali di architettura* (IV. kniha, 1537). Převzato z: [www.archive.org](http://www.archive.org), vyhledáno 12. 10. 2019.

Obr. 16. Sebastiano Serlio, *návrhy kazet, Tutte l'opere d'architettura*, (VII. kniha, 1575). Převzato z: [www.archive.org](http://www.archive.org), vyhledáno 12. 10. 2019.

Obr. 17. Sobotín, kostel sv. Vavřince, 1607. Foto: Pavel Waisser, 2019.

bočních lodí katedrály San Pietro v Mantově (po 1540).

Více než schéma mozaiky v Santa Costanza ale moravské dekorativní štukatury reflektují návrhy ze Serliovy čtvrté a sedmé knihy (obr. 14–16).<sup>36</sup> Asi nejrozšířenějším typem jsou kazety složené ze čtyř hexagonů, které byly vlastní tvorbě Giulia Romana a jsou v Itálii užity například ve Stanza dei Paesaggi padovského Odeo Cornaro (1524), ve zmiňovaných prostorách Palazzo del Te v Mantově (1530–1531), kostele San Benedetto v Polirone (Giulio Romano, 1540) a řadě dalších lokalit i mimo Itálii. Samotný Serlio tyto kazety použil ve francouzském zámku Ancy-le-Franc a v Německu se pak schéma uplatnilo třeba na dřevěných stropích západního křídla zámku Neuburg an der Donau (rytířský sál z poloviny 16. století). Na Moravě jmenuji alespoň zámky v Dolních Kounicích (rytířský sál v přízemí, po 1600), Branné – Kolštejně (místnost v patře jižního křídla tzv. dolního zámku, 1596–1614), Tatenicích (schodiště, první desetiletí 17. století) a kostel sv. Vavřince v Sobotíně (kolem 1607; obr. 17). Kromě toho byly oblíbené rovněž podlouhlé oktagonální kazety, jejichž dvojice hexagonů mezi sebou navíc svírají menší obdélná pole, jaké jsou k vidění v ložnici římského paláce Massimo alle Colonne (Baldassarre Peruzzi, 1532). Serliův později publikovaný návrh citují rytmizované kazety kostela sv. Jana Křtitele ve Velkých Losinách (1600–1603;

#### ■ Poznámky

<sup>31</sup> Uvedme např. kupoli Borrominiho kostela San Carlo alle Quattro Fontane v Římě (1638–1641).

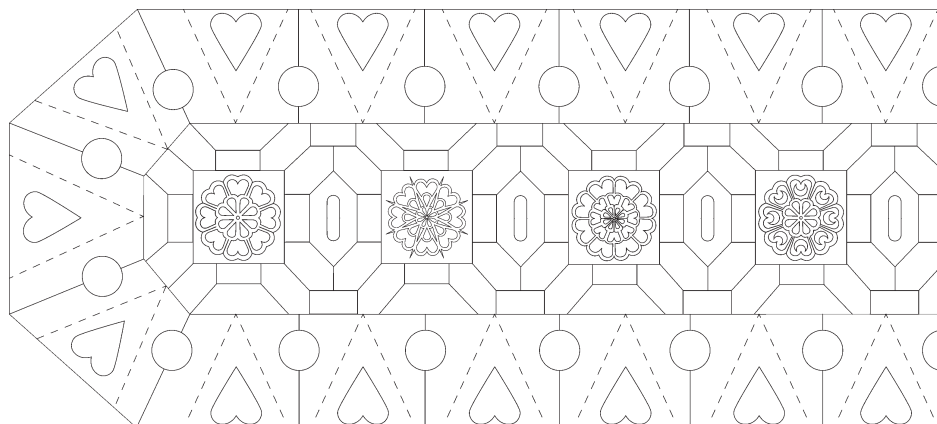
<sup>32</sup> Viz Joyce (pozn. 18), s. 210.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 220.

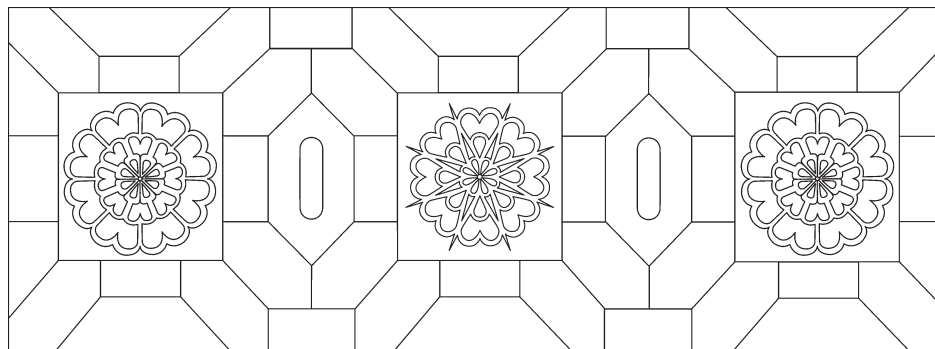
<sup>34</sup> Ibidem, s. 217–219, 222.

<sup>35</sup> Geoffrey Beard, *Stucco and Decorative Plasterwork in Europe*, New York 1983, s. 30–31.

<sup>36</sup> Hart – Hicks (pozn. 28), s. 381–389. – Ibidem, *Sebastiano Serlio on Architecture II. Books VI–VII of Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, New Haven – London 2001, s. 293.



18



19

obr. 18) snad ještě věrněji,<sup>37</sup> přičemž je schéma v hlavní lodi téměř totožné s výzdobou sálu severního křídla zámku Kolštejn (obr. 19), kde je možná vůbec největší koncentrace geometrických štukatur u nás. Další význačné kazety najdeme například na zámku v Rosicích (1618),<sup>38</sup> v kostele sv. Šimona a Judy ve Strážku (kolem 1600) a na pomezí Čech a Moravy i v kostele sv. Mikuláše v Čisté (1583).<sup>39</sup> Tento typ kazetování lze sledovat také na podlahách světských i sakrálních staveb z období renesance a hlavně baroka, velmi často se vyskytuje třeba v Bavorsku.<sup>40</sup> Jak uvádí Wolters,<sup>41</sup> výzdoba stropů měla korespondovat se členěním zdí – obě roviny měly být v souladu – a stejně tak lze předpokládat, že i podlahy se podílely na celkovém harmonickém dojmu.<sup>42</sup>

#### Symbióza obou systémů

Pro ilustraci úzké souvislosti mezi rytmičovanými kazetami a komunikujícími rámci se opět vrátím k rektangulárním sítím. Podle Frankla sestávaly rytmičované kazety nejprve z pravoúhlých tvarů, čímž nevznikaly žádné „negativní – zbývající“ plochy. Jedna taková kazeta měla rozměry buď jako čtyři klasické (jako je tomu v bazilice San Pietro v Římě), nebo se rozprostírala přes celou místnost (refektář

San Salvatore v Benátkách, po 1541), přičemž mohla být doplněna o menší kruhy, ovály či polygony. Postupně je ale nahradily právě kruhové či oktogonální útvary, jejichž aditivním řazením mezi nimi vznikají ony drobné „negativní“ plošky – většinou čtvercové. Čím dále jsou od sebe jednotlivé části kazet a čím větší a nepravidelnější tyto „zbývající“ prostory jsou, tím odlišnější je charakter celé nástropní dekorace, která pak odpovídá komunikujícím rámcům. Ve své knize Frankl každou část kazety označil pro přehlednost písmeny „A – a – B – b“ dle velikosti a tvaru příslušné plochy.<sup>43</sup> Díky tomu lze dobře vidět vzájemný vztah jednotlivých útvarů jak v případě pravoúhlých rytmičovaných kazet, tak i mnohých komunikujících rámců (obr. 20). Podobný princip lze vyzorovat také u sofistikovanějších kazetových sestav. Dosadíme-li ve vzorci místo rohových „a“ třetí tvar „C“, bude schéma odpovídat modelu s řeckými kříži z mauzolea Santa Costanza a stále bude přitom platit i pro některé komunikující rámy. Dalšími obměnami bychom docílili také složených polygonálních kazet, jež se zdají být z tohoto modelu odvozené.

Tato studie sice nabízí teoretickou definici komunikujících rámců a rytmičovaných kazet, snažící se o jejich diferenciaci, avšak jejich rozdíly v praxi nemusí být zcela zřetelné. Zjed-

Obr. 18. Velké Losiny, kostel sv. Jana Křtitele, 1600–1603, schéma klenební dekorace. Zpracovaly: Veronika Řezníčková – Adéla Šenková, 2020.

Obr. 19. Branná – Kolštejn, sál v severním křídle středního zámku, 1596–1614, schéma štukové dekorace. Zpracovaly: Veronika Řezníčková – Adéla Šenková, 2020.

nodušeně lze říci, že pro rámy bývá příznačné propojování samostatných medailonů lištami, zatímco rytmičované kazety sestávají z více geometrických útvarů přiléhajících k sobě a pravidelně se opakujících. Oba typy dekorativních štukatur bývají různě kombinovány, buďto modifikací celého schématu, nebo spojením dvou samostatných koncepcí (většinou po obvodu ústřední klenební plochy). Jejich vzájemná symbióza tak dává vzniknout řadě inovativních, v jistém smyslu až takřka „hybridních“ řešení štukové výzdoby kleneb.

Možností, jak se tyto vzory mohly dostat na Moravu, existuje více. K rozšíření rytmičovaných kazet pravděpodobně dopomohla značná obliba Serliových spisů o architektuře, které bývají (stejně jako obdobně zaměřené traktáty) součástí soukromých knihoven.<sup>44</sup> Jeho ná-

#### ■ Poznámky

**37** Sebastiano Serlio byl žákem Baldassarra Peruzziho, od něhož převzal řadu studií, jak sám přiznává v úvodu své čtvrté knihy, a je tedy pravděpodobné, že i jeho návrh podélné kazety v sedmé knize vychází právě z Peruzziho lodžie v Palazzo Massimo alle Colonne. Hart – Hicks (pozn. 28), s. XIV–XV. – Ondřej Jakubec, Sebastiano Serlio a renesanční architektura v českých zemích – několik poznámek, in: Ladislav Daniel (ed.), *Italská renesance a baroko ve střední Evropě. Příspěvky z mezinárodní konference: Olomouc 17.–18. října 2003*, Olomouc 2005, s. 98.

**38** Z uvedených příkladů jsou Rosice jediné, u nichž známe jméno tvůrce výzdoby – je jím vídeňský štukatér Hans Falck. O rosickém zámku a jeho štukové výzdobě podrobně pojednává Tomáš Knoz, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, Rosice 1996.

**39** Dekorativní systém štuků v presbytáři kostela sv. Mikuláše vychází spíše z pozdní gotické tradice sítových kleneb, jaké jsou třeba v kostele sv. Máří Magdalény v Chvalšinách a sv. Václava v Hustopečích, ovšem schéma v presbytáři kostela je italizujícího charakteru.

**40** Např. bazilika ve Walsassenu, St. Markuskirche a Neustädter Kirche v Erlangen, klášter Banz, katedrála v Bambergu, zámek Weißenstein ad. U nás pak třeba kostel sv. Petra a Pavla v Kralovicích.

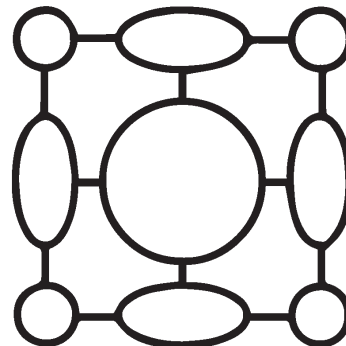
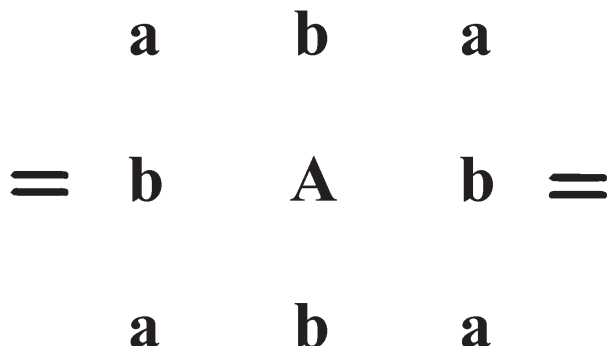
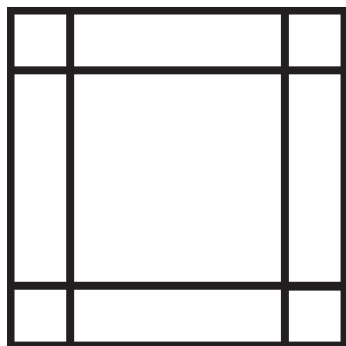
**41** Wolters, *Architektur und Ornament* (pozn. 6), s. 248.

**42** Dokládá to řada italských staveb: v Mantově Palazzo Ducale, Palazzo del Te, v Římě Palazzo Vaticano ad.

**43** Viz Frankl (pozn. 2), s. 107, 116.

**44** Jakubec, Sebastiano Serlio (pozn. 36), s. 100.





20

Obr. 20. Členění rytmizovaných kazet a komunikujících ráků podle Paula Frankla. Zpracovala: Veronika Řezníčková, 2020.

vodné texty byly známé mezi stavebníky i architekty, kteří se danými radami řídili, zůstává proto otázkou, nakolik odpovídala finální dekorace požadavkům objednavatele a nakolik intenci štukatéra – architekta. Příslušníci šlechtických rodů se kromě tištěných předloh mohli inspirovat i přímo italskými stavbami, které spatřili během svých kavalírských cest.<sup>45</sup> Zato většina štukatérů působících na Moravě (na přelomu 16. a 17. století jejich jména zpravidla neznáme) sice pocházela z oblasti severoitalských jezer, ale nikdy neměla příležitost dostat se za hlubším vzděláním do Říma, vycházela proto spíše z grafických předloh a realizací jiných autorů.<sup>46</sup> Ostatně také Serliovy návrhy kazet mohly být zprostředkovány druhotně výzdobou některých staveb u nás či v zahraničí, a to nejen ve štukovém provedení. Především na území Čech bychom našli spíše dřevěné kazetové stropy daného typu (zámek v Pardubicích, Častolovicích, Frýdlantě či Jindřichově Hradci). Zatímco pro rytmizované kazety byly směrodatné hlavně Řím, Mantova či Padova, komunikující rámy těžily více z benátských staveb, a ačkoliv se jim nedostalo takové propagace, recipovány byly stejně často jako kazety. Ačkoliv by se mohlo zdát, že některé z uvedených štukatur na Moravě určitým způsobem navazují na starší architektonické tvarosloví gotických žebrových kleneb, lze jen těžko předpokládat, že by italští štukatéři reagovali právě na ně, a ne na značně oblíbené soudobé vzorníky ze své domoviny. Stejně tak je nepravděpodobné, že by objednavatelé, usilující o co nejlepší sebezprezentaci, dávali přednost již zastaralým formám před italskými trendy. V těchto štukatérských dílnách sice působili také místní řemeslníci znalí starší tradice, díky nimž dochá-

zelo k jistému transferu kultur, ale hlavními mistry byli Italové.

#### Závěr

Komunikující rámy a rytmizované kazety představují kvalitativně nejlepší a nekomplexnější řešení dekorativních štukatur na Moravě. Přes jejich význačnost lze ovšem dané objekty považovat za památkově ohrožené. Jestliže i zájem odborníků o ně je v porovnání s figurálními štuky pouze okrajový, tím spíše si ani široká veřejnost a možná ani vlastníci těchto objektů nemusejí plně uvědomovat hodnoty zkoumaných štukatur. Bez patřičného poznání ale může dojít k degradaci památek, ať už vlivem podcenění stavu výzdoby, a tedy zanedbání její konzervace, či nevhodných úprav, a v krajním případě mohou i zaniknout. Včasná a systematická ochrana těchto památek je proto více než žádoucí, chceme-li, aby i nadále bylo možné pokračovat v jejich výzkumu.

Analýza těchto geometrických vzorců, jejichž původ sahá až do období pozdní antiky, ukazuje, jak klenby mnohých moravských staveb reflektují umění italské renesance, potažmo manýrismu. Studie vyzdvihuje lokální specifika, k nimž patří určitá symbióza obou dekorativních systémů a jež z daných štukatur činí fenomén příznačný pro Moravu na konci 16. a začátku 17. století. Koncentrace zakázek právě na tomto území souvisí patrně s tím, že jejich objednavateli bývali členové moravského šlechtického rodu Žerotínů či jejich příbuzní. Tento text, zaměřený převážně na diferenciaci a genezi komunikujících ráků a rytmizovaných kazet, problematiku dekorativního štukatérství rozhodně nevyčerpává. Měl by být proto chápán spíše jako cesta, na kterou je možno dále navázat – zejména v otázce možné konfesionality těchto výzdob (Žerotínové byli protestanty) a sociokulturního kontextu jejich vzniku. Nabízí se rovněž srovnání s podobnými realizacemi v sousedních zemích.

Tato studie vychází z magisterské diplomové práce připravované na Seminárii dějin umění FF MU a vznikla v rámci projektu DG18PO-20VV005 (NAKI II) – Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě.

#### ■ Poznámky

**45** O průběhu kolektivní výpravy v polovině 16. století pojednává Jaroslav Pánek, další individuální cesty ovšem takto zdokumentovány nejsou, a tak v jednotlivých případech není jisté, co všechno mohl stavebník vidět. Jaroslav Pánek, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552*, České Budějovice 2003.

**46** Jana Zapletalová, *Ticinskí štukatéři na Moravě*. Okruh Quirica Castellioho a Carla Borsy, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2012, s. 275–302.