

Technologické poznatky ke štukové výzdobě Císařského pokoje v Bučovicích

Veronika K. WANKOVÁ; Renata TIŠLOVÁ; Peter MAJOROŠ; Vojtěch KRAJÍČEK

ANOTACE: Bučovická výzdoba Císařského sálu objednaná moravským šlechticem Janem Šemberou patří k nejvýznamnějším štukovým památkám vzniklým v druhé polovině 16. století na našem území. Provedený restaurátorský průzkum se zasloužil o identifikaci materiálů a určení technologických postupů uplatňovaných u soch. Zároveň vyvrátil předchozí teorii o využití forem a potvrdil, že štukové sochy byly vytvořeny alla prima postupným nandšením hmoty na vnitřní konstrukci. Jediná socha Marta měla terakotové jádro, jež se po osazení na místo dotvořilo bílým štukem. Zpřesněním technologických postupů a odhalením odlišností v použitých materiálech se přispívá k lepšímu pochopení procesu vzniku štukové výzdoby bučovického zámku a renesančního štku obecně.



1

Věnováno památce Davida Zemana, který s námi zahajoval průzkum v Bučovicích

Východiska restaurátorského průzkumu

Předkládaná studie vychází z nedávno uskutečněného restaurátorského průzkumu a přináší nové poznatky ke štukové výzdobě Císařského pokoje na zámku v Bučovicích. Protože se v průběhu staletí do zámecké výzdoby několikrát zasahovalo, nebylo při jejím hodnocení vždy patrné, zdali se skutečně posuzuje autentické dílo z konce 16. století, nebo již dílo druhotně upravené (byť respektující původní vrstvu). Badatelé se mohli opírat o nepublikovanou zprávu restaurátora Miroslava Böswarta z roku 1952 a o jednotlivé stručné záznamy popisující opravy z 60. let 20. století, které se však týkaly jen dílčích zásahů do nástěnných maleb.¹ Z tohoto důvodu mnoho badatelských

studií, zvláště týkajících se figur v lunetách Císařského pokoje, vznikalo na základě vnějšího pozorování a bez možnosti hlubšího poznání skutečného stavu soch. Současný restaurátorský průzkum nepřinesl odpovědi na otázky autorství či přesné datace děl, uvedl však na pravou míru, s jakým materiálem se v Bučovicích setkáváme a jak byly sochy konstrukčně a technologicky řešeny. Nabytá zjištění přispějí k novému pohledu na interpretaci vývoje bučovických štuků, které mohou sloužit jako příklad postupu, jak se renesanční výzdoba realizovala.

Štukové sochy Císařského pokoje

Stavebníkem bučovického sídla byl moravský šlechtic Jan Šembera Černošský z Boskovic pocházející z rodu, který náležel již od 15. století k nejbohatším v českých zemích.

Obr. 1. Sochy v lunetách, Európa na býku a Karel V. na koni, kolem roku 1580, vápenný štuk, kombinace materiálů, jižní stěna, Císařský sál, zámek, Bučovice. Foto: Vojtěch Krajíček, 2018.

■ Poznámky

1 Stručná zpráva ze 14. ledna 1952, NPÚ v Brně, dříve Krajské středisko Státní památkové péče a ochrany přírody v Brně. – Lucia Krajčířová – Zdeňka Michalová, *Archivní rešerše k historii restaurování interiérů zámku Bučovice*, Univerzita Pardubice (nepublikováno), Litomyšl 2018, s. 20. – Vratislav Nejedlý, heslo Miroslav Böswart, in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – dodatky*, Praha 2006, s. 114.



2

Stavba bučovického zámku představovala na svou dobu velkolepý projekt; Šembera se rozhodl vybudovat nový zámek tzv. na zelené louce, nedaleko stávající tvrze (připomínané již roku 1369),² což nebylo v českých zemích zcela běžnou praxí. Jeho současníci se většinou uchýlovali k přestavbám starších gotických staveb, na nichž se mohlo pracovat v několika etapách. Bučovickou stavbu financoval Šembera z velké části z prostředků nabytých dědictvím po otci Václavovi Bučovickém z Boskovic, které se významným způsobem rozšířilo činností Albrechta Černohorského († 1572), jenž svému mladšímu bratrovci Janovi odkázal rozsáhlé rodové statky.³ Právě kvůli finanční náročnosti Šemberova ambiciózního projektu mohl šlechtic zámek využívat za svého života jen zčásti a jeho dokončení se nedeštěl. První zmínka o bučovické stavbě pochází z roku 1567, kdy byl vypracován dnes již neexistující rozpočet.⁴ Stavbu vedl proslulý brněnský stavitel Pietro Gabri, jenž přišel na Moravu asi již před rokem 1572.⁵ Samotná malířská a sochařská výzdoba jednotlivých pokojů bučovického zámku spadá do období mezi rokem 1580, kdy se na zámku zasklívala okna, a rokem Šemberovy smrti 1597. V budování zámeckého sídla pak dále pokračovali Lichtenštejnové, i když se stavební práce podařilo obnovit až po roce 1623 u příležitosti povýšení Maxmiliána Lichtenštejna, manžela Šemberovy dcery Kateřiny, do knížecího stavu. Z Šembero-

vy etapy štukové výzdoby se dochovaly jen pokoje v přízemí západního křídla zámku. V různé míře se štuk objevil v pěti navzájem průchozích místnostech. Ze vstupní síně se vcházelo do nejdobnějšího Císařského pokoje, na který navazoval Venušin a Zaječej pokoj, jenž byl rovněž přístupný i ze sousední síně vedoucí zpět do arkádového nádvoří. Vstupní síň umožňovala v protilehlém směru vejít do Ptačího pokoje, následovaného pokojem Pět smyslů, který byl původně přístupný i přímo z arkádové galerie (dnes zazděno).

Císařský pokoj se souborem čtyř bust antických císařů, čtyř soch v lunetách a se zdobným erbem rodu Boskoviců (stříbrný sedmizubý hřeben na červeném poli) umístěným nade dveřmi prosvětlovala dvojice oken po obou protějších stranách místnosti, z nichž východní směřovala do nádvoří zámku a západní do zahrady. Nad profilovanou římsou byla vyzdvížena klenba dělená koutovými výsečemi vedoucími k centrálnímu kruhovému medailonu. Bučovický umělec vložil do plastických nástropních kruhových výsečí pět deskových obrazů, které obklopovaly všudypřítomné malby grotesek. Všechny obrazy s náměty z Odysseovy cesty (Setkání Odyssea s kouzelníci Kirké, Odysseus před Trójou, Odysseus proplouvající kolem ostrova Sirén a Penélope předoucí pohřební rubáš) svou kompozicí a stylem odkazovaly na umělce rudolfínské okruhu a oslavovaly objednavatelovy ctnosti, stejně jako dnes již špatně čitelné

Obr. 2. Císařský sál, klenba, fotogrammetrická dokumentace, kolem roku 1580, štuk kombinovaný s nástěnnou a deskovou malbou, zámek, Bučovice. Foto: Jiří Vidman, 2018.

monochromní malby alegorických postav ve špaletách oken. Jeden z pětice nástropních obrazů se však do 20. století nedochoval, a tak v roce 1953 akademický malíř František Hála zhotovil do prázdné výseče obraz Návrat Odyssea.

Protože se v Císařském pokoji nachází nejrozsáhlejší štuková výzdoba na zámku, restaurátorský průzkum se zaměřil právě na ni, a především na plně plastické štukové sochy v lunetách. Štuk se v Císařském pokoji uplatnil v rozličných formách – od samostatně stojících soch přes busty a dekorativní ornamente až po členěné římsy. V ostatních pokojích se setkáváme již jen se značně redukovanou štukovou výzdobou; výjimku tvoří Ptačí pokoj s dvěma štukovými sochami Jupitera a Lédy. Další plně plastické stojící sochy se nacházejí v lunetách zmiňovaného Císařského pokoje. Jedná se o sochy boha Marta a Diany, naproti kterým byl umístěn Únos Európy a Císař Karel V. Ten je zobrazen ve zbroji na koni, který ve velké rychlosti, vyjádřené rozevlátou draperií a třepotajícím se koňským ocasem, poráží turecké-

■ Poznámky

2 Augustin Kratochvíl, *Dějiny Bučovic od nejstarších dob až po smrt pana Václava z Boskovic (1554)*, Praha 1921, s. 2.

3 Kateřina Dufková, *Jan Šembera Černohorský z Boskovic. Moravský Petr Vok*, Praha 2014, s. 57–65.

4 Fabián Slabý, *Příspěvky k dějinám Bučovic*, svazek 1., Bučovice 1940. – Lenka Šabatová, *Bučovice, okres Vyškov, zámek – Stavebněhistorický průzkum* (nepublikováno), uloženo v NPÚ, ÚOP v Brně, Brno 2006, s. 60.

5 Pietro Gabri byl původem Vlach, není známo, odkud přesně pocházel. První smlouva s Gabřim je z roku 1575 a týká se postavení budovy na tvrzi v Bučovicích: „Stavení má býti zdýli 20 sáhů a zšíří 6 sáhů [1 sáh = cca 1,8 m], má míti dva sklepy v podzemí a nad tím navrchu spižírně klenutá, po ní síně, potom kuchyně, za kuchyní světnička (...) jež ten rok zapláceno okolo 100 zl.“ Druhý kontrakt byl pak sepsán o čtyři roky později, tedy 29. května 1579, protože „se mně [Janu Šemberovi] budova podle prvního plánu nelíbila a protože chci některé věci dát pozměniti“. V rámci druhé úpravy došlo ke vzniku arkádového ochozu. Hovoří se o zaklenuť, dláždění, sloupech a podstavcích. Zapláceno bylo v roce 1579, práce ale ještě patrně pokračovaly v roce 1580. – Šabatová (pozn. 4), s. 13, Archivní přílohy VII, VIII. – Karel Šmrha, *Brněnští malíři z období kolem roku 1600*, in: *Brno v minulosti a dnes 2*, 1960, s. 197–220. – Petr Kroupa – Jiří L. Bílý, *Brněnští sochaři, kameníci a zedníci v letech 1570–1620*, Brno 1987, s. 58–61.



3

ho protivníka, jehož kůň padl k zemi. Výjev doprovází malba v lunetě znázorňující rostliny na pozadí dramatické oblohy (nyní značně nečitelné kvůli druhotným úpravám a vrstvám nečistot). Shodný prvek triumfu se uplatnil i v lunetě s Európou, jež sedí na býku a v pravé ruce třímá vavřínový věnec symbolizující vítězství. I tuto sochu doplňuje malovaná krajina, drobné štukové rostlinstvo a přírodniny, což přispělo k větší iluzi prostorovosti. Jednofigurové sochy Marta a Diany obklopil umělec ve štku provedenými zátišími s příslušnými atributy (trofeje, zbraně a zvířata). Mimo plně plastických soch se zde nacházejí i busty v oválných malovaných kartuších nad okny zobrazující antické císaře Antonia Pia, Oktaviána Augusta, Marka Aurelia a Nerona. Jejich volba odpovídala oblíbenosti císařů ze Suetoniových životopisů v 16. století, z nichž se vybíral do dekorativních systémů šlechtických sídel vždy požadovaný počet osobností (například busty císařů ve Fuggerově domě v Augsburgu).⁶

Z pramenů nelze vyčíst, zdali a jak Šembera Císařský pokoj využíval. O původním funkčním uspořádání jednotlivých zámeckých místností a jejich vybavení se totiž dovídáme až z nej-

staršího inventáře z roku 1637. Císařskému pokoji v něm odpovídá pokoj označovaný jako „starý“ pokoj knížete a kněžny, což napovídá o tom, že se měnilo uspořádání místností v rámci úprav vnitřních prostor zámku. Protože inventář v Císařském pokoji evidoval jen dvojici stolků, lze předpokládat, že některé pokoje v přízemí již nebyly každodenně užívány a mohly sloužit jen k oficiálním schůzkám a reprezentativním účelům či k umístění uměleckých sbírek, o jejichž část projevil po smrti Jana Šembery zájem i císař Rudolf II.⁷

Umělci na bučovickém zámku

V pramenech bohužel nenacházíme jméno autora bučovických štuků. Styl štukových postav však vychází z Giambolognovy tvorby, což by odpovídalo předpokladu, že by jejich autorem mohl být rudolfínský sochař Hans Mont či někdo z jeho okolí.⁸ Montovu tvorbu však bohužel známe jen z mála dokumentů, nemnoha signovaných kreseb a jemu atribuovaných kamenných či bronzových soch. Nejnovější studie dávají sochařskou štukovou výzdobu v Císařském pokoji do souvislostí se stylově i časově odpovídajícími díly z konce 16. století

Obr. 3. Detail hlavy sochy Diany na rentgenovém snímku a ve viditelném světle, vápenný štuk, kombinace materiálů, severní stěna, Císařský sál, zámek, Bučovice. Foto: Vojtěch KRAJÍČEK, Jaroslav Valach, 2018.

vznikajícími na wittelsbašském dvoře.⁹ Mezi hlavní představitele tamní sochařské komunity patřili Hubert Gerhard a Carlo di Cesare del Palagio, kteří stejně jako bučovický umělec důvěrně znali Giambolognovy kompozice. Zároveň jak pro Gerharda, tak pro bučovického umělce rovněž shodně platí, že se nedochovaly žádné zprávy o bozzetech, voskových studiích, sádrách či hliněných návrzích předcházejících realizacím. Z tohoto důvodu při snaze o porozumění pracovním zvyklostem těchto umělců musíme přistoupit k hledání analogií a vycházet ze společných charakteristik. Za společného jmenovatele

■ Poznámky

⁶ Bernt von Hagen – Jürgen Pursche – Eberhard Wendler, *Die „Badstuben“ im Fuggerhaus zu Augsburg*, München 2012, s. 16–120.

⁷ Herbert Haupt, *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Hofstaat und Sammeltätigkeit. Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Edition der Quellen aus dem liechtensteinischen Archiv. Quellenband*, Wien – Köln – Graz 1983, s. 56; záznam korespondence Rudolfa II. a Karla Lichtenštejnského č. 4–7 z roku 1597, s. 133.

⁸ Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604, f. 271v, 272r. – Lars Olof Larsson, Hans Mont van Gent. Versuch einer Zuschreibung, *Konsthistorisk Tidskrift* 36, 1967, s. 1–12. – Jarmila Krčálová, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1976, s. 42–49. – Jarmila Krčálová, *Zámek v Bučovicích*, Praha 1979, nestr. – Jarmila Vacková, *The Imperial Room in the Castle at Bučovice in Moravia. Some Remarks to the Origin and the Meaning of its Decorations*, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen 1979, s. 227–247, cit. s. 241–242. – Magdalena Smělá – Jarmila Vacková, Na okraj Giambolognovy výstavy v Anglii a ve Vídni, *Umění* 28, 1980, s. 75–81. – Lars Olof Larsson, *Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolf II.*, *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1982, s. 211–235, cit. s. 214–217. – Eliška Fučíková, Štuková výzdoba zámku v Bučovicích, *Historická Olomouc a její současné problémy* IV, 1983, s. 263–264. – Jarmila Vacková, Diskusní příspěvek k referátu E. Fučíkové, in: *Historická Olomouc a její současné problémy* IV, 1983, s. 265–267. – Jarmila Krčálová, *Renesanční architektura v Čechách a na Moravě*, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 29–30. – Bohumil Samek et al., *Zámek Bučovice*, Brno 2003. – Thomas DaCosta Kaufmann, *Zur Zierd: Revisiting the Prague Kunstkammer, Studia Rudolphina* 17–18, 2018, s. 141–153, cit. s. 148–149.

⁹ Dorothea Diemer, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio: Bronzeplastiker der Spätrenaissance. I.*, Berlin 2004, s. 146–147.



4

Obr. 4. Detail drapérie sochy Diany na rentgenovém snímku a ve viditelném světle, vizualizace vnitřních armatur pravé ruky a kaširované drapérie, severní stěna, Císařský sál, zámek, Bučovice. Foto: Vojtěch Krajiček, Jaroslav Valach, 2018.

práce těchto umělců lze považovat angažování císařského antikváře Jacopa Strady.

Strada často působil na šlechtických dvorech jako umělecký poradce. Sám vlastnil rozsáhlou sbírku uměleckých děl a jeho vídeňský dům, který si sám navrhl, sloužil jako společenské a umělecké centrum. Stýkali se zde diplomaté s umělci, dvořany a obchodníky bez rozdílu vyznání. Objednavatelé většinou Stradovy služby využívali v počáteční fázi realizací svých zakázek. On jim navrhl celkový koncept staveb, výzdobu jednotlivých místností nebo jejich architektonické řešení. Jeho práce spočívala v tom, že objednavateli poradil, jaký projekt vybrat, poskytl předlohy z vlastní sbírky nebo je sám nakreslil, či doporučil umělce. Na příkladu realizace mnichovského Antikvária se ukazuje, že tato fáze nezahrnovala pouze osobní konzultace a předběžné náčrty, ale také pečlivě vypracované řešení, kde co bude umístěno. Stradovu roli nelze tedy srovnávat například s odpovědností malíře a architekta

Friedricha Sustrise, kterou měl při realizaci mnichovských projektů. Zatímco Sustris, jmenovaný dvorním stavitelem bavorského vévody Viléma V., byl v každodenním kontaktu s umělci – sochařům dodával náčrty plánovaných plastik nebo evidoval a objednával materiál potřebný pro jejich práci –, Strada zpravidla dodal návrh či dozoroval probíhající práce na podnicích, aniž by řešil jejich praktickou stránku (termíny a způsob dodání materiálu atd.) a přebíral odpovědnost za jednání s architekty, zedníky nebo dodavateli. Ochotně však objednavateli poradil při výběru umělců, doporučil vhodný materiál pro jejich práci či jak a kde ho získat.

Strada tedy pracoval od 40. let 16. století pro Fuggery, následně pro Wittelsbachy v Bavorsku, a především pak od roku 1564 pro císaře Maxmiliána II. ve Vídni. Na přelomu let 1583 a 1584 pobýval na zámku v Bučovicích.¹⁰ Bohužel nevíme podrobnosti o jeho moravské návštěvě, nicméně nelze vyloučit, že Strada mohl Šemberovi nabídnout kresebné či grafické předlohy pro výzdobu jednotlivých pokojů, dodat koncepty jejich výzdoby nebo přijet již probíhající realizaci zkontrolovat. Typologii Stradovy navrhovatelské činnosti shledává v Bučovicích i Dirk J. Jansen, jenž jako inspirační zdroje pro rozvržení stropu Císařského

pokoje uvádí Camera degli Imperatori nebo Camera di Attilio Regolo z mantovského Palazzo Te, jejichž kresebné dokumentace Strada vlastnil. Štukové orámování nástropních obrazů zase Jansen spojil se štuky dóžecího paláce v Benátkách, který Strada navštívil v 60. letech 16. století. Předlohy pro busty císařů mohl Strada pro Císařský pokoj poskytnout přímo ze svého majetku, stejně jako kontakty na umělce, kteří by výzdobu dle jeho návrhu realizovali.¹¹

Prameny v souvislosti s bučovickým zámkem mluví jen o malířích Marcusovi van Kaytzenovi (doložen 1586, † 1591),¹² Janu Panáčkovi, Lorenzi Puklovi Plucarovi¹³ a Lorenzi Prinzerovi z Würzburgu († 1621).¹⁴ Dále pak

■ Poznámky

10 Po zhoršení zdravotního stavu byl J. Strada převezen do Brna, kde nechal 30. dubna roku 1584 sepsat svou závěť. – Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zeit – Kaiser Maximilians II. Luftschloss. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhundert*, München – Berlin, 1987, s. 133. – Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude und Böhmen*, in: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (katalog výstavy), Freren 1988, s. 182. – Dirk Jacob Jansen, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, Leiden – Boston 2018, s. 524–530.

11 Jansen (pozn. 10), s. 836–849.

12 Prameny svědčí o užší vazbě mezi Marcusem von Kaytzenem a Janem Šemberou. Šembera se angažoval v pozůstalostním řízení po malířově smrti a sám odkázal jeho dceři Zuzaně ve své závěti finanční částku 300 zl. Kateřina z Boskovic ji pak později (1602) chtěla do svého fraucimoru. Marcus byl přijat do brněnské obce roku 1586. O sedm let dříve koupil dům v Široké ulici v Brně. Marcus, který byl pravděpodobně Šemberovým dvorním malířem, zemřel zřejmě náhle roku 1591 v Bučovicích, kde se převážně zdržoval. – Srov.: Šmrha (pozn. 5), s. 197–201. – Zora Peloušková, *Malíři v Brně kolem roku 1600 – příspěvek ke slovníku umělců*. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university. Řada uměnovědná. F 41*, 1997, s. 5–29, cit. s. 19. – Závěť Jana Šembery Černožského z Boskovic z roku 1596, in: Šabatová (pozn. 4), Archivní přílohy.

13 J. Panáček obdržel 100 zl. a L. P. Plucar obdržel částku 300 zl. Srov.: Šabatová (pozn. 4), Archivní přílohy, Šemberova závěť z roku 1596. Náhrobník dvou Plucarových synů, Jana († 1588) a Tomáše († 1592) býval zazděn na hřbitově u panské cihelny v Bučovicích. – Krčálová (pozn. 8), nestr. – Dufková (pozn. 3), s. 156. – Augustin Kratochvíl, *Umělecké památky v Bučovicích*, in: Fabián Slabý – Jan Racek, *Bučovice a okolí*, Bučovice 1932, s. 8–12, cit. s. 12.

14 Lorenz Prinzer byl známý především díky působení na zámku v Lednici a Valticích v prvním desetiletí 17. století. Ve vídeňských matrikách uváděn také jako Prinsterer, Prunsterer. Pracoval od roku 1588 ve Vídni, později se



5

Obr. 5. Zадní strana Martovy helmice, terakota-vápený štuk, kombinace materiálů, severní stěna, Císařský sál, zámek, Bučovice. Foto: Vojtěch Krajíček, 2018.

Obr. 6. Socha Marta, oddělená část hlavy, terakota-vápený štuk, kombinace materiálů. Foto: Vojtěch Krajíček, 2018.

o kamenících Eliovi Canevale,¹⁵ spolupracujícím se sochařem Antoniem Silvou († 1585), usazeným v Brně,¹⁶ a Francescem Canevale († 1606).¹⁷ Tito umělci se podíleli na vzniku kamenných reliéfů v exteriéru bučovického zámku, které dle literatury neměly žádný ucelený významový program.¹⁸ O jejich úzké spolupráci svědčí i zakázky z doby před rokem 1585 na Zemský dům v Brně, zámek v Troubsku, zámek ve Velkých Němčicích a další.¹⁹ Bez povšimnutí by neměla zůstat společná realizace zámecké brány pro nově přebudovaný hrad Drnholec z let 1578–1582, v níž mohl být zapojen i Jacopo Strada,²⁰ který ve Vídni s jeho vlastníkem Kryštofem z Teuffenbachu sousedil.²¹ Sochař Antonio Silva pracoval také na Šemberově epitafu pro brněnský klášter minoritů, jenž se nedochoval, a tudíž se o něm dovídáme jen z dlužné částky, kterou mu zadavatel před svou smrtí již nestihl vyplatit.²²

Přestože Silvova doložená činnost spočívá především v kamenických pracích, lze předpokládat, že do Brna přišel společně s dalšími italskými řemeslníky a umělci ve druhé polovině 16. století právě z ticinské oblasti Morbia Inferiore. Zde se členové rodiny Silvů proslavili svými sochařskými realizacemi ve štuku i tera-



6

kotě především v 17. a 18. století. Za zakladatele této rodinné tradice se pokládá Francesco Silva (1560?–1643), na jehož práci navázal jeho syn Agostino (1628–1706) a vnuk Gianfrancesco (1660–1738).²³ Bohužel dosud nevíme, jaké rodinné vazby měli Antonio a Francesco

a byly pro svůj špatný stav odstraněny. Při úpravě vjezdu do zámku se uvádí, že „... zakončení původní parapetní zídky jest třeba dislokovat a zabudovat sokl a instalovat na něm opravenou plastiku Herkula, který kdysi zde byl“. Zápis ze dne 21. listopadu 1967 v Drnholci. NPÚ, zámek Drnholec 367, H591.

21 Kryštof Teuffenbach († 1598) byl členem protestantské štyrské rodiny, studoval u Melanchtona ve Wittenbergu a bojoval proti Turkům v Maďarsku. Hans von Aachen namaloval jeho dnes ztracený portrét, známý však díky Sadelerově rytině. V roce 1578 získal chátrající hrad v Drnholci do svého vlastnictví a v letech 1583–1598 ho nechal přebudovat na renesanční zámek, k čemuž mohl získat právě plány svého vídeňského souseda Strady. Tato spojitost však musí být ještě dále probádána. Z přestavby se bohužel dodnes dochovala jen vstupní brána a jedno křídlo. Nabízí se úvaha, že se Strada na Moravu mohl vydat nejen kvůli Bučovicím, ale i Drnholci. Dnešní stav objektu však jen stěží dovoluje určit jeho možnou původní podobu nebo vlastní práci uvedených řemeslníků. Práce byly ukončeny nejpozději v průběhu první třetiny 17. století, podle stavebněhistorického průzkumu byla již okolo poloviny 17. století nově zaklenuta část pokojů a zámek vybaven hodnotnou štukovou výzdobou. – Ladislav Hosák, *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1981, s. 94–95. – Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, 1, A–I, Praha 1994, s. 416–417. – Jan Eliáš, *Drnholec, Stavební historický průzkum*, 1994, NPÚ, ÚOP v Brně, sign. 7-4-2424, s. 51–52. – Petr Czajkowski, *Drnholecký zámek, stavební vývoj a štuková výzdoba* (ročníková práce), Seminář dějin umění, FF MU, Brno 1995. – Petr Czajkowski, Příspěvek ke stavebnímu vývoji zámku v Drnholci, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university. Řada uměnovědná*. F 40, 1996, s. 121–127. – Jansen (pozn. 10), s. 530–534.

22 Dle závěti z roku 1585 mu Jan Šembera dlužil 355 zl. Epitaf byl odstraněn při přestavbě minoritského kláštera v Brně v roce 1731. – Srov.: Augustin Kratochvíl (ed.), *Epitafium minoritského kláštera v Brně, Časopis Matice moravské* 43, Brno 1919, s. 16–64.

23 Sabina Gavazzi Nizzola – Mariaclothilde Magni, Una traccia per Francesco Silva stuccatore ticinese, *Arte Lombarda* 17, č. 37, 1972, s. 86–95. – Sabina Gavazzi Nizzola,

■ Poznámky

stal dvorním malířem Karla Lichtenštejna. Prinzera lze ztotožnit s blíže neurčeným „mistrem Lorenzem, malířem z Bučovic“ doloženým v mnoha účtech knížete Karla, který ho do Valtic povolal v únoru roku 1599, zřejmě aby se podílel na malířských dekoracích v interiérech zámku. – Haupt (pozn. 7), s. 56; záznamy č. 20, 24 z roku 1599, s. 135; záznamy č. 15, 16 z roku 1599, s. 134; záznam č. 257 z roku 1613, s. 200. – Alexander Hajdecki, *Auszüge aus den Wiener Pfarrmatriken und dem Totenregister der Stadt Wien*, in: Albert Starzer (ed.), *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. I. Abteilung. Regesten aus in- und ausländischen Archiven mit Ausnahme des Archives der Stadt Wien*, VI. Band, Wien 1908, s. 137, záznam č. 8027, 8040.

15 Pražského stavitele Marca Antonia Canevala z Lanza a jeho syna a malíře Givanniho Battistu Canevala, doloženého k roku 1593 v Praze na Malé Straně, uvádí Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renaissance, manýrismus, baroko*, Praha 1986, ss. 12, 124. – Kroupa – Bílý (pozn. 5), s. 33–35.

16 Petr Kroupa – Tomáš Borovský – Romana Štěrbová, *Zámek v Bučovicích, stavebněhistorický průzkum*, nepublikovaný rukopis, Památkový ústav v Brně, Brno 1997, nestr. – Kroupa – Bílý (pozn. 5), s. 38.

17 Jeho působení na stavbě bučovického zámku není přímo doloženo, ale je velmi pravděpodobné vzhledem k úzkým vztahům k mistrům E. Canevalovi a A. Silvovi. – Kroupa – Borovský – Štěrbová (pozn. 16), nestr. – Kroupa – Bílý (pozn. 5), s. 35–39.

18 Jan Chlíbec, *Italští sochaři v Českých zemích v období renaissance*, Praha 2011, s. 227–228.

19 Kroupa – Bílý (pozn. 5), s. 134–139.

20 Otázkou zůstává autorství dvou soch, Diany a Herkula, které stály do 60. let 20. století na mostě před branou

Obr. 7. Socha Marta, pravá paže, detail propojení terakotových částí pomocí hřebů na rentgenovém snímku a ve viditelném světle. Foto: Vojtěch Krajiček, Jaroslav Valach, 2018.

Silva. Z dochovaných dokumentů a dle nejnovějšího průzkumu děl ticinských Silvů si lze však udělat představu, jak asi jejich štukatérská dílna fungovala. Jednotliví její členové nepůsobili vždy společně, ale pracovali zároveň odděleně na vlastních zakázkách, a to jak na štukových a terakotových, tak i na scénografických pracích či při přípravách alegorických vozů.

V dílně po boku hlavního štukatéra zaměstnávali další pomocníky, bez kterých by její činnost nebyla myslitelná. Pro štukatéra pracoval zedník s alespoň jedním pomocníkem, případně ještě s dalším pracovníkem, z nichž každý byl placen podle své odbornosti.²⁴ Štukatér si často najímal i místního zlatníka, jenž se k dílně přidružil v rámci dokončovacích prací. Pomocník většinou zvládal základní technologické postupy jako zlacení, tónování či přípravu štuky, zatímco pomocný pracovník měl na starosti méně specializované činnosti jako chystání barev a všeobecnou přípravu materiálu k práci. Štukatéri úzce spolupracovali s freskaři, jelikož jim připravovali štukové rámce pro malby a zároveň se často s nimi dělili o lešení.²⁵ Obvykle se realizovaly prvně štuky a následně malby, ale toto pravidlo variovalo dle charakteristiky práce, aby se co nejvíce využilo postavené lešení. Případná barevná vrstva terakotové sochy patřila k běžným štukatérským úkonům, zatímco o něco méně se uplatňovala technika tónování štukových soch.²⁶

Technologický proces vzniku štukové výzdoby

O způsobu provedení štukové výzdoby bučovického zámku se poprvé více dovídáme v souvislosti s restaurátorským zásahem, který v jeho reprezentativních místnostech proběhl v 50. letech 20. století při komplexní rekonstrukci zámku.²⁷ Této opravě odpovídá i současný stav povrchů štukových soch. Restaurátoři družstva Tvar pod vedením sochaře a restaurátora Miroslava Böswarta tehdy štukovou výzdobu očistili a doplnili uražené či chybějící části modelace.²⁸ Na závěr provedli scelení štukových povrchů, pozadí groteskových nástropních maleb opatřili bílým vápeným nátěrem, doplnili chybějící barevná skla, původně zlacené detaily nově přezlatili a ztracenou modrou polychromii obnovili retuší.²⁹

Ať se tyto opravy a jejich provedení dnes jeví jakkoliv diskutabilní, snažily se následovat původní koncepční řešení. Zlacením restaurátoři opatřili například jen ty detaily, na kterých se již zlatá vrstva vyskytovala. Stejným způso-



7

bem postupovali i v případě obnovy skel, tudíž je doplnili jen tam, kde starší skla chyběla. Analýza barevnosti modré polychromie štukového dekoru hřebíků klenebních žeber ukázala, že pod modrou retuš z poloviny 20. století obsahující umělý ultramarín existuje starší modrá úprava se smaltem, která představuje buď primární vrstvu, nebo pochází z pozdějších

bídka na restauraci renesančních nástěnných maleb ve státním zámku v Bučovicích, akad. mal. František Fišer, 14. dubna 1954. – Předběžný vizuální průzkum probíhal již od roku 1951. Restaurování štukové výzdoby bylo skončeno v polovině roku 1953, viz zápis z kolaudační prohlídky ze dne 25. 9. 1953, nový spisový archiv NPÚ, ÚOP Brno.

28 Národní kulturní komise zaslala Památkovému úřadu opis zápisu z jednání v Bučovicích týkajícího se postupu družstva Tvar v Císařském sále, 5. 3. 1952, starý spisový archiv NPÚ, ÚOP Brno, karton č. 60, fascikl P 60/33.

29 „Pozlacovač Alois Kutílek z Tvaru s pomocníkem Milošlavem Černým provedli očištění starého zlacení a nové zlacení provádějí tam, kde je zlacení značně setřeno a kde chybí. Je to nejvíce na římsce, nápiscech, zbroji Marta a na Dianě...“ Viz Záznam prohlídky průběhu restaurátorských prací prováděných družstvem Tvar z 2. 12. 1952, starý spisový archiv NPÚ, ÚOP Brno, karton č. 60, fascikl P 60/33. – „Konstatuje se, že při konečné úpravě tónování hloubek štukových žeber nebylo zachováno původní pokusné šedé tónování v severozápadní lunetě sálu, ale provedeno jednotné podtónování barvou modrou.“ Viz Zápis z jednání o ukončení akce prováděné družstvem Tvar v likvidaci z 1. 4. 1955, nový spisový archiv NPÚ, ÚOP Brno.

■ Poznámky

Schede per la chiesa di S. Salvatore e il santuario della Beata Vergine della Neve a Vercana, *Arte cristiana* 81, 1993, s. 439–448. – Sabina Gavazzi Nizzola – Mariacloilde Magni, Aggiunta al catalogo dei Silva stuccatori morbiesi. Nuove attribuzioni e considerazioni, *Archivio Storico Ticinese*, 2004, č. 136, s. 309–326.

24 Lucia Aliverti – Alberto Felici – Giacinta Jean, L'impresa dei Silva di Morbio, in: Maria Felicia Nicoletti – Paola Carla Verde (edd.), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Milano 2019, s. 97–119, cit. s. 98.

25 Ibidem, s. 108.

26 Ibidem, s. 112.

27 NPÚ, ÚOP v Brně, spisový archiv, protokol z předání místností dne 16. května 1951. – NPÚ, ÚOP v Brně, spisový archiv, předběžný rozpočet, 10. srpna 1951. – Na-



8

barokních oprav pokoje.³⁰ Smalt byl také nalezen pod modrými skly na lunetové římse i v samotných lunetách u nástěnných maleb tvořících pozadí štukových soch.³¹ Můžeme se proto spíše domnívat, že použití smaltu souvisí s původní úpravou štukových soch, i když nelze vyloučit ani jeho opakované užití při pozdějších úpravách například v souvislosti s úpravou výzdoby sálu za Lichtenštejnů někdy na začátku 18. století.³²

Na základě Böswartovy restaurátorské zprávy vyšel článek Jarmily Vackové a sochařky Magdalény Smělé, v němž vysvětlovaly vznik jednotlivých soch.³³ Svůj popis technologického procesu vytváření štukových soch založily na přímé konfrontaci s díly. Tak vznikla teorie o použitých materiálech a technologii děl, která se však opírala pouze o průzkum sochy Marta. Jí jedině odpovídal Böswartem popisovaný technologický postup: jádro soch bylo vytvořeno z pálené hlíny a na povrch se naněsli jemnější hrubozrnný maltový štuk. Autorky zcela přirozeně vyšly právě z analýzy Marta, ačkoliv byl jako jediný ze souboru dutý, neboť si u něj mohly v defektech ověřit přítomnost terakotového jádra a zaznamenat vrstvy modelačního štuk. Po vizuálním průzkumu ostatních tří soch pak konstatovaly, že pro jejich dokončení umělec použil hrubozrnný štuk, který lze spatřit v lokálních hloubkových defektech a z jejich rubové strany. Zatímco správně konstatovaly, že konstrukce soch byla vybavena „vnitřním lešením“ zabudovaným do jejich jádra, realitě neodpovídala představa, že pro nejdokonaleji provedené části soch umělec použil formy. Smělá soudila, že z tohoto důvodu umělec příliš nepracoval s modelací a namísto toho hodně kaširoval.

Obě badatelky pak vyhodnotily, že duté plastiky nevznikly výběráním materiálu v rámci individuálního zpracování, a za doklad použití forem z pálené hlíny považovaly nerozevlátý charakter Marta. Vycházely z toho, že štukový ornamentální dekor rovněž vznikl použitím prefabrikátů, zatímco jednotlivé části soch se ještě musely následně domodelovat. Negativní formy pro sochy tak mohly být vyrobeny mimo Bučovice a prvotně posloužit třeba pro vznik soch na vídeňském dvoře. Z těchto poznatků vycházeli i další badatelé následujících desetiletí; výzdoba Císařského pokoje je u nich popisována jako „figurální štuková sochařská výzdoba, pro kterou byla částečně použita technika kaširování předpokládající existenci keramických či sádrových forem, které mohly zčásti pocházet z vídeňských staveb“.³⁴ Dále se uvádí, že trojrozměrné sochy v Císařském a Černém (Ptačím) pokoji nejsou čistou štukatérskou prací, ale jejich jádro tvoří pálená hlína, pracovalo se technikou kaširování a je možné, že pro náročné partie soch, například tváře, byly použity formy, tak jako při formování ornamentů. Principem tvorby soch neměla být tedy individuální modelace, ale vtisknutí hliněného plátu či nalití štuk do negativní formy.³⁵

Nové poznatky k technologickému procesu vzniku soch

Aktuální restaurátorský průzkum zaměřený na štukovou výzdobu Císařského pokoje přinesl nečekané výsledky. Až na výjimky se na štukové výzdobě Císařského pokoje nepotvrdily stopy po polychromii, tudíž můžeme soudit, že štuk byl v minulosti prezentován v bílé barvě s lokálním zlacením, barevnými skly nebo jinými detaily z kaširovaného papíru, kovu či dře-

Obr. 8. Busta Marca Aurelia, vápenný štuk, kombinace materiálů, Císařský sál, východní stěna. Foto: Vojtěch Krajiček, 2018.

va. Zjistilo se, že žádná socha nevznikla odlišným z formy. Naopak štukovou hmotu autor nanášel na vnitřní konstrukci postupně ve vrstvách, které nesou známky po ručním zpracování. Velmi nahrubo opracovaná rubová strana soch doložila autorův individuální přístup k práci, kdy na vnitřní konstrukci postupným nanášením maltových směsí ukotvil tvárný základ nově vznikajícího díla. Neuhlazenost zadní, tj. nepohledové strany figur potvrdila, jak živelně umělec se směsí pracoval, jak ji různě modeloval a dynamicky opracovával.

Štuková hmota byla u tří soch (Karla V., Evropy i Diany) nanášena na dřevěnou kostru opatřenou drobným armováním v podobě hřebů a textilního materiálu (obr. 3, 4). Jen socha Marta byla jako jediná ze všech štukových bučovických soch vyhotovena z terakoty (obr. 5). Vznikla seskládáním několika samostatných částí, které sochař sesadil dohromady a poté povrchově dotvořil bílým štukem (obr. 6). Aktuální průzkum identifikoval minimálně šest částí tvořících končetiny, trup a hlavu. Hlavu sochař nasadil na dřevěný hranol a spoje mezi dalšími díly fixoval hřeby překrytými vymodelovanou Martovou suknicí, anebo kaširovanou draperií pláště (obr. 7).

■ Poznámky

30 Zbytky modré vrstvy se smaltem byly nalezeny také ve fragmentech na štukovém erbu. U použití smaltu je nutné otevřít otázku, zda se jedná o primární renesanční vrstvy, nebo o mladší barokní úpravu. Použití smaltu je na našem území typické spíše pro barokní nástěnné malířství, i když ve středoevropském prostoru se smalt běžně užíval již v období druhé poloviny 16. století. Vzhledem ke stratigrafii vrstev (vrstvy navazují bezprostředně na štuk) a typu a okolnostem objednávky (zadání vysoké kvality, návaznost na italské a středoevropské umělce nebo zprostředkovatele výzdoby) není možné užití smaltu v renesanci vyloučit.

31 Kolektiv autorů, *Interdisciplinární průzkum štukové výzdoby Císařského sálu, Státní zámek Bučovice*, FR UP, Litomyšl 2018–2019, s. 304, Příloha 6 – Chemicko-technologický průzkum nástěnné malířské výzdoby Císařského sálu, s. 274–297.

32 Ve 20. letech 18. století došlo v souvislosti s umístěním rodové ústřední účtárny k dalším úpravám zámeckých prostor. – Šabatová (pozn. 4), s. 71, 76, 80, 88.

33 Smělá – Vacková (pozn. 8), s. 75–81.

34 Miroslav Plaček, *Hrady a zámky na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 104–105.

35 Samek et al. (pozn. 8), s. 25–26.

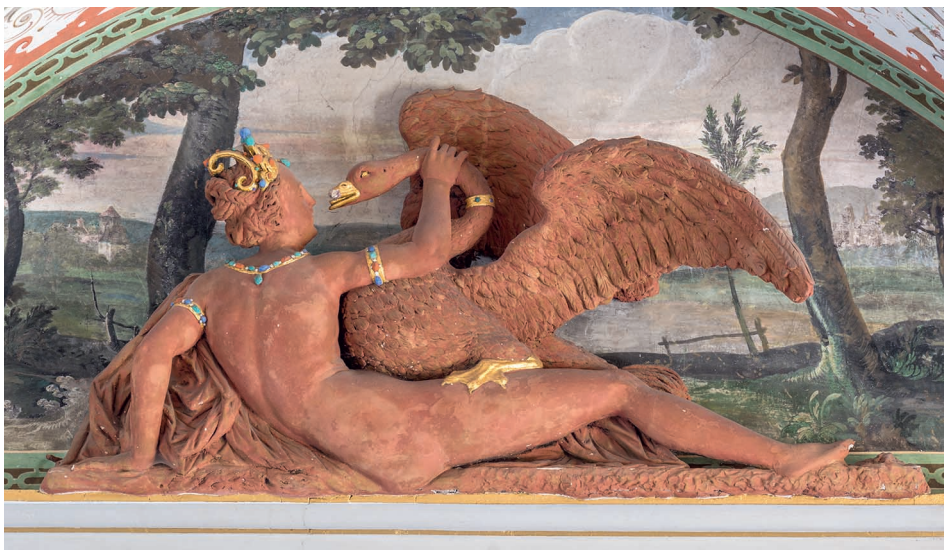
Obr. 9. Socha Lédy, kolem roku 1580?, štuk, kombinace materiálů, Bučovice, zámek, Pračí sál, jižní stěna. Foto: Vojtěch Krajiček, 2018.

Obr. 10. Socha Dia, detail hlavy, kolem roku 1580?, štuk, kombinace materiálů, Bučovice, zámek, Pračí sál, severní stěna. Foto: Vojtěch Krajiček, 2018.

Sochařské provedení Marta vyniká vysokou kvalitou, která se projevila na dramatictějších objemovém rozehrání kontrastu u jeho postavy, takže v rámci lunety nepůsobí tak plošně jako ostatní tři sochy; dále pak v obličejích na téměř individualizovaném výrazu; na propracovanosti vlasů, helmice a detailů obecně, zájmu o anatomii figury, a především na bravurně vymodelovaných rukách dodávajících postavě živost. Materiálová analýza štukové malty nanesené na terakotové jádro Marta jednoznačně potvrdila její shodu s ostatními sochami souboru, které jsou rovněž provedeny technikou bílého štku *all'antica*, jež se zakládá na použití kvalitního vápna a drceného mramoru.

Nabízí se tedy otázka, zdali mohl jeden umělec vytvořit pro Bučovice tři kompletně štukové sochy a jen pro sochu Marta použít terakotové jádro. Sochař mohl terakotovou sochu Marta připravit pro Bučovice jako vzor určený k následování ostatními sochami ve štku, nebo byl do dílny přivezen odjinud.³⁶ Povrch terakotového jádra Marta opatřil štukatér kvůli sjednocení s ostatními sochami v lunetách stejnou vrstvou povrchového štku, čímž jim jeho vzhled přiblížil. Jeho konečná velikost zcela odpovídá velikostem ostatních soch, tudíž se s ním muselo počítat jako se součástí výzdoby a musel být určen speciálně pro lunetu Císařského pokoje stejně jako všechny tři další sochy.³⁷ Rozdílnost materiálu u Marta a jiný tvůrčí postup může svědčit o dílenské praxi, kdy se tvořilo zároveň ze štku i z terakoty. Možná právě neshoda v použitém materiálu něco napovídá o tom, jak bučovická štukatérská dílna fungovala. Terakotový Mars mohl sloužit v dílně jako vzor, podle kterého se tvořily ostatní sochy. Můžeme proto vyslovit domněnku, že Marta Šembera objednal u sochaře, jenž ho vymodeloval na základě Stradou vytvořených návrhů na výzdobu pokoje. Takto by Šembera získal (velikostně i stylově) vzorové dílo a jím zaměstnaný umělec či umělci by mohli dále pokračovat na tvorbě ostatních štukových soch.

O tom, že práci nejspíše provedli alespoň dva různí tvůrci, svědčí modelace a výraz ve tvářích postav, rozdílný zájem o vložení výrazu do gest, jenž je u Marta vyloženě sochařsky důrazný, anebo celkový objem soch v rámci prostoru lunety, který u Karla, Diany a Európy působí v porovnání s Martem plošněji. Autor



9



10

čistě štukových soch tak mohl mít k dispozici kresby s celkovou představou o vzhledu výzdoby, s rozkreslením jednotlivých soch a k tomu ještě samotnou terakotovou sochu Marta jako nejlepšího vodítka pro dokončení této zakázky. Terakotového Marta pro udržení jednotného charakteru celé místnosti by pak umělec sjednotil vrstvou bílého štku shodného s materiálem užítým u všech ostatních soch a ornamentů.

U bust antických císařů průzkum odhalil, že vznikly stejným tvůrčím procesem jako sochy v lunetách a nejedná se o odlitky ani výdusky, nýbrž je sochař modeloval *alla prima* postupným nanášením štukové hmoty.³⁸ Průzkum štukové malty potvrdil stejné materiálové složení, jako mají všechny tři sochy v lunetách. Zřejmě i v tomto případě sochař vyhotovil plastickou podobu požadovaných císařů dle dodaných portrétů. Busty stejně jako sochy z lunet byly prezentovány v bílé barvě se zlacením a lokálně provedenou polychromií (oči), která však může být druhotnou úpravou (obr. 8). Povrch

■ Poznámky

36 Umělci si vyhotovovali bozzetta v plánované velikosti, jak popisuje Vasari nebo Cellini. Ty v životní velikosti vyrobené ze sádky nebo hlíny zůstávaly po generace v dílnách umělců. – Giorgio Vasari – Luciano Bellosi (ed.) – Aldo Rossi (ed.), *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Torino 1986, s. 46. – Benvenuto Cellini – Carlo Milanese (ed.), *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, Firenze 1857, 164f.

37 Výška soch: Diana 1,13 m, Európa 1,28 m, Karel V. 1,19 m, Mars 1,28 m.

38 U bust máme z restaurátorského průzkumu podstatně méně informací: byla potvrzena přítomnost konopné látky, která tvoří jejich vnitřní objem. Štuková hmota se patrně na ni kaširovala a dotvořila finální vrstvou celý vzhled štku.



11



13

Obr. 11. Socha Karla V., detail horizontální dřevěné konstrukce s vrstvou štuky a zelenou polychromií. Foto: Vojtěch Krajíček, 2018.

Obr. 12. Socha Európy, detail fixování plastiky do vertikální dřevěné nosné konstrukce, snímek v razantním bočním světle. Foto: Vojtěch Krajíček, 2018.

Obr. 13. Socha Európy, kombinace materiálů užitých pro dotvoření kompozice (dřevo, struska, kov). Foto: David Zeeman, 2018.

hlav císařů zdobily věnce z vavřínového listoví vytvořeného z pozlacených olověných listů. Chybějící listy restaurátoři v polovině 20. století druhotně doplnili a vše následně finálně barevně sjednotili. Nutno předestřít, že Jacopo Strada měl ve svém vídeňském domě velkou sbírku bust, z nichž byly odlévány další busty pro potřeby objednavatelů. Tyto odlitky se například použily ve Fuggerově domě v Augsburgu, kam byly umístěny do nik nade dveřmi, nebo se početnější soubor císařských bust uplatnil v mnichovském Antikváriu.³⁹ Jan Šembera mohl postupovat stejným způsobem jako bavorský vévoda Albrecht V., který odmítl Stradovu nabídku, že nechá vytvořit busty dle

vlastních kreseb v dílně zřízené při svém domě, a zadat jejich vyhotovení místním umělcům.⁴⁰ Na Stradovi si však mohl vyžádat kresby s přesným určením, kde má být jaká socha umístěna.

Sochy Ptačího pokoje

V souvislosti se sochami z Císařského pokoje je nutno uvést i dvě figury Lédy a Jupitera z lunet bučovického Ptačího pokoje, které se dle barvy jeví jako terakotové (obr. 9, 10). Jejich průzkum odhalil, že současná podoba imitující vzhled terakoty je až druhotná, původně tedy byly zřejmě prezentovány taktéž v bílé barvě. Renesanční vrstvy tvoří sice dvouvrstvý vápený štuk upevněný na dřevěné konstrukci, avšak štuková malta má odlišné materiálové složení, než tomu je u soch z Císařského pokoje. Dnešní podoba soch i barva však odpovídá několika následným barevným nátěrům a mladšímu přestukování. Na rozdíl od soch v Císařském pokoji však v těchto figurách abscentuje mramorové plnivo v modelační vrstvě štukového souvrství nebo v jádrové štukové maltě. Jejich autoři totiž místo plniva použili dracenou cihlu. Z těchto důvodů lze uvažovat



12

■ Poznámky

39 Jansen (pozn. 10), s. 594–597. – Renate Eikermann – Jens Ludwig Burk, *Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600*, München 2015, s. 308, katalogové číslo 53.

40 Strada také pro Albrechta V. získával originály antických soch z majetku významných italských sběratelů, nebo přímo z Říma, odkud byly některé převezeny do jeho domu, kde zaměstnával jednoho až dva místní sochaře pro jejich restaurování. V dílně docházelo většinou k doplnění chybějících částí soch pod Stradovým přímým dozorem. Členové dílny měli k dispozici jeho kresby zaznamenávající sochu většinou již s doplňkem. Jako významný pramen o činnosti jeho podniku lze považovat Stradovo album kreseb *Antiquarum statuarum*, dochované v Národní knihovně ve Vídni, které bylo určeno právě pro jeho dílnu. – *Antiquarum statuarum tam deorum, quam dearum heroum et eorum coniugum, tum etiam imperatorum et eorundem uxorum formae et effigies ex antiquis marmoreis et Aeneis statuis, quae et Romae et aliis in locis inveniuntur ad vivum depictae atque fidelissime repraesentatae* (neboli *Codex Miniatus 21*), Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sammlung von Handschriften und alten Drucken. – Jansen (pozn. 10), s. 556–558.

o tom, že tato část bučovické výzdoby mohla vzniknout v rámci další zakázky nebo byla realizována jiným umělcem či dílnou. Případnou interpretaci by mohl být posun datování výzdoby Ptačího sálu (snad do období kolem první třetiny 17. století), přičemž vzezení soch záměrně navazovalo na sochy z Císařského pokoje.⁴¹

Rekonstrukce vzniku štukové výzdoby

Protože se nedochovaly žádné zprávy o štukatérské činnosti v Bučovicích, musíme hledat analogie v dílnách Giambologni či Alessandra Vittorii, odkud vzešli umělci přicházející na jižní Moravu.⁴² Pracovní postup štukatérů začínal po Michelangelově vzoru skicou provedenou na papíře. Umělec poté vyhotovil kostru z drátu a kresbu či grafiku převedl do trojrozměrného objektu v podobě malého *modella* z vosku. Následovalo převedení *modella* do hlíny o větší velikosti (*bozzetto*).⁴³ V této fázi se řešily otázky stability a rozmístění draperie, případně dalších atributů. *Bozzetto* se pak páli v peci, kde po výpalu získalo pevnost a houževnatost. Z tohoto důvodu mohli asistenti dále s touto předlohou manipulovat a pracovat bez hrozby, že by se snadno poškodila. Po vypálení se za důsledného přeměřování vytvořilo *modello* v plné velikosti, a to buď v hlíně, nebo ve štuku.

Modello vznikalo na kostře ze dřeva, slámy nebo koudele zpevněné provazem. Konstrukce kostry umělci dopomáhala k volbě správného vztahu mezi váhou a objemem.⁴⁴ K armatuře se mohly přidat kousky cihel, koudel, juta nebo přímo zuhelnatělé dřevo. Na kostru se pro vytvoření muskulatury nanasly vrstvy jádrového štuku nebo mokré hlíny, jejichž vlastnosti mohly být různě modifikovány přidávkou příměsí, například koňských žíní nebo zvířecí srsti (jak bylo prokázáno v některých jádrech bučovických malt).⁴⁵ Tyto příměsi bránily, aby štuková hmota příliš rychle nevysychala, a také se eliminovaly praskliny vznikající při smršťování materiálu. Kromě uvedených příměsí se do štukových malt přidávaly i další materiály zlepšující odolnost nebo pevnost štuku. V dobové literatuře je pro tyto účely doporučován přídavek nadrcených a jemně namletých sopečných popelů, keramických střepů nebo cihly. Některé z těchto materiálů najdeme i v bučovických štukách.⁴⁶

Když se kostra pokryla potřebným množstvím hmoty, přikročilo se k začistění hrubé práce. Štukatér celou hmotu pokryl tenkou vrstvou finálního štuku. Ten byl v renesanci založen na použití bílé hmoty s obsahem vápna a mramorové moučky jako plniva. Díky složení této hmoty mohl vymodelovat ty nejmenší detaily, čehož umělci využili právě i v případě štuků Císařského pokoje, jejichž povrch pokrývá

bílá jemnozrná štuková malta s obsahem vápna a drcené mramorové moučky. Povrch se dále finálně upravoval měkkými štětci a hladítky, jejichž stopy lze místně doložit i na povrchu bučovických soch.

S realizací díla umělci pomáhala dílna, která se podílela na postupném zpracování zakázek. Jejich přípravná fáze probíhala v ateliéru (dílně) a pak následovalo provedení zakázky *in situ*. Dílnu nezřídka tvořili rodinní příslušníci a příbuzní. Často také sdružovala řemeslníky a umělce různých specializací, jejichž přítomnost umožňovala realizace komplexních zakázek. Pravděpodobně také v Bučovicích fungovalo seskupení umělců, kteří vytvořili štukové sochy a doplnili je štukovými dekory zhotovenými z forem (dekorace říms, klenebních žeber a lunet). Shodná skupina umělců pak zřejmě také pracovala na výmalbě stropů a lunet a někteří z nich po uchycení soch pomocí nosných konstrukcí vše začistili, pokud však sami tyto konstrukce přímo nezhotovili. Sochy do lunetových výsečí velikostí perfektně padly, tudíž neznámému sochaři musela být poskytnuta jejich přesná míra; to zároveň vyvrací možnost, že byly původně určeny do jiného prostoru.

V případě bučovických soch můžeme jít v rekonstrukci postupu a průběhu osazení díky aktuálnímu průzkumu dále: pro štukové sochy byla vyhotovena nosná konstrukce ze dřeva, jež umožňovala manipulaci s dílem a jeho osazení na místo určení. Na nosnou konstrukci navazovala vnitřní konstrukce soch ze dřeva, drátů a hřebů, na kterou byl nanesen základní objem štukových figur. Její tvar byl vymodelován z jutové textilie se štukovou vrstvou.⁴⁷ Nosnou strukturu jezdecké sochy Karla V., stejně jako Európy a Diany, tvořila dřevěná konstrukce, patrně koncipovaná do tvaru písmene L. Její horizontální část byla odhalena na římse v podobě mohutné dřevěné desky, zatímco vertikální konstrukce (patrně také dřevěná) byla zazděna (obr. 11). Při tvorbě soch se na kostru, možná obalenou textilií nebo koudelí pro vytvoření objemu, postupně vrstvil dva typy vápenného štuku, hrubšího jádra a bílé modelační vrstvy.⁴⁸ Komplikovaná vnitřní konstrukce chybí u sochy Marta, která byla vytvořena jiným technologickým postupem. Mars složený z dílů⁴⁹ z pálené hlíny je dutý (kvůli snížení váhy pro účely výpalu). Uvnitř struktury si lze povšimnout charakteristických táhlých stop po ručním dynamickém vršení hlíny nebo od vybírání pro ztenčení střepu nezbytného pro výpal. Po osazení sestavených terakotových dílů sochy došlo k dotvoření štukovou maltou nebo kaširovanými tkaninami, čímž se celková podoba sochy Marta druhotně přizpůsobila vzhledu ostatních soch.

Doposud všechny tyto práce mohly probíhat

mimo místo osazení, a to v dílně či ateliéru, nelze ovšem ani vyloučit práci přímo v místě realizace. Po vytvoření hrubé podoby sochy došlo k osazení objektu na místo určení a stabilizaci díla v lunetě. Nosnou konstrukci poté autoři bučovických soch omítli a zapustili do zdi (obr. 12). Pak teprve mohla vzniknout malba na pozadí lunet a probíhalo závěrečné dotvoření soch bílou štukovou maltou společně s finálním zpracováním povrchů včetně zlacení

■ Poznámky

41 Ptačí pokoj byl pokojem Maxmiliánova synovce Karla Eusebia Lichtenštejnského, hovoří o tom inventář z roku 1637: v severní části se za vstupní síní nacházel zcela zřízený „pokoj knížete Karla“ s komorou. – Srov.: Šabatová (pozn. 4), Archivní přílohy, s. 80.

42 Victoria J. Avery, La bottega di Alessandro Vittoria, in: Andrea Bianchi (ed.), *La bellissima maniera. Alessandro Vittoria e la scultura del Cinquecento*, Trento 1999, s. 127–139. – Charles Avery, Giambologna's sketch models and his sculptural technique, *Studies in European sculpture*, London 1981, s. 79–86.

43 Umělci vnímali jako prioritu tvorbu přípravných modelů, do kterých mohli vtisknout svou počáteční myšlenku. Cenili si jejich nejvíce, jelikož byly spontánní. *Bozzetta*, nejčastěji v terakotě, se nechávala v umělcově dílně, aby sloužila jako učební materiál pro jeho spolupracovníky.

44 Vasari – Belossi (ed.) – Rossi (ed.) (pozn. 36), s. 55–56.

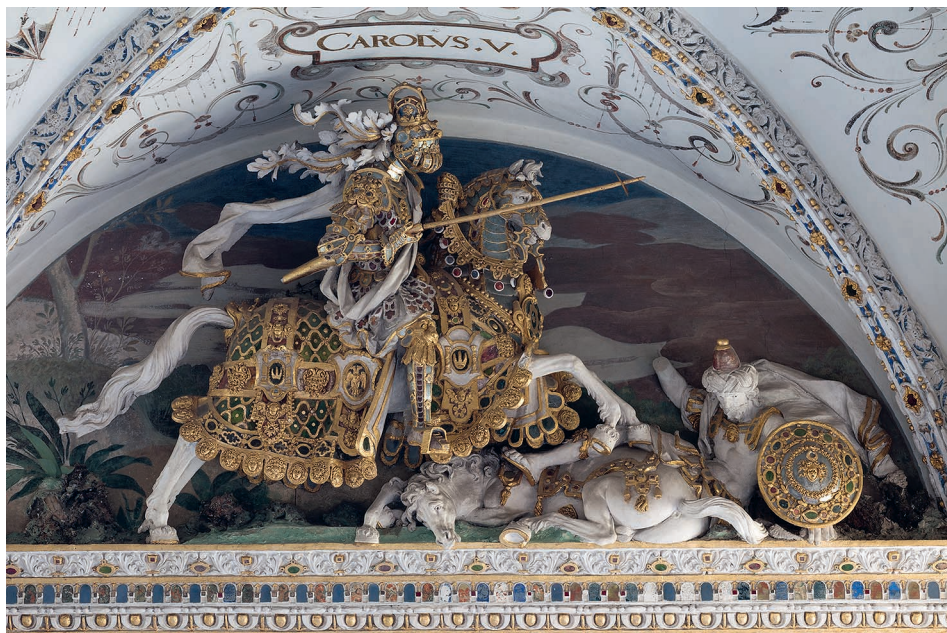
45 Renesanční štukové malty byly připravovány převážně s tzv. vzdušným vápnem s vyloučením sádry, která je tradičním štukatérským materiálem mladších uměleckých stylů, zvláště baroka a rokoka.

46 V jádrové maltě štukové sochy Európy s býkem byl u zvířete použit kovářský odpad ve směsi s drceným uhlím, které vytváří její šedou barevnost. Štukové sochy Dia a Lédy v Ptačím pokoji obsahovaly v jádrových vrstvách drcenou cihlu.

47 Ve štukové maltě odebrané z busty Marca Aurelia byly nalezeny zbytky textilních vláken, jejichž složení odpovídá jutě.

48 Jádrová malta byla použita patrně pouze pro utváření objemnějších částí plastik (těla zvířat). U subtilních částí soch a u povrchové modelace byla identifikována zpravidla jediná vrstva bílého štuku bez provedení jádra. Po osazení soch do lunet byly dále tvarově dotvářeny *in situ* bílou maltovinou stejného charakteru a složení jako u modelační vrstvy. Štuková malta hrubě zpracovaná použitá pro přitmělení soch ze zadní strany patrně zakrývá konstrukce pro ukotvení soch v nise (stopy po nanášení špachtlí). Stejný typ malty byl použit i pro dekorativní výzdobu pokoje. Z praktického hlediska musely být štukové vrstvy nanášeny spíše do zaváděného než do čerstvého podkladu, aby se byly schopny ještě chemicky provázet.

49 Jednotlivé díly byly spojovány na sucho a pojištěny dřevěnými spojkami a kovovými hřeby vloženými paralelně hrotem proti sobě. Spoje byly plasticky zaretušovány vápenným štukem, který byl vtlačen do spár.



14

a vložení skel.⁵⁰ Z restaurátorského průzkumu je patrné, že jako poslední proběhlo doplnění figurálních kompozic drobnými dekoracemi ze štuku nebo jiných materiálů v popředí (identifikovat lze části rostlin, strusku, dřevo, kov aj.) (obr. 13).

Povrch se u renesančních štuků v duchu antické tradice ponechával v bílé barvě. Tak tomu bylo i v Císařském pokoji, kde se ušlechtilého vzhledu soch docílilo pouze druhem použitého plniva a zpracováním povrchu soch, jenž se díky tomu opticky rozjasnil. Jeho bílá barevnost se pojila s lokálním zlacením užitým v kombinaci s barevnými skly imitujícími drahé kameny a výjimečně provedenou polychromií (černá helmice Marta, modrá barevnost štukových žeber). Barevná skla, která inkrustují povrch soch a celkově dotvářejí dekorativní štukovou výzdobu lunet a klenutého stropu, spadají, jak ukázal jejich výzkum, do tří období, která lze rámcově vymezit na základě odlišného složení.⁵¹ První období představuje etapu středověku. Možná se jednalo o rozbitá vitrážová okna, jejichž skla byla druhotně použita („recyklována“). Další soubor skleněných prvků lze na základě složení datovat do období od konce 16. až do závěru 17. století. Užití těchto skel můžeme tedy vztáhnout k renesanční fázi výzdoby Císařského pokoje, ale mohou také pocházet až z mladší barokní opravy. V tomto ohledu dataci nepomáhá ani prokázání smaltu u modré barvy pod skly. Poslední typ tvoří skla novodobá a jejich přítomnost lze spojit s provedením komplexního restaurátorského zásahu v 50. letech 20. století.

Vzory pro sochy v lunetách

Pokud budeme hledat konkrétní vzory pro sochy z Císařského pokoje, lze jen u plastiky Karla V. říci, že primární návrh mohl vzejít z grafické předlohy Maartena van Heemskercka (obr. 14, 15).⁵² Habsburská propaganda představovala Karla V. jako ztělesnění vítězství nad jinověrci, jež bylo příkladem pro kteréhokoliv šlechtice.⁵³ Právě tuto ideu reflektoval ve svém tisku *Císař Karel V. osvobozující Vídeň* i Heemskerck. Zobrazuje vítězství císaře nad sultánem Sulejmanem I., který neúspěšně obléhal Vídeň, načež byl na památku na tomto místě postaven zámek Neugebäude.⁵⁴ Tuto událost kladla tehdejší společnost na roveň křížáckým výpravám, protože při obléhání Vídně byli Osmané neobyčejně krutí a chybělo velmi málo, aby Vídeň nedisponující řádným opevněním padla. Nelze potvrdit, zdali se Šembera účastnil podobné výpravy, možná té konané na podzim roku 1566 proti tažení sultána Sulejmana II. Mohl se ale zapojit i do menších válečných operací nebo obrany hranic, jak to běžně činili moravští šlechtici té doby.⁵⁵ Heemskerckův grafický list se mezi umělci rychle šířil, a proto není vyloučeno, že byl součástí sbírek Jacopa Strady, jenž ho mohl poskytnout jako vzor pro vznikající bučovickou výzdobu. S největší pravděpodobností měly i ostatní sochy své grafické či kresebné předlohy, což by potvrdily i nástěnné malby z Venušina pokoje, jejichž předlohu nacházíme přímo v díle Paola Veroneseho.⁵⁶

Zatímco postava Karla V. respektuje grafický list, figury Marta, Evropy a Diany odkazují na kompozice antických soch. Renesanční umělci antické nálezy hojně překreslovali a se zájmem navštěvovali sbírky šlechticů vlastní-

Obr. 14. Socha Karla V., vápenný štuk se zlacenými detaily, inkrustace barevnými skly. Foto: David Zeman, 2018.

cích jak originály, tak i díla současníků vycházejících z antických kompozic. Předlohy pro sochy z Císařského pokoje by se tedy daly hledat přímo u dochovaných antických originálů, ale pravděpodobněji musíme pátrat mezi kresbami podobného typu, jako poskytuje například Stradovo album *Antiquarum Statuarum*.⁵⁷ To obsahuje 170 celofigurových postav antických soch vycházejících jak z grafických listů, kreseb antických soch jiných umělců, tak z děl patřících Stradovi. Toto album sloužilo jako katalog námětů a kompozic pro potřeby Stradovy dílny a pro sochy Marta, Diany či Evropy mohlo být dostatečnou inspirací.

Štuková výzdoba jako odkaz na Stradovu činnost

Samotný vznik bučovického zámku a jeho výzdoby můžeme chápat i jako doklad Šemberova vzdělání a výchovy, na které kladl důraz jeho otec i starší bratr Albrecht, jenž se v Šemberových jedenácti letech stal jeho po-

■ Poznámky

50 Rubové části soch nejsou opatřeny bílou štukovou maltou a jsou dokončeny pouze v jádrové maltě. U sochy Karla V. je ze zadní strany hlavy koně na této vrstvě jádra přítomna černá kresba oka. Je proto možné, že na jádrovou maltu byla vytvořena podkresba pro finální modelaci.

51 Kolektiv autorů (pozn. 31), s. 304, Příloha 2 – Chemické složení skel ze zámku Bučovice, Císařský sál (zpráva), s. 232–238.

52 Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, Amsterdam 1993, č. 528.

53 Václav Bůžek, Sebe prezentace křesťanského rytíře ve výzdobě císařského sálu v Bučovicích, in: *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*, Brno 2009, s. 316–317.

54 Lietzmann 1987 (pozn. 10), s. 9–24.

55 Josef Válka, *Dějiny Moravy. Díl 2., Morava reformace, renesance a baroka*, Brno 1996, s. 12. – Jaroslav Pánek, Podíl předbělohorského českého státu na obraně střední Evropy proti osmanské expanzi, *Československý časopis historický* 36, 1988, č. 6, s. 859–872, cit. s. 871.

56 Veronika K. Wanková, *Perla Moravy. Nástěnná malířská výzdoba pěti sálů na zámku v Bučovicích*, Praha 2015, s. 57–66. – Eadem, Veroneseho kresby jako předlohy k výzdobě bučovického zámku, *Ars linearis* VIII, 2018, s. 27–36.

57 *Antiquarum statuarum* (pozn. 40).

Obr. 15. Grafický list Císař Karel V. osvobozující Vídeň, podle Maartena van Heemskerck, 1555. Převzato z: Bart Rosier, *The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555–1556*, Simiolus 1990–1991, Vol. 20, No. 1, s. 29.

ručníkem.⁵⁸ Albrechtova podpora Šemberových studií ve Vídni, kde přišel do kontaktu s císařským dvorem a pravděpodobně se i seznámil se Stradou, mu jistě poskytla značnou inspiraci pro uskutečnění ambiciózního projektu, jakým zámek v Bučovicích bezesporu byl.⁵⁹ Šembera se rozhodl nepřikročit k rekonstrukci svého sídla, nýbrž se vydal cestou zbudování sídla nového. S touto aspirací na pohodlné sídlo renesančního aristokrata se pravděpodobně neváhal obrátit na zkušeného antikváře Jacopa Stradu, aby od něj získal koncepci výzdobných systémů snad alespoň pro některé místnosti.

Výjimečnost bučovických štukových soch spočívá ve způsobu jejich provedení, vysokém stupni dochování a ve snaze umělců o jejich jednotné působení, ačkoliv se nejednalo o materiálově homogenní soubor. Dosáhnout jednotného vyznění pokoje se štukatéroví podařilo i s ohledem na jakousi ikonografickou asambleáž, se kterou se na Bučovicích setkáváme. Nový dekorativní a významový celek se tak zrodil spojením zdánlivě nesourodých motivů. Zvolená díla nerespektovala literární pramen, jak jsme zvyklí u italských vil, snažících se svou výzdobou předestřít vnitřní pochody mysli a poselství majitele. Nelze však ani tvrdit, že se jednotlivé náměty jen nekonceptně dodaly do určených míst. Umělci sochy společně s obrazy a ornamenty citlivě vkomponovali do připraveného rozvrhu pokoje tak, aby se udržel základní koncept stropu, ostění, kartuší a lunet, který podtrhoval hlavní význam pokoje oslavujícího rod Boskoviců s odkazy na statečnost, urozenost a potřebu náklonnosti bohů. O tom, zdali lze výzdobu číst v její alegorické rovině, nebo ji považovat za reakci na stále přetrvávající turecké nebezpečí, lze nadále diskutovat.

K dalšímu bádání, jež by vrhlo více světla na poznání uměleckého majetku Boskoviců, vybízejí i předpokládané sběratelské aktivity Jana Šembery, jeho bratra Albrechta Černožorského a tchána Karla Lichtenštejna.⁶⁰ Další nemalý úkol pro pochopení činnosti štukatéřů (jejich fluktuace, způsobů vzájemné spolupráce apod.) představuje objasnění aktivity dílen při realizacích výzdoby zámků. Přestože v pramenech nacházíme jen zlomky zpráv o jejich činnosti, spojením jednotlivin by mohlo dojít k většímu pochopení fungování dílen v rámci realizací zámeckých dekorací. Pokračující prů-



15

zkum štukových soch v Ptačím pokoji bučovického zámku jistě rozšíří poznání technologie jejich výroby. Stejně tak by bylo přínosné restaurování nástěnné malířské výzdoby pokojů západního křídla v přízemí bučovického zámku, která skýtá mnoho nánosů různých přemal-

Kvůli nedostatku dokumentů lze tedy jen konstatovat, že štukovou výzdobu Císařského pokoje provedli dosud neznámí umělci různých zaměření, kteří navzájem pravděpodobně úzce spolupracovali. Nelze ani vyloučit mnichovský model, že by malíř vedl družinu různých umělců a řemeslníků a on sám by přímo dodával kresby sochařům pro realizaci štukových figur, jako to dělal Friedrich Sustis. Vzhledem k citu pro jemnou modelaci a zároveň důrazu na výraz gest a obličej, s jakými byla socha Marta provedena, můžeme ji zařadit k dílům okruhu umělců pracujících přímo pro císaře. Z dosavadního poznání lze tedy usuzovat, že Jacopo Strada hrál pro Bučovice zásadní roli a pravděpodobně díky jeho účasti vzniklo v Bučovicích dílo, jež nemá v rámci vývoje renesančního umění v Čechách a na Moravě mnoho paralel. Naopak se nám zcela logicky propojuje se Stradovými podniky v Augsburgu, v Mnichově nebo se zakázkami pro císaře Maxmiliána II. ve Vídni.

Tento příspěvek byl realizován díky podpoře MK ČR v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu a experimentálního vývoje národní a kulturní identity NAKI II s názvem „Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě“, id. č. DG18P020VV005. RTG dokumentaci provedl ve spolupráci s Fakultou restaurování Univerzity Pardubice Ing. Jaroslav Valach, Ph.D., Ústav teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, v. v. i.

■ Poznámky

58 Bartoloměj Paprocký ve svém *Zrcadle* o Albrechtovi píše jako o „*Vir clarissimus, studiosorum amator, fuit admirabili ingenio, excelso animo, maximo consilio, Eruditione et iuris peritis non vulgari*“. Překlad in: Jan Skutil, Bartoloměj Paprocký z Hlohol o pánech z Boskovic, in: Ladislav Hosák – Eduard Petrů – Jan Skutil (edd.), *Boskovice v dějinách. Sborník příspěvků k historii města a okolí*, Boskovice 1969, s. 40.

59 Václav Bůžek (pozn. 53), s. 313.

60 K poznání majetku Lichtenštejnů nejnověji: Ondřej Jakubec (ed.), *Karel z Lichtensteinu-Castelcora (1624–1695): olomoucký biskup a kníže střední Evropy*, Olomouc 2019.