

# Obnova pianu nobile a restaurování hlavního sálu zámku Veltrusy

Anežka MIKULCOVÁ

**ABSTRAKT:** Předkládaný text reflektuje závěrečnou etapu zámecké obnovy SZ Veltrusy ukončenou v polovině roku 2021, jejíž náplní byly především restaurátorské práce v interiérech. Cílem tohoto článku je poukázat na dokončení památkové obnovy trvající téměř dvě desetiletí, seznámit širší veřejnost s pestrou problematikou restaurátorských zásahů, které s sebou přinesly nová bádání, zjištění i inovativní technologická řešení, a v neposlední řadě otevřít téma komplexních obnov dobového interiéru, s nímž je spojena řada metodických otázek. Text je rozdělen na dvě části, a to na úvodní přehled upozorňující na nejzajímavější aspekty proběhlého restaurování a na část věnující se detailněji obnově hlavního zámeckého sálu, jíž předcházela diskuse o celkovém přístupu k zrestaurování prostoru jako celku. Článek seznámí čtenáře s kontextem a s odbornými aspekty restaurátorských zásahů, upozorní na chybně tradované autorství nástropních maleb a povede čtenáře k zamyšlení nad specifickým zásahem do podob historických objektů ve formě komplexní obnovy mnohvrstevnatého historického interiéru.

**KLÍČOVÁ SLOVA:** zámek Veltrusy; restaurování; piano nobile; hlavní sál; Josef Pichler

## Renovation of the piano nobile and restoration of the main hall of Veltrusy Chateau

**ABSTRACT:** The submitted article reflects the final stage of the restoration of the main restoration efforts of the Veltrusy State Chateau completed in the middle of 2021, which mainly included restoration works in the interiors. The aim of this article is to highlight the completion of the heritage property restoration lasting almost two decades, to introduce the wider public to the varied issues of restoration interventions that brought with them new research, findings and innovative technological solutions, and also to open the topic of complex restoration of a period interior, which brings with it a number of methodological issues. The text is divided into two parts; an introductory overview highlighting the most interesting aspects of the restoration work carried out, and a section dealing in more detail with the restoration of the main hall of the castle, preceded by a discussion of the overall approach to the restoration of the space as a whole. The article introduces the reader to the context and professional aspects of the restoration interventions, draws attention to the mistakenly assumed authorship of the ceiling paintings, and encourages the reader to reflect on the specific intervention into the appearances of historical buildings in the form of a complex restoration of a multi-layered historical interior.

**KEYWORDS:** Veltrusy State Chateau; restoration; piano nobile; main hall; Josef Pichler

### Úvod

Dne 23. 7. 2021 proběhlo slavnostní otevření pianu nobile hlavní zámecké budovy státního zámku Veltrusy. Uzavření zámecké budovy na téměř dvě desetiletí, během nichž probíhalo množství sanačních, stavebních a následně restaurátorských prací, bylo způsobeno ničivými povodněmi v srpnu roku 2002. První etapa těchto prací je shrnuta v monotematickém čísle *Zpráv památkové péče* LXVIII, 2008, č. 1. Restaurátorské práce z let 2002–2008 se týkaly ve velké míře drobné architektury v zámeckém parku a exteriérové sochařské výzdoby zámku a čestného dvora. V letech 2007–2014 probíhala stavební obnova samotné hlavní zámecké budovy, na niž od roku 2017 navázaly odborné řemeslné a restaurátorské práce v interiérech.

Některé z nich přinesly zajímavá zjištění, podnítily nová bádání i inovativní technologická řešení restaurování – jejich přehled bude nastíněn v úvodní části předkládaného textu s důrazem na malířskou výzdobu interiérů. Jednu z největších výzev pak představovala obnova hlavního zámeckého sálu, které bude věnována druhá část tohoto příspěvku.

Hlavní zámeckou budovu nechal vybudovat Václav Antonín hrabě Chotek (1674–1754) v prvním desetiletí 18. století podle plánů slavného architekta Giovanniho Battisty Alliprandiho (1665–1720).<sup>1</sup> Alliprandi koncipoval budoucí lovecký zámek jako solitérní stavbu na půdorysu stejnoramenného ondřejského kříže s ústřední válcovou nástavbou, do níž

### ■ Poznámky

**1** Více k autorství a okolnostem vzniku zámku viz Mojmir Horyna, *Die Schlösser Weltrus und Teinitz. Zwei unbekannte Bauten Giovanni Battista Alliprandis*, in: Martin Engel – Martin Pozsgai – Christiane Salge – Huberta Weigl (edd.), *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen*, Wien – Köln – Weimar 2007, s. 57–68. – Petr Macek – Jakub Bachtík – Richard Biegel, *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 238. – Ferdinand Velc, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XX. století. Politický okres Slaný*, Praha 1904, s. 365–376.



1

**Obr. 1.** Papírové aplikace tapet z Velkého čínského kabinetu, kolem roku 1751, stav před restaurováním. Pod barokní modrou přemalbou květů prosvitá původní červená barevnost subtilnějšího tvarosloví. Foto: Anežka Mikulcová, 2020.

v přízemí umístil salu terrenu a v patře ústřední sál. Celková koncepce obnovy vycházela z téměř intaktně dochovaných interiérů z dob Jindřicha hraběte Chotka (1802–1864), které si zároveň v převážné většině zachovaly svůj vrcholně barokní charakter z dob Rudolfa hraběte Chotka (1706–1771), nejvyššího českého kancléře a syna stavebníka veltruského zámku Václava Antonína.<sup>2</sup> Tato koncepce, daná do značné míry stupněm zachovalosti samotných interiérů a archivními rešeršemi,<sup>3</sup> tedy akceptovala přirozené vrstvení slohových etap a ve většině případů tak nebylo třeba obětovat novější slohové vrstvy (k plošnému snímání omítek bylo přistoupeno jen v případě monochromních přemalb bez uměleckohistorického potenciálu). Vzhledem ke komplexnosti obnovy piana nobile i některých dalších částí hlavní zámkové budovy se na probíhajících pracích uplatnila pestrá škála řemeslných profesí a restaurátor-

ských specializací.<sup>4</sup> V průběhu let byly zrestaurovány mj. následující exteriérové a interiérové prvky:<sup>5</sup>

– monumentální dvouramenné schodiště zajišťující hlavní přístup do centrálního sálu;<sup>6</sup>  
– dřevěné prvky v podobě parketových podlah, tářlování a dveřních výplní včetně rekonstrukce fládrování;

– bohatá štuková výzdoba, u níž proběhlo statické zajištění štuků a jejich očištění od silné vrstvy výmalby,<sup>7</sup> čímž došlo k rehabilitaci původní jemné profilace;

– mramorové krby, kachlová kamna a s nimi související obložení z ručně malovaných holandských kachlů uplatňující se mj. v retirádě neboli v toaletní místnosti.<sup>8</sup> V této souvislosti stojí za zmínku skutečnost, že se šlechtičtí zadavatelé navzdory celkovému luxusnímu vybavení interiérů spokojili s někdy překvapivě nedokonalými detaily, jakými jsou nenavazující dekor kachlů či dílčí výrobní chyby na kachlích kamen, což bychom mohli pravděpodobně vysvětlit i snahou o dodržení harmonogramu tehdejších prací. Zajímavostí ilustrující barokní zálibu v symetrii a estetice upřednostňované někdy před funkcí je pak dřevěný krb v hlavním sále s povrchovou imitací mramoru

(z něhož je vytvořen jeho funkční protějšek) a kachlová kamna v podobě dvou propletených delfínů umístěná při obvodové zdi jídelny bez napojení na komín (jedná se o původní, nikoli druhotné umístění). V návaznosti na kachlová kamna proběhlo restaurování kletovaných podlah ze štukového mramoru a niky zdobené technikou stucco lustro;<sup>9</sup>

– nástropní a nástěnná výmalba;

– soubor textilních a papírových tapet.

#### ■ Poznámky

**2** Více k rodu Chotků viz Josef Ledr, *Hrabata Chotkové z Chotkovic a Vojnína*, Kutná Hora 1886. – Ivo Cerman, *Chotkové. Příběh úřednické šlechty*, Praha 2008. Ve druhé ze jmenovaných knih je věnován i velký prostor Veltrusům, viz idem, kapitola Veltrusy na stranách 237–249.

**3** SOA Praha, fond Ústřední správa chotkovských velkostatků, karton 45 (korespondence z doby Rudolfa hraběte Chotka).

**4** Na tomto místě je třeba zmínit společnost ARCHATT, spol. s r. o., zajišťující první fázi obnovy hlavní zámkové budovy, společnost AVERS, spol. s r. o., jež zajišťovala převážnou část řemeslných i restaurátorských akcí, a Oddělení prezentace, instalací a expozic ÚPS v Praze, především Kateřinu Hladíkovou a Petru Načeradskou, které se obnově hlavní zámkové budovy věnovaly s velkým pracovním nasazením. Autorka tohoto textu se z pozice garantky restaurování účastnila restaurátorských akcí od roku 2018 a oběma výše uvedeným kolegyním děkuje za konzultaci při přípravě tohoto příspěvku.

**5** Vedle restaurátorů zmíněných níže v souvislosti s jejich citovanými restaurátorskými zprávami je třeba dále jmenovat následující restaurátory a restaurátorky: Petr Vyhnák (dřevěné prvky), Petr Miklíček (kachle a kachlová kamna), Barbora Bartyzalová a Karel Křenek (orientální papírové aplikace tapet), akad. mal. Josef Čoban a Radka Kalabisová (látkové tapety), Mgr. Jiří Bláha (sala terrena), Pavla Žiaková (vstupní schodiště). Všem patří poděkování za odborně a zodpovědně provedenou práci.

**6** Obnova schodiště a jeho sochařské výzdoby v podobě nadživotních soch koněvodů a psovodů od Franze Antona Kuena (1679–1742) proběhla ve třech fázích v letech 2004, 2007 a 2013–2014. Vzhledem k orientaci na sever však schodiště trvale trpí vlhkostí a mikrovegetací, z toho důvodu bylo roku 2020 nutné provést biosanaci a revizi tmelů.

**7** Miroslav Hlava – Jiří Svítel, *Restaurátorská zpráva. Státní zámek Veltrusy. Restaurování stropů se štukovou výzdobou. Místnosti č. 2.74–2.86*, červen 2018 – březen 2019.

**8** Na zámku se uplatňuje jeden typ kachlů o obdélném formátu zdobeném stylizovanými květinovými ornamenty. Retiráda je zajímavá tím, že její stěny jsou obloženy kachli, zatímco její strop je opatřen iluzivní malbou evokující toto kachlové obložení.

**9** Milan Šturm, *Restaurátorská zpráva. Restaurování kamenných krbů a podlah pod kamny. Státní zámek Veltrusy*, listopad 2018. – Anna Plešmířová, *Restaurátorská*

Restaurování výmaleb a tapet představuje po výtvarné, technologické i metodologické stránce nejzajímavější etapu obnovy interiérů, a proto jim bude věnována bližší pozornost.

#### *Soubor tapet*

Z hlediska materiálu, techniky, tematiky a provenience se jedná o velmi různorodý soubor z druhé třetiny 18. století, který spoluvytváří pro Veltrusy tradiční charakter interiérů. Bohužel stav některých z nich již neumožnil jejich opětovnou instalaci a podle zrestaurovaných originálů musely být vytvořeny tapety nové. Týkalo se to především tkaných a malovaných hedvábných tapet typu chiné a pékin,<sup>10</sup> jejichž kopie byla provedena tiskem na hedvábí. Originály byly nejprve naskenovány ve vysokém rozlišení na velkoformátovém skeneru a následně byly v grafických programech „retušovány“ v místech znečištění, mechanických poškození či ve zcela nečitelných partiích.<sup>11</sup> Na základě fragmentů s dochovanou barevností (úseky pod lištami, které nebyly vystaveny osvětlu) se restaurátoři ve spolupráci s památkáři snažili co nejvěrněji přiblížit původní tónové skladbě tapet a zároveň akceptovat skutečnost, že jednotlivé pigmenty reagovaly na dlouhodobý osvit různým způsobem. Bylo však třeba počítat s technickými limity při grafické úpravě. V grafických programech se pracuje s naskenovanými tapetami jako s celkem a v případě cíleného posunu sytosti jednoho odstínu se automaticky posune tón všech ostatních barev. Finálně digitálně vytištěné repliky tak jsou kompromisem mezi prezentací původní barevnosti tapet a jejich sytosti ovlivněné osvětlením originálu. Díky detailně zpracovanému dobovému inventáři z roku 1776 pak mohly být k replikám dodány rovněž nové porty v barevnosti uvedené ve zmíněném inventáři.<sup>12</sup>

Na rozdíl od hedvábných tapet bylo v případě tapet papírových, respektive tapet látkových s papírovými aplikacemi, možné po jejich restaurování přistoupit k jejich opětovné instalaci na zámku, konkrétně do Malého a Velkého čínského kabinetu, označovaného rovněž jako hraběcí pracovna. Pro jejich křehkost však je nezbytné zajištění stálých klimatických podmínek a v případě Malého čínského kabinetu bude rovněž nutné zajistit bezpečnost tapet během prohlídek zámku. Dvojici orientálních tapet se badatelsky věnovala doc. Lucie Olivová, MA, Ph.D., DSc., z Masarykovy univerzity v Brně,<sup>13</sup> na tomto místě proto jen stručně uvedme, že se na tapetách uplatňují tisky z čínského města Suzhou, centra tiskařského průmyslu zaměřeného mj. na produkci grafik určených pro export do Evropy, kde panovala především v době rokoka a druhého rokoka velká poptávka po čínských originálech i chinoiseriích. Po akvizici

byly originální grafiky místními řemeslníky nalepeny na malovaná plátěná pozadí tvořící hmotu samotných tapet. Je zajímavé, že dobovému středoevropskému vkusu, respektive vkusu choťkovských objednatelů, patrně ne zcela vyhovovala jemnost a graciéznost čínských grafik, a tak na nich lze identifikovat lokální úpravy a přemalby květin v sytějších tónech – tyto dobové úpravy byly samozřejmě v rámci restaurování akceptovány. (obr. 1) Naopak bylo nutné přistoupit k sejmutí plošných novodobých přemaleb pozadí grafik i plátěna tapet, které jsou po estetické stránce velmi rušivé a po technické stránce dokonce ohrožují samotnou matérii plátěna a čínského papíru. Z technologického hlediska bylo velmi problematické snímání ochranných přelepů a čištění rubových stran papírových aplikací, k nimž bylo po delším hledání zvoleno silikonové rozpouštědlo Cyclomethicon D5 a výluh z mořských řas funori.<sup>14</sup> Po očištění a podlepení jemným čínským papírem byly malby vyrovnávány na desce karibari.<sup>15</sup> Je třeba zmínit, že v důsledku rozměrnosti tapet, technologické a časové náročnosti na restaurování jejich textilních a především papírových partií byla k datu opětovného zpřístupnění piana nobile reinstalována jen tapeta v Malém čínském kabinetu.<sup>16</sup> Rozměrnější tapeta z hraběcí pracovny je v tuto chvíli ve stádiu rozpracovanosti – vzhledem k tomu, že jsou tapety (nikoli papírové aplikace) restaurovány *in situ*, nabízí se možnost prezentovat návštěvníkům průběh restaurování, díky čemuž by si mohli lépe uvědomit vysokou náročnost celé obnovy zámeckých interiérů.

#### *Nástropní a nástěnné malby*

Zámek Veltrusy nabízí vedle výmalby hlavního zámeckého sálu, které bude věnována následující část příspěvku, soubor pěti nástropních maleb z konce 18. století provedených technikou olejomalby. Jejich (bohužel neznámí) autoři námětově čerpali z antické literatury a tradičních alegorických motivů, které souhrnně ilustrují ctnosti aristokratických majitelů veltruského sídla – spravedlnost, statečnost, moudrost, sílu, vytrvalost, ale i lásku a povědomí o pomíjivosti všeho pozemského. Pomíjivost času zde personifikuje putto foukající mýdlové bubliny. Pallas Athéna doprovázející Hérakla, jenž si právě osedlal nemejského lva, odkazuje spolu s malým putto nesusoucím sloup na sílu, statečnost a moudrost. Lásku personifikuje tradiční dvojice v podobě Venuše s Amorkem. Naopak méně obvyklá ikonografie byla zvolena pro alegorii Vytrvalosti (Perseverantia); ústřední ženská postava drží v jedné ruce vavřínový věnec (symbol slávy), druhou rukou pozdvihuje putto s obručí v ruce vycházející ze symboliky Urobora – nekonečnosti.

Centrální výjev je doplněn čtveřicí medailonků s putti ilustrující zřejmě duchovní cestu ctnostného křesťana do Božího království: putto s váhami a lebkou v ruce představuje memento mori – povědomí o konečnosti lidského života a hmotných věcí –, putto s holubicí držící v zobáčku snítka odkazuje k naději, putto bojující mečem s pouty a ohnivými plameny patrně ilustruje křesťanský boj se zlem a putto s korunkou a žezlem naznačuje následnou odměnu v nebesích.<sup>17</sup> Jako morální exemplum znázorňující krutý, ale spravedlivý konec tyranského vládce lze číst výjev Královna Tomyris s hlavou krále Kýra.<sup>18</sup> Základní kompoziční schéma

#### ■ Poznámky

*zpráva. Restaurování interiéru hlavní budovy zámku Veltrusy. Výklenek od kamen v místnosti č. 2.75, leden 2019.*

<sup>10</sup> Detailněji o těchto tapetách a dalších historických textiliích ze zámku viz Eva Lukášová, *Historické interiéry a historický textil choťkovského zámku ve Veltrusích. Příspěvek ke studiu interiéru 18. století, Zprávy památkové péče* LXV, 2005, č. 2, s. 126–137. Dále např. zpráva o restaurování tapet typu pékin viz Vladimíra Lipská, *Restaurování textilních tapet ze zámku Veltrusy, Zprávy památkové péče* LXV, 2005, č. 5, s. 157–158.

<sup>11</sup> Byly použity programy Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Affinity Designer a Affinity Photo. Tyto práce prováděl Jan Slivka z dílny Zrestaurovat.cz.

<sup>12</sup> SOA Praha, fond Velkostatek Veltrusy, karton 59, inv. č. 204.

<sup>13</sup> Lucie Olivová, *Rozmanitost čínských tapet. K výzdobě interiérů v 18. a 19. století, Zprávy památkové péče* LXXX, 2020, č. 2, s. 185–199.

<sup>14</sup> Silikonové rozpouštědlo hydrofobizuje přelepy i malbu pod nimi, kterou zároveň ochraňuje před vodou potřebnou k rozpuštění adheziva přelepů. Metoda tohoto čištění je rychlá, eliminuje se tak doba působení vody na malbu a vznik případných zateklin.

<sup>15</sup> Více k této japonské technice viz např. Barbora Bartzalová, *Restaurování japonských dřevorezů ukijoe-e v Národní galerii Praha, Bulletin of the National Gallery in Prague* XXVIII, 2018, s. 200–207, konkrétně s. 204–205.

<sup>16</sup> Lucie Slivková Waulinová, *Restaurátorská zpráva. Instalace čínských tapet v kabinetu 2.76 na zámku Veltrusy*, 2020.

<sup>17</sup> Za cennou konzultaci k tomuto tématu děkuji kolegovi Mgr. Tadeášovi Kadlecovi.

<sup>18</sup> Královna Tomyris byla skutečnou historickou postavou žijící v 6. století př. n. l., která coby královna kočovného kmenového svazu Massagetů bránila svůj lid proti útokům Kýra Velikého. Podle historických spisů antického Řecka se proslavila svou statečností i krutostí – údajně nechala v boji padlého Kýra setnout a jeho hlavu ponořila do nádoby s lidskou krví. Právě tento okamžik je zachycen na veltruské nástropní malbě.





2



3

Obr. 2. Královna Tomyris s hlavou krále Kýry, SZ Veltrusy, druhá polovina 18. století, stav po restaurování. Foto: Anna Plešmířová, 2021.

Obr. 3. Gaspard Duchange podle Petra Paula Rubense, Tomyris potápí hlavu mrtvého Kýry do nádoby s krví, 1713–1720. Převzato z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/771305> (dostupné pod licencí Public domain), vyhledáno 27. 8. 2021.

malby včetně některých detailů (dvojice služebníků nesoucích královnin plášť, vojáci s prapory) vychází z nejslavnějšího malířského ztvárnění tohoto námětu od Petra Paula Rubense.<sup>19</sup>

Rubensův obraz (1622–1623) byl ve druhém desetiletí 18. století mnohokrát kopírován a převeden do grafiky mj. roku 1630 Paulem Pontiem (1603–1658) a později Gaspardem Duchangem (1662–1757),<sup>20</sup> čímž se stal snadno přístupným pro další výtvarníky (obr. 2–3).

Všechny tyto nástropní malby byly v minulosti značně přemalovány, přemalby spolu s výraznými retušemi z předchozích restaurátorských zásahů výrazně znehodnotily výtvarné vyznění originálů. Cílem restaurování tak byla vedle zajištění samotné materiálové podstaty maleb snaha o rehabilitaci jejich původního malířského charakteru.<sup>21</sup> Průzkum v UV světle

však neprokázal pod přemalbami původní barevnou vrstvu či náčrt kompozice. Z důvodu fragmentárnosti originálu tak byly přemalby z větší části akceptovány a mírně výtvarně kultivovány tak, aby více odpovídaly malířskému pojetí originálu. Lokálním sejmutím nejrušivějších přemaleb a provedením reverzibilní rekonstrukce pak byla malbám navracena jejich čitelnost a některým detailům jejich logika (na malbě Královna Tomyris s hlavou krále Kýry byla například rekonstruována chybějící hlava služebníka držícího královnin plášť). Některé zachované detaily ukazují, že se původně jednalo o kvalitní malby, byť nedosahovaly kvalit nástropní malby v hlavním sále.

Z obnovovaných nástěnných výmalb zmíníme alespoň sál Marie Terezie, kde došlo po komplexním čištění, lokálním tmelení a retušování ke znovuoživení v minulosti potlačeného efektu stínování, a pokoj komorníka, který byl po výtvarné i technologické stránce patrně nejzajímavější realizací veltruských nástěnných maleb (obr. 4–5).<sup>22</sup> Sondy zde prokázaly celoplošnou výmalbu v duchu chinoiserie.<sup>23</sup> Technologicky složitým plošným sejmutím souvrství monochromních nátěrů byly odhaleny zeleno-okrové rokajové rámce lemující drobné monochromní figurální, rostlinné a zvířecí výjevy.<sup>24</sup> Vzhledem k tomu, že byla originální výmalba provedena netrvanlivou křehkou temperou

#### ■ Poznámky

**19** Ludwig Burchard, *Corpus Rubenianum XII. Subjects from history in two volumes*, I. volume, s. 14–25. Originál malby je dnes ve sbírkách Muzea výtvarného umění v Bostonu, inv. č. 41.40.

**20** Zatímco slavnější Pontiova grafika je stranově převrácená, Duchangova nikoli – stejně jako veltruská malba. Proto lze předpokládat, že se malíř inspiroval spíše touto pozdější grafikou. Více o G. Duchangovi viz Michael Bryan, *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers II*, New York 1930, s. 94.

**21** Anna Plešmířová – Linda Gurecká, *Restaurátorská zpráva. Restaurování stropních figurálních obrazů v interiéru hlavní zámekské budovy zámku Veltrusy*, alegorie Vytrvalosti v místnosti č. 2.74, Venuše v místnosti č. 2.76, Pallas Athéna a Héraklés v místnosti č. 2.78, Výjev s královnou Tomyris v místnosti č. 2.81, alegorie Pomíjivosti v místnosti č. 2.85, srpen 2019.

**22** Martina Fořtíková, *Restaurátorská zpráva. Místnost č. 2.77, Státní zámek Veltrusy*, květen–červen 2019. – Eadem, *Restaurátorská zpráva. Místnost č. 2.83, Státní zámek Veltrusy*, září–listopad 2018.

**23** Detailněji k tématu evropských a částečně také amerických chinoiserií viz Dawn Jacobson, *Chinoiserie*, London 2007.

**24** Lokálně bylo použito metody snímání druhotných nátěrů pokusně metodou strappo v podobě gázových přelepů s křehkým různě koncentrací.





4



5

Obr. 4. Výmalba v tzv. pokoji komorníka, druhá polovina 18. století, stav v průběhu odkryvu. Foto: Martina Fořtíková, 2018.

Obr. 5. Výmalba v tzv. pokoji komorníka, druhá polovina 18. století, stav po restaurování. Čtvercový otvor ve zdi je pozůstatek po kouřovodu z již nedochovaných kamen. Foto: Martina Fořtíková, 2021.

rou a následné vrstvy výmalby do sebe pojaly část této křehké tempéry, pozbyl odhalený originál na intenzitě barevnosti a do jisté míry i čitelnosti. Velmi citlivým přístupem k lokálně provedeným lazurním scelujícím retuším se podařilo výjevům navrátit jejich čitelnost, aniž by muselo být přikročeno k plošným rekonstrukcím, k nimž se někdy v obdobných případech přistupuje. Velmi překvapivá je i samotná volba takto výpravné a dobově módní výmalby pro utilitární místnost komorníka (toto využití místnosti je uvedeno v nejstarším dochovaném inventáři z roku 1776), což naznačuje, že byl vývoj funkční skladby interiérů komplikovanější. Obdobná, byť méně výpravná výmalba se nachází také v přízemní místnosti SV křídla záměcké budovy.<sup>25</sup> Růžové pásy lemující hrany klenob zde vytvářejí geometrický rastr pro asymetrické rokajové ornamenty a abstrahované

rostlinné rozviliny, na nichž jsou posazeny drobné postavy Číňanů se slunečníky.<sup>26</sup> Obě místnosti s výmalbou v duchu chinoiserie otevřely téma, do jaké míry je žádoucí „dokončovat“ torzálně dochovanou malbu. Na pokoji komorníka lze ilustrovat skutečnost, že pokud je kladen velký důraz na čištění a zapojování tmeľů, malby si žádají jen jemnou scelující retuš pozadí. Díky tomu dojde ke zřetelnosti figurálních výjevů a jejich případné retuše nejdou nad rámec našich hypotéz. Figury tak zůstávají v podobě spíše jemného nádechu, který však charakteru chinoiserií dobře konvenuje.

S restaurováním nástěnných a nástropních výmalb úzce souvisí dílčí obnova omítkových a malířských vrstev Mušlových pokojů (plošné čištění a lokální konsolidace) a komplexní obnova sály terreny.<sup>27</sup> V případě sály terreny bylo nutné nejprve přistoupit k aplikaci odsolovacích zábalů soklových partií, následně k tmeľní prasklin a hmotové rekonstrukci chybějících partií, při čemž byl velmi důležitý výběr písku o frakci a barevnosti odpovídající originálu. Samotná výmalba v podobě loveckých motivů, která nesla stopy předchozích restaurátorských zásahů, byla po očištění a konsolidaci lokálně retušována, čímž byla obnovena čitelnost některých zoomorfních motivů. Výraznějším zá-

sahem pak byla obnova stínování iluzivního kvádrování a iluzivního mramorování soklu a korunních říms, dochovaných jen náznakově. Tento zdánlivě podružný detail podstatným způsobem rehabilituje kompaktnost prostoru a podtrhuje jeho charakter založený na iluzi kamenné ruiny s průhledy do volného nebe a okolní krajiny, které jsou dějištěm figurálních

#### ■ Poznámky

**25** Martina Fořtíková, *Restaurátorská zpráva. Místnost č. 1.88, Státní zámek Veltrusy*, únor–březen 2019.

**26** Výzdobné motivy obou místností čerpají z tradičního repertoáru chinoiserií období rokoka, jak se objevují například v grafikách Jeana-Baptista Pillementa (1728–1808), in: Jean Mondon, *Livres de Formes Rocailles IV*, 1736, věnované rokajovým výjevům a „čínským drakům“, dostupné: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/20653>, vyhledáno 14. 12. 2021, či Alexis Peyrotte, *Nouveaux Cartouches Chinois*, (nedatováno), dostupné: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/22128-cartouches-chinois>, vyhledáno 14. 12. 2021.

**27** Martina Fořtíková, *Restaurátorská zpráva. Místnosti č. 1.90a a 1.90b, Státní zámek Veltrusy*, duben–květen 2018. – Eadem, *Sála terrena. Restaurátorský záměr s návrhem materiálů, harmonogram prací, státní zámek Veltrusy*, listopad 2019.





6



7

Obr. 6. Malba v sale terreně podle rytiny Jacquese Callota, první polovina 18. století. Foto: Anežka Mikulcová, 2021.

Obr. 7. Jacques Callot, Cap. Cardoni a Maramao z grafického souboru Balli di Sfessania, 1621–1622, reprodukce z knihy Andrea Steckerová (ed.), Tance a slavnosti 16.–18. století, Praha 2008, s. 275.

scén a zátiší s divokými zvířaty. Během restaurování byly zároveň dohledány předlohy dvojice figurálních scén, jimiž jsou grafiky francouzského umělce Jacquesa Callota (1592–1635), konkrétně grafické listy z cyklu 24 výjevů s názvem *Balli di Sfessania* (1621–1622) zobrazující italské pouliční zábavy (obr. 6–7).<sup>28</sup>

#### Restaurování hlavního sálu

Ústřední sál situovaný v patře hlavní zámkové budovy je kompozičním i významovým středem zámekového areálu. Sál je zaklenut falešnou klenbou, která je táhly zavěšena na trámové konstrukci krovu.<sup>29</sup> Prkenná konstrukce kupole, opatřená rákosovými rohožemi pokrytými vápennou jádrovou omítkou s vrchní jemnou

štukovou vrstvou, tvoří podklad pro výpravnou štukovou a malířskou výzdobu. Klenbu osvětlují oválná okna v tamburu kupole. Pod tamburem probíhá římsa vynášená osmi pilastrami s korintskými hlavicemi, které vytvářejí základní kompoziční členění spodní části sálu, jenž je dále členěn dvojicí protějškově komponovaných krbů, čtveřicí dveří vedoucích do bočních křídel zámku a dvojicí vchodů na balkon a schodiště.

V hlavním sále byly v návaznosti na povodně roku 2002 provedeny restaurátorské průzkumy v letech 2003 (Antonín Novák, Rumjana Najdenova), 2015 (Zuzana Kuřátková) a 2017 (Tomáš Skořepa, Jiří Mašek). Poslední ze zmíněných průzkumů bezprostředně předcházel samotné realizaci restaurátorských prací v sále, do nichž spadalo restaurování štukové a malířské výzdoby, kamenných a dřevěných prvků. Pro takto komplexní restaurátorský zásah bylo nutné stanovit jednotnou koncepci restaurování a právě to se ukázalo být v případě veltruského sálu jako poměrně složitý úkol nabízející jednoznačná řešení.

#### Historický vývoj podoby sálu

Stejně jako řada dalších historických interiérů prošel i veltruský sál několika historickými úpravami, jež se promítly do jeho podoby. Je otázkou, jakým způsobem byl prostor dekorován za života jeho stavebníka Václava Antonína Chotka. Z této rané etapy se prakticky nedochovaly žádné fragmenty. První prokazatelně datovaná výzdoba pochází z roku 1765 a jedná se o nástrovní malbu s motivem čtyř denních dob, tradičně připisovanou Josefu Pichlerovi (1730–1808). S ranou etapou dále souvisí druhotně odhalená dvojice malovaných květinových zátiší ve špaletě vstupu na jižní balkon. V druhé polovině 18. století tak byl sál zdoben nástrovní malbou, iluzivním mramorováním ostění okulů v tamburu, shodným mramorováním byla ozdobena i korunní římsa vynášená rovněž mramorovnými pilastry. Stejnou povrchovou úpravou byl opatřen sokl i dva drobné balkony nad krbky. Samotné krbky jsou rovněž barokní, jeden byl vytvořen z ortocerového mramoru a druhý ze dřeva s povrchovou úpravou imitující ortocerový mramor. Stěny sálu byly nepochybně zdobeny výmalbou, ale její podoba se do dnešních dnů nezachovala.

Po povodni roku 1845 proběhl výrazný zásah do podoby sálu v duchu druhého rokoka s prvky klasicismu.<sup>30</sup> Původní barokní dekorativní výzdoba na stěnách (provedená pravděpodobně technikou olejomalby) byla smyta a nahrazena novou výmalbou v podobě rokajových rámců s květinovými girlandami v poměrně syté zelené a růžové barevnosti. Patrně tehdy byla touto barevností opatřena i vrcholně barokní štukatura klenby. Do iluzivních okulů na klenbě byla v duchu *biedermeieru* provedena květinová a ovocná zátiší, jejichž autorem je malíř Antonín

#### ■ Poznámky

**28** Callotovy grafiky byly v souvislosti se salou terrenou již zmíněny, např. Dagmar Martincová, Nástin problematiky restaurování na státním zámku Veltrusy, *Zprávy památkové péče* LXVIII, 2008, č. 1, s. 21–25. Během restaurování na tuto skutečnost dále upozornil restaurátor Jiří Bláha. Konkrétně se na klenbě objevuje motiv „Capitano Cardoni e Maramao“ a „Signora Lucia e Trastullo“.

**29** Původně byl hlavní sál zastřešen kuželovou střechou, která je zachycena na grafických vedutách. Na konci 18. století byla kuželová střecha nahrazena kupolí, současná kupole pochází z roku 1838 podle projektu Jana Filipa Joendla, viz Luboš Lancinger, *Veltrusy státní zámek. Stavebně-historický průzkum I*, Praha 1979, s. 30.

**30** Tato etapa bývá v restaurátorských zprávách opakovaně označována za empírovou, ačkoli se dobou svého vzniku i formální stránkou více blíží právě druhému rokoku a s ním souběžnému *biedermeieru*.

Friebeľ st. (1811–1905).<sup>31</sup> Dále byla změněna povrchová úprava pilastrů, kdy bylo iluzivní mramorování nahrazeno iluzivním kanelováním, čímž měl sál získat více klasicistní vzhled. Tyto úpravy z poloviny 19. století jsou dokumentovány na několika černobílých fotografiích pořízených Jindřichem Eckertem (1833–1905) na počátku 20. století a na (rovněž černobílé) fotografické dokumentaci sálu z roku 1948.

Další výrazný restaurátorský zásah proběhl na přelomu 50. a 60. let 20. století pod vedením restaurátora Františka Fišera. Jeho předmětem bylo restaurování nástropní malby a malířská obnova dekorativní výmalby stěn. Ta do značné míry vycházela z úprav z poloviny 19. století, nicméně na řadě míst došlo k plošné přemalbě výzdobných motivů hlínkovými barvami. Z neznámého důvodu byly rokajové rámce s květinami překryty obdobnými rámci, ale rozměrově užšími a částečně zjednodušenými. Dále došlo k opětovné změně povrchové úpravy pilastrů, které byly tentokrát opatřeny iluzivním mramorováním.

Ve druhé polovině 20. století proběhly na ploše klenby dva restaurátorské zásahy, oba v návaznosti na opravu krovu kupole. V 60. letech došlo ke kotvení omítky stropu více než stovkou šroubů a podložek, které byly následně tmeleny a retušovány „šrafovacím způsobem“. <sup>32</sup> Tehdejší oprava krovu nebyla příliš úspěšná a posunutím ocelové výztužné konstrukce v kupoli docházelo k zatékání srážkové vody až na nástropní malbu. Po nové opravě krovové konstrukce byly obnoveny již dožívající retuše na tmelech v ploše malby.<sup>33</sup>

Podoba sálu před restaurátorským zásahem v roce 2019 tedy vycházela převážně z úprav z poloviny 20. století. Zatímco hlavní kompoziční rozvržení sálu a štuková výzdoba zůstaly nepozměněny, malířská výzdoba prošla několika protichůdnými úpravami. Barokní či barokizující byly nástropní malba, dvě pole odhalené květinové malby u jižního exteriérového balkonu, štuková výzdoba, dva krby, iluzivní mramorování kolem oválných oken v tamburu, římsy, pilastrů a balkonů. S barokní fází také souznělo provedení čtyř vstupních dveří do bočních křídel, které jsou z tvrdého dřeva s transparentním lakem. V druhorokokovém duchu byla provedena výmalba stěn (obnovená v polovině 20. století), malovaná ovocná zátiší ve čtyřech okulech klenby a dřevěná ostění čtyř dveří, která byla na rozdíl od samotných dveří opatřena bílým krycím nátěrem.

#### *Koncepce a průběh restaurování*

Pro stanovení základní koncepce restaurování sálu byly důležité dva restaurátorské průzkumy, a to rozšířený malířský restaurátorský průzkum výmalby stěn z roku 2015 v podobě

řady páskových sond a průzkum předcházející samotnému restaurování z roku 2018. Z obou průzkumů vyplynulo, že míra zachování výmalby stěn z poloviny 19. století překrytá o sto let mladší vrstvou (která ji do jisté míry opakuje) není dostatečná k tomu, aby mohlo být přistoupeno k jejímu celkovému odhalení a restaurování. Z technických důvodů tak oba restaurátorské průzkumy doporučovaly zachování stávající výmalby stěn. V případě, že by se přesto zvolila varianta sejmutí výmalby z poloviny 20. století, muselo by se přistoupit více než k restaurování k plošnější rekonstrukci spodní vrstvy, čímž bychom v podstatě jen nahradili rekonstrukci z 50. let 20. století novou rekonstrukcí z roku 2019. Pokud bychom chtěli přistoupit k tomu-to kroku a rehabilitovat tak originální výmalbu z poloviny 19. století, byl by dalším logickým krokem návrat celého sálu do podoby z doby kolem roku 1848. To by znamenalo sejmutí iluzivního mramorování na pilastrech a jeho nahrazení rekonstruovaným iluzivním kanelováním. Iluzivní mramorování by muselo být odstraněno také ze soklu, hlavní římsy, lemování oválných oken a z balkonů, tak jak to dokládají Eckertovy fotografie z počátku 20. století. Tyto fotografie jsou ovšem černobílé, takže jednotlivé barvy, jejich intenzita a odstíny by vždy zůstávaly do značné míry jen našimi domněnkami. Fotografie nezachycují celý sál a neposkytují tak podklad k obnově složitějších zaniklých dekorů. Vzhledem k tomu, že ve stávající výzdobě sálu převládalo barokní či barokizující řešení, se zdálo být logičtější zachovat toto barokní vyznění. Celkovému baroknímu ladění se vymykala především výmalba stěn, kterou ovšem nijak „zbarokizovat“ nelze, protože se pod vrstvou z poloviny 20. a z poloviny 19. století prakticky neobjevují fragmenty původní barokní výmalby. Od počátku tedy bylo zřejmé, že není možné sál navracet do ideální podoby, která by byla buď ryze barokní, či ryze „klasicistně-druhorokoková“.

Bylo rozhodnuto, že bude zachováno stávající výzdobné schéma, to znamená více méně barokní charakter sálu s výmalbou stěn z poloviny 20. století, vycházející do značné míry z úpravy poloviny 19. století, která bude v detailech výtvarně zkultivována. V těchto intencích bylo rekonstruováno iluzivně malované mramorování pilastrů, ostění oválných oken tamburu a dřevěných ostění čtyř vchodových interiérových dveří.<sup>34</sup> Restaurovány byly oba barokní krby, jak kamenný, tak dřevěný. Nástenká výmalba byla očištěna od prachových depozitů, lokálně fixována, v několika nejnutnějších případech retušována a ve zcela smytých partiích (okenní výklenky) pak bylo přikročeno k rekonstrukci. Výraznější zásah si vyžádala korunní římsa, která byla v minulosti zbavena

finální barevné povrchové úpravy. Její nové barevné řešení vychází z barevnosti stěn a z logické návaznosti na tektoniku sálu. Vůbec největší změnu při restaurování doznala výzdoba kupole sálu. Při zkouškách čištění bylo zjištěno, že čtyři kruhová pole přimykající se k centrálnímu výjevu byla původně rovněž malířsky ztvárněna. Teprve druhotně (snad v polovině 19. století) došlo k zakrytí bočních maleb monochromním nátěrem odděleným od centrálního výjevu iluzivně malovanými festony. Po očištění nátěru byla malbě navržena obsahová i kompoziční logika. Klenba je opět v přirozenějším poměru členěna malířskou a štukovou výzdobou, partie tmavší malby se harmonicky střídají s pastelovými štuky. Štuková výzdoba navíc získala na plasticitě díky obnoveným malovaným vrženým stínům, které se ztrácely pod vrstvou nečistot a druhotných nátěrů. Po obsahové stránce pak byla malbě navržena provázanost mezi středovým výjevem na téma čtyř denních dob a bočními poli. Ta znázorňují průhledy do oblačného nebe, jehož barevnost se proměňuje na základě měnící se denní doby. Boční pole dále obsahují trojice puttí provedených ve štuku, představujících čtyři kardinální ctnosti – *Iustitia* neboli *spravedlnost* v podobě puttí s váhami, *Prudentia* neboli *moudrost* či *předvídavost* v podobě puttí s dvěma hady, *Temperantia* neboli *mírnost* zastoupená puttí držícím zrcadlo a *Fortitudo* neboli *statečnost* personifikovaná puttí se sloupem (obr. 8–9).

Ikonografické putování dnem zahajuje postava *Aurory*, římské bohyně úsvitu, s pochodní v ruce doprovázená vlaštovkou a puttí sypajícími na zem růže symbolizující ranní červánky. Dále proti směru hodinových ručiček následuje zobrazení poledne, které je zde personifiková-

#### ■ Poznámky

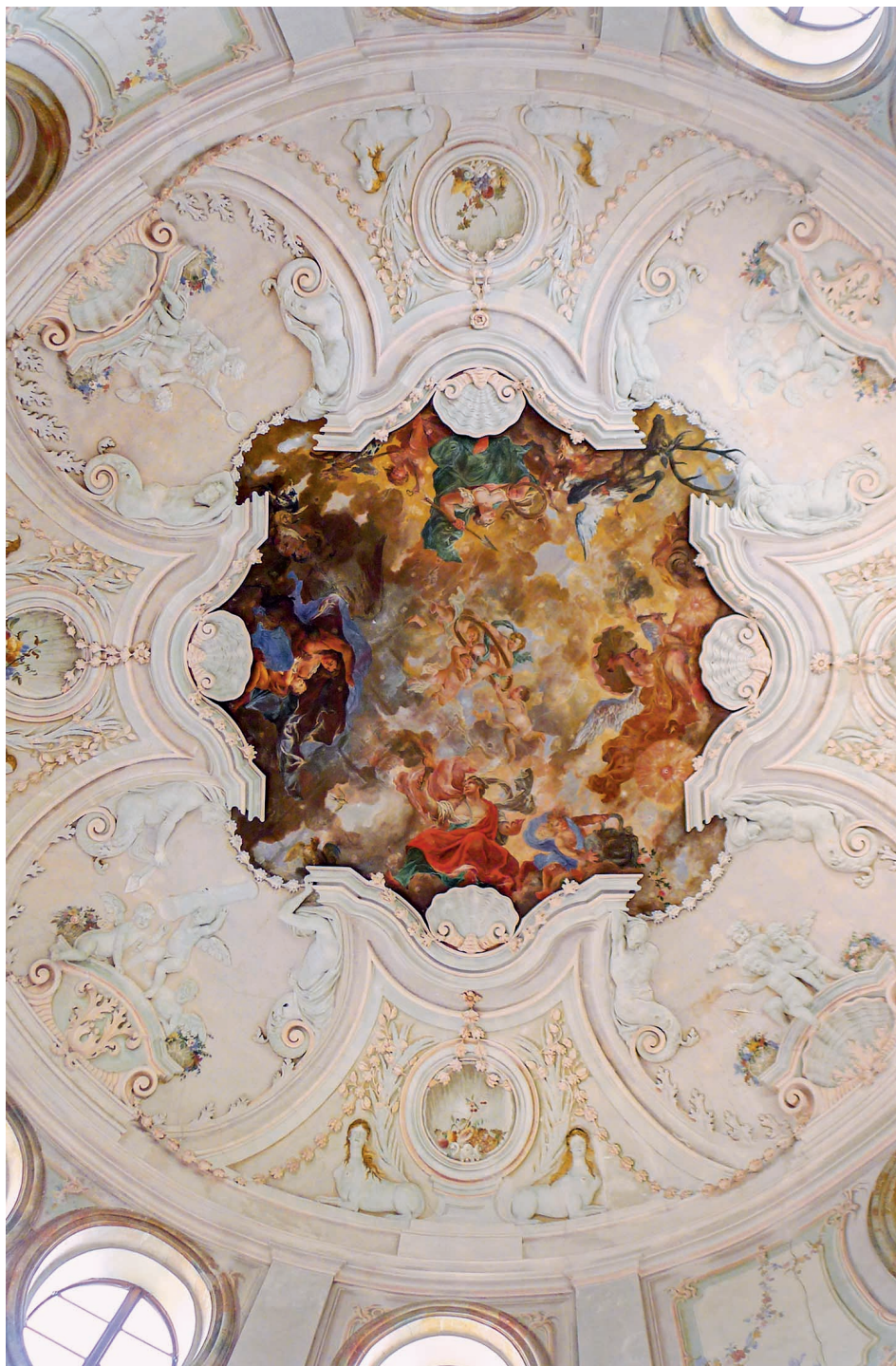
<sup>31</sup> Antonín Podlaha (ed.), *Památky archeologické XXIX. Materiálle k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, Praha 1917, s. 204.

<sup>32</sup> Milada Zbiralová, *Zpráva o restaurování nástropní malby v hlavním sále ve státním zámku Veltrusy*, 1960.

<sup>33</sup> Jiří Brodský, *Restaurátorská zpráva o zajištění a ošetření nástropní malby v kopule SZ Veltrusy*, 1988.

<sup>34</sup> U dveří z bukového masivu byla již v minulosti sejmuta bílá „klasicistní“ polychromie, v době před restaurátorským zásahem tedy byly prezentovány bez nátěru, zatímco jejich ostění byla ponechána pod nátěrem. Stratigrafický průzkum ostění odhalil řadu vrstev nátěrů včetně nejstarší vrstvy v podobě barokního malovaného iluzivního mramorování. Aby bylo zabráněno ztrátě mladších barevných vrstev, byla zvolena metoda plošné rekonstrukce vycházející z rozšířené sondy. K provedeným sondám viz Milada Stroblová, *Restaurátorský průzkum zárubní rondelu a ložnice v 1. patře zámku Veltrusy*, 2014.





Obr. 8. Klenba hlavního sálu, kolem roku 1710, stav před restaurováním. Foto: Tomáš Skořepa, Jiří Mašek, 2018.

sám se specializoval na portrétní malbu a dále na nástěnné i nástropní malířské realizace.<sup>36</sup> Mědiryty čtyř denních dob (Aurora, Meridies, Vesper, Nox) převedl do grafiky podle svých vlastních návrhů, následně byly spolu s dalšími autorovými grafikami roku 1693 vydány norimberským nakladatelem Johannem Christophem Weiglem ml. (1661–1726) pod názvem *Opera Varia Historica, Poetica & Iconologica*.<sup>37</sup> Patrně díky topografické blízkosti Norimberku a Drážďan k Čechám byly Bottschildovy grafiky poměrně častým a oblíbeným inspiračním zdrojem pro české malíře. Veltruský malíř však pasivně neokopíroval Bottschildovy výjevy. Držel se sice základního kompozičního rozvržení figur, což je nejlépe patrné na vyobrazení Poledne a Noci, ale svou malbu obohatil o řadu nových prvků (např. lovecké zátiší u personifikace Večera) a postavám propůjčil novou fyzionomii (obr. 10–11). Veltruské personifikace denních dob jsou robustnější, malíř zdůraznil dynamicky vlající draperie a celkově je přizpůsobil výraznému podhledu, který je pro nástropní malbu nezbytný. Zatímco Bottschildova personifikace Poledne má podobu jinocha, veltruský autor jej zobrazil jako urostlého mladého muže. Bottschildova alegorie Noci je zobrazena jako spanilá mladá žena kyprých tvarů a svou líbezností se neliší od alegorie Večera a Rána, veltruská Noc je naopak zachycena jako sošně formovaná snědá žena, která se svou fyzionomií záměrně odlišuje od zbylých dvou ženských alegorií. Malíř se tedy snažil ještě více odlišit charakter jednotlivých denních dob.

#### Autorství nástropní malby

Malba je v celku i v detailu velmi kvalitně provedena. Po technologické stránce se jedná o olejomalbu nanášenou na vápennou omítku napuštěnou klišovou vodou a ošetřenou imprimiturou v barvě bolusu.<sup>38</sup> Autor byl schopen

no okřídleným bohem Slunce, jenž je podle římské mytologie bratrem Aurory. Další část malby je věnována večeru. Tato denní doba je zde zastoupena postavou bohyně měsíce Luny, která je sestrou bohyně úsvitu a boha Slunce. V tomto případě je Luna zobrazena se shodnými atributy jako římská bohyně Diana, bohyně měsíce a lovu. V ruce tedy třímá typické atributy lovu – oštěp a lovecký roh –, a odkazuje tak i k prvotní funkci Veltrus jako loveckého zámku. Putování dnem uzavírá zobrazení noci, která je zde představena v podobě ženy pod tmavým pláštěm kojící dva chlapce, či spíše

chlapce a malého satyra. Jsou doprovázeni zobrazením kočky a sovy. Pojetí vychází z tradice zobrazování římské bohyně Nox, jejímiž syny byli Somnus (bůh spánku) a Mors (bůh smrti). V centrální části malby je čtveřice putti zastupující jednotlivé části dne a nesoucí společně kovovou obruč symbolizující nekonečný koloběh času.

Malíř nástropní malby se v rozvrhu kompozice i v práci s atributy inspiroval grafikami drážďanského malíře a grafika Samuela Bottschilda (1641–1707).<sup>35</sup> Bottschild pocházel z umělecké rodiny, jeho otec i bratr byli rovněž malíři,

#### ■ Poznámky

**35** Za toto zjištění děkuji Martinu Mádlovi z Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.

**36** Walter Hentschel, heslo Samuel Bottschild, in: *Neue Deutsche Biographie* II, Berlin 1955, s. 490. – Christian Dittrich, heslo Samuel Bottschild, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* IV, New York 1996, s. 507–508.

**37** Album je v elektronické verzi dostupné na: [https://books.google.cz/books?id=\\_pxS202DeclC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=_pxS202DeclC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), vyhledáno 12. 10. 2020.





9

Obr. 9. Klenba hlavního sálu, kolem roku 1710, stav po restaurování. Foto: Martin Mádl, 2020.

jednotlivé postavy znázornit v potřebné perspektivní zkratce pro přímý pohled a přirozeně je „usadit“ na štukovou architekturu, čímž malba harmonicky koresponduje se štukovou složkou. Malíř rovněž citlivě pracoval s řadou barevných škál, díky nimž mohl zachytit drobné světelné rozdíly mezi denními dobami. Postavy navíc znázornil ve vzájemné a leckdy vtipné interakci, například pes bohyně měsíce Luny útočí na kočku bohyně Noci, Aurora s pochodní zahání tmou kolem Nox a stejným směrem kokrhá i kohout ohlašující konec noci.

Přes její zjevnou kvalitu zatím nebylo malbě věnováno příliš mnoho pozornosti a otázkou zůstává její autorství. V literatuře se opakovaně objevuje informace o autorství Josefa Pichlera

(1720–1808), absolventa vídeňské malířské akademie, který se proslavil svými freskami s iluzivní architekturou a malbami květin.<sup>39</sup> S jeho tvorbou se můžeme setkat na řadě míst bývalé habsburské monarchie – v okolí Vídně, v Bratislavě, v Čechách i na Moravě. Z domácích realizací zmiňme jeho podíl na výmalbě kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně-Zábrdovicích z 80. let 18. století, výmalbu zámecké kaple a hlavního zámeckého sálu ve Slavkově u Brna z let 1767 a 1769 a dvě zakázky, které realizoval pro Rudolfa hraběte Chotka (1706–1771). Roku 1764 pro něj vytvořil výmalbu jednoho z pokojů pražského domu U Zlatého melounu, zvaného také Chotkovský, v Michalské ulici. Tato výmalba se však do dnešních dnů nedochovala.<sup>40</sup> O rok později si hrabě v Pichlera objednal výmalbu hlavního sálu na Veltrusech.<sup>41</sup> Ta byla s největší pravděpodobností řešena jako iluzivně malovaná architektura do-

#### ■ Poznámky

**38** Tomáš Skořepa – Jiří Mašek, *Restaurátorská zpráva. Restaurování výmalby hlavního sálu zámku Veltrusy*, 2019, nepag.

**39** Zmínky o malíři viz Johann Rudolf Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon. Oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc.* II, Zürich 1810, s. 1090. – Prokop Toman – Prokop Hugo Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Praha 2000, s. 273.

**40** Dům prošel v 19. století úpravami, během nichž byla zřejmě malba odstraněna či zakryta. Stavebněhistorický průzkum domu z roku 1983, pasport z roku 1960 ani restaurátorský stratigrafický průzkum výmalby ve vestibulu a na schodišti žádnou barokní malbu nezmiňují.

**41** Nejstarší zmínkou o obou realizacích je zřejmě slovníkové heslo z knihy *Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch* z roku 1776: „Im Jahre 1764 ein Salletl in dem Hause des Grafen von Chotek zu Prag in der Altstadt. Im Jahre





10

Obr. 10. Detail výmalby klenby hlavního sálu – alegorie Poledne, kolem roku 1710. Foto: Martin Mádl, 2020.

Obr. 11. Samuel Bottschild, Meridies z cyklu čtyř denních dob, před rokem 1693, převzato z Wikimedia Commons, dostupné pod licencí Creative commons (CC BY), vyhledáno 27. 8. 2021.

plněná o malovaná květinová zátiší, na něž se Pichler především specializoval. Dvě do dnešních dnů dochovaná zátiší ve špaletách dveří veltruského sálu lze tak připsat právě Josefu Pichlerovi, o zbývající podobě nástěnné výmalby však nemáme bližší informace (obr. 12). Porovnáme-li však květinová zátiší s figurální nástropní malbou (jakkoli může být toto srovnání vzhledem k rozdílnému charakteru maleb zavádějící), nalezneme zde poměrně odlišné malířské zpracování obou výjevů. Odlišný je i detail růží, u kterého bychom očekávali v případě téhož autorství například shodnou výstavbu květu. Dalším důvodem k zpochybnění Pichlerova autorství nástropního výjevu je chybějící analogie obdobně výpravné figurální malby v jeho další tvorbě. U postav putti by snad bylo možné uvést jako analogii strop paláce Blauer Hof v Laxenburgu s řadou putti a ptactva vznášejících se na oblačném nebi (1775), ale pro samotné postavy alegorií denních dob toto srovnání nemáme a z celkového kontextu Pichlerovy tvorby je zřejmé, že se skutečně soustředil na realizaci v podobě iluzivních architektur a květinových zátiší. Nejsilnějším argumentem v neprospěch Pichlerova autorství je však charakter samotné nástropní malby, který ji řadí mezi vrcholně barokní nástěnné realizace. Je velmi pravděpodobné, že k výmalbě kupole

sálu došlo krátce po dokončení zámku ještě za života hraběte Václava Antonína, což potvrzuje i archivně doložená smlouva z podzimu roku 1709.<sup>42</sup> Bylo by ostatně těžko představitelné, že by zůstal hlavní zámekový sál bez jakékoli výzdoby až do Pichlerova příchodu v roce 1765. Pichler pak následně realizoval výmalbu stěn hlavního sálu, z níž se do dnešní doby dochovala jen dvě květinová zátiší ve dveřních špaletách. Zůstává však otázkou, kdo je autorem kvalitní nástropní malby. Výjev není signovaný a prostřednictvím archivního průzkumu se bohužel doposud nepodařilo dohledat jméno dotyčného umělce.

V souvislosti s výmalbou kupole zmiňme ještě jeden aspekt restaurování. Díky restaurátorskému zásahu byl nástropní malbě navrácen její původní barokní rozsah a charakter, ovšem s jednou výjimkou. Štuková pole klenby jsou ve středových částech rozčleněna poměrně rozměrnými okuly. Ty jsou vyplněny malbami květinových a ovocných zátiší z poloviny 19. století od Antonína Friebla st.<sup>43</sup> Zkoušky čištění odhalily, že se pod malovanými zátišími nachází barokní vrstva žluto-okrového odstínu se štetcem načrtnutými fragmenty mužských a ženských bust. Není zcela zřejmé, zda se jednalo o přípravnou kresbu, či finální malbu.<sup>44</sup> Hypoteticky se mohlo jednat o alegorie čtyř kontinentů, protože jedna hlava vykazuje asijské rysy. Vzhledem ke kvalitě Frieblových maleb však bylo rozhodnuto, že nebude přikročeno k jejich sejmutí a odhalení barokní vrstvy. Pozadí Frieblových maleb tak bylo očištěno od druhotných nátěrů, čímž byly odhaleny náznaky lastur, v nichž byla původně zátiší osazena. Tyto lastury byly zrekonstruovány a zátiším tak byla



11

navrácena jejich původní kompozice. Při tvorbě zátiší A. Friebel zřejmě záměrně navázal na malované květinové dekory na bočních polích klenby, čímž se jeho malby poměrně nenásilně zapojily do stávající barokní výzdoby klenby.

## Závěr

Restaurování interiérů hlavní zámekové budovy SZ Veltrusy přineslo zajímavé poznatky, jakými jsou poměrně kompaktní ikonografické poselství nástropních maleb, jejich zrevidované autorství a inspirace či citace známých

## ■ Poznámky

1765 zu Prag in der sogenannten Insel Weltrost [sic] in Gross Ovalsaal.“ Viz Ignatz de Luca, *Das gelehrte Oesterreich I., II. Stück*, Trattner 1776, s. 339. Tatáž informace se objevuje také v Dlabáčově slovníku, viz Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien II*, Prag 1815, s. 464, a v neposlední řadě také ve slovníku C. von Wurzbach, viz Constant von Wurzbach, *Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich XXI*, Wien 1870, s. 242.

<sup>42</sup> Smlouva na vymalování stropu v kupoli byla uzavřena mezi Václavem Antonínem hrabětem Chotkem a (bohužel nejmenovaným) malířem. Práce byla zřejmě dokončena roku 1710. Viz Pavel Zahradník, *O vzniku zámku ve Veltrusích, Průzkumy památek VIII*, 2001, č. 2, s. 85–96, cit. s. 93.

<sup>43</sup> Antonín Friebl st. byl absolventem pražské Akademie výtvarných umění, který se proslavil obrazy s historickou tematikou. Do dnešních dnů je však z jeho tvorby především známý konvolut návrhů na interiérové výmalby (Uměleckoprůmyslové museum v Praze). Návrhy se pohybují od stylové škály empiru přes biedermeier po druhé rokoko. Především biedermeierové návrhy jsou překvapivě svou pestrou barevností a optickými iluzemi. Více viz Radim Vondráček (ed.), *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814–1848*, Praha 2008, s. 301, a Radim Vondráček, heslo Anton Friebl d. Ä., in: *Allgemeines Künstler-Lexikon VL*, München – Leipzig 2005, s. 79–80.

<sup>44</sup> Je otázkou, zda by byla jemná skicovitá malba čitelná z tak velkého podhledu.



mistrů (P. P. Rubens, J. Callot). Překvapivé bylo rovněž sledování priorit a vkusu šlechtických objednavatelů v podobě úprav čínských grafik či akceptaci některých výtvarně méně zdařilých detailů, jako je např. pokládka holandských kachlů, ačkoli jsou interiéry jako celek zařízení velmi přepychově, což dokládá i množství evropských i mimoevropských importů (kachle, tapety, textilie, porcelán atd.). Po technologické stránce představovala obnova interiérů velmi pestrou ukázkou tradičních, orientálních i moderních technologií např. v podobě japonské techniky karibari či užití grafických programů při tvorbě kopií látkových tapet. V místnostech s výzdobou v duchu chinoiserii jsme se dotkli tradiční problematiky míry a intenzity retuší, k níž bylo přistoupeno méně tradičním způsobem. Hlavní sál pak otevřel otázku vhodné koncepce obnovy této místnosti.

Komplexní obnovy historických interiérů vyžadují úzkou spolupráci všech zúčastněných řemeslníků a restaurátorů, logickou návaznost jednotlivých kroků (v případě Veltrus by byla zpětně nepochybně přehodnocena posloupnost obnovy štuků a dřevěných prvků, které po zrestaurování trpěly zvýšenou prašností), pestrou škálou odborné specializace zhotovitelů a v neposlední řadě koherentní a předem rozhodnutou koncepcí. I přes dílčí komplikace, jichž se snad nelze v takto rozsáhlé a dlouhotrvající akci vyvarovat, můžeme konstatovat, že byly výše uvedené požadavky splněny, a výsledek řemeslné a restaurátorské obnovy ve Veltrusech můžeme označit za zdařilý. Předem stanovená koncepce upřednostňující podobu interiérů z dob Jindřicha hraběte Chotka, která byla umožněna mírou zachovalosti interiérů, kmenového mobiliáře i inventáře z roku 1776, se ukázala být nosnou ideou. I tak nemohla být přirozeně uplatněna bez dílčích výjimek, ke kterým bylo přistoupeno především v rámci hlavního zámeckého sálu.

Většina restaurátorských zásahů, jejichž cílem je komplexní obnova určité historické prostory, je spojena se stanovením priorit mezi jednotlivými fázemi stavebních a výzdobných úprav. Jako ideální se zpravidla jeví navrácení místnosti do jedné homogenně působící stylové etapy. Tomu však často brání řada skutečností – především zánik mladších, neméně kvalitních vrstev a nemožnost přesné rekonstrukce chybějících partií kvůli absentiujícím nálezům či dobové obrazové dokumentaci. Je třeba si rovněž uvědomit, že se interiéry mohly proměňovat postupným vrstvením, které vedlo ke stylové pluralitě už při samotných historických úpravách. V případě veltruského sálu začala být stylová jednotnost „narušována“ již v polovině 19. století, a tak se tyto úpravy staly samy o sobě historicky cennými. Takto uprave-

Obr. 12. Josef Pichler (přípsáno), květinové zátiší z hlavního sálu, 1765. Foto: Anežka Mikulcová, 2021.

ný sál byl navíc plně funkčním živoucím prostorem užívaným Chotky až do 2. světové války. Na stylové pluralitě se pak následně podepsala řada restaurátorských zásahů. Výsledek recentního restaurování tak do velké míry respektuje složitý historický vývoj sálu. Barokní vzhled byl rekonstrukcí navrácen řadě prvků, u kterých byla rekonstrukce možná, aniž by došlo ke ztrátě hodnotných mladších vrstev (pilastry, ostění dveří, okenní ostění). V opačném případě byly prvky ponechány ve své stávající podobě (okuly s ovocným zátiším). Celkové vyznění interiéru odpovídá v současné době převažující barokní etapě s druhorokokovými doplňky. Díky sejmutí druhotných přemalbovaných bočních polí zaznamenala výraznou změnu nástropní malba, která je skutečným výtvarným středobodem sálu.

Takto komplexní restaurátorský přístup neprobíhá příliš často (s výjimkou velkých projektů typu IROP).<sup>45</sup> Do jisté míry je obdobným příkladem obnova interiérů západního křídla zámku Stekník z let 2016–2019, jehož součástí je hlavní sál plošně dekorovaný výmalbou z 60. let 18. století. Výmalba má podobu iluzivní architektury, do níž jsou zasazeny alegorické figury čtyř živlů a výjev s bohyní Flórou. Ačkoli fotografie z počátku 20. století zachycuje vrchní souvislou vrstvu výmalby z 19. století ve formě iluzivní architektury a štukatury, byla tato vrstva vzhledem ke zvolené technice hlínky v době odkryvu zcela zpráškovatělá. V tomto případě tak byla volba prezentované vrstvy předem dána a došlo k plošnému sejmutí druhotných monochromních výmalb včetně zpráškovatělé a v minulosti již částečně odstraněné hlínkové vrstvy až na nejstarší výmalbu z 18. století. Je otázkou, jakou podobu by sál získal za předpokladu kompaktně dochované mladší hlínkové vrstvy. Obdobná otázka nicméně vyvstane na zámku Stekník v chystané komplexní obnově interiérů jižního křídla, kde restaurátorské sondy odhalují hned několik souvrství historických výmalb. Výběr jedné z dochovaných historických vrstev výmalb a její určení k prezentaci na úkor vrstev ostatních jsou téměř vždy složité a je nutné, aby finálnímu rozhodnutí předcházelo důkladné poznání a zhodnocení kvality i kvantity dochovaných vrstev i jejich technická způsobilost k případnému odkryvu. Odkryv starší vrstvy výmalby, který s sebou nese definitivní ztrátu všech mladších vrstev, je v řadě případů díky vysoké uměleckohistorické kvalitě opodstatněný, v mnoha jiných případech je však výrazně citlivějším přístupem prezentace novějších vrstev, přičemž historicky novější



12

vrstva nemusí v žádném případě znamenat ústup z výtvarných a řemeslných kvalit – což ostatně dokazuje právě hlavní sál veltruského zámku.

*Příspěvek vznikl jako součást vědecko-výzkumné činnosti NPÚ v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace (DKRVO), financované Ministerstvem kultury ČR, jako výstup výzkumného cíle Tematické průzkumy památek.*

Mgr. Anežka MIKULCOVÁ, Ph.D.  
NPÚ, Generální ředitelství v Praze  
mikulcova.anezka@npu.cz

#### ■ Poznámky

<sup>45</sup> Komplexním přístupem je v tomto případě myšleno restaurování nejen malířských, ale i truhlářských a dalších uměleckořemeslných prvků. Do jisté míry analogický a v současné době probíhající je např. projekt IROP zaměřený na obnovu opatské rezidence v Plasech, z oblasti sakrálního barokního interiéru je možné zmínit revitalizaci opatského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Oseku u Duchcova (IROP 2014–2020).