Bučovice

Zámek

Císařský sál, Ptačí pokoj, klenby místností ve východním a západním křídle

DATACE 80. léta 16. století; 20.–30. léta 17. století (?)

AUTOR Neznámý (ve střední Evropě činný následovník/následovníci Giambologni)

TECHNIKA Modelovaný štuk s vytlačovanými dekory, polychromií, zlacením a inkrustací barevnými skly (Císařský sál); modelovaný štuk s monochromním nátěrem (Ptačí pokoj); tažená štuková profilace (východní křídlo)

RESTAUROVÁNÍ, PAMÁTKOVÁ OBNOVA Počátek 18. století (?); 1954–1956: komplexní restaurování Císařského sálu (Miroslav Böswart, Josef Tichý a Alois Kutílek); 2013: restaurování, monochromní úprava povrchu a obnova říms místností v přízemí východního křídla (Josef Červinka); 2020–2021: restaurování sochy Marta v Císařském sále (Peter Majoroš)

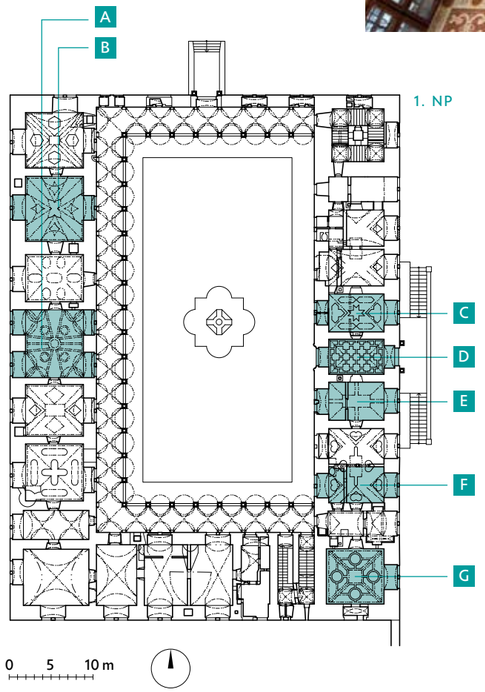
LITERATURA ANONYM 1887; KRAMOLIŠ 1900, s. 46–50; SLAVÍK – KAMENÍČEK 1900; PROKOP 1904, s. 699, 714–715, 745, 763, 881–884, 889, 891; KRATOCHVÍL 1920; 1932; SLABÝ – RACEK 1932; SLABÝ 1947; DVOŘÁKOVÁ 1954; MENCLOVÁ 1954; FIŠER – LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956; LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959; ŠMRHA 1959; 1960; ŠAMÁNKOVÁ 1961, s. 47–48, 52, 111; MENCLOVÁ – GRABMÜLLER 1964; ŠMRHA 1967; TIHELKA 1967; ŠMRHA 1968; NOVÁKOVÁ 1971; MENCLOVÁ 1972; KRČÁLOVÁ 1976, s. 42–49; KRČÁLOVÁ 1979; VACKOVÁ 1979; SMĚLÁ – VACKOVÁ 1980; HOSÁK – ZEMEK 1981, s. 60–64; FUČÍKOVÁ 1983; HUBALA 1983; VACKOVÁ 1983; HUBALA 1985, s. 156–163; KYBALOVÁ 1985, s. 206, 208; KROUPA – BÍLÝ 1987, s. 34, 58–61, 138, 153; LIETZMANN 1987; 1988; KRČÁLOVÁ 1989a, s. 29–30; 1989b, s. 71; SAMEK 1994, s. 194–298; KUČA 1996, s. 388–392; PLAČEK 1996, s. 104–105; ROYT 1997; JANSEN 1998; KROUPA 1998; 2001; PLAČEK 2001, s. 133–135; BORSKÝ – STRÁNSKÁ – VITULA 2002a; JAKUBEC 2002; VÁCHA 2002; JAKUBEC 2003a; SAMEK – ŘEHOLKA – VACKOVÁ – NOVÁK 2003; UHLÍKOVÁ 2004; ŠABATOVÁ – KYNCL 2005; ŠABATOVÁ 2006; KRČMA – KRČMOVÁ 2008; BŮŽEK 2009; CHLÍBEC 2011, s. 227–228; VALEŠ – KONEČNÝ 2011; DUFKOVÁ 2014; WANKOVÁ 2014; KNOZ – DRAŠNAR 2015; WANKOVÁ 2015a–b; JAKUBEC 2017; JANSEN 2018, s. 524–530; KONEČNÝ 2017a–b; KONEČNÝ – VALEŠ 2017; ŠABATOVÁ 2018; MÍCHALOVÁ – VOJTĚCHOVSKÝ – KRAJČÍROVÁ 2020; MÍCHALOVÁ – BARTŮŇKOVÁ – TIŠLOVÁ 2020; ŘEZNÍČKOVÁ 2020; WANKOVÁ – TIŠLOVÁ – MAJOROŠ – KRAJÍČEK 2020; KONEČNÝ – MÍCHALOVÁ 2021.

PŮDORYS

A CÍSAŘSKÝ SÁL
B PTAČÍ POKOJ
C KOMORA TZV. ČERNÉHO PŘEDNÍHO POKOJE
D PRŮJEZD
E KOMORA TZV. ČERNÉHO DOLNÍHO POKOJE
F TZV. ČERNÝ DOLNÍ POKOJ
G TZV. STŘÍBROKOMORA

▲ Komora tzv. Černého předního pokoje ve východním křídle, štuková klenba s vpadlými geometrickými motivy. [EH]

▲ Císařský sál, pohled na klenbu s plastikou Evropy unášené na býku a jezdeckou sochou císaře Karla V. v jižních lunetách. [EH]



► Ptačí pokoj, pohled na klenbu a severní zeď s plastikou Léda s labutí nade dveřmi. [EH]

◄ Císařský sál, busta císaře Augusta. [VK]

Zámek Bučovice náleží k jedinečným památkám pozdně renesanční výtvarné kultury na Moravě, ale nesporně i v širší střední Evropě. K tomu přispívá nejen svou dispozicí, architekturou i sochařskou úpravou nádvorních arkád, ale zejména efektní a náročnou podobou interiérů koncentrovaných v přízemí západního křídla zámku.

V Bučovicích je doloženo první sídlo na počátku 13. století, které náleželo panovníkovi, ovšem záhy se stalo majetkem pánů z Bučovic (linie rodu Benešoviců), kteří na přelomu 13. a 14. století vybudovali na místě dnešního zámku tvrz. Do 16. století se zde vystřídalo několik majitelů a roku 1531 zdejší panství i sídlo získal v osobě Václava z Boskovic rod, který patřil k nejvýznamnějším šlechtickým rodům Moravy a zažíval tehdy období své největší slávy. Jejím symbolickým výrazem, a současně rozloučením, je dnešní zámecké sídlo, jehož výstavbu roku 1575 inicioval Jan Šembera (Simbert) z Boskovic, poslední mužský příslušník tohoto rodu. V kontextu Moravy druhé poloviny 16. století nepatřil k tolik politicky aktivním osobnostem, nicméně byly pro něj nejspíše typické základní rysy aristokratické mentality. O nich snad výmluvněji vypovídá sám bučovický zámek než soudní akta, díky kterým vznikl druhý, romanticky zabarvený Šemberův život. Jeho komplikovaný charakter nicméně prostředkuje poznámka židlochovického úředníka Matyáše Matušky z Topolčan, která jej po smrti vystihuje jako *„pána divných vášní a vysoké mysli“*.[1] Reálná životní zkušenost Jana Šembery spíše odpovídala dobovým standardům: v roce 1557 se zapsal ke studiu na vídeňské univerzitě, poté následovala obligátní kavalírská cesta, hypoteticky snad i do Itálie. V roce 1560 se ujal majetku v Bučovicích a po smrti svého bratra Albrechta (1571) zdědil další rozsáhlé majetky, které mu umožnily finančně náročnou realizaci zámku v Bučovicích. Mezitím získal i vojenskou zkušenost na uherské frontě, kde se v roce 1565 účastnil aktivit stavovského vojska čelícího osmanské armádě. Turecké nebezpečí a militární identitu „křesťanského rytíře“ poté významně zakomponoval i do výzdoby bučovického zámku – jak v sochařské výzdobě nádvorních arkád, tak interiérů. V roce 1569 se oženil se Sidonií Šlikovou z Pasaunu, která však o šest let později zemřela, a poté následoval sňatek rovněž s nekatoličkou Annou Krajířovou z Krajku. Spolu měli dvě dcery – Annu Marii a Kateřinu, které se provdaly za bratry z lichtenštejnského rodu, první za Karla I. a druhá po smrti otce za Maxmiliána. V majetku Lichtenštejnů pak Bučovice setrvaly až do poloviny 20. století.

1 Cit. dle KONEČNÝ 2017a, s. 495.

Počátek výstavby zámku je kladen k roku 1567, kdy byl sestaven rozpočet na stavební práce. Následná smlouva je datována rokem 1575 – tu na nové „*staveni*“ zámku uzavřel Jan Šembera s brněnským stavitelem Pietrem Gabrim, pocházejícím patrně, jako i další jeho příbuzní a spolupracovníci činní při bučovickém zámku, z ticinského regionu.[2] Letopočet „1578“ na arkádách západního křídla určuje další fázi a poměrně rychlou výstavbu. V květnu 1579 další smlouva s Gabrim ukazuje významnou změnu původního projektu, kdy Jan Šembera rozhodl nepostavit původně zamýšlené severní křídlo, a namísto toho se stavba uzavře pouze „kulisou“ zdi s arkádovými ochozy. Počátkem 80. let byla patrně dokončena zbývající křídla zámku, roku 1584 byl již osazen hodinový cimbál na věž v severovýchodním nároží zámku. O rok později pracoval na zámeckých arkádách (ticinský) kameník Elia Canevale usazený v Brně, se kterým zde patrně působili dva jeho spolupracovníci Antonio Silva[3] a Francesco Canevale.[4] Když v roce 1585 sepisoval Gabri svůj testament, zmínil v něm, že mu Jan Šembera za práce „*na stavbě v Bučovicích na novém domě neboli zámku*“ dluží vysokou částku 1 400 zlatých. V té době patrně probíhaly práce na výzdobě interiérů, ale současně se komplex dostavoval, stejně jako vznikaly další stavby v areálu (např. míčovna v zahradě). Tyto stavební práce se protahovaly; a ještě v roce 1594 je v Bučovicích doložen stavitel Donát a v roce 1596 byl na Šemberovo vyžádání do Bučovic poslán excelentní brněnský tesař Simon Tauch. Některé interpretace[5] zvažují, že do Šemberovy smrti nebylo dostavěno ani východní křídlo, jehož vznik se klade až do éry Maxmiliána z Lichtenštejna, konkrétně do doby po roce 1623, kdy byl povýšen do knížecího stavu (o starším vzniku, resp. založení traktu však svědčí geometrické štukatury v přízemí, shodné svým charakterem s klenebními rozvrhy západního křídla). Přitom se zvažuje i projekční účast rudolfínského architekta Giovanniho Marii Filippiho, kterému Maxmilián v roce 1615 svěřil plány pro paulánský kostel ve Vranově u Brna. V roce 1634 je v Bučovicích doložen i brněnský stavitel Ondřej Erna, pracující pro Lichtenštejny i ve Vranově. Ve 20. a 30. letech 17. století probíhaly intenzivní úpravy, které jsou doloženy nejen prameny, ale i dendrochronologií stropů prvního a druhého patra západního křídla, druhého patra jižního křídla a velké části krovů jižního a západního křídla. Od 20. let 17. století vznikala i pevnostní ohrazení budované zahrady, obklopené vodním příkopem. Dostavba a rozšíření zámku přitom souvisely s plánovanou rezidenční funkcí, umocněnou knížecím titulem svých majitelů.

V této době vznikla současná kaple (svěcená 1642), jejíž náročné štukové dekorace provedl roku 1637 italský štukatér Bernardo Bianchi z Campione, který patřil k řemeslné družině stavitele Giovanniho Giacoma Tencally (1593–1653).[6] Na konci 17. století zámek ztratil rezidenční funkci a začal sloužit administrativní správě panství (roku 1721 do něj byla umístěna hlavní účtárna). Přesto na přelomu 17. a 18. století doznal zámek dalších úprav: v roce 1675 byly na nárožních věžích vztyčeny náročné barokní helmice[7] a v roce 1695 se zvažovala štuková výzdoba v sále druhého patra. S novým využitím souvisely i úpravy knížecího architekta Josepha Hardtmutha, který po roce 1796 upravil pro archiv knížecí účtárny právě pětici náročně

2 Podle Jarmily Krčálové pocházela rodina Gabriů „z okolí Comského jezera?“ a Antonio Gabri dle ní prošel patrně lombardským školením, KRČÁLOVÁ 1995.
3 Kameník a sochař Silva po Šemberově smrti také zhotovil jeho náročný pohřební památník v chóru brněnských minoritů.
4 KROUPA – BÍLÝ 1987, s. 34–37, 129, 138.
5 Názor Michala Konečného: KONEČNÝ 2017b; KONEČNÝ – MÍCHALOVÁ 2021.
6 G. G. Tencalla byl ve stejné době činný na stavbě lichtenštejnského kostela ve Valticích. Součástí dostavby zámku byla také instalace náročné zámecké fontány, kterou dle Tencallova návrhu zhotovil roku 1637 Pietro Materna, severoitalský sochař působící ve Vídni.
7 Helmice byly zčásti snesené již roku 1704, definitivně v roce 1853.

8 Národní kulturní komise tehdy zámek zhodnotila jako cenný objekt I. kategorie, u nějž měly být zachovány památkové hodnoty. Zámek se měl zpřístupnit veřejnosti a mělo zde vzniknout „muzeum renesanční bytové kultury“. Součástí tohoto plánu byly restaurátorské práce, které na zámku probíhaly od roku 1952. Atmosféru pozdně renesančního šlechtického sídla vyjadřuje i dnešní kontextuální, památkářská instalace i nová expozice „Moravský aristokrat v labyrintu světa“.
9 KROUPA 2001, s. 13–14.

dekorovaných místností v přízemí západního křídla (později zde byly uloženy i fondy Státního zemědělského archivu). V roce 1920 poskytl kníže Jan II. z Lichtenštejna část přízemních prostor zámku (nejspíše Ptačí pokoj a Pokoj pěti smyslů) zdejšímu regionálnímu muzeu. Lichtenštejnská éra skončila konfiskací zámku a jeho převzetím Ministerstvem zemědělství (1947).[8]

Bučovický zámek situovaný na umělém ostrově představuje torzo komplexně plánovaného projektu, který vycházel z konceptu italské renesanční teorie Sebastiana Serlia a jeho cílem měl být zámek typu *palazzo in fortezza*, tedy „paláce na způsob pevnosti“.[9] To se projevuje příznačně strohým až fortifikačním působením stavby navenek, s nímž kontrastuje ušlechtilý a výtvarně náročný interiér, ať už jde o uzavřenou renesanční zahradu, arkádové nádvoří či výzdobu vnitřních prostor. Setkal se zde přitom italský koncept „opevněného paláce“ s charakteristicky „moravským“ typem arkádového zámku. První ideu stavby mohl zprostředkovat věhlasný habsburský antikvář a umělecký poradce Jacopo Strada, s nímž se snad Jan Šembera setkal již ve Vídni a jenž na přelomu let 1583 a 1584 pobýval přímo v Bučovicích. Koncept arkádového zámku zase mohl do projektu vnést sám stavebník, který se tím vyrovnával se sídly svých urozených současníků. Výsledkem je unikátní syntéza idejí projektanta a stavebníka, tedy italského a moravského pojetí šlechtické rezidence, která se promítla nejen do architektury, ale i náročné výzdoby. Svou inspirační roli přitom sehrály i předlohami prostředkované návrhy francouzského teoretika Jacquese Androueta du Cerceau, ve střední Evropě zdaleka ne ojedinělé. Jedinečnost Bučovic, stejně jako

► Anonym, detail veduty Bučovic se zámkem, 1757, olejomalba. [NPÚ]

zdůraznění štukových dekorací, přibližuje popis zámku z konce 17. století: „*Tvrz při Bučovicích vejborně, dobře a chvalitebně od kamene a cihel vystavená, která by mohla poctivě za zámek jmenovaná bejti, štyřmi věžmi a paláci, uvnitř werkštukním kamenem, a ne málo pokojův a světnic malováním ozdobený a při tý tvrzi neb zámku zahrada veliká ozdobně ohrázděná, kteráž se může rozmanitým kvítím vysaditi, a štyřmi baštami opatřená a valy a příkopy zdělané vodou napuštěné a při těch příkopech dům, jenž slove novej, od kamene pěkně zdobenej a vystavěnej a při něm zahrada s rozmanitým kořením vysazená a ozdobená, v kteréžto tvrzi aneb zámku každej pan sídlem se mnoha osobami poctivej být a sídlema a vychovati se může, pokládá se za tvrz i s tím novým domem, zahradou, lázničkou a ptáčnicí.*“[10]

Zámek je pravidelnou čtyřkřídlou a dvoupatrovou stavbou, z jejíž původní podoby z počátku 17. století se zachoval intaktně jen vlastní zámecký objekt. Zahrada i její ohrazení stejně jako předzámčí jsou dochovány torzovitě. Jádrem objektu je velké obdélné nádvoří, jehož dominantou jsou trojpodlažní vzdušné arkády při západním, jižním a severním křídle, s bohatou sochařskou reliéfní výzdobou. Funkce arkád byla vedle symbolického a výtvarně efektního pojetí rovněž komunikační, s ohledem na tradiční jednotraktovou dispozici stavby, kdy jsou pokoje a sály řazeny za sebou a jejich přístupnost je možná jen zvenčí či průchodem. Právě takto je řešena pětice přízemních místností západního křídla (naproti hlavnímu vstupu do zámku) s náročnou pozdně renesanční interiérovou výzdobou v podobě maleb a štukatur. Tyto prostory představují propojenou sérii (enfiládu) pokojů, přístupnou zvenčí přibližně uprostřed traktu vchodem z nádvoří (další komunikace točitého schodiště propojovala tzv. Zaječí pokoj s patrem, kde se nacházel fraucimor). Původní funkce těchto místností zůstává nevyjasněná – jejich reprezentační roli doplňoval nejspíš i účel obytný, což je však doloženo až pro první polovinu 17. století.

Výzdobu nejokázalejších místností západního traktu lze datovat do doby po roce 1580 (doložené zasklívání oken) a svou roli při koncipování výzdoby může hrát i Stradův bučovický pobyt v zimě 1583/1584. Je otázkou, zda tato návštěva teprve iniciovala vznik výzdoby, anebo jeho pobyt souvisel se vznikajícími dekoracemi. Již v roce 1588 přitom bučovické interiéry a jejich „*veškeré*“ pokoje popsal při své návštěvě Karel starší ze Žerotína, který je s uznáním hodnotil jako vkusné a nákladně zařízené („*per omnia concenacula, quae sunt sumptuosa et elegantia*“).[11] Otázkou zůstává, proč si Jan Šembera zvolil pro své sídlo tak výtvarně i programově (ikonograficky) náročnou podobu. Svou roli nepochybně sehrál požadavek společenské reprezentace a posílení sociálního kapitálu v prostředí elitní šlechtické obce. Nemenší úlohu pak mělo setkání se Stradou, ale i účast řady jedinečných umělců: stavitelů, kameníků, sochařů a malířů. Bučovický zámek je tak coby manýristické šlechtické sídlo jedinečným pramenem, který umožňuje rekonstruovat nejen mentalitu Jana Šembery, ale i obecnější kontext intelektuálních a uměleckých nároků soudobé aristokracie. Šemberovo sídlo tedy bylo nejen projevem uměnímilovného a kultivovaného patrona, ale i výrazem „okázalého hýření“,[12] tak typického pro raně novověkou aristokracii.

10 Cit. dle KONEČNÝ 2017a, s. 516–517.
11 Cit. dle KONEČNÝ 2017a, s. 516.
12 BURKE 2007.

13 SAMEK – ŘEHOLKA – VACKOVÁ – NOVÁK 2003, s. 31; VALEŠ – KONEČNÝ 2011, s. 65.
14 Veroneseho kompozice Venuše s Adonisem byla sdílena jeho následovníky, např. Giovanni Battista Zelotti ji použil při freskové výzdobě ve vile Roberti v Brugine u Padovy. [WANKOVÁ 2015], s. 88.
15 WANKOVÁ 2015a, s. 133–138.

Výjimečnost bučovického zámku vyjadřuje komplexita a provázanost dekorací – štukatur, nástěnných maleb i vložených obrazů na plátně, intarzií či textilií (patrně gobelínů na stěnách), stejně jako k tomu musel přispívat i mobiliář v interiérech. Jejich pojetí lze chápat v návaznosti na exkluzivní vzory, na kterých se rovněž podílel Strada, např. císařská vila Neugebäude u Vídně či Antiquarium v mnichovské rezidenci bavorského vévody. Vedle štukatur přitom Bučovice nabízejí i ojedinělý a dochovaný příklad manýristické malířské dekorace šlechtického sídla. Velmi kvalitní malby jsou spojovány s osobou Šemberova „dvorního malíře“, v Brně usedlého Marca van Kaytzen, dále prameny uvádí malíře Jana Panáčka a původem patrně würzburského rodáka Lorenze Prinzera (v česky psaných pramenech jako Vavřinec Plucar), který od roku 1599 pracoval i pro knížete Karla I. z Lichtenštejna na zámcích v Lednici a ve Valticích.[13]

Malířská výzdoba se soustřeďuje do pěti přízemních místností západního křídla, které jsou konvenčně nazývány dle tematiky výzdoby: Císařský sál, Venušin pokoj, Zaječí sál, Ptačí pokoj a Pokoj pěti smyslů. V ústředním Císařském sálu se v pěti kruhových štukových rámech klenby nacházejí olejomalby na dřevěných deskách zachycující Odysseovy příběhy z Trojské války a jeho návratu (Setkání Pénelopé s Odysseem vytvořil malíř František Hála v 50. letech 20. století jako náhradu ztracené původní desky). Zbylé plochy klenby vyjma štukatur pokrývají i nástěnné malby ve fantaskní podobě bohatých grotesek, tvořených hravou kombinací ornamentů a figurálních, zvířecích a rostlinných motivů. Nástěnné malby se nacházejí i v okenních špaletách: v arabeskových rámech jsou umístěny medailony s výtvarně efektními personifikacemi ctností. Plochy sousedního Venušina pokoje rovněž pokrývá pestrá ornamentika grotesek. Dominantou klenby je pět orámovaných polí s mytologickými a alegorickými nástěnnými malbami. Ve středu je to bohyně lásky Venuše s Adonisem, v dalších polích se proti sobě nacházejí alegorie Dobré pověsti vítězící nad Špatnou pověstí a Umírněnost triumfující nad Neřestí. V další dvojici polí se nacházejí personifikace tradičně interpretované jako Moc a Síla, což dohromady tematizuje etický ideál vladaře/šlechtice (ctnosti, láska, povinnosti). Předlohy pro tyto malby vycházejí z díla Paola Veroneseho, výjimečně i z jeho kreseb, které patrně zprostředkoval Jacopo Strada.[14] I navazující Zaječí pokoj ukazuje výjevy v náročném aranžmá grotesek. Ideou nástěnných maleb je zde karnevalové téma převráceného světa, v němž jsou vyměněny role zvířat a lidí (zaječí vojenský tábor, bitva mezi zajíci a lidmi, hon zajíců na lid a masopustní scéna, šlechtic nechávající se portrétovat od zajíce, vězení pro lidi a lovecké psy a soud zajíců nad lidmi). Ve středu klenby vyjadřuje zábavně-moralizující triumf zajíců rozměrná malba hostiny zajíců. Další, Ptačí pokoj je na klenbě vyzdoben hravými groteskami v podobě iluzivní pergoly s průhledy do otevřeného nebe s exotickým ptactvem. V ústředním průhledu se nachází amorek vystřelující šíp. Malby doplňuje série osmi oválných medailonů s emblémy s krátkými latinskými nápisy, zčásti ztotožněnými s předlohami z emblematických sbírek Jacopa Strady, jeho syna Ottavia Strady a dalších.[15] I zde dominuje hravé, ale i spalující téma lásky. V lunetách nad okny se nacházejí

◄ Císařský sál, jezdecká socha Karla V. [EH]

▼ Císařský sál, Diana se zvířaty. [EH]

▲ Císařský sál, Európa unášená na býku. [EH]

◄ Císařský sál, Mars obklopený vojenskými trofejemi a zbraněmi. [EH]

další malby: Orfeus a Perseus. Poslední sál západního křídla, tzv. Pokoj pěti smyslů, je dekorován střízlivěji a postrádá bohatou groteskovou dekoraci. Na klenbě se v rolverkových rámech nacházejí personifikace pěti smyslů, převzaté z grafického souboru Raphaela I. Sadelera dle kreseb Maertena de Vos. Plochu v protějškových lunetách pak vyplňují oválné grisaillové malby s náměty z římských dějin: Únos Sabinek a Mucius Scaevola před králem Porsenou.[16]

Pozdně renesanční štukatury se v interiérech bučovického zámku nacházejí ve dvou místnostech – v ústředním Císařském sále a Ptačím pokoji, kde na sebe berou podobu volných sochařských prací. Ve zbývajících prostorách se skulptivní dekorace uplatnily ve formě klenebních výplní pro nástěnné malby, klenebních žeber či profilace říms. Odlišným typem dekorace jsou i geometrické štukatury v přízemí východního křídla. Ty jsou svou strukturou specifické, ovšem svým základním technologickým řešením – negativním probráním hmoty omítky – jsou stejného druhu jako analogické geometrické štuky vpadlého typu ve všech sálech západního křídla. Zde jsou vyplněny jak plastickou dekorací (Císařský sál), tak v ostatních případech malířskou výzdobou. Toto řemeslně-výtvarné řešení propojuje všechny pozdně renesanční prostory přízemí zámku (východního a západního křídla) a představovalo základní, předem připravený rozvrh pro další výzdobu. Přípravu těchto klenebních rozvrhů snad můžeme spojit s dílnou „zednického mistra“ Pietra Gabriho, který již v roce 1575 pracoval v interiérech sálů, což mohlo zahrnovat i toto specifické omítání stojící na pomezí tzv. dynchování a jednoduchého vyštukování, tedy přípravu „podkladu“ pro další fáze umělecké výzdoby. Také jiné zmapované příklady geometrického vpadlého rozvržení kleneb dokládají, že tyto de facto omítkářské práce zhotovovali specializovaní zedníci. Odpovídá tomu i běžné materiálové složení omítek (bez intonacové vrstvy a s plnivem běžného říčního či kopaného písku).

Císařský sál

Své pojmenování získal sál dle specifické ikonografie akcentující imperiální symboliku – nejen s ohledem na antickou tradici římských imperátorů, ale i ve vazbě na vládnoucí habsburskou dynastii. Podobné sály (Kaisersaale) či dekorace se nacházejí i jinde v Evropě, v klášterech či rezidencích světské i duchovní aristokracie. Motivy císařů se mohly opírat také o populární Suetoniovy životopisy dvanácti císařů (*De vita Caesarum*), jejichž tematika se objevila i ve výzdobě Rytířského sálu na zámku v Nelahozevsi. I bučovický sál mohl svou výzdobou vyjadřovat vazbu na císařskou identitu, tradici a snad i formu loajality. V Bučovicích odkaz na římské kořeny císařství zastupuje nad okny osazená čtveřice štukových bust specifického výběru – obligátně je to první císař julsko-klaudiovské dynastie Augustus Octavianus a současně i její poslední příslušník Nero, a dále dva příslušníci z řady tzv.

16 Předlohy pro tyto monochromní malby byly nalezeny na fasádách římského Palazzo Ricci, jehož chiaroscurovou výzdobu prováděli v první třetině 16. století Polidoro da Caravaggio a Maturino da Firenze. [WANKOVÁ 2015], s. 147.

▲▲ Císařský sál, detail dekoru s maskarony a barevnými skly. [VK]

▲ Císařský sál, detail obličeje a vavřínového věnce císaře Antonia Pia. [VK]

► Císařský sál, detail dekoru s dračí hlavou. [VK]

adoptivních císařů – Antonius Pius a jeho „syn“ Marcus Aurelius. Ve čtyřech lunetách místnosti se potom nacházejí rozměrné volné plastiky: božstva Mars a Diana na jedné straně, na straně druhé Európa unášená na býku a jezdecká socha císaře Karla V. v dramatické scéně ataku na tureckého bojovníka. Vizuální atraktivitu štukové výzdoby lunet násobí četné detaily kolem soch, zvláště obklopující Marta a Dianu. V prvním případě jsou to vojenské trofeje a zbraně, u bohyně lovu zase četné rostlinné a zvířecí motivy (lovečtí psi, zajíci a veverky). Štuková dekorace provází i klenbu sálu, která je členěna polychromovanými štukovými žebry pokrytými drobným dekorem reliéfních motivů draků, lvích hlav, ale i rostlinných prvků. Figurální štukatury, stejně jako ornamentální prvky či římsu sálu zdobí také vložená podbarvená skla imitující drahokamy. Štukový dekor je použit také u reprezentativního portálu vedoucího z Císařského sálu do Venušina pokoje. Vstup je orámován hermami, jež nesou supraportu se dvěma štítonoši a boskovickým znakem (stříbrný hřeben se sedmi hroty v červeném štítě), který je završen zlatým turnajovým helmem s přikryvadly a červeným polštářkem se dvěma zkříženými svazky dubových větví v klenotu. Exkluzivitu sochařské štukové výzdoby podtrhují akcenty zlacení drobných detailů.

Výjimečnost výtvarného i technického pojetí štukových dekorací v Bučovicích vycházela nejen z jedinečného ikonografického rozvrhu a uměleckého zpracování, ale opírala se dle dobově typických postupů také o předlohy. Vzor pro plastiku Karla V. vzešel z rytiny Dircka Coornherta z roku 1555 (podle kresby Maartena van Heemskercka), která ukazovala císaře triumfujícího nad Turky – „pohany“, jako vzor pro soudobou aristokracii, která se, podobně jako i Jan Šembera, účastnila četných protitureckých tažení. Patrně i ostatní sochy Císařského sálu měly své grafické či kresebné předlohy. Postavy Marta, Európy a Diany přitom odkazují na kompozice antických soch, které mohly být různě zprostředkovány; inspiraci přitom mohlo poskytnout i Stradovo album *Antiquarum Statuarum*, jež obsahuje 170 celofigurových postav antických soch a které sloužilo jako katalog námětů a kompozic. Předlohy mohly vycházet z dalších grafických listů, kreseb antických soch jiných umělců a rovněž z děl patřících Stradovi.

Efektní a virtuózní styl figurálních štukatur Císařského sálu plně odpovídá evropské výtvarné kultuře pozdní renesance. Celková koncepce nepochybně souvisí s klíčovou osobností Jacopa Strady, jenž byl sám s touto exkluzivní výtvarnou technikou dobře obeznámen. Svůj zájem o ni načerpal během svého školení v Mantově u zkušeného zlatníka a modeléra Niccolò da Milano, který se podílel na štukové výzdobě mantovského Palazzo del Te. Analogie s Bučovicemi se shledávají ve výzdobě zdejších místností – Camera degli Imperatori či Camera di Attilio Regolo –, přičemž víme, že Strada kresby těchto interiérů vlastnil. Mohl také prostřednictvím svých kreseb poskytnout vzory pro štukové rámy obrazů v klenbách, k nimž se nacházejí analogie ve štukaturách Dóžecího paláce v Benátkách (Scala d’Oro), který Strada navštívil v 60. letech 16. století. Stradova vazba k Bučovicím je patrná nejen v osobité antikizující ikonografii bučovických interiérů, ale i v jejich téměř „šperkařském“ provedení.[17]

17 JANSEN 2018, s. 64–65.

18 KRČÁLOVÁ 1979, s. 46–47.

Sochařský charakter bučovických štukatur souvisí se stylovými východisky v díle manýristického sochaře Giambologni, který svým virtuózním projevem ovlivnil řadu umělců činných i ve střední Evropě na přelomu 16. a 17. století. Proto se za autora bučovických štukatur někdy pokládá Hans Mont,[18] poněkud záhadná osobnost spojená s habsburským dvorským uměním, v jehož rámci se podílel na dekoraci vily Neugebäude u Vídně. Právě podobnost její dispozice a dekorace, i zde spojených se Stradou, s Bučovicemi tuto hypotézu posilovala, jakkoliv je obtížné ji potvrdit. Giambolognovský styl se však v poslední třetině 16. století projevoval i jinde ve střední Evropě, např. v Bavorsku, v díle sochařů Huberta Gerharda a Carla di Cesare del Palagio. V tomto prostředí byl přitom v rámci objednávek Fuggerů v Augsburgu a Wittelsbachů v Mnichově činný opět Jacopo Strada. Je možné připomenout, že Strada měl ve svém vídeňském domě sbírku bust, z nichž byly odlévány další busty pro potřeby různých objednavatelů: např. ve Fuggerově domě v Augsburgu, kde byly umístěny do nik nade dveřmi. Mnohem početnější soubor císařských bust pak Strada uplatnil v mnichovském Antikváriu, kde pracoval ve službách bavorského vévody Albrechta V. V Bučovicích prameny dokládají kameníka Eliase a Francesca Canevaleho, spolupracujícího se sochařem Antoniem Silvou, usazeným v Brně († 1585). Hypoteticky významnější roli Silvy podporuje skutečnost jeho původu v ticinské oblasti Morbia Inferiore, kde se příslušníci této rodiny věnovali (jakkoliv až pracemi doloženými pro 17. a 18. století) právě sochařské tvorbě ve štuku a terakotě. Podrobný rozbor štukatur v Císařském sále však patrně svědčí o činnosti dvou hlavních tvůrců, s ohledem na odlišné pojetí sochy Marta, o čemž svědčí minimálně rozdílný technologický postup, ale i odlišnější komponování a modelace soch.

Lze tedy konstatovat, že štukovou výzdobu Císařského sálu provedli neznámí umělci, kteří však mezi sebou pravděpodobně úzce spolupracovali. Vzhledem k analogii k mnichovskému Antikváriu lze spekulovat, zda celý podnik nevedl jako konceptor Strada, který dodával sochařům kresby pro realizaci štukových figur (jako to dělal v Mnichově malíř Friedrich Sustris dle Stradovy ideje). V Bučovicích snad mohl Jan Šembera postupovat podobně jako Albrecht V., který sice nereflektoval Stradovu nabídku, že sám dá ve své dílně vytvořit busty pro Antikvárium, ale zadal je místním umělcům. Na Stradovi si však mohl vyžádat kresby s přesným určením umístění plastik. Podobně lze odvozovat předpokládané Stradovo angažmá v Bučovicích, kdy navrhl koncept výzdoby Císařského sálu, kam mohl dodat i sochu Marta jako vzor pro ostatní sochy. Výzdoba sálu v tomto směru navazuje na jiné Stradovy podniky v Augsburgu, Mnichově či jeho práce pro císaře Maxmiliána II. ve vile Neugebäude u Vídně.

Funkce Císařského sálu byla nepochybně primárně reprezentační a lze předpokládat, že sem byly umístěny luxusní předměty zámeckého mobiliáře. Sál byl jako nejhonosnější prostora zámku jistě prezentován významným hostům. Případně mohl sloužit k představení umělecké sbírky obdobně, jako tomu bylo v tzv. Badstuben ve Fuggerově domě v Augsburgu. Ty byly pojednány jako studiolo s knihovnou a sbírkou a svým pojetím, stradovskou

koncepcí a ikonografií se Císařskému sálu podobají. Smysl ikonografického programu Císařského sálu lze rovněž chápat ve vazbě na osobnost Jana Šembery z Boskovic, který se zde prezentoval jako příslušník starobylého moravského rodu, jehož identita se opírá o normativní ctnosti renesančního aristokrata. Ideál „křesťanského rytíře“ v sobě dokázal propojit vzor císaře Karla V. a související imperátorskou tradici, stejně jako Odysseův vzor statečnosti a vytrvalosti.[19]

Ptačí pokoj

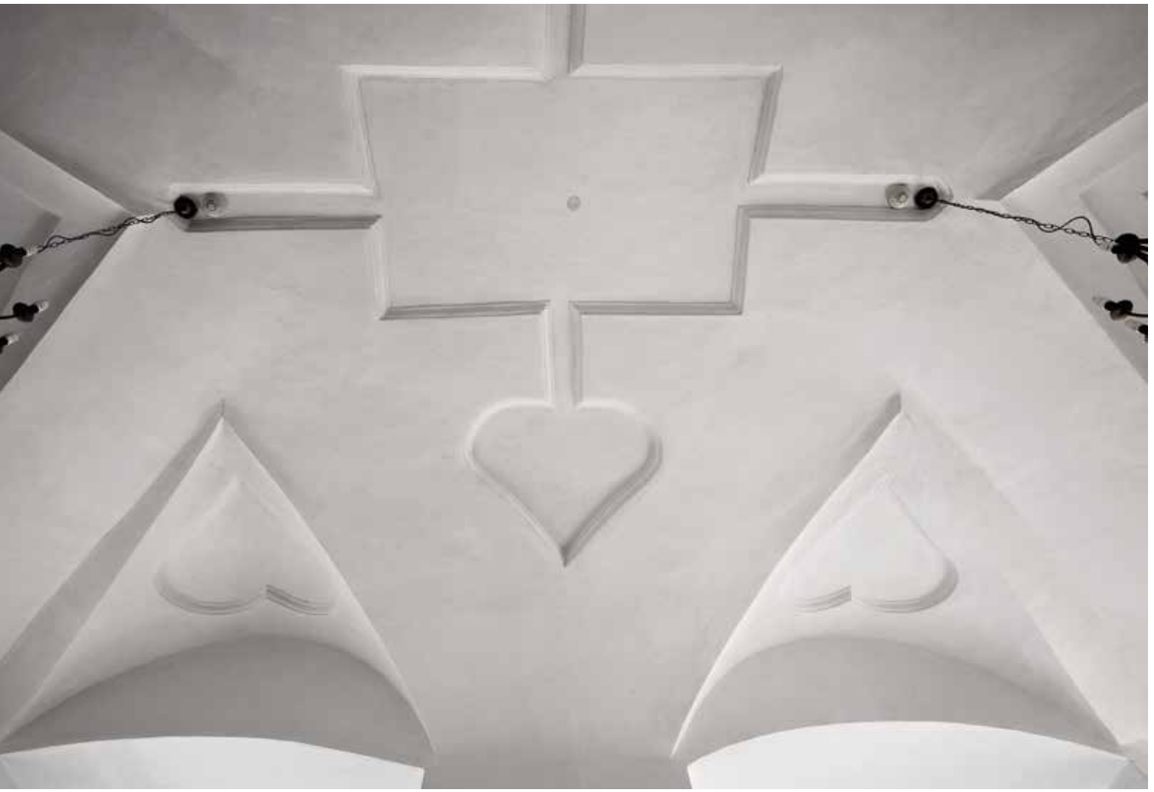
Další štuková figurální výzdoba se nachází v Ptačím pokoji, v inventáři z roku 1637 označeném jako „*pokoj jeho milosti knížete Karla*“, tedy obytné místnosti knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna, synovce Kateřiny z Boskovic a Maxmiliána z Lichtenštejna. V protějškových klenebních lunetách nade dveřmi se nacházejí figury Lédy s labutí a Jupitera s orlem, svým pojetím analogické figurám v Císařském sálu. Léda i Jupiter, oproti bílým lunetám tohoto sálu, imitují povrchovou úpravou terakotu. Průzkum provedený v rámci výzkumu však odhalil, že tento vzhled je druhotný a původně byly patrně i tyto štukové plastiky prezentovány v bílé barvě.[20] Materiálové složení štuku je v porovnání se sochami Císařského sálu odlišné (viz níže), stejně jako jejich výtvarné pojetí. Lze tak soudit, že tato dekorace Ptačího pokoje mohla vzniknout později rukou jiného umělce či dílny, snad v rámci již lichtenštejnských úprav ve 20. a 30. letech 17. století, ovšem s úmyslem navázat svým uměleckým, ale i ikonografickým pojetím na sochy z Císařského sálu. Volba štukových postav z antické mytologie přitom reagovala na o něco málo starší malířskou výzdobu Ptačího pokoje, který ve svých motivech, a zejména emblémech tematizoval lásku. Kurtoazní poetika, stejně jako ideál vášnivé lásky se stávala jedním z důležitých atributů renesančního šlechtice a není bez zajímavosti, že sehrávala důležité místo i v programu výzdoby „vzorového“ Palazzo del Te v Mantově.[21] Pokud malby nad okny v kvazi-lunetách ukazují Persea a Orfea, i zde lze nalézt ideu lásky: Persea k Andromedě a Orfea k Euridice. V případě Persea může být v pozadí i skutečnost, že tento antický hrdina byl plodem lásky Jupitera k Danaé, podobně jako scéna Lédy s labutí odkazuje na další z milostných dobrodružství vládce Olympu. Ostatně i samotné zobrazení Jupitera může ve figuře orla připomínat další projev božské milostné vášně, a to k mladíkovi Ganymédovi, k němuž Jupiter vyslal orla (či se sám v orla proměnil), aby jej přivedl na Olymp.

Štukatury Ptačího pokoje se tedy jeví jako další zajímavý příklad toho, jak Lichtenštejnové jako noví majitelé zámku navazovali na úmysl Jana Šembery nejen v rámci dostavby reprezentativního zámku, ale i v pozornosti, jakou věnovali jeho sofistikované výzdobě. I v tomto případě spočívá v pozadí vzniku uměleckého díla unikátní setkání vzdělaného

19 BŮŽEK 2009, s. 321–311; WANKOVÁ 2015a, s. 97–96.
20 Restaurátorský průzkum proběhl v roce 2019–2021. Podobu starší vrstvy, viditelnou v sondách, potvrdily též odebrané mikrovzorky – více viz níže v odstavci Technika a technologie štuku.
21 MAURER 2016; MAURER 2019.

▲ Ptačí pokoj, Léda s labutí v severní lunetě. [VK]

▼ Ptačí pokoj, Jupiter s orlem v jižní lunetě. [VK]



a kultivovaného patrona s výjimečným tvůrcem. Jedinečnost figurální štukové výzdoby v Bučovicích, zachované v nemalé autenticitě (samozřejmě převrstvené řadou novějších zásahů), spočívá v jejím efektním výtvarném provedení, stejně jako konceptuálním pozadí. Ikonografický program sice patrně nemá nějaký „ikonologicky“ jednotný zdroj, nicméně pracuje s příznačně renesanční kombinatorikou nejrůznějších motivů a prvků. I tak však tyto štuky spojuje nejen výtvarný soulad a harmonické komponování do rozvrhů místností, ale i ideový rámec, který oslavuje majitele zámku jako urozeného šlechtice obdařeného šlechtickými ctnostmi.

◄ Tzv. Černý dolní pokoj východního křídla, štuková klenba s vpadlými srdčitými útvary. [EH]

► Průjezd východního křídla, štuková klenba s motivy řeckých křížů. [EH]

Geometrické štukatury

Specifickým příkladem uplatnění pozdně renesančních štukatur jsou i geometrické štukové dekorace kleneb ve východním, vstupním křídle. Ty pocházejí nejspíše z 80. let 16. století a svým pojetím zapadají do soudobé popularity tohoto typu klenebních dekorací. Pětici luxusně dekorovaných pokojů západního traktu odpovídá stejný počet prostor protějšího křídla. Ústředním je průjezd, jehož neckovou klenbu člení několik plošně pojatých řeckých křížů, které střídají vpadlá čtvercová pole propojená taktéž vpadlými lištami. Podél římsy a hran klenby se kříže mění v nepravidelné útvary. Z obou stran k průjezdu přiléhají dvě komory, na něž navazují pokoje, v inventáři z roku 1637 označované jako „Černý dolní“ a „Černý přední“. Komora při jižní stěně průjezdu, náležející Černému dolnímu pokoji, má neckovou klenbu s vpadlým obdélným zrcadlem, z jehož stran vycházejí lišty, podobně jako je tomu jen o něco málo později v jedné z místností tzv. Schwanzova domu v Brně. Na klenbě vlastního pokoje, dnešní kavárny, je motiv vpadlého obdélníku s lištami zopakován. Lišty jsou ovšem zakončeny srdčitými útvary, jež vyplňují také kápě trojbokých výsečí nad okny, a připomínají tak pikové karetní symboly. Podobné obrazce bychom opět našli v brněnském Schwanzově domě nebo také v horní síni vyškovské radnice ze 70. let (?) 16. století. V jižním nároží vstupního, východního křídla se nachází čtvercová místnost zvaná „Stříbrokomora“ s neckovou klenbou zdobenou plasticky vystupujícími komunikujícími rámci. Z rohů ústředního pole vybíhají

diagonální lišty, jež jsou v polovině propojené do dalšího čtverce s kruhovým medailonem na každé straně. Takové schéma je v podstatě redukovanou kopií výzdoby Hadriánovy vily v Tivoli. Obdobnou variaci u nás najdeme na zámku v Rosicích[22] z druhého desetiletí 17. století a opět ve Schwanzově domě, brněnské jezuitské koleji a o něco vzdáleněji pak na zámku v Moravci. Dalším prostorem s geometrickou dekorací kleneb je druhá komora, přiléhající k severní stěně průjezdu. Zde jí dominuje vpadlý motiv osmicípé hvězdice, jejž obklopuje dvojice protažených hexagonů při delších stranách a stejný šestiúhelník nastavený navíc o kolmo posazenou polovinu útvaru při kratších stranách. Také v tomto případě lze analogické rozvržení klenby najít v jedné z místností Schwanzova domu, který byl vyzdoben v 90. letech 16. století. Obdobná dekorace provází i vstupní místnost v přízemí západního křídla, jejíž klenbu dekoruje symetrické schéma sedmi oválných polí.

Mezi zmiňovanou výzdobou brněnského Schwanzova domu a geometrickými štukaturami v Bučovicích lze tušit přímou souvislost, a to nejen na základě vizuální podobnosti, ale také vzhledem k vazbám obou stavitelů. Pietro Gabri, stavitel bučovického zámku, totiž spolupracoval se svým mladším bratrem Antoniem, kterého Janu Šemberovi i doporučoval jako svého pokračovatele. Antonio Gabri se přitom v Brně podílel na výstavbě zmíněné jezuitské koleje i Schwanzova domu. Bratry rodu Gabri, či tvůrce z jejich okruhu lze tedy pokládat za autory bučovických dekorací v podobě specifického typu štukatur, tzv. vpadlých výplní, jejichž přítomnost provází i základní klenební rozvrh sálů západního křídla. Oproti jiným štukovým výzdobám nejde o plasticky vystupující dekorace – obrazce musely být rozvrženy už v cihlovém podkladu, líc klenby tak měl dvě úrovně, které byly omítnuty štukem, a hrany vpadlého motivu se pak případně opatřily jemnou profilací. Tento způsob dekorování je příznačný zejména pro moravské prostředí kolem roku 1600.[23] Projevem tohoto cirkulování vzorů může být skutečnost, že se schéma bučovického průjezdu uplatnilo na počátku 17. století v dekorativnějším pojetí rovněž v průjezdu zámku v Kolštejně (Branné).[24] Základním vzorem pro tento typ výzdoby byly antické památky, jejichž klenební dekorace byly zprostředkovány řadou kreseb, jak v tomto případě dokládá jedna v *Codex Escurialensis* (1506–1508). Bučovické geometrické štukatury byly původně pojednány barevně, jak ukazuje dokumentace klenby dnešní zámecké kavárny z doby před restaurováním (2013). Na ní jsou patrné fragmenty světle modrých, šedavých ploch s červenými a téměř černými liniemi rámujícími vpadlý obrazec.[25]

22 Viz katalogové heslo Rosice.
23 ŘEZNÍČKOVÁ 2020, s. 15.
24 Viz katalogové heslo Branná/Kolštejn.
25 [MATULÍKOVÁ 2001].

Technika a technologie štuku, restaurování a památková obnova

V letech 2018–2019 proběhl v prostoru Císařského sálu komplexní a interdisciplinární restaurátorský průzkum, který ozřejmil jak materiálové a konstrukční, tak i technologické aspekty vybraných štukatur, a tím potvrdil jejich výjimečnost. Nové poznatky zároveň odhalily nepřesnosti v dosavadní interpretaci zdejší štukové výzdoby jako celku, která se opírala o průzkum sochy Marta z 50. let vedený Miroslavem Böswartem. Tehdy u ní bylo odhaleno terakotové jádro s přítomností bílého maltového štuku použitého pro finalizaci povrchu. Stejný technologický a pracovní postup byl poté automaticky předpokládán i u zbývajících figurálních štukatur Císařského sálu. Tvůrci měli údajně pracovat s formami; základní konstrukcí přitom mělo být terakotové jádro; svrchní vrstva měla vznikat kašírováním, nikoliv sochařskou modelační prací, jak například ve svém článku uvádějí Magdaléna Smělá a Jarmila Vacková. Autorky správně konstatovaly, že konstrukce soch je vystavěna na vnitřní armatuře („*vnitřním lešení*“), přesto se domnívaly, že pro základ všech byly použity formy a umělci proto postupovali spíše metodou kašírování než plně sochařské modelace; předpokládaly také, že formy pro tyto sochy mohly být zhotoveny jinde, snad ve Vídni. Tento názor se v novější literatuře plně ujal, jak dokládá např. hodnocení Miroslava Plačka: „…*figurální štuková sochařská výzdoba, pro kterou byla částečně použita technika kašírování předpokládající existenci keramických či sádrových forem, které mohly zčásti pocházet z vídeňských staveb.*“[26]

Aktuální výzkum nicméně prokázal, že Böswartem zjištěné materiálové pojetí a technologická výstavba soch Císařského sálu se výhradně týkají jen sochy Marta. Ta je skutečně dutá, vytvořená z terakoty, resp. složená z několika (minimálně šesti) terakotových dílů. Draperie sochy je poté dotvořena pomocí kašírované tkaniny a domodelováním v bílé štukové maltě nanášené modelováním z ruky a nikoliv tlačením z forem. Specifičnost Martovy sochy tkví ve velkorysejší prostorové hře, umocněné výrazným kontrapostem. Martova fyziognomie je v porovnání s ostatními sochami se schematičtějším výrazem téměř individualizovaná. Pečlivěji jsou zvládnuté i detaily – vlasy,

26 PLAČEK 1996, s. 104–105.

◄ RTG snímek sochy Európy. [VK]

◄ RTG snímek hlavy Lédy.
Na pravé fotografii, pořízené v razantním bočním světle, je patrný povrch s nesouvislými překryvnými nátěry a rozsáhlý druhotný tmel na bradě z poloviny 20. století s hrubozrnnou strukturou, překrytý novodobým cihlově červeným barevným nátěrem. [JV – VK]

helmice ad. – a také anatomie figury, zvláště v případě živých, bravurně vymodelovaných rukou. Velikost sochy Marta je zcela shodná s rozměry ostatních soch a je zřejmé, že se s ní muselo od počátku počítat jako se součástí výzdoby, speciálně pro lunetu Císařského sálu.[27] Rozdílnost materiálového základu u Marta a jiný tvůrčí postup mohou svědčit o specifické praxi v dílně, kde se tvořilo ze štuku i z terakoty. Stejně tak odlišnosti v technice mohou být dokladem změny koncepce a působení zcela odlišných autorů. Lze pouze spekulovat o dalších důvodech změny techniky, zda sochu Marta objednal Šembera na základě Stradou vytvořených návrhů, nebo ji Strada dodal přímo jako ukázkové dílo.

Socha Marta je jedinou sochou Císařského sálu tvořenou jiným technologickým postupem s použitím terakotového jádra. To je složeno z dílů pálené hlíny a je duté kvůli snížení váhy i stabilitě při výpalu. Jádro je nasazené na dřevěný hranol probíhající vertikálně od nohou až do hlavy, která tvoří jeden samostatný díl.[28] Na vnitřní straně terakotových dílů si lze díky provedené videoskopii povšimnout charakteristických táhlých stop ztenčování střepu, vršení nebo vybírání hlíny a lokálně přepálených míst s tmavou až načernalou barvou střepu. Po osazení a sestavení terakotových dílů došlo k dotvoření sochy jemnou bílou vrstvou intonacové omítky, jejíž složení se shoduje se složením intonaca ostatních soch a reliéfů. Povrch je na závěr sjednocen zalíčením vápenným nátěrem.

Základ štukové malty použité pro tvorbu soch i dekorativní štukové výzdoby je vápenný bez obsahu sádry. Zásadní odlišnosti lze však najít ve složení plniva a v receptuře.[29] Jádro bučovických soch je tvořeno dvěma typy malt, odlišujícími se strukturálně i barevně narůžovělým a šedým tónem. Růžové jádro u sochy Diany obsahuje směs kopaného písku bohatého na křemen s přítomností klastů minerálů a hornin, s příměsí keramiky (načervenalé zbarvení) a vzácně i skla. Jako další příměs se zde nachází drcená mramorová moučka a výrazně nakrácená zvířecí srst, která redukuje smrštění při vysychání.[30] Plnivo je středně vytříděné, jemnozrnné až střednězrnné s ojedinělou velikostí zrn do 4 mm, převažuje však velikost částic do 0,75 mm. Šedý typ jádrové omítky se nachází u býka unášejícího Európu. Omítka obsahuje směs kovářského odpadu (šedé zbarvení), křemičitého písku, příměs mramorové moučky a též drcenou cihlu. Zde je plnivo dobře vytříděné, drobnozrnné s maximální velikostí do 1 mm.[31]

Modelační vrstvy bílého štuku odebrané ze soch Európy, Karla V., Marta, štukových bust i štukového erbu se vyznačovaly téměř totožným složením i receptem použitým při jejich přípravě. Modelační štuk lze makroskopicky charakterizovat bílou barvou a střední jemností, která byla dosažena použitím vápna a vytříděné mramorové moučky. Vápno bylo připraveno z vysokoprocentního vápence, jehož složení upřesnila analýza závalků pojiva ve hmotě štuku. Rozbor plniva poukázal na použití mramorové moučky složené z kalcitu s částečkami rostlinného pletiva. Hrubozrnná frakce je tvořena zrny o velikosti do 1 mm, v některých vzorcích dosahovala velikost zrn do 1,3 mm. Zrna mramorové moučky jsou díky drcení ostrohranná a vyznačují se nízkou sféricitou. Jen ojediněle byly v rámci jemnozrnné frakce identifikovány příměsi plniva (minerál křemen, alkalický živec a biotit). Recept použitý při přípravě malt odpovídal objemovému poměru mramorové moučky a pojiva 2,5–3 : 1.

27 Terakotový Mars mohl sloužit v dílně jako vzor, podle kterého se následně tvořily ostatní sochy.

28 Jednotlivé na sucho spojované díly jsou pojištěné dřevěnými spojkami a kovovými hřeby vloženými paralelně hrotem proti sobě. Spoje byly plasticky zaretušovány vápenným štukem.

29 Analýza omítek byla provedena pomocí mikroskopických technik – polarizační mikroskopie a skenovací elektronové mikroskopie s mikrosondou. Analýzy provedli Dalibor Všianský (PřF MUNI) a Renata Tišlová (FR UPce) – [TIŠLOVÁ – VŠIANSKÝ 2020].

30 Srst se objevuje jen v jádrové maltě, která tvoří podklad pro dekorativní hřebínky kleneb.

31 Kovářský odpad obsahuje železné okuje, dřevěné uhlí a strusku. Použití kovářského odpadu v plnivu maltovin se nachází i v jádrové renesanční hmotě některých štukových děl na telčském zámku (Adam a Eva na hlavním nádvoří a v císařském erbu v zahradních arkádách). MÍCHALOVÁ – BARTŮŇKOVÁ – TIŠLOVÁ 2020.

▲ Detail Dianiných nohou s odhalenou částí vnitřního dřevěného lešení. [VK]

Další typ malty použili štukatéři pro přitmelení a zajištění soch ke zdi. Tu lze vizuálním průzkumem jasně identifikovat díky šedookrové barevnosti a výrazné nehomogenitě.[32] Pojivem malty je bílé vzdušné vápno; plnivo se skládá z hlavní složky kopaného písku a mikritového vápence bílé barvy, jehož klasty jsou makroskopicky určujícím identifikačním znakem malty.[33] Plnivo dále obsahovalo rostlinné složky, minimální množství mramorové moučky a příměs kovářského odpadu.

Ostatní sochy v Císařském sálu nevznikly odlitím z formy a od sochy Marta se odlišují nejen technologickým postupem, ale i použitými materiály. Jejich štukovou hmotu autoři nanášeli v několika vrstvách postupnou modelací z ruky na důmyslně propracovanou vnitřní kostru. Její základ tvořila nosná konstrukce ze dřeva, jež umožňovala manipulaci s dílem a jeho případné vznesení na místo určení a ukotvení do pozadí lunety.[34] Na ni navazovaly vnitřní armatury z dřevěných hranolů, drátů a hřebů. Takto připravená kostra sloužila dále jako podklad pro vytvoření objemů štukových figur z textilií a hrubého štuku.[35] Sochy kotví k pozadí drátěná táhla. Štuk se vrstvil postupně pomocí dvou typů štukových malt. Základní modelace jsou z hrubšího jádra s textilií, povrch je z bílé jemné modelační vrstvy provedené po dokončení draperií na modelovaných sochách přímo ve výklenku.[36] Až po potažení soch bílým modelačním štukem došlo na rubové straně k překrytí kotvicího systému třetím typem nahozené malty, jen nahrubo zarovnané zednickou lžicí.[37] Stejný konstrukční postup, bohatý na armování, je uplatněn na ostatní štukové výzdobě. Jde o busty císařů i další prvky obklopující ústřední sochy v lunetách (např. drobné sochy zvířat okolo Diany, postava Turka, ležící kůň u jezdecké sochy Karla V., trofeje a zbroj kolem Marta).[38] Sochařskou výzdobu lunet i bust doplňují detaily z dalších materiálů. Terén u soch v lunetách doplňují přírodniny, struska, kameny, části rostlin a mušle, atributy plastik, girlandy. Vavřínové věnce bust tvoří polychromovaný a zlacený měděný plech. Výrazný dekorativní prvek tvoří také různě barevná skla použitá pro inkrustaci povrchu soch i okolní dekorativní výzdoby. Skla byla osazena buď do čerstvého intonaca, nebo do zavadlého povrchu na lepivou vrstvu. Na základě analýzy složení skel rozeznáme jejich původ z několika různých období. Nejstarší skla pochází z časového rozmezí 14. až první poloviny 16. století a jsou pravděpodobně druhotně užitými fragmenty vitrážových oken.[39] Dále se zde nacházejí skla z druhé poloviny 16. až závěru 17. století a nelze určit, zda jsou z renesanční fáze, nebo jde o mladší barokní opravy. Chybějící skla doplnili restaurátoři při obnově štukové výzdoby v 50. letech 20. století.[40]

Povrch štuků Císařského sálu je polychromovaný a zlacený. Současná podoba s výraznou polychromií však pochází s největší pravděpodobností až z počátku 18. století, z barokní fáze oprav, a dále z posledního restaurátorského zásahu v 50. letech 20. století, který – jakkoliv diskutabilní – navazoval na starší úpravy povrchu (scelení povrchu bílým nátěrem, přezlacení a rekonstrukce polychromie). Původně však štukové výzdobě dominovala bílá barva s akcenty polychromie, zlacení a lokálních doplňků kontrastujících barevných skel.[41] Nejstarší zlacení pravým plátkovým zlatem je provedeno technikou olejového zlacení či mordantu.[42] Na samotných sochách je provedena polychromie velmi střídmě (např. oči, Martova helmice), zcela v intencích dobové módy a zpracování bílého římského štuku (it. *all´antica*).

32 Malta podobného složení byla použita také v jádrové maltě hřebínků klenby, která tvoří podklad pod dekorativní výzdobou. Analýzy provedli Dalibor Všianský (PřF MUNI) a Renata Tišlová (FR UPce) – více viz [TIŠLOVÁ – VŠIANSKÝ 2020].

33 Písek tvoří středně vytříděná směs hornin a minerálů, v níž je majoritní křemen, minoritně je zastoupen alkalický živec a plagioklas. Z hornin byly zjištěny klasty pískovců s karbonátovým tmelem až písčitých vápenců, mikritových vápenců a drobových pískovců. Velikost zrn dosahuje maximální velikosti 2,5 mm. Analýzy provedli Dalibor Všianský (PřF MUNI) a Renata Tišlová (FR UPce) – více viz [TIŠLOVÁ – VŠIANSKÝ 2020].

34 Dřevěná nosná konstrukce jezdecké sochy Karla V., stejně jako Európy a Diany, je koncipovaná patrně do tvaru písmene L. Stavbu lešení nejlépe prezentuje detailní vizuální průzkum jezdecké sochy Karla V.: základem horizontální části lešení na římse je mohutná deska z hrubých nehoblovaných fošen z tvrdého dřeva; vertikální část lešení tvoří užší fošna zazděná do lunety, jejíž vyboulení je zřetelné na omítce v pozadí hladké lunety a v defektu pozadí. Podobný typ lešení nalezneme i u sochy Diany. Ta spočívá na mírně vyvýšené (maltou podhozené) dřevěné desce. Pozadí lunety za sochou Diany je též nerovné a opět naznačuje zazděnou vertikální konstrukci.

35 Z provedeného průzkumu mobilní radiografií díky vytvořenému kontrastu na RTG snímcích detekujeme vysoce propustný materiál obalující armující prvky; samotnou textilii RTG snímky nedetekují – viz [VALACH – EISLER 2019].

36 Hrubá, jádrová malta byla použita patrně pro utváření objemnějších částí plastik (těla zvířat). Hmoty jsou velmi silné, nanášené ve vrstvách. Nelze vyloučit i další modifikace jádrové malty, které se stávajícím průzkumem nepodařilo zjistit. U subtilnějších částí a u povrchových modelací naopak jádrová malta zcela chybí.

37 Modelační vrstva je nanesena a pečlivě zpracována jen na pohledových částech soch. Z rubové strany zůstaly sochy neopracované.

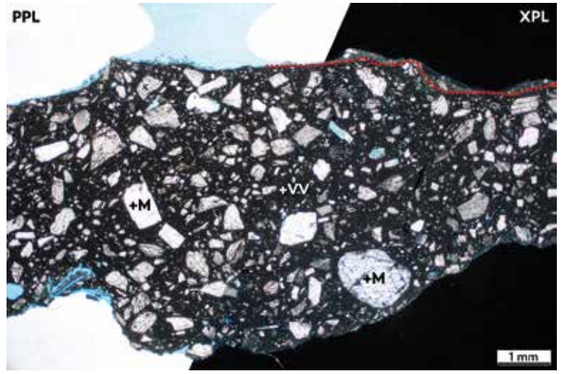
38 Ani v případě bust císařů nejde o odlitky ani výdusky, ale též o proces postupného tvůrčího nanášení štukové hmoty na vnitřní výztuž (konstrukci se však mobilní radiografií nepodařilo vizualizovat). Vizuální i materiálový průzkum však vnitřní výztuž konopnou textilií nebo koudelí jasně prokázal. Analýzu textilních vláken nalezených v bustě Marca Aurelia provedla Alena Hurtová – viz [HURTOVÁ 2020].

39 Skla jsou silně degradovaná rozpadem a odbarvováním.

40 Viz [ROHANOVÁ 2019]; k dalším zjištěním více [HURTOVÁ – TIŠLOVÁ 2018]; viz také [TIŠLOVÁ 2021].

41 Jde o girlandy, věnce, drobný rostlinný dekor nebo třeba modré pozadí vytlačovaných štuků hřebínků klenby. Pod modrou retuší z poloviny 20. století obsahující umělý ultramarín se při průzkumu našla starší modrá vrstva se smaltem. S jistotou však nemůžeme určit, zda představuje původní vrstvu, anebo pochází z pozdějších barokních oprav. Smalt byl rovněž nalezen pod modrými skly z druhé poloviny 16. století až konce 17. století a dále v lunetách u nástěnných maleb na pozadí štukových soch. Využití smaltu lze tedy buď považovat za renesanční, nelze však ani vyloučit jeho využití v souvislosti s předpokládanou první větší opravou štukových soch a celkové výzdoby sálu na začátku 18. století. K analýzám skel i podmaleb viz [ROHANOVÁ 2019]. K nálezu smaltu na nástěnných malbách viz [VOJTĚCHOVSKÝ – GRANČÁK – ČIVRNÁ 2020].

42 Oprava z poloviny 20. století je shodně provedena na olejový podklad (mixtion) pravým plátkovým zlatem, pro identifikaci novodobé fáze je určující obsah barytové běloby a vysoký obsah hlinek v olejovém podkladu. K podrobným analýzám zlacení viz [HURTOVÁ – TIŠLOVÁ 2018]. Ke zlacení na soše Marta více [TIŠLOVÁ 2021].



▲ Výbrusový preparát štukové malty odebrané ze zad býka unášejícího Európu – bílý štuk je tvořen vápnem páleným z vápence (VV) a drcenou mramorovou moučkou (M), snímek z polarizačního mikroskopu v procházejícím bílém světle v II a X nikolech. [DV – RT]

Dvojice štukových soch v Ptačím pokoji – Léda s labutí a Jupiter – oproti štukaturám Císařského sálu zůstávala spíše na okraji vědeckého zájmu. Podobně marginálně je zastoupena i historická dokumentace stavu výzdoby na konci 19. století anebo v polovině 20. století, kdy došlo také ke kompletnímu restaurování do té doby značně ztmavlých maleb a štukových soch.[43] Dnešní barevnost plastik imitující vzhled keramiky je odlišná od štukové výzdoby Ptačího pokoje a Císařského sálu, možnost srovnání je tedy zkreslená. Při podrobném studiu však můžeme najít několik styčných bodů. Ty se týkají jak konstrukcí soch, které byly podobně jako v případě Císařského sálu zkoumány pomocí mobilní radiografie, tak obdobných charakteristik parametrů u analýzy štukových malt.[44] Stejně jako v Císařském sálu jsou sochy Lédy a Jupitera vytvořeny ze štuku vrstveného nanášením z ruky na kovovou konstrukci propojenou s dřevěnou kostrou/lešením, která vykazuje v případě sochy Lédy podobné konstrukční řešení jako u soch vedlejší prostory. Shodný je v případě sochy Lédy tvar lešení do písmene „L“ se spodní podlážkou stlučenou z několika prken a uloženou na římse. Zadní část je však oproti sochám v Císařském sálu vložená do samotné hmoty soch, a nikoliv do omítky lunet. Socha Jupitera s orlem je řešena odlišně adjustováním na dutém hranolovém podstavci ze dřeva, potaženém štukem s ukotvením na drátěné armatury a výztuže. Socha Jupitera je rozměrově drobnější a její výztuže proto tvoří svazky tenkých drátů (patrně obalené koudelí), oproti tomu jsou mohutnější křídla orla v celém objemu protnuta tlustšími propletenými kovovými armaturami. Celá socha je kotvená do pozadí mohutnými hranolovými trny.[45] Podobně je řešena i kompozičně složitější socha Lédy.[46] Kromě odchylek v konstrukčním řešení najdeme rozdíly též ve složení štukových malt. Jádrovou vrstvu se zbytky konopných vláken tvoří dva složením shodné nánosy bílého až slabě narůžovělého štuku o mocnosti do 15 mm s pojivem na bázi bílého vzdušného vápna.[47] Zásadnější rozdíl oproti jádru soch z Císařského sálu je plnivo jádrových vrstev. Zde jej tvoří směs drcené cihly a drceného mramoru složeného z kalcitu, s minoritní příměsí křemenného písku.[48] Plnivo je překvapivě dosti jemnozrnné, velikost dosahuje max. 0,9 mm.[49] Receptura jádrové malty je velmi bohatá na pojivo, přibližný poměr pojiva a plniva dosahuje ca 2 : 1 v objemových dílech.

Vrstva intonaca je na rozdíl od soch z Císařského sálu velmi tenká, max. do tloušťky 1,5 mm. Charakteristika vrstvy i složení se velmi podobá jádrové maltě. Tvoří ji bílá, díky malé příměsi cihlové moučky světle okrová vrstva jemného vápenného štuku. Pojivo tvoří bílé vzdušné vápno připravené z vápence; plnivo se skládá z identické směsi plniv s majoritním obsahem keramiky a mramorové moučky s velikostí zrn do 0,6 mm. Recept použitý pro přípravu modelační vrstvy se přibližně shoduje s vrstvou jádra a odpovídá objemovému poměru 1,5–2 : 1.

Jak ukazují sondy i průzkum povrchových vrstev, vrstva intonaca je na většině povrchů narušena nebo odstraněna, patrně v důsledku poškození nebo nevhodného čištění. Pokud se intonaco dochovalo, je uhlazeno a nelze vyloučit, že štuky mohly být, díky použitému plnivu, prezentovány možná v odstínu slonové kosti. Nasvědčují tomu také pozdější úpravy, které byly

43 Více k restaurování Ptačího pokoje viz kapitola Restaurování, dále viz KRAJČÍROVÁ – MÍCHALOVÁ 2020.
44 Výsledky radiografie v Ptačím pokoji viz [VALACH – EISLER 2020]. Analýzy provedli Dalibor Všianský (PřF MUNI) a Renata Tišlová (FR UPce) – viz [TIŠLOVÁ – VŠIANSKÝ 2020].
45 Kotvení bylo prokazatelně provedeno až po vzniku výmalby lunety, neboť poškození vzniklá kotvením byla zatmelena vysprávkou a přeretušována.
46 Silnější objemy štuku i subtilnější modelace (hlava, krk labutě, křídla labutě, nohy) byly fixovány silnějšími armaturami propletenými dráty a obaleny konopnou koudelí. K analýze textilních vláken použitých pro obalení kovové armatury v zobáku labutě viz [HURTOVÁ 2020].
47 Počet vrstev se mohl proměňovat v závislosti na mocnosti modelovaného objemu, vrstvy jsou však tvořeny ze stejného typu jádrové malty. Pojivo tvoří shodně bílé vzdušné vápno, v matrici se nachází četné inkluze pojiva (závalky) a nedopal, které naznačují, že surovinou pro přípravu vápna byl vysokoprocentní vápenec.
48 Keramika (drcená cihla) a mramorová moučka jsou zastoupeny v poměru cca 1 : 2; jemnozrnný křemen a další klasty minerálů a hornin (muskovit, biotit, amfibol, alkalický živec) jsou v plnivu přítomny jen vzácně. Mramor pochází ze dvou odlišných zdrojů – první, majoritně zastoupený typ tvoří hrubě krystalický mramor, druhý se vyznačuje drobnější krystalinitou. Oba mramory jsou složené z kalcitu.
49 Jednotlivé druhy plniva vykazují odlišný tvar; zatímco klasty mramoru jsou angulární (ostrohranné) díky drcení, klasty keramiky a písku mají spíše zaoblený tvar s vyšší sféricitou (zaoblením).

◄ Originální povrch štuku bez povrchových nátěrů na soše Dia, snímek ve zpětném zrcadle. [VK]

50 Okrové nátěry navazující na povrch štuku jsou dochovány nesouvisle kvůli pozdějšímu poškození nebo čištění povrchu. Tvoří je vápenné, hlinkami tónované nátěry s příměsí organické příměsi nanášené v jedné až čtyřech vrstvách. K průzkumu více viz [HURTOVÁ – TIŠLOVÁ 2021].
51 Na povrchu okrových nátěrů je viditelná ztmavlá vrstva s vyšším obsahem organického pojiva a hlinkami, která patrně prošla alterací. Následné vrstvy tvoří hnědo-červený barevný nátěr, který znovu prošel přeměnou.
52 Soubor je uložen ve fondech zámku Lednice. MÍCHALOVÁ – VOJTĚCHOVSKÝ – KRAJČÍROVÁ 2020.
53 Scelováno retuší v polovině 50. let 20. století (modré pigmenty).
54 [ŠABATOVÁ 2006], s. 118.
55 ANONYM 1887.

nejprve realizovány světle okrovými vápennými nátěry.[50] Teprve později došlo k přetírání hnědočervenými nátěry, které jsou prokazatelně až druhotné. Příčinu změny barevného konceptu imitující vzhled terakoty odhalují odebrané mikrovzorky. Na povrchu okrových nátěrů totiž v minulosti došlo k alteraci nátěrů, projevující se ztmavnutím povrchu.[51] V souvislosti s archivními zprávami můžeme tuto přeměnu přisoudit působení tepla či otevřeného ohně, o kterém se neurčitě bez bližší datace zmiňují archivní prameny. Alteraci a degradaci vrstev lze na vzorcích vysledovat hned dvakrát v poměrně krátkém časovém odstupu v období předcházejícím rozsáhlému restaurování v 50. letech 20. století.

Dokumentace úprav a proměn výzdoby a zejména štukatur bučovického zámku začíná na sklonku 19. století, kdy vznikl první soubor fotografií.[52] Ten dokládá, stejně jako nejstarší restaurátorská dokumentace z roku 1952, četná mechanická poškození (odlomení štukatur a ztrátu skel). Tyto defekty se musely vyskytnout již mnohem dříve, o čemž svědčí mladší, barokní úpravy štukové výzdoby: štukové doplňky, doplňky skel, a především modré polychromie štukového dekoru, jak u hřebínků klenebních žeber,[53] tak v lunetách u nástěnných maleb tvořících pozadí štukových soch. Lze spekulovat, zda tato úprava nesouvisela s pracemi v zámku na přelomu 17. a 18. století. Další opravy se prováděly za knížete Jana II. z Lichtenštejna, významného sběratele a znalce umění, který měl na začátku 20. století uvažovat o restaurování zámeckých pokojů, což mu však nebylo jeho poradci s ohledem na údajnou nedůležitost doporučeno.[54] Jan z Lichtenštejna po konzultaci s Památkovým úřadem ve Vídni poskytl prostředky na dílčí restaurátorské práce v zámecké kapli a dalších místnostech.[55]

Po převzetí zámku Národní kulturní komisí v roce 1948 vznikl záměr co nejdříve zpřístupnit renesanční prostory zámku veřejnosti. To předpokládalo jejich restaurování, „*slohově čistou a dokonalou rekonstrukci vnitřního zařízení, někde dokonce s novým vymalováním interiérů*“.[56] Restaurátorské práce byly nato svěřeny restaurátorskému ateliéru pražského družstva Tvar, který vznikl v roce 1948 jako sdružení výtvarných umělců včetně restaurátorů. Jeho vedoucí architekt František Mayerhoffer v srpnu 1951 Bučovice navštívil a na základě prohlídky Císařského sálu stanovil postup a rozpočet restaurátorských prací. Pro restaurování byl vybrán uznávaný restaurátor, sochař Miroslav Böswart, absolvent Uměleckoprůmyslové školy v Praze, který se restaurování věnoval od 30. let. Malířskou částí oprav byl pověřen původem německý malíř Antonín Erhardt, absolvent Kunsthochschule v Halle an der Saale. První popis neuspokojivého stavu výzdoby Mayerhoffer vypracoval na konci roku 1951. Štukovou výzdobu, u níž zmiňuje zbytky polychromie, doporučuje vyčistit, v chybějících partiích doplnit, včetně ztracených částí zlacení, a to tak, „*aby nebyla zkreslena původnost štuku*“.[57] Po započetí prací v lednu 1952 Böswart pak již otevřeně konstatoval žalostný stav štuků: „*Tyto plastiky jsou vesměs ve stavu desolátním. Části jsou zuráženy a barevná sklíčka jsou vyloupaná.*“[58]

Hlavní pozornost byla věnována Císařskému sálu. Restaurování se týkalo všech štukových dekorací – figurálních i ornamentálních rámů a žeber klenby. Nejprve byly povrchy očištěny a v nutné míře doplněny; rozsáhlejší doplňky byly konzultovány s přednostou Státního památkového ústavu v Brně Vladimírem Dufkem a dalšími (Břetislav Štorm, Ema Charvátová, František Mayerhoffer). Na základě toho došlo k rozhodnutí rekonstruovat hlavy zvířat v Dianině lunetě, části postroje koně císaře Karla V., draperie na býku u Evropy a festony na portálu. Naopak v torzu měla zůstat (a zůstala) nedochovaná paže Turka. Součástí restaurování bylo i vložení chybějících barevných skel, čištění a doplnění zlacení, které realizoval člen družstva Tvar Alois Kutílek s Miloslavem Černým. Zlacení se však týkalo jen detailů, na kterých se již zlatá vrstva vyskytovala. Obdobně restaurátoři postupovali i v případě obnovy skel. Práce v Císařském sálu byly dokončeny v únoru 1953, kdy byla provedena sjednocující povrchová úprava soch a malířsky neutrální pojednání jejich pozadí. Následujícího roku se pokračování restaurátorských prací ujal (do roku 1956) František Fišer a některé dílčí zásahy se týkaly i štukatur: v roce 1956 v rámci dokončování oprav Císařského sálu prováděl Josef Tichý rekonstrukci zlacení a následnou patinaci na štukaturách, římsách a portálu. Současně byla upravena i příliš jasná barevnost sklíček na portále. Další restaurování výzdoby Císařského sálu realizoval poté až v 80. letech František Sysel na malbách okenních špalet; štukových soch se další zásahy nedotkly.

Zcela recentní zásah představuje restaurování sochy Marta, které bylo ukončeno v srpnu 2021,[59] na něž plynule navázalo restaurování malby na pozadí.[60] Cílem zásahu byla kromě lokálních oprav a hmotového zajištění sochařské výzdoby redukce zásahu z poloviny 20. století, který velmi razantním způsobem poznamenal estetickou podobu díla. Zásadním

56 UHLÍKOVÁ 2004, s. 170. Nová expozice, jejíž koncepci připravila Ema Charvátová, měla prezentovat náznakovou instalaci renesančních interiérů v přízemí a renesanční zahradní umění a fortifikační stavby 16. a 17. století v prvním patře.

57 Cit. dle MÍCHALOVÁ – VOJTĚCHOVSKÝ – KRAJČÍROVÁ 2020, s. 68, pozn. 27.

58 Cit. dle MÍCHALOVÁ – VOJTĚCHOVSKÝ – KRAJČÍROVÁ 2020, s. 68.

59 [MAJOROŠ 2021].

60 Restaurování maleb započalo v srpnu 2021 s plánovaným ukončením v prosinci roku 2021. BUDE UPŘESNĚNO

61 Práce na konzervování a restaurování figurální a ornamentální štukové výzdoby „dvou sálů vpravo od vestibulu“ (předsíň Císařského sálu) a sál rohový (Ptačí pokoj a Pokoj pěti smyslů?) byly zadány Miroslavu Böswartovi dne 31. 5. 1955. Práce započaly dne 6. 6. 1955, byly fakturovány v prosinci téhož roku. KRAJČÍROVÁ – MÍCHALOVÁ 2020, s. 39–47.

62 Rozpočet na opravy štuků ze dne 4. 4. 1955, nový spisový archiv NPÚ, ÚOP v Brně. Za práce na štukaturách byla požadována částka 2 580 Kč. Viz také KRAJČÍROVÁ – MÍCHALOVÁ 2020, s. 36–37.

63 K potvrzení domněnky o požáru prozatím nebyly zjištěny konkrétní písemné prameny. FIŠER – LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, s. 134.

v tomto ohledu bylo snímání druhotných bílých nátěrů a přezlacení na starší vrstvy vztažené buď do období vzniku díla, nebo počátku 17. století. Díky restaurování tak došlo k částečnému odhalení starší podoby díla, která se, jak se ukazuje, příliš nelišila od stavu po restaurování v polovině 20. století. Snahou současného zásahu však oproti restaurování ve 20. století nebylo překrýt povrchy novými úpravami, ale představit dílo ve větší původnosti se snahou o potlačení provedeného zásahu.

O pozdějších úpravách Ptačího pokoje se z dobových záznamů mnoho nedovídáme, ale z kusých informací můžeme usuzovat, že se jednalo o práce spíše konzervačního charakteru. Víme, že opravy štuků zde proběhly až v závěrečné etapě restaurování sálů západního křídla a v době, kdy byly práce v Císařském sálu ukončené a zkolaudované. Stejně jako v Císařském sálu prováděl restaurování štukových soch Miroslav Böswart.[61] V rozpočtu prací na štukové výzdobě se uvádí čištění plastik a domodelování chybějících částí, včetně vyčištění a opravení hlavní římsy.[62] Z recentních průzkumů dále vyplývá, že na závěr došlo k sjednocení povrchu jednotným pojednáním v barvě terakoty se žlutým stínováním a k obnově zlacení. Na soše Lédy byly barevně imitovány drahé kameny ve žluté, modré a červené barevnosti. O obnově Lédy a Jupitera existuje i další záznam. V závěrečné zprávě Františka Fišera k provedeným pracím z roku 1954 a 1955 se uvádí jeho domněnka, že v Ptačím sále a v Pokoji pěti smyslů byl kdysi požár, jenž omítky s malbami poškodil (odtud též název „černý“, tj. ptačí) a situaci zhoršila i pozdější oprava maleb (olovnatou bělobou, která zčernala). Dále je pak zmíněno opakované zatékání vody z prasklého potrubí na klenbu a špalety. Postup obnovy maleb (a možná i štuků) probíhal čištěním vlhkým hadrem, čímž se zřejmě saze a nečistoty ještě více zatřely do již porušené malby.[63]

V případě štukových soch Lédy a Jupitera si tedy díky záznamům, provedenému stratigrafickému průzkumu a analýzám mikrovzorků můžeme být jisti, že není v současnosti prezentován původní povrch, ale přemalba z poloviny 20. století, která překrývá starší poškozené vrstvy a to včetně původního povrchu štuku. Oproti sochám v Císařském sálu prošly sochy Lédy a Jupitera častější údržbou, kterou rozhodně nemůžeme pokládat za kvalitní a odbornou, neboť údržba soch se víceméně redukovala na zatírání povrchu monochromními nátěry, příp. doplnění štuku, které bylo provedeno při posledním zásahu v roce 1955. Jejich nánosy v současnosti skrývají vysokou kvalitu sochařských děl a restaurování soch by pomohlo jejich docenění, ačkoliv by představovalo nelehkou výzvu pro restaurátora a možné překvapení i pro historiky umění, kteří dlouhodobě vnímali díla jako terakotová.

ONDŘEJ JAKUBEC (RED.) – LUCIA KRAJČÍROVÁ – ZDEŇKA MÍCHALOVÁ – VERONIKA ŘEZNÍČKOVÁ – RENATA TIŠLOVÁ – VERONIKA K. WANKOVÁ