



RENEŠANČNÍ A MANÝRISTICKÉ ŠTUKATÉRSTVÍ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ



Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě

PAVEL WAISSER (ed.)



renesanční a manýristické
štukatéřství v Čechách
a na Moravě

Tato publikace byla vydána v rámci projektu *Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě* (DG18P02OVV005), který probíhal v letech 2018–2022 jako součást Programu na podporu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity Ministerstva kultury České republiky (NAKI II). Partnery projektu byli Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci a Národní památkový ústav, Generální ředitelství.

Lektorovali

Ing. Mgr. Jan Beránek, Ph.D.

Ing. Jan Válek, Ph.D.

Texty

Lucie Bartůňková, Karin Černá Sojková, Lukáš Černý, Iva Ehrenbergerová, Josef Faltíčko, Petr Fidler, Jan Fiřt, Robert Gája, Milena Hajná, Petra Hečková, Radka Heisslerová, Ondřej Jakubec, Zdeněk Kovářík, Lucia Krajčírová, Vojtěch Krajčíček, Zuzana Křenková, Petr Kuneš, Zdeňka Míchalová, Pavla Mikešová, Pavel Mrověc, Michaela Pavelková Rýdlová, Eliška Racková, Veronika Řezníčková, Vladislava Říhová, Renata Tišlová, Zdeněk Vácha, Markéta Vlková, Pavel Waisser, Jana Waisserová, Veronika K. Wanková, Jana Zapletalová

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2022

ISBN

978-80-244-6254-7 (print)

978-80-244-6255-4 (online: iPDF)

DOI

10.5507/ff.22.24462547



Obsah

s. 10	Úvodní glosa	s. 163	KATALOG
s. 14	Stručný nástin přístupů, východisek a současného stavu interdisciplinárního výzkumu renesančních a manýristických štukatur v České republice		I. FIGURY
s. 22	Fenomén štukatérství v záalpské Evropě: k recepci italské renesance	s. 167	Bechyně
s. 36	Umělci od Luganského jezera a z blízkých regionů v českých zemích jako nositelé know-how realizace štukových dekorací	s. 195	Boskovice
s. 48	Renesance v českých zemích: sociální a kulturní kontext	s. 209	Bučovice
s. 62	Štukové dekorace v městských profánních stavbách	s. 239	Český Rudolec
s. 72	Štukové dekorace v aristokratických sídlech	s. 251	Jindřichův Hradec
s. 86	Renesanční štukatury v kontextu sakrálního a sepulkrálního umění	s. 283	Katovice
s. 100	Několik poznámek k významným zaniklým či fragmentárně dochovaným štukovým dílům	s. 291	Kratochvíle
s. 118	Technologická a materiálová charakteristika renesančních štukatur v Čechách a na Moravě	s. 327	Nelahozeves
s. 134	Technika štku, výtvarné a řemeslné postupy	s. 349	Praha-Hradčany (Arcibiskupský palác)
		s. 367	Praha-Liboc
		s. 403	Telč
		s. 429	Znojmo-Louka
			II. ORNAMENTIKA
		s. 443	Běhařovice
		s. 451	Brandýs nad Labem
		s. 467	Branná (Kolštejn)
		s. 487	Dobruška
		s. 497	Dolní Kounice
		s. 505	Hradec nad Moravicí
		s. 515	Hranice
		s. 527	Cheb
		s. 535	Litomyšl
		s. 549	Praha-Hradčany (Pražský hrad)
		s. 573	Rosice
		s. 583	Strážek
		s. 591	Tatenice
		s. 605	Uherčice
		s. 613	Velké Losiny
		s. 631	Vičice
		s. 639	BIBLIOGRAFIE A PRAMENY
		s. 681	RESUMÉ/SUMMARY
		s. 689	REJSTŘÍKY A SEZNAMY

Úvodní glosa

PETR FIDLER

Když se jednoho všedního odpoledne roku 1480 uvolnila na Oppiu, jednom ze sedmi pahorků Věčného města, hlína pod malířem Pinturicchiem, nikdo ještě netušil, jaký ohlas bude mít následné odhalení legendárního Zlatého domu císaře Nerona s jeho sály vyzdobenými štukem a freskami. Zkoumání antických zřícenin inicioval tehdy kardinál Giovanni de' Medici a objevy zpřístupnil zainteresovaným. Umělcům jako Pinturicchio, Luca Signorelli, Filippino Lippi, Raffael Santi a dalším se tak zjevil dosud nepoznaný svět bohatého ornamentálního tvarosloví antických interiérů. Rozverné příšerky v rostlinných rozvilinách na stěnách a klenbách sálů a v podzemních jeskyních neboli grottách, které připomínaly drolerie středověkých rukopisů, se měly stát pod označením „groteska“ významným obohacením raně novověkého ornamentu. Grotty na Oppiu se staly brzy vyhledávaným místem studia pro umělce z celé Itálie. Jak zmiňoval jeden anonymní umělec z Lombardie roku 1496, grotty byly v každé roční době plné malířů. Léto se v nich zdálo chladnější než zima a návštěvníci se v nich plazili na břicho vyzbrojeni chlebem, šunkou, ovocem a vínem, aby vypadali ještě bizarněji než figury grotesek. Bezesporu nejvýznamnější archeologický objev raného novověku se měl stát podnětem pro umění západního světa po celá staletí nejenom díky odhalenému formálnímu aparátu, ale především svým dopadem na vývoj uměleckých technologií, neboť štukové dekorace Domu Aurea měly brzy odhalit tajemství antického *stucco duro*.

Expanze štukové techniky *all'antica*, která se „převalila“ přes hradbu severoitalských Alp, se v prostředí záalpských zemí projevila v celé šíři své poetiky – nová technika, jež nahradila sádrovou masu používanou od raného středověku, nové formy, motivy i příběhy. Modelace a nanášení plastické bílé hmoty na horizontální, sférické či vertikální plochy zahrnovaly jak mechanické technologické postupy – nalepování prefabrikovaných štukových odlitků, např. rozet, či ražbu tuhnoucí masy matricemi do pásů perlovce, vejcovce –, tak i individuální modelaci štukových ornamentů a figurálních motivů. Jednoduché plošné obrazce mohl štukatér vyřezávat i z nanesené hmoty, a snad proto býval v dobových pramenech ve střední Evropě označován někdy jako „Kalkschneider“.

Štuk je haptické umění par excellence! I když ani štukatérské řemeslo se neobejde bez náradí potřebného k nanášení štukové masy na podkladovou omítku a vhodného k její modelaci, přesto tušíme, že umělec ji modeluje s vyšším podílem hmatu prstů než malíř odkázaný na štětec nebo sochař



- ◀ Řím, Domus Aurea, klenba sálu se štukovými dekoracemi a freskami, 64 n. l. [WIKI]

na svá dláta. Štuk je spjat téměř výlučně s architekturou, kterou člení, ozřejmuje její tektoniku, anebo jí dává „promluvit“ ve smyslu *architecture parlante*. Použijeme-li metaforické srovnání architektury s živým tělem, pak její konstrukce a hmota představují kostru a svalstvo a její povrchové plochy odpovídají pokožce architektury, její „epidermis“, která je nositelem výrazu.

V raně novověké architektuře štuk doplnil, nebo dokonce zcela nahradil členění ploch kamennými články žeber či říms. Rozvrh štukového dekoru propůjčuje ploše architektury řád, který respektuje, zdůrazňuje, anebo naopak neguje její strukturu. Rozvrh spočívá ve tvorbě rámců, v jejich vyplnění a posléze propojení. Vzniklou plastickou sítí nebo rastrem, spolu s volbou ornamentu, propůjčuje štukatér plochám, a tím i jimi vymezenému prostoru modalitu a tonalitu navozující požadovanou „atmosféru“. Tuto primární funkci dekorace lze symbolickými znaky, alegoriemi a „historiemi“ obohatit. Specifickou a často dominantní složkou štukových dekorací byly motivy grotesek s jejich bájným „zvěřincem“. Náměty pro alegorická a narativní zobrazení dodávala řecká mytologie, Ovidius a římská etická paradigmata. Často enigmatická vyobrazení provokují naši zvědavou mysl k luštění jejich mnohovrstevného významu. Zda však byli objednavatelé štukových dekorací vždy schopni meditovat o novoplatonské mystice, dionýsovských principech či „teologickém“ významu grotesek tak jako sofistikované kruhy italských humanistických intelektuálů, nevíme. Zdá se, že byli především potěšeni skurilním světem bájných stvoření a pobaveni úžasem přítomných.

Lo stucco si fa presto, a proto tato technika mohla být považována za *arte povera*. Platilo to rovněž o používaných komponentech štukové hmoty, s výjimkou mramorové moučky lehce dostupných. Její odlévané i ražené formy pocházely z pokladnice architektonického a ornamentálního instrumentáře antické architektury sloupových řádů. Antropomorfní, zoomorfní či florální motivy zrcadlily tradici antického sochařství a malířství.

Poetika štku jako jednota obsahu, formy a technologie se spolu s architekturou, malířstvím a sochařstvím stala významným prostředkem šíření humanistické mediteránní kultury zvané renesance na evropském kontinentu a její tvůrci, štukatéri, se na její expanzi podíleli značnou měrou.

Stručný nástin přístupů, východisek a současného stavu interdisciplinárního výzkumu renesančních a manýristických štukatur v České republice

PAVEL WAISSER

- 1 WEYER 2015.
- 2 WAISSEER – WAISSEEROVÁ – TIŠLOVÁ – HEČKOVÁ 2020.
- 3 Program aplikovaného výzkumu a vývoje národní kulturní identity Ministerstva kultury České republiky (DF11P01OVV027).
- 4 WAISSEER – WAISSEEROVÁ – TIŠLOVÁ – HEČKOVÁ 2020, s. 12–15.
- 5 KARNET 1961; LOSOS – GAVENDA 2010.

Štukatérství je specifickou uměleckořemeslnou technikou, jež bývá v komplexních dekorativních systémech spolu s nástěnnou malbou součástí architektury, umožňuje ale vytvářet i autonomní sochařská díla, mnohdy s polychromií či zlacením na povrchu. Standardní uměleckohistorické přístupy sledující linie autorství, objednavatelů, funkce, ikonografii apod. jsou u renesančního štku často málo vypovídající a v současnosti musí být nezbytně rozšířeny o restaurátorské a návazné technologické průzkumy. Následně je vše souhrnně interpretováno. Interdisciplinární výzkum pak musí být ukotven i revizí a výkladovými překlady terminologie se srozumitelností pro všechny disciplíny v mezioborovém spektru památkové péče.

K tomu recentně přispívají mezinárodní glosáře, za všechny uvedme *EwaGlos (European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces)*, jež je zaštitěna Hornemannovým institutem v Heidelbergu.^[1] Bohužel české jazykové prostředí zatím na podobných počinech neparticipuje. Proto je nutné v rámci českého mezioborového diskurzu řešit u každého syntetizujícího souhrnného výzkumu dílčích fenoménů materiálové kultury terminologické aspekty autonomně, spojením lingvisticko-sémiotické analýzy s živým jazykem restaurátorské praxe.

Potřeba dialogu mezi vědními disciplínami, který se díky technickým a technologickým pokrokům rozvíjí čím dál intenzivněji v posledních dekádách, se vyjevila velmi jasně už při práci na knize *Renesanční štuková díla zámku v Telči*,^[2] která vznikla jako epilog jedné z výzkumných větví projektu *Vybrané památkové postupy pro zkvalitnění péče o sochařské a stavební památky (2011–2015)*.^[3] Interdisciplinárním statím představujícím jednotlivé prostory telčského zámku s renesančními štuky zde předcházely syntetizující kapitoly věnující se štukaturám v římské antice, v evropském umění 16. století, ale v základu též teoreticko-technologickým východiskům ve vazbě na architektonické traktáty a materiálové charakteristiky. Publikace také v úvodu shrnula dosavadní výzkum renesančních štuků v České republice. I z tohoto souhrnu jasně vyplynula roztříštěnost dosavadních poznatků pro české prostředí,^[4] navíc s těžištěm téměř výhradně v uměnovědné sféře, až na základní příručky určené spíše pro prostředí řemeslné praxe.^[5] Už z prostého výčtu publikací věnujících se fenoménu štku renesance a manýrismu na území České republiky je zřejmé, jak se pozornost dosud koncentrovala okolo několika špičkových památek. Tento výčet a metodická



◀ Titulní strana článku věnují-
cího se štukaturám leto-
hrádku Hvězda v časopise
Český svět. [repro]

- 6 JAKUBEC – WAISSER 2020.
- 7 K Hvězdě viz např. SUCHOMEL 1973;
KRČÁLOVÁ 1973b. – Ke Kratochvíli
viz např. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1970;
BLÁHA – WAISSEROVÁ 2011; KINDL-
MANN 2013. – K Telči viz např. KŘÍŽOVÁ
1979; MŽYKOVÁ 1981; KORČÁKOVÁ
2001; KŘÍŽOVÁ 2006; MACH – SALAVA
2010; MORRIS 2013; JAKUBEC – WAISSER
2015. – K Bučovicím viz např. VACKOVÁ
1979; FUČÍKOVÁ 1983; BŮŽEK 2009.
- 8 K Nelahozevsi viz SUCHOMEL 1967. –
K Bečyni viz LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ
1973. – K opatské kapli v Louce u Znojma
viz VÁCHA 2014.
- 9 Viz LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1960;
LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1963.
- 10 KRČÁLOVÁ 1986.

▼ Jarmila Krčálová,
70. léta 20. století. [TB]

▼ Milada Lejsková-Matyášová,
1965. [SA]

a badatelská východiska ještě jednou shrnuli ve stati Renesanční
a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě: možnosti a metody
výzkumu, dosavadní stav poznání z roku 2020 Ondřej Jakubec
a Pavel Waisser,^[6] proto budou v následujícím odstavci shrnuta některá
fakta pouze velmi stručně a výběrově.

Většina odborných výstupů v minulosti se zaměřovala na kulturně-
historický podtext figurálních štuků, často s důrazem na ikonografii. Jako
nejatraktivnější se jeví soubory štukatur letohrádku Hvězda v Praze-Liboci,
vily Kratochvíle a zámku v Telči a v Bučovicích, přínosné solitérní stati byly
také v posledních dekádách věnovány výzdobě Rytířského sálu zámku
v Nelahozevsi,^[7] tzv. Soudnice zámku v Bečyni nebo opatské kaple
sv. Šebestiána ve Znojmě-Louce.^[8] Milada Lejsková-Matyášová v některých
souborných statích analyzujících ikonografické motivy z dějin Říma v české
renesanci velkou měrou rovněž vycházela z programů výzdoby nejvýznam-
nějších štukových prostor (letohrádek Hvězda, vila Kratochvíle).^[9] Vedle
dílčích článků se nové informace ke štukovým dekoracím objevovaly
v knižních publikacích věnovaných některým významným rezidencím,
případně souborům památek zaštitěných jednotným mecenátem. Jarmila
Krčálová se například soustavně s důsledným heuristickým akcentem zabý-
vala sídlí pánů z Hradce a Rožmberků.^[10] Zejména v poslední dekádě byla
v popředí výzkumného zájmu badatelských individualit i výzkumných týmů



- 11 BAŽANT – BAŽANTOVÁ 2013; MUCHKA – PURŠ – DOBALOVÁ – HAUSENBLASOVÁ 2014; MUCHKA – PURŠ – DOBALOVÁ – HAUSENBLASOVÁ 2017; KUBÍKOVÁ – HAUSENBLASOVÁ – DOBALOVÁ 2017; MUCHKA 2018; PURŠ 2019.
- 12 Např. SVÁTEK 1867a; SVÁTEK 1867b; VOCEL 1867; SCHÄFFNER 1868; LÜBKE 1872, s. 633–638; SCHÖNHERR 1876; BAUM 1877; FALKE 1879; MÁDL 1890, s. 87–69; SEDLÁČEK 1891b; SVÁTEK 1892.
- 13 Více viz VYBÍRAL 2019, s. 63.
- 14 KLENKA 1903. Moravskému renesančnímu štuku s akcentem na Telč a Bučovice se stručně ve své syntéze o umění na Moravě z roku 1904 věnoval August Prokop. PROKOP 1904, s. 872–884.
- 15 LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1968; KNOZ 1996, s. 80–93; JAKUBEC 2002; JAKUBEC 2003b; ŘÍHOVÁ 2005; ŘÍHOVÁ 2011; HANIČÁK 2015; HANIČÁK 2016.
- 16 NAKI II DDG18P020VV005.
- 17 V pracovní verzi byla databáze zpřístupněna v roce 2018, MK ČR ji jako výstup schválilo v roce 2022.

osobnost arcivévody Ferdinanda Tyrolského v souvislosti s jeho objednatelskými i tvůrčími aktivitami. Logicky se tak zvýšené pozornosti dostalo letohrádku Hvězda a jeho štukové výzdobě.^[11] Vzhledem k šíři výzkumu této památky umožňující různé úhly pohledu bylo potvrzeno její výjimečné postavení, zvláště ve středoevropském kontextu. Přes své spleť osudy nepřestávala (a nepřestává) od doby svého vzniku podněcovat literáty a posléze i badatele. Díky tomu máme mimo jiné ve smyslu „case study“ dokladovaný i přístupy péče o renesanční štuky a pohledy „české“ i „německé“ odborné veřejnosti přibližně od poloviny 19. století.^[12] V rámci renesančních štuků na území České republiky se vedle Hvězdy v období historismu takové pozornosti dostalo už jen dekoracím Španělského sálu Pražského hradu ve vazbě na rekonstrukci z 60. let 19. století zaštitěnou sochařem a štukatérem Augustem La Vigne v kooperaci s architektem Ferdinandem Kirschnerem.^[13] Teoretický stav poznání 19. století o raně novověkém štuku v České republice se zapojením do evropských souvislostí a vazeb na antickou tradici se pokusil ve statí z roku 1902 shrnout Vlastimil Richard Klenka.^[14] Primárně vzhledem ke změnám estetického vkusu byl po následující dekády tento druh dekorací na okraji odborného zájmu. Nemluvě o plastických projevech dekorativně-ornamentálního charakteru, jež bývaly akcentem dekorativního členění a tektoniky. Přitom jde o většinovou část realizací renesančního štukatérství. Jejich originální materie bývá často fragmentární a obtížně definovatelná, jelikož se památková obnova nejčastěji řešila pouhými překryvnými nátěry, a vznikala tak nečitelná souvrství. U památek tohoto druhu také zpravidla chybí jakékoliv informace pramenné povahy, které by pomohly analyzovat bližší okolnosti vzniku. Teprve nedávno se v uměnovědném výzkumu započalo poukazovat alespoň na dílčí kvality těchto dekorů, například v rozvržení kompozice, ve způsobu utváření a náročnosti uspořádání dekorativních štukových rámců, rytmizovaných kazet a solitérních ornamentálních obrazců. Avšak pouze u vybraných skupin památek.^[15]

I z výše nastíněných stručných souvislostí je zřejmé, že musela vyvstat potřeba nového plošně zaměřeného interdisciplinárního výzkumu renesančního štuky v České republice, už jen pro utřídění a ověření dosavadních poznatků. Vznikl tak záměr výzkumného projektu *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě*, který byl opět v rámci programu na podporu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity Ministerstva kultury České republiky podpořen v letech 2018–2022.^[16] Na výzkumu participovalo konsorcium týmů z Fakulty restaurování Univerzity Pardubice, z Filozofické fakulty Univerzity Palackého a z Generálního ředitelství Národního památkového ústavu.

Výchozím nástrojem bylo plošné mapování dochovaných (a částečně i zaniklých) renesančních štukatur v současných hranicích České republiky. Aktuální soupis je zveřejněn v on-line databázi ve formě specializované mapy, dostupné na webových stránkách www.stuky.upce.cz.^[17] Celkově databáze obsahuje zhruba tři stovky katalogových hesel, která ve výchozím rozsahu zahrnují aktuální či případně historickou fotodokumentaci, základní historická data, uměleckohistorický popis, typologické zařazení

a charakteristiku techniky a povrchových úprav daného díla, bibliografii a soupis pramenů. Zároveň ovšem databáze u řady položek slouží jako prostor pro evidenci a zpřístupnění přírodovědných a restaurátorských průzkumů, výstupů ze speciálních dokumentačních technik, výběrově též obsahuje soupis starších restaurátorských zpráv a odkazů na další informační zdroje.

Jedním z hlavních účelů aplikovaného výzkumu je převádět získávané poznatky do praxe. Spojením teoretické a praktické roviny tak mohly být ověřovány restaurátorské postupy u samotného štuku i jeho povrchových úprav, z čehož se krystalizovaly také další hlavní výstupy projektu, památkové postupy *Komplexní přístup k průzkumu štukových děl (na příkladu vytlačovaných štukatur)* a *Tradiční způsoby zlacení štukových děl a omítek*.^[18] První z nich zevrubně popisuje, jak v ideálním případě postupovat při komplexním průzkumu renesančních štukatur od archivní rešerše po speciální přírodovědné invazivní i neinvazivní průzkumy; druhý shromažďuje historické recepty a prezentuje v praxi ověřené návody pro zlacení štuku, přičemž poukazuje na specifické nuance vzhledu zlaceného povrchu dle použité technologie a receptury.

Tyto prakticky zaměřené příručky čerpaly nejvýrazněji ze dvou komplexních restaurátorských zásahů: na polychromovaném štukovém epitaflu rodiny Jana Hodějovského z Hodějova v kostele Narození sv. Jana Křtitele v Českém Rudolci a na lunetě se štukovou polychromovanou a zlacenou sochou Marta v Císařském sále zámku v Bučovicích modelovanou na terakotovém jádře.^[19] Rudolecký epitaf byl ve své materiálové podstatě s autentickými povrchy pod druhotným souvrstvím nátěrů znovuobjeven právě v rámci projektu *Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě* a také díky jeho finanční podpoře mohl být v komplexnosti vzorově restaurován. Celý proces doprovázely referenční odborné výstupy v podobě odborných statí, závěrečným je drobná odborná monografie nahlížející analyticky detailní průzkumy epitaflu a zároveň jej zařazující do širších kulturně-historických rovin.^[20]

V odborných periodikách byly samozřejmě publikovány i další významné průběžné výsledky projektu, za připomenutí stojí zejména monotematické dvojčíslo časopisu *Zprávy památkové péče* z roku 2020, kde již byly představeny finalizované, vesměs kolektivní výzkumy několika klíčových štukových památek spolu se studiemi s metodickým záběrem. Oproti minulosti se dostalo významnějšího prostoru i geometrickým štukaturám, vytlačovaným dekoracím a terminologickým východiskům.^[21] V obecné rovině soubor „projektových“ publikací charakterizuje pluralita metodických přístupů a snaha o interdisciplinární syntézu.^[22] I z čistě kvantitativního hlediska můžeme konstatovat, že výsledky projektu *Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě* dosavadní výzkum tématu v České republice „znásobily“.

Z hlavních výstupů projektu nelze opomenout ani certifikovanou metodiku *Památkové hodnocení uměleckých štuků*, která shrnuje teoretické přístupy k ochraně a obnově uměleckých štuků, zabývá se problematikou jejich památkových hodnot a také teoretickými problémy jejich restaurování a prezentace.^[23]

18 N_{pam}, Osvědčení č. 66 (MK/2023);

N_{pam}, Osvědčení č. 67 (MK/2023).

19 Současně s restaurováním vznikaly diplomové práce studentů FR UPce, které vedle praktické části věnované samotnému restaurování štukových památek řešily jednotlivé teoretické a praktické problémy, jež se s tématem renesančního štuky úzce pojí.

20 MÍČALOVÁ 2019; BARTŮŇKOVÁ – MÍČALOVÁ – TIŠLOVÁ – KOVÁŘÍK 2020; MÍČALOVÁ 2021a; MÍČALOVÁ 2022; BARTŮŇKOVÁ – MÍČALOVÁ – TIŠLOVÁ – KOVÁŘÍK 2022.

21 Viz ZAPLETALOVÁ 2020; WAISSEROVÁ – POETA 2020; WAISSER 2020a; ŘEZNÍČKOVÁ 2020; KOVÁŘÍK – MÍČALOVÁ – TIŠLOVÁ 2020; WANKOVÁ – TIŠLOVÁ – MAJOROŠ – KRAJÍČEK 2020; HEČKOVÁ – KOVÁŘÍK – KUNEŠ 2020; MÍČALOVÁ – BARTŮŇKOVÁ – TIŠLOVÁ 2020; ŘÍHOVÁ – KŘENKOVÁ – BARTŮŇKOVÁ – JANDOVÁ 2020.

22 Výběrově viz MIKEŠOVÁ 2019; MÍČALOVÁ – VOJTĚCHOVSKÝ – KRAJČÍROVÁ 2020; WAISSER 2020c; FIŘT – GÁJA 2021; MIKEŠOVÁ 2021; MÍČALOVÁ – BARTŮŇKOVÁ – KUNEŠ 2022.

23 FIŘT – KUNEŠ – SKALICKÝ 2022.

- 24 *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII: storia, tecnica, restauro, interconnessioni* (Passariano-Udine, 24.–26. února 2000); *Lo stucco: Cultura, Tecnologia, Conoscenza. Atti del convegno di studi* (Brassanone, 10.–13. července 2001); *Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte. La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna* (Řím, 13.–14. března 2018); *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze, modelli. Il Centro e il Nord Italia* (Řím, 23.–24. května 2019); *The Art and Industry of Stucco Decoration / L'arte e l'industria della decorazione a stucco* (Řím, 3.–4. února 2022).

Shodou okolností se badatelské záměry projektu začaly od počátku napojovat na globálně obnovený zájem o výzkum materiálové kultury v raném novověku, zejména v Itálii a ve Švýcarsku. Aktuální výzkum raně novověkých štuků v České republice je na vznikající výzkumné síti napojen a s recentními poznatky pracuje; v projektu *Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě* však okolnosti zrodu raně renesančního štku na území Itálie sloužily pouze jako odrazový můstek. Pozornost byla soustředěna na geograficky český materiál a mikrovýzkum a průzkum jednotlivých lokalit a realizací, ale také na sledování inspiračních souvislostí, vazeb mezi objednavateli, tvůrci a dílnami. Dimenze mezinárodního přesahu jsou zkoumány mimo jiné v dosud marginálně zohledňovaných souvislostech, ačkoliv jsou některé z nich patrné už z čistě vizuálně-formálního hlediska, jako například u skupiny „vytlačovaných“ štukatur kolem zámku Švarcenaava nebo u specifických síťových dekorů v klenbách jihočeských kostelů v Dobříši, ve Volenicích a v Katovicích stavěných strakonickou dílnou vedenou Tomassem Rossim z Mendrisia a následně Antoniem Fussatem z Mendrisia, či u příbuzné skupiny dekorativních štukatur zámku ve Vičicích, Ahníkově a Klášterci nad Ohří, objevené v posledním roce projektu.

Potřeba etablovat středoevropský materiál do evropských vývojových souvislostí vedla též k uspořádání mezinárodní konference *Renaissance and Mannerist Stucco North of the Alps – Internal and External Ties, Contexts and Correlations* (Praha, 26.–27. října 2022), jež byla posledním odborným setkáním projektu. Připravovaný sborník naváže na sérii výstupů z převážně „italských“ konferencí, věnujících se přibližně v posledních dvou dekadách raně novověkým štukovým dekoracím.^[24]

Odborná monografie *Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě* je v jistém slova smyslu pro ukončený projekt symbolickou korunou. Předkládaná publikace metodicky systematizuje výsledky dosavadního výzkumu. Na dílčí a předchozí odborné výstupy projektového týmu se snaží navázat, nikoliv je pouze replikovat, nýbrž optimalizovat. Některá katalogová hesla představují dosud nepublikované výzkumy s možností dalšího zhodnocení. Jak bylo výše naznačeno, posílen je právě středoevropský kontext.

Kniha má dvě hlavní části: v první jsou prezentovány syntetické stati, druhou tvoří abecedně řazený katalog s „hlavami“ FIGURY a ORNAMENTIKA. Sekce katalogu jsou samostatně anotovány. Úvodní syntetické stati se věnují italským východiskům, avšak již nikoliv výčtovou formou. Spíše jde o rozvinutí badatelských tezí členů projektového týmu. Další pasáže postihují kontexty sakrálního a sepulkrálního umění, šlechtických rezidencí či měšťanské kultury. Pozornost je věnována též zaniklým památkám se štukovými dekoracemi, jež logicky nejsou integrovány do katalogové části. Následující kapitoly se věnují materiálovému složení štukových směsí a výtvarným a řemeslným postupům.



- ◀ Polička, kostel sv. Michala – prostorová dokumentace štukové výzdoby pomocí ručního 3D skeneru v rámci projektu NAKI. [VK]



- ◀ Běhařovice, předsíň kostela Nejsvětější Trojice – sondážní průzkum a odběr vzorků v rámci projektu NAKI. [VK]



- ◀ Bučovice, zámek – profesionální fotografování štukatur v rámci projektu NAKI. [JW]

- ▼ Telč, Horní zámecká zahrada,
prohlídka reliéfu Plutonova spřežení
při workshopu projektu NAKI. [RT]



Fenomén štukatérství v záalpské Evropě: k recepci italské renesance

PETR FIDLER

¹ VASARI 1878–1885, sv. VI, s. 549–565.

² KUMMER 1987; KUMMER 2010, s. 72.

Výpravu do podzemních prostor římského Neronova Zlatého domu (Domus Aurea) podnikl kolem roku 1500 spolu s Raffaelem Santim i malíř a architekt Giovanni da Udine, který byl natolik ohromen nádherou tamního štku, že se rozhodl tajemství jeho technologie odhalit a pokusit se je napodobit. Vasari, jenž nás o tom v životopise Giovanniho da Udine informuje, vyzdvihuje umělcovy pokusy o dosažení patřičné modelace štukové masy a bělosti *all'antica*.¹¹ Ornamentiku grotesek využil Raffael v dekoracích vatikánských loggií v letech 1518–1519 a ve vile Madama na Monte Mario v letech 1517–1525; tamtéž uplatnil výsledky svých pozorování a technologických pokusů i Giovanni da Udine pod vedením Giulia Romana. Chronologicky Raffaelovým dekoracím předcházela štuková výzdoba presbytáře římského kostela Sant'Onofrio od Baldassara Peruzziho z let 1504–1506, avšak plasticky zdobené stropy v apartmánech Borgia ve Vatikánu od „objevitele Zlatého domu“ Bernardina Pinturicchia z let 1492–1494 byly ještě provedeny starou technologií bez použití mramorové moučky.¹²¹

V druhém a třetím desetiletí cinquecenta se v římském umění štuk začal uplatňovat jak v profánním, tak i v sakrálním prostoru. Sacco di Roma, tedy okupace a vyplenění Říma soldateskou Karla Bourbonského v roce 1527, přineslo na jedné straně městu úpadek a krizi umění, na straně druhé byl hromadný exodus římských umělců do provincií Apeninského poloostrova a dále přes Alpy do západní a střední Evropy pravým „požehnáním“

- Benátky, Palazzo Grimani, Camerino di Callisto, štukový reliéf Artemidiny družiny (Giovanni da Udine a kol.), 1537–1540. [PW]





pro umělecký vývoj těchto zemí. Giulio Romano se uplatnil již předtím na dvoře Federica II. Gonzagy v Mantově, kam odešel v roce 1525, aby pro Federica postavil a vyzdobil vilu suburbanu – zahradní Palazzo del Te s podporou štukatéra Francesca Primaticcia a uprchlíků z Říma Niccolò da Milano, Giovanniho Battisty Mantovana, Andrey a Biaggia de Conti ad.^[3]

Sacco di Roma přinutilo i Jacopa Sansovina a Sebastiana Serlia k útěku, na kterém se oba zastavili až v Benátkách.^[4] Zatímco sochař a architekt Sansovino spojil své osudy s městem na laguně až do své smrti roku 1570, odešel Serlio v roce 1540 na pozvání Františka I. do Francie. Benátkám, které se staly vůdčí silou italského malířství, se dostalo prostřednictvím obou uprchlíků z Říma plodné lekce římského umění štuky *all'antica*, jež do Furlánska v severní Adrii přinesl Giovanni da Udine. Ve štuky se v Benátkách a na Terra ferma realizovali i sochaři jako Alessandro Vittoria či Giacomo Cassetti vedle architekta a malíře Giovanniho Marii Falconetta nebo architekta Vincenza Scamozziho. V jejich okruhu a často pod jejich vedením pracovali štukatéři Provolo alias Cottola a Ottaviano Falconettové, Agostino Rubini, Domenico Fontana, Ruggero Bascapé, Giovanni Battista Cambi, Bartolomeo Ridolfi, Silvio Cosini nebo Tiziano Minio ad. Alessandro Vittoria pracoval na sklonku 40. let ve Vicenze v Palazzo della Sindcaria di San Paolo. V roce 1553 odešel do Benátek, kde byl v roce 1559 pověřen zhotovením štukových dekorací schodiště Scala d'Oro a Atria Quadrata v Dóžecím paláci, kde také Giovanni Battista Cambi vyzdobil štukem Sala delle Quattro Porte.

³ BEARD 1983, s. 32–37; GOMBRICH 1989.

⁴ WOLTERS 1963a; HOWARD 1975, s. 20; BEARD 1983, s. 39–40; HUSE – WOLTERS 1996.

5 CHINI – GRAMATICA 1987.

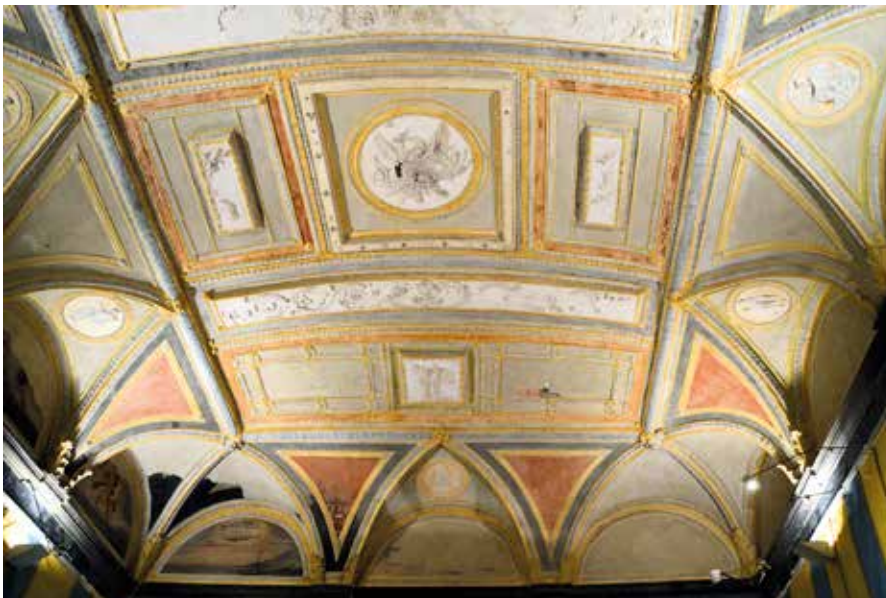
Bílý štuk *all'antica* musel připadat zajisté jako nejvhodnější prostředek plastické dekorace stěn Andreovi Palladiovi s jeho klasicizujícím pojetím architektury, jak dokládají jeho intenzivní kooperace se štukatéry Alessandrem Vittoriem, Bartolomeem Ridolfim, Camillem Marianim a dalšími mistry tohoto řemesla. Ve vile Barbaro v Maseru spolupracoval Palladio se svými štukatéry; do modelování figur se zapojil dokonce i bratr objednavatele Marcantonio Barbaro. Fasádu Tempietta Barbaro, datovaného do roku 1580, zdobí umělecky náročné práce ve štku od neznámého mistra. Ačkoliv Teatro Olympico ve Vicenze bylo dokončeno až po Palladiově smrti roku 1568, odpovídá pojetí jeho architektury a dekorací interiéru včetně galerie štukových soch a reliéfů rovněž architektově uměleckému krédu. V biskupském Tridentu, kde se scházel po městě nazvaný koncil, se hostitelé Bernard z Cles a jeho nástupce Cristoforo Madruzzo zasloužili nejenom o štukovou výzdobu svého paláce Buonconsiglio, ale navíc zprostředkovali umělce Veneta i za Brenner.^[5]

- ◀ Padova, Loggia Cornaro (Giovanni Maria Falconetto a kol.), po roce 1524. [PW]
- ▶ Trident, Castelo del Buonconsiglio, Sala delle Udienze (Girolamo Romanino a kol.), 1531. [PW]
- ▼ Maser, Villa Barbaro, Nymfeum (Alessandro Vittoria, Andrea Palladio, Marcantonio Barbaro), cca 1557–1558. [PW]



Na protilehlé straně Apeninského poloostrova v Ligurii se uchýlil jiný uprchlík z Říma, Pietro Buonaccorsi, zvaný též Perino del Vaga.^[6] Admirál Andrea Doria, kníže z Melfi, ho pověřil výstavbou Villy del Principe, dnes paláce Doria Pamphilj, ve Fassolo s nádhernými štukovými dekoracemi Lucia Romana, Giovanniho Angela Montorsoliho a Silvia Cosiniho. Oba posledně jmenovaní umělci se zasloužili i o štukovou výbavu presbytáře kostela San Matteo a admirálovy rodinné hrobky v kryptě. Marcello Sparzo deko-roval v Janově štukem fasády paláce Vincenza Imperiale a paláce Niccola Lomelliniho. V Janově měl v této době na poli architektury a dekorativních umění eminentní postavení Galeazzo Alessi, jehož spolupracovníci štukovali v letech 1561–1567 i milánský kostel Santi Paolo e Barnaba. Roku 1550 pracovali ve vile Cambiaso v Janově Alessiho štukatéři Ottavio a Andrea Seminové.

- 6 MORAZZONI 1950; PARMA ARMANI – RENZO PESENTI – LÓPEZ TORRIJOS 1987.
- 7 TICOZZI 1830, s. 210–211.



◀ Janov, Villa del Principe, Sala dello Zodiaco (Perino del Vaga, Luzio Romano, Silvio Cosini), 1533. [PW]

Lombardie s milánským vévodstvím a městy kolem hornoitalských jezer se s uměním dekorovat plochu stěn a kleneb vápennou masou s příměsí mramorové moučky seznamovaly až do poslední třetiny cinquecenta poněkud zdrženlivě. Zdá se nám, jako by toto nové umělecké a technologické médium naráželo v oblasti s živou tradicí jemné kamenické práce na předsudky jako *arte povera* či *arte presta*. Je to pozoruhodné, neboť právě z oblasti hornoitalských jezer a z Ticina pocházely štukatérské rodiny, které po celé 16. a 17. století zdobily interiéry v profánních i sakrálních stavbách v mnoha zemích na sever od Alp. Teprve v 70. a 80. letech 16. století se štuk prosadil v sakrálních stavbách v Miláně či Bergamu. Roku 1561 přišel z Ancony do Milána na pozvání kardinála Karla Boromejského malíř a architekt Pellegrino Tibaldi a spolu se sochařem a štukatérem Francescem Brambillou ho kardinál zaměstnal výzdobou dómu.^[7]

8 GINORI LISCI 1972.

9 KUMMER 1987.

10 Tamtéž.

Ve střední Itálii nelze opomenout spolupráci architekta Giuliana da Sangallo se sochařem Bertoldem di Giovannim a jejich štukové kazety v loggii vily Medici v Poggio a Caiano či ve vestibulu florentského paláce Scala, jež byly dokončeny ještě na sklonku quattrocenta. V roce 1565 dekoroval Giorgio Vasari zlateným štukem dvůr paláce Vecchio k oslavě svatby syna Cosima de' Medici Francesca s arcivévodkyní Johannou Rakouskou.^[8]

Od poloviny cinquecenta se mohl i Řím znovu pochlubit pozoruhodnými díly štukových dekorací jak v profánní, tak i sakrální architektuře.^[9] Roku 1566 zdobili štukatéři Taddeo a Federico Zuccari Sala di Ercole v paláci Farnese v Caprarole. V 50. letech pracovali štukatéři v římské vile Lante na Gianicolu a v roce 1553 pověřil papež Julius III. Jacopa Barozziho da Vignola a Bartolomea Ammanatiho výzdobou vily Giulia a jejího Nymfea. Neapolského malíře Pirra Ligoria angažoval v roce 1550 kardinál Ippolito II. d'Este, jenž ho pověřil plánováním a realizací vily d'Este v Tivoli a její zahradní architektury. Tivolské renomé Ligoria přispělo v roce 1557 k jeho jmenování papežským architektem. O rok později ho papež Pavel IV. pověřil stavbou Casina ve vatikánských zahradách, které se stalo i pro jeho následovníka Pia IV. prestižní stavbou. Casino datované na fasádě dedikací do roku 1561 pokrývá štuková výzdoba. Bohatý štukový dekor od Pietra Venaleho a jeho pomocníků pokrývá i stěny interiérů. Pirro Ligorio pokračoval i ve výzdobě vatikánského dvora Belvedere, kde je doložen jako štukatér i Daniele da Volterra.

Pokud mohl Michel de Montaigne na své cestě do Itálie v letech 1580–1581 poukazovat na nedostatek výzdoby v interiérech italských kostelů, musel tím mít na mysli jejich lodě, neboť výzdoba soukromých anebo korporativních kaplí nebyla v 16. století již žádnou raritní záležitostí. Samotné interiéry kostelů dostaly svou ucelenou štukovou a freskovou výzdobu až v seicentu. V Římě zaznamenal Stefan Kummer první štukovou výzdobu v presbytáři kostela Sant'Onofrio k roku 1504/1506 podle návrhu Baldassara Peruzziho, opírajícího se formálně o dekorace Bernardina Pinturicchia z Appartamento Borgia. Po celé 16. století bylo pak primární funkcí štukatur v sakrálních prostorách převážně ozdobně rámovat díla malířů, a vyzdvihnout tak opticky jejich působení.^[10]

Na severozápad od Itálie zamířili do Montaigneovy vlasti jiní členové mantovské umělecké družiny Giulia Romana a další římsští florentští umělci. Giovanniho Battistu di Jacopo alias Rossa Fiorentina získal v roce 1530 francouzský král František I. a pověřil ho výzdobou své rezidence ve Fontainebleau. O dva roky později se k němu připojil Francesco Primaticcio. Oba s podporou dalšího štukatéra Domenica del Barbieri vytvořili svébytnou formu nového slohu. Primaticciovi asistoval i štukatér Nicholas Bellin z Modeny. Rosso Fiorentino a Francesco Primaticcio a jejich École de Fontainebleau ovlivnila rozhodujícím způsobem francouzské umění raného novověku.

Střední Evropa se seznámila s novou uměleckou technologií jen s nepatrným zpožděním. Mantovu, která se díky dílům Leona Battisty Albertiho, Andrey Mantegni a nyní i družiny Giulia Romana stala atraktivním cílem urozených „turistů“ ze Záalpi, navštívil v roce 1536 bavorský vévoda Ludvík X.



▲ Mantova, Palazzo del Te, Camera delle Cariatidi (Niccolò da Milano, Francesco Primaticcio a kol.), po roce 1527 a 1538–1540. [PW]



▲ Fontainebleau, zámek, Galerie Františka I., štukové tondo s motivem Tróje a bohatě dekorovaným rámem (Francesco Primaticcio, Domenico del Barbieri), 1535–1537. [PW]

Okouzlen palácem del Te i komnatami městské rezidence Gonzagů, pozval do Landshutu mantovskou stavební a uměleckou družinu pod vedením mistra Sigismonda se štukatérem Niccolem da Milano. Projekt pro rezidenci mohl vypracovat i Giulio Romano, jenž roku 1539 stavbu, započatou již v roce 1537 pod vedením mistra Zikmunda z Mantovy, vizitoval. Městská rezidence Wittelsbachů v Landshutu, tzv. Italienischer Bau, v mnohém téměř kvalitní kopie Palazzo del Te, iniciovala v jižním Německu nástup vrcholné klasicizující renesance.^[11]

Další díla podle nové módy na sebe nenechala dlouho čekat. Vzdělaný Otto Heinrich von Pfalz-Neuburg (švagr Ludvíka X. z Landshutu), jehož Bibliotheca Palatina patřila tehdy k nejvýznamnějším v Evropě, uplatnil italské štukatéry v roce 1542 při výzdobě luteránské kaple ve své rezidenci v Neuburgu an der Donau.^[12]

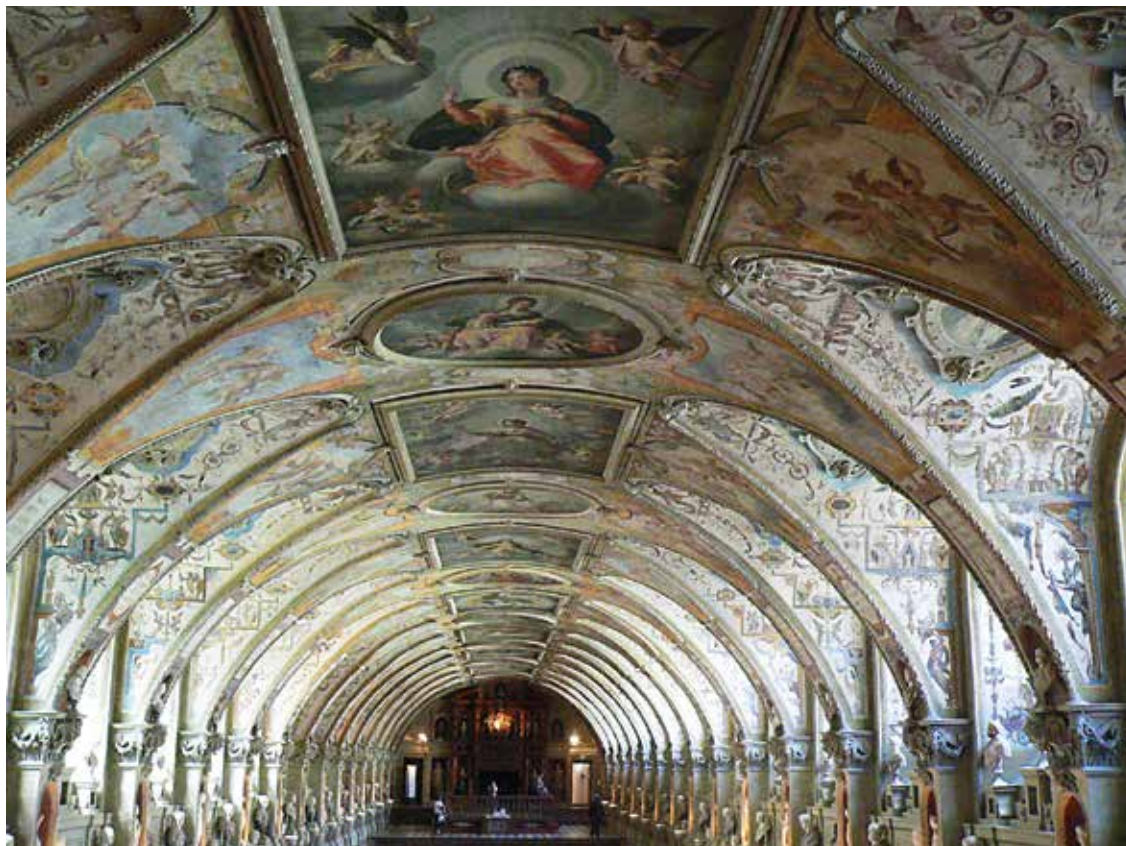
Smrtí bezdětného landshutského Wittelsbacha Ludvíka X. přešlo jeho panství v roce 1550 na Albrechta V., zetě císaře Ferdinanda I., vášnivého sběratele a stavebníka mnichovského Antiquaria z let 1568–1571. Jeho znak a znak jeho manželky Anny zdobí zámeckou bránu v Ingolstadtu. Reliéfy na průčelí a na klenbě v průjezdu jsou v literatuře označovány za dílo Antonia Brocca.^[13]

Nově do kurfiřtské hodnosti povýšený Mořic Saský, vedoucí představitel luteránské strany v Říši, zahájil v roce 1547 přestavbu své rezidence v Drážďanech. Umělce k realizaci jeho záměrů mu zprostředkoval tridentský kníže-biskup Cristoforo Madruzzo. Na své cestě do Itálie zhlédl Mořic v roce 1549 i Palazzo del Te v Mantově a do Drážďan povolal štukatéra Antonia Brocca,

¹¹ ENDEMANN 1998, s. 39–56.

¹² HECKNER 1995, s. 63.

¹³ DIEMER – DIEMER 2000.



- ▲ Mnichov, rezidence Wittelsbachů, Antiquarium (Jacopo Strada a kol.), po roce 1571 (na fotografii stav po novodobé rekonstrukci). [PW]

- ▼ Ingolstadt, zámek, průjezd vstupní věže, dekorativní maskaron se závěsy a dráčky (Antonio Brocco), 70. léta 16. století. [PW]



aby ho pověřil výzdobou své rezidence. Brocco pracoval v interiérech drážďanského zámku v letech 1552–1553 a odtud po smrti objednavatele (1553) odešel s největší pravděpodobností do Prahy, kde spolupracoval s Giovannim Mariou della Stella a dalšími štukatéry.^[14]

V poslední třetině 16. století a na počátku 17. století se v jižním Německu prosazoval zvýšenou měrou vliv florentského manýrismu. Do Augsburgu se vydali v roce 1570 odchovanci Giorgia Vasariho – Friedrich Sustis a Carlo di Cesare del Palagio. Pro Maxe Fuggera vyzdobili štukem jeho „studiolo“ v lázeňských místnostech tzv. Herrenhausu fuggerovské rezidence v Augsburgu. Oba pracovali nejen ve štuk, ale své figury zhotovovali hojně i v terakotě.^[15] Zcela kombinovanou technikou za použití bronzu, dřeva, terakoty, kamene a štuk vytvořili Carlo di Cesare del Palagio spolu s Giovannim Mariou Nossenim hrobku saských kurfiřtů v kostele St. Marien ve Freibergu.^[16] Friedrich Sustis našel uplatnění i u bavorských Wittelsbachů v Mnichově, kde ho vévoda Vilém V. „Zbožný“ pověřil v letech 1580–1584 výzdobou tzv. Antiquaria a Grottenhofu a jezuitského kostela sv. Michaela. Ještě předtím však se svými spolupracovníky od roku 1573 dekoroval interiéry hradu Trausnitz v Landshutu.^[17]

V Rakousku se datují nejstarší projevy štukatérského umění do 40. let 16. století. Dochovaly se v Korutanech v zámku Porcia ve městě Spittal an der Drau. Zámek dal stavět Gabriel von Salamanca-Ortenburg v roce 1527, ale jeho štukovou výzdobu realizoval až jeho syn Ferdinand s ženou Evi, dcerou svobodného pána z Grünbüchlu a na Strechau, jehož zámecká „modlitebna“/studiolo byla vyzdobena štukem v 70. letech 16. století.^[18]

14 DÜLBERG 2018.

15 HAGEN – PURSCHE – WENDLER 2012.

16 KUNDE 2004.

17 BRUNNER – LANGER – SCHMIDT 2003.

18 GULDAN – RIEDINGER 1960.

▼ Mantova, Palazzo del Te, Camera del Sole e della Luna (Giulio Romano, Francesco Primaticcio a kol.), 1527–1528. [PW]



▲ Landshut, městská rezidence Wittelsbachů, koncha arkádové loggie (štukatéri družiny mistra Zikmunda z Mantovy), cca 1537–1539. [PW]





- ▲ Strehau, hrad, studiolo / protestantská modlitebna, 1579. [PW]
- ◀ Innsbruck, zámek Ambras, Císařský pokoj, štukový reliéf s Marcem Curtiem (Antonio Brocco), 1569–1571. [ZM]
- ▼ Salzburg, tzv. Nová rezidence, koupelna Wolfa Dietricha von Raitenau, štuková výzdoba kupole (Elia Castello), kolem roku 1602. [PW]



Štukové dekorace tzv. Španělského sálu a jeho předsálí označovaného jako Císařský pokoj v tyrolském zámku Ambras jsou dílem Antonia Brocca na objednávku arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského z let 1569–1571.^[19]

Štukatury v Nové budově salzburské arcibiskupské rezidence od Eliase Castella byly zhotoveny až roku 1602. Habsburské mauzoleum v klášterním kostele v Seckau a jeho štuková výzdoba pochází z přelomu 16. a 17. století.^[20] O něco starší, z let 1594–1597, je štukem členěná klenba kostela sv. Jiří v dolnorakouském Hornu.^[21]

Technologie římského štuku *all'antica* se do českých zemí dostala patrně prostřednictvím arcivévody Ferdinanda Tyrolského kolem roku 1556. Jeho „nevídaná“ stavba loveckého letohrádku Hvězda měla dostat rovněž dosud „nevídanou“ výzdobu, a to jak technologicky, tak i formálně a obsahově. Původ štukatérů a jejich identita nejsou známy, avšak vše nasvědčuje tomu, že se jednalo o sochaře od severoitalských jezer se zkušeností římského antického štuku. Plastické dekorace Hvězdy se nejčastěji připisují Antoniu Broccovi, který se s největší pravděpodobností objevil v Praze v roce 1553.^[22] Nově se jeví, co se týče rozvrhu dekorací, téměř jistý i podíl Giovanniho Marii della Stella, případně dalších štukatérů z okruhu rodiny Stella z Melide.^[23] Slohová kritika prameny doložených děl Brocca v Drážďanech a v tyrolském Ambrasu a jejich komparace s dekoracemi ve Hvězdě však jednoznačné připsání nedovoluje. Formální variabilita štukových reliéfů spojovaných v pramenech se jménem Antonia Brocca, často dokonce podle identických grafických předloh, staví badatele před stále otevřené otázky autorství. Broccův původ a životní data neoplývají, na rozdíl od jeho stejnojmenného syna Giovanniho Antonia, podrobnostmi.

¹⁹ AUER 1984.

²⁰ ROTH 1958.

²¹ BENESCH 1990, s. 453–454.

²² K diskusi o Broccově autorství ve Hvězdě viz MUCHKA – PURŠ – DOBALOVÁ – HAUSENBLOSOVÁ 2017, s. 340–342.

²³ Viz poznatky z příspěvku *New findings on the authorship of the stucco decoration of the Hvězda Summer Palace in Prague* předneseném Grégoirem Extermannem a Janou Zapletalovou na konferenci *Renaissance and Mannerist stucco north of the Alps* (26.–27. 10. 2022, Praha).



- 24 BAŽANT – BAŽANTOVÁ 2013, s. 36–39. – Zprostředkovatelská role na biskupa Madruzza v souvislosti s Drážďany je indicií, že mohl pracovat i v Tridentu, kde jsou vazby na štukatérskou skupinu z Mantovy doložené.
- 25 DÜLBERG 2018, s. 46.
- 26 DIEMER 1995.
- 27 V jazykově německé Bratislavě označovali v letech 1614–1619 za Vlchy vedle rodilých Italů i přivandrovalé zednické mistry Daniela Trannera, Petera Gayera, Daniela Hermanna, Hanse Moritze, Paula von Leuwena a další přespolní řemeslníky. FIDLER 2015, s. 29–30.
- 28 CHYTIL 1925, s. 59.
- 29 Tamtéž, s. 60. Po smrti Paola della Stelly vede kamenosochaře v Belvéděru.
- 30 Tamtéž, s. 45 a 61. Ferdinand I. návrh, který byl pro něj „jenom na cihlu nalepeným štukem“, zamítl.
- 31 Stále ještě podnětná práce Olgy Frejkové přinesla zprávu o návštěvě římských architektů Salustia Peruzziho, syna Baldassara, Antonia Posticy a Ottavia Baldigary u císaře Maxmiliána II. v roce 1568. V letech 1561 a 1563 byl do Itálie vyslán Giovanni Lucchese, aby odtud přivedl „mistry a zedníky“. V lednu 1569 referoval benátský císařský vyslanec Vít z Dornbergu císaři pochvalně o Palladiovi, který by se do císařských služeb sice nedal zlákat, ale byl by jistě ochoten dodat mu plány ke stavbě. O kterou stavbu se jednalo a jestli vůbec došlo k dohodě, nevíme. Vyslanec navíc doporučoval císaři sochaře Giovanniho Antonia Rusconiho, Alessandra Vittoriu, Giambolognu a Daneseho z Verony. FREJKOVÁ 1941b, s. 158. – Jinak v roce 1552 odjel Palladio patrně do Tridentu na pozvání kardinála Madruzza. Kardinál ho hodlal zapojit do plánování františkánského kostela (Hofkirche) s náhrobkem Maxmiliána I. v Innsbrucku. FIDLER 1987.

Pocházel z italského Campione u Luganského jezera. Podle Jana Bažanta a Niny Bažantové přišel do střední Evropy přímo z Mantovy.^[24] V roce 1553 byl spolu se svým bratrem Giovannim vyplacen 238 zl. za štukatérskou práci v drážďanské rezidenci saského kurfiřta v tzv. Pretiosensaal v přízemí a Porzellanzimmer v druhém patře severní věže.^[25]

V letech 1563–1567 pracoval na modelech soch tvořících střední sloup tzv. Zpívající fontány v zahradě Pražského hradu, odlité kovolitcem Tomášem Jarošem, a po jejich dokončení je cizeloval.^[26] Jeho dílem mohou být maskarony v ústředním sále letohrádku Hvězda a slohovou analýzou by mu bylo možné připsat také štukovou výzdobu tzv. Rytířského sálu zámku Floriana Gryspeka v Nelahozevsi (60. léta 16. století), jakož i plastické dekorace ve Španělském sále a Císařském pokoji zámku Ambras v Tyrolsku, a ambraské voluminézní figury odpovídají do jisté míry postavám na kamenných reliéfech Belvéděru v zahradě Pražského hradu, kterými se Brocco mohl inspirovat. Obecně jde stále o odezvu reliéfních sochařských stylů *all'antica* starověkého Říma. Atribuce reliéfů na klenbě zámecké brány v Ingolstadtu Antoniu Broccovi zůstává otevřená, neboť jednoznačné připsání dochovaný stav značně poškozeného díla nedovoluje. V Drážďanech platili Brocco a jeho bratr Giovanni spolu s učněm v roce 1553 logicky za zedníky, jelikož pracovali de facto s „omítkami“. Innsbrucký Anthonis van Bruck nebo Anthoni Prackh jsou bezesporu identičtí s naším Broccem, neboť v Tyrolsku ho považovali především za „Vlacha“, tedy cizince.^[27] V roce 1571 pracoval Brocco v innsbrucké „Thiergarten“. Sochařský charakter prací v Innsbrucku a v Nelahozevsi prozrazuje jednotný plastičtější a robustnější styl, „medailérské gemy“ drážďanských a pražských dekorací či štuky v tzv. Zachariášově pokoji telčského zámku se hlásí k odlišnému výtvarnému názoru.

Na dekoracích Hvězdy se podílel snad i Andrea Maria Aostalli, syn jednoho z provádějících stavitelů Giovanniho Marii,^[28] a snad i Giovanni Campione.^[29] Oba předložili v roce 1559 návrh na štukovou dekoraci sněmovny Pražského hradu.^[30] Naše úvahy jsou ovšem limitovány vědomím, že italscí umělci, jejichž jména zachytily dochované prameny, jsou pouze zlomkem skutečného počtu mistrů z italských oblastí, kteří k nám v 16. století proudili za prací.^[31]

Identický ikonografický program ústředního sálu Hvězdy s programem tzv. Rytířského sálu na zámku v Nelahozevsi dvorního kancléře Ferdinanda I. Floriana Gryspeka z Gryspachu, nota bene podle analogických předloh, nás opravňuje k úvaze o možné prioritě vzdělaného mecenáše Gryspeka při přejímání „moderních“ uměleckých trendů, jak dokazují „avantgardní“ architektonické koncepce jeho zámku v Nelahozevsi, Kaceřově anebo jeho kostela v Kralovicích. Stavba a výzdoba Hvězdy je téměř synchronní s Nelahozevsi, uměnímilovný Gryspek dohlízející na Ferdinandovy finance měl zcela evidentně přímý přístup k panovníkem zaměstnávaným umělcům a řemeslníkům.

Archivévoda Ferdinand odešel v roce 1567 do Tyrolska, kam již roku 1564 poslal své stavitele a umělce z Prahy a pověřil je přestavbou zámku Ambras. V letech 1569–1571 přistavěli k zámku podle plánů Giovanniho Luccheseho

◀ Praha, Belvédér, kamenný reliéf Mucia Scaevola (Paolo della Stella a kol.), kolem roku 1540. [WIKI]

◀ Nelahozeves, zámek, tzv. Rytířský sál, štukový reliéf Mucia Scaevola (dílna Antonia Brocca?), 60. léta 16. století. [VK]

Španělský sál s předsálím (tzv. Císařským pokojem) vyzdobené Broccovým štukem. Odchod arcivévody z Prahy znamenal prozatím i konec slibně se rozvíjejícího štukatérského umění, neboť mecenášský zájem císaře Maxmiliána II. se koncentroval na jeho prestižní podnik Neugebäude nedaleko Vídně.^[32] Teprve v prvním desetiletí 17. století se mělo znovu stavět lešení pro štukatéry na Pražském hradě, kde Giovanni Battista Quadri dekoroval ve štuku tzv. Nový Španělský sál a dodal do něj sérii terakotových soch.^[33]

Stranou hlavního města království dostali v českých zemích mistři práce s „bílou kaší“ uplatnění již v 60. letech 16. století na stavbách pánů z Růže. V Telči dal Zachariáš z Hradce roku 1564 vyzdobit štukem zámekskou kapli sv. Jiří a v nově postaveném jižním křídle zámku z let 1566–1568 tzv. Zachariášův pokoj.^[34] Jižní křídlo zasahuje do zámekského „giardino segreto“ s nástěnným hautreliefem Plutonova spřežení. V nice na nádvoří před zámekskou zahradou vítají návštěvníka štukové sochy Adama a Evy. Smrt Zachariášovy manželky v roce 1571 a jejich jediného syna a dědice Menharta Lva v roce 1579 přiměla Zachariáše vybudovat v jižním křídle zámku rodové mauzoleum, které dal vyzdobit nástěnnými malbami a štukovými dekoracemi. Jména Zachariášových štukatérů ale neznáme.

Snad inspirován telčským štukem Zachariáše z Hradce, s jehož schovanou Kateřinou z Ludanic se oženil, dal Petr Vok, poslední člen starobylého rodu Rožmberků, vyzdobit ve své bechyňské rezidenci štukovými dekoracemi tzv. Soudnici, patrně jako své studiolo.^[35] Dekorace z let 1585–1589 se připisují na základě srovnání s jeho signovaným dílem na Kratochvíli Antoniu Melanovi.

Zdá se, že to byl právě Petr Vok, který doporučil Melanu svému staršímu bratrovi Vilémovi z Rožmberka, aby vyzdobil štukem privátní i reprezentativní místnosti v patře loveckého letohrádku Kratochvíle u Netolic z let 1589–1592. Součástí areálu je i kostelík Narození Panny Marie v koutě ohradní zdi vybudovaný v letech 1585–1589 a vyzdobený nástěnnými malbami a štukem.

O Melanovi, tvůrci štukatur na Kratochvíli a v Bechyni, toho moc nevíme. Antonio Melana zv. Raitino, podle Jany Zapletalové plným křestním jménem Giovanni Antonio, se mohl narodit v Arognu, kam přišla jeho rodina patrně ze sousedního Melana, kolem roku 1550.^[36] Nemusel být ovšem jediným Antoniem v Arognu – v roce 1593 zde zemřel čtyřicetiletý Antonio Melana zv. Il Tonella. Český Antonio Melana zemřel však shodou okolností v téže době, neboť po něm nastoupil v Jindřichově Hradci štukatér Giovanni Pietro Martinola. Anna Raitino, vdova po Antoniu Melanovi, se v dubnu 1595 znovu provdala, a když uvážíme, že musela po smrti manžela nějaký čas s novým sňatkem s ohledem na *decorum* posečkat, tak budeme muset činnost jejího manžela ukončit před rokem 1595, anebo jej identifikovat s výše zmíněným Antoniem Melanou il Tonella. Za svědka šel Anně syn Antonia Brocca Giovanni Antonio. Svět je malý, a to zvláště v Ticinu. Proto je náš Melana patrně totožný z Antoniem Melanou, který v letech 1585–1589 splácel svůj dům v Jindřichově Hradci.^[37] V tamějším zámku se od něj zachovaly patrně drobné štukové práce na portálu Adamova stavení (alianční znak

³² LIETZMANN 1987; [GRIEMANN 2008].

³³ FUČÍKOVÁ 2006.

³⁴ WAISER – WAISEROVÁ – TIŠLOVÁ – HEČKOVÁ 2020.

³⁵ WAISER 2020a.

³⁶ ZAPLETALOVÁ 2020.

³⁷ Tamtéž, s. 273. Zednickou profesi uvede-nou u kupce domu považuje Zapletalová za překážku jeho identifikace s naším Antoniem Melanou, avšak Brocca a jeho spolupracovníky měli v Drážďanech za zedníky, neboť pracovali s „omítkami“.

38 KRČÁLOVÁ 1978b, s. 55.

39 HEČKOVÁ – KOVÁŘÍK – KUNEŠ 2020.

40 WANKOVÁ 2015a.

41 KOVÁŘÍK – MÍCHALOVÁ – TIŠLOVÁ 2020.

42 Tamtéž.

stavebníka a alegorie Víry a Naděje) a další na jednom krbu. V této části jindřichohradeckého zámku prováděl práce na „velkých arkádách“, za které byl v roce 1586 podle Jarmily Krčálové honorován.^[38]

Poslední z jihočeských štukatérských aktivit ve stylu manýrismu je jindřichohradecký Rondel, v pramenech nazývaný altánem.^[39] Dal ho zřídit, podobně jako tomu bylo v Telči, Bechyni či na Kratochvíli, poslední člen kdysi jednoho z nejvýznamnějších šlechtických rodů království Adam II. z Hradce v letech 1591–1593. Štukovou výzdobu altánu prováděl v Českém Krumlově usazený štukatér Giovanni Pietro Martinola. Jednalo se především o doplňky k terakotovým figurám pasíře Georga Bendla. Tento způsob materiálových kombinací nebyl ojedinělý, jak uvidíme vzápětí.

Vedle štukových dekorací telčského zámku to byla výzdoba zámku v Bučovicích, kterou se na Moravě etablovalo umění italských štukatérů 16. století.^[40] Bučovický zámek dal postavit Jan Šembera z Boskovic podle projektu Pietra Ferrabosca v letech 1575–1583. Po dokončení stavby, v zimě 1583/1584, Bučovice navštívil antikvář, sběratel, obchodník s uměním a umělecký agent Jacopo Strada, a jako tomu bylo u jiných jeho klientů z nejvyšších kruhů, vytvořil pro Šemberu koncept výzdoby přízemních místností zámku. Bučovický štuk z let 1585–1590 je i přes enormní badatelské úsilí, věnované především jeho ikonografii, stále ještě autorsky anonymní. Dá se ale předpokládat, že jej Jacopo Strada stavebníku Janu Šemberovi z Boskovic zprostředkoval z okruhu vídeňských Italů zaměstnaných na stavbě Maxmiliánova císařského letohrádku Neugebäude, odkud pocházely snad i terakotové díly sochy Marta. V dochovaných pramenech se jména štukatérů nevyskytují a slohová analýza se již provést nedá, neboť výzdoba Neugebäude podlehla zubu času.

Anonymní zůstává prozatím štukatérská dílna, která pracovala v moravsko-dolnorakouském regionu na sklonku 16. století pro protestantskou šlechtu.^[41] Jejím východiskem jsou práce, jež zadali bratři Štrejnové ze Švarcenavy. Reichard Štrejn ze Švarcenavy nechal vyzdobit geometrizujícím štukem klenby zámku ve Schwarzenau, který budoval v 90. letech. Jeho starší bratr Hanuš Wölfhart sídlil v moravských Uherčicích a na Bítově. Štukatéri ze Schwarzenau zdobili klenby v uherčickém zámku, v kostele Narození sv. Jana Křtitele v Dešné a v zaniklém kostele sv. Václava v Bítově rustikálním raženým štukem. Štrejnové „svoji“ štukatérskou dílnu patrně zprostředkovali v roce 1596 i Georgu Christophovi Teufelovi von Gundersdorf do moravských Běhařovic, kde dekorovali farní kostel Nejsvětější Trojice. V městě Raabs an der Thaya zanechali doklady svého řemesla na klenbě v předsíni farního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Pro Zikmunda Volfa Jankovského pracovali kolem roku 1602 v arkádách zámku ve Slatině.

Autoři restaurátorského a technologického průzkumu, již tuto dílnu identifikovali, upozornili i na štukatérskou dílnu, která v té době pracovala na Jindřichohradecku.^[42] Nebyla identická s mistry pracujícími pro Adama z Hradce v Rondelu či na portále jindřichohradeckého Adamova stavení, ale rozvíjela svoji činnost na měšťanských stavbách a v měšťany podporovaných kostelích Nejsvětější Trojice a sv. Václava v Jindřichově Hradci.

Umělci od Luganského jezera a z blízkých regionů v českých zemích jako nositelé know-how realizace štukových dekorací

JANA ZAPLETALOVÁ

- 1 Tuto skutečnost pozorovali již starší autoři v česky psané literatuře. Ze zásadních autorů věnujících se štukovým dekoracím či jejich tvůrcům např. KLENKA 1903; WINTER 1909; CHYTIL 1907–1908; CHYTIL 1925, s. 32–66; [RICHTER 1925], zejm. s. 103–106; BLAŽÍČEK 1964; KRČÁLOVÁ 1970; KRČÁLOVÁ 1974; KRČÁLOVÁ 1986; KRČÁLOVÁ 1989a; [FIDLER 1990]; KRČÁLOVÁ 1994; KRUMMHOLZ 2015.

Umění realizace štukových dekorací 16. století a nadcházející doby raného novověku v Evropě bylo takřka výlučně spojeno s uměleckými řemeslníky a umělci z oblasti Luganského jezera a blízkých obcí, tj. míst na dnešním území švýcarského kantonu Ticino a italského regionu Lombardie. Schopnost realizovat dekorační systémy ve štku byla svázána s fenoménem umělecké migrace těchto mistrů do různých částí Evropy v průběhu několika staletí. Nejpozději od poloviny 16. století lze pozorovat, že to bylo právě umění realizace štukových dekorací, na němž především stál úspěch umělecké migrace těchto mistrů. Muži od Luganského jezera a z blízkých oblastí si vybudovali poměrně záhy v 16. století unikátní know-how, jak po technologické i umělecké stránce realizovat štukové dekorační systémy. Následně se stali díky velké poptávce po tomto způsobu dekorací hlavními šířiteli tohoto uměleckého druhu a v průběhu 16.–18. století vtiskli nezaměnitelný charakter stovkám interiérů církevních i světských staveb po celé Evropě včetně českých zemí.

Štukové dekorace se na dnešním území Čech a Moravy dochovaly v desítkách světských i církevních objektů, mezi nimiž mají zásadní postavení letohrádek Hvězda, zámky v Nelahozevsi, Telči, Jindřichově Hradci, Bechyni a Bučovicích, vila Kratochvíle a mnoho dalších. U některých těchto uměleckých děl disponujeme znalostí alespoň hlavního zodpovědného mistra nebo některého ze spolupracovníků. V řadě případů však štukové dekorace zůstávají navzdory své špičkové či vynikající kvalitě díly anonymních skupin spolupracovníků. Zásadní pro studium a poznání tohoto uměleckého druhu je uvědomění si skutečnosti, že většina mistrů, kteří se podíleli na realizaci štukových výzdobných systémů v českých zemích od 16. století, pocházela z jednoho kraje vzdáleného přibližně tisíc kilometrů, narodila se v místech ležících od sebe mnohdy jen pár kilometrů a byla nadto stmelená příbuzenskými či alespoň kmotrovskými vztahy.¹¹ Jejich působení v českých zemích, potažmo v jiných oblastech Evropy, nebylo náhodné. Nejednalo se o solitérní zásahy výjimečných umělců, ale o fenomén evropského rozměru s širokou základnou, již tvořili obyčejní kameníci, zedníci a umělečtí řemeslníci, přičemž někteří architekti, stavitelé, štukatéři či malíři, vynikající nad průměr všední mistrné práce, tvořili jen její špičku. Umění realizace štukových dekorací je tudíž bytostně spojeno s ostatními uměleckými a umělecko-řemeslními specializacemi vázanými na stavební sektor. Nové či hlubší poznání ve věci



- Pohled na Luganské jezero z hory San Salvatore. [JZ]
- ◄ Mapa oblasti Luganského jezera. Z vyznačených obcí pocházela většina umělců, kteří působili v Čechách a na Moravě. [RV]



autorských okruhů, uměleckých forem a řady dalších aspektů a souvislostí v oblasti štukových dekorací v českých zemích může většinou přinést jen velmi komplexní a mezinárodně koncipované studium celých uměleckých zakázek a rozsáhlých spolupracujících týmů a dalších aspektů složitého fenoménu umělecké migrace těchto mistrů.

Místem, odkud pocházela většina štukatérů, kteří po staletí dokázali sytit poptávku mnoha mecenášů a objednavatelů v českých zemích, bylo relativně malé území v jižní, italsky hovořící části Švýcarska a přiléhající oblasti dnešní Itálie. Šlo zejména o obyvatele nížin luganského předhůří Alp. Tuto poměrně malou oblast, tvořenou především horami a jezery, politicky rozdělenou na dva státy, je tedy potřeba vnímat v historických souvislostech a její kulturní integritě. Nejvíce štukatérů a dalších umělců, uměleckých řemeslníků a mužů spřízněných profesí, kteří v 16. a na počátku 17. století působili v českých zemích, pocházelo z oblasti kolem Luganského jezera, zejména z obcí Melide, Pambio, Carona, Savosa a na protějším břehu ležících obcí Campione, Bissone, Melano, Arogno a oblasti Val d'Intelvi.

Přítomnost umělců od Luganského jezera a přilehlých oblastí měla pro objednavatele v českých zemích v 16. století zásadní význam. Šlo o vysoce kvalifikovanou migraci, která šlechtě umožňovala realizovat přestavby či novostavby velkolepých zámeckých a jiných rezidencí a ve velmi krátkém čase vybudovat množství reprezentativních sídel s náležitou výzdobou, často podle nejnovějších módních, zejména italských trendů. Lze si jen sotva představit, že by se objednavatelům podařilo dosáhnout srovnatelných výsledků, ať po kvantitativní, či kvalitativní stránce, při angažování solitérních mistrů a lokálních uměleckých sil. Předností desítek až stovek umělců, uměleckých

řemeslníků a řemeslníků od lombardsko-ticinských jezer, z nichž literatura reflektuje obvykle jen několik málo nejvýznamnějších, které známe jménem, byla jejich skvělá organizace práce, mimořádná schopnost spolupracovat a flexibilně „dodávat“ v potřebné kvantitě na evropské stavby pozdní renesance a raného novověku ze svých řad muže žádaných profesí a specializací. Mistři od Luganského jezera a z přilehlých oblastí fungovali jako svého druhu volné raně novověké korporace s nadnárodní působností, které dokázaly realizovat projekty – jakkoli po etapách při postupném angažování jednotlivých mistrů – od návrhů přes výstavbu až po jejich výzdobu.

Tento fenomén umělecké migrace obyvatel mnoha vesnic dnešního Ticina a části Lombardie, který měl celoevropský dosah a podstatným způsobem se podílel na formování stavebních a uměleckých památek mnoha částí Evropy, bývá v uměleckých dějinách dobře známý pod označením *maestri dei laghi*, umělci od lombardských či lombardsko-ticinských jezer nebo též ticinští umělci.^[2] V německy a česky psané odborné literatuře s vazbou k českým zemím nalezneme vesměs bez uvědomění si původu a provázanosti těchto mistrů označení „*Italové*“, které reflektuje příslušnost k jazykovému prostředí, nikoli k proměnlivému politickému uspořádání tehdejšího starého kontinentu.^[3] Tento způsob označování umělců podle jazykové rodiny by sám o sobě byl zcela legitimní. Ostatně do roku 1512 náležela území kolem Luganského jezera pod politickou správu Milána a byla součástí milánského vévodství. Bylo by však třeba mít na mysli, že projevy masové migrace mistrů od Luganského jezera se vyznačují odlišnými charakteristikami než migrace jednotlivých uměleckých individualit z Apeninského poloostrova.

Umělci a umělečtí řemeslníci od Luganského jezera, navzdory tomu, nebo spíš právě proto, že pocházeli z velmi chudých poměrů a odlehlých obcí na úbočí Alp, byli světoběžníky, kteří v řádu stovek až tisíců během několika století působili na rozmanitých místech Evropy. Co bylo příčinou tak masivní umělecké migrace? Jak je možné, že se na tak malém území narodilo tolik bravurních štukatérů a mistrů dalších uměleckých a stavebních profesí, kteří si získali slávu a obdiv mecenášů nejvytříbenějšího vkusu a stavebníků v hlavních kulturních centrech starého kontinentu, jako v případě štukatérů a sochařů Francesca Borrominiho (1599–1667), Ercola Ferratiho (1610–1686), Antonia Raggiho (1624–1686) a řady dalších?

K zásadním hybatelům migračních vln patří odjakživa nedostatečné hmotné zajištění fyzické existence, tedy nepoměr mezi množstvím obyvatelstva a přírodních zdrojů nutných k jeho obživě. V případě mistrů od lombardsko-ticinských jezer byly hlavním důvodem migrace – jakkoli je třeba vzít v potaz celou řadu faktorů – geografické podmínky jejich rodného kraje, který neposkytoval dostatečnou obživu pro dané množství obyvatel, takže pro ně bylo výhodnější zajišťovat si práci v jiných krajích. Fenomén „uměleckého pohybu“ mistrů z oblasti lombardsko-ticinských jezer nebyl – minimálně ne v počátcích – projevem tvůrčích a estetických ambicí místního obyvatelstva. Umění a umělecká řemesla byla tedy spíše druhotným efektem ekonomických a geografických limitů oblasti. Teprve postupně se stala pěstovanou a rozvíjenou tradicí, na niž vědomě navazovaly další generace.

2 Při používání označení je zapotřebí mít vždy na zřeteli konkrétní situaci a podle ní volit název. Označení *artisti dei laghi lombardi* (umělci od lombardských jezer) se rozšířilo především v návaznosti na mezinárodní konferenci v letech 1956 a 1957 (ARSLAN 1959; ARSLAN 1964). Na tomto místě jsme se rozhodli pracovat s širším a neutrálním pojmem *umělci od lombardsko-ticinských jezer*. Těmito jezery jsou myšlena jezera Como, Lugano, Lago Maggiore a Lago d'Orta. Rámcový a v dnešní době mezinárodně rozšířený termín v sobě nenese žádnou vazbu na proměnlivé politické vymezení geografických celků, které v průběhu staletí doznalo nemála změn, nevylučuje pouze určité území podle kritérií duchovní či politické správy nebo jazykové příslušnosti, nýbrž zastřešujícím způsobem volně pojímá všechny oblasti, z nichž umělci, kteří byli součástí tohoto fenoménu, pocházeli. Jedná-li se o umělce z oblasti dnešního kantonu Ticino, je příhodné používat výraz *ticinští umělci*. K problematice umělců od lombardsko-ticinských jezer byly publikovány již stovky titulů, které postihují rovněž působení těchto mistrů v různých oblastech Evropy nebo v Rusku a Turecku. Přehled nejdůležitějších titulů srov. DAMIANI CABRINI 2000, s. 289–312, zvl. s. 657–659.

3 Našli bychom desítky příkladů v česky psané odborné literatuře, např. výběrově HERAIN 1915, s. 44 ad.; [MÁČELOVÁ 1949], s. 5 ad.; PREISS 1986; KRSEK 1989, s. 357–371; STEHLÍK 1989, s. 510–539; KUDĚLKA – KRSEK – STEHLÍK 1996, s. 171–180; FIDLER 2015.

- 4 Z bohaté literatury např. CHEDA 1991; DAMIANI CABRINI 2000 (se starší literaturou).
- 5 OLDELLI 1807; BERTELOTTI 1885; CHIESA 1928; GUIDI 1932; SIMONA 1933; DONATI 1936; BRENTANI 1938–1963; BERNASCONI 1926. Pro přehled recentnější bibliografie, která čítá desítky zásadních textů, odkazujeme na syntetičtější práce, např. DAMIANI CABRINI 2000, s. 289–312 (bibliografie na s. 657–659).
- 6 Nelze vyloučit, že migrace těchto mistrů do českých zemí měla starší tradici, která však není archivně podložena.
- 7 Srov. např. KOPL 1889; BALŠÁNEK 1897, zejm. s. 17–18; CHYTIL 1907–1908, s. 88; CHYTIL 1925, s. 35, 57; další autoři (pozn. 3 aj.).
- 8 APH, fond Dvorní stavební úřad, 1540–1860, karton 1, inv. č. 6, Potvrzení Paola Stelly o práci, kterou provedli jeho spolupracovníci-kameníci na Pražském hradě roku 1548.
- 9 Není-li uvedeno jinak, obecně již známé informace uvedené v tomto textu jsou přebírány z přehledových studií, např. KRČÁLOVÁ 1989a, s. 6–62; CHLÍBEC 2011a. K jednotlivým mistrům srov. též konkrétní hesla ve VLČEK 2004. K rodu Lucchese recentně ZAPLETALOVÁ – VIGANÒ 2021.
- 10 Pro jednotlivé autory srov. zejména VLČEK 2004.

První umělecké migrace máme doložené v raném středověku.^[4] Muži z těchto oblastí se původně vydávali do jiných částí Evropy, kde realizovali především těžší, specializované manuální a stavební práce, často spojené s opracováním kamene a mramoru. Bývali obvykle nazýváni *maestri comacini* nebo *maestri campionesi*.^[5] Teprve dlouhodobou činností, staletým předáváním zkušeností z generace na generaci a vybroušením technologických a řemeslných postupů se stali mistry a specialisty v řadě uměleckořemeslných a uměleckých odvětví. Fenomén umělecké migrace mistrů od lombardsko-ticinských jezer, můžeme-li soudit na základě pramenů, zažil v evropském měřítku svůj největší rozkvět od první třetiny 16. století, kdy nabyla na mohutném rozmachu tvorba štukových dekorací jako jedno z hlavních know-how a „vývozních artiklů“, a sahala do poloviny století 18., kdy se postupně transformoval a ve své typické podobě vytrácel.

Technologii realizace štuků se mistři od Luganského jezera naučili bezpochyby v Římě někdy během prvních desetiletí 16. století, tedy v dílnách či na stavbách (it. *cantieri*) Raffaella (1483–1520) a okruhu jeho spolupracovníků, v blízkosti Giovanniho da Udine (1487–1564), Giulia Romana (1499–1546), Perina del Vaga (1501–1547) či Luzia Luziho da Todi. První nositelé know-how znali bezesporu štuková díla antického Říma i aktuální práce v Římě, Mantově, Janově a dalších uměleckých centrech Apeninského poloostrova. Umělecká migrace od Luganského jezera musela být tudíž už v počátku 16. století na velmi vyspělé úrovni a dobře etablovaná v římském uměleckém prostředí a stavebním sektoru, když vezmeme v potaz, že měli přístup do tak prestižních dílen a okruhů umělců, odkud čerpali znalosti, které následně uplatňovali a dále rozpracovávali v rozmanitých koutech Evropy.

V Čechách a na Moravě dokládají přítomnost uměleckých mistrů od Luganského jezera archivní dokumenty a umělecká díla od 30. let 16. století.^[6] V roce 1534 byl z Vídně povolán do Prahy stavitel Giovanni Spazio z Lanzo d'Intelvi. Roku 1538 přišel do Prahy architekt a kameník Paolo Stella († 1552) z Melide, kterého Ferdinand I. Habsburský (1503–1564) nechal povolát předchozího roku prostřednictvím císařského vyslance Gómeze Suáreze de Figueroa († 1569) z Janova pro stavbu a výzdobu letohrádku pro Královskou zahradu Pražského hradu.^[7] Nejpozději s Paolem Stellou přišli postupně další mistři a řemeslníci od Luganského jezera do Čech. Z různých jmen kameníků můžeme zmínit alespoň výběrově Stellova bratra Giovanniho Domenica, Giovanniho Campiona (patrně z Campione), Laurerata ze sousedního Bissone, Antonia Perslascu z Bissone, blíže neupřesněného Antonia z Bissone, Giovanniho Angela, Tommasa z Bissone, Domenica Domelina z Melana, Giovanniho Merliho a další.^[8] Paolo Stella spolupracoval se stavitelem Giovannim Mariou Aostallim († před 1567) ze Savosy, který se vzápětí poté, stejně jako Giovanni Lucchese († 1581) z Pambia, podílel jako stavitel na letohrádku Hvězda.^[9] Zásadní místo v této komunitě náleží rovněž staviteli a pevnostnímu architektu Pietru Ferraboscovi († po 1588) z Laina ve Val d'Intelvi a architektu Ulricu Aostallimu († 1597) ze Savosy.^[10]

Někteří z mistrů, kteří měli vazbu na Paola Stellu a blízké spolupracující umělce, evidentně přinesli do Prahy znalost umění štukových dekorací a podíleli se na unikátních štukách letohrádku Hvězda. Vedle rezidence v Landshutu a Drážďanech představují štukové dekorace ve Hvězdě vůbec nejranější a vysoce kvalitní příklad uměleckého transferu umění štuky z Říma do střední Evropy a *de facto* vůbec za Alpy. Tyto štukové dekorace bývají v posledních desetiletích spojovány zejména se jménem Antonia Brocca.¹¹¹ Tento mistr pocházel patrně z Campione a zřejmě se podílel blíže neznámou měrou na realizaci štuků v letohrádku Hvězda. Nelze vyloučit jeho autorský podíl rovněž na štukových dekoracích v zámku Nelahozevsi.



Od 60. let 16. století se umění štuky začalo uplatňovat při výzdobě architektury v českých zemích ve větším rozsahu, což je spojeno i s vyšší mírou znalostí jmen alespoň některých štukatérů. Zřejmě až na výjimky pocházeli všichni od Luganského jezera. Zásadní pozici mezi mistry, kteří působili ve skupině stavitelů a uměleckých řemeslníků pracujících na vybudování a výzdobě letohrádku v Královské zahradě na Pražském hradě a dalších staveb, které vznikaly za vlády Ferdinanda I. Habsburského,¹¹² měli rodáci z Arogna. Z jejich řad se etablovala výrazná osobnost štukatéra Antonia Melany († 1593/1595). Nelze však ani vyloučit, že arognská migrace do Prahy a okolí – stejně jako migrace z dalších přilehlých oblastí kolem Luganského jezera – měla daleko starší kořeny, které ovšem nejsme schopni archivně podchytit. Prvním bezpečně doloženým mistrem z oblasti Val Mara, který působil v Čechách, byl zedník či stavitel Domenico Maggi († snad 1567), jenž je registrován od roku 1548 v Praze po boku Ulrica Aostalliho.¹¹³ Patrně tentýž Domenico Maggi provdal svou dceru Domenicu za Ulrica Aostalliho. Domenica Maggi totiž byla vdovou po Giovannim Battistovi Calancovi († před 1561), který pocházel rovněž z Arogna. Ulrico Aostalli se tudíž stal

- 11 Srov. zejm. KRČÁLOVÁ 1973b; DIEMER 1995; DIEMER – DIEMER 2000; BAŽANT – BAŽANTOVÁ 2012; BAŽANT – BAŽANTOVÁ 2013; MUCHKA 2017 (s přehledem staršího bádání); MUCHKA – PURŠ – DOBALOVÁ – HAUSENBLASOVÁ 2017. Nejnověji k atribuci štukových dekorací ve Hvězdě srov. EXTERMANN – ZAPLETALOVÁ 2022.
- 12 Budoucí bádání snad ukáže, zda existovala nějaká souvislost mezi působením bratří Stellových, tj. Paola, Giovanniho Maria a Giovanniho Domenica, kteří pocházeli z Melide, a počátky migrace do Čech či jejího nárůstu ze strany obyvatel Arogna a nedalekého Melana. Ve farních matrikách Arogna totiž figuruje hned od jejich prvních záznamů z roku 1591 řada příslušníků rodu Stella, kteří byli nositeli týchž křestních jmen objevujících se v různých kombinacích. Srov. Arogno, farní archiv, Registri dei battezzati, fol. 1 a další. Nadto Giovanni Battista Stella, jakkoli původem z Melide, byl usazen v Melanu, které leží v bezprostřední blízkosti Arogna, a je tudíž možné, že některá část potomstva Stellů působících v Čechách se usadila vedle Melana též v Arognu. Melano jako bydliště Giovanniho Battisty Stelly potvrzují farní matriky, srov. „lo. Bap.ta Stella de Melide, habitans Melani“. Melano farní archiv, Registri dei battezzati, fol. 8 (7. 9. 1582), kdy Giovanni Battista Stella se stal kmotrem Margherity Polatty, tj. příslušnice dalšího významného rodu, z něhož pocházeli známí štukatéri.
- 13 Příbuzenský poměr Domenica Maggiho k Baldassarro Maggiu se zatím nepodařilo zjistit. K Domenicu Maggiu srov. KRČÁLOVÁ 1994, s. 9; PV [Pavel Vlček], heslo de Maggi, Domenico, in: VLČEK 2004, s. 389.

◀ Praha-Liboc, letohrádek Hvězda, chodba Marta, medailon s Niké píšící na štít, 1555–1564. [EH]

▶ Vila Kratochvíle, Zlatý sál, dedikační tabulka se signaturou Antonia Melany v rukou alegorické postavy na náběhu klenby, 1589–1590. [EH]

- 14** Někteří autoři uvádějí příjmení této rodiny jako Garangu či Carancu. Rod Calanca pocházel z Arogna. Srov. např. CHYTIL 1925, s. 54; PV [Pavel Vlček], hesla Caranca, in: VLČEK 2004, s. 104. K činnosti bratří Calancových srov. PV [Pavel Vlček], hesla Caranca, in: VLČEK 2004, s. 104. U Pietra Calancy není známa jeho profese. V případě Giovannioho Battisty Calancy není jisté, zda se jedná o jednoho mistra, či jmenovce.
- 15** Z literatury např. CHYTIL 1925, s. 54–55; PV [Pavel Vlček], heslo de Maggi, Domenico, in: VLČEK 2004, s. 389.
- 16** K činnosti bratří Comettových srov. KRČÁLOVÁ 1978b; PV [Pavel Vlček], heslo Cometta, Antonio, in: VLČEK 2004, s. 115–116.
- 17** PV [Pavel Vlček], heslo Facconi, Giovanni Maria, in: VLČEK 2004, s. 161–162 (s přehledem starší literatury). Dále též např. CHYTIL 1925, s. 47. Facconi je doložen v Jindřichově Hradci 26. listopadu 1594. SOA Třeboň, oddělení Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec, inv. č. 4371, sign. VI Bb 2d, Rondel, 1592–1944, kart. 433, fol. 71r (novodobá foliace tužkou). Za zprostředkování archivního dokumentu vděčí Radce Heisslerové.
- 18** Podle P. Vlčka mohl být Lazzaro otcem Giovannioho Marii Facconiho. Pro takové ztotožnění však nemáme dostatečné důkazy. Srov. PV [Pavel Vlček], heslo Facconi, Giovanni Maria, in: VLČEK 2004, s. 161–162.
- 19** PV [Pavel Vlček], hesla Facconi, in: VLČEK 2004, s. 161–162.
- 20** KRČÁLOVÁ 1978b, s. 34.
- 21** K tomuto štukatérovi recentně samostatná studie: ZAPLETALOVÁ 2020.
- 22** Srov. příslušné heslo v této knize.
- 23** Ke stejné fázi náleží v literatuře opomíjená místnost s rožmberským erbem.
- 24** K návrhu na atribuci srov. WAISSE 2020b, obzvl. s. 69; WAISSE – WAISSE-ROVÁ – TIŠLOVÁ 2020, obzvl. s. 102.



otčím sourozenců Lucy, Benedetta a Pietra Calancových, které jako kameníky zaměstnal na jím vedených stavbách v Čechách.^[14] Druhou dceru dal Domenico Maggi za ženu v Plzni působícímu Giovannimu Staziovu († před 1595) z Massagna, dnešní součásti Lugana.^[15] Příbuzenský vztah Domenica Maggiho k přinejmenším o generaci mladšímu architektovi Baldassarre Maggimu († 1619) není znám. Je však evidentní, že Domenico Maggi byl dobře etablován v umělecké síti a své pracovní vztahy utužil strategickými sňatky svých dcer se svými krajany, s nimiž spolupracoval.

Baldassarre Maggi se evidentně v Čechách obklopil svými příbuznými a sousedy ze stejné vsi, kteří se jako mistři rozmanitých profesí spolupodíleli na Maggim vedených stavebních a uměleckých aktivitách. Jednalo se zejména o dva bratry Comettovy, kameníka Antonia († před 1602) a stavitele Domenica Benedetta († asi 1620/1621). Druhý jmenovaný zřejmě nahradil Baldassarra Maggiho v pozici rožmberského dvorního stavitele. Jejich sestra Catilina Cometta se stala manželkou Baldassarra Maggiho,^[16] což utužilo bezesporu i pracovní vztahy architekta s bratry Comettovými. Ve stejné skupině umělců pracoval jako zedník polír a stavitel rovněž Giovanni Maria Facconi († před 1615), který pocházel taktéž z Arogna.^[17] V Čechách působila řada jeho rodinných příslušníků, zejména bratr Giovanni Battista Facconi, ale též o generaci dříve Antonio, Benedetto a Lazzaro, jejichž příbuzenský vztah k Giovannimu Mariovi není možné upřesnit.^[18] V jeho nepřítomnosti za něj přebíral honorář jeho bratr Giovanni Battista nebo krajan Domenico Benedetto Cometta, který pocházel z Devoggia, tedy místní části Arogna.^[19] Z Arogna přišel do Čech rovněž jistý zedník Antonio, jenž pracoval od roku 1552 v Rožmberském paláci v Praze, a takto bychom mohli ve výčtu pokračovat.^[20]

V této Maggiho umělecké síti pracoval štukatér Antonio Melana, kterého máme poměrně dobře zdokumentovaného díky archiváliím z dnešního Švýcarska.^[21] Antonio Melana pocházel stejně jako Maggi z obce Arogno. Nejznámější a rovněž nejrozsáhlejší Melanovou realizací byla štuková výzdoba vily Kratochvíle u Netolic, kterou si nechal postavit Vilém z Rožmberka (1535–1592) v letech 1583–1589.^[22] Antonio Melana není dokumentován při této stavbě archivně, ale zanechal ve Zlatém sále přímo ve štku svou signaturu „ANTO / NIVS / MEL- / ANA / FECIT“. Melanovi nebo jeho pomocníkovi bývají na Kratochvíli dále připisovány i analogické štukatury sousedního apartmánu (Pokoje a Předpokoj Petra Voka) a zámeckého kostela; na zámku v Bechyni je spojován s výzdobou klenby tzv. Soudnice – studiola Petra Voka –,^[23] kde dekorátérské práce probíhaly paralelně s Kratochvílí. Za projektem přestavby v letech 1581–1584 stál rovněž stavitel Baldassarre Maggi. V Jindřichově Hradci, který v té době patřil pánům z Hradce, se dochovalo několik Melanových prací. V zámku Antonio Melana velmi pravděpodobně realizoval štukové části výzdoby portálu tzv. Adamova stavení a rovněž štukovou výzdobu krbu, který navrhoval Antonio Cometta († 1602) z Arogna.^[24] Antonio Melana někdy v letech 1593–1595 odešel na věčnost. Melanova ovdovělá manželka Anna se totiž 18. dubna 1595 provdala za Bernarda Madernu z Capolaga. Za svědka jim šel Giovanni Antonio Brocco († 1613)

z Campione, které leží nedaleko Arogna. O identitě a profesi Bernarda Maderny se nepodařilo nalézt bližších zpráv. Zato osoba Giovanniho Antonia Brocca je známa dobře. Brocco patřil k významným mistrům z oblasti Luganského jezera v Praze a byl patrně synem Antonia Brocca, jednoho ze štukatérů pracujících v letohrádku Hvězda. Giovanni Antonio Brocco spolupracoval s architektem Ulricem Aostallim, malířem Marianem de Mariani a řadou dalších umělců působících v Praze v éře Rudolfa II. (1552–1612).^[25]

Po Melanově smrti obsadil v uvedené umělecké síti pozici štukatéra Giovanni Pietro Martinola, jehož jméno se objevuje v archivních dokumentech v souvislosti s Rondelem v zahradách zámku v Jindřichově Hradci.^[26] V srpnu 1596 potvrdil příjem 168 tolarů za práce v Rondelu,^[27] na jejichž realizaci v nějaké míře spolupracoval se sochařem a štukatérem Georgem Bendlem, jenž je archivně dokumentován v červenci 1596.^[28] Rod Martinolů pocházel z Mendrisia, patrně z frakce Salorino, a je doložen již od roku 1544. Výše uvedeného štukatéra se však zatím nepodařilo blíže identifikovat.^[29]

Z Mendrisia přišel rovněž Tomasso Rossi, syn Battisty Rossiho, někdy též zvaný Tomáš Červený, který zemřel v blíže neupřesněné době před rokem 1595 ve Strakonicih.^[30] Dokládá to archivní dokument z 6. dubna 1595 týkající se poručnictví Tomassovy nezletilé dcery Giulie, univerzální dědičky, a jeho bratra Prospera.^[31] Tomasso Rossi působil údajně nejen jako kameník a stavitel, ale rovněž jako štukatér. V roce 1561 je doložen v kostele Zvěstování Panny Marie v Dobrušce, v 70. letech pracoval ve Volenicích pro Koce z Dobrušky a na počátku 90. let bývá jmenován v souvislosti s přestavbou kostela sv. Filipa a Jakuba v Katovicích. Na klenbě kostela sv. Petra a Pavla ve Volenicích zanechal svůj malovaný rodový erb a nápis: „Mistr Tomass Czerweny z města Medricz w Ssweiczarich...“



- 25 Zejm. KRČÁLOVÁ 1974, s. 12, 13, 14, 70, 73, 86; PV [Pavel Vlček], heslo Brocco, Giovanni Antonio, in: VLČEK 2004, s. 82–83.
- 26 Pro tuto hypotézu svědčí, že by odpovídala časová souslednost úmrtí Antonia Melany a předpokládané činnosti Giovanniho Pietra Martinoly v Rondelu v letech 1593–1595. Recentně k Rondelu srov. HEČKOVÁ – KOVÁŘÍK – KUNEŠ 2020.
- 27 „Ich Peter Martinell Passirer...“. SOA Třeboň, oddělení Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec, inv. č. 4371, sign. VI Bb 2d, Rondel, 1592–1944, kart. 433, fol. 117 a 118 (novodobá foliace tužkou). Za zprostředkování archivního dokumentu vděčím Radce Heisslerové. Dříve publikovala již KRČÁLOVÁ 1974, s. 19, 24, 56.
- 28 SOA Třeboň, oddělení Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec, inv. č. 4371, sign. VI Bb 2d, Rondel, 1592–1944, kart. 433, fol. 132r (novodobá foliace tužkou). Za zprostředkování archivního dokumentu vděčím Radce Heisslerové.
- 29 Srov. zejména LIENHARD-RIVA 1945, s. 263 a další literatura týkající se švýcarské umělecké migrace. Na konci 17. století působil v Čechách Giovanni Antonio Martinola, potomek Giovanniho Pietra Martinoly z Mendrisia, obyvatel frakce Salorino. Srov. MARTINOLA 1963, s. 183.
- 30 Dosud se mylně uváděl v česky psané literatuře rok 1595 jako rok úmrtí. Srov. PV [Pavel Vlček], heslo Rossi, Tommaso, in: VLČEK 2004, s. 559. Odsud např. CHLÍBEC 2011a, s. 136–139. Stalo se tak na základě nepřesného čtení zmínky uvedené v MARTINOLA 1939, s. 115–139.
- 31 Bellinzona, Archivio di Stato, fond Torriani, karton 276 (Emigranti artieri), složka 153, archivní dokument z 6. dubna 1595, z něhož vychází najevo, že Tomasso Rossi z Mendrisia zemřel před několika lety ve Strakonicih v Čechách („... quod superioribus annis in civitate suae oppido Strachonizij in Regni Boemiae Magister Thomas Rubeus frater suus morte obiit, sibi superstitute relicta Julia eis m. r Thomae filia...“). Z aktu lze vyvodit, že Tomasso Rossi byl synem Battisty Rossiho a bratrem Prospera Rossiho. Měl dceru Giulii, která se stala univerzální dědičkou po otci Tomassu Rossim. Tomasso Rossi patrně pocházel z rodové větve označované jako II. Srov. LIENHARD-RIVA 1945, s. 394–398, Rossi II. Srov. též MARTINOLA 1963, s. 191.

◀ Volenice, kostel sv. Petra a Pavla, nápisová deska s údaji o autorství přestavby kostela (Tomasso Rossi) a erbem rodiny Rossi, 1577. [EH]

- 32 Rod Gabri se nepodařilo dohledat mezi rody působícími na území dnešního kantonu Ticino.
- 33 Nejnověji k autorství štukové výzdoby v Císařském pokoji bučovického zámku a možného Silvova zapojení srov. WANKOVÁ – TIŠLOVÁ – MAJOROŠ – KRAJÍČEK 2020.
- 34 KRČÁLOVÁ 1974, s. 46. Krčálová napsala, že nelze vyloučit jeho podíl na štukové výzdobě. Ke štukatérské rodině Silva z Morbio Inferiore srov. zejména ALIVERTI – FELICE – JEAN 2019; LIENHARD-RIVA 1945, s. 445. Ke jmenovaným umělcům a jejich možnému podílu a spolupráci srov. WANKOVÁ – TIŠLOVÁ – MAJOROŠ – KRAJÍČEK 2020, s. 334–335.
- 35 Doložen v notářském aktu z 20. února 1566 v notářských aktech Francesca Buzziho (1556–1567) uložených v Archivio di Stato v Bellinzoně, srov. LIENHARD-RIVA 1945, s. 445; MARTINOLA 1964, s. 123.
- 36 KRČÁLOVÁ 1974, s. 46.
- 37 Rod Canevale sídlil v Lanzo d'Intelvi.
- 38 Korespondence se dochovala jednak v Archivio di Stato v Bellinzoně, kde se jejímu studiu věnoval především Giuseppe Martinola, zvl. MARTINOLA 1963; MARTINOLA 1964.
- 39 PROSERPI 1999, s. 32. Autor počet vyvodil ze *status animarum* bissonského farního kostela.

Autorsky zatím neobjasněná zůstává umělecká síť kolem realizace štukových dekorací v bučovickém zámku. Archivní dokumenty nevydávají na světlo žádné jednoznačné svědectví. Stavbu zámku vedl Pietro Gabri usazený v Brně, nepochybně však jižanského původu.^[32] Ve spojitosti se štukovými dekoracemi byla zmiňována různá jména počínaje sochařem Hansem Montem, vlivem císařského antikváře Jacopa Strady či možným výraznějším autorským podílem sochaře Antonia Silvy († 1585).^[33] Antonio Silva pocházel ze slavné rodiny sochařů a štukatérů z Morbio Inferiore.^[34] V polovině 16. století je ve švýcarských archiváliích dokumentován jistý Antonio Silva zv. della Morella, syn Agostina Silvy, který by mohl být totožný s autorem působícím v Bučovicích.^[35] Antonio Silva spolupracoval nejen v Bučovicích, ale i dalších lokalitách jako např. v Drnholci či Brně s dalšími italsky hovořícími mistry, stavitelem Pietrem Gabrim, sochařem Giorgiem Gialdim, sochařem usazeným a pracujícím v Olomouci a Brně,^[36] či ze Švýcarska pocházejícími mistry Francescem Canevale († před 1606) z Lanzo d'Intelvi, který si vzal za ženu Agnes, vdovu po Antoniu Silvovi, dále též kameníkem Eliou Canevale (dokumentován 1578–1589)^[37] či Giovannim Battistou Casolarim († před 1584). Jméno hlavního mistra, který stál za vznikem štukových dekorací v Bučovicích, zatím však stále neznáme.

Postupně ve druhé polovině 16. století se štukové umění uplatňovalo ve větší míře, s různými cézurami či nižší četností během třicetileté války, masovým nárůstem během druhé poloviny 17. století až přibližně do třetiny 18. století, kdy tento fenomén ustupuje, ruku v ruce se vzestupnými kvalitami místních mistrů a proměnami preferencí objednavatelů při volbě použitých výzdobných systémů.

Základním pilířem evropského úspěchu umělců od Luganského jezera a z blízkých krajů byla dobrá vnitřní organizovanost, díky níž se jim dařilo pronikat na pracovní trh celé Evropy a získávat zakázky stavebního sektoru a s tím provázané práce na umělecké výzdobě. Pro tuto schopnost dosahovali mistři vysoké míry konkurenceschopnosti. Vedle flexibility a ochoty přizpůsobovat se byla důležitým faktorem při zprostředkování a získávání zakázek vnitřní komunikace a vzájemná informovanost, díky kterým si *maestri* dávali vědět na značné vzdálenosti napříč Evropou o naskytujících se pracovních příležitostech.^[38] Pracovní síla se přelévala v závislosti na aktuální poptávce. Základním předpokladem k tomu, aby tento systém mohl být funkční a úspěšný, byla soudržnost a vnitřní provázanost jednotlivců.

Vesnice, z nichž umělci a umělečtí řemeslníci pocházeli, dosahovaly, s výjimkou větších měst jako Lugano, Bellinzona nebo Como, rozměru jen několika mála desítek domů. Ani rodová rozrůzněnost jejich obyvatel nebyla obvykle nijak vysoká. Soustředili se v nich často příslušníci jen omezeného počtu doširoka rozvětvených rodů. Například město Bissone, které v raném novověku dosáhlo počtu přibližně 300 obyvatel,^[39] bylo složeno téměř výlučně z příslušníků rodin Gaggini, Tencalla, Bussi, Caratti, Orsatti, Caratti Orsatti, Garovo, Allio, Garovaglio, Fossati, Verda, Casellini a Roncaioli. Melide na protějším břehu jezera obývalo v 17. století devět rodů (např. Fontana, Lucchese, Castelli, Porta, Soldati, Rezzi, Porri) a roku 1696 čítalo

celkem 174 osob.^[40] V obci Maroggia žily čtyři rodiny (např. Fossati, Petrucci) nebo v Arzo deset (např. Allio/Aglio, Ferrari, Fossati, Gamba, Pagani).^[41] Šíře jednotlivých rodů zato dosahovala mnohdy takového rozsahu, že umožňovala, aby se její členové navzájem sezdávali.^[42]

Příbuzenská pouta a sňatky se často projevovaly při získávání a zprostředkování zakázek. Pevná a doširoka rozprostřená síť vztahů, soudržnost a solidarita širokých rodů vytvářela prostor pro četnou vzájemnou podporu. V klanových strukturách a příbuzenských svazcích hrály významnou roli rovněž kmotrovské vztahy, které ještě víc zahušťovaly síť vztahové provázanosti. Rozkrývání těchto subtilních vztahů z farních kronik, které se však dochovaly pro období 16. století spíše výjimečně, může napomáhat hlubšímu porozumění pout, která se promítala do profesních záležitostí a zprostředkování zakázek. Například matriky farnosti Arogno dokládají různé příbuzenské vazby v rámci rodin Melana, Maderna, Maggi či Brocco, kdy například architekt Baldassarre Maggi pojal za ženu Catilinu Comettu, sestru dvou svých spolupracovníků Antonia a Domenica.^[43] Obdobných pokrevních vazeb bychom mezi umělci našli bezpočet.

Pro pochopení fenoménu umělců a uměleckých řemeslníků od lombardsko-ticinských jezer a interpretaci jejich uměleckých realizací ve střední Evropě je tudíž zapotřebí jednak sledovat jejich činnost napříč Evropou bez ohledu na její dnešní politické členění, jednak studovat nejen samotná umělecká díla, ale rovněž socio-kulturní kontext, mimo jiné též identifikovat subtilní vazby mezi jednotlivci, tj. rodinná, kmotrovská a přátelská pouta, kterými byli mistři provázáni. Umělci, umělečtí řemeslníci a zedníci bývali totiž soudržní nejen v soukromém životě, ale rovněž v oblasti pracovní. Ve starší literatuře o umění na Moravě a v Čechách se často dočteme, že tito mistři pracovali ve skupinách, které jednotliví autoři nazývali „*potulnými tlupami italských řemeslníků*“, „*vlašskými družinami*“, „*bandami*“ či „*équipe*“.^[44] Tyto struktury však nebyly pevné. Je pravda, že mnoho umělců a uměleckých řemeslníků nalezneme na řadě zakázek pospolu, to však nevypovídá o žádné pevnější organizaci. Rozhodně lze zamítnout představu, že by spolu chodili ve skupině představitelé jednotlivých profesí zároveň, neboť štukatéři či malíři by marnili čas v daném místě čekáním, než jejich druhové dokončí stavební práce. Řemeslníci, zedníci a umělci se spíše volně přesouvali od zakázky k zakázce, přičemž jim práci zprostředkovaly důležité osoby zevnitř jejich komunity.

Soudržnost mistrů založená na rodinné spřízněnosti vytvářela systém fungující jako moderní nadnárodní firmy, poskytující obvykle všechny druhy prací od zednických až po specializované a náročné umělecké. Hlavním cílem spolupráce a určitého volného sdružování byla snaha dosáhnout vyšší konkurenceschopnosti oproti jiným skupinám či jednotlivým umělcům, a tudíž lepší organizace práce přinášející všem zúčastněným větší ekonomickou stabilitu. Nejednou mezi některými skupinami či klany propukaly nelítostné boje o zakázky, které v „hubených“ letech znamenaly záruku přežití.

⁴⁰ Údaj pochází z farních matrik ze *status animarum* a byl převzat z AGLIATI – ORTELLI-TARONI – REDAELLI 2003, s. 49.

⁴¹ Srov. Bellinzona, Archivio di Stato, *Elenco delle famiglie attinenti del Cantone Ticino (In ordine alfabetico per Comune)*, sv. I, II, strojopis, jeden exemplář uložen v příruční knihovně archivu, bez signatury, s. 11, 50, 216, 221.

⁴² Například rozvětvený genealogický strom Tencallů z Bissone, srov. PROSERPI 1999, s. 14–19.

⁴³ Srov. výše.

⁴⁴ Např. PROKOP 1904; [RICHTER 1925], s. 2; PREISS 1986, např. s. 11; GAMBONI 1987, s. 137 ad.

45 Pro užití a definici pojmu *umělecké sítě* srov. ZAPLETALOVÁ 2019.

Tento systém sdružování nebyl bezesporu nevýhodný ani pro mecenáše, kterým odpadala práce s hledáním kvalitního malíře či třeba sochaře. Zprostředkování zakázek probíhalo vesměs dvojím způsobem: buď přímou jedného umělce za svého druha u mecenáše, jehož důvěry první umělec požíval (především architekti, malíři, štukatéri, sochaři ad.), anebo vzájemným informováním se umělců, obzvláště u uměleckořemeslných a stavebních profesí, kdy mecenáš nerozhodoval o zaměstnání jednotlivce (štukatéri, kameníci, zedníci a všechny pomocné práce). Klíčovou roli v systému sehrával většinou architekt nebo stavební mistr, který přímo najímal, staviteli doporučoval či někdy svému dobrodinci vysloveně podstrkoval své krajany, jak si to postupující výstavba a výzdoba vyžadovaly. Díky pružné a dobré organizaci se některé skupiny umělců od lombardsko-ticinských jezer dokázaly zmocňovat velkých stavebních podniků a v určitých periodách tvořily na trhu mocné činitele.

Umění štuku bylo ze své podstaty kolektivní prací, která vyžadovala součinnost většího množství lidí. Pro postižení těchto volných okruhů spolupracujících a vesměs příbuzensky propojených lidí, kteří se poměrně flexibilně pohybovali po Evropě, pokládám za příhodné používat termín „*umělecké sítě*“, který je založený na těsnějších vztazích mezi určitými jedinci s tím, že angažmá jednoho mistra nemuselo být nutně omezeno na jednu síť.⁴⁵

Spletité vztahy a pokrevní provázanost umělců od lombardsko-ticinských jezer měly svůj vliv i na výslednou podobu staveb a jejich výzdobu. Mezi výhody praktického rázu patřila skutečnost, že zasíťování mistrů šetřilo stavebníkovi, jeho úřednímu aparátu i architektovi zajišťování kompetentních lidských zdrojů, jejichž dostatek rozhodně nebyl v raném novověku ve střední Evropě až takovou samozřejmostí ve všech uměleckých odvětvích. Zaměstnávání uměleckých migrantů z oblasti jezer skýtal především jednu nesmírnou přednost: stylovou koherenci vzniklých děl. Tito umělci a umělečtí řemeslníci totiž vyšli zpravidla z podobných podmínek, získali obdobné umělecké vzdělání a realizovali svá díla v obdobném duchu a tradici, která měla své hluboké kořeny sahající k tvarovým formám hojně využívaným mezi ticinskými mistry v různých antických stavbách a dílech tvořených v Římě, Mantově, Janově a mnoha dalších kulturních metropolích 16. století.

Pro období celé renesance a raného novověku bylo dílo umělců a uměleckých řemeslníků z oblasti jezer pro mnohá města v českých zemích stylově určující. Umělci a řemeslníci od Luganského jezera zhmotnili své staleté, v rodinách tradované schopnosti a dlouhodobě kultivovaný talent pro umění štukových dekorací v podobě výzdoby interiérů i exteriérů mnoha staveb, které my dnes vnímáme jako charakteristické pro oblast Čech a Moravy. Otázkou zůstává, do jaké míry si byli ti kteří objednavatelé vědomi tohoto stylového či výtvarného specifika, anebo zda byla tato vesměs koherentní díla spíše vedlejším a ne nutně záměrným efektem dominantního působení těchto migrujících mistrů. Umělecký projev štukatérů od Luganského jezera na území Čech a Moravy, respektive kterékoli jiné oblasti Evropy, by přitom rozhodně neměl být vnímán jako cizí prvek na daném teritoriu, ale jako integrální součást uměleckého projevu daného místa a součást jeho kulturního dědictví.

Renesance v českých zemích: sociální a kulturní kontext

ONDŘEJ JAKUBEC

- 1 DAVID 2001.
- 2 TYRŠ 1912.
- 3 JAKUBEC 2019.

Období renesance představuje v českých dějinách i dějinách výtvarné kultury specifický fenomén. V posloupnosti domácích dějin umění je „krátká“ perioda 16. století jakoby vtěsnána mezi dvě velká údobí – gotiku a baroko. V obecné historiografii pak může představovat specificky „bez-dějinnou“ fázi situovanou mezi dva milníky: na jedné straně vymezenou dramatickými okolnostmi husitských válek a jejich dozvuky v nábožensky rozděleném „království dvojího lidu“ a na straně druhé neméně bouřlivou bělohorskou dobou, která vrhla české země do víru třicetileté války. Toto poklidné „renesanční bezčasí“ se také promítlo do specifické představy „zlatého věku“ českých dějin, kterou kodifikovala vlastenecká interpretace 19. století. Její hledisko bylo podmíněno představou o jazykové i politické svébytnosti českých zemí, projektovanou přirozeně na tendenční plátno „pobělohorského temna“. Tuto ideu „české renesance“ jako neproblematické éry českých dějin provázela též domnělá vize liberálního společenského uspořádání, a především politicky významného postavení českých zemí, projevujícího se i autonomní „českou“ kulturou. Značně zkresleně pak vlastenecké pojetí spatřovalo vrchol tohoto slavného období českých dějin v prostředí rudolfínského dvora a jeho umění v Praze, které bylo přes svůj kosmopolitní charakter vnímáno jako doklad „české“ kulturní vyspělosti.^[1] Toto pojetí proniklo i do populární kultury, např. v textech Zikmunda Wintera či Ladislava Stroupežnického z přelomu 19. a 20. století, a projevilo se i později, v polovině 20. století dokonce v kinematografii, jak ukazuje populární film z roku 1938 *Cech panen kutnohorských* v režii Otakara Vávry, inspirovaný pamětmi Mikuláše Dačického. Ten svým aktualizačním, protiněmeckým vyzněním zcela navazoval na vlasteneckou interpretaci tohoto období. Kulisy filmu plně odpovídají idealizované a romantické představě, kterou na konci 19. století kodifikoval zejména Miroslav Tyrš. Ten umění této doby vykládal jako domácí, slovanské (opozičně protiněmecké) a „českou renesancí“ chápal jako „malebný“ a „veselý“ styl.^[2] Toto pojetí tzv. české renesance proniklo nejen do tzv. české novorenesanční architektury a všeobecných úvah o slovanském charakteru tohoto stylu, ale ovlivnilo zásadně také uměleckohistorickou interpretaci umění a kultury 16. století. Ta vykládala „českou renesancí“ silně ideologicky a v jejím zdůrazňování autonomie a formální specifičnosti sdílela mnohé resentimenty vlastenectví 19. století. To spolu s nacionálním étosem sdílela i komunistická kulturní politika (např. Zdeněk Nejedlý)^[3] s ozvukem dokonce v tvarosloví a dekoraci architektury tzv. socialistického realismu.

Epocha renesance a české země

Renesance v českých zemích měla ovšem stejně daleko do Tyršovy „slovanské bodrosti“, jako byly poměry v českých zemích 16. století vzdáleny rozverně veselosti Dačického, či spíše Vávrových kutnohorských reálií. Země v té době naopak procházela dynamickými ekonomickými, sociálními i politickými proměnami. V tomto ohledu byla jejich původcem vládnoucí habsburská dynastie a její postupné prosazování centralizované a monopolizované vlády. Stavovské povstání proti Ferdinandu I. (1546–1547) ve svých důsledcích politicky a ekonomicky zdecimovalo česká (a lužická) města a politicky definovalo stavovskou strukturu českých zemí v dualitě panovnicko-dvorské a šlechtické dělby moci. Náboženské spory představovaly další zdroj silných kontroverzí, které vyvolávaly nepřeborné množství sociálního a politického napětí na mikro- i makroúrovni. Vratká konfesijní rovnováha se obecně v Evropě kolem roku 1600 stávala neudržitelnou a směřovala ke konfliktu, jehož kontury se v průběhu druhé poloviny 16. století pomalu načrtávaly i v českých zemích, které se měly stát rozbuškou následných válečných střetnutí. Tomu navíc předcházela bezprecedentní politická krize revolty proti Rudolfu II. roku 1608, související s problémem oslabování císařské moci, při jejímž řešení se paradoxně sblížily zájmy španělsko-katolické moci s protestantskou stavovskou opozicí.^[4] Svou významnou roli sehrávaly i zhoršující se ekonomické poměry, související s celoevropským jevem tzv. cenové revoluce, která se projevila výrazným nárůstem cen, na což se česká společnost jen obtížně adaptovala.^[5] Nahlédnutí do šlechtických pamětí či městských kronik navozuje na první pohled dojem klidného životního stereotypu, pod jehož povrchem však vřely a vyvěraly zásadní problémy, které z 16. století činí bezmála neurotickou epochu. Metaforicky řečeno to byla doba „umírajícího času“,^[6] která nezadržitelně směřovala k zásadní politické, společenské i náboženské proměně podmíněné třicetiletou válkou.^[7]

Samotné datování renesanční éry v českých zemích může být neméně problematické, stejně jako její definice. Tradičně se vymezuje politickými daty – 1526 (nástup Ferdinanda I. a nové habsburské dynastie na český trůn) a 1620 (bitva na Bílé hoře) –, historicky definujícími renesanci jako tzv. předbělohorskou epochu. Především první milník je však problematický. Ze socio-politického hlediska se někdy zdánlivě paradoxně, ale přitom výstižně situuje éra renesance v českých zemích mezi obě revoluce – husitskou v roce 1419 a stavovskou 1618/1620. Obrazně řečeno, jsou to dvě století mezi dvěma pražskými defenestracemi, pro která byla typická éra stavovského státu, jenž v politické a společenské síle šlechty a měst vytvářel autonomní prostor vůči mocenským ambicím sílícího panovnického centralismu. Jakkoliv měly tyto světy protichůdné politické cíle, v kulturních a uměleckých zájmech se těsně setkávaly a inspirovaly. Ona dvě století přitom spojovala v českých zemích také specifická náboženská situace definovaná několikerým reformačním hnutím a koexistencí různých konfesních skupin (husité, Jednota bratrská, luteráni, kalvinisté). Tato náboženská prostředí vytvářela pluralitní prostor církevní i společenský, ve smyslu odlišného vyznání, liturgické praxe, ale i vztahu k umění. Konstituovala současně ve svých společenstvích osobitá

4 VOREL 2005, s. 421.

5 Tamtéž, s. 246.

6 Inspirováno historickým románem Vladimíra Körnera *Lékař umírajícího času* (1984), věnovaným Johannu Jesenioví. KÖRNER 1984.

7 Souhrnně zvl. ČORNEJOVÁ – KAŠE – MIKULEC – VLNAS 2008; VÁLKA 1995; BŮŽEK 2010a; ŠEDIVÁ KOLDINSKÁ – CERMÁN 2013.

- 8 SEIBT 1985; JUST – NEŠPOR – MATĚJKA 2009; HORNÍČKOVÁ – ŠRONĚK 2010; HLAVÁČEK 2013; HORNÍČKOVÁ – ŠRONĚK 2013.
- 9 HARBISON 1995; SMITH 2004; NASH 2008.
- 10 BIAŁOSTOCKI 1976.
- 11 KAVALER 2012.
- 12 BAXANDALL 1980, s. 135–142.
- 13 SUCKALE 2008; MAROSI 2008.
- 14 AIKEMA 2016, s. 71; LEE 2010, s. 257–265.
- 15 AIKEMA 2016; LEE 2010; SWOBODA 1980, s. 7.
- 16 LORENZ 2004.
- 17 PAYNE 2009; PAYNE 2015; PAYNE 2016.

kulturní prostředí – v nichž se mj. zásadně projevovalo (a také odlišovalo) nekatolické a katolické pojetí vztahu člověka ke světu, autoritě a Bohu.^[8] První výtvarné památky renesančního slohu vznikají již v 90. letech 15. století, a pokud bychom sledovali obecnější stopy humanistické kultury inspirované Itálií a antickým revivalem, mohli bychom počátky hledat ještě hlouběji v čase. Není ostatně výjimkou, že publikace o „severské renesanci“ její kořeny stopují až do konce 14. století,^[9] stejně jako u nás nacházíme kontakty s italským humanismem již za éry Karla IV. V českých zemích počátky renesance jako uměleckého stylu (nikoliv civilizační éry či historické periody)^[10] nacházíme sice na konci 15. století, ovšem podstatnějším rysem dalšího obrazu renesance v následujícím století se stal fakt, že nejen v českých zemích, ale obecně v Zápí byla recepce výtvarné kultury italské renesance dlouho paralelní tradičnímu jazyku gotiky. Oba tyto mody představovaly (v různé míře) rovnocenné alternativy.^[11] Volili mezi nimi jak umělci (např. Veit Stoss),^[12] tak patroni (např. uherský král Matyáš Korvín).^[13] Evropskou renesanci nelze dělit na „čistou“ a „méně čistou“, stavějící na ideálu renesančního klasicismu. Tento ideál je spíše historiografickou konstrukcí, vůči které se aktuálně definuje spíše „*polycentrická perspektiva*“, rozvažující o „*wider Renaissance*“,^[14] v níž se evropská vizuální kultura 15.–16. století ukazuje jako stylově i ideově rozmanitý terén, který nelze redukovat dle kritérií daných kánonem vizuální kultury italské renesance. Koexistovalo zde totiž více renesancí, přičemž gotika i renesance byly v Zápí nejen paralelními, ale především propojenými mody.^[15] V případě datování horního časového mezníku renesance v českých zemích, tradičně stanovovaného na rok 1620, je toto ohraničení rovněž sporné. Renesanční, manýristický či protobarokní styl koexistoval s barokem v různých médiích a uměleckých žánrech hluboko do 17. století. Pokoušet se stanovovat novou hranici, např. v polovině 17. století, se však nejeví smysluplné, zvláště při vědomí, že časové milníky jsou jen orientační a nevyhnou se generalizaci. Je Valdštejnský palác „ještě“ renesanční, nebo „už“ barokní? Sama smysluplnost takového tázání je totiž více než diskutabilní.^[16]

Renesanční společnost v českých zemích: struktury, kontexty, kultura

Pro renesanční kulturu a snad i společnost v českých zemích nicméně existují jistá měřítka, která ji pomáhají vymezit. Nehen ve smyslu vlastního formálního tvarosloví umění, jakkoliv se pohybovalo na pestré škále stylových projevů, ale i v osobitém sociálním, politickém a kulturním kontextu. Pole uměleckých realizací bylo totiž vždy komplementárně spojeno se společenským, prostorovým rámcem, stejně jako s typologickou strukturou uměleckých druhů, i když by nemalá množina předmětů označovaných dnes za „umění“ ve své době do této kategorie nespádala (zejména tzv. užité umění či množství tzv. minor arts).^[17] Společenský kontext lze v renesančních českých zemích chápat jak ve smyslu stavovského, tak prostorového vymezení. V prvním

slova smyslu se společnost chápe jako struktura politicky privilegovaných osob podílejících se na vytváření kulturních hodnot. V tomto směru se rozdělovala na vrstvu panskou, rytířskou a městskou. V rámci sociální stratifikace by takové dělení mohlo v zásadě rozlišovat stav duchovní a světský, přičemž oba rámce – politický a společenský – mají svůj specifický význam, navíc v kontextu českých zemí ne zcela zobecnitelný (kupříkladu ve Slezsku byla politická situace stavů velmi osobitá).^[18] Pro účely chápání kulturních investic (což je obecný pojem zahrnující množství vztahů k pořizování či podpoře uměleckých a kulturních statků)^[19] může být toto dělení dostačující a jasně tento společenský rámec vymezuje. Místo ve stavovské hierarchii však nemuselo být zdaleka identické s podílem na tvorbě kulturních statků, mecenátem, a tedy odpovídajícím finančním, ovšem i vzdělanostním záze-
mím. Bohatý sedlák mohl svými prostředky převyšovat příslušníky nadřazené rytířské vrchnosti, stejně jako se kulturní ambice vzdělaného měšťana mohly srovnávat s rozhledem a zájmy nejvyšší šlechty, či je dokonce převyšovat.^[20] Přesto nelze zapomínat na skutečnost, že základním atributem raně novověké společnosti byl její přísně hierarchický řád, o němž se nepochybovalo, že je dán Bohem. V této základní struktuře přirozeně docházelo k dynamické komunikaci mezi jednotlivci, skupinami i sociálními vrstvami.^[21] Podstatným rysem této komunikace přitom byl její symbolický rozměr, v němž se daný společenský řád prezentoval a upevňoval. Dělo se tak v prostoru rituálů, gest, předmětů a performancí, jejichž dějištěm i aktéry byly v zásadní míře i objekty, které označujeme za umělecká díla.^[22]

Druhou rovinu společenského a kulturního prostředí lze vnímat v onom prostorovém smyslu, kdy můžeme rozlišovat kontexty dvorské, městské a venkovské, které jsou důležité nejen z hlediska mobility či životního zázemí příslušníků raně novověké společnosti, ale právě i z důvodu kulturního angažmá a situování (vytváření/využívání) uměleckých objektů. Největší společenskou mobilitou, ale i kulturní aktivitou se nepochybně vyznačovala societa vysoké šlechty, která dělila svůj život mezi svá venkovská, zámecká sídla a panství a dvorské (panovnické i velmoženské) či jiné mocensko-politické centrum (zvláště Praha, ale i Olomouc, Brno či Vratislav). Zde přitom své působení při dvorských či zemských institucích projevovala odpovídajícím obytným i reprezentativním zázemím městských paláců. V tomto prostředí ústředních sídel, a zvláště dvora jako klíčového kulturního modelu, pak probíhala nejintenzivnější kulturní výměna, čerpání inspirací, ale i výdajů za kulturní statky a umění. Naprostá většina šlechty v českých zemích však nepřekračovala horizont svého venkovského životního prostředí.^[23] Podobně byli i příslušníci městského stavu mnohem více vázáni na užší horizont aglomerací měst, jakkoliv i u nich se mohla projevovat zajímavá mobilita a odpovídající kulturní rozhled daný studijními pobyty či obchodními cestami. Na druhou stranu představoval prostor měst terén s pestrou možností uplatňování kulturních investic a mecenátu: stavby, umělecká díla či předměty osobního luxusu mohly mít svou individuální, ale i korporátní rovinu (cechy, bratrstva, církve), pořizování a vyžívání umění se mohlo uplatňovat v soukromém, ale i veřejném prostoru.

18 VOREL 2005, s. 88–92; KNOZ 2001.

19 K pojmu viz HOJDA 1994. Podobně i STEJSKAL 2002. K tomu i JAKUBEC 2010 či MÍČALOVÁ 2020.

20 VOREL 2005, s. 471; MÍČALOVÁ 2020, s. 48–49.

21 BŮŽEK 2010b, s. 676.

22 HRDLÍČKA – KRÁL – SMÍŠEK 2019.

23 VOREL 2005, s. 474.

24 JAKUBEC 2010, s. 253.

25 KAUFMANN 1995a.

26 Cit. dle BUSHART 2000, s. 168.

27 PÁNEK 1985, s. 335; KRČÁLOVÁ 1973a, zvl. s. 531, 536.

28 WOODFIELD 2001, s. 260.

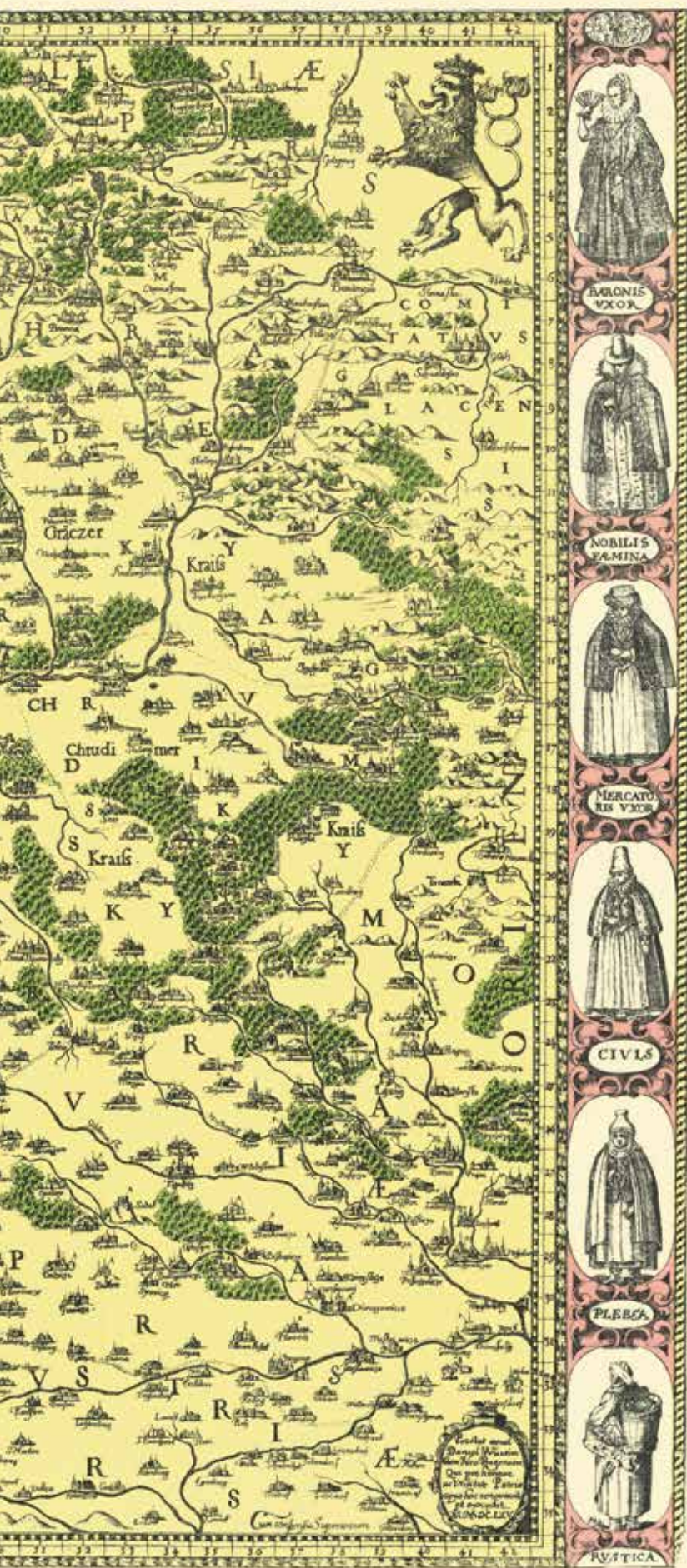
Smysl uměleckých artefaktů a kulturních investic lze strukturovat podobně, tedy že motivace a projevy objednavatelských a fundátorských aktivit (individuálních i kolektivních) nemusely zdaleka souviset s estetickým rozměrem jejich náplně – jednoduše řečeno, finanční podpora „kulturních iniciativ“ nebyla vázána jen na „umělecké“ objekty (přičemž ne vše tehdy naplňovalo dnešní pojetí „umění“). Mecenát a podpora kulturních statků zahrnovala pestrý vějíř podpory vázané na církevní fundace, podpory literárních či hudebních děl, ale cíle patronátu mohly směřovat i například ke stipendijním podporám.^[24] Sociálně pestře stratifikovaná společnost českých zemí renesance iniciovala podobně bohaté spektrum kulturních aktivit a uměleckých zakázek, jejichž motivace byly neméně různorodé: od praktického účelu přes ekonomickou (investiční, tezaurační), reprezentativní či memořiální až po nejrůznější projevy symbolického jednání. V něm „umění“ a kultura v různých formách projevovaly individuální i kolektivní identity a vyjadřovaly vztahy k dobovým konvencím, normám a hodnotám.

Renesance v českých zemích jako prostor umělecké a kulturní výměny

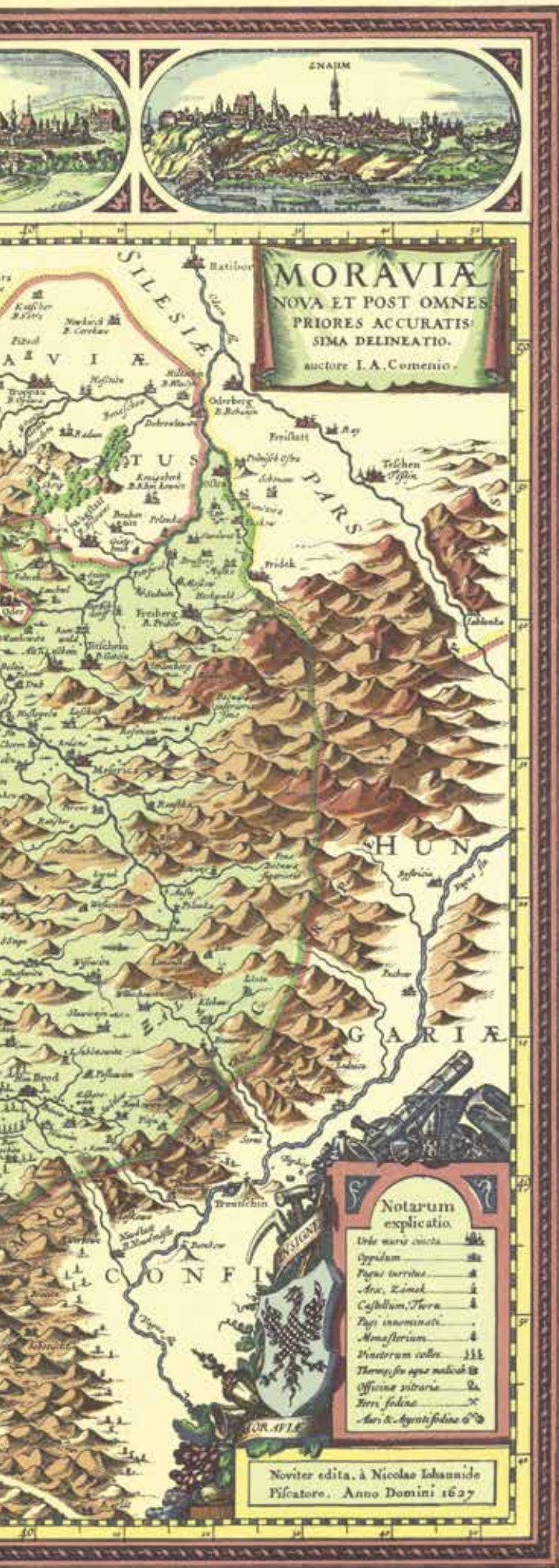
Střední Evropa představovala specifické prostředí, které bylo nejen vystaveno vlivům italské renesanční kultury, ale především na ně specificky reagovalo. Někdy dokonce odmítavě, jak jednu z těchto podstatných reakcí připomíná např. Thomas DaCosta Kaufmann.^[25] Rezervovanost v záalpském prostředí sdíleli např. někteří němečtí vzdělanci a náboženští myslitelé a u nás též představitelé utrakvistů, kteří renesanční styl kriticky vnímali jako vizuální kód katolického světa. Oproti tomu zdůrazňovali vlastní tradici, kterou nezřídka nadřazovali ideálu antiky. Výmluvným je názor německého teologa Jacoba Wimpfelinga, který ve svých *Epitome Rerum Germanicarum* (1505) prohlásil, že štrasburská katedrála ve své nadřazenosti „německé“ architektury překonává sedm divů antického světa. Analogicky odmítnul italskou renesanci a její „provokativní“ vizuální jazyk i německý humanista a reformátor Ulrich von Hutten roku 1521, když kritizoval fuggerskou kapli v Augsburgu pro její okázalost spojenou s pyšným a novým italským stylem renesance.^[26] V domácích poměrech může být zajímavým svědectvím kritický výrok rožmberského kronikáře Václava Březana z roku 1586, kterým hodnotil jistě efektní vodní díla (hydraulické automaty) v zahradě vily Kratochvíle; na adresu těchto „vodních maňasů“ uvádí: „divní vodní strojové a obrazové, skrze něž voda tekla (...) mnoho na to nákladu šlo, a nic stálého nebylo. Tudy jen cizozemci peníze vyšídili.“^[27] Zaznívá v tom podobný pragmatický hlas, obezřetný vůči všemu „cizímu“, který neměl příliš pochopení pro italské renesanční novinky a už vůbec ne étos antického revivalu. Zásadní otázka Abyho Warburga – „Co skutečně znamenala antika pro člověka renesance?“ – zde nabývá nového rozměru a ukazuje na různorodost a nejednoznačnost „renesančního modelu“,^[28] stejně jako na redukcionismus jeho akulturačního a progresivistického chápání.

REGNI BOHEMIAE NOVA ET EXAC





- ◀ Tzv. Aretinova mapa Čech (*Regni Bohemiae nova et exacta descriptio*), 1665, třetí vydání vytištěné u Daniela Václavského (první vydání 1619). [WIKI]



- ◀ Tzv. Komenského mapa Moravy (*Moraviae nova et post omnes priores accuratissima delineatio*), po 1680, druhé vydání podle rytiny Abrahama Goose vytištěné v dílně rodiny Visscherů (první vydání c. 1624). [WIKI]



▲ Znojmo-Louka, opatská kaple kostela Panny Marie a sv. Václava bývalého premonstrátského kláštera, dedikační nápis opata Šebestiána Freytaga z Čepiroh na retabulu oltáře sv. Šebestiána, 1580. [EH]

Na fenomén zajímavých reakcí, pestrých interakcí, kulturní výměny a adaptivních procesů v rámci renesanční kultury v Evropě, zvláště ve vztahu k Zápálpi, upozorňují v současnosti mnozí autoři, kteří sledují (nejen) středoevropskou renesanční kulturu a umění jako živý dialog.^[29] Britský kulturní historik Peter Burke tak mluví o hybridní renesanci jako principu mimoitalské kultury, a to nejen výtvarné. Tato renesance je pro něj různorodým modelem, zásobárnou alternativ, v nichž italský renesanční impuls (jakkoliv sám o sobě formálně/stylově rozmanitý) na sebe bral v okamžicích setkávání s jinými kulturními či výtvarnými jazyky různé podoby. Burke pro toto reagování a vyrovnávání se užívá výmluvné pojmy jako *re-employment*, *bricolage* či *cultural exchange*.^[30] Podobně uvažuje i Thomas DaCosta Kaufmann, který se věnuje adaptaci vizuálního jazyka italské renesance nejen ve střední Evropě, ale i v globálním kontextu.^[31] Kaufmann odmítá tradiční akulturační koncept stylového vlivu ve smyslu pasivní recepce „nadřazené kultury“. ^[32] Naopak mluví o principu aktivní dezinterpretace, který v procesech umělecké cirkulace dospívá k osobitým projevům asimilace, absorpce a transformace.^[33] Toto pojetí samozřejmě a právem koliduje s tradičním burckhardtovským konceptem renesance jako italského civilizačního impulsu, který v modernizačním slova smyslu nahradil středověk a rozšířil se přes Alpy po celé Evropě.^[34] Dle této tradiční akulturační teorie měly středoevropské oblasti přijímat podněty ryzí italské renesance nejen se zpožděním, ale především víceméně pasivně. Tento ve své podstatě renesanční humanistický koncept, razící étos osvícení zaostalého temného středověku, se ovšem nezdá akceptuje i v rámci soudobé historiografie; např. Marina Dmitrieva v jedné z posledních prací na téma italského působení v Zápálpi pokládá vliv autoritativního italského umění a humanismu v této části Evropy za klíčový civilizační impakt působící na jakoby pasivní kulturní region střední a středovýchodní Evropy.^[35] Toto pojetí sice může mít v řadě případů své opodstatnění, celkově však poskytuje zplošťující pohled, který svou binární perspektivou dezinterpretuje bohaté projevy záalpských renesancí, včetně té v českých zemích.

²⁹ BURKE 2016, s. 67.

³⁰ KAUFMANN 1995a, s. 113–114; BURKE 2016, s. 23–25, 95.

³¹ KAUFMANN – DOSSIN – JOYEUX-PRUNEL 2015; KAUFMANN 2017.

³² ROSENTHAL 1978.

³³ KAUFMANN 1995b.

³⁴ BOUCHER 2005; LEE 2010, s. 247; CIULISOVÁ 2013; KODRES 2013; PORRAS 2018; BECKERS 2021.

³⁵ DMITRIEVA 2008, s. 215.

36 [CATANEO 1554], f. 34v.

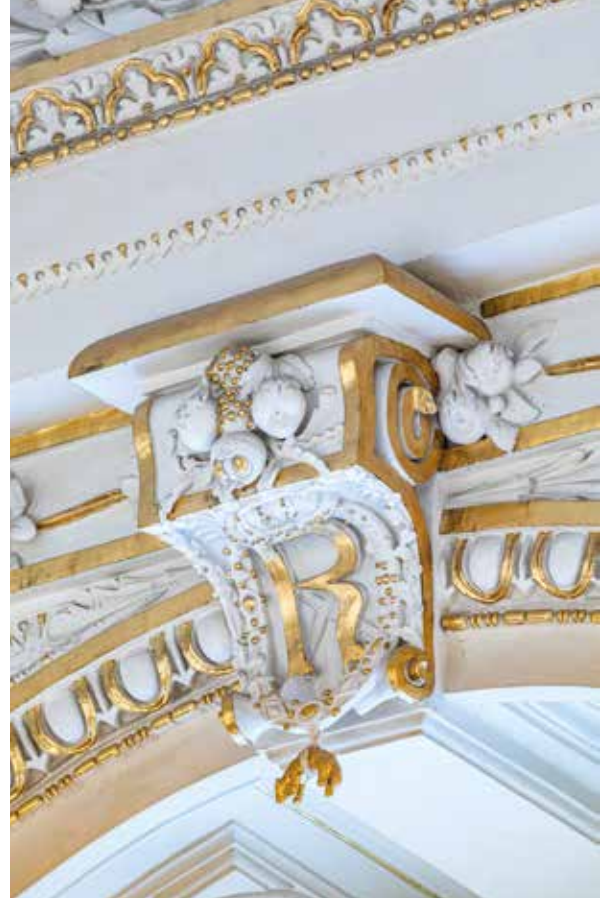
Při porozumění renesanční výtvarné kultuře mimo Itálii je třeba zohlednit dominantní rys „renesanční hybridity“, který v záalpském prostředí představoval dominantní modus, jenž zde vznikl v procesech kulturní výměny, adaptace a asimilace, stejně jako nejrůznějších kreativních odpovědí na výzvu nového italského stylu. Nelze tak zapomínat na skutečnost tradice gotického stylu, který dlouho zůstával zcela legitimní alternativou renesančního modu, měl svou autonomii, stejně jako se přirozeně symbioticky kombinoval s tvaroslovím nového stylu. Proto se aktuálně mnohem více zohledňuje pozitivní přínos záalpské odezvy na italské impulsy, která byla spíše projevem hybridním a vytvářela osobitý umělecký dialekt propojující módní (spíše než moderní) prvky s motivy tradičními, což ve zdejším prostředí a mentálním prostoru myšlení/vidění zajišťovalo novému stylu potřebnou popularitu i srozumitelnost. Výsledkem bylo zcela jistě často dezinterpretací či formálně neortodoxní reagování na italskou renesanci, to však jen podtrhuje různorodé formy šíření a adaptování nového stylu. V českých zemích, ostatně jako v celém Zápálí, proto sledujeme nejrůznější reakce na italský renesanční styl, které modelovaly pestré výtvarné dialekty.

Výtvarné médium štuky se v prostředí českých zemí objevovalo v různých kontextech. Vedle dalších přístupů k umělecké dekoraci povrchů, nejčastěji interiérových, představoval tento umělecký druh onen výhradní renesanční způsob, odrážející starověkou tradici. Ten, kdo renesanční štuk takto s obdivem hodnotí, je např. italský architekt a teoretik architektury Pietro Cataneo (c. 1510–1569/1574): „*Vpravdě krásným a nejprospěšnějším bylo vynalezení štuky, ve kterém pracovali staří (antichi) a pokračují dosud i současní.*“^[36] Štukové dekorace v Zápálí přitom dobře reprezentují tak typickou zdejší rozmanitost renesančních výtvarných přístupů, které vyjadřuje zmíněný aktuální koncept „*wider Renaissance*“, tedy stylově, formálně a tematicky pluralitní vizuální kultury renesance. Konkrétními příklady a způsoby to dokládají také realizace z českých zemí, jak je mapoval i náš výzkum a jak je analyzují příslušná hesla katalogu této knihy. Na jedné straně reprezentují exkluzivní *all'antica* styl (i program) pražské vily Hvězda či prací v zámcích Nelahazoves a Telč, na straně druhé potkáváme hybridní styl kleneb kostelů ve Volenicích a Dobříši. Analogickým případem mohou být systémy geometrizujících štukatur, které italský, resp. antický model štukových dekorací (komunikujících rámců a rytmiizovaných kazet) osobitým způsobem proměnily a kreativně přetvořily ve vizuálně efektní styl řady šlechtických sídel (např. Branná, Dolní Kounice, Hranice, Rosice, Tatenice) i sakrálních staveb (např. Branná, Strážek či Velké Losiny). V této pestrosti realizací se vždy odrážejí konkrétní okolnosti zakázky, očekávání a představy objednavatelů, ale i možnosti daných umělců.

Obecně lze konstatovat, že jednotlivé formy štukových dekorací reflektují sociální kontext, který logicky odpovídá nárokům či formám recepce tohoto jedinečného typu umělecké výzdoby. Nejnáročnější štuky reprezentující ducha manýristické kultury vznikaly přirozeně v prostředí panovnického dvora (Hvězda, Španělský sál Pražského hradu), odkud svým vyzářováním ovlivnily kruh vysoké aristokracie, jakkoliv to přinášelo nemalé

finanční nároky, které mohly vést až k ekonomickému vyčerpání a zanechání původního plánu v torzu (např. zámek v Bučovicích). K těmto reflexím dvorské kultury patří na jedné straně zakázky šlechtických rodin (Rožmberkové v Bechyni a Kratochvíli), ale i četných zástupců vysokého kléru (pražský arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé, loucký opat Šebestián Freytag z Čepiroh, olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic). V českých zemích vznikala i specifická centra, koncentrovaná na ty nejvýznamnější šlechtické rody v daných oblastech: páni z Hradce (Jindřichův Hradec, Telč), Žerotínové (Rosice, Tatenice, Velké Losiny) či Bruntálští z Vrbna (Branná, Bruntál, Lipník nad Bečvou). V jejich okruhu potom vznikaly další realizace, které na tento typ exkluzivní výzdoby osobitě reagovaly (např. zámek v Uherčicích, epitař v Českém Rudolci). Existují i pozoruhodné lokální realizace, které reagují na daný kontext, zvláště v příhraničních oblastech (např. nedochovaná výzdoba zámku v severočeském Ahníkově). Kolem roku 1600 tento etablovaný způsob výzdoby šlechtických rezidencí přejímali i příslušníci ne tak elitních šlechtických rodin – např. Václav Mol z Modřelic v Hranicích, Drnovští z Drnovic v Dolních Kounicích. Podobně aplikovali objednavatelé z řad nižší šlechty štukové dekorace i v dílčích sakrálních objektech (Běhařovice, Katovice, Volenice, Dobřš, Strážek). Bez odezvy nezůstalo pochopitelně ani prostředí měst, které dokázalo reagovat náročnějším způsobem (např. Schwanzův dům v Brně), ale nejčastěji méně náročným způsobem vytlačovaného štuku či štukových lišt a jednoduchých obrazců, umístěvaných zpravidla v mázausech domů.

Ve všech těchto případech šlechtických, církevních i měšťanských kontextů můžeme pozorovat různorodost přístupů, typologických i výtvarných řešení, které svou individuálností vždy odrážejí konkrétní podmínky vzniku jednotlivých děl. Bohatství renesančních štukových prací v českých zemích přitom výmluvně dokládá, jak pestrým byl svět přijímání a adaptace italských renesančních impulsů. Tyto památky byly vždy originálními symptomy střetávání/setkávání severu a jihu, lokální tradice i neméně různorodé italské inspirace. Specifický fond renesančních štukatur v českých zemích proto může názorně sloužit i jako obecný, symptomatický model zdejší renesanční kultury.



▲ Praha, Hrad, detail konzoly se štukovou iniciálou císaře Rudolfa II. ve Španělském sále, cca 1605. [MM]

Štukové dekorace v městských profánních stavbách

ZDEŇKA MÍCHALOVÁ – VLADISLAVA ŘÍHOVÁ

- 1 K typologii měštanských domů výběrově viz DRAŽAN 1950; MENCL 1953; MUK 1991; HAUSEROVÁ 1995; MUK 1999; HAUSEROVÁ 2002; HANIČÁK 2015. Pro komplexní zpracování problematiky sgrafit měštanských domů na příkladu Moravy viz WAISSE 2014. Obecně k problematice sgrafit viz ŘÍHOVÁ 2009.

Raně novověká města a městečka v českých zemích představují velmi různorodou skupinu sídel lišících se v celé řadě obecných aspektů, především právním statutem, počtem obyvatel a jejich sociální strukturou, hospodářskými podmínkami zahrnujícími oblasti obchodu, řemesel a dalších činností živících lokální ekonomiku a také urbanismem a architekturou. Městská společenství byla tvořena pestrou mozaikou různých typů obyvatel čítající příslušníky šlechty, duchovního a řeholního stavu a měšťany, přičemž v každé ze zmíněných kategorií by bylo možné dále rozlišovat specifické skupiny. Tato barvitost městského prostředí se odráží i v rozmanitosti městských staveb a jejich případného uměleckého vybavení, finančně zajišťovaných jak individuálními objednateli, tak i různými korporacemi či kolektivy (např. cechy, bratrstva). Města obsahují budovy veřejné a privátní, reprezentativní i ryze utilitární, světské a sakrální – tato stať je ovšem úžeji zaměřena na měštanské domy a radnice se štukovými dekoracemi, tedy profánní stavby financované měšťany a jejich korporacemi, neboť sakrálním objektům a šlechtickým rezidencím jsou s ohledem na jejich specifika věnovány samostatné kapitoly. Nutno podotknout, že jde o téma, jemuž dosud nebyla věnována soustředěná pozornost, nicméně v obecnější rovině představuje městská architektura, ať už v podobě městských domů, či radnic, badatelsky dlouhodobě vyhledávanou oblast. Hlavním přínosem dlouholetých průzkumů městské architektury a dekorativních technik období pozdního středověku a počátků raného novověku bylo zmapování typologie měštanských domů a systematický výzkum sgrafitových průčelí.¹¹

Měštanský dům představuje typickou stavební zakázku, za níž mohl stát v období počátku raného novověku měšťan či měštanská rodina. V první řadě šlo zejména o funkční stavbu sloužící několika různým účelům – krom obytných světnic se v domech nacházely prostory pro řemeslnou činnost či obchod, sklady a také hospodářské zázemí, přičemž stavební parcely uvnitř měst měly značné prostorové limity. Právě omezené možnosti pozdně středověkých měst, determinující i podobu staveb v následujícím období, daly vzniknout specifickým typům měštanských domů, tzv. síňového a průjezdového, které jsou rozvrženy do značné hloubky parcely. I přes zmíněná omezení ovšem měštanský dům nabízí náročnějším stavebníkům prostor pro umělecké dekorace. Jedná se především o průčelí, často pojednané sgrafity, případně nástěnnou malbou, dále prostor dolní síně, jež v mnoha případech bývala poloveřejným obchodním prostorem, kde se mohly uplatnit složité

klenební vzorce a nástěnné malby, a pak v několika exkluzivních případech i obytné části domu, jež mohly částečně sloužit i městským korporacím.^[2] Komplexněji pojaté dekorativní struktury provedené ve štuku se v interiérech měšťanských domů objevují až na sklonku 16. století, nicméně jejich výskyt je potřeba zasadit do širšího a staršího kontextu. Dvěma lokalitami, v nichž lze sledovat počátky štukových dekorativních systémů v měšťanských domech, jsou Slavonice a Moravská Třebová, kde se shodou okolností nejstarší příklady datují rokem 1546 a kde lze prezentovat různé aspekty problematiky renesančního štuku v měšťanských domech.

Desítky renesančních měšťanských domů v Moravské Třebové, po druhé světové válce vysídlených a později znárodněných, zaujaly už v 50. letech 20. století Bohumila Samka. Jeho disertační práce je dodnes zásadním příspěvkem ke stavební analýze městského jádra,^[3] které vzniklo masivní přestavbou po ničivém požáru v roce 1541.^[4] Renesanční dispozice trebovských domů navazují na původní starší rozvrh gotických objektů. V nejreprezentativnějších částech přízemí jsou vybaveny u čela položenými hloubkově orientovanými mázhausy, které jsou završeny valenými klenbami s lunetovými výsečemi. Plochy kleneb pokrývají kompozice štukových hřebínků, které zhusta doprovází také kamenické prvky (klenáky, vstupní portály nebo konzoly), mnohdy datované. Právě tato unikátní situace nabízí možnost sledovat vývoj přístupu k dekorování vstupních prostor domů v rozmezí více než šedesáti let.

² MÍČALOVÁ 2020, s. 53–55, 72–78.

³ [SAMEK 1956].

⁴ PECHOVÁ 1957, s. 22. Oheň strávil 133 domů, kostel i radnice.

▼ Moravská Třebová, dům čp. 146, detail štukové rozety v mázhausu, druhé desetiletí 17. století. [VK]



- 5 ŘÍHOVÁ 2011, s. 45–54.
- 6 CZERNY 1915, s. 33.
- 7 CHRISTIANOVÁ 2012, s. 51–54. Horní síň je datována rokem 1564.
- 8 Např. latinská škola čp. 25 (1566).
- 9 RACKOVÁ 2012, s. 84–86.
- 10 PECHOVÁ 1957, s. 26; např. domy čp. 84 (1585), čp. 148, čp. 42, čp. 73.
- 11 ŘÍHOVÁ 2011, s. 122–127.
- 12 Tamtéž, s. 81, 120–121.
- 13 Tamtéž, s. 80; SVOBODOVÁ 2012, s. 110–111, zde špatný snímek zachycující místo čp. 46 čp. 146.
- 14 ŘÍHOVÁ 2012, s. 159–160.
- 15 RADOVÁ – RADA 1970.

Stavební rozvoj Moravské Třebové nepochybně souvisel také s faktem, že jako rezidenční město pánů z Boskovic a později Ladislava Veleny ze Žerotína lákala přistěhovalce z oblasti stavebních řemesel. V prvním dvacetiletí 17. století zde u žerotínského dvora působila pestrá směs tvůrců z Grisonska, Nizozemí, Slezska, Saska i dalších oblastí.^[5] Počátek imigrace ale musíme vidět nejspíše ve 40. letech 16. století v okruhu řemeslníků kolem městského stavitele Andrease Poffa, který byl označován jako „Wahl“ (tedy Vlach).^[6] Písemnými prameny je doložen při úpravě radnice vybavené několika náročnými prostory s hřebínkovými klenbami.^[7] Jeho stavební skupina ve městě nejspíše realizovala desítky obdobných kleneb určených do typově různorodých staveb (radnice, městských domů, latinské školy). Zprvu (od poloviny 40. do 60. let 16. století) měly složité síťové obrazce z ostře ve štku vytažených hřebínků.^[8] Za nejstarší datovaný můžeme považovat mázhaus domu čp. 109 vybavený kamennými svorníky, z nichž jeden nese merku LK a dataci 1546.^[9] Svorníky byly polychromované a obklopené v ploše klenby mezi hřebínky subtilním malovaným vegetabilním dekorem. V 80. letech 16. století se plasticita hřebínků otupila a byly na hranách doplněny vytaženými linkami nebo výžlabky.^[10] Na počátku 17. století se ve městě objevila plastická dekorativní štuková žebra. Zřejmě poprvé se uplatnila na klenbě novostavby hřbitovního kostela na Křížovém vrchu, kterou v letech 1603–1605 stavěl Andreas Balzer z Nisy.^[11] Přibližně o desetiletí později vznikly štukatury kombinující ornamentálně ztvárněná žebra a další otiskovaný dekor v prostorách manýristického předdvorí moravskotřebovského zámku. V tomto případě stavbu vedl ve městě usdlý Ital Giovanni Motalla de Bonamonne.^[12] Obdobné motivy a rozvrhy výzdoby se ve druhém desetiletí 17. století uplatnily i ve výzdobě městských domů. Z nich se dodnes zachovala jednoduchá klenební žebra s pletenci v místnosti u zadního čela domu čp. 46 v Bránské ulici^[13] nebo výtvarně složitější výzdoba vstupní síně předměstského domu čp. 146 s pletenci na žebrech, svorníky v podobě rozet a solitérními otisky lvích hlaviček. Stavebník Thomas Holzpöck dům nechal vybavit také pískovcovým portálem komponovaným podle dobových grafických předloh a doplněným v nástavci vlastní merkou.^[14]

Město Slavonice patřilo již od středověku ke statkům pánů z Hradce, přičemž největším stavebním rozvojem prošlo od 40. let do konce 16. století a doba tohoto rozkvětu se z větší části kryje s vládou stavebníka telčského zámku Zachariáše z Hradce (1527–1589). Slavonické stavby vzniklé okolo poloviny 16. století pojí rukopis jedné stavební a kamenické dílny spojované s rodinou Esterreicherů, která produkovala specifické, bohatě tvarované sklípkové klenby. K autorskému určení vedla opakující se značka s iniciálami LE, jimž odpovídá v urbáři zapsaný měšťan Leopold Esterreicher, předpokládaný stavitel. K němu se připojuje v pramenech doložený kameník Jörg či Georg Esterreicher.^[15] Ve skupině měšťanských domů se sklípkovými klenbami vybudovanými esterreicherovskou hutí se uplatnily štukové prvky ve formě modelovaných klenebních výběhů, rozet aplikovaných na klenební kápě, drobných heraldických prvků a štukových žeber či kazet. Z hlediska bohatosti dekorací měšťanského interiéru patří k nejlépe dochovaným



dům čp. 479. Zde se nachází rozsáhlý cyklus nástěnných maleb/sgrafit ve světnici v patře, sklípkové klenby s modelovanými výběhy nad schodištěm a rozlehlá dolní síň s valenou klenbou a plastickými polychromovanými žebry vytvořenými ze štuku, doplněná o malbu kalvárie a heraldické prvky se znaky vrchnosti a sladovnického znaku s monogramem IKB blíže neznámého stavebníka domu s letopočtem 1546. Neméně pozoruhodná je dolní síň sousedního objektu čp. 480, jehož výstavba se datuje do období krátce po polovině 16. století. Síň je zaklenuta jedním a půl polem kroužené sklípkové klenby s visutým svorníkem, přičemž poloviční pole je ukončeno klenebním pasem s plastickým kazetováním provedeným ve štuku a doplněným o ornamentální dekor a vrchnostenské erby v technice kolorovaného sgrafita. Výzdobu dolní síně ještě doplňuje motiv kalvárie s erby stavebníka a jeho manželky. Jedná se tedy o komplexně pojatý reprezentativní prostor, kde se uplatnila celá řada v renesanci charakteristických dekoračních technik. Patrně v největším rozsahu se štuk uplatnil na zaniklé klenbě průchodu tzv. panským domem, objektem, který byl pod správou města, ale příležitostně jej využívala vrchnost. Historická fotografie domu pořízená na konci 19. století zachycuje čtyři variabilně pojatá pole se sklípky, taženými žebry, rozetami a patrně dalšími heraldickými motivy.¹⁶ V tomto případě štuk dekorativně doplňoval komplikované konstrukce kleneb. Ke zmíněným stavbám se dále řadí ještě dům čp. 520 se sklípkovou klenbou v horní síni s drobnými štukovými rozetami a dům čp. 459 se sklípkovou klenbou v dolní síni s výběhy klenby překrytými štukovými štítky se značkou stavitele.

¹⁶ K jednotlivým domům viz MÍČALOVÁ 2020, s. 41–42, 69–70.

- 17 Krnovsko-opavská skupina zahrnuje i další lokality a také některé již zaniklé domy, viz HANIČÁK 2015, s. 119–144.

Blíže prezentované příklady z Moravské Třebové a Slavonic ukazují různá pojetí práce se štukem v prostoru měšťanského domu. V Moravské Třebové lze sledovat kontinuální činnost tří provázaných generací řemeslníků a stylovou proměnu dekorací od hřebínkových kleneb k výrazně dominantnějšímu plastickému dekoru pojednávajícím klenuté prostory, zatímco ve Slavonicích byly štukové prvky využity především jako dílčí součást komplexněji pojatých prostor, kde se uplatnily složitě utvářené klenby a v některých případech kolorovaný plastický dekor nebo také rozsáhlejší nástěnná malba a sgrafito. Další městské domy s náročnějšími štukovými dekoracemi v dolních síních lze nalézt jako solitéry či menší soubory na území Čech, Moravy i českého Slezska. Z dochovaných příkladů lze uvést dům Štěpánka Netolického v Třeboni s krouženými hvězdovitými hřebínky datovaný okolo roku 1560, Pachelbelovský dům v Chebu z roku 1603 s polychromovanými dekorativními žebry provedenými ve formě listovce rámovaného perlovcem či městské domy s profilovanými štukovými žebry v Krnově (čp. 2, čp. 11, čp. 39 a čp. 53), Opavě (čp. 15) a Olomouci (čp. 364).¹⁷¹

- ◀ Slavonice, dům čp. 479, detail sklípkové klenby nad schodištěm, 1546–1556. [ZM]
- ▶ Olomouc, dům čp. 364, detail klenby dolní síně, 80.–90. léta 16. století. [PW]
- ▼ Opava, dům čp. 15, mázhaus. [repro]



Komplikovanějším případem je tzv. Pírkův dům v Ivančicích, jehož přestavba rámcově datovaná do let 1607–1611 a financovaná provazníkem a purkmistrem města Šimonem Pírkem dala domu velkorysou podobu s náročnými kamenickými pracemi a interiéry dekorovanými štukem. Klenbu dvoulodní dolní síně sklenutou na toskánské sloupy dekorují plastická žebra s perlovcem, která se sbíhají v kruhových svornících s plastickými rozetami. K této hale v přízemí přiléhá světnice, jejíž klenba je pojednána geometrickým štukovým obrazcem rozděleným na několik polí, v nichž se nachází rozety či andílčí hlavy, a dále je zde ještě jednoduchá geometrická dekorace dochovaná v klenbě nárožního arkýře situovaného v patře. Dekorace se tedy neomezovaly výhradně na hlavní vstupní prostor měšťanských domů, ale mohly se uplatnit i v jiných, privátnějších částech staveb, jejichž stavebníci dbali na reprezentativnost svého obydlí. To platí např. pro tzv. Langrův dům (čp. 138/I) v Jindřichově Hradci, kde pod patronátem erbovního měšťana Jana Čecha z Kozmáčova v poslední čtvrtině 16. století vznikla geometrická štuková dekorace s otiskovanými andílčími hlavami a rozetami v místnostech přízemí a prvního patra zadního traktu. Náročný dekor kombinující vytlačovaná žebra a vyřezávanou štukovou strukturu na klenbě se v období těsně před třicetiletou válkou uplatnil také v zadní místnosti tzv. Pernštejnského domu (čp. 76–77) v Hranicích.^[18] Výzdoba byla provedena dílnou, která pracovala na dekoracích hranického zámku. Všechny tři jmenované stavby se pojí s konkrétními představiteli elitní skupiny příslušného města, a představují tak ilustrativní příklady toho, jak se společenské a politické ambice v prostředí městské společnosti odrážely i ve stavební činnosti a vybavení městských domů. Ke skupině štukatur v obytných prostorách domů lze přiřadit ještě výzdobu místnosti v prvním patře domu čp. 24 na rohu Obrovské a Zámečnické ulice ve Znojmě, kde se na klenbě dochovala pásová štuková dekorace ve formě stylizovaných rozvilin. Tento štuk doplňuje nástěnnou malbu florálních motivů a čtyř medailonů s postavami evangelistů, datovanou rokem 1575.^[19]

Z hlediska stavební typologie lze doložit ještě několik dalších situací, kdy se štuk uplatnil v jiných prostorách. V královském městě Jihlavě se rozšířil specifický typ prostorově rozvinutého měšťanského domu s tzv. vysokou síní či halou, jež plnila funkci hlavního komunikačního prostoru, přičemž v několika případech byly tyto síně opatřeny náročnější dekorací.^[20] Ve dvou domech na Masarykově náměstí jsou klenby vysokých síní/hal dekorovány plastickými štukovými prvky vejcovce a perlovce (dům čp. 24)^[21] a rozvilinovými motivy s perlovcem a také heraldickými prvky (dům čp. 4).^[22] I v Jihlavě se však lze setkat se způsobem dekorace, který využívá bohatší škálu výtvarných prostředků – v domě čp. 10 v Komenského ulici má klenba vysoké síně mohutné hřebínky, na nichž je v malbě proveden stínovaný pletenec, a plochy klenby pojednává nástěnná malba s muzicírujícími anděly datovaná rokem 1577.^[23] Dále se v prostředí královských měst, která se vyznačují skutečně velkou rozmanitostí obyvatelstva včetně erbovních měšťanů a šlechty, setkáváme s velmi honosnými stavebními realizacemi, jež se svým charakterem podobají reprezentativnějším palácovým stavbám spíše

¹⁸ INDRA 2005, s. 162.

¹⁹ S ohledem na ikonografii maleb se uvažuje, že mohlo jít o domácí kapli, viz RICHTER – SAMEK – STEHLÍK 1966, s. 60.

²⁰ K jihlavským domům s vysokými síněmi viz HAUSEROVÁ 2001; HAUSEROVÁ 2002 a KROUPA 2009, s. 323–326.

²¹ K dějinám domu viz ŽLŮVA 2003a.

²² Přestavba domu v poslední třetině 16. století se pojí s význačným měšťanem Augustinem Schmilauerem, viz KROUPA 2009, s. 322–323.

²³ K dějinám domu viz ŽLŮVA 2003b.

- 24 K přestavbě domu, dle dřívějších majitelů nazývaného též Dům pánů z Lipé, SAMEK 1994, s. 146–147 a SUCHÁNEK – KROUPA 2015, s. 566–567.
- 25 Např. domy U Vejvodů v Jilské ulici (čp. 353), U Zlatého supa v Celetné (čp. 563), dům U Tří andělů v Karlově ulici (čp. 149), dům U Zlatého stromu v Dlouhé (čp. 729), U Drahomířina sloupu na Loretánském náměstí (čp. 108) či palác Smiřických na Malostranském náměstí (čp. 6). Pro jednotlivé domy viz online databázi *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě* – <https://stuky.upce.cz/>.
- 26 VILÍMKOVÁ – LÍBAL 1988, s. 139–141.

než utilitárnějším měšťanským domům. K takovým náleží tzv. Schwanzův dům situovaný na náměstí Svobody v Brně (čp. 17), který dal na sklonku 16. století přestavět zámožný měšťan a obchodník s vínem Kryštof Schwanz. Na typicky úzké městské parcele vznikl pod vedením stavebního mistra Antonia Gabriho a za účasti sochaře Giorgia Gialdiho velkolepý objekt s náročnou sochařskou výzdobou průčelí, otevřeným arkádovým dvorem a rozsáhlými klenutými prostory v přízemí a patře, dekorovanými vpadlými poli s geometrickými motivy.^[24] Analogii pro řešení kleneb představují geometrické štukatury zámku v Bučovicích, jehož stavbu rovněž vedl Gabri. Další příklady užití dekorativního štku v podobě žeber s ornamentem či geometrických obrazců nacházíme v několika obytných stavbách manýristické Prahy z období okolo roku 1600 a prvních dvou desetiletí 17. století, které ovšem mohly vznikat jak pod patronátem měšťanských, tak i šlechtických rodin, jež měly své paláce v sídelním městě panovníka a zemských úřadů.^[25] Výjimečnou realizaci představuje dům U Pěti korun na Starém Městě (Melantrichova ulice, čp. 465) přestavěný roku 1615, kde se štuk uplatnil v exteriéru na průčelí ve formě opakujících se reliéfů domovního znamení koruny v dekorativním rámu.^[26]

▼ Brno, Schwanzův dům, arkádové nádvoří, 1590–1600. [NPÚ]



- ▲ Praha – Staré Město, dům U Pěti korun, celkový pohled na uliční průčelí a detail císařské koruny, 1615. [ZMa – RG]



Vedle značného množství obytných staveb představuje zásadní součást každého města výrazně méně početná skupina veřejných budov, jejichž funkce zdaleka nebyla jen praktická, ale měla též hluboký symbolický význam pro budování kolektivního vědomí jednotlivců tvořících městskou obec. Z tohoto typu budov jsou nejzásadnější radnice jakožto symboly městské samosprávy. Významu radnic odpovídalo jejich architektonické řešení a případné umělecké vybavení. S ohledem na symboliku vlády nad městem a jejího spravedlivého vykonávání se na průčelích či v interiérech radnic často vyskytovala personifikace Spravedlnosti. Radniční budova často plnila celou řadu funkcí, nesloužila pouze městské kanceláři a ke schůzím konšelů, ale byla též místem soudních procesů, mohla obsahovat i šatlavu či zbrojnici, a nezdávka sloužila i obchodním účelům. Se štukovými

▼ Hostěradice, radnice, klenba horní síně, 1619–1620. [EH]



- 27 FIŠERA 2010, s. 364–365; KIBIC 1988, s. 57, 59.
- 28 KOVÁŘÍK – MÍCHALOVÁ – TIŠLOVÁ 2020, s. 322–325.
- 29 K Borgorellimu viz KRČÁLOVÁ 1955.
- 30 Bývalá radnice v Mladé Boleslavi, obecní síň, *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě* (online databáze), <https://stuky.upce.cz/node/267> (vyhledáno 11. 12. 2022).
- 31 NPÚ, ÚOP v Plzni, *Nález a restaurování renesanční výmalby v měšťanském domě v Plzni*, dostupné online: <https://www.npu.cz/cs/uop-plzen/inspirujte-se/34224-nalez-a-restaurovani-renesancni-vymalby-v-mestanskem-dome-v-plzni> (vyhledáno 12. 12. 2022).

dekoracemi se ovšem v renesančních radnicích u nás setkáváme spíše jen sporadicky, a pokud se již vyskytují, tak je to zejména v souvislosti s činností lokální štukatérské dílny. Dekorace vytvářené formou hřebínků tvarovaných do složitějších síťových či geometrických obrazců z doby po polovině 16. století nacházíme na radnicích v Českém Krumlově a Třeboni.^[27] Z pozdějšího období po roce 1600 se na radnici ve Vyškově dochoval plochý pásový dekor čtyřlístu se srdčitými motivy. Výtvarně pokročilejším případem je bývalá radnice v Hostěradicích na Znojemsku přestavovaná v letech 1619–1620, kde se v patře nachází světnice zaklenutá valenou klenbou s výsečemi. Klenba vybíhá z konzol se štukovými andílčími hlavami a je dekorována pásy otiskovaného štukového ornamentu v podobě vejcovce, perlovce a pletence. Tato realizace se volně váže k širší skupině památek s vytlačovaným štukem v regionu jižní Moravy.^[28] V rámci velmi omezené skupiny renesančních radnic dekorovaných štukem představuje výjimečnou stavbu s náročnější štukovou dekorací radnice v Mladé Boleslavi, která byla přestavěna architektem Matteem Borgorellim za finanční podpory vlastníka panství Adama Krajíře z Krajku.^[29] Rokem 1559 je datován prostor obecní síně, zaklenutý valenou klenbou na středový sloup. Klenba je pojednaná hustou sítí geometrických rámců vymezujících ornamentální sgrafitovou výzdobu. Obdobná řešení interiérů známe z dalších Borgorelliho staveb, především bratrského sboru v Mladé Boleslavi a také zámku v Brandýse nad Labem.^[30]

Z plošného výzkumu štukatur v městském prostředí zřetelně vystupuje několik skutečností. V prvé řadě je zřejmé, že tvůrci štukatur v městských domech byli nezřídka navázáni na lokální dílny pracující pro zadavatele z vyššího sociálního prostředí, jak ukazují příklady v Hranicích, Moravské Třebové, Jindřichově Hradci či Brně. Z hlediska výtvarných technik vyvstává fakt, že zachované objekty byly často vybaveny zároveň barevnou úpravou, což dokládají již rané příklady ze Slavonic. Interiéry reprezentativních částí městských domů i veřejných staveb si můžeme představovat jako poměrně pestrou kombinaci plastických forem a malovaného dekoru, případně sgrafita. V ojedinělém případě známe dokonce iluzivně malovaná ornamentální (snad štuková) klenební žebra v dolní síni domu čp. 6 na náměstí Republiky v Plzni z období poslední třetiny 16. století,^[31] která tvoří základní strukturu původně bohatší malířské výzdoby. Pokud bychom ovšem měli renesanční štukové dekorace vznikající v objednavatelsky rozmanitém městském prostředí nějak zobecnit, nabízí se snad jen fakt, že v případě měšťanských domů mají nejčastěji charakter spíše sporých výzdobných prvků doplňujících architekturu. Dekorace v podstatě na úrovni běžnějších řemeslných prací najdeme i v radnicích, a větší ambice tak můžeme spojovat jen s výjimečnými palácovými stavbami či význačnými objednavateli a staviteli, jak ukazuje příklad radnice v Mladé Boleslavi. Náš pohled ale může být zkreslený, jelikož se z původně mnohem většího počtu památek zachoval pouhý zlomek. Většina nepochybně zanikla při barokních a pozdějších úpravách interiérů domů, jelikož se u obytných staveb vcelku často střídali majitelé a svá obydlí upravovali podle měnících se nároků na bydlení či obchodní činnost.