

**Univerzita Pardubice**

**Fakulta restaurování**

**Restaurování plastiky Stojícího horníka  
ze saly terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži  
a komplexní restaurátorský průzkum prostor**

BcA. Pavla Perůtková

Vedoucí práce: Doc. Jiří Novotný, ak. soch.

Konzultanti: Ing. Martin Krčma

MgA. Lucie Bartůňková

Diplomová práce

2013







## **PROHLAŠUJI:**

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na mou práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., Autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60, odst. 1, Autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně Univerzity Pardubice (Dislokované pracoviště – Fakulta restaurování, Litomyšl).

V Litomyšli dne 15. srpna 2013

Pavla Perůtková

## **ANOTACE**

Diplomová práce je rozdělena do dvou částí: praktické, dokládající získané restaurátorské dovednosti a textové. Ta má oddíl obsahující komplexní dokumentaci provedeného restaurování a dokumentaci restaurátorského průzkumu týkající se plastiky horníka z „Hornické grotty“ Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Připojena je dokumentace z průzkumu celé grotty, kterou je třeba chápat jako celek. Dále se detailněji zabývá poznáním grottové architektury a polychromovaného štuky z přelomu 17. a 18. století. Podružný oddíl textové části přihlédl k autorským rukopisům a samotným umělcům.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

grotta, štuk, polychromie, baroko, Kroměříž, Křenov, Jean Baptiste Dieussard, Baldassare Fontana

## **TITLE**

Restoration of the sculpture of "Standing Miner" and complex restoration research of the Sala Terrena of Archbishop Castle in Kroměříž

## **ANNOTATION**

The thesis is divided into two parts: practical, demonstrating restoration skills acquired and the text part. This section contains a comprehensive documentation carried out restoration and documentation of restoration research on the sculpture of a miner from "Mining grotto" in Archbishops' Castle in Kroměříž. Attached is the documentation of the survey grotto, which should be understood as a complex. Further the thesis is dealing with the knowledge of grotto architecture and polychrome stucco from the turn of the 17th and 18 century. Sub-section of the text took into account the sculptural signatures and artists themselves.

## **KEYWORDS**

grotto, stucco, polychromy, Baroque, Kroměříž, Křenov, Jean Baptiste Dieussard, Baldassare Fontana

## OBSAH

<b>1</b>	<b>Úvodem</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>Grotta</b>	<b>12</b>
<b>2.1</b>	<b>Italské grotty</b>	<b>12</b>
<b>2.2</b>	<b>Záalpské grotty</b>	<b>20</b>
<b>2.2.1</b>	<b>Letohrádek Hellbrunn se zahradami v Salcburku</b>	<b>22</b>
<b>2.3</b>	<b>Grotty v českých zemích</b>	<b>24</b>
<b>2.3.1</b>	<b>Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze</b>	<b>25</b>
<b>2.3.2</b>	<b>Malá grotta, stěna, voliéra a sala terrena Valdštejnského paláce v Praze</b>	<b>26</b>
<b>2.3.3</b>	<b>Grotty v Rotundě kroměřížské Květné zahrady</b>	<b>27</b>
<b>2.3.4</b>	<b>Kroměřížské grotty v zámecké sale terreně</b>	<b>29</b>
<b>2.3.5</b>	<b>Grotty, jejich údržba, možnosti zachování a památkové obnovy</b>	<b>30</b>
<b>3</b>	<b>Baldassare Fontana a jeho dílna na Moravě</b>	<b>34</b>
<b>3.1</b>	<b>Polychromovaný štuk v interiéru na přelomu 17. a 18. století ve střední Evropě</b>	<b>34</b>
<b>3.2</b>	<b>Rakousko (1650 – 1710/1720)</b>	<b>34</b>
<b>3.3</b>	<b>Situace na Moravě a Baldassare Fontana (1661–1733)</b>	<b>35</b>
<b>3.3.1</b>	<b>Interiéry Arcibiskupského zámku v Kroměříži (1686–1695)</b>	<b>35</b>
<b>3.3.2</b>	<b>Sál předků zámecké rezidence ve Vranově nad Dyjí (1695)</b>	<b>36</b>
<b>3.3.3</b>	<b>Interiéry zámku v Uherčicích (kolem 1697)</b>	<b>37</b>
<b>3.3.4</b>	<b>Knihovna a další interiéry premonstrátské kanonie Hradisko u Olomouce (1702–1704)</b>	<b>39</b>
<b>3.3.5</b>	<b>Refektář bernardinského kláštera v Uherském Hradišti (1708)</b>	<b>40</b>
<b>3.3.6</b>	<b>Interiéry zámku v Polici (20. léta 18. století)</b>	<b>40</b>
<b>3.3.7</b>	<b>Interiér baziliky Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku (po 1718)</b>	<b>42</b>
<b>3.3.8</b>	<b>Kaple sv. Isidora v Křenově (1705–1727/?)</b>	<b>42</b>
<b>3.3.9</b>	<b>Farní kostel sv. Jana Křtitele v Křenově (1729)</b>	<b>45</b>
<b>3.4</b>	<b>Obecné shrnutí barevnosti Fontanových štuků</b>	<b>45</b>
<b>4</b>	<b>Umělecké dílo Jeana Baptisty Dieussarda</b>	<b>47</b>
<b>5</b>	<b>Restaurátorský průzkum „Hornické“ grotty Arcibiskupského zámku v Kroměříži</b>	<b>49</b>
<b>5.1</b>	<b>Stavba saly terreny a její architekti</b>	<b>49</b>
<b>5.2</b>	<b>Uměleckohistorický popis a restaurátorský průzkum „Hornické“ grotty</b>	<b>49</b>
<b>5.2.1</b>	<b>Stěny, klenby a podlahy</b>	<b>49</b>
<b>5.2.1.1</b>	<i>Severozápadní stěna se vstupem z „Mozaikového sálu“</i>	<b>49</b>
<b>5.2.1.2</b>	<i>Severovýchodní stěna s oknem do zahrady</i>	<b>50</b>
<b>5.2.1.3</b>	<i>Jihovýchodní stěna</i>	<b>50</b>
<b>5.2.1.4</b>	<i>Jihozápadní stěna (sousedící s vinnými sklepy)</i>	<b>51</b>
<b>5.2.1.5</b>	<i>Klenba</i>	<b>52</b>
<b>5.2.1.6</b>	<i>Podlaha</i>	<b>52</b>

<b>5.2.2</b>	<b>Štukové plastiky</b>	52
5.2.2.1	<i>Rozmístění</i>	52
5.2.2.2	<i>Způsob odlévání</i>	54
5.2.2.3	<i>Polychromie</i>	54
5.2.2.4	<i>Dřívější opravy a restaurování</i>	55
<b>5.2.3</b>	<b>Horniny a další materiály použité pro výzdobu grotty</b>	55
<b>5.2.4</b>	<b>Zdivo, malty a omítky</b>	57
<b>5.2.5</b>	<b>Ukotvení výzdoby</b>	57
<b>5.2.6</b>	<b>Osvětlení grotty</b>	61
<b>5.2.7</b>	<b>Dřevěné prvky</b>	63
<b>5.2.8</b>	<b>Keramika</b>	63
<b>5.2.9</b>	<b>Žíly imitující vzácné kovy a drahokamy v dolu</b>	63
<b>5.2.10</b>	<b>Povrchové úpravy – barevnost povrchů</b>	63
<b>5.3</b>	<b>Popis poškození</b>	64
5.3.1	<b>Kovy</b>	64
5.3.2	<b>Dřevo</b>	64
5.3.3	<b>Horniny a malty</b>	65
5.3.4	<b>Plastiky</b>	66
<b>5.4</b>	<b>Exteriér (a jeho proměny)</b>	67
<b>6</b>	<b>Zkrácená dokumentace restaurování plastiky <i>Stojícího horníka</i></b>	69
<b>6.1</b>	<b>Základní údaje</b>	69
6.1.1	<b>Údaje o památce</b>	69
6.1.2	<b>Údaje o akci</b>	70
<b>6.2</b>	<b>Průzkumová zpráva</b>	70
6.2.1	<b>Cíle průzkumu</b>	70
6.2.2	<b>Nálezová a průzkumová zpráva</b>	70
6.2.2.1	<i>Stratigrafie vrstev polychromie</i>	70
6.2.2.2	<i>Identifikace pojiva barevných úprav – mikrochemické testy</i>	71
6.2.2.3	<i>Složení barevných úprav (analýza pigmentů, příp. plniva)</i>	71
6.2.2.4	<i>Složení štku (analýza pojiva, plniva a příměsí)</i>	72
6.2.2.5	<i>Orientační stanovení obsahu a typu vodorozpustných anionů solí z umělého skaliska pod horníkem</i>	72
6.2.3	<b>Vyhodnocení průzkumu</b>	72
<b>6.3</b>	<b>Koncepce restaurátorského zásahu</b>	73
<b>6.4</b>	<b>Restaurátorský záměr</b>	73
<u>6.4.1</u>	<u>Neinvazivní restaurátorský průzkum</u>	74
<u>6.4.2</u>	<u>Invazivní restaurátorský průzkum</u>	74
<u>6.4.3</u>	<u>Vyhodnocení průzkumu a koncepce restaurátorského záměru</u>	74
<u>6.4.4</u>	<u>Fixování povrchových barevných úprav</u>	74
<u>6.4.5</u>	<u>Čištění</u>	74
<u>6.4.6</u>	<u>Zpevnění</u>	74



<u>6.4.7</u>	<u>Injektáž prasklin</u>	75
<u>6.4.8</u>	<u>Vyjmutí nebo impregnace zkorodovaných čepů proti další korozi)</u>	75
<u>6.4.9</u>	<u>Upevnění odpadnutých částí</u>	75
<u>6.4.10</u>	<u>Vytmelení širokých prasklin a doplnění chybějících partií</u>	75
<u>6.4.11</u>	<u>Barevná retuš současné / originální povrchové úpravy</u>	75
<u>6.4.12</u>	<u>Závěrečná povrchová úprava</u>	76
<u>6.4.13</u>	<u>Dokumentace provedených restaurátorských prací</u>	76
<b>6.5</b>	<b>Postup prací</b>	76
<u>6.5.1</u>	<u>Čištění</u>	76
<u>6.5.2</u>	<u>Zajištění povrchových barevných úprav</u>	76
<u>6.5.3</u>	<u>Odstranění nevhodných plastických doplňků</u>	77
<u>6.5.4</u>	<u>Rozebrání plastiky horníka</u>	77
<u>6.5.5</u>	<u>Vyjmutí zkorodovaných čepů</u>	78
<u>6.5.6</u>	<u>Impregnace štku zbarveného od rzi proti další korozi</u>	78
<u>6.5.7</u>	<u>Zpevnění</u>	78
<u>6.5.8</u>	<u>Konzervace formou anastylózy</u>	79
<u>6.5.9</u>	<u>Injektáž prasklin</u>	79
<u>6.5.10</u>	<u>Plastická retuš</u>	79
<u>6.5.11</u>	<u>Barevná retuš originální povrchové úpravy</u>	80
<u>6.5.12</u>	<u>Závěrečná povrchová úprava</u>	80
<u>6.5.13</u>	<u>Zpětné osazení na původní místo</u>	80
<b>6.6</b>	<b>Seznam použitých materiálů a technologií</b>	81
<b>6.7</b>	<b>Výčet ztrát na památce</b>	82
<b>6.8</b>	<b>Doporučený režim památky</b>	82
<u>6.8.1</u>	<u>Sala terrena</u>	82
<u>6.8.1.1</u>	<u>Stabilizace klimatu</u>	82
<u>6.8.1.2</u>	<u>Pokračování restaurátorských průzkumů</u>	84
<u>6.8.1.3</u>	<u>Postupné komplexní restaurování po jednotlivých místnostech</u>	84
<u>6.8.2</u>	<u>Hornická grotta</u>	84
<u>6.8.2.1</u>	<u>Zásadní role mezioborové spolupráce při restaurování</u>	84
<u>6.8.3</u>	<u>Figurální plastiky</u>	85
<u>6.8.4</u>	<u>Následná péče a možnosti budoucí prezentace grotty</u>	86
<b>7</b>	<b>Závěr</b>	87
<b>8</b>	<b>Seznamy zkratk, pramenů, literatury, vyobrazení a příloh</b>	89
<b>8.1</b>	<b>Seznam použité literatury</b>	89
<b>8.2</b>	<b>Seznam obrazových a grafických příloh</b>	94
<b>8.3</b>	<b>Seznam textových příloh</b>	109

## 1 ÚVODEM

Předkládaná diplomová práce je výsledkem soustavného zkoumání sály terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži a dalších vybraných moravských a českých barokních interiérů se štukovou výzdobou z přelomu 17. a 18. století, kterému se věnuji od roku 2009.

Na počátku všeho stál neinvazivní restaurátorský průzkum sochařské výzdoby tří sálů kroměřížské sály terreny, provedený na konci jara 2010. V létě téhož roku následovaly „komentované restaurátorské prohlídky“ sály terreny pro laickou veřejnost, které jsem koncipovala společně s vedoucím Arcidiecézního muzea Kroměříž Mgr. Ondřejem Zatloukalem jako popularizační výstup z předchozí odborné akce. Naší hlavní snahou bylo přiblížit návštěvníkům význam, historii a hodnoty téměř intaktně dochovaného raně barokního zámeckého interiéru a podat přitom nejen uměleckohistorický a ikonografický výklad, ale obohatit jej i o nově získané restaurátorské a technologické poznatky.

Po dvouleté přestávce, vyplývající ze zahraniční pracovní stáže v durynském Altenburgu a z plnění dalších studijních a pracovních úkolů v kapli sv. Isidora v Křenově poblíž Svitav, jsem se opět vrátila do Kroměříže. Jak práce v Altenburgu, zaměřená na raně barokní malířskou a štukatérskou výzdobu Čajového pavilonu v zámeckých zahradách (*Teehaus*; 1706–1712), tak restaurování barokní figurální štukové výzdoby interiéru kaple v Křenově (1705–1727) stejně úzce souvisely s problematikou restaurování děl z polychromovaného štuky, které bychom mohli zařadit do stejného období konce 17. a začátku 18. století.

Práce v Kroměříži pokračovaly pilotním restaurátorským zásahem na první štukové polychromované plastice *Stojícího horníka*, která byla nejvíce poškozena. Samotný restaurátorský zákrok (dokončen v únoru 2013) byl provázen rozšířeným vizuálním průzkumem přilehlých partií grotty, ke kterému jsem využila lešení postaveného až k samotné klenbě. Neinvazivní průzkum pokračoval i později formou kolektivní spolupráce s BcA. Emou Medkovou a BcA. Jiřím Kudrnou v rámci stáže projektu PPP PRO (květen 2013). Poznatky, získané z restaurátorských průzkumů, jsem mezitím uplatnila i na dvou oborových konferencích, pořádaných v Kroměříži: 27. září 2012 „*Rotunda v Květné zahradě v Kroměříži – historie objektu a jeho současná obnova*“, 16. července 2013 „*Historické sbírky a instalace v památkových objektech – diskusní setkání projektu PPP PRO*“.

Další snahy o seznamování širší veřejnosti se zámeckou sálou terrenou, jak po ikonografické stránce, tak i ve smyslu stárnutí a restaurování různých materiálů, probíhají v současné době v rámci vznikajícího programu „PATRIMONIA“. Jako zaměstnanec Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, v.v.i. připravuji exkurze a přednášky pro studenty středních škol společně s poskytováním odborných konzultací.

Restaurování kroměřížské plastiky Horníka nebylo izolovanou akcí, ale naopak umožnilo propojení praktické části diplomového úkolu se soustavným zkoumáním širšího prostoru grotty i celé saly terreny kroměřížského zámku. Díky tomu jsem proto na úvod práce mohla navíc zařadit i stručné přehledové kapitoly věnované obecněji architektuře grott ze středoevropského okruhu a jejich širšímu kontextu i italskému východisku.

Dodnes se v Itálii zachoval početný soubor staveb nerozlučně spojených s okolními zahradami a krajinou. Italským (a později záalpským) grottovým útvarům zapojeným do většího architektonického celku se proto první část práce bude věnovat především, protože nás nejvíce zajímají pro srovnání se zkoumaným prostorem saly terreny v Arcibiskupském zámku v Kroměříži. Pokud během mého pátrání vyplynuly důležité spojitosti mezi kroměřížským prostorem a jinými památkami podobného charakteru, pokusím se na ně na příslušných místech poukázat.

Dále mě více zajímala – hlavně kvůli restaurovanému Horníkovi v rámci praktické diplomové práce – také obecná otázka technologie a výtvarného pojetí polychromovaného štku v českých zemích a zvláště na Moravě na přelomu 17. a 18. století. Blízké poznání kroměřížského díla italského štukatéra Baldassara Fontany (1661–1733), který zde kromě tří sálů saly terreny vyzdobil četné další místnosti, z nichž se po požáru dochovaly jen ty v přízemí a v suterénu, mě nakonec přivedlo k pokusu o porovnání dalších jeho moravských prací v oboru polychromovaného štku. Druhá polovina teoretické části práce je tak nejdříve věnována krátkému exkurzu do dostupných míst na Moravě, kde se interiéry vyzdobené tímto italským štukátem a jeho dílnou dodnes zachovaly.

Podobně jako v případě Baldassara Fontany jsem se nakonec snažila blíže identifikovat a zhodnotit i autorský podíl francouzského sochaře Jeana Baptisty Dieussarda (kolem 1640 – po 1702), autora fantaskní architektury, figurální štukové výzdoby Hornické grotty a alegorických soch na obou hlavních zámeckých schodištích. Díky detailní formální analýze se mi nakonec podařilo připsat Dieussardovi nově i další, tentokrát pískovcové sochy v dalších sálech saly terreny a v Apollónově grottě. Tím byla také dotvořena základní osnova teoretické části této práce.

## 2 GROTTA

### 2.1 Italské grotty

V rámci popisování prostoru grotty bychom měli předně poznat, jakého celku je součástí a proč vlastně vznikla. Začneme tím, že v Itálii se již od 14. století objevují předměstské vily, zejména pak v okolí Říma. Jednalo se v počátcích spíše o venkovské zděné domy – tzv. „vigne“ inspirované antikou, které se v 16. století proměnily v honosné vily a paláce uprostřed zahrad. Obvykle měly především dopřát odpočinku ducha i těla za horkých letních dní, kdy se panstvo odebíralo ze svých městských sídel do přírody osvěžit svou mysl. V zahradách tohoto typu začaly vznikat nejrozmanitější drobné stavby, důležitým se stal chladivý a hravý element vody vytvářející i zvukovou kulisu. Důraz se kladl také na sochařskou složku výzdoby. Vznikaly sala terreny, které většinou obsahovaly vše popsané a navíc harmonicky propojovaly vnitřní prostory architektury vil a paláců s okolní přírodou. Často měla zdobené některé části nebo celé prostory na způsob grott.

Italský renesanční architekt vybíral pro rozsáhlé komplexy vil se zahradami v první chvíli většinou ideální polohu stavby v krajině, nebo již stojící stavbu přizpůsobil okolí. Částečně samozřejmě i naopak připodobnil stavbě okolní krajinu. Vdechl tak celku určitý řád s jasnou ideou a základní myšlenkou, které se podřídil celý prostor. Výsledný dojem měl odpovídat představám a přáním zejména zadavatele, který vždy sledoval konkrétní cíle. Měl vlastní představu o tom, komu, co a jakým způsobem chce sdělit, jakou myšlenku vyslovit nebo jak se prezentovat coby vzdělaný, umění milující vladař, politik, církevní hodnostář nebo třeba silný vojevůdce. Tento trend vyzdvihování vlastních zásluh a ctností namísto poukazování k dlouhé tradici a vznešenému původu předků, se ještě vypjatěji uplatňuje později v baroku, zejména v Zápálí.

Prostory měly sloužit především kratochvilím a odpočinku hrdého majitele. Ten s oblibou zval na své sídlo hosty, jež s chutí ohromoval bizarnostmi a udivoval svou vynalézavostí, kterou realizovali většinou známí architekti a umělci.

Důležitý inspirační zdroj vznikl v renesanční Itálii, nejen díky dochovaným písemným pramenům popisujícím jak jednotlivé architektonické objekty, tak i koncepce celých zahrad,<sup>1</sup> ale také vykopávkám antických staveb, které vykonával Raffael Santi (1483–1520) jako první papežský konzervátor památek. On i jeho spolupracovníci nalezené architektonické prvky přenášeli dále do výzdoby tehdejších zahradních staveb. Původ grott napodobujících přírodní jeskyně pochází tedy již z antických Nymfeí a z římských staveb pozdní republiky a raného císařství.<sup>2</sup> Jednalo se ovšem převážně o použití jednotlivých prvků na bázi citací.

V literatuře nacházíme také četné zmínky o grottové architektuře a výzdobných prvcích. Novoplatónská interpretace grott, vyslovená v díle Plotinova žáka Porfyria de Antro

---

<sup>1</sup> *Historia Naturalis* od Plinia Staršího (Kniha XXXVI), soukromá korespondence Plinia Mladšího a Marca Tullia Cicerona.

<sup>2</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010, str. 6–7.

*Nympharum* (vydaná roku 1518) popisuje umělou jeskyni například takto: „*Jeskyně představují smyslový svět, protože jsou tmavé, skalnaté a vlhké a protože svět se vzpírá pevnému utváření a je tekutý. Avšak symbolizují také svět rozumový, poněvadž jeho podstata je neviditelná, trvalá a pevná.*“<sup>3</sup> Nina Michlovská ve své bakalářské práci dodává, že Platónova jeskynní metafora světa a lidského poznání se příliš do výtvarného umění nepromítala a nepodařilo se o tom zatím nalézt přímé doklady. Jediné, a s tím se shoduje s Pavlem Preissem, je určitá spojitost s loutkami ve výzdobě grott. Má na mysli „*thaumatea*“, která se díky hydraulickým mechanismům pohybovala a udivovala návštěvníky grott a zahrad (v Itálii, Francii i v německy mluvících zemích). Nakonec Michlovská konstatuje, že bohužel nikde v písemných pramenech tento motiv výslovně doložen také nebyl. Můžeme si být ovšem jisti, že filozofické myšlenky novoplatoniků ovlivnily zejména okolí Florencie, kde sídlila Platónská akademie, a tím i celé Toskánsko.

Starší zmínky o jeskyních pochází od Homéra, který popisuje jeskyni nymfy Kalypsó. Stejně místo popisuje také Ovidius ve svých *Proměnách* jako prostor mezi mořem a zemí. Stěny této jeskyně jsou poseté mušlemi, oblázky, korály, perlami a jsou porostlé vodními rostlinami. Nachází se tu ovšem i zušlechtěná zahrada opodál. „*Ovidius chápe tuto grottu jako přírodní oázu, avšak kultivovanou, tedy jako místo na pomezí přírody a umění.*“<sup>4</sup> Antika tedy jeskynní útvary chápe jako prvky stojící na rozhraní mezi světem přírodním a světem lidského ducha, zprostředkovaným uměním. Manýrismus tuto ideu následně přejímá.

„*Řecká mytologie jeskyně chápala také jako místa zahalená jistým příkrovem mysticismu. Byla dějištěm mystického vytržení a spojení s božstvy. Tak tomu bylo v případě Persephoniny jeskyně v Eleusíně nebo jeskyně ve Sperloze. V antickém Řecku jsou však grotty neodmyslitelně spjaty také se světem divadla. Uměle vytvořené jeskynní útvary byly jevištěm automatických divadel s marionetami a vodními hrátkami. V neposlední řadě nelze jeskyním upřít ani funkci astrologickou a kosmologickou.*“<sup>5</sup>

Ve své praktičtější podstatě grotta (zejména v teplém podnebí Itálie) vždy byla místem odpočinku a osvěžení těla i mysli, místem určeným pro zábavu a radovánky. Následující text se snaží ze získaných informací objasnit současný stav některých částí výzdoby vybraných grott a částečně popsat čím si památka za dobu své existence prošla.

Začněme neopomenutelným architektem projektujícím i tyto typy staveb **Andreou Palladiem** (1508–1580). Jmenujme například **vilu Barbaro** v obci Maser poblíž městečka Asolo v severní Itálii, která byla vystavěna v letech 1550–1558 pro zadavatele Marcantonia a Daniela Barbaro. O této vile se Palladio zmiňuje ve své *Druhé knize o architektuře*. Vytvořil zde ze starší stavby rodinného castella na pozvolna stoupajícím terénu vilu s otevřenou terasou a půlkruhové Nymfeum [Obr. 1<sup>6</sup>], využívající vodu z pramenů na kopci. Inspiraci

<sup>3</sup> Pavlátová, M., Ehrlich, M. a kol.: *Zahrady a parky jižních Čech*. Praha 2004.

<sup>4</sup> Ibidem, str. 7.

<sup>5</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010, str. 8.

<sup>6</sup> Dále již jen číslo obrázku.

pravděpodobně poskytla římská vila Madama od Raffaella Santiho, kterou uváděl jako názorný příklad stavění ve svahu Sebastiano Serlio (1475–1554). Vznešená stavba vily používá s mírou zdobných prvků ze štuky. Venkovní fasáda Nymfea [2] za ní působí zvenčí hravějším a zdobnějším dojmem. Drobnější architektura byla vybudována na úrovni prvního poschodí vily v zadní části a byl k ní tak přímý přístup. Cesta vyskládaná z oblázků vede z ústřední síně sídla a z obou stran rámuje půlkruhovou nádrž s vodou před vstupem do grotty. Samotná architektura tento půlkruhový půdorys kopíruje a částečně tak objímá zapuštěnou vanu nepřevyšující okolní terén.

Stavba stojí na čtvrtkruhovém půdorysu. Vnější fasádě dominuje převýšený osový portál a čtyři Atlanti. První dvojice Atlantů jsou mladíci [2] s koši s ovocem na ramenou stojící po stranách vstupního portálu. Druhý pár vousatých mužů se založenými pažemi podpírá architráv s reliéfním meandrovým motivem u vnitřních nároží stavby. Drobnější architekturu završuje lomená korunní římsa v podobě štítu. Traduje se, že obři podpírající klenbu grotty a nesoucí koše s ovocem, pochází z ruky samotného Mercantonia Barbaro.<sup>7</sup> Daniele zase stavbu řídil ideově a podnikl s Palladiem i společnou cestu do Říma. Publikoval některé Aristotelovy spisy a vědomosti, které z nich čerpal, předával dál Palladiovi, který je pak při stavbě vily uváděl v praxi.

Vnitřní konkávní stěny stavby jsou zvenčí po obou stranách vstupního portálu prolomeny vždy pěti nikami se štukovou alegorickou výzdobou. V polích mezi nimi se objevují ovocné festony s putti a tropaiony, nad architrávem jsou po stranách nápisové kartuše a další bohatá antropomorfní i zoomorfní reliéfní štuková výzdoba doplněná opět festony. Dnes můžeme spatřit tuto fasádu v jednoduché barevnosti zlatě okrového podkladu s bílým štukem, která barevně koresponduje s barevností samotné vily.

Ničím nečleněnou vodní hladinu před grottou rozčeřují pouze dva tenké pramínky vody tryskající z prsou ženské alegorické sošky stojící na hřebeni střechy v ose stavby, přímo nad vstupem do grotty. Voda dopadající z velké výšky po kapkách na vodní hladinu doplňuje celkový dojem o zvukovou kulisu. Objevuje se zde ještě těsně nad úrovní vody maskaron zakomponovaný do okraje nádrže před vstupem do nymfea, a i když z něj dnes už voda netryská, tak pravděpodobně tomu tak v minulosti bylo (nebo jde o přepad). Vznikala by tak ale pravděpodobně tlumenější a hlubší šumivá podkresba k zvučnému pleskání kapek z výšky. Tyto vodní prvky spojuje s interiérem grotty fontána s vysokým kameným reliéfem říčního božstva [3] (ponechaným bez barevných povrchových úprav), umístěná v ose stavby hned za vstupním portálem, která dominuje vnitřnímu prostoru. Ta je částečně zapuštěna do stěny obložené tufem (?), který imituje skalní útvary jeskyně (také bez dalších barevných úprav povrchu).

---

<sup>7</sup> Máchalová, J.: Příběhy slavných italských vil. Praha, 2010, str. 57.

Nalezneme zde i vzdálenější podobnost v celkovém motivu vstupního portálu vytvořeným dílnou Baldassara Fontany na zámku v Uherčicích. Použití dvou postav Atlantů, kteří mají také v pozadí draperii zakrývající postavám pouze klín, cvikly portálu vyplňují postavy putti a feston, ve vrcholu oblouku portálu je opět kartuš a doplňují ji tropaiony po stranách, které dále pokračují ve výzdobě klenby. Jedná se sice pouze o podobný motiv, který byl pravděpodobně oblíbený a z dob manýrismu se přenesl do Čech a na Moravu v období baroka, ale podobnost je zřejmá.

Zda je přírodní vzhled kamenného reliéfu vodního božstva zcela původní, nevíme jistě, ale v Apollónově grottě v kroměřížské sale terreně máme dochován důkaz o tom, že zde byly sochy ponechány v „přírodním“ vzhledu bez povrchových úprav [4]. Dokonce i štukové reliéfy lva [5] a orla se znaky biskupa mají úpravu imitující okrový pískovec (ostatní pískovcové plastiky v sálech saly terreny mají dochované fragmenty povrchových úprav).

*„Zatímco pro grotty vznikající v Římě je typická spíše prostá ikonografie odvolávající se k jednotlivým scénám z antické mytologie, vznikají ve Florencii, jež měla k antice přece jen dál, zato však byla centrem tehdejšího intelektuálního kvasu, grotty založené na velmi složitých ikonografických programech podnětených zejména soudobou filozofií.“<sup>8</sup>*

**Vila Pratolino-Demidoff** u Florencie z druhé poloviny 16. století byla postavena architektem Bernardem Timantem Buontalentim (1531–1608) pro zadavatele Francesca de' Medici, syna Cosima I. Díky Giambolognovu působivému kolosálnímu ztvárnění boha Apennina [6] je jednou z nejznámějších. Horské božstvo zádumčivě shlíží na vodní hladinu, do které v době funkčních vodních mechanismů stékaly prameny vody z jeho temene, vlasů a vousů, a vyvolávaly tak dojem, že se Apenninus z říčních vod zrovna vynořil.

Zasazení stavby do krajiny bylo navíc v souladu s názory architekta Albertiho i starých antických stavitelů, kteří byli Buontalentimu vzorem. Samotná vila Pratolino odrážela vztah stavebníka Francesca k životu, demonstrovala jeho zájem o umění a současně úctu, kterou choval k umělcům a vědcům. Francesco byl údajně posedlý tehdy „moderní“ a populární alchymii a měl velkou vášeň pro krásu. Především však bylo Pratolino se svým rozsáhlým parkem a zahradními stavbami ztělesněním myšlení a citění doby, v níž tento komplex vznikl.<sup>9</sup>

Z hlediska srovnávání s Kroměříží je zajímavá zmínka o grottových prostorách pod Giambolognovou sochou Apennina, kde byly údajně vymalovány hornické práce, těžba kamenů a rud.<sup>10</sup> Pravděpodobně se mohlo jednat o odkaz k alchymii, pátému elementu, k hledání Kamene filozofů (Mudrců), tajemné látky. Mircea Eliade se obecně zmiňuje ve své knize *„Kováři a alchymisté“* o odkazech *„k vzájemným vztahům a těsnému sepětí nerostné symboliky, rituálů spjatých s metalurgií, magií ohně a víry v umělou přeměnu kovů ve zlato, k níž dochází v důsledku operací, jež zaujímají místo Přírody a Času.“*<sup>11</sup> Téma Přírody a Času je úzce provázáno s výzdobou saly terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Horníci fárající v dolu jsou doplněni u vchodu o tavící pec na vytěženou rudu [135], která v žilách zdobí povrch umělých skalisek [143–146].

Dále Eliade cituje slova Arnolda de Villanova: *„...v Přírodě existuje jistá čistá látka, která – když ji objevíme a dovedeme k dokonalosti naším Uměním – promění v sebe samu*

---

<sup>8</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010, str. 15.

<sup>9</sup> Máchalová, J.: *Příběhy slavných italských vil*. Praha, 2010, str. 178.

<sup>10</sup> Preiss, P.: *Panoráma manýrismu*. Praha 1974, str. 192.

<sup>11</sup> Eliade, M.: *Kováři a alchymisté*. Praha 2000, str. 118.

všechny nedokonalé látky, jichž se dotkne. ... Zde nade vši pochybnost přežívá prastará představa, že Kámen nebo Elixír doplňují a završují dílo Přírody.<sup>12</sup> Další citaci opisuje Elia-de od Carbonelliho, který zkoumal alchymistický kodex, kde se praví, že „tato hmota, kdyby byla bývala v útrokách Země Přírodou lépe vedena a nedopatřením se nesmísila s nečistotami, byla by Svatým Sluncem a Měsícem.“<sup>13</sup>

V zahradách Pratolina se jedná o grottu se sochou draka<sup>14</sup> [7] z konce 17. století nad vstupem, přímo za zády boha hor Apennina. Umělá jeskyně je obložena polodrahokamy a mušlemi.

Další grotty pod palácem se šesti rozdílně klenutými prostory, vyzdobené na stěnách mušlemi, korály a vzácnými kameny, s pohyblivými se sochami a neznámo odkud se linoucí hudbou, uváděly v úžas německého architekta a specialistu na zakládání zahrad Heinricha Schickhardta. Ten navštívil Pratolino v roce 1600 s hrabětem Friedrichem z Württemberku při své druhé cestě do Itálie. Vedl si podrobný deník, který o dva roky později vyšel tiskem (*Italienisches Tage und Skizzenbuch*), a tak se zachovalo vzácné svědectví o „zázračné a božské“ zahradě a vile.<sup>15</sup>

Právě tyto grotty v suterrénu paláce se podle Jany Máchalové staly stavbě později osudnými, protože vlhkost, která z nich stoupala, dlouhou dobu neobývanou a zanedbávanou vilu postupně ničila.

Pravděpodobně podobný problém se vyskytoval i u vodních hrátek v Kroměříži. Ve chvíli, kdy došly peníze a vůle na jejich údržbu (i finanční zátěž je samozřejmě pádným důvodem), tak zřejmě došlo k jejich odstranění, odpojení, zasypání vodovodního potrubí apod. Zabránilo se tak – alespoň částečně – devastujícím vlivům vody na interiér grotty.

Další **vila Careggi** [8] ve Florencii je z první poloviny 15. století. Původní koupená usedlost byla od Michelozza di Bartolomeo (1396–1472) upravena i s pozemky pro Cosima II Vecchio de' Medici po roce 1429. Malebná krajina v Careggi přilákala v 15. století i řadu dalších bohatých rodin, které si tu vybudovaly přepychová sídla.<sup>16</sup> Tato vila společně s okolní krajinou a zahradami se ovšem přestavbou měla změnit nejen na místo odpočinku, ale také na centrum kultury a umění, do čehož spadá i založení jedné z největších světových knihoven.

K dokreslení atmosféry vily a jejího okolí ještě doplníme založení (v nedaleké vile La Fontanele) Platónovy filozofické školy, a to na popud samotného Cosima, který toto místo

---

<sup>12</sup> Ibidem, str. 121.

<sup>13</sup> Ibidem, str. 122.

<sup>14</sup> Dílo barokního sochaře Giovanniho Battisty Fogginiho.

<sup>15</sup> Máchalová, J.: Příběhy slavných italských vil. Praha, 2010, str. 184–188.

Podle jeho svědectví bylo v přízemních grottách možné spatřit labuť pijící vodu, postavy utloukající holemi žáby, divé Harpyje, chlapce pohrávajícího si s koulí podobnou glóbu, snad heraldickým motivem Medicejských, korály, lastury. Galateina grotta byla vyložena perletí, evokovala moře s útesy, z nichž vyjížděl Trítón troubící na mořskou ulitu a Galatea na zlaté mušli tažené delfíny. Nejbizarnější byla Grotta Trítónů. Popsal ji i Bernardo Sansone Sgrilli ve spise *Descrizione della regia villa, fontane, e fabbriche di Pratolino* z roku 1742, který ilustroval Della Bella. Prostora pod vilou byla plná atrakcí ve výklencích vydlabaných ve stěnách, jež působily jako jeviště.

<sup>16</sup> Máchalová, J.: Příběhy slavných italských vil. Praha, 2010, str. 138.



poskytl Marsiliu Ficinovi pro překládání textů Platónových a Plótinových do latiny. Tato florentská akademie však bývala nejčastěji situována právě do vily v Careggi, kde se scházeli Cosimovi přátelé (a později i přátelé jeho vnuka Lorenza), filozofové, básníci a výtvarní umělci (údajně posledním přijatým členem byl i Michelangelo Buonarrotti). Antické myšlení – nově interpretované – se tak promítalo do návrhu domu i zahrady.<sup>17</sup>

Až později, v první třetině 17. století, došlo k další rekonstrukci. Prostředí vily se poněkud změnilo a ztratilo svou „božskost“. Z této doby pochází dlážděný labyrint na nádvoří, sochy gnómů a objemné vázy v prostoru zahrady. Na změnách se podílel architekt Giulio Parigi (1571–1635), který projektoval i přestavbu zahrad Boboli u paláce Pitti ve Florencii.

V tomto období se uskutečnilo i vyzdobení temné sklepní místnosti v suterénu vily [9], sloužící jako skryš před vedrem a poskytující osvěžení v podobě poháru vychlazeného vína. Nechal ji provést tehdejší majitel kardinál Carlo de' Medici (1595–1666). Setkáváme se tak s další možnou funkcí a využitím chladivých suterénních prostor a grotty jako vinného sklípku. V Kroměříži sala terrena přímo sousedí s Arcibiskupskými vinnými sklepy a v minulosti zde byl i přímý průchod (dnes zazděný – ponechán zůstal jenom malý větrací otvor).

Ve vile Careggi je strop „*vyzdoben stylizovanými výjevy bakchanálií [10] v malebných smyšlených krajinách, přímořskými scenériemi a především oblíbeným Bakchem, patřičně požívačným a šťastným. Dodnes se zachovala i podlaha z glazovaných keramických dlaždic [11] s geometrickým vzorem a výraznou pastelovou barevností a v klenbě zlaté keramické kosatce na modrém pozadí. V temném koutě místnosti se ještě stále rýsují zbytky grotty s krápníkovým dekorem na stěnách, v jejímž středu je umělý stalagmit.*“<sup>18</sup> Glazura keramických dlaždic na podlaze je dochována pouze částečně. Pravděpodobně to nesouvisí pouze s mechanickým ochozením, ale také s pronikáním vlhkosti slinutým střepelem. Očividně zde ovšem nedošlo k restaurování či výměně holých keramických dlaždic (bez glazury) za nové. Ať už z nedostatku peněz nebo kvůli pietnímu přístupu k míře zachování původní výzdoby prostoru. V Kroměříži oproti tomu došlo v minulosti k mnoha různým pokusům o retuš, doplňky či úplnou výměnu poškozených keramických glazovaných dílků mozaiky. Dokládají to nalezené četné opravy a doplňky. Mohlo se jednat o několik drobnějších zásahů, nebo pár rozsáhlejších, které zkoušely použít různé varianty a kombinace materiálů k opravám.

**Palazzo Pitti** ve Florencii byl v polovině 16. století (1549) prodáno Cosimu I. de Medici, jehož manželka Eleonora Medicejská začala budovat zahrady Boboli s pomocí architekta Niccolò Tribola (1500–1550), který byl po své smrti nahrazen Bartolomeem Ammanatim (1511–1592) a poté Bernardem Buontalentim. Ten je hlavním autorem **Grotty del Buontalenti** [12] (1583–1593), kterou započal Giorgio Vasari (1511–1574). Grotta vznikala už na popud Francesca I. de Medici.

---

<sup>17</sup> Ibidem, str. 142.

<sup>18</sup> Máchalová, J.: Příběhy slavných italských vil. Praha, 2010, str. 148.

V této zahradě měla grotta patrně především funkci chladného místa odpočinku s příjemným stínem. Nejedná se ovšem o grottu temnou, jak tomu často bývá u umělých jeskyní vytvořených v suterénních prostorách vil, paláců a zámků. Díky prostornému otevřenému vstupnímu portálu a kruhovému oknu uprostřed klenby prvního a největšího prostoru [13] skýtá umělá jeskyně příjemné šero oproti venkovní jarní a letní sluneční výhni i výhled na širokou kolonádu směřující k paláci Pitti. Klenbu a vrchní části obvodových stěn navíc zdobí téměř snové výjevy zobrazující průhledy do krajin s útesy a skálami, se zvířaty, pasáčky a satyry a převládající fialovo-růžovou oblohou, vyvolávající atmosféru západu slunce. Poslední zadní místnost je navíc opět vymalována vzdušně a otevřena světlu několika oválnými postranními okny, umístěnými nejen ve stěnách, ale i v klenbě. Jemná výmalba stěn, klenby ale i vstupní zdí do této poslední místnosti zvenčí znázorňuje mřížoví ptačí voliéry s popínavou vinnou révou, růžovými keři a další flórou společně s nejrůznějšími druhy ptactva. Nad korunní římsou pak freska nabízí půvabné průhledy na namalovanou jasně modrou oblohu s letícími kachnami apod. Článkem spojujícím tyto dva prostory je nejmenší místnost s ústřední mramorovou sochou Parida unášejícího Helenu od Vincenza de' Rossi. Prostor je sice částečně obložen tufem, krápníky a schránkami mořských živočichů, ale v prostoru převažuje architektonická složka. Plastická výzdoba vytváří spíš architektonické dělení stěn, klenby, rámy pro malbu a doplňuje je drobnými festony. V poslední místnosti s ptačí voliérou pak kameny slouží pouze k vyskládání lemů korunní římsy a vytváří tři neforemné plastiky v nikách místnosti, které jsou vyplněny a rámovány mozaikou ze skla [14 a 15] (možná také z polodrahokamů). Pravděpodobně se jednalo o další vodní prvky.

Tak se dostáváme k vodě, která osvěžovala tyto prostory. Objevuje se ve středu prvního, největšího a z jedné strany otevřeného prostoru v podobě malé středové fontány tryskající proud vody ke klenbě. Podobně jako v Hellbrunnu (Korunní grotta) nebo Kroměříži (Apollónova grotta). Další místo věnované vodě v prvním prostoru je kanál vedený po jeho okraji, který částečně odděluje návštěvníka od bukolických výjevů sestavených z úlomků tufu, krápníků a dalších hornin a kopií Michelangelových otroků zapuštěných do rohů obvodových stěn. Kanál je vyložen bíle, modře a zeleně glazovanými keramickými dlaždicemi [16] ve tvaru velkých rybích šupin, které musely být přímo na místě dořezávány do odpovídajícího tvaru. U vchodu nad kanálem se objevují malé fontánky ve tvaru mušlí, z kterých patrně přepadem stékala voda do zmíněného kanálu pod nimi. U jednoho sedícího pastýře u ovcí hrajícího na píšťalu se v zátylku zezadu objevuje část potrubí, která ústí koncem jeho píšťaly ven, a tak je zcela dobře možné, že z ní vytékal také pramen vody do nádrže pod ním. V současné době už nejsou tyto vodní prvky v provozu (a patrně ani nejsou plně funkční).

Keramické dlaždice ve vodním kanále se jeví jako dobře zachované s výjimkou bílé glazury, degradované již částečnou ztrátou a vytvářením drobných trhlinek v polevě. Podobný typ poškození, avšak závažnější svým rozsahem, se objevuje i u keramické glazované mozaiky v Kroměříži („Mozaikový sál“). Tam je nejvíce poškozena okrová glazura značnou absencí i trhlinkami v glazuře. Glazury jsou rozdílné v tom, že v zahradách Boboli mají

spíš matný a v Kroměříži lesklý povrch. Tvarem, barvou a leskem se ty kroměřížské shodují spíše s těmi z florentské Campanily [17 a 18], kde vytváří podklad pro reliéfy Andrey Pisana, Massa di Banco, Gina Micheliho da Castello a dalších (1337–1341; mramor a majolika).

Větší kusy hornin v interiéru, které vystupují do prostoru, byly podobně jako v Kroměříži vázány (měděnými?) dráty, uchycenými k železným skobám, které jsou již pokryty rzi. Nad vstupem do grotty v exteriéru [19] je patrné druhotné a složitější uchycení visutých velkých kusů kamene. Dodatečně přidaný drát vytváří téměř pravidelnou mříž (svislý a vodorovný směr) s rozestupy cca 10–15 cm, která těsně a kompaktně obepíná celý členitý útvar a v místě křížení drátů jsou drobné pojistky vytvořené z dvou drobných plíšků spojených dvěma šroubky, které brání posunutí nebo smeknutí zkřížených drátů. Toto pečlivější zajištění pouze v exteriéru si vysvětlujeme tím, že venkovní výzdoba není chráněna žádnou sítí proti hnízdění ptáků apod. a nachází se přímo nad vchodem.

Celkově velmi bohatá výzdoba stěny se vstupním portálem je vodorovně rozdělena římsou na přízemní část z velkých hladkých okrových kamenných kvádrů s růžovými nikami, v kterých stojí bílé alegorické sochy z mramoru. Pouze jejich sokly mají členitější výzdobu z tufu. Vzniká tak úžasný kontrast s vrchní částí, která je plošně vyskládaná mozaikou z drobných úlomků barevných hornin, která vystupuje do prostoru v případě vysokých reliéfů dvou ženských alegorických figur a erbu rodu Medici umístěným v ose stavby. Mozaiku doplňují římsy a oblouk vstupního portálu vyskládané z velkých úlomků krápníků, travertinů atd. Po stranách (nad přízemními nikami s mramorovými sochami) je ve štukovém reliéfu s okrovou povrchovou úpravou zpodobněna mořská fauna doplněná festony ze schránek mořských živočichů [21]. Ty bychom v určité transformaci objevili i v Apollónově grottě v Kroměříži v podobě rámu, zaklenujícího niky se sochami satyrů.

Mozaiková výzdoba, objevující se zvenčí [20, 22], má pleťový tón vytvořený z bílých drobných kamínků, které však mají spáru vyplněnou okrově červeným tmelem a tak vytváří poměrně přirozený barevný odstín inkarnátu. Podobně tónovány jsou spárovací malty i u mozaikových ploch na architektuře v pozadí. U vnitřní zoomorfnní a antropomorfnní výzdoby se jedná o výběr z červených a bílých hornin a spárovací malta je v případě červené také tónovaná (ovšem ne vždy a nemusí to být původní vzhled spár, může se jednat i o nepůvodní retuš). Objevují se zde mužské vousaté i ženské figury [23–25], vyskládané jen ze světlých hornin i se světlou spárou a pak tmavě rudé postavy.

Ale vraťme se ještě k ženským figurám v exteriéru. Detaily oděvu a doplňky, jako čelenka, náhrdelník, spona na rameni atd. jsou vyskládané z perleťových mušlí, bílých hřebenatek a světle okrových lastur. Samotná draperie je vyvedena ve štuku, který má dnes okrovou povrchovou úpravu.

Na závěr italských grott zmínka o **Leonu Batistu Albertim** (1404–1472), který se také (ve svém spise *De re aedificatoria libri decem* v předposlední, deváté knize, věnované výzdobě soukromých budov, ve čtvrté kapitole) zmiňuje o tom, že existuje i specifická výzdoba antických nymfeí, kryptoportiků a grott: „V jeskyních a slujích dělávali staří drsnou omítko-

vou vrstvu z pracně přidělaných maličkých kousků pemzy<sup>19</sup> nebo pěny tiburtinského kame-  
ne, kterou Ovidius nazývá živou pemzou. Vidíme stavitele, kteří tam vytvořili povlak ze ze-  
leného vosku, aby tak napodobili mechovitý porost jeskyně. Velmi nás v jedné slují pobavil  
pohled na pramen vody, prorážející z pokrovu provedeného z mořských lastur a škeblí,  
z nichž jedny byly převrácené, druhé ležely na sobě ve shlucích spojených k sobě v různých  
barvách opravdu s nejpůvabnějším uměním.“<sup>20</sup>

## 2.2 Zaalpské grotty

Módní architektura grotty byla záhy použita ve Francii v podobě známé **Grotte des Pins** u zámku ve Fontainebleau. Má tvar trojitě rustikované arkády podle návrhu Franceska Pri-  
maticcia (1504–1570), žáka Giulia Romana. Vznikla na přání krále Františka I. mezi roky  
1541–1543. Odtud se její obliba šířila do zámeckých zahrad v okolí Paříže, kam si s oblibou  
králové zvali přímo italské umělce a specialisty na grotty. Brzy se ovšem toto umění ve  
Francii začalo ubírat svou vlastní cestou a propracovávat k svébytné formě. Grotta jako  
součást obytné budovy se zde oproti Itálii příliš neuplatnila a častější je typ samostatně  
stojící architektury či uměle vytvořeného kopce v zahradě s interiérem zdobeným v подо-  
bě umělé jeskyně.<sup>21</sup>

Architektonický prvek dokonce někdy i převládal nad výzdobou v podobě tufových  
kamenů apod. Tato tendence se časem s nástupem vrcholného baroka klasicizujícího fran-  
couzského typu prohlubovala, aby více vyhovovala tehdejšímu požadavkům. Francie oproti  
Itálii chápala prostory grott více reprezentativně, a to se podepsalo i na výběru materiálů.  
Tradiční materiály jako tuf, pemza, oblázky atd. byly doplňovány polodrahokamy, perletí,  
sklem a dalšími nákladnějšími materiály. Výzdobu interiérů pojil navíc mnohdy velmi složi-  
tý ikonografický program úžeji orientovaný na osobu stavebníka. To se posléze projevovalo  
i v německy mluvících zemích a v celé střední Evropě. Italské grotty udivovaly spíše  
svým sklonem k bizarnostem.<sup>22</sup>

Významný umělec i tvůrce grott byl francouzský keramik **Bernard Palissy** (asi 1510 – asi  
1589), který pracoval i společně se svým synem a pomocníkem Mathurinem, označova-  
ným jako „grottiér“. Jeho úsilí spočívalo zejména ve snaze o co nejvěrnější nápodobu pří-  
rody, která nebyla pro ostatní grottové prostory vzniklé ve Francii příliš typická. Palissy byl  
asi od roku 1556 zaměstnán pracemi na grottě pro zámek v Ecouen (pro Anne de Mont-  
morency). Jeskyně navazovala nejspíš na Primaticciovu grottu, postavenou nedlouho  
předtím, mezi rokem 1552–1559, pro lotrinského kardinála v Meudonu. Jejím středem by-  
la věžice zhruba třímetrového průměru. Jednu její stranu zabíralo skalisko a další byly vy-

---

<sup>19</sup> V Kroměříži byla pemza v hmotě hrubší malty nalezena u plastiky restaurovaného horníka cca 6 m  
nad úrovní podlahy na skalisku vystouplém od zdi grotty.

<sup>20</sup> Alberti, L., B.: *Deset knih o stavitelství*. Praha 1956, str. 309.

<sup>21</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fa-  
kulta. Olomouc 2010, str. 17.

<sup>22</sup> Ibidem, str. 19–20.

lehčeny nikami se sedadlovými výstupky, nad nimiž visely mezi hlavicemi sloupů girlandy z keramických jablek, hrušek, hroznů, okurek a jiných plodů. Ve skalních otvorech a na povrchu kamenů se hemžili barevně glazované mušle, lastury, hadi, ještěrky [26] a kobylky. Pod skaliskem byla vyvýšená terasa s raky, kraby a želvami, dštícími vodu do kanálu, v kterém plavaly živé ryby. Klenby z hrubých kamenů oživovalo množství různého ptactva, holubů, vlaštovek, havranů, ale také kun a lasic, vše vyvedené v naturalisticky vybarvované terakotě. Také kameny napodobovaly svou polychromií jaspis, porfyr, mramor, achát a žilkované rudy [27 a 28]. Palissy tedy polychromoval i kameny.

Podobný jev se projevil i v „Hornické grottě“ v Kroměříži. Ovšem v některých případech se jedná skutečně o polodrahokamy, nebo o jejich napodobení např. skelnou zelenomodrou struskou [130 a 131]. K napodobování hornin a drahých rud barvou také došlo, ale zatím se domníváme, že se pravděpodobně nejedná o úpravy původní. Osudy francouzské grotty, jejíž část byla předváděna zájemcům, přicházejícím prý houfně, v Palissyho ateliéru v Saintes, jsou velmi nejasné a není ani jisté, zda byla v zahradě zámku v Ecoen vůbec postavena.

Palissy také v návrzích umísťuje do vyhlídkové galerie ve skále jakési figuríny z pálené hlíny, smaltované tak věrně, že nově vstupující měli smeknout a pozdravit tyto sochy, které údajně vyhlížely jako osoby opřené o poprsnici galerie. Čtyři figuríny v životní velikosti byly oblečeny do různých pláten, suken atd. Meditativní prostředí se zde mísilo s panoptikálními prvky. Byly to však právě tyto momenty, které měly ohromovat a jež se staly předmětem hluboce naivního obdivu i u největších synů (a v tomto směru zřejmě věčných dětí) své doby.<sup>23</sup>

Velice podobně působila pravděpodobně i Hornická grotta. Dnes vidíme horníky a další štukové plastiky ve vrchnějších patrech dolu. Na živosti jim dodávalo mihotavé světlo ohně a jejich mírně podživotní velikost pravděpodobně měla vyvolat dojem velkého loutkového představení, které ovšem nebylo mechanické jako např. v Hellbrunnu (kde jsou figury malé a dřevěné). Dnes tomuto dozajista překvapivému výjevu ubírají na kouzlu nejen nepůvodní úpravy, jiné osvětlení<sup>24</sup>, ale také absence asi sedmi figur, z nichž tři stály přímo na podlaze v prostoru grotty mimo skaliska a tři další na dosah návštěvníka.

Známý švábský architekt **Josef Furtenbach** (1591–1667) vydal vícero knih o architektuře po dlouhých cestách Itálií. Pro nás jsou nejdůležitější dvě publikace, které měly značný ohlas. Bylo to v roce 1627 *Newes Itinerarium Italiae* a o rok později *Architectura civilis* zveřejněná v Ulmu. V druhé knize hned po palácích a obytných stavbách zařazuje grotty, které se tak dostávají v enumeraci dokonce před sakrální architekturu. V samotném titulu se objevuje i výraz *okrasná zahrada a zahrada se zvířaty*, který je bezesporu určitým nadřazeným pojmem ke slovu grotta. Popisuje „*jak se dá dle nejlepších formy a vhodných pravidel vystavět zámek se zoo a grottami*“. Jeho spisy jsou nejpodrobnější současné prameny

---

<sup>23</sup> Preiss, P.: Panoráma manýrismu. Praha 1974, str. 188–190.

<sup>24</sup> Chybí otevřený oheň v tavicí peci, v olejových lampičkách s knoty a svíčky. Okno je dnes mnohem větší.

k umění grott (*Grottenkunst*) s ilustracemi rozličných typů grott, druhů mušlí a technik použití.

V tomto spise se také nachází přesné receptury. Tak např. mušle byly z perleťové strany chráněny voskem, poté byly jednotlivé kousky naloženy do silně alkalického mořidla z páleného vápna, soli a močoviny, poté natřené izolačním roztokem „*Scheidewasser*“ a konečně vyleštěné křídou a benátským mýdlem. K upevnění slouží dva recepty pro olejové tmely, smíchané a uhnětené z kalafuny, vosku, benátského terpentýnu a mastixu s mramorem, cihlovou moučkou nebo s lněným olejem a vápennou drtí (moučkou), chlebovou moukou a bavlněnými vlákny.<sup>25</sup>

Velká poptávka po stavebním mistru, zedníku a štukatérovi vedla tehdy ke speciálnímu oboru „*Grottenmeister*“.

Druhým příkladem je Furttenbachův grafický list s pyramidou lidských činností, který vyryl Rafael Custos; po levé straně od alegorické postavy Mechaniky, stojící na vrcholu, je „*Grottenwerck*“, postava ověšená větévkou z korálu, kreslící ornamentální útvar z mořských mušlí a lastur. V této svérázné, spíše však kuriózní hierarchii se jednotlivé obory architektury, *Militaris*, *Civilis* a *Navalis*, umístily na pátém až sedmém místě. Vedle tvůrce grott je jen o jednu příčku níž tvůrce s charakteristickým názvem „*Wasserleitung*“, mimo jiné vlastně tvůrce vodních hříček právě pro grotty.<sup>26</sup>

### 2.2.1 Letohrádek Hellbrunn se zahradami v Salcburku

V roce 1613, několik měsíců po svém nástupu k moci, dal salcburský arcibiskup Markus Sittikus z Hohenemsu (1574–1619) pokyn ke stavbě letohrádku na úpatí hellbrunnských hor, bohatých na vodní prameny. Následoval přímé podněty z Říma (Palazzo Altemps) a pověřil stavbou Itala Santina Solariho (1576–1646). V průběhu několika let (1613–1619) na jižním okraji města vzniká manýristický zámek s rozsáhlým parkem, který dodnes patří k nejpůvabnějším stavbám toho druhu severně od Alp.<sup>27</sup>

Z původních zhruba třiceti salcburských grott zůstaly dochovány dvě třetiny, z toho patnáct různých v zámku a parku Hellbrunn.<sup>28</sup>

*„Za primární vzor pro utváření hellbrunnských grott lze zcela jistě považovat vilu Francesca I. Medici v Pratolinu. Nejedná se však o vzor výhradní a otrocky imitovaný. Nepřebírala se zde konkrétní schémata. Medicejský vzor ovlivnil hellbrunnský areál spíše svou celkovou koncepcí, zejména pak začleněním grott do samotné hmoty stavby.“<sup>29</sup>*

*„Utváření areálu, jež je do jisté míry pro návštěvníka matoucí a nepřehledné, se zakládá na principech doznívajícího manýrismu. Zámek a zahrada jsou komponovány na zá-*

<sup>25</sup> Koller, M.: Künstliche Grotten und ihre Erhaltung, in: Arx, 18.1996, 1, s. 25–28

<sup>26</sup> Ibidem s. 25–28

<sup>27</sup> Bartůňková, L.: Soukromé portfolio. Litomyšl 2008.

<sup>28</sup> Koller, M.: Künstliche Grotten und ihre Erhaltung, in: Arx, 18.1996, 1, s. 26.

<sup>29</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010, str. 28. – Kroměříž pak podobně následovala Hellbrunn.

*kladě manýristického principu hloubkové střední osy. Ta vybíhá z přízemí zámecké budovy.*<sup>30</sup>

Cesty lemují mnoho velmi různorodých grottových objektů v manýristickém duchu na principu překvapení. Oproti tomu v případě grottových prostor ukrytých v přízemí zámku je kompoziční rozvrh zcela patrný. Na ústřední prostor tzv. „*Neptungrotte*“ – Neptunovy jeskyně, nadřazený zejména svými rozměry, osově navazují ostatní grotty. V tomto prostorovém sledu nalezneme všechny nejdůležitější typy grottového dekoru od imitace přírodních materiálů až po čistě architektonické ztvárnění.

Neptunova grotta je koncipovaná tak, že převažuje architektonická složka. Čelní stěnu však prolamuje nika obložená tufem, jíž dominuje figura Neptuna. Klenbu zdobí iluzivní malba nebe [30–32], kterou doplňuje tryska inscenující déšť. Ten za slunných odpolední vytváří, společně s paprsky procházejícími vstupním portálem, duhu. „*Na centrální prostor Neptunovy grotty navazují po stranách dvě nižší, architektonicky koncipované jeskyně, tzv. »Ruinnengrotte« – Ruinová grotta [33] – a »Venezianische Spiegelgrotte« – Benátská zrcadlová grotta [34]. Zatímco Benátskou zrcadlovou grottu zdobí zrcadla a bohaté štukové grotesky, stěny a podlahu Ruinové grotty pokrývá oblázková mozaika. Klenba pak budí dojem, jako by každou chvíli hrozilo její zřícení – oblíbený to manýristický a raně barokní výzdobný motiv. Ostrý kontrast k výzdobě dvou předchozích grott představuje ztvárnění zbývajících vnějších prostor – tzv. »Muschelngrotte« – tedy Mušlové grotty – a »Vogelsanggrotte« – Grotty ptačího zpěvu [35 a 36] – věrně imitujících přírodní jeskynní útvary. Grotta ptačího zpěvu dostala název dle čtyřadvaceti různých ptačích hlasů vyluzovaných prostřednictvím důmyslného hydraulického systému.*<sup>31</sup> Pod nánosem velkého množství alegorií a symbolů se dnes částečně ztrácí konečné ikonografické vyznění saly terreny i celého areálu.

Kromě vodního elementu znázorněného i mytologicky v sochách vodních božstev je hlavní role přisouzena samotné osobě stavebníka Marka Sittica. S odkazy na něj se setkáme téměř ve všech grottách. „*Ačkoliv vyznění celého areálu působí ještě plně manýristickým dojmem, začínají se právě v opulentních nárocích na vlastní reprezentaci a demonstraci moci objevovat rysy tak charakteristické pro osobnosti náročných barokních zadavatelů.*<sup>32</sup> Zhruba o sedmdesát let později vzniká podobně důmyslný prostor v reprezentačním sídle olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna, kde podobně odkazuje ke své osobě.

Rozlehlý park byl kolem roku 1730 podle plánů dvorního zahradního inspektora Franze Antona Danreitera (1695–1760) zrenovován a přizpůsoben soudobému vkusu. Sochy bohů a antických hrdinů pocházejí z počátku 17. století.<sup>33</sup>

Jak jsme již naznačili, tento komplex se stal jednou z hlavních inspirací pro Karla z Lichtensteinu-Castelkorna, který v Salcburku strávil několik let jako student univerzity

<sup>30</sup> Ibidem str. 29. – Také toto schéma je Kroměříži blízké.

<sup>31</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010, str. 30.

<sup>32</sup> Ibidem, str. 32.

<sup>33</sup> Zdroj: [http://www.salzburg.info/cs/sights/top10/zamek\\_hellbrunn\\_a\\_jeho\\_fontany](http://www.salzburg.info/cs/sights/top10/zamek_hellbrunn_a_jeho_fontany).

(od roku 1640), salcburský kanovník a posléze i jako děkan tamější kapituly (od 1654), takže areál Hellbrunn velice dobře znal.

Nalezneme zde ideové propojení a snahy o podobný hravý účinek s touhou pobavit a ohromit návštěvníky, který biskup přenesl zejména do Květné zahrady a její Rotundy. Tam s oblibou chodil osobně skrápět své hosty. Pravděpodobně i některé materiály jako barevné (i bílé?) mramory byly ze Salcburku dovezeny. Je zde také použita velmi oblíbená, ale poměrně vzácná trubicová forma travertinu [37] (Apollónova grotta, sokly satyrů), kterou biskup pravděpodobně znal právě z Hellbrunnu.

### 2.3 Grotty v českých zemích

V Českých zemích byly „přednostně přijímány spíše jednotlivé elementy jako labyrinty, grotty, umělé vršky a ostrovy, které se mísily do vžitého utváření zahrad. Mnohem méně pak celkové koncepce zahradních areálů.“<sup>34</sup> Zpočátku se jednalo pouze o záležitost nejbohatších a nejvzdělanějších společenských vrstev z řad knížat a církve. Ze severní Itálie se vlna obliby umělých jeskyní šířila přes Tyroly a Salcburk do Bavorska, Švábska a do ostatních zemí habsburské monarchie, tedy také na Moravu a do Čech.

Ačkoliv působí v případě grott na oblast střední Evropy velké množství různorodých vlivů, dalo by se říci, že především na Moravě, těsněji vázané nejen politicky, ale i umělecky na vídeňské centrum, hrají prim podněty italské. „V našem prostředí se po celé 17. století nenašlo dostatek tvůrčích sil, aby se na základě těchto impulzů grottového umění rozvinulo do podoby svébytného závazného řešení. Oproti tomu se setkáme s velkým množstvím různorodých grottových objektů, které, ačkoliv vznikaly »vedle sebe«, zůstaly z valné většiny bez jakékoliv vzájemné závislosti a kontinuity.“<sup>35</sup>

„V rozmanitosti umělých grott se tak věrně odráží individualita jednotlivých zadavatelů. Na tom nic nemění ani skutečnost, že cíl, se kterým mocní své doby tyto objekty buchovali, tedy demonstrace jejich rostoucí moci navenek, byl vždy stejný.“<sup>36</sup>

Do dnešní doby dochované objekty představují výjimky a stav, ve kterém se nacházejí je mnohdy velmi smutný. Velké množství umělých jeskyní, vznikajících severně od Alp v době kolem roku 1600 a později, bylo nenávratně zničeno. Jde jen o skrovné pozůstatky tohoto uměleckého odvětví. Většina z nich pak pod nánosem novodobých úprav vypovídá jen málo o své původní podobě.

Zde je třeba vzít v potaz ještě jeden nepopiratelný fakt. Primární funkcí renesančních italských grott bylo poskytovat stinný, osvěžující odpočinek v parném středomořském podnebí. V našich klimatických podmínkách, které jsou v mnoha aspektech pro tento fenomén nepříznivé, však grotty tuto funkci ztrácejí. Stávají se módním architektonickým prvkem určeným především k zábavě a reprezentaci. Zapojení vodního prvku, dané již podstatou těchto objektů, však zůstává. Je to právě spojení nepříznivého klimatu a vo-

---

<sup>34</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010, str. 21.

<sup>35</sup> Ibidem, str. 40–41.

<sup>36</sup> Ibidem, str. 41.



dy s převážně přírodními materiály užívanými při výzdobě grott, co mělo na destrukci těchto objektů hlavní podíl. Výstavba umělých jeskyní byla jistě věcí velmi nákladnou. Nemalé náklady však bylo třeba vynaložit také na jejich neustálou údržbu. To v souvislosti s proměnou barokní estetiky a následnou ztrátou zájmu o tyto pozoruhodné architektonické objekty vedlo k jejich úpadku. Ve velkém počtu tak již nedlouho po svém vzniku podléhají přestavbám a mnohdy i definitivní devastaci.

Bez vzájemné kontinuity zde vznikly mnohé grottové útvary, z nichž každý můžeme považovat za originální dílo, ve kterém se plně odráží individualita jeho stavebníka. Oproti Itálii však v našem prostředí ztrácejí grotty mnoho ze své hravosti a bizarnosti. Nejen vlivem rozdílného klimatu se tak projevuje částečný funkční posun. Jako určující pro výstavbu grottových objektů se jeví touha po reprezentaci. Grotty měly totiž také okouzlit opulentními dekoracemi a zejména demonstrovat navenek moc, důvtip, vzdělanost a rozhled hostitele. Mnohdy tak vznikla zcela výjimečná díla nejen po stránce umělecké, ale hlavně obsahové – objekty, v nichž se kumulovaly vrcholné ideje doby a zrcadlila tvář tehdejší společnosti.

### 2.3.1 Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze

Původně se jednalo o součást palácové zahrady Valdštejnského paláce v Praze na Malé Straně. Celý komplex i se zahradou vznikl na popud Albrechta Václava Eusebia z Valdštejna mezi lety 1621–1629.<sup>37</sup> Z dnešního pohledu je u této architektury zajímavý spíš její smutný osud, z kterého bychom se měli poučit. „Grotta“ je v současnosti totiž součástí *The Augustine Hotel* situovaného do sousedního augustiniánského kláštera. Budova trojúhelníkového půdorysu v jižním cípu zahrady měla v interiéru prostor vyzdobený na způsob grott, vzniklý v 20. letech 17. století [38 a 39]. Dnes zde nalezneme moderní hotelový bar s nabílenou nepůvodní kamennou klenbou. Velká grotta byla od komplexu Valdštejnského paláce již v roce 1765 odtržena a ztratila tak svou reprezentativní funkci. Výsledky archeologického výzkumu v průběhu prací prokázaly, že byla integrální součástí Valdštejnské zahrady nejen z hlediska právně-majetkového, ale zejména koncepčního. Projekt grotty propojil její autor s primárním projektem nejen zahrady, ale celého palácového areálu.

V grottě byla při přestavbě mírně snížena podlaha a tak byl objeven přibližně 0,8 metrů výškový rozdíl mezi podlahou augustiniánské pivnice a hlouběji položenou původní úrovní grotty, o čemž před vydáním stavebního povolení neměl nikdo ani tušení. Vodorovné rozdělení jednoho prostoru do dvou pater druhotným zaklenutím také souvisí s navýšením pochozího terénu. Stěny byly původně osázeny velkými opukovými kameny a světle šedým sintrem [40]. „*Jejich povrch byl překryt vápennou maltou s úlomky prejzů a dlaždic, povrch pak detailně vymodelován do souvislé plochy hrbolků a opatřen šedým nátěrem.*“<sup>38</sup> Kvůli vlhkosti byly ve špatném stavu jak balvany, tak křehký sintr. Vápenná malta odpadala. Podlaha neměla žádnou pevnou úpravu. Byla nalezena také dvě jezírka

---

<sup>37</sup> Čiháková, J. – Müller, M.: *Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze*. In: Průzkumy památek XVI – 2/2009. Praha 2009, str. 113.

<sup>38</sup> Ibidem, str. 116.

a drobná jeskyňka. Původně byly veškeré stěny, klenba i pilíře pokryty krápníky. Bezprostředně s tím souvisí výskyt snad stovek drátěných oček na skobách zatlučených do cihlové klenby na skutečném stropu grotty. Železná očka zajišťovala upevnění prežů, které jsou základním stavebním prvkem jemně modelovaných štukových krápníků (stejný systém je použit i u venkovní výzdoby Krápníkové stěny).<sup>39</sup> Prostor neměl žádnou pevnou úpravu terénu podlahy. „*Materiál krápníků zde byl v tenké vrstvě rozetřen po povrchu spodní vrstvy navážky a opatřen stejným světle šedým nátěrem jako imitace sintru.*“<sup>40</sup> Grottu osvětlovalo pouze denní světlo od vstupu ze zahrad a dvě výše umístěná okna ústící do Letenské ulice. V podobě tzv. sluje je jihovýchodní boční prostor s jezírkem, které lemuje tmavé lesklé hroudy taveniny. V jeho těsné blízkosti se za zdí nachází studna. Jezírka byla pravděpodobně dvě a hluboká cca 0,8 m. Dochovalo se i keramické vodovodní potrubí a otisky dalšího – snad olověného.

Dnes je z Velké grotty známá a obdivovaná její severní vnější fasáda, několikrát pracně a nákladně rekonstruovaná. Po přestavbě na pivnici a hotelový bar v roce 2007 [41 a 42] ztratila nejen značnou část původní výzdoby, ale zachované nálezy jsou prezentovány nevhodně (zejména z hlediska jejich původní funkce a vzhledu). Navíc jsou doplněny novodobou replikou grottového prostoru. Místo zachování části původní štukové výzdoby s různorodou velikostí prvků a vyvážeností vznikly stejnorodé plochy bez stopy živosti s překombinovanými zdobnými prvky.

Jak na závěr svého příspěvku do Zpráv památkové péče správně podotkli Jarmila Čiháková a Ivan Muchka: „*(Ne)možnosti záchrany a důstojné prezentace objevů nečekaně učiněných v průběhu stavby a zdolávání vysilujících překážek dokazují, že již jednou vydané »stavební povolení« dáva investorům podnikajícím v památce zapsané na listině UNESCO podstatně větší pravomoci na nakládání s památkami, než je pro ochranu nemovitých památek únosné.*“<sup>41</sup>

### 2.3.2 Malá grotta, stěna, voliéra a sala terrena Valdštejnského paláce v Praze [43]

Zůstaňme ještě u specifických Valdštejnských umělých jeskyní. Jejich originalita spočívá zejména v neobvyklé stěně v exteriéru [45] a voliéře z umělých krápníků [44]. Podle názoru Jarmily Čihákové a Martina Müllera existují dvě možné pojetí Krápníkové stěny. První „*jako skalisko zarostlé bujnou vegetací, nejspíše s hroznovitým květenstvím (vistárie)*“.<sup>42</sup> A druhá jako „*iluze mokravé stěny porostlé mechy, kapradinami a řasami skrytou v příšeří vysokých stromů giardino segreto.*“<sup>43</sup> Malá grotta [46 a 47] sousedící se salou terrenou [49] má podobnou výzdobu interiéru jako krápníková stěna. Součástí prostoru je vana určená ke koupeli. „*Mytologický význam Valdštejnské grotty je nutno spojovat s kultem vo-*

<sup>39</sup> Ibidem, str. 116.

<sup>40</sup> Ibidem, str. 117.

<sup>41</sup> Čiháková, J., Muchka, I.: *Obnova takzvané Velké grotty Valdštejnského paláce v Praze*. In: Zprávy památkové péče, ročník 71. 2011, číslo 1, str. 20.

<sup>42</sup> Čiháková, J. – Müller, M.: *Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze*. In: Průzkumy památek XVI – 2/2009. Praha 2009, str. 123.

<sup>43</sup> Ibidem, str. 124.

dy, s očištným pramenem, s pramenem života, jakož i s duchovní a tělesnou obnovou. V tomto případě se však nejedná o nic neobvyklého.“<sup>44</sup>

Zde v poměrně pravidelných intervalech probíhají restaurátorské práce spojené s průzkumy, testováním a zkoušením nových materiálů. Výsledky vedou místy pouze ke konzervačním zákrokům, jinde podle potřeby dochází k odstraňování nevhodných doplňků i armatur spojených s jejich nahrazováním novými materiály, které méně podléhají korozi.

Jak jsme nastínili, tak již v minulosti proběhly restaurátorské zásahy, ale v roce 2007 byla provedena kontrola stávajícího stavu. „Podnětem pro provedení průzkumu byly dílčí destrukce, které se v ploše krápníkové stěny objevily v důsledku rekonstrukce bývalého augustiniánského kláštera na hotel“<sup>45</sup> (společné zdivo [48]). V červnu roku 2002 bylo ukončeno předešlé restaurování, které přineslo výsledky z materiálového průzkumu voliéry. V rámci invazivního restaurátorského průzkumu byly odebrány vzorky zkoumající současný stav a složení dvou materiálů oprav i původní maltové směsi.<sup>46</sup> Prvním doloženým opravám firmy B. Pláčka v letech 1941–42 jsou tak přisuzovány ne zcela vhodné zásahy značného rozsahu právě ve voliéře. Restaurátorské práce byly v roce 2001 zahájeny právě zde formou zkoušek použití různých typů pojiva pro tmelení, injektáže a rekonstrukční práce. V grottě byly nevhodné doplňky odstraněny a nahrazeny novými z různě modifikovaných trasových směsí a napodobeno původní uchycení pomocí materiálů, které ve vlhku mnohem méně korodují (nerezové závitové tyče, prejzová krytina a syntetická vlákna).

Celkový zásah byl tedy proveden na základě neinvazivního i invazivního průzkumu a následných zkoušek materiálů pro tmelící směsi. Doplňkové materiály, použité pro různé armatury, byly vybrány z co nejméně korodujících materiálů a byla doporučena následná preventivní péče ve formě pravidlených kontrol stavu památky.

### 2.3.3 Grotty v Rotundě kroměřížské Květné zahrady [50]

Mezi lety 1673–1675 zde malíři Giacomo a Carpofo Tencallové zachytili výjevy z Ovidiových *Proměn* [51]. Bylo to na přání tehdejšího olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna. Štuky jsou dílem Quirica Castelliho a jeho dílny. Výzdobu dotváří sochy satyrů a alegorie čtyř ročních dob v nikách zdi centrálního kruhového prostoru od sochaře Michaela Mandíka.

Pavilon byl vybaven důmyslným vodním systémem, funkčním ještě v druhé polovině 19. století. Vodní hrátky se uplatnily nejvíce právě v grottách zdobených tufem, mušlemi a drobnými živočichy ze štuku [52, 53 a 55]. „V grottě nazývané *die Schaaalen prudce vy-*

<sup>44</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010, str. 26.

<sup>45</sup> Justa, P., Fučík, Z., Mochánová, P.: *Výsledky přírodovědného průzkumu krápníkové stěny ve Valdštejnské zahradě v Praze*. GEMA ART GROUP a.s.. Praha 2007.

<sup>46</sup> Obsahují hydraulické vápno s jemným křemičitým pískem (1:1,6) a směs portlandského cementu, jemného křemičitého plniva a sazí (1:2,5), původní maltové směsi – vápno vždy s určitým podílem hydraulických složek a kamenivo (1:1). Hošek, J.: *Zahrada Valdštejnského paláce, objekt „Voliera“*. Materiálový průzkum. GEMA ART, spol. s.r.o.. Praha 2001.

*stříkovala voda ze skaliska. Grotta die Unten byla zase ponořena pod sprškou vytékající vody. Naproti tomu v grottě die Rosen si voda pohrávala s lesklou koulí. Poslední byla grotta der Mannel.*<sup>47</sup>

Vždy jeden satyr v grottách vnější obvodové zdi pochází z počátku 20. století. Tyto sochy kroměřížského sochaře Johanna Antonína Becka zaujaly totiž po rekonstrukci Rotundy v roce 1904 místo někdejších vodních fontán a vodotrysků [58 a 59].

Mezi dvojicemi grott jsou čtyři prostory s mozaikovou výzdobou z říčních oblázků [54 a 57], která byla podrobena petrologickému průzkumu,<sup>48</sup> průzkumu obsahu vodorozpustných solí, zavlhčení transferované zdi i omítek a jejich složení v roce 2003.<sup>49</sup> Z těchto průzkumů a několika provedených zkoušek transferů, injektáží a zpevnění vyplynulo doporučení technologů nepoužít transfer, ale metodu georadaru pro určení výskytu dutin. Restaurátorský zásah rozložit do několika let a nejprve současný stav stabilizovat. Vznikl tak „*Návrh dalšího postupu restaurování*“<sup>50</sup> využívající jak georadaru, tak i transferu kvůli nutnosti odsolit zdivo, a předpokládaný časový horizont dokončení prací byl minimálně dva roky. Práce tedy byla rozdělena na etapy, které se nakonec protáhly na dobu několika let téměř až do současnosti (2012).<sup>51</sup>

Příběhy zobrazené na klenbách „*byly chápány ve smyslu moralizovaného Ovidia. Únos tak symbolizoval přesun do vyšší roviny existence, do světa moudrosti a vladařských ctností. Sled osmi výjevů v kupoli rotundy nabízí srovnání s Ovidiovým kalendářem – Fasti. Výběr scén odpovídá znamením zvěrokruhu, která v celku dávají obraz hvězdné oblohy k první dubnové dekádě. Biskup Lichtenstein se narodil 8. dubna. Všechny uvedené výjevy podobně spojuje motiv vody, tradičně chápáný jako prvotní pramen všeho života a současně očištný prvek – tekoucí voda v podobě vodotrysků a vodních hříček hrála ostatně v celkové výzdobě rotundy rozhodující úlohu. Opakující se symboly Venuše (labuť, delfín, plamen, holubice) a častá přítomnost Amora jak v malbách, tak ve štukové výzdobě akcentují motiv lásky a patrně též plodnosti, jak dokládá i četný výskyt Satyrů v sochařské složce výzdoby spolu s neméně častými rohy hojnosti. Vedle skryté oslavy osobnosti biskupa byla malířská část výtvarné podoby rotundy nesena především v duchu oslavy života životodárné vody a lásky, která život proměňuje a dává mu naději na vstup do křesťanského nebe.*“<sup>52</sup>

Mezi zajímavosti z hlediska materiálů použitých v grottách patří fakt, že se podařilo doložit „*tuf dovážený od roku 1668 ze sloupských jeskyní*“.<sup>53</sup> [56]

<sup>47</sup> Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010, str. 34–35.

<sup>48</sup> Bylo zjištěno pět různých hornin, které mají samozřejmě i jinou barevnost v odstínech bělavých, šedivých o okrových. Gregorová, M.: *Petrografický průzkum kamenů použitých v mozaice*. Brno 2003.

<sup>49</sup> Bayer, K. – Vyskočilová (Tišlová), R.: *Průzkum stavu solí a vlhkosti transferované zdi omítek transferované zdi sanační omítky*. Litomyšl 2003.

<sup>50</sup> Plotica, J.: *Návrh dalšího postupu restaurování*. Brno 2003.

<sup>51</sup> I. Etapa 2002, Restaurátorský záměr ... 2004, Průběžná zpráva ... 2007, Soupis prov. prací ... 2008,

<sup>52</sup> Daniel, L. – Perůtka, M. – Togner, M. (ed.): *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*. Kroměříž 2009, str. 134.

<sup>53</sup> Ibidem, str. 135.

### 2.3.4 Kroměřížské grotty v zámecké sala terreně

Sala terrena vznikala mezi lety 1686–1695 za episkopátu stejného biskupa jako předešlá stavba Rotundy v Květné zahradě.

Jedna z největších sal terren na našem území s třemi sály a dvěma grottami představuje zcela ojedinělý (téměř) intaktně dochovaný soubor z druhé poloviny 17. století.

Podrobněji nás o grottách informuje časopis *Moravia* z roku 1840: „*Ve čtvrtém sále jsou malé, uměle vytvořené doly s havíři, z nichž část je zaměstnána v šachtách a část mimo ně. Boční stěny a jeskyně pátého sálu s vodním dílem jsou zdobně vyloženy krápníky a mozaikami z lastur. Sochy představují většinou satyry. V bočních jeskyních se nalézají postavy zvířat, které při hydraulických úkonech ze svých tlam vystřikují vodu. Místo kráší rovněž vícero umělých ozdobných vysokých stromů s plechovými listy [60 a 61]. Uprostřed se nachází malé, štěrkovou mozaikou obložené vyvýšení s přístrojem, z kterého vystřikuje voda. Ta vytváří průzračný křišťálový pohár, v němž klidně a nerušeně hoří svíce. V pozadí se nachází o něco větší jeskyně se sochou mořského božstva. Odtud tryská voda, tvoří vodopád a šumí přes mořská úskalí. Chod tohoto vodního díla je úplně jednoduchý a při různých úkonech nabízí jedenáct proměn. Východy tohoto sklepení jsou opatřeny velkými dveřmi, zvnějšku zamřížovanými železem, zevnitř skleněnými křídlovými. Vedou do popředí nádherné zámecké zahrady.*“<sup>54</sup>

Dle Ondřeje Zatloukala, který se problematikou kroměřížské sály terreny velmi podrobně zabývá, v sobě výzdoba prostoru propojuje tři pilíře, na kterých spočívalo veškeré vědění evropského manýrismu. Právě grotty zprostředkovávají skrze bohatou výzdobu ideové poselství dvou z nich. Západní grotta s postavami satyrů a Apollóna [109] (ne mořského božstva, jak se zmýlil výše citovaný článek) v sobě nese poselství antické tradice. Ta ostatně grottám přisuzovala nemalý význam. Dekorace východní grotty uvádí návštěvníka do světa hermetických a alchymistických nauk, pěstovaných v době doznívajícího manýrismu v intelektuálních šlechtických kruzích. V inscenaci důlních prací má však jistý humorný nadhled. Třetí pilíř pak ztělesňuje filozofie přírody jako hybné síly všeho dění. Tématu Času a Přírody jsou zasvěceny zejména centrální prostory, které také tvoří průsečík celého ikonografického programu, ve kterém Ondřej Zatloukal spatřuje jedinečný pokus o harmonizaci živoucího univerza.

Znalosti nejen ve výše zmíněných oblastech, ale také skutečnost, že samotná těžba rud spojená se získáváním drahých kovů souvisela s biskupovou osobností velmi úzce, spojuje hned několik výkladů v jednom výjevu. Není sporu, že bylo cílem uvést návštěvníka do prostoru s mnohavrstevným výkladem zabíhajícím hned do několika odborných nauk a odvětví. Všechny významy se alespoň částečně shodují ve své funkci spočívající v oslavě osoby biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna [62 a 63] (detailnější informace o samotné grottě zobrazující horníky v dole uvádím dále v kapitole 5 *Restaurátorský průzkum „Hornické“ grotty*, str. 49–68).

---

<sup>54</sup> Anonym: *Kremsier I. Das Schloss. Moravia. 3*, 1840. Str. 397-398.

Kdybychom srovnávali zmíněné tři grottové prostory, tak v zásadě dojdeme k tomu, že **v Kroměříži téměř chybí architektonická složka**. Jean Baptiste Dieussard staví skály, které sice mají určité architektonické jádro, ale ze všech sil je popírají – alespoň v případě Hornické grotty. Apollónova umělá sluj, do které bůh vchází, nemá sice nepravidelný tvar a je mnohem méně členitá, ale střídáním různě velkých kusů kamenů, jejich vynášení na svornících, výčnělcích apod. do určité míry také architekturu potlačuje. Důležitou součástí jsou použité velmi drahé a vzácné materiály, které jsou součástí obou grott (ametysty, perleťové mušle, trubicovitá forma travertinu atd.). V neposlední řadě je zajímavostí použití dvou protikladných živlů vody a ohně ve výzdobě (fontány, vodotrysky – zkrátka nej-různější vodní mechanismy a naproti tomu dvojité ohniště s cca 35 olejovými lampičkami a dalšími svíčkami). **Valdštejnské grotty** jsou svou strukturou a celkovým vzhledem jemnější. Svůj podíl na tom mají i použité vápenné malty, odpovídající technologie použité při vytváření krápníků a celkové tvarosloví i povrchové úpravy. Použitý „levnější“ materiál umožnil také vytvoření rozsáhlé krápníkové stěny, Malé a Velké grotty, Voliéry i saly terreny. Podobně jako v Hellbrunu zde převažují visuté úzké kužely, které Dieussard nahrazuje velkými balvany z hrubě pórovitého lehkého kamene. Sala terrena v **Hellbrunn** svým jasným odkazem k antice i větším podílem architektonických partií (mnohdy celá grotta) působí vznešenějším dojmem, který je umělecky na výši. Obecně velmi široká škála podob všech pěti místností sala terreny je obdivuhodná. Nesmíme zapomínat na celý rozsah, dokumentující neuvěřitelnou různorodost a nápaditost, který se z větší části dochoval dodnes v zahradách.

### 2.3.5 Grotty, jejich údržba, možnosti zachování a památkové obnovy

Grotty byly nákladnou zábavou, kterou si mohla dovolit pouze bohatá šlechtická sídla, většinou ve spojení se zahradami a vodními hrami. Udržení stavu a opravy vyžadovaly stálou péči provázenou vysokými náklady. Dodnes zachované grotty většinou prošly v průběhu staletí z různých důvodů rozsáhlejšími změnami, tudíž je vždy nutné důkladně prozkoumat stav a stupeň dochování každé z nich, teoretické (které se v budoucnu mohou stát praktickými) i reálné možnosti záchrany, jejich památkové hodnoty, požadavky pro udržitelnost provozu (financování oprav a hlavně následné preventivní údržby) atd. a na základě toho metodicky vyvinout potřebný konzervátorský či restaurátorský zásah spojený s následnou péčí (pravidelnou údržbou). Tyto kroky je ovšem nutné každému grottovému prostoru přizpůsobit s vědomím, že se mohou navzájem velmi lišit nejen svou mírou dochování, materiálově či technologicky, ale také budoucím účelem a smyslem v kontextu celé stavby či areálu. Každá památka je tudíž jedinečným originálem a takový si zasluhuje i přístup. Ovšem v Itálii – stejně jako v německy mluvících zemích – se tento problém stal aktuálním mnohem dříve než u nás, a to zhruba v 70. letech 19. století.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Koller, M.: *Künstliche Grotten und ihre Erhaltung*. In: *Arx*, 18.1996, 1, s. 25–28.

V Kroměříži se větším opravám prostor uvedeného typu věnoval arcibiskup Theodor Kohn (1893–1904). Velmi známé jsou např. přemalby nástěnné malířské výzdoby a výměna podlahy v Rotundě. „Restaurování“ maleb v letech 1900–1903 Františkem Přečkem a Gustavem Schmidtem způsobila nepřírozně pestrou barevnost a řadu anatomických zkreslení (největším omylem je Herkules přemalovaný na ženu), způsobené celoplošným a razantním přemalováním fresky. V havarijním stavu byl na počátku 20. století pravděpodobně celý otevřený vnitřní prostor s podlahou ze šterku (oblázků). Ta je dnes pokryta kameninými dlaždicemi, které částečně znemožňují odvětrávání vlhkosti uvnitř stavby.

Rakouské příklady grott sice nepatří mezi nejranější, jsou však nejlépe dochované, také co se týče jejich funkčnosti (hellbrunnské vodní hry).

Grott v suterénu letohrádku Hellbrunn je hned pět. Každá z nich je samozřejmě tematicky odlišná. Navíc se zde objevují prostory se silně převládající architektonickou složkou, vyvážené i čistě skalnaté a krápníkové. Logicky z toho vyplývá nutnost mnohých postupů při jejich údržbě a záchraně. Ačkoliv by se totiž na první pohled mohlo zdát, že podobné klimatické podmínky spojených prostor budou určující, tak různé materiály použité pro výzdobu nás ihned vyvedou z omylu. Je tedy samozřejmě nutné nalézat možnosti, rady a inspiraci pro údržbu těchto prostor u jiných podobných objektů, ale nelze je slepě přejímat a aplikovat.

O nemožnosti zcela navrátit těmto prostorům jejich původní vzhled svědčí příklad uvedený v článku Manfreda Kollera (ne, že by takových bylo málo). Začneme popisem prostoru ústřední Neptunovy grotty v Hellbrunnu, která má stěny a klenbu členěnou vyskládanými pásy tufu se štukovými poli. Mezi nimi je vyskládaná mušlemi a barevnou mozaikou (sklo a mramor). Partie vykládané z barevných dílků byly z velké části přetřeny a v 19. století znovu očištěny a odkryty, což souviselo se ztrátou části inkrustace. Podle Kollera tyto partie již nelze rekonstruovat, pouze barevně vyretušovat rámové profily a plochy ponechat.<sup>56</sup>

V těchto grottách byly před samotným restaurováním prováděny rozsáhlé průzkumy a proběhla konzervace zkušebních ploch v letech 1992–1994.<sup>57</sup> K prezentaci výsledků proběhla konference v Salcburku v roce 1995. Práce dále pokračovaly, a tak např. v letech 2005–2008 proběhly s roční pauzou dvě etapy restaurování Ruinové grotty.<sup>58</sup> Byly zde řešeny zejména problémy související s vlhkostí, i když v této ani ve vedlejší Mušlové grottě

---

<sup>56</sup> Koller, M.: Künstliche Grotten und ihre Erhaltung, in: *Arx*, 18.1996, 1, s. 26.

<sup>57</sup> *Ruinengrotte pod vedením prof. H. Leitnera M. A.: „Byly odebrány vzorky na analýzu použitých pigmentů v nástěnných malbách, pro zjištění polychromie na štuk, složení omítek, druhu zasolení. Byla provedena analýza spodních vod. V průběhu restaurování 2007–2008 bylo učiněno několik jednoduchých analýz na zjištění druhu a rozsahu zasolení. Jednalo se o průzkumy elektrické vodivosti a množství solí obsažených v materiálu. Měření probíhala ponořením přístroje na zjišťování pH, EC a TDS7 do roztoku se vzorky arbocepu, který byl předtím nanesen na různě dlouhou dobu (1–5 dnů v několika cyklech) na místa nejvíce zasažená působením solí. Semikvantitativní určení solí, které potvrdilo zvýšený obsah síranů v originální substanci, bylo provedeno testovacími tyčinkami Quantofix.8.“*

<sup>58</sup> Pod vedením Dipl. Cons. Christiana Bindera.

nikdy nebyly vodní prvky.<sup>59</sup> Jeden z hlavních problémů byl počínající rozpad a hroucení konstrukcí, které byly na iluzivní malbu dodatečně doplněny asi v 18. století. Velký problém představovaly také vlhkostní i teplotní výkyvy (kolísání). Lucie Bartůňková zmiňuje také nevhodný restaurátorský zásah na malbě z 50. let 20. století, který způsobil její špatný stav.<sup>60</sup> Další zásah proběhl v 80. letech 20. století.<sup>61</sup>

Samotné restaurování se po konzervačním a zajišťovacím zásahu soustředilo na plně plastické retuše architektonických geometrických prvků i drobných korozních důlků v případech rovných ploch. Barevná retuš náznakově zatónovávala metodou *aquasporca* rušivé momenty. V konečném výsledku restaurátorský zásah respektoval obě významné vývojové etapy.

Na příkladu Hellbrunnu společně s grottovými stavbami v dnešním areálu Vladštejnské zahrady a Valdštejnské Velké grotty (která je součástí hotelu) se při zjednodušeném pohledu ukazují dva protikladné přístupy k téměř současně prováděným opravám, restaurování a konzervaci. Tyto příklady bezesporu dokazují, že i v dnešní době (nebo zejména v ní?) lze bohužel velmi snadno narazit v případě, když i velmi jedinečná a významná památka padne do rukou neduchaplného či nevstřícného investora. Ten svou finančně a časově výhodnou „snahou“ prezentovat někdejší přítomnost grotty v konečném výsledku překrouť skutečnost a vytvoří zcela nevhodnou napodobeninu (podvrh), která navíc původní výzdobu sráží do hlubin kýče a nevkusné podivnosti.

Ve většině dodnes dochovaných grott nacházíme druhotné opravy, nové dekorační techniky (např. nově vyplněná pole vkládanými horninami a dalšími materiály) i vložené celé nové objekty (např. nika se sochou satyra místo vodní fontány v Rotundě Květné zahrady v Kroměříži [58 a 59] nebo dřevěná architektura v Hornické grottě na zámku tamtéž). Neměli bychom tyto doplňky pouze kritizovat či dokonce odstraňovat, protože se snažily (mnohdy za daných okolností nejlepší možnou cestou vycházející ze současného stavu poznání památky, možností restaurátorů a dobového trendu) o udržení hmotné podstaty památky, aby zároveň zachránili „genia loci“ a umožnili její další existenci i s víceméně pozměněnou podobou. Díky tomu nemuselo dojít k její úplné ztrátě, ať už samotným rozpadem a degradací materiálů, druhotným využitím místnosti (jako skladu apod.) nebo rozhodnutím investovat čas a peníze na celkové přebudování prostoru v moderním duchu.

Můžeme obecně poznamenat, že ve všech grottových prostorách, kde se ve větší míře dlouhodobě vyskytuje vlhkost, dochází k postupné (a mnohdy již v případě specifické výzdoby grott nenávratně) degradaci původních materiálů. Hlavním úkolem při záchraně

---

<sup>59</sup> Díky přesnému měření klimatu v posledních letech v *Ruinengrotte* dokázali, že je v průběhu roku vystavena nebezpečnému velkému teplotnímu a vlhkostnímu kolísání. Od jara do podzimu je relat. vzdušná vlhkost vysoká – průměrně přes 80 % a často až 100 %. V zimě klesá pod 50 %, a to už i při vyšších hodnotách dochází k výkvětům lehce rozpustných solí. Dokonce je pozorovali už při lehkém poklesu pod 80 %.

<sup>60</sup> Restaurovali Prof. Arthur Sühs, Conrad Dorn, Norbert König, Fritz Thaler. Restaurátorská dokumentace nebyla nalezena.

<sup>61</sup> Taktéž pravděpodobně bez dochované dokumentace restaurátorských prací.



těchto prostor by tak mělo být postupné nastolení vyváženého celoročního klimatu bez prudkých změn a výkyvů, společně se zabráněním výraznějšího vnikání a hromadění vlhkosti v objektu. Dále by mělo dojít k eliminování degradačních vlivů způsobených použitím nevhodných materiálů, ať už původních, druhotných nebo užitých při samotném současném restaurování.

### 3 BALDASSARE FONTANA A JEHO DÍLNA NA MORAVĚ

#### 3.1 Polychromovaný štuk v interiéru na přelomu 17. a 18. století ve střední Evropě

Dalo by se pravděpodobně říci, že u některých štukatérských děl domácí provenience druhé poloviny 17. století se do určité míry ještě projevovaly ozvěny barevnosti renesanční (manýristické) a naproti tomu četné skupiny italských štukatérů prosazovaly moderní, již vrcholně barokní barevnost. Nesmíme ovšem opomíjet, že i vrcholné baroko v Itálii mělo jak klasicistní, tak i dynamické, resp. „expresivní“ polohy.

Následující příklady sledují pouze velmi omezenou část polychromovaných štuků z tohoto období na Moravě, proto ze srovnání nevznikly žádné pevně definované typologické kategorie, do kterých bychom mohli jednotlivé části výzdoby nebo i celky zařadit. Zvláštní důraz byl kladen na dochovanou výzdobu interiérů pocházející z dílny Baldassara Fontany (1661–1733) na Moravě. Poznatky se opírají zejména o osobní prohlídku prostor se štuky, komunikaci s kastelány či průvodci, kteří mají přehled o provedeném restaurování a průzkumech. Menší výjimkou je úvodní část zmiňující příklady blízkého Rakouska, která využívá publikovaných poznatků Manfreda Kollera.

Pokud tedy čtenář dočte následující kapitolu, získá základní představu o tom, jak některé prostory se štukovou výzdobou vypadaly v době vzniku nebo alespoň jak působí dnes, z čehož vyplývá částečně i způsob, jakým byly níže uvedené památky spravovány, udržovány a restaurovány. Na závěr je připojeno obecnější shrnutí barevnosti používané Baldassarem Fontanou a jeho dílnou.

#### 3.2 Rakousko (1650 – 1710/1720)

Hned v úvodu svého článku<sup>62</sup> Manfred Koller zmiňuje Nikolause Goldmana, který vydal roku 1696 traktát o architektuře. Objevují se v něm tendence potlačit barevnost a přepych pozdního *seicenta* v Římě. Tomu v Rakousku údajně odpovídala i určitá změna barevnosti štuku. Abychom detailněji rozepsali obsah, tak Goldman požaduje, aby na klenbě nebyly povolovány příliš pestré barvy, ale „šedá barva“ (*chiaroscuro*) mu zase připadá příliš smutná. Chválí tak „*mosaznou*“ barvu, která podle něj malby silně rozzáří, jako by byly z kovu (u nás např. malba v Sále předků ve Vranově nad Dyjí). Koller vybírá jako příklad vnitřní výmalby pro toto období slavnostní sál zámku Petronell, vymalovaný roku 1669 Carpoforem Tencallou, jehož dekorace na šedo-bílé výmalbě architektury a zlaté figury se stále ještě orientují na římský styl první poloviny století.<sup>63</sup>

V ustupujícím pozdním stadiu rakouského vrcholného baroka se rozvíjí jeho klasicistní fáze. Oproti zálibě v bílém štuku na silně barevných podkladech panuje v této době mezi lety 1690 a 1710/1720 „jemná“ barevnost, akantový štuk se zplošťuje a zdobňuje.

---

<sup>62</sup> Koller, M.: *Zur Typologie und Entwicklungsgeschichte der Farbe in der Stukkatur des 16. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Österreichs*. In: Albrecht, H., J.: *Von Farbe und Farben: Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*. Zürich 1980, str. 92–94.

<sup>63</sup> Stejný štukatér vyzdobil i Rotundu v Květné zahradě v Kroměříži.

Sem patří především štuk vídeňské dvorské architektury a jeho silné vlivy v Salcburku, Francích, Uhrách a na Moravě (Johann Bernhard Fischer z Erlachu, Johann Lucas von Hildebrandt a Santino Bussi). Tento decentní, pestrost odmítající nový barevný styl (dominance bílé, světle šedé a zlaté) odkazuje na římské školení jmenovaných dvorních architektů a odpovídá generaci „*grigia*“ římské pozdně barokní architektury. Tato „jemná“ barevnost zůstala v Rakousku převládajícím prvkem i po roce 1720.

### 3.3 Situace na Moravě a Baldassare Fontana (1661–1733)

Po období stagnace za třicetileté války přichází pro štukatérskou praxi nadmíru plodné období, v němž takřka neomezeně vládou hornoitalské skupiny vzdělaných štukatérů pocházejících z Lombardie, Ticina a Grigioni. Tuto situaci odráží i podoba barevnosti architektury a štukových dekorací u nás, a to v oblasti barevného stylu i technického provedení. Kombinací nátěru a stínování se vyznačuje omítka i štuk, strukturování prohlubní (děrování) a vyvýšenin (zrna křemene nebo strusky) v kontrastu k hladkým povrchovým plochám zůstávají ve štukovém dekoru nejprve soustředěny na specifické úlohy (grotty), zatímco na profánních a sakrálních stavbách se hojně vyskytuje i „klasická technika“. Různé způsoby spolu byly s oblibou kombinovány.

#### 3.3.1 Interiéry Arcibiskupského zámku v Kroměříži (1686–1695) [62 a 63]

Zadavatel zakázek Karel z Lichtensteinu-Castelkorna byl olomouckým biskupem v letech 1664–1695.

Autorem plánů a stavby byl Giovanni Pietro Tencalla. Z autorů pískovcové sochařské výzdoby sala terreny známe pouze dva, z minimálně čtyř různých sochařských rukopisů. Je to Italo Fedele a Francouz Jean Baptiste Dieussard, který je zároveň i autorem většiny výzdoby obou grott. Pískovcové sochy mají také specifickou povrchovou úpravu, která se liší v jednotlivých sálech. Ve vstupním sále to jsou okrové odstíny spojené se ztmavlou povrchovou úpravou. V „Mozaikovém“ sále jsou to světle modré barvy a v poslední prostora s mramorovými bustami to jsou bílé povrchové úpravy. [grafická příloha 1–4]

Mramorové busty jsou italskou prací z okruhu benátského sochaře Giusta Le Court (1627–1679). Martin Pavlíček se zmiňuje o tom, že tento sochař vytvořil před rokem 1662 kompozičně blízkou bustu Saturna včetně srpů připásaného na hrudi.<sup>64</sup> V internetové aukční síni byly objeveny dvě ženské busty připisované některému z žáků Giusta Le Court, pojmenované jako „Dvě kurtizány“ [64–66]. Tyto mramory nesou naprosto identické prvky v řášení a tvarování draperie a mnoho dalších společných rysů jako busty v Kroměříži.<sup>65</sup> Ikonografickou koncepci celého prostoru suterénu navrhl Antonín Martin Lublinský

---

<sup>64</sup> Daniel, L.; Perůtka, M.; Togner, M. (ed.): Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži. Kroměříž 2009, str. 84

<sup>65</sup> <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-pair-of-carved-marble-busts-of-5338717-details.aspx> (11. 7. 2013)

a klenby vymaloval freskami Paolo Pagani (1655–1716). Štuková výzdoba saly terreny a několika sálů v přízemí zámku je dílem Baldassara Fontany a jeho dílny.

Sala terrena v suterénu severovýchodního křídla zámku představuje objekt vynikajících uměleckých kvalit a ojedinělého ikonografického obsahu. V krátké době zde vzniklo jedno z významných děl raného baroka v českých zemích, pro které je příznačná harmonická syntéza architektonického, sochařského a malířského umění.

Nás v tuto chvíli ale budou nejvíce zajímat polychromie na štukách. Nad portálky v Apollónově grottě, které vedou do malých postranních prostor v zadní části grotty, je umístěna štuková výzdoba od zatím neznámého autora, která představuje heraldické figury rodu z Lichtensteinu-Castelkorna – orla s šesticípu hvězdou a lva s jehlanem [5]. Dvojice je sice z bílého štuky, na ten je však jemně nastříkána světle okrová barva imitující pís-kovec. Třetí plastikou v grottě je drak Pýthón [61] polychromovaný v zelených odstínech doplněných červeným jazykem a bělavým břichem.

Figurální výzdobu druhé Hornické grotty vytvořil Jean Baptiste Dieussard. Ten je také autorem vlastní „architektury“ grott, neboť právě jako specialista na toto umění byl biskupem do Kroměříže pozván (k polychromii plastik detailněji v průzkumové zprávě v další části práce).

Na štukové výzdobě ve třech sálech kroměřížské saly terreny ani v místnostech v přízemí zámku nenalezl vizuální průzkum žádné stopy po jiných než bělavých povrchových úpravách. Nevylučuje se samozřejmě tónované pozadí štuků do jemného okru [62], šedé a světle růžové. Průzkum se ovšem v suterénu zámku netýkal samotné klenby, jen okenních špalet, stěn a dvojic putti na vrcholech pilastrů.

### 3.3.2 Sál předků zámecké rezidence ve Vranově nad Dyjí (1695)

Štuk vytvořili Italové ze severu, a to buď Girolamo Alfieri nebo Baldassare Fontana. Autorem malby byl Johann Michael Rottmayr (1654–1730) [67]. V jeho raném období je pro něj typická růžovo-okrová barevnost. Základní idea a účel výzdoby je pocta předkům rodu Althanů.

Sochy jsou z eggenburgského pískovce opatřené bělavou štukovou povrchovou úpravou [69]. Zajímavostí jsou jemné dekorativní detaily oděvů či účesy skulptur, namodelované pouze ve štuky.<sup>66</sup> Okolní štukové architektonické prvky jsou prezentovány v barevnostech rámcově imitujících přírodní povrch pískovce, leštěného travertinu a mramorů.<sup>67</sup>

Za sochami jsou niky s lasturami v konchách s rámováním, celé vymalované ve světle okrové barvě. Jednotlivé mužské postavy předků jsou navíc oddělovány okny se širokými postranními špaletami s výjev v nízkém reliéfu v oválných kartuších [70a 71]. Celá plocha okenních špalet je rovnoměrně pokryta jemným rozvilinovým dekorem a štuk zde

<sup>66</sup> Podobný prvek se ovšem z jiných příčin nacházel i v Kroměříži. U nedostatečně velkého bloku kamene sousoší Vertumna a Pomony od neznámého sochaře (možná Itala Fedeleho), kde chybí jeden plod z rohu hojnosti, který byl původně vymodelován z bílého štuky.

<sup>67</sup> Samek, B. (ed.): *Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí*. Brno 2003.

zůstává pouze bílý (podobně jako u špalet saly terreny v Kroměříži). Po stranách nik vystupují pilastry se zlacenými patkami a krémově (pastelově) okrovým až šedivým umělým mramorem. Nad nikami se skulpturami jsou monochromatické okrové malby, které rámuje opět okrová štuková kartuš [68]. Ve stejné vodorovné linii pilastry, zakončené zlacenými korintskými hlavicemi, končí a nad nimi se objevuje korunní římsa z umělého tmavě červeného mramoru, v jejímž středu je zlacený vlys s rozvilinami. Od pestrobarevně vymalované klenby od Johanna Michaela Rottmayra je korunní římsa ve vrchní části oddělena pásem se světlou omítkou. Samotnou kupoli zdobí již pouze iluzivní architektonické prvky napodobující rámování oválných stěn a rám středového výjevu v jasných okrových odstínech.

### 3.3.3 Interiéry zámku v Uherčicích (kolem 1697) [72]

Rozsáhlé zámecké sídlo a panství koupil v roce 1692 Donát Heissler z Heitersheimu, který ve své době patřil k dvorské elitě jako hrabě a generál říšských vojsk. Vysoké společenské postavení se odrazilo i na výběru kvalitních umělců pracujících na výzdobě zámku v Uherčicích, která měla zvěčnit Donátovu vojenskou kariéru a válečné hrdinství.<sup>68</sup> Tento záměr byl na tehdejší dobu mírně neobvyklý, protože nezobrazoval klasická témata slavných činů předků zadavatele až k zakladateli rodu, ale vyzdvihoval jeho téměř současné činy. „*Výjevy na stěnách zdůrazňují v symbolech teprve nedávnou minulost již zmíněných protitureckých a protifrancouzských bojů, kde sám vystupoval jako ochránce habsburské monarchie s cílem poskytnout příklad hodný následování. Nesmíme však zapomínat, že výzdoba byla z větší části realizována až po generálově hrdinské smrti roku 1697 a nepostrádá jistý vzpomínkový podtext.*“<sup>69</sup>

Na zámku nalezneme velké množství dochovaných reprezentačních interiérů, kapli a další prostory vyzdobené štukovou výzdobou z dílny Baldassara Fontany. Některé interiéry jsou dnes v rámci prohlídkového okruhu přístupné a restaurované (kaple,klenutý salon a částečně i enfiláda čtyř reprezentačních sálů zakončená divadlem). Heisslerova pracovna a Andělská chodba jsou podle fotografií z let 2007 a 2008 zachovány, ovšem návštěvníkům nepřístupné. Poslední místnost Tapetového salonu se objevuje na fotografii z roku 1984 ještě se štukovou výzdobou stropu, ovšem v roce 2008 na fotografii štuk již zcela chybí.

Všechny čtyři navazující reprezentační místnosti mají dnes stejnou bělavou povrchovou úpravu štuků i okolních omítek, jen v první místnosti již štuková výzdoba chybí. V pořadí třetí sál je doplněn nástropní, štukem orámovanou malbou s puttem, vzlétajícím na blankytném nebi vzhůru a otočeným zády k návštěvníku. Autor malby je neznámý. Tento prostor má možná původní tónování ploch v pozadí plastických štuků do okrových a cihlově červených barevných tónů [73]. Stejná barevnost se uplatňuje na linii rámuující volutový portál v následující místnosti. Tento poslední divadelní sál sice nese stopy po pozdějších

---

<sup>68</sup> Fabiánová, B. (red.): *Uherčice – příběh zámku na hranici*. NPÚ Brno, 2005, str. 9.

<sup>69</sup> Ibidem, str. 10.

barevných nátěrech štuků,<sup>70</sup> [74–76] ovšem ze sond provedených restaurátory je patrné, že původní pojetí dekorativního štku bylo laděno do bělavých tónů. Srovnáme-li tuto místnost s interiérem knihovny klášterního Hradiska u Olomouce, tak v obou případech nalezneme jistou podobu ve zlacených medailonech, které v divadle na zámku v Uherčicích nesou stopy po zbytcích staré barevné povrchové úpravy. Ta mohla být již v minulosti pro svůj ztmavlý a nežádoucí tón odstraněna a přetřena novou vrstvou.

Zajímavým momentem ovšem je okolní omítka stěn, kde došlo již k rozsáhlejším odkryvům a ukázkové retuši odhaleného původního vymalování [75]. Byla zde nalezena okouzující malba imitující italskou inkrustační techniku „*pietre dure*“. Jedná se o vodorovně i svisle kladené široké pásy, lemující zevnitř též volutový portál výklenku divadelního sálu, které na černém podkladu rozvíjejí květinový dekor v sytě červených, bílých, okrových, modrých a zelených barvách.

V další místnosti povrchové úpravy štukové výzdoby již restaurovaného klenutého salonu [77 a 78] působí poněkud rozpačitě. Jsou zde v teplém tónu zlaceny poměrně rozsáhle drobné detaily vegetabilního dekoru, rámuujícího výjevy s putti a anděla s korunou. Reliéfní postavy jsou odděleny od okolní chladně bílé omítky tónováním do světle zelenavého odstínu, v postranních obloucích pod lunetovými výsečemi je pozadí zelenavých postav puttů, situovaných do přírody, navíc zabarveno do světle modré barvy. Některé části i celá pole s výjevy lemují silnější cihlově červená linka. Tato barevná kombinace působí poněkud chladně a tvrdě v souvislosti s okrovým zlacením v teplém odstínu. Vyvolává to domněnku či spíše otázku, že by snad vše nemuselo být původní. Domnívám se, že se jedná o záměrné (nebo omylem zaviněné) ponechání dvou časově odlišných fází barevného pojednání štukové výzdoby, klenby a stěn.<sup>71</sup>

Poslední místností, zajímavou z pohledu povrchových úprav, je kaple, která již také prošla restaurátorskou obnovou. Jedná se zde o celkový zelenavo-okrový nádech výmalby celého povrchu klenby včetně štukové výzdoby, která barevně nerozlišuje plochy a plastický reliéf [79 a 80]. Jako v jediném veřejnosti přístupném prostoru na zámku je zde dochována i štuková výzdoba stěn v nízkém reliéfu na širokých pilastrech pod vybíhající klenbou. Jsou zde zobrazeny v obdélném rámci církevní insignie (berly, tíary apod.), zavěšené na stuze.<sup>72</sup>

Poslední poznatek se bude týkat zajímavého dekorativního detailu, který se objevuje velmi často přímo jako součást Baldassarových štuků nebo v jejich bezprostřední blízkosti.

---

<sup>70</sup> Svinibrodská zeleň na listí festonů, okrové pozadí, světle hnědí orli, ztmavlá povrchová úprava medailonů s alegorickými portrétními reliéfy a některých partií výzdoby nad portálem – patrně zlacení.

<sup>71</sup> Informace pochází z viděných provedených sond a ústního sdělení průvodce. Nemyslím tím, že části nemohly být zlaceny – jen se nemusí jednat o původní tón zlacení. Mohl zde původně být jiný podkladový barevný tón nebo lazura přes zlacení, která lépe sladila celkovou barevnost stěn a klenby místnosti. Také volba tónu bílé omítky pro výmalbu stěn a stropu mohla výrazně ovlivnit celkový barevný dojem.

<sup>72</sup> Stejně jako květinové dekory ve špaletách oken sálu s mramorovými bustami v Kroměříži.

kosti. V této práci je dekor rozpoznán a popsán ještě na zámku v Polici, v kapli sv. Isidora v Křenově a kostele sv. Jana Křtitele tamtéž.

Na zámku v Uherčicích dekor nalezneme ve výzdobě špalet oken v chodbě prvního patra [81–83], propojující křídlo s enfiládou sálů s divadlem a protější křídlo s kaplí a klenutým salonem. Původně se jednalo o výzdobu velkého reprezentativního sálu, který byl v minulosti přepažen dodatečně vloženou zdí. Vznikla tak užší chodba, kde se zmiňovaný štukový prvek dnes nachází. Samotná klenba je pokryta typicky „fontanovským“ štukem s putti, bohatými festony, mušlemi apod. Doplnuje jej však ve špaletách oken geometricky souměrný, střízlivý a jemně vystupující štukový dekor v podobě zhruba 2 cm silných stužek (pásků), doplněných drobnými jednoduchými rozvilinkami a květy se čtyřmi okvětními lístky. Někdy se páska na koncích stáčí do menší voluty a bývá také doplněna drobnou kuličkou v jejích ostrých rozích nebo na styku zatočených proužků pásky.

### **3.3.4 Knihovna a další interiéry premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce (1702–1704)**

Autorem maleb v knihovně je Innocenzo Monti. Výmalba je oslavou Jména Ježíš; vybavení bibliotéky, které korespondovalo s výzdobou, se bohužel nedochovalo.<sup>73</sup> Štuky vytvořil Fontana se svou dílnou. Dokazuje to i „podpis“, namalovaný Montim v podobě putta, který nese v dlaních fontánu a tři kopečky („*tre monti*“) [84a]. Pravděpodobně dnes vidíme stav dochovaný v původní barevnosti, revidovaný nebo obnovený ovšem restaurátorským zásahem ze začátku šedesátých let 20. století. Většina štuků a klenba jsou prezentovány ve světle okrovém tónu, který doplňují štukoví putti rámuující fresky na klenbě sálu v růžové (lososově světle červené) barvě i s obláčky [84b–86]. Poslední, spíš doplňkovou barvou je zelená (*terra verde?*), která se objevuje na nápisové pásce nad vchodem a v mramorování korunní římsy, která využívá i okrových a růžových odstínů. Zlacené jsou medailony společně s lemy látek a bobulemi festonů, které je flankují po stranách. Dále také linie v profilech rámuujících některé Montiho fresky a s nimi související lemy mašlí kolem hlavního malířského námětu. Polí vyzdobených malbou je na klenbě značný počet, ovšem kromě hlavních výjevů jsou po stranách lemovány pouze štukovou výzdobou ve formě květinových festonů a odděleny na bocích většími růžovými skupinami andělů. Drobné hlavičky puttů s křídly provází v nepravidelném rozmístění celou výzdobu klenby. Špalety oken jsou zdobeny bílými rozvilinami na světle okrovém podkladu se zakomponovaným kruhovým medailonem s monochromatickou figurální malbou v modrém tónu ve středu. Rámeček malby zdobí opět zlatá linka.

V bývalé kapitulní kapli je na klenbě malba od Dionýsia Strausse také se štukovou výzdobou od Baldassara Fontany. Během restaurování hlavní malby tu byl proveden průzkum povrchových úprav štuků (Radomír Surma, 2007–2009), který prokázal původní monochromatickou polychromii štuků, na jejich pozadí zelené mramorování a zlatý okr na

---

<sup>73</sup> Jakubec, O., Perůtka, M. (ed.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Díl 3. Historie a kultura*. Olomouc 2011, str. 56.

paprscích. Rám ozvláštňovala mramorovaná šedá lazura, inkarnát byl proveden ve světlých odstínech šedi.

Také hlavní schodiště konventu, nazývané Andělské schody, vyzdobil štukovou výzdobou Fontana (na schodišti byly rozměrné sochy od Michaela Mandíka, ale nedochovaly se). Medailony s figurální výzdobou lemované květinovým festonem se stuhami se dochovaly v druhotné bělavé povrchové úpravě.

Bývalá sakristie konventního kostela Nanebevzetí Panny Marie je vyzdobena freskou Abrahámovy oběti v centru klenby, kterou odděluje profilovaný rám. Ten je flankován festonem, který podpírají štukoví putti a medailony s putti malovanými. Rohy klenby vyplňují stáčené rozviliny. Celý strop je dnes pouze ve světle bílé lazurní barvě a místy prosvítá kletovaný povrch ploch klenby i plastického štku. V minulosti zde pravděpodobně došlo k sejmutí všech povrchových úprav [87].

### 3.3.5 Refektář bernardinského kláštera v Uherském Hradišti (1708)

V Uherském Hradišti roku 1708 Fontana dokončil štukovou výzdobu refektáře bývalého františkánského (bernardinského) kláštera. Jako autor nástěnných maleb je opět uváděn Innocenzo Monti. V případě polychromovaného štku, napodobujícího svou plnou barevností fresku, se však nejedná o původní autorský záměr, ale o několik málo let pozdější úpravu pravděpodobně z roku 1730 nebo 1735 [88 a 90]. Toto pozdější pestrobarevné kolorování, napodobující reálnou barevnost inkarnátů, látek a květin doplňují původní monochromní povrchové úpravy dochované u drobnějších putti nad lavabem a naproti nad skupinou tzv. Malé Kalvárie [89]. Ti jsou odlišeni teplým slonovinovým tónem od bílých štuků vegetabilního dekoru situovaného na velmi tlumené šedavé podkladové ploše klenby. Celek, který má dochovanou i značnou část původního inventáře, působí dodnes harmonickým dojmem. Výzdobu komplexně restaurovali v letech 1998–2001 malířka Miroslava Trizuljaková a sochař J. Martinák.

### 3.3.6 Interiéry zámku v Polici (20. léta 18. století)<sup>74</sup>

Další zámek se štukovou výzdobou od Baldassara Fontany a jeho dílny je v Polici. V době vlastníků z rodu Berchtoldů z Uherčic bylo dostavěno celé jižní křídlo zámku a vyzdoben i interiér.<sup>75</sup> Tento rod vlastnil zámek v letech 1633–1921. Snad nejvelkolepěji je vyzdobena bývalá knihovna, která by měla údajně mít dochovanou původní polychromii.<sup>76</sup> Tuto informaci je však třeba brát s rezervou. Spolupráce na malířské výzdobě zobrazující Paridův soud v oválném zrcadle uprostřed klenby a na zmizelé malířské výzdobě stěn (v r. 1945) není známá.

<sup>74</sup> <http://www.castles.cz/zamek-police/historie.html> ze dne 22.7.2013.

<sup>75</sup> Janoušek, K.: *Text pro průvodce 2010*. Police 2010. Zdroj: <http://www.obec-police.cz/zamek-police/ds-11412/p1=19456> ze dne 27.7.2013.

<sup>76</sup> Informace od provázející studentky historie z UP v Olomouci zabývající se již delší dobu právě historií zámku, stavebními úpravami a restaurátorskými průzkumy interiérů zámku.



Dochované barevnosti se tedy budeme detailněji věnovat [91 a 92]. Strop je poměrně hustě pokryt květinovými festony přecházejícími až v bujně „keře“, které plasticky velmi výrazně, pomocí kontrastní hry světla a stínu, vystupují z plochy klenby i bez barevného rozlišení. V těchto bujných květinových „kyticích“ sedí anebo se vznáší (i zády k divákovi) putti s jemně lavírovaným inkarnátem tělové barvy se světle zelenou nebo zlatavě okrovou draperií, okrovými nebo světle zelenými křídly a jasně zlatavě okrovými nebo hnědými vlasy. Jedná se vlastně o dvě různé barevné kombinace. Ve středu klenby je zmiňovaná malba rámována prvně tenkou linkou tmavšího zlatavého okru, pak pásem bílého štuky vybíhajícím v dolní a vrchní části malby do laloku s květinovým dekorem a nakonec paspartu dotváří silná profilovaná římsa z malovaného umělého mramoru okrové a šedé barvy. Další čtyři kruhové medailony s figurálními alegorickými výjevy s postavičkami putti působí dojmem někdejšího plošného zlacení povrchu, který je dnes silně ztmavlý.<sup>77</sup> Výjevy rámuje nad dvěma protějšími vstupními dveřmi šedobílý jednoduše profilovaný rám. Nad oběma vchody do knihovny jsou pod medailony umístěni černí orlové s rozepjatými křídly, stojící na červenobíle mramorované korunní římsě. Dva boční medailony nad okny jsou stejně jako korunní římsa z červenobílého umělého mramoru a po stranách je lemují tropaiony (vlajky, vojenské bubny atd.). Vojenské prvky lemují i červené mušle, vsazené do rohů klenby, provedené již v nižším reliéfu. Jedná se o další oblíbené prvky Fontanovy dílny. Navíc je ve vrchní části odděluje od bohatě plastické výzdoby klenby tenká římsa červené barvy. Bohatě polychromované mušle s tropaiony (červená, okrová, černá, šedá, světle zelená) posazené na korunní římsě jsou s ní propojeny přesahy štuky ve formě visících střapců nebo bohatých rozvilin uprostřed mušle. Ty jsou provedené ve stejném tmavším zlatavém okru jako tenký rám ústřední malby.

V jiné části zámku jsou dochovány další dvě sousedící místnosti s výzdobou od Fontany a jeho dílny, ovšem zde byly štuky z důvodu nedostatku financí za posledních majitelů z rodu Wraždů pouze překryty vápennou ličkou. Tak by pod ní měla být i zde zachována původní barevnost štuků, dnes ovšem neznámá. První místností je tzv. „*Billiardzimmer*“ nazvaná podle kulečníku, který zde stával. Vedle dříve bývala jídelna a kuřácký salonek, dnes je zde obřadní síň. Zůstal zde i funkční krb, který má římsu vyzdobenou také štukem od Fontany [93].

Takzvanou „*Billiardzimmer*“ [94] zde zmíníme opět v kontextu s dekorativním prvkem, zmíněným už v Uherčicích ve špaletách oken. Zde je pouhým doplňkem kruhových medailonů, které vyplňuje na způsob jakési kované mříže, kterou v křížení zdobí květy se čtyřmi okvětními listy. Je zde patrný jasný kontrast mezi květinovou výzdobou nad medailonem a jeho výplní. V místnosti se nedochovala výzdoba okenních špalet, kde teoreticky mohl tento dekor pokračovat a rozhodně by bylo zajímavé se touto otázkou zabývat při případném sondážním průzkumu místnosti.

---

<sup>77</sup> Stejně barevné medailony nalezneme v Divadelním sále v Uherčicích, kde je tmavá barva dochována v pouhých fragmentech (pravděpodobně ztmavlé zlacení někdo snímal) a pak ještě v knihovně premonstrátské kanonie Hradisko u Olomouce, kde jsou po restaurování zlacené na lesk.

### 3.3.7 Interiér baziliky Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku (po 1718)

Kostel byl vysvěcen 1. října 1679 olomouckým biskupem Karlem z Lichtensteinu-Castelkorna a stal se jedním z nejnavštěvovanějších moravských poutních míst.

Baldassare Fontana byl hlavním inventorem oprav, jeho dílem je hlavní oltář se stříbrným svatostánkem od zlatníka Mikuláše Indegretze i všech osm bočních oltářů kostela. Další umělci, kteří se podíleli na výzdobě interiéru kostela, byli např. Quirico Castelli, Domenico Gagini, Carlo Borsa, Antonín Martin Lublinský, Jan Kryštof Handke, Paul Troger a posléze Johann Steger.<sup>78</sup>

Fontanova štuková výzdoba se tu už přizpůsobovala staršímu a většímu celku, jedná se o vyzdobení pouhé části sakrálního interiéru, i když velmi podstatné (celkem devět oltářů). Polychromie zde tvoří určitou výjimku mezi dosud popisovanými díly, vyskytujícími se převážně v zámeckých nebo klášterních interiérech. Slavnostnímu a okázalému Fontanovu pojetí oltářních plastik v barvě leštěné běli se zlacenými detaily [95 a 96] předcházely starší štuky na klenbách, provedené v pestřejším pojetí, kde se kromě bílé, zlacení a okrů na štukách objevují i různobarevné plochy nebo malby v pozadí. Změna Fontanova stylu v tomto případě už možná signalizuje stylovou proměnu, která obecněji souvisí se změnou dobového vkusu. Na Fontanu totiž na Svatém Kopečku takřka bezprostředně navázal Josef Winterhalder st., protagonista klasicizující fáze moravského baroka (kazatelna, sochařská výzdoba hlavního portálu).

V kapli sv. Augustina na bočním oltáři přímo na čelní straně menzy z umělého mramoru mě zaujal drobný detail. Je to nižší reliéf bílé postavy putta na pozadí z tmavého zlatého okru, který připomíná Fontanův častěji používaný motiv při starší výzdobě kleneb knihoven (Hradisko, Police) a divadla (Uherčice).

### 3.3.8 Kaple sv. Isidora v Křenově (1705–1727/?)

Kaple a její interiérová výzdoba byla budována v letech 1705–1727<sup>79</sup> za patronátu knížete Josefa Johanna Adama z Lichtensteinu (1690–1732) a v době působení jezuitského faráře Johanna Benedikta Rustika Schindlera (1664–1736).<sup>80</sup>

Autoři štukové výzdoby jsou zatím neznámí, ovšem rukopis poukazuje na určitou blízkost k dílně a pracem Baldassara Fontany. Zejména pak výzdoba kupole s četnými hlavičkami putti [97–99], které v různě plastickém reliéfu (jedna hlavička dokonce pouze rytá do vrstvy omítky, jiné zase téměř plně plastické) vystupují mezi malbami andělů. Velice podobné jsou hlavičky putti v refektáři bývalého františkánského kláštera v Uherském Hradišti. Na Slovácku nacházíme téměř identickou a širokou škálu různě prostorově vý-

---

<sup>78</sup> Jakubec, O. – Perůtka, M. (ed.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Díl 3. Historie a kultura*. Olomouc 2011, str. 61.

<sup>79</sup> Šmeral, J. – Bouchal, G. – Matzke, J.: *Křenovská farnost v historii*. Jevíčko 2010, s. 45. Poche, E. a kolektiv: *Umělecké památky Čech 2 [K/O]*. Praha 1978, s. 159.

<sup>80</sup> Bartoš, D.: *Kaple sv. Isidora v Křenově a její sochařská výzdoba*. Bakalářská práce, UPCE. Litomyšl 2012, str. 30.

razných hlaviček andílků s křídly, kteří v nepravidelných shlucích obklopují na klenbě vrchní část zlacené štukové svatozáře za dřevěným krucifixem.

Další dekorativní výzdoba kupole křenovské kaple ve formě rozvilinového dekoru svou štíhlostí dlouhých volutově stáčených šlahounů již není tolik blízka tomu, co známe z Fontanových prací. Např. nástropní pole v rozích v Uherčicích zdobí rozvilinový bohatý dekor, který je velmi členitý a s jemnou modelací, působí velice křehce, živě a vyplňuje téměř celou plochu klenby. Vedle něj působí rozvilinová štuková výzdoba kupole v kapli sv. Isidora téměř jako chudý příbuzný, ponechávající kupoli volně dýchat, ovšem základní tvarosloví s probíranými hloubkami je postaveno na stejném principu a způsobu utváření.

Musíme ovšem také mít na paměti, že zde autorovi nemusela být dána volnější ruka ohledně rozmístění, bohatosti výzdoby a celkové koncepce vnitřního prostoru kaple, jak jsme částečně zvyklí v případě Fontanovy dílny vídat.<sup>81</sup> Pracoval obvykle s opravdovými malířskými mistry své doby, jako byli Paolo Pagani (sala terrena Arcibiskupského zámku v Kroměříži) nebo Innocenzo Monti (knihovna premonstrátské kanonie na Hradisku, kaple sv. Antonína v bernardinském kostele v Olomouci, refektář v Uherském Hradišti). V křenovském případě se pravděpodobně jedná o méně zdatného malíře, který pracoval až po dokončení štukové výzdoby v kupoli, což víme díky zachovanému rozhraní nových hrubších omítek kolem štukové výzdoby, potvrzenému restaurátorským průzkumem. Mohlo se také jednat o menší podíl práce vedoucího mistra Fontany a přenechání dohotovení většího úkolu dílenským spolupracovníkům.

Volněji modelování andělů přímo na korunní římsě jsou důkazem, že se práce v každém případě ujala skupina štukatérů vynikajících kvalit. To se potvrzuje i na štukových plastikách v životní velikosti, které jsou umístěny v pěti nikách [100 a 101] umístěných zhruba 2 m nad úrovní podlahy. Každá z nik je navíc ve vrcholu doplněna postavou putta, které sedí na ovocném festonu, rámuje vrchní polovinu výklenku. Feston svou bohatostí opět připomíná italskou práci fontanovské dílny. Ve výzdobě klenby tzv. „*Billiardzimmer*“ a vedlejší bývalé jídelny a kuřáckého salonku na zámku v Polici jsem rozeznala identickou skladbu i tvarosloví listů (v Polici jsou ovšem doplněny místo jablek a broskví květinami). Zda se na zámku blízko hranic s Rakouskem objevuje také rytá linka, typická pro štukatéry z Křenova, ovšem v současné době nelze odpovědět. Kvůli většímu množství liček a nátěrů totiž nerozeznáme nejen jemnou kresbu, ale ani silnější ryté linie. V Uherčicích ovšem naopak nalezneme na výzdobě jednoho stropu (s oválným zrcadlem a malovaným puttem) rám vytvořený z ovocných plodů, jehož jablka jsou totožného tvaru jako ta na křenovských festonech.

Na klenbě v Křenově jasně patrné oblé linie, různě hluboko prorývané po obvodu rozvilin, jsou u Fontanových gejzírů listoví v Uherčicích téměř nezatelné. Ital tu se svou dílnou dotvářel plasticitu klenební výzdoby poněkud skutečnými objemy, vystupujícími nad povrch omítky. Konturami tvarů pomocí ryté linky nebo dokonce hlubokými vrypy si nepomáhal. Jinak tomu ovšem bylo při výzdobě stěn v podobě méně plastického reliéfu. Například v Kroměříži v zámecké sale terreně objevíme na okenních špaletách stejnou ži-

---

<sup>81</sup> Interiér byl pravděpodobně dotvářen postupně po několik let.

vou obrysovou linií, obepínající plastické rozviliny, tedy v podstatě totožnou „grafickou“ práci s podkladovou omítkou.

Postavy putti v Křenově mají také často „fontanovskou“ pásku (stuhu), ovinutou kolem pasu. Křídla zdejších andílků svým tvaroslovím sice Fontanovy práce přímo nepřipomínají, ale zato se velmi blíží perutím orlů na klenbě kroměřížské sala terreny.

Povrchové úpravy figurálních plastik v Křenově se výrazně odlišují od všech výše popsaných Fontanových štuků (ať už mají původní či druhotnou polychromii). Rozviliny v kupoli společně s hlavami putti jsou okrové, bez náznaku stínování. Barevně jsou tak sjednoceny s korunní římsou, která nese další pás rozvilin. Až potud se popis nijak nevyvíjí skutečností, zjištěným i jinde. Avšak na římsě usazení andílci, hrající na hudební nástroje, jsou dodnes dochováni v bílé povrchové úpravě se zlacenými akcenty na nástrojích, křídlech a páskách v pase. Objevují se zde i momenty zvýrazněných prohlubní plastik černým pigmentem, který vytváří linky v hloubkách očí nebo iluzivně dotváří ústí trumpetů začerněním miskovitě prohnutého středu. Ojedinelé jsou náznaky nachového ruměnce na tvářích nebo přirozená červená barevnost úst a rtů. Ovočné festony rámuující niky měly kompozičně promyšlené akcenty opatřené tmavě červenou bolusovou barvou (polovice některých listů a plody), která místy zůstala pohledová a lokálně byla opatřena stříbrnou fólií (červené polovice listů).

Na figurách v pěti nikách se objevují výraznější akcenty vínově červené polychromie – lemy draperií, pásy apod. Malba červenou nemá pouze ostrý přechod, ale objevuje se na detailech lemů oblečení v jemném postupném lazurním přechodu na velmi světle okrovou barvu látky. Tyto partie bývají často doprovázeny zčernalou vrstvou, pocházející ze ztmavlé stříbrné fólie, nebo fragmenty zlacení. Inkarnát je charakterizován velmi světlou jemně okrovou barvou, která se v mírně sytějších odstínech nachází i na již zmíněných šatech. Zda došlo k stínování i tváří a celé obličejové části, není kvůli fragmentárnímu dochování polychromie doložitelné, ale zdá se to velmi pravděpodobné. Víme pouze, že otevřená ústa plastiky Evy dodnes uchovala v hloubce jasně červenou barvu a okolí očí má v hloubkách jemné stíny hnědou barvou. Ta se pak nachází i v hloubkách kadeří vlasů. Další tmavší barva se vyskytuje na větvičce jabloně společně s drobnými fragmenty na kmeni stromu a hadovi, které jsou tmavě hnědé barvy.

Nakonec přidejme popis jemného páskového dekoru, doplněného o vegetabilní dekor, který se ovšem pouze blíží rukopisu již vícekrát zmíněného neznámého štukatéra [103], který zřejmě s Fontanovou dílnou spolupracoval. Celá výzdoba klenby sakristie v křenovské kapli je pojata v nízkém reliéfu a rozdělena do čtyř trojúhelníkových výsečí, v kterých je vždy osově souměrná. Poměrně nenáročný dekor nižších kvalit vyplňuje celou plochu klenby a působí dojmem, že se snažil napodobit štukovou výzdobu interiéru blízkého farního kostela sv. Jana Křtitele. Ten ovšem vznikl později, a tak je mnohem mladší buď klenba sakristie, nebo je podobnost pouze náhodná.

### 3.3.9 Farní kostel sv. Jana Křtitele v Křenově (1729)

Farní kostel vznikl až po dokončení kaple v roce 1729.<sup>82</sup> V tomto textu je uváděn pouze pro úplnost v rámci zmiňovaného výskytu dekoru od neznámého štukatéra v blízkosti prací Fontanových, protože dekorativní nízký štukový reliéf zdobící klenby kostela [102 a 104] působí v základním pojetí podobně. I některé partie s putti připomínají Fontanovu tvorbu. Autor výzdoby v sakristii křenovské kaple sv. Isidora je pak výtvarně nesrovnatelně na nižší úrovni.

### 3.4 Obecné shrnutí barevnosti Fontanových štuků

Dalo by se říci, že podobně jako jsme si navykli vídat kamenické a sochařské práce bez povrchových úprav, podobně jsme začali vnímat jako nejpřirozenější podobu štuku bílou barvu, někdy doplňovanou zlacenými detaily, ačkoli známe poměrně mnoho výjimek. I Baldassare Fontana používal tuto „klasickou“ barevnou kombinaci, ale na Moravě ji plně využil snad pouze při výzdobě oltářů pro poutní kostel Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku nebo při výzdobě kaple sv. Antonína v bernardinském kostele v Olomouci.

Známe i jiné příklady, kde použil zlacení, ovšem tam se jednalo se spíše o snahu zvýraznit příslušný architektonický prvek. Fontana vytvářel zlaté linie na profilovaných rámech nástropních fresek, které někdy doplňoval i dekorem ze stuh se zlacenými lemy. Dalším oblíbeným prvkem byly kruhové nebo oválné medailony s figurálními výjevy nebo bustami vsazené do výzdoby, které byly celé pozlaceny; někdy se připojily i drobné detaily v jejich okolí (lem látky nebo bobule z festonů po stranách medailonu). Neobjevila jsem však u výzdoby Fontanových interiérů tyto sklony podporovat plasticitu a celkový výraz drobnými zlacenými detaily, jako jsou např. křídla puttů, draperie, bohaté květinové či ovocné festony nebo kytice. To platí s výjimkou klenuté místnosti na zámku v Uherčicích, kde si ovšem nejsem jistá, zda se nejedná o pozůstatek nepůvodního mladšího pojetí zlacení.

Máme dochovány i Fontanovy štuky pouze v bílé barevnosti před i po restaurování, které rozhodně nejsou výjimkou (sakristie konventního kostela na Hradisku u Olomouce, sala terrena v Kroměříži). Jsme si jisti, že se monochromatickému pojednání figur sice nevyhýbal, ale pravděpodobně spíše preferoval jednak mramorování profilací a rámu a kromě toho také přirozenější barevnost polychromie plastické výzdoby, blížící se svým pojetím malbě. V posledním případě se barevnost pravděpodobně omezuje na barvy světlého a zlaté okru, cihlově červené, inkarnát, světle zelenou, světle šedou a černou (možná výjimečně i hnědou).

Monochromaticky využíval Fontana barvu např. k oddělení jednotlivých skupinových výjevů (starorůžová až lososově oranžová barva – knihovna na Hradisku u Olomouce) a reálnější barevnost např. pro vyniknutí celých postavček puttů zakomponovaných do bohatých květinových dekorací (Police). Naopak světle bílé většinou zůstávají ony květinové

---

<sup>82</sup> Bartoš, D.: *Kaple sv. Isidora v Křenově a její sochařská výzdoba*. Bakalářská práce, UPCE. Litomyšl 2012, str. 30.

vé festony a rozviliny, které mívají spíš tónované pozadí (světlý okr nebo světle šedá). Samy o sobě totiž působí nádherným plastickým dojmem, který nepotřebuje barevně odlišovat určité partie.

Fontana obecně bravurně zvládal umění reliéfu ve všech možných polohách od ryté linky, jemné modelace až po plně plastické části, které se velmi často potkávají ve výzdobě jedné místnosti či klenby a vytváří tak přebohatou pastvu pro oko, které se neustále těší z nově nalézáných detailů a hříček, kterých si na první pohled nevšimneme. Mistrovským propojením štuk s malbou tak dostává výzdoba další rozměr a dochází k iluzivním hříčkám, kdy malba přesahuje přes plastický štuk pomocí důmyslně vytvořených vystouplých ploch (knihovna na Hradisku u Olomouce) [85]. Díky tomuto silnému provázání a spolupráci štukatérů s malíři pravděpodobně vzhled Fontanových prací ve štuku ovlivnily také konkrétní osoby, které měly na starost malířskou složku daného interiéru.

Abychom v závěru alespoň částečně reflektovali rakouské poznatky Manfreda Kollera, tak mosaznou barvu, která má malby silně rozzářit, jako by byly z kovu, jsme ve Fontanově tvorbě nenalezli. Zmiňovaná klasicistní fáze, která vystřídala bílý štuk na silně barevných podkladech svou „jemnou“ barevností s dominancí bílé, světle šedé a zlaté odkazující na římské školení (*generace grigia*) by se mohla částečně zrcadlit ve výzdobě klenutého salonu zámku v Uherčicích (původní? zlacené detaily vegetabilních dekorů rámuje výjevy putti a anděla s korunou, chladně bílá nová? omítka, tónování do světle zelenavého odstínu, doplňuje tón světle modré barvy, lemy vytváří silnější cihlově červená linka).

#### 4 UMĚLECKÉ DÍLO JEANA BAPTISTY DIEUSSARDA

Podle dostupných pramenů je autorem architektury skalisek v Apollónově grottě a celé Hornické grotty společně s její plastickou výzdobou **Jean Baptiste Dieussard** (kolem 1640 – po 1702). První zmínka v odborné literatuře o jeho působení je z let 1662–1668 ze Švédska. Martin Pavlíček našel jeho sochařské práce na několika palácových a zámeckých stavbách od Jeana de la Vallée ve Stockholmu [105–107] a jeho okolí.<sup>83</sup> Odtud se Dieussard přes Vídeň dostal do Kroměříže, kde vyzdobil obě zámecká schodiště štukovými plastikami [108] (mezi 1690–1695) a roku 1695 vytvořil interiér dvou grott společně s figurální výzdobou „Hornické grotty“. Po těchto pracech pro biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna (1624–1695) následovaly o rok později dvě sousoší *Zvěstování Panně Marii* [110] a *Loučení Krista s Pannou Marií* pro měšťana Ondřeje Šimona Sinapiho.<sup>84</sup>

Sousoší *Loučení Krista s Pannou Marií* má dnes již výrazně sníženou vypovídací schopnost, co se autentické modelace povrchu památky týká, a tak zejména osobitý rukopis sochařův je méně čitelný. Můžeme zde ovšem stále vyzorovat jistou strnulost (topornost) postav, masivnější modelaci ramen, rukou i nohou, relativně malou hlavu v poměru k tělu i podobně drobnou obličejovou část. Další sice zjevné, avšak drobnější detaily, jako typická nechuť modelovat ušní boltce, drobná ústa a drobnější mandlovité oči, jsou také zřetelně patrné.

Prvotním vodítkem v určování autorství v průběhu vizuálního průzkumu u soch Saturna a Génia Věčnosti [111 a 112] z druhého mezzaninu schodiště vedoucího z přízemí zámku do saly terreny bylo rozpoznání identického ornamentálního způsobu modelace křídel, vyskytujícího se také u anděla ze sousoší *Zvěstování Panně Marii*. Křídla mají typickou strukturu peří v podobě souběžných pruhů esovitě stáčených vřetenovitých útvarů. K tomuto hlavnímu znaku (svým charakterem téměř ornamentu) se přidávají i výše zmíněné poznatky u sousoší *Loučení Krista s Pannou Marií*. Pískovcové sousoší *Zvěstování* má pak lépe dochovány i další detaily umělcova rukopisu, které jsou patrné i přes restaurátorské zákroky provedené v minulosti. Přičítali bychom sem ploché čelo, které přechází v rovný nos v jedné přímé linii („řecký“ profil), výrazně vystupující kolenní česky, masivní kotníky a chodidla, modelace draperií bez vnitřní logické vazby k tělesnému objemu a pohybu postavy, která je spíše „povrchového“ dekorativního charakteru a doplněná mělce vystupujícími ostrými hřebínky. V neposlední řadě můžeme ještě místy nalézt drobné zářezy po plochém dlátu. Dieussard totiž pravděpodobně nedobrušoval povrch pískovce zcela do hladka. Nabízí se tedy možnost, že počítal s konečnou povrchovou úpravou pískovce štafírníkem. Bylo tomu tak v případě Saturna a Génia Věčnosti.

Poslední autorsky identická skulptura Apollóna [109] je umístěna v sale terreně v Apollónově grottě v hlubokém výklenku naproti vstupu. Tato postava se liší od předěšlých mladíkovou štíhlostí, která u Dieussarda není obvyklá. Po detailnějším zkoumání by-

<sup>83</sup> Perůtka, M. (ed.), *Kroměříž. Historické město & jeho památky*. Kroměříž, 2012, str. 199..

<sup>84</sup> Ibidem, str. 195–196.

chom však opět našli opakující se (a pro něj tolik typické) proporční, modelační i rukopisné prvky. Dieussardovy skulptury pro salu terrenu mají ještě jednoho společného jmenovatele. Je jím skutečnost, že se k těmto sochám nedochovaly kresebné návrhy a předlohy od Antonína Martina Lublinského, na rozdíl od většiny ostatních pískovcových soch.

Mnoho z výše popsaných detailů je velmi dobře patrné také na dvaceti štukových figurách dvou zámeckých schodišť.<sup>85</sup> Správnost nového připsání autorství plastik na zámeckých schodištích Jeanu Baptistovi Dieussardovi zesiluje skutečnost, že jsme s Martinem Pavlíčkem nezávisle na sobě současně dospěli ke stejnému názoru, a přitom každý z nás na základě komparace s jinou skupinou Dieussardových nesporných prací.

Zaměříme-li se na grottu, tak zjistíme, že horníci mají obecně hůře zvládnutou anatomii, snad výsledný dojem ještě snižuje systém spojování několika samostatně odlitých částí k sobě. Vznikají tak příliš dlouhé a neforemné paže atp. Odlitky ani příliš nevynikají jemnou modelací. Výjimku tvoří pouze hlavy horníků, které mají modelaci i barevnost jemnější. Zdá se, že hlavy mohl vytvářet sám Dieussard a trupy a končetiny jeho pomocníci. Dieussard použil na hlavy figur navíc i odlišně modifikovaný štuk a obdařil je propracovanější polychromií i stínováním. Na všech plastikách je zřejmé, že jak při modelování, tak i při práci štafírníka s polychromií byl kladen důraz na efekt při umístění do tmavého prostoru s mihotavým osvětlením, tvořeným plamenem hořícího ohně. Horníci mají podobně jako ostatní Dieussardovy plastiky široká ramena, toporné postoje, nepřítis dobře zvládnuté draperie (v tomto případě plytší a zcela jistě ovlivněné nutností snadné rozebíratelnosti forem) a také drobnější obličej s výraznými očima a pootevřenými ústy. I přes jistou strnulost postav však tmavá grotta se sálajícím ohništěm u tavící pece a velkým množstvím olejových lampiček poskytovala fantazii dostatečný prostor. Mihotavé světlo a stíny rozehrávaly zcela jistě velmi působivé divadlo.

---

<sup>85</sup> Mezzanin schodiště saly terreny s dvěma Dieussardovými sochami je vlastně také navazujícím pokračováním štukové výzdoby schodiště nad ním.



## 5 RESTAURÁTORSKÝ PRŮZKUM „HORNICKÉ“ GROTTY ARCIBISKUPSKÉHO ZÁMKU V KROMĚŘÍŽI

### 5.1 Stavba sály terreny a její architekti

Projektanty přestavby zámku byli Italové **Filiberto Luchese** (1606–1666) a **Giovanni Pietro Tencalla** (1629–1702). Luchese zřejmě stihl vytvořit nanejvýš koncepci základního pojetí a možná také vymyslel rozvrh Podzámecké zahrady i se zapojením sály terreny. Projekční práce prováděl až jeho nástupce, vídeňský inženýr Giovanni Pietro Tencalla. Polírem stavby byl kroměřížský stavitel **Matyáš Porst** († 1706).

### 5.2 Uměleckohistorický popis a restaurátorský průzkum „Hornické“ grotty

Základní půdorys prostoru poloviční velikosti oproti dalším sálům sály terreny je obdélníkového tvaru s jednoduchou valenou klenbou. Ten se zejména ve spodních partiích bohatě člení např. na maličké prostory evokující vchody do štol, jednoduché „výtahy“ v šachtách obsluhované ručně horníky u rumpálů ale i úzké tmavé prolákliny sahající poměrně hluboko.

#### 5.2.1 Stěny, klenby a podlahy

##### 5.2.1.1 Severozápadní stěna se vstupem z „Mozaikového sálu“ [113 a 114]

Nad vchodem do grotty je klenba s umělými krápníky neforemného tvaru z porézního vápence. Celý výklenek tvoří malé kusy vápenců, ametystů, křemenů, sádrovců a travertinů. Dva metry nad vstupem vybíhá do prostoru skalisko s otvorem (představujícím šachtu). Oblouk skaliska překlenuje prázdný prostor pod sebou, a proto je záměrně vytvořen kameny ze skelné šedé strusky, která odlehčuje konstrukci – lehčí hrubě pórovitý materiál. Na samém vrcholku skaliska stojí dvě postavy horníků, jeden stojící zády otáčí dřevěným rumpálem, druhý k němu přichází zleva.

Po levé straně vstupu je architektura tavící pece na vytěženou rudu s komínem a se stříškou pokrytou pálenými taškami – možná raně barokní (některé chybí a jsou částečně doplněny novodobými).

Celé skalisko tvoří větší kameny, částečně pokryté jemně okrovou maltou z hydraulického materiálu. Povrch je pomalovaný čárami napodobujícími žíly těžných materiálů. Použité barvy jsou zelená, žlutá, světle (lososově) červená a šedá (nepravidelně a nepřilíš esteticky nanesená). Tato úprava pravděpodobně pochází z pozdějších oprav interiéru.

Nad tavící pecí po levé straně zůstal výklenek ve zdivu čtvercového tvaru, který snad upevňoval dnes již nedochovanou část výzdoby. Vedle ustupuje stěna dozadu a je tvořená velkými kameny z tmavé skelné strusky. Celá plocha je pokryta fragmenty asi nepůvodní bílé povrchové úpravy. Po pravé straně vchodu je kopa tvořená (cca 10–15 cm velkými) fialovo-bílými ametysty, které symbolizují vytěžený drahý kámen. Pozdější povrchová úpra-

va byla provedena červenou barvou a zaslepila lesklé krystaly ametystů. Vedle této kopy vytěženého kamení stoupá horník po dřevěném žebříku vzhůru šachtou k rumpálu. Nahoře vedle rumpálu je další hromada drahého kamení působící jako z malachitu, ale tvořená malými kusy modré (tyrkysové) skelné strusky. Na této stěně je několik žil tvořených snad z kamenů sádrovce, zbarvených na žluto a později nabarvených na červeno. Stěna kolem horníka na žebříku je tvořena velkými pískovcovými kvádry, které jsou svižně nahozeny řídkou maltou – špricem.

#### *5.2.1.2 Severovýchodní stěna s oknem do zahrady [115]*

Výklenek s oknem do Podzámecké zahrady je tvořen malými kameny z vápence, lokálně se vyskytuje tyrkysová skelná struska (zakřivený pás do tvaru obrácené „7“). Vrchní špaleta výklenku má opět žíly ze skelné strusky a malé lesklé plochy tvořené slídou. Vytvořili zde i několik větších umělých visících krápníků. Do 63 cm výšky postranních špalet okna se objevuje novodobý špric (pravděpodobně vápenno cementový) a je viditelné poškození způsobené vzlínající vlhkostí – částečná ztráta kamenného obložení zdi. Ve stejné oblasti se vyskytují také výkvěty vodorozpustných solí. Za výklenkem směrem doprava vystupují skaliska do prostoru.

Nad výklenkem s oknem je štola s horníkem kutajícím drahé kameny. Horní výklenky tvoří pískovcové kvádry omítnuté okrovou maltou a hustě malované převážně zelenými a červenými žilami. Vyskytuje se zde svislý pás uschlého mechu, který sem zřejmě byl zanesen ptactvem. Těsně pod klenbou grotty, na vrcholku skaliska stojí dva horníci točící dřevěným rumpálem. Napravo od nich je zasazen do skaliska dřevěný domek z prken. Pod horníky se šachtou spouští dolů další s lucerničkou v jedné ruce a druhou se drží tyče, na které sedí.

#### *5.2.1.3 Jihovýchodní stěna [116]*

Skalní výstupek vpravo od okna v rohu je tvořen ve spodní části velkými kusy bílého křemene, směrem vzhůru přechází v žíly dolomitu. Místy původní hornina chybí (pohledové kameny odpadaly i s maltou) a část byla doplněna různými druhy kamenů, které zřejmě při opravě našli v grotě (místy jsou kusy sklářské strusky, střešní tašky, fragmenty z odlitků horníků apod.). Tento doplněk nerespektuje skladbu originálního skaliska.

Mezi dvěma průrvami do popředí vystupuje skalní útvar s povrchem utvořeným z drobných kamenů tmavě šedé lesklé barvy (6–8 cm velkých). Spodní část výstupku je do výšky 2,3 m po sekundární úpravě, je zde patrná vápenocementová malta, od 2,3 m výše je stěna pravděpodobně původní s vápennou maltou, do které jsou kameny vtlačeny. Celé skalisko je plošně natřeno na šedo. Jeho součástí je šachta uprostřed a náznak štoly s dřevěným překladem. Na zemi (před vchodem do štoly) jsme našli cihly s vyčnívajícím železným čepem – byl zde pravděpodobně horník, který se nedochoval. Jádrové zdivo skaliska tvoří převážně kvádry pískovce. Ve spodní části se vápenocementové vysprávkové odlupují

(jsou degradované). Na levé straně šachty, nad vchodem do štoly s dřevěným překladem, je sekundární vyspráva silně degradovaná a měkká, nelze vyloučit příměs sádry.

Ve středu stěny naproti vstupu je horník zavěšený za rumpál v šachtě. Po stranách rumpálu stojí dva horníci otáčející klikami. Zcela dole pod trojicí jsou tři štoly, ale již pouze v jedné se dochovala plastika klečícího horníka s kladívkem v ruce. Celé skalisko je pokryto žilami se slídově lesklými kameny, které jsou v hojném počtu plošně osázené v okolí spodních vyhloubených imitací chodeb. Diagonálně vede stezka ke spodní štole, která má již v některých partiích obnažené cihlové jádro (hlavně klenbu). Pravý dolní roh stěny má na spodní části další vstup do štoly orámovaný dřevěným překladem. Podlaha před ní vykazuje stopy po vyjmutí části podkladu. Mohlo by se jednat o pozůstatek vzniklý opět odstraněním plastiky horníka. V těchto spodních partiích jsou skaliska vyzděná převážně z pískovcových kvádrů, které jsou obkládány pórovitým travertinem či dolomitem,<sup>86</sup> který je na povrchu pokryt vrstvou okrové malty a červených žil z úlomků kamení. Pozadí v přízemním výklenku se štolou je vyskládáno svislým pásem z lesklých hornin (ametysty, křemen, apod.). Nad výklenkem je rumpál s jedním sedícím horníkem, který točí jeho klikou a druhý stojí těsně za ním. Tato figura byla v minulosti přemístěna cca o 1 m bokem od kliky rumpálu, kde pravděpodobně dříve stál (podle stop po dodatečném tmelení místa po vyjmutí části podkladu). Napravo od nich je dřevěná bouda. Na cestě před ní kráčí horník (původně s kolečkem – dnes mu dřevěná část koleček leží u nohou) a vstupuje do štoly s dřevěným překladem. Nad dřevěnou budkou vybíhá začátek klenby obložený tmavou i zelenou skelnou struskou.

#### 5.2.1.4 Jihozápadní stěna (sousedící s vinnými sklepy) [117]

Z dolního pravého rohu stoupá stezka vzhůru (zhruba do ½ vedlejší stěny). Po ní stoupá vzhůru kůň. Tato část výzdoby nejvíc vystupuje do popředí a vyzděná stezka, po které kůň jde, je obložená většími kusy pískovce, ametystu atd. V levé spodní části stěny pod stezkou je štola, kde dřív byl horník. Vyzděná je uvnitř z kvádrů pískovce, zvenku obložená pórovitým vápencem (s pomocí skob a drátů), asi nověji omítnutá maltou (světle okrovou), která zakrývá hrubozrnnou strukturu pórovitého kamene. Na novější vrstvě je barevná úprava (červená, zelená, okrová), která napodobuje žíly a na tmavší (tvrdé) maltě (s přídavkem cementu?) je nepůvodní (?) žíla vytvořená z lesklých hematitů obarvených sytě červenou barvou. Stropy prázdných světniček (další dvě jsou za koněm vpravo) jsou vyzděné z cihel (uvnitř zbyly po obložení kamením už jen skoby a dráty). Téměř celá stěna je obložená pórovitým vápencem a nově doplněna maltou a barevnými i kamennými žilami. Za koněm stoupá diagonálně (směrem vpravo vzhůru) cesta se dvěma psy, která je zakončená v rohu místem, kde dřív stál pravděpodobně rumpál. Pod menší vytvořenou šachtou se tu totiž spouští dolů horník na úroveň koně a nad otvorem šachty je prázdný prostor, kde pravděpodobně dřevěný rumpál původně mohl stát. Zhruba uprostřed stěny

---

<sup>86</sup> Uvedené názvy kamenů jsou pouze orientační. Správnost jejich určení musí potvrdit řádný petrologický průzkum.

je čtvercový výklenek se dvěma horníky, z nichž jeden se světlem v ruce a kladivem těží rudu a druhý se založenýma rukama jeho práci pozoruje. Nalevo od nich je přibližně ve stejné výšce horník vcházející před boudou z dřevěných prken do štoly (již u minulé stěny zmíněný). V nejvyšším výklenku pod klenbou grotty je před žebříkem vedoucím vzhůru poslední klečící fousatý horník s krumpáčem. V pravé vrchní části umělého skaliska je umocněná hloubka pozadí cihlovou vyzdívkou zdi obarvenou na černo.

#### *5.2.1.5 Klenba [118–121]*

Celou klenbu stropu tvoří kameny zajištěné hustou sítí měděných drátů a železných skob zasazených do malty. Některé kameny imitují velké krápníky (cca 50 cm dlouhé). Vyskytují se zde: dolomit, velké kusy černé skelné strusky, plošky slídy ve větších shlucích, lokálně se po jednom kamenu vyskytují menší kusy skelné tyrkysové strusky. Vedle horníků s boudou je pás bez kamenů a je zde vidět vyzdívka z cihel na klenbě. Na čtyřech místech kraje klenby se vyskytují větší plochy vyskládané ze skelné strusky (tmavá i modrá). Přibližně v úrovni hlavy koně se spouští od stropu horník z šachty. Je zde vložena pouze dolní polovina těla horníka sedící na kovové tyči. Okolo něj je vytvořený okraj kruhové šachty z tmavé skelné strusky. Strop je na některých místech nahozený maltou – špricem.

#### *5.2.1.6 Podlaha [122]*

V podlaze jsou použity některé zbylé kusy barevných a bílých mramorů, které pravděpodobně nenašly využití ve výzdobě ostatních místností saly terreny. Jinde podlahu tvoří větší kusy nepravidelné větší kusy kamení. Dále se nachází v partiích u okrajů skalisek několik ploch vyzděných většinou dvěma až třemi cihlami zapuštěnými na úroveň okolní kamenné podlahy, které by mohly poukazovat na dřívější umístění horníků vcházejících do šachet (na žebřík). V jednom případě se zachovala i část železného čepu vyčnívajícího kolmo nad úroveň cihel. Zhruba uprostřed kamenné podlahy došlo před 2 lety k propadu kvůli soustavnému podemílání vodou. U tavící pece na rudu se střechou z pálených tašek i s komínem, v podlaze přiléhají z cihel vyzděné dva půlkruhy, které přesahují okolní terén podlahy pouze o cca 3 cm. Jejich středy jsou dodatečně vyplněny drtí kamení a prachem – původně se v nich rozdělával oheň. Na tyto útvary navazují dva čtvercové otvory v cihelném zdivu, které byly pravděpodobně při pozdějších opravách zazděny.

### **5.2.2 Štukové plastiky**

#### *5.2.2.1 Rozmístění*

Horníci jsou sice unikátním dílem, avšak jejich umělecká kvalita kolísá kus od kusu. Obecně můžeme říci, že figury vznikaly formováním hliněných modelů a následným vylitím forem sádrovo-vápennou štukovou směsí. Ovšem pokud začneme zkoumat detailněji, zjistíme, že už tento první obecný bod by neplatil pro zoomorfni štukovou výzdobu.

Kůň a dva psi totiž byli pravděpodobně modelováni přímo v grottě na místě. Zvířata jsou bezprostředně propojena s umělým skaliskem tlapkami (kopyty) i ohonem. Koňský trup navíc vynášíjí dva silné vodorovné kovové čepy (nosníky), vsazené do jeho těla v místě předních a zadních nohou a zakotvené přímo do skaliska za ním. Kůň je navíc promodelován a opatřen povrchovými barevnými úpravami pouze z pohledové strany obrácené k přichozímu návštěvníkovi. Jeho pravý bok otočený ke zdi je pouze hrubě nahozen a částečně lze vidět i další síť kovových armatur kolem čepů. Na druhou stranu na hlavě koně jsme našli bublinu v hmotě štuku, která vznikla při odlévání. Hlava byla tedy zcela jistě odlita samostatně předem.

Postavy horníků byly odlity v dílně do forem celé a pak (některé již vcelku) různě rozmístěny do žánrových výjevů a zákoutí. K lepší manipulaci při osazování některých hotových plastik posloužila také platforma vytvořená z dřevěné desky, která spojovala pevně obě končetiny a postarala se následně také o stabilitu stojících horníků na vodorovné či mírně nakloněné rovině.

Další způsoby umístování a uchycení figur se také liší. Na první pohled je to jasné u dvou horníků visících pod rumpály, kteří mají pod zadkem zakončenou kovovou tyč ve tvaru obráceného „T“. Z této tyče, kterou si vpředu přidržují jednou rukou, jim jde další napojený čep přímo do prsou. Podobně je uchycen i horník visící ze stropu a šplhající po žebříku v blízkosti podlahy.<sup>87</sup>

Poslední způsob se uplatnil zejména u horníků obsluhujících nahoře rumpály. Aby totiž byla paže ve správné pozici a došlo ke spojení rukou na klíce rumpálu, tak byli pravděpodobně horníci dokompletováni do celku až přímo na místě. Tak se také stalo, že některé anatomické parametry nepůsobí přesvědčivě. Často mají muži např. příliš dlouhé paže nebo anatomicky nesprávně napojená zápěstí. Namodelování některých prstů rukou proběhlo až na místě – po umístění dřevěného madla rumpálu do dlaně.<sup>88</sup>

Provedli jsme také srovnávání s ostatními horníky, kteří se pak kvůli způsobu vyhotovení prstů na rukou dělí celkově na tři skupiny. V první skupině jsou horníci s rukama bez prstů nebo jen bez palce, pravděpodobně tak byli ponecháni kvůli tomu, že jejich absence není z pohledu návštěvníka patrná. Další typ v ruce buď nedrží nic, nebo jen drobnou věc, a pak je ruka i s prsty celá a jedná se o vcelku vyjmutý odlitek z formy. Poslední možnost splňují ti (jak jsme již výše naznačili), kteří drží v ruce rumpály, kladívka, krumpáče apod. a zde nacházíme většinou prsty namodelované přímo in situ na uchopený dřevěný předmět.

Tváře působí poněkud schematicky. Střídá se tu několik typů, které se opakují. Ovšem podle všeho se najdou i výjimky, které byly umístěny pravděpodobně převážně ve spodních patrech.

---

<sup>87</sup> Horník šplhající po žebříku nemá sice kovové „T“ pod zadnicí, ale od vrchu podél zdi za žebříkem vede do jeho podbřišku železné táhlo. Na žebříku je navíc jedna příčka pod horníkovými nohama železná, ale nestojí na ní.

<sup>88</sup> V jednom případě je vidět odloměná dřevěná část madla rumpálu, která zůstala sevřená v pěsti horníka.

### 5.2.2.2 Způsob odlévání

Prvně zalili nohy po kolena i s ohlímy kovovými čepy, ty pak pokračují dál nahoru skrz střed stehen. Kovové čepy končí ve výšce rozkroku společně s vyplněným jádrem štukovou hmotou, která čepy o cca 3 cm převyšuje (zalévá). Rozhraní další etapy odlévání v oblasti kolen je zakryto domodelovaným lemem látky po obvodu kolena. S první etapou lití do formy po kolena pravděpodobně souvisí i zalití cípu šátku na zadku horníka. Celé dolní končetiny od chodidel až po pas jsou jedna forma pro odlití, která se v místě přepásaném šátkem napojuje na trup. Uvnitř odlitku je tato část zesílena nanesenými dodatečnými vrstvami štuku. Paže a hlava jsou odlity zvlášť. Paže jsou vyztuženy pouze ve svislém směru kovovými čepy v rozpětí od ramene k lokti, takže nijak nepomáhají ukotvit paži k trupu. Ruce jsou opět plně zalité štukem a stejně i hlava. Jediná dutá část je tedy trup s klínem, který má stěny odlitku poměrně slabé.

První 1–2 vrstvy lité do forem byly tenké (v rozpětí od 0,1–1,0 cm) z jemnějšího převážně sádrového štuku. Jádro vytvářející stěny trupu vyplňují opět 1–2 silnější vrstvy. Jedná se o štuk plněný hrubozrnnějšími písky, obklopující také kovové čepy. Kolem kovových čepů se nenachází žádná materiálově nebo strukturálně odlišná vrstva. Pouze se degradací kovových čepů zabarvil do rezava i okolní štuk.

Horníci byli dokončováni zevrubným zahlazením stop po dělicích rovinách forem, broušením, rašplemi nebo přidáním štuku zejména v místech spojů různých dílů odlitků. Nenašli jsme na restaurovaném horníkovi žádné plastické retuše, které by maskovaly dutiny vzniklé při odlévání. Naopak byly ponechány bez povšimnutí. Na závěr byli horníci polychromováni in situ.

### 5.2.2.3 Polychromie

Na závěr byli horníci polychromováni in situ. Tuto domněnku podporuje fakt, že vybraná plastika i její „kolega“ na druhé straně u kliky rumpálu, jsou povrchově barevně pojednaní pouze z čelní strany. Na postavě restaurovaného horníka se objevují zejména teplé, okrově červené tóny barev.

V rámci dochované polychromie štukové plastiky byly zaznamenány zajímavé momenty v partiích zvýrazněných černou linií. Tmavý akcent byl kladen nejen do míst podporujících rozhraní jednotlivých částí oděvu (např. v pase pod spodní linií konce košile), ale měl také v určité formě napomáhat stínování oděvů i detailů tváře či rukou. Objevíme tak tahy širšího štětce s černou barvou v hloubce úst, kolem chřípí nosu, mezi prsty na ruce, v rozkroku nebo v hloubkách draperie cihlově červené košile atd. Na světle okrových kalhotech s červeným nádechem byly stíny vytvořeny opět tahem silnějšího štětce, ale jinou barvou – tmavší červenou použitou na košili. Toto stínování se bohužel rozsáhleji nedochovalo, a tak se tento názor opřený o fragment bude muset potvrdit ještě nalezením podobné situace na jiné plastice. Jednalo by se sice o velkou náhodu, ale nemůžeme opomenout možnost, že barva ulpěla na kalhotech bez štafírníkova cíleného záměru, pro-

tože přece jen pracoval při tlumeném světle. Líce jsou pak jediným opravdu stínovaným místem s jemnějším přechodem.

#### 5.2.2.4 *Dřívější opravy a restaurování*

V minulosti došlo nejméně jednou k opravám nejzávažnějších poškození. Problémy byly řešeny zhruba takto:

Pokud to místo umožňovalo, tak byl vyjmut kovový rezivějící čep, zbylé otvory a praskliny byly zatmeleny sádrovým tmelem, který byl lokálně dobrušován rašplemi (bohužel částečně společně s okolním originálem), tak aby byly pohledově vyrovnány nerovnosti vzniklé rozpínajícími se kovovými armaturami v jádře štku. Nakonec byl povrch plastiky zcelen novým polychromním nátěrem, který respektoval původní barevnost pouze v ojedinělých případech. Došlo také na opětovné osazení horníka, který se pravděpodobně oddělil od vodorovné plochy umělého skaliska. Zůstalo patrné lepení v oblasti nohou za pomoci sádrového tmelu.

### 5.2.3 **Horniny a další materiály použité pro výzdobu grotty**

- pískovec jemnozrnný [126]– pravděpodobně se nejedná o maletínský, mladějovský nebo uničovský, protože ty jsou sladkovodní, ale podle viditelných makroskopických zelených teček (glaukonit?) a černých teček (augit, amfibol, ...?) se jedná o místní mořské pískovce z vrchních vrstev, které jsou více znečištěné; pískovce jsou použity zejména ve spodních partiích uměle vytvořeného dolu, ale vyskytují se jako „stavební kámen“ architektury šachet i ve výškách
- pískovec hrubozrnný (možná spíš slepenec nebo arkóza, tzv. boskovická brázda, karbonské a permské sedimenty)
- slepenec s vysokým obsahem křemene – v menších kusech zdobí převážně povrchy, na kterých jsou uchyceny vtlačení do řídké malty, lokálně jsou dodatečně přichyceny konstrukcí z měděných drátů a železných skob ve zdivu, některá místa jsou na závěr opatřena hrubě nahozenou maltou, která je ještě barevně pojednána stříkacími v lososově červené, světle zelené a okrové barvě
- porézní travertin [123] (neboli vápenatý sediment, vápenný tuf, „vápenná pěna“), tuf (?) – úlomky travertinu v hrubě porézní formě se nachází téměř všude v grottě, a to jako povrchová pohledová vrstva kamenů přichycená konstrukcí z měděných drátů a železných skob ke zdivu
  - v Čechách se tyto horniny vyskytují mezi Prahou a Berounem, na Moravě v okolí Přerova, bohatstvím této suroviny oplývá Slovensko (Spišské Podhradie)
  - makroporézní strukturou jsou odolné mrazu, ale právě vinou vysoké pórovitosti se v hornině velice snadno usazují atmosférické nečistoty (prach)
  - tuf byl údajně dovážen od r. 1668 ze Sloupských jeskyní, mezi nejznámější naleziště tufů u nás patří oblast Českého středohoří a další lokality s mladými sopkami, např.

Komorní a Železná hůrka v západních Čechách nebo Uhlířský vrch u Bruntálu, údajně nejkrásnější *Tuffstein* pochází z Tuoldu v Mikulově

- použití tufu v grottě je obdobné jako u výše zmíněných slepenců a travertinu
- výhodou tufu i travertinu je jejich nízká hmotnost, porézní povrch, snadná opracovatelnost, vysoká přilnavost k podkladu (který většinou tvořila vápenná malta) a živá morfologie povrchu, která vyhovovala dobovému estetickému cítění
- krápníkovité (trubičkovité) agregáty travertinu [124]– v našem prostředí neobvyklý, ovšem používaný pro výzdobu grott ve tvaru dutých trubíc, častá je i jeho věrohodná napodobenina ve štuku
  - v Hornické grottě se tento materiál pravděpodobně nenachází (nalezneme ho v protější grottě Apollónově), ovšem je možné, že v budoucnu při lepším přístupu ke zbylým částem grotty bude ještě nalezen
  - kroměřížská Apollónova grotta se neskrytě inspirovala grotami při letohrádku v Hellbrunnu v Rakousku, kde byl také tento typ travertinu původně použit (při dílčích opravách tam pak byly využity rourkovité agregáty travertinu dovezené z Itálie
  - připomíná svým vzhledem krápníky, jedná se o seskupení většinou několika trubiček, které „vyrůstají“ ze společného podloží, mají nestejný průměr od několika mm až po 1–2 cm, jejich vnější členitý povrch je zvrásněn „krupičkami“, duté vnitřky jsou spíše hladké, zbarvení je okrové a místy se objevují rezavé záteky, které vytváří hematit (ty jsou imitovány i na napodobeninách horniny ve štuku)
  - těžba tohoto velmi neobvyklého typu travertinu u nás není přímo doložena; Zdeněk Štaffen se domnívá, že se v našich geologických podmínkách mohl vyskytovat v dutinách, které se při těžbě travertinu objevují (vznikají jakési „mikrojeskyně“ v travertinu), zdroj lze ovšem hledat spíše ve středomořské oblasti (Itálie či Balkán)
- hematit, dolomit, sádrovec, břidlice, ametyst [125] a bílý křemen
- klencová forma kalcitu z hydrotermálních roztoků [127] – shluky smetanově zbarvených vějířků vznikají jako výplň rudné žíly, mohou tedy odkazovat k ikonografii grotty
  - vyskytují se ojedinelé ve spodních partiích stěn umělého dolu převážně ve výšce očí
  - může se jednat o lokalitu Jeseníky, Zlaté hory
- barevné i bílé mramory (podlaha) [122] – pravděpodobně se může jednat o Křtinské (tmavé, ale i načervenalé) nebo cetechovické (hodně známé i v Rakousku) anebo hadce s kalcitovými žilami)
- říční oblázky a další drobné úlomky hornin
- okrové i stříbřité slídy [128] (vytváří v tenkých plátcích menší blyštivá pole)
- skleněná struska černá [129] (pravděpodobně se jedná o napěněný slévaný odpad vznikající při výrobě skla, který má značně pórovitou strukturu)
- skleněná struska zelenavá a modravá [130 a 131] (slinuté úlomky barevného skla, které ojedinelé přechází do pěny z černé skleněné strusky)
- štuk, dřevo, cihly, kovy (železné armatury a konzoly, měděné dráty ad.)
- pemza a mechy [146] – ojedinelé lze nalézt ve výplni hmoty malty a úlomků kamení i kousky pemzy (nalezeno v nejvrchnější partii cca 6 m nad úrovní podlahy); seschlé



mechy se v horních partiích vyskytují také, ovšem zda šlo o původní záměr a byly sem úmyslně „naroubovány“ již autorem grotty nebo jestli vznikly přirozeně ve vlhku ze semínek, které sem zavlekla zvěř, dnes lze jen těžko rozpoznat

Pravděpodobně byl původně kladen důraz na vzhled a kresbu samotného kamene, větší bez jakýchkoli výraznějších povrchových úprav. Bližší určení původu hornin a rozsah druhotných zásahů určí destruktivní průzkum. Jak poznamenal Zdeněk Štaffen, jedná se v případě výběru materiálů o „stračí výběr“, neboť je zde evidentní, že byl kladen důraz na lesk a třpyt inkrustačních prvků.

#### 5.2.4 Zdivo, malty a omítky

Obecně jsou na architekturu grotty vyzděnou z kamení (hrobozrnějších i jemnozrných pískovců) či cihel nanесeny dvě vrstvy malt. První vrstva je podhoz tzv. špic. Jedná se o hrubší řídkší maltu, která obvykle slouží jako spojovací můstek mezi zdivem a vlastní omítkou. Na této první vrstvě je malta druhá, do které byly vtlačovány kameny ještě dříve, než stačila zavadnout. Docházelo pak místy záměrně k efektu vyboulení a mírnému přetékaní okolní malty přes kameny, která tak pomáhala dotvořit dojem skalnaté stěny dolu. Vsazené větší kameny byly dále částečně nebo zcela obtmeleny (vyspárovány).

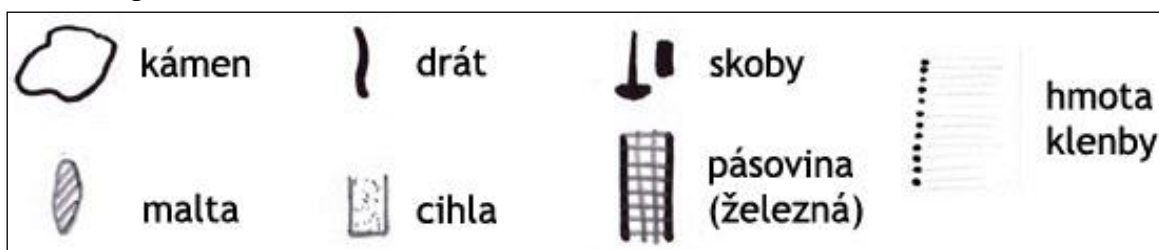
Tyto pravděpodobně převážně vápenné malty můžeme snad považovat za nejstarší. Obsahují velké kusy vápna (cca 0,5 cm) a drcenou cihlu jako hydraulickou příměs. K finálnějších úpravám, jako je např. „zamáznutí“ obnažených měděných drátů na visutých prvcích apod., byla použita pravděpodobně jemná vápenná malta s příměsí sádry jako hydraulické příměsy – podle typu použití a způsobu nanášení se jedná nejspíš o tzv. francouzský štuk. Specifickým způsobem nanášení máme na mysli typické stopy v maltě po špachtli, které vznikají pouze při práci s rychleji tuhnoucí hmotou, do které bývala přidávána nejčastěji právě sádra. Obě výše zmíněné malty jsou světle okrové barvy (i ve hmotě).

Nalezené pozdější vysprávky jsou již vápennocementové (např. nad tavnou pecí na rudu u vchodu [135]). Obsahují jako plnivo drobné oblázky (štěrky). Některé nepůvodní malty jsou probarvované ve hmotě, některé jsou přetřeny šedou barvou.

#### 5.2.5 Ukotvení výzdoby

Bylo nalezeno několik způsobů ukotvení jednotlivých druhů hornin a minerálů k podkladu. Následující text je podrobně popisuje a informace doplňuje názornými ilustracemi.

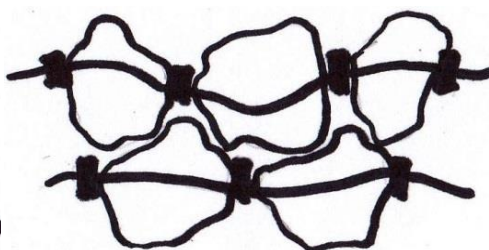
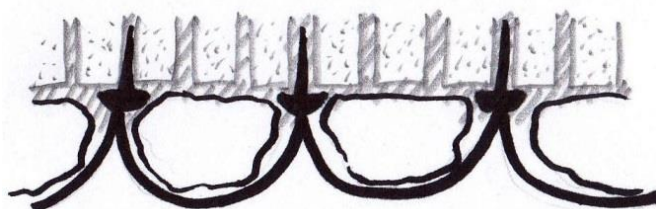
Obr. 1: Legenda.



Mezi použité materiály patří tenký měděný drát, který nejčastěji jistí kameny společně s pomocí železných kovaných dvouramenných skob zatlučených do zdiva (pravděpodobně vždy přímo do spár mezi cihlami). Drát byl několikrát ovinut kolem těla skoby a pak tažen buď přes kámen (kameny), nebo obtočil smyčkou větší visící kus horniny. V případě umístění jednotlivých větších kamenů na klenbu sloužily skoby omotané drátem jako konečné upevnění. Kámen byl vložen do lůžka z měkké malty do těsné blízkosti zabité skoby v klenbě (už s omotaným drátem) a pak byl pevněji přitištěn k podkladu zatlučením druhé skoby na protilehlé straně. Takto se po „řádcích“ pokračovalo dále [133].

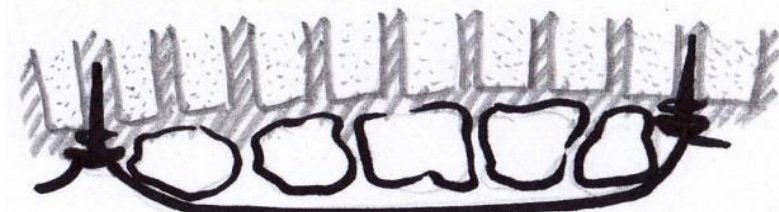
Obr. 2: Jednotlivé upevnění větších kamenů, řez.

Obr. 3: Pohled zdola.

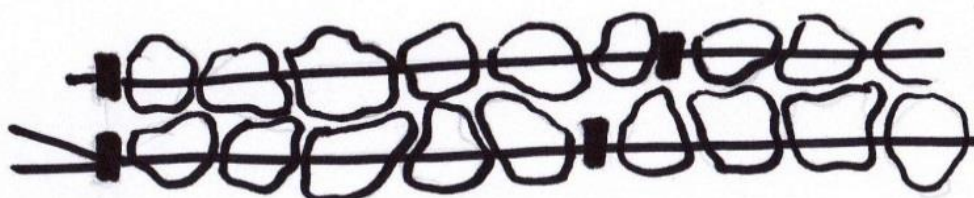


V některých případech plynule navázalo pole s menšími kusy kamenů, kde nebylo třeba zatluout skoby za každým kusem, ale podle potřeby v rozestupech tří až pěti kamenů.

Obr. 4: Upevnění menších kamenů s většími rozestupy skob, řez.

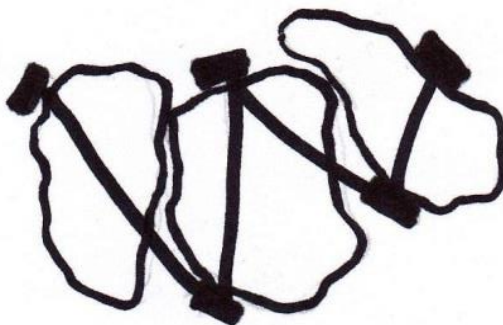


Obr. 5: Upevnění menších kamenů s většími rozestupy skob, pohled zdola.



Vyplňování některých míst vyžadovalo specifičtější postupy, a tak nalezneme např. jednotlivé kameny upevňované drátem a skobami ke klenbě tak, že je diagonálně překrývá.

Obr. 6: Diagonální systém upevňování kamenů ke klenbě grotty, pohled zdola.

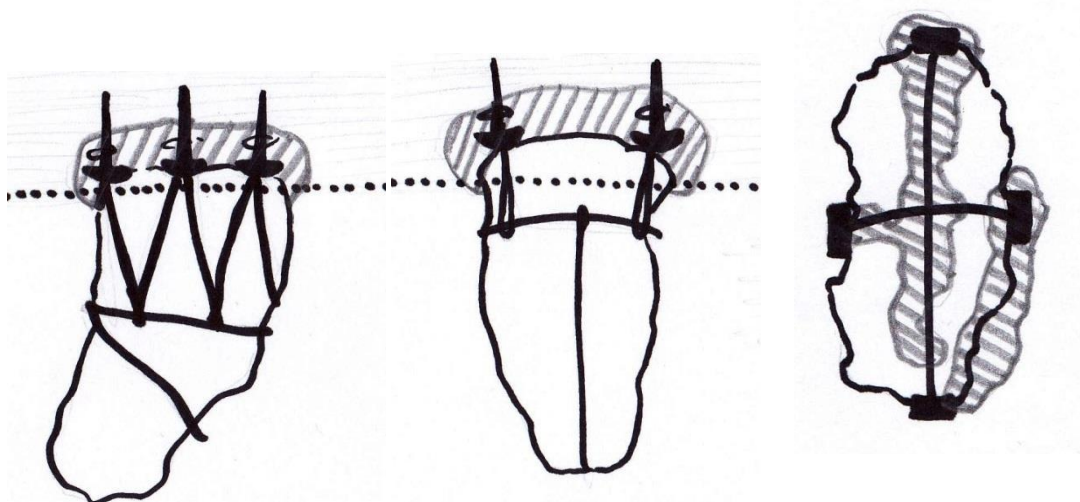


Pokud se jednalo o visící a vyčnívající kusy hornin, které měla jistit smyčka, často prodloužená dalším (kolmým) drátem až k nejnižší špici kamene, nalezneme kolem nich v klenbě zabítených většinou hned několik skob. Ty pak buď vytváří na vrchní části fixovaného kamene opět jakýsi diagonální vzor z drátu připomínající steh používaný při šití, nebo je vodorovně obepnutá smyčka kolem visutého kamene přichycena několika jednotlivými menšími očky upnutými vždy jen k jedné skobě. U méně vystouplých avšak stále velkých kamenů můžeme nalézt snadnější techniku upevnění vytvořenou ze zkřížených drátů ve středu kamene s pomocí čtyř skob po stranách. Malta nanesaná až po osazení a zadrátování kamene měla pravděpodobně spíš zabránit smeknutí delšího drátu, než „esteticky“ upravit povrch, aby nebylo drát vidět. Je také možné, že se jedná o pozdější úpravu.

Obr. 7: Diagonální způsob fixace visutého kamene na klenbě, pohled z boku.

Obr. 8: Uchycení „krápníku“ pomocí menších oček na skobách, pohled z boku.

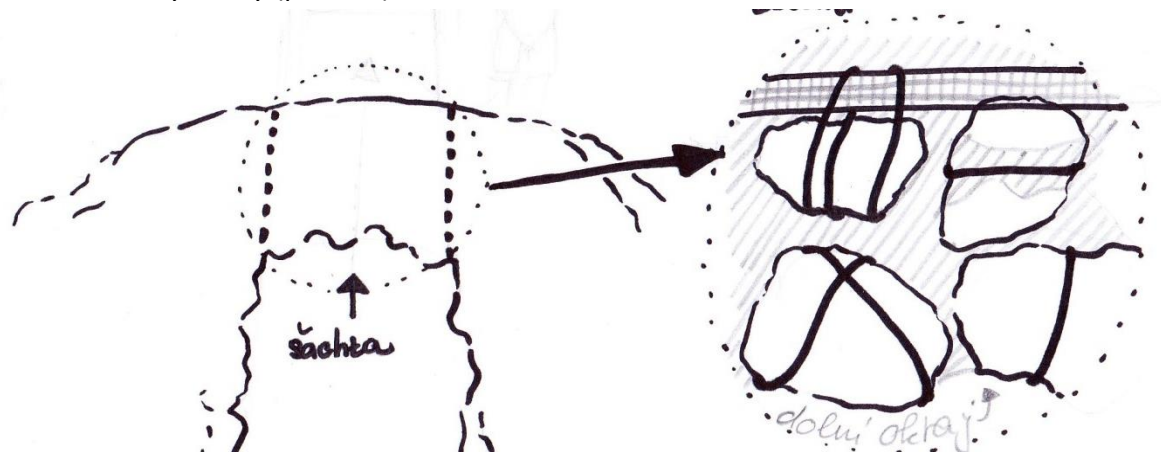
Obr. 9: Jednodušší technika „do kříže“ [134], používaná u méně vyčnívajících kamenů, (zdola).



S vyloženě zavěšovanými kameny souvisí i systém použitý na (do prostoru vystupující) odlehčené stěny šachet, které mají jako hlavní nosný prvek vodorovně vloženou železnou

pásovinu, která vytvoří překlad přepažující volný prostor pod ní. Na ni se dále upevňují a zavěšují pomocí drátů kameny vyspárované maltou.

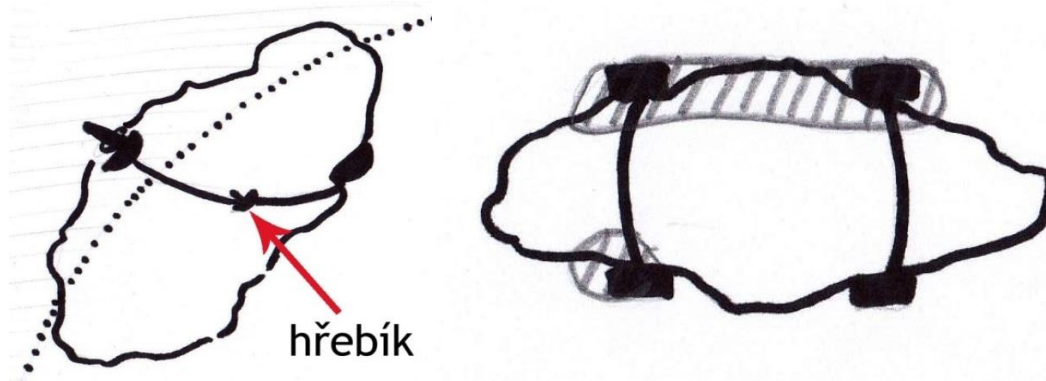
Obr. 10: Detail odlehčené stěny šachty s kameny uchycenými pomocí drátů ovinutých kolem železné tyčoviny (překlad).



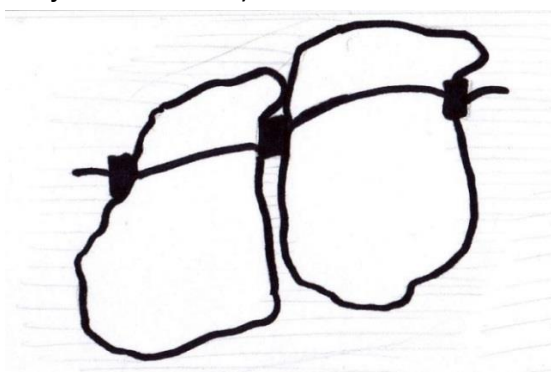
Výzdoba kolmých, prudce nebo mírně svažitých stěn a stezek umělého dolu si vyžádala již méně kovových armatur, skob a drátů. Výjimku tvoří výrazně vyčnívající kameny z hmoty architektury grotty, kde bylo použito většího množství skob k fixaci měděnými dráty. Většinou byly menší kameny vsazovány pouze do řidší malty, větší pak v kolmých partiích opět vyžadovaly důkladnější fixaci. Klenby menších štol byly buď vytvořeny podobně jako v hlavním prostoru grotty, nebo bylo použito překladu z železné pásovinu, na kterou byly kladeny ploché kamenné dlaždice. V několika málo případech jsme objevili také (pravděpodobně původní) menší kované hřebíky, které svým tvarem připomínají hřebíky renesanční. Ty měly za úkol přidržovat drát na kameni ve správné pozici, aby nedošlo k jeho smeknutí.

Obr. 11: Detail upevnění kamene na zešíkmené klenbě s renesančním typem hřebíku přidržujícím drát na kameni a s použitím dvou skob k uchycení drátu po stranách.

Obr. 12: Upevnění většího kusu horniny vystupujícího plasticky do prostoru pomocí drátu, dvou skob nahoře a dalších dvou dole na stěně grotty, čelní pohled.

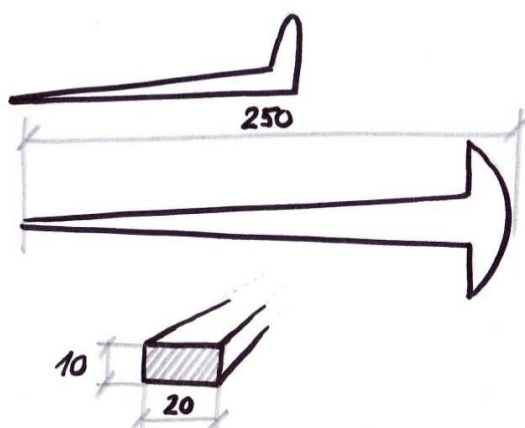


Obr. 13: Příklad upevňování větších kamenů na stěny umělého dolu vytvářením vodorovných pásů (stejný systém jako na klenbě).

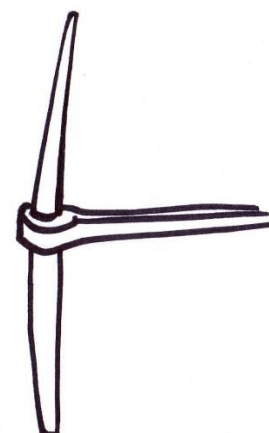


Kromě dvouramenných skob jsme našli při vizuálním průzkumu i další (méně frekventované) prvky jako hřebíky s hlavou, jak staré kované (pravděpodobně pozdně renesančního typu), tak i novodobé, ovšem oboje silně zkorodované. Byla nalezena i jedna jednoramenná skoba.

Obr. 14: Orientační nákres tvarů skob nalezených v grottě.



15: Nákres železného táhla.



Z větších železných částí můžeme vyjmenovat dvě nalezená táhla, která pomáhají udržet stabilitu stěn umělých skalisek vystupujících do prostoru grotty. Podobně je v některých případech použita i železná pásovina vytvářející částečně i vnitřní konstrukci jeskyní a skalních výklenků. Ve vrchních patrech uměle vytvořeného dolu jsou některé partie téměř celé duté, postavené na základech z nižších pater. Nadnášejí je a odlehčují vynesené železné svorníky zakotvené do obvodového zdiva místnosti.

Celý strop a značná část stěn je posetá sítí skob a drobných drátů, které zajišťovaly bezpečné uchycení kamenů. Současný stav spojený již s nebezpečím pádu výzdoby není příliš uspokojivý a hrozí zřícení větších kusů kamení.

### 5.2.6 Osvětlení grotty

Nakonec z kovových částí výzdoby uvedme kovová očka z tenkého železného drátu [136] (cca průměr 10 cm), jejichž původní funkce pravděpodobně souvisela s osvětlením grotty (uchycením osvětlovacích prvků – olejových lampiček?). Naznačuje to nejen jejich tvar, ale

zejména rozmístění a situování většího počtu oček poblíž lesklých povrchů apod. Zda se ovšem jedná o původní nebo pozdější úpravu zatím nelze bezpečně bez dalších průzkumů využívajících laboratorních rozborů prokázat. Podobně složitě bychom dnes vydedukovali, čím se skutečně svítilo. Výzdoba v okolí drátěných oček totiž není zčernalá od kouře a společně s malými štukovými svícny na svíčky jsme nenalezli dvě ohniště v tavicí peci. Po průzkumu bylo napočítáno minimálně kolem 30 kusů drátěných oček.

Ve středověku se v dolech svítilo olejem a používaly se k tomu tyglíkovité lampičky od hrncičře nebo mističky s otvory pro uchycení palcem [137–140], které se dokonce nosily i na čepicích, aby měli horníci volné ruce při šplhání. Domníváme se, že se v případě olejových lampiček jednalo o hlavní osvětlení vytvářející proměnlivé mihotavé teplé světlo, které doplňoval plamen v ohništi u vchodu do grotty (z tavicí pece na rudu).

Dalším prvkem, o kterém se domníváme, že pravděpodobně napomáhal osvětlit prostor grotty, byly štukové „svícny na svíčky“ [138]. Jedná se o oválný předmět padnoucí do dlaně s nerovným povrchem (modelovaný pravděpodobně nedbaleji jen tak v prstech nahrubo do tvaru) s pravidelným válcovitým otvorem v jeho středu, který neprochází skrz a má průměr 1 cm. Jedná se snad o otvor pro svíčku, ale v jeho okolí nebyly nalezeny stopy po vosku. Nalezli jsme jich více v hluboké proláclině v patře umělého dolu a vhozené v komíně zděné tavicí pece na vytěženou rudu (mohly imitovat světlo vycházející z falešného komína pece).

Na peci v místě zhruba ve výši návštěvníkových očí, dnes chybí snad dřevěné bednění – dvířka (?), která by zakryla vnitřní část stavby. Vidíme totiž do vnitřní konstrukce se středovou vzpěrou, podpírající zděný slepý komín na doškové střeše z pálených tašek. Ale vraťme se k ohni, ten tedy hořel ve dvou půlkruhových otvorech obložených cihlami v podlaze. Červené pálené cihly jsou dnes viditelně černé od sazí a ohořelé. Otvory v podlaze pokračovaly svisle na stavbě v podobě dvou napojených čtvercových výsečí (dnes zazděné, bez stop sazí v okolí – ovšem je zde opadaná omítka). Jestli pec zvládla dokonce i mírně zahřát prostor grotty není moc pravděpodobné, ale návštěvníci se v její blízkosti zcela jistě mohli ohřát. Jedná se tedy o zcela unikátní výskyt živlu ohně v grottové výzdobě.

Byl tak pravděpodobně vytvořen velmi působivý kontrast mezi vodní grottou, kde Apollón sestupuje do útrov jeskyně s drakem Pýthónem, na jednom konci saly terreny a ohnivou „Hornickou“ grottou s fárajícími horníky k povrchu na konci druhém.

Samotné osvětlení je obecně u tmavých prostor velmi důležitým prvkem pro konečný výraz sochařské výzdoby i celé vnitřní architektury umělé grotty.<sup>89</sup> Dodával prostoru s horníky určitou živost a podpořil hru zajímavě řešené polychromie. Ta se barevně drží (v případě restaurovaného horníka) okrových a červených barev, které jsou doplněny silnými černými liniemi zvýrazňujícími hloubky (např. oddělují od sebe prsty na rukou, ztmavují hloubky draperie) nebo pomáhají výrazněji odlišit obličejovou část od hlavy zakryté

---

<sup>89</sup> Nutno připomenout, že dnešní potměšilé osvětlení je díky velkému francouzskému oknu mnohem světlejší, než tomu bylo v minulosti. Za časů vodního příkopu před salou terrenou byla okénka do prostor velmi malá.

kapucí apod. Nejen polychromie, ale také nižší umělecká kvalita památky po sochařské stránce, která se projevuje zejména ve vyšších patrech dolu, tak nenabyla žádného handicapu, ale naopak měla stejně fantastický a ohromující účinek na diváka, který vstoupil, jako to nejpoutavější divadlo.

### **5.2.7 Dřevěné prvky**

Začneme-li od nejmenších dřevěných klínků, zjistíme, že převážně zajišťují v předchozím odstavci zmíněná drátěná železná očka. Vyskytují se v nižších partiích i bez oček (na dosah člověka), ovšem je velmi pravděpodobné, že původně s očky byly. Svědčí o tom mimo jiné i nález několika pohozených železných oček z drátu ve vyšších patrech dolu. Jak jsou na tom klínky ve vyšších a hůře dostupných patrech by lépe objasnil důkladnější vizuální průzkum z přisteveného lešení.

Další výzdoba tvořená již z trámů, kulatin, prken a latí je použita na dřevěné překlady u vstupů do štol, rumpály, dřevěné budky, žebřík, dřevěný rošt pro stříšku s keramickými taškami, imitaci dřevěných koleček pro vyvážení vytěženého materiálu a podložné desky, ke kterým jsou fixováni někteří stojící horníci.

### **5.2.8 Keramika**

V grottě se vyskytují z části novodobé a z části barokní střešní hliněné tašky [141 a 142], které původně všechny zastřešovaly zděný „domeček“ hned u vchodu do grotty. Dnes jejich úlomky můžeme nalézt jako materiál použitý pro opravy architektury umělého dolu. Kromě těchto, maltou připevněných částí, průzkum objevil některé volně položené i v protější Apollónově grottě.

### **5.2.9 Žíly imitující vzácné kovy a drahokamy v dolu**

Zelená skelná struska [143] má napodobit pravděpodobně malachyt, žlutá lesklá žíla z křemene [144] (s obsahem slíd?) napodobuje snad zlato a hematit [145] železnou rudu. Jaké přesně materiály měly ovšem na stěnách grotty vybrané úlomky vyskládané do žil představovat je pouhým dohadem. Nalezneme zde také na stěně sousedící s vinnými sklepy (s koníkem) žíly vyskládané z drobnějších úlomků hornin vsazených do tmavé vápennocementové malty, které jsou přetřeny sytě červenou barvou [146]. Domníváme se, že v tomto případě se jedná o pozdější úpravu napodobující originální řešení ostatních ploch skalisek.

Barevné a lesklé horniny byly velice pečlivě vybírány nejen pro žíly, ale i pro níže položené partie grotty.

### **5.2.10 Povrchové úpravy – barevnost povrchů**

Povrch architektury grotty je pojednán malovanou imitací rudných žil [144–146] železné rudy (sytě červená barva), malachitu (světle zelená barva – svinibrodská zeleň?) a zlata

(žlutá barva). Barvy byly v některých místech snad i stříkány na stěny. Místy se vyskytují i šedivé a bělavé žíly. Tyto barvy se pak nachází také plošně v následujících případech.

Tmavá sklovitá struska byla sekundárně zesvětlena nátěry bílé barvy a některé části s drobnými úlomky kamene byly také druhotně plošně přetírány šedou barvou (zde ovšem není jistá ani původnost drobných kamínků). Máme na mysli plošné pokrytí vstupu do šachty blízko okna do Podzámecké zahrady [147].

Všechny zmíněné barvy se ve světlých odstínech vyskytují jakoby čmouhatě po celé grottě – toto provedení zřejmě není původní, jelikož překrývá barevnost krystalických polodrahokamů (ametystů), které byly záměrně vybírány pro jejich lesk, kresbu a barevnost. Přemalby snad souvisí s rozsáhlejšími opravami, ovšem nelze vyloučit další dodatečné úpravy povrchů i mimo tyto zásahy. Obecně bychom je mohli zařadit do období přelomu 19. a 20. století.

### **5.3 Popis poškození**

#### **5.3.1 Kovy**

Armatury štuků a skoby jsou železné, kované, původní a značně zdegradované rzi, která místy způsobuje i oddělování po plátcích. Celý strop je pokryt velmi hustou sítí železných skob a měděných drátů.

Měděné dráty jsou zkorodované a ztrácí své mechanické vlastnosti a v důsledku toho velice snadno praskají. Kameny, které přidržují, pak mohou snadno odpadat, protože je většinou už neudrží ani malta.

U dřevěné architektury z prken blíže ke koníkovi byla nalezena spousta rozházených oček z železného drátu. Ty jsou pak dále poměrně hustě rozesety po stěnách grotty. Vyskytují se zde dva typy oček, ale oba již také vykazují známky koroze.

#### **5.3.2 Dřevo**

Dřevěné překlady u vstupu do „šachet“ jsou napadené červotočem, poškozené vlhkostí a hnilobou.

Celodřevěné stavby z prken vznikly možná až při minulých opravách, kdy vznikla potřeba nového ovšem typově identického kamene pro obložení níže položených (a více pohledových) částí architektury grotty (skalisek). Máme již důkaz, že bylo použito cokoli, co našli viz. doplněk skaliska z křemene úlomky pálené tašky, horníků atp. Ve větší části vnitřku domku nenalezneme žádné obložení kameny avšak ani stopy po železných skobách či hřebech. Pouze v levé části domku je zakrytá i část s dochovanou výzdobou stěny z dolomitu a možná i šedé skelné strusky. Obě téměř identické architektury jsou z obyčejných nezdobených dřevěných prken s jednoduchým oknem ve tvaru čtverce.

Cihlová stěna je hlavně v místech spár zaplněna „dlouhými“ krystaly solí a malta spár působí dojmem, že zde bylo vyskládáno bednění, které maltu nepustilo dál. Stejně působí i malé klenby štol, které byly vyskládány z cihel a malta mezi nimi přesahuje místy



i přes cihly, ovšem je nahrubo ukletovaná (jakoby prkno bránilo dalšímu vyčnívání malty – vyskládané dřevěné bednění a na něm vystavěná klenba) [148].

O nepůvodnosti budky svědčí přemístění žlutého stojícího horníka od kliky rumpálu za něj (aby nepřekážel architektuře).

Domky jsou sbity hřebíky – zjistíme-li jejich stáří nebo stáří dřeva, dalo by se podle nich zjistit i stáří budek.

Druhý domek z prken vlevo nahoře pod klenbou může opět zakrývat místo, které bylo v době minulých oprav velmi poškozené, a tak se zbylý materiál použil na opravy a slepé místo bez výzdoby se „zamaskovalo“.

### 5.3.3 Horniny a malty

Obecně v maltách může být velké množství různých příměsí, které následně ovlivňují jejich vlastnosti a chování při práci s nimi, ale také samozřejmě ovlivňují následné stárnutí materiálu, jeho degradaci a vznik poškození. Tato zjištění nám ovšem zajistí až důkladný invazivní průzkum spojený s odběrem reprezentativních vzorků.

Nacházíme mnohá místa s absencí původních vkládaných hornin i malty, které jsou nahrazeny materiálem, který byl v grottě snadno k dispozici. Při minulých opravách se tedy nesnažili dodržet soulad s použitými materiály pro dané místo, ale např. malachyt nahradily oblými říčními oblázky, křemen směsicí úlomků horníků, pálených tašek a různých hornin. Některá místa oprav sice drží jednotnost materiálu a malt v ploše, ale zase pravděpodobně zakrývá původní výzdobu, která snad opadala, zdegradovala nebo byla jinak poničena.

V některých partiích jsou vidět cihly, které zcela jistě nebyly původně pohledové – chybí zde obložení kameny i malta [149].

Stěna s koníkem má zastřenou původní strukturu pórovitých kamenů a to pravděpodobně pozdější maltou nanesenou špachtlí [150].

Hrubozrnné pískovce (slepence) se značně drolí (např. cca v 1m výšky napravo u vchodu do mozaikového sálu), jemnozrnnější pískovce se také vydrolují, ale dochází navíc i k vymývání měkkých linií v kameni po vodorovných vrstevnicích. Zcela jistě s tím souvisí velká vlhkost a zasolení přítomných materiálů (malt i hornin). Na mnoha místech dochází společně s rozpadem materiálů i k masivním výkvětům vodorozpustných solí, které můžeme podle vzhledu rozdělit na dva různé typy. Jedna krystalizuje v měkkých nadýchaných obláčcích a druhá vytváří semknutější a hustší plastický bílý povlak.

Velmi těžko lze rozeznat původní autentickou výzdobu grotty. Z charakteru pozdějších oprav můžeme vyvodit (již v minulosti projevený) špatný stav grotty, který byl způsoben zejména zavlhčením prostoru a lidským faktorem, který způsobil např. ztrátu některých vzácných kusů hornin horníků apod. Náhlá změna, pravděpodobně i tak nepřilíhající vhodného klimatu, byla způsobena radikálnějšími stavebními úpravami na konci 19. století, které zasypaly vodní příkop, zazdily vchod do vinných sklepů, zvětšili a zasklivali okna do Podzámecké zahrady společně s vchodem do přízemí zámku. Známým faktem také je, že pokud je např. v prostoru sklepa studánka, tak se všechna vlhkost stáhne sem a stavba zů-

stává relativně suchá. Snad podobně fungovala i voda použitá pro funkci vodních hrátek v protější Apollónově grottě, takže hornická grotta byla v minulosti zcela jistě sušší.

Také v 19. století často docházelo k romantizování grott, protože se staly vyhledávaným a oblíbeným prostorem, který harmonizoval se soudobým vkusem a duchem doby. Docházelo tedy nejen k nutným opravám, ale i k módním úpravám vyhovujícím tehdejším požadavkům a představám.

### 5.3.4 Plastiky

Začneme-li nejzávažnějším poškozením, pak musíme konstatovat, že poměrně mnoho plastik horníků, zejména ve spodních partiích grotty, již chybí. Po důkladném vizuálním průzkumu jsme našli několik míst, kde chybí horníci téměř jistě a konečné číslo je osm.

Jedná se o prostory pod a nad koníkem na stezce, ve štole nalevo pod koněm [151], před dvěma vchody do štol s dřevěným překladem v úrovni podlahy, o místo naproti vstupu před prudce stoupající stezkou (jednalo se o plastiku nejbližší návštěvníkovi, která vystupovala hodně blízko ke středu grotty), dále pod žebříkem u okna do zahrad [152] a nakonec není jasné, jestli nevisel horník i pod třetím dochovaným rumpálem s druhotně zavěšeným ocelovým lanem.

V různých částech grotty byly nalezeny fragmenty již neexistujících horníků. K největším nálezům patří trup bez hlavy, rukou i dolní části od pasu dolů. Byly odděleny přesně v místech, kde končil díl samostatně odlitý do formy. Teoreticky je možné i druhotné použití odňatých částí a dokončení s jejich pomocí horníků jiných. Je také možné, že na dochovaném trupu bude dochována původní polychromie bez přemalby na odvrácené straně dolů k zemi (jsou vidět pouze záda bez polychromie). Nález byl uložen do většího domku z dřevěných prken s čtvercovým jednoduchým oknem. Ovšem oknem by trup neprošel, takže buď byl domek částečně rozebrán, nebo není původní [148]. Další fragmenty jsou drobnější nálezy jako část dlaně, cípu šátku apod.

Dále horníkům chybí jejich nástroje, např. „modrý horník“ před dřevěným domkem vezl kolečko, jehož desky jsou poskládány před ním.

Někteří byli přemístěni, jako např. již restaurovaný horník byl v minulosti druhotně osazen na téměř totožné místo (neznáme přesné původní postavení), nebo „žlutý“ u většího dřevěného domku s oknem původně stál u kliky rumpálu a dnes stojí za rumpálem. Je tam patrný vyškubnutý kus podkladu, rumpál je taky upadlý na zemi i s kusem jeho ruky.

Horník naproti vchodu společně s okolím jeho štol je dlouhodobě silně zvlhčován. Uvnitř jeskyně se na kovech a zářivých hladkých kamenech sráží vlhkost v podobě kapek vody. Tato skutečnost se odráží na povrchu umělého skaliska rozsáhlými výkvěty solí spojenými s drolením nejen vyzdívkových malt, ale i pórovitých hornin použitých pro obklad architektury. Opadaný materiál se pod skaliskem hromadí. Plastika horníka snáší velice špatně vlhkost tím, že postupně ztrácí původní i druhotné polychromie, které ve vlhku práškovatí a odpadávají. Pravděpodobně dochází i ke korozi železných armatur v jádře štuky, která ale zatím není patrná na povrchu.

Všechno v grottě je pokryto silnou vrstvou prachu, nečistot, sypající se originální maltou ze spár mezi kameny i samotnými menšími či většími úlomky výzdoby klenby a stěn. Štukové figury tak pokrývá místy až několika milimetrová vrstva těchto sypkých nečistot.

#### 5.4 Exteriér (a jeho proměny)

K zásadním úpravám Podzámecké zahrady došlo v osmdesátých letech 17. století podle návrhu **Giovanniho Pietra Tencally** (1629–1702). Dodnes se dochovaly grafiky Justuse van den Nypoorta podle Georga Matthiase Vischera, na kterých můžeme spatřit plánovanou podobu raně barokní zahrady pod zámkem. Ze saly terreny, jako jediný vstup přímo ze zámku, vedla lávka přes vodní příkop, přivádějící návštěvníka na prostranství dekorované broderiovým parterem. Zde byla dominantou pyramidální fontána obklopená další sochařskou výzdobou ve formě soch, obelisků a nádob s květinami. Samotný portál byl zvenčí nad vstupem dekorován sochařskou figurální výzdobou.<sup>90</sup>

Za arcibiskupa Ferdinanda Marii Chotka (1832–1836) byl angažován architekt a propagátor palladiánsky orientovaného klasicismu **Anton Arche** (1793–1851), který se o rok později stal ředitelem arcibiskupského stavebního úřadu v Kroměříži. Zřejmě pod jeho vedením došlo k zasypaní a vyrovnání stále ještě přežívajících příkopů na jihovýchodní straně zámecké budovy a ke zřízení nového vstupu do Podzámecké zahrady formou přirozeně svažité rampy.

Značná stavební aktivita, zaměřená ovšem především ve prospěch účelových staveb v zahradách, provázela episkopát arcibiskupa Maxmiliána Josefa ze Sommerau-Beeckhu (1837–1853). Právě úpravy Podzámecké zahrady vyústily do vybudování masivního portiku před severovýchodním, zahradním průčelím zámku v místě vstupu do saly terreny (1838). Portikus projektoval **Anton Arche** jako prostylos v jednoduchých formách s archaickými dórskými sloupy a vytvořil tak tvarově ušlechtilý klasicistní doplněk barokní fasádě zámku. Členění a systém portiku důsledně podřídil struktuře fasády a použitím sedmi sloupů navázal na původní dělení průčelí sudým počtem okenních os s důrazem na novou osovost centrálního sloupu. Portikus dnes známe bohužel pouze z Archeho plánů – po třech desítkách let byl zbořen a nahrazen nynějším.<sup>91</sup>

Za arcibiskupa Bedřicha z Fürstenbergu (1853–1892) současně s Josefem Lippertem byl od roku 1858 v arcibiskupových službách další architekt **Gustav Meretta** (1832–1888), pozdější stavební ředitel olomouckého arcibiskupství (od roku 1882). Podobně jako Lippert byl angažován v památkářské praxi s názorem vyhraněného propagátora reataurátorského purismu. Jeho praktický přístup k obnově památek dokládá radikální přestavba olomoucké katedrály sv. Václava (1883–1893). V kroměřížském zámku se Merettova činnost omezila na vybudování nového portiku severozápadního zahradního průčelí poté, co byl stržen původní portikus Antona Archeho (1871). Historizující přestavba se čtyřmi ote-

---

<sup>90</sup> L. Daniel – M. Perůtka – M. Togner (ed.), *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži*. Kroměříž 2009, str. 102.

<sup>91</sup> *Ibidem*, str. 66–67.

vřenými arkádami, členěná pásovou bosáží a balustrovým zábradlím nese ve vrcholu osy znak stavebníka arcibiskupa Fürstenberga. Zhruba ve stejné době bylo zřejmě podle projektu dalšího architekta v arcibiskupských službách **Františka Drbala** (1819–1893) vybudováno *dvouramenné schodiště při východním nároží zámku*, umožňující přístup do Podzámecké zahrady přímo z města.<sup>92</sup>

„**Bohuslav Fuchs** (1895–1972) v doprovodu asistenta **Josefa Němce** (1928), ředitele brněnského střediska Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů (SÚRPMO) po dohodě s kompetentními orgány pak oba společně vypracovali asanační plán historického jádra (1956–1959), důležitý i proto, že právě na něm se utvářela metodika dalších rekonstrukcí historických jader měst.“ ... „O poučené péči vypovídá i nakonec nerealizovaný záměr obnovy zámeckého příkopu, který byl v nových podmínkách zamýšlen jako stavebně-technický prvek, umožňující sanaci vlhkého zdiva.“<sup>93</sup>

Stavebně historický průzkum hist. jádra Kroměříže byl proveden pod vedením **Dobroslava Líbala**.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Ibidem, str. 69.

<sup>93</sup> Perůtka, M. (ed.), *Kroměříž. Historické město & jeho památky*. Kroměříž, 2012, str. 309.

<sup>94</sup> D. Líbal – M. Beisetzerová – M. Flodrová: *Kroměříž, historické jádro. Stavebně historický průzkum*. Strojopis. Praha 1958. (NPÚ, ú. o. p. v Kroměříži, inv. č. 239).

## 6 ZKRÁCENÁ DOKUMENTACE RESTAUROVÁNÍ PLASTIKY *STOJÍCÍHO HORNÍKA* [153–203]

### 6.1 Základní údaje

*Kraj:* Zlínský  
*Obec:* Kroměříž  
*Adresa:* 767 01 Kroměříž, Sněmovní náměstí 1  
*Číslo parcely:* 588296/267

*Bližší určení místa popisem:* Sala terrena se nachází v suterénu severovýchodního křídla zámku, obráceného do přilehlé Podzámecké zahrady; její prostor tvoří přechod mezi interiérem rezidence a jejím zahradním exteriérem, střed saly terreny tvoří tři sály společně se schodištěm vedoucím z přízemí zámku, poslední dvě místnosti na severozápadním a jihovýchodním konci jsou grotty, z nichž ta druhá je tzv. "Hornická"; horník, jenž je předmětem zájmu, otáčí rumpálem a stojí naproti vchodu do grotty na nejvýše umístěném výběžku umělého skaliska necelých šest metrů vysoko u (pohledově) levé strany rumpálu

*Dílo je součástí objektu:* Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži  
*Název památky:* Plastika horníka z „Hornické grotty“ ze saly terreny  
Arcibiskupského zámku v Kroměříži  
*Rejstř. č. ÚSKP:* 11794/7 – 6010

#### 6.1.1 Údaje o památce

##### **Autorství:**

*Architektura sally terreny:* Giovanni Pietro Tencalla  
*Architektura "Hornické grotty":* Jean Baptiste Dieussard  
*Plastická štuková výzdoba grotty:* Jean Baptiste Dieussard

**Sloh / Datování:** rané baroko / 1686–1695

**Materiál / Technika:** sádrovo-vápenný polychromovaný štuk s kovovými armaturami, odlévaný po částech do forem vytvořených podle modelů z hlíny, dále broušený rašplemi a domodelovaný špachtlemi (zejména v místech napojení jednoho kusu odlitku k druhému a v místech dělicích rovin) a polychromovaný (pravděpodobně in situ); horník byl fixován na místo pouze chodidly, která byla postavena na vodorovnou plochu umělého skaliska a pak dodatečně zafixována převážně sádrovou maltou

**Rozměry:** výška horníka 150 cm  
šířka grotty (od okna k plastice koně) 1035 cm  
délka grotty (od portálu mozaikového sálu po protější stěnu) 770 cm

– skutečná velikost místnosti se podle půdorysných plánů pohybuje okolo 1290 cm na šířku a necelých 800 cm na délku, pokud nepočítáme sílu zdi, která má necelých 200 cm (prodloužený zúžený prostor, kterým vchází návštěvník, má 310 cm)

**Restaurátorské zásahy:** dřívější restaurátorské zásahy nejsou písemně doložené, ovšem evidentně v minulosti došlo u štukové výzdoby k injektáži prasklin a obnovení polychromních nátěrů v pozměněné barevnosti

### 6.1.2 Údaje o akci

**Vlastník:** Státní zámek Arcibiskupský zámek a zahrady Kroměříž  
**Investor:** Státní zámek Arcibiskupský zámek a zahrady Kroměříž  
**Závazné stanovisko OÚ:** čj: KUZL 59268/2012, ze dne: 20. září 2012  
**Termín započetí a ukončení akce:** listopad 2012 – únor 2013

## 6.2 Průzkumová zpráva

### 6.2.1 Cíle průzkumu

Cílem průzkumu bylo získat základní představu o celkovém stavu plastiky horníka a jeho nejbližším okolí. Za nejdůležitější byla považována zjištění, která pomohou restaurátorovi pochopit vnitřní výstavbu štukové plastiky, dále technologie i techniky, které štukatér při vytváření plastiky použil, její vazby k nejbližšímu okolí i k celé grottě a samozřejmě i poznání celkové současné kondice různorodých materiálů použitých autorem při vytváření plastiky.

*Poznámka: Kompletní průzkumová zpráva i s fotografiemi, z které pochází všechny rozbory a další níže uvedené informace, zpracovaná Ing. Renatou Tišlovou, PhD., z Katedry chemické technologie, Fakulty restaurování, Univerzity Pardubice je přiložena jako textová příloha.*

### 6.2.2 Nálezová a průzkumová zpráva

#### 6.2.2.1 stratigrafie vrstev polychromie

Obecně byly nalezeny dvě různé povrchové úpravy z různých časových období. První, nanesenou přímo na povrch štuku bez jakýchkoliv dalších podkladů, můžeme označit za původní barevnost štukové plastiky horníka, která nám ukazuje, jak vypadal po dokončení výzdoby grotty. Druhá etapa povrchových úprav, která se dochovala dodnes a je tedy zároveň i poslední a pohledovou, souvisí s opravami, které v minulosti měly zajistit další existenci památky jako celku. Původní barevnost je ovšem respektována pouze v ojedinělých případech. Jednoduše řečeno si vybírala výraznější a „křiklavější“ barvy, které pravděpodobně podle dobového názoru v tmavé grottě lépe vynikly. Výjimku tvoří bíle pojednaná lýtka plastiky horníka, která byla při opravách rozsáhle tmelena a pravděpodobně jediná vrstva částečně dochované bílé barvy je původní.

Opravy a barevné úpravy povrchů se týkaly nejen plastik horníků a zvířat, ale také okolních skalisek a vůbec celého prostoru grotty.

#### 6.2.2.2 *identifikace pojiva barevných úprav – mikrochemické testy*

Identifikace pojiva barevných úprav proběhla na vzorku s označením „V1“ odebraném z červené košile horníka, kde bylo jasně patrné na dvou různých barevných vrstvách oddělených pozdějším plastickým doplňkem, která barevnost je původní a která souvisí s nepůvodními úpravami povrchu štukové plastiky.

V nejstarší povrchové úpravě s červeným miniem byl jako pojivo prokázán protein i vysychavý olej, zatímco u pozdější pouze protein.

Výjimku tvoří nalezená linka modré barvy, která vytváří lem rukávu červené košile. Tento odebraný vzorek totiž jako pojivo obsahuje značný podíl vápna, které plní funkci pojiva barevné vrstvy.

#### 6.2.2.3 *složení barevných úprav (analýza pigmentů, příp. plniva)*

Složení barevných úprav jsme zjišťovali na základě odebraných vzorků s označením „V2“ odebraném z povrchu originálu na rukávu červené košile na pravém lokti a vzorku „V5“ odebraném také z povrchu originálu, ovšem na obličejí a s vrstvami inkarnátu.

Ve vzorku „V2“ jsou pouze dvě vrstvy červené barvy, které byly navrstveny na štuk a pak jedna na druhou bez dalších podkladů.

První a původní oranžovo-červená vrstva obsahuje minium, olovnatou bělobu a příměs červeného okru. Minium (suřík) bylo používáno od starověku a běžně se vyskytuje na středověkých evropských obrazech, méně na nástěnných malbách. Olovnatá běloba (kremžská, kremnická, cerusa) je jeden z prvních uměle připravených pigmentů. Již od 4. stol. př. Kr. Byla od starověku nejvýznamnějším bílým pigmentem, používaným v evropském malířství až do 19. století.

Druhá a nepůvodní červená vrstva obsahuje také minium, červený okr, ale liší se obsahem barnaté běloby. Barytová běloba byla poprvé použita jako umělecký pigment okolo roku 1782, ve větší míře se začala používat v období 1810–1820 a uvedena na trh byla kolem roku 1830 ve Francii. Největší uplatnění má jako plnivo (má minimální barvivost). Nejvíce se uplatnila v jemných barvách ve vodných pojivech.

Ve vzorku „V5“ jsou podobně vrstvené opět dvě časově odlišné vrstvy, ale tentokrát okrové a růžové.

První a původní vrstva je možná nanesena ve dvou krocích, z nichž dolní okrovější vrstva obsahuje červené minium, žlutý okr a příměs uhličitanu vápenatého. Vrchní tenká vrstvička obsahuje navíc pravděpodobně olovnatou bělobu. Patrně se jednalo o způsob stínování obličejí.

Druhá a nepůvodní růžová vrstva obsahuje uhličitán vápenatý (jedná se o křídou, protože na snímku z elektronového mikroskopu jsou patrné úlomky mořských živočichů) a červenou hlinku s nízkým obsahem železa.

#### *6.2.2.4 složení štuky (analýza pojiva, plniva a příměsí)*

Obecné složení se podle výsledků průzkumu příliš neliší. Odebrané vzorky prezentují štuk s obsahem sádry a jako plnivo uvádí drobnozrnné křemičité písky. Zaznamenali jsme pouze drobné odlišnosti, jako je licí směs s menším množstvím nečistot (úlomky dřeva, slámy apod.) a možností další příměsy použitá pro odlití hlavy. Jádrová směs pro vylití měla nečistot více. Podobně se větší propracovaností může chlubit také barevná vrstva inkarnátu, která je jako jediná (lazurně) stínovaná s jemnými přechody.

#### *6.2.2.5 Orientační stanovení obsahu a typu vodorozpustných anionů solí z umělého skaliska pod horníkem*

Stanovení obsahu a typu vodorozpustných anionů solí bylo provedeno pouze orientačně pomocí indikačních papírků a porovnáním s danou barevnou stupnicí. Test byl proveden pouze na chloridy a dusičnany, které by v případě prokázání mohly poukazovat na průsaky vody z městské kanalizace apod. Testy neprokázaly jejich přítomnost.

### **6.2.3 Vyhodnocení průzkumu**

Průzkum našel dvě časově odlišné povrchové úpravy z nichž jedna je původní a druhá souvisí s pozdějšími opravami. Rozborem složení barevných úprav se nám tato myšlenka potvrdila a identifikací pojiva jsme zjistili navíc rozdílné systémy použité při aplikaci původních a druhotných barevných vrstev. Štafírník u oblečení pracoval s jednou rozmíchanou barvou, kterou nanášel plošně a poté stínoval za pomoci druhé barvy a silných tahů štětcem bez postupných přechodů. Jinak tomu bylo pouze u obličejce, kde nalezneme jemné přechody s pomocí nanesení dvou různých vrstev, z nichž první podkladová je silnější a na ní je lazurnější a tenší vrstva s obsahem běloby.

Štuk byl lit do forem, o čemž svědčí i nález méně plněné a trochu skelné vrstvičky obsahující organiku na povrchu. Pro štuk používaný na odlévání hlav (rukou?) byl pravděpodobně u všech plastik vybírán kvalitnější materiál s nižším obsahem nečistot, které naopak můžeme snadno nalézt v jádře.

Obsah vodorozpustných aniontů solí nebyl u plastiky a jejího nejbližšího okolí prokázán.



### 6.3 Koncepce restaurátorského zásahu

První etapa zásahu bude mít hlavní cíl dále rozšířit technologické poznatky z průzkumu a objasnit lépe rozsah i závažnost poškození. Tento krok tak může hned zpočátku odhalit partie vyžadující okamžitý záchranný konzervativní zákrok ještě před započátkem invazivního průzkumu. Dále pak pomocí čištění povrchu plastiky a postupným odstraňováním nevhodných pozdějších „injektáží“ a doplňků, dožívajících materiálů apod. dojde současně k detailnímu invazivnímu průzkumu (např. zjištění skutečného rozsahu prasklin pod nepůvodními doplňky, způsob ukotvení horníka ke skalisku, rozsah dochování původní polychromie, zvážení nutnosti odstranění kovových čepů kvůli pokročilosti jejich koroze apod.). Pokud se prokáže rozsáhlé dochování polychromie původní, pak budou pozdější barevné úpravy sejmuty.

Druhá etapa bude spíše konzervativního charakteru, což zahrnuje kroky nezbytné pro záchranu památky. Máme tím na mysli fixaci originálních povrchových barevných úprav, statické zajištění, zpevnění hmoty štku v lomových partiích a eliminaci koroze kovů spojené s degradací okolního štku. Tento zákrok pravděpodobně obnáší, v případě prokázané závažné degradace původních armatur, postupné rozebrání již rozlámaných a nesoudržných končetin spojených s případným vyjmutím zdegradovaných kovových čepů. Po provedení lokálního zpevnění povrchu v místech lomů a vlasových prasklin bude následovat vyplnění menších trhlin injektážní hmotou a sestavení případných oddělených fragmentů opět do původního celku.

Velká část levé nohy horníka chybí a bude ze statických důvodů nahrazena přiměřeně odolným a pevným doplňkem.

Poslední fáze by se měla zabývat estetizací plastiky. S tím souvisí rozhodnutí o míře plastických a barevných retuší. Měly by zůstat zachovány stopy poskytující informace o vzniku a životě památky, např. menší i větší bubliny na povrchu plastiky, jako pozůstatky po odlévání do forem, viditelná rozhraní po dělicích rovinách forem, modelované napojování jednotlivých odlitků částí figury k sobě, uchycení plastiky ke skalisku sádrovou maltou, rýhy na zádech horníka vzniklé tažením plastiky po hrubším povrchu apod. Dále respektovat dochování původní polychromie a specifického stínování draperií i stínů. Vyretušovat pouze rušivé a nezamýšlené kontrastní momenty vzniklé absencí povrchových úprav.

### 6.4 Restaurátorský záměr

Navrhovaný postup prací byl po provedení průzkumu rozdělen do tří etap. První fáze všeobecně prohloubí znalosti o plastice horníka pomocí postupného čištění spojeného s vizuálním průzkumem. Do této etapy spadá i celkový vizuální průzkum celé grotty a ostatních plastik. Druhá část bude spíše konzervativního a zajišťujícího charakteru, který bude nutný pro záchranu památky. Třetí fáze se soustředí na estetické úpravy scelující vzhled plastiky s ohledem na dochované a známé skutečnosti o původní podobě plastiky.

Na základě poznatků, zkušeností a vyhodnocení výsledků průzkumu jsme tedy doporučili tento navrhovaný postup prací:

#### 6.4.1 Neinvazivní restaurátorský průzkum

Cíle průzkumu:

- určení způsobu uchycení horníka k umělému skalisku
- identifikace použitých materiálů
- určení výstavby štukových vrstev
- poznání historických technik a technologických postupů použitých při vzniku grotty
- vytipování míst s dostatečnou výpovědní hodnotou pro odběr vzorků

#### 6.4.2 Invazivní restaurátorský průzkum

Cíle budou obdobné jako u předešlého neinvazivního průzkumu, ovšem na jeho základě bude možno klást konkrétnější otázky a získat tak jasnější a konkrétnější odpovědi i prokazatelné výsledky.

#### 6.4.3 Vyhodnocení průzkumu a na jeho základě vytvoření restaurátorského záměru

#### 6.4.4 Zajištění povrchových barevných úprav

Podle provedených zkoušek bude použit jeden z dále navrhovaných prostředků na bázi akrylátů jako Primal AC 35 (Rohm and Haas) nebo Hydro-Grund (Lascaux) či na bázi derivátů celulózy (Klucel E – Aqualon).

#### 6.4.5 Čištění

Čištění bude probíhat převážně suchou mechanickou cestou. Po prvotním zajištění stability povrchových úprav bude pro odstranění největších nečistot a prachu aplikováno oprášení měkkými štětci, regulované odsátí či ofoukání balonkem. Dále bude povrch dočišťován polyuretanovými houbami Wishab od firmy Akapad. Případně bude silně znečištěný povrch dočištěn speciálním kaučukovým latexem ARTE MUNDIT<sup>®</sup>, který obsahuje méně než 1 % vody, což umožňuje použití zvláště na suchých, potenciálně zasolených podkladech.

#### 6.4.6 Zpevnění

Místa, která budou vykazovat sníženou mechanickou pevnost, budou zpevněna ještě před injektáží, upevnováním odlomených částí a vytvořením nových plastických doplňků. Nabízí se zde více možností, z kterých bude možno na základě provedených zkoušek vybrat nejvhodnější zpevňovač. Jsou tím míněny konsolidanty na minerální bázi jako vápenné

nanosuspenze CaLoSil NP25/E 25 (*IBZ-Salzchemie GmbH & Co.KG*) nebo organokřemičitany jako Funcosil Steinfestiger 100/300/KSE 500 STE (*fa Remmers*).

#### 6.4.7 Injektáž prasklin

Praskliny budou pravděpodobně vyplňovány materiálem, který bude možno modifikovat plnivý podle velikosti trhlin. Injektážní směsi budou přímo závislé na předešlém výběru konsolidantu. Na vápenné bázi se nabízí Ledan D1/D2/D3 (*Tecno Edile Toscana*) nebo Vapo Injekt (*Aqua Bárta s. r. o.*).

#### 6.4.8 Vyjmutí nebo impregnace zkorodovaných čepů proti další korozi

Injektáž proti korozi železa bude v případě nutnosti provedena inhibitorem koroze (např. impregnační nátěr Ferro Gard-903 – (*fa Sika*): směs amino-alkoholu a anorganických látek). Je také možnost, že některé snadno odstranitelné zkorodované čepy budou vyjmuty a nahrazeny novými nerezovými (nekovovými), odolnějšími proti korozi.

#### 6.4.9 Upevnění odpadnutých částí

Odlomená pravá paže bude dolepena zpět a případně i další nalezené odlomené části. Lepení může být provedeno například akrylátovou disperzí Primal AC 35 (*Rohm and Haas*), (alabastrovou) sádrou nebo bodově polyesterovým lepidlem. Pro delší trvanlivost spoje a také vzhledem k umístění ve značné výši bude žádoucí lepený spoj pojistit menší kramličkou či čepem z materiálu, který nepodléhá korozi ve vlhkém prostředí.

#### 6.4.10 Vytmelení širokých prasklin a doplnění chybějících partií

Předem lze již jasně říci, že bude použit štuk z bílého vzdušného vápna bez přidání cementu s možným podílem sádry. Jako plnivo (kamenivo) bude použit křemičitý písek v poměru a zrnitosti odpovídající originálnímu složení vrstev štku.

#### 6.4.11 Barevná retuš současně / originální povrchové úpravy

Retuš se bude týkat zejména nově doplněných částí, které by neměly esteticky rušit celkový dojem, plasticitu povrchu a barevné vyznění plastiky jako celku. Vzhledem k umístění ve značné výšce (6 m) je možné zvolit metodu retuše, která nebude rušivá pro návštěvníka grotty, ale při bližším pohledu bude snadné ji rozeznat od originálu. Pokud se rozhodneme retušovat i poškozená místa originálu, bude kladen důraz na reverzibilitu, kterou by mělo zajistit vodorozpustné pojivo pigmentů a izolační vrstva mezi originálem a doplňkem. V tomto případě se jako vhodné pro retuš jeví akvarelové barvy nebo směs práškových pigmentů pojených lihem, jejichž intenzita bude vůči originálu mírně snížena a charakter bude většinou spíše zcelující.

#### 6.4.12 Závěrečná povrchová úprava

Závěrečná povrchová úprava v ideálním případě reverzibilně zafixuje barevnou retuš, ale neuzavře povrch štuk, aby mohlo docházet k rovnoměrnému odpařování vlhkosti.

#### 6.4.13 Dokumentace provedených restaurátorských prací

Dokumentace se bude skládat z textové části, rozdělené na část průzkumu a část restaurátorského zákroku. Na konci průzkumové části bude vyhodnocení průzkumu a následně bude uveden detailní restaurátorský záměr. V části, která bude dokumentovat restaurátorský zákrok, budou uvedeny chronologicky všechny provedené postupy, použité materiály, následovat bude obrazová a grafická dokumentace, stejně jako doporučený režim dalšího uchování památky.

Dokumentace bude koncipována tak, aby ji bylo možné využít pro další restaurátorské akce v grottě a aby bylo potvrzeno chápání díla jako součásti celku. Důraz bude kladen na pečlivé zdokumentování „pilotního“ restaurování a použitelnost výsledků pro celou grottu.

### **6.5 Postup prací**

Po provedeném detailním průzkumu byl postupně, podle nově objevených skutečností a odzkoušených technologií v průběhu restaurování plastiky, jejichž výčet je zařazen do textové přílohy, jemně modifikován původní restaurátorský záměr a nakonec byl uplatněn tento postup prací:

#### 6.5.1 Čištění

Čištění plastiky proběhlo ve dvou různých intenzitách. První – jemnější – přístup byl aplikován na povrchy opatřené polychromií a druhý – důkladnější – na holý bílý štuk (zejména zadní partie a lomové plochy štuk). Základní očištění, které proběhlo všude, spočívalo v jemném regulovaném vysátí (bez dotyku) největších nečistot a silných vrstev prachu. Místa s degradovanou polychromií byla vynechána a netýkalo se jich ani ometení jemným štětcem s dlouhým chlupem. Přednostně jsme zde polychromii fixovali k povrchu a až poté dočistili.

V druhé fázi se důkladnější čištění povrchu soustředilo na místa bez povrchových úprav, kde byl povrch kvůli nerovnostem dočišťován jemným nekovovým kartáčkem. Plošně pak pro odstranění odolnějších prachových nečistot byla použita houbička „Wishab“.

#### 6.5.2 Zajištění povrchových barevných úprav

Po provedení stratigrafických sond došlo ke zkouškám snímání nepůvodní polychromie suchou mechanickou cestou. Na problematických místech byly odzkoušeny různé koncen-

trance i druhy fixačních prostředků. Před tím, než došlo k dalším úpravám povrchu plastiky, byl povrch s degradovanou odlupující se polychromií fixován disperzí Dispersion K9 v koncentraci 2,5 % roztoku. Fixace se soustředila ovšem pouze na místa, která vykazovala odlupující se vrstvu původních polychromních úprav. Při samotném snímání nepůvodních vrstev lokálně docházelo k dodatečné fixaci původní polychromie k povrchu štuku, a to i v případě, že došlo (v menší míře) také k nežádoucí fixaci nepůvodních povrchových úprav. Ty potom musely být o to pečlivěji odstraňovány.

### 6.5.3 Odstranění nevhodných plastických doplňků

Při mechanickém odstraňování nepůvodních povrchových úprav se zároveň odkrývaly nepůvodní plastické doplňky, jejichž rozsah před tím nebyl příliš patrný. Ukázalo se, že mají za cíl zakrýt velké trhliny a nerovnosti, které vznikly vlivem rozpínajících se kovových armatur uvnitř hmoty štuku. Takto vzniklá poškození vytvářela na povrchu zejména v oblasti dolních končetin poměrně hustou síť prasklin (širokých až 1,5cm) a vysouvala některé odlomené kusy až o několik centimetrů od středu tvořeného zkorodovanou kovovou armaturou. Snaha zakrýt tato rušivá rozhraní kolem vysunutých partií štuku přispěla v minulosti k částečnému uzavření povrchu, ovšem uvnitř zůstávala poměrně velká prázdná dutina, kde docházelo k dalšímu hromadění vlhkosti. Původní modelace povrchu byla v širokém okolí prasklin překryta různě silnou vrstvou sádry, která byla domodelována broušením rašplemi, což poškrábalo i okolní povrch originálu.

Výše popsané nepůvodní doplňky byly poměrně snadno mechanicky odstranitelné aniž by byl ohrožen originál. Naopak nepůvodní plastická retuš vytvořená po vyjmutí železného čepu z horníkovy levé paže byla ponechána, pouze pomocí hloubkové sondy byla potvrzena absence kovu. Celé levé rameno pokryté nepůvodním tmelem při sesazení levé paže k trupu bylo také ponecháno v dochovaném stavu po úpravách. Pouze byla z povrchu odstraněna tmavší červená polychromie a ponechána cihlově červená barevná vrstva pod ní, kvůli sjednocení doplňku s okolním originálem.

Podobně byly ponechány původní sádrové tmely, kterými si pomáhali autoři při osazování horníka na místo. Máme tím na mysli i tmel kolem pravého chodidla.

### 6.5.4 Rozebrání plastiky horníka

Před rozebráním plastiky byl pomocí zrcadel zjištěn stav štuku a rozsah poškození na straně obrácené ke stěně grotty. Odstraněním většiny nepůvodních tmelů jsme v přední části odkryli další praskliny. Tímto celistvým přehledem se nám zároveň poprvé vyjevila nutnost horníka rozebrat, vyjmout zkorodované kovové čepy a navrátit rozlámané a vysunuté kusy zpět – do souvislého celku. Bylo totiž zřejmé, že celá levá noha je zcela oddělena v oblasti klína od zbytku trupu (viditelná byla i centimetrová odchylka). Podobná situace se rýsovala i u druhé končetiny.

Celá pravá paže byla také pryč – část, která před restaurováním ještě byla na originálu, držela spíše silou vůle a velmi jemným pohybem ji bylo snadné oddělit od trupu. Zá-

roveň byla tehdy i definitivně z paže vyjmuta zkorodovaná kovová armatura. Již dávno odpadlá část pravé ruky ležela u horníkových nohou na skalisku.

Podobně tomu bylo i u konce cípu šátku, který má horník uvázaný kolem pasu. Zde k oddělení nedošlo vlivem koroze kovových čepů, ale patrně smrštěním dřevěného kolíku, který (společně s poměrně hladkým vroubkováním plochy spoje) udržoval zvláště odlitou část pohromadě s trupem.

Horník byl rozebrán ručně, bez pomoci úvazů a kladek, protože jejich použití zne-možnilo umístění horníka. Temeno jeho hlavy je totiž pouhý 1,5 cm pod klenbou grotty. Před rozebráním byla oddělena od skaliska obě chodidla. Poté byl horník v oblasti trupu mírně nadzvednut, přičemž zůstala celá levá dolní končetina na místě a pravé lýtko také. Takto byl trup horníka v jednom celku s hlavou, levou rukou a pravým stehnem uložen zá-dy na měkkou podložku (jednalo se o cca 35–40 kg váhy). Přidržené (již dříve uvolněné) části dolních končetin byly následně odejmuty taky. V rozebraném stavu byl trup horníka za pomoci měkkých matrací, polštářů, nepružících popruhů a montážní pěny fixován k pevné delší fošně. Takto byla umožněna snadná manipulace s fragmentem, aniž by bylo třeba nadnášet při přesunu tuto členitější část chycením přímo za originál. Zbylé části byly postupně jednotlivě přepraveny v měkkých lůžcích do místnosti v přízemí zámku temperované na 14°C (Hornická grotta v té době měla pouze o dva stupně nižší teplotu). V tomto „provizorním ateliéru“ zavlhčené fragmenty horníka pozvolna schly (nevyschly zcela), aby bylo možné dále pokračovat v práci.

#### 6.5.5 Vyjmutí zkorodovaných čepů

Jak jsme již zmínily v předchozích bodech, v levé paži horníka armatura již nebyla, zbyl po ní pouze zaplněný otvor sádrovým tmelem z předešlého restaurování. Z pravé paže jsme vyjmuli zkorodovaný čep hned zpočátku, protože díky absenující paži tomu nic nebránilo. Poslední dvě armatury byly vloženy do dolních končetin téměř v celé jejich délce. K odstranění zrezivělých tyčí, které se formou plátků rozpínaly od středu do stran, došlo ihned po rozebrání horníka. Ve všech případech bylo po vyjmutí čepů okolí dřívějších lůžek peč-livě očištěno od plátků zrezivělého kovu. Na těchto místech pak zbyl pouze originální štuk, který dlouholetá rez zbarvila.

#### 6.5.6 Impregnace štku zbarveného od rzi proti další korozi

Kvůli zabránění možného poškození od reziduí, které zůstaly ve hmotě okolního štku ko-lem lůžek armatur, byl zbarvený povrch a jeho nejbližší okolí ošetřeno inhibitorem koroze FerroGard® 903 (směs amino-alkoholu a anorganických látek;fa SIKA).

#### 6.5.7 Zpevnění

Po částečném vyschnutí hmoty štku byla na všechny lomové plochy opakovaně apliko-vaná vápenná nanosuspenze v různých, postupně se zvyšujících, koncentracích (5–20 g/l

nanočástic  $\text{Na}(\text{OH})_2$  v isopropanolu). Tak došlo částečně ke zpevnění převážně sádrového štuky s podílem vápna, který ve vlhku grotty výrazně ztrácí svou pevnost.

Po minimálně čtrnáctidenním odstupu, kdy se zpevňovaná místa udržovala ve vlhku, aby došlo k počátečnímu zreagování a částečnému vytvrnutí vápenných nanosuspenzí, bylo přikročeno k postupnému sestavování částí zpět, do původního celku. Ošetřené části byly stále udržovány ve vlhkém mikroklimatu.

#### 6.5.8 Konzervování formou anastylózy

Opětovné sesazování jednotlivých odlomených kusů do původního tvaru bylo prováděno bodovým lepením vždy několika kusů k sobě v takovém pořadí, aby bylo možné postupně napojovat další části. Zejména v oblasti dolních končetin byl postup pozvolnější. Také bylo třeba měnit pozice plastiky, abychom mohli dolepit a doplnit i zadní partie. Kvůli tomu muselo počkat nakonec dolepení pravé paže.

##### *Nové čepy*

Nové čepy ze zpevněných a zdrsňených svazků skelného vlákna, které nekorodují, neváží na sebe vodu ani namejí žádnou tepelnou roztažnost, nahradily funkci původních kovových armatur. Použili jsme je tam, kde se dříve nacházely čepy kovové. K pojištění upevnění spodního cípu šátku, který má horník kolem pasu, jsme také vyndali starý seschlý dřevěný kolík a nahradili jej skelným vláknem. Nové čepy se dále objevily v oblasti nohou (od půle stehů až po chodidla) i rukou (pravá ruka má čep od ramene až k lokti a malý pojistný čep směřující vodorovně kolmo do ramene). Jelikož byla v minulosti zcela vyjmuta armatura z levé paže, využili jsme zde pro fixaci paže k rameni zadní stranu štukové plastiky, která není nijak povrchově upravována ani na očích. V místě, kde se napojuje rameno a zbytek levé paže je cca 2cm mezera mezi spojenými odlitky, která je zepředu zakryta vrstvou sádry. Do takto vzniklé mezery jsme vyvrtali drobnější otvor do vrchní části (ramene) pro zdrsňený čep ze skelného vlákna. Do spodního dílu (paže) jsme, v jedné rovině s vyvrtaným otvorem pro čep, vyřízli směrem dolů se rozšiřující drobnou kapsu. Následně jsme vložili zdrsňený čep, který jsme zalili injektážním prostředkem a nakonec čep i kapsu zatmelili.

#### 6.5.9 Injektáž prasklin

Po vytvrnutí bodově lepených spojů jsme přikročili ihned k injektáži Ledanem TA1 (D2). Kromě stálého mírného vlhčení kvůli dozrávání vápenných nanosuspenzí jsme předinjektovali roztokem vody a lihu v poměru 1:1.

#### 6.5.10 Plastická retuš

První plastické retuše spočívaly zejména ve vytmelení vyinjektovaných prasklin. Následovalo doplnění větších chybějících partií, jako byla zadní část levé nohy horníka apod., které potřebovaly delší čas k vyžrání.

*Složení tmelu:*

– přírodní pálené hašené a uležené vápno, vápenná moučka, přírodní křemičitý sklářský jemný písek typ STJ 12 (0,063–0,315 mm) – Sklopísek Střelec a.s. a přírodní písky (drt z lomu v Hořicích) v poměru 1:0,75:1,25:1

– záměsová voda z 5% akrylátové disperze PRIMAL™ AC 35 (Kremer Pigments Inc. NYC)

– jako přísada byl do objemnějších tmelů přidáván Tradical® PF 80 (pojivo složené ze vzdušného bílého hašeného vápna [85 %] a hydraulických pojiv [15 %]; Lhoist – BCB Balthazard & Cotte Batiment)

Lepení, injektáže a plastická retuš probíhaly do určité fáze současně, ovšem vždy na jiných partiích.

#### 6.5.11 Barevná retuš originální povrchové úpravy

Na závěr proběhla celková izolace a zpevnění barevných vrstev 3% roztokem Paraloidu B72 v xylenu před započítím barevných retuší. Napodobivé retuše se týkaly převážně nových vápenných tmelů, které byly sjednoceny s dochovanou originální povrchovou úpravou, tak aby nevznikly viditelné přechody a rozhraní. Ojediněle byl retušován i originální povrch štuky, a to pouze ve výjimečných případech výrazné lokální ztráty původní polychromie, která by mohla z dálky působit rušivě a nevhodně deformovat chápání barevnosti či tvaru plastiky.

V rámci dochované polychromie štukové plastiky byly zaznamenány zajímavé momenty v partiích zvýrazněných černou linií. Tmavý akcent byl kladen nejen do míst podporujících rozhraní jednotlivých částí oděvu (např. v pase pod spodní linií konce košile), ale měl také v určité formě napomáhat stínování oděvu i detailů tváře či rukou. Objevíme tak tahy štětce s černou barvou v hloubce úst, kolem chřípí nosu, mezi prsty na rukou, v rozkroku nebo v hloubkách draperie cihlově červené košile.

V rámci provedených retuší byly podpořeny pouze ty tmavé linky, které měly jasný tvar a funkci. Máme tím na mysli např. oddělení okrově oranžového obličeje od cihlově červené kapuce po celém obvodu tváře apod. Naopak ve fragmentárním dochování bylo ponecháno stínování šatstva. Zdůvodnění tohoto rozhodnutí souvisí zejména s tím, že v tomto druhém případě nebyl z dochovaných fragmentů jasný rozsah a způsob stínování. Pouze jsme tuto snahu zaregistrovali a při retuši nepodpořili, ale ani neupozadili.

#### 6.5.12 Závěrečná povrchová úprava

Pro závěrečnou fixaci barevných retuší byl použit 1% roztok Paraloidu B72 v xylenu.

#### 6.5.13 Zpětné osazení na původní místo

Při transportu plastiku chránilo hned několik opatření. Prvně byly k sobě pevně fixovány dolní končetiny. Prostor mezi nimi byl vyplněn na míru vyřezaným polystyrenem, který doplnila dokonale vytvrzená montážní pěna. Záměrně byl použit mírný nadbytek, aby do-



šlo k částečnému obemknutí nohou a vytvoření pevnější fixace i rozsáhlejší ochrany povrchu plastiky. Kvůli zabránění styku povrchu polychromovaného štku s montážní pěnou byly nohy pečlivě izolovány silnější igelitovou folií. Byla také (částečně podle vzoru jiných horníků z grotty) vytvořena podstavná plocha pod chodidly transportované plastiky z dřevěné desky. Vytvořili jsme tím stabilnější fixaci nohou a zároveň umožnili lepší manipulaci se vztyčeným horníkem. Takto nachystaný horník stále ještě uložený na zádech na polstrované pracovní ploše, byl pomocí šesti párů rukou přesunut o cca 1 m na vedlejší transportní podložku. Ta byla vytvořena z dřevěné palety s měkkým lůžkem ze slaměných matrací. Po přesunu horníka na paletu byly přidány po stranách drobné klíny obalené v měkkých hadrách zabraňující nakulení horníka na stranu. Nakonec jsme plastiku přikurtovali měkce podloženými pevnými popruhy k samotné paletě a přenesli v celku do přistavené dodávky. Autem byl horník dopraven k vchodu do saly terreny z Podzámecké zahrady. Dále byl opět ručně ještě v lůžku na paletě přenesen až pod lešení, kde již byl nachystán uvnitř lešení prostor pro vyzvednutí plastiky do horního patra lešení ruční kladkou. Horník byl vytažen již ve vzpřímené poloze. V horním patře lešení byl za pomoci šikmých plošin a vyztužených nohou podložených dřevěnou deskou postupným kymácivým tempem dopraven zhruba do míst, kde před transportem stál. V tomto momentě byla odstraněna dřevěná deska z pod nohou horníka zároveň s částí výztuže mezi dolními končetinami. Tak byl horník umístěn na značky vytvořené při rozebrání na podstavné ploše. Jeho sklon a přesná pozice byly doladěny podle fotografií pořízených před restaurováním.

Pro ukotvení a fixaci plastiky v oblasti chodidel s podložkou z umělého skaliska byla použita rychle tuhnoucí směs Vicatu (románského cementu), hašeného vápna a písku.

## 6.6 Seznam použitých materiálů a technologií

- vysavač
- štětec s dlouhým chlupem
- měkké nekovové kartáčky
- houbička wallmaster
- houbička wishab
- vatové tampony
- skalpel
- injekční stříkačky a jehly
  
- disperze Dispersion K9 v koncentraci 2,5 %
- CaLoSiL® IP-5 (5 g/l nanočástic v isopropanolu; IBZ-Salzchemie GmbH & Co.KG)
- ZFB 10 g/l (nanočástic v isopropanolu)
- MBN Nanomaterialia S.p.A. 10–20 g/l (nanočástic v isopropanolu)
- inhibitor koroze FerroGard® 903 (směs amino-alkoholu a anorganických látek; fa SIKA)
- Ledan TA1 (D2)
- vápenná moučka

- dvousložkové polyesterové lepidlo a tmel
- čepy z pevných svazků skelného vlákna (zdrsněných pro lepší mechanickou fixaci)
  
- přírodní měkce pálené, hašené a uleželé vápno
- Tradical® PF 80 (pojivo složené ze vzdušného bílého hašeného vápna [85 %] a hydraulických pojiv [15 %]; Lhoist – BCB Balthazard & Cotte Batiment)
- Vicat (románský cement)
- vápenná moučka
- přírodní křemičitý písek, sklářské jemné písky typ STJ 12 (0,063–0,315 mm) – Sklopísek Střeleč a.s.
- přírodní písky (drť z lomu v Hořicích)
- akrylátová disperze PRIMAL™ AC 35 (Kremer Pigments Inc. NYC)
  
- Paraliod B72 3% a 1% roztok v xylenu (před a po retuši)
- směs anorganických pigmentů Bayferrox (černá, okr zlatý, cihlová červeň, akvamarínová modř a zem zelená)

## 6.7 Výčet ztrát na památce

Získali jsme poměrně přesnou představu o původní barevnosti plastiky horníka na úkor ztráty druhotné barevné úpravy povrchu, která nerespektovala předchozí barevnost ani způsob stínování, ale měla za úkol zejména zakrýt nepůvodní plastické retuše a celkové poškození plastiky společně s částečnou ztrátou původní barevnosti.

Ztrácíme také většinu nepůvodních doplňků, které zakrývaly původní polychromii a znemožňovaly opětovné správné sesazení a slepení jednotlivých částí plastiky.

Odejmulí jsme zkorodované původní kovové armatury, protože způsobily závažné statické poškození společně s degradací a rozpadem hmoty štuky.

## 6.8 Doporučený režim památky

### 6.8.1 Sala terrena

#### 6.8.1.1 Stabilizace klimatu

*Většinou byl stavitel velmi zběhlý v této problematice vlhkosti a nějakým způsobem problém s ní vyřešil, ovšem většinou jsou tyto nenápadné pomůcky časem stavebními úpravami spojenými s neznalostí tohoto křehkého vyváženého řádu narušeny či zcela odstraněny. S vnitřním klimatem velmi úzce souvisí živostnost památky a každý příliš zavlhčovaný objekt je ohrožen, i když do něj přímo nezatéká. Hlavním problémem se tak stává kolísání teplot, vlhkosti a rosného bodu v prostoru nebo jen v některých jeho částech.*

– **monitoring vlhkosti, teploty a rosného bodu** již v sale terreně běží druhým rokem a tak jsou první výsledky měření ze dvou dataloggerů z celoročního cyklu, které byly umístěny

nad vstupními portály do ústředního sálu (nedochází zde k viditelnému výraznému srážení nebo poškození vlhkostí); dalším krokem by mělo být vytipování dvou míst – postiženého vlhkostí a bezproblémového – a pak porovnat rozdíly dat nastřádaných v průběhu jednoho roku, díky kterým dochází v postiženém místě k výraznějším poškozením; k tomuto účelu by se aktuálně hodila „Hornická grotta“ a to oblast v místě nejhůře poškozených horníků – tedy např. v blízkosti restaurovaného horníka (těsně pod klenbou ve výšce 6m) nebo cca 2m nad úrovní podlahy ve štole s horníkem přímo naproti vchodu do grotty. Opačný případ bez viditelného poškození vlhkostí je např. u dvou horníků vedle dřevěné boudy (přes 3 metry nad podlahou grotty).

– **pokus o (alespoň částečné) odvodnění podloží** – po předchozím archeologickém a hydrogeologickém průzkumu a na základě analýzy vývoje mikroklimatu v závislosti na roční době a provozních podmínkách

– jednou z možností je obnova příkopu (anglický dvorek – i krytý), který může bránit vzlídnání vlhkosti nebo alespoň značnou část vlhkosti odvést od základů zdiva jinam (ovšem pozor na riziko náhlého vysušení, pokud se jedná o hlavní zdroj vlhkosti)

– Bohuslav Fuchs a Josef Němec z brněnského střediska Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů (SÚRPMO) v minulosti vypracovali asanační plán historického jádra (1956–1959), kde se již zmiňuje i možnost obnovení vodního příkopu<sup>95</sup>

– větrání pomocí přirozené vnitřní cirkulace vzduchu v zámku (bez otvírání velkých francouzských oken přímo do Podzámecké zahrady) = využít existujícího, ale nefunkčního vodního systému (znamenalo by to prozkoumat stav vodního potrubí vedoucího do přízemí zámku – pravděpodobně k vodní nádrži), obnovit propojení s vinným sklepem (dnes pouze malý kruhový větrák – funkční?), odstranit zasklené okno i dveře vedoucí do přízemí zámku, případně vytvořit nový podzemní tunel, který vzduch před vniknutím do prostor sály terreny ochladí (mohl by také procházet skrz hmotu venkovního schodiště do „Hornické grotty“ a na opačné straně v grottě Apollónově mít protějšek ve vodovodním nefunkčním potrubí do přízemí zámku), s těmito opatřeními by ale musela souviset i níže zmíněná výměna či revize oken do Podzámeckých zahrad, aby nedocházelo k průniku teplého vzduchu vlivem netěsnosti oken atd.

– nebo alespoň větrat na jaře pouze v nočních hodinách (cca od 18–19 hodiny večerní do 10 hodiny ranní) anebo až na podzim (nejlépe je začít větrat až 1. srpna) – nevhodné větrání je devastující zejména pro bezprostřední okolí otevřených oken (okenní špalety) a místa v okolí portálů (oddělujících jednotlivé prostory sály terreny) kolem kterých také příležitostně při vytvoření průvanu proudí ohřátý vzduch

– **zazimování objektu** by mohlo také umožnit dřívější počátek jarního větrání prostor; teplota by v objektu v zimě správně neměla klesat pod hodnotu +8 °C, protože pokud jsou takto zahřáté zdi (ne pouze vzduch), tak můžeme (přes noc) začít větrat už v březnu;

---

<sup>95</sup> Nabízí se zde také reálná možnost, že zmizelé plastiky ze zahradního parteru rozprostírajícího se před salou terrenou a další použitelné materiály z výzdoby zahrad byly částečně „pohřbeny“ na dně vodního příkopu při jeho zasypání.

- v případě funkčních vodních hrátek by **zazimování** bylo v zimě dokonce nutností, takže k němu mohlo i v minulosti docházet (ovšem dostatečnou izolaci mohly vytvářet už samotné zdi sousedící s exteriérem, které měly původně jen velmi drobná okna)
- **okna a dveře do zahrad** – možno uvážit výměnu (nebo jen komplexní revizi), výměna by mohla mimo jiné usnadnit (v současném stavu velmi problematicky proveditelný) systém „nočního“ a sezónního větrání (okna kvůli vsazeným sítím proti hmyzu nelze při větrání libovolně otvírat a zavírat)
- **částečná regulace** společenského a komerčního **využívání prostor** (mohou způsobit náhlé zahřátí a zavlhčení prostor)
- **revize zahradní fasády, svodů od okapů** (kvůli riziku zatékání vody do zdi) a **statiky podlah** (kvůli riziku propadu i hromadění spodní vody spojené se vzlínáním zejména do „Hornické grotty“)

#### 6.8.1.2 Pokračování restaurátorských průzkumů

- následně **restaurováním dalších dílčích součástí výzdoby** – např. některá socha v nice, mramorová busta, keramická mozaika atd. (= vlastně třetí, prohloubená fáze restaurátorského průzkumu)
- zkoumání možností prezentace a interpretace grott a celé saly terreny jako celku s využitím invazivních metod spojených s poznáním a zkušenostmi získanými na dílech a celcích podobného charakteru, které by mělo vycházet z dochovaného stavu změněného v průběhu života památky

#### 6.8.1.3 Postupné komplexní restaurování po jednotlivých místnostech

- spolupráce restaurátorů kamene, malby, keramiky, dřeva i kovů

### 6.8.2 Hornická grotta

K prostoru Hornické grotty se samozřejmě vztahují všechny výše zmíněné možnosti aplikované na celý prostor saly terreny.

Dále by měla postupně vznikat klimatická mapa prostor s popsáním zdrojů vlhkosti, míst, kde dochází ke kondenzaci vody na povrchu, jejího vlivu na materiály použité pro výzdobu grott i s posouzením způsobu a nutnosti restaurátorského zákroku u jednotlivých materiálů i poškozených oblastí.

#### 6.8.2.1 Zásadní role mezioborové spolupráce při restaurování

petrolog – odlišné požadavky jednotlivých druhů hornin na materiály a použité technologie při konzervaci či restaurování

klimatolog – možnosti stabilizace klimatu, které jsou u staveb tohoto typu omezené

technolog – redukce obsahu solí ve zdivu, kameni, štuku, keramickém střepe, technologie konzervování, zpevňování, fixace materiálů k různým podkladům atd., případně možnosti odstraňování zákalů na keramických glazurách (sousední sál s keramickou mozaikou)

Restaurátoři pak na základě výsledků jednotlivých průzkumů řeší volbu vhodných postupů a materiálů pro konzervaci a restaurování.

### 6.8.3 Figurální plastiky

Přednostně by měl proběhnout detailnější průzkum spojený s restaurátorským zákrokem ve třech oblastech „hornické grotty“. První oblast se nachází v místě restaurovaného horníka, kde pravděpodobně dochází ke kondenzaci vzdušné vlhkosti. Nabízí se i další možnost průsaku vody z kanalizace vedoucí za zdí grotty ve hmotě venkovního schodiště cca ve výšce 2–3 metry nad úroveň podlahy prostoru. Jako naléhavější případy můžeme tedy označit druhého horníka stojícího u protější kliky rumpálu u již restaurovaného štuku. Byl na něm proveden vizuální průzkum, který potvrzuje domněnku o podobném poškození se sítí prasklin ve hmotě štuku, která se objevuje zejména v oblasti horních i dolních končetin. Zde jsou stále vloženy původní železné čepy, které štuk rozvírají a trhají od samotného jádra. Hrozí tedy odlomení částí štuku, ke kterému došlo u vedlejší plastiky.

Další kritické místo se nachází pod zmíněnou dvojicí naproti vchodu do grotty. Jedná se o nejvíce zvlhčené místo ve spodních partiích, kde se stále ještě nachází klečící horník ve štole. Ostatní tak nízko položené štole jsou již prázdné. Umělé skalisko v jeho okolí je značnou část roku zvlhčené a při jeho vysychání dochází k rozsáhlému krystalizování anionů vodorozpustných solí na povrchu pórovitého kamene i spárovací malty, která postupně odpadá a kupí se pod skaliskem. Samotný horník již přišel o značnou část původních i druhotných polychromií. Barevná vrstva na štuku práškovatí a opadá. K restaurování tohoto horníka má smysl přistoupit pouze v případě, že nebude navrácen do stejně nepříznivého prostředí. Máme tím na mysli buď provizorní místo jinde v grottě, které bude mít příznivější klima (méně vlhkosti) nebo prozatimní uskladnění zcela mimo prostor saly terreny v lépe vyhovujícím prostředí.

Poslední závažnější ohrožení se objevuje v podobě dvou již hodně starých (pravděpodobně původních) a vyschlých dřevěných rumpálů, na kterých visí dva horníci. Na místě je doporučení nechat provést průzkum dřevěných prvků a zejména těch, které sami nesou cca 70 kg těžkou štukovou plastiku zavěšenou na kovové tyči.

K doporučením bychom připojili i kontrolu kanalizačního potrubí vedoucího pod venkovním schodištěm. V těchto místech je také sveden okap ze střechy do odtokového kanálu, který by mohl být někde narušen a propouštět dešťovou vodu. Určit zdroj vlhkosti není snadné, ale skalisko pod horníkem (naproti vchodu do grotty) je tak značně poškozené vlhkostí a krystalizací vodorozpustných aniontů solí, že je téměř jisté prosakování vody i z jiných zdrojů než jen vztlínající vlhkosti.

V budoucnu by měly být velmi důležité snahy klimatologa o ustálení klimatických podmínek – vlhkost, teplota a rosný bod.

Obecně vzato by se tedy před restaurováním dalších – podle vizuálního průzkumu méně poškozených a výše nezmíněných – horníků mělo přednostně řešit nevhodné klima a sezónní nadměrné zavlhčení prostor celé saly terreny.

#### **6.8.4 Následná péče a možnosti budoucí prezentace grotty**

Podmínkou provedení všech výše popsanych kroků je následná dlouhodobá péče (spojená s preventivními restaurátorskými zásahy) a monitoring objektu, který již probíhá.

Dále je nezbytné zamyslet se nad možnostmi prezentace grotty a celé saly terreny jako celku. Vhodný by tedy pravděpodobně byl pokud možno co nejméně invazivní zásah, jenž by zachoval co nejvyšší vypovídací hodnotu památky, a tím i vysokou míru autenticity. Neměli bychom ovšem opomíjet další důležité hodnoty památky, jejichž udržení s sebou může přinést komplexnější restaurování i určité další úpravy současného vzhledu.

V praxi to bude pravděpodobně znamenat rozsáhlé prozkoumání použitých materiálů a společně s jejich určením i obecné zařazení jednotlivých částí výzdoby do dobových souvislostí. I když se ovšem podaří rozpoznat jednotlivé „etapy“ v životě této památky, už teď můžeme říci, že ji nebudeme již schopni uvést do vzhledu a stavu věrnému době jejího vzniku. Mnoho částí již chybí a bezpočet původních materiálů předchozí restaurátoři druhotně použili k opravám poškozených partií umělých skalisek (např. pálená taška, úlomky štukového horníka apod.). Zcela jistě přidali i materiály, barvy a tvary nové, které ne zcela věrně napodobují výzdobu původní (jak se dochovala do doby oprav), ale dnes již mají také nenahraditelnou výpovědní hodnotu o životě památky (např. některé žíly vytvořené v barvě i kameni, atd). Tímto napodobováním originálu nám zanechali mimo jiné doklad o tom, jakým způsobem grottu s horníky ve své době viděli a chápali oni, a které hodnoty upřednostnili před jinými. Můžeme se z toho dnes poučit a pokusit se o jakousi syntézu původní myšlenky s pozdějšími opravami, kterou zakonzervujeme a doplníme ji malým dílem také o dnešní pohled na grottu a vlastně i celou salu terrenu, aby působila jako jeden harmonický celek.

S původní myšlenkou bude pravděpodobně souviset například obnovení původní barevnosti horníků, jejich chybějících částí a částečně i způsobu stínování. S tím velice úzce souvisí i obnovení lesků některých materiálů nebo napodobení původního osvětlení prostoru grotty.

V podstatě by uskutečňování všech těchto cílů mělo začít laboratorními a jinými průzkumy a dále pečlivým a odborně vedeným úklidem grotty, kde bude prozkoumán každý záhyb, prolákлина, dutina, štola, podlaha atd. Zde se všude nachází nejen spousta prachu, odrolených malt a hornin, ale také podstatné části výzdoby grotty, které nám mohou přinést další podstatné informace. Na druhou stranu mohou tyto úlomky být prospěšné i ve smyslu zamezení zbytečného aplikování invazivního průzkumu (odebírání vzorků např. hornin či malt) na dosud „držící“ výzdobě grotty.

## 7 ZÁVĚR

Diplomová práce přináší popis, analýzu a výsledky soustavného restaurátorského průzkumu saly terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži a pilotního restaurátorského zásahu na jedné z plastik „Hornické grotty“. Kromě toho se pokouší zasadit uměleckou výzdobu saly terreny do umělecko-historického, technologického a výtvarného kontextu.

Počáteční neinvazivní restaurátorský průzkum sochařské výzdoby tří sálů kroměřížské saly terreny, provedený na konci jara 2010, znamenal získání základních vstupních dat. Nejdůležitějším výstupem tehdy byly informace o současném stavu a dochování výzdoby spojené s vytipováním plastických prvků, které naléhavě potřebují záchranný konzervační zákrok spojený s restaurováním. Za pomoci mobilního malého lešení tak byly z bezprostřední blízkosti prozkoumány všechny pískovcové i mramorové skulptury a štuková výzdoba (s hranicí dosahu nad vrcholky pilastrů s dvojicemi putti, trojaiony a postavami malých Tritonů s vodními nymfami). Nebylo vynecháno ani posouzení závažných poškození keramické glazované mozaiky na stěnách sálu s touto výzdobou. Už tehdy mělo dojít také k průzkumu Hornické grotty, ovšem zabránil tomu průsak spodní vody, který při jarních povodních změnil téměř celou podlahu grotty v souvislou vodní plochu. V Apollónově grottě průzkum proběhl již dříve v roce 2008, a jeho výsledky tak byly k dispozici.<sup>96</sup> Součástí prací byla nejen fotografická, plánová a kresebná dokumentace, ale také základní očištění povrchu pískovcových soch a mramorových bust. V průběhu jednoho měsíce (přelom května a června během záplav) byl navíc detailněji vizuálně zkoumán výskyt a srážení vlhkosti v celém prostoru saly terreny.

Proběhla revize a rozšíření dosavadních umělecko-historických a historickotechnologických poznatků. Nebyly sice nalezeny žádné signatury, ale i tak byly potvrzeny dřívější poznatky Martina Pavlíčka společně se zcela novým připsáním některých pískovcových soch francouzskému sochaři Jeanu Baptistovi Dieussardovi. Proběhl také pokus o teoretickou rekonstrukci autentického stavu památky a její materiálové skladby. Informace tak byly doplněny i o další důležité detaily, týkající se např. vzhledu původních barevných povrchových úprav pískovcových soch apod.

V konečném výsledku vznikla základní koncepce následujících restaurátorských zásahů a obecný návrh postupu prací, který by do budoucna napomohl vytvořit systematický plán oprav a údržby celého prostoru.

V létě téhož roku 2010 následovaly „komentované restaurátorské prohlídky“ saly terreny pro laickou veřejnost. Samotné opakované navracení do prostor saly terreny a otázky návštěvníků mně taky částečně napomáhaly vytvářet nové úhly pohledu a téma k zamyšlení.

---

<sup>96</sup> Werkmann, L.: *Restaurátorský průzkum a projekt restaurátorského zásahu. Kroměříž – Arcibiskupský zámek. Neptunova grotta*. Olomouc 2008. – V titulu i textu zprávy restaurátor zaměnil ikonografii Apollónovy grotty a mylně ji označil jako „Neptunovu“.

Další snahy o popularizaci a seznamování širší veřejnosti se zámeckou salou terrenou – jak po uměleckohistorické a ikonografické stránce, tak ve smyslu poznání procesu stárnutí a restaurování různých materiálů – probíhají v současné době v rámci vznikajícího programu „PATRIMONIA“. Jako zaměstnanec Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, v.v.i., připravuji exkurze a přednášky pro studenty středních škol společně s poskytováním odborných konzultací. Mám tak i do budoucna určité předsevzetí (a možnost) se do prostor saly terreny kroměřížského Arcibiskupského zámku vracet a dále pokračovat v zahájené analýze a snahách o interpretaci. Bude-li do budoucna příznivější i ekonomická situace správy zámku, budu ráda pokračovat i v samotných restaurátorských pracích.

Během pracovní pauzy v Kroměříži jsem restaurovala jednu z barokních plastik z polychromovaného štku v kapli sv. Isidora v Křenově (1705–1727) poblíž Svitav. Křenovskou kapli s Kroměříží poprvé spojil Martin Pavlíček, který nadhodil myšlenku o autorství štukové výzdoby z rukou Jeana Baptisty Dieussarda. Zatím sice průzkumy a práce v kapli nepotvrdily (a ani přímo nepodporují) tuto tezi, ale přece jen zde určitá spojitost je – i když ovšem jiného druhu: přinejmenším v podobnosti některých dekorativních štukových detailů (zejména hlaviček andílků v kupoli) s rukopisem velmi blízkým dílně jiného kroměřížského protagonisty Baldassara Fontany.

Další spolupráce v Kroměříži pokračovala pilotním restaurátorským zásahem na štukové polychromované plastice *Stojícího horníka*, která byla nejvíce poškozena. Následoval ještě průzkum celé grotty v rámci stáže projektu PPP PRO ve spolupráci s dalšími studenty.<sup>97</sup> Shrňeme-li poznatky z těchto průzkumů, restaurování a diskuzí, tak výsledkem je množství nových informací o použitých technologiích, stavu dochování a zvážení různých možností budoucí prezentace celé grotty i saly terreny.

Práce obsahuje kromě praktické části i stručné přehledové kapitoly věnované obecněji architektuře a výzdobě grott ze středoevropského okruhu, jejich širšímu kontextu a italskému východisku. Tady je přínosem hlavně srovnání s kroměřížskými grottami, a to jak v celkové koncepci, tak v nejmenších detailech – počínaje autorským pojetím a konče zajímavými prvky z pozdějších oprav, osvětlujícími rozdílné památkové přístupy.

Druhá část teoretického textu patří dílu italského štukatéra Baldassara Fontany. Vznikl zde výběrový výčet jeho moravských prací v oboru polychromovaného štku. Navštívila jsem několik interiérů vyzdobených jeho dílnou a snažila se hledat společné i rozdílné prvky jak v barvě, tak i v tvarosloví štuků. Omezena jsem byla spíše tím, že poměrně mnoho prací Fontana realizoval v polském Slezsku. Celistvý přehled prací dochovaných na Moravě i tak umožnil o něco detailnější poznání sochařských rukopisů jeho dílny, identifikaci oblíbených motivů a obvykle užívané barevnosti.

Posledním teoretickým bodem práce je krátký text věnovaný pozoruhodnému dílu francouzského sochaře Jeana Baptisty Dieussarda, kterému jsem na základě detailní formální analýzy nově připsala pískovcové sochy ze schodiště saly terreny a z Apollónovy grotty. Tím bylo podstatně rozšířeno poznání moravské části jeho tvorby.

---

<sup>97</sup> BcA. Ema Medková a BcA. Jiří Kudrna.



## 8 SEZNAMY ZKRATEK, PRAMENŮ, LITERATURY, VYOBRAZENÍ A PŘÍLOH

### 8.1 Seznam použité literatury

Bartůňková, L.: *Grotty v období renesance a baroku ve střední Evropě se zaměřením na Českou republiku*. Diplomová práce, UPCE, Fakulta Restaurování, Litomyšl 2010.

Bartůňková, L.: *Portfolio*. Litomyšl 2008.

Bartoš, D.: *Kaple sv. Isidora v Křenově a její sochařská výzdoba*. Bakalářská práce, UPCE. Litomyšl 2012.

Bayer, K. – Vyskočilová (Tišlová), R.: *Průzkum stavu solí a vlhkosti transferované zdi omítek transferované zdi sanační omítky*. Litomyšl 2003.

Benocci, C.: *Lo stucco e l'acqua nella villa Doria Pamphilj a Roma: scelte tecniche a rischio, processi di trasformazione e interventi storici di manutenzione della fontana di venere di Alessandro Algardi e della stanza dell'organo di Francesco Nicoletti*. In: *Lo stucco*. Cultura, Tecnologia, Conoscenza. Venezia 2001.

Bláha, J. – Waisserová, J.: *Restaurování maleb a štuků na zámku Kratochvíle*. In: *Arte-fakt*, VI. sborník konference, str. 18–25.

Brandi, C.: *Teorie restaurování*. Kutná Hora 2000.

Čermák, F.: *Posouzení stavu objektu „voliéra“ v zahradě Valdštejnského paláce v Praze a způsob jeho sanace*. Praha 2001.

Čiháková, J. – Muchka, I.: *Obnova takzvané Velké grotty Valdštejnského paláce v Praze*. In: *Zprávy památkové péče*, ročník 71. 2011, číslo 1.

Čiháková, J. – Müller, M.: *Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze*. In: *Průzkumy památek XVI – 2/2009*. Praha 2009, str. 113–136.

Čiháková, J. – Müller, M.: *Rozvržení areálu Valdštejnského paláce v Praze*. In: *Průzkumy památek XVI – 2/2009*. Praha 2009, str. 173–191.

Daniel, L. – Perůtka, M. – Togner, M. (ed.): *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*. Kroměříž 2009.

Dvořák, M.: *Katechismus památkové péče*. Praha 2004.

Eliade, M.: *Kováři a alchymisté*. Praha 2000.

Fabiánová, B. (red.): *Uherčice – příběh zámku na hranici*. NPÚ Brno, 2005.

Hošek, J.: *Zahrada Valdštejnského paláce, objekt „Voliera“*. *Materiálový průzkum*. GEMA ART, spol. s.r.o. Praha 2001.

Hřebíčková, B., A.: *Recepty starých mistrů aneb malířské postupy ve středověku*. Brno 2006.

Chlíbec, J.: *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*. Praha 2011.

Jakubec, O. – Perůtka, M. (ed.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Díl 3. Historie a kultura*. Olomouc 2011.

Janoušek, K.: *Text pro průvodce*. Police 2010.

- Justa, P. – Fučík, Z. – Mochánová, P.: *Výsledky přírodovědného průzkumu krápníkové stěny ve Valdštejnské zahradě v Praze*. GEMA ART GROUP a.s. Praha 2007.
- Justa, P. – Korečková, M. – Živný, J.: *Valdštejnský palác. Grotta. Restaurátorská zpráva*. Gema Art, spol. s.r.o. Praha 2000.
- Kaše, J.: *Definice pojmu „Trofeje“*. Soukromý archiv autora. Litomyšl 2010.
- Kocián, I.: *Sala terrena kroměřížského zámku*. Diplomová práce Katedry dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2002.
- Koller, M.: *Künstliche Grotten und ihre Erhaltung*. In: *Arx*, 18.1996, 1, s. 25–28
- Koller, M.: *Zur Typologie und Entwicklungsgeschichte der Farbe in der Stukkatur des 16. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Österreichs*. In: Albrecht, H., J.: *Von Farbe und Farben: Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*. Zürich 1980. str. 92–94.
- Kotlík, P.: *Přírodovědný průzkum krápníkové stěny Valdštejnské zahrady v Praze*. Praha 1998.
- Kotlík, P. a kolektiv: *Stavební materiály historických objektů: materiály, koroze, sanace*. Praha, 1999.
- Koval, J. (překladatel): *Řím. Společník cestovatele*. Praha 2009.
- Křížová, K.: *K výzdobě interiérů zámku Lnáře*. In: *Zprávy památkové péče*, ročník 62, č. 2. 2002, str. 31–34.
- Křížová, K.: *K dalším částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči*. In: *Zprávy památkové péče*, ročník 66, č. 4. 2006 str. 337–340.
- Kudrna, J. – Medková, E. – Perůtková, P.: *Restaurátorský nedestruktivní průzkum architektury „hornické“ grotty ze saly terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Olomouc 2013.
- Líbal, D. – Beisetzarová, M. – Flodrová, M.: *Kroměříž, historické jádro. Stavebně historický průzkum*. Strojopis. Praha 1958. (NPÚ, ú. o. p. v Kroměříži, inv. č. 239).
- Máchalová, J.: *Příběhy slavných italských vil*. Praha, 2010.
- Maxová, I. (rec): *O historii a metodikách restaurování a konzervace polychromovaných skulptur*. In: *Zprávy památkové péče*, ročník 59, č.1, 1999, str. 47–48.
- Maxová, I.: *Pokus o rekonstrukci posloupnosti barevné úpravy povrchu kamenosochařských děl na základě mikroskopického průzkumu vzorků barevných nátěrů*. In: *Zprávy památkové péče*, LIX, č. 4, 1999, str. 114–126.
- Měchura, P. – Lábus, L.: *Jízdárna Pražského hradu*. In: *Zprávy památkové péče*, ročník 70, číslo 5. Praha 2010. str. 337–342.
- Michlovská, N.: *Grotta v české architektuře 17. a 18. století*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Olomouc 2010.
- Michna, Š.: *Koroze a ochrana materiálů. Učební text určený pro prezenční studium*. Fakulta výrobních technologií a managementu Univerzity J. E. Purkyně. Ústí nad Labem 2008.

- Mlčák, L.: *K ikonografii barokní štukové výzdoby kapitulního děkanství v Olomouci*. In: Zprávy památkové péče, ročník 61, č. 6. 2001, str. 165–170.
- Müllerová, M.: *Restaurování dekorativního štukového stropu sálu v přízemí kroměřížského zámku*. In: Zprávy památkové péče 67, 2007, s. 217–219.
- Nejedlý, V. – Kopecká, I.: *Průzkum historických materiálů. Analytické metody pro restaurování a památkovou péči*. Praha 2005.
- Nejedlý, V.: *Diskuse o způsobech retuše poškozených míst nástěnných maleb*. In: Zprávy památkové péče č. 67., roč. 2007.
- Nejedlý, V.: *Pojem patina při restaurování kamenosochařských památek*. In: Zprávy památkové péče, roč. 59, 1999, č. 1, s. 1–10.
- Nejedlý, V.: *Retuš výtvarných děl*. Sborník Artefakt, 2010.
- Nejedlý, V.: *Valdštejnský palác v Praze – restaurování štukové výzdoby ze 17. století*. In: Zprávy památkové péče, ročník 64, č.1. 2004, str. 13–31.
- Novotný, J. – Justa. P.: *Návrh restaurátorského záměru. Zahrada Valdštejnského paláce v Praze. Objekt „voliéra“*. Gema art, s.r.o. Praha 2001.
- Novotný, J. – Justa. P.: *Restaurátorský záměr. Zahrada Valdštejnského paláce v Praze. Objekt „voliéra“*. Gema art, s.r.o. Praha 2001.
- Novotný, J. – Justa. P.: *Průběžná zpráva o stavu restaurování krápníkové výzdoby zdí a voliéry ve Valdštejnské zahradě*. Praha 2001.
- Olišan, J.: *Zámecká zahrada v Českém Krumlově – historie, současnost a budoucnost*. In: Zprávy památkové péče, ročník 67, č. 4. 2007 str. 267–273.
- Paukert, V.: *Dům U Jonáše v Pardubicích – restaurování a rekonstrukce štukové výzdoby na fasádě*. In: Zprávy památkové péče, ročník 57, č. 5. 1997 str. 157–162.
- Pavlátová, M. – Ehrlich, M. a kol.: *Zahrady a parky jižních Čech*. Praha 2004.
- Pavlíčková, R.: *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelkorna 1664–1695*. Disertační práce Filozofické fakulty Univerzity Palackého. Olomouc, 2001.
- Pazanelli, R. (ed.) – Schmidt, E. (ed.): *The Color of Life, Polychromy in sculpture from antiquity to the present*. The Paul Getty Museum and the Getty Research Institute, Los Angeles 2008.
- Perůtka, M. (ed.): *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*. Průvodce. Kroměříž 2011.
- Perůtka, M. (ed.): *Kroměříž. Historické město & jeho památky*. Kroměříž 2012.
- Perůtková, P.: *Dokumentace restaurátorských prací na plastice horníka z „Hornické grotty“ ze sally terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Olomouc 2013.

- Perůtková, P.: Sala terrena Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Základní čištění a dílčí restaurátorský průzkum sochařské výzdoby tří ústředních sálů (dokumentace). Olomouc 2010.
- Plotica, J.: *Návrh dalšího postupu restaurování*. Brno 2003.
- Plotica, J.: *Zpráva o monitoringu vnitřního klimatu v Rotundě za rok 2004*. Brno 2004.
- Preiss, P.: *Panoráma manýrismu*. Praha 1974.
- Pursche, J.: *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte, Technik, Erhaltung*. Würzburg, 2008.
- Ripa, C.: *Iconologia*. Řím 1603. (skenovaný pdf soubor)
- Samek, B. (ed.): *Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí*. Brno 2003.
- Schama, S.: *Krajina a paměť*. Praha 2007.
- Skalický, A.: *Zahrady a vily manýrismu*. In: Členský věstník Klubu přátel výtvarného umění. Praha 2001.
- Solař, M.: K současnému názoru na obnovu fasád historických staveb. In: Zprávy památkové péče, ročník 67, č. 5. Praha 2007. str. 375–380.
- Stehlík, M.: *Refektář františkánského kláštera v Uherském Hradišti*. Brno – Uherské Hradiště 2002.
- Šinkorová, G.: *Sochařské personifikace Dvanácti měsíců v zámecké zahradě v Lysé nad Labem*. Bakalářská práce, Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra dějin umění. Olomouc 2010.
- Šmeral, J. – Bouchal, G. – Matzke, J.: *Křenovská farnost v historii*. Jevíčko 2010.
- Štrouf, R.: *Valdštejnský palác. Praha. Grotta. Petrologicko – geochemický průzkum povrchových úprav krápníků*. Praha 2000.
- Togner, M.: *Antonín Martin Lublinský*. Olomouc 2004.
- Togner, M.: *Kameníci, zedníci a stavitelé v Olomouci 1650–1780*. In: Umění XXV. Praha 1977, str. 267–272.
- Togner, M.: *Paolo Pagani. Kresby / Drawings*. Olomouc, 1997.
- Třesohlavá Magdalena: *Problematika polychromie na kameni a její restaurování. Podoba povrchových úprav kamenných sochařských památek v exteriéru na území českých zemí a problematika jejich restaurování*. Teoretická diplomová práce, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2010.
- Uličný, P.: *Zámecká grotta v Teplicích*. In: Zprávy památkové péče, ročník 72, č. 3. 2012, str. 182–186.
- Vlnas, V. – Příbyl, P. – Hladík, T.: *Florence. Město umělců, velmožů, světců a tyranů*. Praha 2009.
- Werkmann, L.: *Restaurátorský průzkum a projekt restaurátorského zásahu. Kroměříž – Arcibiskupský zámek. Neptunova grotta*. Olomouc 2008.

Zatloukal, O. „*Et in Arcadia Ego*“. *Historické zahrady Kroměříže / Historical Gardens at Kroměříž*. Olomouc 2004.

Živný, J.: *Polychromované povrchy kamene a štuků*. In: Barevné úpravy kamene památkových objektů, seminář STOP sborník, Praha 2005. str. 37–41.

Internetové adresy:

<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-pair-of-carved-marble-busts-of-5338717-details.aspx>

<http://www.zamek-vranov.cz/prohlidky-zamku/prohlidkove-okruhy/1-okruh-zamek/sal-predku/>

[http://www.salzburg.info/cs/sights/top10/zamek\\_hellbrunn\\_a\\_jeho\\_fontany](http://www.salzburg.info/cs/sights/top10/zamek_hellbrunn_a_jeho_fontany)

<http://www.castles.cz/zamek-police/historie.html>

<http://www.obec-police.cz/zamek-police/ds-11412/p1=19456>

[http://www.vscht.cz/met/stranky/vyuka/predmety/koroze\\_materialu\\_pro\\_restauratory/kadm/pdf/1\\_2.pdf](http://www.vscht.cz/met/stranky/vyuka/predmety/koroze_materialu_pro_restauratory/kadm/pdf/1_2.pdf)

<http://www.suppl.cz/html/kamen/kamen2.htm>

<http://www.conservationregister.com/ceramic-glass.asp?id=4>

<http://www.conservationregister.com/Downloads/Ceramic.pdf>

[http://www.vscht.cz/met/stranky/vyuka/predmety/koroze\\_materialu\\_pro\\_restauratory/kadm/pdf/1\\_0.pdf](http://www.vscht.cz/met/stranky/vyuka/predmety/koroze_materialu_pro_restauratory/kadm/pdf/1_0.pdf)

## 8.2 Seznam obrazových a grafických příloh

### Vyobrazení v textu:

Obr. 1: Legenda.

Obr. 2: Jednotlivé upevnění větších kamenů, řez.

Obr. 3: Pohled zdola.

Obr. 4: Upevnění menších kamenů s většími rozestupy skob, řez.

Obr. 5: Upevnění menších kamenů s většími rozestupy skob, pohled zdola.

Obr. 6: Diagonální systém upevňování kamenů ke klenbě grotty, pohled zdola.

Obr. 7: Diagonální způsob fixace visutého kamene na klenbě, pohled z boku.

Obr. 8: Uchycení „krápníku“ pomocí menších oček na skobách, pohled z boku.

Obr. 9: Jednodušší technika „do kříže“, používaná u méně vyčnívajících kamenů, (zdola).

Obr. 10: Detail odlehčené stěny šachty s kameny uchycenými pomocí drátů ovinutých kolem železné tyčoviny (překlad).

Obr. 11: Detail upevnění kamene na zešíkmené klenbě s renesančním typem hřebíku přidržujícím drát na kameni a s použitím dvou skob k uchycení drátu po stranách.

Obr. 12: Upevnění většího kusu horniny vystupujícího plasticky do prostoru pomocí drátu, dvou skob nahoře a dalších dvou dole na stěně grotty, čelní pohled.

Obr. 13: Příklad upevňování větších kamenů na stěny umělého dolu vytvářením vodorovných pásů (stejný systém jako na klenbě).

Obr. 14: Orientační náčrt tvarů skob nalezených v grottě.

Obr. 15: Náčrt železného táhla.

### Obrazová příloha:

Obr. 1) Andrea Palladio, Půlkruhové Nymfeum na terase za vilou Barbaro v italské obci Maser. Pohled na vnější fasádu s bohatou štukovou výzdobou a fontánou v podobě ženské alegorické sošky stojící na hřebeni střechy v ose stavby s dvěma pramínky tryskajícími z jejích prsou, které dopadají na vodní hladinu. Štuk, 1550–1558.

Obr. 2) Andrea Palladio, Detail Nymfea s Atlanty po stranách vstupního portálu. Traduje se, že dvojice pochází z ruky samotného objednavatele Mercantonia Barbaro. Štuk, 1550–1558.

Obr. 3) Neznámý autor, Fontána s vysokým kamenným reliéfem říčního božstva dominující vnitřnímu prostoru Nymfea vily Barbaro. Umělý jeskynní výklenek je ponechán bez barevných povrchových úprav podobně jako na následující fotografii interiér Apollónovy grotty v Kroměřížském zámku. Pískovec a tuf, 1550–1558.

Obr. 4) Jean Baptiste Dieussard, Interiér Apollónovy grotty se sochou boha Apollóna v sale terreně Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Umělé krápníky i socha jsou ponechány bez povrchových úprav s výjimkou lokálního výskytu původní lososově červené barvy na povrchu umělých skal. Pískovec, tuf a další materiály, 1686–1695.

Obr. 5) Neznámý autor, Detail vysokého reliéfu dvouocasého lva s jehlanem a koulí jako symbol Karla z Lichtensteinu-Castelcora. Barevná úprava povrchu imituje pískovec. Apollónova grotta, sala terrena, Arcibiskupský zámek Kroměříž. Polychromovaný štuk, 1686–1695.

- Obr. 6) Giambologna (Giovanni da Bologna), Socha boha Apennina s dnes již nefunkčními vodními prvky. Zahrady vily Pratolino-Demidoff u Florencie. Kámen, tuf a štuk, 1569–1581. (<http://www.italianways.com/it/il-colosso-appennino/>)
- Obr. 7) Giovanni Battista Foggini, Grotta se sochou draka nad vstupem za Apenninovými zády. Zahrady vily Pratolino-Demidoff u Florencie. Kámen, konec 17. století. ([http://www.naturamediterraneo.com/forum/topic.asp?TOPIC\\_ID=567](http://www.naturamediterraneo.com/forum/topic.asp?TOPIC_ID=567))
- Obr. 8) Michelozzo di Bartolomeo, vila Careggi pro Cosima Il Vecchio s částí zahrady. Florencie, po roce 1429. (<http://udu.ff.cuni.cz/>)
- Obr. 9) Giulio Parigi, Pohled do sklepní místnosti v suterénu vily sloužící jako vinný sklípek postavené pro kardinála Carla de' Medici. V protější stěně se zachoval výklenek s výzdobou napodobující stěnu jeskyně. V Kroměříži na zámku měl biskup sala terrena propojenu přímo s rozsáhlými biskupskými vinnými sklepy, které sa nachází také v suterénu. První třetina 17. století. (<http://www.copia-di-arte.com/a/di-bartolommeo-michelozzo/interiorviewofthecellarvi.html>)
- Obr. 10) Detail výzdoby klenby s výjevy bakchanálií. (<http://eu.art.com>)
- Obr. 11) Detail původní podlahy z glazovaných keramických dlaždic. (<http://commons.wikimedia.org/>)
- Obr. 12) Giorgio Vasari a Bernardo Buontalenti, Grotta del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 13) Pohled do prvního a nejprostornějšího prostoru grotty s kopími Michellangelových otroků, fontánou v jejím středu a vodním kanálem po stranách. Grotta del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 14) Detail mozaikové výzdoby s výmalbou napodobující otevřený proutěný altán s průhledy do okolní přírody. Poslední místnost grotty del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 15) Mozaika je tvořena z dílků ze skla (i drahých kamenů?) a schránek mořských živočichů. Detail výzdoby v konše niky. Grotta del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 16) Detail keramických dlaždic ve tvaru velkých rybích šupin z vodního kanálu, které již nesou stopy degradace glazur. Grotta del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 17) Giotto di Bondone a Andrea Pisano, První tři patra Campanily. Florencie, bílé i barevné mramory, majolika, 1334–1337, 1343–1348.
- Obr. 18) Andrea Pisano a Gino Micheli da Castello, Geometrie a Gramatika. V pozadí reliéfů je tmavě modrá mozaika z keramických glazovaných dílků, které můžeme nalézt také ve výzdobě stěn Mozaikového sálu saly terreny v Arcibiskupském zámku v Kroměříži. Galleria d'Arte (Museo dell'Opera del Duomo). Mramor a majolika, 1337–1341.
- Obr. 19) Detail původního i druhotného uchycení plastické výzdoby krápníků nad vchodem do grotty. Exteriér grotty del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.

- Obr. 20) Alegorická ženská figura nad vstupem do grotty. Exteriér grotty del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti. Tuf, mozaika z kamínek, štuk a schránky mořských živočichů, 1583–1593.
- Obr. 21) Detail mořské fauny doplněné festony. Schránky mořských živočichů a štuk. Exteriér grotty del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 22) Detail erbu rodu Medici nad vchodem do grotty. Tuf a mozaika z kamínek. Exteriér grotty del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 23) Detail postav z červených i bílých kamínek. Interiér prvního prosotru grotty del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 24) Detail koz a postav pastýřů z červených kamínek a krápníků. Interiér prvního prosotru grotty del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 25) Detail koz z krápníků. Interiér prvního prosotru grotty del Buontalenti. Zahrada Boboli u palazzo Pitti, 1583–1593.
- Obr. 26) Bernard Palissy, Fragment z výzdoby grotty v Tuileries představující ještěrku.  
 Glazovaná keramika 1565–1567.  
 (<http://mariedulouvre.files.wordpress.com/2013/04/dscf2291.jpg>)
- Obr. 27) Bernard Palissy, Fragment z výzdoby grotty v Tuileries glazovaný střepe napodobuje oblázky. Glazovaná keramika 1565–1567. (<http://www.galerie-creation.com/>)
- Obr. 28) Bernard Palissy, Fragment z výzdoby grotty v Tuileries s otisky mušlí. Glazovaná keramika 1565–1567. (<http://www.galerie-creation.com/>)
- Obr. 30) Santino Solari, Neptunova grotta. Salcburk, letohrádek Hellbrunn, 1613–1619.
- Obr. 31) Santino Solari, Pohled na klenbu se zabudovanými tryskami, které při západu slunce vytváří svým drobným deštěm duhu. Neptunova grotta, Salcburk, letohrádek Hellbrunn, 1613–1619.
- Obr. 32) Santino Solari, Pohled na výzdobu bočních stěn Neptunovy grotty. Salcburk, letohrádek Hellbrunn, 1613–1619.
- Obr. 33) Santino Solari, Ruinová grotta. Salcburk, letohrádek Hellbrunn, 1613–1619.
- Obr. 34) Santino Solari, Benátská zrcadlová grotta. Salcburk, letohrádek Hellbrunn, 1613–1619.
- Obr. 35) Santino Solari, Grotta ptačího zpěvu. Salcburk, letohrádek Hellbrunn, 1613–1619.
- Obr. 36) Santino Solari, Grotta ptačího zpěvu, detail krápníkové výzdoby stěn. Salcburk, letohrádek Hellbrunn, 1613–1619.
- Obr. 37) Santino Solari, Grotta ptačího zpěvu, detail specifické formy trubicovitého travertinu, který byl také použit pro výzdobu grott. Salcburk, letohrádek Hellbrunn, 1613–1619.
- Obr. 38) Giovanni Battista Pieroni?, Velká grotta Valdštejnského paláce, stav v průběhu stavebních prací, detail původní klenby grotty. Praha, Augustiniánský klášter (The Augustine Hotel), 20. léta 17. století. (Čiháková, J. – Müller, M.: Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze. In: Průzkumy památek XVI – 2/2009. Praha 2009)



- Obr. 39) Giovanni Battista Pieroni?, Velká grotta Valdštejnského paláce, stav v průběhu stavebních prací, detail původní podlahy grotty. Praha, Augustiniánský klášter (The Augustine Hotel), 20. léta 17. století. (Čiháková, J. – Müller, M.: Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze. In: Průzkumy památek XVI – 2/2009. Praha 2009)
- Obr. 40) Giovanni Battista Pieroni?, Velká grotta Valdštejnského paláce, stav v průběhu stavebních prací, detail dochovaného kamenného obkladu u pat stěn. Praha, Augustiniánský klášter (The Augustine Hotel), 20. léta 17. století. (Čiháková, J. – Müller, M.: Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze. In: Průzkumy památek XVI – 2/2009. Praha 2009)
- Obr. 41) Giovanni Battista Pieroni?, Velká grotta Valdštejnského paláce, současný stav. Praha, Augustiniánský klášter (The Augustine Hotel), 20. léta 17. století. (<http://www.fodors.com/news/photos/5-best-hotel-beer-gardens.html#!1-intro>)
- Obr. 42) Giovanni Battista Pieroni?, Velká grotta Valdštejnského paláce, stav v průběhu stavebních prací. Praha, Augustiniánský klášter (The Augustine Hotel), 20. léta 17. století. (<http://www.novinky.cz/cestovani/168538-z-pivnice-svateho-tomase-na-male-strane-se-stal-hotel.html>)
- Obr. 43) Giovanni Battista Pieroni?, Valdštejnská zahrada v Praze na Malé Straně. 1623–1630. (<http://cs.wikipedia.org/>)
- Obr. 44) Giovanni Battista Pieroni?, Ptačí voliéra, Valdštejnská zahrada v Praze na Malé Straně. 1623–1630. (<http://cs.wikipedia.org/>)
- Obr. 45) Giovanni Battista Pieroni?, Krápníková stěna, Valdštejnská zahrada v Praze na Malé Straně. 1623–1630. (<http://cs.wikipedia.org/>)
- Obr. 46) Giovanni Battista Pieroni?, Malá grotta, interiér s vanou, Valdštejnská zahrada v Praze na Malé Straně. 1623–1630. (<http://cs.wikipedia.org/>)
- Obr. 47) Giovanni Battista Pieroni?, Malá grotta, podlaha v interiéru z oblázků a cihel, Valdštejnská zahrada v Praze na Malé Straně. 1623–1630. (<http://cs.wikipedia.org/>)
- Obr. 48) Obr. 45) Giovanni Battista Pieroni?, Detail vrchní části Krápníkové stěny, Valdštejnská zahrada v Praze na Malé Straně. 1623–1630.
- Obr. 49) Giovanni Battista Pieroni?, Klenba s krápníky v sala terreně, Valdštejnská zahrada v Praze na Malé Straně. 1623–1630.
- Obr. 50) Giovanni Pietro Tencalla, Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, pohled od Lví fontány. 1666–1668
- Obr. 51) Giovanni Giacomo Tencalla, Quirico Castelli a jejich dílny, Malířská a štuková výzdoba kupole rotundy v Květné zahradě. Mezi 1673–1675; přemalby František Přechek a Gustav Schmidt, 1900–1903.
- Obr. 52) Quirico Castelli a jeho dílna, Štuková výzdoba kleneb a stěn grott s mytologickou a loveckou tematikou. Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, po roce 1668.
- Obr. 53) Quirico Castelli a jeho dílna, Štuková výzdoba kleneb a stěn grott s mytologickou a loveckou tematikou. Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, po roce 1668.

- Obr. 54) Quirico Castelli a jeho dílna, Mozaiková výzdoba stěn postranních prosotr rotundy z barevných oblázků. Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, po roce 1668.
- Obr. 55) Quirico Castelli a jeho dílna, Detail štukové výzdoby stěn grotty s želvou. Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, po roce 1668.
- Obr. 56) Quirico Castelli a jeho dílna, Detail výzdoby stěn grotty ze specifické formy trubicovitého travertinu. Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, po roce 1668.
- Obr. 57) Quirico Castelli a jeho dílna, Detail mozaikové výzdoby na boční špaletě okna. Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, po roce 1668.
- Obr. 58) Quirico Castelli a jeho dílna, Michael Mandík a Jan Antonín Beck, Výzdoba grotty. Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, po roce 1668 a 1904.
- Obr. 59) Jan Antonín Beck, Satyr s husou. Rotunda v Květné zahradě, Kroměříž, 1904.
- Obr. 60) Jean Baptista Dieussard, Detail výzdoby klenby Apollónovy grotty se štukovými větvemi dubu obalených skutečnou kůrou stromu a listím z plechu. Sala terrena Arcibiskupského zámku, Kroměříž, 1688–1692.
- Obr. 61) Jean Baptista Dieussard, Detail výzdoby klenby Apollónovy grotty s polychromovaným štukovým drakem Pýthónem. Sala terrena Arcibiskupského zámku, Kroměříž, 1688–1692.
- Obr. 62) Baldassare Fontana, Satyr na klenbě Mozaikového sálu. Štuk, 1690–1692.
- Obr. 63) Baldassare Fontana a Paolo Pagani, Detail tropaionu a malovaného medailonu nad ním, který kopíruje v okrové barvě lví hlavu s vylámanými zuby. Štuk, 1690–1692.
- Obr. 64) Okruh benátského sochaře Giusta Le Court, Venuše. Sala terrena, Arcibiskupský zámek Kroměříž. Mramor, 1690–1692?.
- Obr. 65) Okruh benátského sochaře Giusta Le Court, Alegorická busta. Sala terrena, Arcibiskupský zámek Kroměříž. Mramor, 1690–1692?.
- 66 a,b) Okruh benátského sochaře Giusta Le Court, „Dvě kurtizány“. Přelom 17. a 18. století. (<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-pair-of-carved-marble-busts-of-5338717-details.aspx>)
- Obr. 67) Johann Michael Rottmayr, Sál předků zámecké rezidence ve Vranově nad Dyjí, iluzivní malba klenby, 1695. (<http://www.zamek-vranov.cz/prohlidky-zamku/prohlidkove-okruhy/1-okruh-zamek/sal-predku/>)
- Obr. 68) Baldassare Fontana?, Kartuš s výjevem ze života jednoho z předků. Štuk, monochromatická malba, 1695. (<http://www.zamek-vranov.cz/prohlidky-zamku/prohlidkove-okruhy/1-okruh-zamek/sal-predku/>)
- Obr. 69) Baldassare Fontana?, Socha předka. Pískovec a štuk, 1695. (<http://www.zamek-vranov.cz/prohlidky-zamku/prohlidkove-okruhy/1-okruh-zamek/sal-predku/>)
- Obr. 70 a 71) Baldassare Fontana?, Oválné kartuše s alegorickými výjevy. Štuk, 1695. (<http://www.zamek-vranov.cz/prohlidky-zamku/prohlidkove-okruhy/1-okruh-zamek/sal-predku/>)
- Obr. 72) Domenico Martinelli, Nádvoří zámku v Uherčicích. Přelom 17. a 18. století.

- Obr. 73) Baldassare Fontana a jeho dílna, Rozvilinová výzdoba klenby v reprezentativním sále, bílý štuk s jemně tónovaným pozadím (okr, červená). Zámek Uherčice, 1697.
- Obr. 74) Baldassare Fontana a jeho dílna, Výzdoba klenby divadelního sálu, nepůvodní povrchové úpravy, původně pravděpodobně bílý štuk se zlacenými medailony. Zámek Uherčice, 1697.
- Obr. 75) Baldassare Fontana a jeho dílna, Výzdoba stěn divadelního sálu, silné černé lemy se sytě barevným květinovým dekorem napodobující v malbě italskou techniku pietre dure, odkrytá část malby s ukázkovou retuší. Zámek Uherčice, 1697.
- Obr. 76) Baldassare Fontana a jeho dílna, Portál s dvojicí Atlantů oddělující „podium“ divadelního sálu (s dvojicí dveří po stranách výklenku). Zámek Uherčice, 1697.
- Obr. 77) Baldassare Fontana a jeho dílna, Výzdoba klenby klenutého salonu, stav po restaurování, původní? povrchové úpravy. Zámek Uherčice, štuk, 1697.
- Obr. 78) Baldassare Fontana a jeho dílna, Výzdoba klenby klenutého salonu, stav po restaurování, původní? povrchové úpravy. Zámek Uherčice, štuk, 1697.
- Obr. 79) Baldassare Fontana a jeho dílna, Výzdoba klenby kaple, stav po restaurování, původní? barevnost povrchových úprav. Zámek Uherčice, štuk, 1697.
- Obr. 80) Baldassare Fontana a jeho dílna, Výzdoba stěn kaple, stav po restaurování, původní? barevnost povrchových úprav. Zámek Uherčice, štuk, 1697.
- Obr. 81) Baldassare Fontana a jeho dílna?, Výzdoba okenní špalety. Zámek Uherčice, štuk, 1697.
- Obr. 82 a 83) Baldassare Fontana a jeho dílna?, Výzdoba okenních špalet. Zámek Uherčice, štuk, 1697.
- Obr. 84 a,b) Baldassare Fontana a jeho dílna a Innocenzo Monti, Výzdoba klenby knihovny dochovaná pravděpodobně v původní barevnosti. Premonstrátská kanonie na Hradisku u Olomouce, malba a štuk 1702–1704.
- Obr. 85) Baldassare Fontana a jeho dílna a Innocenzo Monti, Výzdoba klenby knihovny s iluzivní hříčkou malby přesahující plastický štuk. Premonstrátská kanonie na Hradisku u Olomouce, malba a štuk 1702–1704.
- Obr. 86) Baldassare Fontana a jeho dílna a Innocenzo Monti, Výzdoba okenních špalet knihovny dochovaná pravděpodobně v původní barevnosti. Premonstrátská kanonie na Hradisku u Olomouce, malba a štuk 1702–1704.
- Obr. 87) Baldassare Fontana a jeho dílna a Innocenzo Monti, Výzdoba klenby bývalé sakristie konventního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Při restaurování pravděpodobně došlo k sejmutí všech povrchových vrstev štuku. Premonstrátská kanonie na Hradisku u Olomouce, malba a štuk 1702–1704.
- Obr. 88) Baldassare Fontana a jeho dílna a Innocenzo Monti, Detail štukové výzdoby s pozdější barevnou polychromií (1730 nebo 1735). Refektář bernardinského kláštera v Uherském Hradišti, štuk a nástěnná malba, 1708.
- Obr. 89) Baldassare Fontana a jeho dílna a Innocenzo Monti, Detail štukové výzdoby s původní barevnou úpravou (zlacení, světle šedé pozadí, slonovinově bílý štuk postavi-

- ček putti). Refektář bernardinského kláštera v Uherském Hradišti, štuk a nástěnná malba, 1708.
- Obr. 90) Baldassare Fontana a jeho dílna a Innocenzo Monti, Detail štukové výzdoby klenby s pozdější barevnou polychromií medailonu (1730 nebo 1735). Refektář bernardinského kláštera v Uherském Hradišti, štuk a nástěnná malba, 1708.
- Obr. 91) Baldassare Fontana a jeho dílna a neznámý malíř, Detail štukové výzdoby s pravděpodobně původní barevnou polychromií. Zámek v Polici, bývalá knihovna. Štuk a nástěnná malba, 20. léta 18. století.
- Obr. 92) Baldassare Fontana a jeho dílna a neznámý malíř, Detail štukové výzdoby s pravděpodobně původní barevnou polychromií. Zámek v Polici, bývalá knihovna. Štuk a nástěnná malba, 20. léta 18. století.
- Obr. 93) Baldassare Fontana a jeho dílna, Detail štukové výzdoby s přemalovanou původní barevnou polychromií. Zámek v Polici, bývalá jídelna s krbem. Štuk, 20. léta 18. století.
- Obr. 94) Baldassare Fontana a jeho dílna, Detail štukové výzdoby s přemalovanou původní barevnou polychromií a rukopisem „neznámého štukatéra“ vyplňujícím kruhovou kartuš. Zámek v Polici, takzvaná „Billiardzimmer“. Štuk, 20. léta 18. století.
- Obr. 95) Baldassare Fontana a jeho dílna, Detail štukové výzdoby kaple sv. Augustina s medailonem na menze s putto typickým pro Fontanův dekor i v zámeckých interiérech. Interiér baziliky Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku. Štuk, leštěná bělá zlacení, po 1718.
- Obr. 96) Baldassare Fontana a jeho dílna, Detail štukové výzdoby kaple sv. Jáchyma. Interiér baziliky Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku. Štuk, leštěná bělá zlacení, po 1718.
- Obr. 97) Baldassare Fontana a jeho dílna?, Detail štukové výzdoby kupole s okřídlenými hlavičkami putti. kaple sv. Isidora v Křenově. Štuk, okrová povrchová úprava, po 1705–1727/?. (Hana Čobanová)
- Obr. 98) Baldassare Fontana a jeho dílna?, Detail štukové výzdoby kupole s okřídlenými hlavičkami putti a štíhlé rozviliny. Kaple sv. Isidora v Křenově. Štuk, okrová povrchová úprava, po 1705–1727/?.
- Obr. 99) Baldassare Fontana a jeho dílna?, Detail štukové výzdoby kupole s okřídlenými hlavičkami putti. kaple sv. Isidora v Křenově. Štuk, okrová povrchová úprava, po 1705–1727/?. (Hana Čobanová)
- Obr. 100) Baldassare Fontana a jeho dílna?, Detail ovocného festonu zdobící jednu z pěti nik s figurální výzdobou. Viditelné jsou nepůvodní barevné úpravy povrchu. Kaple sv. Isidora v Křenově. Štuk, polychromie se stříbřením, po 1705–1727/?.
- Obr. 101) Baldassare Fontana a jeho dílna?, Detail štukové výzdoby jedné z pěti nik s figurální výzdobou v mírně podživotní velikosti. Kaple sv. Isidora v Křenově. Štuk, polychromie se zlacením a stříbřením, po 1705–1727/?.
- Obr. 102) Neznámý autor, Detail štukové výzdoby klenby farního kostel sv. Jana Křtitele v Křenově 1729.

- Obr. 103) Neznámý autor, Detail štukové výzdoby sakristie kaple sv. Isidora v Křenově 1705–1727/?.
- Obr. 104) Neznámý autor, Detail štukové výzdoby klenby farního kostel sv. Jana Křtitele v Křenově 1729.
- Obr. 105) Simon de la Vallée, Jean de la Vallée a Jean Baptiste Dieussard, „Riddarhuset“ (Rytířský dům). Stockholm, 1641–1674.
- Obr. 106) Jean Baptiste Dieussard, Detail výzdoby střechy s alegorickými skulpturami. „Riddarhuset“ (Rytířský dům). Stockholm, pískovec, mezi lety 1662–1668.
- Obr. 107) Jean Baptiste Dieussard, Detail výzdoby střechy s alegorickou sochou. „Riddarhuset“ (Rytířský dům). Stockholm, pískovec, mezi lety 1662–1668.
- Obr. 108) Jean Baptiste Dieussard, Detail alegorické figury z hlavního schodiště v severovýchodním křídle zámku. AZ Kroměříž. Štuk, pískovec, 1690–1695.
- Obr. 109) Jean Baptiste Dieussard, Socha Apollóna. AZ Kroměříž, Apollónova grotta. Pískovec, 1688–1692.
- Obr. 110) Jean Baptiste Dieussard, Sousoší Zvěstování Panně Marii. Kroměříž, Malý val. Pískovec, 1696.
- Obr. 111) Jean Baptiste Dieussard, Socha Saturna. Kroměříž, mezzanin schodiště saly terreny. AZ Kroměříž. Pískovec, 1688–1692.
- Obr. 112) Jean Baptiste Dieussard, Socha Génia Věčnosti. Kroměříž, mezzanin schodiště saly terreny. AZ Kroměříž. Pískovec, 1688–1692.
- Obr. 113 a 114) Jean Baptiste Dieussard, Severozápadní stěna se vstupem z „Mozaikového sálu“, levá a pravá strana, Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 115 a 116) Jean Baptiste Dieussard, Severovýchodní stěna s oknem do zahrady a Jihovýchodní stěna, Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 117) Jean Baptiste Dieussard, Jihozápadní stěna (sousedící s vinnými sklepy), Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 118) Jean Baptiste Dieussard, Detail vnitřní výzdoby štoly, kde již v pravé části klenby chybí kamenný obklad. Stěny jsou z pískovcových kvádrů pojených maltou, klenba byla vynesena z cihel na dřevěném bednění, železné skoby byly umísťovány do spár ve zdivu a ty pak dále společně s měděnými dráty a maltou drží obložení kameny. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 119) Jean Baptiste Dieussard, Klenba štoly s železnou pásovinou a pískovcovými dlaždicemi, Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 120) Jean Baptiste Dieussard, Detail stropu se spouštějícím se horníkem, Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 121) Jean Baptiste Dieussard, Strop se spouštějícím se horníkem, Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 122) Jean Baptiste Dieussard, Detail podlahy s barevnými i bílými mramory, Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.

- Obr. 123) Jean Baptiste Dieussard, Detail porézního travertinu s lokálním výskytem kresby připomínající ojedinělou „rourkovitou“ variantu, která byla použita ve formě čistých trubiček v protější Apollónově grottě. Kámen je uchycen měděným drátem uchyceným po stranách kovanými železnými skobami a přímo ve středu horniny je drát pojištěný proti sklouznutí kovaným železným hřebíkem (pravděpodobně původní systém uchycení kamenů). Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 124) Jean Baptiste Dieussard, Část výzdoby z rourkovité formy travertinu použité pro výzdobu grott v salcburských grottách v Hellbrunnu.
- Obr. 125) Jean Baptiste Dieussard, Ametyst ve výzdobě stěn, Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 126) Jean Baptiste Dieussard, Detail zdiva u vchodu do vedlejšího sálu s jemnozrnným pískovcem ve středu fotografie, který je obklopen převážně hrubozrnným pískovcem / slepencem. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 127) Jean Baptiste Dieussard, Klencová forma kalcitu z hydrotermálních roztoků se shluky smetanově zbarvených vějířků, které vznikají jako výplň rudné žíly – mohou tedy odkazovat k ikonografii grotty. Může se jednat o lokalitu Jeseníky, Zlaté hory. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 128) Jean Baptiste Dieussard, Detail stropu s malými plochami osázenými plátky lesklé stříbřité slídy. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 129) Jean Baptiste Dieussard, Černá pórovitá skelná struska (odpadní pěna při výrobě skla, která se vytváří na povrchu) z které je obložena stěna grotty. Desky nepravidelných tvarů se pohybují rozměrově v rozmezí mezi 20–35cm šířky a cca 5cm tloušťky. Bílý nátěr je pravděpodobně druhotná povrchová úprava. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 130) Jean Baptiste Dieussard, Zelenavá skleněná struska. Na fotografii jsou vidět tři různé úlomky, které ukazují širokou škálu sytosti odstínů i přechod od poměrně slinutého materiálu po pórovitý (napěněný) spojený s tmavnutím (většinou hnědnutím až černáním skla). Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 131) Jean Baptiste Dieussard, Ukázka plochy na vybíhající klenbě, kde zhruba na 6m<sup>2</sup> plochy vyskládali pouze skelnou strusku vkládanou do ještě řídké malty. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 132) Jean Baptiste Dieussard, Ukázka plošně nanesené pravděpodobně pozdější výsprávky, která je vápennocementová a obsahuje jako plnivo drobné oblázky (štěrk). Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 133) Jean Baptiste Dieussard, Ukázka upevnění kamenů ke klenbě grotty po jednotlivých větších kusech i po řádcích několika menších kusů. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 134) Jean Baptiste Dieussard, Ukázka použití techniky „do kříže“ (upevnění dráty) a pravděpodobně tzv. „francouzského štku“, který se vyznačuje příměsí sádry ve vápenné maltě, která vytváří hydraulickou složku. Na fotografii jsou dobře patrné stopy po nanášení malty špachtlí. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.

- Obr. 135) Jean Baptiste Dieussard, Zděná tavící pec na vytěženou rudu se zaslepenými otvory ve zdi i ohništi v podlaze s cihlovými rámy. Prázdný otvor pod komínem byl pravděpodobně původně zakryt dřevěným bedněním. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 136) Jean Baptiste Dieussard, Štola nad vchodem do grotty s umístěnými železnými drátěnými očky po stranách, sloužících k uchycení světla. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 137) Jean Baptiste Dieussard, „Tyglíkovité“ tvary, které měly středověké nádoby používané na olej s knotem ke svícení.
- Obr. 138) Jean Baptiste Dieussard, Štukový „svícen“ s otvorem pro svíčku o průměru cca 5–6cm nalezený v proláclině. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 139 a 140) Jean Baptiste Dieussard, Příklady misek na loj, kterými se ve středověku svítilo také v dolech. Šedá miska má otvor pro palec, aby se lépe nesla, hnědá má bodec na zabodnutí do země.
- Obr. 141) Jean Baptiste Dieussard, Detail nepůvodních keramických tašek na tavící peci. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 142) Jean Baptiste Dieussard, Detail pravděpodobně původních keramických tašek tamtéž. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 143) Jean Baptiste Dieussard, Žíla zelené skleněné strusky má napodobit pravděpodobně malachyt. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 144) Jean Baptiste Dieussard, Hematit napodobující železnou rudu (?). Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 145) Jean Baptiste Dieussard, Žlutá lesklá žíla z křemene (s obsahem slíd?) má pravděpodobně napodobit zlato. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 146) Jean Baptiste Dieussard, Žíly s drobnějšími úlomky hornin vsazených do tmavé vápenocementové malty jsou přetřeny sytě červenou barvou (pozdější úprava?) napodobující originální řešení ostatních ploch skalisek. Okolní skaliska jsou pokryta pestrobarevnými povrchovými úpravami, svislý pás uschlého mechu roste na silnější vrstvě tmelu. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 147) Jean Baptiste Dieussard, Detail vyčnívajícího skaliska přidržovaného železným táhlem ke zdi za ním. V minulosti pravděpodobně došlo k plošnému druhotnému omítnutí a vtisknutí drobnějších úlomků horniny přes původní materiál umělého skaliska. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 148) Jean Baptiste Dieussard, Pohled do domečku z dřevěných prken, kde byla nalezena vrchní část trupu hurníka. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 149) Jean Baptiste Dieussard, Detail boku vyzděné stezky do štoly, která byla celá obložená kemeny, ale dnes je vidět jádrové zdivo. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.

- Obr. 150) Jean Baptiste Dieussard, Detail pórovitého kamene, který je z pravé strany otočené do grotty omítnut „francouzským“ štukem. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 151) Jean Baptiste Dieussard, Jasný důkaz o dostatečném prostoru ve štole nalevo od koně pro plastiku horníka (které jsou v mírně podživotní velikosti). Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 152) Jean Baptiste Dieussard, Detail vložených tří cihel do podlahy pod žebříkem u okna do zahrad. Tato skutečnost odkazuje na velmi pravděpodobnou možnost, že zde kdysi stál horník. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 153) Jean Baptiste Dieussard, Čelní celkový pohled, stav před restaurováním. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 154) Jean Baptiste Dieussard, Boční pohled na odlomenou část lýtka s vyčnívající zrezivělou armaturou a druhotnými sádrovými doplňky po stranách lomu, které měly částečně přidržit čep u zbylého štku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 155) Jean Baptiste Dieussard, Detail nohou s viditelnými prasklinami ve hmotě štku, nepůvodními sádrovými tmely a otvorem ve skalisku za horníkem (překrytým prknem). Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 156) Jean Baptiste Dieussard, Stav po podřezání chodidla, oddělená část držela pouzera podložce, nebyla soudržná se zbytkem plastiky. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 157) Jean Baptiste Dieussard, Při postupném odkrývání prasklin docházelo současně také k suchému čištění, které mohlo být v zadních partiích bez polychromií důkladnější (nikdy ze zadní strany otočené ke skalisku nebyly). Čištění probíhalo prvně štětcem s delším chlupem, poté měkkými nekovovými kartáčky a nakonec jsme dočistili povrch houbami Wishab. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 158) Jean Baptiste Dieussard, Odlomený fragment cípu šátku nalezený v blízkém okolí plastiky horníka. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 159) Jean Baptiste Dieussard, Detail spojovací plochy odpadlého fragmentu šátku, kde je dobře patrný rozdíl před a po čištění suchými metodami a jsou zde také vidět záseky od dlátka, kterými si štukatér hladký povrch odlitého cípu zdrsnil pro lepší adhezi. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 160) Jean Baptiste Dieussard, Detail fragmentu pravé paže s provedenými zkouškami fixování lokálně uvolněných vrstev původní polychromie. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 161) Jean Baptiste Dieussard, Detail nohou před restaurováním. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 162) Jean Baptiste Dieussard, Detail nohou, postupné odkrývání dalších (staticky závažnějších) hlubokých prasklin, které byly v minulosti zamodelovány sádrovým tmelem, který se snažil překlenout rozhraní vzniklé částečným odskočením hmoty štku od rezivějícího jádra. Tmel byl dobrušován rašplemi, což způsobilo i částečný úbytek okol-



ního originálního štku i s polychromií. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.

- Obr. 163) Jean Baptiste Dieussard, Zadní pohled na zadek horníka s viditelnými ztrátami originální hmoty štku na stehnech a silnými prasklinami, které prochází až ke koroďujícímu čepu uvnitř odlitku. Nahoře je dobře patrná dřevěná vložka, která měla zajistit společně s vrypy očkem v ploše dostatečnou soudržnost s koncem šátku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 164) Jean Baptiste Dieussard, Detail pravého ramene po sejmutí uvolněného ramene a odhalení dalších hlubokých vnitřních prasklin a stop po injektáži řídkou sádrrou. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 165) Jean Baptiste Dieussard, Odložený fragment pravé paže nalezená v blízkém okolí plastiky horníka. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 166) Jean Baptiste Dieussard, Pohled na plastiku horníka těsně po demontáži ze skaliska. Detail dutiny v odlitku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 167) Jean Baptiste Dieussard, Pohled na plastiku horníka těsně po demontáži ze skaliska, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 168) Jean Baptiste Dieussard, Trup horníka po transportu do přízemí zámku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 169) Jean Baptiste Dieussard, Stav původních železných armatur, které zkorodovaly ve štkovém jádru horníkových nohou, po vyjmutí. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 170) Jean Baptiste Dieussard, Impregnace očištěných lůžek po čepch od rzi inhibitorem koroze. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 171) Jean Baptiste Dieussard, Detail zdegradovaného železa, které zůstalo v lůžku přichycené ke štku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 172) Jean Baptiste Dieussard, Průběh snímání nepůvodních sádrových tmelů z povrchu štku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 173) Jean Baptiste Dieussard, Detail druhotně upevněné paže po vyjmutí čepu při minulé opravě. Pohledem z boku je dobře patrná velká dutina ve spoji. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 174) Jean Baptiste Dieussard, Navrtané a vyřezané otvory pro nekovový čep, které se kónicky rozšiřují. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 175) Jean Baptiste Dieussard, Detail ramene po vytmelení dutiny vápenným tmelem. Detail ramene po vsazení čepu. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 176) Jean Baptiste Dieussard, Detail obličeje horníka, který má na pravé straně již částečně sejmutou polychromii. Podobně je patrné postupné odkrývání druhotné vrstvy polychromie v okolí nepůvodních sádrových tmelů. Snímání druhotných vrstev polychromie předcházely restaurátorský stratigrafický průzkum spojený s odběrem vzorků a vytvořením sond. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.

- Obr. 177) Jean Baptiste Dieussard, Průběh snímání druhotných barevných vrstev. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 178) Jean Baptiste Dieussard, Průběh snímání, stav před dočištěním. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 179) Jean Baptiste Dieussard, Průběh snímání, stav po dočištění. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 180) Jean Baptiste Dieussard, Stav po závěrečné barevné retuši. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 181) Jean Baptiste Dieussard, Zkoušky různých zpevňovacích prostředků na lomové ploše před započítím prací. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695
- Obr. 182) Jean Baptiste Dieussard, Udržování vlhkosti na zpevňovaných místech pro lepší vyzrání vápenné nanosuspenze. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 183) Jean Baptiste Dieussard, Zpevňování převážně sádrového štku vápennou nanosuspenzí. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 184) Jean Baptiste Dieussard, Detail fragmentů (před lepením) zpevněných v ploše pomocí vápenných nanosuspenzí a vyinjektovaných prasklin Ledanem TA1 (D2). Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 185) Jean Baptiste Dieussard, Průběh lepení lýtek. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 186) Jean Baptiste Dieussard, Ukázka nových nekovových armatur se zářezy pro lepší adhezi ke štku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 187) Jean Baptiste Dieussard, Průběh lepení jednotlivých částí do celku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 188) Jean Baptiste Dieussard, Počáteční příprava na doplnění velkého tmelu v zadní části levé nohy. Okolní praskliny jsou již zatmeleny. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 189) Jean Baptiste Dieussard, Stav po dokončení plastických retuší. Detail doplněné nohy v tmelu i znovu osazeného cípu šátku. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 190) Jean Baptiste Dieussard, Celkový pohled na slepenou a doplněnou plastiku zezadu, stále ještě bez pravé paže. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 191) Jean Baptiste Dieussard, Celkový čelní pohled na plastiku po opětovném sesazení, zpevnění, dolepení, vyinjektování prasklin, zatmelení a mírné lokální fixaci původní polychromie před závěrečnou retuší. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 192) Jean Baptiste Dieussard, Celkový čelní pohled na plastiku po závěrečné barevné retuši doplněných tmelů a příliš rušivých míst. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.

- Obr. 193) Jean Baptiste Dieussard, Detail kalhot horníka před závěrečnou retuší. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 194) Jean Baptiste Dieussard, Detail kalhot horníka po závěrečné retuši a její fixaci. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 195) Jean Baptiste Dieussard, Zabezpečení horníka před transportem zpět do grotty. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 196) Jean Baptiste Dieussard, Vytažení horníka do vrchního patra lešení. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 197) Jean Baptiste Dieussard, Po odvázání a posunutí plastiky po nahnuté plošině byla oddělána fixující dřevěná deska z pod nohou a jemnou manipulací již pouze pomocí rukou byl horník osazen na původní místo. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 198) Jean Baptiste Dieussard, Celkový pohled, stav plastiky horníka po restaurování. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 199) Jean Baptiste Dieussard, Rekonstrukce inspirovaná nalezenými fragmenty stínování vytvořená grafickým programem (Adobe Photoshop). Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 200) Jean Baptiste Dieussard, Detail horníka, stav před restaurováním. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 201) Jean Baptiste Dieussard, Detail horníka, stav po restaurování. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 202) Jean Baptiste Dieussard, Celkový pohled na horníka, stav před restaurováním. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.
- Obr. 203) Jean Baptiste Dieussard, Celkový pohled na horníka, stav po restaurování. Hornická grotta, sala terrena, AZ Kroměříž. 1686–1695.

### Grafická příloha:

- Obr. 1) Detail fragmentů povrchových úprav na soše Merkura ve Vstupním sále saly terreny v Arcibiskupském zámku v Kroměříži. Jednotlivé vrstvy byly vyzorovány pouhým neinvazivním vizuálním průzkumem a tak je lze považovat za orientační. Na soše Merkura byly nalezeny tyto vrstvy: 1. světle okrová až bílá vrstva; 2. tmavě okrová vrstva; 3. hnědá vrstva s fragmenty zelenavých úprav, které by mohly poukazovat na přítomnost kovových folií (zlacení, stříbření); 4. neutrálnější barevná vrstva v šedavém odstínu okru.
- Obr. 2) Detail fragmentů povrchových úprav ze sochy Obratníku raka (Letního slunovratu) v Mozaikovém sále saly terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži. 1. vrstva je jasně světle modrá barva; 2. vrstva je světlejší zelená a 3. vrstva je tmavě zelená.
- Obr. 3) Detail fragmentů povrchových úprav pochází ze sochy Saturna na spodním mezanninu schodiště vedoucího z přízemí zámku do saly terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži. 1. vrstva je bělavá; 2. je tmavě okrová s výskytem zčernalých vrstev, což by opět značilo zlacení či stříbření a poslední je neutrálnější světle šedivá barva stejně jako u Merkura
- Obr. 4) Detail fragmentů povrchových úprav ze sochy Venuše s Kupidem v Mramorovém sále saly terreny Arcibiskupského zámku v Kroměříži. 1. a jediná vrstva zde nalezená je bílá.
- Obr. 5) Vysvětlivky
- Obr. 6) Levá část severozápadní stěny.
- Obr. 7) Pravá část severozápadní stěny.
- Obr. 8) Severovýchodní stěna s oknem.
- Obr. 9) Jihovýchodní stěna.
- Obr. 10) Zákres dělicích rovin a spojů různých odlitků vzniklých při odlévání horníků.
- Obr. 11) Zákres poškození před restaurováním: modrá pole jsou pozdější sádrové tmele, červené linie jsou hluboké praskliny.
- Obr. 12) Zákres provedených stratigrafických sond před snímáním nepůvodních barevných vrstev. Z téměř stejných míst byly odebrány i reprezentativní vzorky pro laboratorní vyhodnocení stratigrafie barevných vrstev.
- Obr. 13) Zákres umístění původních železných čepů, které byly vyjmuty. V místě šipky byl autorem vložený čep již vyjmut při předešlých opravách.

### 8.3 Seznam textových příloh

Zkoušky technologií v průběhu restaurování

Zpracovala: BcA. Pavla Perůtková

---

Chemicko-technologický průzkum barevných vrstev  
Arcibiskupský zámek, Sala Terrena, Hornická Grotta  
štuková plastika horníka

Zpracovala: Ing. Renata Tišlová, PhD., Katedra chemické technologie,  
Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice

---

Chemicko-technologický průzkum barevných vrstev z plastiky Evy ve hřbitovní kapli sv. Isidora v Křenově

Zpracovala: Ing. Blanka Kolinkeová, Katedra chemické technologie,  
Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice

## Zkoušky technologií v průběhu restaurování

### Zkoušky čištění povrchu od prachových depozitů

<i>regulované vysátí (bez dotyku)</i>	– odstraní největší nánosy prachu
<i>jemný štětec</i>	– jemně opráší vrstvu prachu
<i>jemný nekovový kartáček</i>	– na místech bez polychromie snadno dostává prach z hlubších nerovností na povrchu štku
<i>suchá vata (válení, stírání)</i>	– viditelný efekt, černý prach se chytá na vatu poměrně dobře, ale zůstává v jemných nerovnostech povrchu
<i>mokrý vata (válení, stírání)</i>	– mokrá metoda, velmi dobře čistí polychromii
<i>velmi jemná houba „saugwunder“</i>	– mokrá metoda, zůstává mírně šedivý povrch
<i>wallmaster (tupování, stírání)</i>	– mokrá metoda, zůstává mírně šedivý povrch
<i>wishab (tupování, stírání)</i>	– suchá metoda, výborné výsledky při dočišťování nepolychromovaných ploch

#### *Závěr:*

Nakonec bylo zvoleno za nejvhodnější metodu základního očištění, které proběhlo všude, formou jemného regulovaného vysátí (bez dotyku) největších nečistot a silných vrstev prachu. Místa s degradovanou polychromií byla vynechána a netýkalo se jich ani ometení jemným štětcem s dlouhým chlupem. Přednostně jsme zde polychromii fixovali k povrchu a až poté dočistili.

V druhé fázi se důkladnější čištění povrchu soustředilo na místa bez povrchových úprav, kde byl povrch kvůli nerovnostem dočišťován jemným nekovovým kartáčkem. Plošně pak pro odstranění odolnějších prachových nečistot byla použita houbička „Wishab“.

### Zkoušky zpevňování odlupujících se barevných vrstev

Pro začátek je třeba poznamenat, že většina odlupujících se krakel povrchových úprav (které nejsou příliš silné) se poměrně dobře vrací do původního tvaru a přilnou k povrchu, tudíž se neodlamují.

#### CaLoSiL Pasty (předinjektovaný CaLoSiL E-50):

Z<sub>1</sub> – řidší (cca 120–160g/l) – málo zatéká, ale na povrchu vytváří bílé zákaly, není příliš znatelný rozdíl oproti použití čisté vody

Z<sub>2</sub> – hustší (cca 250g/l) – velmi podobné řidšímu CaLoSiLu Pasty, jen logicky způsobuje výraznější zákal – bílé zákaly jsou dobře viditelné i na světlém štku a následně se špatně odstraňují – mokré čištění nepomáhá a při mechanickém čištění skalpely snímáme částečně i velmi tenkou vrstvu štku či povrchové úpravy

#### Primal AC 35 (předinjektovaný vodou s lihem):

Z<sub>3</sub> – 1% roztok – lze použít jako základní přichycení mírně se oddělujících malých krakel

Z<sub>4</sub> – 2,5% roztok – velmi dobře přichytí krakely

Z<sub>5</sub> – 5% roztok – také velmi dobře přichytí krakely, zbytečně silná koncentrace, u barevných vrstev je patrné mírné ztmavnutí

Dispersion K9 (předinjektovaný vodou s lihem):

Z<sub>6</sub> – 1% roztok – lze použít jako základní přichycení mírně se oddělujících malých krakel

Z<sub>7</sub> – 2,5% roztok – dobře přichytí krakely, ovšem Dispersion K9 obecně neprostupuje vrstvami tak dobře jako Primal AC 35 => pokud zpevňujeme místo s původní i pozdější barevnou vrstvou, které se od sebe navzájem oddělují, tak dojde obvykle jen k propojení podkladu a první vrstvy

Z<sub>8</sub> – 5% roztok – velmi dobře přichytí krakely, zbytečně silná koncentrace

Medium für Konsolidierung:

Z<sub>9</sub> – 1% roztok – malé krakely přichytí, ale místo zůstává křehčí, jednotlivé vrstvy se od sebe poměrně dobře oddělují

Z<sub>10</sub> – 2,5% roztok – lepší soudržnost vrstev k podkladu s lepší výslednou pevností místa, ale ne tak dobrá jako Dispersion K9 ve stejné koncentraci

Z<sub>11</sub> – 5% roztok – místo se jeví dokonce jako příliš ztvrdlé (křehké), nevytváří se žádný viditelný film ani nedochází k posunu barevnosti

*Závěr:*

Povrch s degradovanou odlupující se polychromií byl fixován disperzí Dispersion K9 v koncentraci 2,5 % roztoku. Fixace se soustředila pouze na místa, která vykazovala odlupující se vrstvu původních polychromních úprav. Při samotném snímání nepůvodních vrstev lokálně docházelo k dodatečné fixaci původní polychromie k povrchu štuky.

#### Zkoušky zpevňování zpráškovatělých povrchových úprav a štuky, fixace retuší

Paraloid B 72:

Z<sub>12</sub> – 1% roztok – práší se stále, minimální účinek

Z<sub>14</sub> – 3% roztok – znatelné zlepšení, uspokojivý účinek

Z<sub>15</sub> – 5% roztok – mnohem méně se sprašuje, ale dochází k mírné změně barevnosti

Nanorestorer – Ca(OH)<sub>2</sub>:

Z<sub>16</sub> – 5 g/l nanočástic – nevytváří žádný výrazný film, nebyla zaznamenána výrazná změna

Z<sub>17</sub> – 20 g/l nanočástic – aplikace proběhla 2× a během jednoho týdne byla znatelná změna, ale je možné ji přičíst i postupnému mírnému vysychání převážně sádrového štuky

Funcosil 300 HW:

Z<sub>18</sub> – žádné výrazně znatelné zpevnění

### *Závěr:*

Po částečném vyschnutí hmoty štku byla na všechny lomové plochy opakovaně aplikována vápenná nanosuspenze v různých, postupně se zvyšujících, koncentracích (5–20 g/l nanočástic Na(OH)<sub>2</sub> v isopropanolu).

### Zkoušky snímání nepůvodních barevných vrstev

skalpel – umožnil snímat i méně kompaktní materiál společně s předzpevněním

### Zkoušky injektáže štku

– všechny zkoušky byly předinjektovány vodou s lihem v poměru 1:1

Z<sub>19</sub> – Ledan TA1 (D2) – měkčí materiál, který se odlamuje po kouscích („krystalcích“)

Z<sub>20</sub> – 1:1 Ledan TA1 (D2) a Vapo injekt (fa Aqua Bárta) – tvrdší než samotný Ledan TA1, na povrchu tvrdý materiál, který se spíše sype, než odlamuje po kouscích

Z<sub>21</sub> – 1:1 Ledan TA1 (D2) a plavená křída – na povrchu tvrdší vrstva, měkčí materiál, který se ve středu sype

Z<sub>22</sub> – Vapo injekt (fa Aqua Bárta) – viditelně hrubozrnnější materiál, který je nejtvrdší a nejméně se drolí

### *Závěr:*

Injektovali jsme Ledanem TA1 (D2), který se svou tvrdostí blíží vlastnostem lepeného štku a zároveň má dostatečnou přilnavost k podkladu.

### Základní zkoušky tmelů

T<sub>1</sub> – 1:3 vápno s hrubším střelečským pískem

T<sub>2</sub> – 1:2 vápno s hrubším střelečským pískem

T<sub>3</sub> – 1:1:1 vápno s hrubším střelečským pískem a vápennou moučkou

T<sub>4</sub> – 1:1:1 vápno s hrubším střelečským pískem a sádrou

T<sub>5</sub> – 1:1:1:1 vápno s hrubším střelečským pískem, přesátým jemnějším střelečským pískem a vápennou moučkou

### *Závěrečné složení použitého tmelu:*

T<sub>6</sub> – 1:0,75:1,25:1 přírodní pálené hašené a uleželé vápno, vápenná moučka, přírodní křemičitý sklářský jemný písek typ STJ 12 (0,063–0,315 mm – Sklopísek Střeleč a.s.) a přírodní písky (drť z lomu v Hořicích)

– záměsová voda z 3% akrylátové disperze PRIMAL™ AC 35 (Kremer Pigments Inc. NYC)

– jako přísada byl do objemnějších tmelů přidáván Tradical® PF 80 (pojivo složené ze vzdušného bílého hašeného vápna [85 %] a hydraulických pojiv [15 %]; Lhoist – BCB Balthazard & Cotte Batiment)