e Monumentica

ROČNÍK VI. **2018** | ČÍSLO **1–2**



e Monumentica

ROČNÍK VI. **2018** | ČÍSLO **1–2**

© AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ
Pavel Mrověc
Jakub Ďoubal
Lucie Bartůňková
Zuzana Křenková
Veronika Pulcová
Kateřina Pulcová
Klára Schmidtová
Luboš Machačko
Alena Fecskeová
Vít Večeře
Tomáš Kupka

© FOTOGRAFIE NA OBÁLCE
Pravoslav Rada, Jindřiška Radová, architektonická spolupráce arch. Charvát.
Keramická stěna ve vstupní hale školy v Olešské ulici, 1975. Foto: Veronika a Kateřina Pulcovy, 2017

---

e-Monumentica | elektronický odborný recenzovaný časopis věnovaný tématu mezioborové spolupráce v oblasti péče o památky a kulturní dědictví

Vydává Univerzita Pardubice, Studentská 95, 532 10 Pardubice 2, IČO 00216275.

ADRESA REDAKCE: Centrum pro spolupráci v památkové péči, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Jiráskova 3, 570 01 Litomyšl

REDAKCE: Vít Večeře, Petra Hečková, emonumentica@gmail.com

REDAKČNÍ RADA
prof. PhDr. Petr Fidler (Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování), předseda redakční rady
doc. Jaroslav J. Alt, ak. mal. (Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování)
Ing. Karol Bayer (Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování)
doc. Mgr. art. Jakub Ďoubal, Ph.D. (Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování)
doc. Dr. Ing. Michal Ďurovič (Fakulta chemické technologie, Vysoká škola chemicko-technologická)
Ak. mal. Igor Fogaš (Soukromý restaurátor a soudní znalec umění)
Dott. Jana Michalčáková, Ph.D. et Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci, Fakulta filozofická)
Ing. Zuzana Slížková, Ph.D. (Ústav teoretické a aplikované mechaniky, AV ČR, v. v. i.)
PhDr. Zdeněk Vácha (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně)

© GRAFICKÁ ÚPRAVA Radka Velebilová, 2018

ISSN 1805-1944

Obsah

Recenzovaná část

s. 5 Pavel Mrověc, Jakub Ďoubal
Několik aspektů restaurování modelu fontány před budovu Rudolfina od sochaře Stanislava Suchardy

s. 18 Lucie Bartůňková
Historická graffiti jako prameny

s. 40 Zuzana Křenková, Veronika Pulcová, Kateřina Pulcová
Monumentální realizace Pravoslava a Jindřičky Radových v Praze

s. 62 Klára Schmidtová, Luboš Machačko
Restaurování olejomalby na papíru od V. Hradeckého „Sursum corda"

Nerecenzovaná část

s. 79 Alena Fecskeová, Luboš Machačko
Prieskum a reštaurovanie olejomaľby na plátne: „Zimná krajina s hradom" od neznámeho nemeckého majstra

Zprávy a recenze

s. 88 Vít Večeře
Litomyšlský architektonický manuál. Rozhovor s Annou Waisserovou

s. 92 Tomáš Kupka
Fakulta restaurování Univerzity Pardubice si v roce 2018 připomněla 25 let výuky restaurování v Litomyšli

Recenzovaná část

Několik aspektů restaurování modelu fontány před budovu Rudolfina od sochaře Stanislava Suchardy

Pavel Mrověc, Jakub Ďoubal, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

KLÍČOVÁ SLOVA
Stanislav Sucharda – restaurování – sádrové odlitky – fontána – Rudolfinum – průzkum

KEY WORDS
Stanislav Sucharda – restoration – plaster casts – fountain – Rudolfinum – expert survey

SEVERAL ASPECTS OF THE RESTORATION OF SCULPTOR STANISLAV SUCHARDA'S MODELS OF A FOUNTAIN FOR THE SPACE IN FRONT OF THE RUDOLFINUM BUILDING

The article presents results of the restoration work carried out on plaster models by Stanislav Sucharda which were made as a competition entry for a fountain in front of the Rudolfinum building in Prague. It primarily deals with issues of presentation of the restored artefacts and aspects of restoration linked to that. Its objective is not to comprise or summarize the whole process of restoration but to focus on stages linked to the survey of the work and to the manner of presentation of the fragments of preserved casts within a comprehensive exhibition concept. It was the extent of preservation of casts, together with technological and historical survey, that proved to be the main factor in the discussion about the way of additions to the individual casts and about the approach to the exhibition concept. The article also deals with the historical context of the competition for the fountain and mentions the current state of knowledge of Stanislav Sucharda's works owned by the Foundation of the Stanislav Sucharda Museum.

Úvod

Ačkoli je jméno sochaře Stanislava Suchardy (1866–1916) odborné i laické veřejnosti známo, systematické zhodnocení jeho tvorby dosud čeká na své zpracování. V roce 2008 vznikla Nadace Muzeum Stanislava Suchardy jako reakce na „znovuobjevení" sochařovy pozůstalosti v původní vile projektované architektem Janem Kotěrou. Systematická činnost však byla pozdějšími zakladateli a členy nadace vyvíjena již o několik let dříve. Od té doby proběhlo několik souborných výstav sochaře a jeho pozůstalost se začala postupně odkrývat a shromažďovat z nevhodných prostor vily do nově upravovaných depozitářů. Více než tisíc sochařských děl, které zahrnují nedokončená modeletta z nepálené hlíny, přes sádrové modely často i v několika variantách až po konečná patinovaná díla.

Spolupráce Fakulty restaurování Univerzity Pardubice s nadací byla zahájena na konci roku 2012. Sochařská i dokumentační pozůstalost Stanislava Suchardy se jevila od počátku jako ideální studijní materiál v souvislosti se vzrůstajícím zájmem o výzkum restaurátorských technik a materiálů pro sádrové objekty. Spolupráce směřující k poznání a záchraně fondu sochařských děl a modelů vyústila v přípravu projektu *STOPY TVORBY – Dědictví velkých sochařů první poloviny 20. století – Restaurování a péče o sochařské památky ze sádry*,[1] zahájeného v roce 2016 výstavou v Nové Pace. Projekt navazuje na již dřívější snahy o částečné zhodnocení stavu poznání oboru restaurování sádrových děl a snahu o inovaci metod.[2]

Fontána před Rudolfinum

Mezi první objekty k restaurování byly vybrány odlitky k návrhu fontány, která měla vyplňovat střed náměstí na nábřeží mezi Rudolfinem a budovou dnešní Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.[3] Vzhledem k torzálnímu dochování odlitků a množství různých pracovních verzí částí fontány byla zcela klíčová diskuse nad způsobem restaurování a adjustací odlitků ve vztahu k jejich původnímu účelu. Z tohoto důvodu se následující text soustředí zejména na výsledky uměnovědného a restaurátorského průzkumu a následnou adjustaci a propojení jednotlivých odlitků v prostorových souvislostech a vztazích k prezentaci fontány.



1 | Program NAKI II, poskytovatel MK ČR, kód projektu DG16P02B052.

2 | Petr Béna, *Restaurování odlitku Sv. Mikuláše Tolentinského: Role sádry v památkové péči, se zaměřením na odlitky* (diplom. práce), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2011.

3 | Restaurování odlitků bylo součástí bakalářské práce na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice v rámci spolupráce mezi Fakultou restaurování a Nadací Muzeum Stanislava Suchardy. Pavel Mrověc, *Restaurování originálních sádrových odlitků od Stanislava Suchardy* (bakalářská práce), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2013.

Obr. 1 a 2 **Odlitky fontány byly po desetiletí uloženy ve zcela nevhodných podmínkách. Nálezový stav bez analogie k návrhům.** Foto: Pavel Mrověc (2012)



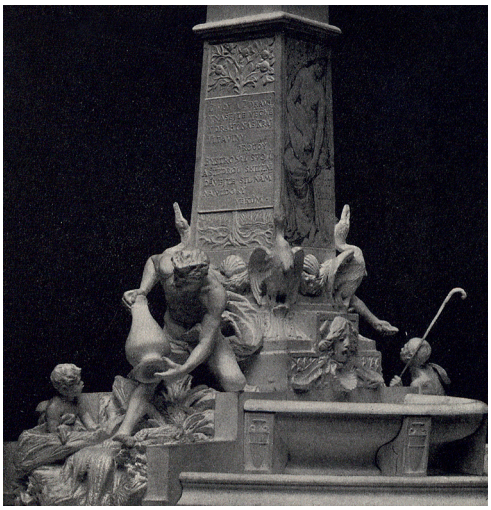
Historie soutěže

Veřejná soutěž na monumentální fontánu na dnešním Palachově náměstí byla vypsána celkem třikrát (v letech 1889, 1890/91 a 1896/97). K realizaci fontány ale nakonec nedošlo, údajně pro nedostatečnou kapacitu tehdejšího vodovodního potrubí a stylový nesoulad vítězných návrhů s architekturou Rudolfina.[4] O prvních dvou kolech zatím nemáme mnoho informací. Jisté je, že záměr zbudovat na prostranství před Rudolfinem monumentální fontánu zde byl již v době dokončování této významné novorenesanční stavby. Stanislav Sucharda se zúčastnil třetího konkurzu se svým návrhem nazvaným *Česká pověst* (*Rusadelný den*), na kterém spolupracoval s architektem Aloisem Dryákem a za který nakonec obdrželi druhou cenu. Z tohoto návrhu se dochovalo několik skic. Dochované odlitky jsou fragmenty celkem tří variant modelet návrhů.

Dnes je tato veřejná událost téměř zapomenuta, přestože na konci 19. století se jednalo o jeden z nejvýznamnějších a nejnákladnějších sochařských konkurzů. Tuto skutečnost umocňuje fakt, že z návrhů do soutěže nejsou dosud známy jiné dochované plastiky než torzální pracovní části od Stanislava Suchardy.[5] Poslední kolo zmiňované soutěže bylo vyhlášeno již na konci r. 1896. Článek o soutěži byl otisknut v listopadovém čísle *Volných směrů* z téhož roku, a to v pravidelné rubrice *Soutěže umělecké: „Městská rada kr. hl. města Prahy vypisuje konkurs na získání návrhů pro monumentální fontánu před Rudolfinem. Ceny vypisují se tři, 1500, 1000 a 600 zl. Jury bude jmenována ke dni 5. listopadu 1896. Nápadný v podmínkách konkurenčních jest odstavec 12: Výrok poroty i odůvodnění bude beze změny uveřejněn radou městskou v denních listech bez ohledu na to, jak ceny radou městskou budou uděleny. Stylisace tato, jež vykládati se dala různým způsobem, přiměla některé pány konkurenty k soukromému dotazu, jenž zodpověděn opět soukromě, oznámením, že »věta« bez ohledu na to, jak ceny r. m. budou uděleny, se vypouští.“*[6]

Na konci listopadu 1896 byla jmenována porota zastoupená sochaři Josefem Mauderem a Josefem Václavem Myslbekem. Ze strany architektů pak výzvu přijali autoři Rudolfina Josef Schulz a Josef Zítek.[7]

První cenu v tomto kole soutěže porota přiřkla návrhu sochaře Bohuslava Schnircha a architekta Josefa Fanty. Stanislav Sucharda přizval ke spolupráci na tomto návrhu architekta Aloise Dryáka a za návrh s názvem *Česká pověst* si odnesli místo druhé. Třetí cenu obdrželi sochař František Stránský s architektem Antonínem Balšánkem za návrh s názvem Český mythus. Porota se sice téměř jednomyslně shodla na udělení míst a cen, neshodla se však v názoru na konečné udělení této zakázky k realizaci: *„Členové poroty J. Mauder, J. V. Myslbek a V. Weitenweber doporučují týž projekt zároveň k provedení, kdežto J. Schulz a J. Zítek vyslovují náhled svůj v ten smysl, že nepovažují motiv jehlance co vhodný pro fontánu.“*[8] Tento jehlanec, tedy motiv obelisku, měl ve svém návrhu první i druhý oceněný model, stejně tak i model Celdy Kloučka, který zůstal neoceněn. Další dvě Suchardovy varianty fontány zůstaly neoceněny, nicméně byly taktéž reprodukovány po vyhodnocení soutěže ve *Volných směrech*.



Obr. 3 **Vítězný návrh sochaře Bohuslava Schnircha ze 3. kola soutěže, nicméně porotou nedoporučený k realizaci.** Foto: *Volné směry* I, č. 6, duben 1897, s. 261–262



Obr. 4 **Suchardův návrh *Česká pověst* s motivem obelisku oceněný 2. cenou.** Foto: soukromý archiv Nadace Muzeum Stanislava Suchardy

4 | Z použité zmínky bohužel nelze blíže specifikovat přesnější důvody. Soutěže umělecké. Konkurence na fontánu před Rudolfinum, *Volné směry* I, č. 6, duben 1897, s. 288.

5 | V Galerii Středočeského kraje je několik pracovních skic od Ladislava Šalouna, které jsou považovány za studie k řešení fontány, ale nejedná se o kompletní návrhy včetně řešení architektury a jejich datace neodpovídá období soutěže.

6 | Soutěže umělecké. *Volné směry* I, č. 1, listopad 1896, s. 48.

7 | Vyzván byl taktéž malíř Max Pirner, který však *„volbu nepřijal“*. Soutěže umělecké. Fontána před Rudolfinem. *Volné směry* I, č. 3, leden 1897, s. 148.

8 | Soutěže umělecké. Soutěž na fontánu před Rudolfinem. *Volné směry* I, č. 5, březen 1897, s. 244.

V motivech fontány lze číst Suchardovy vlastenecké sklony prolínající se celou jeho tvorbou. V tomto případě je hlavní inspirací Erbenova *Kytice*. Všechny tři varianty návrhů spojuje totožný středový figurální motiv reje rusalek s utancovaným jinochem. Sucharda vytvořil dvě varianty s obsahově blízkým figurálním motivem s bočními figurálními skupinami *Svádění* na vnitřním bazénu. Zatímco oceněný návrh *Česká pověst* působí díky jehlanci vertikálně, druhá verze zjevně nabízela spíše horizontální řešení ve vrcholovém stromu, jehož větve se rozrůstají těsně nad figurální skupinou. Vrchol jehlance je v prvním případě doplněn dvouhlavou saní, která měla podle kolorovaných fotografií chrlit vodu. Architektonické řešení třetího návrhu je oproti oběma předchozím variantám historizující, zejména v tvarosloví a množství pravidelných profilovaných říms. Inspiraci Erbenovými básněmi můžeme vysledovat v bočních figurách, zobrazujících postavu vodníka a matky chránící před ním své dítě, i v postavě rybáře, pohlížejícího na svůdnou rusalku.[9] Nad vrchním bazénem je vertikální balustra, na které se tyčí patrně dvě postavy (zřejmě) rybářů, z nichž jeden drží velkou štiku, která měla chrlit vodu, a druhý, klečící pod ním, napíná luk.





Obr. 5–6 **Verze fontány s vrcholovým stromem a návrh historizující s profilovanými kužely.** Foto: soukromý archiv Nadace Muzeum Stanislava Suchardy

9 | Soutěže umělecké. Konkurence na fontánu před Rudolfinum, *Volné směry* I, č. 6, duben 1897, s. 289.

Stav dochování odlitků a jejich chemicko-technologický průzkum

Dvanáct odlitků v různém stavu dochování, jež byly nalezeny v Suchardově pozůstalosti, patří mezi několik málo hmotných dokladů o této, v domácím prostředí unikátní, veřejné zakázce a představuje tak mimořádně cenný studijní materiál. Jak již bylo naznačeno výše, odlitky pravděpodobně představovaly pouze zmnoženiny z pracovního postupu vytváření jednotlivých verzí fontány. Tato teze vyplývá ze srovnání odlitků s ekvivalentními částmi všech tří soutěžních verzí fontány, tak jak byly zaznamenány na historických fotografiích.

Jak se ukázalo, v Suchardově vile se dochovalo několik částí fontány v různých variantách povrchových úprav. Některé odlitky byly ponechány bez povrchové úpravy, jiné varianty byly patinovány. Barevně jsou pojednány zejména různé varianty odlitků figurální skupiny *Svádění*. Je pravděpodobné, že při povrchové úpravě odlitků Sucharda spolupracoval se svou matkou Annou Suchardovou Šádkovou, která byla zručnou malířkou. Z dokumentů se dochovaly záznamy potvrzující, že svému synovi Stanislavovi patinovala odlitky prakticky až do jeho smrti.[10] Patinace odlitků modelu fontány různým způsobem napodobují bronzový vzhled, od světle zelené barvy přes tmavě okrové až po hnědočernou.

Stav odlitků, které představovaly Suchardovy soutěžní návrhy, byl dosti neutěšený. Sádrové odlitky byly dlouhodobě uloženy v nevhodných podmínkách a dochovaly se v torzálním stavu. Kromě chybějících končetin a hlav figur byl povrch na mnoha místech narušen oděrkami a odlomenými hranami. Povrch byl pokryt silnou vrstvou prachového depozitu. Kombinace ukládání prachového depozitu s vysokou vlhkostí měla na díla destruktivní vliv. Rozličné povrchové úpravy na odlitcích se nacházely v různém stavu degradace od povrchového spražování až po šupinové odlučování.

Z návrhu fontány s motivem obelisku, na kterém Sucharda pracoval spolu s architektem Dryákem (*Rusadelný den*), se zachovala středová figurální část s výřezem architektury, která není patinovaná, je torzální a silně znečištěná. K této partii by bylo možné přiřadit všech pět dochovaných figurálních částí, respektive zmnožením dvou sousoší s názvem *Svádění*, ze kterých jsou patinované celkem tři odlitky hnědo-černou, červeno-okrovou a žluto-hnědou patinou. Patiny jsou v různém stavu degradace. Na základě testu rozpustnosti vrstev se jedná s velkou pravděpodobností o kombinace pigmentovaných vrstev pojených šelakem a voskem. Dva odlitky *Svádění* zůstaly nepatinované, pouze s transparentní (šelakovou) povrchovou úpravou, a další dva nepatinované odlitky jsou původně adjustované na dřevěné desce a propojené profilovaným segmentem architektury (bazénu fontány). Středové části se dochovaly i k dalším dvěma variantám. V nejvíce torzálním stavu se zachovala část varianty fontány s motivem stromu, které chybí celá vrchní část s větvemi i značná část končetin a hlav figur. Odlitek charakterizuje výrazná hnědá patina. Z historizujícího návrhu *Česká pověst* se zachovala středová část se stejným motivem tentokrát zeleně patinovaných figur rozmístěných po obvodu balustry. Tu protíná kovová tyč, která značně vyčnívá ze spodní i vrchní části a měla k sobě zjevně fixovat další pří-

10 | Sdělení Martina Krummholze, osobní konzultace, 2013.

slušnou architekturu. Během restaurování byly nalezeny další tři odlitky. Sousoší rybářů, z nichž jeden drží štiku a druhý, torzálně dochovaný, který měl představovat zřejmě lukostřelce, tvoří vrcholový chrlič této fontány. Figury rybáře s košem a matky s dítětem ze spodních částí fontány jsou upravené šelakem i přes lomové plochy torz.

Chemicko-technologický průzkum byl zaměřen především na stratigrafii barevných vrstev, ověření předpokladů původnosti povrchových úprav a analýze jejich složení. Jeho přínos tkví nejen v bližším určení materiálů a technik k restaurování, ale i k analogii tvůrčích a technických sochařských postupů. Nábrusy vzorků byly analyzovány optickou i elektronickou mikroskopií k identifikaci stratigrafie a bližšímu určení pigmentů a pojiv.[11] Zatímco na odlitcích s barevnou povrchovou úpravou se potvrdila původnost vrstev, na jednom odlitku bylo prokázáno pigmentované sádrové složení, s největší pravděpodobností neúmyslná protipožární vrstva.[12] Na barevně neupravených odlitcích byla prokázána organická vrstva, u které je předpoklad použití šelaku. Takovou vrstvu bychom mohli současnou terminologií označit jako technickou či ochrannou povrchovou úpravu.[13] V původních barevných patinacích byla v nábrusu vzorku patrná většinou vrstva či souvrství s promyšleným použitím pigmentů, které můžeme z vizuálního hlediska vztáhnout právě na docílení různých barevností bronzu. Ve vztahu k finálním modelům, které dle fotografií zřejmě nejsou barevně pojednány, by tato zjištění mohla dokladovat například Suchardův způsob uvažování nad finálním materiálem.

Adjustace jako cesta k prezentaci odlitků

Diskuse nad výstavní prezentací fontány se od počátku jevila jako klíčová v restaurátorském přístupu k dílu. Koncepci restaurátorských prací na jednotlivých odlitcích bylo nutno provést na základě ucelené představy o budoucím způsobu prezentace dochovaných fragmentů. Vzhledem k neucelenosti dochování různých návrhů sledovala diskuse jak míru zásahu při doplňování do hmotné podstaty samotných odlitků, tak možnost přiblížení prostorových souvislostí celkového návrhu.

Přístup k restaurování se proto u jednotlivých devíti fragmentů odlitků a variant návrhu pohyboval od prosté konzervace díla jako dokumentu přes restaurování až po rekonstrukci a vsazení odlitků do prostorových souvislostí. Přístupy k restaurování byly voleny s ohledem na stupeň dochování a počet dochovaných fragmentů jednotlivých verzí fontány.

Tvorba prostorové prezentace byla volena v závislosti na konkrétní situaci a míře dochování jednotlivých návrhů a adjustace vycházela poměrně ve velké míře z dobových fotografií. Zároveň sledovala možnost vystavit varianty odlitků spolu s dochovanými historickými fotografiemi. Diskuse nad doplňováním a prostorovou prezentací se pohybovala mezi dvěma polohami. Na straně jedné byl čistě konzervační přístup směřující k zachování a respektování díla v jeho autentickém stavu dochování, který by zajistil srozumitelnost díla jako dokumentu tvorby v jeho nedefinitivní podobě. Na straně druhé stál restaurátorsko-

11 | Pavel Mrověc, *Restaurování originálních sádrových odlitků od Stanislava Suchardy* (bakalářská práce), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2013, s. 23–24.

12 | K domněnce přispívá i nález množství odlitků různou mírou postižených růžovou vrstvou, které byly nalezeny na půdě vily Stanislava Suchardy v blízkosti protipožárně nastříkaných půdních trámů.

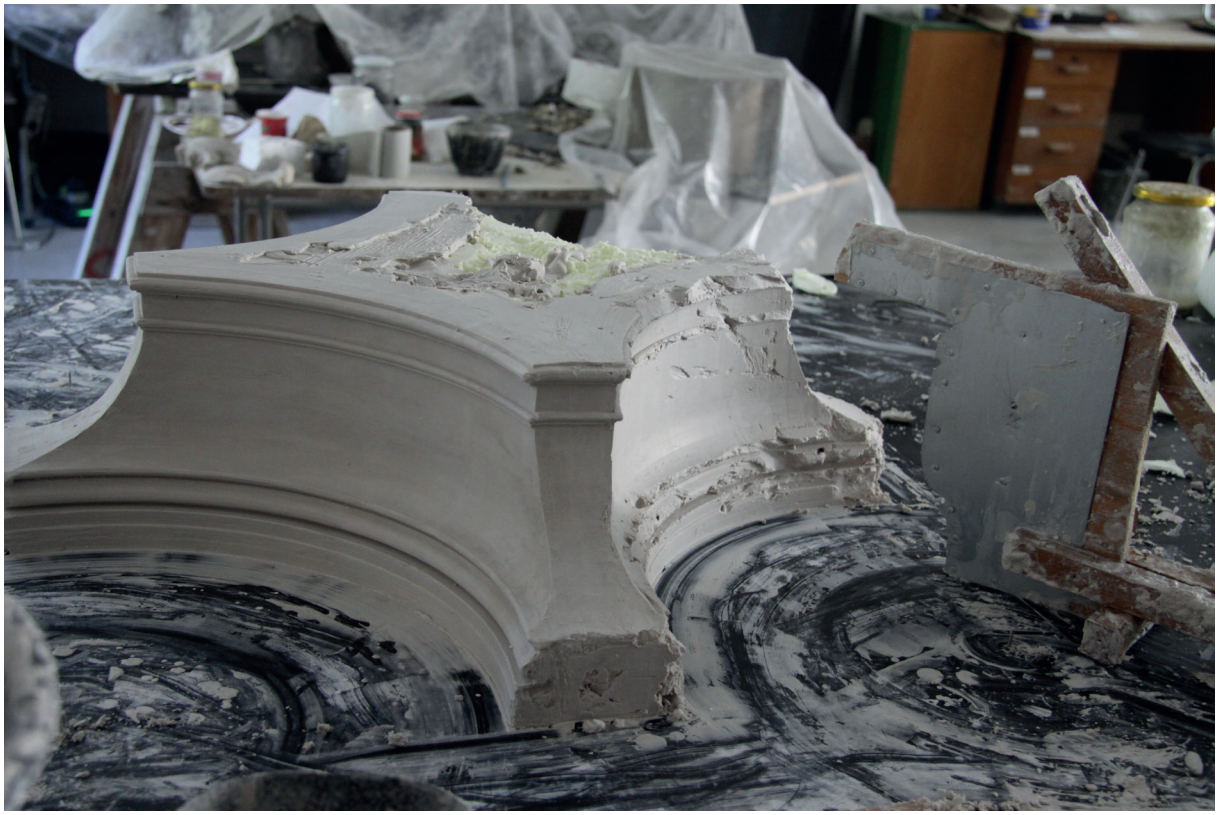
13 | Pavel Mrověc, *Možnosti využití laseru v kontextu tradičních a současných metod čištění povrchově neupravených sádrových odlitků* (teoretická část diplomové práce), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2017, s. 109.

-rekonstrukční přístup, který by přiblížil divákovi dispozice, rámec díla a celkovou velikost nedochovaných modelů. Škála možností přístupů se od začátku jevila jako téměř nekonečná. Proto mělo restaurování a prezentace díla v tomto ohledu částečně didaktický charakter. K diskusi a rozhodování nad definitivní podobou přispěly i plastické simulace vytvořené z nedefinitivních materiálů (hlína, polystyren, sádra) i pokusy o rekonstrukci geometrických obrysů bazénů fontán na papíře.





Obr. 7 a 8 **Diskusi nad výstavní koncepcí doprovázela pečlivá příprava možných variant prezentace odlitků.** Foto: Kateřina Samková, Pavel Mrověc (2013)



Obr. 9 **Architektonické doplňky historizující verze fontány byly nakonec vytvořeny klasickou štukatérskou metodou ze sádry za pomoci šablon.** Foto: Pavel Mrověc (2013)

Koncepce doplnění architektonického rámce se tedy nakonec stupňovala dle míry dochování a možnosti společné prezentace odlitků a gradovala od verze fontány s vrcholovým stromem, která se dochovala pouze ve fragmentární podobě středové skupiny. Pro odlitek byla tedy zvolena samostatná prezentace. Plastická a barevná retuš se zaměřovala na scelení odlitku za minimální intervence. Retušovány byly zvláště drobné oděrky a ztráty hmoty s respektem k dílu jako torzu, u kterého není zřejmé, v jakém stavu se nacházelo ve fázi vzniku.

V případě návrhu *Česká pověst* s motivem obelisku bylo rozhodnuto přiřazení odlitku středové (nepatinované) skupiny a bočních sousoší *Svádění* spojených segmentem bazénu na dřevěné desce. K tomuto účelu byl zhotoven sádrový sokl, zjednodušenou formou kopírující původní tvar soklu pod středovou skupinou tak, aby se situace přiblížila původním prostorovým dispozicím části fontány a zároveň bylo patrno, že jde o novotvar. Intervence do původní hmoty odlitků byla taktéž minimální.

V případě třetího návrhu fontány byla provedena rekonstrukce vrchního kotouče a spodního soklu pro středovou figurální část se sloupem. Doplňované části byly vytvořeny klasickou štukatérskou technikou vykroužení tvaru ze sádry za pomoci kovových šablon s dřevěnými jezdci. Tato koncepce opětovného umístění odlitků do prostorových kontextů by měla divákovi umožnit vnímat celkový výtvarný záměr a zároveň odlišit originální prvky od rekonstruovaných architektonických tvarů, neboť nově provedené prvky byly vyrobeny v bílé sádře bez barevné úpravy. Celková dispozice nově vytvořené simulace fontány byla přizpůsobena nově nalezeným třem figurálním odlitkům (vrcholových a bočních figur), díky kterým mohla být fontána rozšířena zejména o vrchní část. Tato koncepce se tedy ukázala jako poměrně flexibilní k dalším případným nálezům fragmentů fontány, které ještě pozůstalosti sochaře v depozitáři mohou nastat.



Obr. 10 **Vzhledem k fragmentárnímu dochování odlitku k návrhu fontány byla zvolena samostatná prezentace odlitku bez doplňků.** Foto: Pavel Mrověc (2013). Pro srovnání s historickou fotografií viz obr. 5





Obr. 11 a 12 **Odlitky fontány byly dány do prostorových souvislostí za pomoci vytvořeného soklu, který stylizovaně kopíruje tvar původního dle historické fotografie (oceněný návrh *Česká pověst*).** Foto: Pavel Mrověc. Pro srovnání dobová fotografie. Foto: soukromý archiv Nadace Muzeum Stanislava Suchardy





Obr. 13 a 14 **Historická fotografie návrhu fontány** (foto: soukromý archiv Nadace Muzeum Stanislava Suchardy) **a konečná podoba po restaurování odlitků a doplnění stylizovaných architektonických prvků.** Foto: Pavel Mrověc (2013)



Obr. 15 **K zajímavostem dokládající dílenský postup „recyklace" motivů patří tato fotografie spojená se soutěží o dekorativní vázu, vyhlášenou ve *Volných směrech*. Sucharda evidentně použil středový motiv reje rusalek s mladíkem z posledního návrhu fontány.** Foto: *Volné směry* I, č. 7, květen 1897, s. 353–354

Ačkoli by patinované odlitky motivů svádění bylo teoreticky možné vystavit spolu s fontánou s ústředním motivem stromu, aby tak ilustrovaly tento celkový návrh, nakonec bylo rozhodnuto je prezentovat samostatně jako unikátní pokusy o verze patinace odlitků. Výstavní koncepce bude tedy tyto zmnoženiny odlitků *Svádění* představovat jako ukázku dílenské práce variant odlitků v různých barevných patinacích. Míra doplňování se také orientovala na zachování děl jako torza, nicméně směřovala k ucelení barevných povrchových úprav. Plastická a barevná retuš tedy vstupovala do torz děl od minimální intervence až po větší míru, aby díla scelila a přispěla k harmonii celku.



Obr. 16 **Barevné verze figur motivu *Svádění* ilustrují dílenskou práci na různých verzích patinace odlitků.** Foto: Pavel Mrověc (2013)



Obr 17 **Prezentace návrhů fontány na výstavě Stanislava Suchardy v Nové Pace.** Foto: Pavel Mrověc (vernisáž výstavy *Stopy tvorby*, březen 2016)

Závěr

Odlitky k fontáně určené na nábřeží mezi Rudolfinem a Uměleckoprůmyslovou školou představují důležitý dokument k Suchardově rané tvorbě i k pochopení způsobu jeho dílenské práce. Urbanistická situace dnešního Palachova náměstí připomíná téměř zapomenutý nedořešený projekt sochařského díla, které mělo být monumentálním odkazem sklonku 19. století.

Poděkování

Tento příspěvek vznikl v rámci projektu NAKI Ministerstva kultury České republiky *STOPY TVORBY – Dědictví velkých sochařů první poloviny 20. století – Restaurování a péče o sochařské památky ze sádry*. Poděkování patří kolegovi PhDr. Martinovi Krummholzovi, Ph.D. za konzultace historických aspektů vzniku návrhů fontány.

SUMMARY

SEVERAL ASPECTS OF THE RESTORATION OF SCULPTOR STANISLAV SUCHARDA'S MODELS OF A FOUNTAIN FOR THE SPACE IN FRONT OF THE RUDOLFINUM BUILDING

Stanislav Sucharda was not only a prominent sculptor of the late 19th and early 20th centuries but also one of the most significant cultural personalities of his time. His art is reflected in an array of actual works as well as in models that have been preserved to an unusual extent, including period documentation and correspondence, in the sculptor's estate. The competition for the design of a monumental fountain in front of Rudolfinum was one of the biggest sculptural contests of the late 19th century. Despite the fact that as many as three stages of the competition took place, the fountain was not built and the project fell, also due to other successful projects of monuments, into oblivion.

The restored fragments of Stanislav Sucharda's fountain are the only currently known preserved models from the whole competition. Initially, nine retrieved figural casts were restored and later three more figural parts were found. The multiple casts most probably served as possible variations or trial casts. Due to decades of unsuitable storage, the preserved works were in a very poor condition. The casts were mechanically damaged, with detriments rating from scratches to missing limbs, covered in thick layers of deposit and its colour surfaces disintegrated. Chemical-technological survey primarily focused on surface adjustments that are extraordinary within Sucharda's surviving work. A thorough survey from the point of view of history of art was a crucial step which was successful especially thanks to detailed period photos found in the sculptor's estate, as well as to articles from period periodicals documenting, in a comprehensive way, the developments of the competition.

The sum of obtained facts led to a synthesis of the conservation and restoration approach to the remains of the preserved works. Restoration was handled in a very pious manner and more or less entailed only conservation with minimum interventions. Preserved period photos of the author's three designs for the fountain made it possible to add detachable stylized architectural complements to the casts. The solitary casts were then placed into a spatial context and the dispositions of the designs were thus physically illustrated. Various extent of additions was influenced not only by the extent of the preservation of the casts, but primarily by the possibility to match these parts. The restoration project was the first joint undertaking of the Foundation of the Stanislav Sucharda Museum, Faculty of Restoration at the University of Pardubice and the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences.

Historická graffiti jako prameny

Lucie Bartůňková, Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií

KLÍČOVÁ SLOVA historická graffiti – spontánní nápisy a kresby – památková péče – Horní Maršov – šlechtické cesty – symboly – sakrální stavby

KEY WORDS historical graffiti – spontaneous inscriptions and drawings – conservation and restoration – Horní Maršov – nobles' roads – symbols – sacral buildings

HISTORICAL GRAFFITI AS SOURCES

This texts aims at pointing out the existence of historical graffiti which we can consider a spectacular historical source. We shall try to underline their potential as a relevant source of information for many branches of humanities and to outline possible methods of and approaches to studying them. Historical graffiti are in their material essence ephemeral sources, and as such they require attention of conservation and restoration care which they get only to a limited extent. Our article thus also points out the difficult issue of their conservation, restoration and final presentation in historical buildings. This text also includes a brief summary of current research in the field of historical graffiti, as well as one case study which constitutes a very miscellaneous source of spontaneous inscriptions and drawings.

Zde předkládaný text vznikl na základě praxe v oboru restaurování uměleckých děl, zejména na minerálních podkladech. V průběhu realizací restaurátorských projektů dochází v mnoha případech k redukci, či dokonce k plošnému odstraňování historických omítek včetně epigrafického i obrazového materiálu, aniž by k tomu byl vždy stavebně-technický, nebo dokonce esteticky podmíněný důvod. Snahou tohoto textu je tak upozornit na existenci těchto nápisů a kreseb, které můžeme vnímat jako spektakulární historické prameny. Pokusíme se rovněž vyzdvihnout jejich potenciál jako relevantní zdroj informací pro studium historie a nastínit možné metody a přístupy k jejich studiu. Součástí této stati je i stručná rešerše současných výzkumů na poli historických graffiti a jedna případová studie, na které lze pozorovat velmi rozmanitou základnu spontánních nápisů a kreseb.

Klademe si za cíl rozšířit povědomí o hodnotě spontánně motivovaných nápisů a kreseb nejen mezi odbornou veřejností. Podrobněji se v našem textu budeme zabývat graffiti zejména v souvislosti s restaurováním, které v sobě zahrnuje nejenom konzervaci nalezených nápisů, složitý přístup k jejich finální prezentaci, ale mnohdy i jejich interpretaci.

Hlavním zdrojem pro studium historických graffiti jsou pro nás především sakrální stavby, kde mohou souběžně vznikat graffiti vytvářená buď zcela, nebo částečně uzavřenou společností osob (ministranti, praktikující věřící apod.), kteří se v něm pohybují denně, s graffiti vytvořenými příležitostnými návštěvníky, poutnickými, turistickými apod. Z těchto důvodů se zde uváděná kazuistika zaměřuje zejména na sakrální stavby.



Obr. 1 **Zámek Linhartovy. Jeden z obvyklých způsobů finální prezentace historických graffiti.** Foto: L. Bartůňková

Vzhledem k absenci české bibliografie na toto téma jsou zde publikované poznatky především výsledkem naší vlastní výzkumné práce v terénu v komparaci s rešeršemi zahraničních akademických studií z oblastí Střední Evropy a Anglie.

Jiří Roháček spatřuje v historických graffiti a dipinti obtížně zařaditelný fenomén. I přes jeho zdánlivou okrajovost však soudí, že by neměl zůstávat prost odborného zájmu.[1] Proč dosud nebyl dostatečně reflektován, lze jen s obtížemi zodpovědět. Snad za to může sama podstata spontánního projevu, který se může, v souvislosti s primárně zaměřenou pozorností na vlastní historické umělecké dílo nebo architektonické prvky stavby, jevit jako marginální. A pak je zde stigma vandalismu, za který mohou být graffiti někdy právem považována. Soudobé zahraniční studie však tento aspekt historických spontánních nápisů takřka vůbec neberou v potaz, a pracují s graffiti především jako s cenným archivním materiálem. Přistoupíme-li i my k tomuto fenoménu v této rovině uvažování, zjistíme, že se mezi mnohými nápisy a kresbami nalézají cenná svědectví z oblasti lidské každodennosti ve všech historických epochách, počínaje již abstraktními projevy mezi „oficiálními" pravěkými jeskynními malbami.[2]

Stručná bibliografie k problematice historických graffiti[3]

Existence monografie či textu v kolektivní monografii v našem jazykovém prostředí na téma historických graffiti nám není známa. Současným graffiti (ve smyslu jedné z disciplín umělecké výtvarné tvorby) se naopak zabývá mnoho autorů, kteří tento sociokulturní fenomén sledují z různých úhlů pohledů. Existuje hned několik publikací, které se zaobírají aktuální produkcí graffiti, včetně jejího vývoje v českém prostředí. V textech na toto téma se mnohdy objevuje stručný přesah do minulosti, většinou však příliš obecný na to, aby se dal využít coby odborná literatura pro účely našeho studia.

O dílčí zmínky, týkající se historických graffiti, není nouze. Setkáváme se s epigrafickými rozbory některých nápisů[4] a více či méně rozsáhlé poznámky k tomuto fenoménu podávají odborné texty zaměřené na historii umění, stavební historii či archeologii. Krátké poznámky o spontánně motivovaných nápisech a kresbách se vyskytují i v cestopisné či topografické literatuře z 19. století a bývají reflektovány – a v některých případech i dokumentovány – v restaurátorských zprávách. Nacházíme je také v dobovém tisku, v soupisech památek, vlastivědných sbornících a v odborných časopisech a publikacích orientovaných na péči o kulturní dědictví.[5]

Zahraniční bibliografie je však o poznání rozmanitější. V oblasti výzkumu graffiti v sakrálním prostoru je pro nás přínosná publikace archeologa Matthewa Championa *Medieval graffiti, The Lost Voices of England's Churches*,[6] v níž se autor podrobně zabývá zejména kategorizací fenoménu a jeho recentním výzkumem. Orientuje se převážně na církevní objekty v oblasti východní a jižní Anglie a spontánní nápisy a kresby klasifikuje primárně podle obsahu. Text knihy je však zaměřen výhradně

1 | Jiří Roháček, *Epigrafika v památkové péči*, Praha 2007.

2 | Např. tzv. makaronové kresby, provedené tahem prstů po povrchu jeskyně.

3 | Stručnou bibliografii a definici historických graffiti jsme nastínili již v textu: Lucie Bartůňková, Spontánně motivované nápisy a kresby. Historická graffiti na pernštejnských stavbách, *Lidé města. = Urban People* 19, 2017, s. 89–110.

4 | Velké množství spontánních nápisů a kreseb se nalézá na hradě Bečov. Nejstarší lze datovat již k polovině 14. století a nejmladší pocházejí ze současnosti. V letech 2005 až 2007 proběhla jejich rozsáhlá epigrafická pasportizace, jejíž výsledky byly publikovány v periodiku Epigraphica & Sepulcralia 4 (Marie Malivánková Wasková, Nápisy na horním hradě v Bečově nad Teplou: (s exkurzem k otázce nejstaršího zasvěcení tamní kaple), in: *Epigraphica & Sepulcralia, Fórum epigrafických a sepulkrálních studií*, Praha 2013, s. 287–313.).

5 | Z článků orientujících se na spontánní nápisy a kresby oceňujeme zejména výzkum Marie Malivánkové Waskové ve Sborníku archivních prací. Zde publikovaný text s titulem Návrh klasifikace historických spontánních nápisů se totiž, jako doposavad jediný v českém prostředí, zabývá bibliografií a možnostmi kategorizace historických graffiti (Marie Malivánková Wasková, Návrh klasifikace historických spontánních nápisů, *Sborník archivních prací* LXIV, 2014, s. 109–142.).
V sousedních evropských zemích (zejména v Německu, Rakousku a Velké Británii) se lze s publikacemi, které se tématu historických spontánních nápisů věnují, setkat častěji. Bibliografii, zabývající se tímto opomíjeným odvětvím epigrafiky, zpracovali Detlev Kraack a Peter Lingens. Bibliographie zu historischen Graffiti zwischen Antike und Moderne je zaměřena na definici, klasifikaci a typologii spontánních nápisů a rovněž podává poměrně obsáhlý výčet publikací na toto téma v mnoha evropských zemích včetně českého prostředí (Detlev Kraack – Peter Lingens, *Bibliographie zu historischen Graffiti zwischen Antike und Moderne*, Krems 2001.). Monografie Detleva Kraacka Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise, Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts je orientována na šlechtickou peregrinaci do Svaté země v období pozdního středověku a raného novověku, v rámci níž vznikaly četné soubory poutnických graffiti (Detlev Kraack, *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise, Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts*, Göttingen 1997.).

6 | Matthew Champion, *Medieval Graffiti, The Lost Voices of England's Churches*, London 2015.

na graffiti ve středověkých sakrálních stavbách a rudková dipinti reflektuje pouze v omezeném rozsahu. Dalším důležitým počinem na poli studia historických graffiti je monografie periodika *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, jejíž editoři, jedním z nich je i zmíněný archeolog Champion, se pokusili v několika textech podat zprávu o stavu zkoumané problematiky. Studie se zaměřují opět na středověká graffiti, a především na oblast Anglie.[7] Nechybí zde však ani exkurz do Spojených států, kde proběhl průzkum graffiti v univerzitní kapli ve Wisconsinu.

Z recentních titulů na téma historických graffiti považujeme za dosud nejvýznamnější počin kolektivní monografii *Historische Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs* editorky Polly Lohman.[8] Práce je významná především z hlediska širokého časového záběru, jenž zahrnuje texty na danou tematiku z období starověku, přes středověk až po současnost a nevynechává tak žádný důležitý aspekt na poli výzkumu historických graffiti.

Podobné snahy jsme v Česku zatím nezaznamenali. Přesto však vzrůstá počet akademických studií, které se tímto fenoménem zabývají. S jejich nárůstem samozřejmě souvisí i technologický a technický vývoj, jehož výsledkem je snazší dostupnost studijního materiálu. V případě historických graffiti to znamená zejména nástup digitální fotografie. V současnosti můžeme hovořit o počátečních impulsech studia historických graffiti, které ve většině případů nastává při příležitosti restaurátorských či archeologických prací, stavebně-historických průzkumů či při rekonstrukcích objektů, které mají být zpřístupněny veřejnosti. Souběžně s jejich objevy však dochází často i k jejich zániku, neboť stavební firmy, není-li jejich hektický pracovní proces usměrňován pracovníky památkové péče, neberou ve většině případů na nalezené a odhalené fragmenty historických omítek s graffiti ohled. V lepším případě jsou v rámci stavebních procesů překryty novou omítkou, případně se zdokumentují, v horším případě jsou odstraněny. Zde je nutné podotknout, že i v průběhu restaurátorského procesu bývají graffiti v mnoha případech razantně potlačována. Ta rytá mohou být vytmelena a barevnou retuší vizuálně propojena s okolní omítkou či malbou. Při jejich pozdější identifikaci v rámci cíleného výzkumu je tak třeba plochy historických omítek prohlížet opravdu pozorně, nejlépe v bočním nasvícení.

O etymologii a interpretaci výrazu graffiti

Graffiti (singulár graffito) jsou formou vizuální komunikace. Původní výraz se vztahuje k nápisům anonymně vyrytým rydlem či vyškrabaným do stěn domů. Později se jedná o souhrnné označení pro nápisy a kresby, často anonymní, nejrůznějšího charakteru, obvykle na veřejně přístupných místech.

Pojem graffiti se významem nejvíce blíží italským slovům graffiare (škrábat, rýpat, drápat), graffiato (poškrábaný) a graffio (škrábanec). Etymologicky pojem vychází z řeckého slova graphein (škrábat, rýt či psát) či v památkové péči hojně užívaného výrazu sgrafito (z it. sgraffiato), který představuje uměleckou techniku, spočívající v prorývání a odškrabávání

7 | Matthew Champion – Becky Williams (eds.), *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 6, 2017, dostupné z: http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/25, vyhledáno 21. 1. 2020.

8 | Polly Lohman (ed.), *Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*, Stuttgart 2018.

intonaca bianca (souvrství bílých vápenných nátěrů) na intonaco colorato (jemnozrnná vrstva omítky), čímž vzniká charakteristický kontrast mezi světlejším a tmavším povrchem omítky. Z těchto pojmů vyplývá technika, kterou jsou mnohé spontánní nápisy a kresby provedené (rytí či škrábání). Oba termíny, graffiti|9| i sgrafito, tedy nabývají různých významů v různých kontextech a dochází mezi nimi k častým záměnám a dezinterpretacím.

Graffiti se však nevyskytují pouze v ryté či kreslené podobě, ale i malovaná, a taková lze pak nalézt v literatuře pod pojmem dipinti, rovněž vycházejícímu z italštiny a významem se blížícímu slovům namalovaný, napsaný. Výraz dipinti je využíván zejména v oblasti epigrafiky a týká se výhradně textů či jednotlivých liter. Pod tento pojem tedy nelze zahrnout četné obrazové motivy. Pro dipinti je příznačná červená barevnost a štětcová technika.

Roman Kubička a Jiří Zelinger spojují termín *graffiti* zejména s výtvarnou kreativitou, projevující se *„tvorbou dvourozměrných obrazů s vysokou vizuální uplatnitelností na jakýchkoliv dostupných plochách."*|10| Kořeny slova graffiti mají tedy široké sémantické pole, zahrnující značnou diverzitu významů. Graffiti tak může být lapidárním textem na fasádě domu v antických Pompejích, votivním nápisem na zdi presbyteria středověkého kostela, ale i velkoformátovou sprejovou malbou na vagonu podzemní dráhy.

Náměty graffiti (nezávisle na době vzniku) tvoří karikatury, akty autoprezentace (*hic fuit, hic loco aderat*,|11| heraldická znamení, monogramy), krátké literární texty, noty, rozličné apotropaické symboly (pentagramy, pletence, kružítkové kresby apod.) i biblické a antické sentence. Význam graffiti pro účely tohoto textu dle našeho mínění nejvýstižněji charakterizují Eva Čermáková a Martin Golec. Jejich interpretaci zde pro úplnost uvádíme celou: *„Kromě úzkého sepětí graffiti s nosičem je jeho další klíčovou charakteristikou spontánnost vzniku. Až na výjimky je produktem okamžitého nápadu, který je bezprostředně realizován. Bezprostředností není myšleno pouze okamžité provedení, ale zejména to, že cesta od záměru ke skutku je záležitostí jediné osoby. Chybí zde prostředník v podobě písaře/kameníka vykonávajícího vůli zadavatele. To je naopak charakteristické pro plánované nápisy, většinou realizované pomocí sofistikovanějších postupů a zahrnující prvek hlubšího záměru a také právě prostředníka, který nápis realizuje; epigrafické památky takového typu ovšem postrádající spontaneitu graffiti. A právě spontánnost projevu umožňuje vznik nápisů zrcadlících věrně nitro autora – skýtá tedy jedinečnou sondu do světa jedince a zároveň společnosti daného období."*|12|

V našem textu je ekvivalentem výrazu *graffiti* i slovní spojení *spontánně motivované nápisy a kresby*, které se neopírá o specifickou odbornou literaturu, a slovní spojení *utilitární nápisy a kresby*, jimiž rozumíme takové, jež vznikly spontánně, například z nedostatku psacích materiálů nebo v případě nutnosti podložit sdělované ještě kresebným projevem. Stavitel či architekt mohl problematický stavební prvek znázornit přímo na stěnu objektu. Mezi tato graffiti zahrnujeme i různorodé formy výpočtů.

9 | V odborných publikacích i v médiích je takřka výhradně užíván plurál.

10 | Roman Kubička – Jiří Zelinger, *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství*, Praha 2013, s. 80.

11 | „Hic fuit" lze interpretovat jako „byl jsem zde" a „Hic loco aderat" je vykládáno jako „toto místo navštívil." V raném novověku se jedná o běžně užívané latinismy.

12 | Eva Čermáková – Martin Golec, Turistická kolonizace moravského krasu ve světle epigrafických památek býčí skály, *Český Lid* 101, 2014, s. 460–461.

Spontánní grafické projevy, kterými se zabýváme, nejsou tedy primárně „výtvarným uměním", tak jak jej můžeme chápat v obecnější rovině. Proces tvorby uměleckého díla ve většině případů předpokládá určitou schopnost, které je třeba se naučit a která vyžaduje jistou přípravu. Nelze však vyloučit, že některé kresby vzniklé spontánně oscilují na hraně uměleckého projevu, neboť formálně mohou splňovat kritéria pro obecné definice umění. Anonymní kresba může být tvořivou činností, která vznikla za uplatnění mimořádných schopností a může působit na smysly.[13] Stejně jako na umělecké artefakty, tak i na spontánní kresebné projevy lze pohlížet jako na součást širší sociální interakce a významnou složku procesu vizuální komunikace.[14]

Provedení oficiálních uměleckých děl, kterými jsou nástěnné malby, vitráže, kamenné sochy nebo mramorové náhrobní desky či jiných výtvarných nebo umělecko-řemeslných děl bylo z velké většiny podřízeno specifickým přáním zadavatele či investora. Tato výtvarná díla tak často zaznamenávají momenty, kdy umělec musel respektovat požadavky duchovní či světské autority, a jako taková nemohou vždy vyjadřovat jeho skutečné postoje a názory. Samozřejmě to neplatí obecně. Vyskytují se umělecká díla, jejichž náměty jsou zobrazeny s uvolněností, vtipem a jistou mírou individualismu, ale na rozdíl od spontánně motivovaných nápisů je zde autor většinou limitován požadavky investora. Graffiti naopak zprostředkovávají necenzurované sdělení, kdy lze vnímat reálné myšlenky, pocity a názory pisatele. Zhotoveny jakýmikoliv právě dostupnými prostředky, podávají náhled do specifických životních situací, který není možno získat v této podobě z jiných zdrojů. Jsou nositeli unikátních informací o lidské každodennosti.

Hovoříme-li o významu graffiti coby pramenů pro vědecký výzkum v oblasti humanitních věd, je třeba zaměřit se v průběhu badatelské činnosti především na takové nápisy a kresby, které nám podávají určitou informaci, jež by mohla doplnit aktuální soubor poznatků ke konkrétnímu objektu, situaci, historické události, osobě apod. Může se tak jednat o popisy průběhu slavností, o znázornění bitev, lodí, budov či osob. Hodnotnými nálezy bývají kresby z oblasti cechovní, šlechtické nebo církevní heraldiky, včetně málo známých kupeckých značek.

Nezahrnují však pouze nápisy a kresby, ale i velké množství apotropaických a duchovních symbolů, které mohou být vytvořeny rozličnými způsoby či nástroji, mimo jiné i přímým ožehem zapálené svíčky. Doposud byly takové stopy (např. ožeh jakéhokoliv povrchu plamenem svíčky) na historických stavbách považovány pouze za důsledky neopatrného zacházení s ohněm, se svícny a voskovými svícemi. Podrobný průzkum těchto stop však poukázal na zcela nové skutečnosti. Na základě výsledků experimentální archeologie, které publikovala Alison Fearn v textu *A Light in the Darkness – the Taper Burns of Donington le Heath Manor House*, můžeme rozlišit stopy ohně, které jsou výsledkem nehody či neopatrnosti, od úmyslně vypálených značek.[15] Autorka studie pracovala s graffiti vypálenými do dřeva (trámy nosných konstrukcí, futra apod.). Není nám známo, že by takto úzce zaměřený průzkum proběhl i v Čechách či v sousedních zemích. Je však vysoce pravděpodobné, že se znamení tohoto charakteru nalézají i na tuzemských historických stavbách. Tmavé stopy na světlých vápenných pod-

13 | Barbora Půtová, Antropologie umění, in: *Integrální antropologie*, Praha 2014, s. 289.

14 | Ibidem.

15 | Alison Fearn, A Light in the Darkness – the Taper Burns of Donington le Heath Manor House, *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 6, 2017, s. 92–118. Dostupné z: http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/23, vyhledáno 21. 1. 2020.

kladech na omítkách jsou častými nálezy při průzkumu interiéru historických architektonických objektů, dosud však nebyly považovány za stopy vytvořené úmyslně. Ve většině případů jsou dávány do souvislosti s topeništi či náhodným ožehem povrchu omítky, případně s umístěním světelného zdroje, jehož teplo po čase způsobilo ztmavnutí vápenných vrstev. Nyní se můžeme pokusit tyto nálezy pozorovat i z jiné perspektivy. Nesmírná variabilita graffiti, jejich obsah, provedení a kvalita značí, že jim nelze přisoudit univerzální funkci, která vedla k jejich vytvoření.

Autoři některých studií považují podstatnou část středověkých graffiti za rituální ochranné značky (*ritual protection marks*), jakými jsou například pěticípé hvězdy. Pro interpretaci těchto symbolů na našem území nemáme zatím dostatek informací a jejich výklad coby rituálních ochranných značek je z našeho pohledu diskutabilní. V tuzemském prostředí, především pak v prostoru sakrálních staveb, měla graffiti spíše votivní charakter. Souvisí to samozřejmě i s odlišnou kulturně-geopolitickou situací. Vztáhneme-li takto podmíněná graffiti například na rámec každodennosti, pak je logické, že stěny kostela ve Východním Sussexu pokrývají ryté kresby s motivy lodí, kdežto na klenbě kostela v Horním Maršově je vyobrazena figura pasáčka koz. Velký počet studií na téma středověkých graffiti pochází z Anglie. Když porovnáme výše uvedená vyobrazení, jejichž motivy vyplývají z místních podmínek, zůstávají nám symboly, které nalézáme napříč zeměmi, nezávisle na geopolitické situaci (pentagram, různé formy rozet, pletence, „uzly", duchovní symboly apod.). Pro naše účely tedy můžeme studovat interpretaci těchto obecně známých symbolů a pokusit se jí dát nový rozměr pro nálezy v našem jazykovém milieu.

Hodnota spontánních nápisů coby pramenů

Graffiti, provedené formou nápisu či kresby, vytvořené na ploše k tomuto účelu neurčené, jsou jednou z nejkomplexnějších skupin pramenů v historických vědách. Jak již bylo zmíněno, zahraniční badatelé je pro vědecké účely již delší dobu využívají. Tak se tomu děje především v Anglii, Francii a Itálii. V současnosti k tomuto posunu ve vnímání jejich důležitosti jako pramenů dochází ve velké míře v Německu, kde na sklonku dvacátého století vznikaly publikace zaměřené na historická graffiti. Dlouhodobý zájem o tyto prameny vyústil v konferenci v Mnichově (na jaře 2017), jejímž ústředním tématem byla historická graffiti a jejich pramenná povaha.[16] Odborníci z oblasti archeologie a historických věd se na tomto setkání snažili propojit styčné body tří hlavních časových epoch, ve kterých graffiti vznikala. V rámci konference byly vytvořeny tedy tři časové rámce. Prvním z nich byla antická graffiti. Ačkoliv jsou například pompejská graffiti pro svoji výraznou hodnotu, která spočívá především v odrazu každodennosti antického člověka, notoricky známá a populární a mohlo by se tedy zdát, že jejich podrobný průzkum je již bezpředmětný, upozorňují autoři textů na fakt, že neúměrně vysoká pozornost byla kladena na výzkum erotických graffiti, kdežto jména a textová sdělení stála vždy v pozadí, a to i přesto, že tvoří asi 95 % celkového počtu dochovaných graffiti. Dalším rámcem byly středověké a raně novověké nápisy a kresby, převážně v sakrálním prostoru, které jsou i hlavním předmětem našeho zájmu.

16 | Historische Graffiti als Quellen. Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs, 20.04.2017–22.04.2017 München, in: H-Soz-Kult, 20.03.2017, dostupné z: https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7170, vyhledáno 1.4. 2020.

Třetím rámcem byla novověká graffiti, která zahrnují nejen nápisy vzniklé např. v nacistických a komunistických vězeních, nápisy ruských okupantů, ale i současná sprejová graffiti.

Dosud nebyla provedena srovnání jednotlivých historických epoch, ačkoliv zde nalézáme mnoho shodných znaků. Zdá se, že konference v Mnichově nebyla ojedinělým příspěvkem na toto téma a další setkání odborníků se již připravují v jiných evropských státech.

Vzhledem k pozvolna narůstajícímu zájmu o toto téma se tedy zdá, že historická graffiti přestávají být posuzována pouze jako nahodilá změť čar a nesmyslných slov, destruujících hodnotné povrchy, ale jako velmi autentický zdroj informací a pramenů o každodennosti v jednotlivých historických epochách. Z pohledu restaurátora takovým pramenem může být například datace uvedená v textu nápisu, což usnadní časové zařazení malířské vrstvy, je-li příliš fragmentární či chybí-li dostatek archivních pramenů pro její časové zařazení a přesnější identifikaci.

Zastoupení zde nalézá i mnoho vědních oborů. Kromě pomocných věd historických, z nichž významné uplatnění nabývá heraldika, neboť kresba rodinného erbu je běžným prvkem v rámci graffiti v sakrálním prostoru, tak i studia každodennosti (*Alltagsgeschichte, everyday life*). Tento moment se nám jeví v rámci historických spontánních nápisů jako významný. Co je kromě fyzických předmětů autentičtější než právě tyto „individuální až osobní stopy", které po sobě lidé zanechali na stěnách? Nemusí se tak samozřejmě jednat pouze o nápisy, ale i rytiny, kresby, vypálená znamení a rozličné otisky, což je badatelské pole pro archeology a stavební historiky.

Proměnlivost diskurzu ve vztahu ke graffiti

Sledujeme-li diskurz ve vztahu ke graffiti, zaznamenáváme nejpozději ve 20. století jeho výraznou proměnu. Zatímco ve středověku a raném novověku nebyly dle názoru některých autorů[17] ryté kresby v profánních a snad i v sakrálních stavbách vždy vnímány nutně jako projev vandalismu (často se jednalo o projev úcty k poutnímu místu), v posledních dekádách jsou obecně nazírány jako akty člověka s deviantním chováním.

O potenciálně existující toleranci, která v některých historických epochách ve vztahu k tomuto jevu panovala, svědčí např. rozsáhlé plochy s rytými i malovanými graffiti, která nebyla po celá desetiletí, někdy i staletí přemalována, což nasvědčuje tomu, že nutně nebyla rušivým elementem. Je možné vznést námitky, že k absenci výmalby nedocházelo z nákladnosti celého procesu. Na některých architektonických objektech se však můžeme setkat s opakovaně prováděnými nátěry určitých partií stěn, tudíž by nebyl problém i graffiti tímto způsobem zakrýt v případě, že by se jevila natolik nežádoucí. Nápisy byly v mnoha ohledech ceněny a vnímány jako hodnotná historická svědectví. Setkáváme se dokonce s jejich druhotným zvýrazněním (např. prorytím rudkového nápisu či kresby), pokud byly působením času hůře čitelné a vyvstala

17 | Malivánková – Wasková (pozn. 5), Champion (pozn. 5), Kraack – Lingens (pozn. 5).

z nějakého důvodu potřeba jejich poselství zachovat. Neplatí to však obecně, některé nápisy byly v průběhu staletí záměrně ničeny, mazány nebo škrtány. Škrtány a přepisovány tak mohly být i samotnými návštěvníky, ne však nutně přímo uživateli jednotlivých objektů. Tolerantní postoj vůči graffiti pozorujeme i na některých profánních stavbách (především zámcích a hradech).[18] Stěny hodovních sálů, okenních špalet, plochy s nástěnnými malbami aj. mohou být pokryty vrstvami nápisů, které překlenují období desetiletí, aniž by byly přetírány. Připomeňme v této souvislosti štambuchy, v nichž byly zanechávány památeční záznamy. Nemohly právě stěny zámků a paláců hrát jakousi zástupnou úlohu památeční knihy? Budeme-li si klást takové otázky, dojdeme k poznání, jak nezbytná je pro náš výzkum znalost širšího historického milieu, ve kterém se soubor nápisů a kreseb nalézá. Zmínky o psaní po stěnách nalézáme i v krásné literatuře. Johann Wolfgang Goethe popisuje v knize *Báseň i pravda* situaci, která se odehrála v roce 1764, kdy pracoval na korekturách básně u velkého stolu s břidlicovou deskou, na níž bylo množství vzkazů, z nichž některé fungovaly dokonce jako sdělení, která si mezi sebou předávali zaměstnanci domu. Goethe zmiňuje spontánní nápisy hned na několika místech knihy, přičemž sám k nim zaujímá spíše rezervovaný postoj a považuje je za zvyk mladých a nevzdělaných lidí. Jako starý muž však rád vzpomínal na momenty, kdy do kůry lípy ryl své jméno.[19] Z Goetheho textů rovněž vyplývá, že psaní po stěnách nebylo v jeho době ničím výjimečným či zavrženíhodným. Dokonce ve vlastních spontánních záznamech spatřuje velký význam, neboť si na stěny svého pokoje v určitém období zaznamenával důležité údaje ke své práci. Později lituje, že stěny byly zabíleny.[20]

Vrátíme-li se k sakrálnímu prostoru, nabízí se zde paralela se šlechtickými cestami. Detlev Kraack se v monografii *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise, Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts* zabývá kavalírskými cestami v období pozdního středověku a raného novověku a studuje graffiti, která zanechali zejména šlechtici na mnohých stavbách při svých cestách do Svaté země. Autor připomíná význam a důležitost těchto cest. Čím delší a nebezpečnější cesta byla, tím lépe.[21] Na poutních místech bylo zvykem zanechat známku své přítomnosti. Ta mohla být tvořena mnoha způsoby, za využití pestré škály materiálů. Nejčastěji se však jednalo o jednoduše zdobenou dřevěnou či papírovou destičku, někdy připravenou (předtištěnou) již před samotnou cestou. Tato upomínka se následně, po dosažení vytyčeného cíle, připevnila na vybranou, nejlépe vysoce exponovanou část stavby. Obsahem nápisu bývalo jméno, rok pobytu, a především heraldické znamení. Z hlediska citlivé materiálové podstaty těchto pramenů se jich však in situ mnoho nedochovalo. Z tohoto důvodu někteří šlechtici svůj znak či jméno do zdi přímo vyryli či napsali. Další příčina rytí do zdi mohla mít ryze ekonomickou podstatu. Navzdory dobovému rčení Nobiliora – Mobiliora (čím je člověk urozenější, tím více cestuje) se za poznáním cizích zemí nevydávali pouze šlechtici. Zmiňme například výpravy řemeslnických tovaryšů „na zkušenou" či „peregrinatio academica" – cesta neurozených univerzitních scholárů po Evropě. Tato vrstva obyvatel jistě neměla prostředky na přípravu nákladnějších votivních či památečních předmětů. Výsledky Kraackovy obsáhlé a podrobné práce jsou částečně v rozporu s anglickými studiemi na toto téma, které

18 | V této souvislosti zmiňme např. stěny hradu Pernštejna, kde se dochovalo velké množství cenných rudkových nápisů a kreseb.

19 | Cit. in Kraack – Lingens (pozn. 5), s. 29.

20 | Ibidem.

21 | Kraack (pozn. 5), s. 5.

hovoří spíše o loajálnosti veřejnosti ke graffiti. Kraack však v písemných pramenech nalezl i přímé odsouzení této činnosti např. ulmským dominikánem Felixem Fabrim, který nápisy v sakrálním prostoru považoval za nesprávné a nerozumné chování, či přímo za zločin.[22] Fabri Svatou zemi v 80. letech 15. století navštívil a ve svém *Evagatoriu* o cestě pojednává. Podává tak významné svědectví o průběhu a zvyklostech kavalírských cest a profanaci sakrálního prostoru. Zdůrazňuje nevhodnost chování německých šlechticů v sakrálních stavbách Orientu. Jistou míru pochopení přiznává nápisům a kresbám ve světském prostoru. Z *Evagatoria* se tak dozvídáme, že rytí a psaní na zdi sakrálních míst v této části země bylo přísně zakázáno a trestalo se drastickými pokutami. Poutníci tak tuto činnost prováděli v tajnosti. Přesto se však snažili vyhledat exponovaná místa a předávat si informace, jak zákazy co nejlépe obcházet, jak zmást dozorce a svůj nápis co možná nejvýrazněji zvěčnit. Rovněž jsou známy případy, kdy si šlechtici pamětní nápisy s radostí a pocitem ulehčení ničili navzájem.

Matthew Champion na základě vlastního mnohaletého a velmi rozsáhlého výzkumu polemizuje v souvislosti se současnou intolerancí ke spontánním kresebným projevům i s výrazem graffiti.[23] Dle jeho mínění graffiti vlastně graffiti v pravém slova smyslu nejsou. Pro něj, archeologa, představují více než jen bezobsažné škrábance na zdech. Uvádí, že měly smysl pro ty, kteří je vytvořili, a rovněž promyšlený účel, který byl daleko za hranicemi toho, jak dnes vnímáme vandalismus.[24] Na příkladu středověkého farního kostela St Nicholas v anglickém Blakeney poukazuje Champion na rozsáhlý soubor spontánních kreseb lodí. Ačkoliv se jedná o exponovaná, vizuálně výrazná graffiti, rytá ostrým předmětem do monochromie pilířů, přetrvaly tyto rytiny období několika staletí v neporušeném stavu. Zobrazení lodí v průběhu staletí přibývalo a zdá se, že jejich autoři záměrně nepřekrývali kresby svých předchůdců.[25] Interiér kostela byl přebílen až v období reformace, přičemž s největší pravděpodobností nešlo o akt namířený proti spontánním kresebným projevům, nýbrž o důsledek konfliktu v církvi, jenž se mimo jiné vyznačoval návratem k jednoduchosti chrámových prostor, které se měly stát především místem pro kázání, kde se lidé učí slovem, nikoli obrazem. Vizuální působivost obrazů v období reformace zcela ztratila na hodnotě. Současné vnímání tohoto sociokulturního fenoménu coby deviace tedy nemůže být z výše uvedených důvodů chápáno obecně již proto, že společenské normy jsou proměnlivé.

Ve výsledcích bádání Championa a Kraacka nemusí být tedy nutně rozpor, neboť v orientálních oblastech Svaté země mohl k chování v sakrálních objektech panovat zcela odlišný společenský postoj. Za znesvěcení prostoru tak následovaly zřejmě drastičtější sankce. Také jednání poutníků, zejména šlechticů, mohlo být jiné než v jejich domovině. Ve jménu poutě do Svaté země jim šlo především o reprezentaci svého rodu všemi dostupnými prostředky.

Velké množství graffiti, jejich repetitivní charakter a vysoká míra dochování na některých místech skutečně svědčí o vysoké míře tolerance k této činnosti. To podporuje některé výše uvedené teze o ochranném charakteru mnohých kreseb. Podnětné návrhy na interpretaci velkého

22 | Kraack (pozn. 5), s. 349.

23 | I Kraack vnímá označení graffiti jako problematické a navrhuje používat spolu s ním i výraz nápis.

24 | Matthew Champion, Introduction to Special Issue on New Research on Medieval and Later Graffiti, in: *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 6, 2017, s. 1–5. Dostupné z: http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/19, vyhledáno 1. 4. 2020.

25 | Champion (pozn. 5), s. 5.

množství graffiti v sakrálních objektech podávají studie Véronique Plesch[26] a Becky Williams.[27] Na základě svého výzkumu v Arboriu, v kapli San Sebastiano, přičítá Plesch zdejším nápisům votivní a rituální charakter. Vidí zde snahu vytvořit a udržet místo paměti živé. Rytá graffiti zprostředkovávají komunikaci se svatými vyobrazenými v nástěnné malbě. Autorka při studiu pramenné podstaty spontánních nápisů vychází i z některých částí významného spisu francouzského historika Pierra Nory *Entre Mémoire et Histoire*. Williams i Plesch považují graffiti za jakési nouzové řešení v případě, že poutník neměl možnost zakoupit si votivní dar. Drobný předmět tak mohla nahradit jakákoliv rytá kresba do oblasti za oltářem[28] nebo do malířského výjevu se světcem.[29] Častým votivním darem bývala tzv. identifikační obětina, jejímž motivem bylo mnohdy srdce či jiná část lidského těla, provedená většinou z vosku. V sakrálních objektech jsme tyto motivy v presbytáři v blízkosti hlavního oltáře skutečně formou kresby identifikovali (např. rudková kresba srdce na raně renesanční omítce presbytáře kostela v Čisté u Litomyšle). Plesch a Williams zdůrazňují ekonomickou výhodnost celého procesu. Poutník potřeboval pouze předmět s tenkým ostrým hrotem, což mohly být například malé nůžky, které dle archeologických nálezů zjevně patřily k základní výbavě většiny domácností. Přestože tyto výzkumy probíhaly ve zcela odlišných geopolitických podmínkách (Itálie, Anglie), můžeme se v sakrálním prostoru v případě vlastního studia více soustředit na místa s vysokou koncentrací graffiti a pokusit se je na základě podrobného studia prostředí dané lokality nově interpretovat. Spontánně motivované nápisy by tak neměly být vnímány a studovány jednotlivě, nýbrž v kontextu celé stavby, včetně jejích jednotlivostí, neboť se zdá, že místo, kde byly nápis či kresba provedeny, mělo pro poutníka určující význam.

Stručný úvod do problematiky restaurování graffiti

Významný španělský teoretik konzervování Salvador Muñoz Viñas ve své publikaci *Contemporary Theory of Conservation*[30] uvádí, že *„z pohledu klasických teorií konzervování je povinností (a možná i morální povinností) konzervátora domoci se pravdy, a v tomto konání má právo odstranit nebo změnit některé vlastnosti předmětu, tj. hmotné znaky, které způsobily, že se předmět nachází v nepravdivém stavu nebo situaci, znaky, které způsobily, že u předmětu převládla nepravdivá podstata."*[31] Viñas však považuje toto výše citované, obecně rozšířené tvrzení za nelogické, neboť předměty se nemohou nacházet ve falešném stavu, ani nemohou mít nepravdivou podstatu. *„Pokud už jednou existují, jsou ze své podstaty pravdivé. Očekávaný, představovaný, upřednostňovaný stav předmětu není pravdivý, pokud se neshoduje se skutečným předmětem. Reálný existující předmět může být konzervováním pozměněn tak, aby se shodoval nebo alespoň přiblížil upřednostňovanému stavu, než byl, se tím nestane."*[32]

Vztáhneme-li Viñasovo tvrzení explicitně na nástěnnou malbu, jejíž vizuální podoba prošla v čase dramatickými změnami, pak je malba vždy autentická, včetně vrstvy graffiti. Na základě Viñasova výroku tedy platí, že graffiti a priori nesnižují autenticitu uměleckého díla.

26 | Véronique Plesch, Memory on the Wall: Graffiti on Religious Wall Paintings, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 2002, s. 167–197.

27 | Becky Williams, Monsters, Masons, and Markers: An overview of the graffiti at All Saints Church, Leighton Buzzard, in: *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 6, 2017, s. 38–64. Dostupné z: http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/21, vyhledáno 1. 4. 2020.

28 | Místa v oblasti oltáře mají votivní či ochranný charakter již ze své podstaty.

29 | Dokladem tohoto projevu na našem území mohou být například rytá graffiti v apsidě kaple sv. Jana Křtitele v Pomezí – Staré Město pod Landštejnem, která se nacházejí na původní omítce na stěnách po celém obvodu apsidy do výšky cca 1,8 m. Jedná se tedy s největší pravděpodobností o pozdně románské či raně gotické nápisy a kresby. Jejich motivem jsou většinou jednoduché latinské a řecké kříže.

30 | Salvador Muñoz Viñas, *Současná teorie konzervování*, Pardubice 2015.

31 | Ibidem, s. 76.

32 | Ibidem.

Budeme-li přistupovat ke konzervování spontánních nápisů optikou Viñase, pak je třeba graffiti v průběhu konzervátorského a restaurátorského procesu ponechat v jejich dochované podobě.

Dalším často udávaným důvodem k odstranění redukování či zatření, a tedy nerespektování historických graffiti mimo výše citovaný „nepravdivý stav", je údajná vulgarita jejich obsahu. Uveďme konkrétní příklad. Rozsáhlý soubor votivních graffiti, převážně z devatenáctého a dvacátého století, se nachází v prostoru tzv. Schodiště svatých v bazilice Navštívení Panny Marie na Sv. Kopečku u Olomouce. Svaté schody byly často zřizovány na poutních místech, kde měly být připomínkou 28 schodů v jeruzalémském paláci. Soklové partie nástěnných maleb v prostoru schodiště, které jsou dílem významného olomouckého malíře Jana Kryštofa Handkeho, jsou pokryty stovkami votivních nápisů, z nichž větší část je přímluvných. Pisatelé se s prosbami obrací na Pannu Marii svatokopeckou, kterou žádají nejčastěji o štěstí, lásku, zdraví vlastní i celé rodiny a dosažení kýžených cílů a potřeb. Často se opakuje prosba za úspěšné ukončení studia (učňovské zkoušky, maturita). Poutníci se na Pannu Marii obracejí s prosbou o pomoc v manželství či prosbu o uvolnění partnera z vězení či vojny (*„Panenko Maria pros za Mirka ať ho pustí"*). Uklidnění politické situace je málokdy předmětem proseb, snad pouze implicitně (*„Panno Maria ochraňuj tuto zemi"*). Ačkoliv jsme v prostoru svatých schodů neprovedli podrobný průzkum veškerých nápisů, můžeme konstatovat, že vulgarity jsme zde mezi stovkami nápisů nenalezli ani po jejich celodenním studiu. Rovněž z estetického hlediska nepředstavují závažný problém, neboť Handkeho malba je v soklových partiích, kde se nalézá největší množství nápisů, provedena v šedých a okrových tónech, v nichž jsou nápisy grafitovou tužkou nevýrazné a místy v šedi zcela zanikají.[33]

33 | Nápisy jsou drobné, nejčastěji provedené grafitovou tužkou, výjimečně ryté či provedené jiným materiálem.



Obr. 2 **Graffiti na Schodišti svatých, v bazilice Navštívení Panny Marie na Sv. Kopečku u Olomouce.** Foto: L. Bartůňková

Velkým problémem nevyjasněného vztahu památkové péče ke spontánním nápisům a kresbám je přístup k jejich konzervaci či restaurování. Nejčastější praxe v této oblasti spočívá v překrytí graffiti novou malířskou vrstvou, v případě hlubších vrypů jejich vytmelením či vyretušováním světlých míst. Než jsou tyto kroky provedeny, měly by být nálezy adekvátně zdokumentovány, což se děje pouze sporadicky. Graffiti bývají více či méně lapidárně vyfotografována, ve výjimečných případech nějakým způsobem zkopírována nebo transferována a zcela ojediněle se setkáváme s jejich epigrafickou pasportizací, která se však vztahuje pouze na nápisy. Chybí tedy metodika, která by usnadnila pracovníkům památkové péče postup dokumentování těchto efemérních pramenů sociální historie. V případě pečlivé dokumentace dochovaných souborů graffiti je pak možno s takto získaným materiálem pracovat i po jejich konzervaci a zatření.

Etickým dilematem může být v této souvislosti existence několika časových historických vrstev s graffiti na jedné omítkové vrstvě. Snímáním mladších nátěrů na nejstarší omítkové vrstvy s malbami jsme bezpochyby přišli o stovky těchto pramenů z oblasti každodennosti.

I v případech malířských souvrství lze však nápisy dokumentovat a mladší vrstvy odkrývat za postupné dokumentace nálezů. Jedná se však o časově velmi náročný postup, který nebývá realizován, a záleží pouze na vůli restaurátora, zda k tomuto úkolu přistoupí.

Dojde-li však k odkryvu na nejstarší vrstvy, tak se přikláníme k variantě kompletní prezentace historických povrchů s ochranou[34] jejich nejohroženějších míst (tedy soklových partií).

Zde bychom chtěli akcentovat rozdíl v dochování historických graffiti na sakrálních objektech a na profánních stavbách.

Ke graffiti, jejichž nositeli jsou dřevěné historické konstrukce, je rovněž přistupováno s minimálním respektem a nebývají brány v potaz. V procesu oprav a restaurátorských prací bývají pečlivě redukována, aby dřevo tvořící zábradlí krucht nebo korpus varhanní skříně působilo dostatečně reprezentativně.

Pečlivá dokumentace by se však neměla vztahovat pouze na historická graffiti, ale i na recentní nápisy z dvacátého století. Zmiňme v této souvislosti politická graffiti, která vznikala v období invaze sovětských vojsk na naše území a následnou totální profanaci některých sakrálních prostor, kdy mohl kostel sloužit jako sklad vojenského materiálu či ke garážování tanku.[35] V případě diskuse o prezentaci ruských graffiti ve zdevastovaném sakrálním prostoru můžeme hovořit o kolizi hodnoty uměleckého díla versus výpovědní hodnoty dokumentu, který je v tomto případě zvlášť cenný. Zprostředkovávají nám jednu z tváří totalitního režimu na našem území, jež se mimo jiné projevovala i systematickým ničením kulturního dědictví.

34 | Za vhodné opatření považujeme na frekventovaných místech nějaký druh mechanické bariéry, aby nedocházelo k jejich otěru (např. zástěna z průhledného materiálu).

35 | Tento osud skutečně postihl barokní kostel svatého Jakuba Většího a svaté Anny ve vojenském prostoru Libavá (viz František Odehnal, *Poutní místa Moravy a Slezska*, Brno 2004, s. 72.). Garážování tanku zde však bohužel představovalo pouhou epizodu v soustavné, desetiletí trvající devastaci prostoru.

Diskuse o prezentaci či odstranění těchto pramenů by měla probíhat v rámci interdisciplinárních setkání nejen památkářů a restaurátorů, ale i historiků a dalších odborníků, kteří mohou hledat východiska ve vztahu k ukotvení tohoto fenoménu v rámci paměťových studií.

V zahraničí již probíhají odborná setkání zaměřená na restaurování a konzervaci recentních sprejových graffiti, jejichž výskyt se datuje od 70. let 20. století.[36] Problematika jejich restaurování vzhledem k příbuznosti některých použitých materiálů může být obdobná např. s graffiti v bývalých vojenských prostorech. Znalost odborných studií na toto téma pak může být vodítkem při debatách o konzervaci či odstraňování recentních graffiti.

Jedním z dalších problémů v diskusi o zachování historických graffiti je jejich opomíjení v rámci evidence kulturních památek. Tento fakt ilustruje Ivana Ebelová[37] na příkladu zámku v Encovanech, sídla s poměrně rozsáhlým souborem barokních spontánních kreseb a nápisů. Nejsou-li historická graffiti uvedena na evidenčních kartách kulturních památek, pak de iure neexistují a není nutno je uvádět v závazných stanoviscích, vydávaných příslušnými památkovými orgány. Záleží pak tedy pouze na libovůli majitele, jak s nimi naloží. Pro majitele památky, ať již soukromníka či instituci, však může být zachování těchto pramenů spojeno s většími výdaji, a proto často raději volí možnost nositele graffiti (omítky, dřevěné konstrukce apod.) zcela odstranit a nahradit novými materiály, než je náročnějším způsobem restaurovat. Ebelová stručně nastínila problematiku historických graffiti v souvislosti s památkovou péčí před více než dvaceti lety a její východiska jsou bohužel v mnoha ohledech stále platná. Začnou-li zástupci památkových úřadů tyto prameny skutečně reflektovat a trvat na jejich dokumentaci či prezentaci, byť se jim mohou zdát marginální, pak existuje naděje, že alespoň významnější soubory zůstanou ušetřeny plošného přetírání a v horším případě odstraňování.

Situace se však přesto pozvolna mění a jsme si vědomi, že existují projekty, v jejichž rámci jsou i rozsahem zcela nepatrné spontánní kresby zachraňovány i za cenu náročných restaurátorských úkonů. Pro ilustraci uvádíme příklad dipinti, jež patrně zachycuje část Nového Města Pražského s bránou a domovní zástavbou v jejím okolí. Štětcová kresba byla nalezena na fasádě objektu čp. 887/16, v ulici Nekázanka na Novém Městě pražském.[38] Vzhledem k tomu, že se nacházela na zazdívce portálu, jenž měl být otevřen, bylo rozhodnuto, že dojde k jejímu transferování metodou strappo, kdy je snímána pouze tenká malířská vrstva. Po provedení transferu se na starší vrstvě malby objevilo další dipinti, zřejmě z barokního období, opět s motivem domu. Starší vrstva byla následně také transferována, tentokrát metodou stacco, kdy se snímá malba včetně podkladové omítky. Oba fragmenty dipinti, překvapivě podobné barevností i tematicky, byly osazeny na mobilní panel. Proces transferu je velmi náročným restaurátorským úkonem, zvlášť v této podobě, kdy byly snímány dvě vrstvy. Ze strany Národního památkového ústavu, odborného pracoviště v Praze se tak jedná o inovativní přístup, jenž plně respektuje hodnotu historických graffiti.

36 | Srov. Christine Pieper, Mit Spraydose und Pinsel, Herstellungstechnische Aspekte von Graffiti-Interventionen, *Restauro* 121, čís. 1, 2015, s. 38–41.

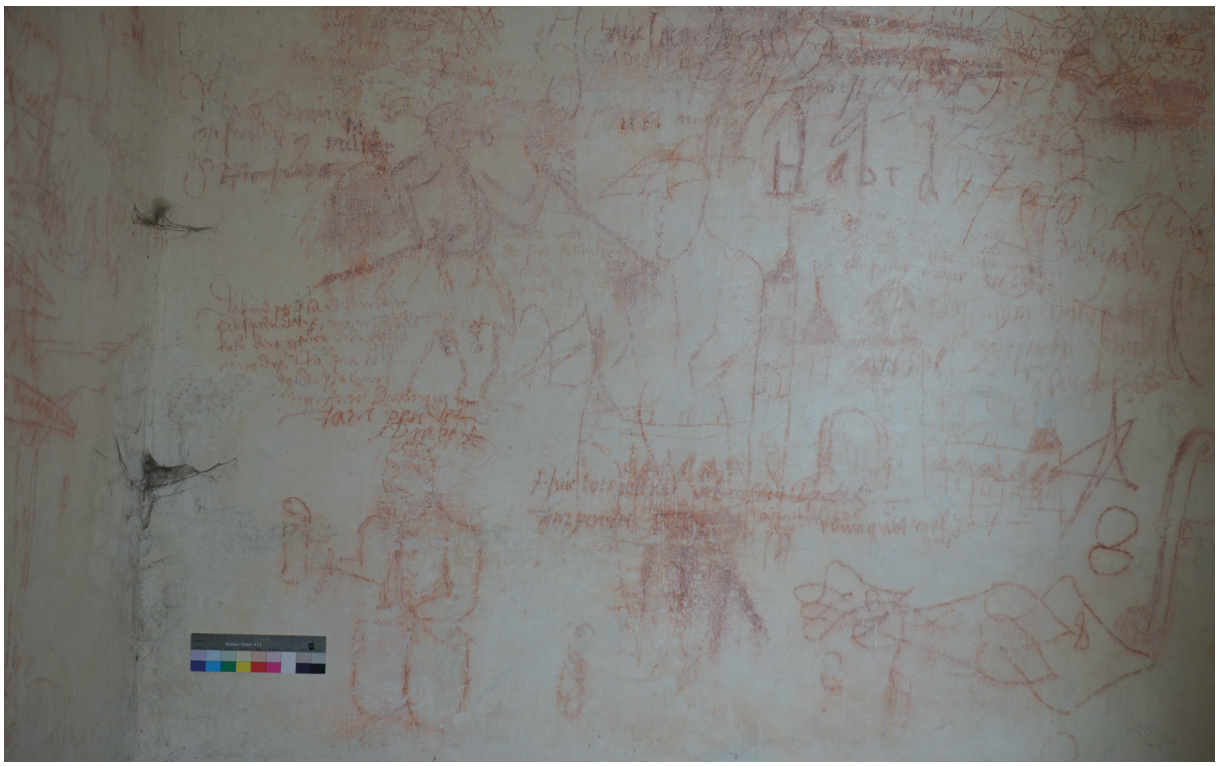
37 | Ivana Ebelová, Otázky a problémy novověké epigrafiky. Nápisy a jejich konzervace na příkladu zámku v Encovanech, pražské novoměstské radnice a hřbitovního kostela sv. Petra a Pavla se Starých Prachaticích, in: *Pomocné vědy historické a jejich místo mezi historickými obory*, Praha 1997, s. 119–131.

38 | Michal Vedral, *Restaurátorská dokumentace transferu fragmentů graffiti z uliční fasády objektu čp. 887/16, ul. Nekázanka na Novém Městě pražském*, Praha 2019, nepublikovaný pramen. Uloženo v osobním archivu Michala Vedrala.

Obdobné péči se dostalo např. i graffiti v okenních špaletách suterénu Schwarzenberského paláce v Praze na Hradčanech, nápisům a kresbám na hradě Pernštejn či rozsáhlého a unikátního souboru graffiti v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích.



Obr. 3 **Kostel sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Unikátní soubor rudkových nápisů a kreseb v předsíni kostela.** Foto: L. Bartůňková



Obr. 4 **Kostel sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Unikátní soubor rudkových nápisů a kreseb v interiéru kostela.** Foto: L. Bartůňková

Velký důraz na výzkum historických spontánních nápisů kladou i stavební historici, kteří je dokumentují zejména na dřevěných konstrukcích krovu a řeší je v souvislosti s výzkumem dějin stavebních technik. V rámci některých OPD (operativní průzkum a dokumentace) bývají alespoň významnější soubory nápisů pečlivě dokumentovány.

V interiérech profánních i sakrálních staveb se setkáváme s analytickým přístupem k prezentaci graffiti, kdy jsou nahodile voleny nejpůsobivější nápisy a kresby, které jsou následně prezentovány tak, že je stěna v posledku mozaikou rudkových a uhlových znamení, plovoucích v moři velmi světlého podkladu. Tento přístup zcela stírá kontextuální hodnotu nápisů a kreseb, které jsou cenné především v jejich celistvosti a jako ojedinělé „záblesky" v čerstvě vymalovaném prostoru pak postrádají smysl a snad by bylo lépe je neprezentovat, aby nebyly vystaveny předčasné degradaci historické materie, která odkryv často doprovází. Problematika restaurování malířských vrstev historických objektů je však nesmírně široká a nelze určit jednotný postup konzervace a restaurování graffiti. Kromě prezentace by měla být tématem v diskusi o restaurování historických graffiti i míra intervence restaurátora. Spontánní nápisy i kresby bývají retušovány, což často vede k jejich mylným a zavádějícím interpretacím.

Některé unikátní soubory graffiti známe již pouze z fotografií. Za zmínku stojí např. spontánní malby a kresby na zámku v Holešově, které byly konzervovány restaurátory, dokumentovány a následně zakryty novou omítkou. Jejich význam spočívá především v neobvykle rozměrných, spontánně podaných figurálních štětcových malbách. Je zde několik časových vrstev, které se vzájemně překrývají a tvoří tak pestrou koláž, složenou z textů (mj. latinských citátů), slov, kreseb a maleb, jejichž předmětem jsou lidé a zvířata.

Z pohledu materiálové podstaty historických graffiti je určující i geografická situace, neboť je zřejmé, že komplexní dochování stavby je pro výskyt graffiti zásadní. Nápisy a kresby, dochované např. ve středověkých kostelích v Anglii, jsou často vyryté do kamene, a proto je zde větší pravděpodobnost, že se dochovají po staletí spíše než nápisy vyryté do omítky chudé na pojivo, která byla z důvodu vzlínající vlhkosti především ve spodních partiích staveb častěji obnovována. Je zřejmé, že i z této příčiny je badatelská základna pro výzkum spontánních nápisů a kreseb např. v Anglii, kde se pohledový kámen na sakrálních stavbách vizuálně uplatňoval víc než na našem území.

V neposlední řadě je třeba zmínit, že i přes veškerou snahu o zachování spontánních nápisů a kreseb na historických omítkách jsme často svědky jejich degradace pouze vlivem vnějších podmínek, kdy se prostory s restaurovanými omítkami stávají ryze utilitárními a slouží jako skladiště. Restaurované plochy jsou pak mechanicky namáhány (např. otěrem) a dochází k jejich poškození. Historické omítky s graffiti tak mohou být s velkou péčí konzervovány i dokumentovány, ale i ony potřebují následný monitoring a preventivní péči.



Obr. 5 **Zámek Holešov. Spontánní štětcové kresby v současnosti konzervované, ale neprezentované.** Foto: M. Bodanský



Obr. 6 **Zámek Holešov. Velkoformátové spontánní štětcové kresby v současnosti konzervované, ale neprezentované.** Foto: M. Bodanský

Kazuistika – soubor graffiti v renesančním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově

První písemná zmínka o existenci obce Maršov pochází z roku 1466. Hlavní osídlovací vlna nastala v polovině 16. století, kdy do východních Krkonoš přišli dřevorubci z Tyrolska. Hřbitovní kostel Nanebevzetí Panny Marie, o jehož stavbu se zasloužili protestanti luteránského vyznání, byl postaven pravděpodobně v letech 1603 až 1608 italským stavitelem Carlo Valmadim na místě původního dřevěného protestantského kostela z roku 1568. Jedná se o nejstarší stavební památku východních Krkonoš. Po bitvě na Bílé hoře byli protestanti z Čech vyhnáni do sousedního Slezska, maršovský kostel se stal katolickým a byl zasvěcen Nanebevzetí Panny Marie. Prvním katolickým farářem byl v Maršově v letech 1628 až 1635 mnich Bonaventura.[39]

Interiér kostela byl v období renesance vymalován nástěnnými malbami, jak dosvědčují nálezy učiněné v rámci restaurátorských průzkumů (2015). Následně došlo k několika celkovým úpravám interiéru, v jejichž průběhu byly malby překryty novými nátěry. Teprve v rámci restaurátorských prací byly nalezeny hodnotné spontánní nápisy a kresby na nejstarších vrstvách renesančních omítek, ale i na mladších vrstvách dekorativní výmalby z devatenáctého a dvacátého století. Zůstal tak zachován významný a exemplární soubor historických kreslených, rytých a malovaných graffiti, který překlenul období několika staletí. Nejstarší nápisy pochází z počátku 17. století, nejmladší pak ze současnosti.

Graffiti byla identifikována v celém prostoru stavby. V okenních špaletách, hojně na kůru, v sakristii a výjimečný soubor se nalézá na stěnách oratoře. Texty jsou především německé a latinské. Ve velké míře se vykytují jména s datacemi a křesťanské symboly. Z novější doby pak například podpisy ministrantů.

39 | Pavel Klimeš – Miloslav Klimeš, *Stavebně historický vývoj hřbitovního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově*, 2002, nepublikovaný pramen. Uloženo v osobním archivu Pavla Klimeše.



Obr. 7 **Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově. Rudkové nápisy a kresby v oratoři kostela.** Foto: L. Bartůňková

Graffiti v prostoru kostela Nanebevzetí Panny Marie lze rozdělit do několika rámců, které se často překrývají a tvoří tzv. "*busy graffiti surface*". Základní zde identifikované rámce mají profánní, duchovní, apotropaický a utilitární charakter.

Profánní charakter je zde zpřítomněn projevy individuality a vyskytuje se na stěnách např. ve formě jmen a iniciál s datacemi či prostými značkami, jednotlivými literami a čísly.

Duchovní charakter je zastoupen nápisy a kresbami poutníků. Setkáváme se zde s běžně užívanými zkratkami biblických citací, s monogramy Ježíše Krista a Panny Marie. Apotropaický charakter v kostele Nanebevzetí Panny Marie spatřujeme např. v kresbách pěticípých hvězd. Utilitární charakter představují jednoduché početní zápisy s čísly či znaky (zde svislé krátké čáry v prostoru oratoře).

Dále zde nalézáme projevy každodennosti a rovněž jsme svědky profanace sakrálního prostoru ve 20. století, jež se projevuje množstvím podpisů z konce 20. století na kůru kostela.

Na klenbě boční lodi kostela se nachází nespočet nápisů a drobných rytých kreseb, které vznikaly v průběhu několika desítek let. Je tak zřejmé, že zde z nějakého důvodu stálo dlouhou dobu lešení či jeho alternativa, které návštěvníkům umožňovalo přístup a tím i možnost psát a rýt na jinak nedostupné místo na klenbě kostela. Tento fakt nastoluje otázku, co farníky a poutníky vedlo k tomu, aby svá jména zvěčnili na klenbu i za cenu zřejmě nesnadného přístupu po lešení nebo po žebříku. Zde je třeba připomenout víru v ochrannou či votivní moc některých symbolů. Ta by pak mohla vysvětlovat potřebu vyrýt je na místo s omezenou přístupností. Tyto povrchy jsou některými autory nazývány „hektickými graffiti povrchy" ("*busy graffiti surface*").[40] Zmíněný příměr vyplývá ze skládání časových vrstev přes sebe. Nápisy, kresby a symboly se načítají a prolíná se rytá kresba s rudkou či s jinými psacími materiály. Výsledný dojem pak skutečně působí „hekticky". Vzniká tak plocha, jejíž čtení je velmi náročné a vzájemné rozlišení jednotlivých souborů závisí na použitých materiálech či na typu písma. Na klenbě boční lodi kostela jsme identifikovali minimálně tři prolínající se rámce.

Jsou to osobní jména s datacemi. Často se opakuje jméno Görge, někdy psán také George Langer s letopočtem 1684, 1688 a 1690, které však na archivním seznamu jmen z roku 1644 chybí. Mohlo se tak jednat o řemeslníka, který se na místo pravidelně vracel. Dalšími jmény jsou například Görge Schneider, Georg Kneifel s letopočtem 1689, jehož rodné jméno figuruje na seznamu obyvatel ve znění Kneifl.[41]

Na nejstarších omítkových vrstvách na klenbě nad kůrem byla nalezena velmi jednoduchá, lapidárně podaná rudková kresba člověka pasoucího zvířata, snad ovce či kozy. Zobrazená postava má na hlavě zvláštní klobouk s širokou krempou a vysokým dýnkem. Tvář má zobrazenou z profilu a zdá se, že pastýř je znázorněn do pasu nahý, či ve vestě se dvěma knoflíky na hrudi. Tělo je nakresleno z ánfasu. V rukou (v levé paži) třímá dlouhý prut nebo bič. U jeho nohou spatřujeme náznak terénu.

40 | Becky Williams, Conclusions Regarding the Study of Medieval Graffiti, in: *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 6, 2017, s. 150, dostupné z: http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/26, vyhledáno 1. 4. 2020.

41 | Seznam rodin Horního Maršova, nepublikovaný pramen. Uloženo v osobním archivu Pavla Klimeše.

Zdá se, že v jeho bezprostřední blízkosti stojí podle charakteru těla koza (prověšené břicho, úzké končetiny, rohy) se třemi kůzlaty (zvířata se navzájem liší velikostí, jedno je větší než skupinka ostatních). Stranou této skupiny je nakresleno další zvíře, přivázané za krk na delším provazu k plotu. Vzhledem k nedostatku detailů v kresbě není možno tvora přesně identifikovat. Vykazuje některé rysy psa (dlouhý ocas, náznak tlamy a uší). Tyto, ve své podstatě marginální kresby snad z počátku 17. století (kresby se nalézají na nejstarší omítkové vrstvě na vápenném nátěru), lze jednoznačně zařadit mezi hodnotné prameny zprostředkovávající nepsané informace k dějinám každodennosti.



Obr. 8 **Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově. Rudková kresba s tematikou každodennosti na stěně kruchty kostela.** Foto: L. Bartůňková

Významný textový soubor, dosud bez provedené lingvistické a epigrafické analýzy, se nachází v prostoru oratoře kostela. Jižní stěnu této nevelké místnosti, jejíž jedna prosklená část ústí do lodi kostela, pokrývají latinské a německé texty, z nichž některé jsou snadno čitelné. Tento soubor graffiti je bohužel zčásti poškozen z důvodu výměny dveří včetně futer, která si v minulosti vyžádala zásah do zdiva. Omítky v blízkosti stávajících dveří jsou tedy mladší a části citátů a kreseb chybí. Dochované nápisy a kresby byly provedeny na hlazených renesančních omítkách|42| s vápenným nátěrem ve výšce dostupné dospělému člověku až do oblasti cca 2,5 metru nad stávající úroveň podlahy. Provedení některých citátů a znaků tak bylo podmíněno použitím stupínku či jiného kusu

42 | Omítky jsou celoplošně poškozeny peky, část textů je tedy čitelná pouze s obtížemi.

nábytku, aby pisatel dosáhl této výšky. Patrně se jedná o jedny z nejstarších nápisů nalezených v kostele, neboť jsou doplněny datací, která je sice nesnadno čitelná, ale snad se jedná o rok 1605. S určitostí lze identifikovat minimálně tři odstavce citátů, které jsou psány v kombinaci latiny a němčiny (snadno lze číst některá slova a slovní spojení, např. iusticia; veritas; fides; ad nos venias apod.). Mezi těmito soubory citátů nalézáme jednoduchou početní pomůcku. Svislé čáry jsou řazeny v těsné blízkosti vedle sebe a pod sebou. Jejich horní řádek je proveden rudkou, spodní je pouze vyrytý ostrým předmětem. Jedná se o jeden z nejčastějších motivů utilitárních graffiti. Početní pomůcky tohoto charakteru se objevují v mnoha podobách, ať již vzhledem k technice provedení, či typologii (čárky, křížky, kroužky apod.). Většinou však bývají součástí souborů graffiti především v prostorách, které alespoň krátké období sloužily jako sklad či sýpka. Nevíme, zda tomu tak bylo i v případě oratoře kostela. Není však vyloučeno, že tato část stavby sloužila v období bouřlivých politických změn jako úkryt nebo naopak vězení. V tom případě by čárky mohly znamenat i záznam plynutí času. Texty a čáry doplňují ještě osamocená písmena, zkratky, iniciály a zřejmě snad jednoduchá kresba kostela, jehož čitelnost znesnadňuje defekt v renesanční omítce.

V sakristii kostela, ve dveřní špaletě ústící na hřbitov, se nalézá jednoduchá kresba tužkou, znázorňující stavení. V těsném sousedství kresby jsme identifikovali několik krátkých textů, podaných snad těsnopisem. Čitelný je letopočet 1936 a seznam ministrantů.

Podrobný průzkum textů a kreseb v kostele v Horním Maršově a jejich detailní lingvistická a epigrafická analýza by jistě přispěly k obohacení stávající sumy informací o této oblasti východních Krkonoš, která je známa svoji pestrou skladbou historických událostí, z nichž jmenujme alespoň nucený odchod protestantů luteránského vyznání po bitvě na Bílé Hoře a odsuny německého obyvatelstva po druhé světové válce, v roce 1945.

Závěrem

Cílem této studie bylo podat obecný přehled o problematice historických graffiti, založený na výsledcích současných výzkumů se zaměřením na vybrané příklady širokého spektra historických nápisů a kreseb, a nastínit možnosti jejich interpretace. Dotkli jsme se složité problematiky jejich konzervace a následné prezentace a na kazuistické studii nápisů v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově jsme se pokusili znázornit možnosti jejich kategorizace prostřednictvím nalezených skupin/rámců.

Množství a repetitivní charakter graffiti naznačují, že se po staletí jednalo o zcela běžnou a srozumitelnou praxi, která však byla současníky v jednotlivých historických epochách vnímána odlišně. Od naprosté tolerance, kterou reprezentují středověké ryté kresby lodí v anglickém Blakeney, až po absolutní odsouzení šlechtických graffiti ve Svaté zemi ulmským dominikánem Fabrim.

Historické spontánní nápisy provází mnoho otázek. Co se lze prostřednictvím studia graffiti dozvědět o funkci sakrálních a profánních staveb a o významu votivních darů a poutních cest? Co vypovídají místa, na kterých jsou provedena, o vnímání prostoru sakrální stavby a o pohybových stereotypech návštěvníků?

Další úvahy se týkají materiálů a technik. Které psací materiály byly v různých časových etapách k dispozici? Jak vypovídá rukopis a styl kresby o původci graffiti? Kdy jsou graffiti dětskými kresbami a která z nich vytvořila dospělá osoba?

Na základě studia jednotlivých nápisů a kreseb prohlubujeme znalosti o funkci a významu sakrálního i profánního prostoru.

Jakým způsobem začít užívat graffiti ke studiu v oblasti humanitních věd, je tématem k debatě. Potenciál pro interpretaci a analýzu je však nepochybný a výzkum graffiti z ikonografické a architektonické perspektivy by jistě přinesl mnoho nových poznatků k dějinám jednotlivých historických objektů.

Nyní již můžeme hovořit o historických graffiti jako o pramenech, jejichž výzkum právě započal. Považujeme tedy za přínosné vytvořit databázi nápisů a kreseb, jejíž základna by se rozšiřovala nejen o nově odhalená graffiti, ale i interpretaci již nalezených nápisů, v kontextu jejich prostředí.

SUMMARY

HISTORICAL GRAFFITI AS SOURCES

It is the case of many restoration projects that we can witness the removal of historically valuable plasters containing historical graffiti without a substantiated reason from the technical or even aesthetic aspect. Historical graffiti may be valuable sources for humanities. Care for historical plasters with spontaneous drawings and inscriptions entails not only their conservation and restoration but also a complex approach towards their final presentation. Currently, we can speak about initial impulses of exploration of historical graffiti which mostly occurs during restoration or archaeological works, technical surveys or when restoring buildings that are to be open to the public. Nevertheless, graffiti are very often destroyed upon being discovered because construction companies are in most cases indifferent towards uncovered fragments of historical plasters with graffiti. When things go fairly well, they are covered with new plaster and sometimes even documented, but the worse scenario means they are removed. It must be said though, that graffiti are very often suppressed even during restoration processes.

Due to the absence of Czech bibliography on this topic, it is necessary to focus research on field work and compare the results to outcomes of foreign academic studies which already treat graffiti as archival materials. If we also approach this phenomenon with this attitude, we will learn that many inscriptions and drawings contain valuable testimonies of everyday life throughout historical epochs, starting with abstract manifestations among the "official" prehistoric cave paintings.

The amount and repetitive character of graffiti suggest that for centuries they were a completely common and understood phenomenon which was, nevertheless, perceived in individual historical periods differently – with total tolerance, such as in the case of medieval ship graffiti in English Blakeney, or, on the contrary, with utmost condemnation, which was the attitude of the Dominican priest Fabri of Ulm towards the aristocratic graffiti in the Holy Land.

We can deepen our knowledge of the function and significance of sacral, as well as profane space, on the basis of exploration of individual inscriptions and drawings.

The manner of using graffiti in the field of humanities still remains a topic for discussion. The potential for interpretation and analysis is obvious though, and studying graffiti from the iconographic and architectural perspective would surely bring many new findings about the history of individual historical objects.

Monumentální keramické plastiky manželů Radových – přehled vybraných pražských realizací

Kateřina Pulcová, Veronika Pulcová, Zuzana Křenková
Vysoká škola chemicko-technologická v Praze

KLÍČOVÁ SLOVA
Pravoslav Rada – Jindřiška Radová – keramika – umění ve veřejném prostoru – monumentální umění – 2. polovina 20. století

KEY WORDS
Pravoslav Rada – Jindřiška Radová – ceramics – art in public space – monumental art – second half of the 20th century

MONUMENTAL CERAMIC ART BY PRAVOSLAV RADA AND JINDŘIŠKA RADOVÁ – SELECTED PIECES IN PRAGUE

The study focuses on the monumental ceramic production of the couple Pravoslav Rada and Jindřiška Radová. They often worked together on structures for public spaces and this collaboration lasted for at least thirty years, from the late 1950s into the 1980s. Their work can be found all over the Czech Republic. However, a big part of it was created in and for Prague, and Prague architects were involved. We can find simple and playful motifs from the children's world designed for gardens of newly built kindergartens and schools, as well as more complex work such as the one adorning the Brutalist building of the Koospol company.

The text is a catalogue of the Radas' monumental work in Prague. The information focuses on findings obtained through field work and a survey of archive materials. Jindřiška Radová's private archive was a valuable source with well preserved photos showing the original rendering of the artefacts.

Úvod

Výzkum poválečných uměleckých děl ve veřejném prostoru je v rámci dějin umění stále populárnější disciplínou. Zájem o tzv. „socialistické umění" rozpoutala nadšenecká databáze *Vetřelci a volavky*, doprovázená dokumentem o normalizačních dílech a posléze také dvěma vydáními stejnojmenné publikace s podtitulem *Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989)*.[1] Autor Pavel Karous téma zhodnotil i z obecného hlediska v článku pro *Zprávy památkové péče*.[2] Z odborného hlediska jsou důležité dvě databáze sledující výtvarné umění ve veřejném prostoru západočeských měst[3] a v Ostravě.[4] Z knižních publikací soustředěných na umělecká díla v konkrétních regionech chceme upozornit na západočeské městské monografie Marcela Fišera,[5] olomoucký bedekr týmu Jana Jeništy a Václava Dvořáka[6] a na několik statí Jany Kořínkové.[7] Kořínková se věnuje nejen topografii poválečného umění v Brně a okolí, ale také výstavním nebo uměleckým projektům poukazujícím na postupné mizení výtvarných děl děl z veřejného prostoru.[8]

V současnosti je aktuálním tématem také hledání odpovědi na otázku, jak dobová tvorba uměleckých děl pro veřejný prostor ve druhé polovině 20. století fungovala. Tradované informace o povinném procentu rozpočtu věnovaném v rámci stavby veřejných budov „na umění" jsou uváděny na pravou míru. Rozpočet na umělecká díla měl složitější výpočet zohledňující lokalitu a typ stavby. Z vládního nařízení č. 355 z roku 1965 plyne, že částka mohla dosahovat 0 až 4 procenta celkového rozpočtu.[9] Finance stály na počátku objednávky, kterou investor většinou předal do rukou podniku Dílo Českého fondu výtvarného umění. Jeho umělecká komise (tzv. komise pro spolupráci výtvarníka s architektem) potom vybrala výtvarníka, případně jej schválila podle předchozího výběru architekta. Pokud nabízenou zakázku přijal, následovala první fáze prací – vytvoření návrhu díla. Po dalším kole schvalování vznikl model díla a nakonec byla zadána jeho finální realizace. Všechny části procesu mohly být (a často také byly) připomínkovány členy umělecké komise, takže výsledná realizace byla kompromisem mezi původním záměrem umělce a vznesenými připomínkami.[10]

Dokumentaci a výzkumu poválečných uměleckých děl ve veřejném prostoru se v současnosti věnuje vědecký projekt, který řeší Ústav chemické technologie restaurování památek VŠCHT Praha ve spolupráci s Fakultou restaurování Univerzity Pardubice. Výzkum pod hlavičkou *České umění 50.–80. let 20. století ve veřejném prostoru* je financovaný MK ČR v rámci programu Národní kulturní identita.[11] Na širokém tématu a jeho zpracování se kromě základního výzkumného týmu historiků umění, technologů a restaurátorů podílejí také studenti VŠCHT. V rámci seminárních prací zpracovávají pod vedením pedagogů specifické úkoly, které odpovídají jejich profesnímu směřování.

Kateřina a Veronika Pulcovy, studentky oboru Konzerování-restaurování uměleckořemeslných děl ze skla a keramiky, se soustředily na výzkum současného stavu monumentálních keramických sochařských děl dvou keramiků, manželů Pravoslava a Jindřišky Radových. Vzhledem k rozsahu

1 | Rozálie Kohoutová – Pavel Karous, *Vetřelci a volavky*, Praha 2008, 26 min., dostupné na: https://www.ceskatelevize.cz/porady/10169621461-vetrelci-a-volavky/20856226640/ (vyhledáno 15. 5. 2017). Pavel Karous (ed.), *Vetřelci a volavky. Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989)*, Praha 2013 (II. vydání Praha 2015).

2 | Pavel Karous, Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let, *Zprávy památkové péče*, č. 4, 2015, s. 331–342.

3 | *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice*, dostupné na: http://socharstvi.info/ (vyhledáno 15. 5. 2017).

4 | Jakub Ivánek, *Ostravské sochy. Databáze uměleckých děl v architektuře a veřejném prostoru města Ostravy*, dostupné na: www.ostravskesochy.cz (vyhledáno 15. 5. 2017).

5 | Např. Zbyněk Černý – Marcel Fišer, *Umění v Chebu*, Horažďovice 2013; Zbyněk Černý – Marcel Fišer, *Umění ve Františkových Lázních*, Horažďovice 2017; Marcel Fišer, *Umění v Domažlicích*, Horažďovice 2015.

6 | Jan Jeništa – Václav Dvořák – Martina Mertová, *Bilance. Umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945 – 1989*, Olomouc 2016.

7 | Jana Kořínková, Architektova volba. Kurátorské přístupy k výtvarnému řešení veřejných prostranství a architektury v období po druhé světové válce, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2015, č. 1, s. 74–88; Jana Kořínková, *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť (1945–1989)* (disertační práce), Katedra teorií a dějin umění FVU VUT, Brno 2017, dostupné na: https://www.vutbr.cz/www_base/zav_prace_soubor_verejne.php?file_id=144323 (vyhledáno 15. 10. 2017).

8 | Jana Kořínková – Jan Šrámek, *Zvláštní okolnosti ve veřejném prostoru. Ilustrovaný průvodce zaniklými, odstraněnými a přemístěnými realizacemi ve veřejném prostoru z období socialismu*, Praha 2016.

9 | Jana Kořínková, Čtyřprocentní umění?, in: Pavel Karous (ed.), *Vetřelci a volavky. Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989)*, Praha 2013, s. 452–461.

10 | Vladislava Říhová – Zuzana Křenková, Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo. Písemné prameny pro výzkum umění ve veřejném prostoru socialistického Československa, *Opuscula historiae artium. Časopis Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity* LXV, 2016, č. 2, s. 104–119.

11 | Projekt podpořený Ministerstvem kultury v rámci Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI) DG16P02B030: *České umění 50.–80. let ve veřejném prostoru: evidence, průzkumy, restaurování*, řešení v letech 2016–2019.

tématu věnovaly svůj zájem prostředí hlavního města Prahy. Objevné jsou nejen jejich samostatné poznatky z terénu, ale především výzkum v soukromém archivu Jindřišky Radové, který díky dobře zachovanému souboru archivních fotografií zprostředkoval pohled na původní podobu děl. Prostřednictvím informací Jindřišky Radové bylo možné sledovat i použité materiály nebo dnes zcela zaniklé realizace a rozhovor s ní napomohl také užší dataci některých realizací.

Pro představení získaných informací odborné veřejnosti jsme zvolili formu katalogu, který nejlépe prezentuje informace získané fyzickým průzkumem děl v terénu. Při práci in situ byla pozornost soustředěna na odečtení rozměrů děl, určení použitých materiálů a, pokud nastala možnost, také na sledování druhů poškození jednotlivých realizací. Jako obrazová příloha katalogu jsou použity z velké části archivní fotografie, díky čemuž je možné prezentovat dnes mnohdy poničená díla v autentickém stavu a autentickém prostředí, pro něž byla určena. Kvalitní archivní snímky ze soukromého archivu Jindřišky Radové pomohly ilustrovat i díla, která se v rámci výzkumu nepodařilo dokumentovat in situ, např. z důvodu nepřístupnosti prostor nebo kvůli tomu, že byla v mezičase uložena v provizorních podmínkách depozitářů.

Stručné životopisy autorů

Pravoslav Rada (1923–2011) se narodil v Železném Brodě v rodině malíře Vlastimila Rady.[12] Základ sochařského školení získal na Vyšší průmyslové škole sochařské a kamenické v Hořicích a ve studiu pokračoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u profesorů Jana Laudy a Heleny Johnové.[13] Práce s keramikou ho plně zaujala, v době svého studia používal jako vzor moravské a slovenské lidové techniky výzdoby keramických objektů. Od roku 1958 pokračoval ve studiu u profesorů Bedřicha Stefana a Otto Eckerta,[14] přičemž druhý z nich se zaměřoval na jednoduchou keramiku, zpravidla doplněnou náročnou úpravou povrchů – často využíval vrstvené a následně proškrabované barevné glazury. Vliv profesora Eckerta se v Radově díle výrazně uplatnil, zvláště tam, kde je zvolen složitější glazovaný dekor.

Autor se ve svém díle postupně zaměřil na moderní keramickou tvorbu a našel inspiraci v orientální kamenině. Věnoval se studiu orientálních glazur, které nebyly v českém prostředí užívány kvůli neobvyklým technikám. Zajímal se o složení, postupy a receptury korejských, čínských a japonských glazur.[15] V roce 1947 strávil inspirativní půlroční stipendium v Kodani, které jej přivedlo také do blízkosti severoevropské keramiky.[16] V tamním ateliéru Nathalie Krebs[17] poznal technologie severských kamenin, receptury glazur, keramických hmot a techniky zpracování a pálení. Ze svých zahraničních pobytů sám zdůrazňoval jako důležité roční školení v New Haven ve státě Conecticut v USA, v uvolněných letech 1968–1969.

Teoretický rozsah poznatků, které získal a také využíval ve vlastní tvorbě, vložil už na počátku své umělecké kariéry, v roce 1956, do publikace *Kniha o technikách keramiky*. V německé a anglické jazykové

12 | Životopisné informace jsou čerpány převážně z: Milouš Růžička, *Pravoslav Rada, keramika, 1948–1988* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1988, nestr.

13 | Jan Lauda a Helena Johnová byli představiteli tzv. sociálního umění. Helena Johnová se věnovala monumentální plastice a sochařskému portrétu s využitím výrazných barevných glazur.

14 | Pavel Jarkovský, Fenomén Pravoslav Rada, *Keramický zpravodaj*, č. 2, 2011, s. 57–58.

15 | Jana Orlíková, *Ohlédnutí – Jindřiška Radová, Pravoslav Rada a Šárka Radová*, Litoměřice 2009, s. 1.

16 | O svém školení Rada sám napsal v: Milouš Růžička – Pravoslav Rada, *Pravoslav Rada, keramická plastika* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 2003, s. 4–5.

17 | Nathalie Krebs je dánská hrnčířka, pracovala s kameninou a experimentovala s měděnými a železnými glazurami.

mutaci vydal v roce 1960 *Techniky umělecké keramiky* (*Techniken der Kunsttöpferei*; *Book of Ceramics*) a v roce 1963 potom příručku *Jak se dělá keramika*. Další souhrnná publikace vyšla až roku 1989 pod názvem *Techniky keramiky.* V Londýně, Paříži a Hanau byly vydány její anglická, francouzská a německá mutace, přičemž později byla přeložena i do dalších jazyků (např. v roce 1993 do polštiny) a byla též vytištěna v opakovaných českých vydáních, např. v roce 1995 byla rozebrána, a už v následujícího léta vyšla znovu. Následoval ji ještě *Slabikář keramika* určený pro méně náročného čtenáře a především pro odborné školy.

Pravoslav Rada kladl největší důraz na konkrétní výtvarný nápad a jeho zpracování. Jeho častými tématy byly lidské či bájné figury, andělé, antropomorfní hlavy nebo zoomorfní motivy. Jednotlivé plastiky měly nezaměnitelný, osobitě vtipný, až groteskní výraz, mnohdy chápaný v surrealistickém duchu. Bylo ho dosaženo tvarově hravou stylizovanou monumentálností, resp. robustností, volbou keramických materiálů, hlín a barevných glazur v kombinaci s grafickými prvky. Glazury byly doplňovány štětcovou linkou nebo fotografií či grafikou přenesenou na keramický povrch. Dekorativní metody a ostré barevné kontrasty vedly k tomu, že barva zaujala *„rovnocenný význam s tvarem."*[18]

Pro zpracování materiálů používal množství technik, různorodých glazur a ozdobných dekorů. Nejčastěji pracoval s kameninou, majolikou a porcelánem. Ten začal zpracovávat až koncem šedesátých let, kdy se dříve zapovězený strategický materiál mohl začít využívat i pro volnou tvorbu. Materiál byl volen s ohledem na předpokládané působení díla – figury s jemnějšími detaily prováděl v jemném porcelánu, u hrubých tvarů využíval hlínu se šamotem.[19] Plastiky vždy modeloval duté, pomocí hliněných válečků nebo plátů. Po ztuhnutí vše slepoval a modelaci tvořil zevnitř vydouváním velkých forem a z vnějšku doplňováním detailů. Další technikou, kterou využívala i jeho žena Jindřiška, bylo vytáčení plastik na kruhu. Při točení velkých nebo složitých výrobků spolupracovali manželé s Karlem Němcem, který dokázal podle kreseb vyrobit veškeré požadované tvary, z nichž byly výsledné plastiky sestavovány. Na menší předměty oba používali dvoudílné sádrové formy, do kterých se vlévala rozplavená hlína.

Jindřiška Radová (*1925) se narodila se v Libkově a ještě před druhou světovou válkou se její rodina přestěhovala do Chrudimi. Vystudovala Školu uměleckých řemesel v Brně a ve stejné době jako její budoucí manžel Pravoslav pokračovala ve svém školení na pražské Uměleckoprůmyslové škole (1945–1950) v ateliéru textilní výroby u Antonína Kybala.[20] Právě toto školení mělo vliv i na podobu keramických realizací, kterými se zabývala celý život – dalo jim *„jemnost dekoru i hebkost glazury kameniny i porcelánu"* a přineslo např. obnovu techniky krajkových otisků do tekutého porcelánu.

Jindřiška se provdala za Pravoslava Radu ještě během studia a začala se věnovat keramice. Postupně se její tvorba vyvíjela do dnešního typického stylu s bohatstvím přírodních motivů. Od roku 1950 začala vystavovat samostatně i s manželem a jejich společnou činností byly

18 | Růžička (pozn. 12).

19 | Pravoslav Rada, *Slabikář keramika*, Praha 1997, s. 35–39, 52–60.

20 | Post bellum, Jindřiška Radová, 1925, 2015, *Paměť Národa*, http://www.pametnaroda.cz/witness/recording/id/5347, vyhledáno 1. 10. 2017; Jiří Šetlík, *Pravoslav Rada – Jindřiška Radová* (kat. výst.), Praha 1984, nestr.

například návrhy jídelních souborů, z nichž asi nejznámější vznikl pro světovou výstavu EXPO 58 v Bruselu. Spolu s mužem realizovala řadu drobných plastik i rozměrných monumentálních děl. Některá se uplatnila na světových výstavách – v již zmiňovaném Bruselu, Montrealu a Ósace.[21]

Jindřiščin styl lze od Pravoslavovy tvorby odlišit především barevností. V padesátých letech používala dostupné hrnčířské materiály, majoliku s bílou krycí glazurou malovanou barvítky či barevnými glazurami.[22] Posléze kladla důraz spíše na střídmější barevnost blízkou přírodním odstínům.

Monumentální tvorba

Tvorba monumentálních děl většinou probíhala ve spolupráci obou manželů a prostupovala jejich dílo nejméně tři desetiletí od konce 50. let do konce 80. let 20. století. Jejich realizace najdeme po celé České republice. Kromě těch pražských, kterým se věnujeme dále v katalogu, je možné výběrově zmínit např. keramické reliéfy pro bytový dům bloku 56 v Havířově z roku 1959, fontánu pro Ostravu, která vznikla o osm let později nebo fontánu pro obchodní centrum Jundrov v Brně z roku 1978.[23] Pro moravskou metropoli Radovi v roce 1983 zhotovili také keramické reliéfy v interiéru restaurace a vinárny v centru C Brno-Bystrc.[24] Dvě díla mají také ve Vlašimi – v roce 1979 vznikl keramický reliéf pro nákupní středisko a o čtyři roky později kašna před zámkem. V roce 1980 byl osazen reliéf v hale léčebny Vesna v Janských Lázních, v roce 1986 keramická reliéfní stěna s květinovým motivem v hale Středního odborného učiliště železničního v Nymburce[25] a v roce 1988 plastika *Strom* ve Slaném.

Většina realizací manželů Radových byla soustředěna do pražských interiérů a exteriérů a vznikala ve spolupráci s pražskými architekty. Jako první známe zakázku na svítidla a reliéf v Domě módy na Václavském náměstí z roku 1957. V této době manželé připravovali také sérii objektů pro výstavu EXPO 58 v Bruselu, které se později uplatnily na výstavě Československo 1960 a zůstaly instalovány v Růžové zahradě Parku Kultury v Praze. V 60. letech pracovali především na reliéfech pro školní budovy nebo pro objekty občanské vybavenosti. Podobné zakázky pokračovaly i v 70. letech. Mezi nimi činí výjimečným zadáním a rozsahem práce pro atrium brutalistní budovy Koospolu. Fontána, porcelánové a keramické plastiky zoomorfních a geometrických tvarů sice dnes už neexistují, známe je však z řady dobových snímků. Z druhé poloviny 70. let je možné zmínit soubor děl pro exteriéry nemocnice Motol. Manželé sem dodali sochařský objekt *Makovice* a šest hravých keramických laviček v zoomorfní stylizaci. Lapidární tvary vycházející z účelu sedacího mobiliáře doprovázely hlavy lva, berana a medvědů ve výrazném barevném kontrastu. Podobná stylizace zůstala blízká i dalším realizacím zhotovovaným během 80. let. Manželé Radovi se ve své tvorbě pro veřejný prostor profilovali jako oblíbení autoři uměleckých děl v areálech mateřských škol. Jednoduché motivy kontrastovaly s virtuózním provedením reliéfů a plastik.

21 | Orlíková (pozn. 15), s. 1–2.

22 | Šárka Radová – Dita Hálová, *Jindřiška Radová. Život s keramikou*, Praha 2015, s. 7.

23 | *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978*, Praha 1978, s. 133; Šetlík (pozn. 20).

24 | *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983*, Praha 1983, s. 84.

25 | *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1986*, Praha 1986, s. 63.

Závěr

Keramická díla do veřejného prostoru vznikala v rámci celého státu po čtyřicet let existence socialistického Československa. Socialisticko-realistická architektura využívala v 50. letech na fasádách prefabrikované terakotové prvky nebo škrábané reliéfy (tzv. keramická sgrafita), v 60. letech se keramický materiál uplatnil na mnoha abstraktních dílech, později byl zase žádaný ve figurální tvorbě normalizační doby. Keramika posloužila jako materiál u volných plastik, reliéfů i plochých mozaikových kompozic. Prosazovala se hlavně v tvorbě specializovaných výtvarníků – keramiků. Není však výjimkou, že monumentální díla provedená v keramickém materiálu navrhovali i tvůrci, kteří měli původně jiné profesní zaměření.[26] V takovém případě umělci jen dodali modely, jejichž úspěšná realizace závisela na odbornících z prováděcích dílen (například z keramických dílen zastřešených podnikem Ústředí uměleckých řemesel).

Monumentální keramické kompozice uplatněné ve veřejném prostoru nebo jako součást architektury obecně nacházíme v regionech, které jsou s tímto materiálem spjaty svým zázemím. Např. pro severozápadní Čechy je charakteristické využití kompozic karlovarského autora Vlastimila Květenského, který spolupracoval s porcelánkou ve Staré Roli. Na jižní Moravě zase nacházíme řadu sochařů, jejichž díla byla provedena v hrubozrnné kamenině (poštorenské granule) a do finální podoby se vypalovala v Keramických závodech v Poštorné.[27]

Na jednu stranu mohou glazovaná i neglazovaná keramická díla velmi dobře odolávat povětrnosti, takže na rozdíl od jiných materiálů jsou i po desetiletích umístění na přímém slunci a dešti či sněhu v relativně dobrém stavu, je však nutné dbát na jejich údržbu, především u spojovacího materiálu jednotlivých dílů. Křehkost materiálu špatně snáší jakékoliv mechanické zásahy, takže devastaci keramických děl ve veřejném prostoru nakonec zapříčiňuje hlavně konání vandalů. Aktuálně tyto realizace mizí i v souvislosti se zánikem kontextu, s nímž byly původně spjaty – tedy při demolicích a přestavbách poválečných budov a při úpravách veřejných prostranství. Smutnou situaci keramiky ve veřejném prostoru popisuje v katalogu z roku 2003 i sám Pravoslav Rada: *„Téměř nic z toho, co jsme v této oblasti vytvořili, většinou společně s manželkou Jindřiškou, se nezachovalo. Buďto naše realizace zničili vandalové, nebo byly nedostatečně udržované a utrpěly počasím, či byly odstraněny při přestavbách objektů, pro něž byly jako součást architektonického řešení vytvořeny.“*[28]

Náš výzkum ale patnáct let po tomto neblahém vyjádření ukázal, že poznámka naštěstí není úplně pravdivá. Ze souboru děl je dodnes ve veřejném prostoru část k vidění a některé realizace byly dokonce nedávno restaurovány – například plastika *Strom života* ze školky na Praze 6, na jejíž rehabilitaci pracovala keramička Šárka Radová, dcera manželů Pravoslava a Jindřišky.[29]

Vznik studie byl podpořen v rámci projektu Ministerstva kultury v Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI) DG16P02B030: České umění 50.–80. let ve veřejném prostoru: evidence, průzkumy, restaurování, řešení v letech 2016–2019.

26 | Např. brněnská sochařka Sylva Lacinová pracovala hlavně skulptivním způsobem. Své komorní práce realizovala ve dřevě a monumentální díla nechávala pro realizace tesat v kamenosochařské dílně. Některá z nich ale byla provedena i v keramice.

27 | Např. tvorba jihomoravských sochařů Ferdy Štábly a Josefa Úprky nebo sochařského manželského páru Otilie a Aloise Šuterových ze Lhotky u Zlína.

28 | Růžička – Rada (pozn. 16), s. 67.

29 | Ústní sdělení Šárky Radové, 5. ledna 2017.

Výběrový katalog uměleckých děl pro pražskou architekturu do roku 1989

1

Svítidla a reliéf v Domě módy, 1957

Lokalizace: páté podlaží Domu módy, Václavské nám. 804, Praha 1

Autor: P. Rada, spolupracovali Vladimír Svačinka a Miroslav Váša

Popis: Keramická svítidla kónických tvarů realizoval Rada pro interiéry prodejny ve spolupráci s Vladimírem Svačinkou. Reliéfní vlys s motivy zvířat dekoroval stěnu nad trojicí výtahů pátého patra. Rada na něm spolupracoval s Miroslavem Vášou. V interiéru podlaží se nacházely také drobné mobilní předměty (vázičky), které navrhla Jindřiška Radová.

Vladimír Svačinka, Páté patro Domu módy v Praze, *Tvar* X, 1958–59, č. 4, s. 126–128; P. S., Současný interiér nejen v návrhu, *Výtvarná práce*, 1958, č. 8, s. 3; Soukromý archiv Jindřišky Radové.



Obr. 1 **Svítidla a reliéf v Domě módy na Václavském náměstí, 1957.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

2
Růžová zahrada v Parku kultury, 1960
Lokalita: areál Výstaviště, Praha 7
Autor: P. Rada, J. Radová
Popis: Výzdoba Růžové zahrady Parku kultury vznikla u příležitosti výstavy Československo 1960. Podílela se na ní řada výtvarníků pracujících s keramikou (mj. autorská trojice D. Mírová, L. Hladíková a M. Rychlíková, nebo D. Hlobilová a další). Manželé Radovi dodali pro zahradu působivou keramickou fontánu, figuru ptáka a prolamovanou mříž. Díla se nezachovala.

Miroslav Klivar, Integrace umění v socialistické architektuře, *Výtvarná práce* XII, 1965, č. 8, s. 1, 6, 7, 10; Soukromý archiv Jindřišky Radové.



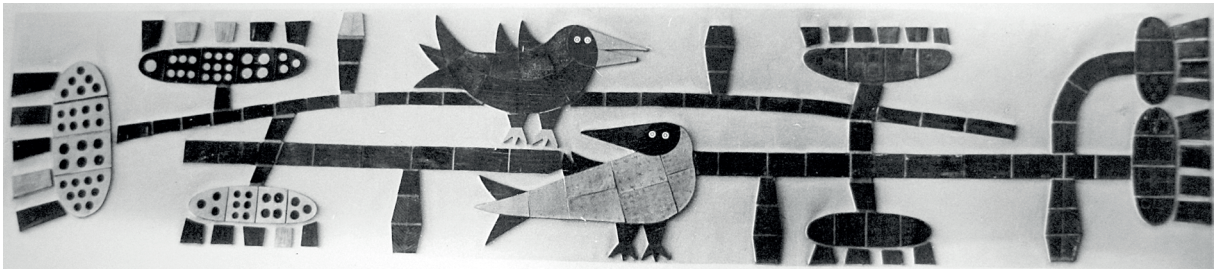
Obr. 2 **Výzdoba Růžové zahrady v Parku kultury, 1960.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 3 **Výzdoba Růžové zahrady v Parku kultury, 1960.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

3
Květina s ptáky, 60. léta
Lokalizace: neznámá
Autor: P. Rada
Popis: Nízký keramický reliéf znázorňoval stylizované kvetoucí větve s dvěma ptáky provedené v kombinaci zelené, modré a tmavě žluté barvy. Je možné, že dekoroval školu v Burešově ulici v Praze Ďáblicích, kde byly v roce 2017 v kontejneru nelezeny jeho destruované fragmenty.

Soukromý archiv Jindřišky Radové.



Obr. 4 **Květina s ptáky, 60. léta.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

4
Keramický reliéf, 1962–1963
Lokalizace: objekt B1 (prádelna), sídliště Invalidovna, Praha 8
Autor: P. Rada
Popis: Podobu barevného keramického reliéfu pro prádelnu nově budovaného sídliště bohužel neznáme. Dílo realizované v dílnách podniku ČFVU Tvar se nezachovalo.

Národní archiv, Fond: Český fond výtvarných umělců – Dílo, Praha, kart. 107, 108.

5
Reliéf pro základní školu, 1965–1967
Lokalizace: vstupní průčelí základní školy, Horáčkova 1100, Praha 4
Autoři: P. Rada, J. Radová
Popis: Reliéf znázorňující větévku tvořil ocelový stvol, ke kterému se z obou stran připojovaly čtvercové glazované keramické prvky připomínající listy a květ. Na větvi byl usazen plastický pták. Dílo se nezachovalo.
Velikost: cca 700 cm

Národní archiv, Fond: Český fond výtvarných umělců – Dílo, Praha, kart. 111, 112, 113; Soukromý archiv Jindřišky Radové.

6
Výzdoba centra občanské vybavenosti, 1967–1969
Lokalizace: Na Úlehli 1274, Praha 4
Autoři: P. Rada, J. Radová, architektonická spolupráce arch. Charvát
Popis: Středisko občanské vybavenosti na sídlišti v Michli dekorovalo několik uměleckých děl manželů Radových. Vedle zachovaného keramického vsazovaného reliéfu na stěně schodiště to byla kovová plastika stromu v trávníkové ploše nedaleko vstupu do prodejny a mozaika z glazované keramiky.

Národní archiv, Fond: Český fond výtvarných umělců – Dílo, Praha, kart. 113, 114, 115, 115; Soukromý archiv Jindřišky Radové.

7
Keramická stěna šaten, 1969–1971
Lokalizace: interiér základní školy, Chabařovická 1125, Praha 8
Autor: P. Rada, J. Radová, architektonická spolupráce A. Pešta
Popis: Stěnu šaten tvořil kovový rošt, na který byly vertikálně navlečeny keramické dílce tvarované ručně na hrnčířském kruhu bez použití forem. Rozměrné dílo se nezachovalo.

Národní archiv, Fond: Český fond výtvarných umělců – Dílo, Praha, kart. 116, 117, 118, 119, 120; Soukromý archiv Jindřišky Radové.



Obr. 5 **Keramická stěna šaten ve škole v Chabařovické ulici, 1969–1971.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

8
Strom, 1970
Lokalizace: prostor před bytovým domem na sídlišti Chmelnice nedaleko křižovatky s Koněvovou ul., Spojovací, Praha 3
Autor: J. Radová, architektonická spolupráce J. Kvasnička
Datace: 1970
Popis: Prostor sídliště Chmelnice ozdobila dvě díla Jindřišky Radové, Balvany ze solené kameniny a Strom. Ten tvořila ocelová konstrukce imitující kmen, doplněná třemi terči a zdobená kousky seřezávaných trubek (špalíčků). Fragment poškozeného díla se zachoval v depozitáři GHMP.
Velikost: v. 220 cm

Národní archiv, Fond: Český fond výtvarných umělců – Dílo, Praha, kart. 114, 115, 116, 118; Soukromý archiv Jindřišky Radové.

9
Strom života, 1970–1974
Lokalizace: areál základní školy, Alžírská 26, Praha 6
Autor: J. Radová, architektonická spolupráce arch. Mathauser a Polák
Popis: Plastika ze solené kameniny zdobila vstupní prostor devítileté školy na sídlišti Červený vrch. V roce 2019 bylo poškozené dílo restaurováno dcerou autorky Šárkou Radovou.
Velikost: v. 280 cm

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1974, Praha 1974, s. 16; Archiv hlavního města Prahy, fond: Výtvarná rada národního výboru hlavního města Prahy, kart. 85, 90; Národní archiv, Fond: Český fond výtvarných umělců – Dílo, Praha, kart. 120; Soukromý archiv Jindřišky Radové.

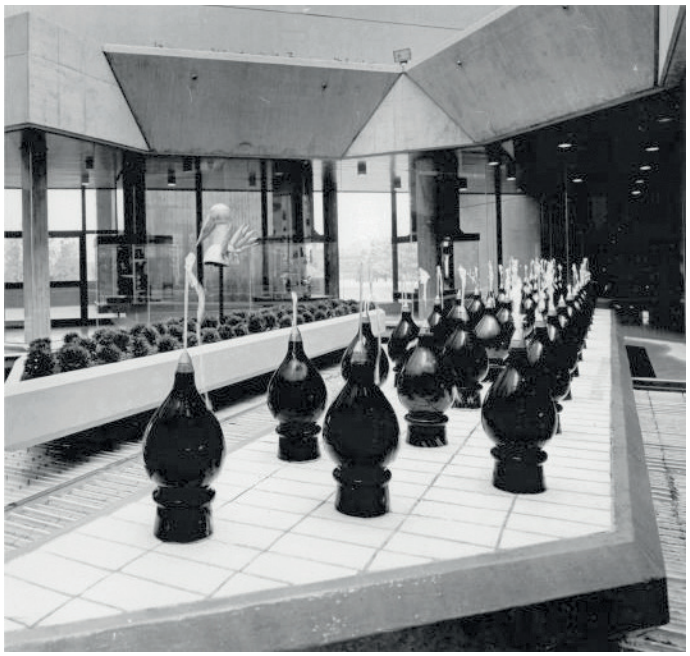


Obr. 6 **Strom života v areálu školy v Alžírské ulici, 1970–1974.** Foto: Veronika a Kateřina Pulcovy, 2017

10
Dekorace atria, 1974
Lokalizace: atrium budovy bývalého Koospolu, Evropská 423, Praha 6
Autoři: P. Rada, J. Radová, architektonická spolupráce V. Fencl, S. Franc, J. Nováček
Popis: Atrium brutalistní budovy ozdobily fontána a porcelánové a keramické plastiky zvířecích i geometrických tvarů. Dekorace zanikla během rekonstrukce stavby v roce 2011.

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977, Praha 1977, s. 182; Výtvarné dílo v architektuře, *Architektura ČSR* XLIII, 1984, č. 8, s. 343–355; Jiří Šetlík, *Pravoslav Rada – Jindřiška Radová* (kat. výst.), Praha 1984, nestr.; MN, Lev a strom, *Domov*, 1985, č. 6, s. 25–28; Milouš Růžička – Pravoslav Rada, *Pravoslav Rada, keramická plastika* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 2003; Soukromý archiv Jindřišky Radové.

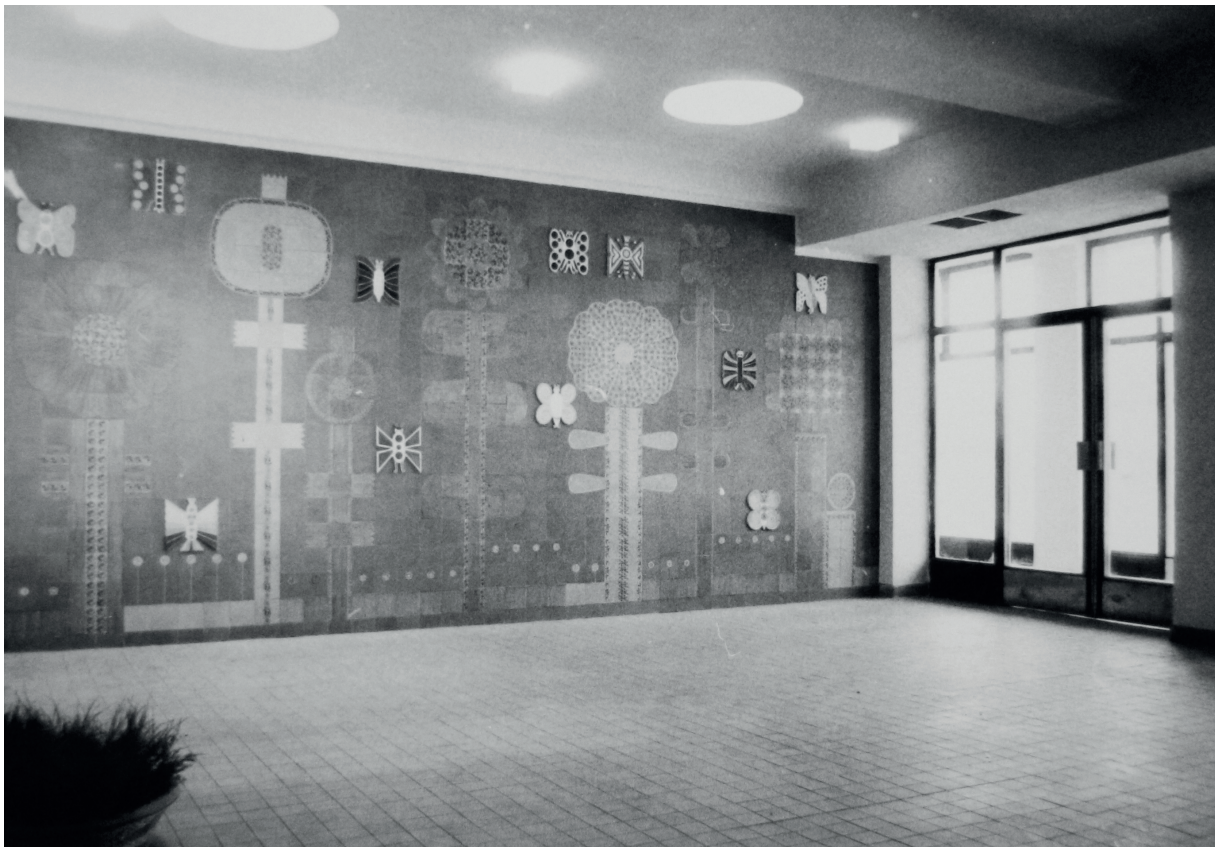




Obr. 7, 8 **Dekorace atria budovy Koospolu, 1974.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

11
Keramická stěna, 1975
Lokalizace: vstupní hala základní školy, Olešská 2222, Praha 10
Autoři: P. Rada, J. Radová, architektonická spolupráce arch. Charvát
Popis: Stěna vstupní haly je dekorována keramickým obkladem s motivy sedmi květin z barevných dlaždic. Některé mají sítotiskový potisk ve formě malých kvítků (např. růže). Povrch doplňují reliéfně provedení motýli.
Velikost: š. 450 cm

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1975, Praha 1975, s. 22; Soukromý archiv Jindřišky Radové.



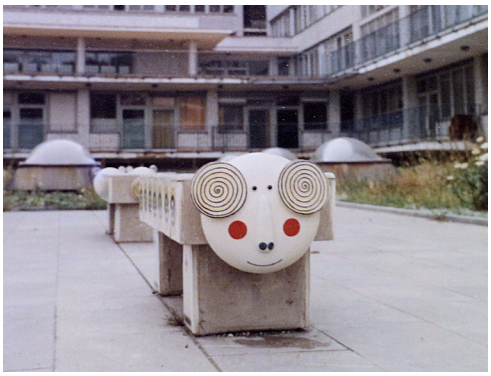
Obr. 9 **Keramická stěna ve vstupní hale školy v Olešské ulici, 1975.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

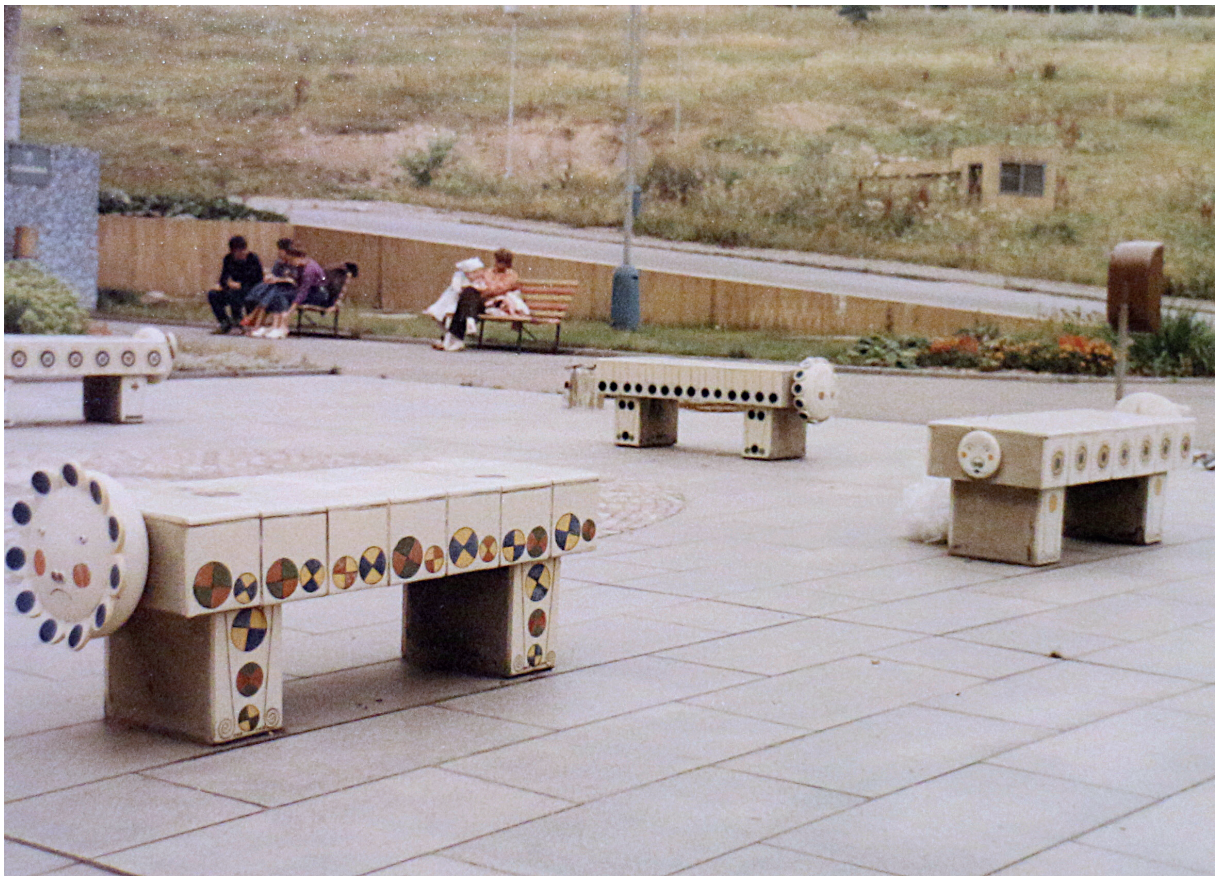


Obr. 10 **Keramická stěna ve vstupní hale školy v Olešské ulici, 1975.** Foto: Veronika a Kateřina Pulcovy, 2017

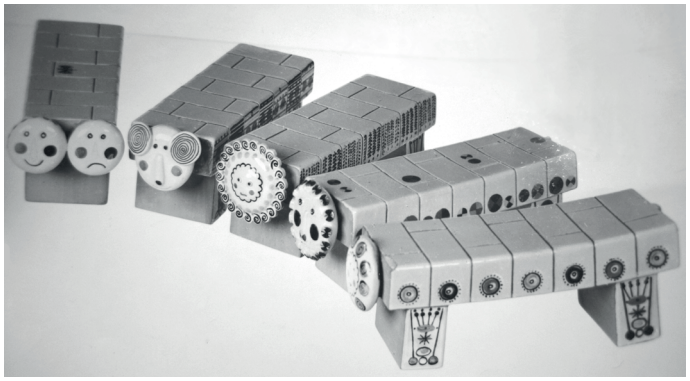
12
Objekty v areálu nemocnice Motol, 1976
Lokalizace: nemocnice Motol, V Úvalu, Praha 5
Autor: P. Rada, J. Radová
Popis: V areálu se nacházelo šest laviček se zvířecími hlavami (lev, beran ad.), které doplňoval stylizovaný objekt Makovice. Ta byla vytvořena z porcelánu a barvena hnědou barvou. Objekty byly odstraněny, údajně jsou uloženy ve skladu správy objektu.
Velikost: v. 200 cm (makovice)

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1976, Praha 1976, s. 21; Soukromý archiv Jindřišky Radové.

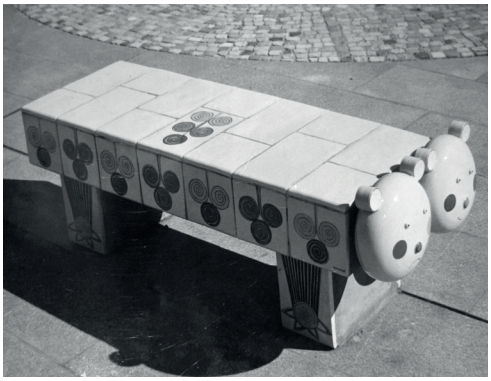




Obr. 11, 12 **Lavičky v areálu nemocnice Motol, 1976.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 13 **Model dekorativních laviček pro nemocnici Motol, 1976.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 14 **Lavička v areálu nemocnice Motol, 1976.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

13

Pohádková zahrada, 1977

Lokalizace: terasa bývalé kavárny Rostov, Václavské náměstí 21, Praha 1

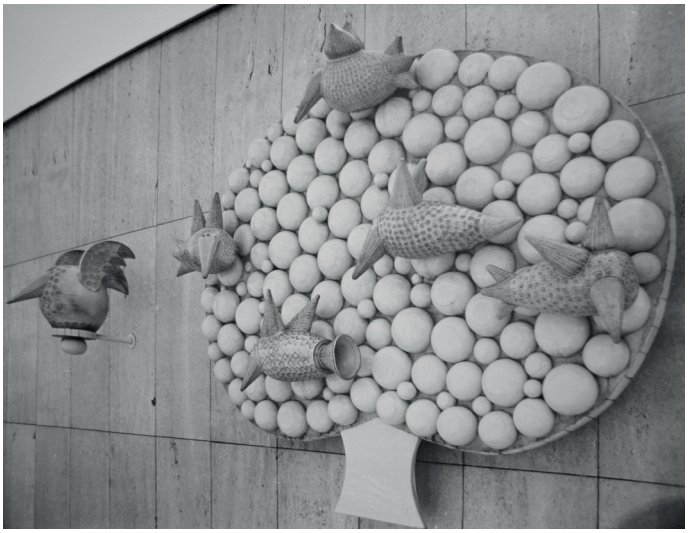
Autoři: P. Rada, J. Radová, architektonická spolupráce V. Klimeš

Popis: Dekorace kavárny na terase obchodního domu Družba sestávala z několika plastik. Z historických snímků jsou patrné reliéfní strom s ptáky, sloup vrcholící kočkou a sloup zakončený ptákem a samostatně stojící postavy ptáků. Výzdoba terasy provedená z porcelánu a glazované kameniny nejspíše zanikla.

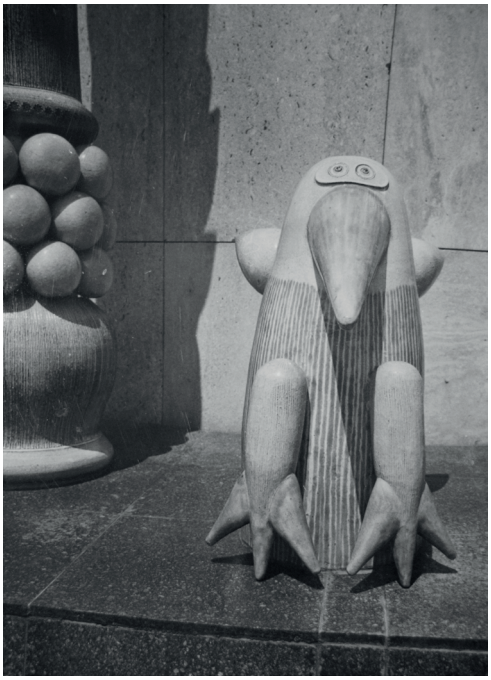
Velikost: v. 250 cm (sloup)

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1976, Praha 1976, s. 9; *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977*, Praha 1977, s. 165; MN, Lev a strom, *Domov*, 1985, č. 6, s. 25–28; Jiří Šetlík, *Pravoslav Rada – Jindřiška Radová* (kat. výst.), Praha 1984, nestr.; Milouš Růžička – Pravoslav Rada, *Pravoslav Rada, keramická plastika* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 2003; Soukromý archiv Jindřišky Radové.





Obr. 15 **Pohádková zahrada na terase domu Družba na Václavském náměstí, 1977.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 16, 17 **Pohádková zahrada na terase domu Družba na Václavském náměstí, 1977.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

14

Lev, 1978

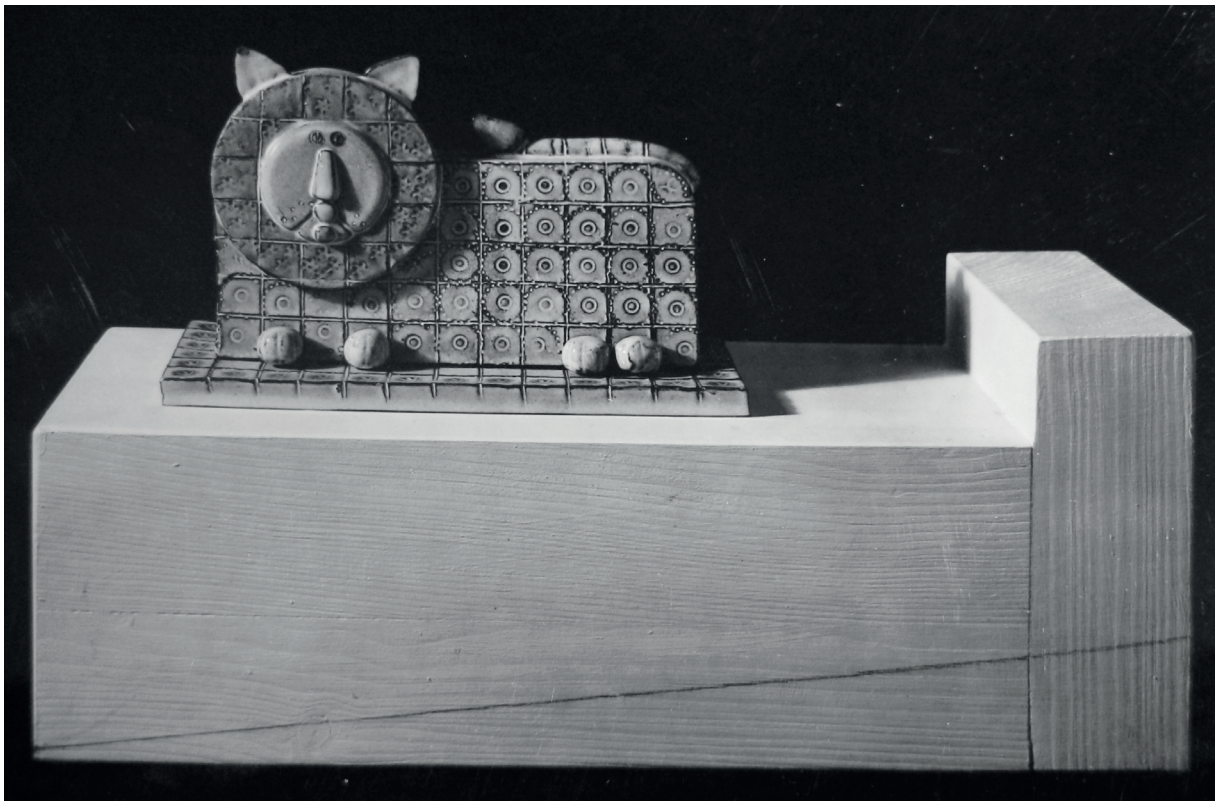
Lokalizace: prostor před základní školou, Mendelova 550, Praha 4

Autoři: P. Rada, J. Radová

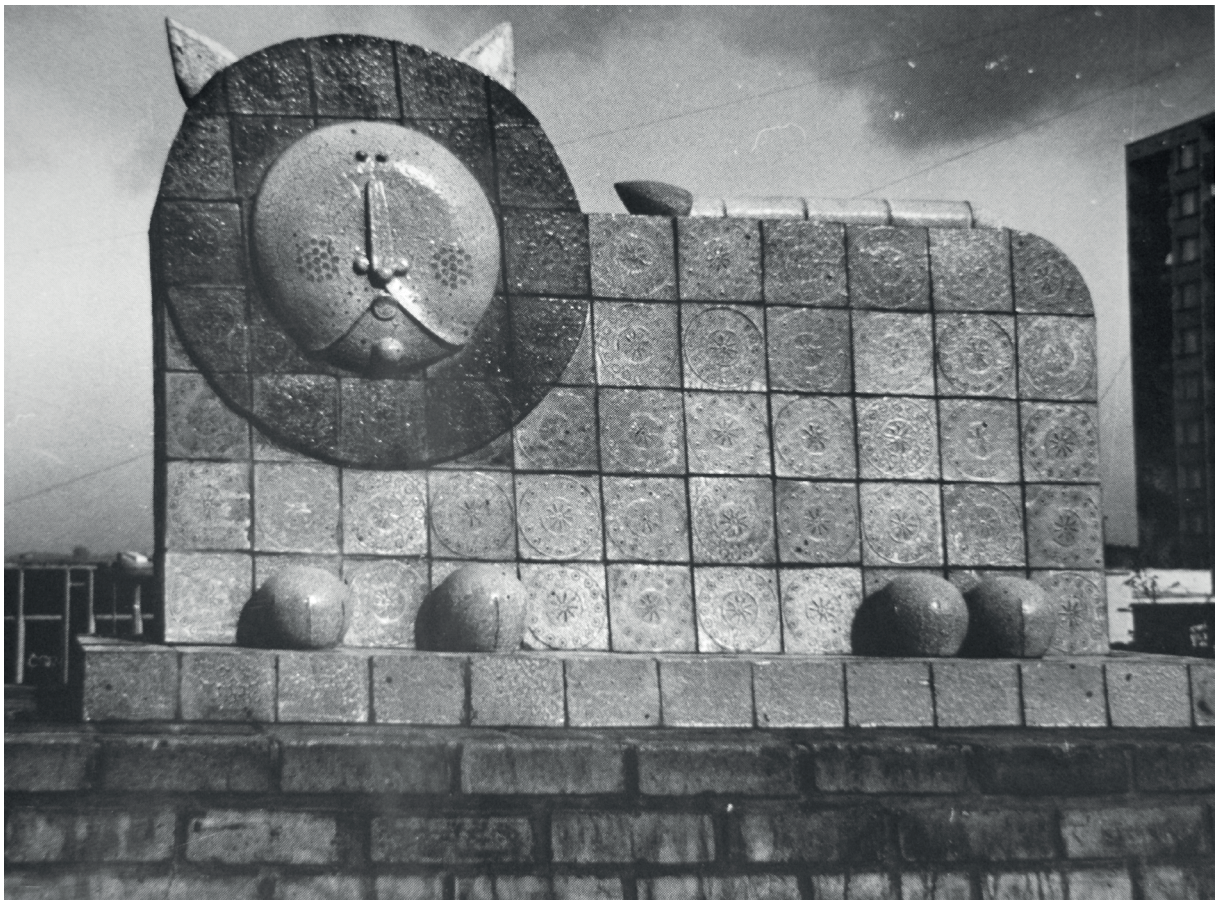
Popis: Základní tvar byl formován z betonu. Povrch dekorovala kamenina s glazovanými dlaždicemi, které byly barveny kobaltem. Dílo již neexistuje.

Velikost: d. 220 cm

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978, Praha 1978, s. 35; Pozemní stavby 1982, č. 3, tiráž; Alexandr Skalický, Pravoslav a Jindřiška Radovi, Československý architekt XXXI, 1985, č. 14, s. 8; MN, Lev a strom, *Domov*, 1985, č. 6, s. 25–28; Milena Klasová, Nakažlivý optimismus Pravoslava Rady, *Umění a řemesla*, 1989, č. 3, s. 29-32; Milouš Růžička – Pravoslav Rada, *Pravoslav Rada, keramická plastika* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 2003; Soukromý archiv Jindřišky Radové.



Obr. 18 **Model plastiky Lev pro areál školy v Mendelově ulici, 1978.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 19 **Lev v areálu školy v Mendelově ulici, 1978.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

15
Vývoj doručování zpráv, 1979
Lokalizace: jídelna Ústřední telekomunikační budovy, Olšanská 2681, Praha 3
Autoři: P. Rada, architektonická spolupráce J. Hrubý, Z. Pokorný, V. Oulík
Popis: Soubor kruhových keramických reliéfů byl rozmístěn v interiéru jídelny. Díla se pravděpodobně nezachovala.

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1979, Praha 1979, s. 12; Vlastimil Vinter, Mezinárodní a meziměstská telefonní a telegrafní ústředna v Praze, *Výtvarná kultura* V, 1981, č. 5, s. 18–21; J. Hrubý – V. Oulík – J. Pechar, Mezinárodní a meziměstská telefonní a telegrafní ústředna v Praze na Žižkově, *Architektura ČSR* XL, 1981, č. 4, s. 176–180; Jiří Karbaš, Výtvarná výzdoba v Mezinárodní telefonní a telegrafní ústředně. Funkčnost a estetizace prostoru, Československý architekt XXVII, 1981, č. 21, s. 8.

16
Reliéf a hodiny pro vinárnu, 1981
Lokalizace: interiér Kaiserštejnského paláce, Malostranské nám. 23, Praha 1
Autoři: P. Rada, J. Radová
Popis: Interiér vinárny ozdobil medailon s reliéfně provedeným ovocem, lahvemi a sklenicemi. Hodiny tvořil sloup složený ze segmentů koulí a válců, který vrcholil kruhovým ciferníkem a mužským poprsím. Dekorace se pravděpodobně nezachovala.

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1981, Praha 1981, s. 1; Jaroslav Karbaš, České výtvarné umění v architektuře *1945–1985*, Praha 1985, s. 109.



Obr. 20 **Reliéf a hodiny pro vinárnu v Kaiserštejnském paláci, 1981.** Foto: Jaroslav Karbaš, České výtvarné umění v architektuře *1945–1985*, Praha 1985, s. 109

17

Medailony, 1982–1988

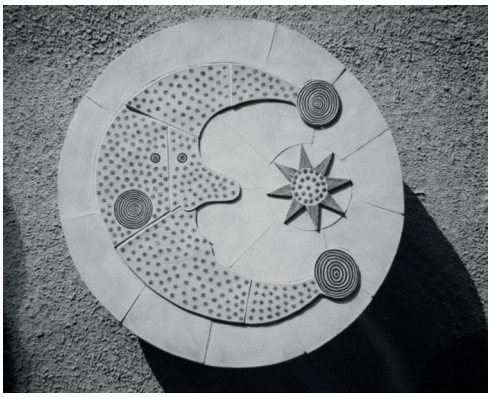
Lokalizace: průčelí mateřských škol, Jordana Jovkova 3253, Krouzova 3036, Levského 3203, Pejevové 3135, Praha 12

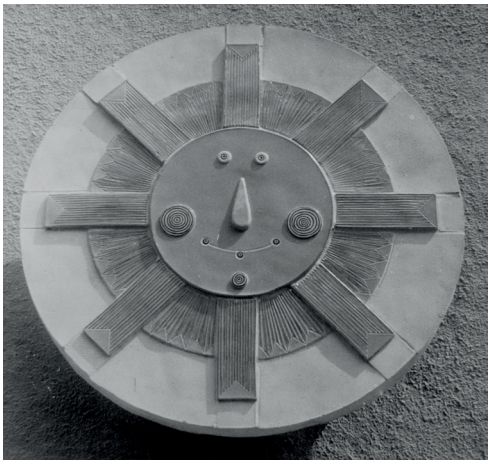
Autoři: P. Rada, J. Radová, architektonická spolupráce J. Kvasnička, J. Kalous

Popis: Medailony s nízkými reliéfy ozdobily postupně rostoucí budovy mateřských škol na sídlišti v Modřanech. Dekorovaly je jednoduché dětské motivy jako motýl (MŠ v ul. Pejevové), pták a motýl (MŠ v ul. Krouzova) a panáček (MŠ v ul. Levského). Medailony se sluncem a měsícem (MŠ v ul. Jordana Jovkova 3253) zanikly.

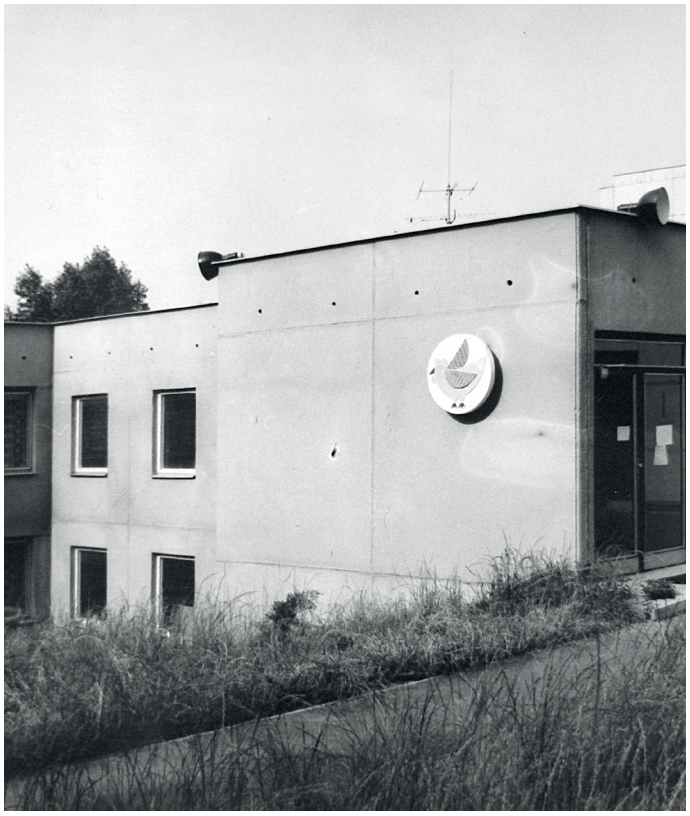
Velikost: průměr 85 cm

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1982, Praha 1982, s. 12; *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1984*, Praha 1984, s. 84; *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1988*, Praha 1988, s. 114; Soukromý archiv Jindřišky Radové.





Obr. 22, 23 **Medailony v průčelí mateřské školy v ulici Jordana Jovkova, 1982–1988.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 21 **Medailon v průčelí mateřských školy v Krouzově ulici, 1982–1988.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 24 **Medailon v průčelí mateřské školy v Levského ulici, 1982–1988.** Foto: Veronika a Kateřina Pulcovy, 2017

18

Běžci a Volejbalisté, 1983

Lokalizace: sportovní hala, V Korytech 229, Praha 10

Autor: P. Rada, J. Radová

Popis: Nízké porcelánové reliéfy doplňují jednoduchý bílý obklad interiéru sportovní haly. Dvě kruhové kompozice zobrazují dvojici volejbalistů a tři běžce.

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983, Praha 1983, s. 17.

19

Keramické plastiky, 1983–1986

Lokalizace: zahrady mateřských škol, Hasova 3094, Pejevové 3135, Platónova 3288, Urbánkova 3347, 3348, Praha 12

Autoři: P. Rada, J. Radová

Popis: Během 80. let dotvořily zahrady několika mateřských škol v Modřanech soubory plastik na keramických a betonových soklech. Vedle barevných mužských poprsí s klobouky (MŠ v ul. Hasova, MŠ v ul. Urbánkova), se v souboru objevila i figura ptáka (dílo se nezachovalo, původně zřejmě u MŠ v Hasově ul.), stylizovaná květina (dnes u DDM v Urbánkově ulici) nebo pítko s ptáky (MŠ v ul. Pejevové 3135). Plastiky se zachovaly ve špatném stavu, se stopami dřívějších neodborných oprav. Figurám chybí některé detaily v partiích uší a knírů. Dílo u MŠ v Platónově ulici je zakryto. Květina a pítko se zachovaly fragmentárně.

Velikost: v. s podstavcem cca 100 cm, š. 40 cm (poprsí), v. 100 cm, š. 150 cm (květina)

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983, Praha 1983, s. 15; *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1986*, Praha 1986, s. 88; Soukromý archiv Jindřišky Radové.



Obr. 25 **Pták pravděpodobně v areálu mateřské školy v Hasově ulici, 1983–1986.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 26 **Muž s kloboukem v areálu mateřské školy v Hasově ulici, 1983.** Foto: Veronika a Kateřina Pulcovy, 2017

20

Pták, 1984

Lokalita: areál bývalých jeslí, Smotlachova 580, Praha 12

Autoři: P. Rada J. Radová

Popis: Zahradu bývalých jeslí na sídlišti Lhotka-Libuš dekoruje keramická figura modrého ptáka, který je usazen na stylizovaném kmeni stromu.

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1984, Praha 1984, s. 85.



Obr. 27 **Dekorace atria školy v Kozinově ulici, 1985.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

21

Odpočinkový kout a Strom, 1985

Lokalizace: atria bývalé základní školy (dnes gymnázium), Kozinova 1000, Praha 10

Autor: P. Rada, J. Radová, Š. Radová

Popis: Atria školy dekoruje několik plastik. Odpočinkový kout tvoří centrální sloup zdobený přírodními motivy a dvěma ptáky na špičce, který lemují čtyři lavičky ve formě ptáků. Dekoraci budovy doplňuje strom se strukturovaným kmenem a porcelánovými aplikacemi s malovaným dekorem s chodskou tématikou. Strom se zachoval ve velmi špatném stavu, chybí porcelánové aplikace a barevná dekorace je poškozená.

Velikost: v. cca 100 cm (strom), v. cca 300 cm (sloup)

Pravoslav Rada, *Keramika: Malá retrospektiva. 1948–1988* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1988; Soukromý archiv Jindřišky Radové.

22

Květina, 1987

Lokalizace: areál sídliště Ruské ambasády, Schweigerova, Praha 6

Autor: J. Radová, P. Rada, architektonická spolupráce S. Franc

Popis: Plastiku tvořil silný stvol, ke kterému se připojovaly polokoule symbolizující květ rostliny. Dílo bylo umístěno v centrální části sídliště, mezi obytnými budovami. Plastika pravděpodobně zanikla.

Velikost: v. 180 cm

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1985, Praha 1985, s. 104; *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1987*, Praha 1987, s. 90; Soukromý archiv Jindřišky Radové.



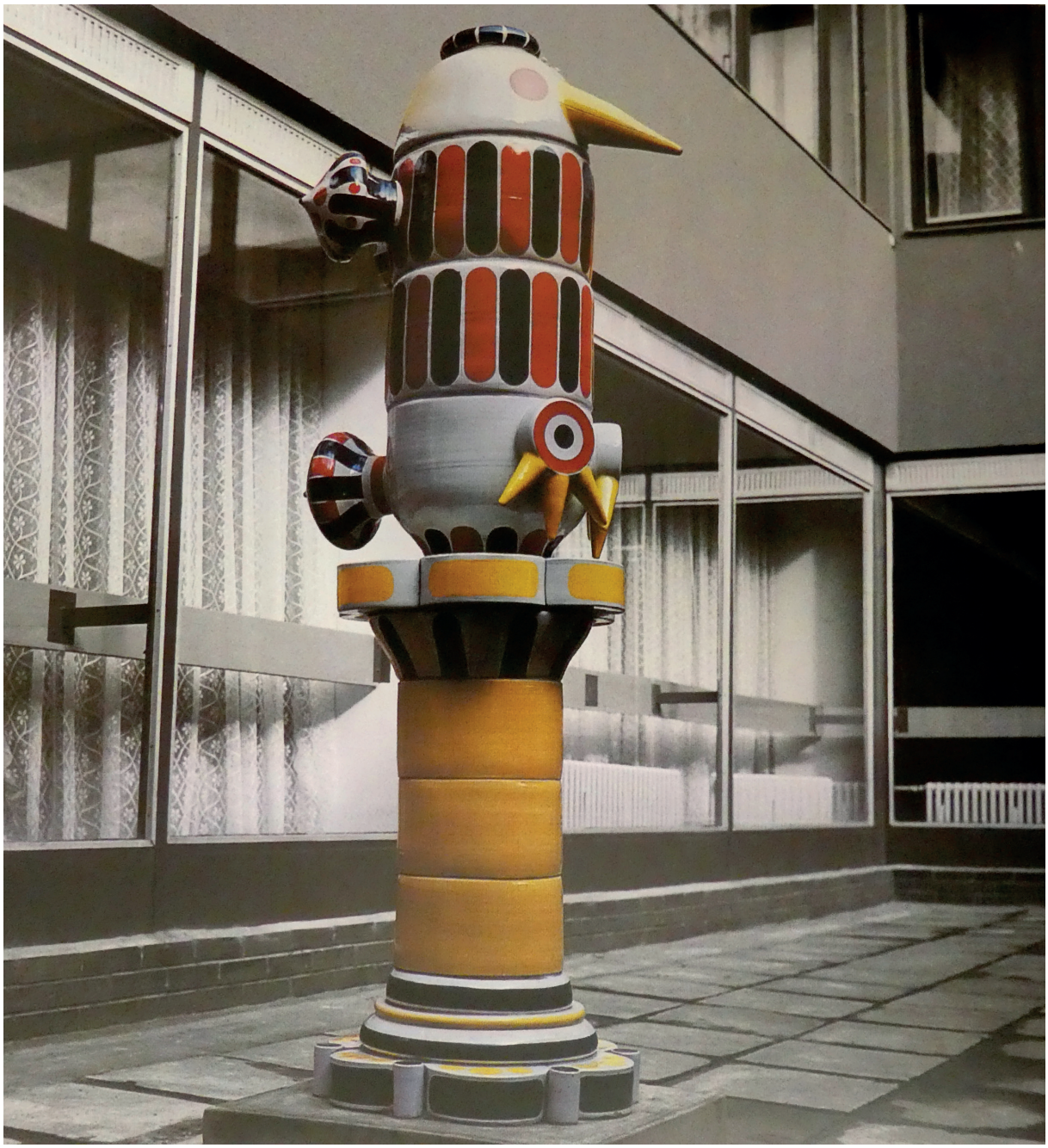
Obr. 28 **Dekorace atria školy v Kozinově ulici, 1985.** Foto: Archiv Jindřišky Radové



Obr. 29 **Květina pro sídliště ve Schweigrově ulici, 1987.** Foto: Archiv Jindřišky Radové

23
Pohádkový pták, 1987–1988
Lokalizace: atrium základní školy, Španielova 1111, Praha 17
Autor: P. Rada, architektonická spolupráce J. Stašek
Popis: Atrium základní školy dekoruje keramická plastika stylizovaného ptáka na válcovém soklu. V roce 1988 dílo doplnily dvě keramické žardiniéry, které se však, na rozdíl od zvířete, na místě již nenachází.

Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1987, Praha 1987, s. 89; *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1988*, Praha 1988, s. 120.



Obr. 30 **Pohádkový pták v atriu školy ve Španielově ulici, 1987–1988.** Foto: Pravoslav Rada, Milouš Růžička, *Pravoslav Rada. Keramická plastika*, Hluboká nad Vltavou 2003, s. 74

SUMMARY

MONUMENTAL CERAMIC ART BY PRAVOSLAV RADA AND JINDŘIŠKA RADOVÁ – SELECTED PIECES IN PRAGUE

Ceramic art for the public space was commissioned continuously and on a nationwide scale throughout the forty years of the existence of the Communist Czechoslovakia. The architecture of the Socialist Realism of the 1950s used prefabricated terracotta elements on facades. In the 1960s, ceramics was in high demand for many abstract works, and later it was popular in the figure art of the period following the Soviet invasion in 1968. Pravoslav and Jindřiška Rada enjoyed a key position in this specialized field of monumental art.

They often worked together on structures for public spaces and this collaboration lasted for at least thirty years from the late 1950s into the 1980s. Their work can be found all over the Czech Republic. Beside Prague, which is the focus of the catalogue, it is possible to mention, for example: reliefs for a block of flats in Havířov (1959), fountain in Ostrava (1967), fountain for a shopping centre in Brno – Jundrov (1978), relief at the shopping centre (1979) and fountain in front of the chateau (1983) in Vlašim, or the assembly hall of the spa house Vesna in Janské Lázně (1980). However, a big part of it was created in and for Prague, and Prague architects were involved. The oldest known commission was to make lights and a relief for the "House of Fashion" in the Wenceslas Square in 1957. At that time, the Radas were working on a series of objects for the EXPO 58 exhibition in Brussels and these works later featured at the *Czechoslovakia 1960* exhibition and the Rose Garden of the Culture Park in Prague. In the 1960s, the couple worked mainly on reliefs for school buildings or other public buildings. The same can be said about the 1970s. Work for the atrium of the Koospol building, built in the Brutalist vein, was rather exceptional. The fountain and porcelain and ceramic structures of zoomorphic and geometrical shapes have not survived, but we do know them thanks to an array of photos from that period. The Radas' output was much appreciated in the context of kindergartens. Simple motifs contrasted with a spectacular rendering of plastic art.

Václav Hradecký a restaurování jeho díla *Sursum corda* ze sbírky Muzea umění v Olomouci

Klára Schmidtová, Luboš Machačko
Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

KLÍČOVÁ SLOVA
secesní symbolismus – malířství počátku 20. století – poškození papírové podložky – laková vrstva – autorské lokální úpravy – temperová malba na papíře – restaurování

KEY WORDS
art-nouveau symbolism – painting of the early 20th century – damage to paper underlay – varnish layer – local adjustments – tempera painting on paper – restoration

VÁCLAV HRADECKÝ AND RESTORATION OF HIS WORK *SURSUM CORDA* FROM THE COLLECTIONS OF THE OLOMOUC MUSEUM OF ART

The text presents the outcomes of comprehensive restoration of the painting *Sursum corda* (around 1909) by Václav Hradecký. The work underwent a detailed restoration survey followed by a comprehensive restoration process. Examination of Václav Hradecký's estate, located at the Museum of Czech Literature, and identification of other Hradecký's works with a similar topic have made it possible to place the painting into a broader context of the author's work.

Úvod

Václav Hradecký (1867–1940) patří k méně známým a opomenutým malířům. Bývá zmiňován především v souvislosti s českými umělci tvořícími v Paříži na počátku dvacátého století. Publikované a vystavované jsou především jeho ilustrace reflektující a kritizující sociální problémy a politické dění ve světě. Méně známá je jeho malířská tvorba z doby po návratu z Paříže, kdy se v tématech vrací k vlasti a výjevům z její historie. K takovým výjevům patří obraz *Sursum corda*, který prošel v roce 2018 komplexním restaurátorským zásahem na půdě Fakulty restaurování Univerzity Pardubice.[1]

Život a dílo Václava Hradeckého

Václav Hradecký pocházel ze Světlé nad Sázavou, kde se narodil roku 1867 jako nejstarší syn z šesti dětí do rodiny obchodníka a městského radního Josefa Hradeckého.[2] Po dokončení základního vzdělání začal studovat na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u profesora Františka Ženíška, odkud přestoupil na Akademii výtvarných umění. Za svých studií na Akademii, kdy prošel malířskou školou Františka Sequense a Václava Brožíka, byla jeho díla vystavena v roce 1893 na světové výstavě v Chicagu a v roce 1896 ve Filadelfii.[3] Akademii absolvoval roku 1897.[4] V posledních letech studií a pár let po nich se účastnil výstav Krasoumné jednoty[5] a byl členem spolku Mánes.[6]

V roce 1901 odešel Václav Hradecký do Paříže, kde pobýval až do roku 1908.[7] Politická atmosféra ve Francii té doby vyhovovala jeho uměleckému smýšlení. Do Paříže odcházelo mnoho anarchisticky orientovaných absolventů z Prahy a Vídně, kteří se nechtěli věnovat pouze apolitické secesní tvorbě. Václav Hradecký zde bydlel se sochařem Josefem Mařatkou v Hynaisově bývalém ateliéru na Montmartu[8] a přátelil se s Františkem Kupkou, který bydlel nedaleko.[9] Nepochybně na jeho popud přispíval svými kresbami do satirického časopisu *L´Assiette au Beurre*. Vytvořil dvě autorská alba publikovaná ve dvou číslech v roce 1903 pod názvem *Vítězný moloch (La bête victorieuse)* a *Abdul Hamid II. aneb Třicet let vraždění (Abdul Hamid II ou Trente ans d´assassinats)* a přispěl svými kresbami do dalších deseti čísel časopisu.[10] Jeho expresivní uhlové kresby glosující sociální a politické poměry doby jsou hodnoceny jako nejlepší díla z Hradeckého tvorby.

Po návratu do Prahy se Václav Hradecký přestal stýkat s výtvarnou společností a svá díla nevystavoval. Tvořil v ateliéru na Národní třídě především olejomalby na témata z českých dějin, především z období reformace. Podrobně se zabýval například tématem popravy na Staroměstském náměstí roku 1621.[11]

Pozůstalost se po smrti Václava Hradeckého dostala do sbírek Jiřího Karáska ze Lvovic a dnes se nachází v Památníku národního písemnictví v Praze. V roce 1972 byla z této sbírky uspořádána posmrtně jeho první samostatná výstava.[12] V roce 2000 byly jeho karikatury součástí výstavy *Jaké to bylo? 20. století ve francouzské karikatuře* v Olomouci.[13] V tomto roce bylo zapůjčeno dílo *Sursum corda* na výstavu

1 | Restaurovaly Veronika Klimszová a Klára Schmidtová od května do srpna 2018 v rámci bakalářské práce pod vedením Mgr. art Luboše Machačka (vedoucí Ateliéru restaurování uměleckých děl na papíru a souvisejících materiálech) a Josefa Čobana, akad. mal. a rest. Podrobná dokumentace viz Klára Schmidtová, *Restaurování souboru malířských uměleckých děl na papíru* (bakalářská práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2018, s. 147–214.

2 | *Významní rodáci a občané*, http://www.svetlans.unas.cz/index.php?id=mestoRodaci#rodak3, vyhledáno 8. 8. 2018.

3 | V Chicagu byl vystaven obraz *Výjev ze selských bojů*. Marie Mžyková a kol., *Olomoucká obrazárna (IV), Evropské malířství 19. století z olomouckých sbírek*, Olomouc 2016, s. 96–98.

4 | Prokop Toman – Prokop Hugo Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, 5. opr. vyd., Praha 2000, s. 377.

5 | Vystavoval v letech 1896, 1897, 1900. Na výstavě roku 1897 vystavoval *Studie ze židovského města* a list z cyklu *Dědictví parijů*. Viz Mžyková a kol. (pozn. 3), s. 96–98.

6 | Byl členem dva roky (1898–1900). Seznam členů SVU Mánes, http://www.svumanes.cz/spolek/seznam-clenu, vyhledáno 8. 8. 2018.

7 | Pavel Chalupa – Raymond Bachollet – Michel Dixmier, *Ať zhyne starý, podlý svět!: svět před sto lety očima francouzských a českých výtvarníků v Paříži: katalog výstavy uspořádané ke 100. výročí založení L'Assiette au Beurre*, Vysoké Mýto 2001, s. 56–57.

8 | Mžyková a kol. (pozn. 3), s. 96–98.

9 | Chalupa – Bachollet – Dixmier (pozn. 7), s. 56–57.

10 | Ibidem.

11 | Mžyková a kol. (pozn. 3), s. 96–98.

12 | Chalupa – Bachollet – Dixmier (pozn. 7), s. 56–57.

13 | *Významní rodáci a občané*, http://www.svetlans.unas.cz/index.php?id=mestoRodaci#rodak3, vyhledáno 8. 8. 2018.

Křídla slávy v pražském Rudolfinu.[14] V roce 2001 proběhla výstava v Olomouci s názvem *Pařížská bohéma Václava Hradeckého*. Ve stejném roce bylo dílo Václava Hradeckého zastoupeno také na výstavě *Sen o říši krásy* v Praze.[15] Politické karikatury Hradeckého byly v roce 2001 prezentovány na výstavě *Ať zhyne starý, podlý svět* ve Vysokém Mýtě a na výstavě *100 ans de l´Assiette au Beurre* ve Francii v Paříži.[16] Naposledy byly kresebné náčrtky Václava Hradeckého z první světové války vystaveny v rámci krátkodobé výstavy Národní galerie *Pravda vítězí(vá)! Obrazy nejen z českých dějin*, která souvisela s výročím vzniku Československa.[17]

Sursum corda – vznik obrazu v souvislostech

Malba s názvem *Sursum corda*, v překladu *Vzhůru srdce*, vznikla pravděpodobně po návratu Václava Hradeckého z Paříže, tedy kolem roku 1909.[18] Dílo patří do majetku Muzea umění v Olomouci, kam přešlo v roce 2004 ze sbírky Patrika Šimona, který ho zakoupil roku 1999 ve starožitnostech v Praze.[19]

Zobrazuje postavu Choda stojícího na stráži na okraji lesa. Muž v dlouhém kabátu je opřen o ležící kmeny a hledí, odvrácen od diváka, se sklopenou hlavou do dáli. Přes rameno má typickou chodskou zbraň – kosu s rovnou čepelí. Malba je strohá, má jasnou kompozici a tlumenou, téměř monotónní barevnost. Přesto, nebo snad právě proto může na diváka působit monumentálním dojmem. Lze v ní spatřovat metaforu síly lidského ducha zosobněného chudým venkovanem, odhodlaným hájit svá práva se zbraní v ruce.

14 | Mžyková a kol. (pozn. 3), s. 96–98.

15 | *Významní rodáci a občané* (pozn. 13).

16 | Chalupa – Bachollet – Dixmier (pozn. 7).

17 | Výstava ve Veletržním paláci v Praze se konala od 24. 10. 2018 do 3. 2. 2019.

18 | Marie Mžyková a kol., *Křídla slávy: Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie. Díl I, II*. Praha 2000.

19 | Mžyková a kol. (pozn. 3), s. 96–98.



Obr. 1 **Václav Hradecký, *Sursum corda*, stav díla před restaurováním.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Obraz o velikosti 955 × 1370 mm je v pravém dolním rohu signovaný iniciálami *„V.H."* s přípisem *„zkizza k cyklu: Sursum corda"*. V literatuře se objevuje zmínka o pětidílném cyklu velkoformátových uhlových kreseb nesoucích tento název. Podle jedné z těchto kreseb byl údajně obraz *Sursum corda* namalován.[20] Cyklus se do roku 2003 nacházel ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea, odkud přešel do soukromého vlastnictví.[21]



Obr. 2 **Václav Hradecký, *Sursum corda*, stav díla před restaurováním, rub.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Na základě průzkumu děl Václava Hradeckého uchovávaných v Památníku národního písemnictví bylo zjištěno, že diskutovaná malba je sama o sobě pravděpodobně také přípravným dílem, a to k obrazu *Chodská stráž* nacházejícímu se v těchto sbírkách. *Chodská stráž* (olejomalba na plátně, 770 × 1160 mm) obsahuje stejný motiv jako obraz *Sursum corda*, pouze s několika málo změnami v kompozici díla. Nejvýraznější změnou je začlenění dvou postav do levé části díla. Zde jsou znázorněny, jak se zády k divákovi opírají o kmen padlého stromu. Autor také provedl změnu v osvětlení celé scény. Na postavu Choda dopadá slunce z levé strany a toto boční nasvícení zdůrazňuje soustředěný výraz



Obr. 3 **Václav Hradecký, *Chodská stráž*.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

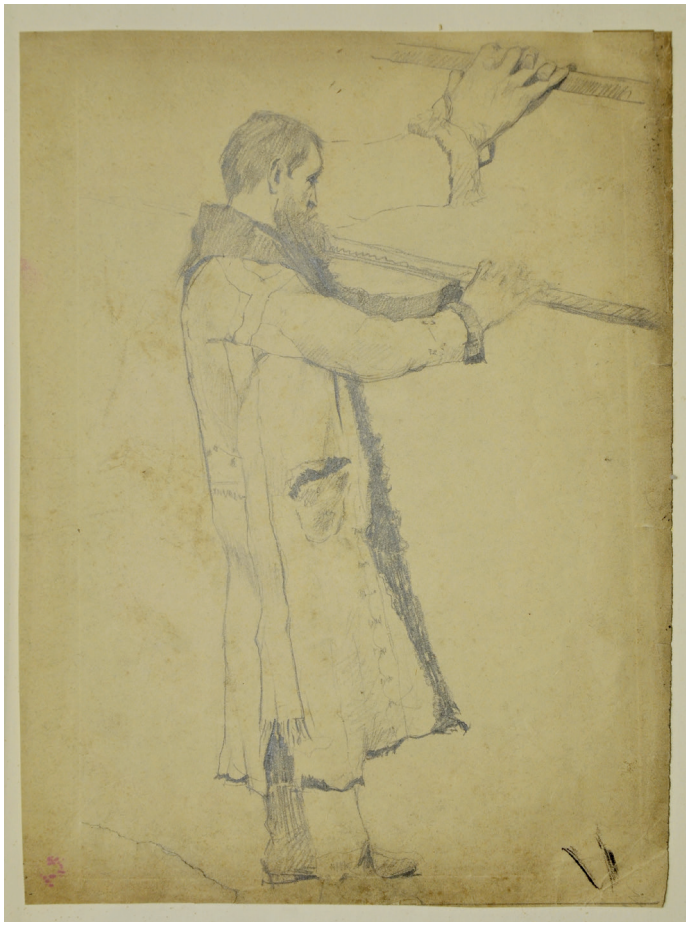
20 | Mžyková a kol. (pozn. 18).

21 | Emailová korespondence s Petrem Štemberou (kurátor sbírky plakátů a obrazů, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 17. listopadu 2, 110 00 Staré Město), dne 16. 7. 2018, záznam elektronické komunikace v držení autorky.

obličeje a modelaci rukou sepjatých na zbrani. Propracovanost oblak v pozadí je potlačena na úkor hlavní postavy. Méně významné malířské změny nalézáme v partiích kmenů, kamenů a nohou postav. Malba se vyznačuje svižnějším, jistějším a také expresivnějším podáním s využitím pastózních nánosů barev, než jaký lze pozorovat u obrazu *Sursum corda*. Barevnost v odstínech sépie je však ještě tlumenější.



Obr. 4 **Václav Hradecký, studie k obrazu *Chodská stráž IO 752*.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová



Obr. 5 **Václav Hradecký, Studie sedláka v kožichu.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Ve sbírkách Památníku národního písemnictví se nachází ještě další malířská studie k tomuto dílu. Studie označená jako *Chodská stráž – studie k obrazu IO 752* (olejomalba na plátně, 480 × 700 mm) je kompozičně téměř totožná s obrazem *Chodská stráž*, je však méně propracovaná, tvary a objemy jsou více strohé a rukopis méně expresivní. Ve stejných sbírkách lze také najít kresbu označenou jako *Studie sedláka v kožichu*. Jde o kresebnou studii provedenou tužkou na papíře, zobrazující sedláka v kožichu a holínkách, s rukama položenýma na rukojeti zbraně – rovné kosy, spočívající mu na levém rameni. V pravém horním rohu papíru se nachází samostatná detailní studie rukou. Tato kresebná skica sloužila s největší pravděpodobností jako studie k výše diskutovaným malířským dílům.

Průzkum a restaurování obrazu *Sursum corda*

Metodika průzkumu

Obraz byl před započetím restaurátorských prací podroben důkladnému restaurátorskému průzkumu využívajícímu standardních neinvazivních a invazivních metod.[22] Dílo bylo podrobně fotograficky zdokumentováno, byl proveden neinvazivní průzkum v denním rozptýleném světle, razantním bočním nasvícení,[23] UV luminiscenci[24] a infračervené reflektografii.[25] Dále byly provedeny kontrolní stěry mikrobiologického napadení, jejichž výsledek byl negativní.[26] V rámci průzkumů bylo provedeno měření pH papírové a textilní podložky, dále zkoušky rozpustnosti barevných vrstev na laku, bez laku a samotného laku. Průzkum z odebraných vzorků pomohl stanovit vlákninové složení papírové a textilní podložky díla, a dále byla provedena stratigrafie barevné vrstvy, identifikace lakové vrstvy a typu lepidla u druhotných vysprávek na díle. V rámci chemicko-technologického průzkumu byly využity metody optické a skenovací elektronové mikroskopie (SEM), skenovací elektronové mikroskopie s prvkovou mikroanalýzou (SEM/EDX), vybarvovací zkoušky a optická mikroskopie a infračervená spektrometrie (FTIR).[27]

Interpretace výsledků průzkumu

Dílo bylo vytvořeno na papírové podložce vyšší gramáže do 250 g/m^2. Papír obsahuje dřevovinu a hadrovinu z lýkových vláken. Papírová podložka byla podlepena pomocí klihového adheziva řídce tkaným textilem obsahujícím lýková vlákna, pravděpodobně lněná. Textilní podložka byla napnutá na dřevěný napínací neklínovatelný rám se středovou příčkou. Na bok rámu byla přichycena pomocí nyní již značně zkorodovaných hřebíků.

Dílo bylo po obvodu lemováno černým pruhem papíru o šířce 7 cm, který plnil estetickou funkci zdobného rámu a zároveň zajišťoval soudržnost okrajů papíru s textilem. Pruh byl přilepen klihem přibližně 1 cm přes malbu z líce, dále zakrýval bok s textilem a přesahoval na rub lišt napínacího rámu. Malba a lak přesahovaly na některých místech z líce díla přes černý obvodový lem. Lze se tedy domnívat, že orámování černým pruhem z papíru zhotovil autor díla Václav Hradecký.

22 | Podrobné výsledky restaurátorského průzkumu včetně příloh chemicko-technologických analýz viz Klára Schmidtová, *Restaurování souboru malířských uměleckých děl na papíru* (bakalářská práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2018, s. 147–214.

23 | Pro fotografování obrazu v denním světle byl použit fotoaparát Canon EOS 70D s objektivem EF-S 17-85 mm.

24 | Obraz byl fotografovaný fotoaparátem Canon EOS 70D s objektivem EF-S 17-85 mm bez použití filtru. Jako zdroj UV záření sloužily UV lampy s trubicemi značky Philips 18W (typ trubice Philips TL-D18 W BLW s rubínovým sklem; vlnová délka cca. 370 nm).

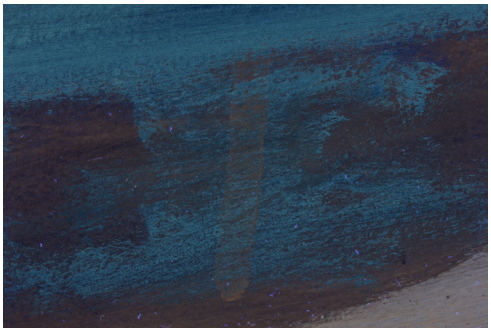
25 | Obraz byl snímán kamerou pro IR Electrophysic Micron Viewer, model 7290A s použitím IR filtrů o λ 1000nm a 1300nm.

26 | Stěry pro mikrobiologickou analýzu byly odebrány z líce i rubu obrazu sterilní vatovou tyčinkou. Částice byly kultivované po dobu pěti dní při laboratorní teplotě na živné půdě MALT. Po kultivaci byly kolonie mikroorganizmů přeočkovány na další živnou půdu a identifikovány pomocí makroskopických a mikroskopických morfologických znaků. Mikrobiologickou analýzu vyhotovila Ing. Marcela Pejchalová, PhD.

27 | Chemicko-technologický rozbor odebraných vzorků vyhotovila Ing. Petra Lesniaková, Ph.D. na Katedře chemické technologie Fakulty restaurování Univerzity Pardubice.

Malba byla pouze lokálně (v místě oblohy) podložena podkladovým nátěrem obsahujícím olovnatou bělobu. V některých částech díla prosvítala samotná papírová podložka, například v místech rukojeti kosy, povrchu kmenů, stromů či kamenů. Průzkum v infračervené reflektografii nezjistil žádnou podkresbu. Dílo bylo vytvořeno s největší pravděpodobností technikou temperové malby, u které však není vyloučena olejová složka. Zkoušky v místech bez lakové vrstvy prokázaly mírnou rozpustnost destilovanou vodou.

Povrch malby byl velmi nepravidelně pokrytý lakovou vrstvou. Pomocí infračervené spektrometrie byl zjištěn lak pravděpodobně na bázi šelaku. Lak prokazoval oranžovou UV fluorescenci. Na lakové vrstvě se nacházela lokálně nanesená barevná vrstva viditelná nejlépe pod UV světlem. Tato vrstva neprokazovala rozpustnost ve vodě, ale velmi dobře se rozpouštěla v isopropylalkoholu. Byla tedy s největší pravděpodobností provedena olejovými barvami. Lokálně nanesená barevná vrstva na laku nezakrývala žádné defekty v díle, a proto se lze domnívat, že by se mohlo jednat o pozdější autorskou úpravu. Nejednalo se o razantní změny kompozice, ale pouze o barevné doplnění, scelení či zpřesnění detailů. Autorství se nepodařilo potvrdit ani vyvrátit, proto v rámci dalších restaurátorských prací zůstala vrstva zachována.



Obr. 7 **Detail druhotného zásahu na laku v UV luminiscenci.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová



Obr. 6 **Václav Hradecký, *Sursum corda*, snímek díla v UV luminiscenci, stav před restaurováním.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Další typ druhotných zásahů byl objeven pod lakovou vrstvou v místech defektů v papírové podložce díla. Byly zde viditelné křídové tmely s následnou retuší. Místa těchto zásahů byla z rubu přilepena k textilní podložce adhezivem identifikovaným v chemicko-technologickém průzkumu jako chloropren, který se obecně začal využívat ve 30. letech 20.

století.[28] Zásahy byly dobře patrné v razantním bočním nasvícení díla a podrobnější mapování trhlin v papírové podložce bylo možné provést z rubu díla po sejmutí textilního podlepu. Pokud předpokládáme, že dílo lakoval jeho autor, patřilo by autorství těchto zásahů také jemu.

28 | Vratislav Ducháček, *Polymery: výroba, vlastnosti, zpracování, použití*, Praha 2006, s. 19.

29 | Hodnota se pohybovala kolem 4 pH.

30 | Adhezivum bylo identifikováno pomocí elektronové mikroskopie s prvkovou mikroanalýzou (SEM/EDX) a srovnáním FTIR spekter.



Obr. 8 **Mapování trhlin v papírové podložce.** Foto: Veronika Klimszová

Vyhodnocení stavu díla

Za nejvážnější poškození díla bylo možné označit značnou deformaci papírové podložky, její lokální ztráty a velmi špatnou adhezi k textilnímu podlepu, napnutému na rám. Textilní podlep papírové podložky díla prokazoval taktéž tvarovou deformaci, dále zkřehlá textilní vlákna a velmi nízké pH.[29] Textilní podlep již neplnil svou nosnou funkci a jeho stav byl vyhodnocen jako nevyhovující. Bylo rozhodnuto přistoupit k jeho odstranění a adjustáži malby na papíru na nové lněné plátno. Originální napínací rám napadený dřevokazným hmyzem nevyhovoval již své funkci. Bylo tedy zvoleno jeho nahrazení novým, na míru zhotoveným napínacím rámem se středovou příčkou a možností vyklínování. Další výrazně poškozenou částí obrazu spojenou s jeho dřívější, pravděpodobně původní adjustáží byl obvodový lem z černého papíru, značně znečištěný a mechanicky poškozený trhlinami nebo ztrátami materiálu. Lokálně byl lem druhotně vyspraven lepicí páskou a adhezivem chloropren.[30] Vzhledem k výše popsanému a s přihlédnutím k nutnosti sejmutí díla z rámu a provedení jeho nové adjustace, bylo rozhodnuto po konzultaci s kurátorkou sbírek nahradit obvodový lem novým.



Obr. 9 **Detail druhotného zásahu – tmel s retuší v místě trhliny v papíru.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Co do poškození malby se nejzávažněji projevovala řada mechanických defektů povrchu, zejména jeho praskliny a ztráty v dolním a horním pravém rohu, zapříčiněné nejspíše deformací papírové podložky. Na celém povrchu malby se pak nacházela nepravidelná, pravděpodobně štětcem nanesená vrstva zažloutlého a ztmavlého laku, který místy vytvořil stékance. V lakové vrstvě bylo možné na mnoha místech lokalizovat nečistoty ve formě drobných černých teček. Změna barevnosti lakové vrstvy negativně ovlivnila estetické vyznění obrazu, a proto byla řešena otázka možnosti jeho ztenčení, s ohledem na pravděpodobně autorské úpravy nacházející se na lakové vrstvě.



Obr. 10 **Stav díla před restaurováním v razantním bočním nasvícení.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Postup restaurování

Postup restaurování obrazu *Sursum corda* byl stanoven na základě podrobného restaurátorského průzkumu, vyhodnocení stavu díla a byl průběžně konzultován s kurátorkou sbírky Muzea umění v Olomouci Mgr. Helenou Zápalkovou Ph.D.

Vzhledem ke skutečnosti, že barevná vrstva i přes významnou deformaci papírové podložky nejevila známky uvolnění od podkladu, nebylo nutné provádět prekonsolidaci a bylo možné přistoupit k sejmutí obrazu z napínacího rámu. Ze zadních stran a z boků lišt rámu byl nejprve mechanicky pomocí špachtle a parového skalpelu sejmut obvodový pruh černého papíru. Poté bylo z rámu demontováno plátno. V místech spodní lišty, kde bylo plátno k rámu přilepeno pomocí chloro-



Obr. 11 **Detail poškození pravého dolního rohu.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

prenu, muselo být toto druhotné adhesivum aktivováno tepelnou špachtlí a poté odstraněno mechanicky. Po sejmutí dřevěného napínacího rámu byl rub plátna očištěn muzejním vysavačem od silné vrstvy prachového depozitu a požerků dřevokazného hmyzu.

Nevyhovující textilní podlep byl nepravidelně přichycen klihovým adhezivem k papírové podložce malby. K jeho odstranění došlo mechanicky po naměkčení adheziva teplou párou. Po zkouškách odstraňování textilního podlepu zvoleným způsobem nedocházelo vlivem vlhkosti k žádným změnám v barevné vrstvě a během procesu byl stav díla průběžně kontrolován. Při provádění oprav papírové podložky byl v minulosti jako adhezivum použit již zmíněný chloropren. Na takových místech muselo být adhezivum naměkčeno pomocí obkladu z toluenu v buničité vatě a poté mechanicky odstraněno.

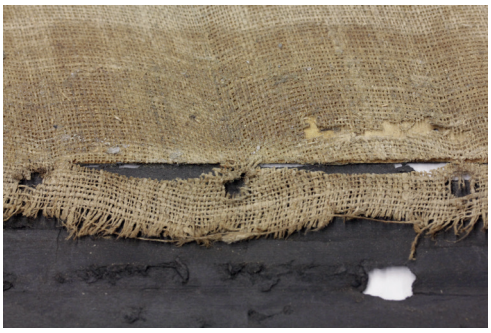


Obr. 13 **Stav rubu díla po sejmutí textilního podlepu.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Po odstranění textilního podlepu díla bylo přistoupeno k dočištění rubu papírové podložky od zbytků klihového adheziva. Čištění probíhalo opět za tepla a vlhka pomocí parového skalpelu, kovové špachtle a vatových smotků. Zvlhčené místo bylo vždy po vyčištění lokálně zatíženo. Teprve po sejmutí textilní podložky bylo možné v plné míře zmapovat trhliny a defekty v papíru. Trhliny byly z důvodu další bezpečné manipulace s dílem zajištěny proužky z japonského papíru Tengujo 18 g/m^2, připevněných pomocí Tylose MH 6000.

Po zajištění trhlin bylo dílo otočeno lícem nahoru a černá obvodová páska byla odstraněna i z obvodu díla. Pod ní byla objevena barevná vrstva bez lakové vrstvy, která jinak pokrývala většinu malby. Na těchto místech byly otěrem provedeny zkoušky rozpustnosti, které prokázaly mírnou citlivost na vodu.

Laková vrstva nebyla z povrchu obrazu odstraněna, ale pouze opatrně ztenčována lokálně v místech stékanců a nepravidelných nebo silných ztmavlých nánosů. Ztenčování probíhalo pomocí etanolu a acetonu, tedy rozpouštědly, která se nejlépe osvědčila během předchozích zkoušek rozpustnosti. Acetonem byly naměkčeny i nečistoty ve formě čer-



Obr. 12 **Stav plátna po sejmutí rámu – detail.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

ných teček, nacházejících se v lakové vrstvě a po naměkčení byly odstraněny mechanicky skalpelem. Ztenčování lakové vrstvy a odstraňování drobných nečistot si vyžadovalo vysokou míru pozornosti a průběžnou kontrolu procesu pod UV zářením, a to z důvodu výskytu lokálních, pravděpodobně autorských malířských zásahů na lakové vrstvě.



Obr. 14 **Stav díla před ztenčením laku, detail nečistot v laku.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová



Obr. 15 **Stav díla po ztenčení laku.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Vzhledem k velmi nízkému pH papírové podložky došlo k odkyselení 2% MMMK (methoxymagnesiummethylkarbonát) v metanolu. Odkyselovací látka byla aplikována na rub díla ve dvou nánosech nástřikem pomocí air brush. Po kontrolním měření, kdy se pH zvedlo přibližně o 1 stupeň, bylo dílo odkyseleno ještě jednou. Konečná hodnota se pohybovala kolem 6 pH. Aby nedošlo k porušení barevné vrstvy a podkladu díla, bylo pH dále zvýšeno pouze přidáním obohacené vody o vápenaté a hořečnaté ionty[31] do adheziva pro skeletaci díla.

Pro adjustáž malby na novou nosnou podložku bylo připraveno nové lněné hustě tkané plátno, které bylo vysráženo horkou vodou, vyžehleno a vypnuto na rozměrově větší pomocný napínací rám. Z obou stran bylo postupně natřeno tenkou vrstvou směsi z pšeničného škrobu a 4% Tylose MH 6000 v obohacené vodě o vápenaté a hořečnaté ionty v poměru 2:1. Plátno bylo ponecháno ve vodorovné poloze do úplného vyschnutí.

31 | Hořečnaté a vápenaté ionty v obohacené vodě by měly zajistit vytvoření alkalické rezervy. Viz Michal Ďurovič a kol., *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Praha – Litomyšl 2002, s. 214–218.

32 | Mírným navlhčením papírové podložky z rubu díla nedocházelo při odstraňování textilního podlepu k žádným změnám v barevné vrstvě malby a podkladu.

Před přistoupením ke skeletizaci díla došlo k ochrannému zajištění trhlin z líce pomocí přelepů z japonského papíru Tengujo 18 g/m^2 a 2% Tylose MH 6000 a dočasné zajišťovací přelepy z rubu byly sejmuty. Papírová podložka díla byla z rubové strany šetrně vlhčena do mírného provlhnutí přes textilii Sympatex pomocí navlhčených filtračních papírů (520 g/m^2). Následně byl na rub díla aplikován nátěr lepicí směsi z pšeničného škrobu a 4% Tylose MH 6000 v obohacené vodě o vápenaté a hořečnaté ionty v poměru 2:1. Zvolené adhezivum se tradičně používá pro skeletizaci papírové podložky a lze jej snadno odstranit mírným navlhčením.[32] Okraje díla byly natřeny disperzním lepidlem KLUG, aby byla zajištěna dostatečná adheze a nedošlo časem v těchto místech k odlepení a poškození díla. Dílo bylo položeno rubem dolů na nové připravené plátno a přihlazeno přes netkanou textilii Hollytex 33 g/m^2 rukou a válečkem. Následně bylo přikryto filtračním papírem (520 g/m^2), zatíženo dřevěnou deskou a ponecháno pod tlakem v lisu až do úplného vyschnutí díla za průběžné kontroly a výměny prokladů z filtračního papíru a Hollytexu.

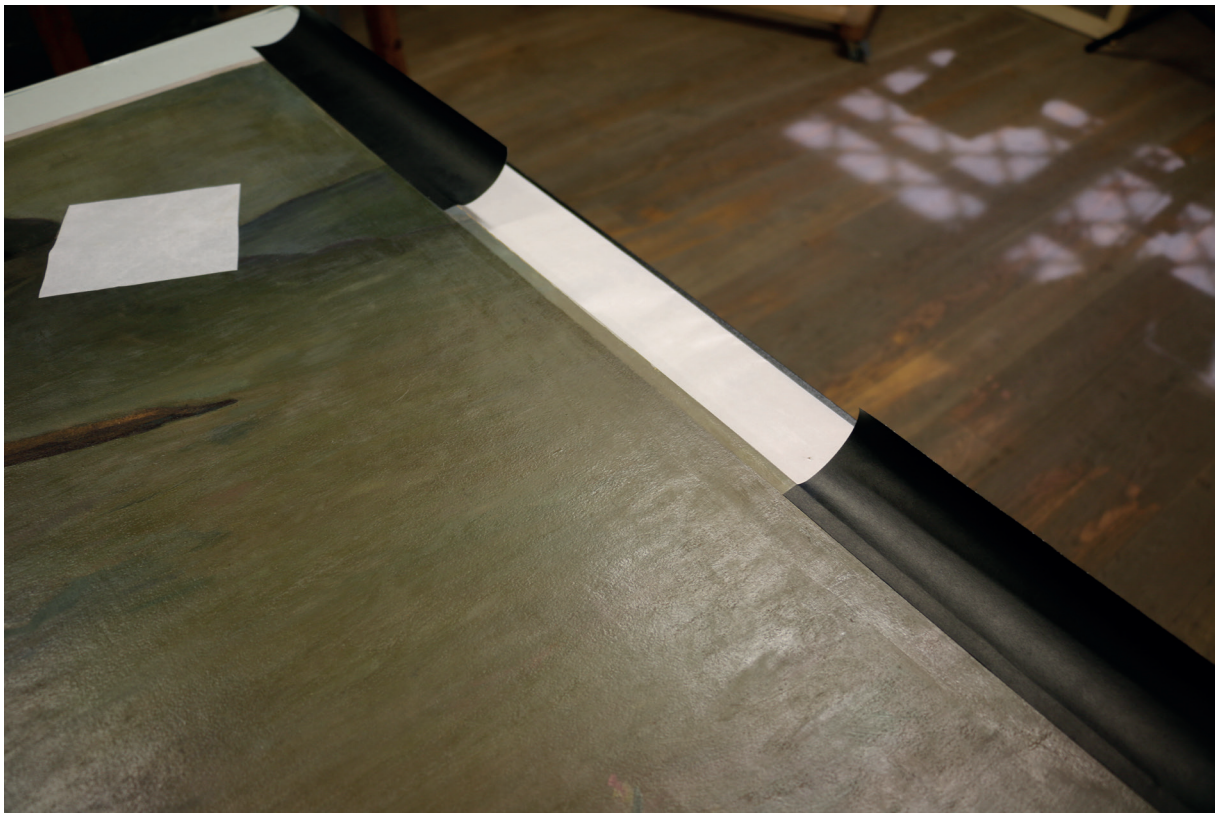
Větší ztráty v papírové podložce byly doplněny vysprávkami z předem odlité zatónované papíroviny pomocí lepicí směsi z pšeničného škrobu a 4% Tylose MH 6000 v obohacené vodě o vápenaté a hořečnaté ionty v poměru 2:1. Menší trhliny a ztráty byly vytmeleny směsí papíroviny v demineralirované vodě s přídavkem 2% Tylose MH 6000. Doplněná místa byla izolována nátěrem 2% Tylose MH 6000 v demineralizované vodě. V místech doplňků a chybějící barevné vrstvy byla provedena napodobivá scelující retuš. Originální barevná vrstva díla byla izolována



Obr. 16 **Detail dolního okraje před retuší.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

původním lakem. Obraz Václava Hradeckého působí dojmem olejomalby nejen kvůli lakové vrstvě, ale také díky pravděpodobné olejové složce v temperové malbě. K dosažení lesklosti a zároveň opaknosti retuší byly zvoleny na základě zkoušek barvy Maimeri Restauro na bázi mastixové pryskyřice s přídavkem damarového laku (Lak Extra-Fine Dammar Picture Varnish Lefranc Bourgeois) pro závěrečné upravení povrchu do potřebného lesku.

Takto připravené dílo bylo vyříznuto z pomocného napínacího rámu a vypnuto na nový klínovací rám o stejné velikosti, jakou měl rám původní. Originální obvodový lem z černého papíru nebyl navrácen vzhledem k jeho rozsáhlému mechanickému poškození, kdy došlo k jeho ztrátám a rozdělení do mnoha kusů, jak již bylo popsáno ve vyhodnocení stavu díla. Jeho zpětná adjustace by byla technicky i časově náročná práce, tudíž bylo po konzultaci s kurátorkou sbírek zvoleno nahrazení originálního lemu novým. Ten byl vyroben z neutrálního papíru o gramáži 90 g/m^2 zatónovaného černou tuší aplikovanou nástřikem pomocí airbrush k docílení černého matu. Pásy byly po obvodu díla přilepeny 5% roztokem Klucelu G v demineralizované vodě a přižehleny vyhřívanou špachtlí. K bokům lišt napínacího rámu s textilem byl použit jako adhezivo Akrylkleber 498 HV. Identifikační štítky byly z původního napínacího rámu přemístěny na nový.



Obr. 17 **Aplikace nového obvodového lemu.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová



Obr. 18 **Stav díla po restaurování.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová



Obr. 19 **Stav díla po restaurování – rub.** Foto: Klára Schmidtová, Veronika Klimszová

Závěr

Obraz *Sursum corda* s námětem chodské stráže je malířské dílo Václava Hradeckého z období, kdy se fyzicky i tematicky vrátil ke své vlasti. Dílo se podařilo v rámci uměleckohistorického výzkumu před restaurováním zařadit do širších souvislostí autorovy tvorby na základě identifikace dalších dvou obrazů a jedné kresebné skici stejného námětu ve sbírkách Památníku národního písemnictví. Pomocí srovnání těchto děl bylo možné studovat tvůrčí proces Václava Hradeckého od samostatné studie postavy přes komponování celé scény, variant nasvětlení, hledání barevnosti a celkového výrazu. Na základě vzájemného srovnání kompozic námětu a malířského provedení se nabízí hypotéza, že by mohl být obraz *Sursum corda* přípravným dílem k obrazu *Chodská stráž*.

Další úroveň vhledu do malířovy tvorby poskytl neinvazivní a invazivní restaurátorský průzkum obrazu *Sursum corda*. Bylo zkoumáno materiálové složení díla a určena technika malby – pravděpodobně temperová s možností obsahu olejové složky. Objevené druhotné úpravy malby na lakové vrstvě provedené technikou olejové malby náleží pravděpodobně k autorovým korekturám v rámci úpravy kompozice, a proto zůstaly během restaurování zachovány.

Bylo provedeno podrobné zmapování a dokumentace poškození díla a na základě jeho vyhodnocení byl stanoven restaurátorský postup. V rámci restaurování bylo nutné vyřešit především nevyhovující stav papírové podložky díla, ze které byl sejmut starý textilní podlep a adhezivum a dále byla očištěna, odkyselena, vyrovnána, a došlo k adjustaci díla na novou textilní podložku. Ztráty papíru byly doplněny. Vypnutím na nový napínací rám bylo dílo vyrovnáno a do budoucna byla zajištěna možnost úpravy tenze plátna pomocí klínovacího rámu. V neposlední řadě byla řešena otázka estetického působení díla, které značně znehodnocoval ztmavlý lak obsahující nečistoty a drobné ztráty ve vrstvě malby. Tyto nežádoucí změny v díle byly eliminovány lokálním ztenčením laku a drobné ztráty malby byly sceleny retuší v rámci estetického působení celku. Původní černý obvodový lem díla byl z důvodu velmi rozsáhlého mechanického poškození nahrazen novým.

SUMMARY

VÁCLAV HRADECKÝ AND RESTORATION OF HIS WORK *SURSUM CORDA* FROM THE COLLECTIONS OF THE OLOMOUC MUSEUM OF ART

The article presents the restoration process of the painting *Sursum corda* from the collections of the Museum of Art in Olomouc and its inclusion into a wider context of the author's work. The author, Václav Hradecký (1867-1940), is a painter known mainly for his illustrations criticizing social problems and politics in the world in the early twentieth century. The painting *Sursum corda* belongs to the period after Hradecký returned from Paris where he had lived and worked from 1901 to 1908.

The theme of the painting *Sursum corda* is a guarding man from a group of people called Chodové, who were supposed to protect the land border between Bohemia and Bavaria. The man is wearing a typical coat and holding a scythe. He is leaning against a log and watching the countryside.

Two more similar oil paintings called *Chodská stráž* (Chodové on guard) and *Chodská stráž – studie k obrazu IO 752* (Chodové on guard – a study for the painting IO 752) and a sketch *Studie sedláka v kožichu* (Study of a farmer in a fur coat) were found in Hradecký's estate kept at the Museum of Czech Literature and compared to *Sursum corda*. The compositions of all three paintings are almost identical with minor differences only, and the drawing of the man is obviously a sketch for a painting. Based on the visual comparison of these works, the conclusion may be drawn that *Sursum corda* is a preparatory work for the oil painting *Chodská stráž*.

A detailed examination of the painting *Sursum corda* was carried out before its restoration, using standard non-invasive and invasive methods. It focused on determining the condition of the work, extent and causes of damage, painting technique and identification of other used materials. The painting was created on paper (250 g/m^2), which was glued with an animal glue adhesive to a thin canvas and stretched on a tensioning wooden frame. Strips of black paper were used instead of a classical frame. The painting technique was presumably tempera, maybe with some oil addition. The surface was covered with a varnish layer based on shellac and on the top of the varnish layer there appeared paint changes undertaken with oil painting. Another type of secondary repair was discovered on the back side of the paper underlayer.

The most serious damage to the work was the marked deformation of the paper underlayer, its local losses and the very poor adhesion to the canvas with very low pH. During the restoration, it was necessary to solve especially the unsatisfactory condition of the paper underlayer of the work, from which the old textile with the adhesive was removed. The underlayer was then cleaned, de-acidified, flattened and adjusted to a new textile sheet. Spots where paper was missing were filled in and the work was stretched on a new tensioning frame. Last but not least, the question of the aesthetic effect of the work, which had been greatly degraded by darkened varnish containing impurities and minor losses in the painting layer, was solved. These undesirable changes in the work were eliminated by local thinning of the varnish layer, and the minor losses of pain were retouched. The original black edging of the work was replaced by a new one due to substantial mechanical damage.

Nerecenzovaná část

Prieskum a reštaurovanie olejomaľby na plátne: „Zimná krajina s hradom“ od neznámeho nemeckého majstra

Alena Fecskeová, Luboš Machačko
Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

KĽÚČOVÉ SLOVÁ olejomaľba – 19. storočie – krajina – Galerie Moderního umění v Roudnici nad Labem
KEY WORDS oil painting – 19th century – landscape – Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem

SURVEY AND RESTORATION OF THE OIL PAINTING ON CANVAS "WINTER LANDSCAPE WITH A CASTLE" BY AN UNKNOWN GERMAN MASTER

This article is concerned with the restoration of the oil painting on canvas “Winter Landscape with a Castle” from 19th century by an unknown German artist. The painting is now stored at the Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem. The first part of the article discusses used examination methods and the second part describes the process of the restoration of the painting.

Úvod

Obraz „Zimná krajina s hradom" inv. č. O742, ktorý v súčasnosti patrí do zbierky Galerie Moderního umění v Roudnici nad Labem, sa jej súčasťou stal pravdepodobne v roku 1910, kedy významný zberateľ umenia August Švagrovský daroval mestu viac než 300 obrazov, aby mohlo zriadiť galériu. Na počesť svojho zakladateľa bola pomenovaná Městská galerie Augusta Švagrovského.[1]

Obraz je približne datovaný do 19. storočia a jeho autorom je neznámy nemecký majster, ktorý pravdepodobne žil a tvoril na dnešnom území Českej republiky, je totiž známe, že August Švagrovský bol veľkým podporovateľom a mecenášom českých a v Česku tvoriacich umelcov.[2]

Obraz bol v pravom dolnom rohu v laku signovaný jednoduchým monogramom „MK.", avšak ani v rámci uskutočneného prieskumu nebolo možné presne určiť jeho autorstvo.

Reštaurátorský zásah bol prevedený na základe havarijného stavu obrazu na Fakulte restaurování Univerzity Pardubice v období január–august 2018.

1 | Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. *Dějny galerie*, http://www.galerieroudnice.cz/d%C4%9Bjiny-galerie.html, cit. 20. 10. 2018.

1 | Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. *August Švagrovský*, http://www.galerieroudnice.cz/august-svagrovsky.html, cit. 20. 10. 2018



Obr. 2 **Monogram „MK", nachádzajúci sa v pravom dolnom rohu.** Foto: A. Fecskeová



Obr. 1 **Zimná krajina s hradom, stav obrazu pred reštaurátorským zásahom.** Foto: A. Fecskeová

Popis diela a jeho umelecko-historická charakteristika

Výjav na obraze zachytáva zasneženú krajinu so zrúcaninou hradu v pozadí. Ide o typický námet romantickej maľby 19. storočia, čo dokladá napríklad aj cyklus Karla Hynka Máchy „Hrady spatřené", ale tiež séria pohľadov na stredoveké hrady od Karla Postla. Na reštaurovanej maľbe je v pozadí pravdepodobne zachytená zrúcanina hradu Helfenburg, túto domnienku podporuje fakt, že pri prieskume pri bočnom razantnom osvetlení bol na jednej z líš napínacieho rámu nájdený nemecký nápis „Eine *Parthie*[3] bei Helfenburg".

Samotný výjav je čiarou horizontu rozdelený na dve približne rovnaké časti, na časť oblohy s dramaticky namaľovanými mrakmi, ktoré by mohli predpovedať sneženie a samotnú zasneženú krajinu. Krajinu maliar rozdelil na dve časti potokom, ktorý vedie približne stredom obrazu a stráca sa za vysokým brehom. Dominantou ľavej strany obrazu je osamotená usadlosť sčasti zakrytá stromom v popredí, s pravou časťou obrazu ju spája drevená lávka vedúca ponad potok. Pravá strana obrazu sa otvára do okolitej krajiny, s úzkym chodníkom vedúcim k ďalším obydliam, nad ktorými sa týči nejasný obrys zrúcaniny hradu. Jedinou štafážou obrazu je postava s naloženým košom smerujúca po chodníku smerom k obydliam.

Popis stavu obrazu pred reštaurovaním

Obraz sa pri prebratí nachádzal v havarijnom stave. Plátno bolo uvoľnené z napínacieho rámu, v dôsledku čoho sa obraz celoplošne zvlnil. Jeho povrch bol pokrytý mastným a prachovým depozitom a zažltnutý lak výrazne menil farebnosť maľby. Na rube obrazu sa nachádzalo niekoľko starších záplat (celkom päť o rozmeroch 53 × 16,5 cm; 21 × 19 cm; 5 × 4 cm; 6 × 5,5 cm a 5,3 × 4 cm), ktoré zaisťovali trhliny v plátne. Jedna z väčších trhlín, v tvare písmena U, v oblasti oblohy podlepená nebola, je preto možné predpokladať, že vznikla až po minulom reštaurátorskom zásahu. Obraz bol po obvode prelomený vnútornými hranami napínacieho rámu.

Farebná vrstva bola v miestach so silnejším nánosom výrazne skrakelovaná. Podkladová vrstva sa v porušených miestach drobila, jej súdržnosť aj adhézia k povrchu bola malá. To mohlo byť spôsobené podielom barytovej bieloby, ktorú podklad obsahuje. Barytová bieloba môže vplyvom svetla kriedovatieť.[4]

Plátenná podložka je veľmi tenká s riedkym tkaním, preto podklad prestúpil aj na rubovú stranu obrazu.

Reštaurátorský prieskum

Pred reštaurátorským zásahom bol prevedený rozsiahly neinvazívny a invazívny prieskum diela, ktorého cieľom bolo stanoviť stav dochovania obrazu, druh a rozsah poškodení, prípadne určiť techniku maľby

3 | Druhé slovo nápisu sa podarilo rozlúštiť až po pripomienke PhDr. Zdeňka Váchu, že by sa mohlo jednať o slovo „Parthie", ktoré bolo v názvoch krajinomalieb bežne používané. Následná konzultácia s Mgr. Petrom Kopičkou (1. 10. 2020) potvrdila tento predpoklad.

4 | Eva Šimůnková – Tatiana Bayerová, *Pigmenty*, Praha 2014, Biele pigmenty s. 23–37.

a niektoré z použitých materiálov. Prevedená chemicko-technologická analýza pomohla bližšie určiť použité pigmenty. Metódy prieskumu použité pri skúmaní obrazu sú podrobnejšie opísané v nasledujúcej časti.

Metódy prieskumu

Obraz bol podrobený viacerým prieskumným metódam a to ako neinvazívnym tak invazívnym. Z neinvazívnych metód bolo pristúpené k odfotografovaniu diela v dennom rozptýlenom svetle a razantnom bočnom osvetlení.[5] Ďalšou neinvazívnou metódou použitou pri skúmaní bola fotografia UV luminiscencie obrazu.[6]

Pri invazívnom prieskume[7] obrazu pomocou optickej mikroskopie boli použité vzorky odobraté z farebnej vrstvy a plátna, tie boli skúmané pod optickým mikroskopom OPTIPHOT2-POL (Nikon, Japan) pri zväčšení 50x, 100x a 200x v dopadajúcom aj prechádzajúcom bielom svetle, v UV žiarení (330–380 nm) a modrom svetle (450–490 nm). Ďalej boli vzorky skúmané pod stereomikroskopom SMZ 800 (Nikon) pri zväčšení 10x a 30x v bielom dopadajúcom svetle.

Následne boli vzorky skúmané pomocou rastrovacej elektrónovej mikroskopie s energiodisperzným analyzátorom (SEM-EDX). Použitím tejto metódy bolo určené približné prvkové zloženie vzoriek odobraných z farebnej vrstvy. Analýza bola prevedená na elektrónovom mikroskope MIRA 3 LMU (Tescan) s analyzátorom EDS (Bruker) a vyhodnotená pomocou programu Quantax 2000 (Bruker).

Posledným prieskumom bolo odobranie sterov pre mikrobiologickú analýzu. Stery boli prevedené z lícu aj rubu obrazu sterilným vatovým tampónom a odoslané na rozbor na Katedru biologických a biochemických vied Univerzity Pardubice.[8] Častice zo sterov boli kultivované po dubu piatich dní pri laboratórnej teplote na živnej pôde MALT. Po kultivácii boli kolónie mikroorganizmov preočkované na ďalšiu živnú pôdu a identifikované pomocou makroskopických a mikroskopických morfologických znakov.

Vyhodnotenie prieskumov

Pomocou prieskumu pod bočným razantným osvetlením sa zlepšila čitateľnosť nápisu na jedenej z líšt napínacieho rámu, ktorý bol objavený pri mechanickom čistení. Nápis bol v nemčine a znel „Eine Parthie bei Helfenburg“. Nápis pravdepodobne popisuje výjav na obraze. V Česku sa nachádzajú dva hrady s názvom Helfenburg, jeden v blízkosti Bavorova a druhý u Úštěku pri Litoměřicích.

Výsledky mikrobiologického prieskumu ukázali zanedbateľné napadnutie plesňou Aspergillus a spórotvornou baktériou Bacillus. V oboch prípadoch došlo po kultivácii na živnej pôde MALT k nárastu jednej kolónie.[9]

5 | Pre odfotografovanie obrazu bol použitý fotoaparát CANON EOS 60D s objektívom EF-S 17-85 mm.

6 | Obraz bol odfotografovaný fotoaparátom CANON EOS 60D s objektívom EF-S 17-85 mm bez použitia filtru. Nastavenie: Av, denné svetlo, clona 8, ISO 400. Ako zdroj UV žiarenia slúžili UV lampy s trubicami značky Philips 18W (Trubica typ Philips TL-D18 W BLW s rubínovým sklom; vlnová dĺžky cca. 370 nm, použiteľné od 350 do 400 nm).

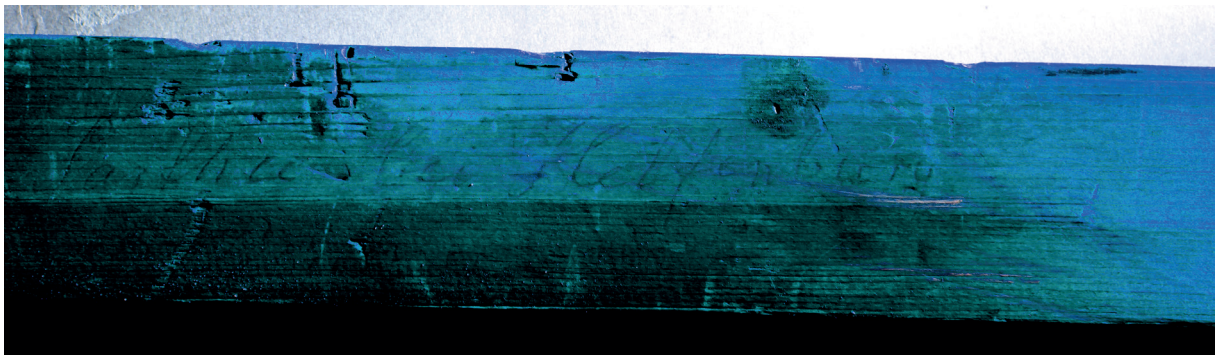
7 | Chemicko-technologický rozbor odobraných vzoriek vyhotovila Ing. Alena Hurtová z Katedry chemickej technológie Fakulty reštaurovania Univerzity Pardubice.

8 | Mikrobiologickú analýzu vyhotovila Ing. Marcela Pejchalová, PhD.

9 | Mikrobiologická správa, Ing. Marcela Pejchalová PhD, nepublikované.



Obr. 3 **Detail nápisu na lište napínacieho rámu.** Foto: A. Fecskeová

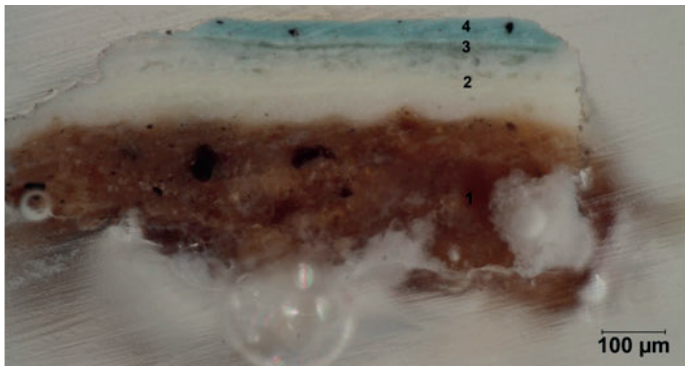


Obr. 4 **Nemecký nápis nájdený na jednej z líšt napínacieho rámu.** Foto: A. Fecskeová

Pomocou optickej mikroskopie vlákna, ktoré bolo najprv podrobené Herzbergovej vyfarbovacej skúške a skúške fluoroglucínom sa podarilo zistiť, že materiálom plátna je ľan alebo konope, čo by zodpovedalo dobrej pevnosti plátna aj napriek pomerne riedkemu tkaniu.

Odobrané vzorky farebnej vrstvy boli po zhotovení nábrusov skúmané pomocou rastrovej elektrónovej mikroskopie s energiodisperzným analyzátorom. Výsledky prieskumu ukázali, že podkladová vrstva je s najväčšou pravdepodobnosťou tvorená zmesou kriedy, barytovej a olovnatej bieloby a bola prifarbená prírodnými hlinkami – umbrou alebo okrom. Podkladová vrstva bola pokrytá náterom zinkovej bieloby, na ktorom sa v oblasti oblohy nachádzala tenká transparentná vrstva tvorená zmesou organických látok a zinkovej bieloby s malým prídavkom olovnatej bieloby. Modrú farbu sa nepodarilo identifikovať, z čoho môžeme predpokladať, že sa jedná o farbivo – pravdepodobne indigo. V prospech tejto teórie hovorí aj to, že pri stenčovaní lakovej vrstvy nedošlo k reakcii modrého farbiva s použitými rozpúšťadlami (isopropanol) – indigo má vysokú odolnosť voči alkoholom.[10]

10 | Eva Šimůnková – Tatiana Bayerová. *Pigmenty*, Praha 2014, Modré pigmenty s. 77–91



Obr. 5 **Nábrus vzorky odobranej z oblohy v bielom dopadajúcom svetle.** *Foto: A. Hurtová*

Bližšie skúmanie monogramu MK. prinieslo pochybnosti o jeho pravosti, pretože je možné, že bol na dielo pridaný až dodatočne. Lak, v ktorom sa iniciály nachádzali luminoval pod UV žiarením do oranžova na rozdiel od modrej luminiscencie laku použitého na celoplošné zalakovanie obrazu. Pri skúškach rozpustnosti bola odstránená malá časť laku, v ktorom bol vyrytý monogram. Následné preskúmanie miesta pod prenosnou UV lampou ukázalo, že sa pod ním nachádzal lak použitý pri celoplošnom lakovaní obrazu.

Reštaurovanie

Pred zahájením reštaurátorských prác[11] bola vyhotovená podrobná fotodokumentácia stavu diela a vypracovaný návrh na reštaurovanie. Následne boli odobrané vzorky vlákien a farebnej vrstvy pre chemicko-technologický prieskum, a potom bolo pristúpené ku konsolidácii uvoľnených častí maľby 10% roztokom Paraloidu B72 v toluéne pomocou štetca, a to najmä v okolí trhlín a na hranách obrazu.

Ďalším krokom bolo očistenie povrchu maľby od prachového depozitu vo vode navlhčeným vatovým zámotkom. Keďže bol obraz počas tohto procesu stále napnutý na ráme postupovalo sa pri čistení veľmi opatrne. Po očistení obrazu boli jeho hrany prelepené úzkymi prúžkami japonského papiera (Kashmir, 11 g/m^2), aby pri skladaní obrazu z napínacieho rámu nedošlo k poškodeniu farebnej vrstvy. Ako adhezívum bol použitý 5% roztok Paraloidu B72 v toluéne, prelepy boli zažehlené elektrickou vyhrievanou špachtľou cez silikónový papier pri teplote cca. 63 °C.

Po zložení obrazu z rámu bol jeho rub očistený najprv archívnym vysávačom, latexovými hubami Cleanmaster, skalpelom boli odstránené staršie záplaty a zvyšky lepidla po zmäkčení vodou a gélom Laponite RD. Po očistení rubu bol obraz približne 30 minút nepriamo vlhčený cez paropriepustnú textíliu Sympatex vlhkými filtračnými papiermi. Následne bol vyrovnaný za tepla na perforovanom nízkotlakovom stole.

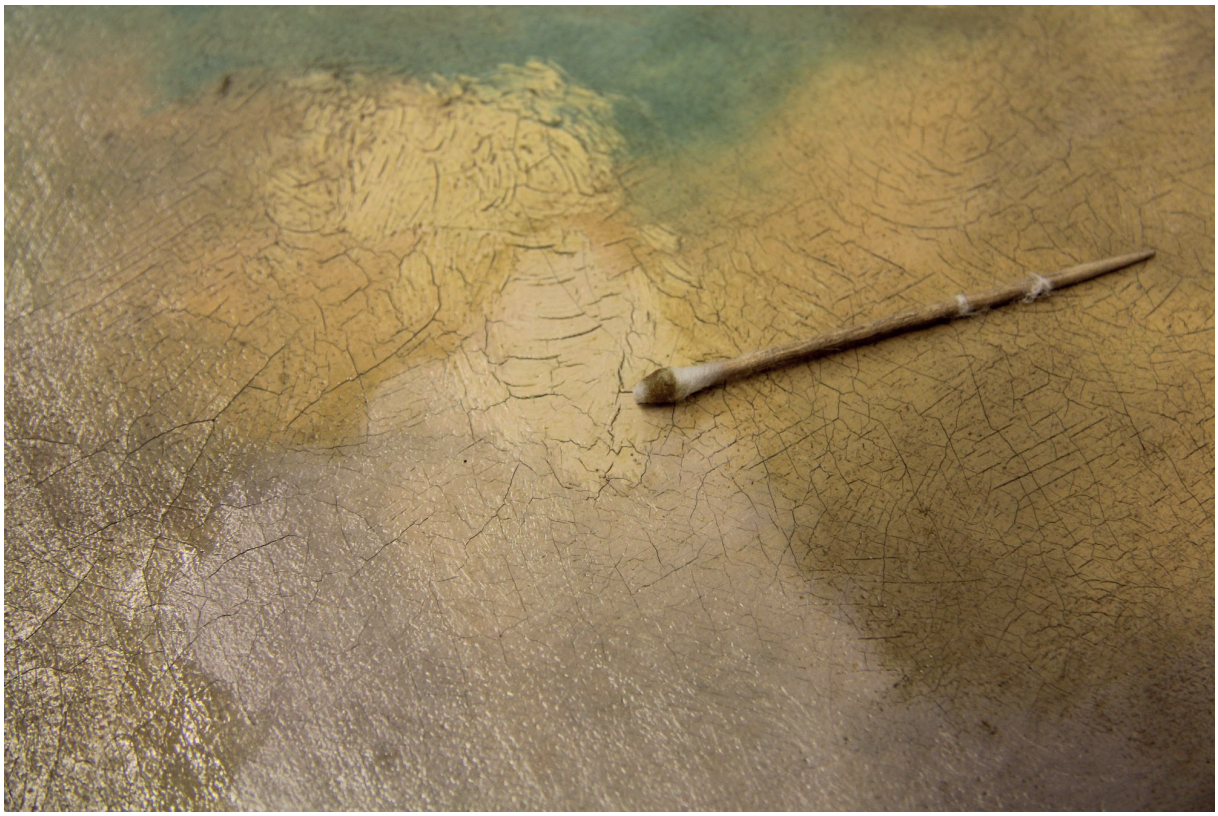
Po vyrovnaní obrazu boli vodou vlhčenými vatovými zámotkami dočistené okolia trhlín, trhliny boli následne zaistené prelepmi z japonského papiera, aby mohli byť z rubu odstránené posledné zvyšky lepidla.

11 | Reštaurátorské práce boly prevedené pod vedením Josefa Čobana, akad. mal. a rest.

Pre stenčenie lakovej vrstvy bol použitý isopropanol vybraný na základe skúšok rozpustnosti organických rozpúšťadiel. Premaľby a retuše boli odstránené pomocou zmesi terpentínu s etanolom v pomere 2:1 a mechanicky skalpelom alebo ihlou.

Obraz bol po stenčení lakovej vrstvy nažehlený na nové tenké ľanové plátno, pomocným adhezívom bola Beva 375 rozpustená v toluéne a lakovom benzíne. Pre väčšiu stabilitu boli medzi plátna, v oblasti trhlín, vložené záplaty z japonského papiera (Kawashahi, 35 g/m^2).

Straty vo farebnej vrstve boli vytmelené svetlým voskovo-živičným tmelom s pridaním kriedy a pigmentu. Prebytočný tmel bol odstránený pomocou lakového benzínu a terpentínu, všetky tmely boli zaizolované 20% šelakom v etanole, aby sa ich povrch neporušil pri lakovaní a retušiach. Obraz bol po napnutí na nový napínací rám nalakovaný lesklým damarovým medzi lakom Lefranc Bourgeois, riedeným terpentínom v pomere 1:1. Retuše boli prevedené olejovo-živičnými farbami Schmincke Mussini. Pre záverečné lakovanie bol použitý polo lesklý lak Regalrez 1094 s malou prímesou mikrokryštalického vosku Cosmoloid H 80 pre zjednotenie retuší a ich lepšie splynutie s okolitou maľbou, lak bol nanesený striekaním pomocou air-brush.



Obr. 6 **Detail stenčovania lakovej vrstvy.** Foto: A. Fecskeová

Záver

Prieskum a reštaurovanie prevedené na obraze „Zimná krajina s hradom" prinieslo nie len nové informácie o podložke obrazu a pigmentoch, ktoré maliar pri práci použil, ale tiež nové poznatky, ktoré by v budúcnosti mohli pomôcť určiť autorstvo obrazu. V priebehu prieskumu sa podarilo zistiť, že na obraze je namaľovaný hrad s názvom Helfenburg, čo výrazne zúžilo počet miest, ktoré by maľba mohla zobrazovať.

Reštaurovanie pomohlo zlepšiť čitateľnosť maľby, opäť odkrylo pôvodné farby a zabezpečilo, aby obraz mohol byť opäť vystavovaný verejnosti. Veríme, že informácie získané prieskumom a pri reštaurovaní diela pomôžu bližšie identifikovať zobrazovaný námet a jeho autora.



Obr. 7 **Zimná krajina s hradom, stav po reštaurovaní.** Foto: A. Fecskeová

Zprávy a recenze

Litomyšlský architektonický manuál. Rozhovor s Annou Waisserovou

Vít Večeře, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

Významnou událostí posledních let na poli odborného studia a popularizace moderní architektury v Litomyšli a jejím blízkém okolí byla realizace Litomyšlského architektonického manuálu, zaštítěného Městskou galerií Litomyšl. Přinášíme rozhovor s Annou Waisserovou, odbornou garantkou projektu.

Začněme úplně polopatě… Co je to Litomyšlský architektonický manuál?

LAM je česko-anglická webová databáze bezmála 150 staveb a veřejných prostranství v Litomyšli a blízkém okolí, která zároveň slouží jako mobilní průvodce. Vybrané objekty jsou totiž navázány na trasy sedmi stezek a šestnácti výletů. Jde tedy o takovou praktickou architektonickou příručku, kterou mohou využívat obyvatelé nebo návštěvníci města nejen z domu od počítače, ale i přímo v terénu. Z toho důvodu obsahuje mimo texty a obrazový doprovod taky řadu užitečných informací a – řekněme – „doplňků", jako je přesná adresa, GPS souřadnice, specifický kód každého objektu, audionahrávky, označení domů „in situ" atd.

Co je cílem projektu?

Tak především jsme chtěli nejširší veřejnosti zprostředkovat poznatky o stavebním vývoji města od roku 1900 do současnosti, a to populárně-naučnou formou atraktivní i co do vizuality. Proto jsme si – mimo odborných textů – hodně zakládali na kvalitní současné fotodokumentaci, kterou s obrovskou pečlivostí a citem pořídila Nikola Tláskalová, a na unikátních historických pohlednicích, které shromáždila sběratelka Lenka Backová. Vizuál pak ale především zcelila moderní grafika od plzeňských autorů Honzy Dienstbiera a Martina Buška. Tady nemyslím jen web, ale i související tiskoviny, například tištěného mapového průvodce, placky nebo sérii pohlednic s málo známými detaily staveb.

Doufali jsme také v jakýsi „vedlejší efekt", kdy by LAM podpořil obecný zájem o kulturní dědictví a památkovou péči, hlavně tím, že upozorní na zdánlivě nehezké, nevýznamné, přitom ale historicky důležité detaily zatím nedoceněných staveb, a tím zvýší pravděpodobnost jejich záchrany, či dokonce



Obr. 1 ***Homepage webové databáze Litomyšlský architektonický manuál –*** www.lam.litomysl.cz ***(náhled z tabletu).*** *Foto: Městská galerie Litomyšl (2018)*

památkové ochrany. Tady myslím zejména stavby z 50.–80. let 20. století. Mám velkou radost, že se nám to v některých případech snad i podařilo.

Ve kterých třeba?

Například rozměrná mozaika Řeka květů na sídlištním obchodním středisku ze 70. let. Nikdo jí dřív nevěnoval velkou pozornost. Byla to jen nějaká socialistická mozaika na ošklivém obchoďáku. V LAMu jsme zdůraznili, že ji vytvořila populární místní autorka Ludmila Jandová, a lidé se na ni teď dívají jinýma očima. Výbornou zpětnou vazbu získáváme od našich fanoušků na Facebooku. Nedávno jsme tam publikovali příspěvek o tom, že má smysl dokumentovat a chránit i banální a nezajímavé detaily z typizovaných bytovek z 50. let, jako jsou třeba vypínače, sklepní kóje, zábradlí, dveře a podobně. Překvapilo mě, že to tam mělo tak pozitivní ohlas. A ještě třeba kino, které snad nikdo v Litomyšli nepovažoval za pěknou stavbu. Nikola krásně nafotila cenné autentické prvky v interiéru, hlavně takový červený sedací kout, říkáme mu budoárek, a sama jsem pak slyšela, jak lidi říkají: „Tohle je přece ale pěkný, to by byla škoda vyhodit". Mimochodem, projektoval to významný pražský architekt a designér Jaroslav Šusta.



Obr. 2 ***Kovová destička pro označení objektů „in situ" – nese název a webovou adresu projektu LAM a kód příslušného objektu (sestává z čísla stezky a čísla popisného).*** *Foto: Martina Zuzaňáková (2019)*



Obr. 3 ***Jaroslav Šusta, Kino Sokol v Litomyšli, sedací kout v interiéru prvního patra, 1975–1978.*** *Foto: Nikola Tláskalová (2017)*

Jakým způsobem jste vybírali, který dům nebo prostranství do manuálu zařadíte?

Samozřejmě nám šlo především o architektonické, umělecké či urbanistické kvality daného objektu nebo prostranství. Nicméně v některých případech, zejména právě těch z druhé poloviny 20. století, byl klíčový spíš historický význam v rámci stavebního vývoje města nebo v kontextu s významem investora či autora. Klíčová ale byla také vhodná lokalita, tj. možnost navázání objektu na trasu stezky tak, aby si stezka udržela logický směr, tvar a měla vyhovující rozsah. Chtěli jsme utvořit reprezentativní vzorek, který by podal komplexní obraz o vývoji „vizuální kultury" města v celém vytyčeném období. Vybírali jsme objekty z charakterově rozličných částí města, aby byla postižena také architektonická úroveň zástavby na periferii. V případě výletů jsme chtěli zase upozornit na vysokou kvalitu stavitelství a umělecké tvorby na venkově, který Litomyšl v některých případech dokonce předčil, hlavně v těch meziválečných.

Měl LAM nějaký předobraz, vzor?

LAM přímo a přiznaně navázal na úspěšný Brněnský architektonický manuál (BAM), který vyvinul Dům umění města Brna už v roce 2011.[1] Městská galerie Litomyšl, jako realizátor LAMu, s Domem umění navázala v roce 2017 spolupráci a získala od něj metodiku a podklady pro elektronickou databázi.



Obr. 4 ***Návštěva tzv. vily Grácie v rámci doprovodného programu LAM „Procházky (s) městem".*** *Foto: Lenka Backová (2019)*

Ideovým a metodickým vzorem byl také druhý předchůdce LAMu – Plzeňský architektonický manuál (PAM).[2] Oproti Brnu a Plzni však LAM do svých tras zařadil i architekturu současnou, na jejíž kvalitu je v Litomyšli dlouhodobě kladen zřetel a v databázi nesměla chybět.

Jaká byla geneze projektu? Kdo byl jeho původcem a hlavní hnací silou?

Databáze litomyšlské architektury byla naším snem s tehdejší ředitelkou galerie Danou Schlaichertovou. Naše spolupráce začala někdy na přelomu let 2014 a 2015, kdy mě oslovila s realizací tematických architektonických procházek, protože věděla, že se moderní litomyšlskou architekturou zabývám. Ve stejné době jsem spolupracovala na Plzeňském architektonickém manuálu a měla jsem tedy určité povědomí, co příprava databáze obnáší. A tak se to vlastně přirozeně nabídlo… Připravily jsme koncepci a Dana následně vyvinula obrovské úsilí, aby pro projekt získala podporu. To, že se mohl rozběhnout a že následně tak dobře běžel, je hlavně její zásluha a já bych jí za to ještě jednou takhle zpětně chtěla mockrát poděkovat. Není to jen tak „zmanažovat" takový projekt, navíc tak precizně a v tak šibeničním čase…

Pojďme k vlastní realizaci projektu. Muselo být zapotřebí nejen obrovské úsilí k sestavování průvodních textů, získávání obrazových materiálů nebo IT a PR podpoře, ale samozřejmě i sehraný autorský tým.

To ano. Musím říct, že jsme měli jednoduše obrovské štěstí na lidi. Sešel se nadšený tým, který byl ochotný věnovat projektu i velkou část svého osobního času. Za výsledkem stojí obrovské množství takové té neviditelné práce, jako je získávání souhlasů majitelů domů, editace a překlady textů, jazykové korektury, nahrávání a stříhání audionahrávek, skenování plánů a pohlednic, jejich ořezávání, nahrávání do adminu, popisování atd. Jen pro představu – v databázi je momentálně nahráno přes 4000 souborů! Měli jsme původně představu, že to zvládneme zhruba v deseti lidech, ale když to finálně spočítám, bylo nás víc než dvojnásobek. Jen na psaní textů se podílelo nakonec jedenáct lidí. Ono totiž nešlo „pouze" o 150 objektů, ale ještě o dalších 50 medailonů autorů – architektů, ateliérů nebo umělců. Jen stěží jsme stíhali a do týmu tak postupně přizvávali další lidi, převážně historiky architektury nebo umění. Velký kus práce na textech udělal bývalý místní archivář Slávek Vosyka, dnes kurátor sbírek v galerii, který lektoroval celý obsah. Chtěli jsme totiž, aby byl LAM po odborné, respektive faktické stránce opravdu precizní.

V neposlední řadě byla při realizaci velká výhoda, že náš grafik Honza Dienstbier a programátor Ondra Karlík z kanceláře Via Aurea se znali už z dřívějška, kdy spolupracovali na plzeňském manuálu… Takže byli skvěle sehraní, věděli, na co si dát pozor, kde by to šlo vylepšit atd. A hlavně k nám byli vstřícní a měli s námi velkou trpělivost, což rozhodně není samozřejmé.

Projekt byl realizován v několika etapách a stále je rozšiřován o další akvizice. Můžete popsat tento proces, resp. můžete poodhalit, co nás ještě čeká?

Výhodou webu je, že zůstává „živou" databází a my tak můžeme neustále aktualizovat, doplňovat, ale i opravovat obsah. Cenné jsou hlavně historické pohlednice nebo fotografie, které Lenka neúnavně doplňuje a které nám někdy přináší i lidi zvenku, že je našli např. v rodinném albu a že by se nám třeba mohly hodit. Občas jsou mezi nimi neuvěřitelné poklady! Během architektonických procházek, které navštěvují především místní, se zase často dozvíme vzpomínky pamětníků. Moc nás těší, že se do projektu tímhle stylem veřejnost zapojila a zapojuje.

V roce 2019 skončila třetí fáze projektu a momentálně čekáme na vyhlášení výsledků výběrového dotačního řízení Ministerstva kultury, na čemž závisí naše případná letošní činnost. Do ní by se už velkou měrou zapojila i současná ředitelka galerie Martina Zuzaňáková, která LAM taky velmi podporuje. Chtěli bychom přeložit web do němčiny a vydat novou tiskovinu jako zestručněnou (tedy ekonomičtější, potažmo ekologičtější) alternativu k průvodci, cílenou spíš na turisty než na místní. Má jít o skládací mapu s výběrem zhruba 50 nejvýznačnějších objektů v Litomyšli jako rychlý přehled toho nejlepšího, co je možné během jednoho dne v Litomyšli navštívit. Chceme taky zorganizovat workshop focení architektury vedený Nikolou Tláskalovou, který by veřejnost seznámil se specifiky tohoto žánru.

Litomyšlský architektonický manuál je popularizován skrze různé doprovodné programy. Jaké to jsou?

Jde především o tematické architektonické procházky, tzv. Procházky (s) městem, které mají tradici už od roku 2016. Každá procházka je unikátní, ještě nikdy jsme téma nezopakovali. Za ty čtyři roky, respektive pět, se nám ustálil – řekněme – kroužek frekventantů, takže vlastně jde o velice příjemná setkání, a to šestkrát v roce. V uplynulých letech jsme se LAMem také zapojili do oslav Světového dne architektury (Den architektury, Archimyšl).

www.lam.litomysl.cz / www.facebook.com/lam.litomysl

V textu jsou kvůli zpožděnému vydání zmíněny skutečnosti náležející do mladší doby než ročník časopisu (pozn. redakce).

1 | Brněnský architektonický manuál, http://www.bam.brno.cz/.

2 | Plzeňský architektonický manuál, http://www.pam.plzne.cz/.

Fakulta restaurování Univerzity Pardubice si v roce 2018 připomněla 25 let výuky restaurování v Litomyšli

Tomáš Kupka, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

Krátce k historii

Dne 22. dubna 1993 zřídila nadace PASEKA soukromou Školu restaurování a konzervačních technik. Signatáři zřizovací listiny Ladislav Horáček, ředitel nadace, a členové presidia Jiří Kaše, Josef Čoban, Jiří Látal, Ladislav Kryl, Arnold Bartůněk a Mikuláš Hulec dali vzniknout instituci, které se i přes mnohé obtíže a překážky podařilo rozvinout se do podoby stabilní a dynamické fakulty připomínající si v roce 2018 dvacet pět let své úspěšné existence.

Škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli vznikla jako pomaturitní tříleté studium a první studenti se zde začali vzdělávat od 1. září 1993. V roce 1996 byla „restaurátorka" zařazena do sítě vyšších odborných škol. Jako Vyšší odborná škola restaurování a konzervačních technik pak získala na podzim roku 1996 právní subjektivitu coby obecně prospěšná společnost. V roce 2000 byl udělen státní souhlas ke zřízení vysoké školy Institut restaurování a konzervačních technik, o. p. s. a v akademickém roce 2000–2001 byla zahájena výuka v bakalářském studijním programu.

Zásadním mezníkem pro školu byl rok 2005, kdy se Institut restaurování a konzervačních technik připojil k Univerzitě Pardubice jako **Fakulta restaurování**. V roce 2007 fakulta získala akreditaci pro navazující magisterský studijní program a výuka budoucích magistrů umění byla zahájena v akademickém roce 2008–2009.

V jubilejním roce 2018 měla Fakulta restaurování 27 interních pedagogů, 25 nepedagogických pracovníků, 63 studentů ve 4 oborech bakalářského studia a 26 studentů ve 2 oborech navazujícího magisterského studia.

Rok plný oslav

V průběhu roku 2018 si Fakulta restaurování toto 25leté jubileum připomínala řadou akcí. První z nich byla fakultní výstava v Červené věži nazvaná *Z Litomyšle do Gorzanowa: Renesanční zámky a venkovské památky mezi Čechami a Kladskem*. Výstava byla organizovaná Katedrou humanitních věd a vernisáž proběhla 28. února 2018.

Samotné oslavy výročí proběhly v neděli 22. dubna 2018, symbolicky v den, kdy před 25 lety došlo k podpisu zřizovací listiny. Fakulta pro více než tři sta návštěvníků, z toho více než stovku absolventů, připravila bohatý program v podobě „dne otevřených dveří" svých ateliérů a kateder, slavnostního přivítání hostů, předání pamětních medailí „otcům zakladatelům" a dalším osobnostem spojeným se vznikem školy, křtu almanachu absolventů a publikace věnované vzniku „restaurátorky" atd. Celodenní oslavy byly zakončeny neformálním večerním setkáním absolventů a hostů.

Zpřístupnění pracovišť v areálu v Jiráskově ulici a v piaristické koleji na litomyšlském zámeckém návrší doprovázela výstava v Červené věži nazvaná *Je nám 25 – 25 let výuky restaurování v Litomyšli*. Zpřístupněna též byla unikátní očistcová kaple z první poloviny 18. století, nacházející se v piaristické koleji, která byla zrestaurována samotnými studenty a pedagogy fakulty.

Doprovodnou akcí po celý den oslav byly projekce dokumentu o restaurátorské škole v jedné z učeben fakulty a projekce záznamu divadelního představení Krvavý román ochotnického spolku Filigrán na chodbě piaristické koleje, doplněný o dobové kulisy, jejímiž autorkami byly samy studentky a zároveň členky ochotnického spolku. Návštěvníci si během dne mohli vytisknout grafický list v grafické dílně, občerstvit se ve dvou kavárnách a nakoupit si upomínkové předměty fakulty. Pro nejmenší byl zřízen hlídaný dětský koutek.

Oficiální program oslav, kterému ještě předcházelo společné focení, začal ve tři hodiny odpoledne přivítáním hostů a absolventů v rajském dvoře piaristické koleje. Jako ocenění za založení školy obdrželi z rukou děkana fakulty Radomíra Slovika pamětní medaili jak její zakladatelé J. Kaše, J. Čoban, J. Látal, L. Kryl, A. Bartůněk a M. Hulec, tak rektor Univerzity Pardubice J. Málek a prorektor M. Ludwig, kteří významně přispěli k přeměně školy na samostatnou Fakultu restaurování Univerzity Pardubice a k jejímu dalšímu rozvoji. Děkan fakulty ocenil i dlouholeté dobré vztahy a spolupráci s městem Litomyšl předáním medaile do rukou bývalého starosty města Litomyšle M. Brýdla a současného starosty města R. Kašpara. Za dlouholeté působení, rozvoj a osobní přínos obdržel rovněž medaili bývalý děkan fakulty K. Bayer.

Stříbrnou pamětní medaili vydala Fakulta restaurování u příležitosti oslav a autorem návrhu je sochař Jakub Vlček. Ústředním motivem jednostranné medaile o průměru 40 mm, ražené v České mincovně v limitované sérii 25 ks, jsou tři Grácie, které symbolizuji tři pilíře, na kterých výuka restaurování v Litomyšli od začátku stojí.

Součástí oficiálního programu oslav byl též křest almanachu absolventů a publikace o vzniku školy, které si hosté a návštěvníci mohli odnést na památku. Almanach obsahuje seznam všech 372 absolventů školy za 25 let výuky restaurování s uvedením vybraných témat jejich závěrečných kvalifikačních prací a dalších odborných aktivit. Publikace o vzniku a počátcích restaurátorské školy v Litomyšli obsahuje přepis rozhovorů vedených s „otci zakladateli" o zrodu myšlenky na založení školy, o jejím vlastním založení a prvních letech jejího života. Kniha je doplněna o reprodukce dobových dokumentů (zřizovací listina, stavebně-historický průzkum, plány rekonstrukce zázemí, fotografie z rekonstrukce budov, z akcí školy apod.) a je věnovaná památce Ladislava Horáčka, hlavního iniciátora vzniku školy v roce 1993, zesnulého v roce 2015.

Slavnostní atmosféru umocnilo hudební vystoupení fakultního studentského hudebního uskupení Musica Krakela, absolventa K. Křenka na klasickou kytaru a vystoupení členů divadelního spolku Filigrán.

Výstava *(O)kraje* a mezinárodní konference

V pořadí třetí výstava roku 2018 spjatá s oslavami se uskutečnila v Červené věži pod názvem *(O)kraje* a nabídla návštěvníkům kresby a malby inspirované místy z okolí Litomyšle a Kuksu. Výstava organizovaná Ateliérem výtvarné přípravy začala vernisáží 27. září 2018 a trvala do konce října.

Ve dnech 8.–9. listopadu 2018 proběhla dvoudenní odborná mezinárodní konference nazvaná *Quo vadis, cultural heritage preservation (International conference on the occasion of 25th anniversary of teaching restoration in Litomyšl)* spoluorganizovaná sdružením Arte-fakt, zahrnující jak přednáškovou, tak posterovou sekci. Konference se s prezentací zúčastnilo na 30 přednášejících z 5 zemí, zastoupené byly Česká republika, Maďarsko, Polsko, Rakousko a Německo.