e-Monumentica

ROČNÍK VIII. **2020** | ČÍSLO **1–2**

e_Monumentica

© AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ
Pavel Waisser
Radek Martinek
Dominika Medová
Klára Schmidtová
Zuzana Tomanová
Karol Bayer
Vladislava Říhová
Zuzana Křenková

© FOTOGRAFIE NA OBÁLCE
Pavel Waisser – *Georg Widman a spolupracovníci, Lov na kance, nástěnná malba na klenbě tzv. Trabantského sálu v přízemí rožmberské vily Kratochvíle, 1589–1590.*

e-Monumentica | 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: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Jiráskova 3, 570 01 Litomyšl

REDAKCE: Vít Večeře, 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)
doc. 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)

Z důvodu zpožděného vydání jsou uváděny skutečnosti náležející do mladší doby než ročník časopisu.

ISSN 1805-1944 (online)
ISSN 2695-1622 (tisk)

e-Monumentica

ROČNÍK VIII. **2020** | ČÍSLO **1–2**

Obsah

Recenzovaná část

s. 9 Pavel Waisser
Za úplňku na kance. Lov divokých prasat a příklady v rámci dekorativních povrchů architektury z Čech a Moravy v 16. století

s. 25 Radek Martinek
Zapomenutá paměť. Nejstarší kněžské portréty východních Čech

s. 39 Dominika Medová
Transparentní rentoaláž malířských děl na plátně. Historie, materiály, metody

Nerecenzovaná část

s. 59 Klára Schmidtová
Průzkum pravoúhlých barokních rámů s oválným zrcadlem ze zámku Jaroměřice nad Rokytnou

s. 73 Zuzana Tomanová
Příběhy z obrazů Josefa Voleského

Zprávy a recenze

s. 88 Karol Bayer
Spolupráce Fakulty restaurování s ministerstvem kultury v Alžírsku

s. 90 redakce
Zpráva o knize Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování

s. 92 Vladislava Říhová, Zuzana Křenková
Nové poznatky z archivu mozaikářského podniku Deutsche Glasmosaik-Gesellschaft Puhl & Wagner

Recenzovaná část

Za úplňku na kance.
Lov divokých prasat a příklady v rámci dekorativních povrchů architektury z Čech a Moravy v 16. století

Pavel Waisser, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

KLÍČOVÁ SLOVA
lov – kanec – 16. století – renesance – Čechy a Morava – dekorace architektury

KEY WORDS
hunting – wild boar – the 16th century – Renaissance – Czech and Moravian lands – architectural decoration

WILD BOAR HUNTING AND THE EXAMPLES ON DECORATIVE ARCHITECTURAL SURFACES IN THE CZECH AND MORAVIAN LANDS OF THE 16TH CENTURY

The paper documents the preserved examples of artistic depictions of wild boar hunting scenes on decorative architectural surfaces in the Czech and Moravian lands of the 16th century. The examples include Praha – the summer residences of Belvedér and Hvězda (relief and stucco decorations), Velké Meziříčí – Obecník (façade), Telč – the chateau (the Small feasting room), Přerov nad Labem – the chateau (façade), Kratochvíle – the villa (halls on the ground floor). The article puts these examples into the cultural context with the hunting phenomenon and the symbolism of the wild boar; moreover, it looks at the period didactics and representation of hunting. Simultaneously, the text is devoted to prof. Petr Fidler's jubilee who, besides being an art historian, is an experienced hunter, too.

1 | Gert G. von Harling – Birte Keil, *Praktická příručka pro lov černé zvěře*, Líbeznice 2009, s. 59 a 77.

2 | Tato studie je též výstupem projektu Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě (2018–2022) podpořeného Ministerstvem kultury ČR v rámci programu NAKI II (č. projektu DG18P02O-VV005), jehož je prof. Petr Fidler hlavním řešitelem a autor článku spoluřešitelem.

„Tři dny před úplňkem a tři dny po něm je při jasné obloze většinou vidět tak dobře, že i v lese je možné čekat na prasata. […] *Svítí-li měsíc proti myslivci, je posuzování těla zvěře dobře možné, ale myslivec je přitom měsícem osvětlen, jeho obličej a ruce zrádně svítí a zvěř je může spatřit snáze, než kdyby měl světlo v zádech. Svítí-li měsíc odzadu, dopadají paprsky na tělo zvěře a obrysy a stíny splývají. To by se mělo brát v úvahu při volbě místa na čekanou! Při zakládání vnadiště je kromě toho nutné myslet také na to, že i za úplňku je možno černou zvěř ve stínu vysokých stromů pozorovat jen s velkými potížemi, natož ji spolehlivě obeznat. Proto by toto místo mělo být měsícem dobře osvětleno hlavně na začátku noci, neboť se na něm zvěř objevuje dříve než na poli.“*[1]

Předkládaná stať ve stručnosti upozorní na motivy lovu divočáků v rámci nástěnných konceptů 16. století v Čechách a na Moravě. Výčet příkladů uvede stručný diskurs k historii a ikonografii lovu s akcentem na lovy kňourů a bachyní.

Myšlenka na sestavení tohoto textu vznikla v souvislosti s připravovaným sborníkem k pětašedesátým narozeninám prof. Petra Fidlera (mj. předseda redakční rady tohoto periodika), edice se nakonec neuskutečnila, ani v rámci jubilea o pět let později. Tehdy se prof. Fidler pohyboval zejména na ose Innsbruck – České Budějovice – Hynčina/Pohledy, přičemž na Hynčinu se snažil v lovecké sezóně směřovat právě za úplňku, kdy bývají nejlepší podmínky ke skolení divočáka… Rád bych tedy panu profesorovi věnoval alespoň tento drobný článek k dalšímu „půlkulatému výročí“, s omluvou jemu i všem dalším nimrodům, pokud v záležitostech lovecké praxe budou nějaké nesrovnalosti.[2]

Úvodní citaci z moderní příručky o lovu černé zvěře dělí od Xenofóntova nejstaršího pojednání o lovu, *Kinégetikos* („Psovod“), více než dva tisíce let. Přímo lovu divokých prasat se Xenofón věnuje v desáté kapitole:

„Na divokého kance […] *Třeba jest míti s sebou smečku psů; pak odvážeme jednoho lakonského a s ním obcházíme, kdežto ostatní máme přivázané. Když chytne stopu, jděme řadou za ním, ježto jest vůdcem vyhledávání. Pes jdoucí po stopě přivede nás obyčejně na místo zarostlé. Jakmile přijde k loži, začne vydávati. Ale zvíře obyčejně nevstane. Vezmi tedy psa, uvaž jej s ostatními hodně daleko od lože a postav na ochozy tenata. Když už stojí, jděte ke psům, odvažte všechny, vezměte oštěpy a kopí a jděte dopředu. Psy ať štve, jen kdo je nejzkušenější, ostatní ať následují v pořádku ve služných mezerách od sebe, aby mohlo zvíře volně proběhnouti, neboť když na ústupu vrazí na hustý zástup, nastane nebezpečí života, protože koho napadne, na tom si vybije svou zuřivost. Jakmile jsou psi blízko lože, ať proti němu vyrazí. Poděšen vyskočí, a který pes se mu ocitne před hlavou, toho vyhodí do výše; pak se dá do běhu a vpadne do sítě; ne-li, jest nutno běžet za ním. Když je to na svahu, kde se chytil do sítě, rychle uniká; když je to však na rovině, vstane ihned a zaměstnává se sebou, aby se vyprostil. V tomto vhodném okamžiku psi jej napadnou. Lovci však musí opatrně na něj házet oštěpy. Na divokého kance jest třeba opatřit si psy indické, krétské, lokridské, lakonské* […]

Oštěpy buďtež různého druhu a to s hroty hodně širokými, břitkými, ratiště pevná. Myslivecká kopí předně s hroty pět dlaní dlouhými, uprostřed roury zobce (příčka) pevně přikované, ratiště svídové ztloušti oštěpu […] *kopí nasaď na vnitřní stěnu lopatky, kde je hrdlo, pak silně se opři do předu a drž je vší silou! Ten v slepé vášni naběhne, a kdyby ho nezadržely příčky železa, po ratišti se šina dostal by se snad až k člověku, jenž drží kopí. Tak ohromná je síla tohoto zvířete, že u něho shledáme, co by nikdo netušil* […] *Dá se také chytit, je-li vedro a štvou-li ho psi. Neboť zvíře toto, ačkoliv vyniká silou, klesne udýcháním; ovšem padne při takovém lovu mnoho psů a také lovci jsou v nebezpečí* […] *Loví se také tímto způsobem: Postaví se na ně tenata u přechodů přes úvaly v doubravinách, v roklinách, krabatinách a kde je přístup na lužiny, bažiny, k vodě* […].[3]

Xenofón († 354 př. nl. l.) podtrhuje i výchovný význam lovu v přípravě mužů pro boj.[4] Symbolická exempla zápasu s divočákem najdeme v antické mytologii. Rozsápán divokým prasetem byl při lovu mladík Adonis, do něhož se zamilovala Venuše (*Proměny* X, Adónis a Venuše).[5] Hérakles, personifikace hrdinství a ctnosti, měl v rámci jednoho z dvanácti úkolů, jež mu uložil král Eurystheus, chytit erymanthského kance, který pustošil okolí města Psófidy.[6] Meleagros, syn kalydónského krále Oineia a Héraklův švagr, ulovil dalšího nebezpečného divočáka, který pustošil Kalydónii. Divočáka vyslala bohyně Diana, protože Oineius zapomněl na pravidelný obětní obřad jí a dalším božstvům (*Proměny* VIII, Kalydónský lov). První ránu šípem mu zasadila Atalanté, do níž se Meleagros zamiloval, a proto pro ní prosadil hlavní trofej, hlavu kance (*Proměny* VIII, Meleagros a Atalanté).[7]

Atalanté s kopím stojící na hlavě kance je ve formě štukové figury z dílny Antonia Brocca st. ústředním emblémem vstupní chodby letohrádku Hvězda (štuková výzdoba přízemí dokončena v roce 1564).[8] Mimo jiné se v chodbě Atalanty nacházejí další impresy, vázané ke kalydónským slavnostem a přípravě obětin. Celý cyklus lovu na kalydónského kance (Meleagros útočící na kalydónského kance, Střílející Atalanté, Meleagros utíná hlavu kance, Plexippos a Toxeus nesou trofej) najdeme v reliéfech přízemí letohrádku Belvedér v královské zahradě Pražského hradu vytvořených Paolem della Stellou a jeho pomocníky (kolem 1540).[9] Typologicky je ovidiovská legenda aktualizována reliéfem štvanice Ferdinanda I. Habsburského. Symbolickým propojením starověkého příběhu a současnosti 16. století je reliéf zachycující scénu, kdy se postava v antikizující zbroji přinášející hlavu kance (Meleagros?) potkává s dvěma postavami s rysy Ferdinanda Habsburského. Hlubší význam reliéfu není dosud objasněn.[10] V typologicko-psychomachické rovině jsou k lovu na kance příbuzné i reliéfy lásona a Kadma v boji s drakem.

V obecnosti býval kanec vnímán jako negativní symbol od starověku napříč archaickými kulturami.[11] Obdobný význam má kanec plenící vinici v biblickém žalmu 80,13–14: *„Proč jsi jen dopustil ohradu strhnout, takže kdo podél jde, je pleniti smí, že jej smí ožírat divoký kanec, že jej smí spásati divoká zvěř.“* Dle Augustinova výkladu tohoto žalmu je kanec škůdcem na vinici Páně.[12]

Obr. 1 **Antonio Brocco a spolupracovníci, Atalanta, štukový obraz vstupní chodby letohrádku Hvězda, 1556–1562.**
Foto: Pavel Waisser

3 | Xenofón, *O lovu v době antické*, Brno 1926, s. 28–32.

4 | Kurt G. Blüchel, *Lov* (překlad Ctirad Rakušan), Praha 2004, s. 90.

5 | Štefan Teren – Ivan Rusina – Ladislav Molnár, *Lov a zver vo výtvarnom prejave*, Bratislava 1988, s. 137–138.

6 | Stručně k Héraklovi, včetně dvanácti úkolů například VK [Vilém Krejčí], Hérakles, in: Václav Bahník (ed.), *Slovník antické kultury*, Praha 1974, s. 249–250.

7 | Teren – Rusina – Molnár (pozn. 5), s. 142–143 a 154–155.

8 | Více viz Jan Bažant – Nina Bažanová, *Vila Hvězda v Praze (1555–1563). Mistrovské dílo severské renesance*, Praha 2013, s. 88–111; Ivan Prokop Muchka – Ivo Purš – Sylva Dobalová – Jaroslava Hausenblasová, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, Praha 2014, s. 224–236.

9 | Jan Bažant, *Pražský Belvedér a severská renesance*, Praha 2006, zejména s. 179–181, 290, 313–315, 327, 337.

10 | V linii „arkadických“ motivů na Belvedéru najdeme ještě satyra nesoucího na zádech kance.

11 | Podle severské mytologie byl kanec protivníkem Stromu života, neboť podrýval jeho kořeny; Ambivalentní vztah k černé zvěři měli Keltové. V jejich mytologii symbolizoval hned několik božstev (Taranis, Teutatus, Arduinna) a zároveň byl častým obětním zvířetem.

12 | Podrobně viz Wilfried Schouwink, *Der wilde Eber in Gottes Weinberg, zur Darstellung des Schweins in Literatur und Kunst des Mittelalters*, Simaringen 1985, zejména s. 11–20.

13 | Isidor ze Sevilly, *Etymologie* XII (překlad Jana Fuksová), Praha 2004, s. 48–49.

14 | Alena Hadravová (ed.), *Kniha dvacatera umění mistra Pavla Žídka*, část přírodovědná, Praha 2008, s. 300.

Negativní vnímání divočáka postuloval ve své *Etymologii* i Isidor ze Sevilly (560–636); prase rozrývá pastviny, rochní se v blátě (porcus/prase od spurcus/špinavý). Isidor odkazuje též na pasáž z Horatia vztahující se ke štvanicím (*Epódy* I, 2, 26): *„Jen když začne zimní čas boha hromu, přinese sněhové vločky a liják, pak se štve psy divoký kanec do sítí a tenat“.*[13]

Dané prisma se přenáší do různých edic středověkých bestiářů a přežívá až do pozdního středověku a raného novověku. Uveďme pro příklad ještě citaci z pozdně středověké encyklopedie *Iber viginti atrium* Pavla Žídka (po roce 1413–1471), jejíž rukopis je uložen v Jagellonské knihovně v Krakově: *„Kanec je divoká lesní šelma. Má černou nebo tmavošedou barvu, zuby má velké a zahnuté, půl stopy dlouhé. Je velmi divoký vůči těm, kteří se mu postaví. Je-li zastižen lovci v době, kdy se chce vymočit, snadno se polapí. Jestliže lovec pod něj spadne do vykopané jámy, tak mu kanec nemůže svými zuby nijak ublížit.“*[14]

Obr. 2 **Paolo della Stella a spolupracovníci, Meleagros útočící na kalydónského kance, Belvedér v Královské zahradě Pražského hradu, reliéf, kolem roku 1540.** Zdroj: archiv autora

Obr. 3 **Paolo della Stella a spolupracovníci, Střílející Atalanta, Belvedéru v Královské zahradě Pražského hradu, reliéf, kolem roku 1540.** Zdroj: archiv autora

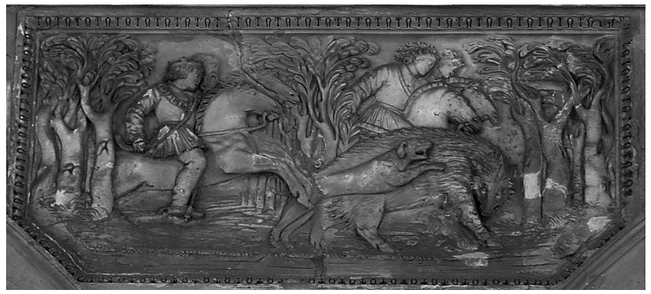
Obr. 4 **Paolo della Stella a spolupracovníci, Meleagros utínající hlavu kanci, Belvedér v Královské zahradě Pražského hradu, reliéf, kolem roku 1540.** Zdroj: archiv autora

Divoké prase jako lapidární symbol zla či neřesti, k němuž mohly být přiřazovány téměř všechny smrtelné hříchy,[15] stojí v opozici k dobru a ctnosti. Na užití konfliktu ctností a neřestí sedlajících symbolická zvířata je založen traktát *Etymachia* ze 30. let 14. století (strukturálně vychází z *Psychomachie* Aurelia Clemense Prudentia, 4. st. n. l.). Jeho varianty byly oblíbené napříč Evropou až do 16. století, o čemž svědčí populární ilustrace traktátu od Heinricha Aldegrevera z roku 1552. Neřesti z této série kompozičně inspirovaly sgrafitové alegorie v tzv. Malé hodovní síni telčského zámku – Nestřídmost kupříkladu sedlá právě prase.[16] Jejich zvířecí pudy má v příslušném konceptu krotit Orfeus hrající na lyru (předloha Virgila Solise). Lovecké scény, jež v místnosti probíhají v pásu pod hlavními samostatnými obrazy, mají poukazovat na loveckou vášeň, která ve sféře humanistické etiky bývala vnímána spíše negativně. Jedna partie vlysu prezentuje též lov kance oštěpem.

15 | Michel Pastoureau, *Dějiny symbolů v kultuře středověkého západu* (překlad Helena Beguivinová), Praha 2018, s. 71.

16 | Viz Milada Lejsková-Matyášová, K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči, *Umění* 7, 1959, s. 402–403.

Obr. 5 **Paolo della Stella a spolupracovníci, Plexippos a Toxeus nesou trofej, Belvedér v Královské zahradě Pražského hradu, reliéf, kolem roku 1540.** Zdroj: archiv autora



Obr. 6 **Paolo della Stella a spolupracovníci, Štvanice Ferdinanda I. Habsburského, Belvedér v Královské zahradě Pražského hradu, reliéf, kolem roku 1540.** Zdroj: archiv autora

Obr. 7 **Paolo della Stella a spolupracovníci, Postava v antikizující zbroji přinášející hlavu kance Ferdinandovi I. Habsburskému, Belvedér v Královské zahradě Pražského hradu, reliéf, kolem roku 1540.** Zdroj: archiv autora

Obr. 8 **Heinrich Aldegrever, Alegorie Nestřídmosti ze série Ctností a Neřestí, mědiryt, 1552.** Zdroj: The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. číslo 62.635.507a, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341199?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Heinrich+Aldegrever&offset=0&rpp=80&pos=23, vyhledáno 28. 8. 2021

Obr. 9 **Pohled do tzv. Malé hodovní síně starého stavení zámku v Telči se sgrafitovou výzdobou z doby kolem roku 1553 (lov na kance ve spodní partii).** Foto: Pavel Waisser

Symptomatickým exemplem negativní lovecké vášně je Actaeonův příběh z Ovidiových Metamorfóz (*Proměny* III, Actaeon).[17] Actaeon, hnán svou loveckou vášní, překvapil bohyni Dianu při koupeli. Protože viděl její nahotu, proměnila ho v jelena a jeho vlastní psi jej pak rozsápali. Vlastní vášeň jej tedy zahubila.

Francesco Petrarca (1304–1374) v moralistně laděném pojednání *De remediis utriusque fortunae*, populárním ještě v 16. století v celé Evropě, k lovu zaujímá jednoznačně záporný postoj.[18] Zápas se zvířaty podle něho symbolizuje svár duše a nízkých pudů těla. Kdo má rozkoš se zápasů se zvířaty, měl by začít úplně jiný boj, neboť tělo je ďábel, který je v něm.[19] Podobně lov v *Lodi Bláznů* (1494)[20] prezentuje Sebastian Brant: *„Bláznivost i v honitbě se skrývá, čas tak nazdařbůh tím se utrácívá* […] *Nimrod se tehdy na lov dává, když úcty k Bohu zanechává* […]*“*.[21]

Lovecké obrazy jako morality – antiteze alegorií ctností rozpoznáváme v podokenním sgrafitovém vlysu průčelí domu zvaného Obecník na Náměstí ve Velkém Meziříčí. Lovy, zahrnující i souboj s divočákem jsou doplněny scénou s marnotratným synem v nevěstinci a opilým podomním obchodníkem okrádaným opicemi (v tomto případě byl nalezen vzor v invenci Pietera Brueghela st.). Opozici jim, jak již bylo naznačeno, tvoří alegorie ctností ve vyšší zóně mezi okny. Dle jejich grafických předloh (cyklus Philipse Galleho z roku 1575 můžeme fasádu datovat post quem). Výzdoba má pravděpodobně souvislost se založením luteránského gymnázia ve městě.[22]

Michel de Montaigne (1533–1592) píše v závěru své eseje *O krutosti*: *„Co se mne týče, nedokázal jsem bez odporu přihlížet ani tomu, jak honí a utrácejí nevinné zvíře, které je bezbranné a které nám naprosto neubližuje* […] *Povahy krvelačné vzhledem k zvířatům jeví ke krutosti vrozený sklon. Když si v Římě navykli na divadelní představení zvířecích vražd, došlo se až k lidem a gladiátorům. Bojím se, že sama příroda vložila do člověka jistý pud k nelidskosti. Nikdo se nepobaví pohledem, jak si zvířata mezi sebou hrají a jak se navzájem laskají; ale nikdo nechybí, může-li se pobavit podívanou, jak se navzájem rvou a sápají. A je-li někomu tato moje sympatie s nimi k smíchu, sama teologie nám vůči nim přikazuje jistou přízeň; a uvážíme-li, že nás všechny v tomto paláci ke své službě ubytoval tentýž Pán, a že zvířata jako my náležejí do jeho rodiny, předpisuje nám teologie jistou úctu a lásku k nim právem.“*[23]

Nicméně lov tzv. černé zvěře obsahoval v prostředí šlechty primárně konotace spíše s rytířskými ctnostmi (stejně jako lov medvědů a dalších šelem) a byl zahrnut do dvořanské výchovy a vzdělání, jak je prezentováno v bohatě ilustrované knize *Weisskunig*, jakési oslavné biografie, mimo jiné popisující výchovu Maxmiliána I. Habsburského (1459–1519), se zdůrazněním role lovce a rytíře.[24] Lov byl v obecnosti důležitou součástí Maxmiliánovy sebeprezentace jako dobrého vladaře a křesťanského rytíře. Sám sepsal i pojednání o lovu (s iluminacemi Jörga Kölderera) a v jeho poetickém pojednání popisujícím cestu za Marií Burgundskou s názvem *Theuerdank* (kompletní edice 1517) se v rámci bohatých ilustrací setkáváme s několika loveckými „zastávkami“, včetně obrazů lovu divočáka.[25]

17 | Stručně viz např. Teren – Rusina – Molnár (pozn. 5), s. 139–140.

18 | Do němčiny přeloženo Peterem Sathelem a Georgem Palatinem (vyšlo pod názvem *Von der Artzney beyder Glück*, 1532), do češtiny poprvé Řehořem Hrubým z Jelení (pod titulem *Františka Petrarchy poety ve znamenitého a dospělého muže výmluvnosti knihy dvoje o lékařství proti štěstí a neštěstí*, 1501).

19 | Sylva Dobalová, Theatrum morum: tygr, lev a divadlo na Pražském hradě, in: Beket Bukovinská – Lubomír Slavíček (edd.), *Pictura verba cupit: Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2007, s. 207–220, zde s. 215.

20 | V básni *Von Dienst zweier Herren*.

21 | Sebastian Brant, *Loď bláznů* (výběrový předklad Rudolf Mertlík), Praha 2007, s. 145–146.

22 | Více viz Pavel Waisser, *Renesanční figurální sgrafita na průčelích moravských městských domů*, Olomouc 2014, s. 121–133.

23 | Václav Černý (ed.), *Michel de Montaigne, Eseje*, Praha 1995, s. 263–264.

24 | Autorem textu je Maxmiliánův sekretář Marx Tritzsaurwein. Ilustrace zhotovili Hans Burgmair a Leonhard Beck (po dvou ilustracích dodali též Hans Schäufelein a Hans Springinklee). Nedokončené dílo se dočkalo oficiální edice až v roce 1775.

25 | Ilustrace od Hanse Schäufeleina, Hanse Burgmaira, Wolfa Trauta, Hanse Weiditze a Erharda Schöna; Loveckými motivy v kompendiích Maxmiliána Habsburského se souborně monograficky zabýval Gerhard Schack ve stručné monografii ediční řady *Jagd in der Kunst*. Gerhard Schack, *Die Jagd in der Kunst, Der Kreis um Maxmilian I.*, Hamburg – Berlin 1963, 52 s.

Obr. 10 **Lov na divočáka v průběžném sgrafitovém pásе pod okny prvního patra průčelí domu čp. 3 na Náměstí ve Velkém Meziříčí, 70. léta 16. století.** Foto: Pavel Waisser

26 | Odlišuje i přístupy lovu bachyně a kňoura. Blüchel (pozn. 4), s. 107, 117–118; Martin Hložek – Markéta Tymonová, Středověké kachle s motivem lovu nalezené v českém Slezsku a jejich provenience, *Archeologia historica* 43, 2018, č. 2, s. 511–535, zde s. 515.

27 | Pastoureau (pozn. 15), s. 68

28 | Monograficky viz např. Pia Wilhelm, *Die Jagd in der Kunst, Das Jagdbuch des Gaston Phoebus*, Berlin 1965, 49 s.

29 | Pastoureau (pozn. 15), s. 67.

30 | Blüchel (pozn. 4), s. 118.

31 | Ibidem, s. 109.

32 | V Anglii zase v roce 1575 vznikl lovecký manuál *Noble Arte of Venerie and Hunting* George Turbervilla. Martin Hilský, *Shakespearova Anglie. Portrét doby*, Praha 2020, s. 333.

33 | Petr Voit, *Encyklopedie knihy*, Praha 2006, s. 547.

34 | Přesnější název: *Ein neuw Thierbuch* z roku 1569 (vydáno v několika edicích: 1579, 1592, 1612, 1617 – ve Feyerabendově vydavatelství ve Frankfurtu nad Mohanem). Figury zvířat dekorují záklenky všech lunet v lovecké jídelně i Trabantském sále, lovecké motivy kleneb ještě doplňovaly malby v samotných lunetových výsečích, v Trabantském sále jsou dnes tyto malby v podstatě nečitelné, v lovecké jídelně se některé partie dochovaly alespoň v lineárních obrysech. Více viz Milada Lejsková-Matyášová, K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle, *Umění* 11, 1963, s. 360–370. Obšírně naposledy Václav Bůžek – Ondřej Jakubec, *Kratochvíle posledních Rožmberků*, Praha 2012, s. 80–96.

35 | Snad lze tento koncept vzdáleně přirovnat k tzv. Grottě zvířat zahrady vily Medici v Castellu.

Avšak stěžejní kompendia o lovu se v Evropě objevují již v rámci raných humanistických tendencí 14. století recipujících antickou kulturu, do obliby se dostala etymologická a lexikální kompendia zahrnující i lovecké příručky (po Xenofóntově vzoru). Populární pojednání o lovu obsahovala například edice *Livres du roy Modus et de la Royne Ratio* (*knihy krále Praxe a královny Teorie*) sepsaná pro normanského šlechtice Henriho de Ferriéres (ca v letech 1360–1379). Formou dialogu jsou zde popisovány lovecké postupy a charakteristiky zvířat. Jeden z pěti svazků je speciálně věnován lovu černé zvěře.[26] U Ferriérese královna Teorie vidí v divokém praseti ztělesnění všech Kristových nepřátel, je ošklivé, černé, zježené, proradné, vzteklé, svárlivé, líné, naplněné pýchou; žije v temnotách. Nehledí k nebi – boří hlavu do země, myslí jen na pozemské radosti.[27]

Z frankofonního prostředí vyšla také nejpopulárnější příručka tohoto druhu *Traité (Livre) de la chasse* Gastona Phoeba, hraběte z Foix (1331–1391) sepsaná v 80. letech 14. století.[28] Svou oblibu si v různých přepisech a překladech udržela až do 18. století a její text se stal vzorem pro další lovecké traktáty.

Gaston Phoebus divočáka považoval za nejnebezpečnější zvíře na světě (i v konfrontaci se lvem či leopardem). Kanec je schopen jediným úderem svých tesáků rozpárat muže od kolenou po hruď.[29] K samotnému ataku lovce kopím, tradiční zbraní pro lov černé zvěře, poznamenává: *„Jakmile hrot pronikne do těla kňoura, musí se ratiště pevně sevřít do podpaží, a to tak silně, jak je to jen možné, a tlačit, aniž by se ratiště pustilo. Pokud je kňour silnější, musí se lovec otáčet, ale oštěp nesmí pustit z ruky, až mu pomůže Bůh nebo některý blízký pomocník.“*[30] Uvádí a ilustruje však i předcházející štvanici *„par force“* (silou [„psů“]), způsob odchytu do nastražené jámy s pomocí tenat či čekanou s kušemi *„na okraji světliny“*[31]

Ve Francii, ovšem až v době po polovině 16. století, má původ také lovecká příručka *„La venerie“* (1561), sepsaná Jacquesem du Fouilloux (1519–1580).[32] Německé populární ilustrované edice vyšly v roce 1582 (pod názvem *Neuw Jag unnd Weydwerck Buch*, Frankfurt nad Mohanem; ilustrace Jost Amman podle kreseb Johanna Bocksbergera ml.) a 1590 (*New Jägerbuch*, Štrasburk; ilustrace Tobias Stimmer).[33]

Ammanovy ilustrace edice z roku 1582 posloužily kolem roku 1590 malíři Georgu Widmanovi († 1607) jako formální vzor loveckých ústředních motivů klenby vstupního, tzv. Trabantského sálu rožmberské vily Kratochvíle, zastoupena je právě i štvanice na divočáka. Samostatné divoké prase podle *„Thierbuchu“* ilustrovaného grafikami Josta Ammana (opět podle kreseb Johnna Bocksbergera) najdeme zase v jednom ze záklenků lunet vedlejší, tzv. lovecké jídelny. [34]

Malovaný zvěřinec v záklencích lunet a některých dalších obrazových polích přízemí vily Kratochvíle zahrnuje i exotická zvířata (např. lvi, velbloudi, nosorožec, slon či opice), jejich význam je zde spíše symbolický,[35] avšak odráží dobové tendence k utváření přírodních i uměleckých sbírek zahrnujících tehdejší mikrokosmos. Vedle kabinetů kuriozit tak

Obr. 11 **Georg Widman a spolupracovníci, Lov na kance, nástěnná malba na klenbě tzv. Trabantského sálu v přízemí rožmberské vily Kratochvíle, 1589–1590.** Foto: Pavel Waisser

Obr. 12 **Georg Widman a spolupracovníci, Divoké prase, nástěnná malba lunetového záklenku tzv. Lovecké jídelny v přízemí rožmberské vily Kratochvíle, 1589-1590.** Foto: Pavel Waisser

36 | Viz Sylva Dobalová, *Zahrady Rudolfa II., jejich vznik a vývoj*, Praha 2009, s. 142–148.

37 | Milena Cesnaková-Michalcová, Humanistické a reformační divadlo v období znovuupevnění feudalismu, in: František Černý (ed.), *Dějiny českého divadla* I., Praha 1968, s. 99–152, zde s. 140.

38 | Celkem bylo podle Stradanových návrhů zhotoveno pro medicejskou vilu Poggio a Caiano 28 tapisérií, vznikaly postupně od konce 60. let 16. století do roku 1577, v grafických sériích se pak vydávaly v Antverpách v průběhu 70. let 16. století. Viz Rolf Kultzen, *Jagd in der Kunst. Jagddarstellungen des Jan van der Straet auf Teppichen und Stichen*, Berlin 1970, s. 12 a 21–26; Angelica Groom, *Exotic Animals in the Art and Culture of the Medici Court in Florence*, Leiden – Boston 2018, s. 84–87.

39 | Pavel Waisser, Renesanční ikonografie sgrafitových fasád, in: Pavel Waisser (ed.), *Sgrafita zámku v Litomyšli*, Pardubice 2011, s. 35–54, zde s. 38.

začínají vznikat i menagerie. V českých zemích jsou doklady o exotických zvířatech strohé, vyjma menagerie Rudolfa II. zvané Lví dvůr.[36] Další důkazy jsou spíše nepřímé, předpokládejme tak například, že pokud v rámci masopustních festivit na Staroměstském náměstí v Praze v roce 1570 vystupoval živý slon,[37] musel být někde v Praze ustájen. V druhé polovině 16. století již byla exotická zvířata zejména v prostředí panovnických dvorů natolik rozšířená, že mohla být i lovena při výjimečných příležitostech (svatební festivity apod.). Tyto lovy, zvířecí zápasová „teatra" z prostředí medicejských vévodů, zachycuje například osmidílný cyklus kartonů loveckých kratochvil Jana van der Straet (Johannes Stradanus; 1523–1605) určených pro vilu Poggio a Caiano, který do grafiky převedl Harmen Muller st. (1540–1617).[38] Výřezů ze tří listů série – lovu lvů, lovu pštrosů, ale i štvanice na kance – bylo kolem roku 1580 užito pro komponování scény bitvy křesťanských rytířů s Turky na sgrafitové fasádě druhého nádvoří zámku Vratislava z Pernštejna v Litomyšli.[39] Na stejné fasádě se divoké prase přeci jen objevuje, a to ve sgrafitovém loveckém vlysu, který nahradil původní lunetovou římsu

Obr. 13 **Harmen Müller podle Jana van der Straet (Stradanus), Lov na kance, mědiryt, 1570.** Zdroj: The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. číslo 49.95.992, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356242?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=vander+straet+hunt&offset=0&rpp=80&pos=4, vyhledáno 28. 8. 2021

snesenou po požáru z roku 1635, motivika snad dle dochovaných fragmentů kopyt ve spodní partii rámcově odpovídala původní výzdobě.[40] Jako zázemí k lovu sloužil Vratislavovi z Pernštejna na litomyšlském panství zejména letohrádek Mendryka s přilehlou oborou.

Nejvýznamnější obory však patřily panovníkovi, u Prahy jednak Ovenecká (dnešní Bubeneč), nejstarší v Čechách (13. století), či Ferdinandem I. Habsburským založená obora Hvězda v Liboci.[41] Největší revír pro královské naháňky ovšem skýtalo poměrně rozsáhlé území v polabské krajině středních Čech ohraničené zámky a letohrádky v Brandýse nad Labem, v Hlavenci, v Lysé nad Labem, v Přerově nad Labem a v Benátkách nad Jizerou. Sgrafita s loveckými motivy se dodnes zachovala na fasádách zámků v Brandýse, kde však lov na kance nenajdeme, v Benátkách nad Jizerou a v Přerově.[42] Tam je uvnitř pásu figurálních obrazů pod korunní římsou v rámci specifického konceptu, kombinujícího přítomnostní (lovy, vinobraní aj.) a biblické obrazy (novozákonní i starozákonní), prezentován i motiv lovce s kopím útočícího na divočáka.

40 | Ibidem, s. 46.

41 | Více ke středověkým a renesančním oborám na území České republiky viz David Tuma, *Zlatý věk obor. Z historie obornictví v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2018, s. 55–92; Jan Čabart, *Vývoj české myslivosti*, Praha 1958, s. 110–116.

42 | V Brandýse se dochovala sgrafita ve čtyřech omítkových vrstvách realizovaných v průběhu druhé poloviny 16. století. Lovecké motivy snad souvisí s projekční fází z 60. let 16. století zaštítěnou Matteem Borgorellim, stejně jako v Přerově. K Borgolellimu viz JKr [Jarmila Krčálová], heslo Matteo Borgorelli, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, A-M., Praha 1995, s. 78–79.

Obr. 14 **Bitva s Turky a dobývání města na sgrafitové fasádě druhého nádvoří zámku v Litomyšli – červenou tečkou jsou vyznačeni dva jezdci na koni kompozičně inspirovaní výřezem Stradanovy kompozice lov na kance, kolem roku 1580.** Foto: Pavel Waisser

Obr. 15 **Výřez sgrafita s lovem na divočáka ve sgrafitu zámku v Přerově nad Labem, 1567.** Foto: Pavel Waisser

Obr. 16 **Fragment sgrafitového obrazu s lovem na divočáka ve sgrafitu nádvorní fasády zámku v Benátkách nad Jizerou, 1599**. Foto: Pavel Waisser

Mohlo by jít opět o poukaz na hříchy (morality), jejich exempla (Starý zákon – např. První hřích) a cestu k vykoupení (Nový zákon – např. Ukřižování). Dva monumentální divočáci jsou rovněž pozůstatkem výmalby tamního tzv. Rytířského sálu (v současnosti jsou interiéry zámku nepřístupné).

Figurální sgrafita nádvorní fasády západního křídla zámku v Benátkách nad Jizerou vznikla pravděpodobně v roce 1599,[43] kdy zámek od Jindřicha z Donína zakoupila Královská komora, významné úpravy spojené s realizací psaníčkových sgrafit však proběhly již v 70. letech 16. století. Fragment s lovem na kance je pokračováním loveckého vlysu sgrafitové nádvorní fasády západního křídla. V důsledku stavebních úprav 17. a 18. století byla pravá část stěny s motivem kančího lovu integrována do přízemní arkádové chodby. I po novodobém odkryvu je tak sgrafito chráněné a je nejzachovalejší a nejexkluzivnější ukázkou této techniky nejen v rámci fasád zámku v Benátkách nad Jizerou, ale patří i k nejautentičtějším figurálním renesančním sgrafitům v České republice.

Ve středověku a na počátku raného novověku býval lov také součástí rytířských kratochvil. Černá zvěř tak spolu se zvěří vysokou spadala do skupiny tzv. zvěře rytířské,[44] proto se tradice lovu černé zvěře oštěpy/kopím udržela od starověku přes středověk a ještě dlouho po vynálezu palných zbraní s kolečkovým zámkem (kolem roku 1520), a to právě proto, aby se mohli šlechtici, pro něž byla tato kratochvíle vyhrazena, zdokonalovat v boji. Přemožení kance chladnou zbraní zůstalo nadále otázkou lovecké cti. Citujme opět překlad veršů Sebastina Branta:

43 | Viz např. Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění* 2/1, Praha 1989, s. 63–92, zde s. 69.

44 | Gert G. von Harling – Birte Keil, *Praktická příručka pro lov černé zvěře*, Líbeznice 2009, s. 47.

„Ať jde kdo odvážným se jevit chce, spíš na medvědy, lvy a kance, kde ukáže jak zdatný je – ten uvidí, co zažije."[45]

Doplňkovou chladnou zbraní pro lov divoké zvěře byl ještě meč s klikatým a rozšířeným ostřím v dolní polovině. Neodmyslitelnými pomocníky lovců byli speciálně vycvičení a šlechtění psi (vodiči, honiči, štváči, kanečníci). Psi, kteří se setkávali s divočákem tváří v tvář, měli často kolem krku speciální pancíře, ani to však nezabránilo častým smrtelným zraněním. Lovecká sezóna začínala na svátek Povýšení sv. Kříže (14. září) nebo na svátek archanděla Michaela (29. září) a končila obvykle na sv. Ondřeje (30. listopadu), kdy se divoká prasata začínají pářit.[46]

Lov byl pojímán jako symbol sociální nadřazenosti aristokrata a právo lovu záviselo na vlastnictví půdy. Kdo vlastnil pozemek, měl na něm i právo myslivosti. Právo lovu vrchnost poskytovala výjimečně neurozeným privilegovaným osobám, jako byli rychtáři nebo bohatí sedláci.[47] Lovy se pořádaly pro zábavu pánových přátel a návštěv. Organizovali je panští lovčí. Ti dávali pokyny nadháněčům, stavěli ohrady, vymezovali stanoviště lovcům a divákům, mnohdy se k tomuto účelu stavěly provizorní dřevěné objekty, jak dokládá například zápis rožmberského kronikáře a knihovníka Václava Březana (1568–1618) v životopise Viléma z Rožmberka v souvislosti s přípravami *„Štvaní a kratochvíle u Veselí na panství třeboňském* […] *kdež pro kratochvíle všelijaké místo obráno i stavení nové ode dřeva vyzdviženo bylo."*[48] Zúčastnili se i Jan Popel z Lobkovic a arcivévoda Ferdinand Tyrolský.

Pozoruhodnou referenci o lovu divokého prasete na vídeňském dvoře Maxmiliána II. Habsburského zasílá Petrovi Vokovi v prosinci roku 1564 Jáchym z Hradce: *„Jeho Milost Císařská nejméně třikrát na lovy každý tejden jezditi ráčí a divné šermicle od sviní jmívati. Nebo těchto dnů tak znamenitě mužnú svini jmíti ráčil, kteráž tak hospodařila, že jest množství dvořanů porazila, skousala, takže jsou musili některé na kočím domů vézti. Jakž pak Vchynského porazila a v nohu pod kolenem ho tak skousala, že v lůži leženi musí; a praví, že mu již na to přišlo, nejprve že jest všecko utratil při dvoře, takže nic nejmá, a naposledy že ho svině chtějí sníst. Keklovice dvakrát nebo třikrát porazila a hrubý šrám mu v noze udělala. Smečanskýho hodila dvakrát, rozumím, znamenitě vysoce nahoru. Petra Mollara také z jakéhosi vozu dolů stáhla, a kdyby nebyl plášť k ní dolů spustil, tehdy by ho jistě byla porazila a zhryzla; ten jest se více o svůj pláštěk nežli o život hněval, a žádnýmu se víceji nesmáli nežli jemu, jakž způsob jeho znáte. Ten z Pruku, ten jest se tak bránil, že ho svině dobrou chvíli po blátě v jakési louži vláčela, několiko koní ranila, až naposledy potom utržiti musila. A tak já hádám, že ještě než se ten svinský lov vykoná, někdo o nohu neb o ruku přijde. Každý se sám o sebe starej a Pán Bůh o všecky!"*[49]

V rudolfinské době platil mezi českou šlechtou za proslulého lovce kanců a jelenů Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic (1564–1621), byl velmi pohybově nadaný, ve spojení se silou a mrštností vynikal i v míčových hrách a byl tak schopen udržet na svém oštěpu i náběh mohutných zvířat.[50]

45 | Brant (pozn. 21), s. 146.

46 | Michal Císařovský, Pes, kořit a divočák, *Myslivost*, říjen 2010, s. 26, https://www.myslivost.cz/Casopis-Myslivost/Myslivost/2010/Rijen---2010/Pes-a-korist—Divocak, vyhledáno 30. 3. 2021.

47 | Josef Petráň, *Dějiny hmotné kultury II. /2. Kultura každodenního života od 16. do 18. století*, Praha 1997, s. 747; Josef Macek, *Jagellonský věk v českých zemích (1471–1526)* III.–IV., Praha 2002, s. 433.

48 | V tomto případě šlo vesměs o štvaní medvědů, ale jsou popisovány i další hry a soutěže: koňské závody, kohoutí zápasy, střelecké dovednostní soutěže. Jaroslav Pánek (ed.), Životy posledních Rožmberků I.–II., Praha 1985, s. 180–181.

49 | Ibidem, s. 394–395.

50 | Karel Jaromír Erben, Předmluva (úvod), in: Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic, *Cesta z Království Českého do Benátek, odtud do země Svaté, země Judské a dále do Egypta, a potom na horu Oreb, Sinai a Sv. Kateřiny v Pusté Arábii*, I. díl, Praha 1854, s. 6–26. zde s. 15.

Obr. 17 **Momentka z pracovní schůzky projektu Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě (2019) spojená s konzumací čerstvě střeleného divočáka.** Foto: Pavel Waisser

Symposion a Posvícení × „Brainstorming a Teambuilding"

Šlechtické lovy vesměs bývaly zakončeny bujarou hostinou, jak dokladují například i pokoutní registra Petra Voka. Následky mohly být různé, dle pojednání o masopustu od Leandra Rvačovského (1525–1591): *„Když potom víno aneb pivo zmocníc se ožralce* […] *kálí se v blátě jako svině."*[51] Lépe vždy dopadají ti, kteří dvé doušky poctivě zajídají, proto zcela na závěr připojme jeden raně novověký recept na divočáka:

„Chleba, piva, vína, vinného octa a to v jednom, v kterém chceš, vamjž tu tlustú zvěřinu (vepřovú), a potom ji daj do kotlíka a vař, daj trochu jablek do toho a jednu cibuli, neb jakž rozumíš, a když již to uvře všecko, oceď a přebeř, a jíchu protiehni skreze hartuch, a okořeň jíchu pepřem, hřebičky, šafránem a vař to pak spolu. Chceš-li, usmaž trochu jablek k pretování."[52]

51 | Vavřinec Leandr Rvačovský, *Masopust* (Dušan Šlosar ed.), Praha 2008, s 184.

52 | Čeněk Zíbrt, *Staročeské umění kuchařské*, Praha 2012, s. 124.

SUMMARY

WILD BOAR HUNTING AND THE EXAMPLES ON DECORATIVE ARCHITECTURAL SURFACES IN THE CZECH AND MORAVIAN LANDS OF THE 16TH CENTURY

The presented paper focuses on the motifs of wild boar hunting involved in the decorative concepts of the 16th century in the Czech and Moravian lands and puts them in context with the period didactics and representation of hunting. The visual part draws on encyclopaedic and hunting handbooks that have their roots as far back as the ancient or medieval texts.

For example, the passages of *Traité (Livre) de la chasse* by Gaston Phoebus, the Count of Foix (1331–1391) from the 80s of the 14th century originate from Xenophont's († 354 BC) *Cynegeticus* (meaning Houndsman) treatise. Modern-history guidebooks published in print, such as *La vénerie* (1561), written by Jacque du Fouilloux (1519–1580), are fundamentally inspired by medieval hunting handbooks. The first popular illustrated German edition published in 1582 (under the title *Neuw Jag unnd Weydwerck Buch*, Frankfurt am Main; with the illustrations by Jost Amman based on Johann Bocksberger jr.'s drawings) served as the subject matter for the hunting motifs in the Trabant Hall of the Rosenberg's villa Kratochvíle – depicting wild boar hunting scenes, among others. In encyclopaedic medieval handbooks, the wild boar is attributed solely negative characteristics, supported by Augustine's interpretation of Psalm No. 80, 13–14. The wild boar is a nuisance animal causing damage to the vineyard of the Lord. Isidor of Sevilla's (560–636) interpretation may serve as another example. Later, wild boars appear on the evil side in the virtues and vices sets. Although they may represent various vices, they often complement allegories of Gluttony, such as in the sgraffito in the Small feasting room of the Telč Chateau (the Vices cycle inspired by Heinrich Aldegrever's graphic sheets).

In the texts by humanist neo-stoic scholars (e.g. Francesco Petrarca, Sebastian Brant, Michel de Montaigne), the interpretation discourse of animal instincts and animal passion for hunting shifts the topic to the level of morality. The struggle with animals symbolizes the conflict between the soul and lower instincts of the human body. In this context, the scenes of wild boar hunting appear among others on the sgraffito façade of Obecník, Velké Meziříčí, and, perhaps, also in one of the sgraffito friezes in the Chateau of Přerov nad Labem. The chateau, together with several other chateaus and summer residences, formed the boundary of presumably the largest central Bohemian hunting district owned by the Bohemian Chamber. The sites included Brandýs nad Labem, Hlavenec, Lysá nad Labem, Přerov nad Labem and Benátky nad Jizerou. The hunting motifs can still be found in the sgraffito decoration of the chateaus of Brandýs nad Labem and Benátky nad Jizerou, in the latter with a motif of a boar just killed. The wild boar belonged to both families of the wild game and the knight game. In the noble circles, the fight with this animal was a face-to-face act of courage, only with a cold spear in hand. The hunt meant a unique opportunity to practise combat skills as part of court training. An example of a hunt, where a hunter is confronted with a mythological creature, is depicted in a few reliefs located in the spandrels of the Prague Belveder. The story of the Calydonian boar hunt has a typological addition of the hunting scene led by Ferdinand I of Habsburg. To complement the political-mythological representation of the Habsburg house, there is a stucco relief of Atalanta with the boar head in the central field of the entrance hall at the summer residence Hvězda, Prague – Liboc.

Zapomenutá paměť.
Nejstarší kněžské portréty východních Čech[1]

Radek Martinek, Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta

KLÍČOVÁ SLOVA
barokní portrét – venkovské duchovenstvo – kněz – Litomyšl (dějiny) – Ústní nad Orlicí (dějiny) – Vysoké Mýto (dějiny) – Kutná Hora (dějiny) – kněžská disciplína – 17. století – památková péče

KEY WORDS
Baroque portrait – rural clergy – priest – Litomyšl (history) – Ústí nad Orlicí (history) – Vysoké Mýto (history) – Kutná Hora (history) – clergy discipline – the 17th century – cultural heritage care

FORGOTTEN MEMORY. THE OLDEST PORTRAITS OF PRIESTS IN THE EASTERN BOHEMIA

Several interesting paintings from the 17th century depicting significant, if forgotten people from Czech history have been preserved among the portraits of clerics in the church collections of eastern Bohemia. The portraits bear interesting testimony to changes in the conception of church discipline in the second half of the 17th century, since the clerics' attires reflect a strong influence of aristocratic fashion and various church customs. The paper analyzes the oldest preserved portraits of churchmen from eastern Bohemia (Litomyšl, Vysoké Mýto, Ústí nad Orlicí and Kutná Hora), places them into a wider cultural context and stresses their value from the point of view of history and the preservation of cultural heritage.

1 | Studie ztotožňuje z praktických důvodů východní Čechy s územím současné královéhradecké diecéze.

V roce 1663 vyšla ve východočeské Litomyšli útlá knížka nazvaná *Prodromus Moravographiae, tj. předchůdce Moravopisu*.[2] Jejím autorem byl zdejší děkan Tomáš Pešina (1629–1680, litomyšlským děkanem byl v letech 1657–1666), vzdělaný a pastoračně velmi pilný duchovní, jenž tehdy dovršil Kristových let.[3] V Litomyšli, ležící v blízkosti historické zemské hranice Čech a Moravy, tak spatřilo světlo světa systematické dílo, jež v následujících staletích patřilo k hlavním pramenům poznání moravských zemských dějin. Stejně jako jeho starší kolega a přítel Bohuslav Balbín (1621–1688) vystavěl i Pešina pomyslný dějinný příběh na pozadí životopisů celé plejády *viri illustri* – zajímavých osobností.[4] Nejen do literatury, ale do celkové duchovní kultury země, se mu podařilo vrátit rozměr regionálního patriotismu a společenské vědomí dlouhé historické kontinuity, jež dnes můžeme chápat i jako pomyslnou náplast na rány společnosti rozdělené už celá desetiletí konfesijními půtkami a nekončícími válkami. Pešinova a Balbínova díla ovlivnila svým důrazem na regionální patriotismus a vlastenectví silnou nastupující generaci duchovenstva, ať už formovaného v jezuitských školách, nebo v prostředí pražského arcibiskupského semináře. V závěru 17. století se tak důležitým domácím nositelem historické paměti stává opět katolická církev, protože její kněží byli v místě svého působení v přímém kontaktu se všemi vrstvami společnosti. Mohli tehdy utvářet své bezprostřední okolí v mnoha různých směrech, a to nejenom v rovině náboženské. V posledních dekádách 17. století se tak i v církevních institucích menších měst objevují první pomyslné pomníky takových osobností, totiž portréty farářů a děkanů, jejichž dílo a odkaz bylo třeba připomínat, aby inspirovalo i jejich nástupce. Není divu, že se „základním kamenem" litomyšlské děkanské galerie stal právě Pešinův portrét.[5]

Litomyšlský děkan

Podobizna děkana Tomáše Pešiny, pyšnícího se od počátku jeho litomyšlského působení (1657) vlastenecky nobilitovaným přídomkem „z Čechorodu", ozdobila zdi děkanství nejspíš až v samém závěru 17. století, i když nenese jeho biskupský znak.[6] Pešina totiž během svého života nedosáhl jen literárního věhlasu, ale i poměrně vysokých církevních pozic v samém duchovním středu českého království a obliby u císařského dvora.[7] Jako kanovník (1666)[8] a později děkan Metropolitní svatovítské kapituly věnoval svou pozornost např. historii katedrály včetně jejího pokladu a souboru relikvií, které se snažil systematicky zpracovat.[9] Na své litomyšlské působení ovšem Pešina nikdy nezapomněl – i během pražského pobytu byl v kontaktu se zdejší městskou radou a ve své poslední vůli pamatoval štědrým odkazem na děkanský kostel a místní mariánské bratrstvo.[10] Portrétní odkaz na blažené působení děkana Pešiny vznikl nepochybně až po jeho smrti v některé z místních malířských dílen nejpravděpodobněji podle uzpůsobené grafické předlohy otištěné v jeho nejslavnějším díle *Mars Moravicus* (1677)[11], protože ani jeho nedávné restaurování neodhalilo žádné vyšší umělecké kvality.[12] Na jeho portrétu ve zmiňovaném díle vyniká nejenom tvář s krátce přistřiženým vousem, ale především střihově komplikovaný kabátec z černého sukna s prostřihávanými rukávci a s bohatě našívaným šňůrováním, tedy charakteristické detaily, které na olejomalbě chybí.[13] Jméno autora grafické

2 | *Prodromus Moravographiae. To gest Předchůdce Morawopisu: Obsahugjcý Summownj Weytah wsseho toho, co w týmž Morawopisu, kterýž na swětlo se hotowj, obssýrně položeno bude. Za tjm napřed wyslaný od swého autora od swého Authora, M. Thomásse Jana Pessyny z Czechorodu, Děkana Litomyssl[s]kého*, 1663; edice s komentářem viz Ondřej Koupil – Jiří M. Havlík (eds.), *Tomáš Pešina z Čechorodu, Prodromus Moravographiae, tj. Přechůdce Moravopisu*, Praha 2021.

3 | První podrobnější životopisný souhrn viz např. Václav Vladivoj Zelený, Tomáš Pešina z Čechorodu. Životopisná studie, *Časopis českého musea* 1884–1886 (zvláštní otisk Praha 1887).

4 | Ve stejné době nastává skutečný „boom" portrétní malby i v českých zemích. K základní literatuře (s přehledem starší literatury) viz Zuzana Macurová – Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české*, Brno 2017. Souhrn poznání o portrétech katolického kléru viz Zuzana Macurová, Katolický klérus, in: ibidem, s. 153–192.

5 | Olej na plátně, 90,5 × 63,5 cm. Římskokatolická farnost – proboštství Litomyšl; Bohumil Matějka – Josef Štěpánek – Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém XXIX. Politický okres litomyšlský*, Praha 1908, s. 70.

6 | *„Na památku Litomyšlským občanům zanechal po sobě na plátně malovaný obraz podoby své, který podnes v domě děkanském viděti jest"* – František Jelínek, *Hystorye města Litomyssle* III, Litomyšl 1845, s. 113.

7 | Tuto oblibu si získal svým spisem *Ucalegon Germaniae, Italiae et Poloniae: Hungaria flamma belli Turcici ardens* (1663), kde popsal historii tureckých nájezdů a brojil proti rostoucímu tureckému nebezpečí.

8 | Pešina se stal v roce 1663 čestný kanovníkem vyšehradským a o rok později i čestným kanovníkem litoměřickým.

9 | *Phosphorus septicornis* (1673) a *Thesaurus in luce protractus* (1674).

10 | Kronika litomyšlského děkanství v přehledu místních duchovních správců zmiňuje dokonce text dopisu, který Pešina zaslal 7. února 1675 městské radě: *„Ačkoliv od Litomyšle vzdálený jsem podle těla, však v duchu a na mysli za časté ji přítomnou mám, ano říci a psáti smím, že ji ve svém srdci nosím."* Dále uvádí, že ve své poslední vůli odkázal 50 zlatých děkanskému kostelu a 20 zlatých mariánskému bratrstvu z hory Karmel při témže kostele. Kronika čerpala ze starších historických pramenů uložených v děkanském archivu, konkrétní prameny se však zatím nepodařilo dohledat. – Římskokatolická farnost – proboštství Litomyšl, Liber memorabilium decanatus litomissliensis, s. 400; Jelínek, *Hystorye města Litomyssle* III, s. 115.

11 | PZ [Petra Zelenková, katalogové heslo], Tomáš Pešina z Čechorodu: Mars Moravicus […], in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Karel Škréta (1610–1674). Doba a dílo, katalog výstavy* (Praha, Národní galerie), Praha 2010, s. 412–413, č. kat. IX.22. Na základě starší literatury a stylových znaků se autorka domnívá, že za vznikem předlohy ke grafice stál olomoucký malíř a augustinián-kanovník Martin Antonín Lublinský (1636–1690) ve spolupráci s rytcem Václavem Wagnerem (činným v 70. letech 17. století), kteří v díle provedli jeho frontispis s bohem války Martem a s bohem času Chronem. Jeho předlohou byl zřejmě civilněji pojatý portrét namalovaný Karlem Škrétou v roce 1673 a reprodukovaný rytcem Gerardem de Croos v Pešinově díle Phosphorus septicornis vydaném v témže roce (vyobrazení v témže katalogovém hesle).

12 | Restaurovali v roce 2021 Eva Vymětalová a Lukáš Hrinda.

13 | Kabátec *purpoint* s uherským typem šňůrování zdobícím tzv. *dolomany* (viz dále) byl na litomyšlském portrétu nahrazen klasickým klerikálním oblečením, pravděpodobně sutanou s prostřihávanými rukávy (tzv. *synodáliemi*) a krátkým límcem zv. *expositorium canonicale*. Na podobizně ovšem vyniká především zlatý pektorál na řetěze a charakteristický plátěný límec jezuitského typu.

Obr. 1 **Anonymní malíř, Tomáš Pešina z Čechorodu jako děkan pražské Metropolitní kapituly a titulární uherský biskup samandrijský, kolem roku 1700, olej na plátně, Římskokatolická farnost – proboštství Litomyšl. Pešina byl v letech 1657–1666 litomyšlským děkanem.** Foto: Lukáš Hrinda

předlohy a dokonce ani rytce však na listu není bohužel uvedeno. Antonín Podlaha (1865–1932), který v řadě svých děl věnoval značnou pozornost dějinám pražské Metropolitní kapituly, nezapomněl ani na popis dochovaných kanovnických portrétů. V budově kapitulního děkanství tak zmiňuje Pešinův oficiální portrét označený znakem a mnohořádkovým nápisem, označený na rubu datem 1673 s dovětkem, že jde o dílo českého malíře Karla Škréty (1610–1673).[14]

Zaměřme nyní svou pozornost na některé zajímavé ikonografické detaily obou podobizen. Na obou je Pešina zobrazen s vlídnou tváří, pronikavým pohledem, s krátkým přistřiženým plnovousem, jednoduchým plátěným límcem a zlatým pektorálním křížem zavěšeným kolem krku na řetěze. Např. onen jednoduše střižený límec z bílého škrobeného plátna odkazuje k přísné jezuitské formaci, které se nadějnému studentovi z Počátek dostalo nejprve na gymnáziu v Jindřichově Hradci a následně v pražském Klementinu. Ač sám do Tovaryšstva Ježíšova nikdy nevstoupil, tento oděvní detail tuto skutečnost s velkou jistotou prozrazuje, stejně jako na portrétech jiných duchovních s obdobným formačním příběhem. Krátce střižený plnovous či spíše bradka zase ukazuje, jak obtížně zapouštěly v českém duchovenstvu během 17. století kořeny týkající se kněžské kázně (*disciplina clericali*), když se snažily bezúspěšně prosadit hladce holenou tvář či aspoň vystupovat proti vlasům a vousům upraveným podle vojenských způsobů.[15]

Zlatý pektorální kříž zavěšený na hrudi vysokého preláta české církve by se dal automaticky předpokládat. Zde je ovšem mezi podobiznami největší rozdíl. Na starší grafice je kříž zavěšený na stuze, na pozdějším litomyšlském portrétu je už ale na řetěze. Pešina byl už od roku 1670 děkanem Metropolitní kapituly, kteří tehdy nosili pektorální kříže zavěšené na hedvábné stuze.[16] Zdá se tedy, že kříž zavěšený na řetěze odkazuje k Pešinově hodnosti biskupa, tedy přesněji „biskupa samandrijského" (*episcopus samandriensis*), kterou výslovně zmiňuje i uváděcí nápis v jeho spise o moravských dějinách *Mars Moravicus*, a kterou získal císařovou provizí v roce 1675. Paradoxně však v tomto případě nejde o ryze církevní hodnost. Pešina pravděpodobně nikdy nepřijal patřičné biskupské svěcení[17] a nebyl tudíž ani oficiálním (tudíž papežem schváleným a jmenovaným a následně řádně konsekrovaným) světícím (pomocným/titulárním) biskupem pražského arcibiskupa.[18] Císařovým jmenováním se totiž stal tzv. uherským biskupem, koneckonců ona „Samandrie" je dnešním Smederevem u Bělehradu v Srbsku, v tehdejších jižních Uhrách.[19] Právě v této oblasti během opakovaných tureckých válek zaniklo ve 13.–17. století mnoho biskupských stolců (ale i historických opatství, infulovaných proboštství či jiných církevních institucí). Uherští králové (či spíše habsburští panovníci z pozic uherských králů) však nadále využívali svého nominačního středověkého práva a vyznamenávali až téměř do konce 18. století takovými tituly zasloužilé preláty celé říše.[20] V případě biskupských titulů však byli jen málokdy potvrzení papežem a jeho římskými úřady, stejně jako nebyly vykonány patřičné obřady biskupského svěcení. Pešinovi byl titul udělen na jeho žádost poté, co se ho roku 1674 zřekl jeho předchozí držitel – opat emauzského kláštera Antonín de Sottomajor († 1678), protože byl jmenován skutečným pražským světícím biskupem, a následně přijal biskupské svěcení.

14 | Antonín Podlaha, *Series praepositorum, decanorum, archidiaconorum aliorumque praelatorum et canonicorum S. Metropolitanae Ecclesiae pragensis a promordiis usque ad praesentia tempora* (Editiones archivii et bibliothecae S.F. Metropolitani capituli pragenis), Praha 1912, s. 187 (obr. na s. 182).

15 | Radek Martinek, Reforma šatů a reforma mravů. Na okraj disciplíny katolického kněžstva v potridentském období, in: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (eds.), *Oděv v Čechách ve středověku a raném novověku*. Sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 14. října 2015, Praha 2016, s. 107.

16 | V 18. století už byla disciplinární praxe odlišná. *Pektorál* či *kanovnické signum* (nebo *monile*) na stuze používali pouze kanovníci čestní, sídelní nosili odznaky svého úřadu už zpravidla zavěšené na řetěze.

17 | Josef Pejška, Byl Tomáš Pešina z Čechorodu biskupem?, Časopis katolického duchovenstva 1913/1, s. 68–69. Všichni starší badatelé (kanonisté, odborníci na církevní právo) se shodují, že Pešina na řádného biskupa vysvěcen nebyl, protože ho smrt zastihla dříve, než bylo jmenování vyřízeno v Římě.

18 | Přítomnost pektorálního kříže zavěšeného na řetěze na tomto litomyšlském (posmrtném) portrétu by mohla naznačovat, že Pešina nakonec na biskupa posvěcen byl a že to bylo zadavatelům obrazu známo, když požádali o takovou změnu. Oprávněnost takového argumentu však v tuto chvíli nejsem schopen posoudit (pozn. aut.).

19 | Josef Tumpach, Titulární biskupové uherští, Časopis katolického duchovenstva 1895, s. 517–529.

20 | Např. faráři v Poděbradech získali v roce 1724 titul proboštů z uherského proboštství Siklós blízko dnešních chorvatských hranic. Ještě důležitější než sám titul bylo s ním spojené právo pontifikálií (mitra, berla), které však směli používat jen v okruhu svého působení. Prvním zdejším „infulovaným proboštem" byl Antonín Gottfried Mollinari (1676–1749). Farář v Libčanech u Hradce Králové a pozdější hradecký kanovník a generální vikář Ferdinand Želízko (1726–1786) si pro sebe získal titul *„uherského prealata a infulírovaného opata v Aparei"*, jak zní titul na jeho portrétu (Římskokatolická farnost – děkanství Dvůr Králové).

„Uherští biskupové" však v Turky neokupované části Uher požívali značné společenské prestiže, mj. měli právo nosit zlatý pektorální kříž zavěšený na prsou na zelené hedvábné stuze (jak je vyobrazen na grafice). Možnému „uherskému" dobrodružství spojenému s biskupskou prestiží by mohl nasvědčovat i zvláštní typ kabátce obvykle nazývaný „purpoint" s prostřihávanými rukávy a hlavně s ornamentálně našitými šňůrkovými pletenci v řadách nad sebou, a to na rukávech, na límci i při zapínání na předním díle, které se tehdy nosily hlavně v Uhrách na pláštích zv. „doloman". Tento „uherský prvek" pak zdomácněl jako ozdoba i na jiných pánských svrchních oděvech.

Vysokomýtský děkan

Podle stávajících průzkumů se zdá, že nejstarším kněžským portrétem dochovaným na území východních Čech (v intencích dnešní královéhradecké diecéze) je podobizna vysokomýtského děkana Jana Václava Raka († 1691) datovaná rokem 1666.[21] Patří bezesporu mezi ikonograficky nejzajímavější zobrazení kněze 17. století v českých státních a církevních sbírkách, byť mu zatím byla badatelsky věnována jen okrajová pozornost.[22] V jeho tváři, stejně jako oděvu, se však odráží náročné období duchovní i hospodářské konsolidace po skončení třicetileté války.

Děkan Rak pocházel z nižší zemanské erbovní šlechty z Loun. O mládí a studiu však zatím mnoho nevíme. V letech 1669–1673 byl nejspíš děkanem v Divišově u Vlašimi ve středních Čechách[23] a od roku 1668 zřejmě i vikářem vlašimského kraje.[24] V roce 1673 byl prezentován na mnohem prestižnější místo děkana v královském městě Vysokém Mýtě ve východních Čechách, kde pak působil po zbytek svého života a kde také v roce 1691 zemřel. V roce 1676 byl pražským arcibiskupem Janem Bedřichem z Valdštejna (1642–1694, v úřadu od 1675) ustanoven vysokomýtským vikářem (*vicarius foraneus*). Inicioval stavbu kaple sv. Mikuláše nad léčivým pramenem v blízké Vraclavi (1685), stejně jako novostavbu budovy děkanství v témže roce. To však v roce 1880 uvolnilo místo pro stavbu reálného gymnázia.

Na poměrně rozměrném obraze zachytil neznámý autor asi čtyřicetiletého muže v téměř třičtvrteční postavě pod látkovou drapérií převázanou střapci – tedy konvenční kompozici známé ze soudobých šlechtických portrétů. Také sám oděv moc neodpovídá přísné církevní kázni, jako spíše šlechtickému šatu. Jde totiž o prodloužený vypasovaný kabátec zv. *purpoint* s řadou ozdobných knoflíčků a s masivně prostřiženými rukávy, pod kterými lze spatřit kontrastní spodní hedvábnou košili s drobným kosočtverečným vzorem. V levé ruce drží pár jelenicových rukavic, aby mohl vyniknout zlatý prsten (nejspíš prelátský) s kamenem nasazeným na malíčku. Ani úprava tváře neodpovídá požadovaným duchovenským konvencím. Relativně dlouhé vlasy spadají na obě ramena, samu tvář pak zdobí tenoulinký a přesně střižený knírek a bradka, což tehdy odpovídalo spíš osobě válečníka než duchovního. Ještě v roce 1697 musel pražský arcibiskup Jan Josef Breuner (1641–1710, v úřadu od 1694) zakazovat marnivým duchovním *„vlasy spíše po vojensku než po kněžsku na ramena splývající, neboť ti, kdo se tak nosí, dávají najevo*

Obr. 2 **Anonymní autor, Portrét Tomáše Pešiny z Čechorodu v jeho knize Mars Moravicus vydané v Litomyšli v roce 1663, mědirytina, litomyšlská děkanská knihovna.** Foto: Vít Večeře

21 | Olej na plátně, 155 cm × 112 cm. – Římskokatolická farnost – děkanství Vysoké Mýto. První zmínku o portrétu viz Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém XVI. Politický okres vysokomýtský*, Praha 1902, s. 141.

22 | Radek Martinek, Portrétní galerie duchovních jako historický a ikonografický pramen k poznání kněžské disciplíny po Tridentském koncilu. Poznámky ke kněžským portrétům z diecézních sbírek, in: Petr Polehla (ed.), *350 let královéhradecké diecéze*, Červený Kostelec 2015, s. 113–115 a obr. 1 na s. 114.

23 | Antonín Podlaha, *Posvátná místa království Českého. Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů a jiných pomníků katolické víry a náboženství v království Českém. Arcidiecése pražská III. Vikariáty Kralovický, Vlašimský a Zbraslavický*, Praha 1909, s. 114 a 317.

24 | Ibidem, s. 137.

Obr. 3 **Anonymní malíř, Jan Václav Rak († 1691), 1666, olej na plátně, Římskokatolická farnost – děkanství Vysoké Mýto. V letech 1673–1691 děkan vysokomýtský.** Foto: Radka Terezie Blajdová

svou lehkomyslnost a marnivost a spíše vojínům než klerikům se podobají, vše to stav kněžský velice znetvořuje a špatně doporučuje […]"[25] Děkan Rak se zjevně nehodlal vzdát ani nákladného oblečení odpovídajícího šlechtických způsobům, když už byl urozeného (byť jen zemanského) původu. Arcibiskupova instrukce vikářům z konce 17. století[26] se zaměřovala i na pohoršlivé a až příliš světské oděvní výstřelky, které byly tehdy duchovenstvu stále ještě blízké, stejně jako děkanu Rakovi téměř o tři desetiletí dříve: *„Aniž trpěti jest šaty příliš krátké, až po kolena přistřižené, a pláštíky přizpůsobené tak, aby bylo viděti střevíce; punčochy barevné, hedvábné podvazky pod koleny visící; boty bílé nebo příliš ozdobeně zhotovené, špičaté a dlouhé; rukávy barevné nebo rozstřižené, tak, aby viděti bylo vyšívanou košili* […]"[27]

Jediným, byť jen částečným oděvním atributem kněžské služby, je na portrétu jednoduchý plátěný límec, byť i on má obdobu v soudobé šlechtické módě. Jde totiž o límec zv. *jabot*, který se v církevním prostředí označuje spíše jako *rabat ecclesiastique*.[28] Francouzské termíny jsou příznačné, nikoliv však primárně kvůli silným módním vlivům, převládajícím v tehdejším způsobu oblékání, ale spíše kvůli vlastní kněžské formaci nejpravděpodobněji v prostředí pražského arcibiskupského semináře, kde byla i volnější atmosféra, než v mnohem přísnějším a kázeňsky sešněrovaném jezuitském konviktu u sv. Bartoloměje, kde rovněž studovali diecézní kandidáti kněžského stavu. Pražský kněžský seminář se v čase pražského arcibiskupa Harracha stal totiž pomyslnou protiváhou přísné jezuitské formace. Orientoval se totiž na francouzské reformní ideály představované pařížským seminářem Saint-Sulpice ovlivněný zásadami ženevského biskupa Františka Saleského (1567–1622), Vincenta z Pauly (1581–1660) a Jeana Jacquese Oliera de Verneuil (1608–1657). Vzhledem k volnější atmosféře pražského semináře se však bohoslovci šlechtického původu podřizovali disciplinárním požadavkům s mnohem menší chutí.[29]

Ústecký farář

Dalším zajímavým kněžským portrétem, nadto datovaným rokem 1675, je podobizna tehdejšího faráře v Ústí nad Orlicí Bartoloměje Bulovského (1617?–1679).[30] Jako nadějný žák studoval Bulovský nejprve na jezuitských školách, později do řádu dokonce přímo vstoupil a na pražské Karlově univerzitě studoval filozofii a teologii. Po vysvěcení na kněze působil zřejmě nějaký čas v různých řádových domech – byl např. učitelem a hudebním prefektem na řádové koleji v Jindřichově Hradci. Část jeho života je však dosud zahalena tajemstvím. Zdá se totiž, že z řádu nakonec vystoupil a následně působil na různých místech východních Čech. Bulovský byl farářem Rosicích u Chrasti, dále v Hořicích a v Miletíně (1662–1664), odkud byl přeložen do Chrasti (1664), kde se stal prvním děkanem. V roce 1675 se stal farářem v Ústí nad Orlicí, odkud spravoval i značnou část okolí (mj. Žampach a Písečnou). Ústecký farář Bulovský (Bulowsky) je zřejmě totožný s českým hudebním skladatelem téhož jména, činným v polovině 17. století.[31]

25 | Antonín Podlaha, *Dějiny arcidiecése pražské od konce století XVII. do počátku století XIX. Doba arcibiskupa Jana Josefa hraběte Breunera (1694-1710)*, Praha 1917, s. 165.

26 | *Instructio brevis pro vicariis foraneis ac parochis archi-diocesis Pragensis authoritate edita et promulgata…*, Pragae, Typis Archi-Episcopalibus, in collegio S. Norberti 1697.

27 | Antonín Podlaha, *Dějiny arcidiecése pražské století XIX. Doba arcibiskupa Jana Josefa hraběte Breunera (1694-1710)*, Praha 1917, s. 165.

28 | Col romain et rabat, in: *L´Annuaire pontifical catholique* 1936, s. 656.

29 | Martinek, *Portrétní galerie* (pozn. 22), s. 117.

30 | Olej na plátně, 89,5 × 66 cm, nerestaurováno. Nápis: *„Bartholomaeus Bulowsky An*[n]*o 1675 / Aetatis / suae / 58. / Mort.*[uus] *1679."* – Římskokatolická farnost – děkanství Ústí nad Orlicí.

31 | K totožnosti Bulovského se skladatelem viz stručně Václav Kapsa: Jesuiten komponieren. Bemerkungen zu erhaltenen Kompositionen der böhmischen Jesuiten, in: *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert* (= Acta conventus Bratislavae 26.–29. Septembris 2007), Bratislava 2008, s. 193–208

Obr. 4 **Anonymní malíř, Bartoloměj Bulovský/Bulowsky (1617?–1679) jako farář v Ústí nad Orlicí (1675–1679), 1675, olej na plátně, Římskokatolická farnost – děkanství Ústí nad Orlicí.** Foto: Radek Martinek

Farář Bulovský je na obraze komorního formátu oblečen do vypasovaného kněžského taláru, zřejmě francouzského (tzv. sulpiciánského) typu, ke kterému patřil i výrazný plátěný límec a jednoduché manžety zv. *tacle*. Jde to typické oblečení tehdejšího diecézního kněze, který prošel průpravou prosazovanou v tehdejším pražském arcibiskupském semináři. Bulovský však paradoxně získal kněžskou formaci v konkurenčním jezuitském konviktu u sv. Bartoloměje a sám byl i nějakým čas členem Tovaryšstva. Když však řád opustil, zjevně se přiklonil na „arcibiskupskou" stranu i ve způsobu oblékání. Na mariánskou úctu odkazuje reliéfní medailka, kterou má zavěšenou na krku. Její motiv je však zjevnou spojnicí s jeho jezuitskou minulostí, protože zobrazená Panna Maria Svatohorská odkazuje k poutnímu místu, kterou řád spravoval až do roku 1773. Na hlavě má kněz domácí měkkou pokrývku hlavy – tzv. sarmatskou („orientální") čapku, zvanou též *birettino*.[32]

32 | Též *„pileolus sarmaticus"* – Jan Sedlák, Některá zvláštní ustanovení pražské synody z roku 1605, Časopis katolického duchovenstva XXXI, 1890, s. 183; Josef Tumpach – Antonín Podlaha (eds.), *Český slovník bohovědný* II, Praha 1916, s. 252; Martinek, *Reforma šatů* (pozn. 15), s. 109–110, pozn. 45.

Kutnohorští arciděkani

Zmiňme ještě dva portréty duchovních honosících se čestným titulem arciděkanů tradičně spojeným s hlavou duchovenstva v královském městě Kutná Hora.

Rokem 1677 je přímo označen první z nich, a to portrét Jakuba Ferdinanda Lanškrounského († 1679, arciděkanem od roku 1672)[33] a v polovině 80. let 17. století pak velmi zajímavá podobizna Zachariáše Augustina Klecara z Růžokvětu († 1693, arciděkanem od roku 1682).[34]

Portrétní řadu kutnohorského arciděkanství zahajuje symbolicky podobizna Jakuba Ferdinanda Lanškrounského. Byl totiž prvním arciděkanem potvrzeným pražskou konzistoří, který tak pomyslně zahajuje novou éru náboženské i hospodářské konsolidace v Kutné Hoře. Prvním katolickým arciděkanem byl sice Matouš Appiani Stolička z Milesu († 1626), který byl do města povolán už v roce 1622, ale následující léta vleklého konfliktu Třicetileté války neumožňovala rozvinout duchovní péči ve městě a okolí do patřičné šíře.

Arciděkan Lanškrounský je na portrétu opět zobrazen s vlasy a vousy upravenými „po vojenském způsobu", tedy ryze módním způsobem obvyklým mezi aristokratickými kavalíry. Obdobným způsobem se nechal zachytit i přední český aristokrat těchto let Humprecht Jan Černín z Chuděnic na podobizně Karla Škréty, jež je dnes považován za nejslavnější portrét českého 17. století vůbec.[35] Lanškrounský má sice jako duchovní mnohem prostší plátěný límec bez obruby z italské šité krajky, jeho oděv však v náznaku prozrazuje (i přes výraznou černě obrazu), že nebyl zhotoven jen z prostého černého sukna. Výše postavení duchovní 60. a 70. let 17. století vytvořili pod vlivem soudobé „oficiální" pánské módy jakousi alternativu uzpůsobenou požadovaným církevním mravům (označili bychom ji jako „černý styl").[36] Zřekli se totiž pestré barevnosti ve prospěch černé, nikoliv však mnoha dalších prvků luxusu, jakým byl např. černý hedvábný samet neopakovatelné jemnosti a perleťového lesku, často zdobeného řezaným reliéfním vzorem. Obvyklé bylo tehdy i delikátní zdobení šňůrováním na přední straně a při okrajích rozstřižených rukávů. Tehdy se takovému svrchnímu kabátci říkalo po italském vzoru *zimarra*, církevní variantě pak *romana*.[37] a někteří preláti si ji nechávali šít i z červeného sametu[38], nejběžnější však byla právě její černá varianta, ať už z řezaného sametu, nebo z vlněného vzorovaného damašku.

Po smrti arciděkana Lanškrounského se jeho nástupcem stal Zikmund Hýzrle z Chodů († 1692). Zdá se, že jeho portrét v galerii chybí úmyslně, byť na jiném oválném portrétu mladého muže s produchovnělou tváří je dvouřádkový nápis, který připomíná, že jde o Zikmundův portrét.[39] Na zadní straně však byl před restaurováním zaznamenán nápis jiný, ovšem s mnohem pozdější datací (1719), který podobiznu ztotožňuje s arciděkanem Václavem Jindřichem Erythrei (1681–1756, v úřadu od roku 1722).[40] Co tedy bylo příčinou absence v portrétní řadě, když byl arciděkan tak váženého rodu? Za tím vším je nepochybně skutečnost, že v době morové epidemie, která sužovala Čechy i Kutnou Horu

33 | Olej na plátně, 77 × 57,5 cm, datován 1677. Na zadní straně nápis: *„D.*[ominus] *Jacobus Landscronensis / Arch.* [i] *Diac.*[oni] *Kuttenberg.* [ensi] / *a.*[b] *18. octob.*[ris] *1672*[?] *ante D.*[omini] *Hieserle / Archi: Diaconi."*

34 | Olej na plátně, 150 × 120 cm (odhad). Na zadní straně nápis: *„D.*[ominus] *Zacharias Kleczar / Archidiaconus Kutten*[bergensis] ab 6. septembris 1682 / post d[ominum] Hieserle / Archidiaconum".

35 | Karel Škréta, Humprecht Jan Černín z Chudenic, před 1660?, Národní galerie v Praze (předtím Mělník, sbírka Jiřího Lobkowicze).

36 | Z českých prelátů těchto let se tak nechal portrétovat např. Jan Vilém Libštějnský z Kolovrat, pražský arcibiskup v letech 1667–1668 (Praha, katedrála sv. Víta, sakristie), velmi často olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcorna (např. Telč, zámek, inv. č. T1108, portrét od Martina Lublinského, kolem 1680 – Kroměříž, Arcibiskupský zámek, inv. č. KE 938 aj.).

37 | Martinek, *Reforma šatů* (pozn. 15), s. 109, pozn. 41.

38 | V Itálii byl tento typ obvyklý už v 1. polovině 17. století, viz např. Guido Reni, portrét kardinála Camilla Borghese (pozdějšího papeže Pavla V.), kolem 1605, Řím, šlechtická sbírka.

39 | Při spodním okraji oválného obrazu je nepříliš zřetelný nápis: *„D.*[ominus] *Sigismundus Hiesserle* […] *& 76 Archidiaconus / Kuttenbergensis. J. 1692."*

40 | *„W*[enzel] *E*[rythrei]. *AET*[atis suae] *38 Anno 1719".*

Obr. 5 **Anonymní malíř, Jakub Ferdinand Lanškrounský jako kutnohorský arciděkan (1672–1679), 1677, olej na plátně, Římskokatolická farnost – arciděkanství Kutná Hora.** Foto: Radek Martinek

Obr. 6 **Anonymní malíř, Zachariáš Augustin Klecar z Růžokvětu, kutnohorský arciděkan (1682–1693), jako ctitel mučedníka Jana Nepomuckého (původní stav, nerestaurováno), kolem roku 1685, olej na plátně, Římskokatolická farnost – arciděkanství Kutná Hora.** Foto: Radek Martinek

v roce 1680, z obavy o vlastní život z města jednoduše utekl.[41] To ovšem ostře kontrastovalo s obětavou péčí zdejších jezuitů, kteří pečovali o nakažené morem navzdory obrovským obětem z vlastních řad, mezi nimiž nechyběl ani slavný jezuitský básník Bedřich Bridel (1619–1680).

Velkolepý a ikonograficky opět velmi zajímavý portrét po sobě zanechal i Zachariáš Augustin Klecar z Růžokvětu (1646–1693). Kutnohorským arciděkanem se stal v roce 1682, v době, kdy dovršil 36 let svého života.[42] Jako rodák z Počátek v bezprostřední blízkosti historické česko-moravské zemské hranice měl pro uplatnění v církevní službě ty nejlepší předpoklady. Společně s nadáním a pílí však za jeho společenským úspěchem stál především jeho strýc, rovněž počátecký rodák (a již zmiňovaný) Tomáš Pešina z Čechorodu. Díky jeho vlivu se mu ostatně podařilo získat neméně malebný přídomek „z Růžokvětu". Podobně jako jeho strýc se pokoušel o vlasteneckou literární tvorbu, dochovalo se např. drobné dílko k uctění zemského patrona sv. Víta.[43] Před svým příchodem do Kutné Hory působil jako sakristán pražské katedrály.

Přestože rozměrný portrét není datován, můžeme předpokládat, že nepochybně vznikl v době kolem Klecarova příchodu do Kutné Hory. Zobrazuje totiž muže v plné síle, jak napovídá jeho dobře živená tvář, černé, ještě neprokvetlé vlasy a pronikavý pohled. Obrazová kompozice i oděv zobrazeného jsou v podstatě totožné jako na již zmíněném starším portrétu vysokomýtského děkana Raka. Kabátec sice nemá prostřihávané rukávy, ale jen proto, že se změnila móda. Z krátkých rozepnutých

41 | Martin Svatoš, Jezuitské literrae annuae a jejich podání náboženského života v Kutné Hoře v morovém roce 1680, in: Vojtech Vaněk – Jiří K. Kroupa (eds.), *Kutná Hora v době baroka* (= Antiqua Cuthna 1), Praha 2005, s. 177; Eduard Maur, Úvahy o moru 1680 v Kutné Hoře a okolí, in: ibidem, s. 120.

42 | Marie Ryantová, Arciděkan Zachariáš Augustin Klecar z Růžokvětu – zajímavá osobnost barokní Kutné Hory, *Seminář a jeho hosté II. Sborník k nedožitým narozeninám Doc. PhDr. Rostislava Nového* (Documenta Pragensia XXIII), Praha 2004, s. 163–174.

43 | *Igenius adolescens. Zwedený Mládenec Swatý Wjt Dwanáctilétý Mučedlnjk, Patron česky. Gehožto vctjti chtěl Při Swátku Weyročnj Slawnosti Měsýce Czerwna dne 15. Zacharyáš Augustýn Kletzar z Růžokwětu, Philos. Mag. SS. Theol. Baccal. Formatus, Hlawnjho Královského Kostela na Hradě Pražském v téhož S° Wjta Sacristian.* […] Wytisstěný w Praze v Giřjho Czernocha, Léta 1677.

kabátových rukávů vystupuje ruka v barevně kontrastní, nepochybně hedvábné košili s úzkými rukávy zakončenými krajkovou manžetou. I on má vlasy spadající na ramena a tenounký kavalírský knírek, který se společně s dalšími výstřelky duchovních nedařilo reformě naladěným biskupům (jako byl opět již zmíněný arcibiskup Breuner) vymýtit. Zajímavostí je nepochybně přítomnost malovaného obrázku s postavou Jana Nepomuckého v charakteristickém odění kanovníka. Jeho rostoucí kult zakusil Klecar doslova na „vlastní kůži", protože byl tehdy sakristánem pražského dómu. Jde o důležitý doklad rostoucí úcty k mučedníku zpovědního tajemství téměř půlstoletí před jeho oficiálním blahořečením (1721) a svatořečením (1729). Klecar přesídlil z Prahy do svého nového působiště ve chvíli, kdy byla na Karlově mostě, na místě starší dřevěné sochy, vztyčena patrně nejznámější Nepomukova socha vůbec (1683), kterou podle předlohy vídeňského sochaře Matyáše Rauchmillera (1645–1686) zhotovil Jan Brokoff (1652–1718). Na Nepomukově obrázku v Klecarových rukou je nápis oslovující budoucího světce parafrází starozákonního Jákobova výroku (Gn 32, 27b), kterým vymohl požehnání na andělovi, s nímž předtím zápolil (*„Non dimittam te, nisi benedixeris mihi* […]", tj. *„Nepustím tě, dokud mi nepožehnáš* […]")[44]

Ztráta paměti

Přes relativně četné zastoupení portrétů nižšího duchovenstva v kontinuálně utvářených církevních sbírkách je jejich bližší studium stále na okraji historického zájmu, byť v posledních letech se již některé soubory své pozornosti dočkaly, např. některé portrétní galerie opatské[45] či děkanské[46], při studiu dochází často k zajímavým objevům a uměleckým atribucím.[47] Bohužel stejně pokulhává i patřičná památková ochrana, která dnes eviduje spíš jen ojedinělá díla těch nejznámějších církevních osobností nebo ta přesahující obvyklý umělecký průměr. Ani mezi církevními správci není situace lepší. Velké ztráty byly zaznamenány ještě během 90. let 20. století, ať už krádežemi nebo nelegálními prodeji do světských rukou.[48] Výzkum ztěžuje i nedostatečná identifikace zobrazovaných postav, které jsou jen málokdy značeny a stejně tak i nedostatek přístupných archivních fondů, které by identifikaci napomohly. Objevy však čekají na badatele i ve sbírkách regionálních muzeí, kde portrétům duchovních nebyla v minulosti věnována pozornost i z ideologických důvodů. Přesto si tato umělecká díla hlubší studium a poznání zaslouží, protože významným způsobem pomáhají poodkrývat neznámé stránky místních dějin, které osoba kněze v minulosti ovlivňovala nejvíce.[49]

44 | Celý nápis: *„Sancte Ioannus Nepomucene / Non dimittam te, nisi benedixeris / mihi, ut non Confundar in / hac et in altera vita"* (volně: *„Nepustím tě, dokud mi nepožehnáš, abych nebyl zahanben nyní ani v budoucím životě."*).

45 | Daniela Vokolková, Portrétní galerie želivských opatů: barokní obraz dějin kláštera. Věnováno památce opata Víta Tajovského zesnulého 11. 12. 1999 v jubilejním roce 850. výročí příchodu premonstrátů do Želiva, *Zprávy památkové péče* 60, 2000, s. 71–77.

46 | Vladimír Přibyl, Portrétní galerie duchovních na Slánsku, in: *Posel z Budče. Almanach poutníků na staroslavnou Budeč* 17, 2000, s. 44–54.

47 | Např. Petr Arijčuk, K zakázkám Johanna Wenzela Bergla pro rodný Dvůr Králové nad Labem, *Opuscula historiae atrium*, roč. 62, č. 2 (2013), s. 168–179.

48 | Významnou ztrátou pro východní Čechy bylo odcizení portrétu faráře Ignáce Xavera Ročka (1725–1791), faráře v Bohdanči (dnes Lázně Bohdaneč) s nádherným náčrtem plánů nového kostela a fary, které drží v rukou (nezvěstné asi od roku 2000), podobně byl odcizen jediný barokní portrét (z 18. století) z farnosti Sloupnice u Litomyšle (jméno faráře je zatím neznámé).

49 | Autor se v řadě svých studií (některé citovány výše) věnuje analýze oděvní disciplíny katolického kněžstva a jejich interpretaci.

SUMMARY

FORGOTTEN MEMORY. THE OLDEST PORTRAITS OF PRIESTS IN THE EASTERN BOHEMIA

In 1663, a book called *Prodromus Moravographiae* was published in the town of Litomyšl. It was written by dean Tomáš Pešina (1629–1980, he held the position in Litomyšl between 1657 and 1666) who later became a famous writer of historical texts and also a canon at the St. Vitus cathedral in Prague. His emphasis on patriotism influenced many churchmen of that period. That is undoubtedly the reason why his portrait became the "cornerstone" of the deanery's gallery of Litomyšl. It was based on his portrait from another book written by him, *Mars Moravicus*. A simple collar points to strict Jesuit formation. A cross on his neck marks his high position in church. In the graphic piece, the cross hangs from a ribbon, while in the portrait from a chain. Pešina had been granted the title of the bishop of Samandria (today Smeredevo near Belgrade in Serbia). The position was vacant because the territory was under Turkish rule. The so called Hungarian bishops are a kind of historical curiosity as they were appointed by the emperor and only rarely confirmed by the pope. We do not know whether Pešina was eventually ordained a bishop by the church.

The probably oldest preserved portrait of a priest in eastern Bohemia is from 1666 and depicts Jan Václav Rak († 1691), dean in the town of Vysoké Mýto. He is wearing clothes which look more like clothes of an aristocrat than a churchman: a fashionable coat, silk shirt, and hair and beard styled in the "army manner" (which was in contrast to the church standards of the time). The portrait of Bartoloměj Bulovský (1617?–1679), the parish priest in the town of Ústí nad Orlicí, dated 1675, is also very interesting from the point of view of iconography. Bulovský was originally a Jesuit, but later left the order and worked as a parish priest in eastern Bohemia. His attire suppresses typical Jesuit elements (collar), although he is wearing a small Virgin Mary medallion from Svatá Hora, a pilgrimage place administered by the Jesuit order. His "oriental cap for home use" (*pileus sarmaticus*) is quite interesting. This Bulovský is probably identical with a Jesuit composer of the same name.

Two portraits of priests dating to the 17th century have been preserved in the royal town of Kutná Hora. The first in the set of portraits of the local archdeaconry is that of Jakub Ferdinand Lanškrounský († 1679). His hair and beard are also styled in the "army manner". Senior clerics of the period did wear black clothes but they were made of luxury materials (velvet, damask). A spectacular, and again very interesting in terms of iconography, portrait then depicts Zachariáš Augustin Klecar of Růžokvět (1646–1693), Tomáš Pešina's nephew. He is captured in a similar way as dean Rak of Vysoké Mýto. He is holding an interesting little picture in his hands – the archdean was a devotee of John of Nepomuk who did not become a saint until 1729. The portraits of priests do not excel in quality, but they capture people who significantly shaped the Czech milieu. They are also a surprisingly interesting testimony of the fashion of the period and point to the spiritual formation of the portrayed person (Jesuit mode versus that favoured by archbishoprics).

Transparentní rentoaláž malířských děl na plátně. Historie, materiály, metody[1]

Dominika Medová, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

KLÍČOVÁ SLOVA
závěsný obraz – olejomalba – transparentní rentoaláž – polyamidová tkanina – polyesterová tkanina – Glass-fiber – hedvábná krepelina – BEVA 371 – BEVA 371 b – BEVA 371 Film – Plextol B 500

KEY WORDS
oil painting – transparent lining – polyamide fabric – polyester fabric – Glass-fiber – silk crepeline – BEVA 371 – BEVA 371 b – BEVA 371 Film – Plextol B 500

TRANSPARENT LINING OF PAINTINGS ON CANVAS. HISTORY, MATERIALS, METHODS

The article is based on the theoretical part of a diploma thesis written at the Faculty of Restoration in Litomyšl in 2020. The choice of transparent lining as a topic stems from the practical application of this method on the *Marie Konstancie* painting as described in the thesis. Based on the author's research of literature, the text aims at presenting available articles and other texts, including expert research texts, dealing with transparent lining as a restoration method, used materials and their properties. Texts published so far in the Czech Republic have not approached the topic in its complexity. The presented findings should be considered an initial probe into this fairly complicated issue rather than a comprehensive study.

The article describes a specific type of lining of paintings on canvas where it is desirable to preserve the reverse side legible. It is the method of transparent lining which only emerges in the 20th century, especially in the second half, when speedy developments can be witnessed in connection to the ever wider number transparent materials, fabrics and adhesives. The article presents several combinations of fabrics and adhesives in use, procedures and ways of their application, and concludes with the description of transparent lining with silk crepeline and the *BEVA 371 Film* adhesive of a seventeenth-century Baroque painting featuring an inscription on the reverse side.

1 | Dominika Medová, *Komplexní restaurování dvou barokních olejomaleb na plátně ze sbírek zámku Jaroměřice nad Rokytnou a transparentní rentoaláž malířských děl na plátně, historie, materiály, metody* (diplomní práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2020.

ÚVOD

Transparentní rentoaláž je specifickým typem rentoaláže[2], která zajišťuje čitelnost rubové strany díla i po jeho celoplošném podlepení novou podložkou. Je vhodná pro poškozená díla nesoucí na rubu nápisy, náčrtky, přípisy či dokonce malbu. O takto využité rubové straně díla lze hovořit jako o *„negativním díle"*, které může být zdrojem informací o provenienci díla, autorství či doby jeho vzniku.[3] Je-li podložka díla tak poškozená, že je nutné ji celoplošně zpevnit, nabízí transparentní rentoaláž řešení, protože klasická rentoaláž by cenné záznamy na rubu zcela zakryla.

Téma transparentní rentoaláže jsem si vybrala v souvislosti s praktickou částí diplomové práce, která je popsána v závěru článku. Jednalo se o restaurování barokního portrétu, který na rubové straně nesl nápis označující zobrazenou dámu. Zabývala jsem se proto možnostmi, jak docílit celoplošného zpevnění poškozeného plátna a zároveň nepřipravit badatele o možnost studovat nápisy na rubu v originále.

Uvedené poznatky vycházejí především ze zahraničních článků a publikací, protože se jedná o úzkou specializaci rentoaláže, která není příliš častým zákrokem v české restaurátorské praxi. Článek zahrnuje nejčastější materiály, se kterými jsem se při rešerši literatury setkala. Nejedná se o ucelený soubor zdrojů, ale spíše o vstupní průzkum, jehož cílem bylo téma přiblížit a usnadnit další studium.[4]

Následuje stručný výčet pojmů, které mohou pomoci při studiu zahraniční literatury. Rentoaláž či dublování jsou označovány v angličtině jako ***„lining"***, ***„relining"***,[5] francouzsky ***„rentoilage"***[6] nebo ve tvaru ***„réentoilage"***,[7] dále i ***„doubler"*** či ***„doublage"***[8], německy ***„füttern"***, ***„unterlegen"*** nebo také ***„doublieren"***, nizozemsky ***„doubleren"***, dánsky ***„dublere"***, švédsky ***„dubblering"***[9], v italštině ***„foderatura"***[10] nebo ***„rintelaggio"***[11] a ve španělštině ***„entelado"***, ***„reentelado"*** a ***„forrado"***[12]. Pojmy příslušné přímo pro transparentní rentoaláž jsou v angličtině ***„transparent lining"***, španělštině ***„refuerzos transparentesi"***, italštině ***„foderature transparenti"***. Transparentní tkanina je anglicky označována jako ***„transparent fabric"*** případně ***„transparent tissue"***, německy ***„Das Stützgewebe"***, španělsky ***„entelados transparentes"***, ***„forracionesnes transparentes"*** či ***„imperceptible entelado"***.

2 | Jde o celoplošné podlepení obrazu včetně původního plátna na novou plátěnou podložku za součinnosti tlaku, tepla, vlhkosti. Bohuslav Slánský, *Technika malby II. díl: Průzkum a restaurování obrazů*, Praha – Litomyšl 2003, s. 173.

3 | Susana Martín Rey – Castell María Augustí, Aplicabilidad de entelados transparentes en pintura sobrelienzo: propiedadesfísicas y morfología de estetipo de refuerzos, in: *Investigación en conservación y restauración: II Congresodel Grupo Españoldel IIC*, Barcelona 2005, s. 4, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3137785, vyhledáno 21. 4. 2020.

4 | Ucelenějším pojednáním o tématu může být disertační práce: Susana Martín Rey, *Investigación en el campo de las técnicas de reentelado conducente a la obtención de forraciones transparentes en pintura sobre lienzo: historia, materiales y métodos* (disertační práce), Universitat Politècnica de València, [València] 2004, https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=215880, vyhledáno 20. 6. 2020.

5 | *Manual on the Conservation of Paintings*, [London] 1997, s. 212.

6 | Cecil Andersen-Krarup, *Lining, Relining and The Concept of Univocity, e-Conservation, The online magazine* 23, 2012, s. 50–51, https://www.researchgate.net/publication/268332829, vyhledáno 16. 4. 2020.

7 | *Restauratoren-Fachwörterbuch: Deutsch, English, Français, Italiano, Español*, München 2013, s. 148.

8 | Néstor Barrio – Fernando Marte, Estudiomaterial de la obra Chacareros de Antonio Berni: Problmáticas de unsoporteatípico, *Ge-Conservation*, 2010, September, s. 249, https://www.researchgate.net/publication/277832482, vyhledáno 22. 4. 2020.

9 | Andersen-Krarup (pozn. 6), s. 50.

10 | Ibidem, s. 50–51.

11 | *Restauratoren-Fachwörterbuch* (pozn. 7), s. 148.

12 | Ignacio Bermeja Gigorro, *Tratamientos estructurales de refuerzo de soporte de pintura de caballete sobre lienzo* (kvalifikační práce), Escuela superior de restoration y conservation de bienes culturales, [Madrid] 2013/2014, https://www.academia.edu/30291485/Tratamientos_de_refuerzo_estructural_de_pintura_sobre_lienzo, vyhledáno 22. 4. 2020, s. 9.

Tab. 1 **Cizojazyčný slovník**[13]

Česky	Anglicky	Německy	Francouzsky	Italsky	Španělsky
Plátno / textilní podložka	canvas	Leinwand (f) / textile Bildträger (m)	toile (f)	tela (f)	tela (f) / soporte textil (m)
Podlepení, dubláž, rentoaláž	lining	Futter (n)	doublure	fodera (f)	forro (m)
Nízkotlaký stůl	low pressure table	Niederdrucktisch (m)	table á basse pression (f)	tavola a bassa pressione (f)	mesa de baja presión (f)
Vyztužení v ploše, podlepení / podlepení díla po obvodu pomocí pruhů plátna	marouflage / strip lining	Marouflage (f) / Leinwandanstückung	marouflage (m) / complément en toile (m)	ritelatura (f) / integrazione di tela (f)	entelado
Podlepit, laminovat, upevnit	mount	kaschieren	stratifier	rivestire	forrar
Podlepení, laminace, upevnění	mounting	Kaschierung (f)	doublage (m)	rivestimento (m)	forrado (m)
Posílení, vyztužení	reinforce	verstärken	renforcer	rinforzare	rinforzare
Dublovat, podlepovat, provést rentoaláž	reline	doublieren	réentoiler*	rinterlare	reentelar
Rentoaláž, podlepení novým plátnem	relining	Doublierung (f)	réentoilage (m)	rintelaggio (m)	reentelado (m)
Plátno sloužící k podlepení, k rentoaláži	relining canvas	Doublierleinwand (f)	toile pour le doublage (f)	tela per rintelatura (f)	tela de reentelado (f)
Textilie	textile	Textil (n)	tissu (m)	tessile (m)	textil (m)
Transparentní	transparent	transparent / durchsichtig	transparent	transparente	transparente
Vakuová obálka (s vnitřním podtlakem, odsátým vzduchem)	vacuu envelope	Vakuumhülle (f)	emballage sous vide (m)	confezione sottovuoto (f)	cámara de vacío (f)
Vyhřívaný nízkotlaký stůl	vacuum hot table	Heiztisch (m)	table chauffante (f)	tavola calda (f)	mesa calliente (f)

(m) = masculinum, (n) = neutrum, (f) = fenininum

* synonyma: doublage, dupliquer, redounable, ligne[14]

13 | *Restauratoren-Fachwörterbuch* (pozn. 7).

14 | Barrio – Marte (pozn. 8), s. 253.

VÝVOJ TRANSPARENTNÍ RENTOALÁŽE

Započátku restaurátorské praxe nebyly údaje na rubové straně děl nijak zvlášť dokumentovány. Výjimečně byly před rentoaláží vyfotografovány nebo přepsány na rub nového plátna.[15] Ojediněle byla využita metoda, kdy byl v místě nápisu do dublovacího plátna vyříznut otvor. Nicméně takový zásah mohl později působit nerovnoměrné pnutí a následnou deformaci podložky díla v místě vyříznutého otvoru. Těmto důsledkům lze částečně předejít vsunutím průhledné polyesterové fólie do vyříznutého místa. Avšak pro nápisy zaujímající větší část rubové strany nebylo možné tuto metodu používat.[16]

Vývoj transparentní rentoaláže se velmi urychlil díky vynálezu vyhřívaného (později nízkotlakého) stolu, zajišťujícího rovnoměrnou aktivaci adheziva působením tepla,[17] dále pak i rozvojem výroby a průzkumu transparentních textilií[18] a nových syntetických adheziv.

Mezi první použité materiály pro transparentní rentoaláž patří polyesterová folie (Rudolf E. Straub, 1958) s využitím nízkotlakého stolu.[19] Další významná tkanina *Glass-fiber* (tkanina ze skelných vláken) byla prezentována v roce 1961 a představil ji Alain G. Boissonnas jako netransparentní tkaninu, která po prosycení voskopryskyřičnou směsí zprůhlední (na základě obdobných indexů lomu).[20] Dále byly zkoumány například podložky z polymetyl-metakrylátu, stylonového šifonu a objevovaly se i příklady s pevnými podložkami jako s fólií *Mylar* (*Melinex*), či polyvinyl-fluoridovou fólií *Tedlar* a fólií *Kynar*.[21] Berger později metodu s použitím pevných transparentních podložek nedoporučoval z důvodu odlišného pnutí mezi dílem na plátně a pevnou podložkou.[22]

V 70. letech byla tkanina *Glass-fiber* používána s adhezivem *BEVA 371*,[23] ale postupně byla nahrazována polyesterovými tkaninami,[24] např. *Stabiltex* a *PeCap*, a to v kombinaci s adhezivem *BEVA 371*[25] nebo pro rentoaláž za studena s adhezivem *Plextol B500*.[26] Adhezivum *Plextol B 500* bylo využito také pro rentoaláž s přírodním materiálem, hedvábnou krepelinou (viz níže).[27] V Čechách byla například v 90. letech uplatněna při restaurování rozměrné malby na plátně kombinace *tylu* ze syntetických vláken lepeného pomocí želatiny. Pro lokální použití, jako bylo scelení trhlin, byla vybrána tkanina ze skelných vláken (značky *Tissa)* zatavená polyamidovým práškem.[28] V současnosti je také často zastoupeným adhezivem pro transparentní rentoaláž *BEVA 371 Film*[29] a mezi používané tkaniny patří vedle polyesterových také polyamidové.

MATERIÁLY POUŽÍVANÉ V PRAXI

Tkaniny

Při výběru tkaniny pro transparentní rentoaláž je dobré zvážit vlastnosti, jako jsou odolnost vůči biologickému napadení, stálost na světle, stabilita vůči chemikáliím, navlhavost, mechanické vlastnosti (pevnost v tahu, houževnatost, tažnost) a výsledná transparentnost po zásahu.[30]

15 | Martín Rey (pozn. 4), abstrakt.

16 | Jadwiga Wyszyńska, Metody dublowania w procesie konserwacji malowideł sztalugowych na płótnie, *Studia i materiały Wydziału konserwacji i restauracji dziełsztuki ASP w Krakowie* 7, Kraków 2005, s. 110–113.

17 | *Manual on the Conservation* (pozn. 5), s. 221.

18 | Martín Rey (pozn. 4), abstrakt.

19 | Wyszyńska (pozn. 16), s. 110–113.

20 | Alain Boissonnas, Relining with Glass-Fiber Fabric, *Studies in Conservation*, 1961, č. 6(1), https://doi.org/10.1179/sic.1961.005, vyhledáno 24. 3. 2020, s. 26–30.

21 | Wyszyńska (pozn.16), s. 110–113.

22 | Gustav A. Berger – H. William Russell, *Conservation of Paintings: Research and Innovations*, London 2009, s. 177.

23 | Ibidem, s. 18.

24 | Ibidem, s. 59.

25 | Ibidem, s. 178.

26 | Søren Bernsted, Transparent Cold-Lining of a Transparent Painting, Structural Restoration of Paintings Canvas, in: *10th Triennial Meeting*, Washington, D. C., USA, 1993, https://archive.org/details/gri_33125011598790/page/n133/mode/, vyhledáno 29. 2. 2020, s. 118–121.

27 | Sabine Cotte, An Evaluation of the Role of Semi-Transparent Relining in the Conservation of Thangka Paintings, *Studies in Conservation*, 2007, č. 52, https://doi.org/10.1179/sic.2007.52.1.2, vyhledáno 26. 3. 2020.

28 | Jindřiška Drozerová – Petr Kadlec, Restaurování obrazu Boj Pražanů se Švédy na Karlově mostě 1648 v Zrcadlovém bludišti na Petříně, in: *Fórum pro konzervátory-restaurátory 2019*, č. 9, Brno 2019, s. 149–150.

29 | Barrio – Marte (pozn. 8), s. 250.

30 | Transparentní tkanina někdy nemusí být dokonale průhledná, ale stačí se pouze přiblížit odstínu podobnému originální barevnosti podložky díla a nápisy na rubu díla zůstanou čitelné. Berger – Russell (pozn. 22), s. 179.

Tab. 2 **Vlastnosti materiálů za standardních podmínek**[31]

Vlastnost	lněné plátno	polyesterová tkanina	polyamidová tkanina	Tkanina Glass-fiber	hedvábná krepelina
Navlhavost	12%	6%	1,5–3%	~ 0%	10%
Houževnatost	2–7 g/den	4–6 g/den	3–6 g/den	–	3–5 g/den
Pevnost v tahu	18 N/tex	1–4 N/tex	3 N/tex	–	7,3 N/tex
Tažnost	3%	12–50%	25–65%	–	13–31%

Mezi četněji zastoupené syntetické podložky pro transparentní rentoaláž patří v současnosti polyesterové a polyamidové tkaniny a tkaniny ze skelných vláken (*Glass-fiber*). Z přírodních materiálů je uváděna hedvábná krepelina. Následuje jejich výčet a stručná charakteristika.

Tkaniny ze skelných vláken (Glass-fiber)

Glass-fiber je tkanina tvořená umělými vlákny vyrobenými ze skla. Tkaniny ze skelných vláken samy o sobě nejsou průhledné, ale po prosycení vhodným adhezivem, například voskopryskyřičnou směsí či adhezivem *BEVA 371*, oba materiály zprůhlední. Dojde k tomu díky vyplnění vzduchových bublin (v prostorách tkaniny) adhezivem s podobným indexem lomu.[32]

Glass-fiber se vyznačuje vysokou pevností v tahu a rozměrovou stabilitou a nereaguje na změny vlhkosti. Výhodou je také stabilita vůči rozpouštědlům a chemikáliím a stálost na světle. Biologické napadení ji nemůže poškodit. Tkanina neobsahuje uzlíky, které by před rentoaláží bylo nutné ztenčovat oproti rentoaláži na lněné plátno.[33] Nevýhodou tkaniny *Glass-fiber* je, že se těžko přizpůsobuje vydutím v podložce díla a její vzhled neodpovídá originálnímu plátnu. Dále práce s *Glass-fiber* vyžaduje praktickou zkušenost, aby bylo docíleno toho, že mezi originálním plátnem a novým dublovacím plátnem nezůstanou uchycené vzduchové bubliny představující neprůhledné body či zkreslení na rubu díla.[34] Tkanina *Glass-fiber* je citlivá na tření, které vzniká například v místech drážky rámu.[35]

Polyesterové tkaniny

Polyesterové tkaniny se vyznačují vysokou pevností, velmi dobrou transparentností, rozměrovou stabilitou a houževnatostí a jsou vysoce rezistentní vůči rozpouštědlům a chemikáliím.[36] V restaurátorské praxi byly používány různé produkty, níže jsou uvedeny nejčastěji zastoupené v dohledané literatuře.

Tkanina ***PeCap*** (monofilament)[37] je asi 50krát odolnější než běžné plátno.[38] Využívá se nejčastěji pro rentoaláž a strip-lining.[39] Díky své bílé barvě se hodí pro podkládání děl na podložkách světlé barvy s podobnou vazbou a s kontrastním nápisem na rubové straně.

31 | Zdeňka Bartošková-Pitronová, *Stárnutí textilií vlivem teploty* (diplomová práce), Technická univerzita v Liberci, Fakulta textilní, Liberec 2016, https://dspace.tul.cz/, vyhledáno 21. 4. 2020, s. 70–80.

32 | Eva Šimůnková – Tatjana Bayerová, *Pigmenty*, Praha 2014, s. 13. Boissonnas (pozn. 20), s. 26.

33 | Boissonnas (pozn. 20), s. 26.

34 | Mayer popisuje tuto problematiku v publikaci Ralph Mayer, *The artist´s handbook of materials and techniques*, New York 1963. Nicolaus Knut – Christine Westphal, *The Restauration [i.e. Restoration] of Paintings*, Cologne 1999, s. 134–135.

35 | Boissonnas (pozn. 20), s. 26.

36 | Josef Ježek (ed.), Zpracování polyesterových vláken, Praha 1969. Řada textilní lit. Technická minima textilního prům.; Sv. 34 (citováno podle: Zdeňka Bartošková-Pitronová (pozn. 31), s. 36); Bernsted (pozn. 26), s. 118.

37 | Syntetické tkaniny jsou tvořeny z jednovlákenných nití a z vícevlákenných nití. Pojem jednovlákenný (monofilament) znamená, že každá nit byla vytvořena z jednoho vlákna, zatímco pojem vícevlákenný (polyfilament/multifilament) představuje několik tenkých vláken stočených do nitě. Bernsted (pozn. 26), s. 118.

38 | Vyráběné firmou *Zurich Bolting Cloth Mfg. Co. Ldt. Rueschlikon, Switzerland*, a dodávané firmou *Tetco, Inc., Precision Woven Screening Media, 333 South Highland Ave., Briarcliff Manor, New York, 10510, USA*. Berger – Russell (pozn. 22), s. 175–176.

39 | Joyce Hill Stoner – Rebecca Anne Rushfield, *The Conservation of Easel Paintings*, New York 2012, s. 409; *PeCap*, výrobek značky *TALAS*.

Stabiltex (multifilament) je velmi jemná a pevná tkanina, která byla vyráběna v sedmi odstínech, proto byla vhodná pro podlepování textilního materiálu různých barev. Vyznačuje se čirostí, lehkostí a otevřenou vazbou.[40] Protože je tkanina *Stabiltex* velmi jemná, musí být před použitím mírně vypnutá. Toho lze docílit také pomocí pásek přímo na nízkotlakém stole.[41] Často byla tkanina *Stabiltex* používána jako alternativa k hedvábné krepelině. Její výroba byla však v roce 2004 zastavena.[42]

Jako alternativa na trhu se objevila tkanina ***Polymon***[43] (monofilament), která je odolná vůči oxidačním činidlům, není ovlivňována ultrafialovým zářením, velmi dobře odolává působení bakterií a vyznačuje se nízkou absorpcí vlhkosti.[44]

Vlastnostem tkanin *Polymon* a *Stabiltex* se věnoval S. Bernsted. Výsledky jeho pozorování ukázaly, že jednovlákenná tkanina *Polymon* vykazovala při transparentní rentoaláži lepší transparentnost než vícevlákenná tkanina *Stabiltex*. Důvodem je fakt, že u vícevlákenných nití tkaniny *Stabiltex* se mohou v prostorách mezi stočenými vlákny nití vytvořit vzduchové bublinky, které transparentnost snižují. Další výhodou tkaniny *Polymon* je její o něco vyšší tuhost oproti tkanině *Stabiltex*, takže snáz zamezí deformacím podložky dublovaného díla.[45]

Tetex TR (multifilament) je polyesterová tkanina plátnové vazby z vícevlákenných nití se zákrutem vlevo a směrem zakroucení do písmene „S".[46] Tkanina *Tetex TR* byla používána po zastavení výroby tkaniny *Stabiltex*, ale v roce 2009 byla její výroba také ukončena.[47] Pro nahrazení tkaniny *Tetex TR* v restaurování byl v roce 2018 proveden výzkum, kde byly hodnoceny vlastnosti čtyř dostupných tkanin (polyamidová tkanina, polyesterová organza, polyesterová gáza a přírodní hedvábná krepelina). Podle výzkumu dosáhly dobrých výsledků pouze dvě tkaniny, přírodní hedvábná krepelina a polyesterová gáza.[48]

Dalším podobným produktem na trhu byla transparentní polyesterová tkanina ***Terytex***, která byla v praxi aplikována například s adhezivem *BEVA 371 Film*.[49]

Polyesterová gáza (monofilament) se zákrutem do písmene „Z",[50] *100%* polyester,[51] s gramáží 80 g / m^2 a dostavou 58 × 60 vláken / cm^2. Je chemicky a rozměrově stabilní a snadno dostupná. Její výhodou je také dobrá přizpůsobivost změnám rozměrů podložky ve spojení se lněným plátnem.[52]

Polyamidové tkaniny
Polyamidová tkanina (100% polyamid) o hmotnosti 65 g/m^2 má vynikající průhlednost, což se ukázalo při transparentní rentoaláži s polyamidovou tkaninou a s adhezivem *BEVA 371 Film* na dvou středně velkých obrazech (viz níže).[53] Nevýhodou polyamidových tkanin je, že časem výrazně mění barevnost.[54]

Hedvábná krepelina přírodní
Přírodní hedvábná krepelina (multifilament) se směrem zakroucení vláken doleva (směr kroucení do písmene „S")[55] představuje velmi lehký materiál, dostupný v různých texturách a hmotnostech[56] (obvykle s gramáží 10 g/m^2 a dostavou 36 × 26 vláken / cm^2).[57] Tato tkanina, 100% přírodní hedvábná krepelina bez klížení či barvení, je z chemického hlediska tvořena 73 % fibroinu, 25 % sericinu, dále 2 % minerálních látek, barvivem a voskem.[58] Z proteinové podstaty hedvábí vychází jeho chemická nestabilita a tedy i jeho náchylnost k fotodegradaci. Výhodou je dobrá přizpůsobivost podložce díla ze lněného plátna.[59]

Hedvábná krepelina je jedním z nejpoužívanějších tkanin pro konzervování textilu. Používá se především pro lokální vyztužení poškozené oblasti tkaniny.[60] Obecně jsou pro celoplošnou rentoaláž často preferovány syntetické materiály, protože se s nimi lépe manipuluje, jsou odolnější vůči tvorbě trhlin, z hlediska materiálu jsou stabilnější a mají vyšší pevnost v tahu oproti hedvábné krepelině.[61] Nevýhodou syntetických tkanin je jejich navlhavost, která je odlišná od navlhavosti původní podložky díla, např. ze lněného plátna. Hedvábí má oproti tomu navlhavost podobnější. Jsou také případy, kdy je upřednostňován přírodní materiál před syntetickým pro bližší příbuznost materiálové podstatě díla.[62]

Adheziva

Zastoupení níže uvedených adheziv rovněž vychází z jejich častého využití v praxi. Neznamená to ale, že by se nepoužívaly jiné materiály, nebo že by se jiné materiály použít nedaly.

Jak již bylo zmíněno výše, v rámci vývoje používání transparentních textilií, byla jako jedna z prvních adheziv použita **voskopryskyřičná směs**, která v kombinaci s tkaninou *Glass-fiber* vytvořila průhledný komplex. Boissonnas k tomuto účelu doporučuje kombinaci voskopryskyřičné směsi s mikrokrystalickým voskem.[63]

Později se daleko více rozšířilo použití syntetických adheziv, a to na bázi ethylen-vinylacetátu, tj. ***BEVA 371***, ***BEVA 371 b***, ***BEVA 371 b Film***[64], ***Lascaux 375***[65] nebo na bázi akrylátových disperzí řady ***Plextol*** (***Plextol B 500***) pro rentoaláž za studena. Zmíněná adheziva patří mezi často používané v současné restaurátorské praxi.

Adhezivum ***BEVA 371*** představuje ethylen-vinyl acetátový kopolymer s ketonovou pryskyřici *Laropal* K 80, parafinem, *Cellolyn 21*, změkčovadly (1 %), toluenem a benzinem.[66] Jedná se o pevnou průhlednou látku s možností široké škály viskozit. Při nízkých teplotách není lepkavá, ale velmi lepí při teplotách blížících se 70 °C. Po zaschnutí ji lze opět aktivovat teplem s minimálním působením tlaku.[67]

BEVA 371 b vznikla po zastavení výroby pryskyřice *Laropal* K 80 v roce 2010, takže adhezivum *BEVA 371* začalo být vyráběno s jinou ketonovou pryskyřicí, a to pod názvem *BEVA 371 b*. *Toto adhezivum* je mírně žlutější než původní *BEVA 371*, protože nová ketonová pryskyřice má o něco žlutější odstín. Vlastnosti adheziva jsou obdobné jako u *BEVA 371*.[68] Stejně tak adhezivum ***Lascaux Heat-Seal Adhesive 375*** je považováno za ekvivalentní produkt k *BEVA 371*.[69]

40 | Sheila Landi, *The Textile Conservator's Manual*, London 2011, s. 187; Berger – Russell (pozn. 22), s. 175–176.

41 | Berger – Russell (pozn. 22), s. 178.

42 | *Stabiltex* – produkt firmy *Swiss Silk Bolting Cloth Manufacturing Co, Schweizerische Seidengazfabric AG Zurich*. Landi (pozn. 40), s. 187. Stabiltex, *CAMEO: Conservation and Art Materials Encyklopedia online*, http://cameo.mfa.org/wiki/Stabiltex, vyhledáno 25. 5. 2020; produkce byla přerušena. Berger – Russell (pozn. 22), s. 175–176.

43 | Výrobce: *Schweizerische Seidengazefabrik AG Zürich, Grütlistrasse 68, Postfach, CH-8027 Zürich 2, Switzerland*. Bernsted (pozn. 26), s. 118.

44 | Landi (pozn. 40); Bernsted (pozn. 26), s. 118.

45 | Bernsted (pozn. 26), s. 118.

46 | Daniel Martín – Alicia Sánchez Ortiz, Study on alternative textiles to Tetex TR for use as reinforcement material in the restoration of paintings on canvas support: first results, *Conservar Património* 34, Madrid 2018, https://doi.org/10.14568/cp2018045, vyhledáno 10. 6. 2020, s. 7.

47 | Stabiltex, *CAMEO: Conservation and Art Materials Encyklopedia online*, http://cameo.mfa.org/wiki/Stabiltex, vyhledáno 25. 5. 2020.

48 | Zkoušky byly prováděny na vzorcích pro lokální scelování trhlin v podložce díla, nikoli pro celoplošné podlepení, výsledky výzkumu však mohou nasměrovat při výběru tkaniny pro transparentní rentoaláž. Zajímavé je, že *polyesterová organza*, do té doby doporučovaná jako náhrada již nedostupné tkaniny *Tetex TR*, vyšla v témže průzkumu jako nevyhovující materiál, protože se po nažehlení na adhezivum *BEVA 371* a po procesu stárnutí oddělovala od modelového lněného plátna. Martín – Ortiz (pozn. 46), s. 1–12.

49 | *ICOM Committee for Conservation. 15th Triennial Conference, New Delhi: 22–26 September 2008: Preprints* 2, New Delhi 2008, s. 606.

50 | Martín – Ortiz (pozn. 46), s. 7.

51 | Produkt: *Ribes i Casals*, 74009.

52 | Martín – Ortiz (pozn. 46), s. 7.

53 | Laura Speranza – Mario Verdelli – Nadia Presenti, Moderne Tecniche nelle Foderature Trasparenti dei Dipinti, *Kermes* 46, 2002, http://www.toscanarestauroarte.it/backoffice/img/Articolo_Interno_1(2).pdf, vyhledáno 15. 4. 2020, s. 5.

54 | Bartošková-Pitronová (pozn. 31), s. 70–80.

55 | Martín – Ortiz (pozn. 46), s. 7.

56 | Cotte (pozn. 27), s. 5.

57 | Martín – Ortiz (pozn. 46), s. 4.

58 | Anna Michálková, Konzervovanie textilií v múzeu, in: Anna Gregorová (ed.), *Konzervátorské praktikum*, Bratislava 1972, s. 115.

59 | Martín – Ortiz (pozn. 46), s. 7.

60 | Ibidem, s. 8–10.

61 | Cotte (pozn. 27), s. 5.

62 | Cotte (pozn. 27), s. 6.

63 | Boissonnas (pozn. 20), s. 29.

64 | Speranza – Verdelli – Presenti (pozn. 53), s. 5.

65 | Lascaux Heat-Seal Adhesive 375, *IN SITU: Museum and Archive Services*, https://www.insituconservation.com/en/products/beva_resins/lascaux_heat_seal_adhesive_375, vyhledáno 27. 5. 2020.

66 | Jane L. Down, *Adhesive Compendium for Conservation*, Ottawa 2015, s. 65; Berger – Russell (pozn. 22), s. 333; The Book and Paper Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works: 46. Adhesives, *Cool.culturalheritage.org*, *Paper Conservation Catalogue*, 1989, https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/pcc/, vyhledáno 22. 6. 2020, s. 84.

67 | Down (pozn. 66), s. 73.

68 | George R. Chludzinski, Announcement: BEVA 371 reformulated 2010, *Conservator's Product Company*, http://www.conservators-products.com/pr01.htm, vyhledáno 8. 5. 2020.

69 | BEVA 371/ Lascaux 375, *Art-protect.cz*, http://art-protect.cz/sortiment/02-pojiva-lepidla-suroviny/lascaux/, vyhledáno 27. 5. 2020; Irena Homolová, *Srovnání vlastností laminačních fólií Beva 371 Film a Filmoplast R* (bakalářská práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2009, https://dk.upce.cz/bitstream/handle/10195/35004/Homoloval_Srovnani%20vlastnosti_AH_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y, vyhledáno 2. 8. 2020, s. 21.

BEVA 371 Film je tenký film adheziva *BEVA 371 (b)*, který je uložený mezi silikonovou a polyesterovou fólií.[70] Je aplikován v podobě homogenního, transparentního suchého filmu aktivovatelného zvýšenou teplotou (65–70 °C).[71] Vyrábí se ve dvou tloušťkách, 25 a 65 μm.[72] Jeho hlavní výhoda spočívá v tom, že při aplikaci není nutné používat rozpouštědla. Výsledná adhezivní vrstva je homogenní[73] a neobsahuje vzduchové bublinky.[74]

Vhodným adhezivem se ukázaly být produkty řady *Plextol*. Jedná se o termoplastické vodné disperze na bázi akrylátů. Reaktivují se rozpouštědlem nebo působením vlhka.[75]

Plextol B 500[76] je disperze kopolymeru a methylakrylátu s ethylmethakrylátem.[77] Je dostatečně stabilní vůči vlhkosti, chemikáliím, světlu a teplu. Snadno se aplikuje, je běžně dostupná[78] a odolná vůči mikrobiologickému napadení. Po odpaření vody vzniká transparentní, měkký a pružný film, který při pokojové teplotě zůstává mírně lepkavý.[79]

TRANSPARENTNÍ RENTOALÁŽ V PRAXI

Příprava díla

Příprava díla před transparentní rentoaláží je obdobná přípravě před klasickou rentoaláží např. na lněné plátno. Před samotnou rentoaláží je v první řadě třeba zajistit barevnou vrstvu díla, lokálně či celoplošně, například přelepem z japonského papíru. Trhliny, praskliny a perforace v nosné podložce by měly být předem sceleny.[80]

Deformace a zvlnění podložky díla mají být předem ošetřeny a vyrovnány.[81] Dále je nutné připravit plochu rubu díla. Dřívější praxí, doporučovanou ve 30. letech 20. století, bylo leštění rubu pemzou nebo brusným papírem pro zajištění přilnavosti.[82] Boissonnas uvádí, že by se měly odstranit všechny uzlíky a nerovnosti (oříznout, obrousit),[83] a to pro zajištění co nejdokonalejší transparentnosti následné rentoaláže. Dnes přistupujeme k originální podložce díla šetrněji, ale jisté je, že čím bude povrch rubové strany hladší a rovnější, tím budou po transparentní rentoaláži její nápisy čitelnější.[84] Dílo může být předem vypnuté na vypínacím rámu, což je doporučováno, především jsou-li používána vodná média.[85]

Samotné přilnutí dublovací tkaniny k rubu díla při rentoaláži bývá zajištěno pomocí podtlaku na nízkotlakém stole, nebo za podtlaku vytvořeného ve vakuové obálce[86], ze které je vzduch odsáván záměrně vytvořenými otvory. Vakuové obálky jsou vhodné pro díla s impastem či jinak citlivou barevnou vrstvou na vyšší podtlak.

70 | Speranza – Verdelli – Presenti (pozn. 53), s. 7.

71 | Berger – Russell (pozn. 22), s. 334.

72 | BEVA 371 Film, *Kremer Pigmente*, https://www.kremer-pigmente.com/en/suche/?q=beva+film&l=+, vyhledáno 24. 6. 2020.

73 | Gigorro (pozn. 12), s. 31.

74 | Berger –Russell (pozn. 22), s. 334.

75 | Down (pozn. 66), s. 81.

76 | Distributor Kremer Pigmente GmbH&Co uvádí Plextol B 500 také pod názvem K 500. Plextol B 500, Kremer.

77 | Plextol B 500, technický list.

78 | Cotte (pozn. 27), s. 4.

79 | Plextol B 500, technický list.

80 | Berger – Russell (pozn. 22), s. 177. Někteří restaurátoři doplňují ztráty podložky díla syntetickou textilií použitou při následné transparentní rentoaláži. Speranza – Verdelli – Presenti (pozn. 53), s. 6.

81 | Berger – Russell (pozn. 22), s. 177.

82 | *Manual on the Conservation* (pozn. 5), s. 222.

83 | Boissonnas (pozn. 20), s. 29.

84 | Wyszyńska (pozn. 16), s. 110–113.

85 | Stoner – Rushfield (pozn. 39), s. 443.

86 | Obálku jako jedni z prvních prezentovali při nažehlování tří studenti z Courtauld Institute of Art (Hedley, Hackney a Cummmings) na Conference on Comparative Lining Techniques v Londýně v roce 1974. Berger – Russell (pozn. 22).

Příklady z praxe

Následující výčet obsahuje šest příkladů transparentní rentoaláže z restaurátorské praxe v zahraničí. Je seřazený chronologicky od nejstaršího po nejnovější a má za cíl představit postup, použitou tkaninu a adhezivum. Posledním příspěvkem je praktické provedení rentoaláže na barokním obrazu Marie Konstancie, která byla součástí diplomové práce.

Glass-fiber + voskopryskyřičná směs, Boissonnas, 1961
Alain Boissonnas představil v roce 1961 transparentní rentoaláž s tkaninou *Glass-fiber* a voskopryskyřičkou směsí provedenou na vyhřívaném stole.

Předem vypnutá tkanina *Glass-fiber* byla položena na rub díla, které bylo umístěno na stůl lícem dolů. Vše bylo zahřáto na 45 °C. Poté byla na *Glass-fiber* štětcem nanášena voskopryskyřičná směs.[87] Přebytečná voskopryskyřičná směs byla odstraněna a nažehlené dílo bylo ponecháno vychladnout. Poté bylo dílo sejmuto z napínacího rámu a líc byl dočištěn od přebytků voskopryskyřičné směsi.

Během tohoto typu rentoaláže bylo třeba důkladně odstranit vzduchové bubliny z prostorů mezi tkaninou *Glass-fiber*, adhezivem a dílem. Vzduchové bubliny by jinak zůstaly po rentoaláži opaknì a rušily by tak celkovou čitelnost nápisu na rubu. Aby bylo možné všechny vzduchové bubliny vyhnat, muselo být dílo položeno lícem dolů. Protože byla při rentoaláži lícová strana malby blíže zdroji tepla, byl vyhřívaný stůl nastaven na nižší teplotu.[88] Po vychladnutí bylo dílo vypnuto na nový vypínací rám, lemy plátna byly zahřáty, zahnuty a adjustovány k lištám rámu.[89]

Polyesterová tkanina Stabiltex + BEVA 371, Berger, Russel, 1975
Transparentní rentoaláž byla provedena na díle s velmi zkřehlou a zpráškovatělou podložkou z juty. Spočívala v nažehlení díla na dvojitou vrstvu tkaniny *Stabiltex*, přičemž adhezivum, 8% roztok *BEVA 371* v toluenu, bylo aplikováno nástřikem na rub díla. Roztok díky vhodné formě aplikace procházel skrze otvory v jutě a dostatečně zpevnil její vlákna. Rentoaláž probíhala ve vakuové obálce, aby se vlivem podtlaku neprojevila struktura pytloviny (juty) v malbě.[90]

Dílo bylo nejprve sejmuto ze svého vypínacího rámu. Rozměry díla byly nastaveny pruhy plátna (cca 10 cm, stripy) a poté bylo dílo znovu vypnuto na rám. Dále byly dva kusy hnědé tkaniny *Stabiltex* mírně vypnuty na napínací rám s širšími rozměry. Vakuová obálka byla tvořena z několika vrstev. Nejspodnější podložkou obálky byla fólie *Melinex*, na ni byly položeny dva vypnuté kusy tkaniny *Stabiltex*, na které bylo položeno dílo lícem vzhůru. Svrchní, závěrečnou vrstvu obálky tvořila polyvinyl-chloridová fólie, vyznačující se odolností proti vysokým teplotám. V této svrchní fólii byly vytvořeny otvory, kterými byl odsáván vzduch pro vytvoření podtlaku. Celá soustava byla poté položena na předehřátý vyhřívaný stůl. Po dosažení aktivační teploty (65–70 °C) bylo dílo sejmuto z vyhřívaného stolu, bylo ponecháno vychladnout při stálém podtlaku ve vakuové obálce, který byl následně snížen. Závěrem bylo dílo adjustováno na původní vypínací rám.[91]

87 | Na základě zkušeností autora je možné impregnaci dokončit zažehlením ruční žehličkou. Na dílo není vhodné vyvíjet tlak.

88 | Boissonnas (pozn. 20), s. 26–30.

89 | Boissonnas pracoval i s dvojitou rentoaláží tkaniny *Glass-fiber*.

90 | Berger – Russell (pozn. 22), s. 184.

91 | Ibidem, s. 175–178.

92 | Bernsted (pozn. 26), s. 119.

Polyesterová tkanina Stabiltex, Polymon + Plextol B 500, Bernsted, 1993
Olejomalba na transparentní podložce, bavlněném plátně impregnovaném škrobem, byla podlepena polyesterovou tkaninou *Polymon* pomocí adheziva *Plextol B 500*.

Před samotnou rentoaláží byly zajištěny trhliny pomocí tkaniny *Polymon* napuštěné adhezivem *BEVA 371*. Poté bylo dílo vypnuto na napínací rám, zvlhčeno a na nízkotlakém stole bylo vyrovnáno. Pro zabránění penetrace adheziva do struktury díla bylo provedeno klížení rubové strany kukuřičným škrobem. Polyesterová tkanina *Polymon* byla vypnuta na pomocný napínací rám a byla opatřena pěti nátěry adheziva *Plextol B 500*, s dvanáctihodinovými mezi přestávkami. Poté bylo dílo vypnuté na vypínacím rámu položeno lícem dolů na nízkotlaký stůl, tkanina *Polymon* byla položena na rub díla a adhezivum bylo aktivováno toluenem nanášeným štětcem při podtlaku. Tkanina *Polymon* byla vyhodnocena jako velmi vhodný materiál pro transparentní rentoaláž.[92]

Polyamidová tkanina + BEVA 371 Film, Speranza, Verdelli, 2002
Dvě olejomalby byly pomocí vakuové obálky nažehleny na transparentní materiály, polyamidovou tkaninu (65 g/m^2) a adhezivum *BEVA 371 Film*. V článku je popisována šetrnější metoda nažehlení, bez použití nízkotlakého stolu, s využitím speciálního topného zařízení.

Po všech předchozích úpravách na díle bylo přistoupeno k transparentní rentoaláži. Nejprve byla fólie *BEVA 371 Film* přitavena k polyamidové tkanině pomocí vakuové obálky. Jako spodní část obálky byla na podložku pracovního stolu položena spodní fólie *Nylon*, na ni pevná deska, na ni byl poté položen arch silikonového (antiadhezivního) papíru, dále nevypnutá polyamidová tkanina, na kterou byl přiložen *BEVA 371 Film* lepivou stranou ke tkanině s ponechanou silikonovou fólií na vrchu. Na závěr byla přiložena fólie *Melinex* jako svrchní vrstva a obálka byla utěsněna plastelínou. Důležité je zajistit ve vakuové obálce dostatečný a rovnoměrný podtlak, aby došlo ke správné adhezi, která následně zajistí dobrou transparentnost.

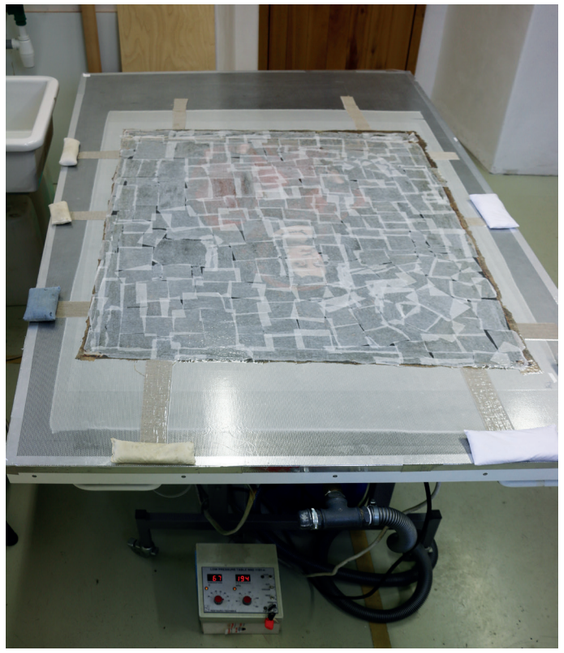
Obr. 1 **Detail z průběhu scelování textilní podložky před transparentní rentoaláží – doplnění lněným plátnem napojeným technikou „nit-na-nit" směsí adheziv vyziny a škrobu.** Foto: Dominika Medová

93 | Speranza – Verdelli – Presenti (pozn. 53), s. 10.

Při podtlaku bylo adhezivum nataveno seshora (topným zařízením, viz níže) a po vychladnutí byla připravena nová vakuová obálka, kde byla jako spodní část opět nylonová fólie, dále pevná deska, poté cca 3 mm silný pryžový arch, který má chránit pastósní barevnou vrstvu během podtlaku, dále arch fólie *Melinex* s antiadhezivní vrstvou silikonu, poté bylo přiloženo dílo bez vypnutí, s lícem směřujícím dolů, a následně polyamidová tkanina s přitaveným *BEVA 371 Filmem*, který byl přiložen adhezivní vrstvou k rubu díla. Následně byla přiložena fólie *Melinex* s antiadhezivní (silikonovou) vrstvou a obálka byla opět utěsněna plastelínou. Při podtlaku bylo dílo přitaveno k polyamidové tkanině (topným zařízením, viz níže).

Místo nízkotlakého stolu bylo použito topné zařízení v podobě hliníkového plátu, zahřívaného odnímatelnými topnými tyčemi. Plát zažehluje dílo v místě přiložené plochy (podobně jako žehlička, nicméně v daleko větší ploše). Každá část díla je postupně zahřáta na 65 °C, čímž dojde k celoplošnému nažehlení. Tlak byl nižší než u nízkotlakého stolu a byl po nažehlení snižován postupně. Tlak při nažehlování díla k polyamidové tkanině byl nižší oproti tlaku, při kterém byl nažehlován *BEVA 371 Film* k polyamidové tkanině. To proto, aby byla zajištěna lepší reverzibilita a menší penetrace adheziva do díla. Autoři na závěr uvádějí, že po provedení rentoaláže nebyly patrné žádné známky poškození barevné vrstvy či deformace textury původního plátna či jeho propsání do barevné vrstvy.[93]

Obr 2 **Detail po transparentní rentoaláži.** Foto: Dominika Medová



Obr. 3 **Průběh restaurování – nažehlování díla pomocí nízkotlakého stolu na transparentní materiály, hedvábnou krepelinu a BEVA 371 Film.** Foto: Dominika Medová

Hedvábná krepelina + Plextol B 500, Cotte, 2007

Při restaurování tibetského malovaného transparentu (thangky), kde bývá malba na obou stranách a na zadní straně nápisy, byla pro transparentní rentoaláž vybrána přírodní hedvábná krepelina, aby rub zůstal čitelný a použité materiály byly co nejbližší přírodním materiálům thangky. Technika aplikace byla zvolena pomocí adheziva aktivovaného rozpouštědlem za studena s využitím tlaku působeným pouze rukou. Bylo vybráno adhezivum *Plextol B 500* a ze zkoušek různých koncentrací vyšel nejlépe 75% vodný roztok *Plextol B 500* zahuštěný směsí ethylacetát : methylcelulóza (v poměru 1:3).[94]

Postup rentoaláže byl následující: hedvábná krepelina byla vypnuta na vypínací rám o trochu větší než samotná malba. Poté byla položena na fólii *Mylar* a byla opatřena dvěma vrstvami adheziva *Plextol B 500* aplikovanými štětcem. Následně byla ponechána uschnout.[95]

Malovaný transparent thangky byl poté položen lícem dolů na fólii *Mylar* a v rozích byl zajištěn páskou. Poté byla vypnutá hedvábná krepelina umístěna na thangky. Následně bylo adhezivum reaktivováno ethylacetátem nanášeným širokým štětcem a hedvábná krepelina byla ihned umístěna lícem dolů na zadní stranu thangky do předem označené polohy. Poté byla přiložena fólie *Mylar* a rukou byl vyvíjen tlak po celé ploše tak, aby byly vytlačeny vzduchové bubliny z prostoru mezi fólií *Mylar* a rubem díla.[96]

94 | Ibidem, s. 7.

95 | Ibidem, s. 6.

96 | Některá drobná místa s nižší adhezí, obvykle se jednalo o tvrdé hrudky na plátně, byla zčitelněna jemným přítlakem pomocí dřevěné špachtle přes fólii *Mylar*, někdy bylo přidáno malé množství ethylacetátu.

Výsledkem byla transparentní rentoaláž umožňující čtení nápisů. Rentoaláž byla hodnocena jako velmi flexibilní a snadno reverzibilní za pomoci malého množství rozpouštědla.[97] Přilnavost mezi thangky a dublovací tkaninou byla dobrá, umožňovala manipulaci a zavěšení. Transparentnost je možné zlepšit obarvením hedvábné krepeliny do příbuzného tónu původní podložky díla.[98]

Polyesterová tkanina + BEVA 371 Film, Barrio, Marte, 2010

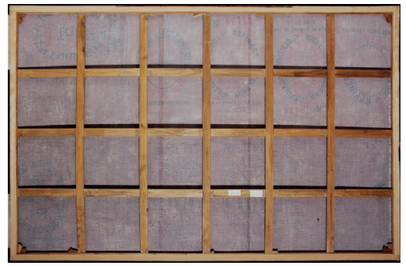
Velkoformátové dílo (210 × 320 cm) provedené na podložce ze sešitých pytlů, jejichž potisky na rubové straně bylo nutné zachovat čitelné, bylo podlepeno transparentními materiály, polyesterovou tkaninou a adhezivem *BEVA 371 Film*.[99]

Problematickým místem byly švy, které na rubové straně výrazně vystupovaly z roviny podložky a po nažehlení dublovací tkaniny by tvořily netransparentní pruhy. Proto bylo rozhodnuto o odstranění přebytečné tkaniny ze spojových švů, aniž by se odstranily stehy. Byla odříznuta horní oblast švu a místo bylo poté opět spojeno pomocí adheziva *Mowilith DMC2*.

Dílo bylo vypnuto na kovový rozšiřitelný rám. Rentoaláž byla provedena ve vakuové obálce položené na vyhřívaný stůl ve dvou etapách.

Zásahem bylo docíleno účinného posílení podložky díla a zajištění čitelnosti nápisů na pytlovině (viz Obr. 6), přestože silná textura pytloviny neumožňovala dosáhnout dokonalé průhlednosti.[100]

Obr. 4 **Rub díla z pytloviny před restaurováním.** Foto: Nestor Barrio / Fernando Marte[101]



Obr. 5 **Rub díla po transparentní rentoaláži polyesterovou tkaninou s adhezivem BEVA 371 Film.** Foto: Nestor Barrio / Fernando Marte[102]

Transparentní rentoaláž na hedvábnou krepelinu s adhezivem BEVA 371 Film

V rámci komplexního restaurování barokního obrazu *Marie Konstancie*, olejomalby na lněném plátně, byla provedena transparentní rentoaláž. Hedvábná krepelina byla zvolena z důvodu podobných vlastností s originální podložkou díla, např. navlhavosti, dostačující transparentnosti a kladného hodnocení v publikované literatuře.[103] Adhezivum *BEVA 371 Film* bylo vybráno na základě vyhovující pružnosti, snadné aplikace v kombinaci s jemnou hedvábnou krepelinou a dále dle četného použití v praxi.

Po předchozích krocích[104] byla upravena rubová strana do hladka pomocí skalpelu lokálním odříznutím uzlíků v plátně a seříznutím vyčnívajících ztuhlých kapek bolusového podkladu, který prostoupil skrz řídké plátno od líce. Následně byla hedvábná krepelina položena na vyhřívaný nízkotlaký stůl a byla lokálně vypnuta pomocí pásek. Na ni byly přiloženy dva kusy adheziva *BEVA 371 Film* (65 µm), které byly při podtlaku tepelně aktivovány a přitaveny (68 °C) k hedvábné krepelině. Po vychladnutí byla sejmuta ochranná folie z adheziva *BEVA 371 Film* a na adhezivum bylo přiloženo dílo lícem vzhůru. Poté byla přiložena svrchní antiadhezivní fólie a při podtlaku a za zvýšené teploty (68 °C) bylo adhezivum aktivováno a hedvábná krepelina byla přižehlena k dílu. Na závěr byla místa s nápisy ještě lokálně zažehlena tepelnou špachtlí pro zvýšení čitelnosti.[105] Výsledek byl vyhovující, hedvábná krepelina zajistila dostatečnou transparentnost i podporu pro zkřehlé původní plátno.

97 | Cotte (pozn. 27), s. 6.

98 | Ibidem, s. 10.

99 | Barrio – Marte (pozn. 8), s. 250.

100 | Ibidem, s. 253.

101 | Ibidem, (pozn. 8), s. 237.

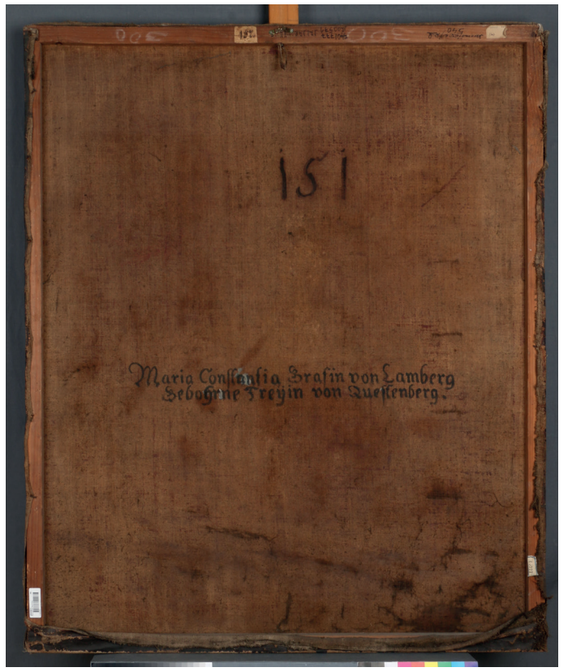
102 | Ibidem, s. 252.

103 | Cotte (pozn. 27), s. 10.

104 | Celoplošné zajištění barevné vrstvy pomocí japonského papíru, očištění rubové strany, vlhčení díla pomocí paropropustné fólie *Sympatex* a rovnání díla pod zátěží, trhliny byly sceleny vloženými tvarovanými záplatami či dopletením plátnové vazby pomocí vláken z lněného plátna.

105 | Medová (pozn. 1), s. 124.

Obr. 6 **Zkouška transparentnosti hedvábné krepeliny a adheziva BEVA 371 Film.** Foto: Dominika Medová



Obr. 7 **Rub před restaurováním.** Foto: Dominika Medová

Obr. 8 **Rub po restaurování (po transparentní rentoaláži na hedvábnou krepelinu s adhezivem BEVA 371 Film).** Foto: Dominika Medová

Obr. 9 **Líc po restaurování.** Foto: Dominika Medová

Závěr

V závěru představuji osobní pohled na problematiku tohoto ne zcela běžného zásahu na uměleckých dílech, jako je transparentní rentoaláž. Přestože ze studia dohledané literatury nebylo možné učinit ucelený výstup, domnívám se, že stěžejní je především hodnocení každého díla individuálně a posouzení jeho poškození a potřeb jednotlivě, s čímž úzce souvisí i budoucí podmínky uložení díla.

Nejběžněji používané textilie (syntetické) pro podlepení díla nejsou vždy vizuálně estetické, a přestože umožní čitelnost, bývá příliš patrná jejich syntetická podstata, která se k původnímu přírodnímu materiálu, např. lněnému plátnu, spíše nehodí. Faktorem pro lepší transparentnost je povrch nepohledové strany díla. Čím je plátno jemnější, beze švů a uzlů, tím je transparentnější a působí estetičtěji. Otázkou je, zda nepohledová strana má spíše estetickou hodnotu, anebo převyšuje hodnota dokumentární. Domnívám se, že záleží na individuálním zhodnocení konkrétního díla. U uměleckých děl, kde se pevnost ve struktuře originálního plátna ještě nesnížila do takové míry, že by se plátno nacházelo v havarijním stavu, považuji za vhodné použít přírodní hedvábný materiál. Hedvábná krepelina sice nezajistí takovou pevnost jako syntetické tkaniny, ale je s originálním plátnem díla více kompatibilní z hlediska navlhavosti a estetiky díky přírodnímu původu. V případě značně poškozených děl, kde se zdá být pro záchranu díla rentoaláž nevyhnutelná, záleží na tom, zda je nápis na nepohledové straně díla hodnotný do té míry, že stojí za to ho ponechat viditelný i po zásahu, vzhledem k dnešní rozvinuté fotografické technice, anebo zvolit klasickou rentoaláž. Celoplošná aplikace syntetické tkaniny s velmi nízkou navlhavostí totiž může v budoucnu za určitých okolností na dílo vyvinout výrazné pnutí, které postupem času může vést k poškození barevné vrstvy na pohledové straně díla, a to zejména nachází-li se dílo v nevyhovujících podmínkách, např. v prostorách kostela, kde se stabilní vlhkost a teplota obvykle nedá zajistit.

Transparentní rentoaláž tedy není možné provést, aniž bychom zvážili rizika této intervence. Je třeba zhodnotit, zda čitelnost nepohledové strany díla je natolik žádoucí, že míru rizika převýší. Předností by měla být vždy záchrana díla jako takového, jeho barevné vrstvy a provedení, a teprve poté snaha o čitelnost nepohledové strany. Složitější situace nastává v případě oboustranně malovaného díla se značně poškozeným originálním plátnem mezi oběma malbami. Nabízí se překrytí jedné z maleb transparentním materiálem, případně transfer jedné z maleb na jiné plátno a následná rentoaláž plátna originálního. Této problematice jsem se v práci věnovala minimálně, neboť jsem se nesetkala s žádným článkem, který by o tom pojednával. Dané téma by si zasloužilo daleko podrobnější studium, což z hlediska omezené časové kapacity nebylo možné podniknout.

Transparentní rentoaláž představuje komplikované, ale velmi zajímavé a obsáhlé téma, které by si zasloužilo podrobnější studium.

SUMMARY

TRANSPARENT LINING OF PAINTINGS ON CANVAS. HISTORY, MATERIALS, METHODS

Transparent lining does not belong among common methods of restoration. It is therefore the aim of the article to take a closer look at this still not wholly established topic and present materials and techniques that can, even after an intervention by lining, secure the legibility of parts of works of art hidden from the spectator's sight. The introduction includes transparent lining terms in various languages for further research of literature published in other tongues than Czech. A concise outline of the developments in transparent lining since the second half of the 20th century follows. Then materials most used in the restoration practice are presented. Lining fabrics include polyester fabrics characterised by their firmness, chemical and optical stability as well as suitable transparentness (*Polymon*, *PeCap*, *Stabiltex*, *Tetex TR*, *Terytex*) and polyamide fabrics which ensure firmness and transparentness but not optical stability (when examined through artificial aging process they tend to yellow). Glass-fiber fabrics were among the first to be used in lining but did not come across them in new texts on the topic. Natural materials are represented by silk crepeline. Most often mentioned adhesives are those on the basis of ethylene-vinyl acetate of the *BEVA* series, specifically *BEVA 371*, *BEVA 371 b*, and *BEVA 371 Film*, the Plextol B 500 acrylic dispersion and wax-resin blends. Examples of transparent lining describe the following combinations: *Glass-fiber* and a wax-resin blend, polyester fabric (*Stabiltex*) and the *BEVA 371* adhesive, polyester fabric (*Polymon*, *Stabiltex*) and the *Plextol B 500* adhesive, polyamide fabric and the *BEVA 371 Film* adhesive, silk crepeline and the *Plextol 500* adhesive, polyester fabric and the *BEVA 371 Film* adhesive, and silk crepeline and the *BEVA 371 Film* adhesive.

The findings of the theoretical research provided the basis for the choice of materials and methods for the transparent lining of the *Marie Konstancie* painting. Silk crepeline was chosen from the above mentioned lining fabrics, as its properties are theoretically closer than those of the chemical fabrics' to the properties of the original canvass. The response of silk crepeline to changes of relative humidity and temperature should correspond most closely to the response of linen canvas. Silk crepeline was also chosen with regards to the good stability and firmness of the original linen canvas. *BEVA 371 Film* was chosen as the most suitable adhesive due to its good transparentness and flexibility and on the basis of good experience from previous transparent lining interventions of large-format works of art.[106]

106 | Barrio – Marte (pozn. 8), s. 250.

Nerecenzovaná část

Průzkum pravoúhlých barokních rámů s oválným zrcadlem ze zámku Jaroměřice nad Rokytnou

Klára Schmidtová, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

KLÍČOVÁ SLOVA obrazový rám – typologie barokních rámů – barokní portrét – oválný rám – Jaroměřice nad Rokytnou – Jan Adam z Questenberka – rám typu Ludvíka XIV.

KEY WORDS frame – typology of Baroque frames – Baroque portrait – oval frame – Jaroměřice nad Rokytnou – Jan Adam of Questenberk – Louis XIV type of frame

EXAMINATION OF RECTANGULAR BAROQUE FRAMES WITH OVAL MIRRORS FROM JAROMĚŘICE NAD ROKYTNOU CHATEAU

The article deals with the rectangular type of painting frame with an oval mirror. It describes and analyzes four preserved pieces from the collection of the Jaroměřice nad Rokytnou chateau. It determines their typologies on the basis of decorative features and identifies places of their origin according to the travels of and artistic commissions by Jan Adam Questenberk. European cultural centres of the period are taken into consideration. The examined frames can be connected to the artistic milieus of Italy and France of the 17th and 18th centuries, and thus basic types of frames from those places and times are described.

Úvod

V souvislosti s restaurováním vybraných portrétů ze sbírek zámku Jaroměřice nad Rokytnou byl proveden uměleckohistorický průzkum jejich obrazových rámů spadajících do období baroka. Byl studován konkrétní typ zdobných rámů vyznačující se oválným zrcadlem v pravoúhlém formátu. Cílem bylo typologické zařazení vybraných rámů na základě komparace formálních prvků a zasazení do širšího kontextu tehdejších evropských uměleckých center. Dalším cílem bylo vytvořit si bližší představu o rozšířenosti tohoto typu rámu v porovnání s početným zastoupením samotných portrétních maleb stejného formátu, tedy malby portrétu v oválu na plátně pravoúhlého formátu, ve sbírce zámku. Obrazová sbírka zámku Jaroměřice nad Rokytnou vděčí za svou podobu především hraběti Janu Adamovi z Questenberka (1678–1752). V souvislosti s danými rámy byla zaměřena pozornost také na jeho sběratelství, dvorské styky i prvotní inspirativní setkání s evropským uměním na kavalírské cestě.

Popis zachovalých rámů

Ve sbírkách státního zámku Jaroměřice nad Rokytnou se nachází pouze čtyři rámy pravoúhlého formátu s oválným zrcadlem. Ty jsou v současné době umístěny ve veřejně přístupné expozici zámku a jsou v nich zasazeny významné portréty šlechtické rodiny Questenberků. Není doloženo, zda byly rámy zhotoveny právě pro portréty, které jsou v nich nyní adjustovány. Dle rozměrů a ornamentální dekorace se jedná o dva páry rámů. Dekorace je provedena bohatou dřevořezbou a povrch je celoplošně zlacen plátkovým zlatem na křídovém podkladu. Zlatý povrch je v plasticky vystupujícím dekoru leštěný a v ustupujícím pozadí je plocha ponechána matná s puncováním. Dřevěná konstrukce rámů je tvořena po obvodu latěmi s profilem rámu konkávně vystupujícím směrem od obrazu s malou konvexně profilovanou lištou ve vnitřním obvodu. Do této obdélné konstrukce je z rubu vsazena deska, zpravidla tvořená z širokých prken, v níž je vyříznutý ovál.

Rám s inventárním číslem JR06162b, ve kterém je vystaven obraz Marie Antonie hraběnky z Questenberka,[1] tvoří pár s rámem označeným inventárním číslem JR06163b s portrétem hraběnky Marie Antonie z Questenberka, roz. Kounicové.[2] Mají přibližně stejné rozměry vnějšího obvodu (1130 × 940 mm) a vnitřního oválu (850 × 660 mm). Vnitřní obvod oválu i vnější obvod cviklu lemuje konvexně tvarovaná lišta o šířce 15 mm s opakujícím se vzorem čtyřlistého květu v oválné buňce propojené s další navazující buňkou. Obrys tvarů je vytvořen gravírovanou linií. Řezbářská dekorace cviklů je ve všech rozích totožná. Tvoří ji proplétaná páska přecházející do listů akantu, volut a dekorativně stylizovaných květů. Za konvexně tvarovanou lištou oddělující cvikl od pravoúhlého obvodového rámu je konkávní prolnutí přerušené ornamenty v rozích. Obvod pravoúhlého rámu o šířce cca 125 mm je dekorován řezbářsky náročným, pravidelně se střídajícím dekorem volut s vnitřním příčným pruhováním, květinami a listy. Boční hrana rámu o šířce 80 mm je po celém obvodu konkávně prohnuta a zadní hrana je nastavena z rubu lištou s opakujícím se jednoduchým vzorem příčných pruhů.

1 | Autor Jan Kupecký, datace 1717, inv. číslo: JR06162a. Alois Plichta, *O životě a umění: Listy z Jaroměřické kroniky 1700–1752*, Jaroměřice nad Rokytnou 1974, obr. příloha 56.

2 | Autor Martin van Meytens, datace 1738, inv. číslo: JR06163a. Plichta (pozn. 1), obr. příloha 57. Lucie Bláhová – Jana Petrová, Hraběnka Marie Antonie z Questenberku, roz. Kounicová, a její vliv na osudy mobiliáře zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou, *Zprávy památkové péče* 74 (6), 2014, s. 452.

Obr. 1 **Rám s inv. č. JR06162b.** Foto: Klára Schmidtová

Obr. 3 **Detail ornamentální dřevořezby, inv. č. JR06162b.** Foto: Klára Schmidtová

Obr. 2 **Rám s inv. č. JR06163b.** Foto: Klára Schmidtová

Obr. 4 **Rub rámu s inv. č. JR06163b.** Foto: Klára Schmidtová

3 | Autor neznámý, 1700–1710, inv. číslo: JR06160a. Petr Fidler – Lenka Křesadlová – Jana Perutková – Lilian Ruhe – Jana Spáčilová – Tomáš Valeš, *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytnou: kritický katalog výstavy*, České Budějovice 2017, s. 293. Zuzana Macurová – Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Tváří v tvář: barokní portrét v zemích Koruny české*, Brno 2017, s. 89. Bláhová – Petrová (pozn. 2), s. 447–453.

4 | Inv. číslo: JR06161a.

5 | Fidler et al. (pozn.3), s. 35–83.

6 | Plichta (pozn. 1), s. 334–346.

7 | Fidler et al. (pozn.3), s. 287–335.

8 | Fotografická reprodukce: Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům": kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, obr. II.

9 | Plichta (pozn.1), s. 384.

10 | Ibidem, s. 384.

Druhý pár zahrnuje rám s inventárním číslem JR06160b, v němž je umístěn portrét hraběte Jana Adama z Questenberka,[3] a rám označený inventárním číslem JR06161b s portrétem neznámé šlechtičny.[4] Tyto rámy mají obvodové rozměry přibližně 970 × 800 mm s rozměry vnitřního oválu 760 × 610 mm. Cvikly mezi oválem a vnějším pravoúhlým rámem mají vyřezávaný dekor ve tvaru proplétaných pásek zakončených listem nebo volutami. Vnitřní prostor lemuje konvexní lišta s opakujícím se dekorem vyrytých jednoduchých linií kulatých listů. Vnější pravoúhlý rám o šířce 70–75 mm přesahuje do prostoru prořezávaným nárožím. Celý obvod tvoří vlnící se rostlinný dekor rozvíjející se do květin, listů nebo volut. Bok rámu je konkávně prohnutý a jeho zadní obvod zdobí lišta s opakujícím se vzorem provazce.

Portréty, obrazové rámy a koncepce jejich rozmístění na zámku Jaroměřice nad Rokytnou

Ve sbírkách zámku Jaroměřice nad Rokytnou se nachází poměrně velké množství portrétů v oválném zrcadle a většina z nich je datována do první poloviny 18. století, kdy byl majitelem panství hrabě Jan Adam z Questenberka. Panství bylo v jeho majetku v letech 1699–1752.[5] Podle přepisů inventářů zámku se zde v roce 1664 nacházely pouze tři podobizny Questenberků, ale v inventářích z roku 1707, 1728 a 1752 je zaznamenáno již o mnoho více portrétů.[6] Mezi doložené autory některých z nich patří Jan Kupecký, Johann Gottfried Auerbach, Gabriel Müller, Martin van Meytens, Christian Seybolt a Johann Baptist Glunck.[7]

Bohužel o obrazových rámech s oválným zrcadlem v inventářích zmínku nenajdeme. Mohly by se však skrývat pod označením *pozlacené řezané rámy* nebo *pozlacené rámy*, které je u některých portrétů uvedeno. Nejpočetněji se v inventářích objevují profilované černé rámy se zlacenou vnitřní lištou, které byly pravděpodobně zařazeny do sbírky spolu s obrazy na počátku 18. století. Tento typ rámu převažuje ve sbírce do současné doby. V inventárním výčtu obrazů však nejčastěji nalezneme údaj *bez rámu* nebo u položky není žádná zmínka týkající se zarámování. I v současnosti je většina portrétů ve sbírkách bez rámování.

Dalším zdrojem informací k obrazovým rámům mohou být popisy či vyobrazení šlechtických obrazáren. Z přepisů dobových inventářů vyplývá, že na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou nebyla žádná místnost označena jako obrazárna. Ucelená koncepce reprezentativních celofigurálních portrétů byla vytvořena v Sále předků. Ostatní portréty a obrazy jiných žánrů byly rozmístěny v jednotlivých místnostech zámku. Malba Johanna Michaela Bretschneidera datovaná kolem roku 1700 však obrazárnu na zámku zachycuje.[8] Místnost je od podlahy až ke stropu zaplněna mnoha obrazy s různorodou tematikou zahrnující portréty, zátiší, krajiny a náboženské výjevy, které jsou rámované v jednoduchých černých rámech nebo ve zlacených profilovaných rámech bez dekorace. Žádný oválný obraz ani rám zde nenalezneme. Kromě zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou měl Jan Adam Questenberk podle inventáře z roku 1734 obrazárnu na zámku v Rapoltenkirchenu, kde viselo 58 obrazů[9] Předpokládá se, že hrabě měl v rámci dobových reprezentačních strategií obrazárnu i ve svém vídeňském paláci na Johannesgasse.[10]

Obr. 5 **Rám s inv. č. JR06160b.** Foto: Klára Schmidtová

Obr. 7 **Detail ornamentální dřevořezby, inv. č. JR06160b.** Foto: Klára Schmidtová

Obr. 6 **Rám s inv. č. JR06161b.** Foto: Klára Schmidtová

Obr. 8 **Rub rámu s inv. č. JR06160b.** Foto: Klára Schmidtová

11 | Slavíček (pozn. 8), s. 19.

12 | Macurová et al. (pozn. 3), s. 89.

13 | Fidler et al. (pozn. 3), s. 293–294.

14 | Několikrát navštívil Versailles, nakupoval zde francouzské módní oděvy a jiné. Plichta (pozn. 1), s. 43.

15 | Ibidem, s. 44. Macurová et al. (pozn. 3), s. 65. Fidler et al. (pozn. 3), s. 45.

16 | Plichta (pozn. 1), s. 299–321.

17 | Slavíček (pozn. 8), s. 19. Fidler et al. (pozn. 3), s. 49.

18 | Bláhová – Petrová (pozn. 2), s. 448.

19 | Rostislav Smíšek, Jan Adam Questenberk mezi Vídní a Jaroměřicemi, in: Václav Bůžek – Pavel Král, *Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (1526–1740)*, České Budějovice 2003, s. 228.

20 | Ibidem, s. 331–354.

21 | Ibidem, s. 341–342.

22 | Plichta (pozn. 1), s. 305.

Portréty z kavalírské cesty Jana Adama Questenberka

Počátek zájmu o umění či přímo sběratelské vášně můžeme u mnoha šlechticů v době baroka hledat v kavalírských cestách. Jan Adam Questenberk byl především vášnivým milovníkem hudby, divadla a architektury, ale reprezentativní portrét měl v době baroka svou důležitou roli, a proto se nechával během svého života portrétovat mnohými umělci. Jako mladík na své kavalírské cestě (1696–1699) navštívil Německo, Holandsko, Francii, Anglii a Itálii. Portrétovat se nechal ve Francii v roce 1698.[11] S tímto portrétem bývá ztotožňován obraz s inv. č. JR6160 ze sbírek jaroměřického zámku, který byl dříve připisován Nicolasovi de Largilliere.[12] Pro autorství tohoto francouzského mistra však neexistují žádné důkazy.[13] Portrét je zhotoven v oválném zrcadle na obdélném formátu plátna a je v současné době vsazen do námi sledovaného rámu s inventárním číslem JR06160b. Francouzský dvůr Ludvíka XIV. mladého hraběte nepochybně oslnil,[14] jelikož si nechal do Vídně zaslat 25 podobizen příslušníků bourbonské dynastie.[15] Francie navzdory napjatým vztahům mezi Leopoldem I. a Ludvíkem XIV. udávala tón společenské reprezentace a měla v 17. a na počátku 18. století kulturní vliv na habsburský dvůr,[16] u kterého později Jan Adam z Questenberka pracoval a s jehož umělci přišel do styku. Abychom neopomenuli umělecké vlivy dalších evropských center, musíme zmínit také portréty, které si hrabě nechal zhotovit v Římě v roce 1699. Podle účtů se jednalo o tři velké podobizny a jednu malou.[17] Ani jeden zaznamenaný portrét však není ztotožněn s konkrétním dochovaným obrazem.

Umělecké objednávky Jana Adama z Questenberka a vídeňský dvůr

Jan Adam z Questenberka začal spravovat jaroměřické panství hned po návratu z kavalírské cesty a zároveň nastoupil do císařských služeb ve Vídni. Roku 1702 byl císařem Leopoldem I. jmenován dvorním radou a komořím.[18] Roku 1723 jej císař Karel VI. povýšil na tajného radu a císařského komorníka.[19] Hrabě do poloviny třicátých let 18. století pobýval větší část roku ve svém vídeňském paláci na Johannesgasse a v případě cest mimo Vídeň musel žádat o souhlas panovníka. Svá moravská a česká panství pravidelně navštěvoval a nechával se dvakrát až třikrát týdně informovat o hospodářském a kulturním dění na svých panstvích či naopak na císařském dvoře ve Vídni. Tato četná korespondence se dochovala a svědčí o způsobu šíření kulturního vlivu vídeňského prostředí do Čech a na Moravu. V Jaroměřicích nad Rokytnou trávil hrabě zpravidla tři až čtyři týdny o Vánocích a nějaký čas o velikonočních svátcích. Po roce 1735, kdy byl císařem Karlem VI. stanoven předsedou císařských komisařů u moravského zemského sněmu, se usadil na Moravě a pobýval především v Brně nebo v Jaroměřicích.[20]

Důležitou roli v angažování umělců vídeňského dvora hrál přítel hraběte Konrád Adolf z Albrechtsburku, který pro něj navrhl interiéry jaroměřického zámku.[21] V hraběcích výdajích je v souvislosti se zhotovováním slepých rámů i ozdobných rámů několikrát uveden vídeňský stolař Heinrich Klostermann.[22]

Obr. 9 **Rám typu Ludvíka XIV., první čtvrtina 18. století. Neznámý autor, Císař Josef I. Lichtensteinský palác, Vídeň.** Zdroj: *Halt und Zierde: das Bild und sein Rahmen: Lichtenstein Museum Wien*[23]

23 | Johann Kräftner – Robert Wald – Kathrine Klopf-Weiss (edd.), *Halt und Zierde: das Bild und sein Rahmen: Lichtenstein Museum Wien*, Wien 2008, s. 140.

24 | *Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna*, Portrét císaře Josefa I., http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=87294&oid=W-108201112225760, vyhledáno 27. 4. 2021.

25 | Kräftner – Wald – Klopf-Weiss (pozn. 23), s. 140.

26 | Joseph Effner, *The J. Paul Getty Museum*, http://www.getty.edu/art/collection/artists/823/joseph-effner-german-1687-1745/, vyhledáno 24. 4. 2021.

27 | Klára Schmidtová, *Restaurování dvou barokních podobizen ze sbírek zámku Jaroměřice nad Rokytnou a rozšířený průzkum rámů s oválným obrazovým zrcadlem* (diplomní práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2020.

Ve vídeňském prostředí byla k námi studovaným rámům dohledána analogie s rámem umístěném v Liechtensteinském paláci ve Vídni na portrétu císaře Josefa I.[24] Jedná se o obdélný rám s oválným zrcadlem, který je svou typologií a dekorací velice blízký jaroměřickým rámům. Tento rám byl publikovaný a částečně reprodukovaný v katalogu *Halt und Zierde; das Bild und sein Rahmen*. Je datovaný do první čtvrtiny 18. století a jeho podoba vychází z návrhů Josepha Effnera, německého architekta a designéra.[25] Joseph Effner studoval u francouzského architekta Germaina Boffranda, který měl na jeho styl velký vliv.[26] Podobnost rámu z Liechtensteinského paláce s jaroměřickými rámy můžeme spatřit v ornamentální dřevořezbě pásek tvaru „C" zakončených volutami ve tvaru listů i květů. Odlišnost lze vidět v rozích, kde dřevořezba vystupuje více do prostoru diagonálně k rohům, vstupuje ornament lehce do samotného vnitřního oválu. Na základě této komparace se můžeme přiklonit k tvrzení, že měly zkoumané rámy, stejně jako jiné druhy objednávek, svůj původ ve Vídni.[27]

Nejrozšířenější typy italských a francouzských rámů od konce 16. do poloviny 18. století a některé paralely k studovaným rámům

V této kapitole je podrobněji sledován vývoj typologie obrazových rámů od konce 16. století, kdy vzniká v Itálii základní typ rámu tvořený čtyřmi lištami po obvodu díla, až do poloviny 18. století, kam by nejpozději svým vznikem mohly spadat zkoumané jaroměřické rámy. Z italských rámů vychází první typy rámů na francouzském dvoře, kde dále v jednotlivých panovnických epochách vznikají rámy se specifickými dekorativními prvky.

28 | Italské slovo „cassetta" znamená v českém překladu „malý box", v češtině je možné používat „kazetový typ".

29 | D. Gene Karraker, *Looking at European frames: a guide to terms, styles, and techniques*, Los Angeles 2009, s. 2.

30 | Ibidem, s. 72.

31 | Salvator Rosa, *Oxford reference*, https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100438894, vyhledáno 26. 4. 2021.

32 | „Scotia" – konkávní prolnutí mezi dvěma lištami.

33 | Karraker (pozn. 29), s. 29.

Mezi základní typ rámu, který je nutno uvést na začátku, patří takzvaný *cassettový typ*[28] rámu. Tento rám se začal šířit spolu s nárůstem maleb světských témat a nových žánrů, jakým byl například i portrét. Rozšířil se z Itálie, kde byl oblíbený v 16. a 17. století.[29] *Cassettový typ* rámu vznikl spojením čtyř stejných lišt po obvodu díla, jejichž profil vycházel z architektonické formy kladí. Rám byl tvořen v jednoduché formě z hladkých dřevěných lišt nebo byl dekorován různými technikami v souvislosti s regionem. Na přelomu 16. a 17. století byl v Itálii, zejména v Benátkách, hojně používán rám typu *Sansovino*.[30] Typickými dekorativními prvky rámu byly propletené svitky a voluty provedené v masivní dřevořezbě, často doplněné ovocnými festony, karyatidami a groteskními maskami. Povrch rámu byl zpravidla tvořen kontrastem zlacení s tmavým mahagonovým nebo ořechovým dřevem. Dalším typem rámu, který se rozšířil z Itálie na konci 17. století, byl naopak jednoduchý, velmi strohý rám bez dekorativních ornamentů. Rám byl pojmenovaný po neapolském umělci, *Salvator Rosa*, a byl díky své jednoduché formě a levné produkci populární až do konce 19. století. Během 18. století byla do tohoto typu přerámována papežská sbírka i mnoho dalších významných obrazáren.[31] Lišty rámu typu *Salvator Rosa* mají konkávní prolnutí lišty rámu, která vede oko diváka do obrazu a na opačné vnější hraně se zvedá do konvexní horní lišty (hrany). Jeho průřez bývá spojován s podstavcem dórského sloupu.[32] Povrch bývá zlacen plátkovým zlatem nebo stříbrem.

Obr. 10 **Cassettový typ rámu, 17. století, Itálie.** Zdroj: *Looking at European frames: a guide to terms, styles, and techniques*[33]

34 | Ibidem, s. 50.

35 | Ibidem, s. 3.

36 | *The Frame Blog*, https://theframeblog.files.wordpress.com/2015/04/2-cat-10-sm.jpg, vyhledáno 25. 8. 2020.

37 | Karraker (pozn. 29), s. 70.

38 | Ibidem, s. 51.

Italský vliv je značný i na prvním sjednoceném francouzském typu rámu, pojmenovaném po Ludvíku XIII. Rám *typu Ludvíka XIII*. má konvexně prohnutou lištu zdobenou vyřezávanými akanty nebo vavřínovými či dubovými listy a byl používán pro portréty. Ornament tohoto rámu se rozvinul v první třetině 17. století a byl oblíbený do konce 17. století.[34]

Francouzské typy rámů se začaly více prosazovat až v 17. století, i když tesařské a truhlářské cechy byly ve Francii organizované od 14. století. Charakteristika francouzských rámů je v propracované detailní ornamentice. Rámy byly vyráběny zejména z dubového dřeva se zkosenými rohy spojenými z rubu na koso svlakem. Pařížští rámaři byli specialisté v dřevořezbě s jemnými detaily dotvořenými v křídovém podkladu a zlacení. Vyčnívající ornamenty byly zvýrazněny leštěním zlaceného povrchu a zapuštěné části byly ponechány pro větší kontrast matné.[35]

Obr. 11 **Vyřezávaný a částečně zlacený rám Sansovino, 1560–1580, soukromá sbírka.** Foto: Národní galerie Londýn, 2015[36]

Obr. 12 **Rám typu Salvator Rosa, 18. století.** Zdroj: *Looking at European frames: a guide to terms, styles, and techniques*[37]

Obr. 13 **Rám typu Ludvíka XIII. s akantovým ornamentem, 17. století.** Zdroj: *Looking at European frames: a guide to terms, styles, and techniques*[38]

39 | Z anglického „lamb's tongue".

40 | Karraker (pozn. 29), s. 52.

41 | Ibidem.

42 | Ibidem, s. 53–55.

43 | *The Frame Blog*, https://theframeblog.files.wordpress.com/2019/02/fig-19-rigaud-louis-xiv-1701-louvre.jpg, vyhledáno 7. 9. 2020.

Rámy *typu Ludvíka XIV.* se vyvinuly z předchozího typu. Stylistické prvky se z drobných tvarů převedly do více komplexních bohatě zdobených povrchů vystupujících za vnější hrany rámu a vytvářejících tak dynamické tvary. Rámy tohoto typu se vyráběly ve velkém množství variací, ale rozpoznáme je podle typického vyzdvihnutí rohů a středů lišt rámu kartušemi, které byly často vyplněny řezbou květiny (zejm. slunečnice, symbolu Ludvíka XIV). Základním prvkem byl svitek (voluta) ve tvaru „C" propojený páskami zakončenými květinami na šrafovaném podkladu. Rohy byly dekorované akanty, kartušemi s mušlemi, listy, opakujícím se motivem listů se špičatým koncem[40] nebo liliemi.[41]

Obr. 14 **Rám typu Ludvíka XIV., 17. století.** Foto: *Looking at European frames: a guide to terms, styles, and techniques*[39]

Po smrti Ludvíka XIV. přetrvávaly několik desetiletí prvky jeho stylu, které se postupem času začaly více zjemňovat. Rámy z období mezi lety 1710 až 1733 se nazývají *regentské rámy*. Za vlády Ludvíka XV. přešla pozornost z pompézní architektury Ludvíka XIV. k dekoracím interiérů. Obrazový rám hrál v tomto období důležitou roli jak ve vztahu k obrazu, tak v kombinaci s nábytkem interiéru. Ve 30. letech 18. století byl v největší oblibě rokokový ornament, který byl inspirován přírodními asymetrickými tvary. Složitý zvlněný design byl výzvou pro řezbáře i pozlacovače, kteří vytvořili povrch rámu ještě dynamičtější pomocí kombinace lesku, matu, pískováním či jinou technikou. Rámy dosahovaly vysoké kvality i ceny, která byla často stejná či větší než samotné umělecké dílo.[42]

Obr. 15 **Rám typu Ludvíka XIV. Hyacinthe Rigaud, Ludvík XIV v korunovační róbě, 1701, Musée du Louvre.**
Foto: *The Frame Blog*[43]

Obr. 16 **Oválný rám typu Ludvíka IV./régence; Hyacinthe Rigaud, Král Ludvík XIV.**
Foto: *Bidsquare*[44]

Nejvíce paralel ke studovaným obdélným rámům s oválným zrcadlem ze sbírek zámku Jaroměřice nad Rokytnou lze nalézt na francouzském dvoře zejména v období vlády Ludvíka XIV. Portréty nejvlivnějších malířů, Nicolase de Largilliera a Hyacintha Rigauda, lze dohledat v typologicky shodných rámech. Hyacinthe Rigaude portrétoval i mladého Maxmiliána Oldřicha z Kounic na jeho kavalírské cestě,[45] kterou částečně absolvoval právě s Janem Adamem z Questenberka.[46] Za zmínku stojí také podobizna Ferdinanda Bonaventury I. hraběte z Harrachu (1637–1706) z roku 1698 od stejného portrétisty, která je adjustována ve zlaceném obdélném rámu s oválným zrcadlem.[47]

Zkoumané jaroměřické rámy lze na základě vyhledaných paralel a formálního srovnání dekorativní ornamentiky tedy zařadit mezi rámy typu Ludvíka XIV. Shodným prvkem je svitek ve tvaru „C" zakončený do spirály nebo přecházející v listy a květiny. Rohy a středy lišt jsou jen lehce zvýrazněné plasticky vystupujícím ornamentem, který dále plynule přechází v navazující rostlinné dekory. Toto zvýraznění je méně zjevné než u francouzských rámů typu Ludvíka XIV. a podobá se spíše umírněnějším regentským rámům. Pozadí je na rozdíl od francouzských rámů odlišeno puncováním, nikoli šrafováním.

Závěr

Čtyři studované jaroměřické rámy patří díky svému formátu k nepříliš častému typu rámů. Konstrukce takového obdélného obrazového rámu s oválným zrcadlem byla náročnější na výrobu, obsahovala více plochy pro ornamentální dekor a byla tedy jistě i dražší nežli „obyčejný" obdélný rám složený ze čtyř lišt. Formát rámu vznikl kombinací oválného a obdélného rámu a objevoval se v různých epochách současně s rámy klasického formátu. Uplatňoval se především v rámování portrétů, nicméně nebyl původně podle malého počtu dochovaných rámů určen pro všechny portréty obdélného formátu v oválném zrcadle. Tento typ portrétů byl pravděpodobně vystavován i v klasických formátech rámu vytvořených ze čtyř lišt, kdy zůstaly cvikly malby nezakryté.

44 | *Bidsquare*, https://www.bidsquare.com/online-auctions/nadeaus/attributed-to-hyacinthe-rigaud-1659---1743-king-louis-xiv-oil-on-canvas--unsigned-groussay-sale-1999-by-poulan-le-fer-in-cooperation-with-sotheby-s-33-x-26-1607785, vyhledáno 7. 9. 2020.

45 | Macurová et al. (pozn. 3), s. 87.

46 | Plichta (pozn. 1), s. 42.

47 | *Hypotheses*, Portrét Ferdinanda Bonaventury I., hraběte z Harrachu, 1698, https://architrave.hypotheses.org/1525, vyhledáno 25. 4. 2021.

Obr. 17 **Hyacinthe Rigaud, Ferdinand Bonaventura I., hrabě Harrach, 1698.**
Foto: *Hypotheses*[48]

Jaroměřické rámy byly zařazeny do typologie rámů Ludvíka XIV. a jejich původ byl zasazen do vídeňského dvora první třetiny 18. století. Paralely k těmto rámům byly dohledány na francouzském panovnickém dvoře například na obrazech portrétistů Nicolase de Largilliera a Hyacinthe Rigauda a na vídeňském císařském dvoře.

Na základě informací z inventářů zámku Jaroměřice nad Rokytnou lze většinu portrétů a pravděpodobně i jejich rámů připsat akviziční činnosti hraběte Jana Adama z Questenbeka, který si několik portrétů přivezl právě z Francie a Itálie, kam podnikl kavalírskou cestu. Za svého působení na habsburském vídeňském dvoře si hrabě objednával portréty od autorů, jakými byli Jan Kupecký, Johann Gottfried Auerbach, Gabriel Müller, Martin van Meytens, Christian Seybolt a Johann Baptist Glunck. V bohaté korespondenci mezi Jaroměřicemi nad Rokytnou a Vídní byla nalezena objednávka slepých i ozdobných rámů u vídeňského stolaře Heinricha Klostermanna. Pro ztotožnění námi zkoumaných atypických rámů s jeho jménem ale nemáme žádné přímé indicie. Bádání o problematice obrazových rámů je v českém prostředí zatím na okraji zájmu, protože informací i dochovaných kusů na původních dílech je spíše poskrovnu.

48 | Cyril Pasquier, *Hypotheses*, https://architrave.hypotheses.org/1525, vyhledáno 25. 8. 2020.

Příběhy z obrazů Josefa Voleského

Zuzana Tomanová, Městská galerie Litomyšl

KLÍČOVÁ SLOVA
Josef Voleský – 20. léta 20. století – portrétní malba – krajinomalba – Litomyšl – Městská galerie Litomyšl – založení litomyšlské Městské obrazárny – výstava

KEY WORDS
Josef Voleský – the 1920s – portrait painting – landscape painting – Litomyšl – Municipal Gallery of Litomyšl – founding of the Municipal Picture Hall of Litomyšl – exhibition

STORIES IN THE PAINTINGS OF JOSEF VOLESKÝ

The article summarizes findings from the preparation of the *Stories in the paintings of Josef Voleský* (*Příběhy z obrazů Josefa Voleského*) exhibition which was hosted by the Municipal Gallery of Litomyšl from 4 May to 25 July 2021. It focuses on Josef Voleský (1895–1932), a native of Litomyšl, his studies, travels abroad and his career of a portrait painter who captured the faces of many dwellers of Litomyšl and elsewhere. It also places the artist's activities into a broader context within Litomyšl where he participated at collective exhibitions and contributed to the opening of the Municipal Picture Hall (1926), the predecessor of today's Municipal Gallery of Litomyšl.

1 | Výstava se konala od 4. 5. do 25. 7. 2021 v domě U Rytířů, Smetanovo náměstí 110, 570 01 Litomyšl.

2 | Alžběta Birnbaumová, *Josef Volešký*, Praha 1946.

3 | Jan Kapusta st., *Tvůrčí cesta malíře Josefa Voleského*, Litomyšl 1967.

4 | Jan Kapusta ml., *Josef Volešký Obrazy* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1995.

5 | Terezie Nekvindová, *Josef Volešký* (kat. výst.), Městská galerie Litomyšl 2005.

6 | *SV 34: sborník výtvarného umění*, Praha 1934.

7 | Birnbaumová (pozn. 2), s. 9–11.

Kulturní život a především svět výtvarného umění je v Litomyšli ve 20. letech a na počátku 30. let 20. století úzce spjatý s postavou akademického malíře Josefa Voleského (1895–1932). Jako malíř-portrétista na svých obrazech zachytil podobu litomyšlských měšťanů, jeho díla se tak stala významnou součástí interiérů domovů místních obyvatel. Aktivně se také zapojoval do kulturního dění, podílel se na skupinových výstavách, v roce 1926 stál u otevření Městské obrazárny, na jejíchž základech vyrostla současná Městská galerie Litomyšl.

Na výstavní sezónu 2021[1] připravila Městská galerie Litomyšl výstavu s názvem *Příběhy z obrazů Josefa Voleského*, konající se pod záštitou ministra kultury ČR Lubomíra Zaorálka. Expozice výstavy se nezaměřuje pouze na životní osudy a tvorbu malíře, ale do širšího kontextu zasazuje právě jeho působení v Litomyšli. Navazuje tak na práci historiků umění, kteří se výtvarníkově osobnosti věnovali v minulosti. Byli jimi především Alžběta Birnbaumová[2], Jan Kapusta st.[3], Jan Kapusta ml.[4] či Terezie Nekvindová[5]. Významný zdroj pro poznání životních postojů, povahových rysů malíře i dobového kontextu představují mj. vzpomínky Voleského přátel, které byly publikovány po jeho předčasné smrti ve S*borníku výtvarného umění*[6].

Mládí a studia

Litomyšl konce 19. století byla městem drobných řemeslníků a živnostníků, ale také škol a spolků, které se snažily rozvíjet kulturní a společenský život. Prostředí malého města, a především rodiny chudého tkalce Josefa Voleského (1859–1925) a jeho ženy Žofie rozené Bisové (1864–1951), do které se Josef Volešký 13. února 1895 narodil, mělo zásadní vliv na utváření jeho umělecké osobnosti.

Skromné rodinné podmínky předurčovaly Voleskému životní dráhu řemeslníka – v roce 1907 nastoupil do místní řemeslnické školy, kde kreslení vyučoval uznávaný malíř a grafik Karel Šťastný (1865–1935). Poté pokračoval v učení v tiskařském a grafickém závodu Josefa Dmycha (1858–1936), tovaryšskou zkoušku vykonal v roce 1916.

Mladý adept umění toužil pokračovat na pražské Akademii výtvarných umění, neutěšená finanční situace početné rodiny i doba první světové války mu to ale neumožňovaly. Svých plánů se však nevzdával, na studia si vydělával malováním – především žádaných portrétů, které vytvářel podle fotografických předloh. Maloval také drobné krajinky z Litomyšle a okolí i upomínky objednavatelů na pobyt v cizině vycházející z reprodukování dovezených pohlednic.

Na Akademii byl Josef Volešký přijat v roce 1918, nejprve navštěvoval všeobecnou školu, kde ho vedl Vlaho Bukovac (1855–1922), Jakub Obrovský (1882–1949) a Vratislav Nechleba (1885–1965), jenž u přijímacího řízení ocenil Voleského *Portrét matky* (1918) slovy: *„Tento portrét je tak dobrý, že myslím, že se tu nemůžete více naučiti."*[7] Přesto v roce 1920 vstoupil Volešký do ateliéru tohoto konzervativního profesora, který své žáky vedl k realistickým portrétům a k šerosvitnému pojetí malby.

Obr. 1 **Josef Volešký ve svém ateliéru, kolem roku 1930.** Repro: Státní okresní archiv Svitavy se sídlem v Litomyšli

Obr. 2 **Josef Voleský, Portrét matky, 1918, olej na plátně.** Foto: Městská galerie Litomyšl

Obr. 3 **Josef Voleský, U lože umírajícího, 1925, olej na plátně.** Foto: Městská galerie Litomyšl
Malba, která vznikla v roce 1925 z podnětu smrti malířova otce, s nímž ho pojilo silné citové pouto. Dílo, reagující na těžkou osobní situaci úmrtí blízkého člověka, je tematicky i formálně ovlivněno tvorbou norského malíře Edvarda Muncha (1863–1944). Voleský se právě tímto dílem výrazně přibližuje k modernímu pojetí obrazu.[8]

V zajetí portrétů

Rozkol v pojetí portrétní tvorby, se kterým se Josef Voleský během studií potýkal, byl zapříčiněn nejen tradičním vedením profesora Nechleby, ale také Voleského obdivem ke starým mistrům (zejména barokním umělcům i malířům 19. století) a zároveň snahou o porozumění modernímu umění, s nímž se potkával především na zahraničních studijních cestách (Drážďany a Berlín (1921) či cesta po Itálii (1925)).

Svou roli sehrálo také autorovo vědomí, že skutečný portrét nevznikne pouze řemeslně dokonalým kopírováním fotografie či podoby skutečného modelu, ale především vhledem do nitra portrétovaného.

Snahou o moderní podobiznu se Voleský nesetkával s pochopením ani u svých objednavatelů. Portrétní tvorba mu přinášela finanční zajištění i po dokončení Akademie v roce 1925. Zákazníci však častokrát nechtěli svůj skutečný portrét, ale spíše idealizovanou podobu svého pohledu na sebe samé. Umělec si tak v debatách se svými přáteli posteskl: *„Lidé si zvykli na moderní dopravní prostředky, bydlení v moderních domech, ale rozčiluje je moderní obraz, i když má hodně daleko ke kubismu.“*[9]

8 | Terezie Nekvindová, *Malíř Josef Voleský (1895–1932)* (diplomní práce), Katedra dějin umění, FF UP, Olomouc 2005, s. 98–99.

9 | Birnbaumová, Josef Voleský (pozn. 2), s. 11.

10 | Anna Pachovská, *Kupka – Waldes* (kat. výst.), Malá galerie Rudolfinum v Praze 1999, s. 429.

Voleský reviduje postupy naučené na Akademii, portréty oprošťuje od popisných detailů, zaměřuje se na vystižení charakteru portrétované osoby. Neutrální, temné pozadí nahrazuje světle monochromním. Další posun v pojetí prostoru obrazu nastává po návštěvě Paříže, kde mj. navštěvuje přednášky Františka Kupky (1871–1957)[10]. Na podobiznách Řiny Klápšťové a Jiřího Sladkuse z roku 1928 do prostoru za postavy umisťuje jim blízké předměty.

Obr. 4 **Josef Voleský, Portrét dívky v bílém / Portrét Řiny Klápšťové, 1928, olej na plátně.** Foto: Městská galerie Litomyšl

Zákazníky Josefa Voleského najdeme především mezi bohatými továrníky, živnostníky i inteligencí – stává se jakýmsi oficiálním portrétistou litomyšlského měšťanstva. Prostřednictvím jeho obrazů můžeme nahlédnout do osudů výrazných osobností se vztahem k Litomyšli, jedná se např. o podnikatele, majitele mlýna a parní pily Františka Háši (1863–1932), jenž svou elektrárnou přispěl k elektrifikaci Litomyšle, dále pak o litomyšlského purkmistra, primáře místní nemocnice a malířova blízkého přítele Františka Laška (1872–1947) či o významnou postavu litomyšlského protinacistického odboje Eduarda Krále (1898–1943).

Přestože se Josef Voleský období protektorátu a druhé světové války nedožil, díky portrétovaným z jeho obrazům si můžeme připomenout také tragické osudy některých litomyšlských židovských obyvatel – především vnoučat obchodníka s textilem Eduarda Sgalla (1858–1930), syna majitele továrny na jemné pánské prádlo a pyžama Jiřího Sladkuse (1922–1943) či příslušníky z rodiny Růženy Theinové (1871–1944), majitelky obchodu s lihovinami na litomyšlském náměstí.[11]

11 | Více k osudům židovských obyvatel v Litomyšli: Dagmar Burdová (ed.), *Zmizelí sousedé*, Litomyšl 2003.

12 | Ibidem, s. 25–26.

13 | Na zadní straně fotografie je napsáno tužkou: „Sotonovi a Voleský malíř 1922 (?)". Informace k osobnosti Jana Sotony se nachází v publikaci: Zdeněk Karel Slabý – Martin Boštík – Stanislav Vosyka, *Jako zlatá zrnka v písku: vzpomínání Anny Matičkové-Theinové na malíře Josefa Matičku*, Litomyšl 2015, s. 77.

Obr. 5 **Josef Voleský, Portrét Jiřího Sladkuse, 1928, olej na plátně.**
Foto: Městská galerie Litomyšl
Josef Voleský na obraze zachytil šestiletého Jiřího Sladkuse (1922–1943). Během tzv. první republiky patřili Sladkusovi mezi úspěšné a v Litomyšli dobře etablované židovské rodiny. Otec Jiřího – Rudolf Sladkus (1889–1943) – vlastnil továrnu na pánské košile, spodky a pyžama. Protižidovské restrikce doby protektorátu však dopadly i na jejich firmu a rodinu. Rudolf a jeho žena Berta (1889–1943) i jejich jediný syn Jiří byli v roce 1942 zařazeni do transportu z Litomyšle do Pardubic a Terezína. Během roku 1943 pak byli již nikoli společně převezeni do Osvětimi, kde zemřeli.[12]

Obr. 6 **Josef Voleský (vpravo) s manžely Sotonovými, kolem roku 1922.** Repro: Státní okresní archiv Svitavy se sídlem v Litomyšli
Voleský je na fotografii zachycen pravděpodobně s litomyšlským městským lékařem Janem Sotonou (1892–1975) a jeho ženou. Sotona během druhé světové války spolupracoval s odbojovou organizací ÚVOD, za což byl v září 1942 zatčen. Na krátkou dobu se dostal na svobodu, avšak znovu byl zatčen a internován v koncentračním táboře Sachsenhausen. Po válce se stal členem prvního Okresního národního výboru v Litomyšli.[13]

Kvůli konzervativním požadavkům objednavatelů, které mu svazovaly ruce pro svobodné vyjádření, se v roce 1929 rozhodl Josef Voleský portrétní zakázkovou tvorbu téměř opustit. Svůj postoj k portrétnímu malířství zpracovává v ideálním portrétu *Boženy Němcové* (1930). Téma i výtvarné pojetí si volí sám, není vázán na skutečnou podobu portrétované. Důraz klade na vykreslení tragického osudu i charakteru spisovatelky 19. století.

Obr. 7 **Josef Voleský, Božena Němcová, 1930, olej na plátně.** Foto: Městská galerie Litomyšl

Obr. 8 **Josef Voleský, Kytice růží s knihou, 1930, olej na plátně.** Foto: Městská galerie Litomyšl

Žánrové scény, květinová zátiší a krajinomalba

Josef Voleský se ve své tvorbě dotkl také dalších témat. Pokoušel se o žánrové scény, z nichž dnes známe pouze dvě – *V kavárně* (1925), k níž se dochovala i přípravná skica, a *Harmonikář* (1930). Od roku 1929 zaujímají v jeho tvorbě výrazné místo květinová zátiší, jež pro něj představovala novou možnost vyjádření, ale i obživy. Nebyl v tomto případě omezován požadavky objednavatelů, mohl se plně soustředit na hledání nového uměleckého vyjádření; to nalezl především v krajinomalbě. Květinová zátiší tak zůstávají spíše dobře provedenými plátny určenými k výzdobě interiérů.[14]

Přestože nebyl Josef Voleský školeným krajinářem, krajinomalba hraje v jeho výtvarném směřování zásadní roli. Jak již bylo předznamenáno, ke krajinným motivům se začal intenzivně obracet v roce 1929. Na své první samostatné výstavě se tak roku 1930 tento pětatřicetiletý známý litomyšlský portrétista pro veřejnost nečekaně představil i jako krajinář.

Nejpočetnější skupinu pláten z posledního umělcova tvůrčího období představují baladické pohledy do krajin, prostoupené vnitřními pocity smutku a možná i malířovou předtuchou předčasné smrti. Zázemí pro svoji tvorbu našel ve vesničce Březiny obklopené kopci Českomoravské vrchoviny, kam v letech 1930 a 1931 opakovaně zajížděl a kde ho často navštěvoval i malíř Josef Matička (1893–1976). Atmosféra melancholické přírody se promítla také do Matičkových obrazů z počátku 30. let 20. století, pro něž je – na rozdíl od tvorby Josefa Voleského – charakteristická expresionistické poloha.[15]

14 | Nekvindová, *Josef Voleský* (pozn. 5), s. 11.

15 | Michal Šimek, *Josef Matička – Dar Litomyšl* (kat. výst.), Městská galerie Litomyšl 2014, s. 12.

Obr. 9 **Josef Voleský, Drašarův hřbitov v Březinách, 1930–1931, olej na plátně.** Foto: Městská galerie Litomyšl

V roce 1914 vydala spisovatelka Teréza Nováková (1853–1912) své stěžejní dílo, román *Drašar*, v němž vypráví tragický příběh inspirovaný skutečnou postavou faráře Josefa Václava Justina Michla (1810–1861), jenž závěr života prožil v Březinách, kde je také pohřben. Obraz do sbírky Městské obrazárny věnovala Jiřina Nováková (1887–1977), vdova po profesoru Arne Novákovi (1880–1939), litomyšlském rodákovi a synu spisovatelky Terézy Novákové.[16]

16 | Nekvindová, *Malíř Josef Voleský* (pozn. 8), s. 133.

17 | Nekvindová, *Josef Voleský* (pozn. 5), s. 12–13.

Josef Voleský dokázal bez příkras a falešného sentimentu vyjádřit ráz tamního kraje. Horizontální kompozicí, úspornou barevností, jednoduchými, ale pracně hledanými tvary zachytil podstatu venkovské krajiny. S krajinou v okolí Březin je spojeno také jedno z posledních Voleského děl – *Splav* (1931). Obraz potemnělé krajiny s bílými peřejemi není jen popisem reality, ale i odrazem nitra umělce. Dílo ukazuje směr, kterým se chtěl autor vydat. Těžká nemoc mu však v této cestě nedovolila pokračovat. Josef Voleský 18. listopadu 1932 v litomyšlské nemocnici umírá.

Tvorba Josefa Voleského v dobovém kontextu

Tvorba Josefa Voleského posuzovaná v kontextu doby a rozvíjejících se moderních uměleckých stylů nepůsobí progresivně ani experimentálně. To bylo nepochybně ovlivněno i konzervativním prostředím malého města, ve kterém umělec žil a vydělával si na obživu. Požadavky objednavatelů ho směřovaly zpět do 19. století ke směru podobnému biedermeieru, jenž byl v Litomyšli zastoupen v díle místního malíře Antonína Dvořáka (1817–1881), přesto se Josef Voleský pokoušel z těchto tradičních postojů vymanit a nalézt svůj osobitý přístup k výtvarné tvorbě. Jeho dílo se tedy řadí k neorealistickým tendencím 20. let 20. století.[17]

Obr. 10 **Josef Voleský, Splav, 1931, olej na plátně.** Foto: Městská galerie Litomyšl

Josef Voleský se v celé své tvorbě snažil o pravdivost svého uměleckého vyjádření, zachycení podstaty zobrazované osoby či krajiny, vyhýbal se povrchní dekorativnosti. Jeho dílo je oceňováno slovy jako *„umělecky svrchovaně čisté, pravdivé, morální a hluboce lidské."*[18]

Kulturní život v Litomyšli

Josef Voleský nebyl v Litomyšli znám pouze jako malíř, ale také se aktivně zapojoval do místního kulturního dění. Účastnil se společných výstavních akcí; v roce 1927 byl zastoupen na *Výstavě obrazů z Litomyšlska*, konané v prostorách litomyšlského zámku, o dva roky později představil svá díla v rámci *Krajinské výstavy východních Čech*.

Jako jeden z nejpovolanějších místních znalců výtvarného umění stál v roce 1926 u otevření Městské obrazárny v prostorách litomyšlského zámku, instituce, z níž vyrostla současná Městská galerie Litomyšl. Obrazárnu do roku 1937 spravoval učitel a městský radní Václav Drbohlav (1887–1939), jenž ve svých vzpomínkách uvedl, že Voleský dokázal častými hovory o malířství získat u Litomyšlanů porozumění pro vznik a působení galerijní instituce. Malíř se také aktivně podílel na obstarávání nových akvizic pro obrazárnu, jednal s umělci, sledoval aukce a doporučoval obrazy ke koupi.[19]

18 | Kapusta ml. (pozn. 4), s. 2.

19 | Václav Drbohlav, *Josef Voleský a litomyšlská galerie obrazů*, in: *SV 34: Sborník výtvarného umění*, Praha 1934, s. 78.

Obr. 11 **Josef Voleský (vpravo) s manželkou Františkou rozenou Klapálkovou (1895–?) a malířem Josefem Matičkou, kolem roku 1930.** Repro: Státní okresní archiv Svitavy se sídlem v Litomyšli

20 | Idem, *Městská obrazárna v Litomyšli*, Litomyšl 1933.

21 | Drbohlav, *Josef Voleský a litomyšlská galerie obrazů* (pozn. 19), s. 78.

22 | Ibidem.

Josef Voleský mj. jednal s Jaroslavem Panuškou (1872–1958) či Janem Minaříkem (1862–1937), jejichž díla byla v podobě nákupu či daru na počátku 30. let 20. století získána do galerijní sbírky a obohatila tzv. síň žáků Julia Mařáka (1832–1899) v expozici Městské obrazárny. Do jaké míry Voleského názor ovlivnil výběr konkrétních děl, však z dobových pramenů nelze určit.[20]

V roce 1933 – zhruba půl roku po malířově smrti – byla v Městské obrazárně slavnostně otevřena *Síň Josefa Voleského*, v níž se nacházelo třináct autorových děl; dva obrazy *Půlakt* (před rokem 1925) a *Antonín Sova* (1927–1928) byly v expozici Městské obrazárny vystaveny již za Voleského života. Dílo *Půlakt* bylo zakoupeno v roce 1927 na již zmiňované *Výstavě obrazů z Litomyšlska*, na niž vzpomíná Václav Drbohlav: *„Finanční úspěch výstavy poskytl možnost zakoupiti* několik obrázků. (…) *Voleský zastával názor, že nám musí jít především o čisté umění. K mladým svým přátel*ům byl při posuzování přísný, až bezohledný. *Sám sebe však nevyjímal. Poslední obraz, který po výstavě na přímou výzvu do galerie doporučil, byl jeho Půlakt.“*[21]

Obraz *Antonína Sovy* věnoval galerii zřejmě v roce 1929 sám autor, avšak již v roce 1930, poté co dokončil portrét Boženy Němcové, chtěl spisovatelčin portrét umístit do expozice Městské obrazárny a vyměnit ho právě za obraz *Antonína Sovy*, to se ale nestalo. *„Shodou okolností nebylo možno vyhovět;* (…) *obrazu nebylo porozuměno tak, jak by si zasloužil,“*[22] vysvětloval Václav Drbohlav. Sbírky litomyšlské galerie byly o umělcova díla obohacovány i po jeho smrti, a to především z darů a nákupů, v současné době se zde nachází téměř 70 děl Josefa Voleského.

Příběhy z obrazů Josefa Voleského

Výstava s názvem *Příběhy z obrazů Josefa Voleského* přinesla průřez celoživotní tvorbou Josefa Voleského, prezentovala kolekci jeho děl ze sbírek Městské galerie Litomyšl, Regionálního muzea v Litomyšli, Východočeské galerie v Pardubicích a řady soukromých sběratelů. Expozice se zaměřila na působení Josefa Voleského v Litomyšli, ale také na osudy osob, které jako vyhledávaný portrétista na svých obrazech zachytil. Voleského práce umožnily nahlédnout nejen do tváří litomyšlských měšťanů, často přátel a příbuzných malíře, také nám ale připomenuly nelehké osudy nejen židovských obyvatel, do jejichž života tragicky zasáhly události spojené s druhou světovou válkou.

Historici umění zabývající se autorovým dílem se přiklánějí k názoru, že se nejedná o dílo velké, novátorské či experimentální, přesto v něm nacházejí kvality nejen umělecké, ale i dokumentární. Přestože Josef Voleský zemřel ve svých 37 letech, zanechal po sobě dílo trvalé hodnoty. Jedná se především o morální hloubku, poctivost a pravdivost, s níž přistupoval k vlastní výtvarné tvorbě. Významné jsou ale také jeho kulturní aktivity, které přispěly k založení a k následnému působení litomyšlské galerijní instituce. Výtvarná tvorba, ale i další kulturní činnost Josefa Voleského tak představují významnou součást historie litomyšlského regionu první třetiny 20. století.

Obr. 12 **Pohled do expozice výstavy Příběhy z obrazů Josefa Voleského, 2021.** Foto: František Renza, Městská galerie Litomyšl

Zprávy a recenze

Spolupráce Fakulty restaurování s ministerstvem kultury v Alžírsku

Karol Bayer, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

V roce 2020 byla na základě iniciativy paní velvyslankyně České republiky v Alžírsku Mgr. Lenky Pokorné zahájena spolupráce Fakulty restaurování Univerzity Pardubice s několika institucemi zabývajícími se péčí o hmotné kulturní dědictví v Alžírsku. Spolupráci zaštiťuje velvyslanectví České republiky v Alžírsku zastoupené paní velvyslankyní Mgr. Lenkou Pokornou a Ministerstvo kultury Alžírské demokratické a lidové republiky (Ministère de la Culture et des Arts) zastoupené náměstkem ministra kultury pro spolupráci panem Saadene Ayadi (Sâadène Ayadi – directeur de la coopération au ministère de la Culture).

Zahájená spolupráce je zaměřená do tří oblastí, s třemi konkrétními institucemi v Alžírsku:

Spolupráce v oblasti vysokoškolského vzdělávání zaměřeného na restaurování uměleckých a umělecko-řemeslných děl. S partnerskou institucí „l'Ecole nationale de conservation et de restauration des biens culturels" (ENCRBC) byla v roce 2020 podepsána smlouva o spolupráci (Memorandum of understanding).

Průzkum, posouzení stavu a následné restaurování sochařské výzdoby na atice regionálního divadla ve městě Oran (Théatre Régional d'Oran Abdelkader Alloula). Průzkum a posouzení stavu soch, které jsou v havarijním stavu, byly provedeny v roce 2020. Smluvním partnerem pro restaurování je Ministerstvo kultury Alžírské demokratické a lidové republiky. Restaurování soch ve spolupráci s regionálním divadlem v Oranu a také s ENCRBC je naplánováno na rok 2022. Celý postup bude sloužit jako modelový příklad konzervace a restaurování uměleckých nebo umělecko-řemeslných děl z organodetrického vápence používaného v daném regionu.

Posouzení stavu vybraných částí sbírek Národního muzea Ahmeda Zabany v Oranu. Fakulta restaurování bude začleněná do spolupráce v rámci širší kooperace České republiky a Alžírska zaměřené na modernizaci sbírek Národního muzea Ahmeda Zabany v Oranu. Celý projekt modernizace je ze strany České republiky v kompetenci Národního muzea v Praze zastoupeného ředitelem Přírodovědeckého muzea panem RNDr. Ing. Ivo Mackem.

Obr. 1 **Čelní pohled na regionální divadlo ve městě Oran (Théatre Régional d'Oran Abdelkader Alloula).** Foto: Karol Bayer

Obr. 2 **Detail transferované římské mozaiky ve sbírkách Národního muzea Ahmeda Zabany v Oranu.** Foto: Karol Bayer

Zpráva o knize Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování

redakce

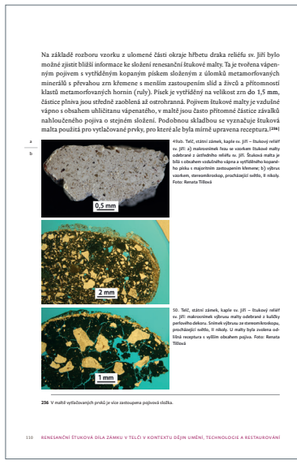
Fakulta restaurování Univerzity Pardubice v roce 2020 vydala monografii o renesančních štukaturách na zámku v Telči. Mezioborová monografie Pavla Waissera, Jany Waisserové, Renaty Tišlové a Petry Hečkové se primárně zabývá dekoracemi telčského zámku, včetně uměnovědných, restaurátorských a technologických analýz. Pozornost je věnována klenbě kaple sv. Jiří, Starému stavení, tzv. Zachariášovu pokoji a kapli Všech svatých v Jižním paláci, nice s Adamem a Evou v arkádě nádvoří, císařskému erbu Maxmiliána II. v loubí Horní zahrady a Plutonově spřežení na zahradní fasádě Starého stavení. Publikace nicméně zahrnuje také rozsáhlé syntetizující kapitoly o štukaturách v římské antice a v evropském umění 16. století i kapitoly o teoreticko-terminologických východiscích ve vazbě na architektonické traktáty a charakteristiku použitých materiálů. V závěru knihy je podrobněji analyzován recentní restaurátorský zásah na štukovém reliéfu Plutonova spřežení v Horní zahradě telčského zámku, včetně rozboru užití materiálových kopií v technice bílého římského štuku *all'antica*, k němuž v českém prostředí neexistovalo mnoho relevantních zdrojů.

Metoda knihy tedy spočívá v nazírání na zkoumané objekty v širokém kulturně-historickém kontextu, v kombinaci s výsledky výzkumu hmatatelných struktur díla a jeho transformací v čase. Přináší tak řadu podnětných, dosud nepublikovaných informací, které doplnily některé „chybějící střípky" ve složité skládance stavebního vývoje zámku. Kniha je zároveň velkým přínosem pro obecné poznání vývoje techniky renesančního štuku, a to nejen v kontextu našeho území; štuky telčského zámku totiž představují unikátní soubor provedený v rozmanité škále štukových technik i materiálů. Informuje o podrobných materiálových analýzách a navazujících praktických zkouškách, jejichž výsledky byly konfrontovány s popisy raně novověkých (resp. antických) receptur. Realizace zkoušek i jejich finální vyhodnocení, a nakonec i užití v reálném restaurátorském procesu záchrany štukového reliéfu Plutonova spřežení, je dalším cenným přínosem provedeného výzkumu reflektovaného v knize.

Pozitivní zprávou je, že v závěru roku 2022 vznikne metodicky příbuzné kompendium *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě* jako součást stejnojmenného projektu[1], řešeného v letech 2018–2022 v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity Ministerstva kultury České republiky (NAKI). Partnery projektu jsou Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Univerzita Palackého v Olomouci a Národní památkový ústav.

Texty: Pavel Waisser, Jana Waisserová, Renata Tišlová, Petra Hečková
Lektorovali: Jiří Bláha, Pavla Rovnaníková
Grafické zpracování: Radka Velebilová
Vydala: Univerzita Pardubice, 2020
ISBN: 978-80-7560-294-7

1 | Kód projektu DG18P02OVV005.

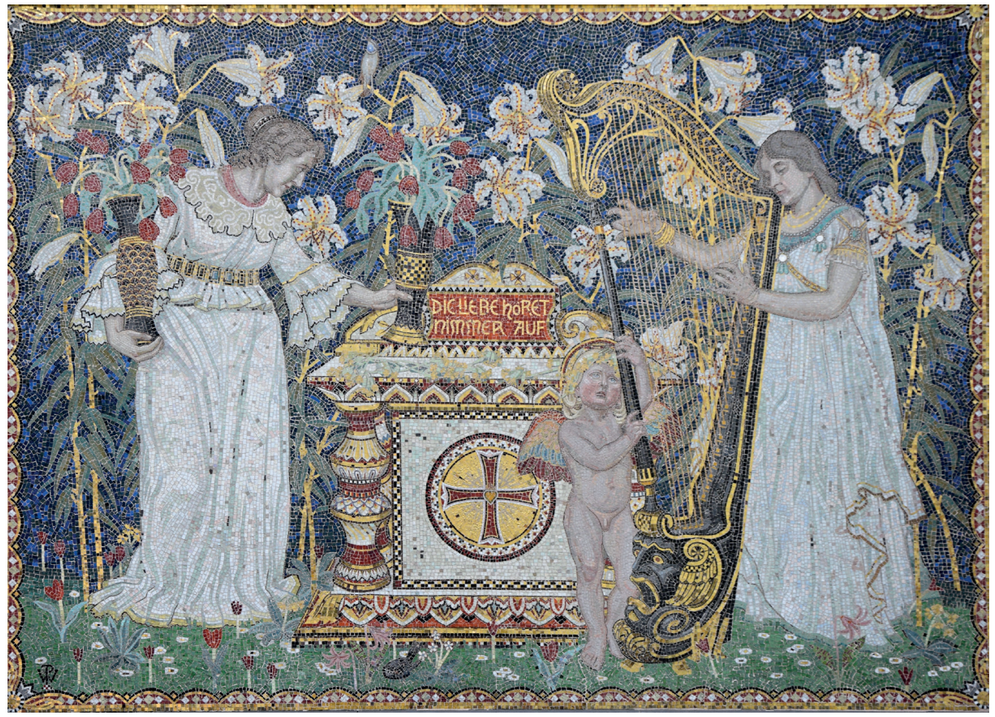


Nové poznatky z archivu mozaikářského podniku Deutsche Glasmosaik-Gesellschaft Puhl & Wagner

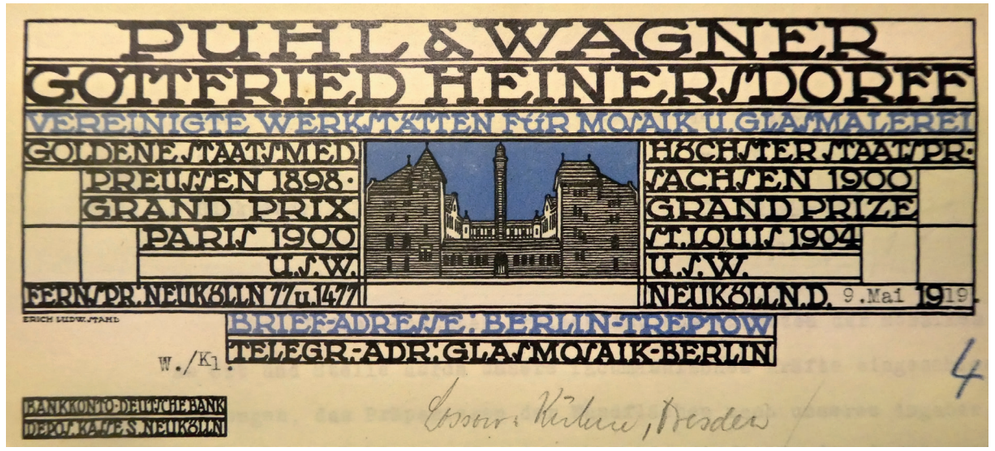
Vladislava Říhová, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování
Zuzana Křenková, Vysoká škola chemicko-technologická

Druhá polovina 19. století přinesla v Evropě velký zájem o mozaiku. Oživení této prastaré monumentální výtvarné techniky souvisel s nutností restaurování starověkých a středověkých děl a zároveň se mozaika přímo ideálně snoubila s fasádami a interiéry staveb budovaných v historizujících formách. Zprvu měla na evropském kontinentu téměř výhradní monopol benátská mozaikářská firma Antonia Salviatiho, později na její úspěch navazovaly dílny v dalších zemích. Řada z nich sázela mozaiky z benátského skla dodávaného právě Salviatim. Svůj vlastní skleněný materiál si kolem roku 1880 začala tavit dílna Alberta Neuhausera z Innsbrucku. V roce 1889 byl založen i první německý mozaikářský podnik Puhl & Wagner v Rixdorfu (dnes čtvrti Neukölln) v Berlíně. Jeho produkce byla oceňována právě pro svou nezávislost na italské mozaice. Součástí továrny byla sklářská huť schopná vyrábět materiál v široké paletě barevných odstínů a tónů (v roce 1925 to údajně bylo 15 tisíc).

Jak plyne už jen z označení *Deutsche Glasmosaikanstalt von Wiegmann, Puhl & Wagner*, byla firma na počátku v rukou tří osobností. Obchodník August Wagner, malíř Wilhelm Wiegemann a inženýr Friedrich Puhl navázali na činnost ateliéru pro dekorativní malby interiérů a fasád. Spolupracovali sedm let a po Wiegemannově odchodu jeho kolegové změnili název na *Deutsche Glasmosaik-Gesellschaft Puhl & Wagner*. V roce 1914 se společnost rozrostla ještě o sklomalírnu Gottfrieda Heinersdorfa. Tato podniková fúze byla pro oblast mozaiky podstatným uměleckým oživením, protože Heinersdorf spolupracoval s osobnostmi z řad německých expresionistů (Henry van de Velde, Lyonel Feininger, Hans Poelzig).



Obr. 1 **Berlinische Galerie, Architektursammlung, návrh mozaikové výzdoby náhrobní stély, první čtvrtina 20. století.** Foto: Zuzana Křenková



Obr. 2 **Berlinische Galerie, Architektursammlung, hlavičkový papír firmy Puhl & Wagner, 1919.** Foto: Zuzana Křenková

Až donedávna jsme neměli žádné zprávy o tom, že by firma Puhl & Wagner dodávala mozaiky i do Čech. Při plošném terénním výzkumu mozaikových děl se ale objevovaly nad řadou realizací otázky, které nás vedly k úvahám o jejich berlínském původu. Nová ověřená zjištění a připsání přinesla nedávná rešerše ve fondech Berlínské galerie, kde je v oddělení *Architektursammlung* uložen dobře zachovaný podnikový archiv. Instituce jej získala v roce 1972, když byla Rixdorfská továrna vyklízena před demolicí. Fond obsahuje různorodé materiály od návrhů některých děl přes alba fotografií až po knihy zakázek a složky firemní korespondence. Kolem čtyř tisíc návrhových kartonů, tisíce fotografií a 300 běžných metrů spisového materiálu dokumentují nespočet mozaikářských i sklomalířských zakázek. Materiál je jen částečně utříděný, takže rešerše v archivu, byť poměrně důkladná, nemusela zachytit všechna díla vzniklá pro české území, i s ohledem na to, že záznamy firemní korespondence, které jsme měly k dispozici, začínaly až rokem 1900.

Archiv *Deutsche Glasmosaik-Gesellschaft Puhl & Wagner* je pro české badatele zajímavým zdrojem informací hned v několika ohledech. Skrývá materiály vypovídající o konkrétních dílech i o obecnějších záležitostech. Může například osvětlit propagaci pomocí zasílání reklamních tisků i jiné obchodní strategie a záměry. V tomto ohledu je pozoruhodný bohatý soubor dokumentů k chystané spolupráci německých mozaikářů s pražskou stavební firmou (a později i mozaikářským podnikem) Jana Tumpacha. Mezi korespondencí k zakázkám najdeme cenové nabídky na díla do českého prostředí, která se nakonec nerealizovala. Často skončila ve fázi výběru výtvarného návrhu nebo po odeslání cenové nabídky. Mozaika byla reprezentativní, materiálově náročnou a tím pádem i poměrně drahou výtvarnou technikou.

Z badatelského hlediska nejjednodušší je využití informací o dílech, která nakonec opravdu vznikla. Některá z nich již neexistují, jiná se podařilo na základě archivních informací nově dohledat i v terénu. Určily jsme řadu již známých, dosud anonymních děl. Z monumentálních zakázek můžeme zmínit mozaikovou výzdobu průčelí evangelického kostela sv. Tomáše v Sokolově z let 1903–1904 nebo secesní dekoraci fasády a vstupní haly hotelu Praha (původně Schienhof) v Liberci vzniklé v rozmezí let 1907–1908. Drobnější práce vznikaly pro hrobky a hroby – např. pro rodinu majitele papírny Wilhelma Lercha ve Skuhrově nad Bělou z roku 1903 nebo výzdobu mauzolea rodiny Dittrichovy v Krásné Lípě z počátku 20. let 20. století.

Obchodní korespondence sestává někdy z jednoduché objednávky, jindy se v ní dočítáme řadu detailů, díky nimž můžeme sledovat uvažování nad vhodností použití mozaikové techniky, nad materiály (kamenná vs. skleněná mozaika) nebo nad povahou návrhu. Právě takové přesahy nad běžný rámec obchodní komunikace dokáží poskytnout zajímavý pohled na názory jednotlivých objednavatelů z řad investorů architektů nebo majitelů kamenických firem. Ten nakonec může být pro bádání důležitějším cílem a větší motivací než určení původu jednotlivých mozaikových děl.

e-Monumentica
odborný recenzovaný časopis věnovaný tématu mezioborové spolupráce
v oblasti péče o památky a kulturní dědictví
ROČNÍK VIII. **2020** | ČÍSLO **1–2**

Autoři příspěvků:
Pavel Waisser | Radek Martinek | Dominika Medová | Klára Schmidtová
Zuzana Tomanová | Karol Bayer | Vladislava Říhová | Zuzana Křenková

Fotografie na obálce: Pavel Waisser

Redakce:
Vít Večeře, emonumentica@gmail.com
Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Jiráskova 3, 570 01 Litomyšl

Grafická úprava: Radka Velebilová

MK ČR E 24139

Vydává: Univerzita Pardubice, Studentská 95, 532 10 Pardubice 2, IČO 00216275.
Vychází 2 x ročně.
Počet stran: 95
Vydání 1., 2022
Tisk: H. R. G. s.r.o., Svitavská 1203, 570 01 Litomyšl

ISSN 1805-1944 (online)
ISSN 2695-1622 (tisk)