e-Monumentica

ROČNÍK IX. **2021** | ČÍSLO **1**

e_Monu
ment
ica

© AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ
Martin Boukal
Anna Boukalová
Vít Večeře
Ondřej Vobejda
Petra Lesniaková
David Svoboda
Jan Vojtěchovský
Anna Ptáčková
Vojtěch Mrověc
Petra Zítková
Jakub Ďoubal

© FOTOGRAFIE NA OBÁLCE
Petra Zítková, *Matyáš Bernard Braun – Betlém v Novém lese u Kuksu,*
Reliéf sv. Huberta po očištění levé části výjevu mechanickým sejmutím vegetace (výřez).

---

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 IX. **2021** | ČÍSLO **1**

Obsah

Recenzovaná část

s. 11 Martin Boukal, Anna Boukalová
Inkunábule v knihovně Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy

s. 27 Vít Večeře, Ondřej Vobejda
Rukopisné modlitební knihy z knihovny Státního zámku Litomyšl a jejich výtvarná výzdoba

s. 43 Petra Lesniaková, David Svoboda, Jan Vojtěchovský
Možnosti technické fotografie pořízené upraveným digitálním fotoaparátem při průzkumu uměleckých děl. Průběh fotografování, postprodukce – ultrafialová a infračervená fotografie, falešné barvy

Nerecenzovaná část

s. 67 Anna Ptáčková
Portrét Jana Zrzavého od Věry Jičínské a jeho příběh

Zprávy a recenze

s. 78 Vojtěch Mrověc
Zpráva o stáži v italských Benátkách v rámci programu Erasmus+

s. 80 Petra Zítková, Jakub Ďoubal
Konzervační zákrok na Braunově Betlémě v Novém lese u Kuksu

K úmrtí pana Jiřího Kašeho

Pana magistra Jiřího Kašeho jsme měli možnost poznat nejen jako osobnost, akademického pracovníka, pedagoga a zasvěceného laskavého přítele, ale i jako pracovitého autora řady knih, historika a dělníka literatury. Příkladem může být i přes tisíc stránek v knize Velké dějiny zemí Koruny české, která byla oceněna cenou Magnesia litera a zlatou Svatovojtěšskou medailí Arcibiskupství pražského.

V posledních desetiletích, kdy se svojí neúnavnou činností podílel na vzniku IRKT a následně ve funkci proděkana i na přechodu institutu restaurování do lůna Univerzity Pardubice. Jako historik se podílel také na ustavení svébytné Fakulty restaurování v Litomyšli. Jako vedoucí Katedry humanitních věd se významným způsobem podílel na dnešním úspěšném rozvoji fakulty.

Pan Jiří Kaše byl nejen laskavým průvodcem historií našeho národa a jeho kultury, i jeho subtilními a nehmotnými stránkami výtvarných umění, ale také intimním průvodcem meandry našich životů. Byl také ovšem věhlasným římsologem, kdy prokázal svůj životní optimismus i schopnost humorného nadhledu v nelehkých dobách.

Pan Jiří Kaše se svojí vlastní citlivostí a schopností empatie i schopností sdílet své poznatky i životní filozofii nesmazatelně zapsal do našich životů. Dokázal významným způsobem ovlivnit naše představy o naší budoucnosti, rozvíjet naše myšlení. Zapsal se i do utváření našich představ o našich rolích a poslání.

Světlo jeho postojů a myšlenek, které má schopnost osvětlovat naše cesty, nás bude nepochybně dál provázet v myslích současných i budoucích studentů – restaurátorů, kteří jsou vedeni k uchovávání našeho hmotného i nehmotného dědictví pro budoucnost.

Jiří Kaše žil dobrý, čestný život. Chci věřit, že dnes, když se Jiří na své poslední cestě pozastaví, aby se s námi rozloučil, pohlédne zpět a může se ze svého života znovu potěšit a s uspokojením si říci: Nežil jsem nadarmo a prožil jsem dobrý a užitečný život.

Doc. Jiří Novotný, akademický sochař

emeritní první řádný děkan
Fakulty restaurování Univerzity Pardubice

Recenzovaná část

Inkunábule v knihovně Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy

Martin Boukal, Anna Boukalová
Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta

KLÍČOVÁ SLOVA inkunábule – prvotisky – kodikologie – knižní vazba – mechanické poškození – biologické napadení – biblistika – liturgika – Univerzita Karlova – Knihovna KTF UK

KEY WORDS incunable – prints – codicology – bookbinding – mechanical damage – biological colonization – Biblical studies – liturgy – the Charles University – the Catholic Theological Faculty library, Charles University

INCUNABLES IN THE CATHOLIC THEOLOGICAL FACULTY LIBRARY, CHARLES UNIVERSITY

The article deals with a set of incunables from the Catholic Theological Faculty library, Charles University, in particular with the first modern survey of the collection as a whole. The paper provides the professional public with a list of all the titles (or, more precisely, its individual volumes within the published series) and their publishing history; furthermore, it pays attention to the provenience notes, or the circumstances under which they were deposited at their current place. The individual volumes are further being investigated from the viewpoint of codicology, above all, in terms of the bookbinding execution, print and decoration. It also focuses on the physical condition of the bookbindings and the previous treatments if they were carried out.

Knihovna Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy (dále KTF UK) je pozoruhodnou a velmi bohatou knižní sbírkou z oblasti teologie, filosofie, historie a dějin umění i dalších oborů. Ve své současné podobě navazuje na Knihovnu liturgické pokoncilní obnovy, založenou apoštolským administrátorem pražské arcidiecéze a pozdějším arcibiskupem Františkem kardinálem Tomáškem (1899–1992) roku 1968.[1] V letech 1992–2004 fungovala ve správě České křesťanské akademie, od roku 1997 jako Centrální katolická knihovna. Již roku 1996 knihovna nalezla své současné umístění v budově Arcibiskupského semináře v pražských Dejvicích, kde sídlí i KTF UK, a začala tak sloužit akademické veřejnosti. V této době měla KTF UK zároveň svou vlastní knihovnu, 28. února 2005 však došlo ke sloučení obou institucí pod názvem Centrální katolická knihovna Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy (CKK KTF UK).[2] V současné době je užíván zkrácený název Knihovna KTF UK.

Knihovna dnes čítá okolo 200 tisíc jednotek, své služby poskytuje jak interním uživatelům (studentům, vyučujícím a ostatním zaměstnancům Univerzity Karlovy; zaměstnancům Arcibiskupství pražského), tak externím uživatelům (studentům, učitelům a zaměstnancům ostatních škol, jakož i široké veřejnosti), a slouží také jako depozit knižních pozůstalostí některých významných osobností z katolického prostředí, např. pražského arcibiskupa Miloslava kardinála Vlka (1932–2017) nebo literárního historika Jaroslava Meda (1932–2018).[3]

Součástí knihovny je vedle novodobých titulů také relativně bohatá sbírka rukopisů a starých tisků, čítající na 976 svazků. Nejstarší exemplář pochází snad až z 10. století,[4] nejmladší z roku 1800. Tematicky přirozeně převažují teologické spisy, zejména biblistického a pastorálního zaměření, dále Bible, liturgické knihy, ale také postily, historické spisy, cestopisy nebo hudebniny. Nacházíme zde většinově spisy katolických autorů, v menším počtu však i díla autorů protestantských,[5] výjimečně narazíme také na spisy autorů křesťanského východu, případně autorů židovských nebo jiných.[6] Z jazykového hlediska drtivě převažují spisy latinské a (zvláště v případě mladších, osvícenských titulů) německé, dále samozřejmě české, v menší míře pak nalézáme i jiné evropské jazyky, zejména italštinu a francouzštinu, jednotlivě se pak vyskytují knihy hebrejské nebo arabské.

Z hlediska provenienčního je sbírka rukopisů a starých tisků Knihovny KTF UK velmi pestrou směsicí, kde na základě rozličných signatur, pečetí či jiných provenienčních značek můžeme dohledat celou škálu míst, odkud jednotlivé knihy na své současné místo doputovaly. Nejvíce svazků (119) pochází z knihovny bohosloveckého semináře v Litoměřicích. Ty se do sbírek knihovny dostaly s největší pravděpodobností v souvislosti s působením Římskokatolické cyrilometodějské bohoslovecké fakulty v Praze, která po svém vykázání komunistickou mocí ze svazku Univerzity Karlovy roku 1950 sídlila v letech 1953–1990 právě v Litoměřicích. Menší soubor jedenácti knih byl původně součástí fondu knihovny teologické fakulty Německé univerzity v Praze. Vedle toho nacházíme fondy pocházející z různých církevních institucí (např. zrušených jezuitských kolejí či z farních knihoven) nebo z pozůstalostí jednotlivců. Zde nacházíme mj. knihy původně patřící významnému jezuitskému kazateli Janu Libertinovi (1689–1756), knězi a spisovateli Innocenci Antonínu Frenclovi (1818–1862), knězi a obrozenci Václavu Beneši Třebízskému (1849–1884) či pražskému světícímu biskupovi a historikovi Antonínu Podlahovi (1865–1923). Mezi původně soukromými fondy svou velikostí vyniká 27 svazků čítající fond z pozůstalosti litoměřického biskupa a pozdějšího vídeňského arcibiskupa Vincence Eduarda Milde (1777–1853). Kromě českých provenienčních vpisků nalézáme v menším počtu i vpisky zahraniční, konkrétně z dnešního Německa.[7]

V rámci celé sbírky zaujímá jedinečné postavení soubor dvanácti inkunábulí. Tento soubor dosud nebyl předmětem uceleného odborného zkoumání.[8] Předkládaný článek si proto klade za cíl seznámit s ním odbornou veřejnost. Ve stručnosti se snaží popsat jak provedení vazeb a fyzický stav jednotlivých svazků, tak také historii jejich vydání a případných pozdějších proveniencí.

Přehled fondu inkunábulí a popis jejich stavu

Nejstaršími inkunábulemi ve sbírkách Knihovny KTF UK jsou **tři svazky s částmi latinské Bible** (evidenční číslo 7, 8 a 9)[9], opatřené glosami pseudo-Walafrida Strabona (808–849) a interlineárními glosami Anselma z Laonu (1050–1117). Vzhledem k tomu, že v žádném ze tří svazků nebyly dochovány žádné vydavatelské údaje, byla prvotní identifikace odkázána na rukopisný lístek: *„Inkunábule latinské Bible s glosami Waltra Strabo z roku 1480.“* Přesnější údaje byly dále dohledány v mezinárodní databázi *Incunabula Short Title Catalogue* (dále ISTC), kde celá ediční řada figuruje pod jednotným kódem ib00607000. Podle ní došlo k vydání snad ještě dříve, každopádně nikoli po roce 1480. Konkrétně se jedná o první díl, obsahující pět Knih Mojžíšových, třetí díl, obsahující Starý zákon bez Knih Mojžíšových a knihy Jozue, a čtvrtý díl, obsahující Nový zákon. Všechny tři svazky byly vydány štrasburským tiskařem a nakladatelem Adolfem Ruschem († 1489), místem vydání byl podle databáze ISTC Štrasburk.[10] Databáze *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* jako místo vydání rovněž uvádí Štrasburk. Adolf Rusch měl podle tohoto pramene celé dílo vytisknout buď nejpozději roku 1480 (tuto variantu uvádí jako pravděpodobnější), nebo až po 23. září 1481.[11] Petr Voit v *Encyklopedii knihy* se však domnívá, že místem vydání byla Basilej a že Rusch při vydání spolupracoval s dalším tiskařem, snad v Basileji působícím Johannem Amerbachem starším (cca 1443–1513),[12] který při realizaci tisku s ohledem na hlavní a komentářový text poprvé použil kombinované zrcadlo sazby.[13] [Obr. 1]

Všechny tři díly jsou svázány v jednotné celousňové vazbě foliového formátu s dřevěnými deskami. Pokryv je tvořen s největší pravděpodobností jirchou se slepotiskovou výzdobou desek, kde nalézáme rámovou kompozici tvořenou dvěma do sebe vsazenými dvoulinkovými rámy s rostlinnými motivy. Vnitřní část kompozice je pak zdobena dvoulinkovými kosočtverci, vyplněnými geometrickým motivem. Hřbet je bez výzdoby s viditelnými vazy. Stav svazků však neumožňuje detailnější zkoumání provedení vazby bez nutnosti invazivního zásahu. Na všech

1 | Historie knihovny, *Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy*, https://www.ktf.cuni.cz/KTF-1711.html, vyhledáno 14. 4. 2022.

2 | Ibidem.

3 | Srov. Misijní poslání knihovny, *Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy*, https://www.ktf.cuni.cz/KTF-1712.html, vyhledáno 14. 4. 2022.

4 | V rámci katalogizace byl nalezen rukopisný Jakubitský misál, jehož podoba by podle ústního podání teoložky Mlady Mikulicové mohla odpovídat 10. století. Tato domněnka však nebyla dosud jednoznačně potvrzena.

5 | Uveďme např. *Janua linguarum reserata* Jana Amose Komenského (1592–1670) pravděpodobně z roku 1633 nebo *Corpus Doctrinae Christianae* Philippa Melanchtona (1497–1560) z roku 1572.

6 | Např. sebrané spisy sv. Jana Zlatoústého (347/9–407) z roku 1785, z děl židovských autorů jmenujme sebrané spisy Josefa Flavia (37 po Kr. – ca. 100) z roku 1782.

7 | Konkrétně nalézáme větší počet knih s exlibris jezuitské koleje v bavorském Ingolstadtu a akademické knihovny tamtéž. Dále se jednotlivě vyskytuje Hallenberg v Severním Porýní-Vestfálsku a bavorský Pasov.

8 | Stručný popis fondu nalézáme v diplomové práci na FF UK Ivany Kafkové z roku 2011 *Průzkum fondů starých tisků a rukopisů fakultních knihoven Univerzity Karlovy v Praze*. Tato práce však vznikla ještě před knihovnickým a bibliografickým zpracováním fondu a sbírkou inkunábulí se téměř nezabývá, resp. pouze konstatuje, že ve fondu se nachází *„minimálně 1 svazek inkunábule.“* – Ivana Kafková, *Průzkum fondů starých tisků a rukopisů fakultních knihoven Univerzity Karlovy v Praze* (diplomová práce), Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2011, s. 42.

9 | Interní soupis starých tisků Knihovny KTF UK inkunábule neřadí chronologicky a prokládá je jinými, mladšími tisky. Tento článek však volí chronologické pořadí.

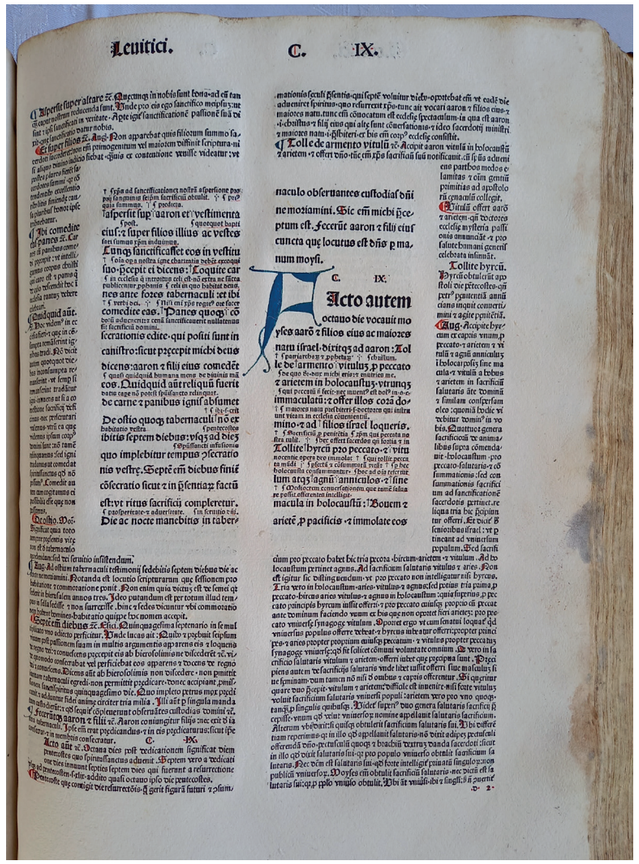
10 | Biblia latina. With the Glossa Ordinaria of pseudo-Walafrid Strabo and interlinear glosses of Anselmus Laudunensis, *Incunabula Short Title Catalogue. The international database of 15th-century European printing*, https://data.cerl.org/istc/ib00607000, vyhledáno 16. 4. 2022.

11 | GW 04282, https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/, vyhledáno 26. 8. 2022.

12 | PV [Petr Voit], heslo Adolf Rusch, in: Petr Voit, *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2006, https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Adolf_Rusch, vyhledáno 15. 4. 2022.

13 | Kombinované zrcadlo je způsob sazby používající dvě odlišně velká písma na jedné straně, např. za účelem oddělení dvou tematických celků. V tomto případě je tak rozlišen vlastní biblický text a připojené komentáře. – PV [Petr Voit], heslo Johann Amerbach, in: Voit, *Encyklopedie knihy* (pozn. 12), https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Johann_Amerbach, vyhledáno 15. 4. 2022.

Obr. 1 **Bible s glosami pseudo-Walafrida Strabona (ne po r. 1480), ev. č. 7, ukázka kombinovaného zrcadla sazby.** Foto: Martin Boukal



14 | Karina Sojková, *Kovové prvky v knižní vazbě, jejich vývoj, výroba, restaurování a konzervace* (diplomová práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2010, s. 61.

15 | Ibidem, s. 68.

třech svazcích dále nacházíme velmi dobře zachované kování, a to v podobě plastických litých nárožnic a středového kování. To má čtvercovou základnu s vykrajovanými okraji a ozdobnou výdutí uprostřed. Deltoidní nárožnice jsou provedeny s vykrajovanými okraji, perforacemi v ploše tvořícími rostlinný motiv a s kbelíčkovými puklami. Jak podoba středového kování,[14] tak podoba nárožnic[15] odpovídá době vzniku svazku, tedy druhé polovině 15. století. Spony byly ze všech svazků druhotně odstraněny, stále však můžeme pozorovat obdélníkové štítky s vykrajovanými okraji a rostlinným dekorem a torza usňových řemínků. S největší pravděpodobností se jednalo o háčkové spony s průřezovou záchytkou.

Useň vlivem stáří a nečistot změnila barvu z původní bílé na dnešní spíše šedo-bílo-hnědý odstín. Ve všech třech případech je vazba relativně dobře zachována, výjimku tvoří díl s evidenčním číslem 7, kde nacházíme jak mechanická poškození v podobě protržení usňového pokryvu, tak menší porušení způsobené pravděpodobně propálením. [Obr. 2] Kromě toho vykazují dřevěné desky značné napadení dřevokazným

Obr. 2 **Bible s glosami pseudo-Walafrida Strabona (ne po r. 1480), ev. č. 7, celousňová vazba s kováním, detail poškození vazby.** Foto: Martin Boukal

hmyzem, pozorujeme typické výletové otvory i jemné požery prostupující celou vazbu i knižní blok. U zbývajících dvou svazků sledujeme daleko nižší míru tohoto druhu biologického napadení, mechanické poškození se omezuje nanejvýš na odření a porýpání pokryvu. V případě čísla 9 nalézáme i stopy po poškození hmyzem, ovšem v daleko menší míře než u čísla 7. Na všech třech svazcích rovněž nacházíme velmi dobře zachované kování jak na rozích desek, tak v podobě středových pukel. Patrné jsou rovněž stopy po sponách, jež byly následně odstraněny.

Rovněž papírový, ze složek vyskládaný knižní blok všech tří svazků je relativně dobře zachován, pozorujeme pouze mírné rozevírání vlivem stáří a chybějících spon a opotřebování bloku na ořízkové straně. Latinský text je vytištěn, jak již bylo zmíněno výše, pomocí kombinovaného zrcadla antikvou černé barvy a doplněn iluminovanými iniciálami střídavě modré a červené barvy, a to v obou typech sazby. Rukopisnými zásahy červeným inkoustem jsou zdobena také záhlaví. Důležitější tematické celky jsou odděleny propracovanějšími iniciálami opět v modro-červeném provedení. [Obr. 3] Výjimku tvoří první strana tisku,

Epistola beati Hieronimi presbyteri ad Paulinum presbyterꝫ de omnibus diuine hystorie libris incipit.

Kateram brosius tua mihi munuscula perferes: detulit simul ꝫ suauissimas litteras: quę a principio amicitiarum fidē pbate iam fidei: ꝫ veteris amicitię noua preferebāt. Vera enī illa necessitudo est: ꝫ christi glutino copulata: quā nō utilitas rei familiaris: nō pfētia trm̄ corporꝫ: nō subdola ꝫ palpans adulatio: sed dei timorꝫ ꝫ diuinarū scripturarꝫ studia cōciliant. Legimus ī veteribus hystorijs quosdā lustrasse puncias: nouos adijsse populos: maria trāsisse: vt eos quos ex libris nouerāt corā quos viderent. Sic pithagoras memphiticos vates: sic plato egyptū ꝫ architam tharētinū

16 | Např. Biblia latina [Basel: Johann Amerbach], 1482, *Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt*, http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iii-104, vyhledáno 16. 4. 2022; nebo Biblia latina, *Universitäts- und Stadtbibliothek Köln*, https://www.ub.uni-koeln.de/cdm/compoundobject/collection/inkunabeln/id/57449/rec/1, vyhledáno 25. 8. 2022.

17 | Biblia latina, *Incunabula Short Title Catalogue* (pozn. 10), https://data.cerl.org/istc/ib00573000, vyhledáno 16. 4. 2022; tisk nacházíme i v databázi Gesamtkatalog der Wiegendrucke pod číslem GW 04248.

Obr. 3 **Bible s glosami pseudo-Walafrida Strabona (ne po r. 1480), ev. č. 7, detail iniciály.** Foto: Martin Boukal

kde jsou iniciály výrazně barevnější, v zelené, červené i v modré barvě, doplněné zlatým zdobením. Výtvarná výzdoba první strany je dále obohacena o rostlinné motivy při spodním okraji strany. Vyjma zmíněných zásahů hmyzem nepozorujeme v žádném ze svazků jiná výraznější poškození s výjimkou zahnědnutí a mírného zkroucení papíru vlivem vlhkosti.

Co se týče provenienčních záznamů, v tisku č. 7 nacházíme pravděpodobně provenienční vpisek vepsaný do iluminace na první straně, který se ovšem vlivem vlhkosti rozpil a není čitelný. Číslo 8 obsahuje na podobném místě částečně čitelný provenienční vpisek z roku 1708 *„Hic liber ex* (…) *Magistratus Misensis* (…) *decanatu Misensi A. 1708."* Na jejím základě lze vyslovit domněnku, že buď tento konkrétní svazek nebo i další z této řady byly po jistou dobu uloženy v saské Míšni. Jiné záznamy nenacházíme s výjimkou stop po stržených štítcích na hřbetech, jež patrně nesly signatury.

Chronologicky druhým v pořadí je výtisk latinské Bible. Ani v tomto případě nebyly nalezeny primární vydavatelské údaje, identifikace byla proto provedena především na základě nápisu na hřbetu knihy *Biblia latina 1482* a dále vloženého rukopisného lístku s textem: *„Biblická inkunábule z roku 1482."* Na základě těchto indicií a na základě následného srovnání s jinými digitalizovanými výtisky[16] byl zkoumaný výtisk v databázi ISTC ztotožněn s titulem **Biblia latina** (evidenční číslo 2, kód ISTC ib00573000), vydaným v Basileji roku 1482 výše jmenovaným tiskařem Johannem Amerbachem starším.[17]

Kniha je svázána v celousňové vazbě foliového formátu s dřevěnými deskami. Na hřbetě pokrytém bílou usní s viditelnými vazy nacházíme červeným inkoustem provedený nápis *„Biblia latina"* spolu s doplněným datem 1482. Zde se jedná zřejmě o pozdější – nejspíše barokní – úpravy vazby související s dobovým estetickým cítěním a barokními knihařskými trendy. Desky jsou pak pokryty hnědou, tříslem činěnou usní se slepotiskovou výzdobou tvořenou rámovou kompozicí se dvěma dvoulinkovými do sebe vsazenými rámy doplněnými o rostlinné motivy. Vnitřní část je zdobena dvěma diagonálně se křížícími dvoulinkami s drobnými motivy pětilistých růží. Na přední i zadní desce dále sledujeme jasně patrné stopy po druhotně snesených, zřejmě deltoidních nárožnicích, ve středu desek pak nacházíme drobné vpichy, jež by mohly být stopami po upevnění středového kování. Na obou deskách dále nacházíme nezdobené obdélníkové štítky háčkových spon s průřezovou záchytkou.

Přestože pozorujeme jistá mechanická poškození, především přetržené krajní vazy mezi hřbetem a deskami (po jednom z každé strany u obou desek), nachází se vazba v relativně zachovalém stavu. Usňový pokryv je poškozen na přední desce, a to nejen vlivem opotřebení, ale zřejmě také necitlivého odstranění kování a v některých případech dokonce vandalismu v podobě rytí do desky. Žádné z těchto poškození však nemá fatální vliv na soudržnost svazku.

Knižní blok je tvořen složkami z ručního papíru. Barva tisku je černá, doplněná patrně rukopisnými zásahy červeným inkoustem v podobě podtrhávání, případně složitější výzdoby záhlaví a obtažení interpunkce. Novozákonní text doplňují četné tištěné marginálie odkazující na Starý zákon, ve starozákonním textu však marginálie nenacházíme. Tisk doplňují rukopisné, barevně i technicky pečlivě propracované iniciály, méně významné tematické celky pak uvozují rukopisné iniciály jednoduššího provedení. [Obr. 4] Iniciály se postupem knihy stále více zjednodušují a propracované iluminace nacházíme stále méně. Blok je celkově relativně kompaktní, pouze se v důsledku chybějících spon a poškozené vazby lehce rozevírá. Ve spodní části knihy pozorujeme stopy po zasažení vlhkostí v podobě zahnědnutí a lehkého zkroucení. Uprostřed bloku jsou dále patrné drobné pozůstatky po zásahu hmyzu. Na první tištěné straně nacházíme otisk razítka s textem *„Wenceslaus Leopoldus princeps archiepiscopus Pragae"* a s nečitelným motivem uprostřed, snad heraldickým znakem. Pravděpodobně se jedná o exlibris, jež můžeme ztotožnit s Václavem Leopoldem Chlumčanským z Přestavlk a Chlumčan (1749–1830), biskupem litoměřickým v letech 1801–1814 a arcibiskupem pražským v letech 1814–1830. Jiné stopy po signaturách ani žádné další provenienční poznámky nenalézáme.

Třetí v pořadí je torzo **Bible pražské** (evidenční číslo 5, kód ISTC ib00620000), vydané v srpnu rou 1488 v Praze – jedná se o jedinou inkunábuli z tohoto fondu, jež byla vytištěna na našem území. Historik Zdeněk Václav Tobolka (1874–1951) její vydání přisoudil roku 1910 Janu Kampovi, doloženému na listině pražského kramáře a konšela Severina z roku 1499 jako *„tovařiš jeho Johannes řečený Kamp impresor"*, v samotné Bibli však Kampovo jméno schází.[18] O Kampově tiskařské činnosti nenacházíme ani jiné hodnověrné prameny, a je k ní proto

18 | PV [Petr Voit], heslo Tiskař Pražské bible, in: Voit, *Encyklopedie knihy* (pozn. 12), https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Tiska%C5%99_Pra%C5%BEsk%C3%A9_bible_%E2%80%93_Praha, vyhledáno 15. 4. 2022.

třeba přistupovat skepticky, stejně jako ke ztotožnění Kampa s pražským knihkupcem 80. let 15. století „Hannuskem zum Kempf", s nímž pracoval historik Antonín Kostlán.[19] V Čechách je tedy jako vydavatel na základě výzkumu knihovnice a badatelky Emmy Urbánkové oficiálně uváděn anonymní Tiskař Pražské bible, činný v letech 1488–1515.[20] Tento údaj přebírá i databáze Knihopis s doplněním, že tisk vznikl *„nákladem Jana Pytlíka, Severýna kramáře, Jana Bílého od čápů a Matěje od bílého lva."*[21] Databáze ISTC ovšem uvádí jako možného autora Jana Kampa.[22] K přehledu dosavadního výzkumu ještě doplňme, že v publikaci *Příběh Pražské bible* z roku 2011 si Pavla Puršová blíže všímá osobnosti vzpomínaného kramáře Severýna a na základě pramenů z 1. poloviny 16. století vyvozuje, že v předmětném roce 1488 mohl být majitelem tiskárny právě on.[23]

Vlastní svazek uložený v knihovně KTF UK byl pravděpodobně v minulosti vážně poškozen, neboť do současnosti se biblický text dochoval bez prvních třech Knih Mojžíšových a většiny Nového zákona. Stejně jako v předchozím případě, také zde schází titulní list, proto prvotní identifikace opět proběhla pomocí označení na hřbetu *„Bible pražská 1488"*, a také díky vloženému rukopisnému lístku. Přesnou dataci můžeme stanovit i díky zjištěním Kamila Boldana, především na základě faktu, že v tisku nenacházíme ilustrace (na rozdíl od kutnohorského vydání z roku 1489).[24]

Na základě různých podob zašpinění jednotlivých částí knižního bloku usuzujeme, že v minulosti došlo k rozdělení bloku a k jeho pozdějšímu znovusešití a opatření novou světle hnědou celousňovou vazbou foliového formátu s lepenkovými deskami bez výzdoby a kování. K tomu došlo zřejmě v 19. nebo dokonce až ve 20. století. Rovněž samotný knižní blok z ručního papíru viditelně prošel výrazným restaurátorským zásahem, na mnoha místech došlo k doplnění potrhaných stran papírovou hmotou. [Obr. 5] Díky popsaným restaurátorským zásahům je v současné době daný svazek v relativně dobrém stavu, vazba je nepoškozená a knižní blok je zcela kompaktní. Přesto nacházíme jisté stopy poškození vlhkostí v podobě barevných změn papíru a jeho mírného zkroucení a dále drobné stopy po napadení hmyzem v podobě viditelných výletových otvorů. V rámci převazby rovněž došlo ke značně necitlivému seříznutí, takže na některých místech nejsou v úplnosti dochována záhlaví.

Vlastní tisk je doplněn rukopisnými iniciálami, které uvozují jak jednotlivé biblické knihy, tak kapitoly v jejich rámci. Většina iniciál je relativně jednoduchá, provedená červeným inkoustem, vybrané iniciály, zejména na počátku biblických knih, jsou však propracovanější a objevují se tóny zelené, modré, popřípadě jinak barevné. V malé míře sledujeme rukopisné marginálie a podtrhávání červeným inkoustem, některé papírové výplně byly dříve popsány a pro restaurování použity druhotně. V rámci svazku nenacházíme provenienční poznámky ani pozůstatky historických signatur, pouze na předsádce je tužkou vepsán údaj o ceně (*1000,–*, měna není uvedena), z něhož usuzujeme, že kniha byla v minulosti předmětem antikvárního prodeje.

19 | Srov. ibidem.

20 | Srov. Tiskař Pražské bible, činný 1488–1515, *Bibliografie dějin českých zemí*, https://biblio.hiu.cas.cz/records/5bc1796e-556f-408c-b52b-878fbc397e54, vyhledáno 15. 4. 2022.

21 | Bible pražská, (Biblia, boh:). *KPS – Databáze Knihopis*, https://aleph.nkp.cz/F/8V9XDQTQMSERFHLP24TBCYA1GMFDNNPPI1C7K1TGS5CQB757UE-14134?func=find-b&find_code=WYR&x=45&y=15&request=1488&filter_code_1=WTP&filter_request_1=&filter_code_2=WLN&adjacent=N, vyhledáno 22. 7. 2022.

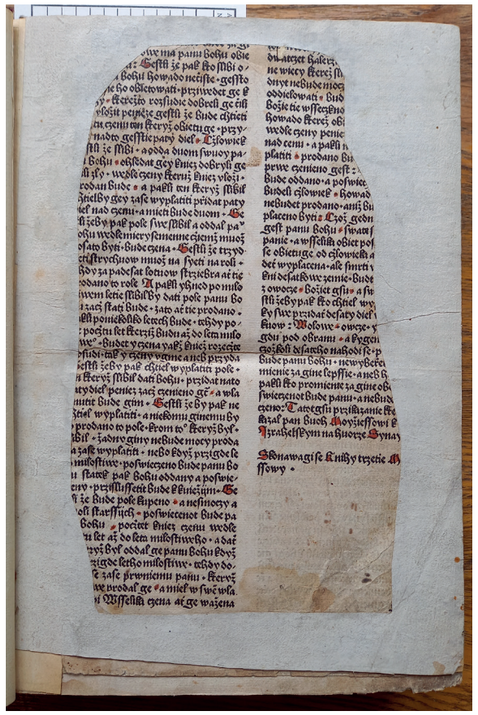
22 | Biblia [Czech], *Incunabula Short Title Catalogue* (pozn. 10), https://data.cerl.org/istc/ib00620000, vyhledáno 16. 4. 2022.

23 | *„Je totiž známo, že v roce 1520 tiskárnu převzal syn Severýna kramáře Pavel Severýn, později nobilitovaný jako Pavel Severýn z Kapí Hory. Můžeme se proto s určitou pravděpodobností domnívat, že od roku 1488 majitelem tiskárny mohl být Severýn kramář."* – Pavla Puršová, *Pražská bible – Prvotisk z fondu Městské knihovny v Praze*, in: Kamil Boldan a kol., *Příběh Pražské bible*, Praha 2011, s. 20.

24 | Kamil Boldan, Pražská bible s ilustracemi Jana Konůpka, in: Kamil Boldan a kol., *Příběh Pražské bible*, Praha 2011, s. 41.

Obr. 4 **Biblia latina (1482), ev. č. 2, ukázka tisku s iluminovanou iniciálou.** Foto: Martin Boukal

Obr. 5 **Bible pražská (1488), ev. č. 5, ukázka restaurátorského zásahu.** Foto: Martin Boukal



Také další inkunábule, přestože nebyla vytištěna na našem území, je úzce svázána s českým, respektive moravským prostředím. Jde o výtisk **Olomouckého misálu** (evidenční číslo 1, kód ISTC im00678000), pocházející z roku 1499. [Obr. 6] Prvotní identifikace byla provedena znovu na základě sekundárně doplněných údajů, v tomto případě pomocí rukopisného vpisku na přídeští: „*Missale Romanum hoc impressum Nürnbergae, anno Domini 1499*." Srovnáním s dalšími výtisky v databázi ISTC poté můžeme doplnit další vydavatelské údaje: Jako konkrétní datum vytištění je uveden 30. březen.[25] Rovněž tiskaře můžeme v tomto případě hodnověrně identifikovat. Je jím v Norimberku působící Georg Stuchs (též Stöchs nebo Stüchs, †1520), který se ve své práci specializoval na tisk liturgických knih, především misálů a breviářů.[26]

Popisovaný konkrétní výtisk pochází z majetku farnosti ve středočeských Slapech.[27] Důkaz nám o tom podává především vložený dopis datovaný 17. prosince 1874 (jméno adresáta bohužel neznáme, podle oslovení víme pouze, že se jednalo o kanovníka), kde slapský farář V. Babický zapůjčuje misál na blíže nespecifikovanou výstavu. Slapské farnosti se týká rovněž donační vpisek přímo v misálu na straně 183 datovaný k roku 1644 na připomínku darování stříbrného pozlaceného kalicha Jiřím Dragsikem a jeho (pravděpodobně) manželkou Dorotheou: „*Dominus Georgius Dragsik Cum D. Dorothea Calicem Argenteum et Deauratum Eclesiae Slappensi Donavit A. MDCXLIV.*"

Obr. 6 **Olomoucký misál (1499), ev. č. 1, silně mechanicky poškozená usňová vazba se zbytky kování.** Foto: Martin Boukal

25 | Missale Olomoucense (Olmütz), *Incunabula Short Title Catalogue* (pozn. 10), https://data.cerl.org/istc/im00678000, vyhledáno 22. 7. 2022. Kromě tohoto data můžeme v Databázi prvotisků, starých tisků a map Národní knihovny ČR nalézt jako možné datum vytištění také 29. březen, srov. Missale Olomoucense, *STT – Databáze prvotisků, starých tisků a map 1450–1800*, https://aleph.nkp.cz/F/NII45IF4L4CNL3MNAGT21PHVJ9LS2AMUQD7TDTHCTVETC8AF2R-19738?func=full-set-set&set_number=582757&set_entry=000128&format=035, vyhledáno 22. 7. 2022.

26 | [PV] Petr Voit, heslo Georg Stuchs, in: Voit, *Encyklopedie knihy* (pozn. 12), https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Georg_Stuchs, vyhledáno 15. 4. 2022.

27 | Farnost 30. 6. 2009 zanikla, dnes je součástí farnosti Štěchovice: Filiální kostel sv. Petra a Pavla, Slapy, *Katalog Pražského arcibiskupství*, https://katalog.apha.cz/web/chramy/342, vyhledáno 22. 7. 2022.

Z hlediska provedení se jedná o svazek foliového formátu svázaný do celousňové vazby. Pokryv je tvořen hnědou, tříslem činěnou usní, na níž vidíme pozůstatky slepotiskové výzdoby, zejména kompozici dvou do sebe vsazených dvoulinkových rámů. Knižní desky jsou tvořeny dřevěnou deskou, nasazenou provlečením pravých vazů skrz desku a jejich zakolíčkováním. Na přední i zadní desce nalézáme pozůstatky mosazného plastického kování, konkrétně středové kování čtvercového tvaru základny s ozdobnými výdutěmi a puklou uprostřed, a dále některé[28] deltoidní nárožnice s puklou, ornamentálním a rostlinným motivem a perforovanou základnou plochy nárožnice, vše v provedení, jež odpovídá 2. polovině 15. století.[29] Nacházíme rovněž pozůstatky dvou háčkových spon s obdélníkovým štítkem a průřezovou záchytkou.

Knižní blok je vyskládaný ze složek z ručního papíru, vyšitý na tři pravé dvojité motouzové vazby a dva jednoduché motouzové zapošívací vazy. Samotný tisk je proveden v černé barvě, rubriky jsou vytištěny, jak je u misálů obvyklé, červeně. Střední část s mešním kánonem (s. CLXIII–CLXXXVI) je opatřena mensurální notací ve čtyřlinkové rubrikované osnově. Součástí misálu jsou též dva větší dřevořezy. První, nacházející se na rubu titulní strany, zobrazuje biskupský znak Stanislava I. Thurza (1470–1540), biskupa olomouckého v letech 1496–1540.[30] [Obr. 7] Druhý, uzavírající mešní kánon, je vyobrazením ukřižování Krista s Pannou Marií a sv. Janem. Vedle toho nacházíme rovněž několik propracovanějších dřevořezových iniciál. V rámci misálu dále sledujeme celou řadu provenienčních stop. Na přídeští je nekvalitně otištěno razítko, s největší pravděpodobností pražského kněžského semináře, a dále jsou zde dva rukopisné signaturní záznamy, jeden vlepený a druhý přímo vepsaný na přídeští. Na deskách dále nacházíme otisky pečetí, míra jejich poškození však znemožňuje bližší identifikaci.

Z celého souboru prvotisků v Knihovně KTF UK je tento misál jednoznačně v nejhorším stavu. U knižní vazby došlo ke ztrátě velké části pokryvu, takže je na obou deskách dochován pouze fragmentárně a na hřbetu chybí úplně. Dalším rozsáhlým poškozením je utržení knižní desky v drážce. Její úplné oddělení vedlo k výraznému poškození listů zejména na začátku a konci knihy. Dále chybí velké části papírové podložky, na listech je řada drobných i větších trhlin, listy z knihy vypadávají, některé se zachovaly pouze částečně, v několika případech došlo dokonce k vyřezávání listů z knihy, které se tak nedochovaly vůbec. Dochované části kování jsou v relativně dobrém stavu s výjimkou zadního středového kování, kde se dochovala pouze pukla a fragmenty základny. Vzhledem k významu tohoto svazku spočívajícímu jednak v jeho stáří, jednak ve skutečnosti, že jde o důležitý příklad české liturgické knihy z předtridentského období, by bylo více než žádoucí svěřit jej v brzké době do péče restaurátorů.

Zbývajících šest inkunábulí náleží do jedné ediční řady. Jedná se o různé díly **Bible, opatřené postilami Hugona ze Saint Cher** (ca. 1200–1263) pod evidenčními čísly 710, 807, 808, 809, 810, 850. Konkrétně jde o první díl pokrývající pět Knih Mojžíšových spolu s knihami Jozue, Soudců, Rút, Knihami královskými a Letopisů, jakož i s knihami Tobiáš, Judit, Ester a Job. Dále nacházíme druhý díl obsahující žalmy, třetí díl

Obr. 7 **Olomoucký misál (1499), ev. č. 1, znak biskupa Stanislava I. Thurza (dřevořez).** Foto: Martin Boukal

28 | Nárožnice jsou dochovány po dvou z každé strany, a to na hřbetové straně na přední desce, na zadní desce pak na ořízkové straně nahoře a hřbetové straně dole.

29 | Sojková (pozn. 14), s. 61, resp. 68.

30 | Stanislav Thurzó von Bethlenfalva, *Heraldry of the World*, https://www.heraldry-wiki.com/heraldrywiki/wiki/Stanislav_Thurz%C3%B3_von_Bethlenfalva, vyhledáno 10. 5. 2022.

s knihami Přísloví, Kazatel, Píseň písní, Moudrosti a Sírachovec, čtvrtý díl s prorockými knihami Izajáš, Jeremiáš, Ezechiel a Báruch, šestý díl zahrnující čtyři Evangelia a konečně sedmý díl s knihou Skutky apoštolů, listy apoštola Pavla a Zjevením Janovým. Pátý díl ve sbírkách Knihovny KTF UK schází. V databázi ISTC všechny díly nalezneme pod jednotným kódem ib00610000. Zde se dále dozvídáme, že k vytištění došlo v Basileji a tiskařem byl opět Johann Amerbach starší, přičemž práci vykonal ve spolupráci s významným norimberským tiskařem Antonem Kobergerem starším (cca 1440–1513), jak dokládá dedikační list z 29. října 1498 otištěný v prvním díle.[31] Dále víme, že pouze první tři díly byly vytištěny před rokem 1501, k vytištění zbývajících částí došlo mezi lety 1501–1502 a přísně vzato se tedy nejedná o inkunábule. Závěrečný sedmý díl je datován k 7. listopadu 1502.[32]

Obr. 8 **Šestý díl Bible s postilami Hugona od sv. Kláry (1501–1502), ev. č. 809, detail kovové spony s usňovým řemínkem.** Foto: Martin Boukal

Všechny svazky této ediční řady jsou foliového formátu, vázány celousňovou vazbou s dřevěnými deskami. Pokryv z tříslem činěné usně je zdoben slepotiskem, konkrétně dvěma do sebe vsazenými dvoulinkovými rámy, prostor mezi rámy i středová část je pak dále zdobena rostlinnými (především růžemi) a ornamentálními motivy. Na deskách vidíme jasné stopy po později odstraněném kování, jak po nárožnicích, tak po středovém kování, a to v podobě bledých míst na usňovém pokryvu, jakož i stop po uchycení hřebíčky. Torza těchto hřebíčků jsou na některých místech zachována. Na základě těchto stop můžeme usuzovat na čtvercovou základnu středového kování a deltoidní tvar nárožnic. Nacházíme rovněž stopy po háčkových sponách s průřezovou záchytkou a s obdélníkovými štítky s rozvětveným vrcholem (u čísel 710 a 809 je u jedné ze spon dokonce zachován nepoškozený usňový řemínek). [Obr. 8] Hřbety jsou druhotně natřeny bílou barvou a opatřeny červenými písmennými a číselnými značkami – patrně historickými signaturami. Ve dvou případech – u čísla 710 a 810 byla část titulu přepsána na přední desku. Díky poškození některých vazeb můžeme vidět, že do motouzové vazby byly vevázány tenké pergamenové proužky, na nichž jasně spatřujeme stopy staršího rukopisu. Nejjasněji jsou tyto viditelné u svazků č. 710 a 850. Rovněž na přídeští byl patrně druhotně užit jiný rukopis či tisk, což můžeme pozorovat zejména u svazku č. 810.

Všechny svazky jsou opatřeny titulními stranami, kde vedle titulů konkrétních svazků vždy nacházíme dva rukopisné vpisky. První, uvedený vždy pod titulem, nese nápis *„Ferdinandi A. Donneck"* a níže doplněné

31 | Biblia latina (cum postillis Hugonis de Sancto Caro), *Incunabula Short Title Catalogue* (pozn. 10), https://data.cerl.org/istc/ib00610000, vyhledáno 16. 4. 2022.

32 | Ibidem.

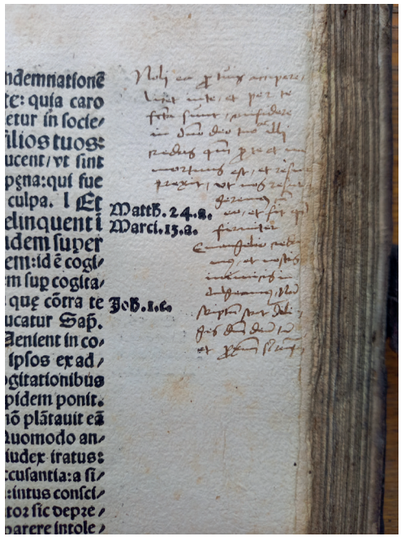
dva znaky – vlevo na černém, zlatě lemovaném poli tři zlaté pohárky (2, 1), vpravo na stříbrném poli doprava hledící červený pták (nejspíše orlice) se zlatou zbrojí. Pravděpodobně se jedná o jméno dřívějšího majitele a znaky souvisí buď přímo s jeho osobou, nebo s jeho panstvím. [Obr. 9] Ve druhém případě se jedná o rukopisné exlibris doplněné nad titul *„Collegii Societatis Jesu Egrae 1699"* a jinou rukou doplněný nápis *„Catalogo inscriptus."* Z nich se dozvídáme, že po jistou dobu (přinejmenším na konci 17. století) byly svazky součástí knihovny jezuitské koleje v Chebu, která zde fungovala mezi léty 1629[33] a 1773,[34] což svým výzkumem potvrzuje i Zdeněk Tobolka.[35] U svazku č. 810 kromě výše uvedeného nacházíme ještě jednu rukopisnou – snad provenienční – poznámku, která byla ovšem později z velké části vyškrábána a není možné ji blíže identifikovat.

U všech svazků rovněž nalézáme stejný typ sazby, přičemž stejně jako u Bible s glosami pseudo-Walafrida Strabona bylo pro sazbu užito kombinované zrcadlo, kdy biblický text je proveden větším písmem uprostřed a je ze všech stran obklopen menšími glosami a margináliemi. Ve všech svazcích dále nacházíme ve větší či menší míře později doplněné rukopisné poznámky, marginálie a podtrhávání v textu. [Obr. 10] V rámci textu nenacházíme zdobené iniciály – ani tištěné ani rukopisné. Obecně je možno konstatovat, že se jedná o velmi utilitárně provedené tisky s minimem výzdoby. Výjimku tvoří první díl (č. 808), který je opatřen množstvím dřevořezových ilustrací, vztahujících se ke starozákonnímu textu. Setkáme se např. s ilustracemi Noemovy archy, Schrány úmluvy, Jeruzalémského chrámu apod. [Obr. 11]

Obr. 9 **První díl Bible s postilami Hugona od sv. Kláry (1498), ev. č. 808, detail titulní strany s provenienčními vpisky.** Foto: Martin Boukal

Pokud se jedná o stav jednotlivých svazků, na všech nacházíme větší či menší poškození, nejčastěji u vazeb. U svazků č. 808 a 809 došlo k prasknutí hřbetu, který na jednom místě zcela chybí a je odhaleno šití. V těchto prasklinách pozorujeme pozůstatky staršího, do vazby druhotně použitého rukopisu. [Obr. 12] Ve dvou případech – u čísel 807 a 850 – byla vazba rovněž poškozena necitlivým odstraňováním kování, které bylo vytrženo i s kusem usně. Nejzávažnější míru poškození nacházíme u čísla 810, kde došlo k přelomení zadní dřevěné desky, která tak částečně chybí a zachován je pouze samotný usňový pokryv. Druhým typem poškození, který vedle poškozených vazeb u všech svazků sledujeme, je značná míra napadení hmyzem. Zatímco svazky č. 710 a 807 jsou zasaženy jen mírně (vidíme jen několik málo výletových otvorů zejména na přídeští), u zbývajících svazků jde o zásahy závažnější, kdy byla napadena nejen vazba, ale i samotný knižní blok. Největší míru biologického poškození vykazuje svazek č. 850, kde zejména přední deska byla napadena do té míry, že se rozpadá, rovněž pokryv v těchto místech zcela chybí.

Vedle výše uvedeného sledujeme zasažení papírového bloku vlhkostí v podobě zahnědnutí papíru a mírného zkroucení, svazky jsou rovněž na některých místech znečištěné kontaktem s tekutinami, případně pokapané voskem, u svazku č. 710 je patrna také stopa po drobném popálení. Velmi specifickým případem z tohoto hlediska je pak svazek č. 809, kde na několika stranách nacházíme silné čáry a škrtance provedené nejspíše křídou. I přes výše uvedené je však možné označit stav popisovaných svazků jako stabilizovaný, vazby se dále nerozpadají a knižní bloky jsou relativně kompaktní.

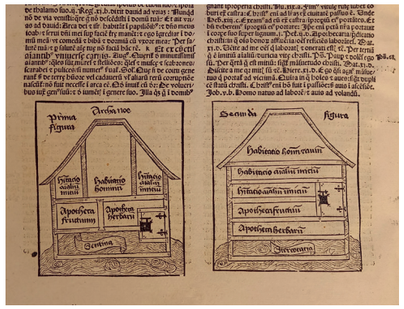


Obr. 10 **Sedmý díl Bible s postilami Hugona od sv. Kláry (1501–1502), ev. č. 850, detail rukopisné marginálie.** Foto: Martin Boukal

33 | Srov. František Vacek, heslo Jesuité, in: František Josef Studnička (red.), *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, Třináctý díl*, Praha 1898, s. 291, https://www.digitalniknihovna.cz/nkp/view/uuid:7b74a6b0-e6e1-11e4-9c07-001018b5eb5c?page=uuid:09e160e0-05ab-11e5-91f2-005056825209, vyhledáno 22. 7. 2022. Zdeněk Tobolka uvádí jako rok založení 1628. – srov. Zdeněk Tobolka, *Národní a universitní knihovna v Praze, její vznik a vývoj I*. Praha 1959, s. 69.

34 | Srov. Tobolka (pozn. 33), s. 97.

35 | *„Psané exlibris na první tištěné straně znělo: ‚Collegii Soc. Jesu Egre Inscriptus Catalogo' a letopočet."* – ibidem, s. 86.



Obr. 11 **První díl Bible s postilami Hugona od sv. Kláry (1498), ev. č. 808, ukázka výtvarné výzdoby v podobě dřevořezových ilustrací.** Foto: Martin Boukal

Závěr

Soubor inkunábulí Knihovny KTF UK svým významem nepochybně přesahuje hranice fakulty a je jedinečnou sbírkou svého druhu v kontextu celé Univerzity Karlovy. Otevírá se zde široké pole dalšího výzkumu, jak z hlediska kodikologického, tak na poli historických věd a teologie. Předmětem zájmu se může stát jak samotné technické provedení jednotlivých svazků, jejich rukodělná vazba, výtvarná výzdoba atd., tak také jejich jednotlivé osudy, dřívější umístění, jakož i okolnosti, za jakých se dostaly na své současné místo. V neposlední řadě se nabízí možnost výzkumu z hlediska jejich obsahu např. v rámci biblistiky a biblické translatologie nebo liturgiky.

Některé ze svazků byly v minulosti vážně poškozeny. V mnoha případech nacházíme mechanická poškození vazeb způsobená opotřebením nebo necitlivými zásahy (především pokud jde o ozdobné kování a jeho druhotné odstraňování). Častá jsou také více či méně závažná poškození způsobená dřevokazným hmyzem. Ve všech případech se však naštěstí jedná o poškození minulá, hmyz tedy v současné době již není aktivní. V žádném ze svazků rovněž přes viditelná poškození vlhkostí nepozorujeme projevy mikrobiologického napadení. Můžeme tak s jedinou výjimkou *Olomouckého misálu* označit stav všech zkoumaných svazků za stabilizovaný, navíc jejich současné umístění zabraňuje další destrukci. V rámci preventivní péče jsou rovněž všechny svazky pravidelně kontrolovány, bylo by však žádoucí rozšířit tuto péči o příležitostné ošetřování plynným dezinsekčním prostředkem.

Potěšující zprávou je taktéž pozornost, která je celému souboru v současné době věnována jak ze strany vedení Knihovny KTF UK, tak od vedení fakulty jako takové. Ta dává naději, že alespoň nejpoškozenější svazky se v brzké době dočkají restaurátorského zásahu a budou tak zpřístupněny pro další studium.

Obr. 12 **První díl Bible s postilami Hugona od sv. Kláry (1498), ev. č. 808, detail poškození hřbetu s viditelnými pozůstatky staršího rukopisu.** Foto: Martin Boukal

SUMMARY

INCUNABLES IN THE CATHOLIC THEOLOGICAL FACULTY LIBRARY, CHARLES UNIVERSITY

The main goal of the article is to introduce the collection of twelve incunables from the Catholic Theological Faculty library, Charles University, to the professional public; until recently, the collection was out of research focus.

The individual volumes were first investigated from the historical point of view – their publishing history was mapped, in particular, the publishing date and the name of the publisher or the printer. The Incunabula Short Title Catalogue international database was employed extensively. Besides, the survey included codicological issues, namely the type and execution of the bookbinding and the printing process or decoration. In terms of the bookbinding, all the items, except for one, there are full leather bindings with wooden boards. The decoration is rather modest, corresponding to the purpose of the books, and the decorated parts are mainly initials. More elaborate decoration, such as illuminated and woodcut initials, or illustrations, occurs rarely.

Another important part of the survey was the description of the current condition of the individual volumes, displaying various types of damage. They can be divided into mechanical damage in the form of more extensive or minor tears of the bookbinding or the book block, traces of wood-destroying insects, and finally, effects of exposure to a humid environment. Despite the wide range of damage, we can say the condition of all the bookbindings has been stabilized (except for one) and that, due to appropriate handling, no further mechanical damage will be caused, at least. Nevertheless, many volumes call for a major or minor restoration treatment.

The incunables collection of the Catholic Theological Faculty library, Charles University, is a unique set in the context of the whole university. It opens a vast space for further research from the codicological, historical or theological viewpoints.

Rukopisné modlitební knihy z knihovny Státního zámku Litomyšl a jejich výtvarná výzdoba

Vít Večeře, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta
Ondřej Vobejda, Národní památkový ústav, Státní zámek Litomyšl

KLÍČOVÁ SLOVA rukopisné modlitby – rukopisná modlitební kniha – knižní ilustrace – kresba – kolorovaná kresba – zámecká knihovna – Litomyšl – zámek Litomyšl

KEY WORDS hand-written prayers – manuscripts of prayer book – book illustration – drawing – coloured drawing – the chateau library – Litomyšl – the Chateau of Litomyšl

PRAYER BOOKS MANUSCRIPTS FROM THE LIBRARY OF THE STATE CAHATEAU OF LITOMYŠL AND THEIR ARTISTIC DECORATION

The contribution focuses on the distinctive phenomenon of the second half of the 18th and the first two thirds of the 19th centuries – manuscripts of prayer books. It chiefly presents their decoration and the types of the decoration, ranging from calligraphy, original illustrations by the author to the bookbinding. The article demonstrates the phenomena using ten manuscripts of prayers, stored in the library of the State Chateau of Litomyšl, as examples; as a result, the new discoveries contribute to the existing knowledge of the collection that might not be very extensive but rather remarkable.

Rukopisné modlitební knihy a pozornost, která se jim (ne)dostává

Mezi rukopisnou produkcí 18. a 19. století nacházíme skupinu pozapomenutých a dosud nepříliš doceněných knih – psané (resp. opisované) knížky modliteb určené pro nejširší lidové vrstvy. Jejich autory byli velmi často venkovští učitelé, jimž případně mohli pomáhat zruční řemeslníci nebo úředníci s provedením výtvarné výzdoby knihy. Jak píše Anežka Šimková, staly se tyto knížky *„součástí životního stylu a kultury lidového, venkovského prostředí."*[1] Zároveň se jednalo o pravidelnou a systematickou (tedy nikoli sporadickou) tvorbu typickou především pro území Čech a Moravy.

Těžiště největšího rozmachu tohoto druhu náboženské literatury spočívá přibližně mezi lety 1750–1850 a je v lidovém prostředí jakýmsi prodloužením barokní epochy, podobně jako je určitým anachronismem tzv. selské baroko v architektuře našeho venkova. Písaři vytvářeli modlitební knihy buď na zakázku, zpravidla u příležitosti významných životních jubileí, nebo do zásoby jako žádaný artikl prodávaný na jarmarcích. S bohatší a kvalitnější výtvarnou výzdobou pochopitelně rostla i jejich cena. Zároveň pro tento druh zboží platilo, že se knihy prodávaly většinou nevázané a vazba byla majiteli pořizována až dodatečně. Často pak šlo o vazby usňové nebo nákladně provedené se sametovým pokryvem, aplikací kostěných nebo skleněných součástí, případně zhotovené z tepaných měděných či mosazných plechů.[2]

Čím však rukopisné modlitby zaujmou na první pohled, je jejich výtvarná výzdoba, která se soustřeďuje především na provedení titulní strany, kaligrafických ozdůbek, ale i větších ilustrací často s repetitivním charakterem, jak bude řečeno později.

V dané době, kdy světem vládnul většinou monochromní knihtisk (jen sporadicky vyvedený soutiskem dvoubarevně), představovala pestrobarevná florální, ornamentální, figurální i geometrická výzdoba ručně psaných modlitebních knih vítanou změnu a pastvu pro oko čtenáře. A není náhodou, že se první badatelé na přelomu 19. a 20. století zaměřovali především na výtvarné provedení těchto knih.[3]

Rukopisným knihám modliteb z 18. a 19. století se zatím nedostalo zdaleka takové pozornosti jako starším kodexům středověkým. Je to na jednu stranu zcela pochopitelné, neboť produkty lidové tvorby nemohou konkurovat „profesionálním" dílům klášterních skriptorií, v jejichž prospěch navíc hraje velkou roli i podstatně větší stáří knihy. Na druhou stranu představují novověké psané modlitby svébytný druh literatury a právem si i ony pro svůj specifický charakter zasluhují náležitou pozornost. Tento požadavek je o to více aktuální, vezmeme-li v potaz, že právě kniha modliteb je nejčastějším typem rukopisu uvedeným v *Repertoriu rukopisů 17. a 18. století z muzejních sbírek v Čechách*.[4]

Na psané modlitební knihy bylo až dosud pohlíženo povětšinou prizmatem etnologie a folkloristiky. Ze starších autorů se tématu rukopisných modlitebních knih, potažmo jejich výtvarné výzdobě, věnuje okrajově např. Karel Šourek v knize *Lidové umění v Čechách a na Moravě* z r. 1942[5] nebo Jitka Staňková v knize *Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska*. Kromě toho je třeba zmínit, že zejm. na přelomu 19. a 20. století se tyto knihy těšily pozornosti národopisného periodika *Český lid*, kde byla na toto téma publikována řada článků.[6]

Poněkud aktuálnější poznatky k danému tématu nacházíme v knize kolektivu autorů pod vedením Anežky Šimkové s poetickým názvem *Růžová zahrádka. Rukopisné modlitební knížky 18. a 19. století*, v níž je problematice výtvarné výzdoby – a především ilustrací – těchto knížek věnována samostatná kapitola z pera Pavla Černého.[7] Dalšími autory, kteří se tématu věnují, jsou kupř. Alena Fiedlerová[8] nebo Lenka Horáková.[9] Z let nedávno minulých musíme zmínit ještě dvě zdařilé práce Anny Menclové vzniklé na půdě Univerzity Hradec Králové. Tou první je bakalářská práce *Rukopisné katolické modlitební knihy z 19. století uložené v Muzeu východních Čech v Hradci Králové*,[10] druhou pak diplomová práce *Fenomén evangelických rukopisných modlitebních knih z 19. století*.[11] Vzhledem ke zjevně katolické provenienci námi zkoumaných knih je však relevantnější především první z nich.

Psané modlitby z litomyšlské zámecké knihovny

Knihovně Státního zámku Litomyšl se dostalo bližší pozornosti teprve v letech 2016–2020, a to v rámci závěrečných prací jednoho z autorů příspěvku.[12] Ty se však zprvu soustředily jen na staré tisky (2016–2017), teprve později se zájmu začaly těšit zbývající neperiodické tisky a až v závěru se konečně dostalo také na třináct zde uložených rukopisů. Mezi ně patří i deset knih rukopisných modliteb, jimiž se tato studie blíže zabývá.

Kromě pořízení jejich soupisu byly v r. 2020 zámecké rukopisy zhruba popsány z hlediska vnitřních i vnějších znaků. Vedle analýzy tematické, jazykové či chronologické byla pozornost věnována také vazbám a jevům s nimi spojeným (mj. zušlechtěným papírům), zhodnocení fyzického stavu, proveniencním záznamům (přípisům či otiskům razítek majitelů, dedikacím atd.) a byl nabídnut rovněž velmi stručný vhled do výtvarné výzdoby knih a její typologie. Jedním z výstupů práce byl zmíněný soupis rukopisů, jehož součástí byla i rámcová informace o výtvarné výzdobě.

Téhož roku bylo dosaženo také uspokojivých výsledků v oblasti dějin knihovního fondu, v podstatě nesourodého konglomerátu knih nejrůznějších původců, který vznikl činností (a naštěstí pro knihovnu můžeme zároveň říci i určitou nečinností) státních úřadů ve druhé polovině 20. století. Zámecké tisky se pak dočkaly hlubší pozornosti v loňském roce, kdy se článek jednoho z autorů publikovaný v tomto periodiku podrobněji zaměřil na jejich fyzický stav, vazby a zušlechtěné papíry.[13] K litomyšlské zámecké knihovně – potažmo k jejímu skromnému fondu rukopisů – není tedy vyjma prací jednoho z autorů k dispozici žádná literatura.

1 | Anežka Šimková et al., *Růžová zahrádka. Rukopisné modlitební knížky 18. a 19. století*, Olomouc 2009, s. 7.

2 | Srov. mh [Markéta Holubová], heslo modlitební knížky, in: Stanislav Brouček – Richard Jeřábek (edd.), *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezka*, 2. svazek, s. 576.

3 | Srov. Anna Menclová, *Fenomén evangelických rukopisných modlitebních knih z 19. století* (diplomní práce), Univerzita Hradec Králové, Filozofická fakulta, Hradec Králové 2016, s. 10.

4 | Jaromír Linda et al., *Repertorium rukopisů 17. a 18. století z muzejních sbírek v Čechách*, Praha, 2003–2007.

5 | Karel Šourek, *Lidové umění v Čechách a na Moravě, Praha 1942*, s. 139–144.

6 | S odkazem na diplomovou práci Anny Menclové – Menclová, *Fenomén* (pozn. 3), s. 10 – zmiňme např. příspěvek Václav Smutný, Modlitby lidové, *Český lid* II, 1893, s. 584–588, Jan Matějka, Malované modlitební knihy z XVIII. a ze začátku XIX. století, *Český lid* III, 1893, s. 1–5, František Racek, O malovaných modlitebních knihách jihočeských, *Český lid* X, 1901, s. 26–30 a mnoho dalších.

7 | Šimková et al. (pozn. 1), s. 39–46.

8 | Alena Fiedlerová, Lidové rukopisné modlitební knihy raného novověku, *Český lid* IV, 2013, s. 385–408.

9 | Lenka Horáková, Rukou psaná katolická modlitební kniha v 18. a první polovině 19. století, *Východočeské listy* XXVI, 2009, s. 179–187; Lenka Horáková, *Vývoj novověkých rukopisně tradovaných modlitebních knih na území jižní Moravy*, Brno 2010.

10 | Anna Menclová, *Rukopisné katolické modlitební knihy z 19. století uložené v Muzeu východních Čech v Hradci Králové – kodikologický, obsahový, ikonografický a tabulkový rozbor* (bakalářská práce), Univerzita Hradec Králové, Filozofická fakulta, Hradec Králové 2015, o výtvarné výzdobě zejm. na s. 70–92.

11 | Menclová, *Fenomén* (pozn. 3), o výtvarné výzdobě zejm. na s. 32–37.

12 | Vít Večeře, *Knihovna Státního zámku Litomyšl: Historie, současnost a budoucnost knihovního fondu, analýza a katalogizace starých tisků* (bakalářská práce), Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2017; Idem, *Knihovna Státního zámku Litomyšl. Dějiny knihovního fondu, analýza a katalogizace jeho největší části* (diplomní práce), Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Praha 2020, s. 23–29.

13 | Vít Večeře, Tisky v knihovně Státního zámku Litomyšl. Jejich stav, vazby a zušlechtěné papíry, *e-Monumentica* VII, 2019, č. 2, s. 65–80.

14 | Jde o sign. ZK L 03001_PEC, ZK L 03002_PEC a ZK L 03013_PEC.

15 | Srov. Šimková et al. (pozn. 1), s. 42–43.

Rukopisy a jejich výtvarná výzdoba se však až doposud nedočkaly bližšího zkoumání. Předložená studie si klade za cíl tento deficit odstranit, byť je třeba upozornit, že se věnuje pouze určitému tematickému výseku zámeckých rukopisů, totiž psaným modlitebním knihám. Zbylé tři rukopisy (česky psané náboženské písně z konce 17. století, česky psaný herbář z 18. století a scénář divadelní hry *Mlynář a jeho dítě* hrané divadelními ochotníky v Pecce ve 2. pol. 19. století) na hlubší studium, dojde-li k němu, teprve čekají.[14]

Předmětem našeho aktuálního zájmu je tedy deset následujících rukopisných knih (hvězdičkou označeny tituly obsahující výtvarnou výzdobu): *Kurz und gut Catholisches Meß-Büchlein** (2. pol. 18. stol., sign. ZK L 03003_PEC), česky psané modlitby a litanie (2. pol. 18. stol., sign. ZK L 03004_PEC), česky psané modlitby* (2. pol. 18. stol., sign. ZK L 03005_PEC), česky psaná náboženská rozjímání (1779, sign. ZK L 03006_PEC), *Tägliche Andachts ubungen** (1756, sign. ZK L 03007_PEC), *Andacht zur Verehrung der Jesu Christi* (1825, ZK L 03008_PEC), *Výborné duchovní cvičení v pravém křesťanském obcování** (1. pol. 19. stol., sign. ZK L 03009_PEC), *Eifferige Hertzens- Ausschüttung Vor Got** (1812, sign. ZK L 03010_PEC), *Gott ist die reinste Liebe** (1826, sign. ZK L 03011_PEC) a *Křestanské katolické Modlitby** (1862, sign. ZK L 03012_PEC).

Výzdoba psaných modliteb jako zahrada v plném květu

Výtvarná výzdoba rukopisných modliteb sehrávala velmi důležitou roli. Zvyšovala totiž jak hodnotu knihy, tak její atraktivitu a kromě toho často nesla i symbolický význam. Navíc, jak bylo již nastíněno, měly v době dominujícího knihtisku charakterizovaného většinou pouze černou (ve významně menším měřítku pak černo-červenou) barevností schopnost upoutat pozornost čtenáře svou bohatou barevnou škálou. Ta se uplatňovala nejen v případě grafického zvýraznění nadpisů, iniciál nebo rámečků, ale i na krásně malovaných titulních listech či rozměrnějších ilustracích. Dokládá to mj. mnoho desítek rukopisných modlitebních knih v českých muzejních sbírkách, z nichž jmenujme alespoň významnou sbírku Jana Poše uloženou nyní v Muzeu umění Olomouc nebo sbírku rukopisných modlitebních knih Muzea východních Čech v Hradci Králové.

Obecně lze říci, že ve výzdobě rukopisných modliteb převažují nenáročné vegetabilní formy nebo jednoduchá ornamentika, zatímco figurální kompozice a ilustrace větších rozměrů jsou spíše jevem řidším, přesto ne zcela neobvyklým. Je v nich přitom patrná inspirace ve „vysokém umění", zejm. v grafikách coby ilustracích tištěné náboženské literatury. Typické a snad i logické je samozřejmě jisté zjednodušení oproti předloze a v závislosti na umu a zkušenostech autora rovněž více či méně čitelné diletantství v důsledku absence profesionálního školení.[15] Tento jev můžeme ostatně dobře ilustrovat i na jednom konkrétním příkladu z litomyšlské zámecké knihovny. Je jím titulní list opisu německé modlitební knihy Karla von Eckartshausena *Gott ist die reinste Liebe*. Autor rukopisu se zde nechal originálem s rytým titulním listem inspirovat velmi zřetelně. Titul ve zkráceném znění je rámován stylizovaným edikulovým útvarem s trojúhelným frontonem. Stejně jako v případě originálu se na kresbě nachází pod kladím dvakrát prohnutý feston z listů sepnutý uprostřed sponou, v níž je rovněž dobře čitelná inspirace originálem. Oproti předloze pozorujeme u kresby výrazné zjednodušení ve zkreslení proporcí frontonu, absenci oválné ilustrační viněty a obdélného prostoru s tiskařským impresem ve spodní části. V barevnosti zůstal autor v podstatě věrný originální monochromní rytině a kresbu až na několik málo detailů ponechal nekolorovanou [Obr. 1 a 2].[16]

Obr. 1 a 2 **Titulní list rukopisných modliteb *Gott ist die reinste Liebe* (sign. ZK L 03011_PEC) a titulní list stejnojmenné tištěné předlohy z r. 1821 (rytina J. Berky).** Foto: Vít Večeře a Google Books[17]

Zatímco v našem případě je sice inspirace grafickou předlohou zřejmá, ovšem za výrazného zjednodušení celkové koncepce, setkáme se u psaných modliteb z jiných sbírek s daleko pečlivějším lpěním na originálu, jak mohou ilustrovat některé exempláře ze sbírky Muzea umění Olomouc.[18] Ve zcela výjimečných (a v jistém slova smyslu i extrémních) případech pak můžeme spatřit z originálu převzatou, stínováním naznačenou fazetu coby viditelný okraj měděné matrice vzniklý otlakem v tiskařském lisu.

Některé méně okázalé rukopisné modlitební knihy k barevnému provedení nedospěly vůbec, a tak bývá jejich výtvarná výzdoba provedena více či méně zručnou rukou kaligrafickou. V takovém případě plnilo estetickou funkci v modlitební knize nejen krasopisné písmo, ale také kresby inkoustem v podobě linek, rámečků, geometrických objektů, vlnovek apod. Takto nenáročnou výzdobou jsou v knihovně SZ Litomyšl opatřeny např. německy psaná kniha *Tägliche Andachts ubungen* z r. 1756,[19] *Kurz und gut Catholisches Meß-Büchlein* patrně z 2. poloviny 18. století[20] nebo českojazyčné *Křestanské katolické Modlitby* z r. 1862.[21] Na pomezí

16 | Sign. ZK L 03011_PEC. Kolorovány modře, červeně, zeleně a žlutě jsou tři spony festonu a několik kaligrafických detailů.

17 | Gott ist die reinste Liebe, *Google Books*, https://books.google.cz/books?id=yExdAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false, vyhledáno 12. 5. 2022.

18 | Např. snad vůbec nejkrásněji zdobená modlitební kniha ze sbírek Muzea umění Olomouc, *Duchovní Růžová Zahrádka s mnohými modlitbami ozdobená a okrášlená* (XXIII) z r. 1816.

19 | Sign. ZK L 03007_PEC.

20 | Sign. ZK L 03003_PEC.

21 | Sign. ZK L 03012_PEC.

22 | *Hortulus animae: Zahrádka duše*, Praha 1629, cit. podle: Šimková et al. (pozn. 1), s. 59. Tématu vývoje modlitební knihy od pozdního středověku do období baroka se podrobněji věnuje Jan Kvapil, *Ze zahrádky do zahrady aneb Od Hortulu animae k Štěpné zahradě Martina z Kochemu. Utváření modlitební knihy barokního typu*, Ústí nad Labem 2001.

23 | Srov. Šimková et al. (pozn. 1), s. 62.

kaligrafické výzdoby a typické výtvarné výzdoby ve formě stylizované architektury pak stojí např. kreslené koncovky v podobě říms, v našem případě však nejjednodušších tvarů, dosahující zcela průměrné kresebné kvality bez kolorace a postrádající na římse položené předměty. V této bohatší variantě (vč. stafáže v podobě různých květin či jiných objektů) jsou přitom architektonické římsy v psaných modlitebních knihách jinak poměrně běžné.

Obr. 3–5 **Ukázky kaligrafické výzdoby rukopisných modliteb (zleva ZK L 03012_PEC, ZK L 03007_PEC, ZK L 03003_PEC).** Foto: Vít Večeře

Zcela svébytnou roli u modlitebních knih sehrává výzdoba květinová. Téma květin – či obecněji zahrady – je s modlitební knihou spojeno přinejmenším od pozdního středověku, kdy byl v r. 1498 ve Štrasburku vydán titul *Hortulus Animae* (*Zahrádka duše*). Raně novověcí, zejm. barokní autoři pak své modlitební knihy ověnčili názvy jako *Štěpná zahrada*, *Myrhová zahrádka*, *Květná kytka z vonného koření* nebo *Pomněnky*. Baroko, které útočilo na všechny smysly člověka, s hravou obrazností přirovnalo modlitební knihu k zahradě a jednotlivé modlitby ke květinám. V modlitební knize, *„jakožto v nějaké rozkošné zahradě, velmi krásní, milostní a vonní kvítkové se nacházejí, totižto rozličné modlitby* […]“[22]

V případě ručně psaných modliteb nezůstalo pouze u barokních metafor. Květiny naplno pronikly do výtvarné výzdoby knih, částečně snad pro vnitřní spojitost s výše zmíněným přirovnáním modliteb ke kvítkům, částečně však zřejmě i proto, že vegetabilní motivy jsou relativně nenáročné na zhotovení i pro neškoleného autora. Nadto svou roli jistě sehrával i fakt, že většinovým konzumentem tohoto druhu literatury byly ženy, které květinová tematika – ať již v podobě metaforických titulů nebo přímého vizuálního zprostředkování – přece jen přitahovala více než muže.[23] A tak na výtvarnou výzdobu v podobě květin narazíme ve větší či menší míře téměř v každé modlitební knize, kde florální motivy sehrávají jak roli symbolickou, tak roli estetickou. Je přitom vždy otázka, který aspekt v tom kterém případě převládá. A v případě

významu flory v modlitebních knihách vstupuje do hry ještě ustálený symbolický význam každé jednotlivé květiny, jehož znalost autorem výzdoby můžeme opět pouze předpokládat, nikoli spolehlivě dokázat. I když totiž daná květina mohla být namalovaná do modlitební knihy s určitým symbolickým významem, dalším opisováním knihy a (třeba jen volným) opakováním výzdoby o něj mohla přijít a její funkce se pak omezila na čistě estetickou.

V každém případě se nám na stránkách rukopisných modlitebních knih otevírá skutečně bohatě kvetoucí zahrádka nabízející pastvu pro oko i mysl čtenáře. V rukopisných modlitbách uložených na SZ v Litomyšli se s květinami jakožto součástí výtvarné výzdoby knihy setkáme u tří exemplářů[24] z deseti. Zobrazení květin, stojících buď volně, nebo jako součást iniciál jednotlivých kapitol, hýří barvami, které nám mnohdy napomáhají určit konkrétní botanický druh. Někdy jsme schopni květinu přesně identifikovat, jindy je to možné jen s jistou dávkou fantazie. A leckdy použité barvy napovědí, že uzdu své fantazii popustil sám autor.[25] Přesto můžeme uvést několik konkrétních druhů květin, které nám autoři na stránkách psaných modliteb ze zámecké knihovny vědomě zanechali.

Snad nejčastěji zobrazovanou květinou je růže. Pro svou ušlechtilost získala několik symbolických významů. Bývá spojována s Pannou Marií, která je sama růží bez trnů – bez hříchů.[26] Není bez zajímavosti, že i tradiční rozšířená modlitba růžence obsahuje ve svém jméně odkaz na růži. Různé barvy růže pak mohou nést samostatný význam – červená odkazuje na krev Spasitelovu prolitou na vykoupení hříchů, a jako taková tedy odkazuje i k utrpení.[27] Bílá růže značí čistotu nebo neporušenost, a odkazuje tedy opět k Panně Marii, uchovávající si své neporušené panenství.[28] Motiv růže je mezi ilustracemi psaných modliteb litomyšlského zámku zastoupen hojně např. v česky psaných modlitbách z 2. pol. 18. stol.,[29] kde kresby kolorované vodovými barvami zachycují jak volně umístěné růže s listy, tak bohatě kvetoucí růže v květináči. Volně umístěné rozvité i nerozvité růže nalezneme i v titulu *Výborné duchovní cvičení v pravém křesťanském obcování* z 1. pol. 19. stol.[30] [Obr. 6, 7]

Obr. 6, 7 **Ilustrace zachycující růže; (1) koncovka v podobě bohatě kvetoucích růží v květináči, kresba černým inkoustem kolorovaná vodovými barvami (česky psané modlitby z 2. pol. 18. stol., sign. ZK L 03005_PEC); (2) nerozvité růže a kolorovaná iniciála s incipitem modlitby, kresba černým a červeným inkoustem kolorovaná vodovými barvami (*Výborné duchovní cvičení v pravém křesťanském obcování*, sign. ZK L 03009_PEC).** Foto: Vít Večeře

24 | Jde o českojazyčnou knihu *Výborné duchovní cvičení v pravém křesťanském obcování* z 1. pol. 19. stol. (sign. ZK L 03009_PEC), *Eifferige Hertzens- Ausschüttung Vor Gott* z r. 1812 (sign. ZK L 03010_PEC) a česky psané modlitby z 2. pol. 18. stol. (sign. ZK L 03005_PEC).

25 | K motivům květin v modlitebních knížkách se blíže vyjadřuje Menclová, *Fenomén* (pozn. 3), s. 32–33. K symbolice květinových motivů (byť nahlížených především prizmatem jejich použití v liturgickém prostředí) nalezneme výbornou monografii Radka Martinka: Radek Martinek, *Květy trpělivosti, Květinové motivy v liturgickém umění a jejich symbolický význam*, Olomouc 2021.

26 | James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 390–391.

27 | Srov. Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2013, s. 206.

28 | Hall (pozn. 26), s. 390–391.

29 | Sign. ZK L 03005_PEC.

30 | Sign. ZK L 03009_PEC.

31 | Menclová, *Fenomén* (pozn. 3), s. 33.

32 | Sign. ZK L 03009_PEC.

33 | Lucia Impelluso, *Nature and its Symbols*, Los Angeles 2004, s. 104.

34 | Viz Royt (pozn. 27), s. 206. Na tomto místě připomeňme, že psané modlitební knížky bývaly oblíbeným dárkem ženicha nevěstě, a karafiát coby svatební symbol by tedy mohl odkazovat právě k této skutečnosti. – srov. Brouček – Jeřábek (pozn. 2), s. 576.

35 | Martinek (pozn. 25), s. 118.

36 | K symbolickým významům granátového jablka Hall (pozn. 26), s. 147, k symbolickým významům ostatních rostlin např. Royt (pozn. 27), 205–207.

Mezi dalšími květinami můžeme s jistotou rozeznat také pomněnky, jejichž význam je snad jakousi slovní hříčkou související s jejich názvem. Mají čtenáře upomínat na Boha a povzbuzovat jej k modlitbě, kdykoli tuto květinu na stranách modlitební knížce uvidí. Výjimkou nejsou v litomyšlských zámeckých modlitebních knihách ani tulipány, většinou s červeno-žlutou barevností květů [Obr. 8]. Jejich symbolický význam se pojí s pomíjivostí pozemských věcí a marností.[31] Na jedné ilustraci českých modliteb *Výborné duchovní cvičení v pravém křesťanském obcování*[32] se setkáme také s květinou, která by mohla být buď chrpou, nebo karafiátem [Obr. 9]. Význam chrpy dobře zapadá do charakteru modlitební knihy – pojí se totiž s nadějí.[33] Naopak karafiát má souvislost se svatebním tématem,[34] případně s Kristovým utrpením, jelikož jeho členitý květ mohl připomínat hřebík (jeden ze symbolů Kristova umučení). V neposlední řadě je karafiát jako „slzičky Panny Marie", jak býval jeden jeho druh lidově označován, spojen opět s mariánskou symbolikou.[35] Z dalších rostlin objevujících se ve výtvarné výzdobě našich knih jmenujme pouze heslovitě: granátové jablko (symbol vzkříšení a spásy), orlíček (mj. symbol Ducha svatého) lilie (značí čistotu a je zároveň opět jedním z mariánských symbolů) a některé další.[36]

Obr. 8, 9 **Květinové motivy v ilustracích na počátcích jednotlivých kapitol knihy *Výborné duchovní cvičení v pravém křesťanském obcování* (sign. ZK L 03009_PEC); (1) červené, žluté a modré tulipány; (2) dvě modré a jedna červená chrpa (případně karafiát).** Foto: Vít Večeře

Bylo by však pochopitelně naprosto mylné domnívat se, že květinový dekor není alespoň na okamžik vystřídán ilustracemi s jiným námětem. Příkladem jsou následující dvě psané knihy modliteb z litomyšlské zámecké knihovny. Patrně vůbec nejkrásnější a výtvarně nejzdařilejší výzdobou je vybavena německy psaná modlitební kniha *Eifferige Hertzens- Ausschüttung Vor Gott* z r. 1812. Hned titulní list zaujme bohatým vegetabilním dekorem, jímž je výtvarně dořešeno jinak prosté orámování stránky. Zřetelně zde rozeznáme pomněnky, růžové kvítky nebo šípky [Obr. 10]. Kromě rostlinných motivů nacházíme na dvou místech v knize rovněž ilustrace s vyobrazením srdce. V prvním případě se jedná o dvě planoucí červená srdce coby symbol křesťanské lásky

doplněné o zavěšený květinový věnec se stuhou vínové barvy [Obr. 11]. Druhé vyobrazení zachycuje červené srdce, z něhož vyrůstá rostlina. To může značit křesťanskou víru a zbožnost.[37] Zde je však srdce jako pouhý doplněk kolorovaného monogramu IHS doplněného o věnec z lístků a šípků [Obr. 12].

Několik dalších rozměrných ilustrací nacházíme v defektně dochovaných česky psaných modlitbách z 2. pol. 18. století. U této rukopisné knihy je zajímavá určitá ambivalence mezi velmi zručně a kvalitně pojednanými kaligrafickými (částečně kolorovanými) nadpisy jednotlivých částí a poměrně naivním a neumělým provedením ilustrací. Vede nás to tedy k názoru, že písař a ilustrátor knihy patrně nebyla jedna a táž osoba, což ostatně byla běžná praxe, jak již zaznělo výše. Na stránkách této knihy nacházíme dvě celostránkové ilustrace zhotovené na první pohled nezkušeným autorem. První z nich zobrazuje kalvarijský kříž bez korpusu, druhá postavu blíže neurčené ženy stojící (?) v prostoru mezi abstraktně pojatou stafáží v podobě mnoha barevných pásů kolorovaných poměrně širokou škálou barev od červené přes žlutou, hnědou, zelenou až po modrou [Obr. 13]. V obou případech jde o kresby inkoustem kolorované vodovými barvami. Stejnou technikou je v témže

37 | Srov. Menclová, *Fenomén* (pozn. 3), s. 34.

Obr. 10, 11, 12 **Výtvarná výzdoba knížky *Eifferige Hertzens- Ausschüttung* (sign. ZK L 03010_PEC); (1) titulní strana; (2) koncovka v podobě monogramu IHS doplněného o vegetabilní dekor; (3) ilustrace zachycující dvě planoucí srdce doplněné rostlinným věncem se stuhou.** Foto: Vít Večeře

38 | Sign. ZK L 03005_PEC.

39 | Za méně pravděpodobnou považujeme domněnku, že jde o pelikána, jenž býval v modlitebních knihách (a nejen tam) četně zobrazován, kterak krmí vlastním masem svá mláďata (alegorie Kristovy oběti na Kříži). V našem případě však mláďata zcela chybějí.

titulu provedena menší ilustrace zpodobňující korunovaného orla nesoucího v pařátech nápisovou stuhu s textem „Presidam" [Obr. 14].[38] V tomto případě nám však jakýkoli symbolický význam ilustrace stále uniká. Snad bychom mohli předpokládat určitou spojitost se svatým Václavem, jehož je orel (resp. orlice) atributem. Rovněž pokrývka hlavy orla svým tvarem spíše než korunu evokuje knížecí čapku, jak ji známe z ikonografie svatého českého knížete.[39]

Obr. 13, 14 **Česky psané modlitby z 2. pol. 18. stol. (sign. ZK L 03005_PEC), (1) celostránková ilustrace, kresba inkoustem kolorovaná vodovými barvami; (2) ilustrace orla s devizou „Presidam", kresba inkoustem kolorovaná vodovými barvami.** Foto: Vít Večeře

K bližší identifikaci ptáka, resp. k poodhalení jeho symboliky, nám nepomůže ani text, který ilustrace doprovází – večerní modlitby. Provázanost výtvarné výzdoby s textovým obsahem našich rukopisných knih je ostatně jevem, který se ani v jediném případě nepodařilo spolehlivě vysledovat. V případě exemplářů z jiných sbírek jde přitom o zcela běžnou záležitost, kdy např. kresba monstrance uvozuje modlitbu k nejsvětější svátosti oltářní, symboly pomíjivosti (lebka, přesýpací hodiny, zlomená svíce apod.) tvoří vizuální doprovod k modlitbám za duše v očistci, karafiát jako symbol hřebu z Kristova kříže zdobí iniciálu textu zamyšlení k 11. zastavení křížové cesty apod. V našem případě se však zdá, že zmíněné ilustrace, resp. kresby květin s jejich naznačenou symbolikou, nemají přímou souvislost s textem, a představují tak pouze estetický doplněk.

Knižní vazby jako součást výtvarné výzdoby

Až dosud byla řeč o výtvarné výzdobě, která tvoří integrální součást knihy a vznikla současně s jejím textem. Je však ještě jedna oblast, která výtvarné vyznění knihy jako celku spoluutváří, byť není nutně propojena s jejím obsahem a – jak již zaznělo v úvodní části příspěvku – většinou ani nebyla její původní součástí. Řeč je o knižní vazbě a jevech s ní souvisejících. Posledních pár řádků proto budeme věnovat právě vazbám a jejich provedení.

Z deseti modlitebních knih v zámecké knihovně se v současné době nacházejí čtyři bez vazby,[40] pět je opatřeno celousňovou vazbou a jedna vazbou poloplátěnou.[41] Ani v jednom případě bohužel nejde o vazby výjimečné estetické úrovně nebo kvality zpracování a v podstatě všechny z nich vykazují velice podobné prvky dekoru – v případě pokryvu desek jde povětšinou o slepotiskové orámování rostlinnými motivy nebo prostými linkami, na hřbetu potom zopakování těchto motivů, případně doplněné falešnými vazy.

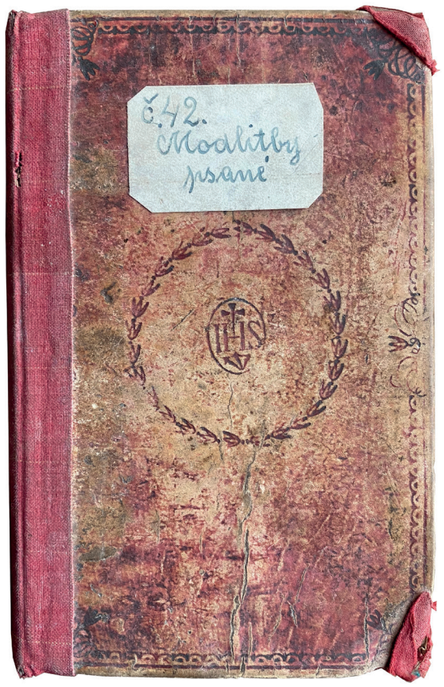
Středová část desky zůstává téměř vždy bez dekoru, pouze u poloplátěné vazby knihy *Výborné duchovní cvičení v pravém křesťanském obcování*, kde je pokryv tvořen červeným škrobovým papírem, spatřujeme dominantu uprostřed přední i zadní desky v podobě Kristova monogramu IHS doprovozeného trojicí hřebů a křížem. Monogram je obkroužen věncem z rostlinných listů. Dekor je proveden ražbou do lepenky pokryté papírem, pokryv hřbetu knihy tvoří prosté červené plátno bez jakéhokoli dalšího zdobení [Obr. 15].[42]

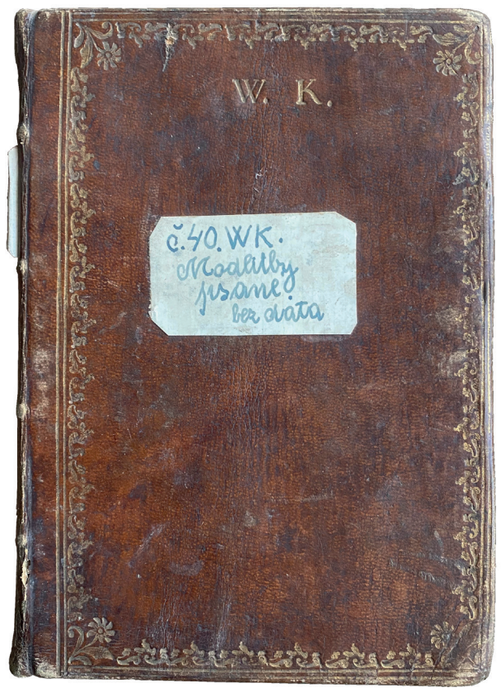
40 | Protože se příspěvek nezabývá fyzickým stavem zámeckých rukopisů, v krátkosti zmiňme, že až na běžná mechanická poškození v podobě rozvolnění knižního bloku, úbytku papírové hmoty jednotlivých listů vlivem běžného používání nebo defektní stav dochování (nejčastěji chybí počáteční část knižního bloku) jsou tyto exempláře v relativně dobrém, a především stabilizovaném stavu. Dřívější biologické napadení knih v podobě nečetných výletových otvorů dřevokazného hmyzu) bylo pozorováno u sedmi knih, napadení mikrobiologické konstatováno nebylo. U česky psaných litanií a modliteb z 2. pol. 18. stol. (sign. ZK L 03004_PEC) byl evidentně použit železogalový inkoust, který koroduje psací látku.

41 | U všech šesti knih s dochovanou vazbou jde o vazbu tuhou a desky jsou tvořeny lepenkou (výjimku představuje sign. ZK L 03007_PEC, kdy jsou desky dřevěné).

42 | Sign. ZK L 03009_PEC.

43 | Sign. ZK L 03003_PEC.





Obr. 15, 16 **Ukázky vazeb rukopisných modlitebních knih a jejich výzdoby; (1) poloplátěná vazba, papírový pokryv přední lepenkové desky zdobený ražbou (sign. ZK L 03009_PEC); (2) celousňová vazba, přední deska se zlaceným rámem a supralibros (sign. ZK L 03003_PEC).** Foto: Vít Večeře

44 | Terminologie k tématu zušlechtěných papírů převzata z práce Lucia Ulbríková, *Zošľachtené papiere. Ich vývoj a použitie v knihe na príkladoch z fondu benediktínskej kláštornej knižnice v Broumove* (diplomní práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2017.

45 | Sign. ZK L 03003_PEC.

46 | Sign. ZK L 03008_PEC.

47 | Večeře, *Historie* (pozn. 12); Idem, *Dějiny* (pozn. 12); Idem, (pozn. 13).

Výzdoba usňových vazeb se v podstatě omezuje na techniku slepotisku. Z tohoto jistého utilitarismu nás vyvede alespoň hnědá celousňová vazba německy psaných modliteb *Kurz und gut Catholisches Meß-Büchlein*, kde se objevuje i dekor zlacený. Pokryv desek zdobí zlacený rámeček z dvojlinky doplněný o rostlinnou ornamentiku – větévkové úpony podél linek a z rohů rámečku vystupující stylizované květiny s osmi okvětními lístky. Zlacením je také vyvedeno dvojí supralibros – iniciály „W. K." na přední a „I. K." na zadní desce.[43] [Obr. 15, 16]

Jelikož je součástí knižní vazby také předsádka, nemůžeme zde bez povšimnutí ponechat dva případy, v nichž byl na tomto místě použit zušlechtěný papír.[44] V prvním případě jde o máčený papír na obou předsádkách již zmíněné knihy *Kurz und gut Catholisches Meß-Büchlein*, a to ve hnědo-černo-bílo-žluto-modro-červené barevnosti.[45] Jeden z nejkrásnějších příkladů zušlechtěného papíru v rámci celé knihovny litomyšlského zámku pak spatříme na fragmentárně dochované předsádce rukopisu *Andacht zur Verehrung der Jesu Christi*. V tomto případě jde o papír tištěný, jehož pastelově modrou a růžovou kompozici tvoří kombinace geometrických a florálních motivů.[46]

Obr. 17, 18 **Zušlechtěné papíry užité na předsádkách; (1) máčený papír (sign. ZK L 03003_PEC); (2) tištěný papír (sign. ZK L 03008_PEC).** Foto: Vít Večeře

Závěr

V citovaných pracích jednoho z autorů[47] bylo již nejednou předloženo tvrzení, že knihovna Státního zámku Litomyšl je na jednu stranu se svými dvěma tisíci exempláři poměrně malým a nesourodým knihovním fondem vzniklým teprve relativně nedávno (ve druhé polovině 20. století), a jako taková nemůže zcela logicky konkurovat historickým bibliotékám po staletí systematicky budovaným a hýčkaným svými (nejen) šlechtickými majiteli. A opět s odkazem na to, co bylo o dějinách knihovny zjištěno, se navíc nemůžeme zbavit pocitu, že její knihy jsou mnohdy jakýmsi zbytkem, o který nikdo nejevil dlouho zájem.

Na stranu druhou bylo snad již prokázáno, že litomyšlská zámecká knihovna není sbírkou nezajímavou co do tematické skladby, ani v oblasti knižních vazeb nebo výtvarné výzdoby knih, ve kterých se dobře zrcadlí její obecný vývoj. Nejinak tomu je i v případě několika málo rukopisných modlitebních knížek, které představovaly výrazný fenomén zejm. českého venkova druhé poloviny 18. a prvních dvou třetin 19. století. Psané modlitby ze zámecké knihovny a jejich výtvarná výzdoba zapadají do rámce obecně rozšířené (polo)lidové tvorby. V porovnání s rukopisnými modlitebními knihami z jiných sbírek, kterým se již právem dostalo pozornosti, dosahují v oblasti výtvarné výzdoby námi zkoumané exempláře kvalitativně přinejlepším průměrné úrovně. Poukázali jsme na jednotlivé druhy výtvarné výzdoby, která v sobě velmi často nese svůj skrytý symbolický význam. V našem případě se však nepodařilo spolehlivě prokázat přímou souvislost ilustrací s vlastním textem. Téma výtvarné výzdoby ručně psaných modliteb z knihovny SZ Litomyšl je patrně v tuto chvíli vyčerpáno, nenastane-li nějaký průlomový objev. Co by si však bližší odbornou pozornost zasluhovalo, je obsahová stránka modlitebních knih a jejich širší komparace s tištěnými předlohami. Tímto tématem se však předložená studie nezabývá.

SUMMARY

PRAYER BOOKS MANUSCRIPTS FROM THE LIBRARY OF THE STATE CAHATEAU OF LITOMYŠL AND THEIR ARTISTIC DECORATION

The article focuses on another, yet not closely researched section of the Chateau of Litomyšl library – ten manuscripts of prayer books from the second half of the 18th and the first two thirds of the 19th centuries and their artistic decoration. It can be understood as a narrower term, meaning calligraphic decoration or illustrations, but also as a broader term – taking into account all the features that create the final artistic impression of the book. Therefore, attention is paid to their bookbindings as well.

The article puts the artistic decoration of the chateau's hand-written prayer books, their types and subject matter, as well as the quality of their execution into the context of the decoration of manuscripts of prayers from the collections of public institutions. Following the period practice and trends, besides the customary calligraphic decoration, we can find basically all types of decoration – decorative frames, coloured initials and minute or more extensive illustrations. Considerable attention is given to the subject matter, chiefly flower decoration, where the article provides a closer look at their symbology. Not many illustrations extend over the whole page; if so, they are limited to quite simple and, considering their execution, folk or naïve works of art. In most cases, they are drawn in ink and coloured with aquarelles.

Within the survey of the bookbindings of the prayer books manuscripts, no discovery of outstanding value was made (technical or aesthetic) in terms of the bookbinding craft. We found just a typical decoration in the case of five whole-leather bindings and one half-cloth binding, namely blind-tooled frames and ornaments on the boards or bands and simple blind tooling decoration on the spines of the books. There was just one case when the gilding technique was applied.

Although the article does not bring a breakthrough discovery, it is perceived as a further contribution to the State Chateau of Litomyšl library survey, which had not been investigated until recently, and its humble collection of manuscripts. Besides that, it focuses on the topic of manuscripts, which has been a widely-neglected area up till now.

Možnosti technické fotografie pořízené upraveným digitálním fotoaparátem při průzkumu uměleckých děl. Průběh fotografování, postprodukce – ultrafialová a infračervená fotografie, falešné barvy

Petra Lesniaková, David Svoboda, Jan Vojtěchovský
Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

KLÍČOVÁ SLOVA digitální fotografie a dokumentace – technická fotografie – vědecká fotografie – upravený digitální fotoaparát – infračervená fotografie – ultrafialová fotografie – infračervená a ultrafialová fotografie ve falešných barvách

KEY WORDS digital photography and documentation – technical photography – scientific photography – modified digital camera – infrared photography – ultraviolet photography – infrared and ultraviolet false colour photography

TECHNICAL PHOTOGRAPHY FOR EXAMINATION OF WORKS OF ART. EXPERIMENTAL SET-UP, IMAGE CAPTURING AND POST-PROCESSING – ULTRAVIOLET AND INFRARED REFLECTED PHOTOGRAPHY, FALSE COLOURS IMAGES

Infrared (IRR) and ultraviolet (UVR) photography are widely available imaging methods for the non-invasive investigation of cultural heritage objects, because they can be captured using inexpensive modified digital camera. Similarly, ultraviolet and infrared false colour photographs (UVRFC, IRRFC) can be achieved by modifying images and their combinations with the use of common computer programmes. The paper presents a part of a more extensive survey focusing on the current options of technical (broad-band) imaging using modified digital camera. Fundamental aspects of technical photography in the conservation practice are introduced, including the experimental set-up, radiation sources and setting up equipment, image capturing, post-processing, calibration principles and possibly the options of their standardization. The experimental part is particularly focused on ultraviolet and infrared reflected photography (UVR, IRR), their calibration and the post-processing. It also contains a detailed description of the creation of ultraviolet and infrared false colours images (UVRFC, IRRFC) based on the common method using commercially available *Adobe Photoshop* programme.

Úvod

Cílem tohoto textu je přiblížit základní aspekty pořizování technické fotografie v praxi, zahrnující průběh snímání, principy kalibrace a standardizace snímků. V textu jsou stručně představeny dva dohledané okruhy metodického zpracování řešené problematiky včetně postprodukčních postupů založené na studiu zahraničí literatury. V teoretické rovině a následně v experimentální části jsou potom podrobně představeny především techniky ultrafialové (UVR) a infračervené (IRR) reflexní fotografie, jejich základní možnosti standardizace a postprodukce. V závěru jsou uvedeny některé procesy tvorby UV a IR reflexních snímků ve falešných barvách (UVRFC, IRRFC) běžným neboli „klasickým" způsobem v komerčně dostupné aplikaci *Adobe Photoshop*. Vybrané postupy, případně jejich rozdíly, byly demonstrovány na tabulce *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2 (X-Rite)*, která byla použita ke kalibraci fotografií, a zkušebním panelu s patnácti poli vybraných pigmentů.

Předkládaná studie[1], která navazuje a doplňuje již dříve publikovaný článek[2], je zaměřena na možnosti technické fotografie pořízené *„full-spectrum"* modifikovaným digitálním fotoaparátem. V předcházejícím článku byly stručně prezentovány základní metody širokospektrální fotografie, jejich principy i využití při průzkumech uměleckých děl. Zároveň zde byl podrobně uveden výběr vhodné fotografické techniky s příslušenstvím. Z běžných metod technické fotografie byla představena fotografie v rozptýleném bílém světle (VIS), infračervená fotografie (IRR), ultrafialová fotografie (UVR) a viditelná luminiscenční/fluorescenční fotografie generovaná UV zářením (tzv. UV luminiscenční/fluorescenční fotografie, UVL/UVF). Zároveň byly v předchozí publikaci stručně popsány méně známé metody technické fotografie zaznamenávající luminiscenci. Jsou jimi viditelná luminiscence generovaná viditelným světlem (VIVL) a infračervená luminiscence generovaná viditelným světlem (VIL).

Fotografie pro účely dokumentace a průzkumu má v oboru konzervování-restaurování svá specifika. Nejzásadnějším hlediskem je bezpochyby výpovědní hodnota, tedy pravdivost nebo také přesnost a jednoznačnost.[3] Ta bývá zajišťována tzv. objektivizačními prvky, což jsou nejčastěji na snímku zachycené kalibrační tabulky. Pomocí nich následně probíhá úprava snímků ve speciálních grafických programech. Zároveň je třeba připomenout, že i nestandardizované snímky mají bezpochyby důležitou výpovědní hodnotu, přestože mohou být problematické z hlediska vzájemné porovnatelnosti.

Podobné předpoklady platí pro všechny techniky širokospektrální (technické, vědecké) fotografie. Širokospektrální zobrazování většinou zaznamenává relativně široké a na sobě nezávislé oblasti elektromagnetického záření. Pokud je získáno pomocí modifikovaného fotoaparátu, výsledkem bývá širokospektrální fotografie v UVA-VIS-NIR[4] oblastech záření. Citlivost upraveného fotoaparátu se při běžné úpravě, tzv. *„full-spectrum"* konverzi, potom pohybuje v přibližném rozsahu vlnových délek 350–1100 nm. V oblasti péče o hmotné kulturní dědictví se využívají záznamy odraženého (reflexe), emitovaného (např. luminiscence/fluorescence), ale také procházejícího (transmise) záření.

1 | Tato studie shrnuje a předkládá výsledky diplomové práce: David Svoboda, *Restaurování skleněné mozaiky s motivem racka z dolní stanice lanovky na Pastýřskou stěnu v Děčíně. Restaurování kamenné mozaiky Ptačí rodina v ulici Lidická v Litomyšli. Technická fotografie v UV, IR záření a falešných barvách* (diplomová práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2020.

2 | Petra Lesniaková – David Svoboda – Jan Vojtěchovský, Možnosti technické fotografie pořízené upraveným digitálním fotoaparátem při průzkumu uměleckých děl. Vymezení pojmů a výběr vhodného vybavení, *e-Monumentica* VII, 2, 2019.

3 | Ladislav Bezděk – Martin Frouz, *Digitální a digitalizovaná fotografie pro vědecké účely v praxi památkové péče*, Praha 2014, s. 14.

4 | Dlouhovlnné ultrafialové záření (UVA), viditelné světlo (VIS) a blízká infračervená oblast záření (NIR).

Na tomto místě je vhodné zopakovat uplatnění diskutovaných zobrazovacích technik, tedy infračervené a ultrafialové reflexní fotografie (IRR, UVR) i snímků ve falešných barvách (UVRFC, IRRFC).[5] Asi nejrozšířenější uplatnění nacházejí tyto techniky při průzkumu a dokumentaci maleb, kreseb, iluminací, polychromií a povrchových úprav či textilií a děl písemné kultury.[6] Pokud bychom měli jmenovat konkrétní příklady, většinou umožňují zvýraznit, zviditelnit či lokalizovat aspekty původní techniky díla, stejně jako druhotné zásahy či poškození. Můžeme se tak dozvědět více o jednotlivých vrstvách díla, jako je podkresba, použité pigmenty[7], inkousty, lazury, či laky, stejně jako o přemalbách, retuších nebo tmelech.[8] Stejně tak můžeme lépe definovat degradované části, defekty nebo biologické napadení a mapovat jejich výskyt. Dalším přínosem je efektivnější lokalizace odběrů vzorků a snížení jejich počtu, jehož výsledkem je citlivější přístup k danému dílu. Tím lze poukázat na zásadní aspekt zobrazovacích technik, kterým je jejich úplná neinvazivnost.

Snímky ve falešných barvách se obecně mohou získat kombinací a úpravou jakýchkoliv snímků. Může tedy existovat nekonečně mnoho možností, jak snímky ve falešných barvách generovat. Záměrem je ještě více zviditelnit a rozlišit různé, zpravidla výše uvedené jevy. Jak bylo naznačeno, předmětem tohoto článku je představit „tradiční" způsob získání tzv. infračervených a ultrafialových snímků ve falešných barvách (UVRFC, IRRFC). Asi největším přínosem těchto snímků je rozlišení a mapování určitých pigmentů, případně jiných materiálů. V mnohem menší míře lze potom některé pigmenty identifikovat i v případě, že se vyznačují stejnou barevností. V této souvislosti je však nutno podotknout, že k identifikaci pigmentů na základě těchto technik je zapotřebí přistupovat s rozvahou a zároveň se doporučuje interpretované výsledky jednoznačně ověřit analytickými metodami.[9]

Příprava scény, obecná doporučení

Zjednodušeně lze uvést, že se rozmístění fotografického vybavení řídí v běžných situacích obecnými pokyny pro vědeckou dokumentaci uměleckých děl [Obr. 1].[10] Doporučuje se přesně zaznamenat podmínky a parametry, při kterých jsou snímky pořizovány (nežádoucí záření, vzdálenosti), i přesný typ použité techniky s příslušenstvím. Preferuje se snímání za definovaných podmínek, kterého lze dosáhnout především ve fotografickém ateliéru.

Příprava scény zahrnuje optimální rozmístění fotoaparátu s příslušenstvím a zdrojů záření vzhledem k fotografovanému předmětu, ale také výběr a umístění objektivizačních prvků. Při běžných technikách bývá fotoaparát umístěn na stativu většinou před středem díla v pravém úhlu, ve vodorovné pozici a vhodné vzdálenosti, která bývá podmíněna ohniskovou vzdáleností objektivu. Základní sérii širokospektrálních fotografií je žádoucí snímat ze stejné polohy fotoaparátu a pokud možno také ohniskové vzdálenosti. Ozáření předmětu by mělo být rovnoměrné.

5 | Viz Lesniaková – Svoboda – Vojtěchovský (pozn. 2), s. 32–35. Jejich využití je obdobné jako u reflektografických metod (UV a IR reflektografie), které se na rozdíl od fotografických technik vyznačují použitím speciálních kamer.

6 | Jeffrey Warda (ed.), *The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation*, Second Edition, Washington DC 2011. Joanne Dyer – Diego Tamburini – Elisabeth R. O'Connell et al., A multispectral imaging approach integrated into the study of Late Antique textiles from Egypt, *PLoS ONE*, 2018, č. 13 (10):e0204699, s. 1–33. Ahmed Abdabrou – Medhat Abdalla – Islam A. Shaheen et al., Investigation of an Ancient Egyptian Polychrome Wooden Statuette by Imaging and Spectroscopy, *International Journal of Conservation Science*, 2018, č. 9, s. 39–54. Antonino Cosentino – Milene Gil – M. Ribeiro et al., Technical photography for mural paintings: The newly discovered frescoes in Aci Sant'Antonio (Sicily, Italy), *Conservar Património*, 2014, č. 20, s. 23–33. Anthony Pamart – Odile Guillon – Jean-Marc Vallet et al., Multispectral Photogrammetric Data Aquisition and Processing for Wall Paintings Studies, *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 2017, č. XLII-2/W3, 3D Virtual Reconstruction and Visualization of Complex Architectures, 1–3 March 2017, Nafplio, Greece.

7 | Antonino Cosentino, Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method, *Heritage Science*, 2014, č. 2:8, s. 1–12. Franz Mairinger, Ultraviolet, Infrared and X-ray Imaging, in: Koen Janssens – Rene Van Grieken edd., *Non-destructive Micro Analysis of Cultural Heritage Materials*, Amsterdam, 2004.

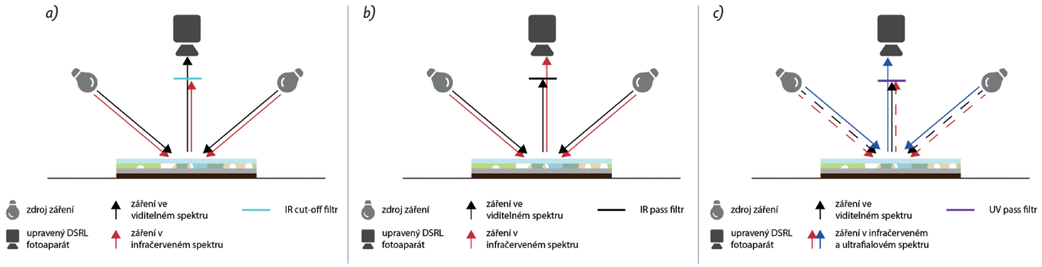
8 | Štěpánka Chlumská – Václava Antušková – Helena Dáňová et al., *Materiálový průzkum a dokumentace středověkých děl. Deskové malířství a sochařství 1300–1530. Památkový postup*, Národní Galerie v Praze, 2017. E. Keats Webb, Reflected infrared and 3D imaging for object documentation, *Journal of the American Institute for Conservation*, 2017, s.1–14. Marco Gargano – Nicola Ludwig – Gianluca Poldi, A new methodology for comparing IR reflectographic systems, *Infrared Physics & Technology*, 2007, č. 49, s. 249–253. Štěpánka Chlumská – Helena Dáňová et al., *Očím skryté. Průzkum podkreseb na deskových malbách 14–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Národní galerie v Praze, 2018.

9 | Antonino Cosentino, Infrared Technical Photography For Art Examination, *E-Preservation Science*, 2016, č. 13, s. 1–6. Valentina Venuti – Barbara Fazzari – Vincenza Crupi, In situ diagnostic analysis of the XVIII century Madonna della Lettera panel painting (Messina, Italy), *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 2020, č. 228.

10 | Joanne Dyer – Giovanni Verri – John Cupitt, *Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence Modes: A User Manual*, London 2013, s. 59. Viz Warda (pozn. 6).

11 | Viz Warda (pozn. 6), s. 113, 135. Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 59. Úhel svírající směr záření s rovinou předmětu 45° Warda nedoporučuje kvůli neakceptovatelné intenzitě lesků, doporučuje menší úhel, optimálně asi 25°.

Proto se většinou používají dva identické zářiče (světla) vhodné pro danou techniku. Jejich umístění bývá zrcadlové, přičemž v základních publikacích zaměřených na danou problematiku se doporučuje zdroje záření umístit v přibližném úhlu 25° až 45° k pomyslné rovině předmětu.[11] Vzdálenost zdrojů záření od objektu ovlivňuje výslednou expozici a řídí se výkonem použitých zářičů nebo také velikostí snímané plochy.

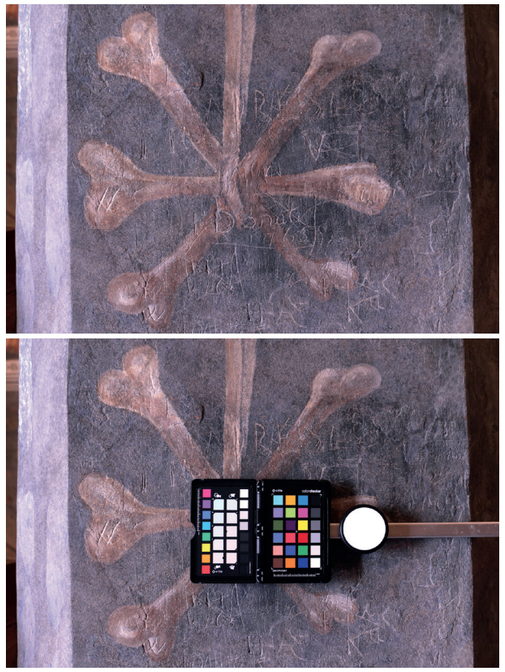


Obr. 1 **Schéma snímání modifikovaným digitálním fotoaparátem: a) fotografie ve viditelném světle (VIS); b) infračervená reflexní fotografie (IRR); c) ultrafialová reflexní fotografie (UVR).** Autor schémat: David Svoboda

Objektivizační prvky (kalibrační tabulky, cíle) by měly být umístěny v rovině předmětu. Existují dva základní způsoby jejich použití. Mohou být prezentovány na okraji fotografie, kde jsou situovány tak, aby nezasahovaly do zájmové oblasti. Druhá možnost zahrnuje pořízení dvou paralelních snímků za naprosto stejných podmínek. V tomto případě se potom podle pomocné fotografie s objektivizačními prvky upravuje hlavní fotografie, ve které nejsou objektivizační prvky přítomny. Bývá žádoucí, aby byly objektivizační prvky na pomocné fotografii umístěny přibližně v její středové části [Obr. 2].

a)

b)



Obr. 2 **Použití objektivizačních prvků při práci s dvěma paralelními fotografiemi: a) hlavní snímek; b) pomocný snímek.** Foto: Petra Lesniaková

Zdroje záření

U zdrojů záření je zásadní distribuce a intenzita vyzařovaného spektra. Zdroje záření často vyzařují také nežádoucí oblasti spektra z hlediska aktuálního použití, tzv. *„parazitní"* záření. Parazitní záření se snažíme spolu s nežádoucím zářením z okolí eliminovat. V praxi se problematika nežádoucího záření, ať už parazitního či z okolí, řeší několika způsoby. Patří mezi ně výběr optimálního zdroje záření, použití filtrů předsazených před zdroj záření či fotografických filtrů před objektivem, zatemnění místnosti nebo posečkání na vhodné světelné podmínky, zpravidla až se setmí. Často je nutná i kombinace vyčkání na tmu i zatemnění, obzvláště pokud nejsme schopni zabránit ovlivnění umělým světlem z exteriéru, např. pouličním osvětlením. Při snímání v interiéru staveb s velkými okny nebo v exteriéru může být dokonce nezbytné vypnutí pouličního osvětlení.

Výběr zdroje záření, ale i doba ozařování, by měly být podmíněny citlivostí studovaného předmětu. Například teplotní zdroje záření (žárovky)[12] často produkují ve větší míře tepelnou energii. Proto se musí při průzkumu předmětů citlivých na teplo používat obezřetně. Dále je důležité vyvarovat se dezinterpretacím kvůli nerovnoměrnému ozáření snímané plochy či vzniku odlesků a stínů.

Zdroje viditelného světla (VIS)

Velmi stručně lze uvést, že při snímání odraženého viditelného světla se používají běžné světelné zdroje, mezi které patří teplotní zdroje (žárovky), výbojky (např. vysokotlaké či nízkotlaké rtuťové výbojky) a LED světla v různorodém profesionálním uspořádání. Každá varianta se vyznačuje jistými výhodami i nevýhodami, které jsou diskutovány v mnohých fotografických příručkách a manuálech.[13]

Zdroje infračerveného (IR) záření

Některé zdroje viditelného světla, zejména teplotní (např. žárovky), bývají zároveň vyhovujícími zdroji infračerveného záření. Kromě teplotních zdrojů se využívají infračervené LED, které se vyznačují minimálním podílem tepelného záření. Jsou dostupné v různé intenzitě v ohraničených spektrálních intervalech produkovaného IR záření. Z hlediska dosažení vysoké transparentnosti pigmentů jsou potom vhodné LED s maximální intenzitou záření na okraji citlivosti upraveného fotoaparátu (940 či 850 nm). Lze použít také fotografické blesky, avšak spíše jen při fotografování z blízkosti, protože produkují IR záření v relativně malé intenzitě.[14]

Zdroje ultrafialového (UV) záření

Používají se především zdroje UVA záření, které je v porovnání s ostatními oblastmi UV záření (UVB, UVC) bezpečnější pro lidské zdraví. Většinou jsou to vysokotlaké a nízkotlaké rtuťové výbojky a stále častěji také UV LED zářiče [Obr. 3]. Při výběru zdroje UVA záření je nutné brát v úvahu, že výbojky, přestože jsou opatřeny vhodnými filtry, mohou produkovat parazitní záření.[15] Dalším důležitým parametrem, který má vliv na výběr zdroje, je jeho intenzita. Nízkotlaké rtuťové výbojky, respektive UV zářivky, se vyznačují nejen nízkou cenou, ale také

12 | Teplotní (žhavící) zdroje jsou skupinou zdrojů záření, zejména viditelného světla. Patří sem žárovky. Nemyslí se tím tepelné lampy či infralampy apod., které mohou způsobit zásadní poškození objektu. Viz Warda (pozn. 6), s. 135.

13 | Carl Bigras – Milene Choquette – Jeremy Powell, *Lighting methods for photographing museum objects*, Ottawa 2010. Viz Bezděk – Frouz (pozn. 3), s. 50. Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 52.

14 | Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9). Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 46. Viz Svoboda (pozn. 1), s. 48.

15 | UV záření je ve všech svých oblastech nebezpečné lidskému zdraví, především zraku a při jeho použití je nezbytné nosit ochranné pomůcky, jako jsou speciální brýle, případně rukavice a vhodně zvoleny oděv. UVC i UVB záření jsou oproti UVA záření mnohem více nebezpečné a neměly být zbytečně využívány.

16 | Antonino Cosentino, Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination, *Conservar Património*, 2015, č. 21, s. 53–62. Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 24.

17 | a) Deffner & Johann, UV Tube Long Wave, 366 nm, 18 watt, length 60 cm, https://deffner-johann.de/en/uv-tube-long-wave-366-nm-18-watt-length-60-cm.html, vyhledáno 7. 3. 2022; b) Hönle UV Technology, UVASPOT - Modular high intensity UV units, https://www.hoenle.com/products/uv-equipment-uv-systems-uv-units/uvaspot, vyhledáno 7. 3. 2022; c) Deffner & Johann, UV Flood Light LED with Handle, https://deffner-johann.de/en/uv%20flood%20light%20led%20with%20handle.html, vyhledáno 7. 3. 2022.

nízkou intenzitou záření. Sdružují se proto na panelech ve větším počtu. Jejich nevýhodou může být potom nadměrná rozměrnost panelu. Naopak zářiče s vysokotlakými rtuťovými výbojkami mohou být vysoce výkonné i při relativně malých rozměrech. Po zapnutí však trvá několik minut, než dosáhnou plné intenzity a před opětovným zapnutím se také musí počkat několik minut, než zářič zchladne. Lze je uplatnit při ozařování rozměrných předmětů, například nástěnných maleb nebo kamenosochařských děl. V současnosti se stále více používají také UV LED zářiče s nízkou emisi parazitního záření.[16]

a) *b)* *c)*

Obr. 3 **Základní typy UV zářičů: a) UVA zářivka s nízkotlakou rtuťovou výbojkou; b) vysoce výkonný zářič s vysokotlakou rtuťovou výbojkou a předřadníkem (na snímku s filtrem propouštějícím UVA záření 315–400 nm); c) zářič s několika UVA LED.** Foto: Deffner & Johann, Petra Lesniaková, Hönle UV Technology[17]

Standardizace a korekce, objektivizační prvky[18]

18 | Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 8–38. Viz Bezděk – Frouz (pozn. 3), s. 34–37.

19 | Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 10–12.

Pro účely vědecké fotografie je zapotřebí pořízené snímky kalibrovat, korigovat a standardizovat. K tomu většinou slouží různé kalibrační pomůcky / objektivizační prvky, speciální postupy a programy. Spíše ojediněle se v praxi fotoaparát kalibruje pomocí spektrofotometrických přístrojů. Zpravidla je nutné korigovat spektrální rozsah a intenzitu použitého zdroje záření, nelineární odezvu fotoaparátu a (v případě záznamu odraženého světla) také barevnou odezvu snímače, jak bude vysvětleno dále. U luminiscenčních technik může optimální postup zahrnovat korekci vlivu nežádoucího záření pocházejícího buď z okolí, nebo ze zdroje. Jednotlivé širokospektrální techniky mohou mít různé nároky na postupy korekce včetně kalibračních pomůcek. Značná část této problematiky spadá do postprodukce. V následujících odstavcích jsou nastíněny vybrané příklady oblastí kalibrace a korekce širokospektrálních fotografií, jejichž řešení se může vzájemně prolínat.

Prostorová rovnoměrnost ozáření

Prostorová homogenita ozáření je žádoucí ve všech diskutovaných případech technické fotografie. Ke zjištění rovnoměrnosti ozáření slouží radiometry a luxmetry nebo například tzv. standardně (homogenně) odrazivé desky. Zjednodušeně řečeno je nutné kontrolovat, aby nebyl snímek v jedné části ozářen s jinou intenzitou než v částech ostatních. Pokud nelze zajistit rovnoměrnost ozáření již při procesu pořizování snímků, je možné tento nedostatek řešit programovými korekcemi v postprodukci, zejména potom pomocí záznamu zmíněných homogenně odrazivých desek.[19]

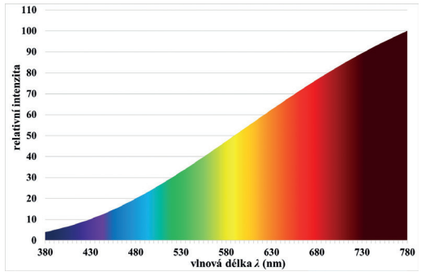
Vyvážení bílé (white balance)[20]

Spektrální hustota zdroje vystihuje intenzitu záření v závislosti na vlnových délkách přítomných ve vyzařovaném spektru. Jinými slovy, každá vlnová délka záření může mít ve zdroji jinou intenzitu, zároveň se různé zdroje mohou vyznačovat jiným rozsahem vlnových délek. Tuto závislost graficky vyjadřuje spektrální/emisní křivka, která se pochopitelně u každého zdroje záření liší [Obr. 4]. Podoba výsledné fotografie, její jas i barevnost, jsou potom do značné míry závislé na typu zdrojového záření a k získání přesného a jednoznačného výsledku je žádoucí, aby tomu tak nebylo. Cílem úpravy fotografie je proto tzv. standardizace, tedy eliminování specifických projevů zdroje záření na dohodnutý standard. Ten má samozřejmě každá technika fotografie odlišný. Tato problematika se v běžné fotografii řeší tzv. vyvážením bílé (*white balance*) pomocí šedé tabulky (neutrálně šedých polí). Je však nutné si uvědomit, že běžně dostupné kalibrační pomůcky jsou určeny pro zobrazování ve viditelném světle a nemusí být funkční při ostatních, zejména luminiscenčních technikách. Kalibrace luminiscenčních technik je náročnější a nelze jí pomocí běžně dostupných kalibračních postupů a pomůcek realizovat jako u reflexních metod. Tato problematika je komplikovaným, a možná i sporným tématem zasluhujícím samostatné zpracování přesahující kapacitu předkládané práce, proto zde není detailněji řešena.

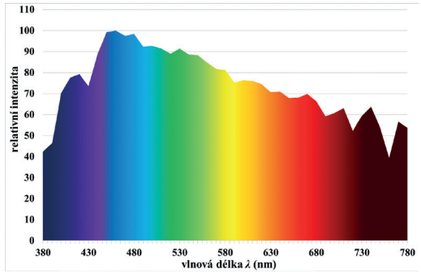
20 | Ibidem, s. 10–17.

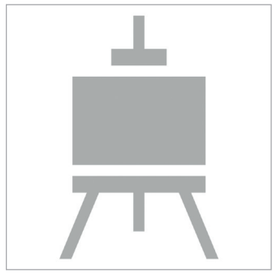
21 | a), b) CIE, Technical resources, http://cie.co.at/technical-work/technical-resources, vyhledáno 6. 4. 2021; c) *GUAIX*, Spectra of Lamps, LED_9089K_Madrid_Moratalaz, https://guaix.fis.ucm.es/sites/default/files/lamps_spectra/LED_9089K_Madrid_Moratalaz_cor.txt, vyhledáno 6. 4. 2021.

a)

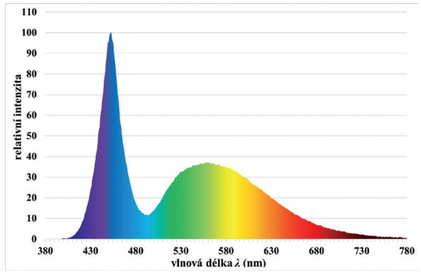


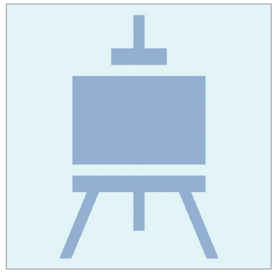
b)





c)





Obr. 4 **Znázornění vlivu odlišné spektrální hustoty běžných zdrojů bílého světla (VIS) na získané fotografie, uvedeny jsou zjednodušené relativizované emisní křivky těchto světelných zdrojů: a) wolframová žárovka, emisní spektrum je obohaceno o delší vlnové délky (teplejší odstíny, 2856 K, CIE standard A), snímek je červenější; b) denní světlo s rovnoměrným emisním spektrem, snímek je barevně vyvážený (6500 K, CIE standard D65); c) studená bílá LED (studenější odstíny, 9089 K), snímek domodra, zdroj je obohacen o kratší vlnové délky.** Autor grafů a obrázků: Petra Lesniaková[21]

22 | Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 15, 16, 57, 58.

23 | Dan Kushel – Jiuan-Jiuan Chen – Luisa Casella, Instructions AIC PhotoDocumentation Targets (AIC PhD Targets), American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2011. Dostupné také na: https://studylib.net/doc/18349142/instructions-aic-photodocumentation-targets, vyhledáno 21. 2. 2022. Viz Warda (pozn. 6). Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9). Viz Cosentino, Practical notes (pozn. 16).

24 | Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 17–18.

25 | Viz Warda (pozn. 6), s. 138.

26 | Haida Liang, Advances in multispectral and hyperspectral imaging for archaeology and art conservation, *Applied Physics A*, 2012, č. 106, s. 309–323, s. 313. Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9).

S reflexními, případně transmisními UV a IR fotografiemi se pracuje v jednobarevné, zpravidla šedé škále a úprava nerovnoměrného záření zdroje potom zahrnuje pouze složku jasu. Ke standardizaci celkové intenzity záření těchto technik mohou například přispět pomůcky s definovanou difúzní odrazivostí pro danou oblast UV-VIS-IR záření.[22] Náleží sem např. cíle řady *Spectralon* (*Labsphere*), které se vyznačují konstantní odrazivostí v UV, VIS, IR v rozmezí vlnových délek 250–2500 nm. Mnohé postupy kalibrace UV a IR fotografií bývají založeny na aplikaci daných RGB hodnot vybraných, většinou neutrálně šedých polí doporučených kalibračních tabulek.[23]

Korekce nelineární odezvy fotoaparátu

Je nutné mít na zřeteli, že fotoaparáty jsou naprogramovány takovým způsobem, aby byl výsledný snímek co nejpodobnější citlivosti lidského oka, případně upravený tak, aby se nám líbil. Každý výrobce fotoaparátů ale používá různé automatické úpravy, a tak mohou být výsledné snímky odlišné, přestože zachycují stejnou scénu v identickém osvětlení. Zásadním příkladem je automatická korekce odezvy senzoru u komprimovaných snímků (např. JPEG, TIFF). Touto korekcí je automaticky řešena rozdílná citlivost lidského oka k intenzitě záření (jasu), která je nelineární na rozdíl od lineární citlivosti senzoru. Programy fotoaparátů k tomuto účelu zpravidla používají tzv. *gamma* funkci. Ve vědecké fotografii je snaha odstranit tuto automaticky aplikovanou korekci v surových datech (RAW) a následně upravit výběrem vhodné křivky, zpravidla lineární.[24]

Korekce spektrální odezvy fotoaparátu (barevná kalibrace)

Kalibruje/kompenzuje se rozdílnost spektrální odezvy jednotlivých fotoaparátů, jež je způsobena použitým senzorem a jinými součástmi. V zásadě jde o to získat snímek stejné a správné barevnosti u jakéhokoli pořizovacího zařízení a techniky. Korekci lze uskutečnit při následném programovém zpracování snímků pomocí „barevné" kalibrační tabulky. Korekce je smysluplná pouze při snímání odraženého viditelného světla, pro které jsou tyto kalibrační tabulky běžně vyvíjené a dostupné.

Sesazení/překryv snímků

Snímky zachycující zkoumaný objekt v jednotlivých oblastech záření je vhodné zaznamenat tak, aby se přesně překrývaly. Zároveň je třeba si uvědomit, že i přes veškerou snahu při záznamu snímků často nelze dosáhnout jejich přesného překryvu. Důvodem může být nutnost zaostřování na jinou ohniskovou vzdálenost při snímání v odlišných spektrálních pásmech či posun fotoaparátu při výměně filtrů atd. Přesný překryv fotografií se uplatňuje při jejich porovnávání mezi sebou například „překlikáváním" v počítači nebo při tvorbě snímků ve falešných barvách. Dále potom je preciznost překryvu zcela zásadní při interpretaci a lokalizaci skrytých vrstev, příkladem může být zviditelnění podkreseb v infračervené fotografii. Problematika přesného překryvu snímků bývá řešena také v postprodukci, podobně jako skládání obrazů, které se používá při snímání/mozaikování rozměrných předmětů.[25] Překrývání snímků bývá usnadněno použitím vhodných registračních značek.[26]

Na tomto místě je nezbytné připomenout problematiku následné prezentace kalibrovaných fotografií, která nejčastěji zahrnuje zobrazování monitorem a tisk. K tomu určenou techniku je zapotřebí vhodně vybrat, případně kalibrovat apod., jinak dochází k zásadní dezinterpretaci upravených fotografií při jejich prezentaci. Popis výběru, kalibrace či správy barev těchto zařízení přesahuje rámec předkládané práce. Jejich řešení jsou dostupná na internetových stránkách, v odborných publikacích nebo je nabízejí komerční firmy.[27]

Postprodukční zpracování a kalibrace UV a IR reflexních fotografií

Ve stručnosti zde budou představeny dva základní dohledané okruhy postupů fotografování, kalibrace a postprodukčního zpracování technické fotografie pořízené upraveným fotoaparátem, určené pro oblast konzervování-restaurování. Prvním z nich je manuál Britského muzea s názvem *Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence Modes: A User Manual*, který byl publikován autory Dyer, Verri, Cupitt v roce 2013.[28] Druhý okruh tvoří průvodce s názvem *The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation*[29] od Wardy (ed.) a kol., který vydal Americký institut pro konzervaci historických a uměleckých děl (*AIC*).[30]

27 | Viz Warda (pozn. 6), s. 88–93. Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10), s. 180.

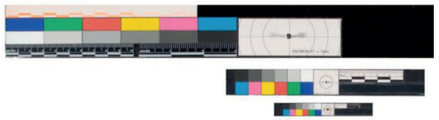
28 | Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10). Manuál vznikl v rámci programu Charisma.

29 | Viz Warda (pozn. 6).

30 | Viz Warda (pozn. 6). Institut (*AIC*) vyvinul kalibrační tabulku *AIC PhD Target*, jejíž instrukční manuál byl vytvořen na základě průvodce *AIC*. Viz Kushel – Chen – Casella (pozn. 22). Dále je třeba zmínit, že na základě postupů uvedených v průvodci *AIC* pracuje v modifikované podobě Cosentino, fyzik a autor mnoha publikací o technické fotografii uměleckých předmětů. Viz Cosentino, Identification (pozn. 7). Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9). Viz Cosentino, Practical notes (pozn. 16).

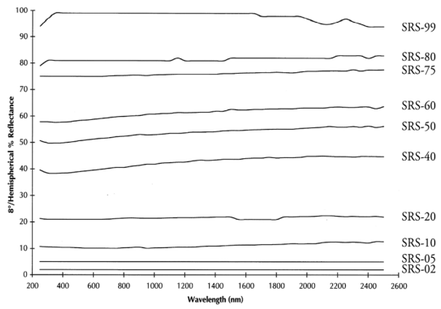
31 | a) *AIC*, Conservators Converse AICs blog archives 2008–2018, AIC PhotoDocumentation Targets (*AIC PhD Targets*) on Sale, https://resources.culturalheritage.org/conservators-converse/2011/08/31/aic-photodocumentation-targets-aic-phd-targets-on-sale/, vyhledáno 6. 4. 2021; b) *X-Rite*, ColorChecker Passport Photo 2, https://www.xrite.com/categories/calibration-profiling/colorchecker-classic-family/colorchecker-passport-photo-2, vyhledáno 6. 4. 2021; c) *Labsphere*, *Spectralon*® Diffuse Reflective Standards, https://www.labsphere.com/labsphere-products-solutions/materials-coatings-2/targets-standards/diffuse-reflectance-standards/diffuse-reflectance-standards/, vyhledáno 6. 4. 2021.

a)



b)

c)



Obr. 5 **Vybrané kalibrační tabulky a standardy: a) tabulka *AIC PhD Target* (*AIC*, nahoře); b) tabulka s referenčními cíli *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2*; c) difúzně odrazivé černo-bílé standardy *Spectralon* (*Labsphere*) s grafy závislosti jejich odrazivosti (*8°Hemispherical % reflectance*) na vlnové délce (*Wavelength nm*).** Obrázky: AIC, X-Rite a Labsphere[31]

Manuál Britského muzea[32] je zaměřen na technickou fotografii pořízenou upraveným fotoaparátem. Nejsou zde podrobně uváděny jiné metody dokumentace, například techniky fotografie v bílém světle nebo transmisní techniky. V teoretické rovině jsou zde vysvětleny principy kalibrace i postprodukce technické fotografie, je zde popsán postup pořizování jednotlivých snímků i základní podmínky, které by měly být brány v úvahu při nákupu fotografického zařízení či volbě objektivizačních pomůcek.

Kalibrace a postprodukce technické fotografie je zde řešena pomocí kalibrační tabulky *X-Rite ColorChecker Passport®* (*X-Rite*) [Obr. 5b] a difúzně odrazivých standardů řady *Spectralon* (*Labsphere*) [Obr. 5c]. Úprava získaných snímků probíhá především ve speciálně vytvořeném pracovním prostoru *Nip2* fungujícím ve *VIPS* rozhraní, jež je zdarma ke stažení. Pracovní prostředí je vytvořeno tak, aby jeho uživatel pouze následoval doporučené kroky k získání standardizovaných snímků i fotografií ve falešných barvách. UV a IR fotografie ve falešných barvách jsou získány „klasickým" postupem.

Snímek v odraženém bílém světle (barevná fotografie) je kalibrován podle tabulky *X-Rite ColorChecker*. Kvůli možnosti kalibrace ostatních technik je však zapotřebí, aby byl jeho součástí alespoň jeden difúzně odrazivý standard řady *Spectralon*. Standardizace UV a IR reflexních fotografií potom spočívá v nastavení jasu difúzně odrazivých standardů na hodnoty jasu těchto standardů získané z barevné fotografie kalibrované podle tabulky *X-Rite ColorChecker*. Aplikace využívá vlastní algoritmy a postupy pro úpravu a kalibraci jednotlivých fotografií. V rámci předkládané studie nebyly postprodukční úpravy v uvedené aplikaci vyzkoušeny, přestože lze za její výhodu považovat přesně stanovený postup, který neumožňuje uživateli dělat zásadní chyby a nevyžaduje hlubší porozumění problematice či zkušenosti s postprodukcí. Za nevýhody lze do jisté míry považovat, že uživatel nemůže ověřit správnost postupu, dále potom obtíže při instalaci i funkčnosti programu[33].

Průvodce *AIC*[34] je komplexní a obsáhlou monografií obecně zaměřenou na digitální fotografii a dokumentaci předmětů kulturního dědictví. Jsou zde představeny praktické postupy i teoretické aspekty veškerých fotografických technik, zahrnující transmisní techniky či pokročilé metody fotografie v bílém světle, například také transformační zobrazování (RTI)[35]. Pro každou techniku jsou zde doporučeny postupy fotografování, včetně vhodného nastavení fotoaparátu a postprodukce. Dále jsou zde uvedeny možnosti technického vybavení a podrobně popsány získané poznatky. Veškerou postprodukci provádí uživatel samostatně, v zásadě se pracuje v programu *Adobe Photoshop*.

Velmi stručně a zjednodušeně lze shrnout, že průvodce kalibruje snímky reflektografických technik na nejsvětlejším šedém poli (N8) šedé škály kalibračních tabulek *X-Rite ColorChecker®* (*X-rite*). Doporučené hodnoty pro barevnou fotografii (VIS) jsou RGB 200±5, pro infračervenou fotografii (IRR) jsou to hodnoty RGB 200±5 a pro ultrafialovou reflexi (UVR) jsou doporučeny RGB hodnoty 120±5. Jak bylo zmíněno, v návaznosti byla vyvinuta kalibrační tabulka *AIC PhD Target* [Obr. 5a] tak, aby vyhovovala potřebám dokumentace objektů kulturního dědictví.[36] Kromě barevných a černo-bílých polí obsahuje další objektivizační prvky vyhovující tomuto oboru. Kalibrační cíle této tabulky jsou totožné s kalibračními poli tabulek *X-Rite ColorChecker®* a *X-Rite ColorChecker Passport®*, vyrábí je stejná firma *X-rite* [Obr. 5b]. V průběhu roku 2019 byla výroba tabulky ukončena.

Cosentino také používá ke kalibraci technické fotografie pole N8 výše uvedených tabulek, avšak se sníženými RGB hodnotami, než které uvádí průvodce *AIC*, případně manuál k tabulce *AIC PhD Target*. Pro barevnou fotografii (VIS) jsou to hodnoty RGB 150±5, pro infračervenou fotografii (IRR) používá hodnoty RGB 100±5 a pro ultrafialovou fotografii (UVR) potom hodnoty RGB 50±5.[37]

Z výše uvedeného mimo jiné vyplývá, že v oblasti konzervování-restaurování prakticky není možné docílit všeobecně uznávané standardizace (kalibrace) snímků.

Experimentální část[38]

Cílem experimentu bylo představit základní postupy získání UV a IR reflexních fotografií a tvorby snímků ve falešných barvách (UVRFC, IRRFC) na základě dohledaných doporučení za použití běžných programů [Tab. 1]. Pořizování snímků, jejich kalibrace a postprodukce byly založeny na průvodci *AIC* i manuálu k tabulce *AIC PhD Target* a modifikaci těchto postupů podle Cosentina.[39] Pro účely experimentu byl využit *„full-spectrum"* upravený digitální fotoaparát *Canon EOS 80D* (*Canon*) s příslušenstvím[40] a kalibrační tabulka *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* (*X-Rite*). Postprodukční úpravy byly provedeny v programu *Adobe Photoshop CC 2020* se zásuvným modulem *Camera Raw*.

Tab. 1 **Parametry a vybavení při snímání VIS, UV a IR reflexní fotografie.**[41]

Technika	Vybavení
odražené bílé světlo (VIS)	filtry před objektivem: kombinace *MaxMax X-Nite CC1* a *Astronomik L-3 M52*
	zdroj záření: halogenová světla s vysokým podílem IR záření *J-100 W 118 mm premium*
ultrafialová reflexní fotografie (UVR)	filtry před objektivem: *Baader U-Venus 2"* (Baader)
	zdroj záření: *UVA SPOT 400 T* (Hönle UV Technology), emise 315–400 nm
infračervená reflexní fotografie (IRR)	filtry před objektivem: *X-Nite 1000 B* (MaxMax)
	zdroj záření: halogenová světla s vysokým podílem IR záření *J-100 W 118 mm premium*

Snímky ve falešných barvách byly vytvořeny na základě běžně využívaného „klasického" postupu.[42] Zvolené postupy, případně jejich rozdíly, byly demonstrovány na zkušebním panelu s patnácti poli vybraných pigmentů, ale také na použité kalibrační tabulce. Přehled veškeré použité techniky uvádí tabulka [Tab. 2]. V rámci experimentu byly využity vhodné zdroje záření dostupné na pracovišti.

32 | Viz Dyer – Verri – Cupitt (pozn. 10).

33 | Důvodem byla nejprve nedostatečná funkčnost programu, později problémy se stáhnutím instalací z oficiálních stránek Britského muzea (British Museum). Z emailové komunikace s Joanne Dyer, jako zástupkyní autorského týmu, vyplynulo, že je v přípravě nová verze programu.

34 | Viz Warda (pozn. 6).

35 | RTI je zkratka anglického názvu Reflectance Transformation Imaging. Jedná se o zobrazovací metodu, která je založena na zpracování sekvence snímků předmětu pořízených v různých úhlech jeho nasvícení ve speciálním počítačovém programu. Výsledný snímek poskytuje rozšířené informace o předmětu ve srovnání s běžnou dokumentační fotografií, zejména potom je na něm zdůrazněna topografie předmětu. Jindřich Plzák, *Moderní dokumentační metody archeologických faktů* (disertační práce), Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta filozofická, 2016, s. 119–123.

36 | Viz Kushel – Chen – Casella (pozn. 22). Viz Warda (pozn. 6).

37 | Viz Cosentino, Identification (pozn. 7). Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9). Viz Cosentino, Practical notes (pozn. 16).

38 | Viz Svoboda (pozn. 1), s. 55.

39 | Viz Warda (pozn. 6). Viz Kushel – Chen – Casella (pozn. 22). Viz Cosentino, Identification (pozn. 7). Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9). Viz Cosentino, Practical notes (pozn. 16). Jak bylo uvedeno, program k manuálu Britského muzea nebyl funkční.

40 | Viz Lesniaková – Svoboda – Vojtěchovský (pozn. 2).

41 | Snímky byly pořízeny pouze za použití uvedených zdrojů záření, v místnosti nebylo jiné denní světlo.

42 | Viz kapitola Převedení UV a IR reflexních fotografií do falešných barev (UVRFC, IRRFC).

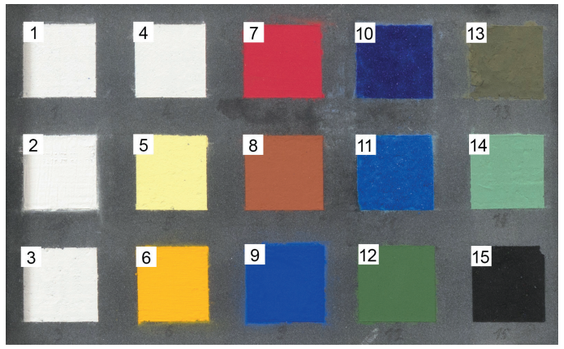
Tab. 2 **Přehled základní fotografické techniky pro VIS, UV a IR reflexní fotografii.**

Vybavení, úprava	Přesný typ, firma	Poznámka, důležité údaje
Digitální zrcadlovka	*Canon EOS 80D* (*Canon*)	rozlišení 24,2 Mpx, výklopná otočná obrazovka
Úprava fotoaparátu	UV-VIS-IR, "*full-spectrum*" (*Life Pixel*)	nový upravený fotoaparát dodán firmou, záruka
Základní objektiv	*Canon EF50 mm f/1,8STM* (*Canon*)	pevné ohnisko bez sklonu k „*hot spot*" jevu
Kalibrační tabulka	*X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* (X-Rite)	výběr podmíněn odbornou metodikou
FILTRY		
Technika	**Přesný typ, firma**	**Poznámka, důležité údaje, průměr/tloušťka**
Bílé světlo (VIS)	*X-Nite CC1* (*MaxMax*)	IR blokační „*hot mirror*" filtr, Ø 52 mm/2 mm
	Astronomik L-3 M52 (*Astronomik*)	UV/IR blokační filtr, Ø 52 mm
IR fotografie (IRR)	*X-Nite 1000B* (*MaxMax*)	IR propustný filtr, Ø 52 mm/2,2 mm
UV fotografie (UVR)	*Baader U-Venus 2"* (*Baader*)	UV propustný filtr, Ø 2"/2 mm, nutné přechodky
ZÁŘIČE		
Technika	**Přesný typ, firma**	**Poznámka, důležité údaje**
Bílé světlo (VIS) IR fotografie (IRR)	*J-100 W 118 mm premium* (*Kanlux*)	běžná halogenová světla, 100 W, 1100 lmA
UV fotografie (UVR)	*UVA SPOT 400 T* (*Hönle UV Technology*)	příkon 450 W, výkon 400 W, výbojka UV 400 F/2, předsazený filtr BL, 315–400 nm

43 | Viz Svoboda (pozn. 1), s. 65.

Referenční panel s vybranými pigmenty

Zkoušky technické fotografie byly realizovány snímáním modelového panelu z pískovaného skla se vzorky patnácti pigmentů aplikovanými ve vodné akrylátové disperzi *Dispersion K9* (*Kremer Pigmente*). Čtvercová pole o rozměrech 2 cm × 2 cm byla vytvořena nátěrem jednotlivých pigmentů rozptýlených v 2% (hm.) pojivu *Disperzion K9* v objemovém poměru 1:2 (pigment:pojivo). Pigmenty byly vybrány zejména s předpokladem jejich charakteristických vlastností nebo zásadních rozdílů v jednotlivých technikách a falešných barvách. Pigmenty byly zakoupeny u společnosti *Kremer Pigmente* s výjimkou barytové běloby (síran barnatý p.a., pole 4), která byla dodána firmou *Lach-Ner*. Přehled zvolených pigmentů s jejich produktovými kódy uvádí Obr. 6.



Obr. 6 **Zkušební panel, pigmenty použité pro jednotlivá pole jsou následující: 1) zinková běloba/46300, 2) titanová běloba, rutil/6200, 3) olovnatá běloba/46000, 4) barytová běloba, 5) olovnato-cíničitá žluť tmavá/10110, 6) kadmiová žluť tmavá/21060, 7) kadmiová červeň/21120, 8) francouzský okr/40090, 9) ultramarín tmavý/45010, 10) smalt/10000, 11) egyptská modř/10060, 12) chromoxid tupý/44200, 13) zem zelená česká/41800, 14) malachit arabský/103701, 15) révová čerň/47000. Všechny pigmenty kromě barytové běloby/síran barnatý (*Lach-Ner*) byly dodány firmou *Kremer Pigmente*.[43]** Foto: David Svoboda

Nastavení fotoaparátu, expozice

Při fotografování se pracovalo v režimu manuálního ovládání a z praktických důvodů také jednotného nastavení vyvážení bílé. Expozice byla pro každou techniku volena na základě interního expozimetru fotoaparátu a histogramu. Na tomto místě je vhodné poznamenat, že při použití kalibrační tabulky nebylo při fotografování zapotřebí přesné vyvážení bílé, protože soubor nese záznam všech tří kanálů RGB v rámci ICC profilu. Vyvážení bílé bylo posléze provedeno v postprodukci ve formátu RAW. K tomuto účelu byl využit cíl N8 kalibrační tabulky *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* (*X-Rite*) s doporučenými RGB hodnotami.[44] V postprodukci byl také proveden převod UV a IR reflexních snímků do černo-bílého prostoru. Základní nastavení fotoaparátu při snímání je uvedeno v tabulce [Tab. 3].

44 | Viz Warda (pozn. 6). Viz Kushel – Chen – Casella (pozn. 22). Viz Cosentino, Identification (pozn. 7). Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9). Viz Cosentino, Practical notes (pozn. 16).

Tab. 3 **Přehled základního nastavení fotoaparátu.**

Funkce	Nastavení, poznámka
režim fotoaparátu	manuální ovládání / ruční režim „M"
formát	surová nezpracovaná data, RAW, praktické spolu s JPEG
kvalita, rozlišení	nejvyšší, pokud je to vhodné v dané situaci
barevný prostor	Adobe RGB
vyvážení bílé	prakticky lze doporučit jednotné nastavení, v tomto případě 6 500 K
úprava/styl obrazu	neutrální
režim samospouště	ano, možné použít uživatelsky přívětivější dálkovou spoušť
ostření	podle situace automatické/manuální, u trojrozměrných předmětů do cca 1/3 hloubky
živý náhled	ano, lze také využít připojení a ovládání přes počítač
kontrola histogramu	posouzení expozice, jedná se o zobrazení po převodu do JPG formátu
citlivost (ISO)	100
clona (f)	11
rychlost závěrky / čas	podle typu zdroje záření, případně filtru, volbě citlivosti a velikosti clonového čísla a naopak

Postprodukce, práce se snímky ve formátu RAW

Nejprve byly snímky pořízené v odraženém bílém světle (VIS) kalibrovány pomocí kalibrační tabulky *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* v příslušné aplikaci *X-Rite ColorChecker Passport: User Manual* dodávané ke kalibrační tabulce. Zde bylo zapotřebí načíst fotografii ve formátu DNG, postupovalo se podle pokynů aplikace. Aplikace kalibrační cíle detekuje automaticky, ale nabízí také možnost jejich manuálního zaměření. Následně byly UV a IR reflexní fotografie včetně kalibrované VIS fotografie zpracovávány v komerční aplikaci *Adobe Photoshop CC 2020* s integrovaným modulem *Camera RAW CC 2020* na parametry uvedené v tabulce [Tab. 4].

Tab. 4 **Parametry technické fotografie nastavené v modulu *Camera RAW*.**

Parametr	Nastavení, poznámka
Pracovní prostor	*barevný prostor* Adobe RGB, *hloubka* 16 bitů/kanál
Korekce profilu	automaticky nebo manuálně se vybere použitý objektiv, neaplikuje se,
	pokud není použitý objektiv ve výběru
Barevný profil	pro VIS snímky námi vytvořený profil, pro UV a IR snímky *monochromatický*
Křivka	lineární
Vzorkování barev, expozice[45]	úprava RGB šedého pole N8 „nakápnutím" na požadované hodnoty, podle průvodce AIC jsou to hodnoty VIS 200±5, IRR 200±5, UVR 120±5, podle Cosentina VIS 150±5, IRR 100±5, UVR 50±5
uložení do TIFF	*Cíl* / volba umístění ukládaných souborů, Formát / TIFF, *Komprese* / bez komprese, *Barevný prostor* / dobe RGB 16 bitů/kanál, *Změnit velikost obrazu* / nezaškrtávat

45 | Viz Warda (pozn. 6). Viz Kushel – Chen – Casella (pozn. 22). Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9). Viz Cosentino, Practical notes (pozn. 16).

46 | Je třeba zmínit, že při stejných podmínkách fotografování bude optimální expozice snímání pokaždé mírně odlišná, přestože bude nastavena na základě interního expozimetru fotoaparátu a snímky budou pořízeny v manuálním režimu při vypnutí všech automatických funkcí. Ve všech případech byla v postprodukci využita lineární funkce (křivka).

47 | Viz Warda (pozn. 6). Viz Kushel – Chen – Casella (pozn. 22).

48 | Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9). Viz Cosentino, Practical notes (pozn. 16). Vyrovnání expozice a vyvážení bílé lze provést v *Adobe Photoshopu* nástrojem *Úrovně*, kde se nejprve nadefinují příslušné hodnoty RGB, poté se vyrovná snímek dle pole N8.

Zkoušky pořizování UV a IR reflexních fotografií

V rámci experimentu byly při pořizování UV nebo IR reflexních fotografií realizovány vždy tři testy. První test byl proveden při optimální expozici snímání řízené interním expozimetrem a histogramem fotoaparátu.[46] Snímek nebyl v postprodukci upravován, byl pouze převeden do černobílého prostoru. Optimální expozice snímku i podmínky fotografování z prvního testu byly využity v následujících dvou zkouškách fotografování. U těchto zkoušek byly na rozdíl od prvního fotografování po převedení fotografií do černobílého prostoru v postprodukci dále upraveny RGB hodnoty cíle N8 kalibrační tabulky *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* podle hodnot doporučených v literatuře. Jak bylo předesláno, druhá zkouška se řídila průvodcem *AIC* a instrukčním manuálem k tabulce *AIC PhD Target*.[47] V rámci třetí zkoušky byly RGB hodnoty cíle N8 nastaveny podle doporučení Cosentina.[48]

Snímaná oblast byla rovnoměrně ozářena ze vzdálenosti 150 cm. Přehled základního vybavení pro obě techniky uvádí Tab. 2, obecné nastavení scény ilustruje Obr. 1b, 1c.

Zkoušky pořizování UV reflexních fotografií [UVR, Obr. 7]:

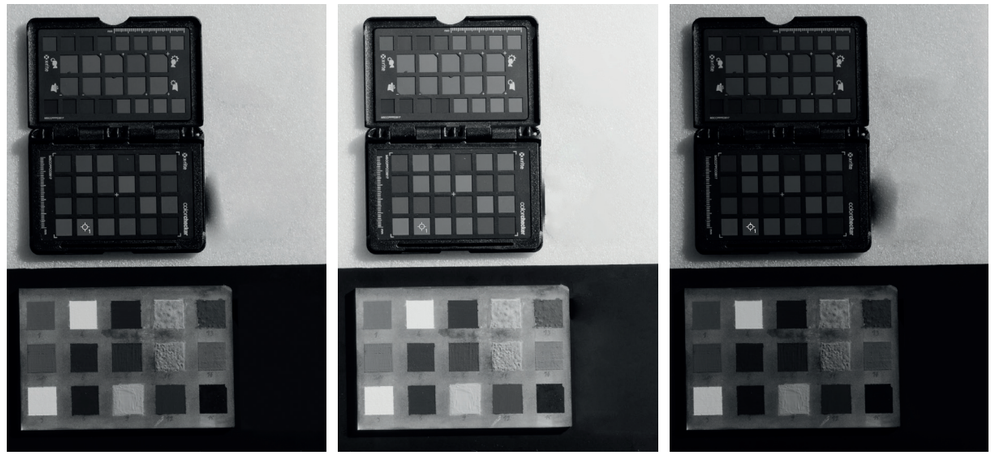
Test 1) V postprodukci nebyla upravena výchozí expozice, snímek byl pouze převeden do černobílého prostoru postupem *Obraz* > *Režim* > *Stupně šedi*. Nastavení fotoaparátu bylo ISO 100, f/11, čas 5 s.

Test 2) Úprava jasu byla provedena podle průvodce *AIC* a manuálu k tabulce *AIC PhD Target* s využitím cíle N8 na tabulce *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2*, jehož RGB hodnoty byly v postprodukci nastaveny na 120±5. Podmínky snímání i nastavení fotoaparátu byly stejné jako v Testu 1).

Test 3) Úprava jasu byla provedena podle Cosentina s využitím cíle N8 na tabulce *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2*, jehož RGB hodnoty byly v postprodukci nastaveny na 50±5. Podmínky snímání i nastavení fotoaparátu byly stejné jako v Testu 1).

Celkové expozice fotografií z první a druhé zkoušky jsou podle příslušného histogramu vyrovnané. Snímek z druhého testu (N8 RGB 120±5) se podle očekávání celkově vyznačuje výrazně vyšším jasem v porovnání se snímkem třetí zkoušky pořízeným podle doporučení Cosentina (N8 RGB 50±5). V tomto případě je fotografie tmavá, snímek je podle příslušného histogramu podexponován.

a) *b)* *c)*



Obr. 7 **Zkoušky pořizování UV fotografií: a) Test 1, postprodukčně neupravovaná expozice; b) Test 2, obraz v postprodukci upraven podle pole N8 *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* na hodnoty RGB 120±5; c) Test 3, obraz v postprodukci upraven podle pole N8 *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* na hodnoty RGB 50±5.** Foto: David Svoboda

Zkoušky pořizování IR reflexních fotografií (IRR, Obr. 8):

Test 1) V postprodukci nebyla upravena výchozí expozice, snímek byl pouze převeden do černobílého prostoru postupem *Obraz* > *Režim* > *Stupně šedi*. Nastavení fotoaparátu bylo ISO 100, f/11, čas 2 s.

Test 2) Úprava expozice byla provedena podle doporučení průvodce *AIC* a manuálu k tabulce *AIC PhD Target* s využitím cíle N8 na tabulce *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2*, jehož RGB hodnoty byly v postprodukci upraveny 200±5. Podmínky snímání i nastavení fotoaparátu byly stejné jako v Testu 1).

Test 3) Úprava expozice byla provedena podle Cosentina s využitím cíle N8 na tabulce *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* s postprodukční úpravou RGB hodnot na 100±5. Podmínky snímání i nastavení fotoaparátu byly stejné jako v Testu 1).

Celková expozice fotografie z první a druhé zkoušky je na základě příslušného histogramu vyrovnaná. Podle očekávání je v případě třetího testu (N8 RGB 100±5) snímek určitým způsobem podexponován, celkově je mnohem tmavší než oba zbývající snímky, o čemž vypovídá i příslušný histogram.

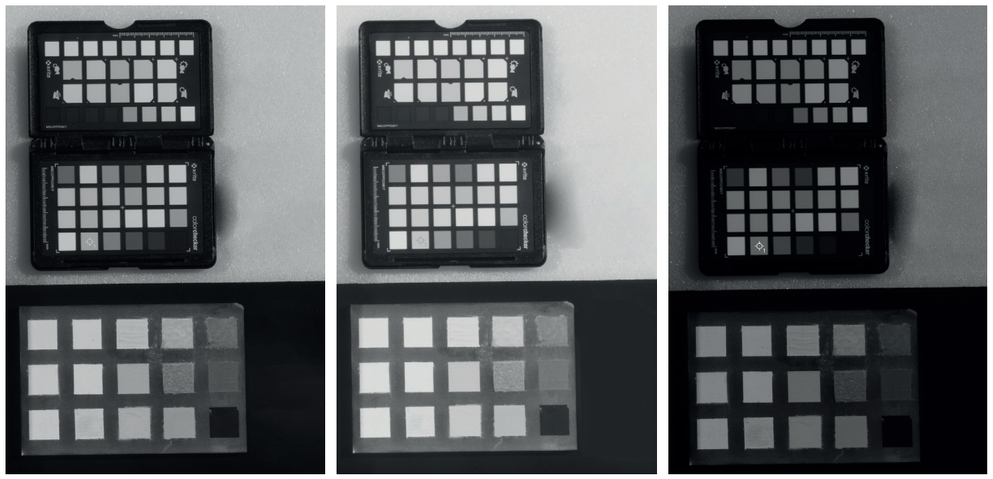
49 | Viz Lesniaková – Svoboda – Vojtěchovský (pozn. 2).

50 | Viz Cosentino, Infrared Technical Photography (pozn. 9).

51 | Viz Cosentino, Practical notes (pozn. 16).

Cosentinem volená nižší expozice, kterou prezentují třetí zkoušky, může mít nejen v tomto případě, ale také při pořizování UV reflexní fotografie několik důvodů. Teoreticky je možné, že tmavší reflektografický snímek poskytuje sytější falešné barvy, a tedy jednoznačnější výsledek i interpretaci. Dalším důvodem může být čitelnější zvýraznění skrytých vrstev. Uvedené domněnky nebyly v rámci studie řešeny, musely by být ověřeny dalšími testy nebo zodpovězeny samotným autorem metody.

a) *b)* *c)*



Obr. 8 **Zkoušky pořizování IR fotografií: a) Test 1, postprodukčně neupravená expozice; b) Test 2, obraz postprodukčně upraven podle pole N8 na *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* na hodnoty RGB 200±5; 3) Test 3, obraz v postprodukci upraven podle pole N8 na *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* na hodnoty RGB 100±5.** Foto: David Svoboda

Převedení UV a IR reflexních fotografií do falešných barev (UVRFC, IRRFC)

Snímky ve falešných barvách zpravidla vznikají mícháním jednotlivých barevných kanálů. V rámci experimentální práce je popsán základní, „tradiční" a zároveň nejrozšířenější postup převedení IR a UV reflexních fotografií do falešných barev (IRRFC, UVRFC). Postup se provádí v režimu RGB s převedením IRR nebo UVR snímku do příslušného kanálu upravené barevné dokumentační fotografie (VIS). Jak bylo uvedeno,[49] princip míchání kanálů u IRRFC je založen na posunutí zeleného kanálu na modrý, červeného na zelený a nahrazení červeného kanálu IRR snímkem (IRR>R>G>B).[50] U techniky UVRFC je princip podobný, s tím rozdílem, že zelený kanál nahradí červený, modrý nahradí zelený a UVR snímek nahradí modrý kanál (R<G<B<UVR).[51] Vstupní UVR a IRR snímky určené pro fotografie ve falešných barvách byly postprodukčně upraveny podle průvodce *AIC*. Z analogie k manuálu byly RGB hodnoty pole N8 kalibrační tabulky *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* nastaveny na hodnoty 200±5 pro VIS a IRR fotografii a 120±5 pro UVR fotografii, což odpovídá druhé zkoušce testů provedených výše [Obr. 7b, Obr. 8b]. Detailní postup vytvoření UV a IR fotografií ve falešných barvách (IRRFC, UVRFC) je potom následující:

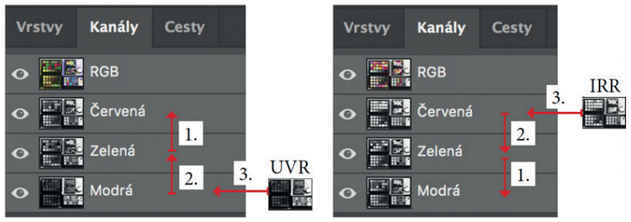
1) Nejprve je třeba otevřít potřebné snímky v programu *Adobe Photoshop* ve formátu TIFF:

a) pro IRRFC jsou to fotografie VIS a IRR [Obr. 10a, 10b],
b) pro UVRFC to jsou fotografie VIS a UVR [Obr. 11a, 11b].

2) Sloučení snímků se provádí tažením vrstvy reflexního snímku (IRR nebo UVR) na snímek VIS, který je třeba umístit na střed. Reflexní snímek (IRR nebo UVR) je potom možné zavřít bez uložení, již nadále nebude zapotřebí.

3) Registrace/sesazení reflexního snímku (IRR nebo UVR) se snímkem VIS:
Reflexní snímek (IRR nebo UVR) se transformuje podle registračních značek tak, aby jeho velikost přesně odpovídala obrazu VIS. Jednou z možností, jak transformaci uskutečnit, je změnit krytí u vrstvy s reflexním snímkem (IRR nebo UVR) na optimálních 60 %, čímž se vrstva zprůhlední a umožní se tak srovnání obou vrstev vůči sobě. Je zapotřebí vybrat nástroj transformace postupem Úpravy > *Transformovat* > *Změna velikosti* nebo zkratkou *Ctrl+T/Cmd+T*. Uchopením za rohový bod nástroje lze měnit velikost snímku tažením. Poté je nutné úpravu potvrdit klávesou *Enter* a následně vrátit krytí zpět na 100 %.

4) Míchání kanálů ve snímku VIS:
Nejprve je nutné přepnout se do vrstvy se snímkem VIS a poté otevřít okno s kanály, kde se provede záměna jednotlivých kanálů mezi sebou. Přehled přesunu jednotlivých kanálů je následující [Obr. 9]:
– v případě IRRFC se posune zelený kanál na modrý, červený na zelený,
– v případě UVRFC se posune zelený kanál na červený a modrý kanál se posune na zelený.



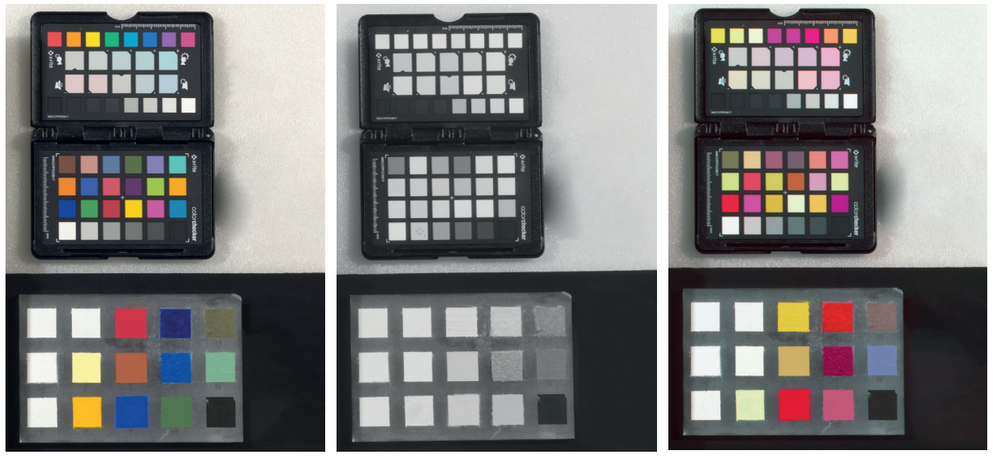
Obr. 9 **Adobe Photoshop CC 2020, přehled nahrazení jednotlivých kanálů při vytváření snímků ve falešných barvách UVRFC (vlevo) a IRRFC (vpravo).**[52] Autor schématu: David Svoboda

5) Přesun reflektografického snímku:
K přesunu je nejprve zapotřebí se přepnout do vrstev obrazu a vybrat zde reflektografický snímek, pozor nikoliv jeden z kanálů, a následně zkopírovat tento snímek do příslušného kanálu snímku VIS následujícím způsobem.
– v případě IRRFC na místo červeného kanálu,
– v případě UVRFC namísto modrého kanálu.

6) Následuje uložení do souboru TIFF nebo DNG
(bez komprese, Obr. 10c, Obr. 11c).

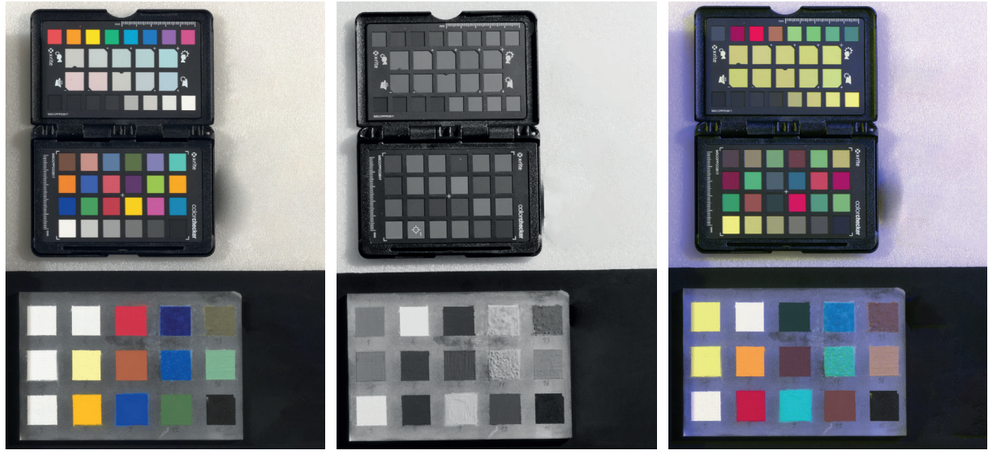
52 | Viz Svoboda (pozn. 1), s. 76.

a) b) c)



Obr. 10 **Výsledky fotografování a tvorby IR snímků ve falešných barvách (IRFC) podle průvodce *AIC*: a) kalibrovaný snímek v odraženém bílém světle (VIS), pole N8 *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* upraveno na hodnoty RGB 200±5; b) IR reflexní snímek upraven podle pole N8 *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* na hodnoty RGB 200±5; c) IR reflexní fotografie ve falešných barvách (IRRFC).** Foto: David Svoboda

a) b) c)



Obr. 11 **Výsledky fotografování a tvorby UV snímků ve falešných barvách (UVFC) podle průvodce *AIC*: a) kalibrovaný snímek v odraženém bílém světle (VIS), pole N8 *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* upraveno na hodnoty RGB 200±5; b) UV reflexní snímek upraven podle pole N8 *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2* na hodnoty RGB 120±5; c) UV reflexní fotografie ve falešných barvách (UVRFC).** Foto: David Svoboda

Závěr

V rámci předkládaného textu byly přiblíženy hlavní aspekty pořizování technické širokospektrální fotografie, zahrnující průběh snímání a principy kalibrace, případně některé možnosti standardizace získaných snímků. V teoretické rovině jsou zde představeny dva základní okruhy metodického zpracování řešené problematiky včetně postprodukčních postupů dokumentační fotografie v rozptýleném světle (VIS) a zejména potom UV a IR reflexní fotografie. Uvedená problematika je součástí rozsáhlejší studie zaměřené na možnosti technické fotografie pořízené *„full-spectrum"* upraveným digitálním fotoaparátem v UV-VIS-IR oblasti záření v přibližném spektrálním rozsahu 350–1100 nm. Navazuje na předcházející článek[53], ve kterém byly popsány nejvíce využívané metody technické fotografie, konkrétně potom záznam odraženého bílého světla (VIS), viditelná luminiscenční/fluorescenční fotografie (UVL/UVF) a již zmíněné techniky infračervené (IRR) a ultrafialové reflexní fotografie (UVR). Cílem práce je představení širokospektrální fotografie včetně základních přístupů kalibrace a postprodukce odborné veřejnosti s očekáváním, že se může stát běžnou součástí průzkumu a dokumentace předmětů kulturního dědictví.

Experimentální část prezentovaná v tomto článku byla zaměřena především na možnosti jednoduché základní kalibrace a postprodukce ultrafialové (UVR) a infračervené (IRR) reflexní fotografie. V této souvislosti byly provedené zkoušky inspirovány průvodcem *AIC* a manuálem ke kalibrační tabulce *AIC PhD Target* od AIC institutu, případně jeho modifikovaným postupem podle A. Cosentina. Vybrané postupy a jejich rozdíly byly demonstrovány na zkušebním panelu s patnácti poli vybraných pigmentů *a na tabulce X-RITE ColorChecker Passport Photo 2 (X-RITE)*, která byla použita ke kalibraci fotografií.

Provedené testy lze v tuto chvíli považovat za počáteční vstup do rozsáhlejší problematiky otevírající mnoho dalších otázek. V této souvislosti je důležité zmínit, že předkládaný text nemůže zcela jednoznačně doporučit některý z nalezených přístupů kalibrace UV a IR fotografií, už jenom proto, že existence vícero postupů obecnou standardizaci v podstatě znemožňuje. Snažíme se však poskytnout vodítko, jakým způsobem přemýšlet a přistupovat k fotografické dokumentaci pořízené širokospektrálními technikami. Za přínos práce pro restaurátorskou praxi lze považovat sestavení podrobného postupu tvorby UV a IR snímků ve falešných barvách (UVRFC, IRRFC) běžným neboli „klasickým" způsobem v komerčně dostupné aplikaci *Adobe Photoshop CC 2020*.

Poděkování
Práce byla realizována v rámci projektu SGS_2019_015 finančně podpořeného grantem Interní grantové agentury Univerzity Pardubice (IGA UPa).

53 | Viz Lesniaková – Svoboda – Vojtěchovský (pozn. 2).

SUMMARY

TECHNICAL PHOTOGRAPHY FOR EXAMINATION OF WORKS OF ART. EXPERIMENTAL SET-UP, IMAGE CAPTURING AND POST-PROCESSING – ULTRAVIOLET AND INFRARED REFLECTED PHOTOGRAPHY, FALSE COLOURS IMAGES

The paper presents a part of a more extensive survey focusing on technical (broad-band) photography taken with a modified digital camera in UVA-VIS-NIR spectral ranges between approximately 350-1100 nm. In the previously published article, fundamental methods of technical photography were introduced including imaging in visible light (VIS), infrared photography (IRR), ultraviolet photography (UVR) and ultraviolet luminescence (fluorescence) photography (UVL/UVF). At the same time, other luminescence methods of technical photography were briefly presented. Such methods include visible-induced visible luminescence (VIVL) and visible-induced infrared luminescence (VIL). The purpose of the paper is to present technical photography to the conservation professionals with an expectation that such methods might become commonly incorporated in the investigation and documentation of cultural heritage objects.

The aim of the article is to describe the basic aspects of technical photography in practice, including the experimental set-up, radiation sources and setting up equipment, image capturing, post-processing, calibration principles and possibly the options of their standardization. Two published methodological procedures describing calibration, standardization and post-processing of technical photography are briefly present here. The experimental part is particularly focused on ultraviolet and infrared reflected photography (UVR, IRR), their calibration and the post-processing. It also contains a detailed description of the creation of ultraviolet and infrared false colours images (UVRFC, IRRFC) based on the common procedure using commercially available *Adobe Photoshop* programme. Selected methodological approaches and the differences between them were demonstrated on the *X-Rite ColorChecker Passport Photo 2 (X-Rite)* chart that was used for the calibration and on the paint samples with fifteen pigments.

Nerecenzovaná část

Portrét Jana Zrzavého od Věry Jičínské a jeho příběh

Anna Ptáčková, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

KLÍČOVÁ SLOVA Věra Jičínská – Jan Zrzavý – Portrét Jana Zrzavého – portrét – pastel – deníky – zápisky

KEY WORDS Věra Jičínská – Jan Zrzavý – A portrait of Jan Zrzavý – portrait – pastel – diaries – notes

A PORTRAIT OF JAN ZRZAVÝ BY VĚRA JIČÍNSKÁ AND THE STORY BEHIND IT

The article deals with the findings concerning the artwork painted by Věra Jičínská – *A portrait of Jan Zrzavý* that underwent an overall conservation treatment. The text focuses on the history of the artwork creation; besides, it presents the results of the cultural-historical survey that has collected unique information on the artwork, mainly thanks to the detailed diaries and notebooks written by the painter. The article also briefly describes Věra Jičínská's and Jan Zrzavý's lives and their close relationship.

Portrét Jana Zrzavého, barevný pastel na papírové podložce (602 × 439 m, v × š) od české malířky Věry Jičínské (1898–1961) ze sbírek Městského muzea v Dobrušce, byl na přelomu let 2020/2021 podroben komplexnímu restaurátorskému zásahu.

Pastel byl restaurován v rámci bakalářské práce,[1] nabízející příležitost pro rozšíření teoretických kapitol. Studium díla poskytlo hned několik zajímavých námětů k dalšímu průzkumu. Kupříkladu přineslo možnost věnovat se specifické problematice biologického poškození, tedy masivního napadení hmyzími škůdci a jimi zapříčiněné rozsáhlé ztráty papírové podložky a barevné vrstvy. Na tuto problematiku navázalo řešení bezpečného doplnění ztrát u pastelu, jenž je technikou velmi citlivou na mechanické poškození. Co se kunsthistorického průzkumu týče, dílo disponovalo velkým množstvím badatelských možností, jako byly například deníky a diáře malířky či rozhovory s dcerou Věry Jičínské Danou Laichterovou-Gornerovou, která se podělila kromě vzpomínek také o dokumenty a cenné fotografie. Dále zprostředkovala fotografie z archivu Štěpána Laichtera a Vladimíra Laichtera. Dílo pro tuto kapitolu zároveň nabízelo škálu zajímavých okruhů, mezi něž spadalo také přátelství s malířem Janem Zrzavým či historie a vznik malby. *Portrét Jana Zrzavého* tedy nabídl spoustu výzev a velký prostor pro rozvinutí různých témat.

Na obraze je znázorněn Jan Zrzavý (1890–1977), který si rukou podpírá tvář. Jeho výraz je klidný, uvolněný, nestrojený, svůj upřený pohled směřuje na tvůrkyni obrazu. Obličeji byla věnována největší pozornost. Modelaci malby vytváří jemné přechody prolínajících se barev. Okolí již není tak propracováno, je spíše upozaděno a provedeno rychlým rukopisem. Oblast pravého dolního rohu tvoří prostý obnažený papír, který vytváří prostor pro dataci a signaturu. Barevnost malby je složena především z teplých odstínů, které podporují vřelost pohledu portrétovaného.

Stručný vhled do života Věry Jičínské a Jana Zrzavého

Věra Jičínská se narodila v Petřkovicích roku 1898. Základní vzdělání získala na dívčím lyceu Vesna v Brně, kromě toho v Brně také rozvíjela výtvarnou tvorbu u Vojtěcha Doležila. Po absolvování lycea navázala studiem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde studovala v letech 1916–1922, a v téže době také navštěvovala soukromou školu krajináře Ferdinanda Engelmüllera, kde si osvojila základy malby a především techniku pastelu.[2] Zároveň s Vysokou školou uměleckoprůmyslovou studovala v letech 1918–1920 také na Filozofické fakultě Karlovy univerzity, kde složila zkoušky pro učitelku kreslení, dokonce chvíli pracovala jako asistentka kreslení na vyšší dívčí škole.[3] Poté, v letech 1922–1923, pokračovala studiem knižní úpravy a grafiky na Königliche Kunstgewerbeschule v Mnichově.[4] Zásadním obdobím pro vývoj stylu malířky bylo studium v Paříži, kam odjela roku 1923.[5] Ve Francii pobývala v letech 1923–1931. Navštěvovala zde více ateliérů a studovala pod vedením mnoha umělců, například u Andrého Lhotea. Během pobytu v Paříži se kromě jiného seznámila s dalšími českými umělci, například s Františkem Kupkou. Z tohoto setkání byla kvůli rozdílným názorům na studium však spíše zklamaná.[6] Vedle mnoha dalších zde pak potkala Bohuslava Martinů, a především Jana Zrzavého.

Přes nelehké hledání svého malířského rukopisu byl vývoj její výtvarné tvorby nalezen v barevné harmonii a jemnosti techniky pastelu. Pastel jí byl, soudě i dle kritik, nejbližší. Kromě malířství je na místě také vyzdvihnout zálibu a cit pro fotografování.

Jan Zrzavý pocházel z Vadína, kde se narodil roku 1890. Na rozdíl od Věry Jičínské se dostává do povědomí společnosti dříve, a to i přes nedokončené studium na Uměleckoprůmyslové škole či neúspěšné pokusy o přijetí na Akademii výtvarného umění v Praze. Zrzavý byl tedy spíše autodidaktem a díky svému originálnímu a melancholicky působícímu rukopisu byl již za svého života oblíben a dostalo se mu uznání. Toto potvrzuje rok 1966, kdy získal oficiální titul národního umělce.

Po stopách vzniku díla

Po konzervátorském a restaurátorském ošetření, kdy byly u díla úspěšně obnoveny materiálové a estetické vlastnosti, následovala badatelská činnost. Ta začala u *Nadačního fondu Věry Jičínské, dcery Dany Laichterové a Jiřího Gornera*, jenž spravuje kvalitně zpracovanou webovou stránku mapující život a dílo malířky doplněné o bohatou obrazovou přílohu.[7] Díky ochotě a vstřícnosti členů nadace mi byl poskytnut kontakt na dceru malířky Danu Laichterovou-Gornerovou, které vděčím za spoustu vzpomínek a také její iniciativu, která pak dopomohla k získání vzácných dokumentů a fotografií jak z archivu osobního, tak i z archivu členů její rodiny. Neopominutelnými materiály se staly práce Barbory Zlámalové, a to diplomová práce *Meziválečná tvorba malířky Věry Jičínské*[8] a článek *Jan Zrzavý a Věra Jičínská: zpráva o přátelství (Dopisy a vzpomínky z pozůstalosti zapomenuté malířky)*[9] obsahující střípky z jejich blízkého vztahu. Dalším velmi důležitým zdrojem pro kulturně-historický průzkum se stal archiv Městského muzea v Dobrušce, kam nechal Prokop Laichter, manžel Věry Jičínské, uložit rozsáhlou pozůstalost po své ženě.[10]

Na díle je vyobrazen blízký přítel Jičínské, malíř Jan Zrzavý. Jak již bylo zmíněno, seznámili se při pobytu v Paříži, kterou Jan Zrzavý navštívil ve stejném roce jako Věra Jičínská. V souvislosti se společně tráveným časem je třeba zmínit vánoční večírky, pořádané v pařížském ateliéru Zrzavého, kterých se Jičínská také spolu s dalšími českými umělci účastnila. Zrzavého vzpomínky na ně jsou zachovány i ve zvukovém záznamu z roku 1960, jenž nese název *Jan Zrzavý vzpomíná na Vánoce v Paříži vč. Věry Jičínské (druhá část příspěvku z archivu ČRO)*:

„[…] *při druhých Vánocích v Paříži jsem už měl ateliér a už jsem měl přátele Čechy, byl tam Martinů, Jirásková a kolik jiných. Tak že prý si uděláme Štědrý večer u mne. Vystrojil jsem stromeček, v protější malé*

1 | Anna Ptáčková, *Průzkum a restaurování souboru uměleckých děl na papíru* (bakalářská práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl 2021. Děkuji vedoucímu práce Mgr. art. Luboši Machačkovi, Art.D., za konzultace při řešení kulturně-historického průzkumu vděčím Mgr. Vladislavě Říhové Ph.D.

2 | Barbora Zlámalová, *Meziválečná tvorba malířky Věry Jičínské* (diplomová práce), Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 2002.

3 | Veronika Jurásková, *Historie spolku Pražský Aleš (1946–1968) a tvorba jeho členů* (diplomová práce), Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Olomouc 2011.

4 | Zlámalová, *Meziválečná tvorba* (pozn. 2).

5 | Jurásková (pozn. 3).

6 | Zlámalová, *Meziválečná tvorba* (pozn. 2).

7 | Nadační fond Věry Jičínské, https://www.verajicinska.com/Nadacni-fond-Very-Jicinske.html, vyhledáno 17. 7. 2017.

8 | Zlámalová, *Meziválečná tvorba* (pozn. 2).

9 | Barbora Zlámalová, Jan Zrzavý a Věra Jičínská: zpráva o přátelství. (Dopisy a vzpomínky z pozůstalosti zapomenuté malířky), *Umění* XLIV, 2001, č.3/4, 321–333.

10 | Archivní sbírka Vlastivědného muzea Dobruška (VMD), fond XIV, kart. 320, 322, 213.

restauraci nám připravili večeři, smažené ryby, polévku z ústřic a já nevím co ještě. Asi v šest hodin, když už jsem dodělával poslední přípravy, prostíral stůl a všechno uklízel, přišel Muzika a mermomocí chtěl, že musíme mít lampu nad stolem. Lampa visela ze stropu na dlouhé šňůře, tak ji tahal doprostředka, deštníkem ji pořád pošťuchoval, až najednou bum!

Krátké spojení a v celé čtvrti zhasla světla. Co teď? Vzal jsem svíčku, ale vyhlídky byly hrozné. Muzika se sebral, šel někam telefonovat, pak přivedl nějaké elektrikáře a ti to spravili. Tak jsme byli zachráněni a měli jsme moc hezký Štědrý večer.

Byl tam Martinů, Muzika, Věra Jičínská, Marta Jirásková, jihoslovanský malíř Režek. Moc hezky jsme se měli. […] *Pak se pamatuju ještě na jedny Vánoce v Paříži, to bylo o několik let později. Na Montmartru jsem měl malé studio s nádhernou vyhlídkou na Sacré Coeur. Tam jsme se sešli: já, Věra Jičínská, Martinů s paní a hezky jsme to strávili. To už jsme dělali smaženého kapra a Věra Jičínská mi chtěla mermomocí pomáhat. Já jsem do toho zapomněl něco dát, ale k jídlu to bylo. Tak to byl ten třetí Štědrý večer. Bylo to moc hezké a rád na to vzpomínám, protože jsme se měli všichni rádi, nic jsme si nezáviděli, hezky jsme se snášeli, bylo to lepší než tady.“*[11]

Jičínská vzpomínala na společně strávené chvíle takto: *„Silvestr: Tanec skvělý. Večer při pití, jídle a tanci za gramofonu u nás 50 rue Vercingéntorix. Tango opájí – unáší. Člověk letí do dálek, do pohádkových sfér a lidé se přibližují. Elektrický proud prochází z ruky do ruky, z těla do těla, je to vášeň opojení a je to tak krásné.“*[12]

Když Jičínskou a Zrzavého dělila vzdálenost a nemožnost se setkávat, udržovali své přátelství dopisováním si. Toto dokládá rozsáhlá dochovaná korespondence. Když se naopak setkávat mohli, podnikali společné cesty, kupříkladu Bretaň se stala jejich oblíbenou destinací.[13]

V letech 1931 a 1932 pomáhal Zrzavý Jičínské, za její nepřítomnosti v Paříži, zařizovat výstavy v *Salonu des Tuileries*.[14] Roku 1941 také uvedl výstavu Věry Jičínské v Topičově salónu. Začátkem úvodního slova malíř zmiňuje, že ač z mnoha důvodů nerad uvádí něčí výstavu, pro Věru Jičínskou, svou dobrou přítelkyni, udělal výjimku. Níže je uveden výňatek zahajujícího proslovu souborné výstavy Věry Jičínské v Topičově salonu v Praze roku 1941.[15]

„[…] *rozpaky a obavy mne ovládaly, když mne paní Věra Jičínská požádala, abych promluvil při otevření této její výstavy, neboť jsme dlouholetými dobrými přáteli a obával jsem se, aby snad úcta a obdiv k její lidské osobnosti mne nesváděly viděti její dílo lepším, než ve skutečnosti jest* […] *a když mi ukázala kolekci svých nových obrazů, jež dnes můžete i Vy zde obdivovat, tato moje obava se rozplynula, neboť jsem poznal, že nejenom poctivě mohu, ale musím hlasitě pochváliti a doporučiti toto úctyhodné dílo, výsledek tvrdého úsilí, vůle, lásky a obětí dlouhé řady let – neboť jsou tu některé obrazy, hlavně pastely, jako třeba pohled na Trosky od rybníka, za něž by se nemusel styděti žádný z našich nejlepších malířů* […]

11 | Nadační fond Věry Jičínské (pozn. 7).

12 | Zlámalová, Jan Zrzavý a Věra Jičínská (pozn. 9), s. 321.

13 | Ibidem, s. 321–333.

14 | Ibidem.

15 | Karel Srp, *Jan Zrzavý O něm a s ním: Antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*. Praha 2003, 109–112. Výstava pořádaná r. 1941 v Topičově salonu nesla název *36. výstava, Věra Jičínská*.

[…] *Její dílo není ještě dostatečně známo v široké veřejnosti, protože ji, jako všechny malířky, stíhá nespravedlivá kletba předsudků, že ženy nemohou dobře malovati. Jejich úsilí není dosti vážně bráno a staví se jim všemožné překážky v uplatnění jejich díla, odmítá se jim předem uznání. Je pravda, že je málo dobrých malířek a ještě méně velikých (ale kolik velkých malířů je mezi těmi tisíci malujících mužů?), snad proto, že ženy přírodou jsou tak uzpůsobeny, že v jiných formách umění mohou se snadněji, lépe a plněji vyjádřiti – ale neznamená to přece nikterak, že malovati nemohou a nedovedou* […]“[16]

Dále ve svém rozsáhlém projevu také zmínil, že v Paříži s obdivem přihlížel jejímu uměleckému vývoji, odhodlanosti a nasazení nalézt styl sobě vlastní a posouvat svou tvorbu dál. Také vyzdvihl její charakterové vlastnosti, jako jsou skromnost, laskavost a lidskost. Podotkl také, že její tehdejší styl již dozrál a zbavil se přílišného vlivu jejích učitelů. Našla výtvarnou techniku jí blízkou, a to pastel. V neposlední řadě zmínil, že její umělecká cesta nebyla snadná, ale díky její neústupnosti a touze dosáhla cíle a stala se opravdovou umělkyní. V závěru pak podotýká, že po usazení a vlivu rodinného života došlo k uklidnění a přirozenosti v jejím rukopisu. To, co vytvořila pro danou výstavu, byl její přímý otisk, nebyla v něm již žádná cizí stopa.

Jičínská vyznala své přátelství k Zrzavému v jednom z dopisů takto: „[…] *právě Vás pokládám mezi nejlepší, nejmilejší a nejupřímnější přátele, kterého si v tom labyrintu a chaosu dnešní doby obzvláště vážím* […]“[17]

Dcera Věry Jičínské Dana Laichterová-Gornerová potvrdila blízký vztah Jičínské a Zrzavého, často se vzájemně navštěvovali, a také podotkla, že restaurovaný portrét je unikát. Nebylo obvyklé, aby se Jan Zrzavý nechával portrétovat. Jeho podobizna od Bohumila Kubišty byla spíše výjimkou. Skutečnost, že seděl Věře Jičínské modelem, jen podtrhuje jejich výše zmíněné přátelství.[18]

Dle slov dcery malířky Dany nebylo snad dne, kdy by u sebe Věra Jičínská neměla štětec pro případ, že by ji zaujalo a inspirovalo něco, co by chtěla přenést na papír či plátno, byla malířkou celou svou podstatou.[19] Kromě této vlastnosti si také velmi svědomitě a podrobně psala do svých deníků a diářů. Tato skutečnost, potvrzená především v již zmíněném článku Barbory Zlámalové, se stala podnětem pro detailnější zkoumání tohoto typu písemných pramenů. Toto spustilo motivaci a možnou naději v nalezení bližších informací ohledně konkrétního díla. Bádání začalo v archivu Městského muzea v Dobrušce. Kromě velkého množství fotografií a písemností formálního charakteru, dokumentů vztahujících se k výstavám a korespondence, bylo zde nalezeno mnoho deníků a diářů, které náležely jak Věře Jičínské, tak i jejímu manželovi Prokopu Laichterovi. K roku 1942, roku vzniku *Portrétu Jana Zrzavého*, se vztahovaly dva diáře s kusými poznámkami, první patřící panu Laichterovi, druhý paní Jičínské, a dále dva její deníky.[20] První deník obsahuje zápisky z přelomu let 1941–1942. Obsah druhého deníku zahrnuje zápisky z června roku 1942 až srpna 1942 a je zde vloženo také pár zápisů datovaných léty 1944 a 1950.

16 | Ibidem.

17 | Zlámalová, Jan Zrzavý a Věra Jičínská (pozn. 9), 321–333.

18 | Rozhovor s Danou Laichterovou-Gornerovou vedený dne 18. 7. 2021, zápis rozhovoru v držení autorky.

19 | Rozhovor s Danou Laichterovou-Gornerovou vedený dne 29. 7. 2021, zápis rozhovoru v držení autorky.

20 | Archivní sbírka VMD, fond XIV, karton 320, poznámkový kalendář Prokopa Laichtera, s. 53.

Hledání započalo v diáři Prokopa Laichtera, neboť písmo Věry Jičínské bylo velmi špatně čitelné (kvůli tomu se také nepodařil kompletní přepis deníkových zápisů a denních poznámek). K 18. dubnu roku 1942 byla nalezena první zmínka o Janu Zrzavém, který je měl navštívit. Toto datum bylo vzápětí potvrzeno v malířčině diáři i deníku, jehož denní záznam byl více rozvinut.

Zápisek ke dni 18. dubna v diáři pana Laichtera zní: *„Zrzavý u nás. V Vodňanech"*. Protože neexistuje žádná souvislost Vodňan s Jičínskou nebo Laichterovou rodinou,[21] jedná se tedy nejspíše o poznámku vztahující se ke skutečnosti, že Zrzavý ve Vodňanech během válečného roku 1942 hledal klidné útočiště a pronajal si zde byt.

Přípisek v diáři Věry Jičínské pak uvádí zmínku: „[…] *Odpol. maluji v ateliéru obrazy. K večeři Zrzavý u nás. Zelí, brambory, vuřty, tvaroh s pažitkou. Zrzavému to chutná"*.[22] V deníku Věry Jičínské potom byla tato návštěva popsána takto: *„18. IV. Zrzavý k večeři."* Jičínská dále popisuje, co měli k jídlu, a poznamenává, že Zrzavému chutnalo: „[…] *Chutná to hostu zvyklém na hostinskou stravu* […]" Dále zmiňuje, že by si chtěla Zrzavého namalovat, a taky to, že i ji kdysi Zrzavý maloval, avšak obraz nebyl dokončen: „[…] *mě maloval kvůli* […] *cítila jsem tehdy lišej v obličeji, hlavně kolem nosu a hlavně ten nemaloval. Portrét pak už nedokončil."*[23] Během této návštěvy se tedy Věra Jičínská s Janem Zrzavým s největší pravděpodobností domluvili na zhotovení jeho portrétu.

Další poznámky týkající se návštěvy Jičínské u Zrzavého jsou hned 21. dubna. V diáři Laichtera je v zápisu zmínka: *„První jarní* […], *Danka a s Emilkou v rytmice, Věra u Zrzavého, já chvíli kreslím potom v lijáku a bouřce na Žofín stráni za Dankou"*[24]. V diáři Jičínské je zápisek špatně čitelný, ale jedna související věta zní takto: „[…] *Odpol. vedu Danku s Emilkou do rytmiky a pak Zrzavému portrét* […]"[25] V deníku Věry Jičínské je pak den 21. 4. 1942 popsán takto: *„21. IV. Pokouším se o portrét Zrzavého. Z profilu se dost zdařil, s en face ne. Zrzavý se diví, že před modelem mohu pracovat s barvama* […] *Když přišla bouřka, povídal, že se bouřky bojí, načež já, že se též bojím. Seděl jinak velmi trpělivě. Neví, co bude malovat. Volal s přítelkyní. Mohl by malovat do nekonečna, ale, jak brání vždy nové a nové problémy* […] *Ptá se mě na večeři* […], *chce některé recepty, ale po válce bude mít zpět hospodyni, aby* […] *K večeři* […] *brambory s cibulkou* […] *Prohlíží si své portréty, s profilu se mu líbí, až na smičku*[26] *u košile která jej ruší a červeň… chce mít… Odcházím* […] *po bouři."*[27] Zápisek dále pokračuje, je však nečitelný, Jičínská ještě zmiňuje návštěvu divadla.

Přes špatnou čitelnost rukopisu malířky se podařilo dosáhnout na počátky vytyčených cílů, a tyto dokonce i překonat. Vznik obrazu lze s jistotou datovat 21. dubnem roku 1942. Zjištění, že portréty vznikly dva, otevřelo prostor pro další bádání. Druhý portrét z profilu a jeho prvotní upřednostnění bylo doloženo fotografiemi a katalogy z října roku 1942 vztahujícími se k *Souborné výstavě malířských děl Věry Jičínské v pavilonu Aleš v Brně*. Až po nějaké době docenila malířka kvalit portrétu z ánfasu, a tak jej vedle dalších děl, mezi kterými byl i portrét Jana Zrzavého z profilu, zařadila roku 1944 mezi své vystavované obrazy na výstavě

21 | Rozhovor s Danou Laichterovou-Gornerovou vedený dne 29. 7. 2021, zápis rozhovoru v držení autorky.

22 | Archivní sbírka VMD, fond XIV, karton 213, poznámkový kalendář Věry Jičínské, nepaginováno.

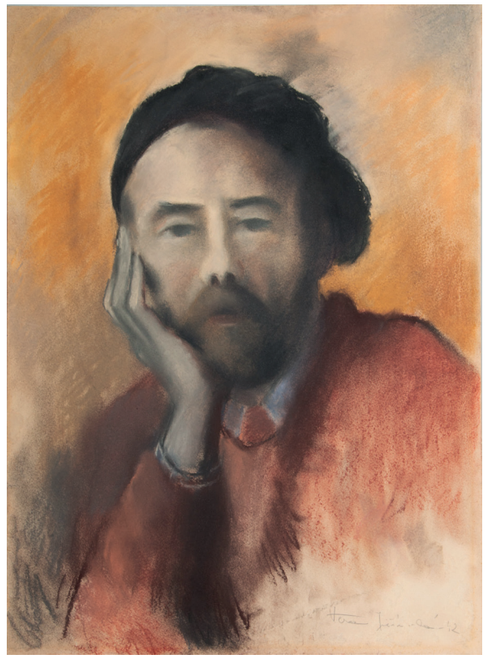
23 | Archivní sbírka VMD, fond XIV, karton 213, deník Věry Jičínské, nepaginováno.

24 | Archivní sbírka VMD, fond XIV, karton 213, poznámkový kalendář Prokopa Laichtera, s. 54.

25 | Archivní sbírka VMD, fond XIV, karton 213, poznámkový kalendář Věry Jičínské, nepaginováno.

26 | *„Smičkou"* je pravděpodobně myšlen límeček.

27 | Archivní sbírka VMD, fond XIV, karton 213, deník Věry Jičínské, nepaginováno.



Obr. 1 **Portrét Zrzavého z ánfasu, současný stav.** Foto: Anna Ptáčková

Obr. 2 **Portrét Zrzavého z profilu, 1942.** Foto: Soukromý archiv Štěpána Laichtera a Vladimíra Laichtera

v Topičově salónu v Praze, jejíž vernisáž proběhla 17. dubna roku 1944. Expozici daných obrazů potvrzují také výstřižky novinových článků. V článku *„Zajímavosti pražských výstav"* z novin *„Týden rozhlasu – Praha"* zprostředkovaném *výstřižkovou kanceláří „ARGUS"* je věnován krátký odstavec dílům Věry Jičínské vystaveným v Topičově salónu v roce 1944. Kromě jiného se zde píše: „[…] *Obrazy Věry Jičínské jsou básnivé, mají svůj přísný skladební řád a pevnou výtvarnou kázeň. Dnes již umění Věry Jičínské dozrálo, má svůj osobitý charakter, svoje osobité kouzlo, takže jej můžeme nazvati vskutku ryzím uměním."*[28]

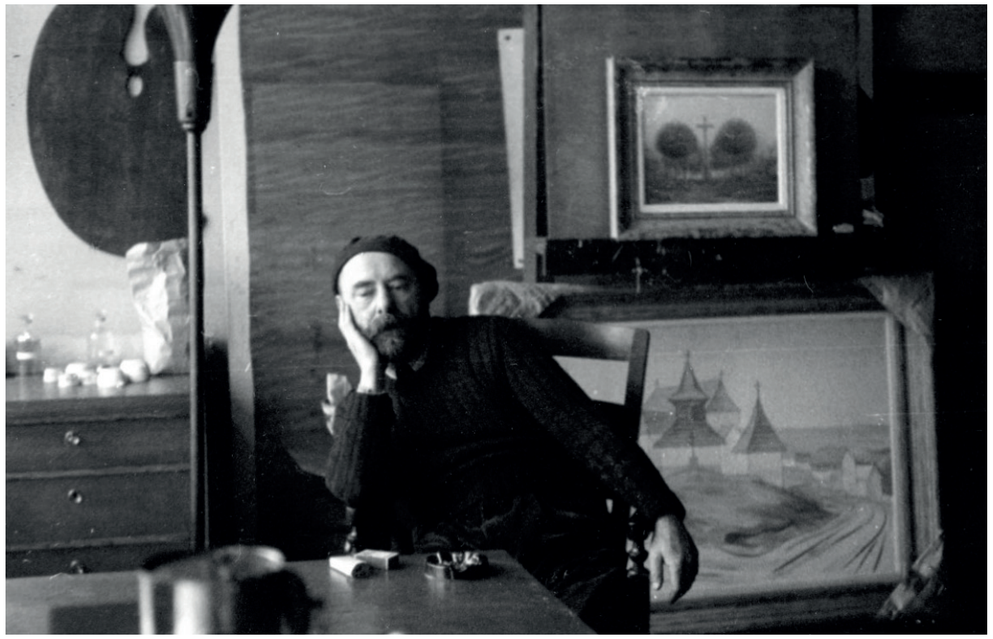
Portrét Jana Zrzavého z ánfasu byl také dohledán na fotografiích z výstavy obrazů Věry Jičínské v Deštném v Orlických horách z roku 1977.[29] Díky snaze Dany Laichterové-Gornerové se podařilo dohledat v soukromém archivu jejích příbuzných, konkrétně Štěpána a Vladimíra Laichtera, další vzácné fotografie daných portrétů, a především fotografie samotného Jana Zrzavého. Tyto fotografie byly s největší pravděpodobností zhotoveny Věrou Jičínskou při portrétování Zrzavého. Poukazuje na to stejná póza malíře Zrzavého, téměř shodující se výraz s obrazem z ánfasu a totožný oděv. Nasvědčuje tomu také skutečnost, že se Jan Zrzavý nacházel ve svém ateliéru, jak je zmíněno v denní poznámce Prokopa Laichtera z 21. dubna 1942 *„Věra u Zrzavého"*. Tento fakt pak na fotografii podtrhují malířovy obrazy v pozadí *Kostel v Krásné Hoře*[30] pocházející z počátku 40. let, menší obraz zobrazující krajinu s křížem se nepodařilo dohledat, ale nelze mu upřít Zrzavého malířský stylizovaný rukopis. Motiv obrazu připomíná výjev malířova díla *Loretánské náměstí*.[31]

28 | Archivní sbírka VMD, fond XIV, karton 213.

29 | Archivní sbírka VMD, fond XIV, karton 213, 9A 378, fotografie z výstavy obrazů Věry Jičínské v Deštném 19. – 29. 3. 1977.

30 | 95. Kostel v Krásné Hoře – Zrzavý Jan, *Livebid*, https://www.livebid.cz/auction/artpraha1/detail/95#, vyhledáno 30. 7. 2021.

31 | Jan Zrzavý Loretánské náměstí, *Aukční galerie Platýz*, https://www.galerieplatyz.cz/aukce/detail/jan-zrzavy-namesti-6133, vyhledáno 30. 7. 2021.



Obr. 3 **Zrzavý sedící modelem, 1942.** Repro: Soukromý archiv Štěpána Laichtera a Vladimíra Laichtera

V katalogu k výstavě v Topičově salónu v roce 1944 jsou všechna vystavená díla uvedena v soupisu *„seznam vystavených obrazů (pastelů)"*, který obsahuje také rozměry a ceny obrazů. Důležitá zmínka je uvedena u *„Portrétu malíře J. Z."* (myšlen je portrét Zrzavého z profilu), kde je napsáno *„majetek Galerie v Mor. Ostravě"*. Toto zjištění bylo podnětem k bádání v online databázi *Galerie výtvarného umění v Ostravě*.[32] Zde byly nalezeny tři pastely Věry Jičínské, konkrétně *Pradleny*, *Loďky* a *U potoka*, avšak *Portrét malíře J. Z.* mezi nimi nebyl.

Byl kontaktován správce depozitáře Galerie výtvarného umění v Ostravě Mgr. Václav Buchtelík, který potvrdil, že dílo náleželo Galerii výtvarného umění v Ostravě. Informoval také o tom, že dílo bylo bohužel ze sbírky galerie vyřazeno.[33] Mgr. Buchtelík dále v emailu uvedl tyto podrobnosti: „[…] *Co se týče obrazu Věry Jičínské O 193, podobizna J. Zrzavého – pastel, karton, 57 × 42 cm* […] *Dne 22. 12. 1965 byl schválen k vyřazení a ke dni 25. 5. 1966 byl komisionálně vyřazen ze sbírek GVUO.*"[34] Další detaily k tomuto dílu poskytl Mgr. Petr Gába, registrátor-specialista Galerie výtvarného umění v Ostravě: „[…] *Předmětné dílo Věry Jičínské pod názvem Podobizna J. Zrzavého bylo naší galerii darováno na sklonku roku 1943 fyzickou osobou* […]"[35] Odůvodnění tohoto rozhodnutí není známé, fyzická existence díla v současnosti již není potvrzená.

32 | Registr sbírek výtvarného umění: Elektronický katalog sbírek výtvarného umění, *Metodické Centrum pro Informační Technologie v Muzejnictví*, http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=5730%7C8%3B1%3B%7C0%3B1%3B%277OG%27%3B0%3B&recsId=&select_checked=&savedPrevId=, vyhledáno 29. 7. 2021.

33 | Informace od správce depozitáře Galerie výtvarného umění v Ostravě Mgr. Václava Buchtelíka ze dne 29. 7. 2021. Kopie korespondence v držení autorky.

34 | Ibidem.

35 | Informace od Mgr. Petra Gáby, registrátora-specialisty Galerie výtvarného umění v Ostravě, ze dne 9. 8. 2021. Kopie korespondence v držení autorky.

Závěr

Kulturně-historický průzkum byl úspěšně završen nalezením informací o vzniku díla, podařilo se přiřadit konkrétní dataci, a dokonce dohledat soudobý názor malířky i portrétovaného na toto dílo. Díky velmi důkladně psaným deníkům a diářům byl také zjištěn fakt, že portréty toho dne vznikly hned dva. Následné pátrání po druhém portrétu z profilu odhalilo jeho smutný osud. Podrobně psané zápisky otevírají prostor pro další možné bádání k dílům umělkyně.

Zajímavé informace přinesly také hovory s dcerou malířky Danou Laichterovou-Gornerovou, která se podělila nejen o vzpomínky, ale také cenné fotografie. Kromě toho pomohla zprostředkovat velmi hodnotné fotografie z rodinného archivu Laichterových dokumentující díla a malíře Jana Zrzavého v den vzniku jeho portrétu. Lze tedy říct, že díky deníkům a velmi vstřícné spolupráci malířčiny dcery, bádání předčilo prvotní očekávání. Námět i jeho zdařilé ztvárnění a zajímavá historie spjatá s *Portrétem Jana Zrzavého* činí toto dílo výjimečným.

Obr. 4 **Portrét z profilu na souborné výstavě obrazů Věry Jičínské v pavilonu Aleš v Brně, 1942.** Repro: Vlastivědné muzeum Dobruška

Obr. 5 **Portrét z ánfasu na výstavě VJ v Topičově salonu v Praze, 1944.** Repro: Vlastivědné muzeum Dobruška

Obr. 6 **Portrét z ánfasu na výstavě obrazů Věry Jičínské v Deštném, 1977.** Repro: Vlastivědné muzeum Dobruška

Zprávy a recenze

Zpráva o stáži v italských Benátkách v rámci programu Erasmus+

Vojtěch Mrověc, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

Po absolvování bakalářského studia v oboru restaurování a konzervace nástěnné malby a sgrafita na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli jsem dostal možnost absolvovat stáž v rámci programu Erasmus+. Kladné odpovědi se mi dostalo z benátské firmy LITHOS (S.r.l) Restauri pod vedením restaurátora Paola Pagnina. Možnost pracovat pro tuto velkou a velice úspěšnou firmu s dlouholetou tradicí byla velmi lákavá. Její odborné působení není pouze regionální, ale i mezinárodní. Paolo Pagnin se jako poradce aktivně účastní mnoha zahraničních restaurátorských a vzdělávacích projektů v rámci organizací, jako jsou UNESCO, U.N.D.P., I.C.C.R.O.M, World Monuments Fund a další.

Obr. 1 **Práce na štukové výzdobě a doplnění benátského štuku, tzv. Marmorino Veneziano, v paláci Palazzo donà Giovanelli.**
Foto: archiv Vojtěcha Mrověce

Přestože firma působí po celé Itálii, bylo mi umožněno pracovat přímo v centru Benátek. Pro získání rozmanitých zkušeností jsem vystřídal dvě velice zajímavá pracoviště. Prvním z nich byl gotický palác *Palazzo donà Giovanelli* v oblasti Cannaregio, jehož historie sahá až do 12. století. Architektem tohoto objektu mohl být dokonce i samotný Filippo Calendario, architekt Dóžecího paláce na náměstí svatého Marka v Benátkách. Nejvýraznějším prvkem této budovy je působivý vodní portál sloužící pro vstup do paláce přímo z kanálu. Ten je v přízemí doprovázen lomenými okny. Nad ním v prvním patře zdobí fasádu pozdně gotická polifora (sdružená okna typická pro benátskou architekturu), za kterou se skrývá nádherně zdobený hlavní sál. V minulosti byl palác několikrát přestavěn a nyní se v něm prolíná několik stylů: gotika, pozdní renesance a novogotika. Převážná většina výzdoby interiérů pochází z 19. století, kdy palác prošel rozsáhlou rekonstrukcí. V budoucnu by tento objekt měl sloužit jako luxusní hotel.

Náplní mé práce v tomto objektu bylo restaurování štukové výzdoby, iluzivního mramoru a zlacení právě v hlavním, bohatě zdobeném sále. Zejména šlo o tmelení, doplňování štukových prvků a zlacení nepravým zlatem. Jednalo se o slídový pigment pojený voskem. Výhodou této kombinace byla reverzibilita a výborné optické vlastnosti. Dále jsem získal zkušenosti s doplňováním benátského štuku, tzv. Marmorino Veneziano, kterým byly pojaty veškeré plochy stěn a doplněny prvky textury iluzivního mramoru.

Vážím si také možnosti seznámit se při práci s technikami benátských mistrů, jako je například Francesco Hayez (1791–1882), který vyobrazil na stěny a strop jedné z místností personifikace čtyř ročních období. Ty jsou rámovány ozdobným dekorem s groteskami od neméně slavného benátského malíře Giuseppa Borsata (1771–1849). Shodou náhod jsem měl tu čest potkat arménskou rodinu patřící mezi poslední soukromé obyvatele části tohoto paláce, který však musela krátce po druhé světové válce opustit. Bylo mi umožněno poskytnout jim fotografie aktuálního stavu interiéru budovy a připomenut jim chvíle zde strávené.

Dalším místem mého působení se stal palác na náměstí *Campo Santi Giovanni e Paolo*. Zde pro mě byla radost pracovat ve velice přátelském kolektivu a získat zkušenosti s čištěním dekorativních kamenných prvků v exteriéru. Ty jsou zhotoveny z charakteristicky bílého, velice tvrdého druhu vápence. Jedná se o takzvaný istrijský kámen, který je hojně používaný a typický

Obr. 2 **Přeprava materiálu z obchodu se stavebninami poblíž Chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti.**
Foto: archiv Vojtěcha Mrověce

Obr. 3 **Hlavní restaurátor a majitel benátské firmy Lithos Paolo Pagnin konzultuje probíhající práce na polifoře Palazzo donà Giovanelli.**
Foto: archiv Vojtěcha Mrověce

v benátské architektuře. Jeho výhodou je hlavně nízká nasákavost a vysoká odolnost. Přesto v exteriéru trpí sulfatizací a tvorbou tmavých až černých sádrovcových výkvětů ve srážkovém stínu. V rámci čištění se tedy převážně jednalo o redukci této krusty. Proč mluvím pouze o redukci, a ne o úplném odstranění? Zajímavé byly totiž diskuse o postoji k míře čištění a zanechání patiny na architektonických objektech v Benátkách. V tomto i dalších odborných směrech byly pro mne velkým přínosem konzultace s hlavním restaurátorem Paolem Pagninem, který mě poučil o velice specifických problémech v péči o památky, se kterými se Benátky potýkají, především v souvislosti s vodními kanály, statickými problémy a vysokou mírou vlhkosti a salinity.

Položme si otázku, v čem je vlastě práce restaurátora v Benátkách jiná než v České republice. V jistém ohledu je překvapivě podobná jako u nás, ale jedním ze zásadních rozdílů je doprava. Do práce zkrátka musíte pěšky nebo lodí. S tím souvisí zajímavá zkušenost s dopravou a nákupem materiálu. Loď je zde nezbytným vybavením řemeslníků, potažmo restaurátorů, už z toho důvodu, že vstup do hlavního skladu prodejny stavebních materiálů ústí přímo do jednoho z benátských kanálů. Pokud jdete pěšky, prodíráte se davy turistů a přecházíte nespočet mostů. Pro dopravu nářadí a materiálu tak ideálně poslouží například rudl či jiný pomocník na kolečkách.

Ve svém volném čase jsem měl možnost procestovat okolní ostrovy a seznámit se například s muranskými sklárnami, mozaikářskými realizacemi na hřbitovním ostrově San Michele či nádhernou výzdobou interiérů mnoha kostelů, paláců a galerií. Práce v Benátkách byla pro mě velice přínosná nejen po odborné stránce. Možnost poznat zdejší kulturu, nejen jako turista, ale také jako místní, seznámit se i mimo pracovní kolektiv s italskými restaurátory, s jejich přístupy i s nimi jako s lidmi. V odborné rovině však bylo velmi potěšující utvrzení, že restaurování, tak jak je vyučováno na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice, je co do úrovně přinejmenším srovnatelné jako v Itálii. V evropském měřítku držíme krok s těmi nejlepšími. Nabýt zkušenosti ze zahraničí, získat přehled i nadhled, je velice důležité a posouvá nás to vpřed nejen po odborné stránce, ale i v osobní rovině. Tuto zkušenost každému vřele doporučuji.

Konzervační zákrok na Braunově Betlémě v Novém lese u Kuksu

Petra Zítková, **Jakub Ďoubal,** Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování

Fakulta restaurování Univerzity Pardubice provedla v červnu roku 2021 očištění sochařských děl Matyáše Bernarda Brauna v Novém lese u Kuksu. Takzvaný „Braunův Betlém" je unikátní sochařskou galerií, kterou nechal zhotovit hrabě František Antonín Špork na přelomu 20. a 30. let 18. století, a od roku 2001 je národní kulturní památkou. Restaurátorský zákrok zbavil pískovcové sochy a reliéfy vysekané do skal biologické kolonizace, která desetiletí atakovala a rozrůstala se na jejich povrchu. Po očištění byl ve spolupráci s Národním památkovým ústavem nastaven režim pravidelné každoroční údržby, aby byl zajištěn dlouhodobý plán udržitelné péče o tuto mimořádně cennou sochařskou památku.

Náročnému procesu čištění a pravidelné konzervace předcházelo mnoho odborných diskuzí a vědeckých projektů, které v roce 2014 vyústily v pilotní ověření technologie dlouhodobé údržby na části centrálního reliéfu *Klanění pastýřů*. Z projektu Ministerstva kultury NAKI „Vybrané památkové postupy pro zkvalitnění péče o sochařské a stavební památky"[1] vzešel poznatek o biocidním účinku samotných nízkých alkoholů, které velmi rychle zahubí existující řasy, lišejníky, mechorosty i vyšší organismy. Vegetace již po několika dnech zežloutne až zhnědne a odumře. I přesto, že se alkohol po aplikaci relativně rychle odpaří, působí preventivně i určitou dobu po ošetření, a to dokonce v rámci 6–7 měsíců i v prostředí s dlouhodobě vyšší vlhkostí.[2] Na základě těchto poznatků byl se souhlasem památkového ústavu v říjnu roku 2014 očištěn centrální výjev restaurátory z Fakulty restaurování, nejprve redukcí mechů a lišejníků pomocí dřevěných špachtlí, poté ošetřením směsí peroxidu a amoniaku a jeho důkladným vymytím. Následně byl povrch ošetřen postřikem etanolu, tedy technickým denaturovaným lihem.[3]

Na vzorové restaurování provedené v roce 2014–2015 bohužel nenavázal režim pravidelné údržby odzkoušený na centrálním výjevu, ani nedošlo k dočištění ostatních děl. Očištěný centrální výjev ponechaný od té doby bez údržby byl opětovně výrazně

Obr. 1 **Reliéf *Klanění pastýřů* před očištěním v roce 2021.** Foto: Petra Zítková

Obr. 2 **Snímání vyšší vegetace za pomoci dřevěných špachtlí a kartáčů.** Foto: Petra Zítková

1 | Projekt NAKI č. 27 „Vybrané památkové postupy pro zkvalitnění péče o sochařské a stavební památky" DF11P01OVV027, https://projekty.upce.cz/sites/default/projekty/naki27/projekt.html, vyhledáno 12. 2. 2022. Hlavními řešiteli byli Jiří Novotný, Josef Hada, Petra Lesniaková, Jiří Kaše, Petr Kotlík a Zdeněk Štaffen. Součástí byl dílčí úkol „Dlouhodobá péče o sochařská díla a díla uměleckých řemesel z kamene v krajině", řešený v letech 2012–2015, z kterého vzešla metodika.

2 | Petr Kotlík, Možnosti biocidní ochrany souboru kamenných sochařských děl v Novém lese u Kuksu, *Zprávy památkové péče* 2016/76, č. 4, s. 396–401. Článek vychází z památkového postupu NAKI č. 27: Petr Kotlík, Ekologický způsob biocidní ochrany kamenných památek. Památkový postup 2015, https://projekty.upce.cz/sites/default/projekty/naki27/pamat-postupy.html, vyhledáno 12. 2. 2022.

3 | Jiří Kaše – Jiří Novotný – Zdeněk Štaffen, Proměny a stav reliéfu Klanění pastýřů a Příjezdu Tří králů v Novém lese u Kuksu, *Zprávy památkové péče* 2016/76, č. 4, s. 387–397.

Obr. 3 **Reliéf sv. Huberta po očištění levé části výjevu mechanickým sejmutím vegetace.** Foto: Petra Zítková

Obr. 4 **Dočišťování biologických reziduí vodní párou.** Foto: Petra Zítková

kolonizován biologickým napadením, konkrétně řasami, mechy a lišejníky. Z toho důvodu bylo v roce 2021 nejprve u každého objektu vyhodnoceno jeho zasažení organismy. Míra porostu a jeho rychlost zřejmě záleží na expozici a míře zavlhčení skalního masivu, ve kterém jsou díla vysekána. Zatímco reliéf *Vidění sv. Huberta* vykazoval masivní rozsah biologického porostu všech skupin, tak v případě reliéfů *Příjezd Tří králů* a *Klanění pastýřů* [Obr. 1] se sice jednalo o napadení v menším rozsahu, ale vyskytovaly se zde výrazně oranžové biologické povlaky, které působily značně rušivě. Špatně čitelné byly také solitérní skulptury ležící *sv. Máří Magdaleny* a *sv. Jana Křtitele*. Patrně důsledkem svého umístění a permanentního zastínění stromy byla fragmentárně dochovaná socha *Jana Křtitele* porostlá mechy do té míry, že byla na první pohled stěží rozeznatelná od okolních neopracovaných skal.

Způsob čištění vycházel z poznatků předchozího výzkumu a vyhodnocení stavu s odstupem několika let. Cílem zákroku bylo odstranit z povrchu sochařských děl řasy, mechy a lišejníky, ale přitom zachovat určitou míru patiny povrchu. Zákrok směřoval k tomu, aby bylo možné vnímat sochařskou kvalitu děl, ale zároveň je přílišným očištěním násilně nevytrhnout z přírodního prostředí, v němž je soubor zasazen. Zároveň byla sledována taková míra čištění, aby mohlo být provedeno preventivní biocidní ošetření a mohl být nastaven dlouhodobě udržitelný režim památky. Očištění soch a reliéfů v této etapě probíhalo nejprve mechanicky s využitím měkkých dřevěných špachtlí a kartáčků [Obr. 2], které šetrně sejmuly nánosy vyšší vegetace, následované dočištěním regulovanou vodní párou a omytím čistou vodou [Obr. 3 a 4]. Na povrch byl aplikován preventivní postřik etanolu [Obr. 5], který měl zahubit zárodky biologického napadení ulpívající v porézním systému a do budoucna zpomalit vznik biologického povlaku kamene. Pro zamezení rychlého odparu alkoholu byly ošetřené plochy zakryty plachtou. Posledním krokem po vyschnutí kamene bylo provedení detailní prohlídky děl s vytipováním ohrožených míst, která budou nadále důkladně sledována [Obr. 6].

Na celkové očištění bude navazovat režim následné pravidelné kontroly a údržby skulptur v Novém lese. V jarních a podzimních měsících by měla být provedena prohlídka stavu, při které budou nově vzniklé biologické povlaky šetrně redukovány a povrch opětovně ošetřen postřikem etanolu. Režim má také za cíl průběžně dokumentovat stav děl, sledovat intenzitu ataku organismů na jednotlivých objektech, popsat riziková místa a zhodnotit účinnost nastaveného opatření.

Celá akce probíhala v rámci letních praxí ateliéru restaurování a konzervování kamene, na které se podíleli studenti z 3. až 5. ročníku pod vedením pedagogů, restaurátorů, kteří se také procesu aktivně účastnili, jmenovitě MgA. Petry Zítkové, MgA. Petra Rejmana a doc. Jakuba Ďoubala, Ph.D. [Obr. 7].

Současní návštěvníci si díky tomuto restaurátorskému zásahu budou moci konečně po mnoha letech prohlédnout celý soubor bez masivního biologického napadení zastírajícího modelaci a ocenit tak krásu děl zcela výjimečného barokního sochaře [Obr. 8].

Obr. 5 **Plošná aplikace denaturovaným lihem formou postřiku a následné zakrytí plachtou.** Foto: Petra Zítková

Obr. 6 **Dokumentace stavu sochařských děl po očištění.** Foto: Petra Zítková

Obr. 7 **Studenti a pedagogové Ateliéru restaurování a konzervace kamene, kteří se na zásahu podíleli.** *Foto: Petra Zítková*

Obr. 8 **Stav Braunova Betléma po kompletním očištění v roce 2021.** Foto: Petra Zítková

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

ROČNÍK IX. **2021** | ČÍSLO **1**

Autoři příspěvků:
Martin Boukal | Anna Boukalová | Vít Večeře | Ondřej Vobejda | Petra Lesniaková | David Svoboda | Jan Vojtěchovský | Anna Ptáčková | Vojtěch Mrověc | Petra Zítková | Jakub Ďoubal

Fotografie na obálce: Petra Zítková

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: 85
Vydání 1., 2022
Tisk: H. R. G. s.r.o., Svitavská 1203, 570 01 Litomyšl

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