

e Monument
ica

ROČNÍK IV. 2016 | ČÍSLO 2

© **AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ**

Jitka Šrejberová
Michal Novotný
Joanna Nowak
Vladislava Říhová
Kateřina Beranová
Jana Háková
Eva Barbuščíková
Karol Bayer
Jakub Ďoubal

© **FOTOGRAFIE NA OBÁLCE** Vladislava Říhová

Hostýn, Křížová cesta, detail hlavy Panny Marie z centrálního výjevu XIII. zastavení dle návrhu J. Úprky, 1905.

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

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

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

REDAKCE: Petra Hečková, Vladislava Říhová, redakce@e-monumentica.cz

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)
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 (Moravská galerie v Brně, Restaurátorské oddělení)
Dott. Jana Michalčáková, Ph.D. et Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci, Fakulta filozofická)
Ing. Zuzana Slížková, Ph.D. (Ústav teoretické a aplikované mechaniky, AV ČR, v.v.i.)
PhDr. Zdeněk Vácha (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně)

© **GRAFICKÁ ÚPRAVA** Radka Velebilová, 2016

ISSN 1805-1944

Obsah

Recenzovaná část

- s. 5 Jitka Šrejberová (GŘ NPÚ)
Turismus a jeho dopady na světové kulturní dědictví jako významná kapitola *Management Planu*
- s. 18 Michal Novotný (FF UPOL)
Cesta k prvnímu českému památkovému zákonu
- s. 32 Joanna Nowak (samostatný badatel)
Zapomenutá dílna B. Škarda z Brna
- s. 51 Vladislava Říhová (FR UPa)
Hostýnská zakázka Viktora Foerster a ve světle písemných pramenů

Nerecenzovaná část

- s. 64 Kateřina Beranová (FR UPa)
Porovnání fixativů pro techniku pastel
- s. 78 Jana Háková (FR UPa)
Restaurování suchého pastelu na papíru *Portrét ženy v zeleném* od Karla Špillara
- s. 89 Eva Barbušáková (FR UPa)
Komplexné reštaurovanie starej tlače z roku 1629 zo zbierok Muzea stredného Pootaví ve Strakonice

Zprávy a recenze

- s. 97 Jakub Ďoubal | Karol Bayer (FR UPa)
Fakulta restaurování spolupracuje při restaurování náhrobku Arnošta z Pardubic v Kłodzku
- s. 99 Vladislava Říhová (FR UPa)
Velká nádhera – prezentace kulturního dědictví římského hřbitova Verano

Turismus a jeho dopady na světové kulturní dědictví jako významná kapitola *Management Planu*^{1|}

Jitka Šrejberová, Národní památkový ústav, generální ředitelství Praha

KLÍČOVÁ SLOVA

UNESCO – světové dědictví – kulturní dědictví – turismus – Management Plan – monitoring – památková péče

KEY WORDS

UNESCO – World Heritage – Cultural Heritage – tourism – Management Plan – monitoring – heritage preservation

TOURISM AND ITS IMPACTS ON THE WORLD CULTURAL HERITAGE AS A SIGNIFICANT CHAPTER OF THE MANAGEMENT PLAN

The contribution follows the issues of tourism as an important area of the World Heritage site management. Tourism is one of the most significant chapters of the Management Plan of sites together with its monitoring; it represents a commonly discussed issue in terms of the impacts on the World Heritage. The aim of the article is to summarize the general framework of tourism issues as well as, based on examples from the Czech Republic, to unfold questions focused on harmonization of tourism interests and concerns in safeguarding the unique and universal values guaranteed to the world community. In such a context the Management Plan is elevated to be a meaningful tool of facilitating interdisciplinary formulation of principles and measures to safeguard and preserve World Heritage sites. The contribution also deals shortly with the ways of monitoring site attendance in the Czech Republic and the significance of such monitoring to set up optimal methods for tourism control. In the appendix, there is a brief summary of the findings discovered in the field of tourism at the World Heritage sites; the appendix also comprises a table of statistics concerning attendance at the sites included on the World Heritage List which are administered by the National Cultural Heritage Institute as well as a table of criteria measuring universal values based on which the sites are included on the World Heritage List.

1 | Tématem turismus versus světové dědictví se zabýval již příspěvek: Jitka Vlčková, Ochrana a řízení statku světového dědictví versus turismus v České republice aneb K rozdílům mezi jednotlivými statky, *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok* 23, 2010, s. 57–62. Téma bylo autorkou rovněž prezentováno pro potřeby workshopu k problematice koncepčního dokumentu *Management Plan*, konaného dne 7. února 2013 v rezidenci primátora hl. m. Prahy v objektu Městské knihovny v Praze.

Světové dědictví je definováno na základě Úmluvy o ochraně světového kulturního a přírodního dědictví, přijaté na 17. zasedání Generální konference UNESCO v Paříži v roce 1972.¹²⁾ Ve smyslu její definice zahrnuje takové kulturní a přírodní statky, které mají *mimořádnou univerzální hodnotu* a u nichž zájem na jejich ochraně převyšuje národní zájmy. Tato hodnota je podmínkou k zápisu na Seznam světového dědictví.¹³⁾ V Úmluvě jsou tak vymezeny povinnosti a práva signatářských států a ustaveny instituce, které mají naplňovat cíle Úmluvy ve vztahu k těmto statkům a jejich hodnotě.¹⁴⁾

Ochrana světového dědictví je systémem provázaných kroků. *Světové kulturní dědictví* nepředstavuje jen specifický segment v památkové péči, ale vypořádáváme se v něm s řadou okruhů, které vytváří široký mezipředmětový rámec. Žádná ze složek by neměla být prosazována na úkor ostatních. Optimalizace ochranných nástrojů a opatření by měla reflektovat typologická a jiná specifika statku. Jeho zájmy tak musí být respektovány ve všech koncepčních, plánovacích a strategických materiálech na různých úrovních rozhodování, a to v souladu s legislativou toho kterého signatářského státu. Základním předpokladem účinné ochrany je proto týmová spolupráce na zachování mimořádné univerzální hodnoty, garantované světovému společenství.

Jeden z dnes již povinně vyžadovaných nástrojů umožňujících interdisciplinárně formulovat zásady a opatření na ochranu a zachování statků světového dědictví je tzv. *Management Plan* (též MP).¹⁵⁾ Hlavním smyslem tohoto dokumentu je zajistit účinnou ochranu a zachování mimořádné univerzální hodnoty. To však předpokládá dobré porozumění a relevantní interpretaci *prohlášení mimořádné univerzální hodnoty*¹⁶⁾ příslušného statku. V *Management Planu* hraje důležitou roli kapitola *turismus*,¹⁷⁾ který je v managementu světových statků často diskutovaným tématem, a to zejména z hlediska dopadů na jejich zachování.

Klíčovými aspekty ochrany a péče o hodnoty materiálního kulturního dědictví jsou respektování a ochrana autenticity a integrity, tedy míra původnosti a celistvost zachování jeho hodnot. Oba pojmy představují základní faktory hodnotové kvalifikace kulturního dědictví a jsou zahrnuty v prohlášení mimořádné univerzální hodnoty statku světového dědictví. Jejich narušení v jakékoliv formě totiž logicky znamená snížení hodnoty tohoto dědictví.¹⁸⁾

Z principiální pozice *Mezinárodní charty kulturního turismu* (Brusel, 1976) ICOMOS (Mezinárodní rady pro památky a sídla) je turismus „*nezvratitelným společenským, lidským, ekonomickým a kulturním jevem*“.¹⁹⁾ V roce 1976, kdy byla charta sepsána, předjímá, že „*se vliv kulturního turismu bude v oblasti kulturních sídel a památek zvyšovat a může mít pro kulturní dědictví jak pozitivní, tak masivním a nekontrolovatelným využíváním negativní vliv. Jeho pozitivní vliv je pocítován tehdy, pokud přispívá k údržbě a ochraně kulturních sídel a památek*“,¹⁰⁾ tedy když například finanční prostředky z něj plynoucí přispívají k ochraně a zachování hodnot kulturního dědictví.

2 | Úmluva viz Sbírku zákonů č. 159/1991 Sb. (ročník 1991, částka 32).

3 | Na základě odstavce 2 článku 11 Úmluvy Výbor světového dědictví aktualizuje a publikuje Seznam světového dědictví. V odstavci se říká, že je seznamem „*vlastnictví tvořící část kulturního a přírodního dědictví, který považuje za vlastnictví mající mimořádnou univerzální hodnotu dle takových kritérií, jaká stanoví*“ (ke kritériím viz pozn. 33). *Mimořádná univerzální hodnota* (dále též OUV) statku se definuje podle kritérií, která jsou blíže specifikována v *Operačních směrnicích k provádění Úmluvy o ochraně světového kulturního a přírodního dědictví* (cit. v pozn. 29). Podrobně k pojmu *mimořádná univerzální hodnota* viz publikaci Jitka Šrejberová – Libor Sváček, *Ústecký kraj na cestě ke světovému dědictví*, Ústí nad Labem, 2015. Zde kapitola 1.2 *Mimořádná univerzální hodnota* a indikativní seznam, včetně literatury. K přípravě definice OUV podrobněji Jitka Šrejberová (ed.), *What is OUV? : The World Heritage List: Defining the Outstanding Universal Value of Cultural World Heritage Properties*. Berlin 2008 (Monuments and Sites, XVI).

4 | Dále se autorka bude této problematice věnovat z pohledu materiálního kulturního dědictví, kterým se profesně zabývá.

5 | Aktuální přehled o aktualizaci a rozpracovanosti dokumentů *Management Plan* za statky světového kulturního dědictví v ČR poskytuje věcně příslušný odbor Ministerstva kultury ČR.

6 | K tzv. prohlášení mimořádné univerzální hodnoty (anglicky *Statement of Outstanding Universal Value*) viz Jitka Šrejberová – Libor Sváček, *Ústecký kraj na cestě ke světovému dědictví*, Ústí nad Labem 2015, s. 16–18.

7 | Podobu *Management Planu* v ČR aktuálně upravuje jeho doporučená struktura zveřejněná na webových stránkách MK ČR, <https://www.mkcr.cz>, vyhledáno 12. 1. 2017.

8 | *Autenticita* je posuzována výhradně pro kulturní dědictví. Výchozím dokumentem je dokument mezinárodní nevládní organizace ICOMOS, označovaný jako *Dokument o autenticitě z Nara* (Nara, 1994). Autenticita kulturního dědictví, tedy původnost, je základním faktorem hodnotové kvalifikace kulturního dědictví. Jedná se o míru zachování hodnot kulturního dědictví, proto je nedílnou součástí *prohlášení mimořádné univerzální hodnoty* statku světového kulturního dědictví. Podle typu kulturního dědictví a jeho kulturního kontextu lze uznat, že statky splňují podmínky autenticity, pokud jejich kulturní hodnoty (jak jsou popsány v kritériích pro návrh na zápis) jsou vyjádřeny pravdivě a věrohodně prostřednictvím řady atributů. U těchto statků je poměřována míra autenticity mírou zachování hodnot, pro které byly na Seznam světového dědictví zapsány. Blíže viz Věra Kučková, *Světové kulturní a přírodní dědictví UNESCO*, Praha 2009 (Národní památkový ústav, Odborné a metodické publikace, sv. 37); Jitka Vlčková – Věra Kučková – Michal Beneš, *Metodické principy přípravy nominací k zápisu na Seznam světového dědictví UNESCO a zásady uchování hodnot těchto statků*, Praha 2011 (Národní památkový ústav, Odborné a metodické publikace, sv. 42).

9 | Aleš Vošahlík (sest.), *Mezinárodní dokumenty ICOMOS o ochraně kulturního dědictví*, Praha 2001, s. 10. *Mezinárodní charta kulturního turismu*, Brusel 1976, I. Principiální pozice, čl. 1.

10 | Jitka Vlčková, *Ochrana a řízení statku světového dědictví versus turismus v České republice aneb K rozdílu mezi jednotlivými statky, Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok* 23, 2010, s. 58. Citovaný text vychází ze znění charty.

Cílem dokumentu *Management Plan* by tak mělo být sladit ve vazbě k hodnotám světového statku zájmy a požadavky cestovního ruchu tak, aby nenarušily či neznamenaly snížení těchto hodnot. Vlastní dynamikou interakci mezi kulturním dědictvím a turismem shrnuje *Mezinárodní charta ICOMOS o kulturním turismu* z roku 1999 (Mexiko), která definuje cíle a šest hlavních principů ve vztahu ke kulturnímu turismu.¹¹¹ Je tak vodítkem jak pro ty, kteří zpracovávají *Management Plan*, tak pro pracovníky v cestovním ruchu. Zároveň tvoří rámec pro dialog mezi památkovou péčí a cestovním ruchem při tvorbě programů a strategických dokumentů.¹²¹

Turismus obecně je vstupem do tradičního života místa, kde klade požadavky na příslušnou vybavenost. V České republice jsou v turistických destinacích systémy organizace a řízení cestovního ruchu individuální. Protože vytvořit symbiózu trhu návštěvníků turistické destinace (cílové oblasti) je složité, předpokládá se její řízení na marketingových principech. Na tomto místě tak vystupuje základní otázka, kde začíná hranice mezi nezbytnou turistickou službou a obchodem.

Produkt cestovního ruchu je tvořen atraktivitami a infrastrukturou. Turisté jsou primárně přitahováni atraktivitami, zatímco infrastruktura vytváří materiálně-technické podmínky pro uspokojování jejich potřeb. Světové kulturní statky jako součást turistické destinace jsou v tomto rozdělení především společenskými atraktivitami. Nejsou však jen jednou unikátní místní atraktivitou, ale obsahují v sobě atraktivitu další jako události s nimi spojené, významné historické osobnosti, tradiční výrobu atp. Rovněž na sebe váží atraktivitu v podobě společenských akcí. Jejich nejširší škálu u nás nesporně zahrnuje světový statek *Historické centrum Prahy*, kde je vedle historického jádra Prahy začleněn také park se zámek v Průhoncích. Mnohé statky, jako například zmíněné *Historické centrum Prahy*, v sobě obsahují a je v nich rozvíjena i příslušná infrastruktura cestovního ruchu.¹³¹

Rizikem v tomto kontextu může být vnímání kulturního dědictví jako obchodní značky, která má přispět k vyšší návštěvnosti destinace a tím i ziskům z toho plynoucích. Prestižní nálepka „světového dědictví“ s nezaměnitelným emblémem zcela jistě prodává. Pokud se z kulturního statku stává jen kulisa a prostředek exploatace finančních prostředků, hrozí, že způsob nakládání s ním může být výhradně uzpůsobován zisku. Na památkově chráněných územích jsou tak zranitelné zejména individuálně nechráněné objekty. Stavba v historickém městském jádru, která má například sloužit jako hromadné ubytovací zařízení, je vnímána spíše jako dílčí marketingový produkt než nezaměnitelný prvek urbanistické struktury. Pokud je tedy primárním cílem generovat zisk a objekt toho v dané podobě není schopen, pak investor přirozeně hledá cestu jak tohoto požadavku dosáhnout. V praxi to může znamenat, že ve prospěch zisku je u stavby prosazován takový zásah, který je zcela v rozporu se zásadami její ochrany a naruší jak její vlastní hodnoty, tak hodnoty okolí, potažmo celku. Nadto právě takového zásahu, pokud se zmnožují, mohou v konečném důsledku vést ke snížení autenticity a integrity celého chráněného území a tím jeho hodnot.¹⁴¹

11 | Jana Poláková (ed.), *Mezinárodní dokumenty o ochraně kulturního dědictví*, Praha 2007, s. 206–212 (Národní památkový ústav, Mezinárodní dokumenty o ochraně kulturního dědictví, I. sv.).

12 | Další mezinárodní dokumenty aplikovatelné na problematiku turismu a materiálního kulturního dědictví například: *Evropská charta pro udržitelnou turistiku v chráněných oblastech* (European Charter for Sustainable Tourism in Protected Areas), vypracována Evropskou federací pro parky (the European Federation of Parks / EUROPARC), aplikována od roku 2001.

13 | Takovým příkladem nemůže být z typologického hlediska třeba *Sloup Nejsvětější Trojice* v Olomouci.

14 | U světového dědictví může dojít k takovému narušení mimořádné univerzální hodnoty, že je důvodem nejprve pro zápis na Seznam světového dědictví v nebezpečí. Ten pak může vést výskrtnutí statku ze Seznamu světového dědictví. Podrobněji viz Jitka Šrejberová – Libor Sváček, *Ústecký kraj na cestě ke světovému dědictví*, Ústí nad Labem 2015, s. 28.

Turismus je také jedním z mnoha faktorů, který se může podílet na obecném trendu vyhlazení některých historických center měst a zániku jejich tradičních funkcí. Výhradní zaměření na turismus vede k vymizení atributů živého sídla, které jsou nezbytné pro jeho přirozený rozvoj, stejně jako tvoří hodnotu samy o sobě. Zvyšující se tlak podmíněný turismem tak může vyvolat pozvolnou ztrátu *genia loci* a tím i přitažlivosti místa samého, byť je jeho *genius loci* uměle udržován. Nezbytný je proto konsensus mezi tradičním využitím místa, jeho památkovou ochranou a budováním turistické infrastruktury.

Na bázi těchto příkladů tedy turismus nemusí být pro kulturní statek jen pozitivem přispívajícím k jeho údržbě a ochraně, ale také doslova přímou hrozbou, která může vést k proměně původních hodnot tím, že kupříkladu vyvolává nadměrný tlak na využívání staveb a tím nevhodné zásahy do autentické a celistvé urbanistické struktury historického městského jádra. Cílem světového společenství je proto tzv. *udržitelný turismus*, „kde se společně scházejí potřeby turistů a hostitelských regionů při vzájemné ochraně a zlepšování šancí pro budoucnost“.¹⁵ V tomto rámci by měl udržitelný turismus uchovávat existující kulturní dědictví.

Na mezinárodním poli je otázka udržitelného turismu ve vazbě na materiální kulturní dědictví pečlivě sledována, jak dokládá *Doporučení o historické městské krajině*, přijaté na 36. Generální konferenci UNESCO v roce 2011.¹⁶ V témže roce UNESCO rovněž zahájilo program dotýkající se světového dědictví a udržitelného turismu.¹⁷ Pro jeho naplňování

15 | Podle *The International Ecotourism Society* (TIES) 2006.

16 | Příklad *Doporučení* je svého času dostupný na webových stránkách MK ČR, <https://www.mkr.cz>, vyhledáno 12. 1. 2017. Originální anglický text doporučení organizace UNESCO *Recommendation on the Historic Urban Landscape* je zveřejněn na webovém portálu UNESCO, včetně glosáře příslušných definic.

17 | *UNESCO World Heritage and Sustainable Tourism Programme* (Program Světové dědictví UNESCO a udržitelný turismus), více informací viz <http://whc.unesco.org/en/tourism/>, vyhledáno 12. 1. 2017.



Obr. 1 Brno, Vila Tugendhat, interiér. Foto: Jitka Šrejberová

byla na základě rozhodnutí Výboru světového dědictví již v roce 2010 zřízena řídicí skupina, která zahrnuje jak zástupce signatářských zemí Úmluvy, ředitele Centra světového dědictví, zástupce poradních organizací Výboru světového dědictví – IUCN, ICOMOS, ICCROM, tak zástupce Světové organizace cestovního ruchu (UNWTO).¹⁸ Programu napomáhá iniciativa PACT.¹⁹ K tomuto se aktuálně vztahuje rozhodnutí Výboru z roku 2012, kde jeho zástupci vyjádřili podporu programu a poukázali na jeho význam pro rozvíjení vztahu mezi zájmy památkové péče a kulturním turismem.²⁰ Pro léta 2013 až 2015 byl pak postupně realizován příslušný akční plán.²¹

V rámci mezinárodní odborné diskuse na téma udržitelného turismu se odehrála již řada akcí, z nichž pro naše prostředí lze jmenovat mezinárodní konferenci v Bardejovských Kúpelech (Slovenská republika), konanou v březnu roku 2010.²² Cílem akce bylo hledání optimálních cest ke zkvalitňování cestovního ruchu v lokalitách světového dědictví a její výsledky byly shrnuty ve sborníku *Monumentorum Tutela* (Ochrana památek).²³

Ve vztahu mezi cestovním ruchem a kulturním dědictvím nelze hledat jen jeden model řešení sporných otázek. Formy či způsob řešení ovlivňuje poměrně velká pestrost statků, která není dána pouze faktem, že světové kulturní dědictví v sobě mnohdy slučuje také aspekty dědictví přírodního, ale především širokou typologií kulturních statků samých. Česká republika má na Seznamu světového kulturního a přírodního dědictví UNESCO dosud zapsáno celkem dvanáct „kulturních“ statků,²⁴ které představují řadu typologických variant. Světové kulturní statky České republiky můžeme rozdělit do dvou hlavních skupin: 1) památkově chráněná území (sídla)²⁵ a 2) památkově chráněné objekty či areály.²⁵ Toto dělení má oporu v aktuálně platném památkovém zákoně, neboť statky, které byly zapsány či které jsou navrhovány k zápisu na Seznam světového dědictví, musí požívat náležité právní ochrany ze strany signatářského státu.

Dopady turismu na jednotlivé světové kulturní statky, ať faktické či potenciální, jsou v České republice různé. Nadto sama turistická návštěvnost světových statků není v ČR sledována odděleně, ale zpravidla v kontextu ostatních turistických destinací. Státní statistickou službu pro oblast cestovního ruchu vykonává Český statistický úřad, který zpracovává počet hostů a přenocování v České republice.²⁷ Statisticky nejnavštěvovanějšími městy České republiky, na jejichž území se světové kulturní statky nachází, jsou Praha, Brno a Český Krumlov. U památkově chráněných objektů či areálů lze přesnější návštěvnost určit zejména na základě počtu prodaných vstupenek, v některých případech, kde nedochází k registraci návštěvníků prostřednictvím pokladních systémů, lze využívat měření také za pomoci měřících zařízení jako nášlapných, tepelných, indukčních aj. čidel atp. Národní památkový ústav (též NPÚ), spravující státní památkové objekty, implementoval v roce 2010 nový systém prodeje vstupného. Jeho prostřednictvím sice sleduje návštěvnost skrze platící návštěvníky, nicméně neregistruje neplatící návštěvníky v nezaplatěných, tedy volně přístupných částech objektů či jejich areálů.²⁸ Tento systém tak neumožňuje vyhodnotit skutečnou celkovou zátěž cestovním ruchem.

18 | *The United Nations World Tourism Organization*

19 | *World Heritage Partnerships for Conservation Initiative* (Partnerství pro světové dědictví v rámci iniciativy na jeho ochranu)

20 | WHC-12/36.COM/5E viz <http://whc.unesco.org/>, vyhledáno 12. 1. 2017.

21 | Příslušný akční plán ke stažení <http://whc.unesco.org/en/tourism/>, vyhledáno 12. 1. 2017.

22 | Mezinárodní seminář *Zlepšení řízení turismu v lokalitách světového dědictví UNESCO*, Bardejovské Kúpele, 23. až 27. března 2010. Další mezinárodní aktivity pro tuto oblast zveřejňují webové stránky Centra světového dědictví v Paříži <http://whc.unesco.org/>.

23 | *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok* 23, Bratislava 2010.

24 | Podle roku zápisu jsou jimi: *Historické centrum Prahy* (1992), které zahrnuje v sérii historické jádro Prahy a park se zámek v Průhoních, *Historické centrum Českého Krumlova* (1992), *Historické centrum Telče* (1992), *Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře* (1994), *Kutná Hora: historické jádro města s kostelem sv. Barbory a katedrálou Panny Marie v Sedlci* (1995), *Kulturní krajina Lednice-Valtice* (1996), *Historická ves Holašovice* (1998), *Zámek a zahrady v Kroměříži* (1998), *Zámek Litomyšl* (1999), *Sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci* (2000), *Víla Tugendhat v Brně* (2001), *Židovská čtvrť a bazilika sv. Prokopa v Třebíči* (2003).

25 | Souhrnně k problematice územní památkové ochrany sídel v České republice viz Karel Kuča – Věra Kučová – Karel Kibic, *Novostavby v památkově chráněných sídlech*, Praha 2004, s. 13–18 (Národní památkový ústav, Odborné a metodické publikace, sv. 28).

26 | Ve znění památkového zákona (zákon č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči, ve znění pozdějších předpisů) se jedná o nemovité věci či jejich soubory.

27 | Statistická šetření pro oblast cestovního ruchu provádí též Ministerstvo pro místní rozvoj ČR. Pro statistiku návštěvnosti památkových objektů lze též využít oficiální data shromažďovaná a zveřejňovaná Národním informačním a poradenským střediskem pro kulturu (NIPOS). Systém monitoringu návštěvnosti v ČR probíhá rovněž přes certifikovanou *turistická informační centra* (TIC), splňující podmínky určené agenturou CzechTourism a Asociací turistických informačních center České republiky. Sledovat návštěvnost lze také prostřednictvím zbytkových dat mobilních operátorů.

28 | Přehled návštěvnosti objektů ve správě NPÚ, které jsou statky světového dědictví či se nachází na území statků světového dědictví, přináší tabulka č. 1 *Návštěvnost objektů zapsaných na Seznamu světového dědictví UNESCO ve správě NPÚ*.

Status světového dědictví neznamená automatický nárůst počtu turistů. Ten může ve svém důsledku znamenat jak zlepšení, tak zhoršení ochrany a péče. Zatímco na některých lokalitách je růst návštěvnosti po zápisu na Seznam světového dědictví dynamický, jiné se s tlakem turismu ve zvyšující se míře prakticky nepotýkají. Oba tyto aspekty přirozeně mají svůj rub i líc. Ke kulturnímu dědictví obecně nelze přistupovat čistě tabulkově a statisticky. Primární zde totiž není zvyšování příjmů z návštěvnosti, ale zachování hodnot tohoto dědictví. Pokud návštěvnícký provoz vede k narušení těchto hodnot, jejich devalvaci či dokonce jejich zániku, pak je otázkou, zda je nárůst návštěvníků skutečně žádoucí. Příklad z okruhu světového dědictví může být v tomto směru regulace počtu návštěvníků ve vile Tugendhat v Brně, pro kterou by neúměrně zvýšení počtu návštěvníků mohlo znamenat závažné problémy v oblasti ochrany a péče. S riziky návštěvnosti se tak počítá již v návrhu statku k zápisu na Seznam světového dědictví. Zde je v páté kapitole nominační dokumentace, s níž souvisí tvorba dokumentu *Management Plan*, začleněna podkapitola sledující zařízení pro návštěvníky a jejich statistiku.²⁹

Zatížení turismem se v České republice u světového dědictví týká především historických center Prahy a Českého Krumlova, kde velký nápor nese Státní hrad a zámek Český Krumlov. Ten je jedním z nejnavštěvovanějších objektů z českých hradů a zámků. Z dlouhodobého průměru je nejnavštěvovanější objekt v této kategorii Státní zámek Lednice, pokud nezapočítáme Pražský hrad na území kulturního statku *Historické centrum Prahy*. Prakticky o polovinu nižší zůstává za Českým Krumlovem a Lednicí návštěvnost Arcibiskupského zámku a zahrad v Kroměříži. Naopak vila Tugendhat v Brně, ačkoliv se nalézá ve statisticky druhém nejnavštěvovanějším městě ČR, z hlediska svého charakteru, rozsahu a formy zpřístupnění taková čísla ani neumožňuje.

Dopravní dostupnost, tedy kvalita dopravní infrastruktury, zjevně ovlivňuje návštěvnost historického jádra Telče, poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře, zámku v Litomyšli či židovské čtvrti a baziliky sv. Prokopa v Třebíči. Ve zvláštní situaci se nachází historické jádro



Obr. 2 Český Krumlov, historické jádro. Foto: Jitka Šrejberová



Obr. 3 Zelená hora, kostel sv. Jana Nepomuckého, interiér. Foto: Jitka Šrejberová

²⁹ | Strukturu nominační dokumentace vymezují Operační směrnice k provádění Úmluvy o ochraně světového dědictví, verze 2015, příloha č. 5. *Operational Guidelines for Implementation of the World Heritage Convention*. 8. 7. 2015 (WHC.15/01). Paris 2013. / *Orientations devant guider la mise en oeuvre de la Convention du patrimoine mondial*. 8. 7. 2015 (WHC.15/01). Paris 2015. Pro jejich aktuální verzi je nutno sledovat webové stránky Centra světového dědictví (<http://whc.unesco.org>).



Obr. 4 Kutná Hora, kostel sv. Barbory. Foto: Jitka Šrejberová

Kutné Hory s kostelem sv. Barbory a katedrálou Panny Marie v Sedlci. Jeho návštěvnost ovlivňuje blízkost destinace Praha a podobně jako u předchozích jmenovaných statků jeho komplikovaná přístupnost veřejnou dopravou. Díky těmto skutečnostem však historické jádro Kutné Hory podobně jako Telče dosud odolává tlakům, s nimiž se aktuálně vedle řady zejména evropských měst v Česku potýkají Praha a Český Krumlov. Kutná Hora si tak ve velké míře úspěšně zachovává svou autenticitu a integritu, stejně jako turisticky mimořádně přitažlivý *genius loci*. Přesto vysokou turistickou zátěží, a to průměrně s více jak 300 tisíci návštěvníky ročně,³⁰ nese paradoxně objekt Kostnice (hřbitovní kostel Všech svatých) v Sedlci, který se nachází v nárazníkové zóně světového kulturního statku. Jeho zatížení návštěvníckým provozem si přirozeně vybralo svou daň a od roku 2014 probíhá nákladná památková obnova.³¹ Rozdíly mezi zátěží turismem nejlépe ukáže například srovnání dříve citované kutnohorské Kostnice s typově příbuzným objektem poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďaru nad Sázavou. Zatímco Kostnice není statkem světového dědictví, vykazuje více jak desetinásobnou návštěvnost než vlastní světový statek poutní kostel sv. Jana Nepomuckého.³² Podstatnou roli ve výrazně rozdílné návštěvnosti obou objektů nepochybně hrají pro turisty přitažlivý bizarní charakter Kostnice, odlišný přístup k regulaci návštěvníckého provozu s ohledem na hodnoty objektu, ale také dostupnost veřejnou dopravou. Kostnice v Sedlci je totiž v poměrně dobré docházkové vzdálenosti od železniční stanice na významné železniční trase mezi Prahou a Brnem, na níž leží i Žďar nad Sázavou, kde však poutní kostel a železniční stanici dělí zhruba čtyři kilometry.

30 | V roce 2015 měla Kostnice 333 350 návštěvníků. V předchozích letech: 339 926 (2014), 311 384 (2013). Zdroj: NIPOS (Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, Centrum informací a statistik kultury) viz <http://www.nipos-mk.cz/>, vyhledáno 12. 1. 2017.

31 | Obnovu Kostnice financuje sedlecká farnost z prostředků vybraných na vstupném. Po celou dobu oprav totiž zůstává objekt přístupný návštěvníkům. Obnova by měla trvat téměř deset let a náklady se zatím odhadují na 55 milionů korun. Zdroj: *Oprava kostnice v Sedlci u Kutné Hory odhalila původní gotické klenby*. PROPAMÁTKY, Zpravodajství, Středočeský kraj, 15. 11. 2015, <http://www.propamatky.info/cs/>, vyhledáno 12. 1. 2017.

32 | V roce 2014 byla návštěvnost kostela 23 187 návštěvníků. Zdroj: NIPOS (Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, Centrum informací a statistik kultury), <http://www.nipos-mk.cz/>, vyhledáno 12. 1. 2017.



Obr. 5 Kroměříž, Květná zahrada, rotunda. Foto: Jitka Šrejberová

Přínos turismu nelze přeceňovat ani podceňovat, nicméně ve prospěch mimořádné univerzální hodnoty statků světového dědictví³³⁾ je nutno důsledně a efektivně využívat všech zásad a opatření, případně iniciovat změny k posílení její ochrany. Přijaté zásady a opatření mají různou podobu, neboť každý statek se potýká s individuálními problémy turismu. To vyžaduje nároky na efektivní propojení jednotlivých oblastí, orgánů a organizací. Památková péče by se tak měla podílet na tvorbě akčních plánů rozvoje turismu a marketingové studie turistických destinací zahrnující světové statky by měly být v souladu se zásadami jejich ochrany a péče.

Cenné informace pro řešení otázek a problémů spojených s cestovním ruchem přináší soustavný monitoring statku,³⁴⁾ protože jeho hlavním cílem je „porozumět potřebám a možnostem daného statku, a to ve vazbě na plánovací procesy a jejich realizaci“.³⁵⁾ Průběžné sledování stavu zachování statků zapsaných na Seznam světového dědictví je logickým předpokladem pro splnění povinnosti chránit a zachovat tyto statky, respektive jejich hodnoty. Jednou z povinností dle Úmluvy o ochraně světového kulturního a přírodního dědictví na mezinárodní úrovni je pravidelné podávání zpráv o stavu zachování statků světového dědictví.³⁶⁾ Pravidelná (periodická) zpráva se aktuálně skládá ze dvou oddílů.³⁷⁾ V II. oddílu jsou sledovány například dopady aktivit cestovního ruchu nebo zájmových činností turistů či řízení návštěvnosti. Ze zprávy lze za všechny citovat dotaz, zda „přispívá cestovní ruch k prohlubování znalostí návštěvníka a k udržení hodnot statku světového dědictví“.³⁸⁾

V České republice vedle naplňování požadavků mezinárodního monitoringu funguje od roku 2000 na národní úrovni systém ročního monitoringu statků světového dědictví.³⁹⁾ Jednotlivé statky jsou tedy kontinuálně monitorovány. Za každý kalendářní rok zpracovávají pro tyto účely příslušná územní odborná pracoviště Národního památkového ústavu tzv. roční monitorovací zprávy. U těchto je zároveň s textovými částmi pořizována průběžná fotografická dokumentace, dokládající závažná zjištění v péči o statek. Struktura dokumentu zahrnuje kapitoly zabývající se dopady různých sfér na hodnoty statku, jeho autenticitu a integritu, a to včetně dopadů turismu.⁴⁰⁾

33 | Přehled kritérií mimořádné univerzální hodnoty, na jejichž základě byly zapsány statky světového dědictví v České republice, přináší tabulka č. 2 Kritéria mimořádné univerzální hodnoty, na jejichž základě byly statky světového dědictví v České republice zapsány. Kritéria definuje paragraf 77. aktuálního znění *Operačních směrnic* (cit. v pozn. 29). Kritérií je celkem deset (i)–(x), z nichž prvních šest (i)–(vi) se dotýká kulturního dědictví. Paragraf 77. „Výbor se domnívá, že statek má mimořádnou univerzální hodnotu (viz odstavce 49–53), pokud tento statek splňuje alespoň jedno z následujících kritérií. Navrhované statky proto musí: (i) představovat mistrovské dílo tvůrčího ducha člověka; (ii) podávat svědectví o významné výměně lidských hodnot po dané období nebo v určené kulturní oblasti, o vývoji architektury nebo technologie, monumentálního umění, urbanismu nebo krajinářské tvorby; (iii) přinášet jedinečné nebo alespoň výjimečné svědectví o kulturní tradici nebo o živé či již zaniklé civilizaci; (iv) ukazovat výjimečný příklad určitého typu stavby nebo architektonického či technologického souboru anebo krajiny, která ilustruje jednu či více významných období lidských dějin; (v) být výjimečným příkladem tradičního lidského sídla, tradičního využití území nebo moře, které je reprezentativní pro určitou kulturu (nebo kultury) či pro vzájemné působení člověka a životního prostředí, zejména pokud se toto prostředí stalo zranitelným pod dopadem nezvratné změny; (vi) být přímo nebo hmotně spojen s událostmi nebo živými tradicemi, s myšlenkami nebo vírami, s uměleckými a literárními díly mimořádného univerzálního významu (Výbor se domnívá, že toto kritérium má být pokud možno užíváno spolu s dalšími kritérii):...“ Zdůvodnění kritérií je obsahem prohlášení mimořádné univerzální hodnoty statku, které je součástí zápisu na Seznam světového dědictví. Určující je přitom ta definice kritérií, která je uvedena v *Operačních směrnících* platných v době zápisu. Blíže k této problematice viz Jitka Šrejberová – Libor Sváček, *Ústecký kraj na cestě ke světovému dědictví*, Ústí nad Labem 2015, s. 16–17.

34 | K němu viz Jitka Šrejberová – Libor Sváček, *Ústecký kraj na cestě ke světovému dědictví*, Ústí nad Labem, 2015, s. 32–36.

35 | Jitka Šrejberová – Libor Sváček, *Ústecký kraj na cestě ke světovému dědictví*, Ústí nad Labem, 2015, s. 33.

36 | Pravidelné podávání zpráv vymezují *Operační směrnice*, kapitola V., článek 199–210. Zprávy jsou předkládány zhruba každých šest let dle předem stanoveného harmonogramu. Postup a formát zpráv je definován přílohou č. 7 *Operačních směrnic* (cit. v pozn. 29).

37 | I. oddíl (naplňování Úmluvy), II. oddíl (stav zachování statků světového dědictví)

38 | Periodická zpráva II (druhý 2014–2015), 4.7.5.

39 | Blíže k oběma systémům a jejich provázanosti viz Jitka Vlčková, Monitoring statků světového dědictví a ochrana mimořádné univerzální hodnoty, in: *Třebíč 10 let v elitní společnosti UNESCO: Sborník příspěvků odborné konference* 12.–13. 6. 2013, Třebíč 2013, s. 46–49.

40 | Blíže k ročnímu monitoringu na národní úrovni Jitka Vlčková – Věra Kučová – Michal Beneš, *Metodické principy přípravy nominací k zápisu na Seznam světového dědictví UNESCO a zásady uchování hodnot těchto statků*, Praha 2011, s. 31–33 (Národní památkový ústav, Odborné a metodické publikace, sv. 42). Zde prezentována struktura roční monitorovací zprávy (s. 81–95).



Obr. 6 Telč, historické jádro. Foto: Jitka Šrejberová

V ročním monitoringu je jedním z významných ukazatelů, na jehož základě je část statků světového dědictví každoročně sledována, turistická návštěvnost. Tento ukazatel (indikátor) je monitorován u těchto statků: *Zahrady a zámek v Kroměříži, Zámek Litomyšl, Kulturní krajina Lednice-Valtice, Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, Historická ves Holašovice a Vila Tugendhat v Brně*. U sériového statku Historické centrum Prahy je tento ukazatel stanoven v případě Zámku a parku v Průhoncích. Jedná se zde však o statistický sběr dat, nikoliv porovnávání hodnot ve vazbě například na změny vnitřního klimatu objektů a podobně. Struktura ročních monitorovacích zpráv má jednotný charakter pro všechny sledované statky, ačkoliv zprávy mají i individualizované části s ohledem na typ kulturního statku. Tento obecný charakter a možnosti, které lze v monitoringu využívat, nenabízí specifické formy sledování a složitější vyhodnocení získaných dat, proto se nabízí budovat systém monitoringu na národní úrovni se zapojením více entit.

Závěrem lze doporučit výraznější zapojení výsledků ročního monitoringu do činnosti jak státní památkové péče na všech jejích úrovních, tak při aktualizacích dokumentu *Management Plan*. Dosud jsou výsledky monitoringu využívány a rozšiřovány jen v omezené míře a doporučení nejsou dostatečně reflektována. Dotčenými stranami zpravidla nejsou shledávány jako podněty ke zlepšení či nápravě ve vztahu k ochraně a správě statku a jsou brány víceméně jen na vědomí. Přitom právě soustavný monitoring dokáže podrobně zmapovat v čase nejen stav světového dědictví v České republice. Na základě vyhodnocení příslušných dat pak můžeme indikovat některé dlouhodobé problémy v cestovním ruchu a řešit je v rámci *Management Planu*.

PŘÍLOHA Č. 1

STATKY SVĚTOVÉHO DĚDICTVÍ V ČESKÉ REPUBLICE – STRUČNÝ SOUHRN V OBLASTI CESTOVNÍHO RUCHU

HLAVNÍ MĚSTO PRAHA A STŘEDOČESKÝ KRAJ

Historické centrum Prahy (1992)

Díky charakteru statku **Historické centrum Prahy**, který představuje sériový statek tvořený historickým jádrem Prahy a zámek a parkem v Průhonicích, je problematika cestovního ruchu segmentována a vykazuje různé problémy. Z těchto lze jen namátkově uvést, že vzhledem k přetížení některých částí historického jádra Prahy turismem, zejména Královské cesty, je třeba hledat cesty k rozptýlení proudu turistů, a v tomto kontextu rozpracovat *Management Plan*.

Kutná Hora: historické jádro města s kostelem sv. Barbory a katedrálou Panny Marie v Sedlci (1995)

Statek **Kutná Hora: historické jádro města s kostelem sv. Barbory a katedrálou Panny Marie v Sedlci** se poměrně dlouho nachází z hlediska stavebního rozvoje ve stabilně dobrém stavu. Veškeré aktivity při obnově jak jednotlivých staveb, tak při regeneraci veřejného prostoru města vytváří optimální podmínky mimořádně kvalitní destinace cestovního ruchu. Město v této oblasti současně dle aktuálně platného *Management Planu* rozvíjí a naplňuje své strategické dokumenty.

JIHOČESKÝ KRAJ

Historické centrum Českého Krumlova (1992)

U **Historického centra Českého Krumlova** i nadále přetrvává ve vztahu k hodnotám statku problematika negativního působení cestovního ruchu, který podmínil nežádoucí sestupnou tendenci počtu stálých obyvatel v něm. Město Český Krumlov si tuto situaci uvědomuje a podporuje zachování bytové funkce v historickém jádru města. Rozvoj cestovního ruchu je vedle vlastního *Management Planu* řešen v řadě dalších dokumentů města a na rozdíl od jiných statků pro destinaci **Historické centrum Českého Krumlova** existuje samostatná marketingová organizace Českokrumlovský rozvojový fond, která je dceřinou společností města. Na řešení sporných otázek plynoucích z cestovního ruchu se v roce 2016 zaměřil také projekt města nazvaný Krumlov sobě, který do strategického plánování aktivně zapojil občany města.

Historická ves Holašovice (1998)

Statek **Historická ves Holašovice** je dlouhodobě nastaven v cestovním ruchu jako marketingový produkt hodinové autobusové turistiky. Tento fakt neumožňuje statek využívat v širším společensko-kulturním měřítku. Vzhledem k možným budoucím negativním dopadům tohoto nastavení cestovního ruchu je třeba tento fakt i nadále pečlivě sledovat a diskutovat na všech úrovních. Problematika by měla být otevřena a řešena v obecném měřítku na mezirezortní platformě, zejména mezi Ministerstvem kultury ČR a Ministerstvem pro místní rozvoj ČR, neboť se obecně dotýká využití venkova v cestovním ruchu. Zcela nedávno bylo možno problematiku řešit v rámci přípravy návrhu nové Koncepce státní politiky cestovního ruchu v ČR na období 2014–2020.

PARDUBICKÝ KRAJ

Zámek Litomyšl (1999)

V areálu statku **Zámek Litomyšl** byly v roce 2014 dokončeny práce na projektu Revitalizace zámeckého návrší v Litomyšli, financovaného z Integrovaného operačního programu, jehož nositelem bylo Město Litomyšl. Město Litomyšl dlouhodobě a úspěšně působí na budování a rozvíjení image Litomyšle jako významné destinace cestovního ruchu. Rozvíjení svého pozitivního obrazu dokázalo spojit i se statkem světového dědictví, jehož podstatná část přísluší do správy Národního památkového ústavu. Velkou podporou v tomto obrazu je aktivita města ve sdružení České dědictví UNESCO, kterému poskytuje i své sídlo. Pestrá nabídka atraktivit tak umožňuje rozmělnit turistickou zátěž vlastního statku světového dědictví.

KRAJ VYSOČINA

Historické centrum Telče (1992), Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře (1994), Židovská čtvrť a bazilika sv. Prokopa v Třebíči (2003)

U statků na území kraje Vysočina – *Historické centrum Telče, Židovská čtvrť a bazilika sv. Prokopa v Třebíči a Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře* nejsou indikovány závažné obtíže z hlediska cestovního ruchu. Více méně lze konstatovat, že všechny statky mají při své správě nastaveny optimální nástroje, včetně *Management Planu*. V případě Telče napomáhá ke snížení dopadů cestovního ruchu bohatá nabídka atraktivit v okolí města, u poutního kostela na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou blízkost areálu bývalého cisterciáckého kláštera s nově otevřeným Muzeem nové generace (2015), v Třebíči je pak výhodou sama sériovost statku, který umožňuje rozptýlit turisty do několika segmentů.

JIHOMORAVSKÝ KRAJ

Kulturní krajina Lednice-Valtice (1996)

Statek *Kulturní krajina Lednice-Valtice* představuje složitý organismus s řadou indikovaných problémů různého druhu a stupně závažnosti. V monitoringu bylo upozorněno na celou řadu problémů, které mohou mít přirozeně vliv na negativní rozvoj s dopadem v cestovním ruchu – jako je například 1) setrvalý stav chátrání a devastace části významných individuálně chráněných objektů; 2) nedostatek finančních prostředků na revitalizaci kompozičních prvků krajiny, jež jsou klíčovými atributy mimořádné univerzální hodnoty statku či 3) trvalý rizika plánování nevhodné dopravní infrastruktury. Aktualizovaný *Management Plan* věnuje cestovnímu ruchu dostatečný prostor a směřuje k opatřením na zajištění rovnoměrného rozvoje území v cestovním ruchu. Z analýzy vyplynula jak rizika, tak chybějící opatření, proto byl doporučen vznik samostatné souhrnné koncepce cestovního ruchu. Tento závěr lze potvrdit a jen doporučit vznik a naplňování akčního plánu turismu.

Vila Tugendhat v Brně (2001)

Vila Tugendhat v Brně prošla do roku 2012 rozsáhlou památkovou obnovou s využitím nejmodernějších přístupů a metod v oboru restaurování. Ze strany památkové péče je tak žádoucí soustředit se v následujících letech při sledování statku na vyhodnocení zatížení vily návštěvníkým provozem.

ZLÍNSKÝ KRAJ

Zahrady a zámek v Kroměříži (1998)

V případě statku *Zahrady a zámek v Kroměříži* se jedná o zpřístupněné objekty ve správě Národního památkového ústavu, podléhající v cestovním ruchu strategickým dokumentům NPÚ, včetně zpracovaného *Management Planu* statku. Vedle změn v dopravní dostupnosti, kterou zlepšil zdejší dálniční tah D1, muselo být do konceptu cestovního ruchu nově zapojeno Národní centrum zahradní kultury, vybudované na základě projektu financovaného z Integrovaného operačního programu (IOP). Tento se dotýkal Květné zahrady a dále prostoru zahradnictví v Podzámecké zahradě. Při zmírňování zátěže cestovním ruchem napomáhá statku pestrá nabídka atraktivit jak v jednotlivých jeho částech, tak v samotném městě Kroměříži, které je tradiční destinací cestovního ruchu a regionálním centrem. Podobně jako u některých jiných statků je výhodou sama sériovost statku, která umožňuje rozptýlit turisty do několika segmentů.

OLOMOUCKÝ KRAJ

Sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci (2000)

Čestný *Sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci* je sám o sobě typickou atraktivitou cestovního ruchu, která do města Olomouc přitahuje návštěvníky. Management tohoto statku je na kvalitní úrovni a statek ve vazbě na cestovní ruch není nijak zatěžován. Jeho ohrožení pramení spíše z vandalizmu, klimatických podmínek a podobně, což podrobně sledují jak monitoring, tak *Management Plan*.

Tabulka č. 1

NÁVŠTĚVNOST OBJEKTŮ ZAPSANÝCH NA SEZNAMU SVĚTOVÉHO DĚDICTVÍ UNESCO VE SPRÁVĚ NPÚ^[41]

Název objektu	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Státní zámek a hrad Český Krumlov	338 305	309 388	292 684	319 721	316 084	321 605	367 629	401 555
Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži^[42]	149 550	143 729	117 266	125 171	130 222	107 604	130 549	193 672
Státní zámek Lednice	312 952	321 030	325 711	304 724	311 636	328 303	376 559	386 551
Státní zámek Litomyšl	32 963	35 032	29 854	36 416	26 076	36 690	51 610	51 193
Státní zámek Telč	72 522	72 022	87 183	65 391	68 351	90 593	99 699	104 492
Státní zámek Valtice	55 611	48 417	43 986	43 823	42 000	42 628	44 737	49 159

Tabulka č. 2

KRITÉRIA MIMOŘÁDNÉ UNIVERZÁLNÍ HODNOTY,^[43] NA JEJICHŽ ZÁKLADĚ BYLY STATKY SVĚTOVÉHO DĚDICTVÍ V ČESKÉ REPUBLICE ZAPSÁNY

Název statku světového dědictví (rok zápisu)	(i)	(ii)	(iii)	(iv)	(v)	(vi)
Historické centrum Prahy (1992)		×		×		×
Historické centrum Českého Krumlova (1992)				×		
Historické centrum Telče (1992)	×			×		
Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře (1994)				×		
Kutná Hora: historické jádro města s kostelem		×		×		
sv. Barbory a katedrálou Panny Marie v Sedlci (1995)						
Kulturní krajina Lednice-Valtice (1996)	×	×		×		
Historická ves Holašovice (1998)		×		×		
Zahrady a zámek v Kroměříži (1998)		×		×		
Zámek Litomyšl (1999)		×		×		
Sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci (2000)	×			×		
Vila Tugendhat v Brně (2001)		×		×		
Židovská čtvrť a bazilika sv. Prokopa v Třebíči (2003)		×	×			

⁴¹ | Údaje jsou uváděny dle vyhodnocení zpracovávaných a zveřejňovaných Národním památkovým ústavem.⁴² | V roce 2017 je plánováno v rámci církevních restitucí vydání kroměřížského zámku Arcibiskupství olomouckému.⁴³ | Kritéria viz pozn. 33.

SUMMARY

TOURISM AND ITS IMPACTS ON THE WORLD CULTURAL HERITAGE AS A SIGNIFICANT CHAPTER OF THE MANAGEMENT PLAN

The contribution follows the issues of tourism as an important area of the World Heritage site management. Therefore, tourism is one of the most significant chapters of the Management Plan of sites together with its monitoring. At the same time, it represents a commonly discussed issue relating to the World Heritage, namely in terms of the global impacts on the heritage. There is not a single way of how to solve the issues concerning impacts of tourism on tangible cultural heritage. The options of solutions are dependent on the great variety of the sites, which is not defined by the fact that the World Heritage is divided into cultural and natural sites, but primarily by the wide range of typology of cultural sites themselves. The goal of the article is to summarize the general framework of tourism issues as well as based on examples from the Czech Republic to unfold questions focused on harmonization of tourism interests and concerns in safeguarding the Outstanding Universal Value guaranteed to the world community. In such a context the Management Plan is elevated to be a meaningful tool of facilitating interdisciplinary formulation of principles and measures to safeguard and preserve World Heritage sites. The contribution also deals shortly with the ways of monitoring site attendance in the Czech Republic and the significance of such monitoring to set up optimal methods for tourism control. In the appendix, there is a brief summary of the findings discovered in the field of tourism at World Cultural Heritage sites; the appendix also comprises a table of statistics concerning attendance at the sites included on the World Heritage List which are administered by the National Heritage Institute as well as a table of criteria measuring Outstanding Universal Value based on which the sites are included on the World Heritage List.

The goal of the Management Plan is to coordinate the requirements of tourism in relation to the values of the site so that they do not disrupt or diminish the values of cultural heritage. The charters of ICOMOS on cultural tourism could be immensely helpful there as well as the newly emerging strategy documents of the World Heritage Committee in the field of tourism, which is also summarized briefly in the contribution. As part of the article, there is a glance at the ways of monitoring of attendance at the sites in the Czech Republic and an explanation of the importance of such monitoring to set up appropriate methods to control tourism. The contribution is supplemented with a table of statistics demonstrating attendance at the sites included on the World Heritage List and administered by the National Heritage Institute. In addition, there is a list of criteria of Outstanding Universal Value, based on which sites are included on the World Heritage List. Considering that an annual monitoring system of the World Heritage sites is applied in the Czech Republic, the contribution offers a concise conclusion of the findings acquired in the field of tourism regarding the World Heritage sites in the Czech Republic.

Cesta k prvnímu českému památkovému zákonu

Michal Novotný, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

KLÍČOVÁ SLOVA

kulturní dědictví – památková péče – památkové právo – zákon o kulturních památkách – památkový seznam – Zdeněk Wirth

KEY WORDS

cultural heritage – heritage conservation – heritage law – cultural monument act – list of monuments – Zdeněk Wirth

THE PROCESS OF PREPARATION OF THE FIRST CZECH HERITAGE ACT

The paper follows the process of preparation of the first Czech cultural heritage act from the end of the 40's of 20th century to 17 April 1958, when the National Assembly approved Act 22/1958 Col., on cultural heritage. The documents of the process mean a valuable source tracing back the concepts, interests and arguments of the stakeholders: heritage workers, politicians, state officials and other people. The item in focus is chiefly the transformation of the notion of cultural heritage in legislatives as well as the issue of independent position of cultural heritage institutes within the system of the state administration – all that in the context of the previous (pre-war) legislative efforts. When compared with the proposals of pre-war acts (primarily with so called Paleček's plan from 1934) a cardinal question of evaluation of the Czech cultural heritage continuity arises. Although the communist regime dissociated itself verbally from the "capitalist" cultural heritage preservation practice, even in the new conditions the ideological continuity was carried on to a certain extent mainly owing to the personage of Zdeněk Wirth.

Dne 17. dubna 1958 přijalo Národní shromáždění Československé republiky zákon o kulturních památkách.¹¹ Byl to první předpis, který v českých zemích komplexně upravil ochranu značné části hmotného kulturního dědictví. Výsledné podobě památkového zákona předcházela složitý legislativní proces počínající na konci čtyřicátých let předložením prvních pokusů návrhů zákona a pokračující s přestávkami až do roku 1958. Legislativní proces je poměrně dobře archivně doložen.¹² Dokumenty vztahující se k tomuto procesu, především texty návrhů zákonů, důvodové zprávy vysvětlující tyto návrhy a připomínky k těmto návrhům umožňují identifikovat nejdůležitější témata památkové péče té doby a skýtají cenný zdroj poznání představ, zájmů a argumentace zainteresovaných stran: památkářů, politiků, státních úředníků a dalších osob. Interaktivní proces formování textu památkového zákona zaznamenaný v těchto dokumentech vypovídá o specifickém vztahu státu a památkové péče možná daleko více než čtení výsledné podoby zákona. Nutno ovšem hned na začátku upozornit na omezený okruh zúčastněných subjektů v tomto procesu: až na výjimky se soustředil na státní úřady a vybrané instituce, zcela pak chybí jakýkoli občanský prvek.¹³

Při vědomí poměrně dlouhé tradice české památkové péče doprovázené již od konce 19. století snahou o její zákonné zakotvení se vtírá otázka recepce této tradice v procesu formování zákona o kulturních památkách. Lze najít mezi návrhy zákonů z padesátých let styčné body s legislativními pokusy zformulovanými ve třicátých letech? Otázka (nejen právní) kontinuity české památkové péče je vlastně otázkou kontinuity tehdejší společnosti s předválečným vývojem. Následující řádky nemají ambice odpovědět na tuto otázku vyčerpávajícím způsobem, ale spíše seznámit s legislativními pokusy předcházejícími přijetí zákona o kulturních památkách a zaměřit svoji pozornost na několik aspektů této kontinuity: na definování právního pojmu památka a na otázku zachování odborností a nezávislosti památkových institucí.

Dobový tisk interpretoval přijetí zákona o kulturních památkách jako splnění snu českých ochránců památek. Narážel tím na skutečnost, že část vzdělané veřejnosti zajímající se o památky pociťovala již dlouho absenci památkového zákona jako nedostatek. Již kolem roku 1900 panovalo přesvědčení, že existence právního předpisu na ochranu památek, stejně tak jako přírodních výtvorů, je znakem kulturní vyspělosti národa.¹⁴ V požadavku na státní regulaci zacházení s památkami nacházeli mnozí souznění památkářské ideje se socialismem, který pro ně představoval protiklad k egoistickému kapitalismu, ať už jeho prosazení spojovali s revolucí (William Morris v Anglii) či postupným uskutečňováním pokroku (George Dehio v Německu, Alois Riegl v Rakousku). Ve všech zemích museli podporovatelé pokrokové památkářské ideje zohledňovat odpor k omezování nedotknutelných vlastnických práv.

V českých zemích zaznělo volání po památkovém zákoně již v devadesátých letech 19. století v souvislosti s legislativní snahou Ústřední komise pro umělecké a historické památky,¹⁵ ustanovené v roce 1850 ve Vídni, upravit ochranu památek pro všechny země rakouské části habsburské monarchie (uherská část monarchie disponovala od roku 1881

1 | Zákon č. 22/1958 Sb., o kulturních památkách, Sbírka zákonů Republiky československé, částka 8 ze dne 3. 5. 1958.

2 | Národní archiv v Praze: fond Úřadu předsednictva vlády, fond Ministerstva školství a kultury, fond Státní památkové správy, a oddělení dokumentace Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky; fond Zdeňka Wirtha.

3 | Sporadickou zmínku o zamýšlené anketě, „*kteřá má přinést úrodné popudy a doplňky z širší veřejnosti*“, přináší Zdeněk Wirth až roku 1957. – Zdeněk Wirth, *Osnova zákona o kulturních památkách, museích a galeriích*, *Kultura X*, 1957, č. 7, s. 3.

4 | Například František Zuman v úvodu přednášky George Dehia zmiňuje potřebu památkového zákona a odkazuje na české snahy poslance Adámka roku 1892. – Jiří Gottfried Dehio, *Ochrana a zachování památek*, *Časopis společnosti přátel starožitností českých* XIV, 1906, s. 55.

5 | Tento název užívala komise od roku 1873.

6 | Souhrnně o tom například: Otto Placht – František Havelka, *Příručka školské a osvětové správy*, Praha 1934, s. 1614.

vlastním památkovým zákonem).¹⁶¹ Centralistickým snahám vídeňské administrativy odpovídaly před světovou válkou úvahy českých obhájců památek o přijetí zemského zákona.¹⁷¹ Především vznik samostatného československého státu vzbudil v otázce přijetí památkového zákona velká očekávání: Zdeněk Wirth, český historik umění, vysoký úředník Ministerstva školství a národní osvěty, a zároveň velký propagátor konzervativního přístupu Aloise Riegla, již v roce 1918 připravil a následující rok předložil návrh zákona o vyvlastnění movitých památek předhistorických, historických a uměleckých, který byl sice pochopitelným výkřikem doby vzedmutého nadšení při budování státu, ovšem radikální zásahy do soukromého vlastnictví (rozsáhlé znárodnění širokého spektra památek) jej činily politicky neprůchodným.¹⁸¹ Ani pozdější návrhy památkového zákona připravované od poloviny dvacátých let Wirthovým osvětovým odborem Ministerstva kultury a národní osvěty nedošly úspěchu. Sporadicky prezentovala absenci památkového zákona v rámci stranického hašteření jako handicap státu i část politické reprezentace.¹⁹¹

Nezbytnost památkového zákona spatřovali zastánci památek v praktických i v ideových důvodech. Kromě požadavku podložit činnost památkových úřadů právním předpisem zněla naléhavě potřeba definovat základní pojmy památkové péče, především samotný pojem památky, resp. památky chráněné státem. Přijetí zákona spojovali mnozí s vírou v kvalitnější zajištění ochrany památek.¹¹⁰¹ Absence památkového zákona byla naopak pocítována jako nedokonalost zejména při srovnání s těmi zeměmi, které již památkový předpis přijaly.

Teoretické názory představitelů prvorepublikové památkové péče zprostředkovává objemná Příručka osvětové správy vydaná v roce 1934, reprezentativní publikace Ministerstva školství a národní osvěty, ve které její autoři, zaměstnanci osvětového odboru ministerstva, představili oficiální pohled památkové péče na základní otázky, mimo jiné: co je památka, co je památková péče, co je úlohou památkových úřadů. Památkou dle této příručky byl „*buď movitý či nemovitý předmět (nebo také skupina či soubor takových předmětů), vytvořený lidskou rukou nebo přírodou, buď pomyslný výtvar lidského ducha, a pokud tyto předměty či výtvar mají význam dějinný, umělecký, vědecký nebo kulturní vůbec a pokud jejich zachování je ve veřejném zájmu. Ovšem lze pod pojem památka zahrnout i celé nějaké území, které má tyto charakteristické známky (lokalita, území chráněné).*“¹¹¹¹ S tímto rieglowským konceptem památky především jako dokumentu o vývoji lidského konání v úzkém vztahu s přírodou pracoval osvětový odbor Ministerstva školství a národní osvěty i při přípravách návrhů památkových zákonů. Vyznával široké vymezení pojmu památky: měly to být nejen výtvary lidské činností a přírodniny, čili věci hmotné nebo celé soubory věcí, ale i věci nehmotné, či celá území – lokality. Základní otázka zákonné definice památky jednoznačně měla být dle Wirthových spolupracovníků řešena uznáním existence památkových hodnot jako specifických kvalit v určitém předmětu či nehmotném výtvaru. Uznání dynamického modelu památkového fondu, který vycházel vstříc „živelnému“ poznávání památkových hodnot, považoval Wirth za pokrokový a lepší než tzv. classment, který při posuzování toho, co chránit, preferoval zápis věci do



Obr. 1 Nad dílem akademika Zd. Wirtha, *Zprávy památkové péče* 18, s. 3. Foto: Z. M. Zenger

7 | Karel Klučina, Zákon na ochranu památek umělecko-historických v Rakousku, *Časopis společnosti přátel starožitností českých* XVIII, 1910, s. 84 a násled.

8 | OD ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth, karton W-A-173, sv. 3.

9 | „Všude v kulturním světě mají dnes pro tuto ochranu zvláštní zákony, jedině u nás ne. (...) Musíme si zde velmi popřít, abychom tu nestáli v kulturní Evropě jako jediný již stát, který se nestará zákonnou cestou o své památky.“ Poslanec za Československou národní demokracii František Lukavský, Digitální knihovna, NS RČS 1925-1929, Poslanecká sněmovna – stenoprotokoly, 109. schůze, 29. listopadu 1927, <http://www.psp.cz/eknih/1925ns/ps/stenprot/109schuz/s109005.htm>, vyhledáno 10. 11. 2016.

10 | George Dehio v přednášce přeložené Františkem Zumanem. – Jiří Gottfried Dehio, Ochrana a zachování památek, *Časopis společnosti přátel starožitností českých* XIV, 1906, s. 58.

11 | Otto Placht – František Havelka (pozn. 6), s. 1613.

památkového seznamu.¹²¹ Druhý z uvedených způsobů (*classement*) kladl totiž dynamice poznávání památkových hodnot jisté administrativní překážky. Politická realita však prokázala neprůchodnost velkoryse vytyčené množiny chráněných děl nezávislé na státem uznaný seznam památek. Jeden z publikovaných návrhů zákona dokonce na základě předcházejících připomínek ústředních orgánů státní správy nejenže na definici památky zcela rezignoval,¹³¹ ale navíc právě systém zapsaných památek s jistým zmírněním (ve snaze otupit odpor vůči přílišnému zásahu státu do zacházení se soukromým majetkem) akceptoval, když se pokusil diferencovat mezi mírou povinností vlastníků památek zapsaných v „*rejstříku památek*“ a památek ostatních.¹⁴¹

Přes snahu osvětového odboru Ministerstva školství a osvěty nedošel žádný z návrhů památkového zákona za dobu první republiky k projednání do parlamentu. Důvody lze spatřovat jednak ve velkém odporu politické scény v čele s agrárníky (Republikánská strana zemědělského a malorolnického lidu), ve slabém postavení osvětového odboru v rámci Ministerstva školství a národní osvěty, a v neposlední řadě v nechuti Wirtha a jeho kolegů svolit v této záležitosti ke škodlivým kompromisům.¹⁵¹ Sám Wirth se na jednání rady Klubu Za starou Prahu světil s obavou, zda by přílišná vstřícnost vůči kompromisům neměla za následek zhoršení stávající situace v památkové péči.¹⁶¹

Dokumenty vážící se k přípravě památkového zákona (návrhy zákona, připomínky odborných institucí i správních úřadů) představují cenný zdroj umožňující nahlédnout pozici památkové péče v rámci státního systému a politického fungování státu. Stejným dokumentem je tzv. Palečkova osnova, návrh zákona, který v roce 1934 vydalo tiskem Ministerstvo školství a národní osvěty, snad v naději, že tím umožní širokou diskuzi.¹⁷¹ Další varianty návrhů následovaly až do vzniku tzv. druhé republiky. Za dílčí úspěch lze považovat vydání nařízení o archeologických památkách protektorátní vládou v roce 1941.¹⁸¹

V květnu 1945, v počátku poválečného budování republiky, se tak česká státní památková péče ocitla v situaci, která nápadně připomínala stav při vzniku československého státu v roce 1918: komplexní zákonná úprava přes předchozí pokusy neexistovala, přitom však výkon památkové péče zajišťovaly instituce (památkové úřady), které měly k dispozici dílčí předpisy použitelné k ochraně památek.

Zdá se, že tato situace zbavovala otázku přijetí památkového zákona naléhavosti. Mezi ústřední zájem poválečné reprezentace státu patřilo v oblasti hmotného kulturního dědictví převzetí a zajištění opuštěných či znárodněných objektů hradů a zámků (včetně mobiliáře), regulace vývozu movitých uměleckých a historicky cenných předmětů a dále řešení špatného stavebnětechnického stavu vysídlených a zanedbaných historických (převážně) pohraničních měst. Zatímco kompetence k řešení prvního problému získala po různých peripetiích specializovaná instituce, zřízená zákonem o kulturních komisích,¹⁹¹ otázka druhá, tedy regulace vývozu, zůstala dlouho legislativně neřešena, přestože už v červenci 1945 předložila muzejní sekce Sekretariátu Ministerstvu školství

12 | Pojmu „*classement*“ bylo už důvodové zprávě k návrhu zákona o památkách z roku 1936 (viz dále v textu) použito jako označení systému, který třídí památky dle důležitosti na zapsané a nezapsané (v památkových seznamech, knihách, katalozích, apod.). Matoucí je v tomto směru skutečnost, že zároveň je možné pod tímto pojmem rozumět i další třídění, které nemusí mít nutně právní relevanci. – Martin Rohde, *Theorien und Doktrinen der französischen Denkmalpflege im 19. Jahrhundert und die Rolle der „Société française d'archéologie“ und des „Bulletin monumental“ bei ihrer Entstehung* (dizertační práce), Freiburg 2016, <https://doc.rero.ch/record/261349/files/RohdeM.pdf>, vyhledáno: 14. 1. 2017.

13 | V úvodním § 1 návrh pouze konstatoval, že „*památky jsou pod zvláštní ochranou tohoto zákona*“. Ministerstvo školství a národní osvěty, *Osnova zákona o památkách*, Praha 1934.

14 | Ibidem, § 11 odst. 1 a 2.

15 | Legislativní peripetie návrhů památkového zákona v kontextu prvo-republikové památkové péče zásadním způsobem vylíčil Petr Štoncner. – Petr Štoncner, *Příspěvky k dějinám památkové péče v Československé republice v letech 1918–1938. Část 4. – Snahy o vydání památkového zákona, Zprávy památkové péče* 65, č. 3, s. 246–252.

16 | Zápis z jednání domácí komise rady Klubu Za starou Prahu cituje Kristina Uhlíková. – Kristina Uhlíková, *Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939)*, Praha 2010, s. 81.

17 | Ministerstvo školství a národní osvěty, *Osnova zákona o památkách*, Praha 1934.

18 | Vládní nařízení č. 274/1941 Sb. ze dne 12. června 1941, o archeologických památkách, *Sbírka zákonů a nařízení, ročník 1941, částka 91* ze dne 24. 7. 1941.

19 | Zákon č. 137/1946 Sb., o národních kulturních komisích pro správu státního kulturního majetku, *Sbírka zákonů republiky Československé, částka 56 z 18. 6. 1946*.

a národní osvěty návrh zákona na zajištění uměleckých a historických památek ve formě dodatku k prvorepublikovému nařízení Národního shromáždění z 29. 10. 1918.²⁰¹ Návrh podmiňoval vývoz a převod památek přírodních, historických i uměleckých předchozím souhlasem Ministerstva školství a národní osvěty.

Poslední ze zmíněných otázek, ochrana památkově cenných urbanistických celků, se dočkala legislativního řešení až v roce 1958 v zákoně o kulturních památkách, který zavedl novou kategorii chráněných statků: památkové rezervace.²²¹ Již dříve, v roce 1950, však vláda schválila koncepci kontinuální desetileté stavební údržby třiceti historických měst vybraných Ministerstvem školství, věd a umění, označených již tehdy jako „rezervace“.²²² Ještě dříve, nedlouho po válce, v červenci 1945, předložil požadavky na ochranu historického centra Prahy, s důrazem na urbanistické hodnoty a jejich využití pro současný život, architekt Vilém Lorenc jako člen památkové sekce Sekretariátu.²³¹

Po výše uvedených snahách kodifikovat pravidla pro určitou část kulturního dědictví se na konci padesátých let objevily snahy upravit ochranu části hmotného kulturního dědictví komplexně památkovým zákonem. V této souvislosti je vhodné připomenout, že památkový zákon obvykle naplňuje zejména tyto funkce: deklaruje závazek státu chránit památky z důvodu veřejného zájmu, definuje základní odborné pojmy památkové péče (především co lze považovat za státem chráněnou památku), formuje organizaci památkové péče, určuje pravomoci jednotlivých úřadů a institucí a stanovuje práva a povinnosti občanů včetně sankcí za jejich porušení. Poválečný vývoj v Československu však upřednostnil naplnění těchto funkcí v několika dílčích předpisech ad hoc. Například uznání péče o kulturní dědictví obsahovala tzv. Ústava 9. května, přijata toho dne roku 1948: „Kulturní statky jsou pod ochranou státu. Stát dbá o to, aby byly přístupny všem, a podporuje vědu i umění v zájmu rozvoje národní kultury, pokroku a obecného blahobytu.“ Deklaraci zájmu státu na ochraně kulturního dědictví v předpise nejvyšší právní síly je však třeba do značné míry chápat jako pouhou proklamaci, neboť práva a svobody občanů, které tato ústava zaručovala, stát v následujících letech běžně ignoroval.

Na samém počátku příprav památkového zákona stojí zprávy o přípravě a projednávání „referentského“ památkového zákona v roce 1949 z iniciativy Ministerstva školství, věd a umění, v jehož čele stál od května 1945 Zdeněk Nejedlý, politik, historik, muzikolog a významná osobnost Komunistické strany Československa.²⁴¹ Přátelský vztah Nejedlého umožnil Wirthovi rychlý návrat do státní správy: již v létě roku 1945 se stává Nejedlého poradcem, mezi roky 1947 a 1951 stojí v čele Národní kulturní komise.²⁵¹

Wirth v roce 1957 označuje za autory tohoto návrhu historika architektury Václava Mencla a právníka Karla Jankovce, v té době zaměstnance zmíněného ministerstva.²⁶¹ Text návrhu zákona nechalo ministerstvo několikrát během roku 1949 připomínkovat ostatními ústředními orgány, poprvé 12. dubna 1949. Následující rok však byly práce na něm zastaveny, dle Wirtha kvůli rozhodnutí o „nové správní formě ve státech.“²⁷¹

20 | Sekretariát pro evidenci a záchranu památek písemných, historických, uměleckých a přírodních zřídil společně 11. května 1945 Zemský národní výbor v Praze a Česká národní rada jako speciální útvar, který fungoval při Zemském národním výboru, a který soustředil aktivované památkáře, muzejníky, archiváře. – Dopis Sekretariátu Národnímu zemskému výboru, Národní archiv Praha, fond Státní památková správa, inv. č. 153, karton 50.

21 | Zákon č. 22/1958 Sb., (pozn. 1), § 4.

22 | Usnesení vlády z 99. schůze vlády ze dne 11. 7. 1950. Citováno v: Kutnohorský. *Vlastivědný sborník*, Kutná Hora 2001, s. 58.

23 | Dopis Zemskému národnímu výboru ze dne 20. 7. 1945, Národní archiv Praha, fond Státní památková správa, inv. č. 153, karton 50.

24 | Zdeněk Nejedlý stál v čele Ministerstva školství a národní osvěty od 5. 5. 1945 do 2. 7. 1946. Od 25. 2. 1948 do 28. 2. 1953 vedl ministerstvo školství, věd a umění.

25 | Kristina Uhlíková, Wirth, Zdeněk, in: *Biografický slovník památkové péče*, on-line: <http://previous.npu.cz/biograficky-slovník-pamatkaru-l/wirth-zdenek/>, publikováno: 24.10.2013, vyhledáno: 10. 11. 2016

26 | Zdeněk Wirth (pozn. 3), s. 3.

27 | Ibidem, s. 3.

Návrh zákona z 12. dubna 1949 označoval za památku „*hmotné i nehmotné projevy lidstva, jež bez ohledu na dobu svého vzniku mají historický význam jako doklady jeho hospodářské, společenské, umělecké nebo vědecké tvořivosti.*“¹²⁸ Společně s předchozími prvorepublikovými návrhy má poměrně málo, chybí odkaz na přírodní památky, či zmínka o jakékoli vazbě památkové péče na muzejnictví. Archivní památky výslovně z režimu zákona vyjímá. Již tento návrh také počítá se zrušením památkových úřadů a jejich modifikaci na ústav státní památkové péče s odbornou a poradní funkcí.

Zásadní je postoj předkladatelů návrhu zákona k vazbě státem chráněných památek na jejich zápis v soupisu památek. Nejprve zde vyjadřují přesvědčení, že „*účelu zákona (ochrany) lze dosáhnouti zejména též povinným soupisem (evidencí) kulturních památek a tímto způsobem vyřadit ze státní ochrany předměty, které jednak nemají kulturní hodnotu, jednak jejich ochrana není ve veřejném zájmu*“, na druhou stranu přiznávají, že „*provedení soupisu vyžádá si však poměrně dosti dlouhého času. (...) je proto účelno chrániti všechny památky hned, jakmile zákon nabude účinnosti, tedy bez ohledu na to, kdy budou do knihy památek zapsány.*“¹²⁹ Již první z návrhů památkových zákonů tedy nepodmiňuje právní ochranu památek jejich zápisem v seznamu, přičemž ovšem pokládá tento stav za dočasný, do doby vyhotovení příslušného soupisu. Budoucímu seznamu památek přiznává selektivní funkci odbornou („*nemají kulturní hodnotu*“), i politickou („*jejich ochrana není ve veřejném zájmu*“). Provedení soupisu měla usnadnit povinnost hlásit vlastnictví věci, která jeví znaky památky.

Dne 7. září 1949 rozeslalo Ministerstvo školství, věd a umění jinou verzi návrhu zákona, který předběžně projednalo se zástupci nejdůležitějších ministerstev. Strukturou odpovídá návrhu předchozímu, poprvé se v něm však objevuje ochrana městských celků, „*památkových rezervací.*“ Památkovou rezervací měla být „*oblast, jež je mimořádně bohata stavbami vysoké památkové hodnoty, takže i její ochrana jako celku je ve veřejném zájmu.*“¹³⁰ Návrh časově téměř o rok předjímá zmíněné vládní usnesení z 11. července 1950, kterým vláda rozhodla o zařazení vybraných památkových rezervací do programu desetileté stavební obnovy.¹³¹ Návrh zakotvení ochrany historických celků souvisel s nutností řešit neprodleně špatný stavebnětechnický stav historických měst způsobený předchozí neúdržbou a následnými rozsáhlými majetkovými přesuny (stát se stal vlastníkem většiny bytového fondu). Tento čerstvý impuls se setkal s tradicí české památkové péče, která památkovou hodnotu města jako celku hájila již před válkou.¹³² Nesporná je zásluha Václava Mencla, toho času zaměstnance ministerstva, jehož odborná připravenost a kontakty pomohly uvést myšlenku ochrany měst do praxe.¹³³

Z připomínek k tomuto návrhu vyniká poznámka politického odboru Úřadu předsednictva vlády ze dne 27. října 1949, která označuje předložený návrh za nedostatečný proto, že počítá se soukromým vlastnictvím památek. S odvoláním na požadavek Ústavy, že kulturní statky mají být přístupny všem a s odkazem na citát ministra informací a osvěty Václava Kopeckého: „*Vztáhneme ruku státu vůbec na všechny kulturně-historické památky*“ uvažuje nad nutností všechny státem chráněné památky

28 | Zákon o kulturních památkách z 12. dubna 1949, Národní archiv Praha, fond Úřad předsednictva vlády – běžná spisovna, sign. 724/1.2, karton 503.

29 | Důvodová zpráva k zákonu o kulturních památkách z 12. dubna 1949, Národní archiv Praha, fond Úřad předsednictva vlády – běžná spisovna, sign. 724/1.2, karton 503.

30 | Ibidem.

31 | Usnesení vlády (pozn. 22).

32 | Za první republiky dospěli k pochopení města jako uměleckého díla hodného ochrany shodně Zdeněk Wirth i Václav Wagner. Z počínů před první světovou válkou zmiňuje návrh Antonína Balšánka z roku 1904 chránit starou Prahu. – Antonín Balšánek, O potřebě zákona na zachování Staré Prahy, *Krásy našeho domova* IV, 1908, s. 15.

33 | Václav Mencl dle vlastních vzpomínek již v květnu 1949 domluvil s náměstkem ministerstva financí finanční zabezpečení ochrany památkových měst. – Václav Mencl, *Ako sme začínali*, in: Kapitoly z dejín pamiatkovej starostlivosti v Slovenskej socialistickej republike, *Pamiatky a príroda*, 1976, č. 2, s. 42.

vyvlastnit. Zároveň navrhuje, aby se návrh zákona projednával souběžně s návrhem muzejního zákona „*který by zaručoval vybudování sítě potřebných muzeí, v nichž by byly památky soustředěny*“. Snahu o totální kontrolu nad památkami dokládá i proklamovaná expanze do současné tvorby požadavkem „*chránit současné výtvořky společenského života, které z hlediska budoucnosti jsou, resp. budou kulturními památkami*“.¹³⁴

Po dalších připomínkách vypracovalo ministerstvo školství, věd a umění další návrh, datovaný 27. ledna 1950, který obdobně jako předchozí texty definuje hmotnou kulturní památku široce jako věci, soubory věcí a oblasti, „*které mají historický význam, zejména pro původ z doby pravěké, typičnost, vzácnost, stáří, uměleckou hodnotu, dokladovou hodnotu vývoje hospodářského a technického, sociálního a vědeckého, dokladovou hodnotu zájmu člověka o přírodu, pro jinou dokumentární hodnotu nebo pro vztah k významným osobám nebo kulturním hodnotám, výkonům a událostem*“.¹³⁵ Uvedená definice zcela naplňuje koncept památky jako historického dokumentu. Zdeněk Wirth o něco později kvitoval, že soubodá památková legislativa je postavena na zásadách „*stanovených ideovým přerodem thesí Al. Riegla*“.¹³⁶ Vazbu na předválečnou památkovou péči prozrazuje snaha rozšířit péči o památky i na nehmotnou část kulturního dědictví. Kromě hmotných památek tak návrh předpokládá i ochranu národní písně, pořekadla, lidových zvyků a obyčejů, a to tak, že se: „*věnuje péče jejich udržení, že se vhodně propagují, vědecky zaznamenávají a osvětlují tak, aby neupadly v zapomenutí*“.¹³⁷ Na druhou stranu je v tomto návrhu zákona „*anitirieglovsky*“ zdůrazňován význam památek pro národní kulturu.

Typickým dobovým znakem je snaha vyjít vstříc hledání zdroje legitimacy památkové péče inspirací v Sovětském svazu, důvodová zpráva zmiňuje nařízení Rady ministrů SSSR z 14. října 1948 o ochraně kulturních památek.¹³⁸

Po této první fázi aktivita Nejedlého ministerstva na přípravě zákona ustala. Práce na památkovém zákoně se znovu rozjely až v roce 1954, nově pod ministrem Václavem Kopeckým, na Ministerstvu kultury. Šéfovi odboru osvěty Zdislavu Buřivalovi podléhalo i oddělení památkové péče a ochrany přírody, vedené Vlastimilem Vintrem.¹³⁹ Zde se začaly rodit další návrhy památkového zákona, a to jako součást skupiny oborových zákonů: osnova zákona o státní ochraně přírody, o muzeích a galeriích a o státní ochraně kulturních památek, které byly rozeslány k připomínkování dopisem ze dne 8. října 1954.¹⁴⁰

Mezitím však státní památková péče prošla zásadními organizačními změnami: v roce 1951 zrušila vláda nařízením č. 112/1951 Státní památkový úřad a výkon pravomoci v památkové péči (znovu) přenesla na krajské národní výbory.¹⁴¹ Z památkového úřadu vznikl Státní památkový ústav měl nadále působit jako odborná instituce. Opatřením ministerstva školství a osvěty v roce 1953 vznikla jako reakce na nepřipravenost krajských národních výborů provizorní organizace s názvem Státní památková správa v čele s Miroslavem Burianem, podléhající ministerstvu, která v sobě sloučila Státní památkový ústav, Státní fotomě-

34 | Poznámka politického odboru Úřadu předsednictva vlády ze dne 27. října 1949. – Národní archiv Praha, fond Úřad předsednictva vlády – běžná spisovna, signatura 724/1.2, karton 503.

35 | Dopis Ministerstva školství, věd a umění ze dne 27. 1. 1950 obsahující osnovu zákona o kulturních památkách, Národní archiv Praha, fond Úřadu předsednictva vlády – běžná spisovna, signatura 1376, karton 1052.

36 | Zdeněk Wirth (pozn. 3), s. 3.

37 | § 30 odst. 1 Osnovy zákona o kulturních památkách z 27. 1. 1950. Dopis Ministerstva školství, věd a umění ze dne 27. 1. 1950 obsahující osnovu zákona o kulturních památkách, Národní archiv Praha, fond Úřadu předsednictva vlády – běžná spisovna, signatura 1376, karton 1052.

38 | Důvodová zpráva Osnovy zákona o kulturních památkách z 27. 1. 1950, Národní archiv Praha, fond Úřadu předsednictva vlády – běžná spisovna, signatura 1376, karton 1052.

39 | Vlastimil Vinter, historik umění, památkář, před příchodem do památkové péče působil v letech 1951–1953 jako ředitel Severočeského muzea v Liberci.

40 | Dopis Ministerstva kultury o rozeslání osnov uvedených zákonů. – Národní archiv Praha, fond Úřad předsednictva vlády – běžná spisovna, inv. č. 7639, signatura 41.041, karton 3241.

41 | Již 25. 2. 1949 přiznalo vládní nařízení krajským národním výborům výkon památkové péče – nařízení vlády č. 14/1949 Sb., o referátech krajských národních výborů pro školství, osvětu a tělesnou výchovu.

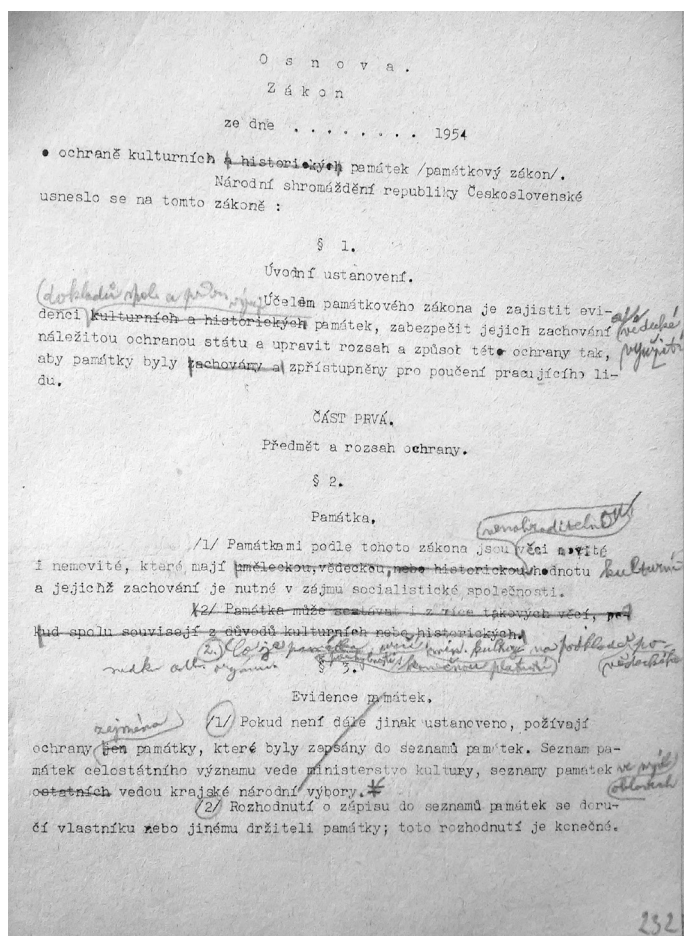
říčský ústav a ministerské pracovníky správy státního kulturního majetku. Protože však „zřízení nového orgánu s veřejnoprávní pravomocí mezi ústředním úřadem a krajskými národními výbory nebylo v souladu se strukturou státní správy,“ rozhodlo ministerstvo již roce 1953 řešit organizační podobu „vydáním zákona o kulturních památkách.“^{42]}

Dne 8. října 1954 předložilo Ministerstvo kultury k projednání již připomínkové verze těchto návrhů.^{43]} Koncept upravit dříve celistvý pojem památky v samostatných zákonech, tedy jako dílo lidských rukou na jedné straně a památky jako výtvar přírody na druhé straně se však objevil už v dřívějších návrzích, které dostala k projednávání vládní muzejní komise. Tvůrci návrhu pod vedením Vintera v úvodu zdůvodňují oddělení právní úpravy přírodních památek od kulturních tím, že vztah přírodních památek k národu není oproti památkám kulturním tak intenzivní, neboť, „sociologický moment u těchto věcí či výtvorů není významný a poněvadž tyto památky nejsou přímým dokladem kulturního života národů.“^{44]} Tato argumentace akcentovala národní aspekt památkové péče, jak vyplývá i z dalších použitých formulací (památky slouží „výchově národní hrdosti a vlastenectví“, apod.). Vyloučení přírodních památek ze zorného úhlu památkové péče dokládá postupující specializaci obou ochrannářských oborů.

42 | Vlastimil Vinter, Vývoj organizace státní památkové péče v Československu v letech 1945–1960, Zprávy památkové péče 25, č. 9, s. 203.

43 | Dopis Ministerstva kultury z 8. října 1954, Národní archiv Praha, Fond Úřad předsednictva vlády – běžná spisovna, inv. č. 7639, signatura 41.041, karton 3241.

44 | Osnova zákona o ochraně kulturních a historických památek, pravděpodobně první ze tří verzí, který byl následně 28. července 1954 zasláný v pozvánce na mimořádnou pracovní poradou pléna vládní muzejní komise. – OD ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth, karton W – XL, svazek 2.



Obr. 2 Osnova zákona o ochraně kulturních a historických památek z roku 1954, obsáhle okomentovaná Zdeňkem Wirthem. OD ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth, karton W–XL, svazek 2. Foto: autor

Návrh zákona překvapí i mírou proklamovaného obdivu k Sovětskému svazu: „*Dík sovětské armádě je území naší republiky ve středoevropské oblasti teritoriem památkově nejzachovalejším, je v pravém smyslu jedinou velkou kulturní rezervací.*“^[45] Ojediněle mezi všemi známými návrhy památkového zákona v této době se objevuje vázanost právní ochrany pouze těch památek, které jsou zapsané v seznamech: „*Pokud není dále jinak ustanoveno, požívají ochrany jen ty památky, které byly zapsány do seznamu památek.*“^[46] V dalších verzích tohoto návrhu se již výslovně uvádí a důvodová zpráva zdůrazňuje, že chráněny jsou památky i nezapsané.^[47]

Ani snaha ministerstva kultury pod Kopeckého vedením nedovedla návrh památkového zákona do zdárného vyústění. Legislativním procesem prošel ze tří zmiňovaných pouze zákon o státní ochraně přírody,^[48] v mírně pozměněné podobě rozlišující mezi chráněným přírodním tvorem a chráněnou přírodní památkou. Použité termíny, včetně například „*státní přírodní rezervace*“ prokazují do jisté míry značné terminologické sepjetí památkové péče a ochrany přírody. Pozoruhodná je při porovnání s památkovým zákonem výrazná akcentace vědeckého základu ochrany přírody.^[49]

Další vlna zvýšené aktivity na přípravě památkového zákona se odehrála na Ministerstvu školství a kultury, řízeném Františkem Kahudou, dosavadním ministrem školství, kterému přibyla v červnu roku 1956 oblast kultury, osvěty a s ní i památkové péče.^[50]

Trvalým problémem a zároveň úkolem pro nový památkový zákon zůstávala nutnost vyřešit organizační otázku státní památkové péče, vykonávanou od roku 1953 Státní památkovou správou.

Další novinkou se stal záměr ministerských úředníků upravit komplexně ochranu hmotného kulturního dědictví v jednom zákoně. Připravovaný návrh zákona o kulturních památkách, museích a galeriích měl vtáhnout systém muzeí a galerií do systému státní památkové péče, ovšem způsobem, který ve výsledku představoval pro představitele českého muzejnictví spíše hrozbu podřízení muzejnictví památkové péči. Toto nebezpečí se „muzejníci“ rozhodně snažili během příprav odvrátit. Návrh zákona projednáváný na ministerstvu již od října 1956 předpokládal vytvoření krajských správ státní památkové péče, které by rozhodovaly jak v otázkách spadajících tradičně do památkové péče samotné, tak i do otázek muzejnictví.^[51]

Toto spojení kompetencí památkové péče a muzejnictví (včetně galerií a potažmo ochrany přírody) zcela odmítl archeolog a akademik Jaroslav Böhm, který dopisem za prezidium Československé akademie věd, směřovaném Ministerstvu školství a kultury 8. února 1957 uvedl v několika bodech argumenty proti navrhovanému spojení.^[52] Za prvé, cíle památkové péče a muzejnictví jsou odlišné – zatímco památková péče má „*ochranářské poslání za hlavní úkol (...) ve skupině muzeí a galerií je poslání ochránářské toliko jen jednou částí jejich úkolů*“, za druhé, návrh budí obavy z administrativních komplikací („*vznikl by neobyčejně složitý,*

45 | Ibidem, důvodová zpráva.

46 | § 3 Osnovy zákona o ochraně kulturních a historických památek, Ibidem.

47 | „*Stát poskytuje ochranu všem kulturním památkám, i těm, co nejsou evidovány.*“ Důvodová zpráva k osnově zákona o státní ochraně kulturních památek, dopis Ministerstva kultury 8. října 1954, Národní archiv Praha, fond Úřad předsednictva vlády – běžná spisovna, inv. č. 7639, signatura 41.041, karton 3241.

48 | Zákon č. 40/1954 Sb., o státní ochraně přírody, Sběrka zákonů Republiky československé, částka 21 ze dne 24. 8. 1956.

49 | „*Ochrana přírody se opírá o vědecký průzkum přirozeného i člověkem ovlivněného dění v přírodě a provádí se v úzké spolupráci s vrcholnými vědeckými institucemi.*“ § 1 odst. 2 citovaného zákona o státní ochraně přírody.

50 | Jiří Knapík – Martin Franc a kolektiv, *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Praha 2011, s. 48.

51 | Osnova zákona o kulturních památkách, museích a galeriích, 39. schůze Kolegia Ministerstva školství a kultury, 5. října 1956, kolegie 36–42, Národní archiv Praha, fond Ministerstvo školství a kultury, karton 5.

52 | Dopis Československé akademie věd ze dne 8. února 1957, OD ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth, karton 15, svazek 1.

nepřehledný, těžkopádný organismus úřední, který by nemohl odpovědně zvládnout odborník jediného z oborů”), za třetí, obě disciplíny mají již vlastní specializaci („každá sama o sobě vyvolává velmi rozsáhlý soubor otázek a problémů uměleckohistorických a technických s vlastními, odlišnými potřebami vědními, organizačními a administrativními (...). I když připustíme, že jsou některé příbuznosti, po případě styčné body mezi materiálem podléhajícím památkové péči a mezi kulturně a umělecko-historickým materiálem uloženým a studovaným v muzeích a galeriích, přece jsou základní rozdíly mezi oběma skupinami, co do poslání pracovních metod, konzervace, vědeckého výzkumu a vědeckého využití toho nebo onoho materiálu”).^{153]}

Böhm bránil rozplynutí systému muzeí v systému státní památkové péče zdůrazňováním odlišností památkové péče a muzejnictví a dále upozorňoval na třetí plochy mezi památkovou péčí a muzejnictvím: „není možno vázat přemísťování památek výhradně na souhlas krajských správ státní památkové péče, poněvadž by tím byl bržděn celostátní zájem i v případech věcně odůvodněných. Takové ustanovení by často mohlo býti na překážku budování a doplňování muzejních a galerijních sbírek celostátního významu.“^{154]}

Z jiného důvodu se kriticky k této verzi zákona postavil i Vilém Lorenc, ředitel Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů, který měl z pověření Ústřední správy pro bytovou a občanskou výstavbu zpracovat připomínky k návrhu zákona. V dopise Wirthovi ze dne 26. 1. 1957, s nímž se na společný postup s připomínkováním návrhu zákona zřejmě dohodl, odmítá návrh zákona jako zpátečnický, neboť „celý zákon je nesen do značné míry ještě duchem překonané památkové teorie a praxe a je zaměřen k pasivní ochraně solitérních nejvýznamnějších unikátů“.^{155]}

Dne 19. března 1957 vyhotovilo Ministerstvo kultury a předalo k připomínkování variantu návrhu zákona, která se již velmi blíží jak strukturovou, tak obsahem finálnímu textu přijatého zákona č. 22/1958 Sb., o kulturních památkách.^{156]} Březnový návrh památkového zákona obsahuje již všechny instituty, na kterých spočíval schválený text zákona: kulturní památky, národní kulturní památky, památkové rezervace, ochranná pásma. Zcela vypuštěna byla úprava systému muzeí a galerií, kterým byla uznána autonomie, legislativně vyjádřená samostatným zákonem o museích a galeriích, přijatém v roce 1959.^{157]} Ostatní změny oproti návrhu byly způsobeny především tím, že vláda neuznala původní koncept soustředit výkon památkové péče v odborné organizaci nazvané Ústřední správa státní památkové péče, která by byla podřízena ministerstvu školství a kultury a ředitel jmenován vládou. Namísto toho s konečnou platností přičkla tuto činnost přímo ministerstvu a krajským národním výborům. Stalo se tak ve jménu decentralizace státní správy. Wirth měl k tomuto druhu decentralizace, odepírající památkové péči odbornou samostatnost, dlouhodobé výhrady, které vyjádřil z pozice zakládajícího člena akademie věd. Širší veřejnosti se jej pokusil diplomaticky vyjádřit i v již zmíněném článku v časopise Kultura, kde decentralizaci opatrně označuje za jednu z výhod aktuálně předloženého návrhu

53 | Dopis Československé akademie věd ze dne 8. února 1957, OD ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth, karton 15, svazek 1.

54 | Ibidem.

55 | Koncept připomínek k zákonu o kulturních památkách, museích a galeriích ze dne 26. 1. 1957, OD ÚDU AV ČR, Fond Zdeněk Wirth, karton 15, svazek 2.

56 | Osnova zákona o kulturních památkách ze dne 19. března 1959, OD ÚDU AV ČR, Fond Zdeněk Wirth, karton 15, svazek 2.

57 | Zákon č. 54/1959 Sb., o museích a galeriích, Sbírka zákonů Republiky československé, částka 22 ze dne 25. 7. 1959.

zákona, s dovětkem, že „tato poslední výhoda organizační mohla by však býti s výsledkem uskutečněna teprve po řádném praktickém vyškolení potřebného odborného personálu vědecky vzdělaného.“^[58] Zaznívá zde stará Wirthova idea „odborného úřadu“, kterou formuloval již před válkou v souvislosti s chystanými legislativními pokusy, když varoval před tím, aby památkovou problematiku převzaly od památkových úřadů obecné úřady veřejné správy. Dle Wirtha „utrpěla by vědecká stránka jejich služby a dříve nebo později bylo by nutno pro tuto část jejich působnosti zřizovati instituce zvláštní.“^[59]

Finální text zákona o kulturních památkách vypustil nakonec oproti poslední redakci proklamaci o spolupráci s dobrovolnými organizacemi sdružujícími vlastivědné pracovníky. (§ 1 odst. 2). Původní důvodová zpráva k návrhu zákona hlásala, že bude vytvořena Československá vlastivědná společnost se sítí poboček po celé republice. Památková péče měla být vnímána jako bezvýhradně státní záležitost. Ostatně o směřování k tomuto pojetí památkové péče vypovídá i připomínka Ministerstva zemědělství, která kritizovala použití slova „státní“ v názvu návrhu zákona projednávaného v roce 1954: „o státní památkové péči“. V přízvisku „státní“ spatřovalo ministerstvo nepřipustnou možnost, že by mohla existovat i jiná než státní památková péče.^[60]

58 | Zdeněk Wirth (pozn. 3), s. 3.

59 | Zákon o památkách, připomínkové řízení, dohoda s Ministerstvem vnitra s Ministerstvem unifikací, Praha 24. 2. 1936, Národní archiv Praha, fond Ministerstva školství, inv. č. 1740, karton 3127.

60 | Uvádí Marek Krejčí – Marek Krejčí, Zákon o kulturních památkách, Zprávy památkové péče LIX, 1999, č. 2, s. 71.

Ročník 1958

63

Sbírka zákonů Republiky československé

Částka 8.

Vydána dne 3. května 1958

Cena Kčs 1,—.

OBSAH:

22. Zákon o kulturních památkách.

22

Zákon

ze dne 17. dubna 1958

o kulturních památkách.

Národní shromáždění Republiky československé usneslo se na tomto zákoně:

Část první

§ 1

Úvodní ustanovení

(1) Účelem tohoto zákona je upravit ochranu kulturních památek (dále jen „památky“), jejich využití a péči o ně pro jejich kulturně politický význam tak, aby památky byly zachovány, řádně spravovány, účelně společensky využity a zpřístupněny lidu a staly se tak významnou součástí kulturního a hospodářského života socialistické společnosti.

(2) Památky jsou chráněny státem. Národní výbory plní své úkoly na úseku státní památkové péče nejen činností svých výkonných orgánů, nýbrž také zapojováním širokého aktivu občanů, kteří mohou na tomto úseku úspěšně působit, do stálých i jiných komisí, zřízených pro tento účel.

(3) Je občanskou povinností každého, aby ochráněné památky byl nápomocen.

Část druhá

Ochrana památek a péče o ně

Oddíl 1

Předmět ochrany památek

§ 2

Pojem památky

(1) Památkou je kulturní statek, který je dokladem historického vývoje společnosti, jejího umění, techniky, vědy a jiných oborů lidské práce a života, nebo jest jí dochované historické prostředí sídlištních celků a architektonických souborů, anebo věc, která má vztah k významným osobám a událostem dějin a kultury.

(2) Za památku se považuje také soubor kulturních statků a věcí, i když některé z nich nejsou památkami.

(3) V pochybnostech se považuje věc za památku až do rozhodnutí výkonného orgánu krajského národního výboru, který si před rozhodnutím vyžádá posudek Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody (§ 19).

§ 3

Národní kulturní památky

Památky, které tvoří nejvýznamnější součást kulturního bohatství národa, prohlásuje vláda na návrh ministra školství a kultury za národní kulturní památky. Národní kulturní památky požívají zvýšené ochrany podle dalších ustanovení tohoto zákona.

19

Obr. 3 První stránka zákona č. 22/1958 Sb., o kulturních památkách. Zdroj: <http://aplikace.mvcr.cz/sbirka-zakonu>



Obr. 4 Projev ministra školství a kultury dr. Františka Kahudy k projednání zákona o kulturních památkách v Národním shromáždění dne 17. dubna 1958. Zprávy památkové péče 18, s. 3. Foto: Z. M. Zenger

S konečnou platností tedy zákon přenesl navrhovanou pravomoc ústředního památkového odborného orgánu určit v pochybnosti, zda je věc památkou (rozuměj památkou chráněnou státem) na krajský národní výbor (§ 2 odst. 3), přičemž odbornost rozhodnutí měla být zajištěna předchozím posudkem památkového ústavu.

Legislativní návrhy zpracovávané v rozmezí bezmála deseti let na ministerstvech kultury (pod měnicími se názvy) prozrazují znalost a do značné míry inspiraci teorií předválečné české památkové péče. Na první pohled tato návaznost není příliš zřetelná, neboť její představitelé se od předchozí památkové péče důrazně distancovali, aniž by však zároveň chtěli negovat její dlouhou tradici: „*památková péče má u nás dlouhou tradici. Ale tato tradice vyrůstala ze společenských poměrů, s nimiž jsme se již rozešli.*“⁶¹ Kapitalistickou památkovou péči označili za pasivní a obrannou, zatímco pokrokové socialistické památkové péči přisoudili aktivní úlohu. Památková péče měla být chápána jako součást osvětové činnosti státu a součástí jeho kulturní politiky. V protikladu ke kapitalistické památkové péči měla být socialistická památková péče řízena vědecky a vykonávána systematicky, na základě marxisticko-leninského učení. Zároveň měla sloužit lidu, což v praxi předpokládalo maximálně možné zpřístupnění památek.

61 | Miroslav Burian, Současný stav a problematika památkové péče, Zprávy památkové péče XVII, 1957, č. 1, str. 1.

Velkými tématy legislativního procesu se stala decentralizace státní správy a absence souhrnného soupisu památek. Zdá se, že právě otázka decentralizace (a s tím spojený problém zařazení památkové péče v systému státní správy) podnítila po roce 1954 znovuoobnovení prací na návrhu památkového zákona. Centrálně nařízená decentralizace výkonu památkové péče z památkových úřadů na krajské národní výbory sledovala velkolepou a rovněž centrálně nařízenou decentralizaci československé státní správy probíhající kontinuálně již od konce čtyřicátých let.⁶² Její důsledky se významně projevily v institucionálním rozštěpení na odbornou a výkonnou část. Transformace památkového úřadu na památkový ústav znamenala další marginalizaci vlivu této instituce na dění ve společnosti, který započal již ustanovením Národních kulturních komisí, přivlastňující si správu nejvýznamnějších kulturních památek. Sledované návrhy památkových zákonů tento politický trend respektovaly a výsledná podoba zákona o kulturních památkách úlohu národních výborů s odbornou oporou Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody jednoznačně kodifikovala.

62 | Karel Kaplan, *Kronika komunistického Československa*, Praha 2008, s. 11.

Nejvýraznější projev kontinuity s prvorepublikovou památkovou péčí, za kterou tušíme aktivitu zkušenostmi poučeného Zdeňka Wirtha, je konstantní odmítání „classementu“ jako systému vedoucího k ochraně pouze v seznamu zapsaných památek. Legislativní návrhy ctily (až na zmíněnou výjimku) koncept dynamického památkového fondu a zápis památky do seznamu neměl být podmínkou k uznání její ochrany ze strany státu. Tento postoj upíral státu rozhodující slovo při určení, co je památkou. To mělo být otázkou odbornou. Jako náhradu za toto uskromnění je možné považovat zavedení zvláštní kategorie národních kulturních památek, jež prohlašovala vláda z objektů, které již byly součástí „kulturního bohatství národa.“

Skutečné rozhodování o tom, které památce (kterým druhům památek) bude stát věnovat pozornost (a finance), však probíhalo jinde než v zákoně. To je však již jiná otázka.

SUMMARY

THE PROCESS OF PREPARATION OF THE FIRST CZECH HERITAGE ACT

On 17 April 1958 the National Assembly approved the first Czech cultural heritage preservation act (act on cultural heritage). Its preparation took almost ten years (including a few short interruptions). The efforts of Czech cultural heritage preservationists to pilot a legal act that would adjust preservation of cultural heritage reach back to the beginning of the last century. After the independent Czechoslovak state had been established in 1918, the cultural heritage preservation act was prepared by the department of the Ministry of education and national enlightenment under the leadership of the Czech art historian Zdeněk Wirth. None of his proposals were accepted for voting in the Parliament. The approval of the preservation act in 1958 under completely different circumstances could be interpreted by the communist officials as evidence of the progressiveness of the contemporary political establishment and its superiority to egoistic capitalism.

The change of social conditions after the World War II, above all a great concentration of property to the hands of the state as well as their proclaimed will to preserve cultural heritage enabled heritage conservation workers to acquire desired legal tools to protect cultural heritage. An important finding is that the first drafts of the heritage conservation acts relied on a dynamic model of the monument fund, which refuted so called "classement" and which considered the cultural monuments including heritage values to be the sites preserved by the state no matter whether the monuments had been declared or listed onto the list of monuments. Another accomplishment was the fact that historical towns received legal protection through setting up heritage reserves, which started to appear at the time when the first proposal of heritage acts was submitted. Both the facts are in accordance with the ideas of Czech heritage workers before the World War II. It is interesting that on the one hand, the representatives of heritage conservation of the 50's dissociated themselves from the working methods of the pre-war heritage conservation; on the other hand, the heritage conservation legislation took some of the ideas over. Zdeněk Wirth was the person who provided the ideological continuity of heritage conservation. He was involved immensely from the first post-war days and especially in the first half of the 50's influenced substantially the way Czech heritage conservation worked. Not all the ideas of heritage workers were fulfilled. Therefore, it is difficult to assess the degree of continuity of the pre-war and post-war heritage conservation. We can observe a weakening position of the cultural heritage offices within the state administration. At the beginning of the 50's, they were transformed into cultural heritage institutes and the right of decision-making was formally taken over by national committees. The fact means a turn-away from Zdeněk Wirth's pre-war concept of "specialized offices" – he saw an ideal form in a close relation of expert knowledge and decision-making.

Introduction of the heritage law within the category of national cultural monuments meant a new element, which the First Republic heritage conservation had not known.

Zapomenutá dílna B. Škarda z Brna

Joanna Nowak, samostatný badatel

KLÍČOVÁ SLOVA

KEY WORDS

mozaika – vitráže – české sklo – malované sklo – Brno – secese – historismus

mosaic – stained glass – Czech glass – painted glass – Brno – Art Nouveau – historicism

A FORGOTTEN WORKSHOP OF "B. ŠKARDA" IN BRNO

The article focuses on the presentation of the legacy of a cut and painted glass factory called "B. Škarda" in Brno, on the personage of the founder and his followers. The topic has not been dealt with much in publications so far. The workshop was active from 1863 to the inter-war period; therefore, the situation of Czech glass development and production is briefly presented after a short introduction, and it is put into context with the social-political-cultural background of the turn of 19th and 20th centuries. Furthermore, the text gives an account of the products and technical output of the company, which underwent a transformation from a little family handicraft workshop to a company with great international reputation and a wide range of artistic products. The personage of the founder, Benedikt Škarda, who ran the factory himself until his death in 1912, was an integral part of the company history. Not only him, but also members of his family are introduced in the paper, primarily his sons Eugen and Metoděj. The last part of the summary describes shortly the activity and the history of the company "B. Škarda" after the founder's death. The information regarding the workshop and its owners, the chronology and typology of its products and further information were gained through research and analysis of written, drawn and photographic archival materials, unpublished sources as well as published expert texts, literature, restoration reports and conservation surveys. The company has been ascribed to over a hundred objects, but the number has been still rising. The artworks of high artistic value can be found in Bohemia, Moravia and abroad.



Obr. 1 Luhačovice, Augustiniánský dům, kaple sv. Tomáše, vitráž sv. Václav, 1908, detail. Reprofoto: Monika Zborníková-Vintrová

Sklo je vedle chmelového nápoje, Lentilek nebo automobilů Škoda jedním nejznámějších vývozních artiklů Česka ve světě. Výrobní technologie zdokonalovaná již od 12. století, zvyšování kvality materiálů a úroveň uměleckého vzdělání zhotovitelů přinesly stovky tisíc, ne-li miliony unikátních děl užitého umění. Nechybí publikace o skle a jeho výrobě v Česku, popisující četné sbírky českého stolního skla, bižuterie nebo skleněných dekorací nábytku. V nesrovnatelně menší míře v nich však nacházíme informace o stejně bohaté kolekci vitráží nebo skleněných mozaik, vyrobených regionálními dílnami v 19. a 20. století. Šířeji je představena práce nejznámějších evropských sklářských firem té doby, např. *Tiroler Glassmalerei* (od roku 1900 *Tiroler Glassmalerei und Mosaikanstalt*) z Innsbrucku nebo *Carl Geyling's Erbe* z Vídně. Přitom realizace sklářů působících na území Čech nebo Moravy prezentovaly stejně vysokou uměleckou úroveň a kvalitu provedení jako výrobky importované z Německa, Polska nebo Rakouska. Svědčí o tom mnohé písemné dokumenty nebo zmínky v tisku, které chválí a propagují české sklo, mnohokrát oceňované na mezinárodních veletrzích a výstavách skleněných výrobků v Evropě.^[1] Takovou formu uznání získala i dnes již zapomenutá firma *B. Škarda* z Brna, působící pod touto značkou od 80. let 19. století do roku 1912.

Ani dílna, ani její vlastník Benedikt Škarda se nedočkali samostatné publikace, přičemž v dostupné literatuře je připomínána lakonicky, mnozí se neověřeně či chybně informace, nebo bývá zcela opomenuta.^[2] Nemnoho pozornosti je také věnováno četným sklářským realizacím dílny, ačkoli zdobily historické budovy nebo nově vzniklé stavby počátku 20. století. Většina z nich dosud nebyla zinventarizována nebo katalogizována. O těch, které se nedochovaly, se lze dozvědět již pouze na základě zápisů z farních knih, paragonů, dopisů nebo náhodných zmínek v nejstarších publikacích věnovaných architektonickým památkám na území Moravy.^[3]

Takto vypadal stav zkoumání realizací a činnosti Škardů až donedávna. Situaci změnil zájem o tvorbu populárního slovenského architekta, etnografa a návrháře nábytku Dušana Jurkoviče (1868–1947). Při restaurování objektů, které navrhoval, prezentujících individuální styl inspirovaný secesí i lidovou tradicí, byla pozornost obrácena k barevným skleněným dekoracím, doplňujícím architekturu. Díky zkoumání mj. památkově chráněné Jurkovičovy vily^[4] (vybudované v letech 1905–1906) v Brně, se příjmení Škarda začalo opět objevovat ve specializovaných a populárně-vědeckých publikacích. Překvapuje však nezáměr nebo chybějící zdůraznění vazeb rodiny moravských sklářů s medailonkem Evžena Škardy (1905–1973), jednoho z významných brněnských architektů a zároveň Benediktova vnuka.^[5]

Obšírněji představila firmu, jejího zakladatele a především ikonologickou analýzu skleněných dekorací nalezených na území jižní Moravy do roku 2011 teprve má magisterská práce. Byla z části založena i na informacích získaných v roce 2010 při praxi v Moravské galerii v Brně.^[6] Protože se i nadále píše o firmě *B. Škarda* spíše výběrově, chtěla bych přiblížit její dosud identifikovanou tvorbu a předložit medailon zakladatele také českým čtenářům, i když v této studii není prostor zkoumat fenomén podniku detailněji.^[7]

1 | Alena Adlerová, *Sklářství v českých zemích ve 2. polovině 19. století*, in: Olga Drahotová, *Historie sklářské výroby v českých zemích. Od počátku do konce 19. století*, I. díl, Praha 2005, s. 323–325.

2 | Častou chybou je připisování autorství Bohumíru nebo Bohumilu Škardovi, nikoli Benediktovi. O mýlce svědčí zápisy v adresářích. V této době neexistoval jiný majitel dílny nebo obchodu se stejnými iniciálami.

3 | Např. Moritz Trapp, *Kirchliche Kunstdenkmale Brünns*, Brno 1888.

4 | V letech 2007–2010 prošel objekt rozsáhlou restaurací, při níž byla řešena otázka ozdobení fasády novou skleněnou dekorací, stylově jinou než originální. Nápad obnovit dobovou mozaiku, která zdobila budovu v letech 1906–1918, byl zamítnut, rozhodnutí bylo zdůvodněno nedostatečnými znalostmi a chybějící dokumentací nebo ikonografickým materiálem, který by umožnil zhotovit původní dekoraci. Kontroverzní výběr uměleckého díla Josefa Bolfa, kontrastujícího se secesní budovou, bez provedení dostatečného zkoumání, se stal předmětem sporu mezi historiky umění, památkáři a restaurátory.

Martina Straková, *Mozaika na vstupní fasádě Jurkovičovy vily*, <http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&type=1&id=8420> vyhledáno 2. 4. 2015; Martina Straková, http://brno.idnes.cz/mlady-tvurce-ponurych-del-bolf-ozdobi-starou-jurkovicovu-vilu-pvo-/brno-zpravy.aspx?c=A100402_1361842_brno-zpravy_bor, vyhledáno 2. 4. 2015; Dagmar Černoušková – Zoja Matulíková – Martina Straková – Robert Václavík – Petr Všecká, Vila Dušana Jurkoviče v Brně-Žabovřeskách ve světle komplexního průzkumu, in: *Průzkumy památek*, 1/2009, s. 73–106; Igor Fogaš – Joanna Nowak – Dana Rohanová, Ambice nad možnostmi aneb podivný příběh mozaiky ze Žabovřesk, in: *Fórum pro konzervátory – restaurátory*, 2011, s. 55–60. <http://www.konference-konzervatoru-restauratoru.cz/2011/abstrakty/>, vyhledáno 2. 5. 2016.

5 | Poprvé se informace poukazuje na rodinné vztahy Benedikta, Eugena a Evžena Škardových objevily na stránkách http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=15221, vyhledáno 10. 8. 2016.

6 | Joanna Nowak, *Szklane dekoracje w architekturze na przykładzie realizacji firmy „B. Škarda” z Brna (1870–1914)* (diplomová práce), Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2011. Práce byla věnována zakladateli firmy, její činnosti, analýze a katalogizaci části děl dílny. Kromě textové a ilustrační části vznikl také katalog; Moravská galerie v Brně, archiv, Igor Fogaš, *Poznámky k materiálu a technice mozaiky Jurkovičovy vily*, 2009, nepublikováno; Moravská galerie v Brně, archiv, Igor Fogaš, *Technologická specifikace pro výrobu mozaiky Jurkovičovy vily*, 2009, nepublikováno.

7 | Přehled skleněných dekorací pocházejících z produkce firmy se stále rozšiřuje. Neméně zajímavá je samotná problematika malovaných vitráží či skleněných mozaik. Popis, porovnání materiálu z celého území Rakouska-Uherska, stanovení názvosloví, jež přináší široký rejstřík forem, však vyžadují specializovanou publikaci, proto zde budou opomenuty.



Obr. 2 Brno, Jurkovičova vila, 1906. Reprofoto: František Žákavec, *Dílo Dušana Jurkoviče kus dějin československé architektury*, Praha 1929

NÁSTIN ROZVOJE SKLÁŘSKÝCH DÍLEN NA ÚZEMÍ ČESKÝCH ZEMÍ NA POZADÍ SPOLEČENSKO-POLITICKO-KULTURNÍCH UDÁLOSTÍ 19. STOLETÍ A POČÁTKU 20. STOLETÍ

Skló ze severozápadních Čech, s čím dál lepší pevností a strukturou, bylo již ve 14. století^[8] využíváno k vyplňování oken a zanedlouho k výrobě stolního skla. Rozvoj mozaikářství a vitrážnictví za vlády Karla IV. rozšířil možnosti jeho uplatnění, s důrazem nejen na funkčnost, ale také zdobnost materiálu.^[9]

I přes politické změny v následujících stoletích se čeští skláři nepřestávali zdokonalovat ve výrobě skla. Učili se řemeslu a směřovali výrobky v sousedních zemích, vypracovali první vzorníky a rozšiřovali škálu služeb.^[10] České sklo přitahovalo pozornost Evropy nejen technikou provedení, ale i zdobením. Nejčastěji bylo malováno emailem, vznikaly zajímavé formy a tvary, jeho povrch byl upravován rytím nebo zlacením (zvláště u bižuterie) nebo byla měněna jeho struktura z hladké a průhledné na křišťálovou. Unikátní vzory doplňovalo rozšířené barevné provedení materiálu a glazury. Taková jména jako hrabě Buquoy, Friedrich Egermann, Karl Pfohl nebo Dominik Biemann (Biemann) se stala synonymem záruky vysoké kvality skleněných předmětů.^[11]

V době industrializace se zájmu cizinců těšily výrobky pocházející z několika sklářských hutí na Šumavě. Všechny pobočky představovaly majetek podniku *Meyr's Neffe*, který se v roce 1850 spojil s vídeňskou firmou *J. & L. Lobmeyr*.^[12] Výrobky splňovaly požadavky estetické i požadavky na praktické využití skla, především díky spolupráci se zástupci jiných průmyslových odvětví, inženýry a projektanty. Příkladem takových činností byla např. účast Wilhelma Kralika st. (1806–1877), absolventa Technické univerzity ve Vídni, a poté jeho synů, na rozvoji šumavské sklárny *Meyr's Neffe*.^[13]

Prakticky od poloviny 19. století zásobovaly hutě z oblasti zemí bývalé Koruny české Rakousko-Uhersko až ze 70 % polotovary a představovaly 90 % císařských podniků sklářské výroby. Aby však Češi nezískali na tento materiál monopol, byly jim uloženy vysoké daně a platilo pro ně omezení přepravy výrobků.^[14] Pružný rozvoj českého průmyslu zpomalily také další politické události 2. poloviny 19. století – povstání a vojenské operace rakousko-uherského mocnářství v roce 1867, nové správní rozdělení nebo nařízení o zrušení řemeslnických cechů vyhlášené v roce 1859.^[15] To vedlo ke vzniku hospodářské krize v letech 1873–1879, jejímž důsledkem byla rostoucí sociální nespokojenost a složitá finanční situace podřízených zemí.^[16]

Aby došlo k minimalizování ztrát, byla v řemeslnictví v suverénních zemích soustředěna pozornost na masovou, komerční výrobu. I přes omezení se však Češi nepřestali účastnit světových uměleckých a architektonických výstav,^[17] např. ve Vídni, Paříži nebo Philadelphii.^[18] Řemeslníci se tam učili od jiných, inspirovali se novými trendy v umění nebo poznávali technologické inovace, umožňující experimentování s materiálem. Tak například vznikaly české výrobky z křišťálového skla, do nichž byly přidávány bubliny nebo ptačí pera, jež přitahovaly pozornost kupujících a udivovaly konkurenci.^[19]

8 | Sklo bylo vyráběno již v 12. století při klášterech a od 13. století nezávisle na církevní moci. Dagmar Hejlová, Kulturně-historický kontext, in: Olga Drahotová (pozn. 1), s. 75. Mojžíra Voborníková, *Z historie českého sklářství – 2. část*, <http://www.glassrevue.com/news.asp?nid=1586&cid=6.html>, vyhledáno 28. 8. 2016.

9 | První české vitráže jsou datovány rokem 1276. Byly to dvě okna ze vsi Dražice, bohužel nedochovaná. K nejstarším příkladům umění vitrážnictví a mozaikářství, které se dochovaly, patří dekorace v katedrále sv. Víta v Praze. František Arnošt, *České sklo, historie českého skla a současnost v oborovém podniku*, Praha 1985, s. 14; Dagmar Hejlová, Karel Jurek, Václav Pešina, *Vitrail a mozaika*, in: Olga Drahotová (pozn. 1), s. 106.

10 | Olga Drahotová, *Obchod se sklem*, in: Olga Drahotová (pozn. 1), s. 154–156.

11 | Hrabě Karel Bonaventura de Buquoy (1571–1621) objevil černý a červený hyalit, který byl přidáván do skla vyráběného v šumavských hutích. Friedrich Egermann (1777–1864), malíř skla, mj. zavedl barevný smalt a vytvořil tzv. achátové sklo. Karl Pfohl (1826–1894), vynikající rytec skla z Kamenického Šenova. Dominik Biemann (1800–1850), portrétista-rytec s mezinárodním renomé ze sklárny na Novém Světě.

12 | Šumavské hutě připravovaly polotovary, někdy hotové skleněné součásti pro vídeňskou firmu. Od 60. let 19. století zahájily obě firmy užší spolupráci a vystavovaly spolu výrobky na světových výstavách. *Historie sklářství v Lenoře*, <http://staralenora.euweb.cz/historiesklarstvi.htm>, vyhledáno 28. 8. 2016.

13 | Kralík zavedl v dílnách v Adolfově, Lenoře nebo Kaltenbachu nové technologie, které zlepšily především proces výroby, zvýšily pevnost materiálu a možnosti výroby barevného skla. Jitka Lněničková, *Technologie, věda, školství*, in: Olga Drahotová (pozn. 1), s. 269–270.

14 | Ludwig Lobmeyr, *Glasindustrie: ihre Geschichte, gegenwärtige Entwicklung und Statistik*, Stuttgart 1874, s. 270–271.

15 | Jitka Lněničková, *Sklářství v českých zemích ve 2. polovině 19. století*, in: Olga Drahotová (pozn. 1), s. 323–325; František Čapka, *Dějiny Moravy v datech*, Brno 2001, s. 148.

16 | Císař František Josef I. se angažoval v různých vojenských akcích v Evropě, přičemž zkoušel uplatňovat další, pro české obyvatele nevýhodné reformy. Jaroslav Dřímál – Václav Peša, *Dějiny města Brna*, 2. díl, Brno 1973, s. 26–27; František Čapka (pozn. 15), s. 152–153, 156; Jan Janák, *Dějiny Moravy díl 3/1, Hospodářský rozmach Moravy 1740–1918*, Brno 1999, s. 50–57, 60; František Šujan, *Dějepis Brna*, Brno 1928, s. 432.

17 | První světová výstava se uskutečnila ve Vídni roku 1873. Alena Adlerová (pozn. 1), s. 361.

18 | Ibidem.

19 | Jarmila Brožová, *Art Nouveau tendencies in glass of the 1870s and the 1880s*, in: *České secesní sklo*, Praha 1985, s. 49–60, zvl. 58.

Výrazem ústupu recese v mocnářství v 80. letech 19. století byly bohatší a složitější realizace v umění a architektuře, odpovídající nejnovější módě – historismu. Příkladem dobových slohových tendencí jsou budovy vzniklé v době modernizace Brna (roky 1871–1883). I přes znatelný střet dvou kultur, německé a české, se obyvatelé společnými silami účastnili přestavby hlavního města Moravy. Po vzoru Vídně byl kolem centra vystavěn „ring“ z ulic, podél kterých měly být soustředěny nejdůležitější budovy a instituce ve městě. Tak např. vznikly Besední dům (v letech 1871–1873), Německý dům (1871), Vysoké učení technické – dřívější průmyslová škola (1873), Mahenovo divadlo – část Národního divadla (1882) nebo Moravské průmyslové muzeum (1883). V nových budovách, estetických a funkčních, se setkávali politici, kulturní aktivisté i umělecká uskupení.¹²⁰ Vlastní národní identita a návrat k tradici byl vyjadřován také pomocí restaurování objektů, především sakrálních, které byly spojeny s dobou lesku a slávy Moravy.

Sklo mělo v té době čím dál častěji plnit dekorativní úlohu, nikoli prosvětlovat prostory. V řemesle a architektuře proto došlo k renesanci tradičních dekoračních technik. Řemeslníci se vraceli k vitrážnictví a dále k jeho levnější verzi – malování na sklo,¹²¹ mozaikářství, rytí či zlacení, které téměř zcela pokrývaly povrch materiálu a vytvářely tak trojrozměrný efekt. Při výběru ztvárnění byly často používány známé motivy z Bible, antiky nebo historických událostí, které doplňovaly zdobné detaily v orientální nebo naturalistické stylistice. Pomocí symbolů, metafor či alegorií v nich byl vyjadřován blahobyt a nadčasové hodnoty.

V historizujících dílech z oblasti vitrážnictví byla používána klasická kompoziční schémata. Díky čerpání vzorů ze středověkého umění nebo současnosti byla do centra obrazu umísťována symbolická žánrová scéna nebo postava (postavy), otočená en face nebo tříčtvrtěčným profilem k divákovi. Celek uzavíral stylizovaný rám nebo arkáda, přičemž volný prostor byl bohatě vyplněn ornamentem. K malování detailů byly často využívány vzorníky, avšak výběr barev, způsob vytváření kontur a umístění dekorace individualizovaly obrazy. Tak vznikaly úchvatné interiéry české architektury a efektní skleněné dekorace fasád, mimo jiné díky firmám *Tiroler Glasmalerei*, *Carl Geyling's Erben* a také malíři Janu Zachariáši Quastovi z Prahy¹²² nebo dílně *B. Škarda* z Brna.¹²³ Ačkoli ještě na začátku 19. století byly pracovní sklářů především malými podniky řízenými nevzdělanými řemeslníky, zájem o vitrážnictví na přelomu 19. a 20. století inicioval zvýšení jejich kvalifikace a rozšíření dílen.

Lokální tvorba byla prezentována na mnoha národopisných nebo hospodářsko-průmyslových výstavách propagujících regiony. Největší se uskutečnila v Praze v roce 1895 a byla věnována lidové kultuře slovanských zemí.¹²⁴ Moravané se inspirovali folklórem a otevřeli se svým sousedům, především z území dnešního Slovenska a Slovinska. Vyměňovali si s nimi zkušenosti nejen na profesním či obchodním poli, ale především v oblasti umění, zakládáním společných svazů a klubů, jakým byla např. Českoslovanská jednota.¹²⁵

20 | Jaroslav Dřímál – Václav Peša (pozn. 16), s. 27, 52–53.

21 | Malovat na sklo bylo nejen levnější, než vytvářet vitráže z úlomků barevného skla, ale umožňovalo to také různorodější aranžování kompozice. Někdy byly vyráběny tzv. pseudovitráže, u nichž byly imitovány také olovené spoje. Byly osazovány spolu s pláštěm z průhledného skleněného materiálu do bran a schodišť domů a vil z poč. 20. století na území Galicie. Jitka Lněničková (pozn. 15), s. 339; Jurij Smirnov, *Moda na pseudovitráže*, <http://www.dziennik.krakow.pl/pl/warto-wiedziec/kurier-galicyski/990139-moda-na-pseudovitraz.html>, 0. pag: 4, vyhledáno 28. 8. 2016; Krystyna Pawłowska – Joanna Budyn-Kamykowska, *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Kraków 2002.

22 | Quast (1814–1891) byl nejen známým malířem porcelánových výrobků, ale ve 3. čtvrtině 19. století také bezkonkurenčním autorem malovaných vitráží. Realizoval jak objednávky pro sakrální objekty (např. katedrálu sv. Víta v Praze), tak světské (měštanské domy, zámeček v Adolfově).

23 | Jitka Lněničková (pozn. 15), s. 339.

24 | V letech 1892–1894 se na Moravě uskutečnilo několik menších výstav, na příklad v Uherském Hradišti, Boskovicích, Vyškově, Přerově nebo Tišnově. Cílem bylo posílení patriotismu a podpora regionálních tvůrců. Lucie Baldíková, *Národopisná činnost v Brně v první polovině devadesátých let 19. století* (magisterská diplomová práce), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2008, http://is.muni.cz/th/105194/ff_m/?lang=en&id=120892, vyhledáno 13. 3. 2011, s. 8, 33.

25 | V roce 1900, v rámci ochrany českého umění a kultury na Moravě, vznikl v Brně *Klub přátel umění*, přejmenovaný na *Klub výtvarných umělců »Aleš«* – František Čapka (pozn. 15), s. 170; František Šujan (pozn. 16), s. 435–469.



Obr. 3 Reklama firmy v časopise *Slovenec* z roku 1896. Reprofoto: *Slovenec*. političen list za slovenski narod, 24. 6. 1896

S koncem 19. století se objevuje nový trend v evropském umění a architektuře – secese, zachvátil téměř zároveň hlavní evropská města a paralelně vznikaly jeho lokální podoby. Společnou vlastností stylových variant bylo ignorování funkčnosti, hra s linií, plochou skvrnou, asymetrie, světlá barevnost, vertikálnost, atektoničnost a především nový typ pojetí, používání nebo spojování různých hmot a technik a dále zavržení historizujících schémat. S oblibou byly prováděny experimenty se zdobením architektury, zvláště mozaikovou dekorací, zhotovenou z keramiky a také skla. Mozaikové kostky byly glazovány, malovány, zlaceny nebo zdobeny polodrahokamy, vznikaly z nich rytmické vzory nebo obrazy.^[26] Také pozdější užití umění a architektura v duchu modernismu se vyznačovaly fascinací skleněným materiálem a jeho funkcí, po vzoru darmstadtské *Matildenhöhe* Josepha M. Olbricha.^[27]

Na území Rakouska-Uherska se prosadily dva způsoby interpretace secese. První určovali umělci a architekti z Vídně, druhý, zastoupený v suverénních zemích mocnářství, se vyznačoval regionálními řešeními a rejstříkem forem, které často čerpaly z lidové tradice. Zvláště na Moravě lze zaznamenat inspiraci dřevěnou venkovskou zástavbou a ruční výrobou, v nichž byly spatřovány prostředky vyjadřující kulturní odlišnost. Na jejich základě proběhly pokusy o vytvoření národního stylu, které měly vliv na volbu motivů a dekoračních technik také v užitém umění.^[28]

Kromě populárních obrazů z venkovského života, hrdinů lidových básní, legend nebo vyprávění, byly zobrazovány také metafory, alegorie, stylizované lidské nebo groteskní postavy, mytologická stvoření, která byla ztvárňována v teatrálních pózách. Často se nacházela na abstraktním pozadí, které rozbíjel bohatý rostlinný nebo geometrický ornament inspirovaný uměním orientu, malířstvím Prerafaelitů, přírodou či kulturou Orientu. Světlá barevnost, lineárnost a nepravidelnost kontur, asymetrie a atektonické tvary vytvářely nereálné, dynamické kompozice prosycené emocemi.^[29]

Secesní dekorace, zvláště vitráže a mozaiky z různých druhů skla byly využity také k výzdobě sakrální architektury na Moravě, např. v brněnských kostelech ve čtvrtích Husovice, Komárov nebo na ul. Křenová.^[30] Většinu z nich navrhovali známí malíři a grafici spolupracující s architektem a se sklářskou dílnou. Největší uznání v Česku získali především Jaroslav Horjec, Josef Rosipal, Rudolf Stockar a Zdeňka Braunerová, kteří také sami dekorovali sklo objednané u brněnské sklářské firmy *B. Škarda*.^[31]



Obr. 4 Reklama firmy *B. Škarda* v kalendáři z roku 1898. Reprofoto: Moravan, *Kalendář obyčejný 1899*, Brno 1898

BENEDIKT ŠKARDA A DĚJINY DÍLNY DO ROKU 1912

Benedikt, syn Terezie (rozené Spačalové) a Petra Škardových, se narodil 27. 3. 1840 v Holasicích u Rajhradu, vsi vzdálené 16 km od Brna.^[32] Otec byl šafářem rajhradského kláštera benediktinů,^[33] zatímco jeho žena se starala o domácnost a výchovu dětí Benedikta, Leopolda,^[34] Šimona a Anežky.^[35]

Smrt rodičů, otce v roce 1958, matky o dva roky později, a pravděpodobně malá pracovní perspektiva^[36] způsobila, že Benedikt opustil Rajhradsko. Na fakturách zasláných Uměleckoprůmyslovému muzeu v Brně, tehdy Moravskému průmyslovému muzeu, se nacházejí viněty s informací, že Škarda byl zástupcem a pokračovatelem tradice sklářské výroby z dřívě uváděné c. a k. soukromé továrny na ploché křišťálové sklo *Meyr's Neffe*.^[37] Jedna z největších hutí 19. století měla sedm poboček v oblasti Šumavy^[38] a v jedné z nich musel Benedikt pravděpodobně získat své vzdělání. Dovednosti, mj. v oblasti zlatnictví, které využíval při své pozdější práci při dekorování skla, nabyt v k. k. *Goldleistenfabrik Nittel und Pfabel*.^[39]

V hlavním městě Moravy se natrvalo usadil teprve v roce založení firmy, tj. roku 1863.^[40] Následujícího léta se v Tišnově oženil s Julií (Julianou) Růžičkovou, dcerou tišnovského městského úředníka.^[41] V letech 1866–1884 se mu narodilo jedenáct dětí, z nichž se pouze čtyři dožily dospělosti.^[42] Eugen spolupracoval mnoho let s otcem a poté převzal dílnu. Existují ještě informace o Metoději Škardovi, který také pracoval v rodinné firmě jako účetní a poté prokurista. Jeho podpis najdeme na dokumentech spojených s účetnictvím dílny a jeho národné v brněnských adresářích.

Na fakturách a v dopisech zasláných objednavatelům se kromě vinět s informacemi o firmě objevují také razítka naznačující členství prvního vlastníka brněnské dílny v Moravském živnostenském spolku (Mährische Gewerbeverein) a také v Císařském živnostenském spolku (Kaiserliche Gewerbeverein) – sdružení řemeslníků a podnikatelů, působících od 60. let 19. století. Pravděpodobně na začátku 70. let 19. století se Benedikt angažoval také v politice, účastnil se setkání prvního Českého politického spolku v Brně.^[43]

Firmu nazvanou svým jménem *B. Škarda* situoval ihned po založení do místa bydliště v Pekařské ulici 25,^[44] tedy na jednu z hlavních dlouhých obchodních tříd, která vedla z náměstí Schlossplatz (dnes Mendlovo náměstí) až ke katedrále sv. Petra a Pavla, nacházející se v centru města. První reklama dílny se objevuje již v roce 1865, v době, kdy na území Moravy existovalo pouze třináct podniků na výrobu skla.^[45]

Rozvoj firmy lze rozdělit do čtyř časových etap. První z nich představují rané realizace z let 1871–1883. Tehdy činnosti dominovaly práce na běžném zasklívání oken a dveří v nově postavených veřejných budovách v centru Brna. Druhá etapa představuje zakázky období let 1885–1894, kdy se objevují první obrazy na skle, určené do sakrálních objektů. Je to také doba budování pozice firmy, především díky spolupráci se zná-

32 | Pavel Zatloukal, *Brněnská architektura 1815–1915*, Brno 2006, s. 78; Informace dle rodinného náhrobku. <https://billiongraves.com/grave/Benedikt-%C5%A0karda/9827488>, vyhledáno 28. 8. 2016.

33 | Karl Uhl, *Dějiny farnosti rajhradské*, Rajhrad 1934, s. 47.

34 | Benedikt byl svědkem na svatbě bratra Leopolda v Brně, v roce 1858. Moravský zemský archiv (dále MZA Brno), fond: Matriky Brno-město, sign. E 67, inv. č. 17180, Farnost. Oddání 1843–1867, nbl.

35 | https://www.myheritage.cz/person-1000152_154360941_154360941/benedikt-%C5%A1karda, vyhledáno 10. 8. 2016.

36 | Majetek, pokud byl, bylo nutné rozdělit mezi 13 sourozenců z obou manželství Petra Škardy. <http://encyklopedie.brna.cz/home=-mmb/?acc=osobnosti>, vyhledáno 10. 8. 2016.

37 | MZA, fond: Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně, 1830–1873–1949, sign. G 412, inv. č. 187, Zpráva o stavbě budovy Moravského průmyslového muzea v Brně (Elisabethstrasse 14), sign. G 412, inv. č. 185, Protokoly s podmínkami o provedení stavebních prací včetně korespondence o stavbě muzea 1878–1883, Glasarbeiten, kt. 126, s. 416.

38 | Pobočky *Adolf* (v Adolfově), *Eleonorenein* (v Lenoře), *Franzenstahl* (ve Františkově), *Kaltenbach* (v Nové Huti), *Ernstbrunn* (v Arnoštově), dále *Louisina* a *Idathal* (obě v okolí Písku). V Lenoře je o něco později, v letech 1869–1871, zaměstnán uváděný Jan Zachariáš Quast, autor návrhů dekorací z barevného skla v českých zemích. *Jan Zachariáš Quast* (1814–1891), <http://staralenora.euweb.cz/quast.htm>, vyhledáno 10. 8. 2016.

39 | První škola v českých zemích, ve které probíhala výuka zlatnictví, byla založena roku 1856. Jitka Lněničková, Sklášťství období historismu (2. polovina 19. století), in: Olga Drahotová (pozn. 1), s. 344; Ferdinand Nittel „*herrschaftlicher Güter-Inspector*“ byl majitelem továrny a umělcem vytvářejícím vzory na skle. „*Niederlage der k. k. Goldleistenfabrik von Nittel & Pfabel*“ MZA Brno, fond: Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně (pozn. 37), sign. G 412, inv. č. 185, Protokoly s podmínkami o provedení stavebních prací včetně korespondence o stavbě muzea 1878–1883, Glasarbeiten, kt. 126, s. 416; *Adressen-Buch der Handlungs-Gremien und Fabriken der kaiserl. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien dann mehrerer Provinzialstädte: für das Jahr 1840*, s. 84.

40 | Jeho přijmení se nevyskytuje v adresáři z roku 1862; *Handels-, Gewerbe- und allgemeine Adressbuch nebst den Häuser-Verzeichnisse der Landeshauptstadt, Brünn 1862*.

41 | Julie Růžičková, podle nápisu na náhrobku a brněnských matrik narozena 5. 5. 1842; MZA, fond: Matriky – Brno-město, sign. E 67, inv. č. 16963, Farnost. Rejstřík narozených 1784–1850; Narozena 5. 5. 1841 v Tišnově podle PhDr. Miroslavy Menšíkové, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_literatury&load=16642, vyhledáno 28. 8. 2016.

42 | Prvorozený syn Vilém, narozen v červnu 1866, žil necelých 6 měsíců. 17. 11. 1867 se narodil Eugen. Potom následovali: Jaroslav (1870–1870), Benedikt (1872–1878), Růžena (1873–19??), Hugo (1875–1878), Julie zvaná Ula v (1877–19??), Jan (1879–1879), Božena (1880–1951) a Marie, zvaná Mařenka (1884–1901); <http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=osobnosti>, vyhledáno 10. 8. 2016; https://www.myheritage.cz/person-1000152_14360941_154360941/benedikt-%C5%A1karda, vyhledáno 10. 8. 2016.

43 | MZA Brno, fond: Policejní ředitelství v Brně (1760) 1804–1958 (1966), sign. B 26/66, inv. č. 2770, Český politický spolek 1872–1911, kt. 2451B; Jan Čurda, *Český politický spolek v Brně 1872–1911* (magisterská diplomová práce), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2006, http://is.muni.cz/th/64917/ff_m/Diplomova_prace.pdf, vyhledáno 12. 9. 2011, s. 5, 36.

44 | *Brüner Handels- und Gewerbe- Adressbuch für das Jahr 1874*, s. 13; MZA Brno, fond: Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně (pozn. 37), stavbyvedoucího prof. arch. Johanna G. Schöna pro kuratorium muzea, kt. 127, s. 463r. Podle jiného zdroje ještě v roce 1864 nějakou dobu bydlel na ul. Velká Pekařská 4, ale krátce nato se přestěhoval na Pekařskou 25; http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=19286, vyhledáno 10. 8. 2016.

45 | *Adressbuch aller Länder der Erde der Kaufleute, Fabrikanten und Gewerbsleute von Böhmen, Mähren, ostr. Schlesien und Krakau. Zugleich Handelsgeographie, Produkten und Fabrikanten-Bezugsangabe*, Nürnberg 1865, s. 231.

mými architekty v Brně. Léta 1894–1912 představují změnu vlastníka podniku a dobu nejvýznamnějších a nejpočetnějších zakázek, také zahraničních, soustředěných zvláště na skleněné mozaiky. Poslední fáze je spojena se situací dílny po smrti zakladatele v roce 1912.

V 80. letech 19. století tato „největší továrna na běžné české sklo“⁴⁶ nabízela především výplně z bílého nebo žlutého plochého skla – lesklé nebo matné. Ve firmě B. Škarda byly vyráběny také hladké pláty odolného silného materiálu, který mohl být proužkovaný nebo nýtovaný, používaný např. k zastřešování nádraží, továren, skladů, tepláren nebo obchodních pasáží. Kromě toho bylo možné v dílně objednat silné, surové, lité sklo, ideální na podlahy, do výloh nebo oken obchodů. V nabídce se nacházela také zrcadla ve zlatých rámech nebo bez nich, ve velikostech na žádost a zboží z barevného skla, dostupné ve všech barevných odstínech. Prvky byly zhotovovány z katedrálního, antického, kaméliového, mušelinového skla – tzv. „*Mousselin tafeln*“, matného „*jak pěna*“, podle vlastních nebo navržených vzorů.⁴⁷ Již na počátku existence dílna jasně stanovila zásady např. o přepravě nebo případných reklamách.⁴⁸

Událostí, která ovlivnila vývoj firmy v 70. a 80. letech 19. století, byla prezentace vlastní tvorby na světové výstavě ve Vídni v roce 1873. Ačkoliv dílna doposud nabízela běžné sklářské práce (bílým, leptaným nebo broušeným sklem), čestná medaile přivezená z hlavního města monarchie způsobila, že se prosadila na lokálním trhu.⁴⁹ Krátce nato jí byla nabídnuta spolupráce se známými českými, německými a rakouskými architekty, např. Theophilem Hansenem, Augustem Prokopem nebo Johannem G. Schöнем,⁵⁰ kteří řídili přestavbu města Brna. Jejich reprezentativní stavby vzniklé mezi lety 1871–1883 vyplňovaly jednu z hlavních částí brněnského „*Ringu*“. Besední dům (v současnosti filharmonie), Pražákův palác (v současnosti část Moravské galerie v Brně), škola *Rudolfinum* a také Moravské průmyslové muzeum (v současnosti Uměleckoprůmyslové muzeum) se rozkládaly podél magistrály vedoucí od Denisových sadů až k evangelickému kostelu Komenského. Firma B. Škarda v tomto komplexu realizovala svou první významnou zakázku, která byla odhalena při současném výzkumu. Nejdříve byla v letech 1871–1875 provedena výměna okenních výplní v Besedním domě⁵¹ na Elisabethplatz 8 (Eliščino/Alžbětino náměstí, v současnosti Komenského náměstí) a mezi lety 1881–1883 v Průmyslovém muzeu na Elisabethstrasse 14 (Eliščina třída, v současnosti Husova 14). Zároveň dílna prováděla sklářské práce ve škole *Rudolfinum* na protilehlé straně ulice.

Kromě běžného zasklení oken Škarda rozhodl darovat muzeu jednu specifickou ornamentální kobercovou vitráž („*Teppichmuster*“). Dekorační zhotovená z barevného katedrálního skla byla ozdobena groteskním motivem technikou en grisaille, podle návrhu profesora brněnského gymnázia Antona Krause. Historizující vitráž podtrhovala funkci budovy, poukazovala na návrat k tradici v architektuře a umění a zároveň povyšovala úroveň uměleckého řemesla.⁵²

Novou kapitolou v historii firmy byla změna sídla a rozšíření nabídky o velkoformátové, barevné, malované umělecké sklo. Byla to mimo jiné reakce na rostoucí trend restaurování kostelů v císařství a jejich oboha-

46 | MZA Brno, fond: Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně (pozn. 37), sign. G 412, inv. č. 185, Protokoly s podmínkami o provedení stavebních prací včetně korespondence o stavbě muzea 1878–1883, Glasarbeiten, kt. 126, s. 416.

47 | Ibidem.

48 | Ibidem.

49 | Archiv města Brna (dále AMB), fond: Akciová společnost Besedního domu, Brno 1802–1900, sign. K 15, inv. č. 13/82, Doklady k přestavbě Besedního domu v letech 1905–1906, B. Škarda, Umělecký ústav pro malbu a leptání skla, Brno, Práce sklenářské, kt. 2, s. 4.

50 | Johann Georg von Schön (1838–1914) byl nejdříve zástupcem ředitele (1875–1879) a později ředitelem Moravského průmyslového spolku v Brně (1880–1882). Tamtéž navrhl mimo jiné sídlo Průmyslového muzea, jehož prvním ředitelem byl v letech 1882–1892 August Prokop.

51 | AMB, fond: Akciová společnost Besedního domu, Brno 1802–1900, sign. K 15, inv. č. 13/55, Stavební doklady Besedního domu z let 1871–1875. Práce sklenářské, kt. 2.

52 | *Das Mährische Gewerbe-Museum in Brünn, Festschrift zur Eröffnung des neuen Gebäude*, 17. 2. 1883, s. 57.

cování o rozměrově velké vitráže. Firma také nabízela prvky z pískovného, leštěného nebo broušeného skla, dále skleněný materiál, osvětlovací, žáruvzdorné, či dokonce laboratorní sklo nebo zhotovení žaluzií. Benedikt proto kolem roku 1885 přestěhoval podnik z Pekařské ulice na nedalekou Kopečnou 39 (Berggasse)⁵³ a přizpůsobil ji novým potřebám zákazníků. Mottem inzerátů firmy, v níž tehdy pracovalo asi 25 uměleckých řemeslníků,⁵⁴ bylo „Schnellste Bedienung. – Beste Arbeit. – Solide Preise.“⁵⁵

Modernizace firmy a dobré reference od předních zadavatelů přinesly sérii malovaných realizací, vitrážových oken do sakrálních objektů. Tuto další fázi rozvoje dílny (léta 1885–1894) zahájila zakázka pro kostel sv. Mikuláše ve Fryštáku. Dílna tehdy vyrobila čtyři smíšené vitráže s obrazovou partií malovanou barevným emaillem. Na sklech byly vyobrazeny postavy svatých podle kompozičních a dekoračních řešení historismu, v harmonii s architekturou kostela.

Dílna prokázala, že dokáže zhotovit složitější velkoformátové práce, a již v roce 1886 získala firma první cenu za svou činnost – stříbrnou medaili Mährische Gewerbeverein.⁵⁶ Skláři však potřebovali zdokonalovat své dovednosti. O rok později zhotovili spolu s vídeňskou firmou Carl Geyling's Erben ornamentální vitráže pro kapli sv. Kříže a Blahoslavené Panny



Obr. 6 Fryšták, kostel sv. Mikuláše, vitráž Nejsvětější Trojice, 1885. Foto: Pavel Našel



Obr. 5 Fryšták, kostel sv. Mikuláše, vitráž se sv. Josefem a Valentinem, 1885. Foto: Pavel Našel

53 | MZA Brno, fond: Policejní ředitelství v Brně (1760) 1804–1958 (1966), sign. B 26, inv. č. 191, Soupisy obyvatel dle domů 1881–1923, ulice Kopečná, s. 532; Adressbuch von Stadt Brünn aus dem Jahr 1885, s. 224.

54 | Podle údajů z adresáře tam pracoval také další Škarda – Johann, pravděpodobně člen rodiny.

55 | Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1885, inzerát CIII.

56 | AMB, fond: Fara Husovice, sign. S 13, inv. č. 61, Konečné zúčtování stavby, kt. 4, s. 96.

Marie v rezidenci olomouckých biskupů v Brně. Na realizaci dohlížel architekt August Prokop, umění dílny ocenil i biskup Bauer, když ji v roce 1889 pověřil restaurováním katedrály svatého Petra a Pavla v Brně.¹⁵⁷ Firma se také účastnila další etapy regotizace katedrály v letech 1904–1908.¹⁵⁸ Na konci 80. let 19. století realizoval podnik především objednávky na malované historizující vitráže, např. pro baziliku Nanebevzetí Panny Marie na Svatém Hostýně nebo pro kostel Povýšení sv. Kříže v Rajhradě. Firma za své nové práce a také restaurování vitráží¹⁵⁹ získávala další vyznamenání,¹⁶⁰ která jí pomáhala v budování prestiže.

Stálý sortiment ze škardovského „Kunstatelier“ a „Glasmanufaktur“¹⁶¹ byl kolem roku 1890 doplněn především o ryté sklo. Další službou v dílně byla příprava olova k osazení dekorativního skla do oken nebo dveří. Ve firmě bylo možné objednat kombinované zasklení z bílého a malovaného nebo barevného materiálu, určeného pro schodiště a světlíky. Dílna zaručovala, že návrhy budou prováděny podle elegantních, nejmodernějších vzorů, se stínováním nejlepší kvality technikou *en grisaille* a výběrem neoriginálnějších tónů barev.¹⁶² Majitel a řemeslník propagovali své výrobky v tisku, v adresářích a také na výstavách českého užitého umění a průmyslu, např. v Boskovicích (1892) nebo Přerově (1893). Účastnili se také hospodářských či národopisných výstav, např. v Hradci Králové (1894) nebo největší z nich v roce 1895 v Praze. Odtud si firma přivezla nejvyšší ocenění¹⁶³ a navázala kontakt se zmiňovaným architektem Dušanem Jurkovičem, s nímž realizovala několik pozdějších uměleckých projektů. Škarda, čerpající z věhlasu získaného ve slovanských zemích, propagoval svoje výrobky ve 2. polovině 90. let 19. století také v zahraničí, v dnešním Slovinsku, v lublaňském deníku *Slovenec*.¹⁶⁴ V dekorativně rámovaném inzerátu dílna prezentovala, že její výrobky mají umělecký charakter a že se specializuje na broušení, leptání a malování skla, zvláště kostelních oken. Kromě toho informovala o (sedmi!) získaných oceněních a zdarma nabízela zaslání katalogů a ceníků výrobků.¹⁶⁵

Novou etapu činnosti v roce 1894 zahájilo rozhodnutí o předání firmy Benediktovi synovi Eugenovi,¹⁶⁶ který se specializoval na malování skla. Spolupracoval s otcem již od roku 1892.¹⁶⁷ O dva roky později se k nim připojil výše zmiňovaný příbuzný (syn?) Metoděj, který spravoval finance. Od té doby se jeho podpis mnohokrát nacházel pod razítkem firmy, na paragonech a fakturách zaslaných zadavateli.¹⁶⁸ Benedikt Škarda se však ještě patnáct let aktivně účastnil vytváření nejvýznamnějších projektů. Podle Olgy Drahotové mohla dílna B. Škarda zaměstnávat v letech 1895–1912 až sedmdesát osob: malířů, kreslířů a sklářů.¹⁶⁹ Aby podnik pojal své zaměstnance, zaujímal v roce 1902 svým rozsahem, kromě hlavního sídla na Kopečné, také nemovitosti v ulici Školní 7, 9 a 11 (Schulgasse, dnes Leitnerova). O dva roky později byla dílna dodatečně rozšířena o budovu na ulici Kopečná 41 a 43. Vlastníkem všech nemovitostí byl Eugen Škarda.

Nejpopulárnějšími objednávkami z oblasti malířství na skle byly stále podobizny svatých patronů (busty nebo celé postavy), Panny Marie nebo Ježíše, zasazené do kartuší a zdobené ornamenty. Oblíbené byly také symboly z křesťanské ikonografie nebo biblické výjevy, které obtáčely

57 | Kromě restaurování vitráží dodával B. Škarda katedrální sklo se speciálním povrchem. Brněnská dílna zde také zhotovila ornamentálně a figurálně zdobené malované vitráže v oknech sakristie a kaple Panny Marie. – Jan Tenora, Katedrální kostel sv. Petra a Pavla, Brno 1931, s. 94–102, 106; August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, 4. sv., Wien 1904, s. 1425; W(?) Burkart, *Die Brünner Domkirche. Conferration des neuen Hochaltars (am 21. Mai 1891)*, Brünn 1891, s. 7–8; NPÚ, ú.o.p. v Brně, Archiv restaurátorských zpráv, Petrov; Diecézní archiv Biskupství brněnského (dále DABB), fond: Kapitula sv. Petra a Pavla v Brně (1243) 1407–1943, sign. E 81/III c, inv. č. 414, kt. 415, 1889–1890 Stavební účty při restauračních pracích na presbytáři v kostele na Petrově; Ibidem, inv. č. 415, kt. 145, 1893–1910 Přestavba domu na Petrově (protokoly, stavební komise, korespondence, smlouvy, účty, plány, fotografie).

58 | V roce 1904 byla zhotovena z dvoubarevného katedrálního skla okna v obou věžích, v kruchtě věže na severní straně presbyteria a byly zaskleny dveře. Všechny práce spolu s výměnou malovaného skla v kapli Panny Marie za běžné zasklení provedl Benedikt Škarda z Brna. NPÚ, ú.o.p. v Brně, Archiv restaurátorských zpráv, Petrov; DABB, fond: Kapitula sv. Petra a Pavla v Brně (1243) 1407–1943, sign. E 81/III c, inv. č. 417, kt. 147, Stavební úpravy domu na Petrově (komise, jednání s různými firmami, korespondence atd.), s. 190.

59 | Podnik zhotovil nové a zrestauroval staré vitráže podle Davida Perty (Pecky), v gotické kapli sv. Františka z Assisi na zámku v Lomnici u Tišnova. Zničená okna byla doplněna nebo přemalována barevným emaillem, přičemž zvláštní pozornost byla věnována detailům malovaným technikou *en grisaille*. Kromě toho jde o jednu z nemnoha realizací, kterou dílna signovala. Aleš Flidr, Hradní kaple v Lomnici, in: Michal Konečný (red.), *Lomnice – příroda, historie, osobností, památky*, Tišnov 2006, s. 226.

60 | Mährische Gewerbeverein udělil firmě v roce 1889 další medaile: zlatou a velkou stříbrnou, která byla cenou pro nejlepší mistry řemesla; AMB, fond: Fara Husovice, sign. S 13, inv. č. 61, Konečné zúčtování stavby, kt. 4, s. 96.

61 | *Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1890*, inzerát XXII.

62 | Ibidem.

63 | Ze všech uvedených výstav firma přivezla zlaté medaile. AMB, fond: Fara Husovice, sign. S 13, inv. č. 61, Konečné zúčtování stavby, kt. 4, s. 96; Václav Novotný, *Katalog výstavy průmyslové, hospodářské a národopisné, spojené s uměleckou, odbyvané v Přerově v době od 12. do 28. 8. 1893*, Olomouc 1893, s. 87; *Národopisná výstava československá v Praze 1895*, red. Karel Klusáček, Praha 1895, s. XLI; Josef Kafka, *Národopisná výstava československá v Praze 1895*, Praha 1895, s. 126, 443, 465.

64 | *Slovenec* – Politický list za slovenský národ z 24. 6. 1896, ročník XXIV, z. 143, s. 6; *Slovenec* – Politický list za slovenský národ z 5. 5. 1898, ročník XXIV, z. 101, s. 4.

65 | Pravděpodobně i tam se firmě podařilo realizovat zakázky, ačkoliv je v současné době ještě nemáme zmapovány.

66 | MZA Brno, fond: Krajský soud civilní v Brně, Firemní agenda 1863–1949 (1963). Rejstřík firem č. IV, sign. C 11/Jd.VII 54, inv. č. 6668, Benedikt Škarda, Malba, leptání a broušení skla, Brno, 1894–1910, kt. 792, s. 6–8.

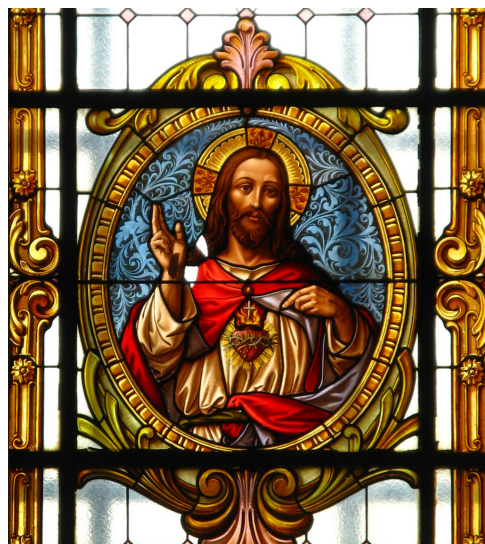
67 | *Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1892*, s. 183.

68 | MZA Brno, fond: Krajský soud civilní v Brně, Firemní agenda 1863–1949 (1963). Rejstřík firem č. IV, sign. C 11/Jd.VII 54, inv. č. 6668, Benedikt Škarda, Malba, leptání a broušení skla, Brno, 1894–1910, kt. 792, s. 9; *Adressbuch von Stadt Brünn aus dem Jahr 1896*, s. 170.

69 | Jitka Lněničková (pozn. 15), s. 339.

bordury, někdy obohacené zatavenými plátky zlata. K netypickým realizacím patřilo malované, vitrážové okno s motivem vycházejícího slunce, které si v dílně v letech 1897–1898 objednala Matice svatohostýnská. Vitráž byla umístěna nad presbyteriem baziliky Nanebevzetí na Svatém Hostýně, přičemž doplňovala prosvětlený byzantinizující interiér.

Benedikt Škarda prezentoval své výrobky a propagoval firmu také na výstavách architektů a inženýrů – nejdříve v roce 1898 v Praze a v roce 1900 v Kutné Hoře.¹⁷⁰ Odtud přivezl čestné diplomy s nejvyšším uznáním pro své práce a zlaté medaile.¹⁷¹ Ve stejné době, tj. v 90. letech 19. století, získával také vyznamenání, shrnující třicet let jeho činnosti v profesi, mimo jiné medaile za zásluhy pro rozvoj užitého umění a průmyslu. Obdržel též cenu od vídeňského ministerstva obchodu a medaili císaře Františka Josefa.¹⁷² Po roce 1900 se sklář senior angažoval v *Klubu přátel umění* (nově založeném Dušanem Jurkovičem), který byl zanedlouho přejmenován na *Klub přátel výtvarných umění*.¹⁷³ To přineslo



Obr. 8 Královopolské Vážany, kostel sv. Filipa a Jakuba, vitráž Nejsvětější srdce Ježíšovo, 1905. Foto: autorka



Obr. 7 Hostýn, Křížová cesta, pravá část třídlínné kompozice XIII. zastavení dle návrhu Jože Úprky, 1905. Foto: Vladislava Říhová



Obr. 9 Královopolské Vážany, kostel sv. Filipa a Jakuba, mozaika sv. Filip a Jakub, 1905. Foto: autorka

70 | AMB, fond: Akciová společnost Besední dům v Brně, sign. K 15, inv. č. 13/82, Doklady k přestavbě Besedního domu v letech 1905–1906, B. Škarda, Umělecký ústav pro malbu a leptání skla, Brno, Práce sklenářské, kt. 2, s. 4.

71 | AMB, fond: Fara Husovice, sign. S 13, inv. č. 61, Konečné zúčtování stavby, kt. 4, s. 96.

72 | Informace o získání celkem osmi vyznamenání pro dílnu umístoval do četných reklam, adresářů nebo na faktury zasílané zákazníkům. Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1900, s. 353.

73 | Hana Karkanová – Kateřina Svobodová, Skupina výtvarných umělců v Brně, in: *Bulletin Moravské Galerie*, č. 49, 1993, s. 57–72, 190–194; Idem, KVV Aleš, *Bulletin Moravské Galerie*, č. 56, 2000, s. 230–243; Idem, KVV Aleš, díl II, *Bulletin Moravské Galerie*, č. 57, 2001, s. 203–209; Oldřich Toman, Členská základna Klubu přátel umění v Brně, in: *Brno v minulosti a dnes. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě Brna*, 2. díl, Brno 1960, s. 229.



Obr. 10 Hostýn, Křížová cesta, detail hlavy Panny Marie z centrálního výjevu XIII. zastavení dle návrhu Jože Úprky, 1905. Foto: Vladislava Říhová

další spolupráci s umělci a architekty a také Benediktovi a Eugenovi zajistilo účast na nejdůležitějších projektech hlavního města Moravy, např. při přestavbě Besedního domu nebo brněnské katedrály.^[74]

Mezitím část pracovníků připravovala malované vitráže pro Umělecko-průmyslové muzeum v Praze a mnoho moravských kostelů,^[75] např. pro konventní kostel v klášteře Porta Coeli v Předklášteří u Tišnova. Ačkoli se ztvárnění nadále držela historizující konvence, objevily se už určité odchylky od zaběhlých schémat, jež jsou výrazem nastupující secese. Zvýšila se expresivita gest postav, rozšířila paleta barev, objevilo se tonální rozložení namísto jistých, silných barevných skvrn. Kromě toho, aby došlo k rozptýlení tmy v kostelech, vyráběli skláři vitrážové rozety s kaleidoskopickým rozložením částí malovaného a vypalovaného skla, které pronikajícím světlem vneslo do interiéru staveb dynamiku.^[76]



Obr. 11 Skalice (Uherská Skalice), Spolkový dům, návrh Dušana Jurkoviče, 1904. Reprofoto: Dana Bořutová, Architekt Dušan Samuel Jurkovič, Bratislava 2009

74 | Státní okresní archiv Brno-venkov se sídlem v Rajhradě (dále SOKA Rajhrad), fond: Archiv fary v Předklášteří 1770–1949 (1973), sign. E 40, inv. č. 1, Farní kronika 1797–1928, Rok 1905: Oprava chrámu Páně, nestr.

75 | Podobné zakázky byly v letech 1900–1905 provedeny pro mnoho kostelů: např. Zvěstování Panny Marie v Obyčtově, sv. Jiljí v Hartvíkovicích, Všechn Svatých v Bělé nad Svitavou nebo sv. Bartoloměje ve Frýdlantu nad Ostravicí, Nanebevzetí Panny Marie v Křižanovicích u Brna nebo sv. Kunhuty v Novém Městě na Moravě. Mezitím byla dodána dokončená vitráž, připomínající 100. výročí založení Cecilské hudební jednoty při děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Ústí nad Orlicí.

76 | Zdejší farář v kronice zdůrazňoval, jak firma byla široce známa a jakou poctou pro farnost byla její účast při vytváření interiéru nové budovy. SOKA Rajhrad, fond: Archiv fary Předklášteří, Farní kronika 1797–1928 (pozn. 76), rok 1901, posvěcen nový klášterní chrám, nestr.



Obr. 12 Skalice (Uherská Skalice), Spolkový dům, mozaika sv. Štěpán žehná slovenskému lidu dle návrhu Mikoláše Aleše, 1904. Reprofoto: Miroslav Míčko – Emanuel Svoboda, Mikoláš Aleš. Nástěnné malby, Praha 1955

Začátek 20. století je však především dobou mozaik vzniklých ve spolupráci Škardových s architektem Dušanem Jurkovičem. Téměř paralelně byly v roce 1904 vytvořeny skleněná dekorace fasády Kulturního domu ve Skalici na Slovensku a triptychy s mozaikami do kaplí Křížové cesty na Hostýně.¹⁷⁷ V dalším roce vznikl (kromě malovaných vitráží presbyteria) mozaikový obraz sv. Filipa a Jakuba pro průčelí farního kostela v Královopolských Vážanech. Krátce nato, v roce 1906, Jurkovič opětovně pověřil brněnského skláře provedením skleněné malované mozaiky. Tentokrát pro vlastní rodinnou vilu v Brně, podle návrhu secesního malíře Adolfa Kašpara. Tato nejpopulárnější Škardova dekorace měla akcentovat slovanské, netypické frontální průčelí secesní budovy. Vila představovala příklad hledání národního stylu a experimentů s moderním stavebním materiálem, charakteristickým pro tohoto architekta. Fascinace folklórem se projevila v ručním vyřezávání a malování okenic, vybavení interiéru nebo brány a také v tématu mozaiky. Dekorace představující pověst o Bačovi a drakovi od Boženy Němcové rámovala okno na vrcholku, na druhém poschodí. Precizně poskládané fragmenty opalizujícího skla ve spojení s živou barevností odlišovaly Jurkovičův dům od sousední zástavby a přinesly jeho autorům světové uznání.¹⁷⁸ Realizace kolidovala s udělením diplomu dílně v Londýně, na Císařsko-královské rakouské výstavě (Imperial-Royal Austrian Exhibition).¹⁷⁹ Další secesní mozaiková kompozice, tentokrát uvnitř Mohyly míru, pomníku věnovaného obětem bitvy u Slavkova v roce 1805, byla zhotovena mezi lety 1910–1912.¹⁸⁰

V roce 1907 pronikl duch evropského a slovanského *Art Nouveau* také do malovaných vitráží dílny B. Škarda, navržených společně se známými umělci. V dílně byly vyrobeny dekorace do presbyteria farního kostela Povýšení sv. Kříže v Prostějově podle návrhu významné české malířky Zdeňky Vorlové-Vlčkové.¹⁸¹ Secesní malovaná okna, která ozdobila kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, postaveného v letech 1907–1910 v brněnské čtvrti Husovice, vznikla s účastí umělce a architekta, prof. Ferdinanda Herčíka.

Podle návrhů malíře, specializujícího se na výzdobu sakrálních objektů, Františka Urbana, byly zhotoveny secesní malované vitráže pro kapli Augustiniánského domu v Luhačovicích (rok 1908). Expresivní postavy svatých byly namalovány rozhodnými tahy, s velkým důrazem na detail a zdobnost, pomocí široce tónované, živé barevnosti. Dynamiku podtrhovaly asymetrické kompozice odbíhající od architektonického rámce a nahromadění prvků odvolávajících se na slovanskou tradici, např. stylizovaný rostlinný ornament. Unikátní jsou vinoucí se nápisy na stuhách s prosbami o přímluvu svatých a také Škardovy signatury.¹⁸²

Téhož roku se Benedikt Škarda rozhodl uskutečnit ještě jednu společnou realizaci s Dušanem Jurkovičem. Dohlížel na výzdobu vlastního domu v ul. Wiesergasse 10 (dnes Dvořákova), v centru Brna, který navrhl tento slovenský architekt.¹⁸³ Vertikální členění fasády městského domu určovala velká okna a tenké dvojité pásy mozaikové bordury probíhající mezi nimi, přes tři středová podlaží. Dekorace byla vyrobena z malých zlacených mozaikových kostek, kombinovaných s kosočtverečnými prvky ze zeleného skla a drobnými a bílými kosočtverci z mléčného skla.



Obr. 13 Luhačovice, Augustiniánský dům, kaple sv. Tomáše, vitráž sv. Ludmila, 1908. Reprofoto: Monika Zborníková-Vintrová

77 | Aleš Filip (pozn. 30), s. 103; Miroslav Mičko, *Mikoláš Aleš, nástěnné malby*, Praha 1955, s. 161; Emanuel Svoboda, *Mikoláš Aleš na Moravě a Slovensku*, Brno 1929, s. 104–106.

78 | Věhlas dílně přinesla především publikace v renomovaném časopisu *Der Architekt*. *Der Architekt*, č. XLIII, 1907, s. 40; Jan Merkaut, *Jurkovičův dům, Moravská Orlice*, roč. XLIV, č. 193, 26. 8. 1906, s. 1.

79 | AMB, fond: Fara Husovice, sign. S 13, inv. č. 61, Konečné zúčtování stavby, kt. 4, s. 96.

80 | Aleš Filip (pozn. 30), s. 186.

81 | Aleš Filip – Roman Musil, *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*, Brno – Praha 2000, s. 289.

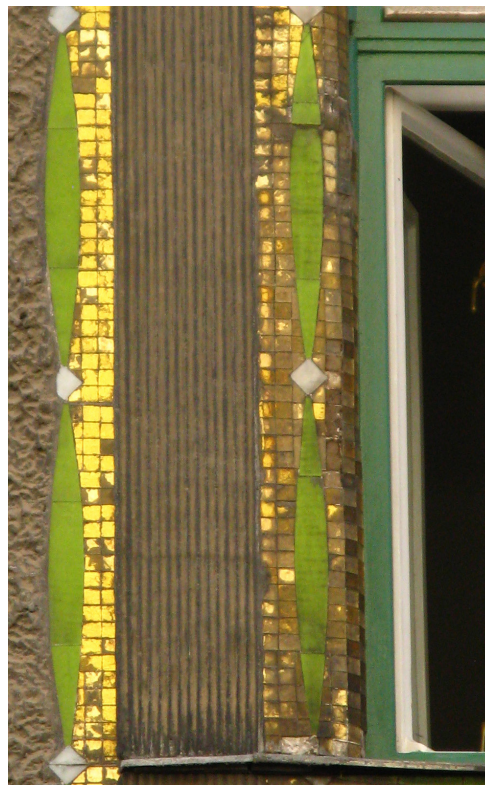
82 | NPÚ, ú.o.p. v Kroměříži, archiv, Martin Čihálík, *Stavebně-historický průzkum Augustiniánského domu v Luhačovicích*, Brno 2006, s. 7, 9–10.

83 | Jan Sedlák, *Slavné brněnské vily*, 2006, s. 30; idem, *Brno secesní. Deset kapitol o architektuře a umění kolem roku 1900*, Brno 2004, s. 86; Dušan Riedl – Bohumil Samek, *Moderní architektura v Brně 1900–1965. Průvodce*, Brno 1967, s. 33.

Provedení připomíná spíše příklady vídeňského *Jugendstil*, než slovenské secese. Pouze nedochovaný, silně stylizovaný bohatý květinový ornament z barevného skleněného materiálu, vyplňující čtvercové boky balkonových rámců byl připomínkou folkloristické inspirace Jurkovičovy tvorby.

Vitráže uvnitř domu zdobily okna na schodišti a dveře do pokojů v několika podlažích. Vzory představovaly kompozice ve stylu evropské secese, skládající se s rostlinných věnců se stuhami, jež rámovaly obrazy zachycující krajinu, nebo geometrické ornamentální vzory, opakované v pokojích, osazené na pozadí z transparentního skla.⁸⁴ Takto dům plnil nejen bytovou funkci, ale představoval další reklamu Škardovy dílny. Paradoxně ani Benedikt, ani jeho synové dům nikdy nezačali obývat.⁸⁵ Jedním z důvodů byla pravděpodobně smrt Benediktovy ženy Julie⁸⁶ v roce 1908, o tři roky později již dům patřil jinému vlastníkovi.⁸⁷

Poslední identifikovaná monumentální kompozice dílny vznikla v letech 1910–1913 v Brně. Dílna, tehdy již *E. Škardy*, vyrobila skleněné dekorace oken pro kostel Neposkvrněného Početí Panny Marie v Křenové ulici. Fasáda tohoto secesně neobarokního chrámu byla ve druhém podlaží zdobena barevným mozaikovým oknem, uzavřeným trojlístým obloukem. Dekorace představující scénu s populární regionální patronkou, sv. Alžbětou Uherskou (Durynskou) rozdávající almužnu, se stala dominantou na pozadí žlutého hladkého povrchu průčelí, v přízemí prolome-



Obr. 15 Brno, Škardův dům, fragment mozaikové dekorace, 1908–1909. Foto: Joanna Nowak



Obr. 14 Brno, Škardův dům, 1908–1909. Foto: Joanna Nowak

84 | Pavel Zatloukal (pozn. 32), s. 188; idem, *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002, s. 477; František Žákavec, *Dílo Dušana Jurkoviče. Kus dějin československé architektury*, Praha 1929, s. 93; Dana Bořutová, *Architekt Dušan Samuel Jurkovič*, Bratislava 2009, s. 119–121; idem, *Dušan Jurkovič. Architekt a jeho dům*, Brno 2010, s. 29.

85 | V letech 1899–1910 bydlela rodina podle *Kartotéky domovského práva v Brně*, ve Starém Lískovci 65; http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=19286, vyhledáno 12. 8. 2016.

86 | Julie Škardová umírá 22. 11. 1908. MZA Brno, fond: Matriky Brno-město, sign. E 67, inv. č. 17232, Farnost, Rejstřík zemělských 1904–1915, nestr.

87 | *Adressbuch von Stadt Brünn aus dem Jahr 1911*, s. 759.

ného hlavním vchodem s kamenným portálem a centrálně umístěným vitrážovým oknem s žehnajícím Králem Ježíšem, nacházejícím se nad mozaikou. Secesní interiér obohacený nástěnnými malbami, sochami a obrazy doplnila malovaná okna podle návrhu malíře Jaroslava Malého, muže Benediktovy dcery Julie Škardové.⁸⁸

Po otcově smrti v roce 1912⁸⁹ dokončil Eugen objednávky na vitráže, mimo jiné pro kostely sv. Jana Křtitele v Náměšti nad Oslavou, sv. Jiřího v Přerově, sv. Klementa Maria Hofbauera v Brně, Horních Heršpicích,⁹⁰ sv. Mikuláše v Proseči u Skutče, sv. Zikmunda v Sopotnici, ve farním kostele sv. Petra a Pavla v Semilech u Liberce a jinde.



Obr. 16 Brno Husovice, Kostel Nejsvětějšího srdce Ježíšova, vitráž sv. Josef původně umístěná v presbytáři, 1910. Foto: Joanna Nowak



Obr. 17 Brno Husovice, Kostel Nejsvětějšího srdce Ježíšova, vitráž Ježíš Kristus původně umístěná v presbytáři, 1910. Reprofoto: Římskokatolický úřad Brno-Husovice, farní kronika



Obr. 18 Brno Husovice, Kostel Nejsvětějšího srdce Ježíšova, 2011, Foto: Joanna Nowak



Obr. 19 Brno Husovice, Kostel Nejsvětějšího srdce Ježíšova, fragment vitráže umístěné původně v boční lodi, 1908–1910. Reprofoto: Joanna Nowak

88 | Aleš Filip, Secesní kostel Neposkvrněného Početí Panny Marie na Křenové ulici v Brně: dílo architekta Franze Holíka, Brno 1997, s. 6, 18; Aleš Filip (pozn. 30), s. 127.

89 | Benedikt umírá 23. 7. 1912. MZA Brno: Matriky Rajhrad – zemřelí, sign. E 67, inv. č. 1705, Farnost, Rejstřík zemřelých 1826–1925, s. 438.

90 | Eugen odpovídal za schvalování a přípravu šablon, dále za realizaci většiny děl, mimo jiné v architektuře brněnských kostelů postavených v letech 1907–1914. Byl tehdy jedním z členů Spolku pro stavbu katolických chrámů v diecesi brněnské a stavebního výboru mnoha z nich, majícím vliv na vzhled výzdoby a prosklení tehdejších sakrálních objektů. Kromě toho byl členem rady Moravské banky, která mohla finančně podporovat realizaci nových staveb. AMB, fond: Farní úřad kostela Neposkvrněného Početí Panny Marie na Křenové, sign. 55; DABB, fond: Biskupský ordinariát Brno (1667) 1724–1952, sign. E 80/ K 243, inv. č. 2681, Spolek pro stavbu katolických chrámů v diecesi brněnské, kt. 475.



Obr. 20 Brno, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, návrh vitráže Panny Marie, 1910, E. Škarda, 1910. Reprofoto: Moravská galerie v Brně, Igor Fogaš



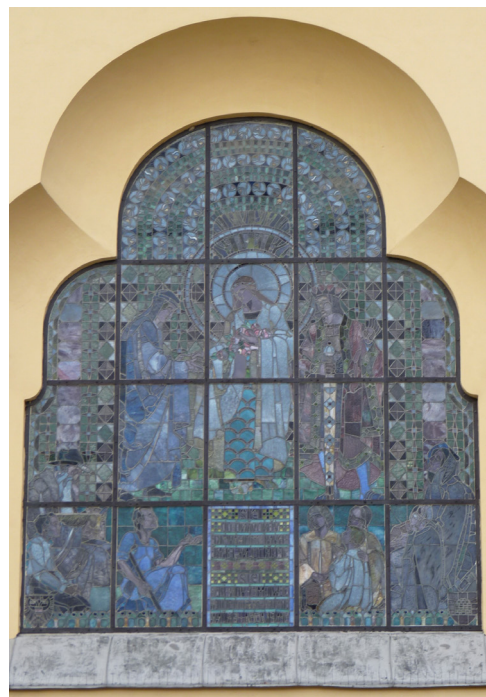
Obr. 22 Brno, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, detail střední části průčelí, 1910–1913. Foto: Vladislava Říhová



Obr. 23 Brno, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, detail kompozice Krista ve štítovém okně, 1910–1913. Foto: Vladislava Říhová



Obr. 21 Brno, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, návrh vitráže Nejsvětějšího srdce Ježíšova, 1910, E. Škarda, 1910. Reprofoto: Moravská galerie v Brně, Igor Fogaš



Obr. 24 Brno, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, vitráž sv. Alžběty Uherské, 1910–1913. Foto: Vladislava Říhová

AKTIVITA FIRMY PO ROCE 1912

Z neznámých důvodů, pravděpodobně finančních, prodal Eugen v prosinci roku 1911 podnik Camillo Buschovi a Bélovi Singerovi.⁹¹ Škarda junior a jeho vlastní firma E. Škarda se sídlem jak na Kopečné 39, tak na ul. Schreibwaldgasse 132 (dnes Pisárecká), s novými vlastníky nadále spolupracovali (až do roku 1930).⁹² V roce 1912 došlo spolu s převzetím firmy B. Škarda k omezení sortimentu a změně jejího názvu na *Mährische Glas- und Spiegelindustrie B. Škarda nachfolgers*.⁹³ Eugen a zaměstnanci jeho dílny stále získávali zakázky na barevné skleněné výrobky, především malované vitráže. Z let 1914–1915 existují ještě zmínky o tom, že B. Škarda zhotovil malované vitrážové okno (okna) pro kostel Nanebevzetí Panny Marie v Pozořicích nedaleko Brna⁹⁴ a v kapli sv. Rocha v Čehovci a kostele sv. Jiřího Mučedníka v Prelogu (obě lokality leží v Chorvatsku). Dosud nebyly nalezeny informace o mladších realizacích, vysvětlením však může být také vypuknutí I. světové války a s ním spojené finanční problémy. Je však známo, že se firmy v roce 1915 rozdělily. V sídle na Kopečné zůstali Eugen a Metoděj. C. Busch se spolu s B. Singerem přestěhovali na Josefstadt 35 (dnes Bratislavská) a vzdali se sídla na Kopečné 41–43, které prodali. Pokračovatelé B. Škardy v roce 1916 opět změnilí svůj název na *Mährische öffentliche Gesellschaft Kamillo Busch u. Bela Singer. Zeichner kollektiv*.⁹⁵ O čtyři roky později se firma vrátila ke kořenům a nesla název *Moravský sklářský a zrcadlový průmysl, B. Škarda* a znovu se usadila na ulici Kopečné 39, přičemž tuto adresu uváděla jako své druhé sídlo.⁹⁶ O návratu pravděpodobně rozhodl nejen pragmatismus, ale také přesvědčení o prestiži, jakou zaručovala spolupráce s již známým Škardou juniorem.

SHRNUTÍ

Realizace brněnské firmy B. Škarda zahrnují více než stovku identifikovaných děl, které se nacházejí přibližně v 45 objektech. Převážnou většinu prací představovaly malované vitrážové dekorace, vyráběné nejdříve technikou en grisaille, švarclotem na barevný skleněný materiál, a později vytvářené pomocí složitých barevných obrazových kompozic. Z nevelké rodinné dílny, která se zpočátku nacházela v domě (resp. u domu) zakladatele, vznikla za krátkou dobu firma s mezinárodním vřhlasem. Vrcholným okamžikem rozvoje byl přelom 19. a 20. století, kdy firma realizovala nejvíce zakázek. O dobré situaci dílny svědčí nejkázalejší celostránková reklama v brněnském adresáři z roku 1895. Od jiných inzerátů se odlišuje rozsáhlým popisem nabídky firmy i uměleckým grafickým ztvárněním. Text doplňuje obrázek malovaného vitrážového neogotického kostelního okna, celek je zdobně orámován. Vedle tradičních služeb byla v reklamě zdůrazňována specializace firmy: malba na antické či katedrální sklo. Takovou dekoraci firma doporučovala především do sakrálních objektů, poukazovala však také, že motivem erbů nebo figur lze ozdobit dveře a okna světské architektury.⁹⁷ Na tomto místě je vhodné připomenout, že od 60. let 19. století až po rok 1930 existovalo v Brně vždy přibližně dvacet podniků, zabývajících se výrobou a prodejem skla. Malování nebo jiný způsob dekorování tohoto materiálu však kromě Škardy nabízeli v rozmezí téměř sedmi desetiletí pouze dva až čtyři jiní mistři.

91 | C. Busch a B. Singer plní úlohu zástupců firmy „Józef Friedlaender: sklad tabulového skla a zrcadel“ ze Lvova. Podepisovali faktury u jména vlastníka. *Gazeta Lwowska* 1903, č. 119, s. 9.

92 | Eugen byl právním vlastníkem firmy B. Škarda od roku 1894 do roku 1911, ale spolupracoval s jejími následujícími vlastníky, tvořícími B. Škarda nachfolgers. Vlastní firmu E. Škarda, působící do roku 1930, založil v roce 1907. *Adressbuch von Stadt Brünn aus dem Jahr 1899–1930*; *Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1911*, s. 406; AMB, fond: Ústřední národní výbor, živnostenský referát kartotéka živností, sign. B 16, B. Škarda; AMB, fond: Ústřední národní výbor, živnostenský referát kartotéka živností, sign. B 16, E. Škarda.

93 | *Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1912*, s. 553.

94 | Pavel Vrba, *Farnost Pozořice – památky a historie. Děkanství modřické*, 2001, s. 7–13; <http://www.farnostpozorice.cz/index.php?id=5827&lid=cs&oid=3511985>, vyhledáno 28. 8. 2016. Není tedy známo, zda zakázku přijal Eugen nebo zda dokumenty podepsali Busch a Singer, ani se nepodařilo dohledat ve fondech archivu nebo na faře žádné další dokumenty, které by tuto zakázku mohly ozřejmit (SOKA Rajhrad, fond: Farní úřad Pozořice, Kniha kostelních účtů 1903–1918, sign. E 27, inv. č. 87 – negativní výsledek).

95 | *Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1916*, s. 699.

96 | *Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1920*, s. 666.

97 | *Adressbuch der Stadt Brünn aus dem Jahr 1899*, inzerát XXXVI.

Ačkoli ideou aplikovaného umění bylo dostat se ke všem odběratelům, převážnou většinu zakázek představovaly skleněné dekorace pro sakrální objekty. Rozhodovala o tom jistě velikost zakázek⁹⁸ a umístění staveb, které dílně zajišťovalo dobrou reklamu, např. brněnské kostely Neposkvrněného Početí Panny Marie nebo Nejsvětějšího Srdce Páně.

Běžná zasklení oken a dveří z barevného skla (bucny a typ „karo“) patřily k typickým řešením své doby, zvláště v neogotické sakrální architektuře, např. v brněnském kostele sv. Petra a Pavla. Od schématu se dílna odchýlila pouze v případě zasklení okna depozitáře v rajhradském kostele.⁹⁹

Vitráže firmy B. Škarda představovaly integrální součást architektury – sakrální nebo světské, zastávaly dekorativní, konstrukční i osvětlovací funkci. Výběrem ztvárnění, symbolů, barev a tvarů byla doplňována koncepce architektury *parlante*. Vitráže lze rozdělit na dvě skupiny. První tvoří nejranější realizace – ornamentální okna s groteskním nebo geometrickým motivem. Jsou to také historizující malované figurální vitráže z poloviny 80. let 19. století s postavami svatých, stejně jako mnohafigurové biblické či apokryfní výjevy. Odpovídaly dobovému vkusu, který byl pod silným vlivem Vídně. Vzhledem k popularitě a univerzálnosti byly takové objednávky vyráběny téměř až do konce činnosti dílny a jejích pokračovatelů.

Druhou skupinu vitrážových dekorací představují příklady svobodnějšího, secesního malířství a místní tradice, vzniklé na počátku 20. století. Ztvárnění získala dynamiku a expresi díky nespoutaně vedené kontuře, bohatší koloristice, stylizovanému ornamentu, luministickým prvkům, propracovanému a dekorativně vyplněnému pozadí. Novum představovaly simultánní výjevy z křesťanské ikonografie rozložené v několika etážích, které zároveň tvořily společnou dekoraci jednoho okna (např. v transeptu kostela Neposkvrněného Početí Panny Marie v Brně). Skleněné dekorace nejenže zdobily interiér stavby, ale byly také prostředkem, pomocí něhož měla být naplněna myšlenka o obrodě církve.¹⁰⁰

Ve výrobě skleněných mozaik neměla Škardova dílna na území jižní Moravy na přelomu 19. a 20. století konkurenci. Tehdy byl zaznamenán pouze jeden autor tohoto typu dekorací – Viktor Foerster z Prahy.¹⁰¹ Ve škardovských pracích inspirovaných mozaikami firmy *Tiroler Glasmalerei* můžeme spatřit kompoziční nebo zdobná schémata známá z tvorby evropských řemeslníků a umělců. Vzory však byly transponovány a doplněny o prvky lidového umění nebo byly s oblibou prováděny pokusy s technikou zhotovení. Jak figurální ztvárnění (Královopolské Vážany), tak celé výjevy z křesťanské ikonografie (např. Hostýn, Mohyla míru, kostel Neposkvrněného Početí Panny Marie v Brně) představovaly novodobé pojetí postavy, zachycené ve svobodnějších pózách, se zajímavou koloristikou, rozšířenou o opalizující odstíny a byzantské akcenty – zlacení a postříbření, které rádi používali umělci vyznávající secesní styl. Pohyb a dramatismus v mozaikách dodatečně zdůrazňuje četné využití glazury pro vytvoření lesku materiálu. Zvláště nejmladší mozaiková díla z let 1910–1912 se vyznačují výrazným přiblížením secesním grafikám, obrazům či freskám. Příkladem moderního pojetí a téměř úplného odklonu od vídeňského schématu byly expresivní a dynamické obrazy, tvořící mozaiku na Jurkovičově vile.

98 | Dříve zdobila Škardova dílna určená do kostelů méně významné prostory, např. sakristie (katedrála na Petrově v Brně) nebo boční lodě (např. biskupská katedrála a kaple v Brně, kostel ve Fryštáku). Spolu s upevněním pozice dílny na trhu osvětlovala díla oltáře v presbyteriích (kostel v Rajhradu) a zdobila fasády (kostel v Královopolských Vážanech).

99 | Kostkované okno z Rajhradu bylo mezi depozitářem, dostavěným nad sakristií, nacházející se na severní straně, a presbyteriem, zhotovené v roce 1897, přičemž představuje spojení vitráže a pseudovitráže. Skládá se z mnohoúhelných skleněných prvků ve třech průhledných barvách – světle zelené, žluté a růžové. Šestiúhelníkové, zelené díly vytváří opakující se sekvence z řeckých křížů, poskládaných do vodorovných a svislých pruhů. Ostatní prvky vyplňují prostor mezi nimi. Doplnění představuje namalovaný červený rám, táhnoucí se podél hranice prosklení. Zdobí ho geometrický vzor ze střídavě poskládaných kosočtverců: zelených či modrých, se žlutým kruhem uvnitř pole.

100 | Andrzej Holeczek-Kiehl, Witraże w śląskiej przestrzeni architektonicznej w XIX i XX wieku, in: Teresa Dudek-Bojarek (red.), *Witraże na Śląsku: materiały sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Chorzów 2001, Katowice 2002, s. 94; Irena Kontna, Ikonografia górnośląskich witraży sakralnych, in: Ibidem, s. 133; Jolanta Wnuk – Leszek Jodliński, *Gliwickie witraże: witraże z końca XIX i początku XX wieku w architekturze profanum Gliwice*, Gliwice 2007, s. 9.

101 | Zhotovil také např. mozaikovou kompozici na západní fasádě baziliky na Sv. Hostýně v roce 1912.

102 | Igor Fogaš – Joanna Nowak – Dana Rohanová, Ambice nad možnostmi aneb podivný příběh mozaiky ze Žabovřesek, in: *Fórum pro konzervátory – restaurátory*, 2011, s. 56.

Nelze vyloučit teoretickou možnost, že práce dílny *B. Škarda* vznikaly také na základě výměny vzorů s jinými dílnami, např. v Galicii, nebo že byla tamní situace ovlivněna z Moravy. Obě centra pravděpodobně tvořila nezávisle, přičemž za společný vzor uznávala díla z rakouských firem nebo Prahy. Evidentní jsou však společné stylistické tendence ovlivněné historismem a secesí a také použití různorodých materiálů k výrobě skleněných dekorací. Nejblíže vazby jsou patrné mezi Škardovým domem a vitrážemi krakovských nebo lvovských měšťanských domů z počátku 20. století. Vzhledem k tomu, že se soukromí vlastníci všude nějakým způsobem pokoušeli odlišit svůj dům od sevřené zástavby centra města, se analogie uplatnění velkých oken, světlíků, oken nad vstupními branami průjezdů domů, se zdobením barevnými prvky zdá být srozumitelná. Zvláště okna schodišť činžovních domů na území Galicie připomínají brněnskou realizaci Škardova městského domu v Dvořákově ulici. Další analogie byly nalezeny mezi jednotlivými návrhy vitrážových kostelních oken, např. z Luhačovic nebo kaple na zámku v Lomnici, s tvorbou německých dílen, jakou byla např. firma Ferdinanda Müllera z Quedlinburgu. Ta, stejně jako některé rakouské podniky, pracovala i na území dnešního Polska.

O vysoké kvalitě materiálů a pečlivosti provedení všech prozkoumaných prací vypovídá fakt, že se většina z nich zachovala dodnes, ačkoli u nich nebylo provedeno náležité restaurování. Příkladem destrukce z důvodu technických chyb ze strany dílny jsou mozaikové obrazy Křížové cesty na Hostýně.¹⁰²¹ Jejich destrukce však potvrzuje chuť experimentovat s materiálem, což můžeme považovat za jednu z charakteristických vlastností, jež měla vliv na rozvoj secesního umění na počátku 20. století.

Díky dosud shromážděným informacím se podařilo seřadit díla dílny *B. Škarda* seřadit chronologicky, topograficky a typologicky, mnohokrát jsme se museli věnovat otázce autenticity děl a určit techniku jejich provedení. Absence signatur, velký počet zaměstnanců, nekompletní archivy nebo nepodepsané šablony však neustále způsobují mnoho nejasností, které ponechávají některé dotazy bez odpovědí. Nevyřešená zůstává mimo jiné otázka připsání autorství jednotlivých děl konkrétnímu členovi dílny. To je ale problém, který se týká celého umění vitrážnictví přelomu 19. a 20. století. Většina jmen zaměstnanců brněnské dílny nebude pravděpodobně nikdy identifikována, považovali jsme proto za nutné připomenout alespoň majitele podniku, o němž víme, že svou prací změnil charakter české architektury a uměleckého řemesla.

SUMMARY

A FORGOTTEN WORKSHOP OF "B. ŠKARDA" IN BRNO

The work of the Brno company "B. Škarda" includes more than a hundred identified artworks, which can be found in approximately 45 buildings. Most of the works represent stained glass decorations made by the en grisaille technique, Schwarzlot technique on coloured glass material, and later on created by means of complex colourful pictorial compositions.

From a lesser family workshop, which was adjacent to the house of the founder Benedikt Škarda, a company of high international reputation arose in a short time. The company's development reached its peak at the turn of 19th and 20th centuries when the company executed the most commissions, of which works for sacred places prevailed. The stained glass of the "B. Škarda" company meant an integral part of architecture with decorative, constructional and lighting purposes. The choice of execution, symbols and shapes complemented the concept of architecture parlante. It can be divided into two groups: the first one comprises the earliest executions – ornamental windows with a grotesque or geometric motif. There are also historicist painted figural stained glass from the mid 80's of 19th century with the figures of saints as well as the Bible and apocryphal crowd scenes.

The second group of stained glass decorations involves examples of Art Nouveau paintings and local tradition originating from the beginning of 20th century. The execution gained dynamics and expression thanks to the contour executed in an unrestrained way, richer colour scheme, stylized ornaments, luminist elements and elaborately and decoratively infilled background. There is a novelty – a simultaneous, multi-storey scene forms Christian iconography which forms together a decoration of one window visible for example from the transept of the Church of Immaculate Conception of the Virgin Mary in Brno.

The Škarda company worked with flat glass (rarely with cut glass) to make mosaics either with figural scenes (Královopolské Vážany) or scenes of Christian iconography (such as Sv. Hostýn, Mohyla míru). Most of them were based on foreign subject matter. The expressive and dynamic mosaic executed on Jurkovič's villa is an example of a modern concept.

Owing to the collected information it was possible to put the works by the Škarda company into chronological, typographic and typological order, to explain the issues of the authenticity of the works and to identify the technique of their execution. Missing signatures, a great number of employees, incomplete archives or unsigned designs altogether cause a lot of doubts and thus some questions still remain to be answered.

Hostýnská mozaika Viktora Foerster^{1*} ve světle písemných pramenů

Vladislava Říhová, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

KLÍČOVÁ SLOVA KEY WORDS

umění 20. století – mozaika – Viktor Foerster – písemné prameny – Hostýn
20th century art – mosaic – Viktor Foerster – written sources – Hostýn

THE MOSAIC OF HOSTÝN BY VIKTOR FOERSTER ILLUMINATED BY WRITTEN SOURCES

The painter Viktor Foerster founded a mosaic workshop in the studio of St. George at Hradčany at the beginning of 20th century. Although he is considered to be the first Czech mosaic artist, his work has not been evaluated coherently so far. The general view of dozens of his executed works has been put together not only owing to site work, but also by means of archival research. The survey of written sources has provided solid data regarding Foerster's private and professional life. Most of the archival sources which have been examined give evidence of Foerster's work as a mosaic artist based only marginally on his private correspondence or they focus on his restoration works. The reader can get acquainted with the working process on a mosaic through an exceptionally well-preserved series of documents linked to the creation of the mosaic of the Virgin Mary located on the frontage of the pilgrimage church in Hostýn (1912). The series can also inform the reader about the process of work on a new mosaic work of art as well as about the author's views of the essence of such a specific technique.



Obr. 1 Hostýn, bazilika Nanebevzetí Panny Marie, detail mozaiky Panny Marie, 1912. Foto: autorka

* | Studie vznikla v rámci podpory MK ČR v Programu na podporu aplikovaného výzkumu a experimentálního vývoje národní a kulturní identity na léta 2016 až 2022 (NAKI II) v projektu DG16P02M056 Restaurování mozaik tzv. české mozaikářské školy ze skla a kamene.

ÚVOD

Malíř Viktor Foerster (1867–1915) je považován za zakladatelskou osobnost české mozaiky. Byl synem svatovítského varhaníka a mladším bratrem hudebního skladatele Josefa Bohuslava Foerster. ¹¹ Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a později tamtéž na Akademii výtvarných umění u profesora Maxmiliána Pirnera. Absolvoval v roce 1896, ¹² ale získal i další zahraniční školení na mnichovské Akademii a v Paříži. Po ukončení výtvarného vzdělání chtěl vstoupit do benediktinského řádu v klášteře na Slovanech v Praze, ¹³ ale blíže nespecifikované důvody mu to nedovolily. ¹⁴

Uměleckou kariéru začal Foerster budovat v letech 1899–1901 v chýnovském ateliéru svého přítele ze studií, sochaře Františka Bílka. ¹⁵ V této první ucelenější fázi tvorby se soustředil na sochařské, malířské a kreslířské zpracování náboženských témat. ¹⁶ Na rozdíl od Bílkových prací, které jsou odborné veřejnosti dobře známy a oceňovány, je Foersterova tvorba poněkud rozporuplná. Náboženským obsahem sklouzává až k „*narrativní sentimentalitě*“, které schází psychologický ponor do děje kompozic a může být považována za falešnou pózu, ¹⁷ i když Foerster, stejně jako Bílek, v prvé řadě usiloval o „*jednotu tvorby a intenzivního náboženského života*“. ¹⁸

Malíř zhotovil hned několik cyklů křížových cest v různých materiálech. ¹⁹ Nejslavnější soubor čtrnácti zastavení pašijového cyklu ale vznikl ještě ve spolupráci s Františkem Bílkem pro děkanský kostel v Pelhřimově (1899–1900). V roce dokončení byly kompozice vydány tiskem spolu s básněmi pelhřimovského duchovního a literáta F. B. Vaňka. ¹⁰¹ Vaněk s Bílkem patřili k okruhu výtvarných a literárních umělců katolické moderny. Jejich prostřednictvím pronikly Foersterovy náboženské kompozice do časopisu *Nový život* a později se objevovaly na stránkách konkurenční *Obrázkové revue*. ¹¹¹

Zjištěné náboženské citění v opozici k „*církevně vlašnému okolí*“ ¹²¹ měl Foerster společné také s umělci tzv. beuronské školy. Musel je dobře znát z pražského kláštera na Slovanech (Emauzy). Představitelé specifického proudu soudobého umění, založeného na hieratických kompozicích, přísné symetrii a inspiraci starověkem, působili dlouhá léta v Praze. Odešli odsud v roce 1899 a zanechali za sebou komunitu proškolených benediktinů a benediktinek pokračujících ve výzdobě klášterního kostela sv. Gabriela. ¹³¹ Do okruhu beuronských tvůrců patřil také Foersterův přítel, malíř a emauzský benediktin Pantaleon Major. Snad právě on zprostředkoval kontakt s představeným umělecké školy Desideriem Lenzem.

Desiderius Lenz Viktora Foersteru přizval k realizaci mozaikové výzdoby hrobky sv. Benedikta v klášteře Monte Cassino. ¹⁴¹ Mozaikářská činnost zde probíhala v delším časovém rozpětí mezi lety 1901–1913. ¹⁵¹ V literatuře se mylně traduje, že Viktor Foerster v Monte Cassinu strávil celé dva roky studia. ¹⁶¹ Můžeme doložit spíše opakované kratší pobyty, při kterých byl v letech 1902 a 1903 v klášteře nejméně dvakrát. ¹⁷¹ Opuštění Čech a odjezd do Itálie zřejmě motivoval rozpad spolupráce s Františkem Bílkem, který chystal veselku, takže si Viktor musel během roku

1 | Životopis Viktora Foersteru zpracoval naposledy Martin Hemelík, *Nemám již snad žádného, s kým bych o věcech nebeských mluvil*, Svěťice 2015, s. 5–27; dříve také Miroslav Kudrna, *Umění cestou k nejvyššímu poslání aneb Výtvarné dílo Viktora Foersteru (1867–1915)*, Jihlava 2012; v dobové literatuře se objevují zmínky v Kolář O.S.A., Viktor Foerster, *Nový život*, č. 2, 1904, s. 61–62.

2 | Martin Hemelík, *Nemám již snad žádného, s kým bych o věcech nebeských mluvil*, Svěťice 2015, s. 17.

3 | Ibidem, s. 17.

4 | Ibidem, s. 17; Kolář O.S.A., Viktor Foerster, *Nový život*, č. 2, 1904, s. 61–62. Martin Hemelík se domnívá, že překážkou vstupu do řádu byl dominantní otec Viktora Foersteru, starší autoři většinou důvod neuvádí.

5 | Hemelík (pozn. 2), s. 19–25.

6 | Např. v publikaci Aleš Filip, *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku*, Brno 2004, s. 69, 70, 224.

7 | Filip (pozn. 6), s. 69.

8 | Ibidem.

9 | Na tomto tématu pracoval pro strahovský a lnářský kostel, pro Němčice na Hané, Křemešník a klášterní kostel v Nové Říši.

10 | Tibor Varga, *Cestou kříže, Viktor Foerster, František Bílek, František Bernard Vaněk, Pelhřimov* 2014.

11 | Eduard Burget, *Mezi Světózorem a Zlatou Prahou*. Antonín Podlaha a Obrázková revue, in: Aleš Filip – Roman Musil, *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Arbor vitae 2006, s. 277–286.

12 | Filip (pozn. 6), s. 69.

13 | Roman Musil, *Kalendárium*, in: Aleš Filip – Roman Musil, *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Arbor vitae 2006, s. 11–26, zvl. s. 19.

14 | Hemelík (pozn. 2), s. 223, dopis z 9. 1. 1903: „*Velmistr páter Desiderius, první vůdce beuronské školy psal mi do Prahy, abych přijel sem a převzal práci mosaikovou do Čech. Co mám vám říci o nádhře hrobky svatého Benedikta, kterou umělci beuronští v čele s páterem Desideriem provádějí.*“; V Monte Cassinu pracovali minimálně čtyři další Češi – Monte Cassino v Itálii, Národní politika, 9. 4. 1903, s. 7.

15 | Karel Uhl, *Umělecká škola beuronská*, Rajhrad 1946, nestr.

16 | Magdalena Kracík Štorkánová a kolektiv, *Opus musivum. Mozaika ve výtvarném umění*, Roztoky u Prahy, (nedat., 2015), s. 25; Miroslav Kudrna, *Umění cestou k nejvyššímu poslání aneb Výtvarné dílo Viktora Foersteru (1867–1915)*, Jihlava 2012, s. 3; Antonín Džbánek a kol., *Poutník se vrací. Josef Bohuslav Foerster – život a dílo*, Praha 2006, s. 25.

17 | V dubnu 1902 píše z Monte Cassina bratrovi, v dopisu pro Karla Dostála Lutinova ale zmiňuje jen třídní pobyt „*u svého přítele starého bratra Pantalaona*“, znovu je v klášteře zachycen v lednu 1903, ale mezitím píše několikrát z Čech.

Zemský archiv Opava, fond: Karel Dostál Lutinov, 27. 5. 1902; Hemelík (pozn. 2), s. 217, 233; Bohuslav Taraba, *Poutník rozsvěcí lampu. Jak žil a tvořil J. B. Foerster*, Praha 1968, s. 46–47. Poslední autor zmiňuje, že byl Viktor Foerster v Monte Cassinu před svatbou dvakrát; Kolář (pozn. 4).

1901 v Chýnově najít vlastní ateliér: „*Na podzim chce mít svatbu, musím se vystěhovat, to se rozumí (...) Najmu si tu hezký malý domek (...) a na jaře až odvedu práci, rád bych jel do Itálie, tak na 3 měsíce. Od p. Albana dostanu doporučení na kláštery, kde budu zadarmo mít byt a stravu.*“¹⁸

Zmiňovaný páter Alban Schachleiter¹⁹ mohl být (kromě Pantaleona Majora) tím, kdo Foerster do Monte Cassina doporučil. V klášteře na jihu Itálie získal malíř základy mozaikové techniky. Odjížděl odsud s dobrozdáním Desideria Lenze²⁰ a s nadšením pro musivní umění, které jej okouzlo impozantností i archaicitou: „*Zůstávám zde ještě asi tři neděle nejméně, pracuji pilně v mosaice a práce ta mě nesmírně baví, je v tom primitivismu tolik krásy a síly!*“²¹ Krásy mozaiky Viktor Foerster studoval i při poznávacích cestách Itálií, kam se každoročně vracel. S ohledem na zachované památky navštěvoval především Benátky a Ravennu, ale pobýval v metropoli Říma, dále na jihu Apeninského poloostrova a na Sicílii.

Zázemí benediktinského řádu, které Foerster využil při italském pobytu, mu bylo výhodou i po návratu do Čech. Ačkoliv je založení mozaikářské dílny v klášteře u sv. Jiří na Pražském hradě považováno za akt iniciovaný dojemem z mozaikových děl Ravenny a snahou „*obnovit polozapomenutou techniku v českém prostředí*“,²² je zřejmé, že muselo být dáno spíše snahou malíře získat trvalé ekonomické zázemí, které dílna s exkluzivní technikou slibovala. Ihned po založení vlastního mozaikářského podniku (pravděpodobně možná ještě před ním) měl Viktor Foerster přislíbeno několik velkých zakázek svázaných s okruhem církevních objednatelů. V čele stáli opět benediktini z Emauz s výzdobou pro interiér i exteriér klášterního kostela. Další klíčové dílo objednal pronotář od sv. Jana Nepomuckého na Skalce Karel Jännig (mozaiku na průčelí kostela Panny Marie Sněžné), s nímž byla provázána i zakázka na výzdobu fasády kostela petrinů v Českých Budějovicích – v Emauzích a i Budějovicích. Je zřejmé, že Foerster pracoval podle kartonů zmiňovaného Pantaleona Majora.

Otázkou k zamyšlení zůstává, jak se kontemplativní umělec typu Viktora Foerster uplatnil jako vedoucí dílny. Ze soudobé korespondence můžeme usuzovat, že mu obchodní činnost při získávání zakázek a celkově vyjednávání o podobě některých děl s objednateli nebo úřady nebylo nijak milé. Nejspíše nebyl ani schopen dodržování termínů, jak je patrné ze zmařených zakázek na výzdobu české kaple poutního kostela ve francouzských Lurdách. Ačkoliv mu byla práce zadána údajně už na konci roku 1902 (zcela určitě v roce 1903), „*přece otálel s provedením, tak že roku 1905 v měsíci říjnu, kdy práce mohla být již úplně hotova, byl s ní teprve v počátcích.*“ Intervence tarbsko-lurdského biskupa ho měla popohnat s tím, že pokud na mozaice nebude pracovat, má ji předat jiným. Foerster se tedy práce vzdal, bylo mu vyplaceno odškodné ve výši 2000 K a mozaiku nakonec provedla pařížská firma.²³ Možná i z takových důvodů mozaikářská práce v dílně nepřinášela dostatek financí a musela být doplněna ještě restaurováním a malbami pro kostelní interiéry: „*Mám zase novou práci, do Pelhřimova jeden nový oltářní obraz a dva opravit, celkem 400 zl., budou dobré, zaplatí Pán Bůh a pak známost – to je hlavně – letos zaplatí Pán Bůh na stotisíckrát, mám toho dost a podporuji tak mozaiku, která nevynáší ještě. Dostal jsem tento týden účet za kameny na 1700 lir.*“²⁴

18 | Archiv Českého muzea hudby, fond: Josef Bohuslav Foerster, korespondence s Viktorem Foersterem, nedatovaný dopis.

19 | Alban Schachleiter (1861–1937) studoval dějiny, dějiny umění a hudbu v Lipsku a v roce 1882 vstoupil do Emauzského kláštera. Působil jako varhaník v německém opatství Beuron, v roce 1892 se vrátil do Emauz, kde byl redaktorem časopisu *St. Bonifatius*, v roce 1908 byl zvolen opatem kláštera na Slovanéch. *Schachleiter, Alban*, in: *Biographia Benedictina (Benedictine Biography)*, Version vom 29.11.2015, http://www.benediktinerlexikon.de/wiki/Schachleiter,_Alban, vyhledáno 25. 8. 2016.

20 | Archiv Pražského hradu, karton fotokopí materiálů k dějinám mozaiky Posledního soudu, dobrozdání vystavené 5. 2. 1900 v Monte Cassinu. Podepsání jsou P. Desiderius Lenz O.S.B. Senior scuolae artium Beuronensis, Bonifacius Maria Krug Abate et Ordinario O.S.B. (doklad je datovaný rokem 1900, ale vzhledem k tomu, že jde o opis, může být datace uvedena špatně, jako rok vzniku originálu předpokládáme léta 1902–1903).

21 | Hemelík (pozn. 2), s. 223, byl v Monte Cassinu v lednu 1903.

22 | Aleš Filip – Roman Musil, Náboženské výtvarné umění v liberální společnosti, in: Aleš Filip – Roman Musil, *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Arbor vitae 2006, s. 63–133, zvl. s. 131.

23 | Karel Kolísek, *Lurdy*, Brno 1932, s. 274; Leopold Kolísek, *Druhá česká pouť do Lurd roku 1907*, Brno 1908, s. 10.

24 | Archiv Českého muzea hudby, fond: Josef Bohuslav Foerster, korespondence s Viktorem Foersterem, nedatovaný dopis (nejspíše z roku 1904, materiál z Itálie byl určen pro zhotovení mozaiky na průčelí kostela petrinů v Českých Budějovicích).

PÍSEMNÉ PRAMENY PRO FOERSTEROVO DÍLO

Zachované písemné prameny sledující mozaikářské dílo Viktora Foerster nejsou soustředěny na jednom místě. Dosud nalezené torzo tvoří různorodý archivní materiál, který je možné hledat ve sbírkách muzeí a archivů. Ojedinelé zmínky o tvorbě mozaik obsahuje korespondence uložená v pobočce Národního muzea – archivu Českého muzea hudby, v pozůstalosti Viktorova staršího bratra Josefa Bohuslava Foerster. Starší dopisy z dob studií jsou často datované, mladší už méně. Zmínky o mozaikách tak musíme většinou vročit podle dalších zmiňovaných okolností a odhadnout dataci jen s určitou pravděpodobností. Z dubna a května roku 1904 se zachovaly zřejmě nejstarší informace o zasazení mozaiky na kostele Panny Marie Sněžné v Praze:²⁵ „Dnes jsme ji zasadili, to již dokončili, již od středy byli jsme na lešení. Dopadla krásně. Pamatuješ se, jak jsem lezl po kolenou a divil se té ohromné ploše u sv. Jiří? Dnes zaplat Pán Bůh je vše ukončeno.“ Další, také z toho roku, se týkají výzdoby hrobky Jana Bohumila Eiselta na Vyšehradě, jejíž provedení komplikovala nesnadná domluva s vrchním správcem pohřebiště kanovníkem Karlachem, odmítajícím schválit Foersterem navrženou výzdobu.²⁶ Zároveň Viktor Foerster pracoval i na výzdobě průčelí Růžencového kostela v Českých Budějovicích: „Budu jezdit též do Budějic, ale méně než loni. (...) Je to fasáda na nejživější ulici a ta bude známá brzy daleko široko...“²⁷

Vesměs nepublikované dopisy z bratrovy pozůstalosti doplňuje soubor editované korespondence adresované sochaři Františku Bílkovi. Dopisy většinou pokrývají období, kdy Viktor ještě na mozaikářskou dílnu ani nepomýšlel. V souboru je však otištěno i několik dalších listů, které mezi lety 1902–1912 poslal představenému kláštera ve Lnářích Aloisi Majerovi. Ty jsou z hlediska sledování jeho tvorby přínosné hned na několika místech. Obsahují zprávy o Foersterově *Hlavě Krista* pro průčelí klášterního kostela ve Lnářích a také o kompozici shodného tématu prodanou nejmenovanému moravskému duchovnímu²⁸ (šlo zřejmě o mozaiku na průčelí kostela v Němčicích nad Hanou), dále Foerster Majerovi píše o mozaikách andělů do kostela ve Filipově²⁹ a práci v interiéru kaple sv. Jana Nepomuckého v Tajanově u Klatov.³⁰ Naposledy můžeme zmínit nabídku na neurčenou výzdobu portálu na Svaté Hoře.³¹ Do stejného kulturního okruhu jako František Bílek a Alois Majer patřil také Karel Dostál Lutínov – kněz, literát, představitel katolické moderny a vydavatel časopisu *Nový život*. V jemu adresovaných listech, zachovaných ve fondech Zemského archivu Opava, Foerster řeší většinou jen ilustrace pro Dostálův časopis. Zmínka o mozaice je zde jen jedna s tím, že je dobře, že Lutínov zatím záležitost (blíže nespecifikovaného díla) odložil.³²

Samotná dokumentace průběhu zakázek je detailnější u restaurátorských zásahů na historických mozaikách. Podstatné informace, týkající se restaurování středověkého mozaikového obrazu Posledního soudu na Zlaté bráně chrámu sv. Víta, jsou uloženy ve složkách fondu Jednota pro dostavění chrámu sv. Víta v Archivu Pražského hradu.³³ Jedná se o korespondenci a o písemné prameny úřední povahy, vyšlé z činnosti památkového úřadu ve Vídni. Tato instituce má svůj vlastní archiv, který

25 | Archiv Českého muzea hudby, fond: Josef Bohuslav Foerster, korespondence s Viktorem Foersterem, dopis z 30. 4. 1904, dopis z 8. 5. 1904.

26 | Archiv Českého muzea hudby, fond: Josef Bohuslav Foerster, korespondence s Viktorem Foersterem, nedatovaný dopis.

27 | Archiv Českého muzea hudby, fond: Josef Bohuslav Foerster, korespondence s Viktorem Foersterem, nedatovaný dopis.

28 | Hemelík (pozn. 2), s. 237–238.

29 | Ibidem, s. 234.

30 | Ibidem, s. 238.

31 | Ibidem.

32 | Zemský archiv Opava, fond: Karel Dostál Lutínov, kt. 4, inv. č. 162, korespondenční lístek 19. 12. 1903.

33 | Archivní fond Jednota není uspořádaný, tudíž je badatelsky nepřístupný. Mimo něj je uložena složka fotokopíí materiálů, která vznikla v rámci rešerše při posledním restaurování mozaiky.

byl rozdělen a z části je uložen v Praze a z části stále ve Vídni v Rakouském státním archivu (ÖStA). Zde je např. zdokumentován Foersterův další velký restaurátorský zásah, rehabilitující část pozdně antické podlahové mozaiky baziliky v Aquilei (1909–1910).³⁴ Ucelenější pohled na průběh vzniku nového mozaikového díla jsme zatím našli jen výjimečně. Ačkoliv se dá předpokládat, že následující příklad nebude ojedinělý, v současnosti máme písemnými prameny blíže zachyceny jen okolnosti vzniku kompozice Panny Marie pro poutní kostel na Hostýně.

HOSTÝN

Mozaiika pro průčelí baziliky Nanebevzetí Panny Marie na Hostýně vznikla v roce 1912, v závěrečném tvůrčím období, kdy Viktor Foerster pracoval především na rozsáhlých sakrálních a restaurátorských zakázkách. V roce 1909 mu, na doporučení vrchního zemského konzervátora Maxe Dvořáka, byla zadána práce na restaurování středověké mozaiky Posledního soudu z jižní brány katedrály sv. Víta na Pražském hradě: „Je-li jen poněkud možno hledte aby práce byla svěřena Foersterovi: osvědčil se posud všude, je svědomitý, povolný a má jemný umělecký cit. Možná se na něho spolehnout“.³⁵ Hotová a znovu osazená byla o rok později za spolupráce se čtyřmi benátskými mozaikáři. Ještě během těchto prací byl Foerster pozván k restaurování nově objevené podlahové

34 | ÖStA, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Unterricht und Kultus, Kleinbestände, Denkmalamt, Küstenland Aquilea, kt. 28, 31.

35 | Archiv Pražského hradu, karton fotokopii materiálů k dějinám mozaiky Posledního soudu, dopis Maxe Dvořáka Kamilu Hilbertovi, 15. 7. 1909.



Obr. 2 Hostýň, bazilika Nanebevzetí Panny Marie, celek vstupní fasády s mozaikovým dekorem, 1912. Foto: autorka

mozaiky v Aquilei, ležící tehdy na rakouském území, tedy v jurisdikci vídeňských památkových orgánů. Naprosto výjimečná zakázka měla rehabilitovat část pozdně antické výzdoby Konstantinova paláce z počátku 4. století. Dobré styky s vídeňskou památkovou komisí Viktor Foerster zužitkoval i v dalších zakázkách. Na počátku prvního desetiletí 20. století většinu svého tvůrčího úsilí věnoval monumentálním sakrálním dílům. Kromě menší mozaiky Nejsvětější Trojice do interiéru drobné barokní architektury kapličky v Roudnici (1911) pracoval pravděpodobně na Moravě na dekorování průčelí klášterního kostela v Nové Říši (cca 1910) a na své největší zakázce mozaice v průčelí poutní baziliky na Hostýně (1912). Zatímco novoříšská mozaika byla kvůli špatnému technickému stavu už o patnáct let později odstraněna,³⁶ hostýnská realizace se stala jednou z Foersterových nejznámějších prací.

Mozaika na Hostýně byla plánována jako oslava vznikající k příležitosti korunovace tamní milostné sochy. V tvorbě Viktora Foerstera je realizace významná hned z několika důvodů. Velkoplošný obraz Ochránkyně Moravy pokryl střední část průčelí jedné z hlavních moravských poutních bazilik a byl financován sbírkou mezi moravskými kněžími. Foerster zde pracoval podle svého vlastního návrhu, takže se setkáváme s dílem plně vyjadřujícím jeho vlastní výtvarný názor a schopnost prezentovat jej v mozaikovém materiálu. Monumentální kompozice představuje milostnou sochu Panny Marie s Ježíškem, který drží v levé ruce blesky. Postavy se vznášejí v oblacích nad zalesněnou kopcovitou krajinou.

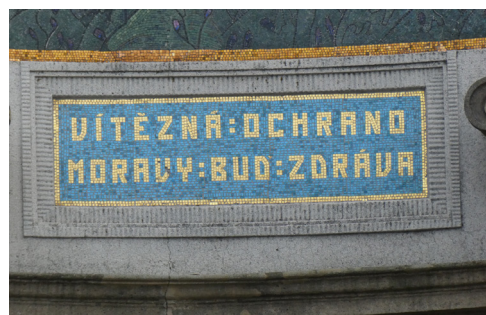
Průběh prací pro baziliku je dobře zachycen korespondencí Viktora Foerstera s hostýnským představeným, členem jezuitského řádu Antonínem Odstrčilíkem. Dopisy jsou založeny ve složce doprovázené také dalšími dokumenty, týkajícími se zakázky. Poznatky o provádění a prezentaci díla přináší také Foersterovy dopisy adresované novináři Jaroslavu Řehulkovi.

První zmínku o díle známe z letáku vydaného 21. července 1911. V něm publikují zástupci brněnské a olomoucké diecéze výzvu adresovanou do řad moravského a slezského duchovenstva, žádající o sběr příspěvků na výzdobu průčelí chrámu: „Návrhy na mozaikový obraz: Panna Maria Svatohostýnská ve zlatém poli – a na mozaikové nápisy na průčelí chrámu: Zůstaň matkou lidu svému! Vítězná ochránkyně Moravy oroduj za nás! a Kněží své Královně! učinil náš nejlepší odborník p. Viktor Foerster a týž první český umělec v mozaice, jež ozdobil právě svými mozaikovými pracemi naši památnou metropoli sv. Víta v Praze, má též dílo provést.“³⁷

Přípravné práce pokračovaly v říjnu roku 1911. Viktor Foerster měl hotových několik návrhů, ale chtěl rozpracovat jen jednu skicu. I přes to, že leták s jeho účastí na díle počítal, sám autor si nebyl jistý, takže v této věci oslovil Antonína Odstrčilíka: „Jelikož je to práce důležitá pro nás Čechy reprezentační, rád bych, aby bylo rozhodnuto slavným výborem nyní, zda práce tato i s provedením mozaiky bude mně zadána. Račte si přestavit, jak trapné by to bylo, ano deprimující pro mě, kdybych já namáhal se zde měsíce s návrhy, komponoval celek a na konec provádění dalo by se nějaké „továrně Innsbručské“ jak píše pan profesor Bartoš. Pan professor vezme jistě zřetel na mě a mé postavení v tomto případě a bude chtít v prvé



Obr. 3 Hostýn, bazilika Nanebevzetí Panny Marie, centrální mozaika Panny Marie, 1912. Foto: autorka



Obr. 4 Hostýn, bazilika Nanebevzetí Panny Marie, mozaikový nápis v nadpraží portálu, 1912. Foto: autorka

37 | NPÚ, ú.o.p. Brno, Archiv Státního památkového úřadu pro Moravu a Slezsko v Brně, složka Slavonice, kostel Božího Těla, 4. 7. 1933.

38 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, Kněží své královně, 21. 8. 1911.



Obr. 5 Viktor Foerster, návrh na dekorování fasády baziliky Panny Marie na Hostýně, 1912. Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýň. Foto: autorka

řadě práci českou, práci našeho národa. Vychoval jsem Čechy pro mosai-ku, je teď povinností mou i celého národa, abychom udrželi staroslavnou techniku malířskou, kterou Karel IV. uvedl k nám a která za jeho pano-vání tak u nás v Čechách kvetla. Správně podotkl pan arch. Fanta na Sv. Hostýně, že potom jen je možný rozkvět v zemi naší, podporujeme-li se sami všemožně a nezádame ani halře Němcům. Prosím proto o pod-poru a lásku k naší národní práci.“

V textu dopisu se Viktor Foerster vymezuje proti své rakouské konku-renci – firmě *Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt* Alberta Neuhaus-era z Innsbrucku.³⁸ Pozice, kterou vůči ní zaujal, byla postavená pře-devším na argumentu, že platbou rakouskému podniku odchází ze země finanční prostředky pro české umělce. Tato teze byla společná velké části

38 | Informace o této firmě viz Elizabeth Maireth, *Die Geschichte der Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt in Innsbruck und deren Mosaik im innsbrucker Stadtgebiet* (disertační práce), Leopold-Franzens-Uni-versität Innsbruck, 1986–1987, s. 49–54.

česky píšících autorů, kteří v dobovém tisku mozaikovou techniku prezentovali.^{39]} Navíc hotové mozaiky firmy Neuhauser údajně nebyly schopny kvalitně přetlumočit návrhy, což se negativně odrazilo především na Alšově a Preislerově výzdobě budov Zemské banky v Praze. Výhodou rakouského podniku však bylo cenově výhodnější provedení děl, s nímž musel Viktor Foerster soupeřit i v rámci své nabídky pro Hostýn: „Počítám v tomto případě, že se jedná o národní dar, 280 K za 1 m² (pravidelně čítám 300 K). Továrna v Innomostí může pracovat levněji (s továrnou umělec nikdy vůbec konkurovat nemůže a nesmí, to již praví ta dvě slova „továrna“, „umělec“, resp. „umění“), má továrna v Innomostí své vlastní pece na vyrábění barevného skla, já musím však veškerý materiál až z Itálie objednávat a transport a clo platit. Prosím tedy o laskavou, definitivní odpověď, ráčíte jistě sdílet můj náhled, při hotové práci neříká se pak, kdo práci navrhoval, ale kdo ji prováděl.“

O měsíc později, na počátku listopadu roku 1911, se Viktor Foerster Odstrčilíkovi omlouval, že neodpovídal, neboť byl v Itálii. Zároveň ho žádal o dostatek prostoru a času na práci, protože zpracování návrhů trvá dny, týdny i měsíce, dlouho se precizují a je nutné je též konzultovat s úřady, resp. s Centrální komisí ve Vídni: „dojel bych do Vídně sám a dostal bych povolení a u konsistoře v Olomouci též, znají mě páni a jsou mi nakloněni.“ Finanční náklady mozaiky Viktor Foerster v této fázi odhadoval na 5000 až 6000 korun s tím, že když by se sešla větší suma, bylo by možné mozaikou ozdobit také portál.

Kresebný návrh fasády s rozmístěním mozaik dodal až na začátku nového roku.^{41]} Tvrdý karton datovaný 9. 1. 1912 zachycuje v podstatě současnou situaci mozaik, jen řešení nápisových polí je odlišné a v ploše fasády věží západního průčelí jsou navíc osazena jednobarevná mozaiková pole s linkou na okraji. S podkladem pro záměr výzdoby bylo možné začít kolečko úředních povolení. Během jara komunikovala olomoucká konzistoř s vídeňskou Centrální komisí, která po uvážení nevydala žádné vyjádření k umístění mozaiky na průčelí, protože kostel po výrazných úpravách druhé poloviny 19. století nepovažovala za dostatečnou historickou památku.^{42]} V mezidobí se také shromažďovaly prostředky na realizaci díla, přičemž jako poslední záchrana vystupoval opat premonstrátského kláštera v Nové Říši Norbert Drápalík, který slíbil scházet prostředky do výše 10 tisíc korun doplatit.^{43]}

16. května 1912 byla uzavřena smlouva o dílo. Z průvodního dopisu se ale dozvídáme, že obraz dosud není zcela kompletní, protože malíř čeká na návrhy korunek (určených ke korunování milostné sochy Madony s Ježíškem) od architekta Josefa Fanty: „Neposílá nic, ač mi to před 14 dny jistě slíbil, byl jsem tam třikrát marně a já mám s tím tolik starostí, a on stále nic neposílá, v únoru ráčil jste mi psát, že si mám pro korunky dojet a dnes je 16. května a já je ještě nemám.“^{44]} Josef Fanta byl Foersterovým poměrně častým spolupracovníkem. Setkali se zejména při dekorování hrobek vyšehradského hřbitova. Fanta ale nevyužíval služby pražské mozaikářské dílny nijak důsledně. Při své další moravské zakázce, realizované zřejmě mezi lety 1910–1912 spolupracoval s brněnskou firmou E. Škarda. Její mozaikáři podle Fantova kartonu vyzdobili štípanou skleněnou mozaikou z italského materiálu niku v interiéru Mohyly míru v Prazi.^{45]}



Obr. 6 Viktor Foerster, detail realizované centrální mozaiky Panny Marie na návrhu dekorování fasády baziliky Panny Marie na Hostýně, 1912. Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn. Foto: autorka

39 | Karel B. MÁDL, Mosaika, *Národní listy*, 5. 2. 1905, s. 13.

40 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 9. 11. 1911. „(...) zajel jsem do Benátek a Ravenny, vzpomněl jsem na ty znamenité mozaiky z doby Constantina a chtěl vidět opět jejich efekt a studovat co vlastně působí tak mocně v těch monumentálních obrazech. Tam člověk sbírá zkušenosti pro život a své plány. Je to ohromné, na jaké výši křesťanské umění tehdy stálo.“

41 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, návrh datovaný 9. 1. 1912.

42 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 3. 4. 1912.

43 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 23. 3. 1912.

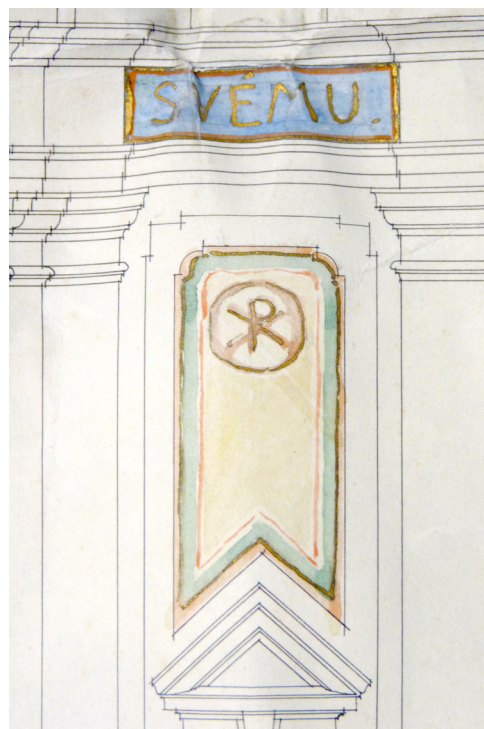
44 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 16. 5. 1912.

45 | Filip (pozn. 6), s. 62–63.

Smlouva mezi Viktorem Foersterem a Antonínem Odstrčilíkem definovala plochy určené k mozaikové výzdobě. Mírně se liší od předloženého kresebného návrhu. Hlavní obraz se soustředil na centrální pole s kompozicí Panny Marie o velikosti 7 x 3,7 m a další dekor ve skleněném materiálu byl určen na tři ozdobné nápisy na dělené římse „Zůstaň matkou lidu svému.“ Figurální kompozice obnášela 26 m² po 28 K – 7280 K a nápisy 5,28 m² po 200 K – tedy 1056 K. Na dalších 1000 korun bylo oceněno provedení návrhů, barevných skic a kartonů ve skutečné velikosti „ku definitivnímu provádění nutné“. Cena zahrnovala mozaikářskou práci v ateliéru, osazení na místě, ale už ne transport díla, lešení, stavební materiál a spolupráci dvou zedníků. Záruka na dílo měla platit 15 let s výjimkou živelné pohromy (např. požáru nebo zásahu bleskem). Viktor Foerster se navíc zavázal k opravám vypadnutých kamínků apod. zdarma.¹⁴⁶

V červnu už bylo možné započít se stavebními a posléze i mozaikářskými pracemi, k nimž Foerster předem vydal pokyny: „Příští měsíc, asi 5. aby se prosím začalo s lešením, bude se pak moci hned to okno nad portálem zazdít cihlami, ale ne nahazovat cihly vápnem, musejí zůstat bez náhozu až přijedu, a sice musí být cihly ve výšce (v lici, jak říkají zedníci), zdi kamenné, bez omítky. Kolem 10. bude pak nutno pomalu začít s otloukáním zdi, bude se muset tlouct celá plocha mezi sloupy až nahoru k římse. Ta deska, kde je Zdravas Maria psáno, kam má přijít nový nápis, má ošklivé rohy, ty prosím bude muset kameník otesat (...) tak aby to byl jednoduchý obdélník, mně by vadily ty rohy též při obrazu, ostatně není to ani hezké, ani stylové. Udělal jsem dole vršky smrčků, bude to krásně vypadat, v dálce budou i vrchy.“ 25. června 1912 už se mozaika osazovala a o měsíc později byla práce na místě hotová.¹⁴⁷

Viktor Foerster se rozhodl hostýnskou zakázku široce zpopularizovat, proto navázal úzkou spolupráci s redaktorem *Našince* Jaroslavem Řehulkou. Už na začátku prací na fasádě mu psal: „Tento týden kladu obraz mozaikový, na druhý týden bude možno (tak koncem týdne) již něco viděti.“¹⁴⁸ Řehulka zřejmě na Hostýn opravdu vyrazil. V srpnu připravil rozsáhlý článek o mozaice a o informace ozřejmující podstatu výtvarné techniky požádal přímo autora: „Co se mosaiky týče, má se celá věc takto. Nejdříve musí se kresba, celý obraz nakreslit obráceně, pak rozřeže se na celek na částky asi 50 cm v quadrátu, na tyto částky obrazu počnou se klásti sklené kaménky podle cartonů a barevného obrazu, který je před očima dělníka. Různé nuance barev, (dostane se vše, co se žádá) dovolují nejjemnější propracování obrazu, tak že může se docílit i v miniaturách dojem obrazu. Ale pro tento způsob mosaiky nejsem, já jsem pro ten, který za doby Konstantina (kdy mozaika byla v největším rozkvětu) se užíval, kámen vedle kamene kladený asi jen tak, aby celá technika mosaiky byla dobře viditelná. Zastávám ten náhled, že právě tak jako v olejomalbě mají právo tahy štětcem a jsou na malbě viditelné, tak rovněž mají zde v mozaice právo stát jednotlivé spáry mezi kameny. Celý obraz zhotoví se v atelieru, celý obráceně, v částkách na to přistoupí se ku kladení jednotlivých kusů na zeď, kam obraz má býti umístěn. Do malty kladou se jednotlivé části obrazu, které musí se přesně vedle sebe klást. Objeví se pak papír, zadní strana papíru, na kterém byl negativ kreslen, takže po omytí papíru objeví se na zdi vlastní obraz, positif.“¹⁴⁹



Obr. 7 Viktor Foerster, detail nerealizované výzdoby bočního pole na návrhu dekorování fasády baziliky Panny Marie na Hostýně, 1912. Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn. Foto: autorka

¹⁴⁵ | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, smlouva o dílo, 16. 5. 1912.

¹⁴⁶ | Zemský archiv Opava, fond: Jaroslav Řehulka, kt. 4, sign. 18, 25. 6. 1912; Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 26. 7. 1912.

¹⁴⁷ | Zemský archiv Opava, fond: Jaroslav Řehulka, kt. 4, sign. 18, 25. 6. 1912.

¹⁴⁸ | Zemský archiv Opava, fond: Jaroslav Řehulka, kt. 4, sign. 18, 29. 7. 1912.

Článek byl opravdu o měsíc později vytištěn s doslovnými citacemi Foersterova dopisu.¹⁵⁰ Hotový jej Řehulka Viktorovi Foersterovi také poslal. Malíř chtěl redaktora ponouknout i k další spolupráci a chtěl mu představit svou další moravskou zakázku – restaurování interiéru kostela v Dědicích u Vyškova: „Je zde instruktivní případ zachování starých maleb. Opravuji zde fresky a maluji kostel.“¹⁵¹ Ačkoliv redaktor nemohl přijet, protože onemocněl, s Foersterem spolupracoval i nadále, při uveřejňování článků týkajících se např. restaurování starých olejomalb a na téma jeho mozaikového díla uveřejnil také další článek v *Hlasech Svatohostýnských*.¹⁵²

Dál pokračovala i korespondence s hostýnským představeným – na konci srpna Viktor Foerster Odstrčilíkovi žádal: „Prosím uctivě, aby bedny co nejdříve byly mi zaslány, budu je zase potřebovatí (...) měl jsem ohromné vydání s obrazem a musím dát účty do pořádku, jsem dlužen tisíce za materiál.“¹⁵³ V nedatovaném dopise mu naopak sliboval, že pošle na Hostýn dlužný karton: „(...) návrh jsem již zase hledal, nemohu jej nalézt, musí být někde zastrčen. Pro mě nemá ceny a neračte si myslet, že já bych si jej chtěl ponechat, milerád jej pošlu, jak jej najdu.“¹⁵⁴

Kromě praktických záležitostí ukončení zakázky byla ještě páteru Odstrčilíkovi doručena prosba o doporučující dopis, který by malíř využil jako referenci: „Je to práce velká, reprezentační a mnoho bude známá“. Z připojené informace si můžeme udělat představu o dalších pracích, kterými se během podzimu zabýval: „Já jsem ještě od srpna namaloval tři velké oltářní obrazy, tři okna velká kostelní namaloval, hrobku mozaikou vyzdobil a chrám Páně vymaloval a šest starých oltářních obrazů restauroval. Měl jsem toho letos tuze mnoho.“¹⁵⁵

Komunikace zhotovitele a objednavatele nebyla ani po splnění této prosby u konce. Viktor Foerster se totiž snažil na Hostýně získat i další zakázku – mozaiku, která měla být umístěna do interiéru kruhové kaple, již vrcholí křížová cesta, jinak provedená Jano Köhlerem v keramickém materiálu: „Co naše myšlenka se XIV. zastavením? Ráčil jste na to blíže myslet? V kulaté kapličce nedají se vůbec umístiti oblé kachle malované, tam nutně musí se pomýšlet na techniku mozaikovou. Prosil jsem o plán, rozměry kapličky až ráčíte mít kdy, prosím o ně, abych přibližně mohl asi udati, co by to stálo, ráčíte-li se ještě tou myšlenkou zabývat.“¹⁵⁶ Sice Odstrčilíkovi (narozdíl od jiných) z taktických důvodů neozřejmil, co si o keramické mozaice myslel: „(...) je to materiál sprostý a hrubý, nehodící se pro církevní práce“,¹⁵⁷ přesto zakázku nezískal.

V další korespondenci se už řešilo jen doučtování mozaiky na průčelí hostýnského chrámu – v červnu 1913 scházelo ještě doplatit malíři 2936 K,¹⁵⁸ i když podle původní domluvy měla být částka splacena po třetinách (první po osazení obrazu, druhá po kolaudaci a třetí nejpozději 1. 6. 1913).¹⁵⁹ V říjnu už byla celá částka zapravena a Foerster zaslal na Hostýn potvrzení o zaplacení 9536 K.¹⁶⁰

Písemnosti osvětlující monumentální realizaci mozaiky Panny Marie na průčelí hostýnského poutního kostela ukázaly okolnosti mozaikářovy práce týkající se nejen tohoto díla. Důležitým poznatkem je, že spektrum

46 | Jaroslav Řehulka, *Mosaika, Našinec*, č. 189, 21. 8. 1912, s. 1–2.

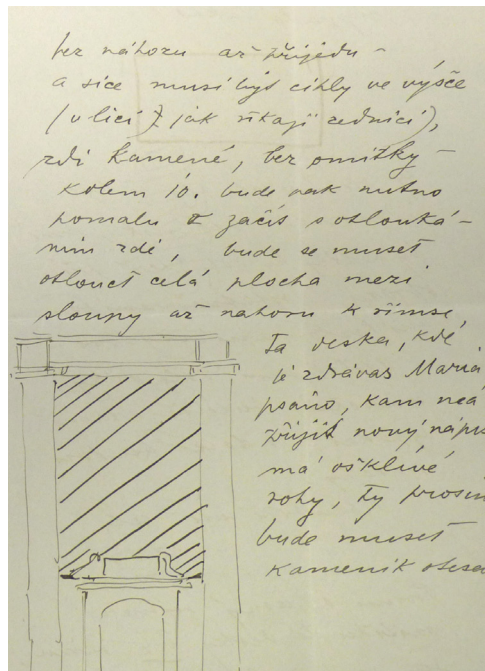
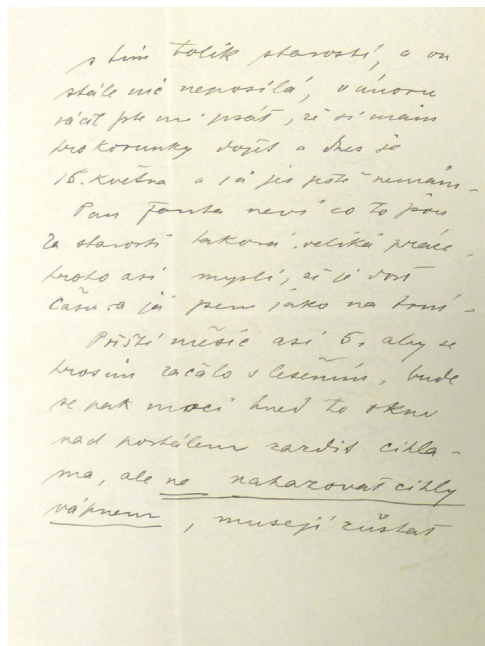
47 | Zemský archiv Opava, fond: Jaroslav Řehulka, kt. 4, sign. 18, 3. 9. 1912.

48 | Zemský archiv Opava, fond: Jaroslav Řehulka, kt. 4, sign. 18, 27. 1. 1913, 4. 5. 1913, duben 1913.

49 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 26. 7. 1912.

50 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, nedatový dopis.

51 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 17. 11. 1912.



Obr. 8 Rukopis dopisu Viktora Foerstera s kresbou navrhované úpravy vpadlého pole na fasádě pro mozaiku Panny Marie. Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn. Foto: autorka

zakázek Viktora Foerster zřejmě odpovídalo reklamě v záhlaví jeho firemního dopisního papíru: *Umělecké atelier mosaikové, nejkrásnější a nejtrvanlivější obrazy, zvláště pro portály a facády chrámů a kaplí, náhrobní kameny a železné kříže s dekorací mosaikovou, malby kostelů, ornamentální a figurální, oltářní obrazy, křížové cesty, též plastické, z terracoty neb řezané ve dřevě, portraity, krajiny, restaurování starých obrazů*. V dopisech je kromě mozaik zmiňována i další umělecká činnost, především restaurování nástěnných maleb a olejmaleb. Dále známe přímo z pera umělce jeho názor na skladbu a výtvarné působení mozaiky, korespondence nám osvětluje povahu materiálu, který použil, charakter přípravných prací a způsob provádění díla. Datace jednotlivých listů zase naznačují časový postup díla a z řešených účetních záležitostí známe jeho finanční náročnost. Pozornost můžeme věnovat také sebereprezentaci umělce, strategiím získávání nových zakázek a promyšleným způsobům propagace hotové práce formou tištěných článků, ale také písemných referencí zákazníků.

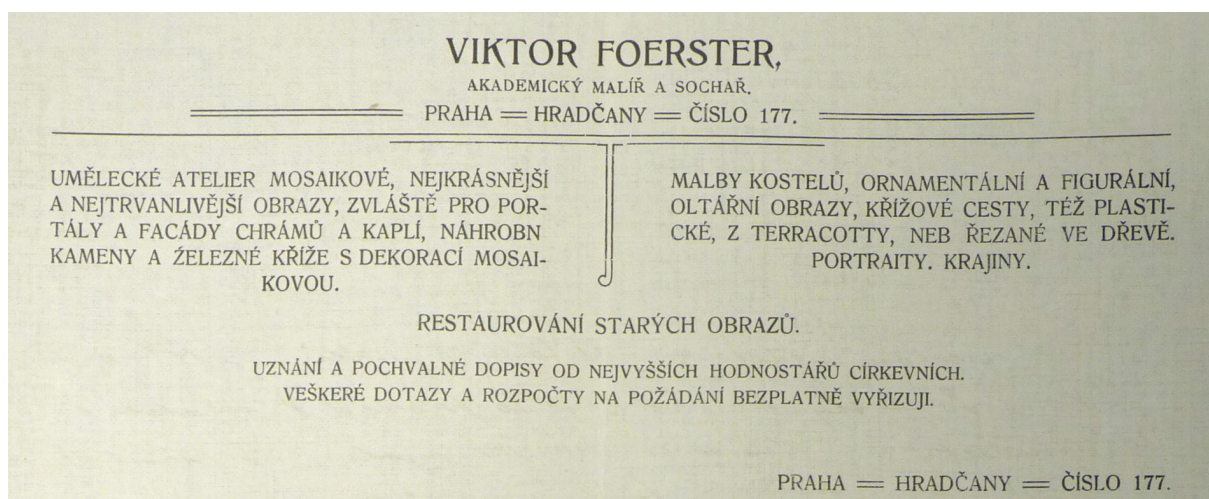
52 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 13. 6. 1913.

53 | Hemelík (pozn. 2), s. 233.

54 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 13. 6. 1913.

55 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 16. 5. 1912.

56 | Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn, kt. 8, sign. CC III 17, 5. 10. 1913.



Obr. 9 Firemní hlavička na dopisním papíru Viktora Foerster, 1911. Moravský zemský archiv, fond: Jezuité Hostýn. Foto: autorka

SUMMARY

THE MOSAIC OF HOSTÝN BY VIKTOR FOERSTER ILLUMINATED BY WRITTEN SOURCES

The painter Viktor Foerster founded most probably in 1903 a mosaic workshop at Hradčany, Prague. Although he is considered to be the first Czech mosaic artist, his work has not been evaluated coherently so far. The general view of dozens of his executed works has been put together not only owing site work, but also to by means of archival research. The survey of written sources has provided solid data regarding Foerster's private and professional life.

Most of the archival sources which have been examined so far give evidence of Foerster's work as a mosaic artist based only marginally on his private correspondence or they focus on his restoration works. An exceptionally well-preserved series of documents linked to the creation of the mosaic of the Virgin Mary located on the frontage of the pilgrimage church in Hostýn (1912) has been preserved. Viktor Foerster exchanged letters on the topic of the mosaic with the superior of the Hostýn Jesuits, Antonín Odstrčil (The Moravian Land Archive, collection: Jesuits, Hostýn) as well as with the editor of the Našinec newspaper, Jaroslav Řehulka (The Land Archive, Opava, collection: Jaroslav Řehulka).

The correspondence gives information about the beginning of the work on the mosaic which started already in 1911. At that time Foerster expressed his worries the work would be commissioned to the Austrian firm Tiroler Glasmalerei und Mosai-kanstalt from Innsbruck. In January 1912, a draft design was created and sent to the archbishopric consistory and Central commission for national heritage preservation in Vienna.

The mosaic was fully funded from a fund-raising campaign by Moravian clergy. It was supposed to celebrate the coronation of the St Mary of Graces statue. After the proposal had been discussed and the work had been contracted (on 16 May, 1912), preparatory building works took place and the mosaic was set in the course of June. At the end of June the work including the central panel of the Virgin Mary and the mosaic panels with lettering were ready. The accounting lingered on until the following year when Viktor Foerster also tried to get another commission at Hostýn – the decoration of Station XIV of the local Way of the Cross.

The written resources from the collections of the Jesuits, Hostýn pointed to a lot of various circumstances of Viktor Foerster's work, which did not relate only to the mosaic of the Virgin Mary. A crucial finding was that the scope of his work had been much wider. From older literary sources we can learn that he painted and carved Ways of the Cross, while from the new sources we find out information about his restoration works of mural and oil paintings. Penned by the artist himself, we can read his views of the composition and artistic impression given by the mosaic. We also learn about the materials used, the character of preparatory works and the way the artwork was executed. In addition, we can observe the way the artist presented himself, his strategies to obtain a new commission and elaborated ways of promotion of the finished artwork by means of printed articles as well as reviews written by his clients.

Nerecenzovaná část

Porovnání fixativů pro techniku pastel

Kateřina Beranová | Alena Hurtová

Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

KLÍČOVÁ SLOVA

pastel – fixace – ultrazvukový zmlžovač – hydroxypropylcelulóza – metylhydroxyetylcelulóza – vyzina – Paraloid B 72

KEY WORDS

pastel – fixation – ultrasonic mister – hydroxypropylcellulose – methylhydroxyethylcellulose – isinglass – Paraloid B72

THE COMPARISON OF FIXATIVES FOR THE PASTEL TECHNIQUE

The article is focused on comparison of fixatives for the soft pastel technique. Fixative solutions of isinglass, acrylic resin Paraloid B 72 and cellulose derivatives, namely hydroxypropylcellulose Klucel E, Klucel G and methylhydroxyethylcellulose Tylose MH 300 were tested. A considerate application method using ultrasonic mister was selected for fixation of the model samples. Fixation efficiency for particular fixative solutions was investigated and colour and also structural differences of pastel layer were observed after fixation. Aging resistance of model samples was evaluated after the application of accelerated aging induced by light and moist heat.

ÚVOD

Suchý pastel je uměleckou výtvarnou technikou, nacházející se na pomezí kresby a malby, působící nezaměnitelným matným vzhledem. Nanesená barevná vrstva vytváří vzdušnou a porézní strukturu^[1] minimálně poje- něho pigmentu, ve které se světlo specificky láme a šíří do všech směrů.

Mechanická odolnost pastelové techniky je však velmi malá a souvisí přímo se strukturou pastelové vrstvy. Pastelové částice obklopené vzdu- chem volně ulpívají na podložce, k níž nejsou poutány pojivem. Míra adheze částic k podložce je závislá pouze na síle přitlaku při nanášení barevné stopy a na povrchové úpravě podložky. Pouto mezi barevnou vrstvou a podložkou je tak oproti ostatním výtvarným technikám mi- nimální.^[2]

Pastelové objekty jsou citlivé vůči jakémukoli mechanickému namáhání. Poškození se projevuje oddělováním pastelových částic od podložky, jejich přeskupováním a velmi často ztrátou. K jejich úbytku dochází zejména otěrem při kontaktu s jiným povrchem, či pouhým dotykem na barevnou vrstvu. K výraznému sprašování přispívá taktéž proudění vzduchu, působení otřesů, nárazů a vibrací způsobených nešetrnou ma- nipulací a transportem.^[3] Stejný efekt může být zapříčiněn i bezkon- taktně v důsledku působení výkyvů okolní vlhkosti (s výrazným vlivem na hygroskopickou aktivitu podložky)^[4], nebo působením elektrosta- tických sil.^[5]

Pastelová vrstva je také v důsledku své vysoce pórovité a propustné struktury minimálně chráněna proti působení okolního prostředí (kyslí- ku, vodě, vlhkosti, prachu, biologickým činitelům). Vystavena těmto ne- příznivým vlivům může tudíž degradovat mnohem rychleji než uzavře- nější barevné vrstvy s větším podílem pojiva.^[6]

Pastel stejně jako uhlové kresby a další média se sprašující se barevnou vrstvou představují značnou výzvu v ochraně nijak nevázané, porézní pigmentové vrstvy.^[7] Zásadní roli v ochraně pastelových děl má pre- ventivní ochrana v podobě nastavení vyhovujících podmínek uložení, vystavování a transportu objektů. Doplňující možností je také fixace pastelové vrstvy, která si klade za cíl upevnit pastelové částice k nosné podložce.

EXPERIMENTÁLNÍ ČÁST

Naším cílem bylo porovnat vybrané fixační roztoky pro účely fixace su- chého pastelu. Testování probíhalo na vytvořených modelových vzor- cích. Snahou bylo omezit co nejvíce případný vznik strukturálních a s tím souvisejících barevných změn po fixaci. Tomu odpovídala i koncentrace použitých fixačních roztoků a výběr aplikační metody. U vzorků byla dále sledována účinnost fixace a odolnost při působení urychleného stárnutí.

1 | Při nanášení pastelu suchou cestou jsou pastelové částice náhodně zachytávány na vyvýšených místech nosné podložky s hrubým povrchem, čímž mezi nimi vznikají vzduchové kapsy. Carmi Weingrod, *Soft Pastels and Fixatives*, *American Artist* LVII, 1993, Sep. č. 614, s. 15.

2 | Karen Esser, *Art-Works with an Unfixed Paint Layer on Paper: Gui- delines for Handling and Transport*, *Journal of Paper Conservation: IADA reports XII*, 2011, č. 2, s. 13.

3 | Stefan Michalski et al., *The Ultrasonic Mister – Applications in the Consolidation of Powdery Paint on Wooden Artifacts*, in: Valerie Dorge – Howlett, F. Carey (edd.), *Painted Wood: History and Conservation*, Los Angeles 1998, s. 498.

4 | Bart Ankersmit et al., *The Climate in Pastel Microclimate Cardboard Boxes When Exposed to Fluctuating Climates*, in: Janet Bridgland (ed.), *ICOM-CC 16th triennial conference Lisbon 19–23 September 2011: pre- prints*, Lisbon 2011, s. 1.

5 | Victoria S. Blyth, *Electrostatic Stabilizing Plate (E. S. P.): An alter- native method for stabilizing the flaking tendencies of works of art in pastel*, in: *Preprints of papers presented at the sixth annual meeting: Fort Worth, Texas, 1–4 June 1978*, Washington (DC), 1978, s. 21–22.

6 | Eric F. Hansen et al. (edd.), *Matte Paint*, *Waac Newsletter* XVIII, 1996, č. 2, <http://cool.conservacion-us.org/waac/wn/wn18/wn18-2/wn18-207.html>, vyhledáno 14. 3. 2016.

7 | Esser, *Art-Works* (pozn. 2), s. 13.

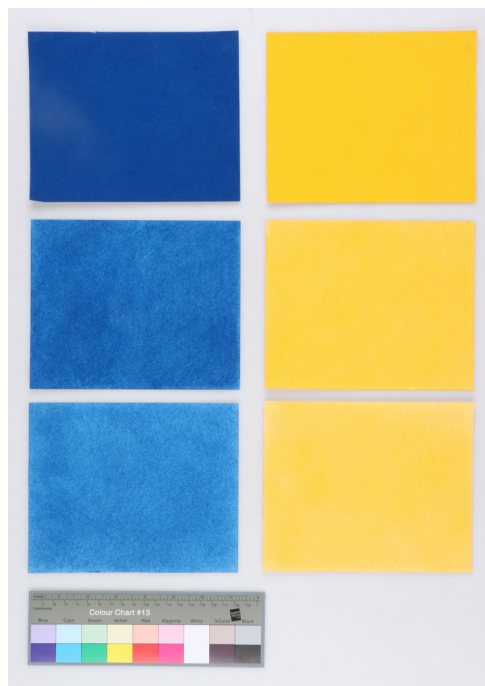
FIXAČNÍ ROZTOKY

Mezi testované roztoky byly zahrnuty deriváty celulózy, jmenovitě hydroxypropylcelulóza Klucel E (vodný a etanolový roztok), Klucel G (etanolový roztok) a metylhydroxyetylcelulóza Tylose MH 300 (vodno-etanolový roztok v poměru 1:1). Ačkoliv tyto látky nacházejí v oboru restaurování a konzervace široké uplatnění, lze dohledat jen velmi málo studií^[8] zabývajících se jejich využitím pro účely fixace pastelové vrstvy. Z tohoto pohledu je lákavá především možnost přípravy čistě etanolových roztoků pro fixaci v případě hydroxypropylcelulózy a také velmi dobrá chemická kompatibilita s papírovou podložkou pastelových děl. Pro porovnání výsledků jsme zařadili zástupce přírodního polymeru, vodný roztok vyziny, který je tradičně používaným konsolidantem a fixativem barevných vrstev s velmi dobrými pojivými vlastnostmi, a syntetický kopolymer akrylátovou pryskyřici Paraloid B 72 v etanolu.

TVORBA MODELOVÝCH VZORKŮ

Pro tvorbu modelových vzorků byly použity kvalitní umělecké suché pastely řady Rembrandt holandské značky Royal Talens ve čtyřech typických odstínech obsahujících kromě plniva (v tomto případě kaolin) pouze čisté pigmenty: bílá, okr žlutý, ultramarín tmavý a pruská modř [Tab. 1]. Jako nosná podložka byl zvolen filtrační papír Whatman Grade No 1. Ze tří testovaných způsobů nanášení pastelové vrstvy jsme použili způsob přímého vtírání pastelové tyčinky do povrchu hrubší strany filtračního papíru se snahou o co nejsytější tón. Tento způsob zajistil opticky nejednotnější nános viditelný pouhým okem [Obr. 1]. Tuto skutečnost potvrdily i výsledky měření spektrofotometrem [Graf 1]. Takto byly připraveny modelové vzorky o velikosti 92 x 150 mm.

8 | Cristina Catanzaro, The fixing of pastel artworks. Study and experimentation, in: *1th Meeting „Youth in the Conservation of Cultural Heritage“*, s. 6–7, http://www.academia.edu/4192014/THE_FIXING_OF_PASTEL_ARTWORKS_STUDY_AND_EXPERIMENTATION, vyhledáno 14. 3. 2016.



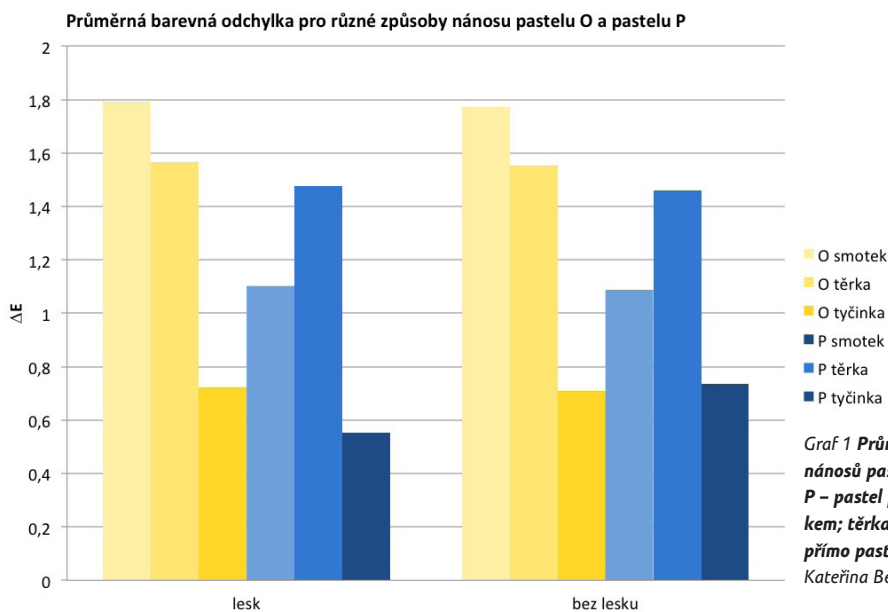
Obr. 1 Zkoušky nanášení pastelu na filtrační papír Whatman Grade No. 1: a) přímé nanášení, b) nanášení pomocí třčky, c) nanášení pomocí vatového smotku; pastel žlutý okr a pruská modř. Foto: Kateřina Beranová

číslo barvy	komerční název (dále uváděny v textu)	colour index Name Code	stabilita (uvedená výrobce na obalu)	zkratka používaná v grafech
100,5	bílá	PW6	+++	T
202,5	žlutý okr	PY139	++	O
506,5	ultramarín tmavý	PB29/PB15	+++	U
508,5	pruská modř	PB27/PB29	+++	P

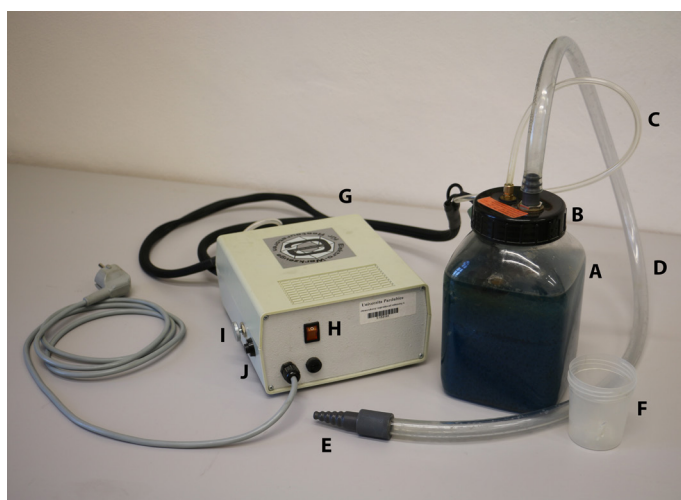
Tab. 1 Základní informace o pastelech Rembrandt

FIXACE MODELOVÝCH VZORKŮ

Pro nanášení fixačních roztoků jsme se rozhodli využít velmi šetrnou a v praxi ověřenou metodu využívající ultrazvukových vln k převedení látky z kapalného stavu na aerosol. K tomuto účelu jsme použili přístroj ultrazvukový minizmlžovač (Ultraschall-Vernebler W/A/Vn II výrobce Günther Engelbrecht GmbH Německo) [Obr. 2], který je schopen



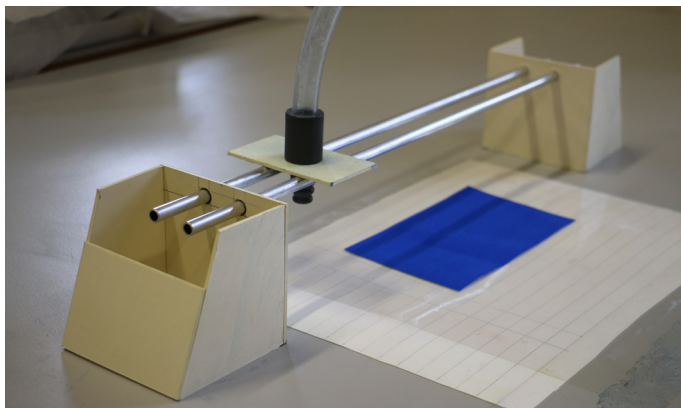
Graf 1 Průměrná barevná odchylka různých způsobů nánosu pastelu, 2^o pozorovatel: O – pastel žlutý okr; P – pastel pruská modř; smotek – nános vatovým smotkem; těrka – nános papírovou těrkou; tyčinka – nános přímo pastelovou tyčinkou. Graf: Alena Hurtová, Kateřina Beranová



Obr. 2 Ultrazvukový minizmlžovač, výrobce Günther Engelbrecht GmbH: A. čtyřhranná láhev, B. šroubovací uzávěr, C. transportní hadička na vzduch, D. pracovní hadice, E. výstupní měnitelná tryska, F. zásobní nádobka, G. regulační zařízení (síťový adaptér), H. kolébkový spínač, I. tlumicí šroub s rýhovanou hlavou, J. spínač na přerušení výroby transportního vzduchu. Foto: Kateřina Beranová

vyvíjet kapičky v rozsahu 1–10 μm . Přístroj zajišťuje velmi dobře kontrolovatelnou několikanásobnou aplikaci pouze silně zředěného roztoku fixační látky (s ohledem na její viskozitu). Tato skutečnost nám zabránila v testování Klucelu M a Klucelu H s vyšší molekulovou hmotností (ani při koncentraci 0,25 hmotnostních procent nebyl ultrazvukový minizmlžovač schopen vyvíjet z roztoku aerosol).

Pro zajištění rovnoměrnosti nánosu fixačního roztoku na modelový vzorek byla vytvořena jednoduchá konstrukce [Obr. 3]. Sestavena byla z lepenkových přířezů propojených dvěma hliníkovými trubkami, které posloužily jako vodící trasa pro výstupní trysku ultrazvukového minizmlžovače a zajistily tak její prostorovou stabilitu. Tímto způsobem byla tryska umístěna kolmo nad vzorkem ve vzdálenosti 50 mm, posun trysky byl veden ručně v rychlosti cca 4 mm/s. Průběžným posouváním modelového vzorku pod konstrukci byly nanášeny pruhy ve vzdálenosti 150 mm (tak, aby se vzájemně nepřekrývaly a souvisle na sebe navazovaly). Další vrstva nánosu byla provedena vždy kolmo na předchozí směr.



Obr. 3 Podpůrná konstrukce pro nanášení adheziv. Foto: Kateřina Beranová

Aplikace probíhala při pokojové teplotě v rozmezí 23–24 °C a vlhkosti 47–51 %. U etanolových roztoků jsme se rozhodli aplikaci nerealizovat v odtažové digestoři, která by mohla ovlivnit průnik adhezivní látky do struktury pastelové vrstvy.¹⁹¹

U finálních modelových vzorků jsme výrazně potlačili vznik barevných změn zavedením zhruba jednodominutových pauz mezi jednotlivými nánosy vodných roztoků. Fixace vodnými roztoky fixativ byla provedena ve dvou vrstvách, vodno-etanolovým roztokem ve dvou vrstvách a etanolovými roztoky ve čtyřech vrstvách. Pro prvotní testování byly připraveny roztoky o koncentraci 0,25 hmotnostních procent, ovšem pro fixaci finálních modelových vzorků byla zvednuta koncentrace na 0,5 hmotnostních procent.¹¹⁰¹

MĚŘENÍ BAREVNOSTI

Měření bylo provedeno kompaktním přenosným spektrofotometrem CM – 2600d (Konica Minolta, Japonsko) za stanovených podmínek: světelný zdroj D65 simulující denní osvětlení, úhel pozorovatele 2° a 10°, průměr měřené plochy 8 mm, sekvence tří snímků, měření SCI (s leskem) a SCE (bez lesku).¹¹¹¹ Jako jednotná podložka při měření bylo zvoleno 8 listů filtračního papíru Whatman Grade No. 1.

Měření barevnosti byla stanovena nejvhodnější metoda nanášení pastelové vrstvy, zaznamenány změny barevnosti modelových vzorků po fixaci a urychleném stárnutí a vyhodnocena účinnost fixačních roztoků.

MĚŘENÍ HMOTNOSTI

Měření probíhalo na laboratorních vahách KERN & Sohn GmbH, PLJ 700–3CM (max. 750 g, min. 0,02 g). Vzorky byly před a po nanesení váženého média aklimatizovány v klimatizované místnosti při relativní vlhkosti 50 ± 4 % a teplotě 22 ± 2 °C po dobu nejméně 36 hodin. Měření hmotnosti byl zjišťován hmotnostní přírůstek tří testovaných metod nanášení a hmotnostní přírůstek čtyř zvolených pastelových odstínů.

9 | Při práci v digestoři dochází k rychlejšímu odpařování nosné látky (rozpuštědla) ještě předtím, než pevný podíl roztoku (poživová látka) dosáhne povrchu pastelové vrstvy. Tento jev výrazně omezuje penetraci roztoku do fixované vrstvy. Sylvia M. Rodgers, Consolidation/Fixing/Facing, in: *Paper Conservation Catalog*, Washington (DC) 1988, http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/23_consolidating-fixing-facing.pdf, vyhledáno: 14. 3. 2016.

10 | Důvodem ke zvýšení koncentrace byly především obavy z nedostatečného zafixování pastelové vrstvy, což by mělo za následek výrazné komplikace při měření účinnosti fixačních roztoků.

11 | *Návod k obsluze přístroje Spektrofotometr CM-2600d, Ovládací program SpectraMagic NX (Konica Minolta)*, Katedra chemické technologie, Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, 2015. s. 5.

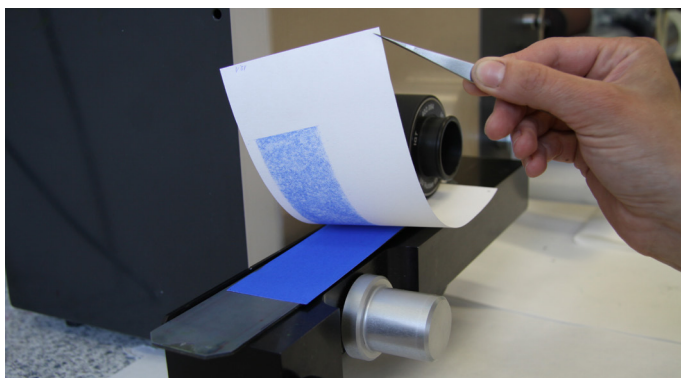
MĚŘENÍ ÚČINNOSTI FIXACE

Pro vyhodnocení účinnosti fixace na pastelovou vrstvu bylo důležité zvolit vhodnou měřicí metodu, která by byla schopná zaznamenat změnu v adhezi pastelových částic k podložce za přesných a definovatelných podmínek měření.

V současnosti se pro testování soudržnosti barevných a podkladových vrstev využívá tzv. *peeling test* nebo také *tape test*^[12]. Tato metoda, ačkoli primárně vyvinutá pro měření koheze ve vrstvách omítek či v povrchových úpravách na dřevě či kameni,^[13] již byla použita i pro vyhodnocení účinnosti fixace pastelové vrstvy na plátně.^[14] Při testování této metody jsme však nedosáhli prokazatelných výsledků. Nebylo možné ani použít oděrové saně Huber, které se používají pro testování mechanické odolnosti barevných vrstev proti odírání.^[15] Testování tímto způsobem bylo příliš drastické pro vyhodnocení zpevnění pastelové vrstvy.

Pro měření účinnosti fixace jsme použili potiskovací přístroj IGT C1, který primárně slouží pro testování nánosu tiskových barev. Přístroj nám poskytl rovnoměrně působící tlak na vzorek s přesně definovatelnou silou působení.^[16]

Nastříhané pruhy modelových vzorků o velikosti 46 x 150 mm byly položeny na desku tiskového úseku přístroje pastelovou vrstvou směřující vzhůru a následně překryty čistým pruhem filtračního papíru Whatman. Takto připravené vzorky prošly mezi dvěma válci (spodním tlakovým válcem a horním tiskovým s pryžovým povrchem UV Rubber 65 shore A, 402.084) při působení nejmenší možné síly 100 N. Při tomto procesu došlo k přenesení volných pastelových částic na filtrační papír [Obr. 4]. Pro bílý pastel byl zvolen černý komerční papír pro lepší viditelnost přeneseného pastelu. Výsledné transfery byly následně na několika místech měřeny spektrofotometrem a porovnávány s naměřenými výsledky nefixovaného modelového vzorku.



Obr. 4 Potiskovací přístroj IGT C1, průběh testování účinnosti fixativ. Foto: K. Beranová

URYCHLENÉ STÁRNUTÍ VLHKÝM TEPEM

Modelové vzorky byly podrobeny urychlenému stárnutí vlhkým teplem po dobu 30 dní při 80 °C a 65% relativní vlhkosti v klimatické komoře BMT Climacell® 404 podle normy ISO 5630/3.

¹² | Principem je využití rovnoměrné lepivosti komerčně vyrobených lepicích pásek, které jsou k testovanému povrchu přiloženy, na určitou dobu zatíženy a následně šetrně odstraněny. Při tom je vždy každý ústřížek lepicí pásky zvážen před a po testování. Míra adheze se pak stanovuje porovnáním hmotnostního přírůstku získaného na nepevněném vzorku se zpevněným vzorkem. Miloš Drdáký – Zuzana Slížková, In situ peeling tests for assessing the cohesion and consolidation characteristics of historic plaster and render surfaces, *Studies in Conservation*, LX, 2015, č. 2, s. 121–130.

¹³ | Drdáký, In situ (pozn. 12), s. 121–122.

¹⁴ | Catanzaro ve své studii použila speciální lepicí pásku firmy 3M: Scotch™, kterou přiložila lepicí vrstvou na testovanou plochu a rovnoměrně ji zatížila (zhruba 145 g na 50 cm²). Získala tak transfer o ploše 9,5 cm². Porovnáním hmotnostních přírůstků stanovila úspěšnost testovaných fixačních prostředků. Catanzaro, The fixing (pozn. 8), s. 5–6.

¹⁵ | Lenka Bártlová at al., Vliv rozpouštědel na vlastnosti papíru a na vybrané tiskové černě, in: *XIV. seminář restaurátorů a historiků*, Praha 2012, s. 83–84.

¹⁶ | IGT Testing Systems. IGT Testers Ink C1, <http://www.igt.nl/igt-testers/ink/c1-1075592512>, vyhledáno 14. 3. 2016.

URYCHLENÉ STÁRNUTÍ SVĚTLEM

Modelové vzorky se nechaly stárnout v Q-sun Xenon Test Chamber při vlnové délce 420 nm a intenzitě záření 1,20 W/m². Proces byl zastaven po 550 hodinách, neboť došlo ke znehodnocení vzorků v důsledku působení silného proudu vzduchu v komoře.

Rozhodli jsme se tedy vzorky podrobit působení slunečního světla. Pro tento test byly vybrány vzorky s bílým pastelem, ultramarínem tmavým a zúžený výběr několika vzorků s pruskou modří a žlutým okrem. Vzorky byly pro tento účel zmenšeny na velikost 46 x 150 mm. Pro testování bylo vybráno okno s dvojitým sklem na hlavní budově školy Fakulty restaurování Univerzity Pardubice, které je orientováno na jižní světovou stranu. Vzorky byly upevněny k čisté okenní tabuli z vnitřní strany okna, připevněné na okrajích pomocí roztoku metylhydroxyethylcelulózy k přířezu z alkalické lepenky archivní kvality AlphaCell. Lepenka byla po obvodu opatřena distančním rámečkem vytvořeným taktéž z alkalické lepenky. Lepenkový přířez se vzorky byl k oknu prachotěsně přilepen lepicí páskou. Expozice probíhala po dobu 30 dní a zhruba 486 hodin slunečního záření¹⁷.

17 | Počet hodin byl vypočítán na základě délky jednotlivých dnů v měsíci červenci roku 2016 pro oblast Litomyšl. Informace o čase východu a západu slunce dostupné online na <http://calendar.zoznam.sk/sunset-cz.php?city=3077920>, vyhledáno 1. 8. 2016.

INFRAČERVENÁ SPEKTROMETRIE

Pomocí infračerveného spektrofotometru s Fourierovou transformací (FTIR) Nicolet 380 a ART krystalem bylo zkoumáno materiálové složení námi zvolených pastelových odstínů. Měření bylo provedeno přímo na vzorcích bez jakékoli úpravy.

SKENOVACÍ ELEKTRONOVÁ MIKROSKOPIE

Povrchová struktura modelových vzorků po nanesení pastelové vrstvy a změny po její fixaci byly pozorovány elektronovým mikroskopem MIRA 3 LMU (Tescan) s energiodisperzním analyzátozem Bruker Quantax 200 při režimu vysokého vakua a urychlovacím napětím 5.0–10.0 kV. Všechny vzorky byly pozlaceny v naprašovacím systému Q 150R ES Quorum zlatovodivou vrstvou, která se doporučuje pro pozorování povrchově nerovných vzorků. Na kusových vzorcích pastelu bylo také provedeno prvkové složení.

OPTICKÁ MIKROSKOPIE

Povrchová struktura modelových vzorků a změny po fixaci a urychleném stárnutí byly pozorovány optickým mikroskopem Nikon Universal Design Microscope UDM, Eclipse LV 100D-U. Osvědčilo se použití bočního osvětlení, které lépe vykreslovalo povrch vzorků.

VÝSLEDKY A DISKUZE

MATERIÁLOVÉ SLOŽENÍ PASTELŮ

Všechny čtyři testované pastely Rembrandt značky Royal Talens obsahují podíl hlinitokřemičitanů, síranu barnatého a uhličitanu vápenatého. Bílý pastel obsahuje titanovou bělobu (oxid titaničitý), ultramarín tmavý obsahuje syntetický ultramarín (hlinitokřemičitan sodný s obsahem síry), pruská modř je tvořena pruskou modří (hexakynoželeznan železito-draselný). Ve žlutém okru bylo detekováno stopové množství železa. Předpokládané pojivo organického původu nebylo možné infračervenou spektroskopií odhalit, obsažené množství bylo pod mezí detekce.

ZKOUŠKY NANÁŠENÍ PASTELU

Ze tří zvolených způsobů nanášení pastelu na filtrační papír byl pro tvorbu finálních vzorků zvolen způsob přímé aplikace pastelovou tyčinkou. Homogenitu tohoto způsobu nánosu bylo možné pozorovat pouhým okem [Obr. 1] a potvrdilo ji i měření spektrofotometrem [Graf 1]. Pastelová vrstva rovnoměrně zakrývá nosnou podložku. Současně dochází k nanesení většího množství pastelové hmoty, které se projevuje výrazným hmotnostním přírůstkem oproti ostatním způsobům nánosu.

NANESENÁ VRSTVA PASTELU

Největší schopnost ulpívání pastelu na povrchu filtračního papíru byla zaznamenána u bílého pastelu a žlutého okru. Modré pastely, především pruská modř, byly mnohem pevnější, tvrdší a méně lámavější. Při nanášení bylo nutné působit mnohem větším tlakem, čímž docházelo k částečnému vytrhávání vláken z povrchu filtračního papíru, což se projevilo výrazně nižším hmotnostním přírůstkem oproti bílému pastelu a žlutému okru.

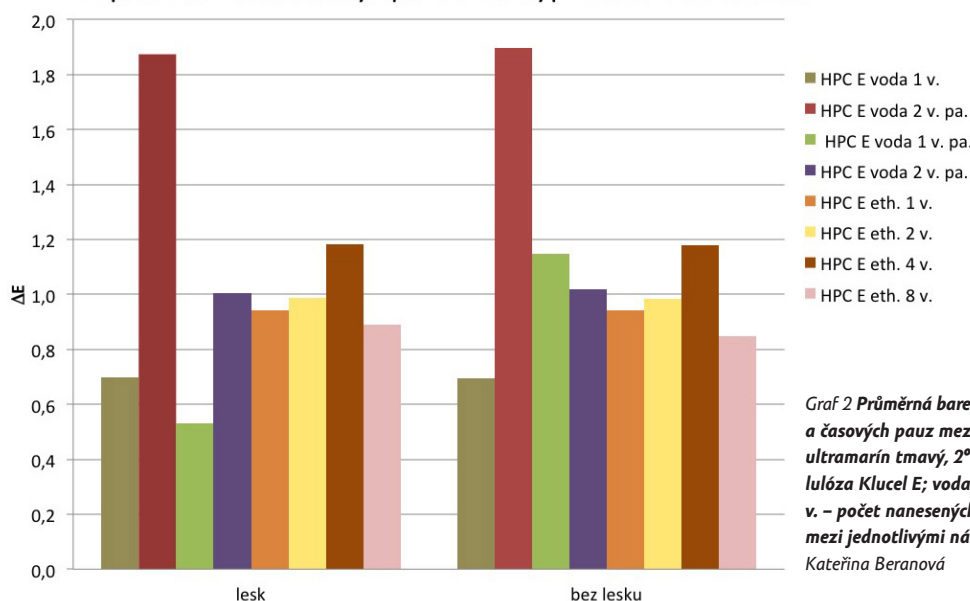
Odlišný byl i povrch nanesené vrstvy jednotlivých pastelů při zvětšení. Bílý pastel vytvořil velmi kompaktní a hutnou vrstvu, žlutý okr nadýchanou a vzdušnou strukturu. Nejvíce uvolněných vláken filtračního papíru bylo možné pozorovat u obou modrých pastelů. Svou tvrdostí při nanášení způsobily největší narušení povrchu filtračního papíru.

VLIV FIXATIV NA PASTELOVOU VRSTVU

Větší vliv na změnu barevnosti pastelové vrstvy (v našem případě ultramarínu tmavého) ukázala aplikace vodného roztoku fixativa (v našem případě vodný roztok Klucelu E o koncentraci 0,25 hmotnostních procent) bez časových pauz mezi jednotlivými nánosy. Výrazná změna byla pozorovatelná už po druhé vrstvě nánosu. Při aplikaci stejného množství vrstev nánosů za využití časových pauz během nanášení se významně snižuje barevná změna pastelu. Posun v barevnosti ovlivněný počtem

nánosů etanolového roztoku je velmi nízký, ačkoliv mírně narůstá se zvyšujícím se počtem nanesených vrstev. Barevná odchylka zaznamenaná u osmi nanesených vrstev pravděpodobně odráží chybné měření [Graf 2].

Vliv počtu vrstev nánosů a časových pauz mezi nánosy při fixaci na změnu barevnosti

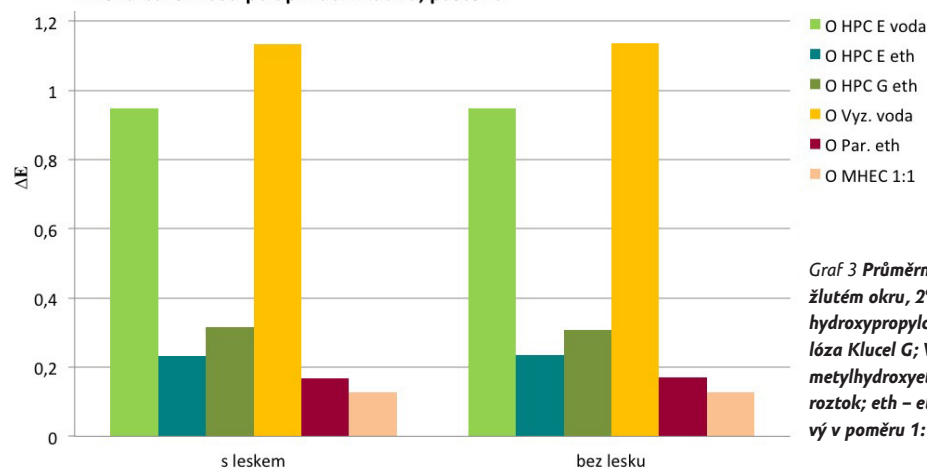


Graf 2 Průměrná barevná odchylka vlivem počtu vrstev nánosů a časových pauz mezi nánosy při fixaci HPC E voda a eth., ultramarín tmavý, 2° pozorovatel: HPC E – hydroxypropylcelulóza Klucel E; voda – vodný roztok; eth – etanolový roztok; v. – počet nanesených vrstev na vzorek; pa. – časová pauza mezi jednotlivými nánosy při fixaci. Graf: Alena Hurtová, Kateřina Beranová

K nejvýraznějším povrchovým změnám po fixaci pastelové vrstvy došlo fixací Paraloidem B 72 v etanolu. Současně bylo možné pozorovat při zvětšení optickým mikroskopem výrazné zhutnění a vyrovnaní povrchu pastelu především u žlutého okru a ultramarínu tmavého. Výraznější změny povrchové struktury byly zaznamenány u všech vzorků s pruskou modří. U bílého pastelu se neprojevila žádná výraznější změna pravděpodobně díky tomu, že vrstva již po nanesení působila výrazně hutněji a kompaktněji v porovnání s ostatními pastelovými vrstvami. To bylo potvrzeno i vyhodnocením celkové barevné odchylky, která byla pro bílý pastel naprosto zanedbatelná. Znatelné barevné odchylky ΔE bylo možné pozorovat u pastelových vzorků fixovaných vyzinou a Klucel E ve vodě [Graf 3; Graf 4]. Další hodnoty ΔE pro ostatní fixativy byly velmi nízké. Zkoumáním povrchu vzorků skenovacím elektronovým mikroskopem nebylo možné jednoznačně určit případné změny struktury pastelu po nanesení fixativ.^{18]}

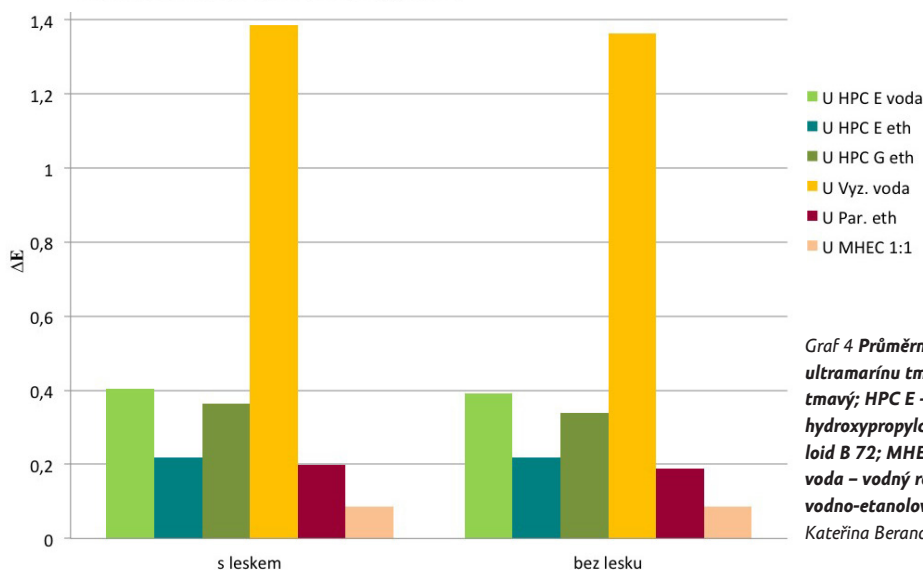
18 | Při zkoumání vzorků elektronovým mikroskopem navíc může dojít v důsledku působení nabitých elektronů k pozměnění povrchové struktury pastelových vzorků. V tomto ohledu se pro takto citlivé vzorky doporučuje spíše bezpečnější, ačkoliv méně detailní metoda zkoumání při zvětšení optickým mikroskopem. Vincent Daniels, The effects of water treatments on paper with applied pastel or powder pigment, *The paper conservator* XXII, 1998, č. 1, s. 32–33.

Změna barevnosti po aplikaci fixativů, pastel O



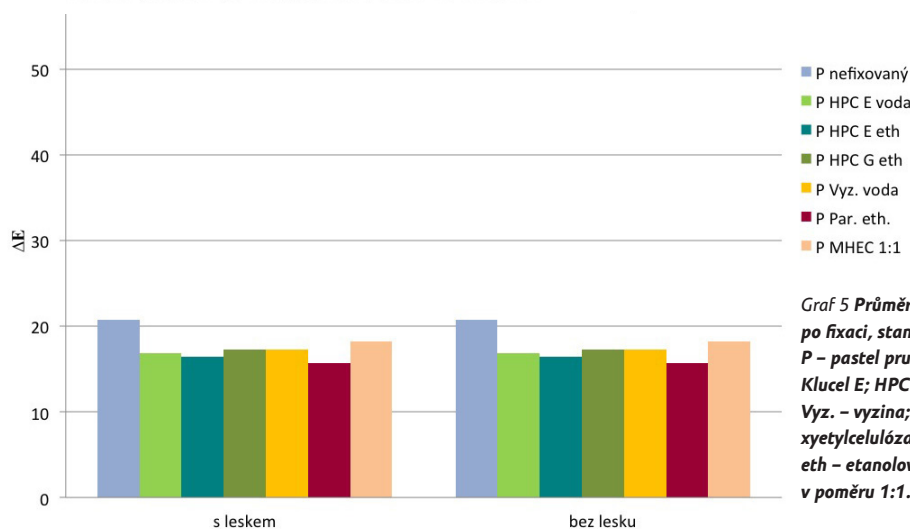
Graf 3 Průměrná barevná odchylka po aplikaci fixativů na žlutém okru, 2° pozorovatel: O – pastel žlutý okř; HPC E – hydroxypropylcelulóza Klucel E; HPC G – hydroxypropylcelulóza Klucel G; Vyz. – vyzina; Par. – Paraloid B 72; MHEC – metylhydroxyetylcelulóza Tylose MH 300; voda – vodný roztok; eth – etanolový roztok; 1:1 – roztok vodno-etanolový v poměru 1:1. Graf: Alena Hurtová, Kateřina Beranová

Změna barevnosti po aplikaci fixativů, pastel U



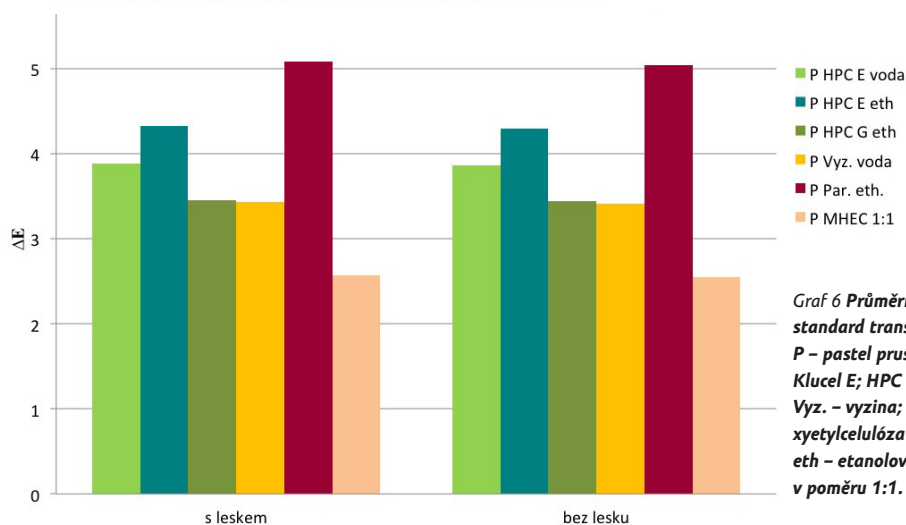
Graf 4 Průměrná barevná odchylka po aplikaci fixativů na ultramarín tmavém, 2° pozorovatel: U – pastel ultramarín tmavý; HPC E – hydroxypropylcelulóza Klucel E; HPC G – hydroxypropylcelulóza Klucel G; Vyz. – vyzina; Par. – Paraloid B 72; MHEC – metylhydroxyetylcelulóza Tylose MH 300; voda – vodný roztok; eth – etanolový roztok; 1:1 – roztok vodno-etanolový v poměru 1:1. Graf: Alena Hurtová, Kateřina Beranová

Transfer pastelu P po fixaci, standard podložka Whatman



Graf 5 Průměrná barevná odchylka transferu pruské modři po fixaci, standard podložka Whatman, 2° pozorovatel: P – pastel pruská modř; HPC E – hydroxypropylcelulóza Klucel E; HPC G – hydroxypropylcelulóza Klucel G; Vyz. – vyzina; Par. – Paraloid B 72; MHEC – metylhydroxyetylcelulóza Tylose MH 300; voda – vodný roztok; eth – etanolový roztok; 1:1 – roztok vodno-etanolový v poměru 1:1. Graf: Alena Hurtová, Kateřina Beranová

Transfer pastelu P po fixaci, standard transfer pastel P nefixovaný



Graf 6 Průměrná barevná odchylka transferu pruské modři, standard transfer pastel P nefixovaný, 2° pozorovatel: P – pastel pruská modř; HPC E – hydroxypropylcelulóza Klucel E; HPC G – hydroxypropylcelulóza Klucel G; Vyz. – vyzina; Par. – Paraloid B 72; MHEC – metylhydroxyetylcelulóza Tylose MH 300; voda – vodný roztok; eth – etanolový roztok; 1:1 – roztok vodno-etanolový v poměru 1:1. Graf: Alena Hurtová, Kateřina Beranová

ÚČINNOST FIXATIV

Účinnost fixativ byla stanovena hodnotami naměřenými spektrofotometrem. Ze získaných výsledků je zřejmé, že fixační schopnost fixativů byla v použitých koncentracích velmi podobná, avšak s odlišnou účinností pro jednotlivé testované pastely.

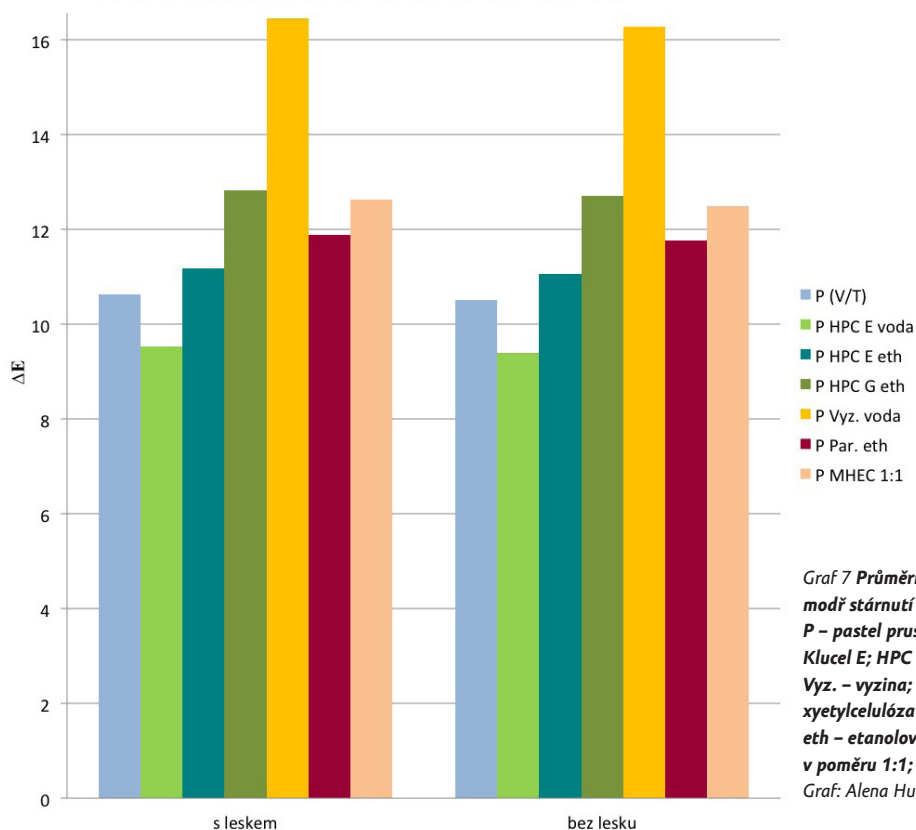
U bílého pastelu je možné pozorovat viditelné zpevnění u fixace vyzinou a o něco menší po fixaci Paraloidu B 72. Ultramarín tmavý byl nejlépe zpevněn roztokem vyziny. U pruské modři byly výsledky zpevnění pro většinu použitých fixačních roztoků podobné až na metylhydroxyetylcelulózu [Graf 5; Graf 6]. U žlutého okru nebyly získané výsledky průkazné.

ODOLNOST VŮČI STÁRNUTÍ VLHKÝM TEPEM

Vlivem stárnutí vlhkým teplem byly zaznamenány velmi malé barevné odchylky u bílého pastelu a ultramarínu tmavého v hodnotách $\Delta E = 2$. K mnohem výraznějším změnám barevnosti došlo u pruské modři [Graf 7; Graf 8] a žlutého okru. Z velké části se jednalo o změny vyvolané samotným pastelem. Změny v posunu barevnosti vyvolané po stárnutí přímo fixativy byly spíše nízké. K výraznější změně přispěla především vyzina v případě pruské modři.

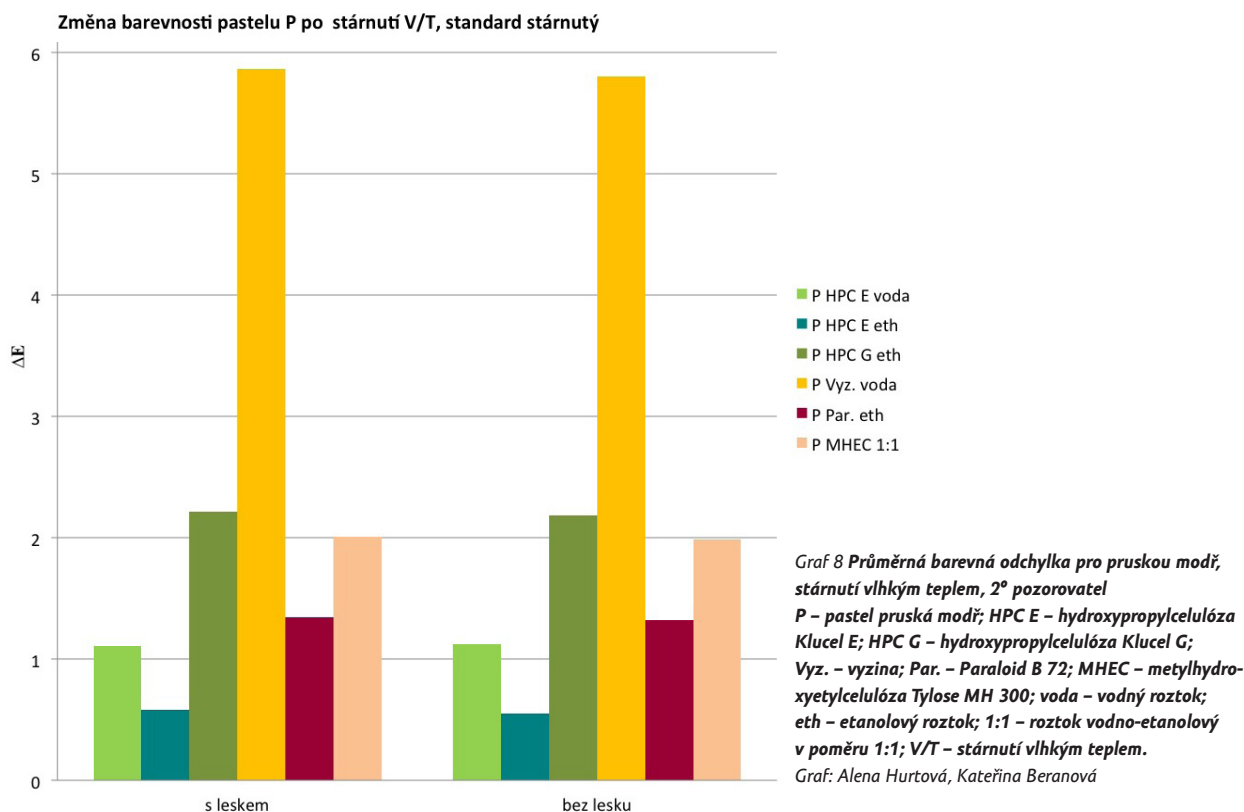
Při porovnání snímku z optického mikroskopu je zřejmé, že v případě žlutého okru i pruské modři došlo k výraznému vyhlazení a ztěžknutí pastelové vrstvy v důsledku urychleného stárnutí vlhkým teplem.

Změna barevnosti pastelu P po stárnutí V/T, standard nestárnutý



Graf 7 Průměrná barevná odchylka pro pruskou modř stárnutí vlhkým teplem, 2^o pozorovatel
P – pastel pruská modř; HPC E – hydroxypropylcelulóza Klucel E; HPC G – hydroxypropylcelulóza Klucel G; Vyz. – vyzina; Par. – Paraloid B 72; MHEC – metylhydroxyetylcelulóza Tylose MH 300; voda – vodný roztok; eth – etanolový roztok; 1:1 – roztok vodno-etanolový v poměru 1:1; V/T – stárnutí vlhkým teplem.

Graf: Alena Hurtová, Kateřina Beranová

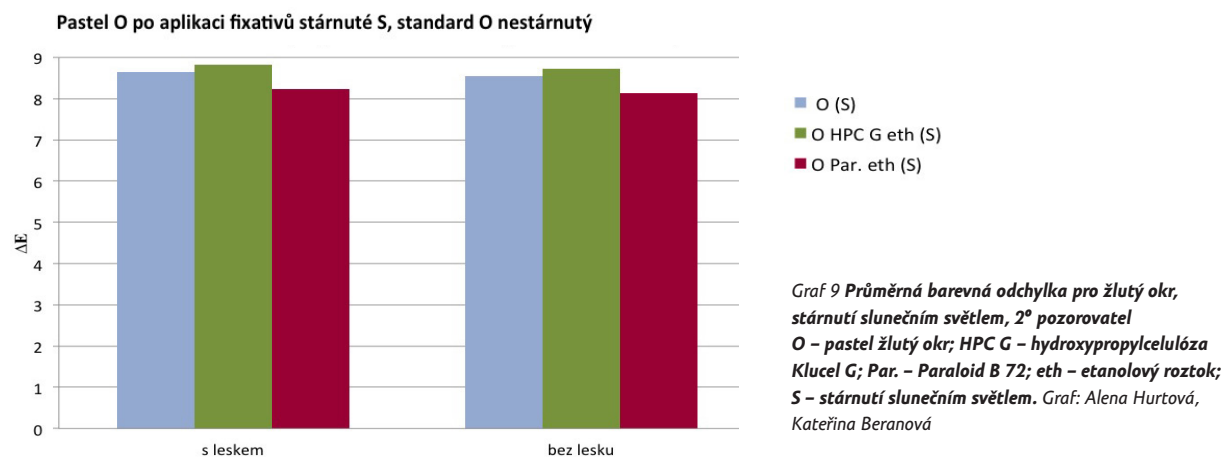


ODOLNOST VŮČI SVĚTELNÉMU STÁRNUTÍ

Barevná odchylka vypočítaná z naměřených hodnot po stárnutí slunečním světlem, která by byla způsobena přítomností fixativu v pastelové vrstvě, byla pro všechny testované vzorky v zanedbatelných hodnotách. Pravděpodobně se ve vzorcích nacházelo jen velmi malé množství fixativa, nebo byly vzorky při stárnutí vystaveny příliš malému osvětlení na to, aby se projevila barevná změna v celkovém kontextu.

Podobně jako u urychleného stárnutí vlhkým teplem se projevila výrazná nestabilita žlutého okru [Graf 9]. U tohoto pastelového odstínu uvádí výrobce nižší světelnou stabilitu přímo na obalu [Tab. 1] a také námi provedené materiálové složení poukazuje na velmi malé množství železa obsaženého v pastelu. Velmi nízkou světelnou stabilitu pastelových žlutí různých výrobců dokládá ve své studii i Flieder.^{19]}

19 | Françoise Flieder, Study of the conservation of pastels, in: N. S. Brommelle – Garry Thomson (edd.), *Science and technology in the service of conservation: ICC preprints of the contributions to the Washington congress, 3–9 September 1982*, London 1982. s. 71–74.



ZÁVĚR

Při fixaci modelových vzorků s pastelovou vrstvou byla ověřena šetrnost aplikační metody ultrazvukově vyvíjeného aerosolu, v našem případě ultrazvukovým minizmlžovačem. Při vhodném nastavení vnějších parametrů bylo možné zajistit homogenitu nánosu a několikanásobnou aplikaci silně zředěných roztoků bylo možné se vyvarovat výrazným barevným změnám pastelové vrstvy po fixaci. Značného omezení vlivu fixačních roztoků na změny barevnosti pastelové vrstvy bylo dosaženo časovými pauzami mezi jednotlivými nánosy u vodných roztoků fixativ. Použitý vodno-etanolový a etanolový roztoky měly obecně menší vliv na barevné změny.

Dobré fixační schopnosti byly potvrzeny především u roztoku vyziny. Účinnost fixačních roztoků v zafixování pastelové vrstvy při stejné koncentraci roztoků se však lišila podle typu fixovaného pastelu. Nejmenší fixační účinky byly ve většině případech zaznamenány v porovnání s ostatními testovanými fixativy u metylhydroxyetylcelulózy Tylose MH 300. S velkou pravděpodobností byl námi použitý roztok již příliš viskózní pro dostatečný průchod ultrazvukovým minizmlžovačem, v důsledku čehož došlo zřejmě k menšímu fixačnímu účinku na pastelovou vrstvu. Podobný problém byl pozorován i u etanolového roztoku hydroxypropylcelulózy Klucelu G.

Nejmenší vliv měly fixativy na změnu barevnosti bílého pastelu, který se výrazně lišil od zbylých použitých pastelů. V tomto případě souvisely minimální naměřené změny s hutnou povrchovou strukturou tohoto pastelu. Výraznější změny barevnosti byly zaznamenány u zbylých pastelů po fixaci roztokem vyziny a hydroxypropylcelulózy Klucelu E ve vodě. Výrazné změny ve struktuře byly při zvětšení pod optickým mikroskopem sledovány u vzorků fixovaných akrylátovou pryskyřicí Paraloidem B 72 v etanolu. Největší změny v povrchové struktuře po fixaci byly patrné u vzorků s pastelem pruská modř.

Po urychleném stárnutí vlhkým teplem došlo k nárůstu barevné odchylky modelových vzorků. Ta byla způsobena ve velké míře nestabilitou samotných pastelů. Pouze u pruské modři pak byla i značně ovlivněna v důsledku přítomnosti fixačního roztoku vyziny. U žlutého okru a pruské modři byly pozorovány i výrazné strukturální změny při zvětšení optickým mikroskopem. Opodstatnění pro nestabilitu žlutého okru je možné hledat v materiálovém složení. Nižší stabilitu uvádí u tohoto pastelu také výrobce. Po stárnutí světlem nebyly na vzorcích zaznamenány viditelné změny v důsledku aplikace fixativů, zřejmě díky malému osvitu nebo v důsledku malého množství přítomných fixativ. Ke značné změně barevnosti přispěla světelná nestabilita žlutého okru.

V našem výzkumu jsme postupovali vůči modelovým vzorkům při fixaci méně destruktivním způsobem, což se odrazilo i na ne vždy jasné definovatelných výsledcích měření barevné odchylky. Ačkoli tento šetrný způsob zacházení se vzorky více odpovídá restaurátorské praxi, nejsme v mnoha ohledech schopni z našich výsledků stanovit jednoznačné závěry. Výzkum by bylo možné jistě obohatit o další testování například u metylhydroxyetylcelulózy, kterou by bylo možné použít v nižší koncentraci zajišťující lepší průchodnost vyvíjecím přístrojem.

U ostatních fixačních roztoků by bylo zajímavé vyzkoušet fixační účinnost většího počtu nanesených vrstev, především pak u etanolových roztoků, kde byla závislost barevných změn na počtu nanesených vrstev mnohem menší než u vodných roztoků. Nabízí se také použití novějších a výkonnějších zařízení pro šetrnou aplikaci fixativ. V současné době je na trhu k mání například aerosolový generátor AGS2000 poskytující snadnou manipulaci a údajně lepší fixační schopnosti.²⁰ Také způsobem testování účinnosti fixace na modelové vzorky by bylo možné se dále zabývat a zlepšovat jej (například snížením působeného tlaku na vzorek).

20 | Andrea Pataki-Hundt, Funktionsweise von Nebulizern und eine Neuentwicklung für organische Lösungsmittelsysteme, in: Birgit Geller (red.) *Arbeitsblätter des Arbeitskreises Nordrhein-Westfälischer Papierrestauratoren: 20. Fachgespräch der NRW-Papierrestauratoren am 4. und 5. April 2011 in Bielefeld-Sennestadt, Neuss 2012.* s. 69.

Publikovaný článek vychází ze stejnojmenné diplomové práce vytvořené na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice v akademickém roce 2015/2016 pod vedením Ing. Aleny Hurtové.

POUŽITÉ MATERIÁLY

- Ethanol 96% p.a. (C₂H₅O),
Ing. Petr Švec – PENTA s. r. o.
- Filtrační papír Whatman Grade
No. 1 gramáž 87 g/m²,
GE Healthcare Life Sciences
- Klucel® E; Klucel® G; Klucel® M;
Klucel® H (hydroxypropylcelulóza)
Kremer Pigmente GmbH & Co. KG
- Paraloid™ B 72 (polyakrylátová pryskyřice)
Kremer Pigmente GmbH & Co. KG
- Soft Pastel Rembrandt, Royal Talens
- Tylose® MH 300 (methylhydroxyetylcelulóza)
Kremer Pigmente GmbH & Co. KG
- Vyzina (Deffner & Johann)

Restaurování suchého pastelu na papíru: Portrét ženy v zeleném od Karla Špillara ze sbírky GASK^{1*}

Jana Háková, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

KLÍČOVÁ SLOVA KEY WORDS

restaurování – suchý pastel – papír – rám – Karel Špillar – identifikace portréty – Berta Špillarová
restoration – dry pastel, paper – frame – Karel Špillar – identification of a portrait – Berta Špillarová

RESTORATION OF A DRY PASTEL ON PAPER SUPPORT: A PORTRAIT OF A WOMAN IN GREEN BY KAREL ŠPILLAR FROM THE GASK COLLECTION

The article gives an abridged restoration report concerning a pastel on paper support by Karel Špillar. It is crucial to provide such conditions for a dry pastel on paper support that the colour layer is not smudged. During the process of restoration a suitable consolidant was chosen successfully, which strengthened the layer without causing any visual alterations. Unfortunately, it was not possible to remove the yellow-brown stains which were created by oxidation of dirt during the process of paper production and had to be subdued by retouching only. To secure suitable mounting and framing of the artwork as well as restoration of the original period decorative frame were integral parts of the process. In a wider art historical research there are several findings which have not been published so far dealing with the life of the author and the history of the artwork being restored.

* | Článek byl sestaven z textů absolventské práce, kde je uvedena restaurátorská zpráva v plném znění s podrobnou fotografickou dokumentací.

Jana Háková, *Restaurování souboru malířských uměleckých děl na papíru*. Bakalářská práce, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2016, s. 155, <http://hdl.handle.net/10195/65251>. Vedoucí práce: Josef Čoban, akad. mal. a rest.



Obr. 1 Stav díla před restaurováním v denním rozptýleném světle, celkový pohled na původní adjustaci v ozdobném dobovém rámu. Foto: Jana Háková



Obr. 2 Zadní strana díla před vyrámováním v denním rozptýleném světle, celkový pohled na původní adjustaci v ozdobném dobovém rámu. Foto: Jana Háková

Předmětem restaurování byla kresba na ručním papíru vyšší gramáže se „zatónováním“, které vytvářela větší barevná vlákna v papírovině [obr. 3]. Barevnou kresbu Karel Špillar provedl svižnými tahy suchých pastelů a černým uhlím. V pravém dolním rohu se nachází signatura „K. Špillar“. Datace uvedena není. Autor pracoval s roztíráním kresebných tahů a navrstvením dalších, již bez rozetření. Na papíře ztvárnil plavovlasou ženu v zelených šatech a kloboučku sedící na pohovce se žlutým přehozem a pootočenou hlavou. Pastel byl přichycen bodově v horních rozích na hnědý karton a adjustován pod sklo do dobového ozdobného rámu [obr. 1 a 2].



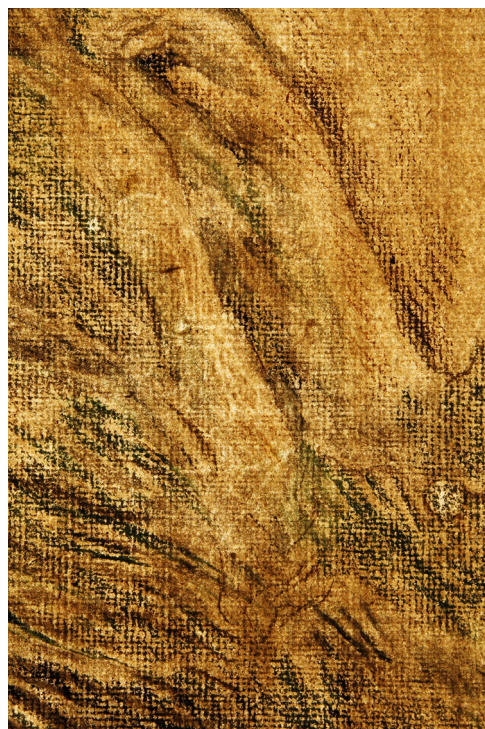
Obr. 3 Detail struktury papíru a korodující úlomek kovu pod stereomikroskopem, zvětšeno. Foto: Jana Háková

Ze zadní strany byla do rámu vložená papírová dřevitá lepenka. V jejím levém dolním rohu se nacházely dva papírové štítky. Jeden z nich patřil Středočeské galerii v Praze, s uvedeným inventárním číslem K-1473 a dalšími údaji: „VIII“, „1“ nebo „9“ a „K. ŠPILLAR – Portrét ženy v zeleném; pastel, 66 × 58“. Druhý štítek svědčil o přejmenování Středočeské galerie a vedle stejného inventárního čísla byla písmena „ČMVU“. Dále se zde nacházel ještě třetí štítek velikostí nejmenší s informací „KC/5“. V pravém horním rohu lepenky se dochovaly dva nápisy čísla „214“ červenou pastelkou a grafitovou tužkou. Vedle čísel se také dochovalo červené kulaté razítko s tištěným textem: „Z POZŮSTALOSTI PROF. K. ŠPILLARA“, uvnitř razítka bylo vepsáno černým perem číslo „74“.²¹

Dřevěný rám zdobí jednoduchá profilace a povrchová úprava imitující stříbro. Úzká oblá vnitřní lišta nese členěný plastický dekor z klišokřídové štafířské hmoty. Ze zadní strany jsou po bočních stranách rámu novodobé závěsy z nekorodujícího kovu.

POPIS STAVU DÍLA PŘED ZAPOČETÍM RESTAURÁTORSKÝCH PRACÍ

Papírová podložka originálu byla mírně deformovaná. V její levé části se nacházelo hned několik hnědožlutých skvrn, které byly hlavním podnětem k restaurování. Na díle proběhla již dříve oprava, viz dolepený pravý horní roh. Okolo této obdélníkové záplaty velké cca 2,5 × 3 cm vzniklo pnutí, podložka se deformovala a záplata se již částečně plasticíky projevila na líci. Zvláštní byl pravý dolní roh, který vykazoval známky zuhelnatění způsobeného zřejmě ohněm. Krycí lepenku ze zadní strany nedokonalé jistila pouze klišová papírová lepicí páska a krátké zkorodované hřebíky. Na lepence a rámu se nacházela silná vrstva prachového depozitu a jiné hrubé nečistoty. Dřevěný rám zdobený plátkovým hliníkem na červeném olejovém podkladu byl lokálně poškozený. V rozích rámu, na pohledových částech lišt, došlo k výrazným úbytkům hmoty až na holé dřevo. Na jiných četných místech prosvítal bílý podklad nebo vrstva červeného mixtionu. Výrazně se uplatňovaly šedostříbrné retuše na rozích rámu, které byly naneseny hrubě s velkými přesahy přes defekty. Prachový depozit se nacházel také na skle z vnější i vnitřní strany. Stávající adjustace díla byla nefunkční a nešetrná vůči dílu. Pastelová kresba doléhala přímo na sklo, aniž by byl zajištěn bezpečný odstup. V důsledku netěsnosti mezi krycím sklem a lištami ozdobného rámu pronikl prachový depozit i na přední stranu pomocného kartonu a dílo.



Obr. 4 Detail filigránu v průsvitu. Foto: Jana Háková

I. VYBRANÉ PRŮZKUMY

I.1 PRŮZKUM V PRŮSVITU

Prosvícení papírové podložky díla odhalilo více informací o výrobě papíru. Linie vergé jsou od sebe vzdáleny 3 cm. Uprostřed formátu se nachází filigrán [obr. 4] o rozměrech cca 18 × 7 cm. Pod dobře čitelnou francouzskou lilí se nachází nejasná část filigránu. Jedná se buď o písmeno „Z“, anebo o erb se šikmým pruhem. Přesnější identifikaci filigránu

2 | Aktuální inventární číslo je K 1473 ve Sbírce Galerie středočeského kraje v podsbírce Kresby.



Obr. 5 Průzkum, celkový pohled na dílo v UV záření. Výrazně luminují četné skvrny, způsobené s největší pravděpodobností korozními produkty zanesených hrubých nečistot v papíře. Foto: Jana Háková

by bylo možné zjistit původ papíru a případně i jeho dataci. Bohužel se většina literatury a internetových databází soustřeďuje na papírenské značky staršího data. I přehledová literatura Františka Zumana věnující se českým filigránům končí 1. polovinou 19. století. Z tohoto pramene se dovídáme, že znak – francouzská lilie se štítem – byl českými papírnami hojně užívaný. Dokonce i ve snaze napodobit kvalitní papír bez heraldické souvislosti, jako např. u papírny v Postřekově³ nebo Práši-lech. Znak lilie se štítem v různých variantách je znám pod pojmem Štrasburská lilie. Papíry s těmito filigrány vyráběly papírny napříč celou Evropou v rozmezí let 1600–1900.⁴

1.2 PRŮZKUM V UV LUMINISCENCI

Po nasvícení díla lampami s ultrafialovým zářením⁵ [obr. 5] se na originálu odkrylo překvapivě velké množství malých kulatých skvrn s modrofialovou luminiscencí o různé intenzitě. Výskyt souvisel se skvrnami, které měly na denním světle žlutohnědou barvu a objevovaly se soustředně okolo malých tmavě modrých pevných částic. Luminovala však i místa, kde se skvrny ve viditelném záření ještě neobjevily.

1.3 UMĚLECKOHISTORICKÝ PRŮZKUM

Karel Špillar, celým jménem Karel František Otokar Špillar, se narodil 21. listopadu 1871 v Plzni⁶ do početné rodiny. Poté, co se roku 1881 rodina přestěhovala do Prahy, chodil Karel do měšťanské školy v Sokol-

3 | František Zuman, *České filigrány z 1. polovice XIX. století*, Praha 1934, s. 21–22. Papírna v Postřekově by byla lokalitou Karlu Špillarovi velmi blízká, avšak okolo roku 1860 papírna zřejmě zanikla, jak píše David Vavřík ve své bakalářské práci. In: David Vavřík, *Sociokulturní vývoj v Postřekově v 1. polovině 19. století*. Bakalářská práce, Západočeská univerzita v Plzni, Pedagogická fakulta, Katedra historie, Plzeň 2014, s. 28, <https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/handle/11025/13319/Bakalarska%20prace,%20David%20Vavrik.pdf?sequence=1>, vyhledáno 15. 4. 2016.

4 | Podrobnější informace in: Kassandra Coghlan – Bill Hamilton, *Strasbourg lily watermark*, in: *National Gallery of Australia*, <http://nga.gov.au/whistler/details/Strasbourg.cfm>, vyhledáno 15. 4. 2016. – Andrew Ashbee et al., *The Viola da Gamba Society index of manuscripts containing consort music I*, Aldershot 2001, s. 263–267, <http://www.vdgs.org.uk/files/indexmss/08%20Watermarks.pdf>, vyhledáno 15. 4. 2016.

5 | V našem případě se na díle zkoumal vliv UV záření dvou světelných značek TL D Philips BLB s vlnovou délkou 360–380 nm.

6 | Záznam z křestní knihy Obvodu města Plzeň I., in: *Porta fontinum: Bavorsko-česká síť digitálních historických pramenů*, http://www.porta-fontinum.eu/iipimage/30067241/plzen=057-3010_-n?x114=&y442=&w503&h=183, vyhledáno 20. 4. 2016.

ské ulici.¹⁷¹ Roku 1885 začal studovat na pražské Uměleckoprůmyslové škole.¹⁸¹ Tři roky strávil v „přípravce“ a následujících pět let v ateliéru dekorativní malby Františka Ženíška. Zde se také setkal se svým pozdějším přítelem a spolupracovníkem Janem Preislerem. Po ukončení studia společně sdíleli ateliér na Malostranském náměstí ve 4. patře budovy Malostranské záložny.¹⁹¹ Jako čerstvý absolvent měl poměrně hodně zakázek. Ať už se jednalo o oltářní obraz pro Moravskou Ostravu, či exteriérové realizace na sokolovně v Nymburku a náchodské občanské záložně, na kterých pracoval společně se svým bratrem Jaroslavem. V Praze např. vyzdobil čelní stěnu sálu Komorního divadla Hotelu Central v Hybernské ulici *Tancem rusalek*. Jan Preisler, který na zakázce pro divadlo spolupracoval, vytvořil nástěnnou malbu nad vstupním schodištěm s tématem *Faun svádí dryádu*.

Všichni tři bratři Špillarové, Jaroslav, Karel i Rudolf, s oblibou cestovali do zahraničí. Například Karel na jaře roku 1897 s přítelem Slavojem Grégrem navštívil Paříž a Londýn. V Paříži se setkává s dílem Puvis de Chavannese, které jej oslovuje. Všímá si soch ve veřejném prostoru a bohatosti fasád zdobených dekorativním uměním a vzpomíná na „naši chudou Prahu“¹¹⁰¹. Koncem 19. století vyraželo do „města světla“ čím dál více českých umělců za inspirací. Utvářela se zde česká komunita a navazovaly se přátelské vztahy mezi oběma kulturami. „Usazenější“ umělci pomáhali nově příchozím Čechům. Karlu Špillarovi zpočátku pomáhal jeho bývalý spolužák Jan Dédina¹¹¹.

Karel Špillar pobývá ve Francii delší dobu mezi léty 1902–1908. Do Paříže odjíždí společně se svojí budoucí manželkou, mladou modelkou Bertou Stiebralovou. Přes léto jezdili manželé Špillarovi do prosté vesničky Onival v Normandii. Toto místo bylo svým způsobem výjimečné, oblíbené i mezi jinými českými umělci, kteří se rádi v této přímořské vesničce setkávali. Na jedné fotografii z roku 1906 sedí na pláži Berta Špillarová s Boženou Jelínkovou-Jiráskovou a jejím manželem Hanušem Jelínkem, dále s Tavíkem Františkem Šimonem, Bohumilem Kafkou a Milanem Rastislavem Štefánkem. Jedno z prvních Špillarových zpracování pobřeží Onivalu je z roku 1903. V témže roce zde pobýval i Tavík František Šimon, který odtud o rok později píše v dopise Hugovi Boettingerovi o návštěvě Františka Kupky, který do Onivalu přijel asi na 14 dní¹²¹. Pobyt ve Francii přinesl Karlu Špillarovi nesmírné množství inspirace a osvobození se od akademismu. Díla, která vznikala v souvislosti s pobytem ve Francii a doby těsně po návratu domů, jsou považována za nejzdařilejší.

Karel Špillar se projevoval převážně jako dekorativista a figurální malíř. Ne náhodou se stal roku 1913 učitelem večerní kresby na Uměleckoprůmyslové škole. Kromě již zmíněné nástěnné malby a kreseb tvořil také ilustrace do uměleckých časopisů, návrhy na plakáty a olejomalby na plátně. Maluje takovým způsobem, že vznikají tzv. gobelíny, jak tomu sám říkal. To byla velmi suchá hutná malba využívající struktury plátna. Válečná léta tráví s dalšími umělci „restaurátorskými“ pracemi v kostele sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí. Pro tento kostel také maluje oltářní obraz s Pannou Marií. Dokonce se společně s několika dalšími českými umělci účastní 23. mezinárodní výstavy maleb v Pittsburgu roku 1924 dílem s názvem *Sports*. Později, roku 1925, je

7 | Společně s pozdějším nakladatelem Janem Štencem. Viktor Šuman, *Karel Špillar*, Praha 1926, s. 7.

8 | Také jeho bratři Jaroslav a Rudolf sdíleli výtvarný talent. Zatímco Jaroslav po dvou letech studia na Uměleckoprůmyslové škole přestoupil na Akademii umění, Rudolf se musel stát na přání otce státním úředníkem. Věnoval se tedy alespoň amatérskému fotografování a teprve po smrti otce, ve svých čtyřiceti letech, začal studovat na pražské Akademii u profesora Nechleby.

9 | Státní okresní archiv Plzeň, fond Špillarovi, složka sign. Korespondence K. Š. 1898–1926, deník (před) 1898–1904. *Korespondence Karla Špillara Bertě Stiebralové ze dne 29. 7. 1898*.

10 | Dopis Karla Špillara Jaroslavovi dne 9. 11. 1897. Ibidem, s. 9–10.

11 | Více o poměrech českých umělců ve Francii in: Anna Mišurcová, *Jan Dédina a čeští umělci v Paříži*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2014, s. 10–15, http://is.muni.cz/th/402247/ff_b/, vyhledáno 23. 4. 2016.

12 | Fotografie dopisu T. F. Šimona H. Boettingerovi ze dne 28. 7. 1904, <http://www.tfsimon.com/correspondences.htm>, vyhledáno 15. ledna 2016.



Obr. 6 Berta Špillarová, dobová fotografie, asi po roce 1920. Reprofoto: Státní okresní archiv Plzeň, fond Špillarovi, 2. karton, složka Osobní fotografie Berty Špillarové

jmenován profesorem. V létě roku 1930 podniká cestu do Francie, kde navštěvuje např. místa Saint Brieuc a Quimper. Jeho život se uzavírá 7. dubna 1939 v Praze po těžké nemoci.

O PASTELU PORTRÉT ŽENY V ZELENÉM

Na první pohled toho o historii restaurovaného díla příliš nevíme. Karel Špillar jej pouze signoval, ale nedatoval. Ve sbírce Galerie Středočeského kraje se uvádí u díla rok „(1915)“ a zřejmě se jedná o údaj na akvizičním dokladu¹³. Domnívám se, že dílo bylo vystaveno na autorově samostatné výstavě v Plzni v roce 1927¹⁴ pod názvem: *Dáma v zelených šatech*, avšak s rozměry 58 × 58 cm. U zkoumaného díla *Portrét ženy v zeleném* jsou rozměry 66 × 58 cm. Odlišné údaje o velikosti díla si lze snad vysvětlit špatným měřením. Objevují se totiž i u jiných děl na tomto seznamu. Na krycí lepence zkoumaného originálu se nachází pozůstalostní razítko s číslem 74. V katalogu posmrtné výstavy Karla Špillara je s tímto číslem z notářského protokolu uvedena kresba *Sedící žena v zeleném* s prodejní hodnotou 2 200 K. Kam dílo po ukončení výstavy roku 1940 putovalo dál, nevíme. Středočeská galerie jej získala až dne 29. srpna 1978 „převodem“ z Finančního odboru Obvodního národního výboru Prahy 2¹⁵ a v majetku galerie je dodnes. Pastel byl vystaven v roce 1981 na souborné výstavě Karla Špillara, dále pak v roce 2001 v Liberci a v Praze.

13 | Ten se bohužel nepodařilo dohledat.

14 | *Výstava Karla Špillara* (kat. výst.), Západočeské umělecko-průmyslové museum města Plzně duben – květen 1927, Plzeň 1927, s. 12.

15 | Sbíрка Galerie středočeského kraje, podsbíрка Kresba. Vědecká karta Karla Špillara, K 1473.

Na mnohých umělcových kresbách a malbách se objevuje plavovlasá žena. Někdy je u děl uvedeno, že se jedná o jeho manželku Bertu Špillarovou, roz. Stiebralovou, která se narodila asi roku 1882 Josefu Stiebralovi a jeho manželce Marii, roz. Zamrazilové. Jako prostá dívka z vesnice¹⁶ chodila stát modelem na Akademii. Z korespondence Berty a Karla víme, že zpočátku pózovala Vojtěchu Hynaisovi a údajně mu snad byla předlohou pro alegorii umění v lunetách Národního divadla¹⁷. Do ateliéru Karla Špillara docházela od roku 1898 a rok poté se začali scházet i mimo ateliér¹⁸. Roku 1902 společně odjeli do Paříže, kde 2. dubna 1903 uzavřeli sňatek¹⁹.

Mnoho podobností s *Portrétem ženy v zeleném* bychom našli na pastelové kresbě *Po plesu* [obr. 8]. Nejen že Špillar pracuje se stejnými odstíny suchých pastelů, dokonce zachycuje i stejné předměty. Žlutý přehoz na pohovce, žlutočervený korálový náhrdelník a asi i tytéž šaty. Střih i materiál se zdají stejné, jenom barevnost pozměnil přidáním světlezelené barvy.

Na jiném obraze, pastelové kresbě pod názvem *Portrét dámy v zeleném klobouku* (B. Stiebralová) z roku 1923, má žena velmi podobný klobouček. Zřejmě je jinak nasazený, nebo má pod ním jiný účes, neboť na temeni hlavy je více vyklenutý. Avšak znázornění vlasů žlutočervenými tahy je velmi podobné. Jediným rozdílem je, že na portrétní kresbě je portrét ženy detailněji propracovaný oproti zjednodušení na zkoumaném pastelu. Podle vlasů a profilu obličeje obou portrétovaných žen bych soudila, že se jedná o stejnou osobu.

Na další kresbě, *Paní Berta Špillarová u klavíru* [obr. 7] s autorskou datací 13. IV. 1923, je zachycena opět z profilu a má podobně učesané vlasy. Na *Portrétu Berty* z roku 1916 zachytil Špillar pomocí uhlu a bílé křídly detailní podobu Bertiny tváře i s jejím pohledem plným zaujetí. Tato práce zřejmě vznikla pro jejich přítele Jindřicha Jindřicha, se kterým se scházeli v Peci pod Čerchovem.



Obr. 7 Karel Špillar, *Paní Berta Špillarová u klavíru*, kresba uhlím, 13. 4. 1923, výřez. Reprofoto: Jana Velková, Karel Špillar. Diplomová práce (obrazová příloha). Praha 1980, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění

16 | Berta Stiebralová pocházela zřejmě z Hostivaře. In: Ludmila Růženecká, *Z korespondence bratří Špillarů. Podle literární studie F. X. Buchy Malíři bratři Špillarové*, Domažlice 1998, s. 17.

17 | Romana Vohánková, *Malířství a fotografie okolo roku 1900. Úvahy nad vztahem českého malířství k novému médiu*. Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2012, s. 37.

18 | Státní okresní archiv v Plzni, fond Špillarovi, *Korespondence Karla Špillara Bertě Stiebralové* dne 17. 8. 1901 Na Peci.

19 | Svatbu líčí dopisem své rodině do Čech. Jejich svědky byli Jan Dědina, Josef Mařatka a dva Dědinovi žáci. „Čtyři svědci musí být, aby se to nedalo nějak zapřít.“ napsal Karel Špillar. Ludmila Růženecká, *Z korespondence bratří Špillarů. Podle literární studie F. X. Buchy Malíři bratři Špillarové*, Domažlice 1998, s. 19.



Obr. 8 Karel Špillar, *Po plesu*, kresba pastelem, 1924. Reprofoto: Galerie bratří Špillarů v Domažlicích, inv. č. H 10 325. Foto: Václav Sika

Kromě Špillarových děl nalezneme srovnání i mezi archivními prameny. To se týká např. fotografie Berty Špillarové [obr. 6], časově zařazené po roce 1920. Lehkost, lesk a bohatost řasení na materiálu šatů i jeho střih a způsob lemování je velmi blízký šatům ze zkoumaného pastelu. Na fotografii se zdá, že byla na šaty zavěšena brož, a tak je výstřih u krku více spuštěn do tvaru písmene v. Asi nejdetailnější podobu vzhledu paní Špillarové můžeme spatřit na fotografii její busty. Při srovnání s neznámou dámou na pastelu vidíme, že obě ženy mají podobný sklon nosu vůči horní čelisti, horní ret je mírně předsunutý před spodní, brada je výrazně vyklenutá a na její špičce je charakteristická ploška.

Na základě celého srovnávacího materiálu se můžeme s poměrně velkou jistotou domnívat, že na *Portrétu ženy v zeleném* sedí na pohovce Berta Špillarová.

1.4 VYHODNOCENÍ PRŮZKUMŮ

Průzkumy poukázaly na nevyhovující stav díla. V první řadě se jednalo o nevhodný způsob adjustace, ohrožující pastel citlivý na otěr a otřes. Připevnění díla na dřevitý nekvalitní karton s nízkou hodnotou pH a přítomnost vrstvy prachového depozitu pod skleněným překryvem snižovaly jinak poměrně příznivé hodnoty pH ručního papíru – podložky díla. Během vyrámování bylo v polodrážkách rámu nalezeno několik kusů svleček rušnicka muzejního²⁰. Poškození způsobené tímto hmyzem však zjištěno nebylo. Na vnitřní straně skla ležela vrstva prachu, ale i hnědé a černé částečky pigmentu. Dalším poměrně závažným defektem bylo množství žlutohnědých skvrn. Ty patrně způsobuje koroze drobných kovových úlomků, které byly do papíru zaneseny během procesu výroby. Úvahu podporují i výsledky chemicko-technologického průzkumu Ing. Aleny Hurtové, která analyzovala složení pevných látek uprostřed těchto skvrn. Mezi zjištěnými prvky se mj. objevuje větší množství mědi, síry a železa. Původ papíru se pomocí filigránu bohužel nepodařilo zjistit. Karel Špillar jej mohl pořídit ve Francii, Německu nebo v Čechách. Proběhl také průzkum děl Karla Špillara ve fondu Galerie hlavního města Prahy. Mezi jednašedesáti prohlíženými díly se vyskytuje pouze jedna kresba na stejném papíře, který je předmětem restaurování. Na zmíněné kresbě o menších rozměrech cca 42 × 48 cm se filigrán bohužel nevyskytuje. V papírovině se koroze nečistot ani jiná degradace neprojevovala. V neposlední řadě bylo zapotřebí se zabývat špatným technickým stavem dobového, snad původního ozdobného rámu se sklem. Rohové spoje byly mírně rozevřené. Vystalé profilace na pohledových částech lišt po celém obvodu rámu pokrývalo množství defektů, způsobených odřením a úderem. Na četných místech pak prosvítal červený olejový podklad v místech odřeného plátkového hliníku, jinde bílý křídový podklad a někde i obnažené dřevo rámových lišt. Rám tedy již zcela neplnil funkci estetickou a částečně ani ochrannou. Původní sklo nezakrývalo otvor rámu úplně a znehodnocovalo jej množství škrábanců, které před demontáží nebyly přes vrstvy nečistot a sprášeného pastelu viditelné.

20 | Určení potvrdil i Mgr. Oldřich Pakosta, vedoucí Státního okresního archivu Svitavy se sídlem v Litomyšli, dne 12. 4. 2016.

II. ČÁST – RESTAUROVÁNÍ

II.1 RESTAUROVÁNÍ PASTELU

Po převzetí díla proběhla podrobná fotodokumentace a průzkumy. V místech bodového uchycení originálu k pomocnému kartonu jen v obou horních rozích bylo dílo odděleno skalpelem. Zadní strana pastelu [obr. 9] měla překvapivě výrazně tmavší barvu než lícová a nacházel se na ní prachový depozit. Barevný posun mohl být způsobený nevhodným kartonem, se kterým byl v kontaktu po dobu téměř sta let. Po předběžném lokálním očištění proběhlo měření hodnot pH dotykovou elektrodou. Podložka originálu měla hodnotu pH 5,6, všechny ostatní měřené materiály (doplňek, pomocný karton a zadní krycí lepenka) měly rozmezí hodnot pH 4,3 až 4,9.

Pastelová kresba byla zpevněna 0,25% vodným roztokem vyziny pomocí ultrazvukového minizmlžovače třemi až pěti aplikacemi. S větší pozorností a opakovaně byly konsolidovány okraje pastelu a nejchoulostivější místa s masivními nánosy pigmentů.

Papírová podložka díla byla umístěna do provizorní oboustranné pasparty z lepenky a ochranných pruhů antiadhezivní fólie Hollytex. Pomocí plastových svorek bylo dílo vypnuto v tomto improvizovaném rámu takovým způsobem, že přesah lepenkového rámečku z líce do originálu činil necelý 1 cm. Delší strany provizorního rámu byly zpevněné a prodloužené dřevěnými latěmi tak, aby bylo možné konstrukci opřít a rubovou stranu díla šetrně očistit ve svislé poloze [obr. 10]. Do jemného štětce se nabral prášek Akawipe a krouživými pohyby byly postupně odstraňovány povrchové nečistoty. Znečištěný materiál byl z rubu opatrně ometen měkkými vlasovými štětci a vysátý. Poté bylo dílo z papírového rámu vyjmuto a okraje dočištěny tvrdou pryží.

Kvůli ztmavlé rubové straně originálu byl po zkoušce na malé části originálu na líc díla aplikován 1% roztok MMMK v metanolu nástřikem air brush. Kontrolním měřením se zjistilo, že došlo k mírnému zvýšení, z hodnoty pH 5,6 na hodnotu pH 6,1.

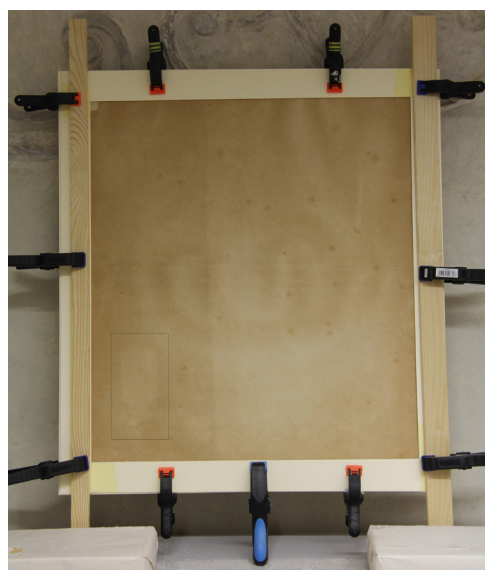
Rezidua adheziv po předchozí adjustaci byla podložena od rubu malými ústřížky filtračního papíru navlhčeného v teplé vodě a od líce mírně zatížena. Po krátkém čase lepidlo změklo, nabobtnalo a dalo se snadno a bezpečně odstranit skalpelem. Oproti tomu lepidlo u doplňku bobtnalo pomaleji a snímání probíhalo postupně. Originální podložka byla v místě podlepení ztenčená a otrhaná. Chybějící část v pravém horním rohu byla doplněna odlitou obarvenou papírovinou. Nový doplněk byl k originálu přilepen 2% vodným roztokem Tylose MH 6000.

U horního okraje pastelu byly větší deformace podložky (mimo kresbu) navlhčeny párovým skalpelem a lokálně rovnány pod zátěží. Úspěšně byla eliminována především deformace roviny podložky u pravého horního rohu. S ohledem na přirozený vzhled ručního papíru bylo rozhodnuto mírné zvlnění podložky po obvodu akceptovat.



Obr. 9 Pohled na ztmavnutí rubové strany originálu.

Foto: Jana Háková



Obr. 10 Pracovní snímek, celkový pohled na zadní stranu podložky pastelu: graf. rámeček zvýrazňuje zkoušku mechanického čištění a šipka rozhraní mezi očištěnou a nečištěnou částí. Tmavé křivky uprostřed formátu mohly vzniknout následkem fixování pastelu v minulosti. Foto: Jana Háková

Mimo autorskou kresbu byly suchými pastely imitativní retuší potlačeny žlutohnědé skvrny [obr. 11]. Také byla provedena barevná úprava nového doplňku [obr. 12] a jemně zatónován pravý spodní roh.

II.2 RESTAUROVÁNÍ DOBOVÉHO OZDOBNÉHO RÁMU

Ozdobný rám byl nejprve zbaven hrubých nečistot pomocí štětce a muzejního vysavače. Dále byly povrchy lišt rámu z obou stran očištěny vatovými smotky, mírně navlhčenými demineralizovanou vodou s Ajatimem. Nevhodné retuše byly odstraněny pomocí toluenu.

Rámové lišty ve dvou rozevřených rohových spojích byly slepené disperzním lepidlem na dřevo a po jeho vytvrdnutí byly všechny čtyři rohy rámu ze zadní strany stabilizované kovovými rohovníky s antikorozními nátěry pomocí nekorodujících vrutů.

Rozsáhlejší ztráty jednotlivých vrstev povrchových úprav byly nahrazeny tmelem z jemných bukových pilin a disperzního lepidla na dřevo. Z nároží rámu místy vyčnívaly hlavičky železných hřebíků. Po jejich obroušení minibruskou byl jejich povrch zaizolovaný 2% roztokem Paraloid B 72 v etanolu a defekty v těchto lokalitách byly ztmeleny. Na vysprávký pilinovým tmelem a na méně rozsáhlá povrchová poškození se nanasla vrstva klichokřídového tmelu. Nové klichokřídové tmely, ale i odhalená původní vrstva křídý se izolovaly dvěma nánosy 4% roztoku běleného šelaku v etanolu. Tříhodinový mixtion byl obarvený směsí červených olejových barev. Po vyzkoušení doby zasychání na zkušební dřevěné liště byl mixtion nanesený štětcem v tenkých vrstvách na připravené plochy. Po zavadnutí povrchu se na ně pokládal plátkový hliník.

Na povrch doplňků opatřený plátkovým hliníkem byl nanesený ochranný film řídkého oranžového šelaku v etanolu, který jej částečně zatónoval. Na závěr byla nanesena ještě lazurní zmatňující vrstva pomocí barev značky Goldfinger.

II.3 ADJUSTACE DÍLA DO RÁMU

Do polodrážek rámu byly vloženy ochranné proužky netkané textilie, přilepené oboustrannou lepicí páskou. Do rámu se vložilo nové sklo stejné tloušťky 2 mm se ztrženými hranami (bez ochranné fólie proti UV záření). Přímou na sklo doléhal vrchní díl pasparty z tónovaného muzejního kartonu s vyřezaným otvorem. Na druhý podkladový díl stejné barvy bylo připevněno restaurované dílo (hodnota pH kartónu 7,9). Pro uchycení bylo třeba zvolit silné adhezivum, které by papír vyšší gramáže trvale fixovalo a během aplikace příliš neprovlhčilo. Proto byla zvolena k bodovému přichycení díla adhezivní japanová fólie podle Ondřeje Lehovce²¹. Silná fólie adheziva Klucel G byla již předpřipravená na japonském papíru a aktivovala se přetřením etanolu. Dílo se následně uchytilo v obou horních rozích páskami o délkách cca 30 mm a ve spodních rozích cca 10 mm. Podložka s dílem byla vložena do rámu [obr. 13] a zakrytá alkalickou archivní lepenkou tloušťky 2 mm (hodnota pH 8,3),



Obr 11 Detail levého horního rohu po retuši.

Foto: Jana Háková



Obr 12 Detail pravého horního rohu po retuši.

Foto: Jana Háková

21 | Ondřej Lehovec, *Metodika výroby a využití adhezivních skeletizačních fólií z japonského papíru na bázi etherů celulózy*, Praha 2013, <https://www.nkp.cz/o-knihovne/odborne-cinnosti/sprava-a-ochrana-fondu/odborne-texty-a-informace/metodika-vyroby-adhezivnich-folii-z-japonskeho-papiru-na-bazi-etheru-celulozy>, vyhledáno 20. 3. 2016.



Obr 13 Přední strana díla po restaurování a adjustování do opraveného původního rámu pod sklem, celkový pohled. Foto: Jana Háková



Obr 14 Zadní strana zarámovaného díla po restaurování, celkový pohled. Foto: Jana Háková

na ni se přiložila původní lepenka, která byla již očištěná a vyrovnaná. Tato lepenka byla fixovaná k lištám ozdobného rámu po celém obvodu kličovou lepicí páskou tak, aby byly čitelné všechny na ní dochované přípis-y a štítky. Dále ji na zadní straně zajistily dřevěné lišty [obr. 14], uchycené k rámu pomocí nekorodujících vrtů a plochých kovových úchytlů.

Restaurátorský postup byl proveden v souladu s původním záměrem. Prostřednictvím očištění rubové strany, konsolidace barevné vrstvy a zajištění bezpečné adjustace byla u díla potlačena postupující degradace. Retuš i zvolená barevnost paspartovacího kartónu usiluje o maximální respektování původní autenticity díla. Nové poznatky o historii díla uvedené v teoretické části práce potvrzují v obecné rovině význam zachovávání druhotných přípisů a razítek.

Komplexné reštaurovanie starej tlače z roku 1629 zo zbierok Muzea středního Pootaví ve Strakonících

Eva Barbuščáková, Univerzita Pardubice, Fakulta Restaurování, Litomyšl

KLÍČOVÁ SLOVA

KEY WORDS

reštaurovanie – konzervovanie – knižná väzba – knižný blok – postila – stará tlač

restoration – conservation – book binding – text block – postil – old print

COMPLETE RESTORATION OF THE POSTILA FROM 1629

The contribution focuses on the complete restoration of the old print titled *“Postilla Aneb Kázání Ewangeličská Na Neděle a Svátky celého Roku wedlé obyčeje Cyrkwe Swaté Wsseobecné Křestianské”*. The collection of interpretations of Sunday and religious holidays was published in 1629, in Staré Město pražské in the workshop of the printer Pawel Sessius.

The object of restoration was in a poor condition. The previous treatments were evident either in a complete or fragmentary form throughout the book. Loss of materials and final malfunction of the book binding were caused by improper handling and unsuitable storage conditions of the book.

The thesis includes extended restoration documentation. Basic information about the book, typological description, extent of damages and necessary restoration interventions are collected in the extended restoration documentation. Besides the textual and graphical appendix, detailed photo documentation about the condition of the object before, during and after restoration is enclosed in the contribution.

Predmetom komplexného reštaurovania je stará tlač z roku 1629 zo zbierok Muzea středního Pootaví v Strakonících. Konkrétne ide o postilu, ktorá žánrovo spadá medzi knihy náboženského typu. Tento fakt nám prezrádza i úplný názov zbierky a to *Postilla Aneb Kázání Ewangelická Na Neděle a Svátky celého Roku wedlé obyčeje Cyrkwe Swatě Wsšeobecné Křestianské*. Termín Postila je zbierka výkladov z Biblie, ktorá tak tiež určovala liturgické potreby na celý cirkevný rok.¹¹ Autorom tohto diela bol Jakób Wujek z Wagrowca a prekladateľom z poľského jazyka do českého bol Ondřej Modestín. Zbierka bola vydaná roku 1629 v Prahe u tlačiaru Pavla Sessiusa.

Z typologického hľadiska sa jedná o celousňovú knižnú väzbu s jednoduchou slepotlačovou výzdobou charakteristickou pre barokové obdobie. Pôvodné uzatváranie sa bohužiaľ nedochovalo a z pozostávajúcich fragmentov sa z veľkej pravdepodobnosti predpokladá, že šlo o dve dierkové spony s usňovými remienkami zachytené o trne v hrane prednej dosky. Kniha bola kvôli preventívnej ochrane v minulosti opatrená o jeden usňový remienok zachytený o nový trn zasadený na stred v hrane prednej dosky.

1 | Heslo Postilla, in: Ottův slovník naučný, sv. 20, Praha 2000, str. 307.



Obr. 1 Stav objektu pred reštaurovaním. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 2 Detail na hlavici a roztvorený knižný blok pred reštaurovaním. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 3 Pohľad na organizmus šitia a drážku pred reštaurovaním. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 4 Zoradovanie knižného bloku. Foto: Eva Barbuščáková

Pri preskúmaní knižného bloku sa predpokladá, že kniha prešla dobovou preväzbou. Hlavným znakom sú papierové prúžky opatrujúce zložky na vonkajšej strane pri oblasti šitia. Spevnenie papierovými prúžkami zabezpečovalo pevnosť celej zložky. Aby bolo možné prejsť k tomuto ošetrovaniu papierovej podložky musel byť knižný blok rozošitý. Knižný blok bol teda šitý na tri dvojité motúzové väzy a dva zapošívacie stehy. Šitie bolo prevádzané tzv. "ob zložku".^{2]}

Rozsah poškodenia knižnej väzby bol alarmujúci či už vo funkčnosti objektu alebo v materiálových stratách. Pri podrobnejšom nahliadnutí do textového obsahu knihy bolo zistené zlé usporiadanie listov a zložiek. Pre mňa osobne bola táto problematika zdĺhavejšia a dané torzo bolo nutné ešte pred začatím prác usporiadať. Za pomocné prostriedky bola využitá archová signatúra,^{3]} kustody,^{4]} český text a nahliadnutie do exempláru z Národní knihovny v Praze.

Počas reštaurátorských zásahov boli využívané pracovné postupy, ktoré sa v reštaurátorskej praxi u komplexného reštaurovania knižnej väzby bežne využívajú. Počiatočný stav, postup prác a stav po reštaurovaní objektu bol zachytený v podrobnej fotodokumentácii.

Pred zakročením reštaurátorských zásahov bol prevedený prieskum diela zahŕňajúci meranie pH papierovej podložky, skúšky rozpíjivosti záznamových prostriedkov, odber vzoriek pre chemicko-technologické analýzy (useň- typ činenia, koherencia vlákien, teplota zmrštenia; pre papierovú podložku, niť, motúz- vlákňinové zloženie) a mikrobiologické analýzy.

2 | Pavla Bartová, *Knižní vazba na českých tiscích ze 17. a 18. století* (diplomová práce), Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl, 2014.

3 | Petr Voit, *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století: papír, písmo a písmolijectví, knihtisk a jiné grafické techniky, tiskaři, nakladatelé, knihkupci, ilustrátoři a kartografové, literární typologie, textové a výtvarné prvky knihy, knižní vazba, knižní obchod*, Praha 2008, 2. vyd. (Bibliotheca Strahoviensis), s. 806.

4 | Petr Voit (pozn. 3), s. 507.



Obr. 5 Pohľad na mokré čistenie vo vodnom kúpeli. Foto: Eva Barbuščíková

Aby bolo možné venovať sa knižnému bloku a knižnej väzbe samostatne, bolo nutné pristúpiť k ich oddeleniu. Fragment predsádky bolo možné oddeliť od zadnej drevenej dosky aj za sucha. Oddelovanie predsádky od prednej dosky bolo nutné prevádzať za pomoci parného skalpela. Celá knižná väzba bola čistená mechanicky suchou cestou s použitím huby Cleanmaster, Wishab a gumy obchodnej značky Milan. Ako ďalšie kompaktné čistiadla boli používané štetce so štetinami rôznych tvrdostí a jemností.

Zlepšenie mechanických vlastností, zbavenie sa nečistôt v štruktúre papierovej podložky a zvýšenie pH nám umožnilo čistenie mokrou cestou vo vodnom kúpeli a konsolidácia v podobe náterum s 0,5% roztokom Tylose MH 300.⁵¹

V knižnom bloku sa nachádzajú tri listy ktoré tvoria záznamové prostriedky v podobe pečiatok a farebného prípisu. Aby bolo možné pristúpiť k ďalšiemu plánovanému reštaurátorskému procesu, a to k mokrému čisteniu celého knižného bloku, bolo nutné použiť prechodnú fixáciu záznamových prostriedkov. Po využití prechodnej fixácie nedošlo k rozpíjaniu farebných záznamových prostriedkov. Vhodným fixatívom bola pevná biela kryštalická látka Cyklododekanu ($C_{12}H_{24}$) v tavenine. Rozsiahlosť chýbajúcich miest papierovej podložky v celom knižnom bloku bola dôvodom pre výber doplnenia papiera dolievaním papierovou suspenziou. Pred samotným začatím dolievania bola potrebná príprava papieroviny, ktorá sa skladá z nafarbenej papieroviny rozvláknenej v mixéri s demineralizovanou vodou a s 1,5% Tylose MH 300 ako glejidla. Dolievané neboli len poškodené dvojlisty, ale aj chýbajúce celé listy a dvojlisty. Proces dolievania bol prevádzaný na odsávacom stole. Posledné úpravy pri reštaurovaní papierovej podložky pozostávali zo zaistenia a spevnenia oslabených miest a trhlín papierovej podložky tónovaným japonským papierom. K lepeniu bola použitá 4% Tylose MH 6000.



Obr. 6 Dolievanie papierovinovou suspenziou na odsávacom stole. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 7 Pohľad na orezaný knižný blok. Foto: Eva Barbuščíková

51 | Michal Ďurovič, *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Praha 2002, s. 222.



Obr. 8 Šitie knižného bloku. Foto: Eva Barbuščíková

Podľa archovej signatúry, živého záhlavia, číslovania v kapitolách a kus-tod bolo možné naspäť naskladať dvojlisty do zložiek a knižný blok zo-radiť. Po naskladaní dvojlistov do zložiek nasledovalo orezávanie kniž-ného bloku do formátu.

Šitie bolo prevádzané pôvodným spôsobom rozmiestneným na tri nové prave zdvojené motúzové väzy a dva zapošívacie stehy u hlavy a päty knižného bloku. Pôvodný spôsob rozmiestnenia dvojitych väzov bol tak-tiež tolerovaný. Šilo sa spôsobom "ob-zložku". Niť vychádzala zo zložky v strede dvojitého väzu, obšívala jeden motúz, pod väzom prechádzala ku druhému motúzu, ktorý obtáčala a vracala sa do zložky. Po obšití druhého dvojitého väzu sa nevracia naspäť do tej istej zložky, ale vchádza do nasledujúcej zložky a pokračuje tak, akoby pokračoval v pred-chádzajúcej zložke. Týmto spôsobom sa ušijú dve zložky naraz.

Ušitý knižný blok bol pod záťažou zaglejený rozohriatym kostným gle-jom. Po uschnutí sa chrbát bloku prevlhčil pšeničným škrobom a zagu-ľatil. Na chrbát knižného bloku boli nalepené nové medziväzné prelepy z textilného plátna. Dochované prelepy neboli použité z dôvodu ich sil-ného poškodenia. V prípade nových preleпов bolo vybrané ľanové plátno.

Stav drevených dosiek bol kritický a bolo potrebné zvoliť metódu reštau-rovania doplnením nových drevených častí ku pôvodným zachovalým častiam dosiek. Rozpadajúce časti drevených dosiek, ktoré boli napad-nuté drevokazným hmyzom boli odpílené. Petrifikácia⁶¹ by s prihliad-nutím k miere poškodenia a potrebnosti dosiahnuť v mieste nasadenia dostatočne pevného materiálu nemala potrebný účinok. Uvoľnené časti poškodených drevených dosiek boli vložené medzi ďalšie fragmenty z knižnej väzby. Po oddelení najviac poškodených častí bolo možné podstúpiť k dopĺňovaniu menších chýbajúcich častí. K tomuto účelu bol použitý tmel z kostného gleju a jemných pilín z bukoveho dreva. Nové drevené doplnky museli spĺňať kritéria, ktoré vyžadovali pôvodné časti drevených dosiek. Dbalo sa na rovnaký typ dreva a to bukoveho, rov-nakú hrúbku a smer kresby dreva. Pôvodná doska je radiálneho rezu. Pre dokonalé spojenie chýbajúcich častí dreva museli doplnky dokonale kopírovať tvar dosiek, ktorý dostali po odstránení poškodených partií.



Obr. 9 Celkový pohľad na ušitý knižný blok. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 10 Pohľad na zaguľatený knižný blok a preplepené medziväzné polia. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 11 Šitie kapitálíku. Foto: Eva Barbuščíková

61 | Michal Ďurovič, *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Pra-ha 2002, s. 222.

Lepenie starých a nových častí drevených dosiek bolo vykonané za pomoci rozohriateho kostného gleju. Úspešne doplnené drevené dosky novými časťami sa ďalej opracovali do požadovaného pôvodného tvaru. Aby knižná väzba spĺňala funkčnosť bolo potrebné pristúpiť k ďalšiemu kroku a to k nasadeniu drevených dosiek k ušitému knižnému bloku. Rozstrapatené konce väzov spolu s medziväznými prelepami sú prilepené glejom na vnútornú stranu drevených dosiek.



Obr. 13 Pohľad na nasadené dosky a ušité kapitáliky. Foto: Eva Barbuščíková

Pri oddeľovaní knižného bloku od knižnej väzby a ich jednotlivých častí materiálov sa zistilo, že pôvodná väzba obsahovala i šité kapitáliky. Prvým znakom toho, že knižný blok mal kapitáliky bolo vybratie dosiek na okrajoch v chrbtovej oblasti knižného bloku. Vybraté miesta umožňovali plynulý prechod obšívajúcich kapitálikov smerom na drevené dosky. Toto vybratie je viditeľné a dochované len u jedného z fragmentov pôvodných drevených dosiek. Ďalšou stopou bol objavený fragment textilného plátna medzi doskami a usňovým pokryvom. Jeho umiestnenie na okraji v oblasti päty u chrbta bloku medzi doskou a pokryvom prezrádzal, že sa jedná o časť plátenného prúžku z najväčšej pravdepodobnosti obšívajúceho kapitáliku. Na základe týchto zistení bolo možné pristúpiť k rekonštrukcii nových kapitálikov.

Poškodenie usňového materiálu sledujeme po celej ploche väzby. Straty sa vyskytujú v malých i väčších rozmeroch. Na základe týchto informácií bolo rozhodnuté pokryť knižnú väzbu na dvakrát. Pri prvom pokrytí bola použitá vopred vytenčená hnedá trieslom činená useň z telaciny. Ešte predtým, než sa useň vytenčila tenčiacimi nožmi bolo potrebné useň dofarbiť do požadovaného odtieňa liehovými moridlami. Po aplikovaní novej usne a dostatočnom uschnutí bola aplikovaná dochovaná useň. Obe usne boli pokryté rovnakým spôsobom, až na dĺžku doby prevlhčenia. U pôvodnej usni bolo potrebné predĺžiť prevlhčovanie pred pokrývaním. K pôvodnej usni sa pristupovalo opatrne tak, aby nedošlo k strate slepotlačovej výzdoby a k nadmernému zväčšeniu. Na lepenie bol použitý pšeničný škrob. Motúzové väzy boli vyviazané špagátom a ponechané v lise do druhého dňa. Takto mala pokrytá väzba čas dostatočne uschnúť a stopy po vyvážovaní okolo väzov sú dostatočne viditeľné. Napokon, už len ostávalo spracovať záložky a miesta u hlavic.



Obr. 12 Čiastočná rekonštrukcia žliabku na zadnej doske. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 14 Spracovávanie a lepenie záložiek. Foto: Eva Barbuščíková



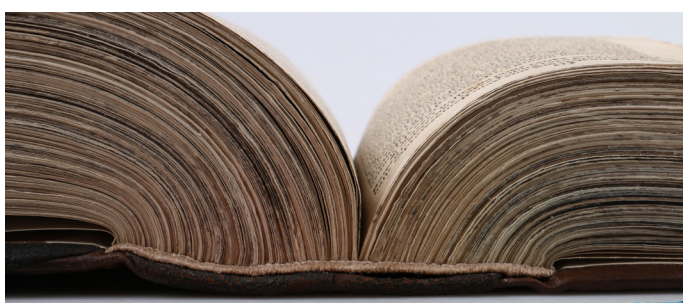
Obr. 15 Pohľad na pokrytú knižnú väzbu novou usňou. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 16 Vyvážovanie väzov na chrbte. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 17 Pohľad na knižnú väzbu po reštaurovaní. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 18 Detail na hlavicu a roztvorený knižný blok po reštaurovaní. Foto: Eva Barbuščíková

Záverečným krokom týkajúcim sa knižnej väzby bolo vylepenie prídoštia predsádkami. Ako adhezivum bol použitý pšeničný škrob.

Kovové časti knižnej väzby sa dochovali iba vo veľmi malej miere. Z pôvodného kovania je to len veľmi malý fragment z trňa, ktorý sa nachádzal v hrane prednej dosky na mieste bližšie k päte knižného bloku. Druhý kovový prvok je nepôvodný a je z obdobia preväzby. Ide o trň, ktorý sa nachádzal v hrane v strede prednej drevenej dosky. Stav kovania je veľmi kritický a obe kovové časti sú veľmi skorodované. Preto sa pristúpilo ku konzervátorskému zásahu. Kovové prvky napadnuté koróziou bolo nutné odmastiť roztokom liehu s benzínom (50:50) a opláchnuť v demineralizovanej vode. Povrch kovania a ich korózia bola ustálená použitím 20% roztoku taninu⁷¹ v destilovanej vode.

Stav poškodenia knižnej väzby a knižného bloku bol alarmujúci a počas prieskumu sa zistilo mnoho zaujímavých skutočností, vykazujúcich, aký bol pôvodný stav určitých častí diela a k akým poškodeniam po čase došlo.

Zreštaurovaný objekt je uložený v ochrannej krabici z alkalického lepenky. V nej sa nachádzajú fragmenty (vrátane zakonzervovaných kovových prvkov), výpis z reštaurátorskej dokumentácie a fotografie zobrazujúce stav diela pred a po reštaurovaní. Reštaurátorská práca zahŕňa vypracovanú reštaurátorskú dokumentáciu s fotodokumentáciou, obrazovou, textovou a grafickou prílohou. Reštaurátorské práce prebiehali od februára do augusta 2016.



Obr. 19 Pohľad na drážku po reštaurovaní. Foto: Eva Barbuščíková



Obr. 20 Celkový pohľad na knižnú väzbu, ochrannú krabicu, súbor fragmentov, výpis z reštaurátorskej dokumentácie a fotografie pred a po reštaurovaní. Foto: Eva Barbuščíková

71 | Roman Kubička a kol., Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství, Praha 2004, s. 284.

Zprávy a recenze

Fakulta restaurování spolupracuje při restaurování náhrobku Arnošta z Pardubic v Kłodzku

Jakub Ďoubal | Karol Bayer, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

Náhrobek Arnošta z Pardubic (†1364), prvního pražského arcibiskupa, předního rádce a diplomata Karla IV., se nachází ve farním kostele Panny Marie v Kłodzku. Arnošt z Pardubic prožil v tomto městě dětství a měl k němu po celý život vřelý vztah. Dávno před svou smrtí (patrně 1352) si také toto město a kostel zvolil za místo posledního odpočinku.

Náhrobek zhotovený z opuky osazený na mramorové tumbě představuje mimořádný doklad gotického sochařského umění 14. století. Většina autorů dílo spojuje s pražskou parléřovskou hutí, někteří autoři dokonce s raným mistrovským dílem samotného Petra Parléře a datují jej ještě před vytvořením náhrobků panovníků v pražské katedrále sv. Víta. Naproti tomu jiní autoři se domnívají, že dílo vzniklo dokonce až desetiletí po Arnoštově smrti. Všichni odborníci se nicméně shodují v hodnocení mimořádné kvality provedení skulptury.



Obr. 1 Náhrobek Arnošta z Pardubic na začátku roku 2016.
Foto: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování.



Obr. 2 Restaurátorský průzkum – měření ultrazvukové transmise.
Foto: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování.

V roce 2015 byla Fakulta restaurování Univerzity Pardubice přizvána ke spolupráci na přípravě a realizaci restaurování této mimořádně významné památky. Stav náhrobku a tumby v době započetí projektu byl značně neuspokojivý. Poškození a neodborné opravy jednak narušovaly vizuální vnímání této památky, jednak hrozilo další poškození a ztráty. V minulosti došlo k rozebrání a znovusestavení náhrobku a tumby, přičemž při novém sestavení došlo k určitým posunům, a současný stav i uložení náhrobku tak neodpovídají původnímu řešení. Figura byla posunutá, tumba zkrácená a mnoho částí modelace bylo ztraceno.

Náhrobek zhotovený z opuky byl na několika místech rozlomen a kromě velkých prasklin procházejících celým blokem bylo odděleno i množství menších částí, u kterých hrozila ztráta. V minulosti byly již některé fragmenty sejmuty a deponovány v prostorách kostela. Na náhrobku bylo patrně několik neodborných oprav, kdy byly v minulosti tvrdou cementovou maltou vyplněny některé praskliny, případně přilepeny oddělené kusy. Většina částí nebyla přilepena na původní místo, nebo došlo k jejich posunu, čímž docházelo ke značné tvarové deformaci. Na povrchu opuky se nalézala načervenalá místa, jež však nejsou pozůstatky povrchových úprav, ale pravděpodobně změny v hornině vyvolané vysokými teplotami (možná při požáru kostela). Celý povrch byl značně znečištěn prachovými depozity.

Tumba zhotovená z červeného mramoru výrazné kresby byla v minulosti také poškozena a jednotlivé části nepřesně sestaveny. Krycí deska je o něco kratší a přilepené fragmenty jsou dislokované a nenavazují na sebe. Nejvíce rušivě působící vyspráva na přední straně, kdy je chybějící místo doplněno maltou a cihlami, které prosvitají. Na povrchu mramoru jsou oděrky a celá boční strana je výrazně povrchově narušena, pravděpodobně v souvislosti s pohybem návštěvníků.

Zaměstnanci Fakulty restaurování Ing. Karol Bayer a Mgr. art. Jakub Ďoubal, Ph.D. realizovali v létě 2016 komplexní restaurátorský průzkum zaměřený na zhodnocení stavu náhrobku a možnosti jeho restaurování. Průzkum zahrnoval vizuální posouzení, fotografickou a grafickou dokumentaci, měření ultrazvukové transmise, monitoring prostředí, analýzu povrchových úprav a sekundárních vysprávek. Ve spolupráci s Prof. Richardem Příkrylem probíhá petrologická srovnávací analýza horniny, která by mohla napomoci při identifikaci provenience náhrobku. Na základě tohoto průzkumu byl předložen variantní záměr na restaurování.

Kromě komplexního restaurátorského průzkumu bylo v roce 2016 provedeno rozebrání náhrobku a jeho transport do prostor fary, kde bylo provedeno základní očištění od prachových depositů. Dále byly odstraněny nevhodné cementové vysprávky, očištěny lomové plochy a jednotlivé části byly slepeny. V dalších měsících bude provedeno citlivé dočištění povrchu. Cílem čištění bude maximálně respektovat patinu stáří a pouze redukovat nejvýraznější nečistoty. Míra tmelení bude minimální a omezí se na zaplnění prasklin. Na základě konzultace s příslušnými odbornými orgány je třeba konkretizovat přesnou podobu těchto tmelů a to, nakolik budou praskliny přiznány. V průběhu prací bude nutné řešit otázku, co s mramorovou tumbou. Zda respektovat neodborné opravy, které vedly k dislokaci fragmentů a změnám její velikosti, či přistoupit k rozebrání, výměně, respektive doplnění některých částí či jejímu přesunu.

Partnery projektu jsou Univerzita Wrocław, římskokatolická farnost Kłodzko a Kłodzký maršálovský úřad. Nad celou akcí převzal čestnou záštitu PhDr. Jakub Karfík, velvyslanec České republiky v Polsku.



Obr. 4 Zkouška čištění laserem na lomových plochách. Foto: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování.



Obr. 3 Demontáž náhrobku. Foto: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování.



Obr. 5 Lepení jednotlivých fragmentů. Foto: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování.



Obr. 6 Průběh lepení oddělených částí. Foto: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování.

Velká nádhera – prezentace kulturního dědictví římského hřbitova Verano

Vladislava Říhová, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

ARTI DECORATIVE E APPLICATE

ARTI DECORATIVE E APPLICATE

Il Cimitero del Verano mostra i segni tangibili dell'evoluzione delle arti decorative a Roma, in continua dialettica fra tradizione e modernità. Nella seconda metà dell'Ottocento, i raffinati eredi delle grandi scuole dell'arte italiana furono impegnati nel recupero di tecniche e stili del passato. Tra questi vi furono Luca Carimini, autore di numerose cappelle e tombe e i pittori e mosaicisti Giuseppe Bravi e Eugenio Cisterna, reinterpreti dell'arte paleocristiana e bizantina. Accademico, ma al contempo innovatore, va considerato Filippo Severati: pittore e autore di circa 250 ritratti funerari, che inventò una inedita tecnica di pittura su smalto, durevole e resistente agli agenti atmosferici. Si deve comunque al Museo Artistico Industriale (M.A.I.) e ai suoi protagonisti il rinnovamento del panorama artistico romano. Fu istituito nel 1874, come collezione e centro di formazione artistica, sotto la spinta di influenti uomini della cultura e delle istituzioni capitoline quali Baldassarre Odescalchi e Augusto Castellani. Tra gli artisti che ne illuminarono la breve parabola vi sono i grandi innovatori del linguaggio e della tecnica dell'arte vetraria e della ceramica (Dulio Cambellotti), del mosaico (Alessandro Morani), della decorazione architettonica (Cesare Bazzani). Un secondo attore, sulla scena romana, del rinnovamento artistico è costituito dal gruppo che diede vita alla rivista "La Casa", con l'obiettivo di riformulare sia i canoni estetici sia i modelli della struttura abitative e degli apparati decorativi. Tra le prime iniziative promosse dal gruppo, di cui fecero parte figure di artisti poliedrici (Umberto Boffa, Dulio Cambellotti) e di raffinati artigiani (il maestro vetraio Cesare Picchiarini) va ricordata la Prima mostra della vetrata artistica (1912). Dentro questa traccia troviamo anche l'architetto modernista Corrado Cianferoni, sebbene egli ne abbia percorso un tratto "marginale", dal momento che la sua attività si esplicò essenzialmente all'interno della Città del Verano. Negli stessi anni l'amministrazione cittadina del sindaco Ernesto Nathan offriva il contesto appropriato, gli strumenti legislativi, istituzionali e urbanistici per la nascita di Roma moderna.



ARTI DECORATIVE E APPLICATE

Una passeggiata tra i ricordi VISITE GUIDATE nel Cimitero Monumentale del Verano

Il Cimitero Monumentale del Verano non è soltanto uno straordinario museo all'aperto ma è un grande libro dei ricordi di un'intera comunità. Attraverso questi ricordi è possibile tessere una rete di storie, in cui ogni nodo della trama rappresenta lo snodo di un percorso e di un racconto. Le vicende di singoli uomini e donne ricompongono sul piano delle vite vissute gli eventi, dal Risorgimento al Novecento; le trasformazioni sociali e culturali del ruolo della donna; lo sviluppo degli stili letterari, artistici e architettonici degli ultimi due secoli; l'avvento e le trasformazioni del cinema, del teatro e dello spettacolo con la galleria di voci e volti che li hanno vissuti da protagonisti. Sono i ricordi dei romani e di una Roma in continuo cambiamento, eppure immutabile nella memoria collettiva.

Info:

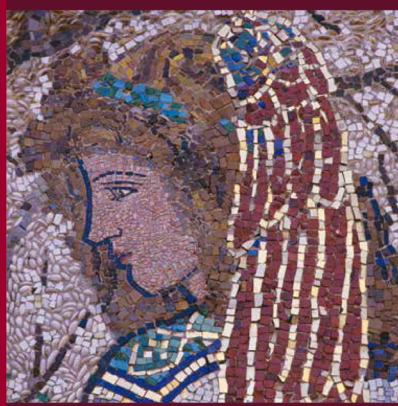
- Le Passeggiate tra i ricordi sono visite gratuite, si svolgono a piedi e hanno una durata media di 2 ore.
- Sono condotte da guide specializzate e sono audio-assistite con microfono e cuffia.
- Il Punto di incontro è presso l'Ingresso Monumentale del Cimitero, in Piazzale del Verano, 1.
- Ogni visita è strutturata per accogliere un gruppo di massimo 30 persone.
- È obbligatoria la prenotazione, eccetto che nel periodo della Commemorazione dei defunti. Le prenotazioni sono aperte dal lunedì della settimana in cui avviene la visita.

**Per informazioni e prenotazioni
Call Center Cimiteri Capitolini**
Tel. 06 492361 - Dal lunedì al venerdì: 8.30-14.00. Esclusi i festivi.

Scopri di più su www.cimitericapitolini.it

- Mappe interattive degli itinerari
- Approfondimenti biografici e fotografici

ARTI DECORATIVE E APPLICATE



III

Una passeggiata tra i ricordi

ARTI DECORATIVE E APPLICATE

La nascita della modernità
nella cultura romana

ama
Cimiteri Capitolini

ROMA

stampato su carta riciclata non disponibile nell'antenna

Obr. 1 Leták s informacemi k tematické procházce po hřbitově Verano. Repro: Centro di Documentazione dei Cimiteri Storici di Roma

Římský hřbitov Verano byl založen na počátku 19. století, po vydání napoleonského zákazu pohřbívání uvnitř hradeb. Veranovo pole (*Campo Verano*), ležící u raně křesťanské baziliky San Lorenzo fuori le mura, posloužilo jako vhodné místo vybudování rozsáhlého pohřebiště, které je dodnes využíváno a slouží nejen ve svém původním smyslu, ale také jako místo turistického zájmu. Funerální turistika je ostatně se svatým městem bytostně spjata. Hrob sv. Petra, raně křesťanská pohřebiště v katakombách i místa pohřbů významných osobností politického a kulturního života patří do závazného itineráře současných návštěvníků, stejně jako pouťníků minulých staletí.

Samotná architektonická kulisa otevírá Verano jako tradičně uspořádaný hřbitov s vznosnou vstupní branou od architekta Virginia Vespignaniho (1872) a následujícím arkádovým ocho-

zem *Quadriportico*, ve kterém jsou soustředěny sochařsky zpracované náhrobky rodin stojících na nejvyšších příčkách společenského žebříčku. Na vyvýšeninách položených přímo za bazilikou doprovází monumentálně komponovanou vstupní partii poetické území s mnoha hroby a hrobkami 19. století, tvořící nejstarší a nejméně přehlednou část pohřebiště – *Pincetto vecchio a Pincetto nuovo*.

Turistický ruch na hlavním římském hřbitově přispěl už v 19. a na počátku 20. století ke vzniku průvodců. Brožury opatřené i plánky se soustředily hlavně na pohřbené osobnosti, kdežto novější knižní produkce na toto téma sleduje spíše umělecké poklady hřbitova sloužícího jako pověstná galerie pod širým nebem. V současné době nahradil tištěné bedekry projekt *VISITE CULTURALI AL VERANO*, přístupný také on-line.



Obr. 2 Pohled mezi hrobky Campo Verano. Foto: autorka

Identifikace a prezentace kulturního dědictví hřbitova Verano i dalších římských pohřebišť se od roku 2003 ujalo *Centro di Documentazione dei Cimiteri storici di Roma*. Soubor jedenácti tematických procházek po Campo Verano byl vytyčen asi o deset let později. Každá představuje zhruba dvouhodinové toulání, kterým návštěvníka orientují jednotně graficky upravené letáky opatřené základními informacemi o zvolené procházce, seznamem sledovaných objektů, plánem hřbitova i praktickými odkazy s otvírací dobou. Při větším počtu zájemců je možné objednat si také průvodcovské služby, většina turistů se však pohybuje po hřbitově jednotlivě a vybírá si trasy podle vlastního zájmu. Při orientaci není nutné využívat jen samotný plán, protože rozšířené informace strukturované stejným způsobem jako procházky je možné vyhledat i na webových stránkách projektu <http://visite.cimitericapitolini.it/>.

Jako zkušební jsme vybrali itinerář č. III – *Arti decorative e applicate*, sledující různé druhy výzdoby uplatněné v sepulkrální architektuře. Samotný leták je možné získat přímo ve vstupní bráně hřbitova v prostorách dokumentačního centra, kde je umístěna také malá výstava. Je však možné se i předem připravit a stáhnout si jej z webových stránek http://www.cimitericapitolini.it/public/visite-percorsi/-3_visite_guidate_web.pdf a vytištěný nebo uložený v chytrém telefonu využít i v případě, že by dokumentační centrum mělo právě zavřeno. Pro ty, kteří se budou po hřbitově pohybovat provázeni on-line připojením je pochopitelně možné sledovat objekty přímo v mapě na webu projektu. Vzhledem k tomu, že si turisté nosí vlastní data (ať v tištěné nebo elektronické podobě) s sebou, samotný prostor hřbitova neruší žádné informační cedule, jen čas od času se vyskytují orientační plány s označením hřbitovních sekcí.

Naše procházka vedla mezi osmadvaceti objekty v nejstarší partii hřbitova. Kromě dekorativní i figurální sochařské tvorby nás upozornila na řadu mozaik, vitráží v oknech hrobek i na výjimečnější techniku maleb na plechové nebo mramorové pod-

ložce. Za všechna pozoruhodná díla jmenujeme alespoň jediné, kapli rodiny Giustiniani Bandini – <http://visite.cimitericapitolini.it/arti-deco/personaggio-89.html>. Vysoká architektura dvouposchoďové hrobky je umístěna na hraně svahu v sekci hřbitova s příznačným názvem *Rampa Caracciolo*. V přízemí je zpřístupněna jednoduchým portálem vedoucím do pohřební kaple a nahoře, kam je nutné vystoupat veřejným schodištěm, ji doplňuje vrcholový kamenný sarkofág, působící jako samostatný náhrobek. Hrobku postavil pro janovskou patricijskou rodinu v roce 1898 Alessandro Morani. Stvořil skvělou ukázkou náhrobního monumentu *fin de siècle*, přičemž samotná vrcholová výzdoba byla svým základním tvarem, členěním i dekorem okopírována z raně křesťanských sarkofágů. Na pohledové straně obrácené ke schodišti jsou vpadlá pole dekorována třemi mozaikami, které se secesním ztvárněním vymykají z konzervativní hřbitovní produkce. Na této výzdobě, zajímavé i z hlediska zvolených materiálů (ve skladbě obrazu najdeme kombinaci skleněných kostek s drobnými říčními oblázky), pracoval zřejmě malíř Adolfo de Carolis.

Druh procházky, sledující drobnější uměleckou produkci hřbitova, byl dán naším zájmem. Kdybychom byli naladěni jinak, mohli jsme putovat za hroby osobností svázaných s historií města v 19. století, případně za zemělými v době 1. světové války nebo se seznámit s místy posledního odpočinku italských divadelníků, literátů, architektů a výtvarníků. Do okruhu životopisných procházek patří, i pro zahraničního turistu atraktivní, putování za hvězdami italského filmového průmyslu. Snad nejznámější jména těch, kteří na Veranu odpočívají, patří herci Marcellu Mastroiannimu nebo představitelům italského neorealismu Vittoriu De Sicovi a Robertu Rossellinimu. Tuto specifickou procházku provází i filmové ukázky tvorby, které se pojí k biografii zemřelých ve webové prezentaci <http://visite.cimitericapitolini.it/cinema/>.



Obr. 3 Detail mozaiky z výzdoby hrobky rodiny Polidori. Foto: autorka

V závěru nelze pominout fakt, že zákoutí pohřebiště tvoří kulisu, kterou si znalci velkého plátna nemohou nechat ujít i z jiného důvodu. Poetická báseň *La grande bellezza* (Velká nádhera) oslavující Řím filmovými prostředky zavedla režiséra Paolo Sorrentina do různých částí města a ve scéně pohřbu dávné lásky hlavního hrdiny nevynechala ani schodiště v nejstarší části Campo Verano. Tvoří adekvátní kulisu loučení a inspiraci k návštěvě místa příjemných procházek a meditací nad vidinou zániku všeho pozemského.

Projekt *VISITE CULTURALI AL VERANO* určitě může turistům výrazně pomoci, má však také háčky, na které je nutné upozornit. Všechny propagační materiály byly i v roce 2016 dostupné pouze v italské jazykové mutaci, což sice inspiruje k našptání alespoň některých slovíček, ale rozhodně to není praktické pro zahraniční turisty. Navíc se tu a tam z oze-leněné hradby může vynořit pracovník ochranky hřbitova, který dokumentátora místních krás upozorní, že fotografování je zakázáno. Na daný fakt ale žádné oficiální materiály nepoukazují. Tyto drobnosti spolu s velkou konkurencí dalších, mnohem známějších, římských památek znamenají, že turistů probádávajících Campo Verano je jen pomálu. Hřbitov je tak nejen místem svébytné kumulace kulturních a uměleckých statků, ale pro návštěvníka unaveného stohlavými davy také místem, kde je možné strávit několik nerušených hodin pouze ve společnosti hrobek, cypřišů a toulavých koček.



Obr. 4 Hrobka rodiny Guistiniani Bandini. Foto: autorka