

ANALÝZY PROJEKTŮ RESTAUROVÁNÍ A PAMÁTKOVÉ OBNOVY

Projekt Platforma pro památkovou péči,
restaurování a obnovu



ANALÝZY PROJEKTŮ RESTAUROVÁNÍ A PAMÁTKOVÉ OBNOVY

Projekt Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu

Pardubice 2013

Tato publikace byla spolufinancována z Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu České republiky v rámci projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu (registrační číslo CZ.1.07/2.4.00/12.0036).



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Analýzy projektů restaurování a památkové obnovy

Autoři textů:

Petr Horák, Miroslav Kindl, Michaela Rýdlová, Anna Šubrtová, Pavel Waisser

Autoři fotografií:

Petra Hečková, Martina Hucková, Richard Ševčík

Vydala Univerzita Pardubice
Studentská 95, 532 10 Pardubice
www.uni-pardubice.cz

© Univerzita Pardubice, 2013

ISBN 978-80-7395-712-4 (tisk)

ISBN 978-80-7395-713-1 (pdf)

Úvod

Anna Šubrtová

Restaurátorský přístup by se v opodstatněných případech měl stát samozřejmou součástí akce památkové obnovy, stejně jako spolupráce mezi restaurátorem či realizátorem daného projektu a památkářem či historikem umění, jenž může proces významně ovlivnit humanistickým vkladem a schopností rozpoznat a pojmenovat kulturně-historickou a památkovou hodnotu díla. V širokém spektru lidských činností restaurování představuje významnou oblast, jež pracuje s objekty, které nám jako dědictví odkázali naši předkové a s nimiž je žádoucí pietně zacházet. Restaurování však nemá pouze zastavit degradaci památky, má ji zároveň navrátit ztracené hodnoty a míru autenticity při respektu k hodnotám, které přináší existence památky v čase v duchu rieglovské *ceny stáří*.

Díky šesti seminářům s názvem *Analýza staršího projektu památkové obnovy* v rámci projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu byla s náležitým časovým odstupem zhodnocena metodika a provedení obnovy vybraných památek *in situ*, a to v doprovodu zainteresovaných odborníků, tedy restaurátorů, pracovníků Národního památkového ústavu, historiků umění a architektů, kteří se na dané akci přímo podíleli. Jednalo se přitom o památky nejvyššího stupně ochrany, ve většině pod patronací UNESCO: Valdštejnský palác v Praze, sgrafitová výzdoba zámku v Litomyšli, památky a stavby dómského návrší v Olomouci, památky Kutné Hory, Vila Tugendhat a historické zahrady v Kroměříži.

Interdisciplinární památkové obnovy těchto objektů představují díky důkladným přípravám, konzultacím se zahraničními odborníky a kvalitě provedení důležité milníky v dějinách moderní památkové péče v České republice a je třeba si z nich vzít patřičné ponaučení. Setkání v rámci „Analýz“ tak významně podpořila rozvoj odborné diskuse a interdisciplinaritu v oblasti péče o památky. K tomu přispívá i předkládaný sborník, jenž ve stručné formě charakterizuje probírané památkové obnovy v širším umělecko-historickém kontextu s odkazy na další literaturu k tématu.

Do budoucnosti je žádoucí, aby setkání pokračovala a aby se získané zkušenosti a ponaučení tímto prostřednictvím šířily dále a mohly být podrobeny kritickému zhodnocení.



Valdštejnský palác v Praze

Miroslav Kindl

Na místě jednoho městiště, tří samostatných zahrad a 26 domů v jurisdikcích Menšího města Pražského a Augustiniánského kláštera sv. Tomáše nechal v letech 1621–1630 Albrecht Václav Eusebius z Valdštejna vystavět reprezentativní sídlo nemající v pobělohorské Praze obdoby.¹ Palác, nazývaný dnes po svém staviteli, hrál již od svého vzniku významnou úlohu v urbanismu historické části města a dnes je společně se zahradou klenotem Pražské památkové rezervace, zapsané od roku 1992 na Seznamu světového kulturního a přírodního dědictví UNESCO. Umělecko-historickou literaturou byla do role projektanta, či raději jednoho z možných projektantů, pasována řada jmen, známých z dochovaných archivních pramenů.² Jejich podíl na konečné podobě paláce je dodnes ne zcela jasný. Vynikají Andrea Spezza, Giovanni Battista Pieroni de Galliano a v pozdní fázi stavby menším dílem snad ještě Niccolo Sebgondí.³

Ačkoli osudy paláce úzce souvisely s osudy hlavního města království a jako jedno z nejmodernějších a nejhonosnější vybavených sídel ve střední Evropě byl palác ještě v první polovině 17. století nejméně dvakrát vyloupen, dochovala se architektura podstatně nedotčena.⁴ První menší úpravy barokního paláce proběhly před rokem 1753. Zrušena byla tzv. velká konírna, objekt v křídle při třetím nádvoří, navazující

1 Literatura k Valdštejnskému paláci především: Oldřich Stefan, O architektonickém útvaru Valdštejnské ložnice v Praze, *Umění*, 1938, 14, s. 319–324; Cyril Merhout, *Paláce a zahrady pod Pražským hradem*, Praha 1954, s. 16–49; Milada Vilímková – Josef Hyzler, *Stavebně historický průzkum Prahy, Malá Strana, čp. 17, 18, 4*. Stavebně historický průzkum, Praha 1968 (nepublikováno); Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986, s. 145–159; Jarmila Krčálová, Giovanni Pieroni architekt?, *Umění*, 1988, 36, s. 511–542; Ivan Muchka – Květa Křížová, *Valdštejnský palác*, Praha 1996; Mojmir Horyna – Michaela Ličeňková, *Aktualizovaný SHP Valdštejnského paláce*, Praha 1996; Mojmir Horyna, *Valdštejnský palác, Praha–Malá Strana, čp. 17–III. Doplněk stavebně-historického průzkumu, Nálezy učiněné během rekonstrukce*, listopad 1999; Mojmir Horyna a kol.: *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002; Jan Bažant – Nina Bažantová, *Valdštejnský palác v Praze: první barokní rezidence ve střední Evropě*, Praha 2011.

2 Giovanni Battista Marini, Andrea Spezza, Giovanni Battista Pieroni di Galiano, Vincenzo Boccaci, Bartolomeo Baccio di Bianco, Niccolo Sebgondí.

3 Tradiční připsání autorství Spezzovi obhajuje především Pavel Preiss in: Pavel Preiss (cit. v pozn. 1), s. 149–150; Pieroniho autorství obhajuje Jarmila Krčálová in: Jarmila Krčálová (cit. v pozn. 1) a především Petr Fidler in: Petr Fidler, *Valdštejnský palác v rámci evropské architektury*, in: Mojmir Horyna a kol. (cit. v pozn. 1), s. 131–191; menší zásahy do architektury paláce připisuje Sebgondimu Mojmir Horyna in: Mojmir Horyna (cit. v pozn. 1), s. 116.

4 Ke stavební činnosti v průběhu 18. – 20. století viz: Mojmir Horyna, *Stavební vývoj Valdštejnského paláce*, in: Mojmir Horyna a kol. (cit. v pozn. 1), s. 91–128, zejm. s. 117–124.



na křídlo s Ovidiovou a Astronomickou chodbou. V hlavní budově paláce byla vybourána tzv. malá sala terrena v jižní části západního křídla při druhém nádvoří, jejíž dispozici procházející dvě patra nahradilo několik menších místností umístěných v nově zastropeném přízemí a prvním patře. Menší úpravy postihly také křídla obklopující třetí nádvoří. Na konci 18. století proběhla v rámci změněné estetiky bydlení další přestavba, která se dotkla především interiérů. Obytné a společenské prostory byly přeneseny do zahradních křídel. V západní části velké konírny bylo instalováno třiramenné klasicistní schodiště a některé nově vzniklé a upravené prostory byly malířsky vyzdobeny. Ve stejné době doznala v duchu raného romantismu proměny také zahrada. Většina plochy byla zalesněna. Uprostřed velkého bazénu vznikl na navršené zemině antikizující chrámek, na který byla osována alej. Výzdobu zahrady doplnily pískovcové mytologické sochy, z nichž se dodnes zachovaly postavy Diany, Apollona a hermovka Herkula, snad díla Ignáce Michaela Platzera.

V letech 1851–1855 prošel palác další menší přestavbou, jejíž součástí byly restaurátorské práce na nevyužívaných, většinou nejstarších částech paláce, zejména salonech Albrechta z Valdštejna a Hlavním sále. Josef Navrátil restauroval malby, Philipp a Johann Pellegrinioví restaurovali štuky a provedli nový obklad stěn Hlavního sálu a dalších prostor umělým mramorem. Neogotická rekonstrukce zasáhla také jízdárnu. Restaurátorské a stavební práce probíhaly po celou druhou polovinu století. Vybourání mladších příček v letech 1864–1866 navrátilo původní podobu Rytířskému sálu a Ovidiově chodbě, která byla navíc obložena umělým mramorem. Opraveny byly prostory severního křídla paláce, kam se přestěhovala hraběcí rodina. Některé vysoké barokní místnosti byly sníženy podvěšenými stropy, což se podepsalo také na vnějším vzhledu paláce, jelikož byly zazděny vrchní obloukové části souvisejících oken. V roce 1870 se opravovaly štuky a malby v Hlavním sále, v letech 1877–1878 Rytířský sál, předpokoj a Audienční síň. Pod dohledem architekta Josefa Schulze byla doplněna chybějící štuková výzdoba a pořízeny nové omítky a pilastrové členění stěn Audienční síně. Restaurování maleb provedl malíř Petr Maixner, který také nově vymaloval strop Rytířského sálu. V osmdesátých letech byla opravena voliéra a znovu změněna celková kompozice zahrady. Zalesněné partie nahradily travinné louky s barevně komponovanými partiemi stromů a udržovanými cestami v duchu pozdního historismu. Na konci desetiletí byly restaurovány barokní malby a štuky v jízdárně.

V novém století vedl restaurátorské práce vídeňský specialista na konzervaci historických památek, architekt Humbert Walcher von Moltheim, pod dohledem generálního konzervátora Maxe Dvořáka a zemského konzervátora Jana Heraina. Hrabě Arnošt Karel z Valdštejna získal v roce 1900 do rodového majetku odlitek originální sochy Adriaena de Vries Venuše s Amorem, zakoupenou pro zahradu Albrechtem z Valdštejna v roce 1630 a odvezenou v roce 1648 švédským vojskem. Od roku 1910 odlíval další de Vriesovy plastiky slévač Hermann Bergmann, který dodal celkem 25 soch a váz, které byly umístěny nejprve v sale terreně a později rozmístěny do zahrady. V průběhu druhé světové války byl staticky zajištěn objekt bývalé velké konírny a probíhaly restaurátorské práce v kapli, Audienční síni, Ovidiově chodbě a jiných prostorách. Další restaurátorská akce proběhla nedlouho po skončení války, v letech 1950–1955. Byla v režii R-Ateliéru Stavoprojektu Praha, od roku 1954 Státního ústavu pro rekonstrukce památkových měst a objektů v Praze. Na výstavní síň nově konstituované Národní galerie bylo adaptováno křídlo Valdštejnské jízdárny a byl realizován pokus navrátit palácové zahradě přísně geometrickou kompozici.⁵

V roce 1996 přijal Parlament České republiky zákon č. 59/96 Sb., o sídle Parlamentu České republiky. Krom jiného vybral objekty pro horní komoru Parlamentu. Senát získal tři malostranské paláce (Valdštejnský, Kolowratský a Malý Fürstenberský), které až do tohoto roku patřily do majetku Ministerstva kultury. Potřeba adaptace a obnovy zejména Valdštejnského paláce zapříčinila ustanovení sboru expertů, který měl za úkol dohlížet na obnovu a především působit jako prostředník mezi ústavními orgány a odbornou veřejností.⁶ Nejpalčivějším problémem se ukázala být potřeba sjednotit prostorové požadavky senátu s požadavkem zpřístupnění unikátního paláce veřejnosti. Rozhodnuto bylo, že Kolowratský a Malý

5 K zahradě Valdštejnského paláce více viz: Zdeněk Novák, *Zahrada Valdštejnského paláce*, in: Mojmir Horyna a kol. (cit. v pozn. 1), s. 261–289; k obnově v letech 1954–1955 zejména s. 280–283.

6 V první fázi bylo personální obsazení komise: doc. PhDr. JUDr. Dobroslav Líbal, DrSc., PhDr. Eliška Fučíková, CSc., PhDr. Květa Krížová, doc. PhDr. Ivo Hlobil, CSc., doc. PhDr. Mojmir Horyna, PhDr. Josef Štulc, prof. ing. arch. Milan Pavlik, CSc.; v druhé fázi byli potvrzeni všichni původní členové s doplněním o Mgr. Jiřinu Knížkovou a prof. Martina Kubelíka. Seznam viz: Ondřej Šefců – Jan Vojta, *Metodika a zhodnocení obnovení paláce*, in: Mojmir Horyna a kol. (cit. v pozn. 1), s. 291–336.

Fürstenberský palác budou využity exkluzivně kanceláři senátu a nebudou přístupny veřejnosti v rámci prohlídkových tras. Hlavní část Valdštejnského paláce, obrácená do stejnojmenného náměstí, bude mít kombinovanou funkci. Část přízemí a většina sálů prvního patra včetně Astronomické chodby a Hlavního sálu budou mít reprezentační funkci, budou ovšem zároveň zapojeny do návštěvníckého provozu. Přízemí středního křídla paláce (bývalá vévodská konírna) bude užíváno jako jednací sál s galerií otevřenou pro veřejnost. První patro zaplní kanceláře. Valdštejnská jízdárna zůstane galerijní prostorou. Zbytek paláce bude sloužit potřebám Senátu a nebude v rámci prohlídkových tras přístupný. Obě nádvoří, podobně jako zahrada, budou volně přístupné veřejnosti.

Ještě před předáním paláce vydal Stavební úřad pro Prahu 1 v roce 1996 havarijní výměr z důvodu statického narušení hlavního objektu C Valdštejnského paláce. Nařízeno bylo statické zajištění základů, sepnutí domu a oprava inženýrských sítí a stropních konstrukcí. Po převzetí paláce senátem bylo rozhodnuto o celkové rekonstrukci. Nejdůležitější otázkou zůstalo zajištění a sanace klíčových konstrukcí paláce. Orgány památkové péče vypracovaly metodiku, obsahující tato kritéria: Metoda statického zajištění musí být plně funkční a musí spolehlivě odstranit příčinu a následky poruchy. Realizaci zajištění nesmí dojít ke zbytečné likvidaci historického zdiva a dalších historických konstrukcí a nesmějí být poškozeny architektonické články a umělecká výzdoba. Neodvratně likvidované části původních konstrukcí musí být v předstihu dokumentovány. Pokud je to technicky možné, jsou preferovány způsoby oprav stejnou technologií a ve stejném materiálu jako historické konstrukce. Pokud není možné uplatnit stejnou technologii a materiál jako na původní stavbě, je nutno použít metodu technicky blízkou, která neznemena zavádění cizorodých materiálů nebo materiálů s druhotným účinkem. Nově vložené konstrukce by měly umožnit vratný proces, tj. oddělení od historických konstrukcí bez jejich poškození.⁷ Zásadním problémem stavby byla také vlhkost. Z vnějších fasád byly pod památkovým dozorem odstraněny dožilé části omítek a na většině uličních průčelí aplikována metoda plošného odsolení.⁸ Proti vztlínající vlhkosti v přízemních prostorách paláce a především v sale terrene byla použita metoda větracích kanálů a větraných dutinových podlah. Větší kondenzaci vlhkosti v Hlavním sále zamezil systém zjednodušené klimatizace a tepelného zateplení stropů.

Kromě hlediska památkového, muselo být nahlíženo také hledisko utilitární. Palác musí plnit moderní požadavky provozní vybavenosti, tj. neobejde se bez výtahů a plošin pro hendikepované, elektrického vytápění, elektronických požárních zabezpečení, datových sítí, klimatizace a dalšího. Většina rozvodů je vedena v dutinách podlah. Pro rozvody vody a kanalizace jsou využity již existující zářezy, část kabelů a ventilačních prvků je tažena ve starých komínech. Při všech etapách poslední rekonstrukce byly uplatněny přísné metodické pokyny památkové péče.⁹ Ve zkratce: Maximálně ochránit původní umělecké a výzdobné prvky, konstrukční a architektonické články, povrchy stěn a stropů a související historické konstrukce a to i za cenu jejich dokumentace, zaměření a následného ukrytí z důvodu ochrany. Tak se stalo v případě objevu původní keramické podlahy v Audienční síni, ukryté pod novodobou, nepříliš kvalitní parketovou podlahou. Jelikož je Audienční síň rušným místem, kterým projde denně velké množství lidí, bylo rozhodnuto o zakrytí původní podlahy ochrannou fólií a vyhotovení přesné kopie. Dalším bodem je vytvoření předpokladů pro ochranu těchto prvků nejen při vlastní stavební obnově, ale i při dalším užívání v časově neomezeném horizontu. Následuje požadavek ochránit přiměřeně i prvky dalších stavebních epoch. Největší diskuzi týkající se tohoto bodu vyvolala výměna oken. Raně barokní palác měl jednoduchá, do oliva zalitá okna osazená na celém průčelí za špaletou. V průběhu doby byla tato odstraňována, aby konečně v polovině 19. století dostala dnešní podobu, mnohem lépe splňující nároky na zateplení a vytápění objektu. Komise vybrala střední cestu. Na hlavním průčelí, na prvním nádvoří a průčelí do zahrady byla ponechána okna z 19. století; okna na jižním a východním průčelí hlavního objektu byla vyměněna za kopie původních, raně barokních oken. Dalším bodem byl požadavek respektovat architekturu paláce a celkový charakter prostředí. Tento požadavek byl uplatněn při řešení celé řady problémů. Přízemní arkáda prvního nádvoří, zasklená zřejmě ve 30. letech minulého století byla odstraněna a prostor otevřen do nádvoří. Stropní podhledy z 19. století, nacházející se v druhém patře severní části hlavního

7 Ondřej Šefců – Jan Vojta, Metodika a zhodnocení obnovení paláce, in: Mojmír Horyna a kol. (cit. v pozn. 1), cit. s. 303–304.

8 Více viz Pavel Fára – Ondřej Šefců, Odsolování památkově chráněných omítek Valdštejnského paláce, in: *Ročenka STOP (Společnost pro technologie ochrany památek)*, 1999.

9 Pouze shrnuji, celý text viz Ondřej Šefců – Jan Vojta (cit. v pozn. 7), s. 312–323.



objektu byly označeny jako deformující a znehodnocující původní řešení a byly odstraněny, načež ve vlysech místnosti přiléhající k Valdštejské ulici byla objevena výmalba vztahující se ještě k Trčkovskému paláci.

Obecným problémem bývá při rekonstrukcích podobného charakteru otázka obnovy fasád a řešení jejich barevnosti. Za účelem zjištění původní barevnosti byla provedena řada sond, jejich výsledky nebyly ovšem jednoznačné. S přihlédnutím k analogickým příkladům a barevnosti autentických povrchů saly tereny byl použit vápenný nátěr (nahradil akrylátový z 80. let 20. století) s barevností v odstínech lomená bílá a šedookrovohnědá. Vyčištěny a lokálně opraveny byly také kamenické prvky. Samostatnou kapitolou se stala obnova krovu, kde v půdní vestavbě bydlelo v 17. století služebnictvo. Právě zde byly učiněny jedny z nejzajímavějších objevů. Jsou to především fragmenty renesančních vlysů Trčkovského paláce, viditelné skrze průhledy a ve vestavbě pak dekorované záklopové stropy, malované vlysy na trámech a zdech, fragmenty jednoduchého zateplení střechy a originální omítky zdobené lidovými výtvy obyvatel paláce. Nakonec plátno malovaného podhledu, v průběhu výstavby paláce zdobící stropy sálů dru-

hého patra, které bylo nalezeno v dutině mezi stropem druhého patra a podlahou půdy. Po provedení identifikace, ošetření a konzervaci je originál umístěn zpět na původní místo. Odstraněním části podhledu bylo docíleno možnosti jeho vizuální prezentace. Renovací prošla také Valdštejská jízdárna. Oceňovaná přestavba z 50. let minulého století dle projektu architekta R-Ateliéru Stavoprojektu Praha Miloše Vincíka byla v rozhodující míře respektována. Pro obnovu palácové zahrady se nabízely dva přístupy, klíčové pro teorii památkové péče vůbec a v praxi oba využívané. Obnovit Valdštejnovu nebo Valdštejskou zahradu?¹⁰ Po diskuzích a především s přihlédnutím k minimální znalosti původní podoby zahrady byl zvolen přístup druhý, obnovit Valdštejskou zahradu a to dokonce radikální formou výsadby nových dřevin, modernizací závlahy, kanalizace a dalších rozvodů. Návrh architektů Zdeňka Sendlera, Václava Dvořáka a Zdeňka Tichého z roku 2000 zachoval tradiční členění zahrady, které doplnil o partery tvarovaných stěn a plůtků stříhaného zimostrázu a habru a jírovce a lípy jako kostry stromového patra.

V průběhu rekonstrukčních a restaurátorských prací byla zároveň prováděna nadstandardní dokumentace objektu, do které byla zapojena řada odborníků různých oborů. Aktualizován byl stavebně-historický průzkum a některé restaurátorské průzkumy, ale také archeologické, hydrogeologické, chemické či dendrochronologické průzkumy.¹¹ Zároveň byl stavební postup dokumentován fotografem, v některých prostorách byla použita metoda stereofotogrammetrie a objekt byl důkladně zaměřen.

10 Příklady a detailnější popis jednání o novodobé rekonstrukci viz: Zdeněk Novák, (cit. v pozn. 5), s. 284.

11 Aktualizovanými výstupy stavebně-historického průzkumu z roku 1968 (viz pozn. 1) jsou: Mojmír Horyna – Michaela Ličeníková, *Aktualizovaný SHP Valdštejského paláce*, Praha 1996; Mojmír Horyna, *Valdštejský palác, Praha-Malá Strana, čp. 17-III*, Doplněk ke stavebně historickému průzkumu, Průzkumová zpráva: Nálezky učiněné během rekonstrukce, Praha 1999.



Podobné úsilí a péče, věnované exteriérům paláce a zahradě musely být věnovány interiéřům, tj. především restaurování malířské a sochařské výzdoby.¹² Restaurování každého jednotlivého díla předcházela detailní invazivní i neinvazivní průzkum a provázela pečlivá dokumentace. Obecně lze konstatovat, že ve většině případů byla volena cesta snahy o návrat kvalit uměleckého díla do doby jejího vzniku, tzn. novější degradující doplňky byly odstraněny. Kvalitní novější restaurátorské zásahy, vedené nezřídka formou domaleb a retuší poškozených částí, byly zachovány, případně některé průzkumem doložené a chybějící dekorativní prvky znovu aplikovány (především zlacení). Bohatá štuková výzdoba stropů a stěn paláce, datovaná do 17. století, je prací italských štukatérů, z nichž pouze dva známe jménem. Santin Galli a Domenico Canevalle vyzdobili společně s pomocníky rozsáhlé prostory exteriéru a interiéru zcela v intencích raného baroka. Přelomem 17. a 18. století lze snad datovat štuky v pracovně Albrechta z Valdštejna, opatřené v rohových kartuších a na podstropním vlysu páskovým monogramem E.W. (Ernest [Arnošt] Waldstein?).¹³ V 18. století pak vznikla štuková výzdoba stropu Zrcadlového salonku a konečně v letech 1877 – 1878 provedli štukatéri firmy Giavina und Enzio výzdobu Rytířské síně.

Ačkoli archivy i průzkumy mlčí, byly snad již v průběhu 18. století prováděny dílčí opravy nejstarších štuků.¹⁴ Větší opravy provedli Philipp a Johann Pellegriniové v rozmezí let 1851–1855 a o dvě desetiletí později Giavina und Enzio opravila štuky v Audienční síni a kapli sv. Václava.¹⁵ Od července 1910 odstraňovali štukatérští dělníci Jakuba Kozourka z Prahy nátěry v sale terreně a v letech 1917–1918 restaurovali strop Hlavního sálu. Štuky byly zřejmě pouze očištěny a jejich povrch drobně retušován. Odstraněno však bylo šelakové zlacení tekutým bronzem z festonů a štuky tak byly uvedeny do původního stavu.¹⁶ Další oprava proběhla v roce 1941 a 1944, kdy restaurátor Miroslav Böswart pracoval na dekora-

12 K restaurování interiéřů viz Vratislav Nejedlý, Restaurování malířské a sochařské výzdoby v letech 1998 až 2001, in: Mojmir Horyna a kol. (cit. v pozn. 1), cit. s. 341–463.

13 Více viz: Ivan Muchka – Květa Křížová (viz pozn. 1), s. 66.

14 Vratislav Nejedlý (viz pozn. 12), s. 349.

15 Opravy štuků v sale terreně mohly být provedeny již v roce 1845, více viz: Ivan Šperling, Poznámky k restaurátorským pracím ve Valdštejnském paláci v Praze, *Památky a příroda*, 1980, č. 5, s. 4–12, zde s. 4.

16 Vratislav Nejedlý (viz pozn. 12), s. 350.



cích Audienční síně a Ovidiovy chodby, respektive výzdobě kaple sv. Václava. V roce 1950 byly znovu čištěny štuky v Ovidiově chodbě, při níž Malpo, lidové družstvo malířů pokojů v Praze, dekoraci necitlivě „umylo“ a setřelo tak veškeré stopy času. O dva roky později dopadla lépe sala terrena, ve které štukatéři Komunálního stavebního podniku Praha dekoraci citlivě očistili a konzervovali. Na počátku páté dekády minulého století byla znovu restaurována výzdoba kaple sv. Václava;¹⁷ v roce 1965 Hlavní sál a v polovině sedmdesátých let znovu kaple a Astrologická chodba. Nakonec se v roce 1996 čistily a voskovaly štuky v Hlavním sále.

Nejnovější poznatky a postupy se uplatnily při zatím poslední velké opravě v letech 1999–2000. Štuky vzniklé v průběhu 17. století vykazují velice obdobné materiálové složení i způsob ztvárnění štukové hmoty. Z tohoto důvodu byla nejstarší skupina ošetřena jednotným způsobem. Statické poruchy a s tím související špatné tmelení, rozsáhlé porušení povrchových vrstev způsobené nevhodným čištěním a dalším tmelením olejovými

tmelými a zasolení způsobené promočením klenby z novodobých rozvodů byly nejfrekventovanějšími poškozeními. Postup prací byl v souladu s platnou legislativou následující: restaurátorský průzkum, jeho vyhodnocení a restaurátorský záměr, žádost o závazné stanovisko a samotné práce, po nichž byla vyhotovena restaurátorská zpráva. Záměr většinou předpokládal čištění celé plochy štuků co možná nejšetrnějším způsobem, sejmutí nevhodných a nefunkčních konzervátorských vrstev a plastických doplňků nemajících vztah k originálu, injektáž hloubkových prasklin a upevnění uvolněných detailů výzdoby. V konečné fázi došlo k rehabilitaci plastického účinku celků štukových dekorací použitím tmelů – plastických retuší a celkové konzervaci. Celý proces by veden snahou o zachování dojmu přirozeného stárnutí materiálu. Opravdovou školou vysokého restaurování byly opravy grotty saly terreny a venkovní grotty s velkým množstvím plastických prvků, často v havarijním stavu. Mozaika na podlaze vnitřní grotty byla z více než 80% zachována, bohatá výzdoba opravena obdobným, v detailech však náročnějším způsobem než štukové dekorace interiéru. Podobně jako zde, byla i při obnově zahradní grotty použita jádrová omítka a povrch byl opatřen dvěma vrstvami nátěrů. Vše bylo činěno s přihlédnutím k rozborům dobového složení materiálů a originální

17 Ivan Šperling, K úpravám výzdoby kaple sv. Václava Valdštejnského paláce v Praze, *Zprávy Památková péče*, 1975, č. 35, s. 163–172.

barevnosti. Odpovídající péče nebyla odeprána ani dalším památkám sochařského umění; kamenným doplňkům architektury, bronzovým sochám, dřevěným oltářním sochám, umělým mramorům či mladší štukové dekoraci a zlacení, které bylo aplikováno na základě pečlivých rozborů historických vrstev.

Neopominutelným výtvarným projevem, doplňujícím uměleckou mozaiku Valdštejnského paláce jsou nástenné a nástropní malby, které lze rozdělit nejméně do tří skupin. Do první patří pozdně renesanční malby, malované ještě pro Trčkovský palác, do druhé fresky Baccia del Bianca z doby výstavby paláce a do třetí novější práce. Malby první skupiny byly objeveny v podstřeší nad Hlavním sálem a dalších prostorách. Dokládají, že už předchůdce dnešního paláce byl náročně vybaveným panským domem.¹⁸ Většinou se jedná o malované vlysy, provedené technikou fresco secco na pevné jednovrstvé omítce. Po zajištění maleb gázovým přelepem, chránícím je před možnými poruchami při statickém zabezpečování paláce, byly tyto restaurovány v květnu a červnu roku 2000. Povrch byl očištěn od hrubých nečistot, vrstvy malby fixovány, uvolněné části upevněny a celek znovu očištěn. Drobná poškození byla vytmelená vápenopískovým tmelem, větší vyplněny dvouvrstvou omítkou. Retuše byly provedeny akvarelovými barvami.

Druhá skupina maleb je umělecky nejcennějším malířským projevem, který lze v paláci objevit.¹⁹ Vyplňují výše řešené štukové rámce a jsou tak nedílnou součástí interiérů. Malby byly v minulosti několikrát opravovány, opět ovšem pouze s minimem záznamů. V roce 1845 pracovali malíři v sale terreně, v letech 1851–1853 pracovali Josef Stöger a Josef Navrátil na opravě fresek v Hlavním sále. O dvacet let později, v letech 1877–1878 maloval nový výjev v Rytířské síni Petr Maixner, který snad také restauroval výjevy v Audienční síni. V letech 1917–1918 byly pod dozorem zemského konzervátora Luboše Jeřábka restaurovány malby v Hlavním sále. Další práce provedli v roce 1941 František Fišer a v roce 1944 Bohumír Číla. V obou případech se restaurátoři věnovali především čištění, fixaci, retuším a konzervování maleb. V roce 1951 restauroval Číla malby v kapli sv. Václava, o rok později se podílel na pracích v sale terreně a následující rok v Astrologické chodbě. V roce 1965 restaurovali Karel Mezera a Alois Martan malby

18 K nejstarším nalezeným malbám více viz: Vratislav Nejedlý (viz pozn. 12), s. 429–430.

19 Ibidem, s. 394–422.



v Hlavním sále;²⁰ v první polovině 70. let restauroval Jiří Blažej znovu malby v Astrologické chodbě;²¹ v polovině 70. let Crhovi malířskou výzdobu v kapli sv. Václava.²² Naposledy pracovalo větší množství restaurátorů v letech 1978–1979 v sale terreně, Ovidiově chodbě a Audienční síni.²³

Podobně jako u štukové výzdoby, předcházely také restaurování nástěnných a nástropních maleb detailní průzkum, zaměřený v tomto případě také na odhalení původních malířských postupů. Fresky byly zkoumány při různém nasvětlení a různých druzích světelného spektra, u vybraných maleb byl odebrán vzorek pro chemicko-technologický průzkum vrstev.²⁴ Podařilo se přispět nejen k otázce postupu vzniku maleb, ale také složení pigmentu a pojiv. Po průzkumech byly malby čištěny, fixovány vaječnou emulzí, po čase byla emulze společně s nevhodnými a degradovanými retušemi, přemalbami a fixážemi odstraněna, tento postup byl několikrát v průběhu tří měsíců opakován a nakonec byla malba před finálním čištěním vytmelená vápenným tmelem ve dvou vrstvách a retušována v několika vrstvách.²⁵ Obecně popsany postup byl doplňován o dílčí v závislosti na stavu dochování jednotlivých fresek a výsledcích průzkumů.

Třetí skupinou jsou nástropní malby malíře Petra Maixnera, realizované v 70. letech 19. století.²⁶ Narozdíl od starších fresek se v tomto případě jedná o temperovou malbu na suchých vápenných omítkách. Malby byly očištěny, fixovány, retušovány a konzervovány.²⁷ Kromě nástěnných a nástropních maleb byly také restaurovány vybrané malby na dřevěné a plátěné podložce a kožené tapety.²⁸

Nesmírně komplikovaná a náročná rehabilitace exteriéru, interiéru, zahrady a přilehlých objektů Valdštejnského paláce v Praze byla dokončena v roce 2001. Kvalitu provedených prací a restaurátorských postupů nejlépe dokumentuje ocenění Europa Nostra, kterou Kanceláři senátu ČR udělila panevropská federace pro kulturní dědictví společně s Evropskou komisí v roce 2003 za citlivé restaurování a rekonstrukci Valdštejnského paláce.

Literatura

Ivan Šperling, K úpravám výzdoby kaple sv. Václava Valdštejnského paláce v Praze, *Zprávy Památková péče*, 1975, č. 35, s. 163–172.

Ivan Šperling, Poznámky k restaurátorským pracím ve Valdštejnském paláci v Praze, *Památky a příroda*, 1980, č. 5, s. 4–12.

Mojmír Horyna a kol.: *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002.

20 Ivan Šperling, Obnova výzdoby velkého sálu Valdštejnského paláce v Praze, *Zprávy Památková péče*, 1965, č. 25, s. 16, 25.

21 Ivan Šperling, Restaurátorské práce v tzv. Astrologické chodbě Valdštejnského paláce v Praze, *Památky a příroda*, 1977, č. 2, s. 528.

22 Ivan Šperling (viz pozn. 17).

23 Ivan Šperling (viz pozn. 15).

24 Zprávy k průzkumům jsou uloženy v archivu Senátu České republiky, více také viz: Tatjana Bayerová, *Nástěnné malby Bartolomea Baccia de Bianca v Astrologické chodbě ve Valdštejnském paláci v Praze*, Průzkum barevných vrstev, závěrečná zpráva, Praha 2000 (nepublikováno).

25 Více viz Berger, T. – Berger P. – Berger V. – Jiří Čech – Josef Čoban – Zlatica Dobošová – Jan Frühauf – Lenka Helfertová – Olga Jeřábková – Peter Stirber – Václav Špale – Jana Záhořová – Tomáš Záhoř, Restaurátorská zpráva o opravě nástěnných maleb florentského malíře Baccia del Bianca kolem 1627 ve Valdštejnském paláci na Malé Straně v Praze I. Sala terrena, Praha 1999–2000 (nepublikováno); zpráva je společně s dalšími dílčími uložena v archivu Senátu České republiky.

26 Více viz: Vratislav Nejedlý (viz pozn. 12), s. 426–429.

27 Restaurátorské zprávy Jana Frühaufa jsou k dispozici v archivu Senátu České republiky.

28 Vratislav Nejedlý (viz pozn. 12), s. 422–426, 432–439.



Sgrafitová výzdoba zámku v Litomyšli

Pavel Waisser

V úterý 18. října 2011 proběhl v prostorách konferenčního centra zámku v Litomyšli seminář zaměřený na problematiku sgrafitové výzdoby zámku v Litomyšli. Akci pořádala Univerzita Pardubice – Fakulta restaurování v Litomyšli ve spolupráci s Národním památkovým ústavem – územním odborným pracovištěm v Pardubicích v rámci projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu.

Hlavními okruhy diskuse „*in situ*“ byly otázky technologie a autenticity renesanční fáze, aspekty degradace a poruch sgrafitové výzdoby a vyhodnocení a teoretická reflexe restaurátorského zásahu prováděného v 70. a 80. letech 20. století. Jelikož je zámek v Litomyšli od roku 1999 památkou UNESCO, je povinností objekt monitorovat formou ročních zpráv a rozsáhlejších monitorovacích studií, které jsou vypracovávány v periodicitě šesti let. Změny na litomyšlském sgrafitovém plášti nelze v současné době postihnout dosud užívanými kritérii (stupnice hodnocení 1-5), proto Národní památkový ústav přistoupil k vypracování komplexní fotogrammetrie jednotlivých fasád, kde jsou situace na jednotlivých fasádách podrobně zakreslovány. Celý proces je výsledkem multidisciplinární spolupráce, na níž se podílejí hlavně památkáři, restaurátoři a historici umění. Nový monitoring pomůže zejména vytipování míst s akutní potřebou restaurátorského zásahu, protože z finančních důvodů není aktuálně reálné, aby byl proveden komplexní restaurátorský zásah na všech fasádách. Jedním z hlavních úkolů výzkumu je tudíž nastolení základních metodických paradigmat pro budoucí akce památkové obnovy na sgrafitovém plášti zámku, přičemž je nutno přihlížet k historickému vývoji jednotlivých fasád a pokusit se od sebe exaktně odlišit jednotlivé drobné i rozsáhlé restaurátorské zásahy a vymezit tak podíl autentických renesančních omítek.



Jejich původní technologie spočívala v prorývání a proškrabávání kletavaného povrchu jedné vrstvy vápenné omítky s tenkým vápenným nátěrem na povrchu. V Litomyšli mají zejména figurální impresy jemnou grafickou modelací, což je odvislé od grafických předloh z produkce nizozemských rytců či Josta Ammana, švýcarského umělce usazeného ve Frankfurtu nad Mohanem. Další hypotetické úpravy těchto povrchů jsou v současnosti otázkou zkoumání. Jistě je, že jednou z důležitých otázek budoucího restaurování bude otázka přístupu k povrchům jako takovým, jelikož od realizace projektu památkové obnovy v 70. a 80. letech 20. století nastal v přístupu k renesančním sgrafitům výrazný metodický posun.²⁹

²⁹ Viz například Vratislav Nejedlý – Petr Pavelec, K historii a metodologickým otázkám restaurování sgrafit, *Zprávy památkové péče*, 2003, č. 6, s. 373-388; Václav Špale, Problémy restaurování již restaurovaných sgrafit, *Zprávy památkové péče*, 2003, č. 6, s. 389-403; Idem, Problémy restaurování restaurovaných sgrafit na příkladech figurálních sgrafit ve Slavonicích, in: Vladislav Řihová (ed.), *Sgrafito 16. - 20. století: Výzkum a restaurování*, Litomyšl - Pardubice 2009, s. 139-148; Jana Waissarová, *Figurální sgrafito 16. - 17. století ve Slavonicích* (nepublikovaná diplomová

Celý projekt obnovy ze 70. a 80. let 20. století je intaktní ukázkou syntetické metody v památkové péči. Zahrnoval rozsáhlou projektovou přípravu a práce stavební (zednické, kamenické, tesařské, pokrývačské), uměleckořemeslné i restaurátorské práce. Ty byly prováděny pod záštitou čtveřice renomovaných výtvarníků (Václava Boštíka, Zbyňka Palcra, Stanislava Podhrázkého a Olbrama Zoubka).

Vlastní restaurátorské práce na plášti zámku začaly na severovýchodním průčelí, následovalo průčelí severozápadní, potom třetí nádvoří, jihozápadní a jihovýchodní fasáda a na závěr druhé nádvoří. Základní technologický postup restaurování vlastních omítek byl následující (až na drobné odlišnosti u všech psaničkových, figurálních i ornamentálních sgrafit). Byly odstraněny starší rušivé rekonstrukce a zvětralé originální omítky.³⁰ Po očištění povrchu na sucho a následném omytí obyčejnou vodou bylo provedeno základní zpevnění čirou vápennou vodou. U figurálních a ornamentálních sgrafit i u vybraných sgrafit psaničkových byly pořízeny pracovní frotáže pro pořízení faksimilií. V případě fragmentárního stavu dochování daného obrazového pole se frotáže doplňovaly podle kontextu kompozice. Volná místa po otlučených omítkách byla potažena novou sgrafitovou omítkou, do níž se prováděly napodobivé rekonstrukce.³¹

Následně se do jejího povrchu plstí a gumovou rukavicí vtíralo vápenné intonako (vápno s příměsí fermeže a vápencové drti). Poté se pozadí doretušovalo přírodními pigmenty do přirozeného tónu renesančního sgrafita. Nakonec byly omítky zafixovány roztokem umělé pryskyřice (prostředek na bázi akrylátu Akronex) a pokropeny Lastanoxem (postřik proti vegetaci).³²

Napodobivé rekonstrukce měly být dle pokynů Státního střediska památkové péče a ochrany přírody v co největší možné míře konfrontovány s originálním sgrafitem a pořízenými frotážemi. Pokud chyběla vodítka pro složitější figurální sgrafita, měla se inspirace hledat v grafických listech z 16. století, zejména z těch listů, jež teoretička Milada Lejsková-Matyášová prokazatelně odkryla jako vodítka pro

práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2002; aj.

30 Na druhém nádvoří byl odstraněn povrchový pačok.

31 Omítka se má technologickým složením podobat původní renesanční omítce.

32 NPÚ ÚOP v Pardubicích, archiv: Václav Boštík – Milan Hubeňák – Eva Kmentová – Dušan Kříčka - Zdeněk Palcr – Stanislav Podhrázký – Olbram Zoubek, Kompletní obnova sgrafitového pláště a kamenných článků, sochy v zahradě, 1974–1993. Strojopisy, plány, fotodokumentace, frotáže a kartony. Rest. zpráva č. 1529.





sgrafita v Čechách a na Moravě ve svých publikovaných statích.³³ Zvoleny byly vzorníky Virgila Solise a to konkrétně s tematikou ctností a Ovidiových Metamorfóz (Léda, Sol, Léda s labutí, žena s nádobou, Magnanimitas, aj). Po vyčerpání těchto nástrojů (odliteků, frotáží předloh) restaurátoři dostali volnou ruku pro vlastní „umělecké včtení.“³⁴ Volněji se přistupovalo hlavně k psaníčkům, jejichž zrcadla často prozrazují kreativní pojetí. Výrazným podílem napodobivých rekonstrukcí se však vyznačují i impresy štítů (nejvíce na jihovýchodní fasádě). Část omítek opadala při odkryvu a následně byla otlučena i některá další „odpouklá“ místa. Tvarosloví doplňovaných partií figurálních motivů do kartónů a drotáží kreslil a doplňoval Stanislav Podhráský.³⁵ Na jihovýchodním a jihozápadním průčelí byla sgrafita obrazových polí štítů po povrchovém zpevnění a vytmelení chybějících partií potažena novou vrstvou sgrafitové omítky, do níž byly vyryty kopie sgrafit zakrytých touto omítkovou vrstvou. Části, kde by po nanesení překryvu sgrafitová omítka plynule nenapojovala na okenní ostění, byly ponechány nekryté. Dochovaná renesanční sgrafita západních a jižních štítů by tak měla být chráněna proti povětrnostním vlivům. Na severovýchodním a severozápadním průčelí je omítková vrstva s původním sgrafitem ponechána nekrytá.

Samonosnou kapitolou projektu památkové obnovy ze 70. a 80. let 20. století je obnovení lunetových korunních říms jihozápadního a jihovýchodního průčelí zámku. Jejich konstrukce jsou tvořeny ocelovými nosníky s betonovou skořepinou na keramickém pletivu, na níž se nanášela omítka. Obnovení říms právě na těchto dvou fasádách souvisí s celkovou koncepcí celého projektu rekonstruuujícího stav a rozsah

33 Milada Lejsková-Matyášová, Ohlas Solisových dřevorytů v českém renesančním malířství, in: *Umění věků. Sborník prací k 70. výročí prof. Cibulky*, Praha 1956, s. 96-104; Milada Lejsková-Matyášová, Ještě k předlohám Virgila Solise, *Umění* 7, 1959, s. 66-68; Milada Lejsková-Matyášová, Výjevy z římské historie v prostředí české renesance, *Umění* 8, 1960, s. 287-297; Milada Lejsková-Matyášová, Samsonovy skutky ve sgrafitech Martinického paláce v Praze, in: *Ochrana památek, Sborník Klubu za starou Prahu* 35, 1961, s. 32-36; Milada Lejsková-Matyášová, Samsonovský cyklus ve sgrafitu litomyšlského zámku, *Umění* 11, 1963, s. 124-127; Milada Lejsková-Matyášová, Figurální sgrafito v Benátkách nad Jizerou a jeho restaurování, *Památková péče*, 1968, č. 28, s. 165-171; Milada Lejsková-Matyášová, Figurální sgrafito ve Slavonicích a jeho restaurování, *Památková péče*, 1970, č. 30, s. 144-160.; Milada Lejsková-Matyášová, K ikonografii a restituci sgrafitového reliéfu tří renesančních domů ve Slavonicích, *Umění* 17, 1970, s. 383-394.

34 Sdělení Josefa Štulce.

35 V „opakujících se“ partiích (římsy, kandelábrы apod.) se rekonstrukce prováděly volnou rukou.

sgrafitové výzdoby po opravách z roku 1635. Obě fasády (jihovýchodní zpola) měly totiž původní římsy až do 70. let 18. století. V roce 1775 musely být sneseny a nahrazeny jednodušeji pojatými barokními římsami. Pod nimi se našly jen fragmenty sgrafitových omítek. Ústupkem od chronologie koncepce je obnovení partie římsy vpravo od arkád na jihovýchodním průčelí, a to z důvodu estetického sjednocení. Daná část římsy padla za oběť požáru z roku 1635.

Pro sgrafitové omítky vyplňující plochy vlastních lunetových výsečí platí výše popsané obecné principy jednotné koncepce restaurování. Pouze tři lunety římsy vpravo od arkád na jihovýchodním průčelí jsou novodobými doplňky, jako vodítka při jejich komponování posloužily dochované autentické lunety. Zbylé tři lunety průčelí a devět lunet jihozápadní fasády se vyznačují velkou měrou formální autenticity – u všech byly pořízeny frotáže. Materiálová autenticita je u každé z nich rozdílná. Vynikajícím výtvarným projevem i výraznou měrou renesanční autenticity se vyznačují tři dochované lunetové výseče na severovýchodním průčelí objevené pod vrstvou psaníčkových sgrafit z roku 1635. Jejich originální povrchy jsou dosud velmi konzistentní.

U komínů se postup lišil případ od případu. Partie některých komínů musely být znovu vyzděny, protože v důsledku teplotních výkyvů komíny podléhají erozi zvenku i zevnitř. Na většině se zachovala jen krustovitá torza sgrafitových omítek. Postup restaurování vlastních sgrafitových omítek se nijak nelišil od výše popsaných variant.

Rovněž bylo poukázáno na nutnost shromáždění dalších informací, pomocí nichž bude možno ještě lépe uchopit lokální kontext a atmosféru doby, která je východiskem pro kulturní dění města Litomyšle v následujících dekádách. Významným krokem v tomto ohledu bylo vydání publikace *Sgrafita zámku v Litomyšli*³⁶ shrnující aktuální umělecko-historický výzkum, restaurátorské a technologické průzkumy s fotogrammetrií jednotlivých fasád a se zakreslením jednotlivých omítkových vrstev a jejich poškození.

Literatura

Milada Lejsková-Matyášová, Ohlas Solisových dřevorytů v českém renesančním malířství, in: *Umění věků. Sborník prací k 70. výročí prof. Cibulky*, Praha 1956, s. 96-104.

Milada Lejsková-Matyášová, Ještě k předlohám Virgila Solise, *Umění* 7, 1959, s. 66-68.

Milada Lejsková-Matyášová, Výjevy z římské historie v prostředí české renesance, *Umění* 8, 1960, s. 287-297.

Milada Lejsková-Matyášová, Samsonovský cyklus ve sgrafitu litomyšlského zámku, *Umění* 11, 1963, s. 124-127.

Pavel Waisser (ed.), *Sgrafita zámku v Litomyšli*, Pardubice 2011.



Olomouc: Památky a stavby Dómského návrší

Anna Šubrtová

Rekonstruované dómské návrší v Olomouci dnes patří mezi nejnavštěvovanější a nejoblíbenější místa ve městě. Nachází se zde jedna z hlavních dominant města, novogoticky přestavěný dóm svatého Václava, dále kostel svaté Anny a historický areál tzv. *Přemyslovského hradu*³⁷ s románským palácem moravských biskupů, v němž sídlí jedna z nejrespektovanějších kulturních institucí v České republice, Arcidiecézní muzeum, zřízené Muzeem umění Olomouc teprve nedávno v roce 1998.

Právě zřízení této instituce dalo impuls pro revitalizaci celého hradního komplexu (objekty románského biskupství, kapitulního děkanství a hospodářského dvora), jenž se rozvíjí podél organické linie hradeb a svírá se směrem k Václavskému náměstí. Třetí setkání Analýzy staršího projektu památkové obnovy v rámci projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu Univerzity Pardubice bylo věnováno podrobnému rozboru celého projektu obnovy olomouckého dómského návrší. Uskutečnilo se *in situ* dne 27. ledna 2012, a to v doprovodu restaurátorů, historiků umění, pracovníků Národního památkového ústavu i samotného Arcidiecézního muzea.



Celodenní akce zahrnovala v dopolední části vyhodnocení urbanistického a památkářského kontextu celého návrší a představení projektu památkové obnovy interiérů a exteriéru Přemyslovského paláce v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. Návštěvníci zároveň absolvovali komentovanou prohlídku stálé expozice Arcidiecézního muzea. V odpolední části byli seznámeni s kurátorskou koncepcí výstavních prostor v prvním patře a prohlédli si i aktuální výstavu věnovanou dílu barokního sochaře Josefa Heinze. Mohli se tak sami dobře přesvědčit o ojedinelosti instituce Arcidiecézního muzea, které je prvním muzeem tohoto typu v dějinách naší země, stejně jako o kvalitě celé rekonstrukce. Ta byla ve své době, společně s rekonstrukcí Galerie Benedikta Rejta v Lounech od Emila Přikryla, hodnocena jako jediná kvalitní svého druhu na poli polistopadové architektury v České republice.

Muzeum umění Olomouc vypsalo řádnou architektonickou soutěž již v roce 1998. Jako vítězný z ní vzešel „*scarpovský*“ projekt adaptace pražských architektů Petra Hájka, Jana Šepky a Tomáše Hradečného (HŠH Architekti). Stavební a restaurátorské práce byly zahájeny v roce 2000. První část areálu s hospodářským dvorem byla dokončena o tři roky později a samotné muzeum bylo slavnostně otevřeno 1. června 2006.

Italský architekt Carlo Scarpa, klasik muzejních instalací padesátých a šedesátých let 20. století, ve svých projektech jako první začal historické budovy a jejich interiéry nekompromisně doplňovat kon-

37 Komplex byl prohlášen za Národní kulturní památku roku 1995.

trastními prvky, promlouvajícími tehdy soudobým a neobyčejně osobitým architektonickým jazykem.³⁸ Stejně postupoval vítězný projekt HŠH Architektů respektoval všechny dochované styly od románského období až po 20. století s cílem zachovat celý památkový soubor nanejvýš autentický, čímž si získal přízeň poroty soutěže. Veškeré vložené novotvary a nové zásahy do interiérů i exteriérů rekonstruovaných a restaurovaných objektů se jasně odlišovaly od původních konstrukcí a byly definovány v kontrastních ireverzibilních materiálech: beton, ocel, sklo.³⁹ Kombinace těchto materiálů není u HŠH Architektů žádnou novinkou.⁴⁰ Historik architektury Jakub Potůček dokonce hovoří o tzv. *dogma HŠH*: „*Jejich dogma má tři paragrafy: diktát pravého úhlu, dvou barev (respektive nebarev – černí a šedi) a diktát trojice materiálů – betonu, oceli a skla. Pro tyto diktáty jsou HŠH stíháni kritikou i obdivem.*“⁴¹

Nové ocelové a betonové organismy, které mohou v čase přibývat nebo ubývat, jsou jakoby vloženy do „staré“ skořápky, kterou nanejvýš respektují a chtějí ji záměrně ponechat téměř nedotčenou, neboť areál Olomouckého hradu s několikatisíciletou tradicí (nejstarší nálezy z doby cca 4000 př.n.l.) zaujímá v dějinách českých zemí jakožto moravský protějšek Hradu pražského výsostně postavení. Roku 1034 se Olomoucký hrad stal sídlem moravských přemyslovských knížat a o více jak sto let později, roku 1141, bylo ke kostelu sv. Václava přičiněním olomouckého biskupa, významného diplomata a církevního refor-

38 V Československu na Scarpův koncept jako první zareagovali autoři proslulého pavilonu Československa na Mezinárodní výstavě v Bruselu roku 1958, architekti František Cubr a Josef Hrubý.

39 Řada kontrastních novodobých vstupů je však mnohými vnímána negativně nebo alespoň rozporuplně. Například Miloš Solař ji označuje za samoučelnou. „*Výzdvihuji vnitřní názorovou provázanost a kultivovanost celého architektonického řešení. I když v některých konkrétních výstupech názor projektantů nesdílím, jejich preference ideálů je mi velmi sympatická. ... Nemilosrdná důslednost v užívání kontrastu, kterou projektanti deklarují jako základ své architektonické koncepce, je však poplatná představě, že když historická stavba není dostatečně znásilněna, nejedná se o tvůrčí počín.*“ Miloš Solař, K přestavbě kapitulního děkanství na olomouckém hradě na Arcidiecézní muzeum, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Arcidiecézní muzeum na olomouckém hradě. Příspěvky z mezinárodní konference*, Olomouc 2013, s. 309-312.

40 Pregnantně jej formulovali ve vile manželů Pszczolkových v Berouně z let 2001–2004, koncipované v intencích přísné kartuziánské geometrie. Bez ohledu na účel stavby HŠH aplikují totožný princip.

41 <http://www.advojka.cz/archiv/2007/2/klame-tele>m (vyhledáno 9. 10. 2013). Zcela recentní obnova litomyšlského návrší a tamní zámecké jízdárny (2013) se stále drží zmíněných „dogmatických“ materiálů, nově však navíc uplatňuje dosud málo užívaný laminát v barvě medového jantaru.





mátora Jindřicha Zdíka přeneseno sídlo biskupství, jež dalo podnět četným stavebním podnikům, mimo jiné ke stavbě románského biskupského paláce. Ve světské části hradu navíc stával dům kapitulního děkana, v němž nalezl 4. srpna 1306 smrt poslední český král z dynastie Přemyslovců Václav III.

S obnovou dómského návrší pochopitelně souvisí i rozsáhlé restaurátorské práce, a to jak vlastních historických budov, tak mobiliáře sakrálních prostor i řady uměleckých děl určených pro stálou expozici. Těžko bychom zde mohli popsat veškeré provedené restaurátorské zásahy, proto uvedme alespoň jejich reprezentativní vzorek.

Velkou diskuzi vzbudila otázka koncepce restaurátorského zásahu na exteriéru severní zdi Přemyslovského paláce v Olomouci. Omítnout fasádu vápennou maltou, jež by zakonzervovala dochovaný stav průčelí, zmírnila vliv klimatu, a tedy zpomalila degradaci autentického historického materiálu, nebo plně prezentovat neomítnuté, avšak konzervované a stabilizované románské zdivo? Tak zněla otázka, kterou však nepomohl vyřešit ani detailní průzkum původního vzhledu stavby, při kterém se nepodařilo zjistit, zda fasáda původně omítnuta byla či nebyla. Vědomě se nakonec zvolila koncepce „neomítat“ a umožnit divákům vnímat památku samotnou, včetně její *ceny stárí*. Změnou rozvržení a konstrukce svodů vody, zpevněním rohu a zdiva nad základovou spárou bylo minimalizováno působení hlavních vlivů ohrožujících autentickou hmotu a stabilitu konstrukce památky. Zároveň se dbalo na to, aby tyto restaurátorské zásahy neblokovaly ty budoucí.

Další z rozsáhlých restaurátorských podniků se týkal gotických maleb v ambitech Přemyslovského paláce, které byly „upevňovány“ a částečně restaurovány už v osmdesátých letech 20. století. Revoluční události v roce 1989 však tyto práce pozastavily a malby nadále chátraly. V rámci nového zásahu byl restaurován celý pozdně gotický cyklus maleb⁴² s deseti obrazy, a to za konzultace s předními odborníky v ustanovené komisi (zastoupené mimo jiné Karolem Bayerem, Milanem Tognerem, Josefem Štulcem, Jakubem Vítovským, Vratislavem Nejedlým či Pavlem Zatloukalem). Důležitým zdrojem informací pro

42 Na severní straně ambitu je situován Poslední soud, Zvěstování Panně Marii, Epifanie a Klanění pastýřů. Na protější stěně mezi okny jsou vyobrazeny dvě mužské polofigury. Výjevy Ukřižování, Oplakávání, Zmrtvýchvstání a Bolestný Kristus zdobí postupně jednotlivá pole východního traktu.

nás do budoucna bude detailní fotodokumentace a obsáhlá textová zpráva, která vznikla jako nedílná součást výstupu po dokončení prací.⁴³

Jak již bylo zmíněno, restaurování se týkalo i uměleckých děl určených pro stálou expozici, vzpomeňme alespoň slavný kočár olomouckého biskupa Ferdinanda Julia Troyera, kardinálské kasule či plastiky barokních umělců Jana Sturmera, Josefa Winterhaldera st. a Jana Schuberta. Podstatná zjištění vykristalizovala rovněž při restaurování obrazu (olejomalby) madony z kaple sv. Barbory, jenž byl do té doby v žalostném stavu a na němž byla odkryta původní malba s charakteristickým koloritem.

V neposlední řadě nutno poznamenat, že se v rámci rekonstrukční akce podařilo v průběhu rozsáhlého záchranného archeologického výzkumu potvrdit doposud jen intuitivně tušenou souvislost Václavského a Petrského vrchu ve středohradištním období. Obě návrší skutečně tvořila jeden funkční celek akropole a předhradí, což do té doby „pouze“ předestřel profesor Václav Richter v nejzásadnější práci k této problematice, totiž v jeho knize *Raněstředověká Olomouc. Stavební dějiny vzniku města*.⁴⁴

Ač vysoce odborná, přesto velmi poutavá analýza revitalizace olomouckého dómského návrší, již se účastnili jak zainteresovaní odborníci, tak studenti souvisejících oborů, byla zárukou vysoké úrovně třetího setkání Analýzy staršího projektu památkové obnovy projektu PPP PRO. S náležitým odstupem byl zhodnocen velkolepý a moderní, přesto památkově velmi citlivý projekt, jenž bude i nadále jedním z důležitých milníků v dějinách české památkové péče, restaurátorství i muzejnictví a výstavnictví.

S potěšením můžeme konstatovat, že se po vyhlášení vítězného návrhu ateliéru HŠH na revitalizaci olomouckého dómského návrší podařilo v České republice citlivě obnovit i další stavby za podobným účelem - připomeňme alespoň Muzeum Kampa v Praze od architektů Michala Fišera a Patrika Hocka (otevřeno roku 2001), brněnskou Wannick Gallery od brněnských architektů Nováka, Valenty, Spáčilové a Novákové (2005), Schwarzenberský palác v Praze od španělského architekta Josepa Lluisa Matea (2007), Centrum současného umění DOX v Praze od Ivana Kroupy (2008) či recentně dokončené chrudimské Muzeum barokních soch od ateliéru Projekt Architekti (otevřeno v září 2012).

Literatura

Václav Richter, *Raněstředověká Olomouc. Stavební dějiny vzniku města*, Praha 1959.

Miloslav Pojsl, *Olomouc. Katedrála sv. Václava, Velehrad* 2007.

Jana Tichá, Arcidiecézní muzeum Olomouc, *Vesmír* 87, 1/2008. s. 62-64.

Ondřej Jakubec (ed.), *Arcidiecézní muzeum na olomouckém hradě. Příspěvky z mezinárodní konference*, Olomouc 2013.

⁴³ Zevrubný popis restaurování jednotlivých polí je k dispozici ve sborníku příspěvků z mezinárodní konference Arcidiecézní muzeum na olomouckém hradě - Jan Živný, Restaurování maleb v ambitech tzv. Přemyslovského paláce Arcidiecézního muzea v Olomouci, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Arcidiecézní muzeum na olomouckém hradě. Příspěvky z mezinárodní konference*, Olomouc 2013, s. 313-322.

⁴⁴ Václav Richter, *Raněstředověká Olomouc. Stavební dějiny vzniku města*, Praha 1959.



Památky Kutné Hory

Michaela Rýdlová

Čtvrtá analýza a seminář starších projektů restaurování a památkové obnovy proběhla v pátek 13. července 2012 v Kutné Hoře. Cílem semináře bylo představení vybraných významných projektů obnovy památek v Kutné Hoře a v jejím okolí za posledních patnáct let. V rámci celodenního programu jeho účastníci postupně navštívili chrám sv. Barbory, kapli Božího těla, Kamennou kašnu, kostel sv. Jakuba, kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Křtitele v Sedlci. Výklad byl veden restaurátory Jakubem Ďoubalem, Janem Vojtěchovským a akademickým malířem Jaroslavem J. Altem. Výklad trojice kolegů restaurátorů doplnila ještě historička umění Blanka Altová.⁴⁵

Město Kutná Hora patří k sídlům s nejlépe dochovaným středověkým centrem u českých měst vůbec. Vzhledem k této ojedinělé míře zachování většiny historických budov byla v roce 2001 zapsána do listiny nejhodnotnějších památek u mezinárodní konfederace UNESCO. O zařazení do této skupiny usilovala pro Kutnou Horu již od roku 1997 pro tyto účely založená *Nadace Kutná Hora – památka UNESCO*. Dodnes je tato městská organizace v převážném styku s veřejností. Pečuje zejména o dokumentaci vývoje oprav ve městě, vydávání výročních zpráv i přípravu grantových projektů.⁴⁶

Kutná Hora se dříve nacházela v oblasti správy nedalekého sedleckého kláštera. Vysoký ostroh nad řekou Vrchlicí, kde se centrum převážně rozkládá, se ukázal být strategickým a dobře bránitelným bodem k založení samostatného města. Ve středověku se Kutná Hora vyvíjela poměrně živelně a oproti řadě jiných měst v Čechách i vcelku neuspořádaně. Její rozvoj podnítil na počátku zejména panovnický souhlas s těžbou stříbrné rudy. Postupné budování kutacích štol, domky jednotlivých řemeslníků a vyvezené haldy hlíny tak v průběhu 13. století určovaly převážný charakter báňského města. K celkovému propojení jednotlivých důlních osad, postupně výstavbě kamenných měšťanských domů i určení hlavních komunikací dochází teprve v průběhu 14. století. Definitivně potvrdilo statut královského města vydání horního zákoníku *Ius regale montanorum* českým králem Václavem II. v roce 1300.

Dříve určující měšťanská podnikatelská vrstva kutnohorských patricijů,⁴⁷ jež nesmírně bohatla především z výnosů zdejších stříbrných dolů a držení řady pozemků, dala vzniknout výstavnímu městu s ty-

45 Více k organizaci seminářů a diskusních setkání Univerzity Pardubice na stránkách projektu PPP PRO <http://projekty.upce.cz/ppp-pro/projekt.html>.

46 Více k této organizaci a jejím projektům na domovských stránkách <http://www.nadaceunescoch.cz/cs/o-nas/>

47 Jmenujme alespoň pány z Vrchovišť, Kroupů, Alderů, Charvátů, Bartošů z Prácheňan.





pickým panoramatem podél strmého svahu nad řekou, svým působením naprosto srovnatelným s mnoha dalšími evropskými městy. Ve středu svých hradeb město dodnes dochovalo řadu pozoruhodných památek zejména z období pozdního středověku, které patří vůbec k nejvýznamnějším v celkovém umělecko-historickém vývoji českých zemí (mimo jiné chrám sv. Barbory, městské kostely sv. Jakuba a Panny Marie na Náměti, Hrádek, Kamenná kašna, Vlašský dvůr, Kamenný dům, apod.). Období nesmírného nárůstu reprezentativních staveb vystřídal po nějaké době stagnace spojená zejména s ekonomickými činiteli důlního podnikání (poklesem výkupní ceny stříbra). Město po nástupu habsburské dynastie jen těžko odolává konkurenci ostatních měst a na své slavné období v dějinách již jen ztěžka dokáže navázat.

Chrám sv. Barbory

Na jednom z uměle vybudovaných ostrohů nad řekou Vrchlicí představuje jednu z nejvýznamnějších dominant města chrám sv. Barbory. Dříve se u tohoto kostela užívalo i zasvěcení Božímu Tělu.⁴⁸ Na původním místě stála ještě před výstavbou chrámu malá hornická kaplička sv. Barbory, o jejíž bližší podobě nemáme dalších dokladů, patrně se později plně začlenila do nastávající stavby chrámu v blízkosti dnešní Hašplířské kaple. Již od počátku se u této stavby projevovaly zvýšené ambice o co možná nejvyšší reprezentativnost.

Patrnou snahou při budování chrámu bylo se vůbec nejvíce vyrovnat svatovítské katedrále. První zmínky o stavební činnosti okolo této stavby nacházíme kolem roku 1384, klademe je převážně do spojitosti s tehdejší pražskou parlérovskou hutí a jejím představitelem Janem Parlěřem, synem Petra Parlěře. Kostel byl pojat jako stavba katedrálního typu s trojlodím a osmiboce ukončeným presbytářem, později rozšířen na pětilodní. Východní část závěru tohoto chrámu odkazuje na nedaleký kostel sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem, kde parlérovská huť působila v 60. letech 14. století.

48 Na konci 80. let 14. století bylo v Kutné Hoře založeno bratrstvo Božího Těla, jehož členové - většinou významní místní důlní podnikatelé - se zde zasadili právě o výstavbu nového chrámu. Zasvěcení Božímu tělu se u kostela objevuje až do 16. století. Pozdně gotické zasvěcení chrámu ke cti Nejsvětější Krve a Těla Kristova a sv. Panny Barbory odpovídá podle specifickým požadavkům kutnohorských utrakvistů - viz Michaela Ottová, *Pod ochranou Krista Spasitele a sv. Barbory. Sochařská výzdoba kostela sv. Barbory v Kutné Hoře (1483- 1499)*, České Budějovice 2010, str. 29.

Ojedinelé řešení závěrečného travé kněžiště o pěti stranách desetiúhelníka s ochozem a věncem kaplí zde způsobilo vložení pilíře mezi kaple v podélné ose chrámu. V první etapě výstavby chrámu tak došlo ke konečnému určení délky i šířky chrámu, svou výškou sahal až nad vrcholky arkád závěru a hlavní lodi. V 80. letech se parléřovská huť podílela ještě na stavbách kostela sv. Jakuba, Panny Marie na Náměti a výstavbě špitálního kostela sv. Kříže. Po husitských válkách, během níž patrně nebyl provizorně zastřešený chrám nijak zvlášť poškozen, došlo k opětnému obnovení stavební huti a také k ustanovení nového stavebníka. Namísto bratrstva Božího Těla teď vedení stavby převzalo město samotné, dostavba kostela se plně financuje převážně z prostředků města a jejich obyvatel či příslušníků cechů.⁴⁹

K roku 1483 zaznamenáváme definitivní započetí stavby a položení druhého základního kamene. S nastávajícím novým vedoucím zdejší stavební huti, mistrem Hanušem, podepsali kutnohorští patricijové smlouvu o díle roku 1482. Tomuto staviteli se povětšinou připisuje stavba obvodové zdi chóru nad arkádami a také triforium, představující v té době již poněkud konzervativní a nepříliš pokročilý prvek pozdně gotického stavitelství. Mistr Hanuš tak nepřekročil stín dřívější parléřovské huti, držíc se stále starých plánů stavby. V prvním desetiletí od znovuzaložení stavby dochází u katedrály sv. Barbory k ustanovení kamenického a zednického cechu přímo propojeného s aktivitou svatoborské huti. Prvním cechmistrem se zde stává již zmíněný Mistr Hanuš. Od roku 1483 do 1493 vzniká pod rukama kameníků podstatná část chrámové sochařské výzdoby (triforium, výzdoba některých z opěrných pilířů). K roku 1489 stále zaznamenáváme v úřadu cechmistra Mistra Hanuše, později vystřídaného tzv. Mistrem Briekí (někdy označován též jako Briccius Gausk), jenž působil ve svém úřadu mezi léty 1490-1493. Nejpozději na samém sklonku 15. století, v roce 1499, byl již při stavbě chrámu aktivní Matěj Rejsek, jak dokládá nápisová páska na klenbě chóru. Za jeho působení dochází k zaklenutí chóru síťovou klenbou, za sochařskou produkci z jeho dílny se označují vrcholy fiál opěrných pilířů, svorníky, balustráda vnějšího horního ochozu, části sanktuáře a chórové přepážky. Mistr Matěj Rejsek umírá v roce 1506, do nástupu dalšího mistra pracuje patrně podle plánů huť zcela samostatně.

V roce 1512 přichází pražský stavitel Benedikt Ried do Kutné Hory a přivádí s sebou i některé kameníky z pražské svatovítské huti.⁵⁰ V prostoru nad bočními loděmi zde dává vzniknout mohutným empórám, které zbývající horní prostor mění na halové trojlodi. Mezi léty 1522-1524 na korunní římsu u vnějšího pláště lodi umísťuje jeho dílna rozličně směšné lidské masky, tzv. maskaróny, patrně nejznámější prvek sochařské výzdoby zdejšího chrámu. Podle Riedova projektu se pokračuje i po jeho smrti. Hlavní loď byla opatřena technicky vysoce náročnou krouženou klenbou teprve po roku 1547. K definitivnímu uzavření celé stavby dochází pak v roce 1548 přístavbou profilovaného západního průčelí a vyzvednutím celkem tří stanových střeš ještě podle Riedova návrhu.

Z období sklonku 15. a počátku 16. století se v interiéru chrámu sv. Barbory dochovala v jejích kaplích velmi cenná malířská výzdoba. Nejreprezentativnější doklad představuje kaple bohatého kutnohorského rodu Smišků z Vrchovišť,⁵¹ který si ji zde zakoupil pro místo posledního odpočinku svých členů roku 1485. Svou výzdobou kaple zcela upomíná na tento původní záměr svých majitelů. Vedle Smiškovské kaple zde nacházíme ve spojitosti s dřívější bohatou historií Kutné Hory ještě kapli cechu hašplířů a minciřů. Pracovní tematika důlního hospodářství zde také zároveň plně ovlivnila výzdobný program těchto kaplí. Po následující dvě staletí byla u sv. Barbory provedena řada dalších dílčích stavebních zásahů v exteriéru i interiéru. Během jezuitské éry došlo k výměně střechy za sedlovou a zejména úpravám v interiéru, doplněním o některé oltáře zasvěcené jezuitským světcům sv. Františku Xaverskému a sv. Ignáci z Loyoly s malířskými plátny J.J. Heintsche a Karla Kováře. Největší změny v podobě chrámu přineslo období druhé půle 19. století provázeného smyslem pro novogotický purismus. Podle návrhu stavitele Josepha Mockera, autora mimo jiné i dostavby i chrámu sv. Víta v Praze, se přistoupilo k úpravě západního průčelí, přístavbě dalšího západního pole klenby a také kompletní výměně střechy podle gotického původního vzoru. Změnou prošla celá řada sochařských prvků na vnějším plášti stavby a také samotné opěrné pilíře byly z větší části nahrazeny. Prvky z původního kutnohorského vápence nahradily

49 Michaela Ottová, *Pod ochranou Krista Spasitele a sv. Barbory. Sochařská výzdoba kostela sv. Barbory v Kutné Hoře (1483- 1499)*, České Budějovice 2010, str. 33.

50 Michaela Ottová, *Pod ochranou Krista Spasitele a sv. Barbory. Sochařská výzdoba kostela sv. Barbory v Kutné Hoře (1483- 1499)*, České Budějovice 2010, str. 38.

51 Jeden z představitelů tohoto patricijského rodu, Michal Smíšek z Vrchovišť, byl v 80. a 90. letech přímo ředitelem stavební huti u chrámu sv. Barbory.

tehdy většinou kopie z hoříckého pískovce. Po Josephu Mockerovi převzal stavbu zdejší stavitel Ludvík Láblér. Novogotická oprava chrámu se definitivně ukončila roku 1904.

V nedávné době proběhla u chrámu sv. Barbory kompletní obnova vnějšího pláště stavby, k níž se přistoupilo v roce 2003. Rozsáhlá a nákladná renovace byla rozdělena do celkem pěti etap až do roku 2012. Zahnovala veškeré úpravy na vnějším plášti stavby, kompletní výměnu stávajících sochařských prvků, vitráží a krytin. V roce 2010 došlo k nejnáročnějšímu úkolu celé rekonstrukce, a to kompletní výměně jednoho z opěrných pilířů na severozápadní straně. Vyřešila se také otázka celkového odvodnění chrámu a úprav v jeho bezprostředním okolí. Díky možnosti přímo nahlížet a detailně zkoumat řadu těchto kamenických prvků došlo k revizím a úpravám některých názorů zejména na podobu kamenické výzdoby v 19. století. Některé z kamenických částí, dříve posuzovaných jako kopie původních pozdně gotických prvků výzdoby chrámu sv. Barbory, našly spíše své totožné vzory u kamenické huti sv. Víta při její dostavbě v 19. století (mimo jiné postavy chrličů, doplňující makaróny na novém západním průčelí Josepha Mockera). Rukopis kameníků z období novogotického purismu nepracuje natolik volně a dynamicky s návrhem jednotlivých prvků od architekta jako jeho pozdně gotičtí předchůdci. Striktně se většinou přidržuje modelu a pohlíží tak na svou práci mnohem více šablonovitě. V celkovém dojmu z kamenosochařského díla u katedrály sv. Barbory pak hraje roli i použitý jiný druh kamene pro řadu sochařských prvků (původní mušlový vápenec na řadě míst výzdoby nahradil hořícký pískovec).

Kaple Božího Těla

Nedaleko chrámu sv. Barbory nalezneme poměrně nenápadnou menší hřbitovní kapli Božího Těla z přibližně 70. let 14. století. Na jejím založení se podílelo v Kutné Hoře tehdy ustanovené Bratrstvo Božího Těla. K prostoru hřbitovní kaple náležel také místní hřbitov (patrně dnes v místě dnešní Galerie středočeského kraje) a také kostnice. Vnitřní halový prostor této kaple člení pouze čtveřice mohutných opěrných pilířů bez jakékoliv výzdoby. Původní vstup do kaple pozměnila v následujících letech stavební aktivita jezuitů, spojená s rozsáhlými terénními úpravami ostrohu nad řekou Vrchlicí. Vstup opatřil tehdy také nový raně barokní portál. Po zrušení kaple za josefínských reforem na konci 18. století se zde zřídila varhanářská dílna a stavba trvale chátrala. K její rekonstrukci se přistoupilo mezi léty 1997- 2002. Dnes slouží objekt ke krátkodobým výstavám a běžnému turistickému provozu.





Kamenná kašna

Jedním ze signifikantních prvků reprezentace tehdejší pozdně gotické měšťanské společnosti se stala kamenná kašna umístěná přímo v historickém centru Kutné Hory. Patrně ji zhotovila dílna při svatobarborské huti pod vedením Matyáše Rejska v letech 1493 - 1495. Tento rezervoár pitné vody pro přilehlé měšťanské domy se umístil do svažitého terénu na dnešním Rejskově náměstí. Velmi kvalitní a zároveň monumentální pojetí kašny o půdorysu dvanáctiúhelníka (obvod 28,8m a celková výška kolem 4,5m) upomíná mimo jiné i na důležitost zdroje kvalitní pitné vody přímo v centru, který byl nejen ve středověku velmi ceněn. Voda se zde přiváděla z několika zdrojů skrze dřevěná potrubí. Vnější plášť kašny zdobí nezvykle bohatá plastická dekorace z kamene, upomínající na výzdobné prvky nedalekého chrámu sv. Barbory. Obvod horní stěny kašny člení postupně oblouky ve tvaru oslích hřbetů a polosloupky zakončené fiálou, spodní část akcentuje zpevněný sokl. Jednotlivé oblouky doplňuje ve středu panelace plaménkových kružeb a úzkých sbíhavých prutů. Polosloupky zde nesou buď výplň anebo mají opatřen prostor výklenku pro osazení sochy, nahoře s baldachýnem. Sochy ve výklencích měly stát na původních konzolách ještě do konce 19. století. Jednotlivé polosloupky i vrcholy oslích hřbetů zakončují různě vysoké a štíhlé fiály, dekorované navíc kytkou a posázené kraby. Po horním obvodu stěny měl v minulosti ještě probíhat kamenný kružbový parapet a kašna byla též zastřešena. V dnešní době zakončuje kašnu pouze jednoduchá římsa, vnitřní prostor bývalého rezervoáru zůstal rovněž nadále otevřený.

Postupem doby kašna vzhledem k výběru nevhodného materiálu s malou odolností vůči vlivům okolního prostředí (kutnohorský vápenec) podléhala častým opravám a rekonstrukcím. Na konci 19. století v letech 1887- 1890 se přistoupilo k vůbec největší z nich, kdy se řada dílčích prvků nahradila novými kamennými částmi z hoříckého pískovce. Namísto v pramenech uváděných kopií původní výzdoby se jednalo spíše o zcela nové prvky v duchu novogotické puristické obnovy. Podobně jako tehdy opravu chrámu sv. Barbory vedl i záchranu značně poškozené kamenné kašny kutnohorský architekt Ladislav Lábler. Osazení nových prvků ze zcela jiného druhu kamene se později ukázalo být velmi problematické vzhledem k dalším opravám a udržitelnosti kašny. Bezprostřední blízkost a působení původních vápencových prvků na nepříliš odolný druh hoříckého pískovce si tak vyžádaly v průběhu 20. století řadu dalších restaurátorských zásahů, a to v letech 1963, 1987, 1993- 1996, naposledy pak 2010- 2012.

Při poslední rekonstrukci bylo nutné zejména kriticky zohlednit všechny předešlé přístupy restaurátorů a také tehdejší dobové pojetí památkové péče. Po postupném zajišťování rozsahu poškození kašny se přistoupilo k užití konzervační metody při této rekonstrukci a také k omezení dalších plastických vysprávek po odstranění původních tmelových nátěrů. Objekt kašny byl před opravou napaden prachovými depozity, biologickým materiálem a nesl stopy silného zasolení. Největší překážkou k samotnému původnímu povrchu se ale ukázala silná vrstva tmelů a jednotlivých dalších vysprávek, opatřená navíc ještě scelujícím barevným nátěrem. Po odstranění všech těchto přetěrů, šliků a plošných vysprávek se povrch upevnil a krátce dočistil. Pro zamítnutí jinak často běžně přijímané metody celistvé rekonstrukce docházelo v průběhu prací mezi restaurátory, zástupci města a laické veřejnosti k poměrně živě vedenému dialogu, nakolik mají být přiznány původní vrstvy a nakolik památka snese zcela „nový“ a plně vyretušovaný vzhled.

Sedlecký klášter

Bývalý cisterciácký klášter v Sedlci u Kutné Hory byl založen zdejším šlechticem Miroslavem kolem roku 1142. Ve své zakládací listině se uvádí jako první držitel zdejšího kláštera mniši z cisterciácké komunity z oblasti Waldsassen v Německu. Oproti běžným zvyklostem u založení cisterciáckého kláštera, kdy dochází postupně ke kolonizaci okolí a zakládání osad, byla již lokalita kolem Sedlce poměrně hustě osídlena a klášter sám se stal součástí dřívějšího sídla místního pána s menší přílehlou sakrální stavbou.

První konventní kostel se patrně ještě dochoval pod dnešní stávající stavbou. O raných dějinách kláštera nemáme dlouho žádné zmínky. Podobně jako u města Kutná Hora představuje zásadní průlom v historickém vývoji kláštera období 13. století, kdy dochází k rozmachu celého území vzhledem k objevu stříbrné rudy. Na přelomu 13. a 14. věku působí v klášteře opat Heidenreich (1282–1320)⁵², který se zasloužil o reprezentativní přestavbu zdejšího kláštera. V kontrastu ostatních klášterních staveb na našem území zde vznikl poměrně citlivý projekt chrámu, podobného typu jako řada jiných evropských katedrál té doby. Především se uplatnila převýšená střední a příčná loď, na níž navázal dvoulodní prostor severní a jednolodní prostor jižní boční lodi. Do východního závěru se navíc umístil ochoz s věncem radiálních kaplí.⁵³ Pro cisterciácký řád známému požadavku střídmosti a jednoduchosti bylo učiněno zadost absencí monumentálního západního průčelí, u katedrál často řešenému jako dvouvěžové. U vnějšího tektonického uspořádání se nijak zvlášť nerozvinul ani opěrný systém, postrádáme zde také zcela sochařskou výzdobu pláště stavby. Ve vnitřním členění stěn chrámu navíc schází obvyklé triforium. V následujícím období druhé poloviny 14. století do počátku husitského tažení se již klášter tak dynamicky nerozvíjí. K silné destrukci dochází zejména v roce 1421, kdy byl husity poničen klášter a vypálen konventní kostel.

Po všeobecném následném úpadku řady klášterů v českých zemích dochází k jejich revitalizaci teprve po Tricetileté válce. V polovině 80. let 17. století přichází do sedleckého kláštera mladý opat Jindřich Snopek, pro něhož se stala obnova zničeného chrámu na řadu let téměř životní poslání. Po změně stávajícího architekta Pavla Ignáce Bayera v roce 1703, nastoupil na jeho místo Jan Blažej Santini-Aichel. Projevil se zde svým nesmírně inovativním přístupem barokního stavitele k původnímu gotickému prostoru. Citlivě a obeznámen s předchozí tradicí místa doplňuje stávající části. Tyto nové prvky jsou často stylově příbuzné např. s pozdně gotickou tradicí. Santini ve spolupráci s opatem Jindřichem Snopkem tak z trosek stavby činí zcela nový tvůrčí celek.⁵⁴ Zaklenutí hlavní a příčné lodi zde řeší kombinací valené klenby s nasazenou klenbou věcně dekorativních kroužených žebířů. Pro dekor vstupní západní části užívá nápodoby jednotlivých plastických prvků opěrného systému gotické stavby. Architektonickou proměnu prostoru v tomto období doplňuje navíc další kvalitní interiérová výzdoba v podobě malířské dobové produkce od Jana Jakuba Steinfelse (fresková výmalba klenby v křížení a čtyřech ochozových kaplích) a slezského malíře Michaela Willmanna (některá oltářní plátna). Sochařskou výzdobu zajistila pražská dílna řezbáře Matěje Václava Jäckela (oltářní retábly se sochami v ochozových kaplích, chrámo-

52 Opat byl blízkým důvěrníkem českého krále Václava II. a velmi vlivným členem královského dvora. Po vymření přemyslovské dynastie se zasadil o zvolení Lucemburků na český trůn.

53 Podobný stavební motiv nacházíme u dalších cisterciáckých klášterů v Německu (Marienstatt, Altenberg).

54 Podobně kvalitní ukázky historizujícího stylu barokní gotiky nacházíme v kláštorech v Želivě, Kladruších a u kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře, viz Viktor Kotrba, *Česká barokní gotika. Dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976.

vý mobiliář). Zakázku pro obraz hlavního oltáře Nanebevzetí Panny Marie nakonec přijal Petr Brandl, který jej dokončil roku 1728. Práce na obnově interiéru postupně pokračovaly až do druhé polky 18. století (malířské práce Judy Tadeáše Suppera a Jana Quirina Jahna).

Později ke sklonku 18. století ochromil klášter nepříznivý stav řady okolností (zejména špatná ekonomická situace a úplná absence opata jako hlavního správce kláštera). Úpadek kláštera dovršily josefínské reformy jeho definitivním zrušením roku 1783. Téměř nově vystavený monumentální chrám s přízviskem Bohuslava Balbína „splendissimma basilica“ (nejskvostnější chrám) byl tehdy odsvěcen a početný mobiliář rozprodán. Klášterní budovy se na počátku 19. století postupně upravily pro účely zřízení tabákové továrny, která zde působí dodnes. Konventní chrám podstoupil v polovině 19. století nákladnou rekonstrukci interiéru, zahrnující mezi jinými novou výmalbu a osazení hlavního oltáře. Dílčí práce na dalším restaurování prostoru se postupně prováděly v průběhu celého 19. a 20. století. K vůbec nejvýznamnějšímu ocenění významu této stavby došlo roku 1995 jejím zařazením na listinu památek světového dědictví UNESCO. Době jeho zpřístupnění v roce 2009 předcházela nákladná rekonstrukce, proběhnulší v letech 2001–2008.⁵⁵



Zahrnovala restaurování většiny artefaktů a uměleckých děl z vybavení interiéru, zároveň i maleb v klenbách křížení hlavní a příčné lodi i v ochozových kaplích. Vedle opravy maleb probíhaly i poměrně nákladné práce na rekonstrukci samotné sakrální stavby.

Klíčovým problémem se pak stala podoba původní barevné výmalby chrámového interiéru. Její stávající podoba žlutobílé kombinace se na zdech chrámu objevila v průběhu 19. a po rekonstrukci na počátku 20. století. Podle dochované korespondence mezi architektem Santinim a Jindřichem Snopkem byly původně stěny interiéru vyvedeny ve dvou odstínech zelené barvy a odstín podlahy uveden do červenohnědého tónu. Nakonec se pro fragmentárnost dochování této výmalby a po zhodnocení všech stavebních fází nepřistoupilo k radikální změně barevného pojednání interiéru kostela a ponechala se výmalba převážně odpovídající stavu z poloviny 19. století (opravy v letech 1853–1854 a později 1897–1902).

Vedle restaurování celkové výmalby interiéru se přistoupilo také k rekonstrukci nástropních maleb od Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu v klenbě křížení hlavní a příčné lodi kostela, v kapli sv. Josefa a sv. Anny. Malba s motivem Nejsvětější Trojice na křížení hlavní a příčné lodi byla roku 1706 provedena technikou fresco-secco, v průběhu restaurování došlo zejména ke zpevnění stávajícího podkladu malby

⁵⁵ Podrobné příspěvky k restaurování interiéru – viz sborník občanského sdružení Artefakt z roku 2010, Jakub Ďoubal– Kateřina Ďoubalová– Jaroslav Alt– Jan Vojtěchovský, *Artefakt 2010: Restaurátorské práce v regionu Kutná Hora*, Kutná Hora 2010.

a také k odstranění řady přemaleb. U kaple sv. Josefa naopak vzhledem ke špatnému stavu originálu došlo k zachování veškerých přemaleb včetně zakrytí latinských nápisů originální vrstvy. Tato rekonstrukce opět respektuje změny provedené při předcházející opravě v 19. století.⁵⁶ U restaurování silně poškozené nástropní malby „Obětování Panny Marie“ v kapli sv. Anny došlo po dohodě se zástupci památkové péče k názoru chybějící části nerekonstruovat, ale místa, kde se přistoupilo k opravám defektů tmelem a použitím plomb, zapravit tóny neutrálního charakteru s cílem barevného propojení s originálem.⁵⁷ Vedle restaurování nástěnných maleb došlo zároveň také k opravám oltářních obrazů z kaple sv. Bernarda (námět „Sv. Bernard před opatem kláštera v Citeaux“) a kaple Českých zemských patronů (námět „Shromáždění Patronů země české“). Práce na restaurování jednotlivých realizací byla provedena převážně studenty Fakulty restaurování Univerzity Pardubice pod vedením svých pedagogů a ve spolupráci s Jaroslavem J. Altem.

Literatura

František Beneš - Erazim Wocel, Chrám sv. Jakuba a chrám sv. Barbory, In: *Kutnohorský - Vlastivědný sborník 8/04*, Kutná Hora 2004.

Libor Teplý- Štěpán Vácha, *Splendissima Basilica. Chrám Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Křtitele v Sedlci u Kutné Hory*, Kutná Hora 2009.

Michaela Ottová (ed.), *Sochařství za vlády Jagellonců. Z pokladů Národního muzea, Katalog výstavy. Hrádek/Kutná Hora. České muzeum stříbra 20. 5. 2012- 30. 9. 2012*, Kutná Hora 2012.

Michaela Ottová, *Pod ochranou Krista Spasitele a sv. Barbory. Sochařská výzdoba kostela sv. Barbory v Kutné Hoře (1483- 1499)*, České Budějovice 2010.

Jakub Ďoubal- Kateřina Ďoubalová- Jaroslav Alt- Jan Vojtěchovský, *Artefakt 2010: Restaurátorské práce v regionu Kutná Hora*, Kutná Hora 2010.

Blanka Altová- Helena Štroblová (eds.), *Kutná Hora*, Praha 2000.

Jakub Ďoubal, Restaurování Kamenné kašny v Kutné Hoře- historické a současné přístupy k plastickým retuším, in: *Sborník konference sdružení pro ochranu památek Arte-fakt. Restaurování a ochrana uměleckých děl. Retuše uměleckých děl*, Praha 2011, s. 25-27.

Jakub Ďoubal, Několik poznatků z restaurování chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, in: *Sborník konference sdružení pro ochranu památek Arte-fakt. Restaurování a ochrana uměleckých děl. Restaurování restaurovaného*, Praha 2008, s. 8-9.

⁵⁶ Jakub Ďoubal- Kateřina Ďoubalová- Jaroslav Alt- Jan Vojtěchovský, *Artefakt 2010: Restaurátorské práce v regionu Kutná Hora*, Kutná Hora 2010, str. 22.

⁵⁷ Jakub Ďoubal- Kateřina Ďoubalová- Jaroslav Alt- Jan Vojtěchovský, *Artefakt 2010: Restaurátorské práce v regionu Kutná Hora*, Kutná Hora 2010, str. 32.



Vila Tugendhat

Anna Šubrtová

Brněnskou vilu Greta a Fritze Tugendhatových vyprojektovala jedna z nejvýznamnějších osobností světové architektury 20. století Ludwig Mies van der Rohe. Role jeho vizionářské architektury je mezi odbornou veřejností vysoce oceňovaná, přestože v minulosti tomu tak vždy nebylo.⁵⁸ Jeho realizovaných staveb se do dnešní doby nedochovalo mnoho. I to je jeden z důvodů, proč byla vila Tugendhat v roce 2001 zapsána na Seznam světového dědictví UNESCO.⁵⁹ Rok 2012 se v historii vily zapsal jako další důležitý milník, kdy byla po dvou letech dokončena její kompletní a ve všech směrech mimořádná rekonstrukce, počínaje důkladnou přípravou a volbou přístupu, přes použité technologie a konečnou finanční náročnost. Jejím cílem, bylo maximální zachování původní hmoty za účelem přiblížit se co nejvěrněji původní podobě vily v době jejího vzniku v roce 1930.

Už tehdy, na samém počátku třicátých let, v době vrcholící hospodářské krize, na sebe netradiční vila strhla pozornost, a to zejména v negativním slova smyslu, kdy byla označována dokonce za „asociální“ a „amorální“. Předně z důvodu finanční náročnosti stavby. „*Vždyť by se za ty peníze dalo postavit celé sídliště s levnými byty,*“ píše Karel Teige v časopise *Žijeme*.⁶⁰ Zahraniční recenze Justuse Biera Může člověk bydlet ve vile Tugendhat? pro německý časopis *Die Forme* sice přiznává, že je vila krásná, její interiéry jsou ovšem příliš slavnostní a monumentální a nehodí se tudíž pro rodinnou pohodu a intimitu.

V dějinách architektury bychom asi jen stěží hledali paralelu pro tak vehementní obhajobu stavby a architekta, kterou po smrti negativního hodnocení pronesli sami stavebníci vily, Grete a Fritz Tugend-

58 Na rozdíl od tvorby Le Corbusiera, o jejímž významu se nikdy zásadně nepochybovalo, doznal mediální obraz tvorby Ludwiga Miese van der Rohe mnohých proměn. Na vrcholu slávy se ocitl na počátku 30. let 20. století, tedy v době, kdy byla dokončena stavba vily Tugendhat. V souvislosti se šířením nového architektonického názoru v 60. letech – postmoderny – se však na jeho tvorbu vznesla vlna kritiky, nemluvě o politické propagandě 50. let v Československu, pro níž se „předražená buržoazní“ vila stala snadným terčem kritiky. K rehabilitaci Miesovy tvorby přispěl až minimalismus v 80. letech, jehož stoupenci Miese považovali za svého otce a jeho okřídlené motto „*Less is more*“ (Méně je více) se stalo jejich cílem.

59 Prohlášena na základě kritérií II. [představuje významný mezník v hodnotách člověka (v určité době nebo kulturním období) ve vývoji v architektuře, technice, umění či urbanismu] a IV. [představuje skvělou ukázkou stavby, architektonického nebo technologického souboru, dokumentující jednu nebo více významných etap v historii lidstva].

60 Česká levicová avantgarda o nové vile mnoho nepublikovala, mlčelo se o ní. Teigeho drobná poznámka, v níž se mimo jiné i podivuje, proč majitelé projekt nezadali místnímu architektovi z Brna, kde žijí lepší architekti, než je Mies, tvoří společně s brněnským časopisem *Měsíc* výjimku.





hatovi. Mies jako velký inovátor podle nich dokázal ze samotného prostoru udělat umělecké dílo (navazuje na koncepci tzv. plynoucího prostoru Franka Lloyda Wrighta). Teprve ve velkých prostorech člověk může meditovat a nabýt pocitu klidu. Jako by Mies tvořil svou architekturu „zevnitř“. Myslí na vnitřní prostor a na konstrukci, která prostor vyjádří (obalí). Stejnou váhu ovšem přikládá také použitému materiálu a zkoumá jaký dopad má na lidské smysly. Tvořit architekturu znamená, dát duchu příležitost k existenci. Výsledkem je ona nezaměnitelná atmosféra uvnitř vily.

Jak se tedy při recentní rekonstrukci co nejvěrněji připodobnit jejímu původnímu stavu z doby po dokončení stavby roku 1930? Jak dosáhnout co nejbliže této duchovní atmosféry? Jak při rekonstrukci postupovat, aby památka nebyla „umrtvena“, jak se stalo například při obnově pražské Müllerovy vily od Adolfa Loose nebo brněnské Jurkovičovy vily?

Pro dosažení optimálního výsledku zřídilo město Brno *Mezinárodní poradní sbor expertů pro odborný dohled na provádění obnovy vily Tugendhat* (THICOM⁶¹), mezi jehož členy kromě pozůstalých dcer Tugendhatových, Daniely a Ruth, zasedli například Ivo Hammer, ředitelka například Iveta Černá, architekt Vla-

dimír Šlapeta, památkáři Miloš Solař, Petr Kroupa a Josef Štulc, ad.

V komplikované otázce správného způsobu prezentace architektury se THICOM usnesl, že se k rekonstrukci vily Tugendhat přistoupí jako k obnově „živé, plně fungující stavby“, připravené kdykoliv přijmout nové nájemníky, tedy nikoliv jako k nefunkčnímu exponátu či hausmuzeu. Při obnově vily se bude postupovat jako při restaurování architektury ve smyslu *Benátské charty*, tedy s důrazem na maximální zachování originální hmoty a na historickou věrohodnost. Preferovány budou historicky adekvátní materiály a technologie, vysoká kvalifikovanost provedení (i řemeslných prací) a pochopitelně i výtvarná (umělecká) interpretace. V průběhu bude systematicky prováděna dokumentace jako povinná součást zá-sahu.⁶² Tento postup ovšem zároveň znamená rozpor mezi důslednou ochranou dochované hmoty a snahou rehabilitovat původní vzhled stavby z roku 1930. Neboť rekonstruujeme-li původní stav, stíráme stopu stáří následného dění v podobě mladších doplňků a změn, kdy byla vila užívána mimo jiné i jako tělocvična, což k jejímu neveselému osudu neodmyslitelně patří. Výsledkem diskuse byl kompromis v podobě ponechání několika málo referenčních vzorků. Například u rekonstrukce původních laků vnitřních prostor vestavěného dřevěného nábytku, doporučili zahraniční experti rezignovat na rekonstrukci těchto původních laků ve prospěch zachování nekvalitních existujících nátěrů z 80. let minulého století jako historického dokladu tehdejších úprav.

61 Tugendhat House International Committee – THICOM.

62 Miroslava Popenková - Miloš Solař, *Zásady restaurování architektury na příkladu obnovy vily Tugendhat*, příspěvek z 13. konference WTA, 9. a 10. září 2011 (přístupné online: <http://122ytrh.technologie.fsv.cvut.cz/get.php?id=147>). Průběh památkové obnovy je obsáhlé zdokumentován na oficiálních webových stránkách vily www.tugendhat.eu.



Během procesu se restaurátoři setkali s řadou dalších problémů, pro něž hledali taková řešení, která by nezneškodnila originál. Například při obnově omítky sítový průzkum prokázal, že obsahuje z 80-90% původní materiál.⁶³ Zahraniční odborníci se nekompromisně vyjádřili, že se v žádném případě nesmí stát, že by se původní omítky (byť jejich pouhá torza) odstranily. Záměr obnovy vnější fasády tedy navázal na velké množství materiálních a tvarových vzorků a specifikoval, kde bude užito metody překrytí originálu v zájmu jeho ochrany a celistvého vyznění fasády a kde bude naopak v detailu prezentován restaurovaný originál jen s ochranným nátěrem.⁶⁴ V případě venkovního schodiště byla situace ještě komplikovanější kvůli nestabilním vyzdívám (vnitřní nosné sloupky se odchýlily od svislé osy až o 30°). Původní omítky byly restaurátorsky sejmuty a uloženy a až po statickém zajištění vyzdívek byly vráceny do původní polohy.

Česká památková péče se k této akci postavila zdrženlivě, protože restaurátorský transfer nepovažovala v dané situaci (tedy v situaci, kdy se nepodařilo najít technické řešení umožňující ponechat vyzdívky i s omítkami na místě) za přiměřený. Po tomto sporu o zachování těžce poškozených prvorepublikových omítek by si čeští památkáři měli odnést správné poučení, vzpomeneme-li si, s jakou lehkostí se u nás otloukají někdy i středověké omítky ve prospěch aplikace sanačních malt.

Komplikace nastaly i v případě linolea v hlavní obytné místnosti. Podařilo se zjistit, že původní linoleum bylo zakoupeno u německé firmy DLW, jejíž archiv je veden natolik pečlivě, že bylo možno dohledat jeho originální barevnost a recepturu. Pro účely obnovy tak mohl být vyroben a použit identický vzorek. Původní lino bylo položeno na vrstvu xylolitu,⁶⁵ který je měkčí a teplejší než betonové podlahy. Přesto THICOM rozhodl xylolitovou vrstvu obnovit, čímž bude i dojem z chůze po lino autentičtější. Problém však nastal v momentě, kdy se rozhodovalo o tom, zda lino lepit, což by znamenalo poničení xylolitu, nebo pouze lino položit, kdy by ovšem hrozilo, že se bude vlnit. Vědomě se nakonec zvolila druhá varianta. Je však doloženo, že i původní lino bylo problematické.

⁶³ Po několika odebraných vzorcích se dokonce zjistilo, že do armatur byly pro zpevnění původně přidávány koky chlupy. I na takovéto detaily restaurátoři navázali.

⁶⁴ Poměr těchto ploch je cca 60:40.

⁶⁵ Iveta Černá, Dagmar Černoušková, Ivan Wahla, Milan Žáček, David Židlický, Vila Tugendhat v průběhu památkové obnovy, *Průzkumy památek* XVIII, 1/2011, s. 197.

Šťastná náhoda zasáhla při přípravě kopie půlkruhové makasarové stěny. Brněnský historik umění Miroslav Ambroz našel devět panelů původní stěny, jež byly za druhé světové války z vily odvezeny a druhotně použity na jiném místě - v jídelně brněnské právnické fakulty. Použití poškozených artefaktů nebylo vůbec jednoduché, zásadně však zvýšilo kvalitativní úroveň rekonstrukce. Přestože je instalovaná stěna stále pouhou kopií, obsahuje zhruba 30% původních dřív.

Těžko bychom zde popsali veškerá úskalí, která se v průběhu rekonstrukce objevila. Můžeme však bez obav tvrdit, že se při obnově vily každá z profesí projevila na své nejvyšší úrovni, o čemž se účastníci páté analýzy⁶⁶ projektu památkové obnovy v rámci projektu PPP PRO Fakulty restaurování Univerzity Pardubice mohli přesvědčit *in situ*, díky laskavé podpoře a vstřícné spolupráci vedení vily Tugendhat, a to v doprovodu předních českých historiků architektury, památkářů, architektů a restaurátorů.

Celý projekt památkové obnovy nepochybně prověří až čas, přesto již nyní můžeme téměř s jistotou tvrdit, že byla tato akce jedním z důležitých bodů v historii péče o památky v České republice, neboť pro zachování architektonického dědictví je žádoucí, aby se *restaurování* architektury nadále stalo (v opodstatněných případech) běžnou součástí praxe české památkové péče. V tomto smyslu se pro ni lekce zahraničních odborníků stala důležitým poznáním.

Literatura

Miroslava Popenková - Miloš Solař, *Zásady restaurování architektury na příkladu obnovy vily Tugendhat*, příspěvek z 13. konference WTA, 9. a 10. září 2011.

Iveta Černá, Dagmar Černoušková, Ivan Wahla, Milan Žáček, David Židlický, Věra Tugendhat v průběhu památkové obnovy, *Průzkumy památek* XVIII, 1/2011.

Iveta Černá, Dagmar Černoušková (eds.), *Mies v Brně – Věra Tugendhat*, Brno 2012.

Rostislav Švácha, Mies v českém zrcadle, *Era* 21, 1/2013 – Měsíček za Měsíček, s. 21-23.

Marek Tichý - Ivan Wahla - Tomáš Rusín - Petr Řehořka, Technické aspekty památkové obnovy vily Tugendhat, *Era* 21, 1/2013 – Měsíček za Měsíček, s. 28-38.



Historické zahrady v Kroměříži

Petr Horák

Zahrady provázejí člověka od samého počátku dějin. Přesněji řečeno od onoho nešťastného okamžiku, kdy Hospodin vyhnal první lidi z ráje, ze zahrady Eden. Může to znít podivně: proč hovořit o zahradě až od okamžiku, kdy z ní byli Adam a Eva vyhnáni? Zahradu, ráj, Eden – to přeci bylo už *před tím*, než Had přemluvil ženu, žena muže, a tak dále. Nebo je to všechno jinak?

Pravděpodobně ano. Opustíme-li tradiční biblickou dějepřavu, lze se opodstatněně domnívat, že vyhnání z ráje, ze zahrady, je ve skutečnosti mytizovaným vyprávěním o vehnání *do zahrady*.⁶⁷ Zdánlivou absurditu takového tvrzení ihned vyvrátíme: Co je to vlastně zahrada? Vyjdeme-li z etymologie,⁶⁸ jde o slovo s kořenem *hrad*, ovšem nikoli ve smyslu opevněného sídla, nýbrž úseku prostoru vymezeného a chráněného ohrazením. Nemůže však jít o prostor ledajaký – základní charakteristikou jakékoli zahrady je, že jde o území kultivované, zdobené, obhospodařované, pěstěné. Jahody rostou sice také v lese, ale jen na zahradě v řádcích. A plevel nemá v zahradě co dělat.

Nu, a nyní se pokusme představit si zahradu Eden, kde, jak řekl Hospodin „*Z každého stromu rajskeho svobodně jísti budeš*.“⁶⁹ Copak je to nějaká zahrada? Není třeba hnojit ani plít, zalévat ani sít – stačí jen natáhnout ruku a dosyta se najíst chutného ovoce.

A vedle takové představy položíme zemi, do níž byli Adam s Evou vyhnáni. Zemi, o níž Hospodin laskavě poznamenal: „*zlořečená země pro tebe, s bolestí jísti budeš z ní po všechny dny života svého. Trní a bodláčí tobě ploditi bude, i budeš jísti byliny polní. V potu tváři své chléb jísti budeš, dokavadž se ne navrátíš do země, poněvadž jsi z ní vzat. Nebo prach jsi a v prach se navrátíš*.“⁷⁰ Dřít v potu tváře, orat s nadějí, že prach, do něž je člověku se navrátit, přispěje ke kultivaci prstě – taková vidina věru lépe odpovídá tomu, co je to ve skutečnosti zahrada.

Příběh o vyhnání z ráje je totiž nejspíš mytizovaným (a poněkud převráceným, přinejmenším co do směru onoho *vyhnání*) vyprávěním o nejzásadnějším momentu v dějinách lidstva – o počátku neolitu,

67 Christopher Ryan – Caecilda Jethá, *Sex at Dawn*. New York, s. 114.

68 Jan Hendrych, *Tvorba krajiny a zahrad*. Praha 2005. s. 11.

69 Gn 2:16 (kralické znění).

70 Gn 3:16-19 (kralické znění).





o zemědělské revoluci, o době, kdy se Homo sapiens přestal živit lovem a sběrem a začal se věnovat zemědělství – nebo, chcete-li, zahradničení. Lovci a sběrači vskutku z *každého stromu rajského svobodně jedí*, nestydí se navíc za svou nahotu. Zemědělec oproti tomu kultivuje krajinu (mění *divočinu v zahradu*), která je jeho majetkem – ten potřebuje odkázat svému genetickému potomkovi (lovci a sběrači nemají žádný majetek, který by mohli odkázat), proto se etabluje monogamie (stydíme se a zakrýváme si genitálie, nejde-li jinak, alespoň fíkovým listem) a patriarchát.⁷¹

Z hlediska historie tedy o zahradě nejspíš můžeme uvažovat od počátků neolitu. V prostředí velkých starověkých civilizací Východu pak již jistě lze hovořit o tom, že *zdobné* zahrady byly odděleny od výhradně *užitkových* zemědělských polí (ačkoli i pole je obhospodařováno a ohrazeno). Ve starověku tedy můžeme začít mluvit o zahradě vlastně v dnešním slova smyslu. Staří Egyptané vytvářeli v okolí domů i chrámů jakési ohrazené „umělé oázy“, v Mezopotámii a staré Persii byly zahrady rozvíjeny snad ještě intenzivněji. Staří Řekové se východními kulturami inspirovali a připravili půdu pro vrchol starověkého zahradnictví – Řím.⁷²

Středověk neznamená pro vývoj zahradního umění ani zdaleka jednoznačný útlum. Co do množství či zdobnosti se sice nemůže rovnat starověkým kulturám, nevznikaly však jen užitkové zahrady zelinářské a bylinkářské (slavným příkladem takových profánních zahrad středověku je např. pražská zahrada mistra Angela Florentského), nýbrž také kontemplativní rajské dvory klášterů – místa se silným duchovním obsahem.⁷³

Renesance nemůže ani v oblasti zahradnictví znamenat nic jiného než znovuzrození antiky. Zahrada při aristokratickém sídle (městském i venkovském) se opět stává místem her a zábav, opět je bohatě zdobena sochami a vodními prvky. Její jednotlivé kompartmenty jsou rozvrženy jasně, přehledně, pravidelně a rytmicky.

71 Více viz publikace zmíněná v pozn. 67.

72 Jan Hendrych, *Tvorba krajiny a zahrady*, Praha 2005. s. 23-28.

73 Zdeněk Dokoupil – Pavel Neumann – Dušan Riedl – Ivan Veselý, *Historické zahrady v Čechách a na Moravě*, Praha 1957, s. 11-12.

Zahrady baroka z renesance těsně vycházejí, starší vzory jsou však transponovány – zdůrazňuje se osovost, bytní sochařské či architektonické ozdoby na průsečících jednotlivých os lemovaných boskety, zahrada se intenzivněji propojuje s okolní krajinou, partery jsou zdobeny takřka arabeskně (broderiový parter je velkým přínosem francouzského baroku dějinám umění), stále intenzivněji je využíváno profilu krajiny (s předními příklady svažitých, stupňovitých zahrad se setkává zejména v Itálii, která je kolébkou barokního zahradnictví) i vodního živlu. To vše jako nádherná, postupně gradující kulisa velkolepých oslav a her v zahradě pořádaných.

Po tichém konci baroka převládl v Evropě anglický krajinářský park, volné, vlastně polodivoké uspořádání rostlin, stromů i architektonických a sochařských ozdob, programově se vymezující proti přísné formální kompozici zahrad barokních. Malebného účinku je dosaženo prostředky zdánlivě nahodilými, precizní ornament nahradila velkoryse nahozená, volná kompozice.⁷⁴

Tento obsáhlejší úvod považujeme za nezbytný, máme-li pojednat o obnově historických zahrad na příkladu Kroměříže, kde 16. července 2013 proběhla 6. analýza projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu, která se věnovala právě tomuto tématu.

Nejprve stručně k lokalitě, o níž bude řeč. V místě staršího středověkého biskupského hradu počal biskup Stanislav I. Thurzo kolem přelomu 15. a 16. století budovat goticko-renesanční sídlo. Součástí jeho areálu byla již tehdy přilehlá Podzámecká zahrada. Po třicetileté válce zámek velkoryse obnovil biskup Karel II. Z Lichtenštejnu-Kastelkorna v barokním slohu, za účasti proslulého stavitele Giovanni Pietra Tencally. V této době se také počalo s budováním relativně odlehlého Libosadu – Květné zahrady.⁷⁵

Kroměřížské zahrady lze bez nejmenších pochybností považovat za špičkové příklady zahradního umění, a to nejen v rámci českých zemí. Jejich význam je umocněn jak jejich zachovalostí, tak i skutečností, že na relativně malém prostoru představují poměrně komplexně vývoj zahradního umění v Evropě od renesance až po 20. století. Připočteme-li k tomu fakt, že dodnes jako zahrady fungují a těší se nemalému zájmu nejen široké veřejnosti, ale též odborného bádání, je nábíledni, že jejich žádoucí obnova není metodologicky jednoduchým problémem, který by bylo lze vyřešit jediným správným způsobem.

Krom jiného je třeba připomenout, že se zde velmi intenzivně stýkají zájmy památkové ochrany a zájmy, které bychom mohli zjednodušeně označit za „turistické“. Je zřejmé, že obnova vycházející jen



⁷⁴ Dodnes nepřekonaný přehled vývoje zahradního umění viz Marie Luise Gothein, *A History of Garden Art*, New York 1979.

⁷⁵ Namátkový výběr relevantní literatury: Ondřej Zatloukal, *Et in Arcadia ego: historické zahrady Kroměříže*. Olomouc 2004; Ondřej Zatloukal - Jan Graubner, *Kroměříž - Květná zahrada 1691*, Kroměříž 2008; Jaroslav Petrů, *Květná zahrada v Kroměříži*, Brno 1975; Jaroslav Petrů, *Podzámecká zahrada v Kroměříži*, Brno 1975.

z jednoho z těchto hledisek by nezbytně musela být problematická. Důsledně konzervační obnova, proti níž lze z hlediska památkové péče sotva co namítnout, by ztížila živé fungování zahrad, jejich údržbu i návštěvníkový provoz. Obnova sledující výhradně zájmy „turistické“ by se zase těžko vyhnula stavebním i jiným zásahům z hlediska památkové péče přinejmenším pochybným.

Podzámecká zahrada, pozoruhodné spojení zdobné barokní zahrady a krajinářského parku 19. století, má nemalou část své obnovy již za sebou. Velmi pozitivně lze hodnotit zejména decentní kontextuální dřevostavby provozních zahradnických budov, které nahradily funkčně i esteticky dožilé objekty vzniklé živelně v 70. a 80. letech 20. století.

Květná zahrada čili Libosad má své stylové kořeny ještě v pozdně renesančních italských vzorech, z nichž vycházel architekt Giovanni Pietra Tencalla; záhy však převážil celoevropsky dominantní vzor francouzské barokní zahrady, jak jej ve Versailles definoval André Le Nôtre. Po výrazných stavebních zásazích Antona Archeho z 19. století přispěl v 50. letech 20. století (nikterak rušivě) ke stylové pestrosti zahrady Pavel Janák, který jednu její část velmi citlivě přetvořil v duchu nepokrytě moderní parafráze baroka. V 50. letech bylo (navýsost pozoruhodně, byť možná ne tak docela šťastně) zasáhnuto též do sochařské výzdoby zahrady – nedochované Satyry Mandíkovy Fontány Tritonů nahradily čtyři době vpravdě poplatné alegorie (Sklizeň, Úroda, Strojirenství, Elektrina) z ruky sochaře a průmyslového návrháře Zdeňka Kováře.⁷⁶ Přestože nelze tvrdit, že by šlo o špatné figury (jsou dokonce poměrně kontextuální – jejich stylová odlišnost, jakkoli zjevná, zřejmě uniká pozornosti spěchajícího návštěvníka), je kombinace barokních tritonů dujících na lastury a např. elektrického izolátoru jako atributu alegorie Elektriny – mírně řečeno – zarážející.

Současný projekt obnovy této zahrady se nesnaží o hypotetickou obnovu nejstaršího ikonograficky doložitelného stavu, nýbrž zachová všechny stylové fáze vývoje zahrady a k rekonstrukční obnově sáhne jen v místech, kde vlivem dlouhodobého chátrání již o zahradě vlastně nelze hovořit. Probíhá tak obnova např. dvou pstružích nádrží, jejichž torza byla již archeologickým zásahem odkryta. Rekonstrukce zahrady však v inovativním duchu nepočítá jen s obnovou stavebních prvků a florální a arboristické výsadby, neboť za-

76 Viz Vít Jakubiček, *Zdeňk Kovář – sochař strojů a nástrojů*, nepublikovaná diplomová práce, Seminář dějin umění FF MUNI Brno, Brno 2012.



hrada ze své podstaty musí být živým organismem a nikoli památkou sebe samé. Znovu tak ožije zchátralá ptáčnice, na původním místě opět vyrůstá architektura tzv. králičího kopce, po němž již zanedlouho budou k potěše oka i ducha hopsat ušatí hlodavci, jak tomu bylo kdysi. Velmi decentně doplní obnovené historické zahradní kompartmenty také elementy nové, např. edukativní či zábavní koutky pro děti.

Ústřední pavilon Květné zahrady, tzv. rotunda, pojatá z valné části jako grotta, byla až do počátku 20. století kratochvilnou stavbou k osvěžení duše i těla, opatřenou nesčetnými vodními hrátkami po vzoru předních zahrad evropských, o nichž panovalo v 17. století v Kroměříži živé povědomí, jak dokládají knihy dochované ve fondech zámecké knihovny. Do dnešních dnů se krom štukových a grottových dekorativních prvků a nástěnných maleb Carpofoa Tencally dochovala sochařská výzdoba rotundy, jejímž autorem (nepočítaje novobaroční figury z počátku 20. století) je Michael Mandík, přes nespornou stylovou topornost dosud ne zcela doceněný mistr raně barokního sochařství Moravy původem z Gdaňska. Stavební obnova prováděná za biskupa Kohna sice chátrající stavbu konstrukčně zachránila, nicméně vedla ke ztrátě všech vodních prvků a položení nevhodné teracové podlahy zapříčinilo dodnes trvající potíže se vzlínající vlhkostí. V oblasti krovu se krom původních barokních prvků a směhlých konstrukcí Antona Archeho z 19. století dochovaly stopy po demontovaných zařízeních pro zachycení a svod dešťové vody do rozličných vodních hrátek. V hlavní prostře opět dokazuje rotaci země restaurované Foucaltovo kyvadlo, které se pod klenbou rotundy houpalo již v roce 1906.

Tolik ve stručnosti k některým aspektům, s nimiž se musí vypořádat náročná obnova historických zahrad v Kroměříži. Postupující realizace této obnovy po teoretické i praktické stránce dokazuje, že při dostatečném odborném zázemí nemusí být mezi požadavky památkové péče a požadavky živého provozu zahradního objektu žádný příkrý rozpor. Způsob obnovy je z hlediska památkového dostatečně šetrný, přitom se však také ve značné míře snaží vycházet vstříc fungování zahrady jako funkčního prostoru. K rekonstrukčním zásahům bylo přistoupeno u archeologicky doložených zaniklých prvků zahrady (například pstruží rybníky či králičí kopec v Květné zahradě) a to způsobem materiálově kontextuálním; některé drobné prvky samozřejmě není z funkčního hlediska možné v původní podobě obnovit (oplocení králičího kopce, některé průchody zdi), zde je pak volen velmi decentní způsob realizace novotvarů. Nové prvky květné zahrady pro veřejnost (např. dětský koutek) se k historickému celku připojí co možná nejcitlivěji. I nové dřevostavby v Podzámecké zahradě je třeba ocenit jako vysoce kontextuální a architektonicky nesporně kvalitní realizace; toto tvrzení vynikne zvláště ve srovnání s původními objekty, pohledově zcela nevyhovujícími. Taktéž zachování pozoruhodného Janákova moderního zásahu do konceptu barokní zahrady lze vnímat jedinečně pozitivně, snad jako jeden z dokladů určité „dospělosti“ památkové péče. Nezbývá než doufat, že s takovými se napříště budeme setkávat častěji.

Závěrem lze konstatovat, že obnova historických zahrad v Kroměříži je projekt nejen vítaný a potřebný, ale především v mnoha ohledech vzorný. S ohledem na šíři a význam řešené problematiky se jako přelomové jeví založení Národního centra zahradní kultury v Kroměříži – unikátní mezioborové instituce, již lze jen přát, aby uspěla nejen v osvětovém působení na širokou veřejnost, ale zejména ve snahách o odborné a komplexní definování interdisciplinární metodiky obnovy historických zahrad. Toto tvrzení jen umocňuje počet zahrad (nejen) na našem území, které dnes můžeme považovat za ruiny, i to, že se v posledních letech těší zahradní kultura přeci jen o něco větší odborné pozornosti než dříve. Některým zaniklým, chátrajícím či zapomenutým zahradám totiž rozhodně nemůžeme upřít právo na obnovu – třebaže jistě ne vždy tak smělou či rozsáhlou jako v Kroměříži. Obnova kroměřížských zahrad však jako vzor rozhodně sloužit může – ať už ve smyslu konkrétního příkladu či pouze jako širší metodická základna.

Literatura

Jaroslav Petrů, *Květná zahrada v Kroměříži*, Brno 1975.

Jaroslav Petrů, *Podzámecká zahrada v Kroměříži*, Brno 1975.

Ondřej Zatloukal, *Et in Arcadia ego: historické zahrady Kroměříže*. Olomouc 2004.

Ondřej Zatloukal - Jan Graubner, *Kroměříž - Květná zahrada 1691*, Kroměříž 2008.

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

O projektu

„Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu“

V české péči o kulturní dědictví dosud chyběla nezávislá, interdisciplinární informační a komunikační platforma, jež by umožňovala efektivní spolupráci a další rozvoj všech oblastí a oborů, které participují na péči o kulturní dědictví. Téma interdisciplinární, mezioborové spolupráce přitom bylo diskutováno přinejmenším od 70. let 20. století. Konkrétních výstupů v podobě společných projektů týmové spolupráce je stále málo, což může být způsobeno na jedné straně přílišnou izolací oborů, na straně druhé chybějící koncepcí rozvoje oblasti péče o kulturní dědictví a malými zkušenostmi s tvorbou sítí spolupráce.

Cílem tříletého projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu (reg. č. 1.07/2.4.00/12.0036), financovaného z Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu ČR prostřednictvím Operačního programu Vzdělávání pro konkurenceschopnost, je rozvinout a upevnit spolupráci v oblasti české péče o kulturní dědictví a vytvořit síť institucí a jednotlivců, jež na jeho uchování spolupracují. Položení základů funkčního networkingu, zlepšení vzájemných vztahů a přenosu informací napomohou ke zvýšení konkurenceschopnosti české školy ochrany kulturního dědictví v evropském kontextu.

Od ledna 2011 jsou řešitelským týmem při Fakultě restaurování v Litomyšli po celé republice pravidelně organizována diskusní setkání, konference, panelové diskuse a semináře věnované úspěšným příkladům památkové obnovy a restaurování. Jejich cílem je diskutovat aktuální otázky a problémy, ale také vytvořit společenskou platformu k navázání osobní spolupráce mezi odborníky z různých profesí. Interdisciplinární přístup podporují také další výstupy projektu: kontaktní Centrum pro spolupráci v památkové péči, interaktivní portál jako elektronická podoba Platformy pro památkovou péči, restaurování a obnovu nebo odborný časopis e-Monumentica, zabývající se problematikou mezioborové spolupráce v péči o kulturní dědictví.

Prostřednictvím klíčových aktivit projektu:

- Zapojujeme účastníky z různých oblastí péče o kulturní dědictví do diskuse o aktuálních otázkách oboru a zkvalitňujeme tak jejich vzájemnou spolupráci.
- Připravujeme odborníky – zejména z řad mladých akademických pracovníků a studentů vyšších a vysokých škol – na spolupráci v interdisciplinárních projektových týmech.
- Vytváříme komunikační a informační platformu ve formě internetového portálu na podporu odborné komunity.
- Budujeme kontaktní místo sítě pro péči o kulturní dědictví, které prezentuje partnerské instituce veřejnosti.

Základní filosofií projektu je budování sítě spolupráce napříč celou oblastí české péče o památky a kulturní dědictví.

Analýzy projektů restaurování a památkové obnovy

Autoři textů:

Petr Horák, Miroslav Kindl, Michaela Rýdlová, Anna Šubrtová, Pavel Waisser

Autoři fotografií:

Petra Hečková, Martina Hucková, Richard Ševčík

Vydala Univerzita Pardubice
Studentská 95, 532 10 Pardubice
www.uni-pardubice.cz

Počet stran: 52

Vydání I., 2013

Vytisklo Tiskařské středisko Univerzity Pardubice

ISBN 978-80-7395-712-4 (tisk)

ISBN 978-80-7395-713-1 (pdf)

ISBN 978-80-7395-712-4 (tisk)

ISBN 978-80-7395-713-1 (pdf)

Tato publikace byla spolufinancována z Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu České republiky v rámci projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu (reg. číslo CZ.1.07/2.4.00/12.0036).



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ