e_Monumentica

ROČNÍK V. **2017** | ČÍSLO **2**

e_Monumentica

ROČNÍK V. **2017** | ČÍSLO **2**

© AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ
Petr Horák
Patrik Farkaš
Tereza Kasalová
Adéla Škrabalová
Marianna Gluštíková
Jan Vojtěchovský
Petra Hečková

© FOTOGRAFIE NA OBÁLCE
Johann Christian Brand, Pobrežná krajina s pútnikmi – výřez, 1771, olej, drevo, 27 × 37 cm, značené vpravo dole „Brand 1771", Viedeň, Belvedere. *Foto: © Belvedere, Vienna*

---

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

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

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

REDAKCE: Petra Hečková, emonumentica@gmail.com

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

© GRAFICKÁ ÚPRAVA Radka Velebilová, 2017

ISSN 1805-1944

Obsah

Recenzovaná část

s. 5 Petr Horák
Mezi adorací a demolicí. Osudy vybraných děl českého výtvarného umění 50.–80. let 20. století po roce 1989 na území dnešního Kraje Vysočina

s. 21 Patrik Farkaš
Johann Christian Brand (1722–1795) a jeho uhorská tvorba v kontextoch akademickej výučby krajinomaľby vo Viedni

s. 37 Tereza Kasalová
Manýristická mříž v kapli svatého Stanislava v olomoucké katedrále svatého Václava – nové aspekty bádání

Nerecenzovaná část

s. 51 Adéla Škrabalová
Restaurování vybraných malovaných výjevů na klenbě kaple sv. Václava v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech

s. 65 Marianna Gluštíková
Knižné kovanie na väzbách z fondu benediktínskej knižnice v Broumove. Vývoj a použitie na knižnej väzbe, problematika konzervovania a reštaurovania

Zprávy a recenze

s. 78 Jan Vojtěchovský
Zpráva o konferenci *Sgraffito im Wandel* v Hildesheimu

s. 79 Petra Hečková
O žďárském mramoru a důležitosti mezioborového porozumění

Recenzovaná část

Mezi adorací a demolicí. Osudy vybraných děl českého výtvarného umění 50.–80. let 20. století po roce 1989 na území dnešního Kraje Vysočina

Petr Horák, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli

KLÍČOVÁ SLOVA
KEY WORDS

umění ve veřejném prostoru – dějinný vývoj – konverze – adaptace – demolice – obnova
art in public places – historical development – conversion – adaptation – demolition – renewal

SOMEWHERE BETWEEN ADORATION AND DEMOLITION. THE DESTINY OF THE SELECTED ARTWORKS OF CZECH PUBLIC ART OF THE 1950S–1980S AFTER 1989

The article points out that because of the fluctuating interest in various art-historical periods, there is a decisive necessity to draw our attention to the artworks from 1950s–1980s as many of important data concerning that period remains only in the memories of the witnesses of that time. Then, the paper presents several examples of Czech works of public art of that period in the Vysočina region and discusses different life stories of the artworks and their destiny after 1989 such as transfer (among others artworks by Roman Podrázský, Dana Marková and Jan Kodeta in Jihlava, Břetislav Benda in Ždírec nad Doubravou, Josef Malejovský in Lipnice nad Sázavou, Štěpán Kotrba in Světlá nad Sázavou or Jan Habarta in Velké Meziříčí), corosion / vandalism (a sculpture by Karel Hyliš and a mosaic by Miroslav Rybička in Havlíčkův Brod), conversion (a sculpture by Rostislav Magni in Telč), adaptation (an artwork by Miroslav Chaloupka in Havlíčkův Brod) and finally demolition (i. a. a sculpture by Karel Hyliš in Havlíčkův Brod).

Plynutím času se přirozeně mění společenský diskurz, dějiny umění nevyjímaje. Vkus, móda, i odborný zájem se posunují, co bylo nedávno vysmívané a opomíjené, stává se středem pozornosti, co bylo považováno za kámen úhelný, je s opovržením odmrštěno na smetiště dějin,

Tak jsme svědky cyklického kolísání zájmu o uměleckohistorické epochy, byť některé cykly se ještě neuzavřely. Charakteristickým příkladem takového procesu je vnímání baroka. Osvícenské pohrdání velkolepou teatrální nádherou předcházejícího stylového období mělo velmi tuhý kořínek a dlouhou trvanlivost. Ještě počátkem 20. století bývají barokně upravené středověké chrámy označovány za architekturu *„copařsky znetvořenou"*.[1] Až 30. léta 20. století přinášejí odbornou rehabilitaci baroka. V roce 1938 je v Praze uspořádána velká výstava *Baroko v Čechách* a vlastně až tehdy se počíná o baroku odborně hovořit bez apriorních předsudků,[2] ač ještě přední uměleckohistorické práce z 50. a 60. let, které se baroknímu umění věnují, vystupují přinejmenším tónem svých úvodních statí jako pokorné příspěvky k apologii dříve opovrhovaného slohu.[3] Od konce 60. let však *„Velká barokní díla … dodnes … pociťujeme jako vysoká měřítka veškeré kulturní a umělecké práce"*.[4] Sotva by v současnosti někoho napadlo baroko předem zaujatě odsuzovat jako sloh úpadkový.[5]

Obzvláště v posledních letech k tomu bezesporu přispívá i odvrat od tradičního pojetí národních dějin, jak jej definoval Palacký, popularizoval Jirásek a petrifikoval (zároveň ovšem deformoval) Nejedlý. Přestože lze postmoderní českou historiografii, kterou bychom s jistou mírou nadsázky snad mohli zvát „katolickým revizionismem", kriticky vnímat jako pouhý opačný pól k tradičnímu výkladu českých dějin, je nutné ji vítat s povděkem, alespoň pokud se v obecném povědomí nestane ještě větší překážkou snah o dějepisnou objektivitu, než bylo dřívější nekritické adorování doby husitských bouří a odsuzování pobělohorského období. Pak nezbude než pro zachování rovnováhy vrátit se s prosíkem k Palackému.

Nejen výtvarné umění doby *Temna* prošlo tak bouřlivými proměnami recepce. Recentnějším a proto živějším příkladem přinejmenším stejně razantního posunu je vnímání secese. Lze jej ilustrovat například proměnou vztahu odborné i obecné veřejnosti k architektuře ornamentální moderny – zatímco prvorepubliková avantgarda, nekriticky posedlá podmanivě strohým jazykem funkcionalismu, ji označovala *„za zcela scestný dekorativismus, který do architektury vůbec nepatří"*, opovrhovala Obecním domem Balšánka a Polívky a Fantovu nádražní budovu plánovala jaksi oholit, tj. zbavit nenáviděných ornamentů,[6] dnes je první zmiňovaná stavba reprezentativním skvostem a druhá se jím po letech chátrání zvolna stává.

Jiným příkladem, byť stylově již se secesí souvisejícím jen volněji, je monumentální malířský cyklus jednoho z nejvýznamnějších výtvarníků *art nouveau*, tedy Slovanská epopej Alfonse Muchy. Již v době vzniku byla terčem ostrých odsudků, ba výsměchu[7] a ještě v 50. letech se o těchto malbách Jindřich Chalupecký vyjadřoval jako o *„zrůdných secesních fraškách obřího formátu … výplodu gigantománie malé české makovice,*

1 | Ferdinand Josef Lehner, *Dějiny umění národa českého. Díl I. Doba románská. Sv. III. Architektura, sochařství, malířství, umělecký průmysl*, Praha 1907, s. 53–68, citováno z: Jiří Kaše, *Čítanka k počátkům českého dějepisu umění a péče o památky*, Pardubice 2015, s. 95.

2 | Viz např. Jiřina Hořejší, heslo *Oldřich Stefan*, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (eds.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II. 20. století*, Praha 1987, s. 273–283, zejm. s. 276.

3 | Viz např. Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 7.

4 | Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1969, s. 76.

5 | Pozoruhodný popis vývoje individuálního citového i odborného vztahu k baroku podává Zdeněk Kalista, *Tvář baroka. Poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí*, Praha 2005.

6 | Slova Františka Dvořáka z článku František Dvořák o umění a železnici, *Expres. Společenský magazín nejen pro cestu vlakem*, 2007, č. 6. Citováno z nepublikovaného rukopisu Jiří Kaše, *Ornamentu strom kvetoucí. Ornament a dekor v dějinách výtvarné kultury*, [nedatováno], v držení autora.

7 | Mladý Jaroslav Seifert r. 1928 trpce litoval, že přívaly sněhu při prvním vystavení Epopeje nebudou stačit na proboření betonové střechy čerstvě dostavěného Veletržního paláce a kýžené pohřbení Muchova díla v sutinách. Tereza Dvořáková, *Slovanská epopej jako symbol českého národního vědomí* (bakalářská práce) Katedra historie, Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2014, s. 33.

která v Paříži propadla velikášství" a tvrdil, že *„Celé je to směšné, humbuk, blbárna a kravina, měli by to vyhodit na smetiště"*.[8] Dnes se ovšem o tento vskutku monstrózní cyklus přetahují potencionální vlastníci a diváci, stejně jako historikové umění, se mu uctivě klaní.[9]

Není tedy divu, více než čtvrt století po skončení temné epochy komunistické totality, po řadě let povzneseného přezírání, se začíná zvolna dopřávat pozornosti i architektuře a oficiálnímu výtvarnému umění nejen 50. a 60. let, ale i ponurých dekád normalizace. Jedním z příkladů takového dění jsou oceňované publikace *Paneláci*,[10] mapující problematiku panelových sídlišť, jiným pak projekt *České umění 50. – 80. let 20. století ve veřejném prostoru: Evidence, průzkumy a restaurování*,[11] v jehož rámci vznikl i tento článek, který se bude stručně věnovat několika realizacím nacházejícím se na území dnešního Kraje Vysočina.[12]

Přestože vzrůstající zájem o výtvarné umění 50. až 80. let 20. století se může jevit jako jeden z průvodních jevů neblahého procesu relativizace zla komunistické totality, je zaměření odborné pozornosti tímto směrem legitimní a potřebné. Na obhajobu tohoto tvrzení si dovolíme zmínit jedinou, leč závažnou skutečnost: celá řada okolností souvisejících jak se samou realizací děl totalitního oficiálního umění, tak i s jejich přípravou a zejména přidělováním zakázek, není podložena písemnými prameny. Tyto informace lze získat jedině ústně od žijících pamětníků, a podmínkou úspěchu zde samozřejmě je co nejmenší časový odstup od dotyčných událostí.

Nejde rozhodně o maličkosti – týká se to třeba i otázky samotného autorství velmi početné řady děl. Ve výtvarné praxi totalitního státu totiž mohly být veřejné zakázky přidělovány pouze členům Českého svazu výtvarných umělců nebo výtvarníkům registrovaných u Českého fondu výtvarných umění.[13] Zdaleka ne všichni činní výtvarníci byli ovšem takto organizováni, a pokud chtěli některou z veřejných zakázek realizovat, mohli oficiálně vystupovat jen jako spoluautoři člena Svazu, příp. výtvarníka registrovaného u Fondu, přestože tento jen svým jménem jaksi „pokryl" skutečného autora, aniž by se na tvorbě jakkoli podílel. V dostupných zdrojích (zejména myšleny ročenky *Spolupráce výtvarníka s architektem*) pak ovšem nalezneme jako hlavního autora uvedeného člověka, který s dotyčnou zakázkou ve skutečnosti neměl cokoli společného. V lepším případě je reálný tvůrce díla uveden jako spoluautor,[14] lze nicméně předpokládat, že u výtvarníků, kteří se (obvykle pro nedostatečně projevovanou servilitu ke stranickým orgánům či spřáteleným státům) zrovna nacházeli v nelibosti mocných, neuvádějí dobové archiválie jméno skutečného autora vůbec.

Ještě složitější situace nastane pak v případě, kdy z nějakého důvodu byla zakázka zadána přímo, neprošla tudíž schvalováním Krajskou uměleckou komisí ani jiným administrativním procesem a archivní prameny obyčejně o takto vzniklých dílech zarytě mlčí. Příkladem takové realizace je železobetonový menhir, tyčící se u silnice č. 131 směrem z Větrného Jeníkova k nájezdu na dálnici D1 na 104. kilometru, poblíž křižovatky s místní komunikací odbočující směrem na obec Zbinohy. [obr. 1] Více než čtyři metry vysoký pilíř je zdoben florálním a geometrickým

8 | Jan Zábrana, *Celý život (2)*, Praha 1992, s. 882.

9 | První příspěvek do odborné debaty v tomto duchu přinesl Miroslav Lamač, Mucha klasický a Mucha pozdní. *Estetická výchova* 1980/81, č. 4, str. 88–90, č. 5, str. 116–118.

10 | Magnesií Literou za rok 2018 oceněné knihy: Lucie Skřivánková, Rostislav Švácha, Eva Novotná, Karolina Jirkalová (eds.), *Paneláci 1*, Praha 2017. Lucie Skřivánková, Rostislav Švácha, Martina Koukalová, Eva Novotná (eds.), *Paneláci 2*, Praha 2017.

11 | Projekt České umění 50. – 80. let 20. století ve veřejném prostoru: Evidence, průzkumy a restaurování je podpořený Ministerstvem kultury České republiky v Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI II) a je realizován Fakultou restaurování Univerzity Pardubice a Ústavem chemické technologie restaurování památek Vysoké školy chemicko-technologické. Kód projektu je DG16P02B030. Nejde o podnik zdaleka průkopnický, je třeba zde zmínit přinejmenším dva počiny, které k poznání dané problematiky již přispěly: Pavel Karous (ed.), *Vetřelci a volavky. Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989)*, Praha – Řevnice, 2013. Jana Kořínková – Marika Kupková – Markéta Žáčková, *Oživit a ozvláštnit : výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť*, Brno 2012.

12 | Článek je založen především na terénním průzkumu prováděném v rámci tohoto projektu, na němž se v Kraji Vysočina podepsaný podílel.

13 | Vladislava Říhová – Zuzana Křenková, Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo Písemné prameny pro výzkum umění ve veřejném prostoru socialistického Československa, *Opuscula historiae artium* 2016, č. 2, s. 104–119, zejm. s. 105.

14 | To je například případ keramického reliéfu, vytvořeného a signovaného r. 1988 pro Střední zdravotnickou školu v Havlíčkově Brodě Václavem Černochem, v ročence *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1988*, Praha 1988, s. 38. je ovšem jako hlavní autor uveden keramik Miloslav Chaloupka. Oba výtvarníci nezávisle na sobě autorovi článku potvrdili, že Chaloupkovo jméno zde znamenalo výhradně oficiální zaštítění zakázky umělcem registrovaným u ČFVU a že jeho podíl na návrhu i realizaci zakázky byl nulový.

Obr. 1 ***Hraniční kámen pozemků JZD Jihlava – Hybrálec, 1986–7.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

ornamentem a na diváka může působit dost záhadně: je to jakýsi normalizační milník, nebo snad tajemný totalitní smírčí kámen? Místní pamětníci však vědí, že jde o jeden z několika mezních pilířů, které v 80. letech nechal vztyčit na hranicích pozemků obhospodařovaných JZD 1. máj Jihlava-Hybrálec jeho předseda. Jméno výtvarníka, který dodal návrh pro tyto realizace, nicméně už upadlo v zapomnění.[15]

Zde ovšem nebudeme analyzovat vznik děl oficiálního výtvarného umění v době normalizace, předmětem našeho zájmu bude několik takových děl z území dnešního kraje Vysočina, respektive osud, který je potkal v době nové svobody po roce 1989.

Transfer

Jedním z výrazných sochařů, kteří se svým dílem zásadně podepsali na podobě veřejného prostoru dnešního Kraje Vysočina, byl Roman Podrázský (1943–2001).[16] Jeho monumentální skulptury charakteristického stylu zdobí mimo jiné Jihlavu, Havlíčkův Brod, Třebíč nebo autorovu rodnou Přibyslav. Nadživotní, stylizovaná socha matky s dítětem nazvaná „Mateřství" byla r. 1987 osazena do středu atriového náměstíčka centra občanské vybavenosti jihlavského sídliště Březinovy Sady architekta Zdeňka Gryce.[17] [obr. 2]

15 | Mělo jít o sochaře původem z Brna. Tyto mezní pilíře byly vztyčeny v letech 1986–7. Za údaje vděčím kronikářce městyse Větrný Jeníkov, paní Libuši Smejkalové. Nelze vyloučit, že podobné zakázky oficiálním procesem schvalování prošly, nicméně nezůstaly po nich v literatuře ani pramenech žádné stopy.

16 | Nejblíže k autorovi zatím Pavel Jajtner – Josef Chalupa, *Roman Podrázský. Život a dílo*, Přibyslav 2013.

17 | Viz Zdeněk Gryc, *Výtvarná díla v architektuře*, dostupné na http://www.socharstvi.info/zdenek-gryc-vytvarna-dila-v-architekture/ (vyhledáno dne 17. 5. 2018)

Obr. 2 ***Roman Podrázský, žulová skulptura Mateřství (původní umístění), 1987.*** *Foto: Ondřej Stránský, 2010.*

Obr. 3 ***Nevhodně transferované dílo na svém novém místě.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

Olbřímí žulová skulptura působila svou hmotou uprostřed rozměrného sídlištního prostoru jako jeho jasný středobod, odpovídala svými bezmála gigantickými proporcemi prostorovým vztahům v okolí a svou klidnou, důstojnou, téměř egyptskou monumentalitou, oživenou – pro Podrázského charakteristicky – vlnitě traktovanou draperií, zlidšťovala jinak přeci jen poněkud bezútěšný prostor. Tvořila vlastně jakýsi spojující figurální mezičlánek mezi lidmi a němým betonem jejich životního prostředí.

Podrázského návrhy se podařilo protlačit krajskou komisí navzdory tomu, že sochařovy netajené názory nikterak neodpovídaly oficiální linii pozdní normalizace.[18] Ze svého původního místa však sousoší zmizelo nikoli důsledkem snah totalitních byrokratů, nestalo se tak ani v prudkých poryvech dějin divokých devadesátých let – až v roce 2012 seznal projektový manažer nového majitele areálu, že *„se socha do záměru úpravy areálu nehodí"*[19] a tak bylo obrovské – a znovu podotkněme, že rozhodně kvalitní – dílo transferováno k nedalekému dětskému domovu. Atrium centra občanské vybavenosti zbavené ústředního uměleckého díla teď připomíná nehostinnou pustinu, na čemž sotva něco změní svévolně se měnící barvy zdí či stále narůstající počet pestrých reklamních panelů.

A socha sama? Jistě je vhodné ocenit, že nebyla proměněna ve štěrk. Její současné umístění je ovšem víc než nešťastné. Byla určena pro rozměrný otevřený prostor, nyní se, zbavená soklu, ztrácí před fasádou historizující stavby, obklopena dekorativní kosodřevinou. Podobně na diváka může působit orel v kleci určené pro kanárka nebo snad delfín nějak vměstnaný do zavařovací sklenice. [obr. 3]

18 | Na Podrázského občanské postoje poukazuje Zdeněk Gryc v diskusním příspěvku pod článkem, který se právě probíranému transferu věnuje. Viz http://www.jihlavske-listy.cz/clanek10414-zachranili-sebevraha.html?komentare=vse (vyhledáno dne 17. 5. 2018)

19 | Ibidem.

Obr. 4 (nahoře) ***Dana Marková, pískovcová skulptura Odpočinek (původní umístění), 1988.*** *Foto: Dana Marková.*

Obr. 5 ***Současné umístění nevhodně transferovaného díla.*** *Foto: Ondřej Stránský, 2017.*

Není to zdaleka jediný transfer novodobého exteriérového sochařského díla v Jihlavě. Do depozitáře byla přesunuta plastika „Vysočina" první české profesionální sochařky Karly Vobišové,[20] na novém místě v exteriéru se v tomto krajském městě ocitla práce Jana Kodeta „Hold Slunci" z r. 1970 nebo „Odpočinek" Dany Markové z r. 1988. Zatímco v případě Kodetovy sochy se přemístění díla[21] v zásadě zdařilo, vysoce kvalitní skulptura Markové – shodou okolností stejně jako výše zmíněné dílo Podrázského zpodobňující ležící figuru matky s děckem – transferem značně utrpěla.[22] Byť se možná díky transferu podařilo zachránit fyzickou existenci této realizace, byl provedený nevhodně a jeho výsledkem je degradace uměleckého díla, což vynikne zejména při porovnání současného a původního umístění sochy. [obr. 4 a 5]

Bezvýhradně pozitivně lze naopak vnímat pozoruhodný transfer díla, jež můžeme označit za kvalitativní etalon socialistického realismu v monumentálním sochařství, zejména proto, že se obejde bez tklivě návodných oslav práce, osvobození či sbratření, a stejně tak i bez glorifikací masových vrahů. Jde o monumentální plastiku „Slévač" Břetislava Bendy v Novém Ransku, naturalisticky zachycující tvrdou práci v těžkém průmyslu [obr. 6]. Datace díla je nejasná, původně tato realizace zdobila areál vysočanského podniku ČKD Slévárny Praha, roku 1996 byla jako šrot zakoupena novoranskou slévárnou a – velmi vhodně – instalována na současném místě.[23]

Obr. 6 ***Břetislav Benda, bronzová plastika Slévač umístěná druhotně před slévárnou v Novém Ransku.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

20 | Osobní sdělení Daniela Nováka, ředitele Oblastní galerie Vysočiny ze dne 24. února 2017.

21 | Socha byla z původního místa odvezena do depozitáře r. 2007, r. 2015 pak osazena na místo nové. Národní archiv, Fond: Český fond výtvarných umělců – Dílo, Praha kart. 114, 1968, kart. 116, 1969, kart. 117, 1970, kart. 120, 1970–1971. Údaje z https://sochyamesta.cz/node/19035 (vyhledáno 21. 5. 2018).

22 | K transferu sochy viz Jiří Varhaník, Hledaná socha „Odpočinek" se našla. *Jihlavské listy* 18. 3. 2017, dostupné on-line na http://www.jihlavske-listy.cz/clanek21900-terminal-gagarin-je-v-uzsi-nominaci-na-prestizni-cenu.html?komentare=vse (vyhledáno 21. 5. 2018).

23 | Viz http://www.dedictvivysociny.cz/kultura/kulturni_zajimavosti_a_unikaty-22/?id=54 (vyhledáno 21. 5. 2018). K transferu lze snad mít jen jedinou výhradu – zřejmě kvůli skladnosti během přepravy byl patrně zkrácen a později ne zcela přesně přivařen tyglík ve slévačových rukou.

Obr. 7 ***Detail bronzové plastiky Josefa Malejovského z r. 1989, zachycující Jaroslava Haška a druhotně umístěného v Lipnici nad Sázavou.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

Podobně našel nový domov i bronzový Jaroslav Hašek z ateliéru Josefa Malejovského. Práce, která měla být původně umístěna u 105. výročí Haškova narození na Olšanském náměstí v Praze, byla patrně dokončena až v roce 1989 a poté, co bylo dílo seznáno ideově nevhodným, bylo uloženo v depozitáři Galerie hl. m. Prahy a následně v hangáru letiště Raná u Loun. Až v roce 2007 byl schválen bezúplatný převod na obec Lipnice n. Sázavou a r. 2008 byla socha osazena na dnešním místě [obr. 7].[24]

Jde již o druhé sochařské zpodobnění Jaroslava Haška v Lipnici. Na starší, žulové bustě od sochaře Bohumila Kokrdy z r. 1983 měl humorista dle vzpomínek pamětníků na základě zadání z oficiálních míst vypadat jako státník, a nikoli jako opilec.[25] Kokrdovi se toho podařilo dosáhnout, cenou za to ovšem je, že portrétní busta se portrétovanému nikterak nepodobá a nikdo z místních ji – nikoli neprávem – nenazve jinak než „Gottwaldem".[26]

24 | Viz https://sochyamesta.cz/node/18992 (vyhledáno 21. 5. 2018), dále: Václav Procházka, Nad výstavou Josefa Malejovského, *Výtvarná kultura X*, 1986, č.5, s. 9-13, tisková zpráva Magistrátu hl. m. Prahy dostupná on-line na http://www.praha.eu/jnp/cz/o_meste/magistrat/tiskovy_servis/archiv_tiskovych_zprav/praha_daruje_lipnici_nad_sazavou_sochu.html (vyhledáno 21. 5. 2018) či http://www.svejkmuseum.cz/o_haskovi.htm (vyhledáno 21. 5. 2018)

25 | Vzpomíná Zdeněk Gryc (viz pozn. 17).

26 | Sochu ovšem dle modelu zemřelého Kokrdy v žule realizoval Roman Podrázský. Ibidem.

Obr. 8 ***Jan Habarta, transferovaná vápencová skulptura „Žena z Vysočiny" nad odpočívadlem na km 145 dálnice D1.***
Foto: Petr Horák, 20181986.

Obr. 9 ***Štěpán Kotrba a Petr Veselý, transferované pískovcové sousoší s dělnickou tematikou.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

Pozoruhodný transfer prodělala monumentální vápencová figura „Ženy z vysočiny", kterou r. 1986 vytesal z vápence Jan Habarta pro dálniční odpočívku nad Velkým meziříčím ve směru na Prahu – v 90. letech se z prosté odpočívky stala benzinová čerpací stanice s restaurací, četná ostatní výtvarná díla zdobící okolí rozšiřovaného odpočívadla zanikla a Habartova skulptura byla řadu let deponována, po roce 2000 pak opět osazena, ovšem na nové místo, o něco severněji, odkud na provoz na nejvytíženějším silničním tahu republiky dohlíží dodnes [obr. 8].[27]

Jen letmo zmíníme z ideových důvodů provedený transfer sousoší s dělnickou tematikou, pro podobnost se Švecovým Stalinovým pomníkem na Letné zvaného místními „malá fronta na maso". Toto dílo Štěpána Kotrby a Petra Veselého [obr. 9] bylo roku 1982 instalováno na náměstí ve Světlé nad Sázavou a o deset let později nahrazeno abstraktním dílem již zmíněného Romana Podrázského „Sklo a kámen" a přemístěno na nenápadné místo v rezidenční zástavbě na okraji města.[28]

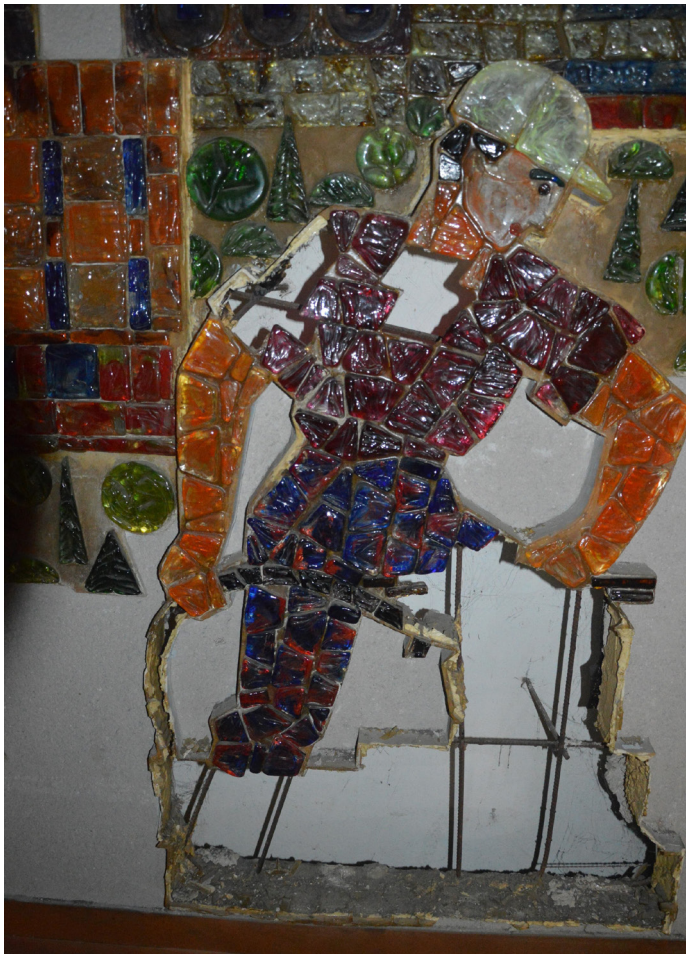
27 | Viz Zdeněk Čubrda, *Jan Habarta, sochy* (kat. výst.), Svitavy 1986, nestr. Dále https://sochyamesta.cz/node/7145. (Vyhledáno 21. 8. 2018). Stojí za zmínku, že pro osazení nedaleko veřejných toalet se pro toto dílo vžilo poněkud hrubé lidové označení „Hajzlbába".

28 | Viz *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1982*, Praha 1982, s. 71 či https://sochyamesta.cz/node/7538 (vyhledáno 21. 5. 2018).

Koroze / vandalismus

Přirozená degradace povětrnostními vlivy se pochopitelně nevyhýbá ani dílům oficiálního normalizačního umění, stejně jako zlovolné ničení, jemuž jsou bez výjimky vystaveny všechny objekty ve veřejném prostoru. Za příklad nám poslouží pískovcová skulptura „Jaro vysočiny", již vytesal r. 1978 Karel Hyliš pro havlíčkobrodské sídliště Žižkov.[29] Luzná dívka, zamyšleně kladoucí k svému nosíku kytici lučního kvítí, příjemně oživovala jinak dosti skličující „náměstíčko" venkovského panelového sídliště. Mezi lety 2005 a 2010 byla však poškozena, patrně pozvolnou korozí materiálu, urychlenou možná dosti razantním vandalským činem. Dílo samo, jehož fragmenty byly odvezeny do městského depozitu, tak kupodivu získalo půvaby téměř antického torza, sochy zbavený veřejný prostor se ovšem stal ještě zoufalejším.

Netroufáme si tvrdit, že bylo nezbytně na místě snažit o nákladné restaurování vážně poškozené realizace, příběh této sochy ale dobře ilustruje skutečnost, že zaniklá umělecká díla z námi zkoumaného období nejsou obnovována a na jejich místě také nevznikají díla nová,[30] tudíž i když vezmeme v potaz mnohdy nesporně pochybnou kvalitu takových objektů, rozhodně dochází k neblahému vizuálnímu ochuzování veřejného prostoru.



Obr. 10 ***Miroslav Rybička, křišťálová mozaika v předsálí KD Ostrov v Havlíčkově Brodě, 1985.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

29 | Viz https://sochyamesta.cz/node/959 (vyhledáno 21. 5. 2018), *Spolupráce vytvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978*, Praha 1978, s. 104. Josef Sůva – Jiří Hyliš, Karel Hyliš – výběr z tvorby. Jihlava 1989.

30 | V této souvislosti stojí za zmínku diskuse, které se v posledních letech vedou o možném znovuzavedení povinnosti investovat část rozpočtu veřejných staveb povinně do moderní umělecké výzdoby; v letech 1965–1989 šlo o 1–4%. Viz např. Jana Kořínková, Čtyřprocentní umění? In: *Vetřelci a volavky* (viz pozn. 11), s. 452–457.

Ryzí vandalismus je pak příčinou poškození monumentálního mozaikového díla Miroslava Rybičky v předsálí Kulturního domu Ostrov (dříve SKP) taktéž v Havlíčkově Brodě. Mozaikové díly, unikátně vyrobené z křišťálového skla, jsou zasazené v pryskyřici a ztělesňují fantaskní vize pokrokových tradic a (tehdejší) současnosti Havlíčkobrodska. Nechybí sklář v předklonu, perspektivně deformovaný kostel, symbolicky naznačené historické monumenty města, jeho moderní architektura (70. a 80. let), vegetabilní motivy a samozřejmě ani družstevnice s kohoutem, jehož snad škube – podle této figurální skupiny získala monumentální realizace své lidové označení.[31] Nejspíš nemůžeme toto dílo řadit ke kvalitativní špičce rozsáhlé tvorby významného (a dodnes aktivního) sochaře Rybičky, r. 2018 bylo nicméně po konzultaci s autorem přistoupeno k restaurování díla,[32] výrazně poškozeného během let plesajícími davy, a ještě vloni skrytého za těžkým závěsem. [obr. 10]

Konverze

Velmi často se umělecká díla 50.–80. let 20. století dostávají do svízelné, leckdy spíše bezvýchodné situace vinou změny kontextu. Promění se jejich prostředí, prostor, pro nějž byla určena, změní proporce i určení, a objekt, který ho dříve vhodně nebo většinou alespoň snesitelně doplňoval, se stává zbytným, nepatřičným. Pak je – v lepším případě – transferován, což ovšem, jak bylo poukázáno výše, není zdaleka vždy provedeno citlivě, v horším pak odstraněn, zakryt nebo vandalizován. Daří se někdy takovým realizacím absolvovat úspěšnou transpozici do nových tónin? V následujícím odstavci se pokusíme na konkrétním případě doložit, že ano.

V roce 1977 vytvořil telčský sochař Rostislav Magni ve spolupráci s Arnoštem Chalupou bronzovou plastiku oslavující první let člověka do kosmu.[33] Dílo má tvar koule pokryté pomníkovým nápisem, z jedné strany se pak otevírá a trochu tak připomíná figurálně pojatý měsíc, popřípadě usmívající se tvář Jurije Gagarina v přílbě skafandru.

Jde o jednoznačně kvalitní dílo, umístěné původně solitérně v betonovém rámci vprostřed náměstíčka lemovaného dvěma školami. Během rozsáhlé rekonstrukce autobusových zastávek v místě a přilehlých prostorů se telčské architektonické kanceláři ARCHOO podařilo vkusně a citlivě začlenit dílo do otevřeného objektu jednoho z přístřešků určených pro čekání cestujících – krom jiného i proto byla tato stavba nominována v roce 2017 na Českou cenu za architekturu.[34] [obr. 11]

V nově a ryze moderně řešeném prostoru dostalo dílo svým námětem i provedením odkazující k přelomu 70. a 80. let novou a důstojnou roli. Škarohlíd by snad mohl pochybovat, zda je tato role rovnocenná s rolí původní, neboť ze solitérního pomníkového díla se v zásadě stal dekorativní prvek autobusové zastávky. Dle názoru podepsaného to ani v nejmenším není na škodu a tento příklad zdařilé konverze uměleckého díla ve veřejném prostoru lze považovat za vzorný.

31 | Vulgární lidový název by bylo lze přepsat do publikovatelné podoby zhruba jako „Kolchoznice kopuluje s kohoutem."

32 | Světlana Pátková, Od každého trochu. *Havlíčkobrodské listy* 2, únor 2018, s. 12. Dostupné on-line na http://m.muhb.cz/assets/File.ashx?id_org=3782&id_dokumenty=854314 (vyhledáno 21. 5. 2018)

33 | Viz mj. https://sochyamesta.cz/node/6252 (vyhledáno 21. 5. 2018) nebo Ilona Jeníčková, *Památník prvního letu člověka do vesmíru*. Dostupné on-line na http://www.telc.eu/turista_a_volny_cas/historie/pamatnik_prvniho_letu_cloveka_do_vesmiru (vyhledáno 21. 5. 2018). *Spolupráce vytvarníka s architektem, přehled prací za rok 1981*, Praha 1981, s. 118.

34 | Viz https://ceskacenazaarchitekturu.cz/projekty/2017/terminal-gagarin/ (vyhledáno 21. 5. 2018).

Obr. 12 ***Detail keramické stěny Miroslava Chaloupky v budově bývalého okresního úřadu Havlíčkův Brod, doplněné autorem jako pandán díla z r. 1982 r. 1993.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

Obr. 11 ***Nové začlenění bronzového pomníku prvního letu do Kosmu od Rostislava Magniho z r. 1977 v Telči.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

Adaptace

Díla oficiálního umění, která se v 50.–80. letech objevovala ve veřejném prostoru, byla jen zřídkakdy prostá ideologických přesahů. Jinak tomu snad ani nemohlo být, komunistický totalitní režim byl posedlý manifestacemi, transparenty a nástěnkami – přinejmenším u příležitosti slavných výročí se musel Gottwald, Lenin či Marx objevit v každé výloze, doplněn pochopitelně vhodným úderným heslem, srpem a kladivem.[35]

Se sametovou revolucí skončilo povinné angažované zdobení, nicméně zatímco bustu ve výloze řeznictví lze snadno nahradit kupříkladu kýtou, u podstatně trvanlivějších děl výtvarného umění bývá taková adaptace obtížnější. Jak ale ukážeme, v případě, že umělecká, resp. dekorativní hodnota převyšuje agitační náboj, není zdaleka vyloučena.

Roku 1982 vyzdobil dvojici protilehlých lunet bývalého havlíčkobrodského okresního úřadu (původně barokního kláštera bosých augustiniánů) keramik Miroslav Chaloupka. Na ploše, pokryté barevnými keramickými dlaždicemi, jsou rozmístěny glazované keramické destičky s reliéfně pojatými krajinnými a historickými motivy Havlíčkobrodska a tvoří tak jakési stylizované mapy. Jedna z lunet byla pojata jako mapa historických památek regionu, její pandán pak jako mapa „kulturně-politická“, obzvláště tuto část díla s dobou jejího vzniku poměrně pevně svazovaly komunistické symboly, tvořící nemalou část některých reliéfů. V roce 1993 své dílo autor na objednávku vlastníka upravil[36] – odstranil neaktuální symboly oslavující diktaturu proletariátu, nahradil je neutrálními

35 | Citujme z Černých baronů Miloslava Švandrlíka: *„Lenin jukal na kolemjdoucí z čalamády, Stalin se mračil mezi pletenci vuřtů, Gottwald kouřil svou zamilovanou dýmku opřen o prasečí hlavu, zatímco Zápotocký vévodil mezi jogurty a syrečky. Také na ostatní věrozvěsty marxismu-leninismu se bohatě dostalo a každý cítil nadcházející slávu na každém kroku.“* Miloslav Švadrlík, *Černí baroni*. Praha 1990, s. 370.

36 | Slovy samotného autora z května 2018: *„V roce 1993 jsem byl vyzván ke korekci a výměně některých předlistopadových „symbolů“, které se týkaly především mapy kulturně politické. Došlo tak k realizaci a výměně státních znaků (centra státní správy) a doplnění některých nových symbolů nebo osobností.“* Soukromý dopis Miroslava Chaloupky Petru Horákovi z 23. 5. 2018.

motivy a do mapy „kulturně-politické" doplnil připomínky osobností, z nichž některé patřily před rokem 1989 k těm, o kterých se nesmělo beztrestně mluvit, natož aby se mohly nějakým způsobem objevit v jakémkoli oficiálním uměleckém díle. Jde například o r. 1950 Státní bezpečností umučeného kněze Josefa Toufara.[37] [obr. 12]

Tuto pohotovou adaptaci mírně angažovaného objektu na dekorativní umělecké dílo ideově zcela neutrální je nutné kvitovat s povděkem, obzvláště v porovnání s nevratnými demolicemi, k nimž docházelo a dosud dochází.

Demolice

Výše zmíněné nezdařené transfery musíme i přes vší kritiku hájit, protože zabránily definitivní ztrátě leckdy velmi kvalitních nebo přinejmenším pozoruhodných uměleckých děl 50. – 80. let ve veřejném prostoru. Zdaleka ne všechna díla měla takové štěstí.[38]

Hned dvě monumentální sochy již vzpomínaného Romana Podrázského zmizely beze stopy z ulic Jihlavy. Pískovcová skulptura zdobící prostor před budovou Podniku výpočetní techniky hravě pracovala s kuličkami počítadla jako metaforou pro binární jazyk strojů,[39] žulová realizace „Klasy" umístěná před provozní budovou Společných zemědělských podniků byla zdobená abstrahovanými vegetabilními motivy obilnin. Po obou pracích nezůstala – krom fotografií Zdeňka Gryce, s nímž jakožto s architektem Podrázský často spolupracoval [obr. 13 a 14] – ani stopa.

Ne vždy ovšem lze demolice uměleckých děl daného období vnímat ryze negativně. Naopak, třeba monumentální bronzová figura „prvního dělnického prezidenta" Klementa Gottwalda, kterou pro prostranství před krajským soudem vytvořil Josef Malejovský roku 1978,[40] byla pochopitelně po zásluze již v roce 1990 odstraněna a 1995 roztavena.[41]

Z nešťastně asanovaného Smetanova náměstí v Havlíčkově Brodě byla roku 1991 do městského depozitu odvezena pískovcová skulptura „s dělnickou tematikou", kterou r. 1983 vytesal Karel Hyliš[42] [obr. 15 a 16] a jíž nikdo z místních neřekl jinak než „milicionář". Topornou figuru dělníka, pevně svírajícího prapor s pěticípou hvězdou na žerdi a neméně pevně hledícího i spějícího vstříc světlým zítřkům už tedy nepotkáme na vysokém piedestalu uprostřed děsivé normalizační urbanistické pouště havlíčkobrodského Smetanova náměstí, dnes je poměrně šetrně složen v „lapidáriu" tamních Technických služeb, v areálu sběrného dvora, hned za kontejnerem s nápisem „uhynulá zvířata" [obr. 17].

Režim, který tak rád označoval vše jiné či jej přesahující za úpadkové, zpátečnické, a jako takové patřící na smetiště dějin, tedy sám – ztělesněn svým typickým symbolem – doslova na smetišti dějin skončil. Nemusí to být líto dokonce ani ctitelům této polohy tvorby Karla Hyliše, tedy poněkud hřmotného monumentálního pomníkového sochařství socialistického realismu, jehož výraz se během let ustálil v oné kypící tělesnosti, s níž poprvé přišel Antoine Bourdelle a do Čech ji ještě před

37 | Viz https://sochyamesta.cz/node/12028 (vyhledáno 22. 5. 2018); *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983*, Praha 1983, s. 70.

38 | Zaniklým uměleckým dílům dané epochy se věnuje pozoruhodná publikace Jan Šrámek – Jana Kořínková, *Zvláštní okolnosti*, Brno 2017.

39 | Pavel Jajtner – Josef Chalupa, Roman Podrázský: Život a dílo. Přibyslav 2013, s.19-20. Též Gryc (viz pozn. 17).

40 | Umístění sochy zavdalo příčinu pro trefnou anekdotickou repliku: „Konečně postavili Gottwalda před soud." Na soše se nacházel u bronzových děl ne zcela častý „překlep" – z Malejovského se stal Mlejovský. Více viz https://sochyamesta.cz/node/1456 (vyhledáno 21. 5. 2018), *Spolupráce vytvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978*, Praha 1978, s. 132. Richard Krutki, *Mozaika. Klement Gottwald a socialistická kultura*, Výtvarná kultura X, 1986, č. 6, s.35–37.

41 | Viz mj. Pavel Bajer, Gottwaldova socha, symbol komunismu, byla v Jihlavě stržena před 26 lety. *Jihlavské listy* 18. 11. 2016, dostupné online na http://www.jihlavske-listy.cz/clanek21231-gottwaldova-socha-symbol-komunismu-byla-v-jihlave-strzena-pred-26-lety.html (vyhledáno 21. 5. 2018)

42 | Viz https://sochyamesta.cz/node/12030 (vyhledáno 21. 5. 2018), *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983*, Praha 1983, s. 71. Neobyčejně pozoruhodný je lipový list, který na žerdi milicionářova praporu nahradil mezi listopadem 1989 a transferem roku 1991 pěticípou hvězdu. O této úpravě sochy se zřejmě nedochovaly žádné záznamy, dle nejasných (a nepodložených) indicií ji snad provedl z vlastní iniciativy sám Karel Hyliš.

Obr. 13 ***Roman Podrázský, zaniklá pískovcová skulptura určená pro jihlavský Podnik výpočetní techniky.*** *Nedatovaná fotografie Zdeňka Gryce.*

Obr. 14 ***Roman Podrázský, zaniklá žulová skulptura Klasy z r. 1982, určená pro jihlavské sídlo Společných zemědělských podniků.*** *Nedatovaná fotografie Zdeňka Gryce.*

první světovou válkou přinesl Jan Štursa.[43] Jen několik stovek metrů od místa, kde se před lety tyčil tento milicionář,[44] se může takový divák utěšit pohledem na zachovalou a neméně monumentální Hylišovu realizaci stejného stylového zaměření, tedy sídlištní sousoší „Rodina" z r. 1979,[45] práci zcela prostou politické agitace, pomineme-li ovšem lidový název tohoto díla, který – pro faktickou podobnost – zní „Lenin s Krupskou". [obr. 18]

Na několika modelových příkladech z území dnešního kraje Vysočina jsme ukázali, jak pestré, smutné, veselé a často neobyčejně pozoruhodné osudy potkaly v poslední době umělecká díla, jež v 50. – 80. letech 20. století ozdobila veřejný prostor Československa. Jsme přesvědčeni, že je důležité sledovat nejen co se s takovými realizacemi dělo v posledních desetiletích, ale také to, co se s nimi děje v současnosti, respektive co se s nimi bude dít v blízké budoucnosti.

43 | Poprvé ve svých sousoších Práce a Humanita pro Hlávkův most z let 1912–13.

44 | Ukázky jiné, dle názoru podepsaného daleko významnější stylové linie tvorby Karla Hyliše se také nachází nedaleko, např. pozoruhodná abstraktní plastika „Zrod myšlenky" v atriu základní školy ve Wolkerově ulici z roku 1972. Viz https://sochyamesta.cz/node/12833 (vyhledáno 21. 5. 2018), *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1972*, Praha 1972, s. 50. *Reklama na Ústředí uměleckých řemesel, Architektura ČSR XXXIII*, 1974, č.1, nestr. Josef Sůva – Jiří Hyliš, *Karel Hyliš – výběr z tvorby*. Jihlava 1989. Josef Sůva – Jiří Hyliš, *Karel Hyliš: Dialog, hmota, prostor*. Havlíčkův Brod 2008. *Faktografický sborník vývoje Ústředí uměleckých řemesel v letech 1952–1972* [obrazová část], Praha 1974, obr. 36.

45 | Viz https://sochyamesta.cz/node/3742 (vyhledáno 21. 5. 2018); *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1979*, Praha 1979, s. 88.

Obr. 15 ***Karel Hyliš, Socha s dělnickou tematikou (milicionář) na smetanově náměstí v Havlíčkově Brodě.*** *Skulptura z r. 1983 na fotografii Muzea Vysočiny Havlíčkův Brod.*

Obr. 16 ***Snímání téhož díla r 1991.*** *Foto: Muzeum Vysočiny Havlíčkův Brod.*

Obr. 18 (vlevo) ***Karel Hyliš, Rodina. Detail pískovcové skulptury z r. 1979****. Foto: Petr Horák, 2017.*

Obr. 17 ***Totéž dílo, deponované v „lapidáriu" Technických služeb Havlíčkův Brod.*** *Foto: Petr Horák, 2017.*

SUMMARY

SOMEWHERE BETWEEN ADORATION AND DEMOLITION. THE DESTINY OF THE SELECTED ARTWORKS OF CZECH PUBLIC ART OF THE 1950S–1980S AFTER 1989

The article begins with a short treatise about cyclic changes of the phenomenon of popularity of various art-historical periods – just to remember the fact that the Baroque or Art Nouveau didn´t receive recognition and professional attention until very recent times. Then, the focus is drawn to Czech works of art of the 50s–80s of the 20th century, a topic which is now becoming an object of professional and general interest after decades of contempt and oblivion. It is crucial to pay attention to such issues nowadays as many of their aspects lack written resources and, therefore, the only possible way to learn about them is through the memories of the witnesses of the past.

Not only inferior details are at stake but even a question of the authorship since the reality can be far different from the archival sources as it is proved in the case of a particular artwork by Václav Černoch in Havlíčkův Brod. Next part of the article deals with the various fates of selected artworks from aforesaid period of the Vysočina region and describes the varied destiny which the artworks got through after 1989. As examples of transfer, the works by Roman Podrázský, Karla Vobišová, Dana Marková and Jan Kodet in Jihlava are mentioned, besides works by Břetislav Benda in Ždírec nad Doubravou, Josef Malejovský in Lipnice nad Sázavou, Jan Habarta in Velké Meziříčí or Štěpán Kotrba and Petr Veselý in Světlá nad Sázavou. The damaging (not always fatal) effects of corrosion and vandalism can be proved on works by Karel Hyliš and Miroslav Rybička in Havlíčkův Brod. A very successful conversion of a high-quality original artwork to a new context is illustrated by a sculpture by Rostislav Magni in Telč. Another dignified author's adaptation through which an artwork gets rid of undesirable ideological meaning is illustrated by an art¬work by Miroslav Chaloupka in Havlíčkův Brod. As an example of demolition, i. a. one of the artworks by Karel Hyliš is presented, which used to be located in Havlíčkův Brod. The article was written within the scope of the project "Czech public art of the 1950s–1980s: documentation, research and restoration".

Johann Christian Brand (1722–1795) a jeho uhorská tvorba v kontextoch akademickej výučby krajinomaľby vo Viedni

Patrik Farkaš, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra dějin umění

KĽÚČOVÉ SLOVÁ | Johann Christian Brand – krajinomaľba – veduta – akadémia – 18. storočie – Uhorsko – Viedeň
KEY WORDS | Johann Christian Brand – landscape painting – vedute – academy – 18th Century – Hungary – Vienna

JOHANN CHRISTIAN BRAND (1722–1795) AND HIS HUNGARIAN ARTWORKS IN THE CONTEXT OF THE VIENNESE ACADEMIC TUITION OF LANDSCAPE PAINTING

The Viennese Academy and its artists extensively shaped the fashion of the 18th-century Hungarian art. The landscape painting was no exception. The initially dismissive approach of the Royal and Imperial Academy to landscape as an autonomous pictorial theme was compensated with the constitution of J. M. Schmutzer's Academy of Engravers (1766), where lessons of landscape drawing were taught together with other disciplines. Soon after the establishment of such an innovative class, J. Ch. Brand engaged himself in working there as a teacher. As part of the tuition, students were also required to attend open-air drawing courses. Brand's teaching methods and œuvre gained recognition in the history of Central-European art. The beginnings of the painter's professional career and some of his most important works are associated with the western part of today's Slovakia, where an excursion of Brand's students of landscape drawing took place.

Publikácia bola podporená grantom IGA. Názov: Imagines agentes: Umělecká díla mezi formou, obsahem a kontextem. Číslo: IGA_FF_2019_010.

Obr. 1. ***Adam Bartsch, Portrét Johanna Christiana Branda, 1793, čierna krieda, papier, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek.*** *Foto: © 2018 Foto Marburg.*

Umenie 18. storočia na Slovensku bolo významnou mierou ovplyvnené viedenskými umelcami, združovanými okolo tamojšej Akadémie výtvarných umení, čo sa prejavilo najmä v druhom polstoročí.[1] Výnimkou nebola ani krajinomaľba, ktorá si až do 50. rokov na Slovensku nenašla výraznejšie uplatnenie.[2] Dovtedajšie známe krajinárske realizácie boli späté najmä s miestopisnými grafickými záznamami a subordinovanými krajinnými doplnkami náboženských či mytologických scén.[3] Začiatky krajinárstva na Slovensku sú previazané s kariérnym štartom Johanna Christiana Branda [obr. 1] – jedného z najvýznamnejších stredoeurópskych krajinárov obdobia baroka. Napriek nepochybnej zvučnosti tohto mena sa slovenskí a maďarskí bádatelia obmedzili skôr na strohé konštatovanie o jeho činnosti na tomto území.[4] Prístup rakúskych bádateľov, vrátane Hansa Aurenhammera či Sylvie Schuster–Hofstätter bol ale diametrálne odlišný a aj vďaka nim sa Brandovým uhorským vedutám dostalo adekvátnejšej pozornosti.[5] Okrem umelcovho œuvru má pre strednú Európu mimoriadny význam taktiež aj jeho pedagogická aktivita. Akademická výučba krajinomaľby a krajinárskeho kreslenia bola od svojich raných začiatkov spätá aj s Uhorskom a odtiaľ pochádzajúcimi umelcami.

1 | Anna Petrová-Pleskotová, Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredoeurópskeho umenia, *Ars* XXIII, 1990, č. 1, s. 85.

2 | Téme krajinomaľby 18. storočia na území dnešného Slovenska, Maďarska a Transylvánie som sa venoval vo svojej obhájenej diplomovej práci: *Uhorská krajinomaľba 18. storočia*, pod vedením doc. PhDr. Jany Zapletalovej, Ph.D., Katedra dějin umění, FF UP, Olomouc 2018.

3 | Anna Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983, s. 99.

4 | Ibidem. Tiež pozri: Klára Garas, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1955, s. 138.

5 | Hans Aurenhammer, Johann Christian Brand und die Entdeckung der Wiener Landschaft, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* III, 1959, č. 34–36, s. 12–23. – Sylvia Hofstätter, *Johann Christian Brand 1722–1795* (Dizertačná práca), Institut für Kunstgeschichte UNIVIE, Wien 1973. – Sylvia Schuster-Hofstätter, The Viennese Landscape Painter Johann Christian Brand during the Reign of Maria Theresa, in: Stella Rollig – Georg Lechner (edd. – kat. výst.), *Maria Theresa and the Arts*, Belvedere, Wien 2017, s. 85–114. – Okrem zmienených výstupov pozri k Brandovi napríklad aj Michael Krapf, Johann Christian Brand: von der Herrschaftsvedute zum Landschaftsporträt, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* (mimoriadne vydanie), 1983, s. 2–19.

Otázka výučby krajinomaľby na viedenskej Akadémii pred rokom 1772

Udomácnenie krajinomaľby a jej výučby prebiehalo v Rakúsku postupne a vo viacerých etapách. Už krátko po roku 1700 možno hovoriť o „škole" v zmysle vzájomne sa ovplyvňujúceho okruhu umelcov, zabezpečujúceho kontinuálny prenos skúseností aj formou výučby, zastrešovanej súkromným ateliérom alebo školskou inštitúciou. Rakúski krajinári ako Karl Ferkdinand Fabritius (1637–1673), Hans Graf (1653–1710) či Franz Ignaz Flurer (1688–1708) fungovali v tomto odbore skôr solitérne.[6] Za rakúskych priekopníkov krajinomaľby sú považovaní taktiež aj nevlastní bratia Anton (1663–1708) a Josef (1675–1724) Faistenbergerovci, pochádzajúci zo Salzburgu.[7]

Presadenie inštitucionálnej výučby krajinomaľby bolo pozvoľné a narážalo na prekážku v podobe hierarchie námetových okruhov, zakorenenej v internej politike viedenskej Akadémie výtvarných umení, reorganizovanej roku 1726.[8] Krajina síce bola vnímaná ako nízky námet, ale na druhej strane existovala citeľná potreba vyškoliť portrétistov a maliarov historických scén s dobrou znalosťou krajinných súčastí, vytvárajúcich eventuálne kulisy ich výjavov. Už v prvej polovici storočia bol na Akadémii činný rodák z uhorského Feketevárosu (dnes Purbach am Neusiedler See) a bývalý učeň Antona Faistenbergera, Josef Orient (1677–1747).[9] O tomto burgenlandskom umelcovi sa tiež hovorí ako o zástupcovi riaditeľa.[10] K tvrdeniu o Orientovom akademickom pôsobení ale treba jedným dychom dodať, že ho nepotvrdzujú žiadne archiválie a zrejme ide o tradovaný omyl. Okolo roku 1750 bol učiteľom subordinovane poňatej maľby krajín a krajinárskych prvkov olomoucký rodák, Karl Josef Aigen (1685–1762), vyučujúci počas dvoch alebo troch akademických triénií.[11] Umelca v jeho rodisku zaškolil Dominik Mayer (ca. 1653–1715). Po pobyte vo Frankfurte nad Mohanom sa v roku 1720 permanentne usadil vo Viedni, kde objavil svojho nového učiteľa a priateľa, Josefa Orienta. Aigen, rovnako ako Orient či Faistenbergerovci, produkoval nizozemsky orientované práce. Ku včasnejším ukážkam Aigenovej tvorby patrí aj *Zimná krajina s korčuliarmi*, podobná prácam Aerta van der Neer (1603–1677) či viedenským maľbám, vychádzajúcim z obdobnej tvorby.[12] Toto dielo, reprezentujúce pre umelca ojedinelý, prílišne intenzívny príklon k nizozemskej maľbe, sa stalo pochybným argumentom pre hypotézu o jeho aktivite vo Svätom Antone. Tento predpoklad bol založený na podobnosti diela s maľbami na tamojšom paráváne.[13] Ďalšie, pre umelca typickejšie práce, možno nájsť napríklad vo viedenskom Belvederi.[14]

Rytecká akadémia Jakoba Matthiasa Schmutzera

Na rozdiel od prístupu Akadémie, takmer opovrhujúcej maľbou krajín, Rytecká akadémia Jakoba Matthiasa Schmutzera (1733–1811), špecializujúca sa na vyučovanie kreslenia a reprografických techník, umožnila v Rakúsku prvýkrát systematickú výučbu krajinárstva ako autonómneho umeleckého záujmu.[15] Vďaka finančnej podpore cisárovnej mohol Schmutzer po absolvovaní viedenskej Akadémie študovať v Paríži rytectvo u Johanna Georga Willeho (1808–1715) a navštevovať tamojšiu ne-

6 | Hofstätter (pozn. 5), s. 12.

7 | K Faistenbergerovcom pozri dizertačnú prácu: Ilse Strnadt, Anton und Josef Faistenberger (Dizertačná práca), Leopold-Franzens-Universität, Innsbruck 1964.

8 | Peter Pötschner, *Wien und die Wiener Landschaft: spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien*, Salzburg 1978, s. 17. Kým v roku 1689 zriadil Peter Strudel (ca. 1660–1714) vo vlastnom dome pri Währinger Gasse vo Viedni takzvanú *Akademie der Mallerey-, Bildthawer-, Fortification-, Prospectiv- und Architectur-Kunst*, v meste už existoval cech *Maliarov bratstva sv. Lukáša*. Ani Strudelova akadémia nebola adekvátnym riešením potreby miestnej veľkej výtvarnej školy. Smrť jej zakladateľa znamenala aj koniec jej činnosti. 22. júna 1726 bola napokon reorganizáciou Strudelovho pôvodného projektu zriadená cisárska Akadémia výtvarných umení a za jej prvého riaditeľa bol menovaný Jakob van Schuppen (1670–1751), inšpirovaný parížskym vzorom.

9 | Ibidem, s. 17.

10 | Napr. Walter Koschatzky (kat. výst.), *Das Jahrhundert des Wiener Aquarells 1780–1880*, Albertina, Wien 1969, s. 134.

11 | Pötschner (pozn. 8), s. 17, s. 286. Peter Pötschner uvádza, že Karl Josef Aigen bol od roku 1728 študentom na viedenskej Akadémii. V roku 1751 sa stal jej profesorom a o tri roky na to (po krátkej prestávke fungovania školy) figuroval ako jeden z jej členov. Petr Arijčuk však poslednú informáciu mierne koriguje a uvádza, že riadnemu členstvu sa Aigenovi dostalo až roku 1755 – po tom, čo na jar predchádzajúceho roku predložil svoj tzv. *Aufnahmewerk*. Išlo o dnes už nezachovaný obraz *Kázanie sv. Jána Krstiteľa*. Viď Petr Arijčuk, Dominikáni a hrabě Kuefstein. K zakázkám malíře Karla Aigena na Moravě, *Opuscula historiae Artium* LVII, 2008, č. 52, s. 91.

12 | Milan Togner, heslo Karl Josef Aigen, in: Martina Kostelníčková (ed.), *Olomoucká obrazárna III*, Olomouc 2008, s. 22–23. Karl Josef Aigen, *Zimná krajina s korčuliarmi*, 20-te roky 18. st., olej, plátno, 70 × 47,5 cm, signované vpravo dole *„Carl. Aigen. Fec."*, Olomouc, MUO [O 201].

13 | Hypotézu o Aigenovom autorstve predstavil Ján Papco, *Rakúsky barok a Slovensko*, Bojnice 2003, zv. 1, s. 330. Následne ju však presvedčivo poprel Milan Togner (pozn. 12), s. 23.

14 | Karl Josef Aigen, *Jarmok pred mestskou bránou*, nedatované, olej, plátno, 38,5 × 44 cm, Viedeň, Belvedere [4085]. – Karl Josef Aigen, *Odpust*, nedatované, olej, plátno, 38,5 × 44 cm, Viedeň, Belvedere [4086]. – Umelcov œuvre netvorili len krajinomaľby, ale zahŕňal aj náboženské námety. Aigenov málo pokrokový výtvarný prejav v rámci tohto odvetvia mu pravdepodobne dopomohol k akademickej kariére, ale na druhej strane práve aj tento „bezpečný" prístup vyústil k postupnej anonymite jeho prác. Takýmito realizáciami, navyše dokladajúcimi Aigenovo opätovné pôsobenie na Morave, sú aj jeho obrazy z dominikánskeho kostola sv. Michala v Brne a z kaplnky sv. Anny v Náměšti nad Oslavou. Aigenovej sakrálnej tvorbe na Morave sa v samostatnej štúdii venuje Petr Arijčuk, prinášajúci nové zistenia o umelcovi. Pozri: Arijčuk (pozn. 11).

15 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 87.

Obr. 2. ***Franz Edmund Weirotter, Vodopád pri Neuhause, ca. 1767, červená hlinka, papier, 45,5 × 37,7 cm, Viedeň, Albertina.*** *Foto: © 2013 / Albertina, Wien.*

meckú školu kreslenia. Krátko po svojom návrate založil v roku 1766 vlastnú akadémiu kresby a grafiky, konkurujúcu cisárskej a kráľovskej Akadémii. Kresba, ako to umelec uviedol v žiadosti o schválenie zriadenia školy, je podľa neho *„dušou všetkých umení a jednou z najdôležitejších zručností."*[16] Jedným z primárnych cieľov tohto vzdelávania bolo kreslenie podľa prírody, po vzore Schmutzerovho parížskeho učiteľa, Willeho.[17] V tomto duchu sa rátalo najmä so zaznamenávaním slnečných svetelných efektov v prírode. Výtvarné zvládnutie svetla a tieňa hralo v akadémii prím, vzhľadom na predpoklad, že dobrý rytec musí byť schopný kvalitnej práce, zaznamenanej výlučne prostredníctvom dvoch farieb.[18] Podľa Schmutzera bolo štúdium krajiny z autopsie potrebným tréningom aj pre všetkých ostatných výtvarníkov. Viacdňové školské exkurzie mali byť organizované dva až trikrát mesačne. Vyhliadky tohto zámeru však skomplikovala smrť cisára Františka Štefana († 1765) a zo strachu z následnej špionáže vyplývajúce obmedzenie slobody pohybu v habsburskej monarchii. Schmutzerovi a jeho študentom bol preto pridelený špeciálny pas, umožňujúci vychádzky aj mimo mesto. Väčšinu z účastníkov prvých študijných ciest tvorili už vyškolení maliari a grafici.[19]

Záštitu nad exkurziami z veľkej časti prebral ďalší Willeho žiak, Franz Edmund Weirotter (1733–1771), vyučujúci krajinársku kresbu počnúc rokom 1767.[20] Umelec uprednostnil rytecku školu svojho priateľa Schmutzera pred kariérou v drážďanskej Akadémii a naďalej pokračoval v systéme výučby, prebranom od Willeho. Weirotter so študentmi počas svojho krátkeho pôsobenia navštívil viaceré rakúske lokality, vrátane vodopádov pri Gamingu, Neuhause [obr. 2] a Seehofe.[21] Popri štúdiu tamojšej prírody sa skupina dostala do pozornosti predsedu krajinskej vlády, grófa Auersperga, ktorý voči účastníkom exkurzie vzniesol vážne podozrenie zo špionáže. Práve tento incident bol dôvodom vybavenia už zmieňovaných pasov.[22] Schmutzerova a Weirotterova snaha o kresbu podľa prírody sa však v prvých rokoch fungovania školy obmedzila skôr na študijné kresby stromov a kameňov, než na výtvarné uchopenie krajiny ako celku. Rok po Weirotterovej predčasnej smrti zaujal jeho miesto toho času už renomovaný viedenský maliar, Johann Christian Brand.[23] Jeho novátorský výtvarný prístup k vedute a pedagogické pôsobenie otvorilo novú kapitolu rakúskej krajinomaľby. Brandova činnosť bola priamo spätá aj s územím Uhorska a definovala nové trendy tamojšieho krajinárstva.

Brandovo bratislavské obdobie: *„protopitoreské"* tendencie

Johann Christian Brand získal prvé výtvarné školenie u svojho otca, Christiana Hilfgotta (1695–1756), a ďalej ho rozvíjal na viedenskej Akadémii. Vo Viedni pôsobiaci rodák z Nemecka inšpiroval svojho syna k tvorbe holandsky orientovanej krajinomaľby a figurálnej štafáže. Raná tvorba Johanna Christiana Branda patrí k takmer nepoznaným kapitolám umelcovho œuvru.[24] Zmienky o jeho tvorbe spred 50. rokov 18. storočia v odbornej literatúre prakticky neexistujú a za východiskový bod umelcovej skorej tvorby je tradične považované „bratislavské obdobie." Začiatky profesionálnej umeleckej kariéry Johanna Christiana Branda boli späté s tajným radcom Uhorskej kancelárie, Mikulášom VIII.

16 | Sabine Grabner, Die Wiener Akademie und die Landschaftsmalerei, in: idem – Claudia Wöhrer (ed. – kat. výst.) *Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770 bis 1850*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2001, s. 97. – Pôvodná žiadosť je dnes v internom archíve viedenskej Akadémie. Pozri: Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten [správne akty] 1766–1771, *Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule*, fol. 1–3. – Čiastočný prepis Schmutzerovho sprievodného textu k žiadosti uvádza napríklad Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert: Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*. Köln 2010, s. 51: *„Da das Zeichnen die Seele von allen Künsten, ja von den wichtigsten handwerken ist, so bin ich Willens, in Wien, wie ich bereits 2 ½ Jahre zu Paris gethan habe, eine Schule zu eröffnen, welche einem jeden, wieder dessen Aufführung ich nichts werde zu sagen haben, zu besuchen erlaubt seyn soll. Hier wird alle jeden, wieder dessen Aufführung ich nichts werde zu sagen haben, zu besuchen erlaubt seyn soll. Hier wird alle Tage nach Endigung der k. k. Akademie zwey Stunden gezeichnet werden. Man wird den Schülern Modell von beyden Geschlechten stellen. Man wird sie zum Erfinden und Gruppiren anführen. Man wird sie durch eine leichte Lehrart anweisen, Geschmack und Effect in ihre Arbeiten zu bringen."*

17 | Grabner (pozn. 16), s. 97.

18 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 87.

19 | Brigitte Zmölnig, *Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811) – Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien* (Magisterská diplomová práca), Institut für Kunstgeschichte UNIVIE, Wien 2008, s. 47–48.

20 | Ibidem, s. 55. Schmutzer údajne zažiadal o ročný plat pre Weirottera v hodnote 1000 fl. Rýchla odozva štátnej pokladnice však túto čiastku zredukovala na polovicu. Porovnaj s Pötschner (pozn. 8), s. 21. Peter Pötschner udáva ročnú penziu 600 fl. a k tomu preplatenie nájmu v sume 200 fl.

21 | Pötschner (pozn. 8), s. 21–22. – Ukážku Weirotterovej študijnej kresby možno nájsť vo viedenskej Albertine. V spravujúcej inštitúcii síce nie je datovaná, ale približný rok jej vzniku vymedzuje umelcov začiatok pôsobenia v Schmutzerovej akadémii a získanie dokladov pre voľný pohyb. Franz Edmund Weirotter, *Vodopád pri Neuhause*, ca. 1767, červená hlinka, papier, 45,5 × 37,7 cm, Viedeň, Albertina [4405r].

22 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 87.

23 | Grabner (pozn. 16), s. 97

24 | Hofstätter (pozn. 5), s. 15–16, s. 41. Identifikácia predmetnej skupiny diel, ako to nepriamo uvádza Sylvia Schuster-Hofstätter vo svojej dizertačnej práci, je výrazne sťažená predpokladom ich možnej štýlovej príbuznosti s Josefom Orientom a Franzom Christophom Janneckom (1703–1761). Obaja počas Brandovho štúdia, archívne doloženého v rokoch 1736, 1740 a 1742, pôsobili na Akadémii.

Pálffym (1710–1774).[25] V roku 1751 bol tento mladý umelec povolaný službou u grófa Pálffyho. Už v tom čase teda musel byť považovaný za talentovaného výtvarníka. Novým dočasným bydliskom umelca sa na päť rokov stala Bratislava. Logicky možno predpokladať viaceré jeho pracovné cesty za Pálffyho pozemkami a rezidenciami, zahŕňajúcimi okrem Bratislavy a Devína aj ďalšie lokality, vrátane Malaciek, Bátorových Kosihov, Marcheggu, Ostrihomu, Plaveckého hradu, či dolnorakúskeho hradu Heidenreichstein pri obci Gmünd.[26] Brand v Pálffyho službách zotrval až do roku 1756, kedy sa kvôli ťažkému ochoreniu svojho otca vrátil do Viedne.[27] O tomto Brandovom tvorivom období sa zachovali len už zmienené, veľmi kusé informácie. Kvôli nedostatku prameňov a znalosti produkovaných diel, nemožno objektívne a komplexne analyzovať maliarovo bratislavské tvorivé obdobie ako celok. Štýlový a ideový prístup umelca však možno sčasti načrtnúť vďaka *Krajine s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja* [obr. 3].[28]

Rozmerná krajinomaľba je jediným známym Brandovým dielom, ktoré možno s určitosťou asociovať s grófom Pálffym – a to jednak na základe značenia na diele *„Brand Junior f. 175"*, ale tiež vďaka samotnému námetu. Krajinný výsek so zníženým horizontom je zachytený z vtáčej perspektívy a dopĺňa ho mimoriadne bohatá a detailná, minuciózne poňatá holandizujúca štafáž. Dominantou panorámy je malokarpatský vrch Devínska Kobyla, týčiaci sa nad neďalekým sútokom Moravy a Dunaja. Brand reálny krajinný výsek idealizoval vertikálnym natiahnutím kopca [obr. 4] a zvolil imaginárny nadhľad smerom od okolia Markthofu [obr. 5]. Z hradu Devína, pýchy Pálffyho majetkov, sa v Brandom zvolenej kompozícii stáva jeden z orientačných bodov pre identifikáciu krajinného výseku, ktorý mu dodáva romantický nádych. Malebnosť devínskej prírody a snaha o umelecké vyjadrenie krajinného rázu v tomto diele prevážila nad dobovým štandardom rakúskej a uhorskej vedutovej tvorby, snažiacej sa o čo najobšírnejšiu faktografickú výpoveď, zameranú na mestské štruktúry a význačné budovy. Rozdiel je sugestívny najmä pri porovnaní Brandovej veduty s ďalšími pohľadmi na Devín z 18. storočia. Súdobý grafický list Friedricha Bernharda Wernera (1690–1776) [obr. 6] a dokonca aj kresba Michaela Marquarta [obr. 7], vytvorená takmer o polstoročie neskôr, sú oproti Brandovej práci skôr schematickými záznamami, mapujúcimi geografickú situáciu hradu a uhorských hraníc, než dielami, navodzujúcimi senzuálne vnímanie krajiny.[29] Devínsku panorámu preto možno považovať, spoločne s Orientovým *Pohľadom na Klosterneuburg* [obr. 8], za jeden z míľnikov vo vývoji krajinomaľby v rámci habsburskej monarchie.[30] Naproti tomu, spôsob práce Bernarda Bellotta (1721–1780), taktiež spodobujúceho Devín, nenašiel v Rakúsku ani Uhorsku výraznejší ohlas a záväzným sa stal práve Brandov vzor [obr. 9].[31] Mimoriadne miesto v dejinách stredoeurópskeho umenia pripisuje krajinomaľbe s Devínom aj Pavel Preiss. Navyše zdôrazňuje, že typ malebného záberu na reálnu krajinu bol Brandom aplikovaný dávno pred jeho teoretickou formuláciou.[32] Tendencie v maliarstve časovo predchádzajúce, ale predsa blízke štýlu *picturesque*, bývajú v odbornej literatúre označované ako *protopitoreskné*.[33] Práve k tejto nekoherentnej línii možno zaradiť aj Brandovu ranú prácu, ktorá je na jednej strane predzvesťou výtvarnej emancipácie reálnej krajiny, ale na druhej strane nie je časovo stotožniteľná

25| Johann Georg Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon, oder Verzeichniß der jetzt lebenden teutschen Künstler*, Lemgo 1789, zv. 2, s. 19. – Pál Jedlicska, *Eredeti részletek gróf Pálffy-család okmánytárához (1401–1653) s gróf Pálffyak életrajzi vázlatai*, Budapest 1910, s. 604. Mikuláš VIII. Pálffy bol od roku 1732 kráľovským komorníkom a následne, o dva roky, postúpil na funkciu kráľovského dvormajstra. Medzi rokmi 1739–1746 vykonával funkciu radcu Uhorskej kancelárie, ale až roku 1746 bol Máriou Teréziou vymenovaný za skutočného tajného radcu. Úloha uhorského kancelára mu bola zverená na obdobie v rozmedzí rokov 1758–1762. Svoju kariéru zavŕšil povolaním krajinského sudcu, ktorým bol od roku 1765. – K rodu Pálffy v 18. storočí pozri tiež Anna Fundárková, "Kto myslí len na svoj osoh, tomu nepatrí meno Pálffy..." Narušenie harmónie a dobrého spolužitia v rode Pálffyovcov v 18. storočí, *Forum historiae* VI, 2012, č. 1, s. 48–61. – K zberateľstvu a mecenátu iných príslušníkov rodu Pálffy pozri štúdie Ingrid Štibranej, napríklad Ingrid Štibraná, Pálffyovci ako mecenáši umenia, *Pamiatky a múzeá* LIII, 2004, č. 2, s. 24–29.

26 | Hofstätter (pozn. 5), s. 25. Sylvia Hofstätter uvádza Bratislavu, Devín, Malacky, Ostrihom a Heidenreichstein. Ďalšie lokality menuje Pál Jedlicska a naňho odkazujúca Anna Fundárková. Pozri Jedlicska (pozn. 25), s. 604 a Fundárková (pozn. 25), ref. 8, s. 49.

27 | Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre ä un amateur de la peinture*, Dresden 1755., s. 230. Nemecký kritik umenia Christian Ludwig von Hagedorn vo svojej krátkej stati k Hilfgottovi Brandovi pridáva aj zmienku o jeho synovi. Uvádza, že Brand junior si toho času „užíva ročnej penzie 400 fl." od svojho mecéna – poľného maršala, grófa Karola Pálffyho.

28 | Hofstätter (pozn. 5), s. 25. – Johann Christian Brand, *Krajina s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja*, 1752–1753, olej, plátno, 78 × 127,5 cm, Praha, Národní galerie [O 223].

29 | Friedrich Bernhard Werner, *Pohľad na hrad Devín*, 1750, grafický list, 18,5 × 30,2 cm, Bratislava, Galéria mesta Bratislavy [C 13663]. – Michael Marquart, *Pohľad na uhorské hranice pri Devíne*, 1791, pero, lavírovanie, papier, 28,9 × 45,5 cm, Bratislava, Galéria mesta Bratislavy [C 7583].

30 | Josef Orient, *Pohľad na Klosterneuburg*, ca. 1725, olej, plátno, 43 × 59 cm, Klosterneuburg, Stiftsmuseum [G 360].

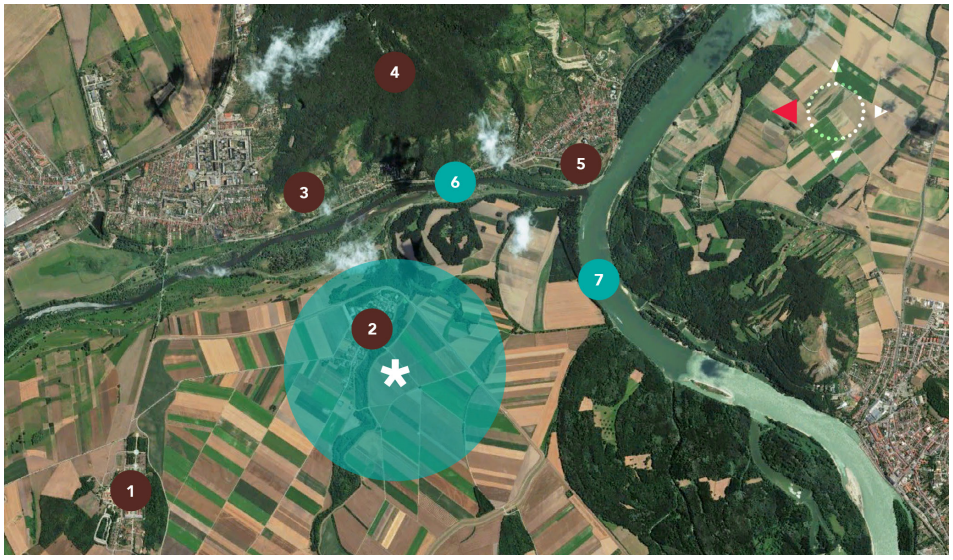
31 | Bernardo Bellotto, *Ruiny Devína na rieke Morava*, 1759–1760, olej, plátno, 136 × 214 cm, Viedeň, Kunsthistorisches Museum [GG 1676].

32 | Pavel Preiss, Krajina s hradem Děvínem při ústí Moravy do Dunaje, in: Jiří Kotalík (ed.), *Národní galerie v Praze*, Praha 1984, zv. 1, s. 224.

33 | Napr. Richard Ingersoll, *The Critical Picturesque*, Hamburg 2004, s. 12.

Obr. 3. ***Johann Christian Brand, Krajina s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja, 1752–1753, olej, plátno, 78 × 127,5 cm, Praha, Národní galerie.***
Foto: © Národní galerie v Praze 2016 / sbirky.ngprague.cz.

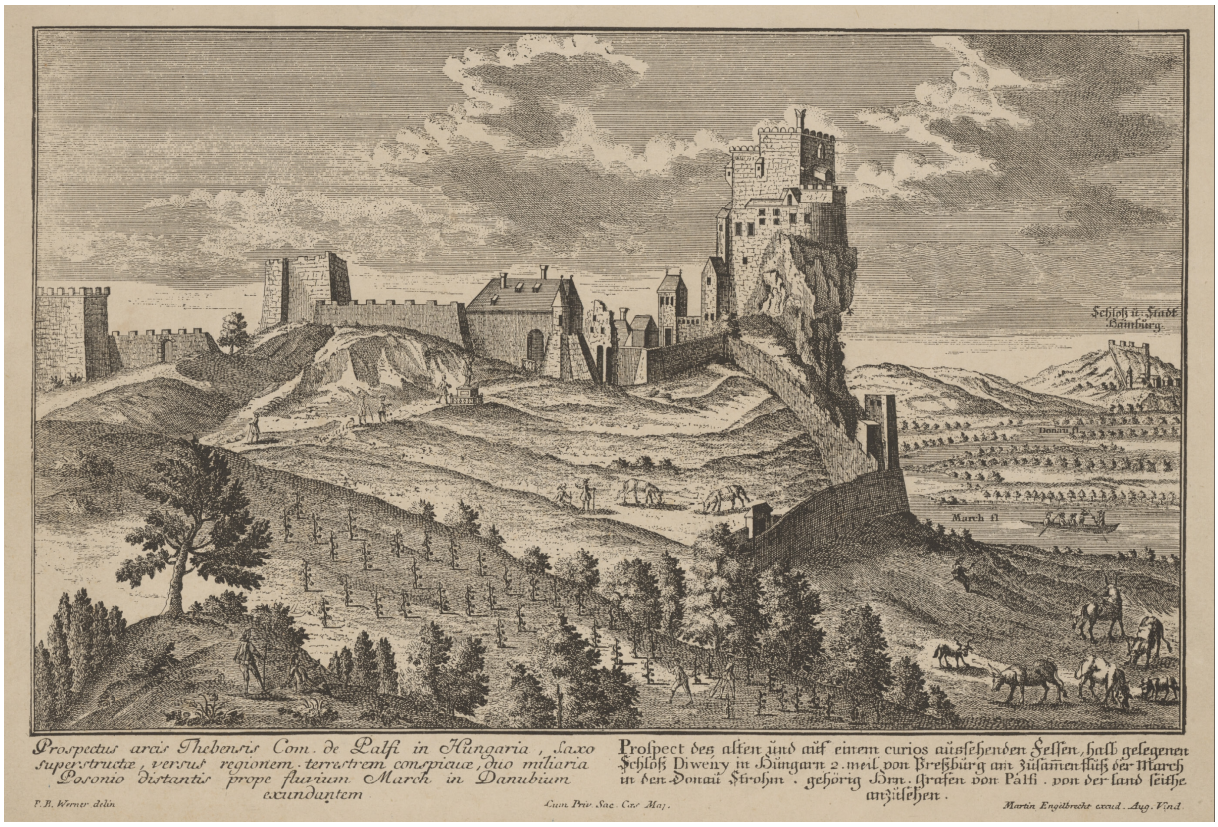
Obr. 4. ***Modelácia terénu s využitím fragmentárnej sferizácie. Legenda: 1 = Sandberg; 2 = vrch Devínska Kobyla; 3 = hrad Devín.***
Patrik Farkaš; vstupné dáta: Google Earth.



Obr. 5. ***Satelitný záber na oblasť pri sútoku Moravy a Dunaja.***

Legenda:
1 = Schloßhof;
2 = Markthof;
3 = Sandberg;
4 = vrch Devínska Kobyla;
5 = hrad Devín;
6 = rieka Morava;
7 = Dunaj;
asterisk = pravdepodobné miesto záberu veduty.

Patrik Farkaš; vstupné dáta: Google Earth.



Obr. 6. ***Friedrich Bernhard Werner, Pohľad na hrad Devín, 1750, grafický list, 18,5 × 30,2 cm, Bratislava, Galéria mesta Bratislavy.*** *Foto: © archív GMB / webumenia.sk.*

Obr. 7. ***Michael Marquart, Pohľad na uhorské hranice pri Devíne, 1791, pero, lavírovanie, papier, 28,9 × 45,5 cm, Bratislava, Galéria mesta Bratislavy.*** *Foto: © archív GMB / webumenia.sk.*

s pitoreskným prúdom, definovaným v závere storočia.[34] Ďalším dôležitým rozdielom je fakt, že ešte stále ide o takzvanú *Herrschaftsvedute* – teda krajinu viac v službách aristokracie a vládneho aparátu, než v zmysle vlastného estetického záujmu umelca, selektujúceho spodobované lokality podľa ľubovôle.[35]

Okrem devínskej panorámy sa možno stretnúť aj s ďalšími Brandovými dielami, ktoré svojou provenienciou patria do oblasti dnešného Slovenska. Podľa dostupných písomných prameňov patrí medzi takéto maľby aj takzvaná *Slovenská dedina s rybníkom* [obr. 10].[36] Hoci býva územný kontext maľby akceptovaný v slovenskej aj českej spisbe o histórii umenia, a z tohto dôvodu býva dielo spájané s autorovým bratislavským obdobím, zváženie hodnovernosti asociácie so Slovenskom je namieste z dvoch dôvodov, ku ktorým možno vzápätí vysloviť aj protiargumenty.[37] Prvým z problematických aspektov je výtvarná koncepcia diela. Maľba je totiž svojím námetom a jeho prevedením len ťažko diferencovateľná voči početným vyobrazeniam fiktívnej rurálnej krajiny, nadväzujúcej na nizozemskú tradíciu. Krajiny s jednoduchými dedinskými usadlosťami, postavenými pri jazerách a doplnenými o figurálnu štafáž sa stali opakujúcou sa témou Johanna Christiana Branda. Východiskom preňho bolo nepochybne aj školenie jeho otca.[38] S takto koncipovanými dielami, viažucimi sa ku skutočným obciam, sa stretáme najmä v podobe skíc. V prípade vedutových krajinomalieb s rurálnymi témami, spodobujúcimi skutočné dediny alebo mestá,

34 | Helen Langdon, heslo Landscape Painting, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, zv. 18, s. 711. Ide predovšetkým o postuláty o novom estetickom ideáli *picturesque*, ktorý bol na pomedzí *vznešena* a *krásna*. Ich autormi boli William Gilpin (1724–1804) a Uvedale Price (1747–1829).

35 | S pojmom *Herrschaftsvedute* a jeho náprotivkom *Landschaftsporträt* pracuje Michael Krapf (pozn. 5), s. 2–19.

36 | Josef Karl Eduard Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der im Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846, s. 36, 192. Išlo o súčasť kolekcie diel Josefa Hosera, ktorú nadobudla Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění. – Johann Christian Brand, *Slovenská dedina s rybníkom*, 2. pol. 18. st., olej, plátno, 49 × 69 cm, Praha, Národní galerie [O 230].

37 | Stotožnenie krajiny s územím Slovenska viď v publikáciách: Pavel Preiss (kat. výst.), *Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Národní galerie, Praha 1978, s. 44–45, kat. 32. – Petrová-Pleskotová (pozn. 3), s. 99. – Magda Keleti (kat. výst.), *Barock in der Slowakei*, Kunsthaus Ostbayern, Viechtach 1989, s. 11–12, kat. 4.

38 | Hofstätter (pozn. 5), s. 15–16.

Obr. 8. ***Josef Orient, Pohľad na Klosterneuburg, ca. 1725, olej, plátno, 43 × 59 cm, Klosterneuburg, Stiftsmuseum.*** *Foto: © Stiftsmuseum.*

Obr. 9. ***Bernardo Bellotto, Ruiny Devína na rieke Morava, 1759–1760, olej, plátno, 136 × 214 cm, Viedeň, Kunsthistorisches Museum.***
Foto: © KHM-Museumsverband.

boli častým kompozičným prvkom ich architektonické alebo prírodné dominanty, odlišujúce ich od fiktívnych žánrových či krajinných námetov a identifikujúce ich spomedzi iných lokalít.

Ďalšia otázka tkvie v súvislosti so samotným názvom maľby. Označenie *Slowakische Dörfchen* sa síce objavuje už v najstaršom známom prameni k dielu, z polovice 19. storočia, ale jeho interpretácia nie je jednoznačná. Prívlastok *slowakische* nemôže byť chápaný ako geografické vymedzenie neznámej dediny z oblasti dnešného Slovenska už len z dôvodu konštituovania autonómneho územia Slovákov až v nasledujúcom storočí od datovania písomného prameňa. Ak však naozaj ide o vymedzenie proveniencie, do úvahy pripadá moravský región Slovácko, respektíve Mährische Slowakei.[39] Argumentom proti spochybneniu českého a slovenského ekvivalentu názvu diela môže byť interpretácia pojmu ako národnostného vymedzenia predmetnej usadlosti. V obdobných prípadoch síce vyvstáva spôsob interpretácie diela z konsenzu historikov umenia, avšak vzhľadom na súčasnú limitovanú znalosť o jeho histórii a metodický prístup bádateľov, ktorí sa mu venovali, možno o vyobrazení krajiny Slovákov hovoriť len ako o hypotéze.

Na základe formálnej analýzy a komparácie možno priamo s bratislavským obdobím časovo stotožniť aj iné Brandove práce. Sylvia Schuster-Hofstätter ešte počas svojho doktorandského výskumu identifikovala päticu diel, z ktorých tri sú dnes známe výlučne z autopsie a fotografií tejto rakúskej bádateľky.[40] Maľby sú technickým spracovaním veľmi blízke devínskej panoráme. Preto možno predpokladať malý časový odstup v rámci datácie tejto skupiny diel v porovnaní s pálffyovskou ve-

39 | Ekvivalent v českom jazyku v podobe *Slovácká krajina* možno nájsť aj v galerijnej evidenčnej karte diela.

40 | Johann Christian Brand, *Riečna krajina s rybárskymi člnmi*, ca. 1750, olej, plátno, 40,8 × 58,9 cm, nezvestné dielo. – Idem, *Pobrežná krajina s vežou a loďami*, ca. 1750, olej, plátno, 40,8 × 58,9 cm, nezvestné dielo. – Idem, *Riečna krajina*, ca. 1750, olej, plátno, 32 × 43,5 cm, Würzburg, Martin von Wagner Museum [F 538 / K 258]. – Idem, *Poriečna krajina*, ca. 1750, olej, drevo, 19,9 × 22,9 cm, Praha, súkromná zbierka (?). – Idem, *Chatrč pri rybníku*, ca. 1750, olej, dubové drevo, 46,3 × 57,2 cm, Praha, Národní galerie [O 308].

Obr. 10. ***Johann Christian Brand, Slovenská dedina s rybníkom, 2. pol. 18. st., olej, plátno, 49 × 69 cm, Praha, Národní galerie.*** *Foto: © Národní galerie v Praze 2016.*

dutou. Dvojica krajinomalieb, v minulosti uložených v innsbruckom Ferdinandeu, patrí k už v 17. storočí mimoriadne obľúbeným realizáciám poriečnych krajín. V porovnaní so zvyškom umelcovej tvorby je hlavným rozdielom svetelnosť, príbuzná predovšetkým s nizozemskými prácami predchádzajúceho storočia. Podobne sú koncipované aj ďalšie dve práce. Maľba s názvom *Chatrč pri rybníku* zo zbierky Národnej galérie v Prahe predstavuje síce už mierne odlišný prístup s impresionisticky ladeným rukopisom, ale predsa ostáva Sylviou Schuster-Hofstätter zaradená do skupiny autorových raných prác.[41] Ani prípadná správnosť datácie predmetných diel nestačí na ich úplne presvedčivé stotožnenie s Uhorskom. Brand totiž nebol počas pôsobenia u Pálffyho nepretržite v jeho blízkosti, ale ako to dokladá textové značenie na *Portréte dôstojníka* približne z roku 1753, minimálne raz sa počas tohto obdobia vrátil do rodnej Viedne.[42]

Brand ako dvorný umelec a výtvarný pedagóg

Politická situácia Rakúska umožnila po aachenskom mieri (1748) organizovanie veľkolepých slávností a ďalších možností rozptýlenia, vrátane lovu. Zámok Laxenburg bol toho času obľúbeným miestom sokoliarov, poľujúcich na volavky. Vytvorením vedutových malieb pre tento zámok bol poverený práve starší syn presláveného viedenského krajinára, Hilfgotta Branda, ktorý sa osvedčil už v službách Mikuláša VIII. Pálffyho. Laxenburská lovecká scenéria bola pre Branda juniora novou veľkou výzvou, ktorej sa mu dostalo dva roky po jeho návrate do rodného mesta [obr. 11].[43] V období realizácie zákazky výrazne ovplyvnila maliara korešpondencia s Johannom Georgom Willem.[44] Séria laxenburských loveckých vedút zachytáva panorámy s rôznym smerovaním pohľadu a v odlišných fázach dňa. Brand zvolil fiktívny pohľad z vtáčej perspektívy a so zvýšeným horizontom. V porovnaní s inými barokovými loveckými vedutami prináša Brandov súbor nové piktoriálne kvality v rámci námetového okruhu. Odľahčené a prevzdušnené pôsobenie vedút bolo dosiahnuté využitím farebnej perspektívy, vychádzajúcej z novátorského chápania svetla a tieňa v otvorenej krajine, využívajúcej efekt ľahkého

41 | Hofstätter (pozn. 5), s. 40–43.

42 | Ibidem, s. 42, ref. 50. Johann Christian Brand, *Portrét dôstojníka*, ca. 1753, olej, železný plech, 29,9 × 22,8 cm, značené *„Brand 17..“ – „factum Vienna“*, Graz, Joanneum [552].

43 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 85–86. – Johann Christian Brand, *Laxenburg od besiedky na hanáckej lúke, pohľad smerom k Mödlingu*, 1758, 97 × 138 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere [2577]. – Idem, *Laxenburg z pohľadu od haydskej besiedky k Maria Lanzendorf*, ca. 1758, 87,9 × 126,7 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere [2574]. – Idem, *Laxenburg od münkendorfskej besiedky smerom na juhozápad*, ca. 1758, 88 × 127,9 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere [2575]. – Idem, *Laxenburg od Schneiderau ku Guntramsdorfu a Mödlingu*, 1759, 97 × 138 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere [2576]. – Mária Malíková, Nové poznatky o zariadení Bratislavského hradu v rokoch 1766–1784, *Zborník Slovenského národného múzea – História* LXXXIV, 1990, č. 30, s. 156, 166–167. Vďaka výskumu Márie Pötzl-Malíkovej sa zistilo, že séria laxenburských poľovníckych vedút sa krátko po svojom vzniku stala dočasne súčasťou výzdoby Bratislavského hradu, rovnako ako Brandov iný významný obraz, *Bitka pri Hochkirchu*, ktorý je dnes taktiež v zbierkach Belvederu [4638].

44 | Krapf (pozn. 5), s. 4.

Obr. 11. ***Johann Christian Brand, Laxenburg od münkendorfskej besiedky smerom na juhozápad, ca. 1758, 88 × 127,9 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere.*** *Foto: © Belvedere, Vienna.*

oparu v zadnom pláne. Napriek tomu, že Brandom zvolený kolorit ostáva nerealistický, jeho krajiny začínajú „dýchať" novou sviežosťou a sugestívnejšie reflektujú atmosférické pôsobenie.[45]

Dôležitý kariérny posun zabezpečila výtvarníkovi jeho séria krajinných scenérií pre laxenburský Blauer Hof v takzvanej „miestnosti červených pastelov." Umelec medzi rokmi 1765 a 1766 vytvoril dvadsať veľkoformátových pastelových prác v kolorite camaïeu. Ich prevedenie je v silnom kontraste voči rokokovým nástenným dekoráciám z „miestnosti modrých pastelov" od excelentného francúzskeho maliara, Jean-Baptistu Pillement (1728–1808), čo mohlo byť zámerom objednávateľa.[46] Za svoje služby cisárskemu dvoru bol Brand v roku dokončenia laxenburských pastelových prác vyznamenaný titulom dvorného maliara: *„kaiserlich-königlicher Kammermaler."*[47]

Od roku 1771 začal Brand učiť na Schmutzerovej ryteckej akadémii. Najskôr začínal ako suplujúci učiteľ, ale už v nasledujúcom roku prebral po predčasne zosnulom Franzovi Edmundovi Weirotterovi miesto učiteľa krajinárskej kresby.[48] V tom čase došlo vo Viedni k rozsiahlej reštrukturalizácii výtvarných pedagogických inštitúcií. Od roku 1772 boli umelecké školy, vrátane Schmutzerovej akadémie, integrované do zjednotenej cisárskej a kráľovskej Akadémie výtvarných umení.[49] Tamojšia výučba maliarstva bola realizovaná v dvoch oddeleniach: v triede historickej maľby a v triede krajinomaľby, zastrešovanej Johannom Christianom Brandom.[50] Umelec pokračoval v pedagogickej metodike,

45 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 86.

46 | Ibidem. K realizáciám Jean-Baptistu Pillement pozri Maria Gordond-Smith, Jean Pillement at the Imperial Court of Maria Theresa and Francis I in Vienna (1763 to 1765), *Artibus et Historiae* XXV, 2004, č. 50, s. 187–213.

47 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 86.

48 | Ibidem, s. 87.

49 | Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, s. 42–43. – V tejto súvislosti sa uvádza okrem roku 1772 aj rok 1773. Obe možnosti sú legitímne. V prvom prípade išlo konkrétne o dátum 20. november 1772, kedy protektor viedenskej Akadémie, Václav Antonín z Kounic a Rietbergu (1711–1794), informoval Máriu Teréziu o dokončení procesu integrácie. Druhý rok sa viaže k prvému oficiálnemu zasadnutiu akademickej rady 16. januára 1773, ako to uvádza Carl von Lützow, *Geschichte Der Kais Kön. Akademie Der Bildenden Künste*, Wien 1877, s. 55.

50 | Grabner (pozn. 16), s. 98. – Wagner (pozn. 49), s. 43. Riaditeľom sekcie historickej maľby bol Josef Hauzinger (1728–1786).

inšpirovanej Willem. Počas teplejších období vychádzal so študentmi do prírody. Výsledkom výtvarných exkurzií po lokalitách v relatívnej blízkosti Viedne bolo množstvo skíc, ktoré sa z nemalej časti zachovali v grafickej zbierke Akadémie výtvarných umení.[51] Jedna z týchto študijných ciest smerovala v roku 1774 vďaka podpore Márie Terézie na územie dnešného Slovenska.[52] Brand so študentmi na dva týždne navštívil Devín a jeho okolie.[53] V Akadémii sa dokonca zachovali minimálne dve kresbové štúdie Sandbergu na Devínskej Kobyle [obr. 12] – umelcom spodobenej už v jeho *Krajine s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja* [obr. 3].[54] Brand obe štúdie tohto významného paleontologického náleziska pretavil do dvoch vedutových olejomalieb.[55] *Pohľad od Sandbergu v Devínskej Kobyle na Schloss Hof* [obr. 13] pritom podľa Sylvie Schuster-Hofstätter predstavuje absolútny vrchol nielen v rámci Brandovho œuvru, ale aj v medziach celej nemeckej krajinomaľby 18. storočia.[56] Tak ako u Pálffyho veduty s devínskym hradom, aj v tomto prípade je Schloss Hof marginalizovaný na záchytný bod, pomáhajúci identifikovať reálny krajinný výsek. Novozískaný zámok Márie Terézie ponechal umelec v ďalekom horizonte a miesto dvorskej architektúry sa radšej upäl na pieskový lom. Neľahkú výzvu, ktorou bolo zvládnutie svetelnej modelácie obzvlášť členitého terénu, sa Brandovi podarilo majstrovsky zvládnuť. Oproti študijnému náčrtu bol záber olejom maľovanej kompozície laterálne rozšírený a horizont bol navyše značne znížený.[57] Drobnopisnou aplikáciou rôznych farebných tónov a ich tieňovaním dosiahol Brand efekt príbuzný spracovaniu textílie. Rokokovo ladená práca so svetlom a farebná schéma pripomína niektoré realizácie Fragonarda a Bouchera.[58] Príbuzné tendencie v smerovaní k rokokovej svetelnej modelácii možno identifikovať aj na *Pobrežnej krajine s pútnikmi* z viedenského Belvederu [obr. 14].[59]

Záver Brandovej tvorby so sebou prináša aj jednu z prvých stredoeurópskych krajinomalieb, naznačujúcich spontánnu impresiu. *Pohľad od Bisambergu k Viedni* bol s veľkou pravdepodobnosťou prevedený v plenéri a mohol byť študijnou maľbou k doposiaľ neznámemu alebo ani nerealizovanému dielu. Maľba zachytáva atmosféru v podvečernej reálnej krajine a úplne ignoruje figurálnu štafáž.[60] Zdanlivý význam diela, vychádzajúci z jeho chápania ako impresionistického vyjadrenia, je spochybnený práve tým, že s najväčšou pravdepodobnosťou nešlo o manifest požiadavky na nový spôsob zaznamenania krajiny. Skôr než prvým náznakom impresionistického maliarstva v plenéri, predznamenávajúcim trendy 19. storočia, je maľba odrazom snahy o výtvarné uchopenie konkrétnej reálnej krajiny, ktorá podmienila vznik nového typu maliarskej veduty, šíreného naprieč Brandovým okruhom. To bolo v konečnom dôsledku predstupňom k chápaniu krajiny v nasledujúcom storočí, nie rakúskym manifestom prichádzajúceho umeleckého smeru. Poslednou veľkou umelcovou realizáciou bol *Pohľad na Klosterneuburg od Bisambergu* z roku 1792. Dielo reflektuje všetky typické výtvarné princípy, aplikované Brandom. Je pohľadom na reálny krajinný výsek, zvolený vo veľkej vzdialenosti voči zobrazovanému mestu – priamo v rozpore s miestopisnými prácami grafickej veduty. Atmosférická perspektíva a úmerné zmenšovanie kompozičných súčastí je príbuzné štvorici laxenburských loveckých vedút [obr. 12]. Umelec uplatňuje svoj obľúbený repusoárový doplnok, ktorým sú veľké stromy, týčiace sa na malom vŕšku.[61]

51 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 87.

52 | Mária Pötzl-Malíková, Von Messerschmidt, seinen Schweizer Freunden und einem „Holzbein", *Ars* XLVI, 2013, č. 2, s. 265. – Za zmienku tiež stojí trojtýždňová študijná exkurzia na Moravu a zámok Slavkov. Dlho nezvestná krajinomaľba, zachytávajúca vyhliadku s týmto zámkom sa v nedávnej minulosti objavila na aukcii pražskej pobočky spoločnosti Dorotheum. (22. máj 2010, lot. 3.) Maľba bola znalcom mylne datovaná na rok 1754, čo je v rozpore s faktom, že Brand dielo signoval už s titulom profesor. Dovtedy bolo dielo v odbornej literatúre známe len zo zmienky z katalógu viedenskej Akadémie z roku 1777. Pozri *Ausstellung Katalog*, Akademie der bildenden Künste, Wien 1777, kat.46 a Hofstätter (pozn. 5), s. 67, ref. 90, kat. 149.

53 | Pötzl-Malíková (pozn. 52), s. 265.

54 | Sandberg je jedným z najdôležitejších slovenských paleontologických nálezísk a jeho význam presahuje hranice kontinentu. Pozostatok pláže praoceánu Tethys v sebe uchováva veľké množstvo fosílií, z ktorých časť možno nájsť v Prírodovednom múzeu SNM v Bratislave. V čase vzniku veduty Johanna Christiana Branda nebol Sandberg v očiach obyvateľa Prešporku zrejme nič viac než bizarne vyzerajúca kopa piesku. Ťažba stavebného materiálu v tejto dnes už prísne chránenej lokalite mala za následok jej rýchlu premenu. – Johann Christian Brand, *Štúdia prírody: Krajina s pieskoviskom*, 1774, čierna krieda, papier, 44,1 × 59,3 cm, Viedeň, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste [9842]. – Idem, *Pohľad na Sandberg*, 1776, čierna krieda, papier, 43,8 × 58,4 cm, Viedeň, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste [9843].

55 | Idem, *Pohľad od Sandbergu v Devínskej Kobyle na Schloss Hof*, 1774, olej, plátno, 63,5 × 115,3 cm, Norimberg, Germanisches Nationalmuseum [Gm 1196]. – Idem, *Pohľad na Sandberg*, 1776, olej, plátno, 66 × 116 cm, Norimberg, Germanisches Nationalmuseum [Gm 1340].

56 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 88–89. – Pojem *nemecký* je v tomto prípade aplikovaný v širšom etnickom chápaní, platnom v 18. storočí.

57 | Ibidem.

58 | Hofstätter (pozn. 5), s. 63.

59 | Johann Christian Brand, *Pobrežná krajina s pútnikmi*, 1771, olej, drevo, 27 × 37 cm, značené vpravo dole *„Brand 1771"*, Viedeň, Belvedere [4081].

60 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 89.

61 | Ibidem, s. 89–90.

Obr. 12. ***Johann Christian Brand, Štúdia prírody: krajina s pieskoviskom, 1774, čierna krieda, papier, 44,1 × 59,3 cm, Viedeň, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste.*** *Reprofoto: Patrik Farkaš.*

Obr. 13. ***Johann Christian Brand, Pohľad od Sandbergu v Devínskej Kobyle na Schloss Hof, 1774, olej, plátno, 63,5 × 115,3 cm, Norimberg, Germanisches Nationalmuseum.*** *Foto: Objektkatalog der Sammlungen des Germanisches Nationalmuseum.*

Obr. 14. ***Johann Christian Brand, Pobrežná krajina s pútnikmi, 1771, olej, drevo, 27 × 37 cm, značené vpravo dole „Brand 1771", Viedeň, Belvedere.*** *Foto: © Belvedere, Vienna.*

Johann Christian Brand počas štyroch desaťročí svojej maliarskej činnosti dopomohol k novému smerovaniu krajinomaľby, ktorá v jeho chápaní povyšuje vedutu na umelecké dielo dosiaľ nepoznaných senzuálnych kvalít. Z námetu, realizovaného najmä za účelom sprostredkovania topografickej informácie, šírenej pomocou grafického média, sa stal produkt nového estetického chápania prírody. Brand sa stal inšpiratívnym zdrojom novej generácie stredoeurópskych krajinárov. Diela uhorského kontextu síce tvoria len malý zlomok jeho celkového diela, ale predsa ide o jedni z jeho najvýznamnejších prác. V priebehu svojho akademického pôsobenia vychoval množstvo maliarov a grafikov, z ktorých sa na výtvarnej scéne presadili najmä Lovro Janša (1749–1812), Martin von Molitor (1812–1759), Josef Mösmer (1845–1780) a Karol Filip Schallhas (1797–1767).[62] Po umelcovej smrti († 1795) prevzal miesto profesora krajinomaľby jeho mladší brat, Friedrich August (1735–1806), pôsobiaci na Akadémii spoločne s dvoma korektormi (resp. odbornými asistentmi), Janšom a Schallhasom.[63]

62 | Ibidem, s. 86. Karol Filip Schallhas býva v slovenskej spisbe o histórii umenia mylne považovaný za nástupcu Johanna Christiana Branda na jeho vedúcom profesorskom mieste. Archívne dokumenty a zachované popisy umelcových grafických cyklov však tento tradovaný omyl presvedčivo vyvracajú.

63 | Grabner (pozn. 16), s. 101. Friedrich August Brand plnil dovtedy na Akadémii funkciu odborného asistenta.

SUMMARY

JOHANN CHRISTIAN BRAND (1722–1795) AND HIS HUNGARIAN ARTWORKS IN THE CONTEXT OF THE VIENNESE ACADEMIC TUITION OF LANDSCAPE PAINTING

Viennese artists concentrated around the Academy of Fine Arts significantly contributed to Slovakian painting. Landscape painting, which started to evolve in the country for the first time in the second half of the 18th century, was not an exception. The beginnings of landscape painting lessons were gradual and influenced highly by the politics of the Academy, which did not have much interest in focusing on inferior genres. At that time, landscape painters such as Josef Orient (1677–1747) or Karl Josef Aigen (1685–1762) worked as lecturers at the Academy, but their lessons were aimed at landscape painting in terms of the background scenery. Simultaneously, Johann Christian Brand (1722–1795) was studying at the Academy, who was influenced by his father, Christian Hilfgott (1695–1756) as well as by Josef Orient. The beginnings of Brand's career were connected with the city of Bratislava and Nicolaus VIII. Pálffy, who commissioned Brand to work for him. The landscape with Děvín Castle at the Outfall of the Morava into the Danube (1752–1753) is the first well-known landscape painting which was originally meant as an artistic landscape depiction of the scenery of today's Slovakia. At the same time, it is the oldest painting that can be dated reliably. The qualities of the depiction of the masterpiece lead us to interpret it as an originally painted vedute, which, together with Orient's View of Klosterneuburg (about 1725), stands at the very beginnings of Austrian vedute conceived as an artwork with great aesthetic perception. After his father's death, Brand returned to his birthplace, Vienna, where in 1766 he acquired the post of the court painter, after he carried out the commission at the Castle of Laxenburg. In the same year, the Academy of Engraving was founded by Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811). Brand was offered the position of a teacher in an innovative landscape class after its former teacher Edmund Werotter (1733–1771) died. After a reorganisation process of schools of fine art in Vienna (1772), Brandt's landscape class was transferred to the Academy of Art. Brand organised excursions for his students, which were aimed at plain-air drawing. One of such trips led Brandt to the surroundings of Děvín, which became the subject matter of one of the most famous landscapes of the modern times: The View of the Schloss Hof Palace from Sandberg (1774). After Brand's death, his brother, Friedrich August Brand (1735–1806), took over the classes, together with two other lecturers, Karol Filip Schallhas (1767–1797) from Bratislava and Lovro Janša (1749–1812).

Manýristická mříž při kapli sv. Stanislava v olomoucké katedrále sv. Václava – nové aspekty uměleckohistorického bádání

Tereza Kasalová
Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra dějin umění

KLÍČOVÁ SLOVA Mříž sv. Stanislava – Stanislav Pavlovský – kovolitectví – Ctnosti a Neřesti – Poslední soud – moudré a pošetilé panny – devět hrdinů – grafické předlohy

KEY WORDS St. Stanislaus' grid – Stanislav Pavlovsky – metalwork – Virtues and Vices – Final judgment – wise and foolish virgins – Nine Worthies – graphic patterns

MANNERIST GRID IN ST. STANISLAUS CHAPEL IN OLOMOUC – NEW ASPECTS OF ART HISTORICAL RESEARCH

The main topic of this article is the bronze mannerist grid in St. Stanislaus' Chapel in St. Wenceslas' Cathedral in Olomouc, which is a unique example of metalwork art in Moravia, especially because of a large number of figural reliefs. The introduction is dedicated to the explanation of the cultural and political situation of the period of the 16th century in Olomouc and abroad. The situation was especially affected by the Trident council and disputes between Catholics and Protestants. At that time, the main Catholic leader in Moravia was the bishop Stanislaus II. Pavlovsky, who is known as a capable politician and an unusual art patron. The second part deals with the description of the grid and its reliefs. The most important part of the article focuses on the new aspects of the research, new iconographic subject matter and graphic patterns by Virgil Solis and Mathias Greuter. The conclusion discusses Czech, Moravian, Polish and Nuremberg sculptors, metalworkers as well as St. Stanislaus' grid.

Úvod

Kovolitectví u nás není oborem, který by byl v hledáčku badatelů příliš často, přestože v českých zemích lze nalézt vícero výjimečných uměleckých děl zhotovených právě touto technikou. Jedním z nich je i bronzová mříž v kapli sv. Stanislava v olomoucké katedrále sv. Václava. [Obr. 1] Stanislavské mříži už se v minulosti badatelé věnovali, ale mnohé otázky stále zůstaly nezodpovězeny. Následující článek předkládá některé nové poznatky, které byly zjištěny při zpracovávání mé bakalářské diplomové práce.[1]

Obecný historický kontext

Kaple sv. Stanislava a mříž, která chrání její vstup, byly vytvořeny na popud olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského mezi lety 1589 a 1591. A stejně jako naprostá většina sakrálních předmětů, které nám v současnosti připomínají životy Evropanů druhé poloviny 16. století, je i tato památka dokladem zásadního rozporu mezi katolíky a protestanty. Tento spor se vyhrotil mezi lety 1543 a 1563, kdy papež nechal svolat tzv. Tridentský koncil.

Obr. 1 ***Mříž při vstupu do kaple sv. Stanislava, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.*** *Foto: Tereza Kasalová.*

1 | Tereza Kasalová, *Manýristická mříž kaple sv. Stanislava v olomoucké katedrále sv. Václava* (bakalářská diplomová práce), Katedra dějin umění Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2016.

Přestože na koncil byli pozváni i zastánci učení Martina Luthera, nebyla jim dána potřebná pravomoc ani prostor, a tak koncil nepřinesl žádný kompromis, ani nevedl k usmíření obou táborů. Naopak se propast mezi nimi ještě prohloubila a katolíci protestantům prakticky vyhlásili otevřenou válku.[2]

Šlo o velmi neklidnou dobu, kdy se lidé obávali agresivního vyhrocení situace. Přímo z Olomouce známe několik událostí, které tento neklidný stav věcí popisují – například pohřeb a následná exhumace luterána Georga Tallera u svatého Mořice nebo útok na vikáře Jana Hada.[3]

Katolíci i protestanti svá náboženství a své pravdy samozřejmě chtěli veřejně propagovat, jelikož už tehdy bylo jasné, že v cílené, poutavé a dostupné reklamě je obrovská síla. Umělecká díla manýrismu tedy neměla mít jen estetickou funkci, byla i propagačními a politickými nástroji. A tak i Stanislavská mříž byla vytvořena, aby propagovala náboženskou a politickou příslušnost svého objednavatele. V tomto konkrétním případě navíc šlo i o biskupovu touhu být oslavován a nezapomenut, přičemž sám sebe vnímal jako obnovitel církve na Moravě a často se stylizoval do postavy sv. Stanislava.[4]

Objednavatel

Stanislav II. Pavlovský se narodil ve Slezsku mezi lety 1545–1549.[5] Hned od počátku svého života se vydal na duchovní cestu. V Olomouci můžeme jeho pobyt doložit již v roce 1569, kdy se stal kanovníkem a dále rozšiřoval své vzdělání na místní jezuitské koleji.[6] V letech 1574–1571 studoval v Římě na Collegiu Germanicu, kde se mimo jiné seznámil s tehdejším olomouckým biskupem Janem XVII. Grodeckým. Po studiích zažila jeho kariéra rychlý vzestup – stal se proboštem kapituly v Brně a byl mu přidělen čestný titul papežského notáře. Nakonec se v roce 1580 stal olomouckým biskupem.[7]

Už v prvních letech svého úřadu musel ukázat svou schopnost řešit problémy a stal se při tom silnou politickou osobností. Mezi největší nedostatky tehdejšího stavu biskupství patřily značné dluhy, stále více omezovaná moc biskupa, a především přílišná samostatnost duchovenstva, která kněžím umožňovala nevázat se na větší církevní celky a někteří z nich se dokonce začali přiklánět na stranu reformátorů.[8] Z biskupa se stal zanícený obnovovatel víry, který striktně obměnil klér a nebál se tvrdě zasahovat proti protestantismu na Moravě.

Mezi jeho největší politické úspěchy patří znovuzískání knížecího titulu pro olomoucké biskupy, čímž se opět stal hlavou moravských stavů. K tomuto úspěchu mu pomohla nejen známost s nejvyššími kancléři českého království, ale i příznivý vztah s císařem Rudolfem II. Biskup Pavlovský na císařovu žádost podnikl několik diplomatických výprav do Polska, díky kterým mu byl v roce 1588 přiznán nárok na onen knížecí titul.[9]

2 | Koncil Tridentský, in: *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích: Encyklopedie Diderot (4. svazek)*, Praha 1999, s. 156–157

3 | Ondřej Jakubec, Kult sv. Stanislava na Moravě za olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského, in: *Historia Artium III*, Olomouc 2000, s. 117–118.

4 | Ondřej Jakubec, Kaple sv. Stanislava při katedrále sv. Václava v Olomouci, in: *Střední Morava. Vlastivědná revue (12)*, Olomouc 2001, s. 27.

5 | Jan Kašpar, Exempláře starých tisků s vlastnickými vazbami olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského dochované na území České republiky, in: *Sborník Národního muzea v Praze, řada C – Literární historie 59 (1–2)*, s. 13.

6 | Jaroslav Pánek, Olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic. Duchovní kníže na prahu rekatolizace českých zemí, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579–1598)*, Olomouc 2009, s. 16.

7 | Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 59–60.

8 | Jaroslav Pánek, Olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic. Duchovní kníže na prahu rekatolizace českých zemí, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579-1598)*, Olomouc 2009, s. 17.

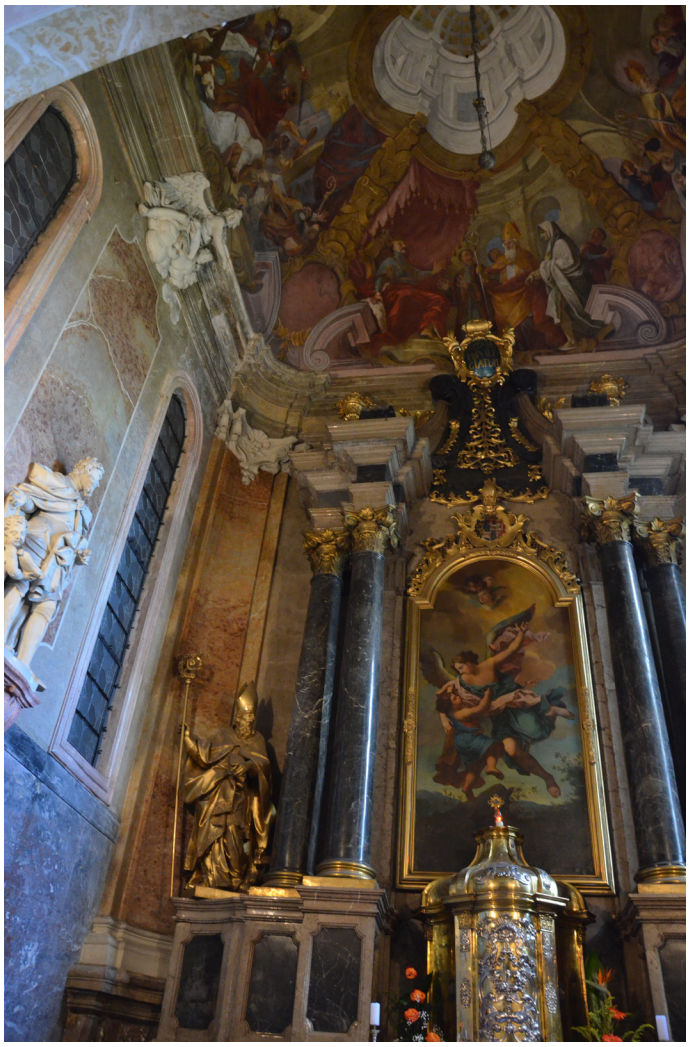
9 | Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 60–61.

Co se týče biskupovy mecenášské činnosti, je kaple svatého Stanislava jedním z nejreprezentativnějších uměleckých děl, které nechal vytvořit. Impulzem pro výstavbu honosné rodové hrobky byla zřejmě smrt biskupova otce v roce 1582. Stavba byla provedena v italizujícím stylu vysoké kvality neznámým (pravděpodobně italským) architektem.[10] Kaple je zděná a má čtvercovou dispozici.[11] Z původní vnitřní výzdoby se dochovalo obložení z červeného mramoru, zbytek podlehl barokizaci mezi lety 1738 a 1745.[12] [Obr. 2]

Uměleckohistorický rozbor mříže sv. Stanislava

Mříže se obecně využívaly především jako zábrana vstupu do objektu, do kterého ale stále mělo jít vidět. Obvykle se používaly mříže kované, které právě v renesanci zažívaly svou mistrovskou éru.[13]

Stanislavská mříž je kovolitecká práce, skládající se ze dvou bočnic, dveří, masivního architrávu a půlkruhového záklenku. Hlavním motivem záklenku jsou sochy sv. Václava a sv. Stanislava s tzv. povýšeným erbem v masivní rollwerkové kartuši,[14] který biskup Pavlovský získal od císaře



Obr. 2 ***Dnešní barokní interiér kaple sv. Stanislava, katedrála sv. Václava v Olomouci.*** *Foto: Tereza Kasalová.*

10 | Ondřej Jakubec, Kaple sv. Stanislava při katedrále sv. Václava v Olomouci, in: *Střední Morava. Vlastivědná revue (12)*, Olomouc 2001, s. 27.

11 | Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 153–158.

12 | Ibidem s. 159–160.

13 | Šárka Gandalovičová, *Náhrobní mříž v českých zemích v období raného novověku. Mříž a hrobový prostor 1550–1740* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015, s. 28.

14 | Erb Stanislava II. Pavlovského po roce 1588 – Erb má tvar čtvrceného oválu s čestným štítkem v rollwerkové kartuši s mitrou a berlou. V čestném štítku je šesticípá hvězda nad stoupajícím půlměsícem (tzv. leliwa, znak rodu Pavlovských). Socha sv. Václava (76×26 cm) – Je to postava muže držící prapor se znakem orlice s krátkou žerdí v pravé ruce a levou přidržuje štít (také se symbolem orlice). Je oblečen do zbroje dle módy 16. století s pláštěm sepnutým na prsou. V prvním a čtvrtém poli se objevuje špicemi polcený štít ve dvou řadách nad sebou (znak biskupství olomouckého). V druhém a třetím poli je rozkřídlená orlice s šesticípou hvězdou na prsou. Erb na mříži není polychromován. Socha sv. Stanislava (67×23 cm) – Jde o postavu muže s berlou v levé ruce a mitrou na hlavě, pravou rukou žehná. Je oděn do rochety a suknice a na prsou má sepnutý dlouhý plášť.

v roce 1588 – čímž je určena spodní datační hranice díla. Horní letopočet je doložen písemnou zprávou, podle níž víme, že mříž byla dokončena v dubnu 1591.[15]

Zbylou plochu záklenku vyplňují ploché proplétané pásky bronzu a plastické hlavičky s křídly. Tato část měla být honosným završením konceptu mříže. Biskupův erb je tu vystaven na odiv a svým umístěním je triumfalizován. Stejná kompozice byla například použita i na grafice v tisku publikujícím závěry olomoucké synody z roku 1591.[16] Záklenek je oboustranný a jedna strana od druhé se výrazněji neliší. [Obr. 3]

Jedinečnost mříže je především v nepřeberném množství figurálních reliéfů, které na památce podobného typu nemají obdoby, a žádnému badateli se zatím nepovedlo najít jakoukoli blízkou analogii. Milada Lejsková-Matyášová například volně přirovnává kompozici stanislavské mříže z Olomouce k *Rajským dveřím* florentského baptisteria od Lorenza Ghibertiho (pokud by se z Rajských dveří odstranily ony slavné čtvercové výplně a zůstal by jen rám).[17] U tohoto srovnání je ale potřeba se otázat, zda se vůbec dají srovnávat díla, která mezi svým vznikem mají více než sto let rozdílu, geograficky jsou vzdálená stovky kilometrů, a ještě k tomu musíme jedno z nich prakticky rozpitvat. Alespoň to ale opět poukazuje na ojedinělost mříže v katedrále sv. Václava.

Dveře jsou jednou z nejbohatěji zdobených částí mříže. Na straně z lodi katedrály můžeme po levé straně dveří pozorovat personifikace sedmi ctností (Víra, Naděje, Láska, Spravedlnost, Moudrost, Statečnost a Umírněnost) a po pravé straně naopak sedm neřestí (Pýcha, Obžerství, Smilstvo, Hněv, Závist, Lakomství a Lenost). Všechny tyto

15 | Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 324–325.

16 | Stanislav II. Pavlovský, *Acta et Constitutiones synodi Olomucensis*, Olomouc 1592, Knihovna Památníku národního písemnictví v Praze, sign. S XXVI h 3.

17 | Milada Lejsková-Matyášová, K výzdobě renesanční mříže Stanislavské kaple olomouckého dómu, in: *Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972, s. 79.

Obr. 3 ***Záklenek mříže při vstupu do kaple sv. Stanislava, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.*** *Foto: Tereza Kasalová.*

reliéfy byly zhotoveny podle předloh Hedricka Goltzia, jak bylo již dříve zjištěno.[18] Horizontální příčky jsou zaplněny doplňkovými motivy – plastickými hlavami lvů a u země pak výjevy s deseti hrajícími si lvy.

Na vnitřním rámu dveří stojí za pozornost dlouhý reliéf zobrazující panny moudré a panny pošetilé. Stojící moudré panny s hořícími lampičkami jsou vyhotoveny v horní části a sedící bědující panny pošetilé jsou umístěny pod nimi. Jednotlivé figury dělí architektonické a groteskní výplně. Vlevo nahoře je pak ve velmi skromném měřítku vyobrazen Poslední soud [obr. 4]. Pod ním se nachází zatím stále ikonograficky neidentifikované reliéfy dvou žen s obnaženýma nohama, které jsou zasazeny do interiéru neznámé architektury.

Horizontální příčky vnitřního rámu dveří zdobí rozličné ornamenty a jen střední příčka má figurální složku – sedm planetárních bohů podle grafik Virgila Solise (Saturn, Jupiter, Mars, Sol, Venuše, Merkur a Luna).[19]

U pravého vnějšího boku mříže diváka hned zaujme velká bronzová karyatida stojící na hranolovém podstavci s maskaronem. Vlevo od ní je tenký pás reliéfů zobrazující světce a světice (sv. Petr, sv. Veronika, světec s nimbem a mitrou u nohou, světice s palmovou ratolestí a rozevřenou knihou). O něco níž archanděl Michael poráží ďábla doprovázen delfíny. Zbylá plocha bočnice je vyplněna proplétanými pruty a balustrami.

Levá strana toho má s tou pravou dost společného, jen místo karyatidy zde stojí atlant s plnovousem. Na pravé straně od atlanta se rýsuje úzký reliéf zobrazující hermovky a portrétní profily podle grafik Virgila Solise (Falerio, Rodan, Filius Troia, Helena, Iulio, Drusilla). Pod nimi se nachází těžce poničený reliéf světice (pravděpodobně sv. Cecílie) s hudebním nástrojem v rukou (snad harfa nebo varhany) a s domy v pozadí.

Uvnitř kaple se bronzové sochy karyatidy i atlanta opakují. Na pravé straně se nově objevují vyobrazení tří rytířů s gryfem a lvem. Vedle karyatidy se opakují portrétní profily podle Virgila Solise, prokládané rostlinnými motivy. Pod nimi se opět skrývá velmi poškozený reliéf nahého muže s plnovousem a páskem přes hruď, který má v oblasti beder druhotně vyvrtanou díru.

Vlevo mříž zdobí reliéfy starého nahého muže s palicí položenou mezi nohama, jednorožce, anděla a babylonské nevěstky. Vpravo vedle atlanta plavou delfíni a na masivních dveřních pantech se k odletu chystá skupina ptáků. Na podobném místě, kde jsou umístěny ostatní velmi poškozené výjevy, stojí spoře oděná žena s kruhovým objektem v ruce.

Nové aspekty bádání

Největším přínosem nejnovějšího bádání je rozšíření dříve známého okruhu grafických listů vážících se k danému dílu, o některé nové předlohy. Mezi drobnější zjištění tohoto typu patřilo například přiřazení reliéfu s deseti hrajícími si lvy (na spodní římse dveří) ke grafice pro hrací

18 | Hans-Martin Kaulbach – Reinhart Schleier (ed.), *Der Welt Lauf*, Stuttgart 1997, s. 33–37.

19 | Milada Lejsková-Matyášová, K výzdobě renesanční mříže Stanislavské kaple olomouckého dómu, in: *Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972, s. 77.

Obr. 4 ***Poslední soud, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.*** *Foto: Tereza Kasalová.*

kartu X od Virgila Solise. Ten ji, spolu s dalšími 51 kartami, vyhotovil v Norimberku okolo roku 1550.[20] V porovnání je formální provedení jednotlivých lvů stejné, ale zatímco na kartě jsou umístěni do dvou sloupců po pěti, na mříži jsou umístěni horizontálně všichni v jedné řadě. Díky čemuž, můžeme připustit, že umělec či řemeslník, který reliéfy zhotovil, nebyl pouhým kopistou, který otrocky překresloval předlohy do největších detailů, ale byl schopen i vlastní invence. [obr. 5, 6]

Obr. 5 ***Reliéf s hrajícími si lvíčky na spodní příčce dveří – detail, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.*** *Foto: Tereza Kasalová.*

Obr. 6 ***Virgil Solis, tarotová karta X s deseti lvíčky, cca 1550, 92×60 mm.*** *Reprofoto: The British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3478513&partId=1&people=107033&peoA=107033-2-60&page=1, vyhledáno 28. 6. 2017.*

20 | http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3478513&partId=1&people=107033&peoA=107033-2-60&page=1, vyhledáno 28. 6. 2017.

Dalším zjištěním, kterým se podařilo rozšířit okruh předloh, bylo nalezení grafiky zpodobňující panny moudré a pošetilé. Tato grafika (na rozdíl od karty Virgila Solise) je přesnou předlohou reliéfu. [obr. 7, 8] Byly zde dodrženy jak jednotlivosti postav, tak i architektonické předěly a drobné grotesky. Navíc tyto postavy měly, dle poznámek napsaných na předloze, znázorňovat Ctnosti a Neřesti. Carsten-Peter Warncke ve své knize *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1650* považuje za autora předlohy Mathiase Greutera,[21] který toto dílo zřejmě vytvořil ve Štrasburku.[22] Autor knihy dále uvádí, že grafika je pravděpodobně z roku 1592, což je ale až rok po písemně doloženém dokončení mříže a vzhledem k tomu, že grafika zjevně sloužila jako předloha pro reliéfy a ne naopak, mělo by být její datování posunuto nejpozději do roku 1591.

21 | někdy uváděn i jako Matteo nebo Matthaeus.

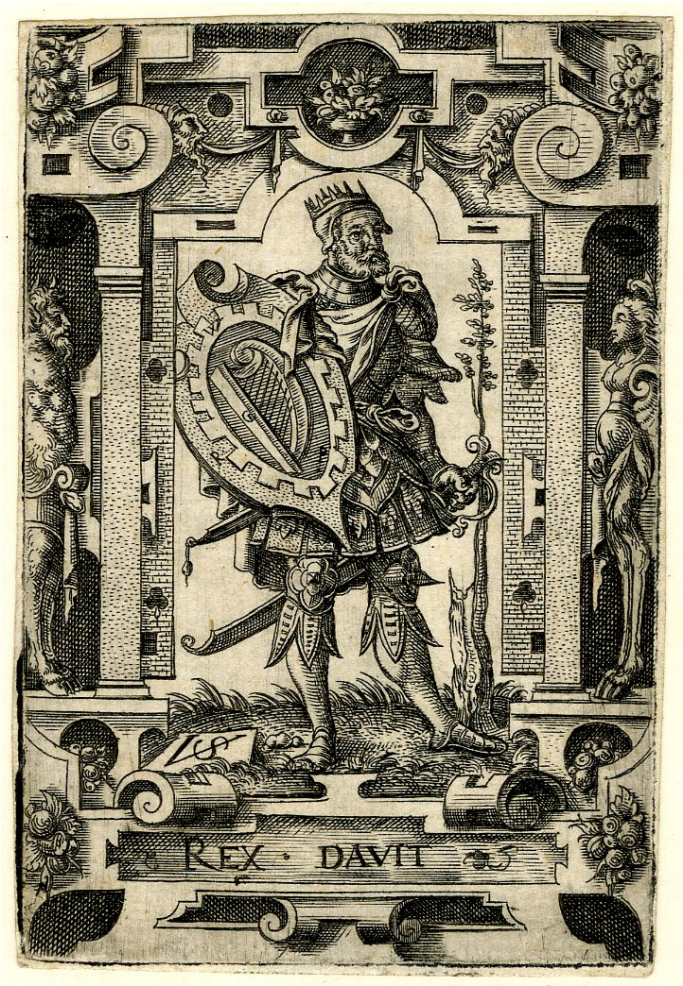
22 | Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1650* (Katalogová část), Berlin 1979, s. 77.

Obr. 7 (vlevo) ***Panny moudré – horní část, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.*** *Foto: Tereza Kasalová.*

Obr. 8 (vpravo) ***Mathias Greuter, Ctnosti a Neřesti, cca 1591.*** *Reprofoto: Carsten-Peter Warncke, Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1650, Berlin 1979.*

Tři rytíři na pravém vnitřním boku mříže, jejichž význam doposud nebyl reflektován, byli nově identifikováni jako jedni z tzv. devíti hrdinů, kteří v minulosti platili za vzory rytířských ctností.[23] Obvykle jde o tři rytíře starověku (Hektor z Tróji, Alexandr Veliký, Julius Caesar), rytíře starého zákona (král David, prorok Josue, Juda Makabejský) a křesťanské rytíře (Král Artuš, Karel Veliký, Godefroy z Bouillonu).[24] Podle grafik Virgila Solise na stejné téma se mi podařilo postavy ztotožnit právě se starozákonními hrdiny. Dané předlohy autor vytvořil mezi lety 1530–1562 a všechny postavy na grafikách jsou popsány v kartuších pod postavami.[25] [obr. 9, 10] Nejvýraznější odchylkou od předloh jsou na mříži úpravy jejich štítů. Na těch chybí výraznější detaily a Josueho štít je dokonce úplně prázdný.

Poslední motiv, kterým jsem se více zabývala, byla babylonská nevěstka na levé vnitřní straně mříže. Babylonská nevěstka jako taková je symbolem zla a hříchu. Tato postava ale svými tělesnými proporcemi mimo jiné odpovídá i tzv. tiberské nestvůře z *Knihy zázraků z Augsburgu*[26] nebo papežskému oslu,[27] což jsou dva názvy pro stejně vypadající mytologickou nestvůru, která byla údajně vylovena z Tibery na konci 15. století. [obr. 11, 12] Oba tvorové (ten z mříže i z rytin) mají šupinaté dolní



Obr. 9 ***Virgil Solis, Rex Davit, 1530–1562, 85×57mm.*** *Reprofoto: The British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1487194&partId=1, vyhledáno 28. 6. 2017.*

Obr. 10 ***Král David, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.*** *Foto: Tereza Kasalová.*

23 | Za pomoc s rozpoznáním ikonografického námětu a s hledáním předloh bych ráda poděkovala Pavlu Waisserovi, který se se stejným motivem setkal už dříve na zámku v Telči.

24 | Henry Currie Marillier, The Nine Worthies, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 61 (352), 1932, s. 13–15, http://www.jstor.org/stable/865145, vyhledáno 14. 6. 2016.

25 | http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1487194&partId=1, vyhledáno 28. 6. 2017.

26 | *Augsburger Wunderzeichenbuch*, Augsburg 1552.

27 | Satirická postava na dřevořezu Martina Luthera a Philippa Melanchthona, Wittenberg 1523.

končetiny, místo jedné nohy kopyto a místo druhé pařát, jednu ruku má lidskou a místo druhé má čenich. Posledním údem je dračí ocas. Zatímco tiberská nestvůra má ale oslí hlavu, tak babylonská nevěstka na bronzovém reliéfu má hlavu člověka. I tak jsou ale tyto podobností přinejmenším zajímavé. Tento motiv se sice dnes označuje za protestantský, tudíž by na uměleckém díle předního křesťanského hodnostáře neměl mít místo, ale tiberská nestvůra byla považována i za prostý symbol zla, který má na této mříži své jasné místo.

Obr. 11 ***Tiberská nestvůra, cca 1550, Kniha zázraků z Augsburgu.*** *Reprofoto: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Augsburger_Wunderzeichenbuch#/media/File:Augsburger_Wunderzeichenbuch_%E2%80%94_Folio_90.jpg, vyhledáno 8. 2. 2019.*

Obr. 12 ***Babylonská nevěstka, 1591, bronz, katedrála sv. Václava v Olomouci.*** *Foto: Tereza Kasalová.*

Úvahy o ikonografii

Ikonografický program stanislavské mříže je velmi náročný a zcela jistě ho nelze s úplností pochopit, dokud nepoznáme všechny jednotlivé náměty ve výzdobě mříže. Tomu jsme se sice přiblížili, ale stále jsme tuto podmínku nesplnili. Zároveň musíme mít na paměti, že výzdoba mříže zcela jistě korespondovala s výzdobou kaple, kterou dnes nemáme dochovanou.

Jedním z hlavních motivů je příprava na Poslední soud. To je běžný motiv pohřebních kaplí a jiných děl spojených se smrtí, jako je právě kaple svatého Stanislava, která je biskupovým rodovým epitafem. Hlavním reliéfem by proto mělo být právě zobrazení Posledního soudu a motivy, které nějakým způsobem dbají na to, aby duše člověka byla připravená, až stane tváří v tvář Kristu. Mezi tyto reliéfy patří zobrazení Ctnostní a Neřestí a také panen moudrých a pošetilých, které poukazují právě na životní volbu mezi dobrem a zlem, která se nám v soudný den buď vyplatí, nebo vymstí. Stejně tak tomuto konceptu může odpovídat i sedm planetárních božstev. Ta bývají často spojována například s lidskými temperamenty nebo právě s ctnostmi. Zároveň je tedy jasné, že mříž má reflektovat polaritu mezi dobrem a zlem a je jen otázkou, na kolik může být pravdivá domněnka Ondřeje Jakubce, že by mohlo jít o reflexi doby, ve které tento boj mohl být připodobněn ke sporům mezi katolíky a protestanty. |28|

28 | Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby,* Olomouc 2003, s. 116.

Otázky autorství a provenience

Pro lepší pochopení mříže nám ale stále chybí několik důležitých informací, a mezi nimi i kdo byl autorem ikonografického konceptu a kdo byl hlavním sochařem a litcem. *Concettistou* celého díla mohl být samozřejmě přímo biskup, ale také si mohl najmout nějakého učence, nebo autorem ikonografie mohl být i samotný umělec. Zatím jde ale jen o ničím nepodložené domněnky.

Sochař a litec samozřejmě mohli být jednou osobou. Ale v Čechách, na Moravě, v Polsku ani v Norimberku v této době už nebyly téměř žádné výjimečné litecké osobnosti, takže by bylo rozumnější předpokládat, že se jedná o dvě osoby. Možným sochařem by logicky mohl být Georg Gialdi, který vytvářel sochy pro interiér kaple sv. Stanislava. Dokonce od něj známe i portály, u kterých použil podobného konceptu atlanta a kariatidy, který můžeme vidět i na mříži. Při bližším zkoumání ale zjistíme, že typy postav z Gialdiho portálu Golčova paláce ve Znojmě, ani z domu pánů z Lipé v Brně, neodpovídají postavám na stanislavské mříži a jedná se tedy o ruku jiného sochaře.

Naopak mnohem podobnější se zdají být sochy Mistra littwitzovských náhrobníků, který na počátku 17. století pracoval na zámku v Moravské Třebové. Velmi dobře popsala styl Mistra littwitzovských náhrobníků Vladislava Říhová: *„Jeho obličejový typ byl zásadně en face, ačkoli se pokoušel o poloprofil tím, že na jedné straně obličeje posunul do obličeje ucho. Tesal široké tváře doplněné malými, přísně staženými rty, dlouhým rovným nosem, velkýma očima a uchem, které nemá členěný boltec a je ve středu provrtané dírou zvukovodu. Hmoty vlasů a vousů komponoval symetricky a členil je množstvím paralelních čar."*[29] Tento popis by dobře seděl i na olomoucké sochy, navíc při srovnání některých plnoplastických děl tohoto Mistra zjistíme, že mají opravdu hodně společného. V jiných detailech jsou ale jejich práce zase dost rozdílné, což mě vede k domněnce, že olomoucké sochy mohl vytvořil spíše někdo z okruhu Mistra littwitzovských náhrobníků, nebo jeho učitel.

Zaměříme-li se nyní na otázku provenience mříže, musíme se nejprve pozastavit nad obecně uváděnou informací, že stanislavská mříž pochází z Norimberka.[30] Problém tohoto tvrzení spočívá v absenci důkazů a jakýchkoli dalších detailů. Ondřej Jakubec toto tvrzení zpochybnil už dříve a litce olomoucké mříže hledá spíše na Moravě.[31]

V českých zemích přicházejí v úvahu například kovolitci Brikcí z Cimperka, Tomáš Jaroš z Brna nebo olomoucký zvonař Jiří Hechperger.[32] Všichni jmenovaní měli dostatek zkušeností a byly jim zadávány i jiné velké zakázky. S posledním z nich navíc biskup prokazatelně pracoval. Objednal od něj například zvony pro zámeckou věž v Kroměříži nebo velký zvon přímo pro katedrálu sv. Václava v Olomouci.[33]

Vzhledem k biskupovu původu se nabízí i myšlenka, zda nemohl využít služby některého z polských nebo slezských zvonařů. Nejtalentovanějším zvonařem v té době byl asi Hans Fux, který přijímal zakázky i z Moravy.[34] Co se týče dříve uváděného Norimberka, tak zde by schopní

29 | Vladislava Říhová, *Dílo sochařů, kameníků a štukatérů počátku 17. století – Moravskotřebovsko*, Litomyšl 2011, s. 60.

30 | Například: Ivo Hlobil – Pavel Michna – Milan Togner, *Olomouc*, Praha 1984, s. 79.

31 | Ondřej Jakubec, Renesanční a manýristické umění, in: Jindřich Schulz (ed.), *Dějiny Olomouce 1*, Olomouc 2009, s. 321–325.

32 | Ivan Hostaša, *Vývoj uměleckého kovolitectví v českých zemích od pravěku do 16. století* (diplomová práce), Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2005, s. 17–19.

33 | Bohumír Indra, *Zvonaři na severní Moravě a ve Slezsku od počátku 16. do druhé poloviny 19. století*, Opava 1979, s. 66–67.

34 | Leoš Mlčák, *Zvony na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2014, s. 148.

kandidáti mohli být především Hans Straubinger, který pro olomouckou katedrálu odlil náhrobník Marka Kuena. A Ondřej Jakubec podle typů obličejových části soch usuzuje, že sochařem mohl být někdo z okruhu Wenzela Jamnitzera.[35] K zodpovězení otázky provenience této mříže ale bude potřeba získat ještě další důkazy.

Závěr

Cílem tohoto článku bylo rozšířit povědomí o tomto mimořádném uměleckém díle a představit některé nové poznatky z oblasti ikonografie a identifikace grafických předloh některých reliéfů – především motivů moudrých a pošetilých panen, devíti rytířů a deseti hrajících si lvů, z nichž všechny korespondují s hlavním námětem mříže – přípravy na Poslední soud. Nově můžeme navíc k autorům, kteří zhotovovali předlohy pro reliéfy, přidat krom Virgila Solise a Hendricka Goltzia i Mathiase Greutera. Ikonografie této mříže je nesmírně poutavým předmětem bádání a doufám, že i ty otázky, které pro nás zatím stále zůstávají záhadou, brzy najdou svého řešitele.

35 | Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 282.

SUMMARY

MANNERIST GRID IN ST. STANISLAUS CHAPEL IN OLOMOUC – NEW ASPECTS OF ART HISTORICAL RESEARCH

The results introduced in this article concern new findings of the art-historical research into the bronze grid of St. Stanislaus' Chapel in St. Wenceslas' Cathedral in Olomouc. The main part of the research was to find the graphic prints which served as subject matter for the creation of the bronze reliefs on the grid and the discovery of one of the bigger iconographic units – the Nine Worthies. The characters draw on the work of Virgil Solis, who had already been associated – as the author – with some other motifs included in the artwork. The same artist was an inspiration for the relief with ten lions in the lower part of the door. The connection between the graphic artist Mathias Greuter and the grid had not been thought of before. His graphic prints were used as an inspiration for the creation of the wise and foolish virgins. Some of the motifs depicted in the St. Stanislaus' grid remain unknown or without any further explanation.

Nerecenzovaná část

Restaurování vybraných malovaných výjevů na klenbě kaple sv. Václava v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech

Adéla Škrabalová, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

KLÍČOVÁ SLOVA restaurování – nástěnná malba – olejomalba – čištění – retuš a rekonstrukce – svatováclavský cyklus – pašijový cyklus

KEY WORDS restoration – wall painting – oil painting – cleaning – retouching and reconstruction – the Cycle of St. Wenceslas – the Passion of the Christ Cycle

RESTORATION OF SELECTED PAINTED SCENES ON THE VAULT OF ST. WENCESLAS' CHAPEL IN THE CHURCH OF THE ASSUMPTION OF ST. VIRGIN MARY IN KLOKOTY

The article presents the process of restoration of two wall paintings from the beginning of the 18th century, which are situated on the vault and the victory arch, as well as the inscriptions associated with them in St. Wenceslas' Chapel of the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Klokoty near Tábor. The selected parts with the motifs of St. Wenceslas sowing, harvesting and threshing grain and Flogging of Christ are part of the wall painting on the ceiling which includes seven scenes form the life of St. Wenceslas. Other seven paintings on the victory arch depict The Passion of the Christ Cycle, a part of a larger iconographic concept devoted to St. Mary carried out within the whole area of the church. The paper includes basic information about the artwork, the description of the condition before and after the restoration treatment, the plan of restoration works as well as the individual steps of the restoration process, which was designed individually for each artwork.

Úvod

Jižně orientovaná boční kaple sv. Václava je součástí barokního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech, dnes jedné z částí města Tábor. Celý objekt se nachází v poutním areálu, jenž vznikal v první polovině 18. století velkorysou přestavbou původního jednoduchého gotického kostelíka. Tato unikátní architektonická památka se složitě řešeným exteriérem ukrývá bohatě zdobený interiér.

Dějiny kostela provází zajímavý stavební i umělecký vývoj.[1] Vzhledem ke komplikované konstrukci střechy kostela docházelo v minulosti k opakujícím se závadám oplechování vedoucím k zatékání, jež kromě jiného vážně poškodilo i nástěnné malby. Kostel a nástěnné malby byly proto v minulosti několikrát opravovány. Současný pozorovatel je výrazně ovlivněn poslední úpravou pocházející dle ústního svědectví pamětníků ze 70. let 20. století. V této době byla realizována rozsáhlá oprava zahrnující mimo jiné i celoplošnou přemalbu figurálních výjevů. Charakter a dopad tohoto zásahu byly prozkoumány v předchozích fázích procesu restaurování interiéru kostela, započatých roku 2012.[2]

Kapli dokončenou kolem roku 1712[3] zdobí malby v oválných štukových rámech na klenbě, zobrazující výjevy ze života sv. Václava *(Vyučování sv. Václava, Sv. Václav dává kácet pohanské modly a stavět křesťanské kostely, Sv. Václav ministruje při mši svaté, Sv. Václav seje, žne a mlátí obilí, Sv. Václav provázený anděly přichází do sněmu říšských knížat a Sv. Václav jako ochránce českého vojska a Zavraždění sv. Václava)* a menší malby *(Loučení Krista s Pannou Marií a apoštoly, Kristus na hoře Olivetské, Bičování Krista, Korunování trním, Ježíš zbaven roucha, Ukřižování a Pieta)* ve štukových zrcadlech na vítězném oblouku při vstupu do kaple z lodi kostela. Tyto pašijové výjevy zřejmě tvoří rozsáhlejší mariánský ikonografický koncept s dalšími malbami na zbylých dvou vítězných obloucích v interiéru kostela.

Úsek určený k provedení komplexního restaurátorského zásahu, včetně předcházejícího uměleckohistorického, restaurátorského a přírodovědného průzkumu, zahrnoval výjev s námětem *Sv. Václav seje, žne a mlátí obilí* na klenbě kaple a pašijový výjev *Bičování Krista* na vítězném oblouku.

Výjev *Sv. Václav seje, žne a mlátí obilí*

Z ikonografického hlediska lze sv. Václava popsat jako křesťanského světce a mučedníka, českého knížete z rodu Přemyslovců a hlavního patrona českého státu. Dle legend již jako mladík projevoval svoji zbožnost tím, že pěstoval víno a obilí pro eucharistii.[4] Sv. Václav chodil údajně v noci tajně pracovat na pole, a bývá proto často zobrazován při mlácení a mletí obilí a vymačkávání či lisování hroznů.[5] Tyto jeho činy se staly častým námětem výtvarných děl zejména v 17. a 18. století.[6]

Zrcadlo s nástěnnou malbou v jihovýchodní části klenby kaple je zasazeno do štukového rámu tvořeného listovím, který je na šesti místech přepásán stuhami a po stranách zdoben akantovými rozvilinami. Jedná

1 | Ludmila Ourodová-Hronková, *Klokoty: poutní místo*, Klokoty 2013, s. 28. Ladislav Šotek, *Mariánské poutní místo Klokoty*, Vranov nad Dyjí: A.M.I.M.S. ve spolupráci s Římskokatolickou farností Tábor-Klokoty, 2014.

2 | Během následujících tří let došlo k obnově nástěnné výzdoby presbyteria (srpen–listopad 2012, srpen–listopad 2013), jižní oratoře (říjen–prosinec 2014) a severní kaple sv. Josefa (srpen–prosinec 2015). Obnova nástěnných maleb a štuků v kapli sv. Václava probíhala v období březen–listopad 2016.

3 | Viz Ourodová-Hronková (pozn. 1), s. 28.

4 | James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008, s. 469.

5 | Jiří Hošna, *Druhý život svatého Václava*, Praha 1997, s. 111–112 a 210–212.

6 | Viz Hall (pozn. 4), s. 469.

se o malovaný výjev jednoduché kompozice, ve kterém převládají zemité (okrové, zelené a hnědé) tóny. Hlavní scéna se odehrává v interiéru stodoly, naznačené částí dřevěné stěny či otevřených vrat v centru kompozice, s průhledem do krajiny v pozadí. Ústřední postava umístěná mírně vpravo od středu výjevu je oděna v jednoduchou modrou suknici s ozdobným spodním lemem. Představuje sv. Václava, jenž drží v rukou cep, kterým mlátí obilí složené u jeho nohou.

Vpravo od postavy sv. Václava jsou na kraji výjevu zobrazeny dva pytle obilí přehozené červeným pláštěm a hnědá oválná nádoba s mečem.[7] V levé části výjevu se nachází mužská postava ve strohém hnědém oděvu, přinášející snopy obilí do stodoly. V pozadí jsou v levé a pravé části výjevu zobrazeny ještě dvě další menší postavy totožného vzhledu, zobrazující rovněž sv. Václava pracujícícho na poli. Obě tyto drobné postavy jsou stejně jako ústřední postava oděny do modré suknice a na hlavě mají královskou korunu. Pozadí výjevu tvoří hornatý horizont a modré nebe s červánky.[8]

Pod štukovým zrcadlem byl při restaurátorském průzkumu objeven nápis *„Tú chwíli mlátil pssenicy na húmně, 1. Paralip. c. 21., v. 20."* („Tu chvíli mlátil pšenici na humně"). Jedná se o úryvek z Bible doplněný odkazem.[9]

Výjev *Bičování Krista*

Bičování Krista je zmiňováno ve všech evangeliích Nového zákona pouze stručně, avšak v umění se tomuto námětu dostalo velké pozornosti. Obvykle bývá Kristus zobrazován přivázaný ke sloupu v paláci tehdejšího místodržícího Pontia Piláta. Bičovaný bývá vyobrazen nahý, pouze s bederní rouškou. Aby postava a tvář Krista nebyla pro diváka zakryta, bývá zobrazována před sloupem s rukama svázanýma za zády. Vojáci vykonávající trest bývají nejčastěji dva nebo tři a k bičování používají březové metly nebo důtky. Na scéně bývá přítomen i Pilát,[10] méně často přihlíží židovští starší a zástup vojáků.[11]

Horizontálně orientovaný malovaný výjev je zasazen do štukové kartuše tvořené akantovými rozvilinami. V pravé části výjevu se nachází dvě postavy. Mužská se svatozáří, oděná v červené roucho, jejíž totožnost nelze blíže určit. V jejím zákrytu stojí bědující ženská postava zahalená v modrém rouchu. S největší pravděpodobností se jedná o Pannu Marii. V centru kompozice a dále směrem vlevo se odehrává scéna bičování, umístěná do jednoduchého interiéru s oknem. V pravé části výjevu tvoří pozadí průhled na potemnělou scenérií s městskou architekturou. V centru výjevu je vyobrazen Kristus oděný pouze do bílé bederní roušky, připoutaný řetězem zády ke sloupu a jeho tělo nese známky poranění. Po pravé a levé straně Krista jsou zobrazeny dvě mužské postavy v modrém a červeném rouchu, které drží v rukou důtky a řetěz, sloužící k inzultaci vězně. V pozadí a po krajích výjevu se nachází ještě několik neidentifikovatelných přihlížejících ženských a mužských postav. Nápisová páska ve spodní části výjevu obsahuje následující text v češtině: *„od paty až do ssíge není na niem zdrawí"* („od paty až do šíje není na něm

7 | Před restaurováním byl meč desinterpretován jako kříž.

8 | Před restaurováním bylo nebe modrozelené.

9 | Jedná se o úryvek ze Starého zákona z 1. Paralipomenu (Knihy kronik či Letopisy), kapitola 21., verš 20.

10 | Na restaurovaném výjevu by se mohlo jednat o postavu přihlížející oknem.

11 | Viz Hall (pozn. 4), s. 78–79.

zdraví"). Na části štukové kartuše se nachází nápis *„Isa. 1. ver. 6."*, odkrytý v rámci restaurování. Jedná se o odkazna pasáž v Bibli, vztahující se k nápisové pásce ve spodní části malby.[12]

Technika a datace původních maleb

Podkladem pro nástěnné malby je maltovina s vápenným typem pojiva. Plnivem je křemičitý písek s možnou příměsí železa. Podkladová omítka obou malovaných výjevů je světlá, hladká a jemnozrnná. Přírodovědný (chemickotechnologický) průzkum[13] prokázal rozhraní na povrchu podkladu, tvořené zkarbonatizovanou vrstvou vápna. Původní nástěnné malby jsou provedeny pigmenty pojenými organickým pojivem, s největší pravděpodobností na bázi vysýchavých olejů, o čemž mimo jiné svědčí i luminiscence původní barevné vrstvy. Malba na klenbě je provedena na bolusovém podkladu, typickém pro olejomalbu. Naopak malba na oblouku je vrstvena pouze na olejové izolaci či penetraci, nanesené přímo na podkladové omítce. Penetrace byla nezbytně nutná pouze pokud se malovalo přímo na omítku. V druhém případě tak mohl bolusový podklad současně plnit funkci izolace. Na vzorcích odebraných z ostatních malovaných výjevů na klenbě je však přítomna kromě bolusového podkladu i penetrační vrstva. Absenci této vrstvy na přidělené malbě lze odůvodnit jejím nekompaktním povrchem zapříčiněným rozsáhlým poškozením.

Černá barevná vrstva písma pod štukovým zrcadlem na klenbě, které bylo objeveno sondážním průzkumem, je nanesena na bílém vápenném nátěru, aplikovaném na částečně vyzrálou vápennou omítku. Pojivem barevné vrstvy je podle laboratorního průzkumu pravděpodobně pouze vápno. Vzhledem k tmavému tónu však nelze zcela vyloučit ani původní přítomnost organického pojiva. Použitý černý pigment je jemnozrnný, uhlíkatého charakteru a blíže neurčeného původu. Stejnou technikou byl zřejmě proveden i nápis objevený na štuku u výjevu na vítězném oblouku.

Originální malby jsou datovány do první čtvrtiny 18. století. V jednotlivých původních barevných vrstvách vzorků analyzovaných v rámci chemickotechnologického průzkumu byly identifikovány pigmenty, a to převážně olovnatá běloba, příměs běloby na bázi uhličitanu vápenatého a žluté a červené hlinky. Dále pak zem zelená, umbra, případněni jiné olovnaté pigmenty (minium, masikot), rumělka a ojediněle i příměs červeného barviva. Autor maleb je neznámý a v dostupných materiálech se o něm doposud nepodařilo nalézt žádné informace. Ze značné detailnosti a použité techniky olejomalby ovšem můžeme soudit, že autor maleb byl malíř zkušený spíše v provádění závěsných obrazů. Na druhé straně však může být detailnost maleb dána i velmi malými rozměry štukových rámů a snad i požadavky objednatele.

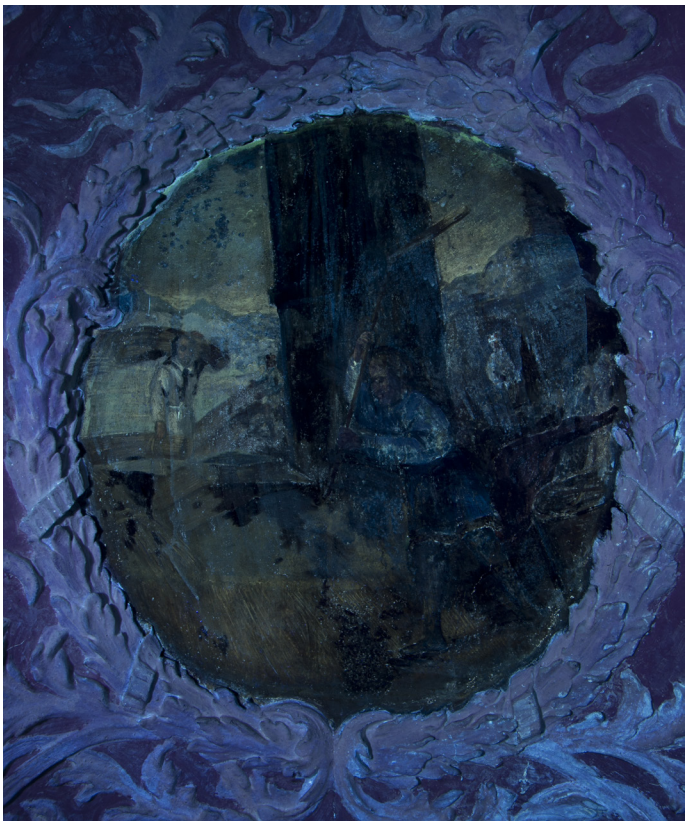
12 | Nápis odkazuje na kapitolu z knih proroků či prorockých knih, které jsou obvykle označovány jako specifická skupina starozákonních knih. Konkrétně se jedná o knihu *Izajáš*, kapitola 1., verš 6.

13 | Renata Tišlová, Kaple sv. Václava, *Klokoty: Průzkum nástěnných maleb klenby a vítězného oblouku* (chemickotechnologický průzkum), in: Adéla Škrabalová, *Restaurování vybraných malovaných výjevů na klenbě kaple sv. Václava v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech* (bakalářská práce), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2016.

Druhotné zásahy

Vzhledem k téměř celoplošné druhotné přemalbě byly původní malby velmi špatně čitelné. Přemalby byly naneseny ve dvou vrstvách. Starší druhotné barevné vrstvy vykazovaly mastný charakter pojiva [Obr. 1], zatímco mladší úpravy [Obr. 2] byly provedeny nejspíše technikou suché tempery. Technické provedení druhotného zásahu, pocházejícího zřejmě ze 70. let 20. století, vykazovalo známky nižší kvality a v případě zrcadla na klenbě výrazně pozměňovalo původní vizuální působení. V nejmladší vrstvě přemaleb byly chemickotechnologickým průzkumem prokázány pigmenty klasifikovatelné nejdříve do druhé třetiny 19. století. Tyto výsledky naznačují, že by se mohlo jednat o jeden ze dvou zaznamenaných zásahů z 20. století. Podle výpovědi pamětníků by mohlo jít o restaurování ze 70. let 20. století. Během tohoto zákroku došlo nejspíše i k částečné redukci starších druhotných zásahů.

Vrstva originálu byla na některých místech dobře odlišitelná od druhotných barevných úprav, a to zejména díky odlišné barevnosti, krakeláži, jasnosti barev, lesklému povrchu a úrovni detailnosti. Přesnější lokalizaci přemalovaných a originálních částí umožnil na základě luminiscence originálu v širokém spektru barev vizuální průzkum při nasvícení zdrojem UV záření.[14] Přemalby se jevily většinou jako tmavší a bez luminiscence [Obr. 3]. Oba objevené nápisy (pod výjevem na klenbě a na štukové výzdobě výjevu na vítězném oblouku) byly zcela překryty několika vrstvami druhotných vápenných nátěrů.



Obr. 3 ***Průzkum v UV záření. Výjev na klenbě. Stav před restaurováním. Výrazně fluoreskující pravděpodobně části malby s originální barevnou vrstvou, neluminují vrstvy nejmladších přemaleb.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Obr. 1 ***Detail výjevu na klenbě: obloha v levé části výjevu. Stav před restaurováním. Souvislejší modrozelená vrstva starší druhotné přemalby mastného charakteru.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Obr. 2 ***Detail výjevu na klenbě: výřez postavy sv. Václava, část červené draperie a nádoby v pozadí. Stav před restaurováním. Vrstvy mladší druhotné přemalby provedené pravděpodobně suchou technikou.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

14 | Použitá technika: UV světlo UVA SPOT 400T značky Hönle UV Technology.

Stav maleb před restaurováním (poškození)

Povrch obou maleb byl pokryt silnou vrstvou prachového depozitu a rezistentními mastnými nečistotami (pravděpodobně saze pocházející ze svící či olejových lamp). Původní malba vykazovala krakeláž, lokálně bylo možné pozorovat částečnou či úplnou ztrátu adheze barevné vrstvy k podkladu, jež se projevovala odlupováním v malých šupinách. Barvená vrstva prošla v některých místech změnou barevnosti, a to v podobě šedého povlaku na jejím povrchu. Šlo pravděpodobně o biologické napadení, avšak toto poškození nebylo v rámci chemickotechnologického průzkumu dále zkoumáno. Plocha malovaného výjevu byla protkána většími i menšími prasklinami, v jejichž okolí byly přítomny dutiny způsobené ztrátou adheze a koheze v omítkových vrstvách. Okraje obou malovaných výjevů byly lokálně znečištěnyvápennými přetěry, vzniklými při druhotných zásazích na štukatuře.

Na klenbě kaple byl u výjevu *Sv. Václav seje, žne a mlátí obilí* očekáván velký úbytek původní barevné vrstvy. Na výjevu *Bičování Krista* ve vítězném oblouku byl naopak odhadován minimální úbytek originální barevné vrstvy. Nápisy objevené pod vrstvou vápenných nátěrů vykazovaly poškození v podobě práškovatění barevné vrstvy, lokálně i její úplné absence. V místě nápisu na klenbě a jeho okolí se vyskytovaly praskliny a menší dutiny ve svrchních omítkových vrstvách.

Koncepce restaurátorských prací

Na základě poznatků zjištěných při uměleckohistorickém, restaurátorském a chemickotechnologickém průzkumu, po poradě se zástupci odboru památkové péče a vlastníkem památky a vzhledem ke koncepci restaurátorských prací v letech 2012–2015, bylo rozhodnuto o odstranění všech nepůvodních vrstev.[15] S ohledem na celkový vzhled a působení památky bylo konstatováno, že technický a estetický stav doplňků (pozdějších druhotných zásahů na malbách, štucích i stěnách) nebyl vyhovující. V případě malovaných figurálních výjevů na klenbě a vítězném oblouku kaple došlo ke kompletnímu sejmutí přemaleb. Malby byly celoplošně retušovány a rekonstruovány a bylo opět dosaženo jejich formální a obsahové celistvosti.

K tomuto rozhodnutí vedly následující důvody:

- Stav přemaleb (především na výjevu v klenbě kaple) byl z důvodu deformace původního ikonografického významu a obsahu výjevů neuspokojivý. Svou technickou a výtvarnou úrovní rušily pozdější zásahy originální dílo.

- Druhotné přemalby jevily známky degradace a vyžadovaly zásadní konzervaci, čímž by se však v budoucnu mohly stát hůře odstranitelné.

- Výsledky zkoušek čištění různými metodami byly úspěšné a umožňovaly úplné odstranění přemaleb při minimální újmě originálních maleb.[16]

- K svatováclavským výjevům na klenbě byly nalezeny přesně odpovídající grafické předlohy.[17]

15 | Rozhodnutí MÚ Tábor, odbor územního rozvoje, č. j.: NPÚ-331/327/2008 ze dne 29. 1. 2008. Restaurátorské dokumentace z předchozích etap v letech 2012–2015: Lucie Bartůňková – Jan Vojtěchovský, *Restaurování nástěnných maleb v kupoli presbytáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech* (restaurátorský průzkum a dokumentace), 2012. Lucie Bartůňková – Jan Vojtěchovský, *Restaurování nástěnných maleb v západní části presbytáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech* (restaurátorský průzkum a dokumentace), 2012. Petr Šimánek, *Restaurování nástěnných maleb v prostoru jižní oratoře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech* (bakalářská práce), Fakulta restaurování Univerzita Pardubice, 2015. Martina Poláková – Barbora Vařejková, *Restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Josefa v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech* (restaurátorská dokumentace), Fakulta restaurování Univerzita Pardubice, Litomyšl 2016.

16 | Adéla Škrabalová, *Restaurování vybraných malovaných výjevů na klenbě kaple sv. Václava v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech* (bakalářská práce), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2016, s. 36–39.

17 | Jiljí od sv. Jana Křtitele, *D. Wenceslao Bohemorum Duci ac Martyri inclyto Sertum Ortus, Vitae, Necis ... Contextum ... Wěnec, Blahoslawenému ... Knjžeti Czeskému, ... Sv Waclawovi, Ze dwauch a Třidceti Růžj ... vwjtý, Bratřj Bosácý Ržádu Swatého Augustýna w Nowém Městě Pražském, ... dedicýrugj a offěrugj* ... Praha 1661.

Související nápisy objevené při sondážním průzkumu pod štukovým zrcadlem výjevu na klenbě a na štukovém rámu výjevu na vítězném oblouku byly retušovány a rekonstruovány na základě nalezených obsahově i graficky podobných biblických textů.[18]

Postup restaurátorských prací na figurálních výjevech[19]

Lokální prekonsolidace originální barevné vrstvy

Vrstvy původní malby na obou výjevech určených k restaurování vykazovaly v některých místech ztrátu adheze barevné vrstvy k pokladu. Ta se projevovala tvorbou šupinek, které se odlupovaly a hrozilo tak jejich odpadnutí. Z tohoto důvodu bylo nezbytné šupinky před, během i po čištění zajistit a upevnit zpět k podkladu, aby bylo možné následné dočištění barevné vrstvy malby. Na základě zkušeností z restaurátorského zákroku v kapli sv. Josefa v roce 2015[20] byl pro tento účel zvolen roztok akrylátové disperze o koncentraci 4 % (hm.) ve vodě.

Čištění a odstranění přemaleb

Plocha obou malovaných výjevů byla nejprve na základě zkoušek celoplošně očištěna od prachových a jiných depozitů mechanicky mikroporézní houbou smočenou ve vodě, případně vodou a jemným kartáčkem. Tímto způsobem byla z větší části plochy maleb odstraněna i vrstva nejmladších přemaleb provedených vodorozpustnou technikou, zřejmě temperou. Následně byly malby čištěny pomocí čisticích štětců smočených v isopropanolu. Na takto očištěných partiích maleb však stále v menší míře zůstávala rezidua nejmladší přemalby, a to převážně na plochách s úplnou absencí originální barevné vrstvy.

Větší problém však znamenaly starší druhotné přemalby a nečistoty mastného charakteru, vyskytující se na výjevu v klenbě (zejména v oblastech oblohy), které se výše popsanou metodou nepodařilo odstranit. Na základě zkoušek bylo rozhodnuto přistoupit na čištění za použití rozpouštědlového gelu s obsahem polymeru kyseliny polyakrylové, acetonu, vody a detergentu. Díky působení gelu došlo k naměkčení vrstvy přemaleb a jejich redukci, ne však k úplnému odstranění.

Z důvodů odolnosti zbylých přemaleb a nečistot byl na základě zkoušek [Obr. 4] zvolen další krok v čisticím procesu, a to čištění pomocí 2–5% (hm.) citrátu amonného o přibližně neutrálním pH. Roztok byl na přemalby a nečistoty nanášen pomocí čisticího štětce a po krátkém mechanickém namáhání povrchu přemaleb a nečistot byl odmyt vodou a mikroporézní houbou. Tímto způsobem byla malba úspěšně zbavena nečistot mastného charakteru a reziduí vodorozpustných přemaleb, u voděodolných přemaleb však došlo pouze k částečnému odstranění. Bylo proto rozhodnuto kombinovat nanášení rozpouštědlového gelu s následným čištěním roztokem citrátu amonného. Povrch nežádoucích přemaleb byl tímto způsobem naměkčen a po vyschnutí zkřehnul natolik, že jej bylo možné opatrně mechanicky odstranit skalpelem a skelným vláknem.

18 | Tzv. *Bible svatováclavská*, https://books.google.cz/books?id=2ctfAAAAcAAJ, vyhledáno 11. 8. 2016. *Prorokové a Knihy Machabejský*, https://books.google.cz/books?id=8PtkAAAAcAAJ, vyhledáno 11. 8. 2016.

19 | Veškeré konkrétní použité prostředky a recepty jsou uvedeny v bakalářské práci: viz Škrabalová (pozn. 16), s. 46–58.

20 | Viz Poláková – Vařejková (pozn. 15).

Obr. 4 ***Výjev na klenbě. Graficky vyznačená zkouška čištění a snímání přemaleb koncentrovaným roztokem citátu amonného (přibližně 50% hm.) ve vodě.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Oba výjevy byly od případných reziduí dočištěny roztokem vody a detergentu v poměru 100 : 1 jemným kartáčkem a na závěr mikroporézní houbou smočenou ve vodě. Vápenné přetěry po okrajích obou malovaných výjevů byly odstraněny skalpelem. [Obr. 5 a 6]

Obr. 5 ***Celkový pohled na výjev na klenbě. Stav po očištění depozitů a sejmutí přemaleb.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Injektáž

Injektáž byla provedena v místech výskytu hloubkových dutin i menších pohyblivých dutin pod svrchní vrstvou omítky. Oba typy dutin byly přítomny zejména v okolí prasklin. Nejprve byla místa určená pro injektáž předzpevněna vápennou nanosuspenzí v ethanolu o koncentraci 25 g/l a zastříknuta vodou, aby se zamezilo vzniku bílého zákalu. Injektáž byla provedena komerčně dostupnou injektážní maltovinou na bázi hydraulického vápna ve směsi s mramorovou moučkou v poměru 2 : 1. Mramorová moučka byla přidávána z důvodu změkčení výsledného produktu komerční směsi.

Celoplošná fixáž barevné vrstvy

Nástěnné malby provedené olejovou technikou byly opatřeny ochrannou vrstvou již dříve odzkoušené a prověřené 3% (hm.) akrylátové pryskyřice v xylenu. Tento postup a fixážní prostředek byly zvoleny vzhledem k olejovým složkám v pojivu originální barevné vrstvy, které v současné době jevily příznaky zmatnění a ztráty intenzity barev. Vrstva fixáže kromě své izolační a ochranné funkce (proti následným doplňkům) zajišťovala také konsolidaci povrchu a částečně navrátila zmatnělé barevné vrstvě její původní barevnou intenzitu.

Obr. 6 ***Celkový pohled na výjev na vítězném oblouku. Stav po očištění depozitů a sejmutí přemaleb.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Tmelení

V oblasti malovaných figurálních výjevů se vyskytovaly pouze mělké defekty. Pro tmelení byl s ohledem na citlivost olejových složek originální barevné vrstvy na alkálie, tudíž i na vápno, zvolen jemný akrylátový tmel připravený smícháním mramorové moučky a 10% (hm.) akrylátové disperze, doředěný vodou na potřebnou konzistenci.

Dále byl jemný akrylátový tmel nanášen na místa, kde bylo nutné eliminovat výškový rozdíl mezi silnou vrstvou dochovaného originálu a okolními místy s úplnou absencí barevné vrstvy. Cílem tohoto postupu bylo zamezit možnosti vzniku nežádoucích vizuálních efektů ve vzniklých přechodech mezi původní malbou, retušemi a rekonstrukcemi. Povrch tmelů byl po zaschnutí trvajícím v řádu několika dnů zbroušen pomocí skalpelu a okolí tmelu bylo dočištěno suchou čisticí houbou z přírodního latexu.

Retuš a rekonstrukce

Po odstranění přemaleb a nečistot byla malovaná zrcadla odhalena ve své původní, avšak již značně poškozené podobě. Absence originální barevné vrstvy na malovaných zrcadlech byla v případě výjevu na vítězném oblouku 20 %, u výjevu na klenbě 50 %. Cílem retuší bylo vizuálně scelit malby a potlačit místa ztrát originální barevné vrstvy. U malých defektů v zachovalejších částech malby byla využita lokální až napodobivá retuš. V místech rozsáhlejších defektů bylo po domluvě s investorem a zástupci památkové péče rozhodnuto rekonstruovat malby podle dohledaných předloh, a to s nezbytným respektováním originálního malířského rukopisu. Dle koncepce byly rekonstrukce prováděny napodobivým způsobem, ale v mírně snížené intenzitě barevnosti i detailů. Konkrétní přístup se odvíjel od míry zachování originálních partií a rozdílného charakteru nalezených předloh.

Pro výjev na klenbě byla dohledána věrná grafická předloha z knihy o životě sv. Václava pocházející z roku 1649 [21] [Obr. 8] a několik vzdálenějších předloh, což umožňovalo téměř stoprocentní rekonstrukci. Před samotnými retušemi a rekonstrukcemi bylo potřeba vyhotovit příslušné přípravné studie. Šlo především o postavu sv. Václava a jeho atributy (koruna, červená draperie a meč), které při srovnání s předlouhou buď zcela chyběly, nebo byly dochované v malé míře. Podle zbylých fragmentů byla vyhotovena nejprve kresebná a následně i barevná studie. Přestože pro výjev na vítězném oblouku nebyla nalezena žádná předloha, bylo provedení retuše a lokálně i rekonstrukce rovněž odsouhlaseno, jelikož ztráta barevné vrstvy nebyla výrazná, nebo se neodehrávala v zásadních partiích kompozice.

Retuš a rekonstrukce byly provedeny ve dvou fázích. Nejprve bylo retušováno pomocí komerčně dostupných vodorozpustných akvarelových barev, jež byly nanášeny v tenkých lazurách, vytvářejících dostatečný základ pro finální retuš a rekonstrukci prováděné ve druhé fázi [Obr. 7]. Zde bylo využito dobrých optických vlastností komerčních olejopryskyřičných barev ředěných lakovým benzínem, které korespondovaly s olejovou technikou původních maleb. Zvolený dvoukrokový způsob zvýšil reverzibilitu zákroku a minimalizoval riziko případného tmavnutí olejopryskyřičných barev.

Obr. 7 ***Výjev na klenbě. Stav po první fázi retuší: podložení míst s úplnou ztrátou barevné vrstvy akvarelovými barvami.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

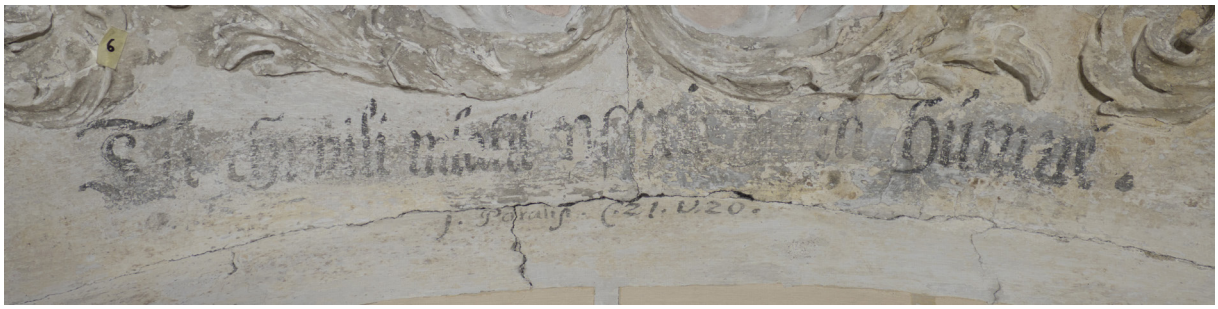
Obr. 8 ***Nalezená grafická předloha ke svatováclavskému výjevu.*** *Foto: Lenka Slouková.*

21 | Viz Jiljí od sv. Jana Křtitele (pozn. 17).

Nově objevené související nápisy

Sondážním průzkumem objevené nápisy byly v průbehu restaurování zcela odkryty, předzpevněny 2% (hm.) akrylátovou disperzí ve vodě a očištěny. [Obr. 9 a 10]. Následně byla v nápisu a jeho okolí provedena injektáž konsolidačním vápennou nanosuspenzí v ethanolu s následnou aplikací injektážní směsi na bázi hydraulického vápna. Defekty v omítce byly vytmeleny vápenným tmelem a v bezprostředním okolí malovaných výjevů byly domodelovány chybějící části štuku. Písmo bylo retušováno akvarelovými barvami, v případě nutnosti použití běloby (na ztmavlém pozadí nápisu na klenbě) byla použita mramorová moučka pojená 2% (hm.) arabskou gumou. Podkladem pro rekonstrukci nápisů se stala *Bible svatováclavská* z roku 1715 a její druhá část *Prorokové a knihy Machabejský* z roku 1712.[22]

22 | Viz pozn. 18.



Obr. 9 ***Nápis na stěně pod výjevem na klenbě. Stav po odkrytí.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Obr. 10 ***Související nápis na štukové kartuši okolo výjevu na vítězném oblouku. Stav po odkrytí.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Závěr

Článek stručně dokumentuje komplexní restaurátorský zásah na dvou malovaných výjevech *Sv. Václav seje, žne a mlátí obilí* a *Bičování Krista*, které jsou součástí barokní výmalby kaple sv. Václava v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Klokotech, datované na počátek 18. století.

Na základě výsledků chemickotechnologického průzkumu lze předpokládat, že původní barevná vrstva malovaných výjevů je provedena pigmenty pojenými pojivem na bázi oleje. Během restaurátorského průzkumu bylo možné stanovit míru dochování originální malby, která byla u svatováclavského výjevu přibližně 50 %, u pašijového výjevu asi 80 %. Dále byl určen rozsah poškození a identifikace druhotných zásahů. Objeveny byly dva druhy přemaleb, které po estetické i významové stránce desinterpretovaly originální dílo. Starší přemalby byly mastného charakteru a mladší přemalby, zřejmě ze 70. let 20. století, byly patrně provedeny v technice suché tempery.

Během sondážního průzkumu byly objeveny související nápisy na stěně klenby pod zrcadlem a na části štukové kartuše výjevu na vítězném oblouku, obsahující citace z Bible. Tyto úryvky se tematicky vztahovaly k jednotlivým obrazům, což výrazně napomohlo k určení jejich námětu. Pojivem pigmentů odkrytých nápisů je zřejmě vápno.

Před samotným restaurátorským zásahem byly provedeny zkoušky technologických postupů a materiálů. Jednalo se však většinou pouze o ověřovací a doplňující zkoušky navazující na předchozí etapu restaurování v roce 2015. Nejzávažnější problematikou se stalo čištění a snímání přemaleb mastného charakteru. Z dříve odzkoušených a ověřených metod se žádná nejevila jako dostatečně účinná, a proto bylo přistoupeno ke kombinaci chemického a mechanického namáhání rezistentních nečistot a přemaleb za použití rozpouštědlového gelu, roztoku citrátu amonného, čisticích štětců, skalpelu a skelného vlákna.

Očištěním obnažená originální barevná vrstva obou výjevů byla provedená v podobném duchu techniky i kvality zpracování jako barokní malby v presbytáři, jižní oratoři kostela a v protější kapli sv. Josefa. Ikonografický význam malovaných výjevů (zejména na klenbě) byly díky očištění mnohem lépe čitelné.

Na malbách i souvisejících nápisech byla provedena retuš a rekonstrukce, pro něž byly během procesu restaurátorských prací dohledávány potřebné předlohy a podklady. K výjevu na klenbě byla nalezena velmi přesná grafická předloha, která byla spolu s vyhotovenou barevnou přípravnou studií hlavním podkladem pro provedení rekonstrukcí. K výjevu na vítězném oblouku nebyla nalezena žádná odpovídající předloha, což však vzhledem k malému procentu ztráty originální barevné vrstvy nebylo komplikací. V případě nalezených nápisů byly podkladem pro jejich doplnění dohledané odpovídající biblické texty. Malované výjevy byly retušovány ve dvou fázích, akvarelovými a olejopryskyřičnými barvami. Nápisy byly doplňovány v technice akvarelu.

Vzhledem k vývoji koncepce restaurátorských zásahů v ostatních částech kostela v letech 2011–2015, požadavkům zadavatele, funkci maleb a na základě konzultace s odbornou složkou památkové péče bylo rozhodnuto i přes velký úbytek původní barevné vrstvy provést plnohodnotnou retuš a rekonstrukci. Po provedeném restaurátorském zásahu působí malby celistvým dojmem. Původní barokní výmalba byla prokazatelně vyšší technické i výtvarné úrovně než veškeré druhotné zásahy a pod vrstvou přemaleb byly ukryty mnohé detaily, které je nyní možné prezentovat. Novým uměleckohistorickým nálezem je kniha o životě svatého Václava, obsahující grafiky, podle kterých malíř s největší pravděpodobností maloval výjevy na klenbě kaple. Toto dílo významně napomohlo k ikonografickému zpřesnění a pochopení především méně zachovaných výjevů a textů.

Obr. 11 ***Výjev na klenbě. Stav před restaurováním.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Obr. 12 ***Výjev na klenbě. Stav po restaurování.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Obr. 12 ***Pašijový výjev na vítězném oblouku. Stav před restaurováním.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Obr. 14 ***Pašijový výjev na vítězném oblouku. Stav po restaurování.*** *Foto: Adéla Škrabalová.*

Knižné kovanie na väzbách z fondu benediktínskej knižnice v Broumove. Vývoj a použitie na knižnej väzbe, problematika konzervovania a reštaurovania[1]

Marianna Gluštíková, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

KĽÚČOVÉ SLOVÁ kláštorná knižnica – knižná väzba – typológia – knižné kovanie – korózia – konzervovanie a reštaurovanie kovových prvkov

KEY WORDS monastery library – bookbinding – typology – book metal furnishings – corrosion – conservation and restoration of metal furnishings

BOOK METAL FURNISHINGS ON THE BOOKBINDINGS FROM THE COLLECTION OF THE BROUMOV LIBRARY, THEIR DEVELOPMENT AND USE FOR BOOKBINDING, ISSUES OF CONSERVATION AND RESTORATION

The article deals with the research of metal furnishings on the bookbindings from the collection of the Benedictine monastery library in Broumov. In the introduction, the article describes the history of the Benedictine monastery and its library. Then, the characteristic features of metal furnishings are shortly described. The most extensive part discusses the typology of the metal furnishings from the collection of the Benedictine library with the results based on the detailed survey of the library. The goal of the following chapter was to divide the metal furnishings based on the period – from the Gothic to the half of the 20th century. The next chapter describes the research of damage to the metal furnishings of the bookbindings from the Broumov library, which is followed by the chapter concerning conservation and restoration of the metal furnishings.

1 | Článok prezentuje výsledky projektu študentskej grantovej súťaže Univerzity Pardubice (č. SGS_2017_010) a diplomovej práce obhájenej na Fakulte reštaurovania: Marianna Gluštíková, *Knižné kovanie na väzbách z fondu benediktínskej knižnice v Broumove. Vývoj a použitie na knižnej väzbe, problematika konzervovania a* reštaurovania (diplomová práca), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2017.

1. Úvod

Problematike knižného kovania som sa venovala so zámerom zhrnúť doterajšie poznatky, a zároveň bolo mojou snahou rozšíriť a doplniť túto oblasť o nové informácie. V tomto článku sa venujem výhradne popisu knižného kovania z broumovskej kláštornej knižnice. Prieskum sa primárne zameral na väzby s kompletne zachovaným kovaním.

Počiatky broumovského kláštora siahajú do 13. storočia. V období katolíckej reformácie (začiatkom 17. storočia) bol kláštor prestavaný do barokového slohu. Jeho súčasná podoba je dielom Kiliána Ignáca Dientzenhofera. Z veľmi malého množstva dochovaných prameňov o kláštornej knižnici sa dozvedáme, že knižnica sa rozbiehala súčasne so založením kláštora. S počiatku slúžila najmä liturgickým a kontemplatívnym účelom. Z dochovaných prameňov sa dozvedáme, že v knižnici sa nenachádzali len knihy s náboženskou literatúrou, ale aj knihy so svetskou literatúrou kvôli vedeckým účelom. V minulosti sa v knižnici nachádzala aj známa kniha *Codex Gigas*, ktorá sa v roku 1648, ako vojnová korisť dostala do Švédska, kde sa nachádza v súčasnosti. |2|

Vo fonde broumovskej kláštornej knižnice boli skúmané väzby s kovovými prvkami od neskorej gotiky do 1. polovice 19. storočia. Kovanie sa vo fonde broumovskej kláštornej vyskytovalo najmä na knižných väzbách s drevenými doskami, v prípade lepenkových dosiek bolo kovanie nahradené tkanicami. Skúmaná bola typológia knižného kovania a jeho najčastejšie poškodenie. Na základe získaných poznatkov o poškodení kovania zo zliatin medi a železa sa článok v závere venuje problematike konzervovania a reštaurovania kovových prvkov (čistenie, stabilizácia, konzervovanie).

2. Knižné kovanie na väzbách benediktínskej kláštornej knižnici

Kovové prvky na knižných väzbách spĺňajú predovšetkým ochrannú funkciu knižnej väzby. Postupom času so zvyšujúcou sa produkciou kníh môžeme spozorovať, že knižné kovanie bolo využívané s väčším zámerom estetickej funkcie ako ochrannej.

Kovanie sa na väzbách vyskytuje najčastejšie v podobe spôn, puklíc, nárožného a stredového kovania. Spony sú situované na doskách v mieste prednej oriezky, kde majú za úlohu uzatvárať knihu, a tak knihu chrániť pred samovoľným otváraním väzby, vniknutím prachu do bloku, deformáciou bloku a pod. Ďalším ochranným prvkom je nárožné kovanie, ktoré nájdeme na rohoch knižnej väzby. Jeho úlohou je chrániť rohy dosiek a pokryvu. Súčasťou nárožného kovania bývajú puklice, ktoré väzbu vyvyšujú, a tak zabraňujú mechanickému poškodeniu väzby (oderu usne). Posledným prvkom je stredové kovanie (súčasťou stredového kovania je puklica), ktoré sa, ako zo samotného názvu vyplýva, nachádza v strede prednej a zadnej knižnej dosky. Jeho funkciou je rovnako chrániť väzbu pred poškodením.

2 | Ludmila Vlčková, *Benediktínska klášterní knihovna v Broumove*, Hradec Králové 1969.

Najčastejším materiálom používaným na výrobu knižného kovania sú v prípade broumovskej kláštornej knižnice zliatiny medi, zliatiny železa a u mladších väzieb z 19. storočia zliatiny striebra, alebo postriebrená mosadz či meď. Prvkové zloženie materiálu použitého na výrobu ochranných kovových prvkov nám podrobnejšie špecifikovala rentgenofluorescenčná analýza (XRF), ktorá bola vykonaná na vybraných kovových prvkoch.[3] [Tab. 1].

Spony, nárožné kovania, puklice, či iné kovové prvky[4] sú najčastejšie vyrábané opracovaním valcovaného alebo tepaného plechu. Popri kovaniach, ktoré sú vyrábané opracovaním z plechu sa v menšej miere stretávame aj s odlievanými kovovými prvkami.

2.1 Knižné kovanie z obdobia neskorej gotiky

Do tzv. neskoro gotického obdobia bolo zaradených 122 preskúmaných knižných väzieb, ktoré boli datované od konca 15. storočia[5] do začiatku 16. storočia. Najstaršia uložená knižná väzba s kovovými prvkami je datovaná do roku 1475.[6] Knižné väzby sú celousňové alebo polousňové s drevenými doskami, pokryté triesločinenou alebo kamencom činenou usňou. Na väzbách sa najčastejšie nachádzajú dve háčkové spony s prierezovou záchytkou obdĺžnikového tvaru. [Obr. 1, Obr. 2] Spony sú zdobené technikou razby, ktorej výsledkom je pozitívny reliéf. Najčastejšie sú plochy spony zdobené textovým dekorom a v menšej miere sa vyskytujú spony zdobené vegetatívnymi, alebo (v prípade jednej spony) zoomorfnými motívmi (vyskytujúce sa na väzbách 1475–1514).

Ďalej sa objavujú spony v tvare písmena „T“. [Obr. 3 a 4] Ich výzdoba je situovaná najmä v mieste zakončenia oboch častí spôn. Do strán rozvetvené konce spôn sú dekorované zhranením a vypílením materiálu. Ďalším dekoratívnym prvkom je výzdoba v okolí záchytky (telo aj štítok spony), ktorá je vytváraná pomocou techniky puncovania či razenia. Spony sú zdobené geometrickými motívmi, konkrétne: linkami, krúžkami, trojuholníčkami, oblúčikami (vyskytujúce sa na väzbách 1494–1525). V nepatrnom zastúpení sa vyskytovali spony háčkové s kolíčkovou záchytkou.

Rohy drevených dosiek sú chránené nárožným kovaním deltového tvaru, alebo hranovým kovaním. V strede knižnej dosky sa veľmi často vyskytuje stredové kovanie, ktoré svojou výzdobou a materiálom korešponduje s nárožným kovaním. Ďalším kovovým prvkom vyskytujúcim sa na neskoro gotických knižných doskách sú puklice, ktoré nájdeme na väzbe samostatne, alebo ako súčasť nárožného, či stredového kovania.

2.2 Knižné kovanie v období renesancie

Z obdobia renesancie bolo preskúmaných 328 knižných väzieb s dochovaným kovaním, ktoré boli datované od začiatku 16. storočia do začiatku 17. storočia.[7] Kovanie je v porovnaní s gotickým kovaním viac prepracované a kladie sa výrazný dôraz na jeho symetriu. Ustupuje masívnosť

3 | Rentgenofluorescenčnú analýzu a jej vyhodnotenie vykonal Ing. Jiří Kmošek.

4 | Terminológia kovových prvkov bola čerpaná z: Karin Sojková, *Kovové prvky v knižní vazbě, jejich vývoj, výroba, restaurování a konzervace* (diplomová práca), Fakulta restaurování UP, Litomyšl 2011.

5 | Viac informácii o gotickej knižnej väzbe: Ivan Kopáčik, *Gotická knižná vazba ve sbírkách vědecké knihovny v Olomouci* (diplom. práca), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2014.

6 | V knižnici ju môžeme nájsť pod signatúrou II A 10.

7 | Renesančná knižná väzba: Kateřina Bártová, *Renesanční knižní vazba. Její vývoj na příkladech z fondu benediktinské knihovny v Broumově* (diplomová práca), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2017.

Obr. 1 a 2 ***Príklad spony s prierezovou záchytkou obdĺžnikového tvaru. Sign. I F 18.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

Obr. 3 a 4 ***Spona háčková s prierezovou záchytkou. Konce spony sa postupne rozvetvujú do tvaru písmena „T“, pričom riešenie podoby konca štítku a teľa spony je totožné. Sign. II G 6 5.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

Tab. 1 ***Výsledky pXRF analýz prvkového zloženia kovových prvkov knižnej väzby, hmotnostné percenta.*** *Tabuľka je skrátenou verziou pôvodnej tabuľky, ktorej autorom je Ing. Jiří Kmošek.*

Tab. 1 / 1. část

Vzorek	Lokalizace	Signatura	Analýza	Datace
B010_4	tělo spony spodní – vnější povrch	I E 3	kov	1731
B010_5	tělo spony spodní – vnější povrch	I E 3	kp Fe^{+} mosaz	1731
B010_6	hřeb řemínek horní – výše	I E 3	kov	1731
B010_7	hřeb řemínek horní – níže	I E 3	kp^{+} kov	1731
B011_1	tělo spony horní – vnější povrch	I E 9	kov	
B011_2	tělo spony horní – vnější povrch	I E 9	kp Fe^{+} mosaz	
B012_1	tělo spony horní – vnitřní povrch	I G α 30	kp Fe	1549
B023_1	středové kování	XII (police C)	kov	2. pol. 19. st.
B024_1	nárožnice spodní levá horní	XV (police A)	kov	1900
B026_1	štítek spony horní	XV D α 25	kov	1678
B033_1	ZD, levý horní roh, tepaný reliéf	II A 10	kov	1475
B035_1	spodní spona	XII F β 18	kov	1494

Tab. 1 / 2. část

Vzorek	Fe	Cu	Zn	Sn	Ag	Pb	Mn	Suma	Lehké prvky
B010_4	0,6	78,8	20,1			0,5		100,0	
B010_5	66,5	23,8	8,8			0,9		100,0	Cl
B010_6	18,3	2,9	0,1	25,5		53,1	0,1	100,0	
B010_7	97,5	0,1	0,0	0,7		1,6		100,0	Cl
B011_1	0,6	77,8	21,1			0,4		100,0	
B011_2	57,0	30,3	12,0			0,7		100,0	Cl
B012_1	100,0							100,0	Cl, S, Ca
B023_1	0,3	75,8	23,2			0,8		100,0	
B024_1		26,7			73,3			100,0	
B026_1	0,4	75,0	24,2			0,5		100,0	
B033_1	0,6	82,1	16,4			0,9		100,0	S, Cl, Ca
B035_1	0,5	82,6	16,2			0,7		100,0	Hg

kovových prvkov, čo bolo podporené predĺžením spony a zbrúsením hrán po jej obvode. V neskorej gotike štítok spony kopíruje tvar teľa spony, v renesancii má štítok čepieľkový tvar. Na renesančných väzbách v kláštornej knižnici pretrváva spona háčková s prierezovou záchytkou, ale častejšie sa vyskytuje spona háčková s kolíčkovou záchytkou. [Obr. 5 a 6]

Už vyššie spomínané zhranenie, vyskytujúce sa na vonkajšej aj vnútornej strane spôn, má predovšetkým dekoratívny charakter, čo vytvára subtílnejší a elegantnejší dojem. Výnimku tvorí zbrúsenie vnútornej časti spony, kde sa nachádza zhranenie po stranách háčika, a ktoré má vedľa estetickej najmä funkčnú úlohu. Zhranením dochádza k vytvoreniu miesta pre dokonalé zapadnutie záchytky, telo spony tak lepšie priľahne k štítku spony. Spony sú zdobené pomocou celistvých alebo prerušovaných liniek, ktoré sú razené vedľa seba, pod sebou, alebo dochádza k ich prelínaniu (kríženiu), pri čom vzniká vzor mriežky. Okrem liniek sa používali ďalšie ozdobné motívy a to rôzne oblúčiky, kružnice, terčíky, malé rastlinné motívy, alebo razené iniciály. Kombináciou jednotlivých zdobných prvkov je docielená bohatá výzdoba.

Nárožné kovanie sa „skracuje", pôvodné deltové kovanie z obdobia gotiky bolo nahradené vykrajovaným typom nárožného kovania s pôdorysom v tvare trojuholníka. Puklice môžeme na väzbách nájsť len ako súčasť nárožného kovania. [Obr. 7] Plocha základne nárožného kovania je zdobená prevažne razbou jemného rastlinného motívu. Nie vždy je pravidlom, že nárožné kovanie musí byť zdobené. Objavujú sa aj nárožné kovania bez ozdobných prvkov.

2.3 Knižné kovanie v období baroka

U preskúmaných barokových knižných väzieb[8] sa kovanie nachádzalo na knihách viazaných v usni a pergamene. V prípade väzieb s lepenkovými doskami boli k uzatváraniu použité usňové remienky, alebo textilné tkanice. Materiálom na výrobu spôn bola zliatina medi alebo zliatina železa. V porovnaní s háčkovými renesančnými sponami sa stenčuje hrúbka plechu spolu so zmenšujúcim sa zhranením, ktoré sa napokon z barokových háčkových spôn úplne vytráca. Spony vyrobené zo zliatiny železa boli povrchovo upravované tepelnou oxidáciou, ktorá na povrchu vytvára tmavú lesklú vrstvu.

Začiatkom 17. storočia až do konca 19. storočia pretrvávajú spony háčkové s kolíčkovou záchytkou, pri čom ustupuje ich precízna výzdoba v porovnaní s renesančnými sponami (preskúmaných 145 knižných väzieb). Súbežne sa od začiatku 17. storočia objavujú spony hranové dierkové uzatvárané pomocou tŕňu v prednej hrane dosky, ktoré sú vytvorené zo zdvojeného valcovaného plechu (preskúmaných 606 knižných väzieb). [Obr. 8] Tieto spony sú zdobené pomocou liniek, prerušovaných liniek, oblúčikov a pod. Ďalšou ozdobou je samotný tvar spony, ktorému sa medze nekladú. V kláštornej knižnici sa nachádzajú aj celopergamenové knihy s holandskými hranami, ktoré sú uzatvárané pomocou dvoch spôn dierkových hranových. Spona hranová dierková je uzatváraná pomocou tŕňu, ktorý svojím tvarom pripomína mečík, majúci na jednej

8 | Baroková knižná väzba: Pavla Bártová, *Knižní vazba na českých tiscích ze 17. a 18. století* (diplomová práca), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2014.

Obr. 5 a 6 ***Renesančná háčková spona s prierezovou záchytkou. Sign. I G α 18.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

Obr. 7 ***Príklad vykrajovaného nárožného kovania s pôdorysom v tvare trojuholníka. Súčasťou nárožného kovania je gombičková puklica. Sign. I F α 1.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

Obr. 8 ***Spona dierková hranová zo zliatiny medi z knihy z roku 1732. Sign. I E α 6.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

Obr. 9 ***Tŕň z barokovej knižnej väzby pre sponu dierkovú hranovú. Sign. VI D α 9.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

strane ostrý koniec a na druhej strane zakončenie tŕňovou hlavicou. [Obr. 9] Od začiatku 17. storočia sa objavujú odlievané spony, ktoré sú štylizované do rôznych figurálnych alebo rastlinných motívov. Nárožné kovanie sa objavuje len výnimočne. Puklice sa nachádzajú len v mieste fixácie remienka.

9 | Väzba 19. storočia: Hana Slovik Vávrová, *Celokovové vazby* (diplomová práca), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Litomyšl 2016.

2.4 Knižné kovanie z druhej polovice 19. začiatku 20 storočia

V kláštornej knižnici je veľmi malé zastúpenie knižných väzieb z pol. 19. zač. 20. storočia s dochovaným kovaním (preskúmaných 13 knižných väzieb).[9] Na týchto väzbách však môžeme spozorovať, že ručnú výrobu kovových prvkov nahrádza priemyselná výroba. Na väzbách sa objavujú dierkové alebo háčkové kĺbové spony, nárožné kovanie, či kovové lišty po obvode dosiek mimo chrbta knihy. [Obr. 10]

Obr. 10 ***Príklad novodobej knižnej väzby s kovovými prvkami. Sign. neznáma.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

3. Prieskum poškodenia knižného kovania v broumovskej kláštornej knižnici

Pri veľkom množstve kníh sa stretávame s poškodením kovania, ktoré často neumožňuje jeho ochrannú a estetickú funkciu. Toto poškodenie sa týka kovových prvkov ako zo zliatiny medi, tak aj zliatiny železa. Poškodenie kovových prvkov najčastejšie býva mechanického či chemického pôvodu. U zliatin medi sa mechanické poškodenie prejavuje rôznymi škrabancami, deformáciou, prasklinami, stratou (odlomením) materiálu. Chemické poškodenie býva zväčša spôsobené prachovými nečistotami, ktoré sa usadzujú predovšetkým na kovovom povrchu zdobenom razbou.

Prach v kombinácii s ďalším vonkajším faktorom (najmä vlhkosťou) môže viesť k tvorbe koróznych produktov na povrchu kovu. Ďalším veľmi častým typom poškodenia je korózia, ku ktorej dochádza v prípade tzv. galvanického článku. [Obr. 11] Galvanický článok vzniká medzi dvomi elektricky vodivými kovmi rôznej ušľachtilosti v prostredí s vyššou relatívnou vlhkosťou. Pri galvanickom článku sa urýchli korózia na menej ušľachtilejšom kove.[10] Najčastejšie sa jedná o poškodenie barokových knižných väzieb, kedy je spona zo zliatiny medi fixovaná k usňovému remienku pomocou nitov zo zliatin železa.

Častým dôvodom vzniku korózie je aj prítomnosť chloridových iónov. Toto poškodenie sa nachádza najmä na barokových a zriedkavo renesančných knižných väzbách, ktoré sú pokryté usňou činenou kamencom, tzv. irchou. Usne, najmä z obdobia baroka, sú hlavným zdrojom chloridových iónov. Korózne produkty sa vyskytujú najmä v oblasti, kde dochádza k priamemu kontaktu usne s kovovým prvkom. [Obr. 12]

Veľmi podobné poškodenie sa objavuje aj na kovových prvkov zo zliatin železa. Mechanické poškodenie na zliatinách železa sa prejavuje rôznymi škrabancami a deformáciami (ktoré sú menej badateľné ako v prípade kovových prvkov zo zliatin medi). Najčastejším poškodením na zliatinách železa je korózia, ktorá ja zväčša spôsobená chloridovými iónmi, ktorých zdrojom sú irchované usne.

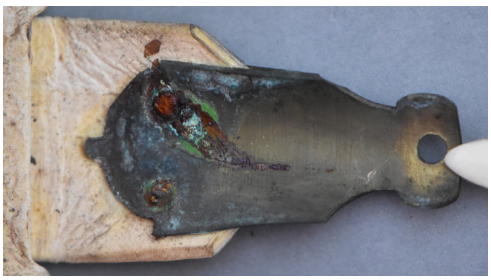
Je potrebné si uvedomiť, že na jednom kovovom prvku môže dochádzať k viacerým vyššie uvedeným typom poškodení súčasne. Väčší rozsah poškodenia môže ovplyvniť funkčnosť kovového prvku, alebo môže dôjsť až k jeho úplnej strate.

4. Konzervovanie a reštaurovanie kovových prvkov poškodených koróziou

Najčastejším a najproblematickejším poškodením kovových prvkov v broumovskej kláštornej knižnici je korózia. Tá je však často spôsobená vonkajšími faktormi, ktorými sú napr. prítomnosť zlúčenín síry, chlóridových iónov atď. Preto bola nasledujúca časť práce zameraná na reštaurovanie kovových prvkov s koróznym poškodením.

Pre výber vhodnej metódy čistenia, stabilizácie a konzervovania koróznych produktov na kovových prvkoch boli vyhotovené modelové vzorky zo zliatin medi a zliatin železa s koróznymi produktmi. Modelové vzorky zo zliatin medi boli vyhotovené z historického mosadzného plechu z 1. polovice 20. storočia (zliatina obsahujúca 25 % Zn). Vznik koróznych produktov bol dosiahnutý dlhodobým exponovaním plechu v exteriéri. Plech vystavovaný vonkajšej atmosfére prichádzal do častého kontaktu s kondenzujúcou vlhkosťou a nečistotami obsiahnutých v atmosfére. Týmto spôsobom sa podarilo pokryť plech koróznymi produktami na bázy oxidov, uhličitanov a chloridov.

10 | Dalibor Vojtěch, *Materiály a jejich mezní stavy*, Praha 2010, str. 174.

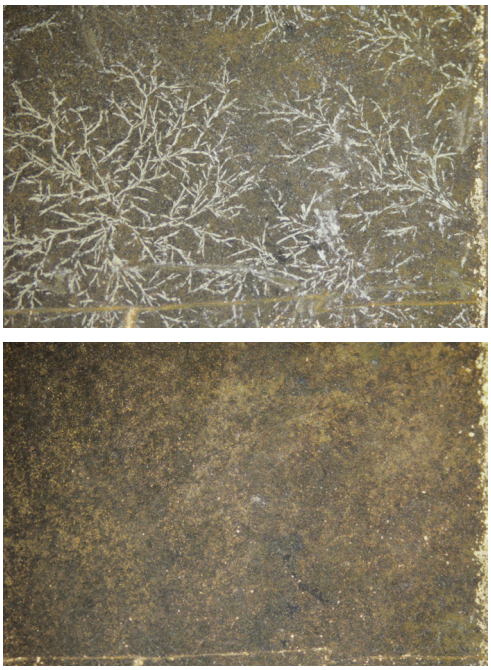


Obr. 11 ***Galvanický článok v mieste fixácie. Spona zo zliatiny medi je fixovaná železným nitom. Sign. I E 9.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

Obr. 12 ***Poškodenie spony koróziou spôsobenou chloridovými iónmi. Sign. I F α 9.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

Na modelové vzorky zo zliatin ocele bola použitá moderná nelegovaná oceľ triedy ČSN 11 373 (ENS235JRG1) bežnej kvality s obsahom uhlíka do 0,2 %, fosforu do 0,05 % a síry do 0,05 %. Opakovaným pôsobením 3% roztoku HCl a samovoľným vysúšaním v prostredí vonkajšej atmosféry bol na povrchu kovu dosiahnutý vznik koróznych produktov simulujúcich poškodenie kovových prvkov na knižných väzbách.

Účinnosť metód čistenia, stabilizácie a konzervovania bola vyhodnotená vizuálne voľným okom, optickým mikroskopom Leica S6D a spektrofotometrom CM – 2600d.



Obr. 13 a 14 ***Ukážka modelovej vzorky zo zliatiny medi pred (hore) a po (dole) čistení skleneným vláknom v kombinácii s demineralizovanou vodou. Fotografia z optického mikroskopu Leica S6D.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

4.1 Čistenie kovových prvkov

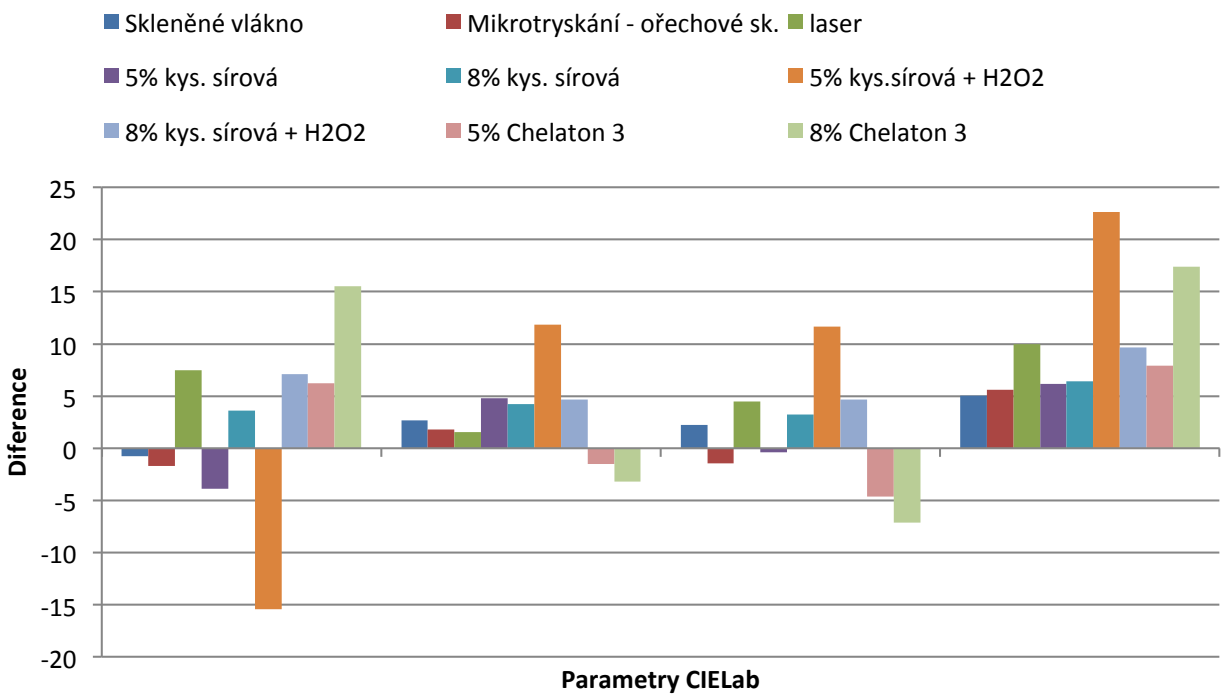
Na čistenie kovových prvkov boli vybrané mechanické a chemické metódy čistenia, ktoré sa odlišovali na základe čisteného typu zliatiny. Vo všeobecnosti boli v prípade mechanického čistenia vybrané metódy čistenia skleneným vláknom, oceľovou vatou, laserové čistenie, mikroabrazívne čistenie plavenou kriedou, orechovými škrupinkami a balotínou. Na chemické čistenie boli používané roztoky Chelatonu III a roztoky kysliny sírovej.

4.1.1 Skúšky čistenia modelových vzorkou zo zliatin medi

Na mechanické čistenie zliatin medi boli použité metódy čistenia skleneným vláknom, tryskanie (mikroabrazívne čistenie plavenou kriedou a orechovými škrupinkami) a čistenie laserom. Na chemické čistenie boli použité 5% a 8% vodné roztoky kyseliny sírovej s a bez pridania peroxidu vodíka a 5% a 8% vodný roztok Chelatonu III s pridaním peroxidu vodíka.

Ako veľmi vhodná metóda čistenia sa ukázalo čistenie skleneným vláknom s ustavičným prevlhčovaním povrchu kovu demineralizovanou vodou. Použitím skleneného vlákna na suchý povrch kovu bolo síce docielené odstránenie koróznych produktov, ale zároveň dochádzalo k tvorbe mechanického poškodenia – škrabancov. Aby bolo docielené zjemnenie zásahu skleneným vláknom, bol povrch kovu zo zliatiny medi neustále počas čistenia vlhčený demineralizovanou vodou. Výsledkom bolo odstránenie koróznych produktov bez mechanického poškodenia.

Čistenie skleneným vláknom v kombinácii s demineralizovanou vodou sa ukázalo byť veľmi šetrná metóda, ktorá žiadnym spôsobom viditeľne nepoškodzovala povrch kovu. [Obr. 13 a 14] Vhodnosť mechanického čistenia skleneným vláknom sa potvrdila aj u meraní farebnosti, kedy dochádzalo k najmenšej farebnej zmene. [Graf 1] Nevýhodou pri čistení skleneným vláknom je odlamovanie malých čiastočiek skleneného vlákna, ktoré by sa mohli dostať do okolitých materiálov. Preto je potrebné zabezpečiť – vykryť okolité materiály knižnej väzby a tak eliminovať možnosť prieniku čiastočiek zo skleneného vlákna.



Graf 1 ***Zmeny parametrov L*, a*, b* a celkovej farebnej diferencie DE* vzorkov mosadzi po čistení (vľavo) a vzorkov oceli po čistení (vpravo).*** *Autor grafov: Ing. Jiří Kmošek.*

Jednou z ďalších testovaných metód čistenia bolo laserové čistenie, pri ktorom bolo použité laserové zariadenie Thunder Art. Čistenie koróznych produktov laserom bolo skúšané s rôznou vlnovou dĺžkou, energiou a vzdialenosťou od čisteného povrchu. Jednotlivé parametre sa medzi sebou navzájom ovplyvňovali a ich súčasným pôsobením vznikala energetická hustota pulzu, ktorou bol povrch kovu čistený od koróznych produktov. V každom prípade bolo na modelovom vzorku docielené odstránenie koróznych produktov, ktoré sa však nie vždy javí ako šetrné. V niektorých prípadoch dochádzalo až k prečisteniu na samotný povrch kovu. Pri čistení laserom neboli dosiahnuté úplne jednoznačné výsledky, k hranici šetrného čistenia sa nám podarilo len priblížiť. Z časovej náročnosti však nebolo možné venovať väčšiu pozornosť laserovému čisteniu, preto si táto metóda vyžaduje ďalšie skúmanie.

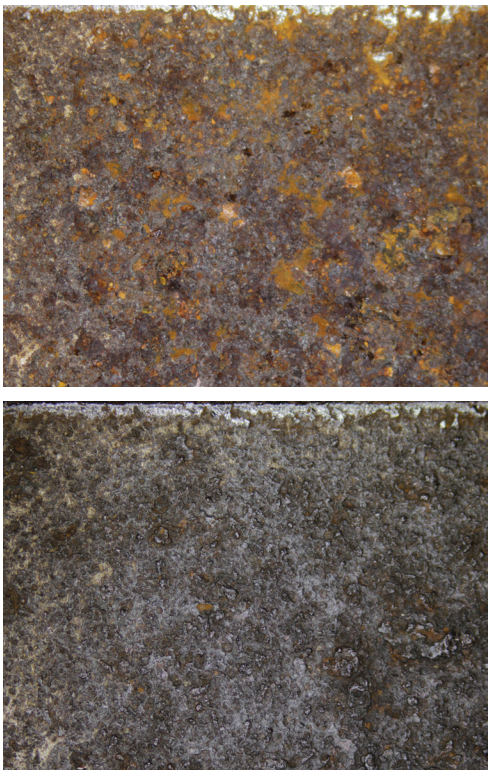
Ako najmenej šetrná metóda sa ukázalo čistenie pomocou metódy mikrotryskania, kedy boli ako abrazívum použité orechové škrupinky. Výsledky čistenia sa však zlepšovali s pribúdajúcimi skúsenostiami s mikrotryskacím zariadením.

Nie veľmi vhodnou metódou po vizuálnej stránke sa ukázalo byť chemické čistenie kyselinou sírovou, kedy pri použití 5 % roztoku s peroxidom vodíka boli zaznamenané najvýraznejšie zmeny farebnosti. V prípade Chelatonu III by sa malo jeho použitie obmedzovať len na lokálne odstraňovanie koróznych produktov. Pri nevhodnom používaní Chelatonu III môže dôjsť k naleptaniu kovu.

4.1.2 Skúšky čistenia modelových vzorkou zo zliatin ocele

V prípade skorodovaného železného povrchu bolo použité len mechanické čistenie a to oceľovou vatou, tryskaním (mikroabrazívne čistenie balotinou a orechovými škrupinkami) a laserovým čistením. Čistenie oceľovou vatou [Obr. 15 a 16] a abrazívne čistenie pomocou mletých orechových škrupiniek sa po vizuálnej stránke preukázali ako vhodné metódy čistenia. Avšak ako šetrnejšia metóda sa ukázalo byť čistenie mikrotryskaním, kedy boli použité ako abrazívum orechové škrupinky. Naopak nie príliš šetrnou metódou sa ukázalo tryskanie za použitia balotiny.

Rovnako ako u zliatin medi bolo testované aj laserové čistenie, kedy sa však nepodarilo nájsť vhodnú hranicu čistenia. Dochádzalo k zdrsneniu povrchu a prečisteniu modelových vzoriek [Graf 1].



Obr. 15 a 16 ***Ukážka modelovej vzorky zo zliatiny ocele pred (hore) a po (dole) čistení oceľovou vatou. Fotografia z optického mikroskopu Leica S6D.*** *Foto: Marianna Gluštíková.*

4.2 Stabilizácia kovových povrchov

Účelom stabilizácie je spomalenie koróznych procesov. Stabilizačné roztoky boli na povrch kovov aplikované formou náteru z dôvodu testovania metód vhodných na reštaurovanie kovových prvkov na knižnej väzbe.

4.2.1 Stabilizácia modelových vzorkou zo zliatiny medi

Na stabilizáciu koróznych produktov zliatiny medi bol použitý 3 % roztok Benztriazolu v etanole. Stabilizačný roztok bol nanášaný na čistý odmastnený povrch, s opakovaným náterom po 24 hodinách.

Stabilizáciu 3 % roztokom Benztriazolu, nebolo síce možné porovnávať s inou metódou stabilizácie, boli však porovnávané dva varianty, a to stabilizácia roztokom benztriazolu a bez použitia stabilizačného roztoku. Voľným okom neboli patrné výrazné zmeny farebnosti, no pomocou spektrofotometru bola zaznamenaná farebná diferencia, teda zmena farebnosti.

4.2.2 Stabilizácia modelových vzorkou zo zliatiny ocele

Korózne produkty zliatiny ocele boli stabilizované 5 % roztokom kyseliny fosforečnej, 20 % roztokom taninu s 5 % liehu, 5 % kyselinou dekanovou v etanole s pridaním hydroxidu sodného. Všetky tri stabilizačné roztoky boli nanášané na odmastený, vyčistený povrch kovu s opakovaným náterom po 24 hodinách. Pri stabilizácii koróznych produktov nastali vizuálne zmeny po použití roztoku taninu, kedy došlo k výraznému stmavnutiu povrchu. V prípade kyseliny dekanovej neboli voľným okom pozorovateľné zmeny a táto skutočnosť bola rovnako potvrdená spektrofotometrom.

V prípade roztoku kyseliny fosforečnej dochádzalo po jej nátere k tvorbe nežiaduceho bieleho povlaku viditeľného voľným okom. Po meraní farebnosti pomocou spektrofotometru bolo potvrdené, že pri stabilizácii kyselinou fosforečnou dochádzalo k nepatrným odchýlkam farebnosti.

4.3 Konzervovanie zliatin medi a ocele

U oboch zliatin boli použité rovnaké metódy konzervovania povrchu. Použitý bol včelí vosk rozpustený v lekárenskom benzíne, mikrokryštalický vosk rozpustený v etanole a akrylátový lak – Veropal rozpustený v toluene. Roztoky boli rovnomerne nanášané na povrch kovu, v prípade potreby bol konzervačný náter/nános opakovaný.

Pri všetkých použitých konzervačných roztokoch dochádzalo po ich nanesení na povrch kovu k nepatrnému stmavnutiu. Pri meraní farebnosti u zliatiny ocele a zliatiny medi bolo zistené, že k najväčšej odchýlke farebnosti dochádzalo pri použití konzervačného roztoku včelieho vosku v benzíne. Naopak k najmenším farebným odchýlkam dochádzalo pri použití mikrokryštalického vosku. V každom prípade sa na povrchu kovu podarilo docieliť rovnomernú ochrannú vrstvu konzervačnej látky.

5. Záver

Fyzický prieskum broumovskej kláštornej knižnice poukázal na veľký zástup knižných väzieb s kovovými prvkami. Ide predovšetkým o väzby v rozmedzí od konca 15. storočia do začiatku 20. storočia s bohatou typológickou rozmanitosťou, ktorá nám napovedá o historickom vývoji knižného kovania. Počas typologického prieskumu boli skúmané aj typy poškodenia kovových prvkov mechanického a chemického pôvodu. Na základe zistených poškodení bolo možné vyhotoviť modelové vzorky s koróznymi produktmi, na ktorých boli následne testované jednotlivé metódy čistenia, stabilizácie a konzervovania kovových prvkov. Jednotlivé metódy boli vyberané tak, aby ich účinnosť bolo možné využiť aj na kovaní, ktoré z rôznych dôvodov nie je možné demontovať z knižnej väzby.

Vhodnou metódou u zliatin medi sa ukázalo čistenie skleneným vláknom s navlhčením povrchu kovu demineralizovanou vodou. Naopak, ako nevhodná metóda čistenia sa ukázalo čistenie kyselinou sírovou. Na čistenie modelových vzoriek zo zliatiny ocele boli použité len mechanické metódy čistenia. Ako vhodná metóda čistenia sa preukázalo čistenie oceľovou vatou a mikroabrazívne čistenie pomocou mletých orechových škrupiniek. Pri použití všetkých spomínaných metód čistenia je v prípade nedemontovania kovových prvkov dôležité vykryť okolité materiály (useň, drevo, textil, papier). V prípade nedostatočného prekrytia materiálu by mohlo dochádzať k usadzovaniu čiastočiek zo skleneného vlákna, oceľovej vaty, alebo zvyškov abrazíva do okolitých materiálov. Je nutné poznamenať, že jednotlivé metódy čistenia si vyžadujú značné skúsenosti, ktoré môžu ovplyvniť výsledok čistenia. Napr. v prípade mikroabrazívneho čistenia je veľmi dôležité udržanie správneho a jednotného uhla čistenia.

V prípade stabilizácie bol u zliatiny medi použitý len roztok Benztriazolu, ktorý po vizuálnom zhodnotení nevytváral na povrchu nežiaduce zmeny. Na oceľových vzorkách sa osvedčil stabilizačný roztok kysliny dekanovej, pri ktorom je však nutné overiť ochranné účinky pri aplikácii

roztoku na reálnych historických vzorkách. Pri aplikácii 20 % tanátovacieho roztoku sa na povrchu kovu vytvorila rovnomerná stabilizačná vrstva, kedy však boli voľným okom zaznamenané farebné zmeny. Aj napriek farebným zmenám je táto metóda dlhoročne v praxi využívaná a má pozitívne stabilizačné vlastnosti.

Vybrané metódy konzervovania sa v oboch typoch zliatin zhodovali. V prípade použitia všetkých konzervačných metód (včelí vosk, mikrokryštalický vosk, akrylátový lak) boli docielené rovnomerné ochranné vrstvy bez výraznej farebnej zmeny povrchu.

Dané metódy boli skúmané len v prípade jedného typu mosadzného alebo oceľového plechu, preto by bolo vhodné ich účinnosť potvrdiť na viacerých druhoch kovových prvkov s rozličnými koróznymi produktmi. Jednotlivé metódy boli testované len na pripravených modelových vzorkách, avšak z praxe reštaurovania knižnej väzby vieme, že niektoré z uvedených metód sú v odbore dlhodobo využívané.

Zprávy a recenze

Zpráva o konferenci *Sgraffito im Wandel* konané ve dnech 1.–4. 11. 2017 v Hildesheimu

Jan Vojtěchovský, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

Ve dnech 1.–4. 11. 2017 se v německém Hildesheimu konala konference věnovaná technice sgrafita, jejím proměnám v průběhu staletí a samozřejmě také péči o sgrafitové památky a jejich restaurování. Konferenci je možné považovat za první počin, který se svým rozsahem snaží postihnout vývoj na co nejširším území evropského kontinentu, i když zazněl například také příspěvek o sgrafitech v Izraeli.

Vzhledem k šíři jejího záběru se na konferenci sešli specialisté, kteří se dlouhodobě touto problematikou zabývají. Z dlouhého seznamu řečníků je možné jmenovat například Manfreda Kollera, předního evropského specialistu na problematiku historických technik nástěnné malby a sgrafita, jenž dlouhodobě působil jako vedoucí restaurátorského oddělení rakouského Spolkového památkového úřadu, nebo Thomase Danzla, významného německého restaurátora a památkáře působícího do nedávné doby na pozici profesora na drážďanské Hochschule für Bildende Künste, jenž publikoval řadu příspěvků týkajících se restaurování, včetně restaurování povrchové výzdoby architektury ve 20. století, či španělského badatele Rafaela Ruize Alonsa, který je autorem zřejmě nejsouhrnnější současné publikace shromažďující dostupné informace o sgrafitové technice *Esgrafiado. Materiales, técnicas y aplicacione*.[1]

V rámci konference zaznělo mnoho příspěvků dokumentujících vývoj sgrafitové techniky a jejích předchůdců od starověku až po současnost, stejně jako příspěvků týkajících se současných problémů s údržbou sgrafit a jejich restaurováním. Přednesen byl také příspěvek autora této zprávy, jenž se týkal sgrafitové výzdoby fasád zámku v Litomyšli. V příspěvku zazněla také informace o plánované rekonstrukci lunetové římsy na severozápadní vnější fasádě, která zanikla již v roce 1635 a na jejím místě byla vytvořena další vrstva sgrafitové výzdoby. Na tento záměr české památkové péče reagovali účastníci konference přípravou prohlášení, jehož anglické znění zde uvádíme: *„We consider the UNESCO site, Litomyšl Castle, to be an outstanding monument with many valuable historical layers. None of them, referring to the Venice Charter, should be favoured above others. We express our concern about the current proposal for the lunette cornice reconstruction, which, although it was originally intended to be a preventive conservation tool, has now taken the form of an aesthetic element. This, in our view as specialists in sgraffito surveys, maintenance and preservation, contradicts the object of preserving and presenting the multilayered values of the monument. We call on the heritage authorities of the Czech Republic to reconsider this proposal and, if it is needed, to seek international discussion on this matter.“*[2]

1 | Rafael Ruiz Alonso, *Esgrafiado: materiales, técnicas y aplicaciones*, Segovia 2015.

2 | Písemné prohlášení konference *Sgraffito im Wandel*, Hildesheim, 3rd November 2017. V držení autora.

Obr. 1 ***V rámci konference Sgraffito im Wandel probíhaly také workshopy pro specialisty.*** *Repro: organizátor.*

O žďárském mramoru a důležitosti mezioborového porozumění

Petra Hečková, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

Recenzovaná publikace:

Jan Válek – Karel Malý – Radim Gonda a kol.
Po stopách žďárského mramoru. Hledání původu surovin použitých při stavbě gotického kláštera.
Ústav teoretické a aplikované mechaniky: Praha, 2017.
ISBN 978-80-86246-82-6 (online 978-80-86246-85-7).

O potřebě interdisciplinárního přístupu v oblasti kulturního dědictví se hovoří již velmi dlouho, realita je však složitější. Mezioborové porozumění klade velké nároky nejen na způsobilost srozumitelně komunikovat výsledky vlastní práce i mimo svůj obor, ale také na schopnost porozumět vysoce specializovanému jazyku ostatních vědeckých disciplín. Tradičním neuralgickým bodem je kooperace mezi obory humanitními a obory přírodovědnými. Snad i to je důvod, proč případů skutečně vydařené spolupráce neexistuje tolik, kolik by při charakteru péče o kulturní dědictví bylo zapotřebí.[1] Jak by takový interdisciplinárně pojatý výzkum architektonických památek mohl vypadat, ukazuje rozsahem nevelká monografie *Po stopách žďárského mramoru* od autorského kolektivu pracovníků Ústavu pro teoretickou a aplikovanou mechaniku AV ČR, v.v.i., Ústavu hydrogeologie, inženýrské geologie a užité geofyziky Přírodo-vědecké fakulty Univerzity Karlovy a Muzea Vysočiny v Jihlavě.[2]

Středověká fáze výstavby někdejšího cisterciáckého kláštera ve Žďáru nad Sázavou představuje případ uplatnění suroviny v kontextu české raně středověké architektury poměrně nezvyklé: mramoru. Zatímco využití mramoru pro získávání kvalitního vápna je známé od starověku a setkáváme se s ním i v českém prostředí přinejmenším tam, kde nebyl dostupný kvalitní vápenec, jeho uplatnění pro samotné architektonické a kamenosochařské prvky už tak běžné není. To, co by bylo lákavé interpretovat jako mimořádný jev a výtvarný či estetický záměr, ve skutečnosti mohlo pramenit z dobré dostupnosti kvalitní suroviny v blízkém okolí stavby, a tedy z principů ekonomie a efektivního využívání dostupných zdrojů, pro středověk typické.

Vedle objasnění otázek spojených s využitím mramoru bylo cílem výzkumu šestičlenného autorského týmu identifikovat místa středověké těžby, kde mohla být surovina pro klášter získávána, případně také stopy po výrobě vápna. Jak poukazují samotní autoři, naše snaha proniknout do historie využívání nerostných surovin nemusí být vždy úspěšná. Bez ohledu na nedostatek využitelných informací v historických pramenech je často největším problémem, s ním se ostatně potýkala i průzkumová část studie, identifikovat místa těžby a historické lomy, v nichž se mohl kámen získávat, a zajistit z nich kvalitní materiál s potenciálem dostatečné vypovídací hodnoty. Dílem i proto, že původní lomy jsou mnohdy vytěženy, případně skryty pod pozdějšími zásypy, stopy původní středověké těžby znejasněny činností v mladších obdobích apod.

Publikace sestává ze čtyř hlavních tematických kapitol. V úvodní, nazvané lapidárně *Mramor* (autoři Jan Válek, Olga Skružná a Karel Malý) je pozornost věnována nejen mramoru jako takovému, tedy metamorfovanému krystalickému vápenci, ale také chemicky podobným, byť z hlediska svého původu odlišným horninám sedimentárním. Právě některé jejich vlastnosti jako leštitelnost, snadná opracovatelnost a zároveň odolnost byly pro účely architektonické a sochařské tvorby stejně žádoucí a prakticky srovnatelné se skutečným mramorem. Ostatně v kontextu technické praxe[3] i v umělecko-historické literatuře jsou některé sedimentární vápence jako „mramor" také označovány. Typickým příkladem je slivenecký mramor. Autoři tak zohledňují potřebu rozlišení mramoru ve smyslu petrologickém a mramoru jako svého druhu „kulturního produktu".

Druhá kapitola (autoři Radim Gonda a Karel Malý) se zaměřuje přímo na Žďársko, jeho regionálně-geologickou charakteristiku i počátky středověkého osídlení včetně nejstarších, převážně archeologických dokladů o použití mramorové suroviny. Rozsáhlý exkurz je věnován historii těžby kamene v 18. až 20. století v lokalitě lomu Vápenice. Ten sice s vlastním tématem identifikace mramorů využitých při výstavbě středověkého kláštera ve Žďáru nad Sázavou souvisí spíše okrajově, přesto představuje významný příspěvek k poznání historie kamenolomařství a demonstruje přínosnost koordinovaného výzkumu archivních pramenů a průzkumu dochované situace přímo v terénu.[4] Vzhledem k tomu, že na Žďársku byl mramor primárně základní surovinou pro výrobu vápna, věnují se autoři také identifikaci některých dochovaných vápenných pecí z raného novověku a moderní doby.

Třetí kapitola *Klášter Studnice blahoslavené Panny Marie / Fons Beatae Mariae Virginis* (autor Miroslav Kovář) se soustředí na architektonickou stránku středověké podoby kláštera ve Žďáru a vedle shrnutí předchozího uměleckohistorického bádání podává výsledky formálně-stylové analýzy mramorových architektonických článků v lapidáriu, v literatuře dosud jen okrajově publikovaných. Formální analýza dochovaných fragmentů architektonických článků potvrzuje i předpoklad, že se mramor jako stavební materiál kamenických článků neuplatnil od samotných počátků výstavby klášterního kostela, ale poprvé až na vývojově pokročilejší fázi 60. let 13. století, kdy probíhala výstavba kvadratury ve stylu klasické gotiky.

Kapitola nazvaná *Hledání původu mramoru použitého při stavbě kláštera* (autoři Jan Válek, Olga Skružná, Jaroslav Řihošek) se zaměřuje na průzkum a analýzu použitých mramorů a jejich srovnání s materiálem získaným ze v současnosti identifikovaných pravděpodobných lokalit historické těžby. Navzdory propracovaným a dnes už i nesmírně složitým analytickým metodám identifikace původu mramoru, které byly vyvinuty zvláště v oblasti výzkumu provenience antických mramorů v průběhu posledních více než sta let, nebylo možné využít stejný přístup ve specifických podmínkách českého prostředí, kde dosud chybí potřebné zázemí v podobě většího množství publikovaných výsledků a srovnávacích databází. Autorský tým proto vychází ze speciálně vytvořené metodiky, která by měla zajistit jednotnost postupů a zpracování výsledků získaných vzorků (zde článků využitých na výstavbě kláštera a vzorků získaných z předpokládaných míst těžby), a tím i vypovídací hodnotu a relevanci získaných dat, bez ohledu na pravděpodobné zpřesňování výsledků v budoucnosti.

V interdisciplinárním pojetí, o nějž autorský tým usiloval, zůstává v některých aspektech tak říkajíc na půl cesty. Je otázkou, zda by například intenzívnější využití metod archeologického průzkumu pomohlo lépe objasnit vztahy mezi historickými strukturami dochovanými v terénu. Vítaná by však rozhodně byla rozsáhlejší diskuse k dalším lokalitám historické těžby mimo Žďársko, z nichž byly odebírány referenční vzorky (Jimramov, Studnice a zvláště Nedvědice, kde byla identifikována určitá příbuznost chemického složení se vzorky z kláštera). Zajímavým tématem hodným dalšího odborného zájmu, kterého se výklad jen krátce dotýká, jsou formy povrchové úpravy a polychromie mramorových architektonických článků. I přes vyřčené představuje publikace velmi zajímavý příklad, jak lze pojmout mezioborovou spolupráci tak, aby se uplatnil nejen prostý součet dat získaných různými vědeckými metodami a oborovými přístupy, ale naplno využil jejich potenciál.

1 | Z příkladů z posledních let lze jmenovat například monografii o litomyšlských sgrafitech, programově vznikající jako výsledek mezioborové spolupráce týmu restaurátorů, technologů, památkářů a historiků umění. Pavel Waisser (ed.), *Sgrafita zámku v Litomyšli*, Pardubice 2011.

2 | Online je publikace dostupná přímo na stránkách Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AVČR v.v.i. navíc nabízí také samostatnou přílohu publikace s výsledky analýz.

3 | Viz obecná definice: Jan Petránek, Mramor, in: Jan Petránek a kol., *Encyklopedie geologie*, Praha 2016, s. 200.

4 | Historie lomařství a zpracování stavebního kamene navíc představuje téma překvapivě dosud málo zpracované, na nějž zaměřilo svou pozornost jen nemnoho autorů. Lze uvést například popularizační články Václava Rybaříka, uveřejňované v letech 2003 až 2005 v časopise *Kámen*, především krátké studie o těžbě na Petříně s využitím dokumentů z archivu strahovského kláštera nebo několikadílný seriál *„Z minulosti pražských lomů"* byly souborně vydány jako: Václav Rybařík, *Pražští skalníci, kameníci a sochaři*, Praha 2017.