

Posudek oponenta diplomové práce

Oponent: **PhDr. Jan Klípa, Ph.D.**

Autorka práce: **Bc. Daniela Velgáňová**

Název práce: **Osobnosti II. generácie tzv. československej reštaurátorskej školy a ich činnosť v reštaurátorskom oddelí pražskej Národnej galérie v období 1956-1970**

Vedoucí práce: doc. **PhDr. Michaela Ottová, Ph.D.**

Daniela Velgáňová si zvolila tématem svojí diplomové práce problematiku fungování a působení Restaurátorského ateliéru NG v Praze v letech 1956-1970, spjatého především se jmény tří významných restaurátorských osobností: Mojžíra Hamsíka, Věry Frömlové a Františka Tvrdeho. Obecně lze říci, že téma je zvoleno vhodně, neboť se dotýká hned dvou významných a aktuálních problémů tuzemských dějin umění – dějin a vývoje restaurování a restaurátorských přístupů ve 20. století na jedné a dějin a fungování oborových institucí a infrastruktur na druhé straně. Dosažení celooborově významnějších výsledků ovšem zabránilo striktní omezení autorčiny pozornosti na vybrané tři osobnosti (z většího počtu restaurátorů, kteří tehdy v RA NG působili), na jejich práci pouze s malířským materiálem, nanejvýš pak se středověkou malbou na dřevě (přestože restaurátorské zásahy na materiálu středověké polychromované řezby jsou z hlediska technologického i metodického vlastně téměř totožné, což odráží i školení a specializace jednotlivých restaurátorů)¹ a na zvolené časové období (které by bylo vhodné v případě Frömlové sledovat intenzivněji do jejího odchodu z NG v roce 1974, v případě Mojžíra Hamsíka může vést ke komplexnímu zhodnocení jeho přínosu pouze zpracování jeho celoživotního díla, tedy nejen do konce práce v RA NG v roce 1990, ale i včetně jeho další intenzivní restaurátorské a navazující publikační činnosti v následujícím desetiletí). Zvolená omezení jsou jistě pochopitelná a v případě diplomové práce ospravedlnitelná, předem nicméně limitují možné výsledky a nevyhnutelně z práce činí „vstupný náhled“, který nutně „niektoré otázky skôr len nastoľuje a necháva otvorené“ (141).

Práce je členěna promyšleně a logicky. V úvodních kapitolách se autorka věnuje otázkám terminologickým a vykreslení kontextu, do něž je následně zasazeno vlastní gros textu, tedy počátkům systematického odborného restaurování v našem prostředí, spjatým se jménem Bohuslava Slánského (a Vincence Kramáře). Velgáňová zde prokazuje suverénní orientaci v problematice, které tuzemská historiografie věnuje již od 80. let setrvalou pozornost, speciální bibliografie však stále čítá takové množství položek, které je možno jak z odstupu pohodlně přehlédnout, tak případně i důkladně recipovat, což se autorce bez pochyby daří.

Z této první části práce si po mém soudu zaslouží diskusi (opět) přístup k pojmu „česká /československá/ restaurátorská škola“, o němž, po nutném terminologickém a historiografickém exkurzu, autorka praví: „*Používané označenie tzv. československá reštaurátorská škola uvádzam výlučne s úmyslom konkretizovať časové a miestne historické súvislosti prostredia bývalého Československa, v ktorom sa reštaurovanie ako odbor rozvíjalo, formovalo a premieňalo. Označenie*

¹ Autorčino vysvětlení „*Je však potrebné zdôrazniť, že vyššie spomenutí reštaurátori predstavujú selektívny výber podmienený predmetom ich odbornej činnosti a nie sú zohľadnení reštaurátori zaoberajúci sa inými druhmi umenia.*“ (54) je akceptovatelné v případě práce s textílem, papírem, kovem, kamenem.. ale právě desková malba a polychromovaná řezba k sobě mají technologicky a koncepčně tak blízko, že zde selekce pouze jednoho z těchto uměleckých druhů nedává valného smyslu.

teda používám v prvotnom význame konštituovanom Ivom Hlobilom, čiže bez hodnotovej klasifikácie.“ (10) Ponecháme-li stranou, zda Ivo Hlobil opravdu nevnášel do tohoto pojmu nějaké hodnocení, které by přesáhlo jeho geografickou výměru (myslím, že vnášel), zůstává otázka, zda lze pojem, který zkrátka je poslední čtyři desetiletí používán hodnotově (bez ohledu na to, zda si tuzemská odlišnost od dalších národních přístupů vlastní označení zaslouží nebo nikoli), začít bez újmy používat čistě v jeho místním a časovém vymezení (tedy veškeré restaurátorské zásahy v prostoru našich dvou nynějších států, vymezené roky 1918-1992 – chápu-li dobře autorčino rozhodnutí). Osobně si myslím, že to právě bez újmy možné není a ona újma pak spočívá, lapidárně řečeno, ve „zmatení“ daného pojmu. Pakliže nesouhlasíme s jeho kvalitativním rozměrem – a to je zcela legitimní a není vyloučeno, že by se po detailním srovnávacím studiu (které bohužel, pokud vím, nebylo dosud provedeno) ukázalo, že je tato pochyba dokonce historicky oprávněná – pak bych navrhol prostě mluvit o „restaurování v ČSR/ČSSR/ČSFR... v letech XXXX-YYYY“. Už užitím pojmu „škola“ totiž signalizujeme přítomnost ještě jiných, podstatnějších distinktivních rysů, než je jenom geografické a chronologické vymezení. Dovedeno do důsledků bychom totiž v autorčině podání museli pod pojem „československá restaurátorská škola“ řadit vedle Slánského nejen Františka Petra, ale i všechny ty „tajnůstkáře“ a restaurátory „nerespektující dostatečně původnost opravovaného díla“, jak se o nich vyjadřuje sám Slánský (pozn. 155, 173). To by, domnívám se, srozumitelnosti diskuse příliš nepřispělo.

Druhým, souvisejícím, aspektem, který si dovolím problematizovat, je nenápadná ale hned dvakrát zopakovaná výtka vůči působení Karla Strettiho v Kadani (pozn. 27 a 168), podle níž se tento zpronevřil zásadám „ČRŠ“, formulovaným, ještě nikoli pod tímto označením, již Bohuslavem Slánským – a to požadavkům na reverzibilitu, optickou trvalost a odlišitelnost retuše. Rozumím-li oně výtce dobře, pak jde zejména o vizuální odlišitelnost retuší nástěnných maleb na jižní stěně presbytáře kostela 14. sv. pomocníků. Osobně bych se soudy tohoto typu zacházel opatrně, protože právě „odlišitelnost“ retuše je z oněch tří požadavků ten nejsubjektivnější. Např. co může být oku neškolenému neodlišitelné, to je oku školenému rozpoznatelné dostatečně dobře. Navíc aplikace této zásady – formulované Slánským na případě restaurování Jindřichohradecké madony, tedy v podstatě miniatury mezi deskovými malbami, určené pro velmi blízký a soustředěný pohled – na sféru nástěnné malby ještě naráží na problém vzdálenosti: co je z odstupů několika metrů téměř neodlišitelné, může být při pohledu ze vzdálenosti centimetrů opět dobře rozpoznatelné. Pakliže tato specifika nejsou zvážena a okolnosti konkrétního případu nejsou přesně popsány, pak nelze vyloučit, že jsou vznášené výtky spíše apriorní povahy a jako takové jsou pak nerelevantní.

Poslední poznámkou k této části práce budiž otázka, do jaké míry lze v případě hodnocení díla a přínosu takto výjimečné a významné osobnosti, jakou byl pro tuzemské restaurování Bohuslav Slánský, abstrahovat od společensko-politických souvislostí v nichž rozvíjel svoji činnost nejen odbornou, ale také neméně významnou administrativní a organizační. Nabízí se zde otázka, jaký vliv na toto jeho prominentní postavení mělo (vedle nesporných kvalit odborných) například členství v KSČ (v nález setrval i po roce 1970), nebo zda vnější okolnosti nějak – a případně jak – ovlivňovaly jeho působení ve Státní sbírce starého umění (výběr restaurovaných prací, rychlost jednotlivých zásahů...), které se do značné míry překrývalo s dobou ředitelování Josefa Cibulky, tedy s dobou protektorátní. Ostatně vztah Slánského a Cibulky by si, vedle standardně vyzdvihovaného vztahu ke Kramářovi, zasloužil důkladnější analýzu.

Vlastním těžištěm práce jsou pak kapitoly následující, věnované zmíněným třem osobnostem, průřezově nahlédnutým otázkám a tématům jako je postavení RA a restaurátorů v rámci NG, implementace nových technologií a metod, kontakty se zahraničím apod., a konečně tři drobné případové studie pojednávající o dílech restaurovaných jednotlivými protagonisty.

Ani jednomu z nich přitom dosud nebyla věnována monografická pozornost, proto jsou cenné jak bibliografické medailony, tak soupisy restaurovaných prací (byť s omezením materiálovým i časovým, záslužně překročeným pouze v případě Věry Frömlové)² i soupisy bibliografické. Překvapí nicméně, že přitom autorka nepracovala (soudě dle poznámek i soupisu literatury) se standardními slovníkovými pracemi: Novou encyklopedií českého výtvarného umění a Slavičkovým Slovníkem historiků umění, výtvarných kritiků... kde mají všichni zmínění svá hesla, kvalitně zpracovaná Vratislavem Nejedlým, resp. Lubomírem Slavičkem (a to včetně reprezentativních soupisů prací restaurátorských i publikační činnosti). V případě Věry Frömlové pak absentuje odkaz na důležitou stať Pavla Štěpánka („Restaurátorské dílo Věry Frömlové“, Umění 28/1980).

Z této druhé části práce považuji za nejpřínosnější kapitoly věnované jednotlivým diachronně sledovaným problémům, kde autorka prokázala nejzřetelněji schopnost zobecnění, zasazení do širších souvislostí, jak dobových, tak vývojových, a kde také po mém soudu přinesla nejvíce nových zjištění, akcentů či interpretací. Velmi zajímavý je přehled zahraničních cest a vzhled do mezinárodních kontaktů, který značně (a právem) problematizuje zažitou představu o izolovanosti a autochtonním vývoji místního prostředí po r. 1948. Opět se zde však otevírá otázka po společensko-politickém kontextu a po povaze „dohod“ či „vyjednávání“, která museli jednotliví aktéři s režimem vést a uzavírat, aby jim takto intenzivní kontakty se západní cizinou byly umožněny. Konkrétně nelze nezpomenout na dobově typický značný zájem tajných služeb o osoby s četnými a čilými kontakty do západního prostředí. Konkrétně by mě pak zajímalo, zda se Mojmir Hamsík v roce 1967 účastnil záchranných prací Florencii či nikoli (a případně proč), protože z citovaného dopisu Věry Frömlové plyne, že se minimálně na cestu dosti bezprostředně připravoval..

Záslužné je připomenutí „cleaning controversy“ a tuzemské (ergo Hamsíkovy) recepce tohoto odborného sporu, jakož i implikací, které spor a jeho vyústění měly i v kontextu zdejšího prostředí a zdejších restaurátorských postupů. Co se obecněji vztahuje k zahraničí týče, bylo by myslím záslužno (i pro diferencovanější pohled na problematiku „ČRŠ“) provést systematickou a důslednou komparaci zdejšího a srovnatelných středoevropských prostředí (jak státy východního bloku, tak SRN, Rakousko, případně Švýcarsko...). Ta by měla být zaměřena na institucionální rámec restaurátorské praxe (při sbírkových institucích, samostatné ústavy), na povahu vzdělávacího procesu (výtvarné akademie, technické školy, speciální učiliště), ne/existenci definovaných metodik, speciálních odborných platforem, legislativu... Až tento souhrnný pohled může spolehlivě osvětlit, zda bylo na zdejší praxi něco skutečně kvalitativně výjimečného, co si zaslouží označení „škola“, implikující hodnotový obsah. Takový přístup by nicméně nepochybně přesáhl výměru diplomové práce.

V podkapitole „K dalšímu vývoju vnímání výtvarného a estetického aspektu“ se myslím vyjevuje jeden, opět pochopitelný, rys celé práce – určitá nekritičnost ve vztahu k pojednávaným osobnostem a jejich přístupům, které jsou zpravidla pomocí citátů představeny téměř jako určitý vrchol, kterého vůbec restaurování může dosáhnout. To, že tak vlastní přístup traktovali sami protagonisté, je pochopitelné, historiografe by však měla být v první řadě kritická a pochybná. Projevuje se to nejen neproblematizovaným přejímáním a citováním dosti maximalistických a zároveň dobově podmíněných imperativů, o nichž byl jejich autor jistě přesvědčen, že schopen je ve své praxi

² Překvapivé je množství restaurovaných prací zejména v některých letech, navíc při uvážení, že jsou uvedena pouze díla malířská a je tedy možné, že daný restaurátor pracoval ještě na některých neuvedených plastikách. Například u Hamsíka v roce 1964 uváděný počet 18 restaurovaných děl (vč. desky MLO, dvou obrazů Rembrandtových, jednoho Reinera, Hanse Raphona...) vzbuzuje otázku o jak intenzivní zásahy šlo, případně zda je vůbec představitelné standardně zpracovat takové počty děl za dodržení náročného přístupu, zahrnujícího i fázi předchozího důkladného průzkumu, jak je v práci několikrát zdůrazněno.

naplňovat,³ ale dokonce i formulací vlastních podobných maxim, popisujících analyzovaný přístup: „*Za symptomatický považujem individualizovaný prístup reštaurátorov, ktorý predstavuje východiskový bod ich metodického postupovania, ktorý bol integrálne prepojený s úsilím o citlivé vnímanie potrieb každého zvereného diela zvlášť so súčasnou tendenciou postupovať tak, aby výsledná podoba reštaurovaného diela pôsobila priaznivým estetickým dojmom, ktorý zároveň bytostne rešpektuje jeho historickú a dokumentárnu hodnotu.*“ (128). Zejména v posledních dvou větách přitom spatřuji určité implicitní contradictio, když se bez pochybností předpokládá, že je možné naplnit zároveň požadavek na „příznivý estetický dojem“ (míněno nepochybně z dnešního pohledu) a „respekt k historickým a dokumentárním hodnotám“. To by však bylo možno pouze tehdy, kdy bychom estetické normy považovali za v čase neměnné. Autorka si nicméně určité pochybnosti v analyzovaných přístupech připouští, jak je patrné z této pasáže: „*Dalším fenoménom hodným analýzy a bližšieho skúmania, by bolo nie len vynímanie diela kultu z jeho významových a funkčných súvislostí a presun do galerijného prostredia, ale taktiež zásah do tzv. druhého života obrazu či odstraňovanie druhotných doplnkov súvisiacich s kontinuálnym vývojom prejavu úcty veriacich.*“ (130, pozn. 395). Nechává je však pouze v rovině náznaku aniž by je dále rozvíjela. Symptomatické pak je, že rovněž opomíjí dosud snad nejkategoričtější kritiku přístupu této restaurátorské generace k výtvarnému dílu (odhlédnuto od toho, zde se s ní ztotožníme zcela, částečně nebo vůbec ne).⁴

Již pouze v krátkosti několik věcných poznámek k případovým studiím:

- Domnívám se, že Vyšehradská madona není typickým příkladem, na němž by bylo lze řešit problematiku torza. Zmenšení plochy obrazu v podstatě nezasahuje figury a celek tak rozhodně není vnímán torzálně. Naopak myslím, že rozhodnutí odejmout (resp. nevrátit) na desku její středověký plechový oklad patří z hlediska výše citovaného „respektu k historickým a dokumentárním hodnotám“ k vůbec nejproblematictějším v daném rámci. Přiložená fotografie (45) pak není stavem před Hamsíkovým restaurováním (jak se praví na popisce), ale je stavem před restaurováním v roce 1911 (Aug. Vlček) – srv. foto v Matějčkově Korpusu 1950.
- U Jeřeňova epitafu postrádám podrobnější zmínku o předchozích restaurátorských zásazích provedených ještě ve Vídni. Například absentuje informace (kromě sdělení mimoděk v popisce), že malba byla transferována na novou podložku, a to pouze v ploše dané obrysy obou postav. Vše ostatní (trůn, svatozář, koruny, pozadí) bylo moderním přídatkem, který neměl od svrchní lazury po zadní rovinu novodobé podložky nic společného s původním dílem. V tomto kontextu se již nemusí zvolený postup (vše odstranit a ponechat pouze originální malbu v ploše Marie a Ježíška), k němuž byla Frömllová „dotlačena“ komisí (jak text mezi řádky naznačuje) jevit jako zvlášť radikální nebo necitlivý.
- Slovo „repatriovaný“ není v tomto kontextu příliš vhodné, šlo o standardní akviziční postup, nikoli návrat zcizeného, zavlčeného či neoprávněně vyvezeného díla na základě nějakého legislativního aktu (což použitý termín implikuje).
- V případě Roudnického fragmentu by stála za zmínku diskuse o původní funkci díla, kterou vůbec umožnila citlivá povaha Tvrdého zásahu v případě podložky a její zadní strany.

Práce je psána srozumitelným, úsporným a přesto čtivým jazykem, jehož úroveň je vysoce nadprůměrná. Vytknout lze snad pouze gramatické chyby v prepisech častých citátů z českých textů

³ Vycházíme z přesvědčení, že základním požadavkem je respektování uměleckého díla jako celku, v němž má každá složka svůj význam. Proto je třeba poznat dílo v celé jeho složité struktuře a odtud odvodit syntézu, která by vedla k jeho pochopení, k poznání myšlenky, kterou autor do díla vložil (Mojmír Hamsík, 128).

⁴ Roman Lavička, Středověké umění v galerii. Výtvarné dílo, badatelský objekt nebo předmět kultury?, in: Martin Vaněk – Miloš Minařík (ed.), 55: sborník příspěvků vzniklých u příležitosti Odborného sympozia uspořádaného k 55. výročí Alšovy jihočeské galerie, 2010

(shoda podmětu s přísudkem), které by bylo možno omluvit tím, že čeština není mateřským jazykem pisatelky, nebýt toho, že jsou snad až příliš časté.. V jinak vysoké jazykové úrovni práce pak zarazí i zkomoleniny jako Puchererův (namísto Puchnerův) oltář (82) či Capodimento (správně Capodimonte) (114).

Z hlediska formálního lze vznést jedinou výtku, směřující ovšem proti nedostatku, který pak bohužel poněkud komplikuje práci s textem: řada bibliografických položek citovaných v poznámkách zkráceně vypadla ze závěrečného seznamu literatury a čtenář se pak musí domýšlet, co za konkrétní článek či knihu se skrývá pod odkazy jako: Bulletin 2014, Gimondi 2000, Kramář 1983, Pavala 2008, Stretti (všechny roky), Suchomel (všechny roky) či Surma 2014.

Závěrem bych chtěl zdůraznit, že předloženou práci považuji za velmi kvalitní, inspirativní (o čemž svědčí i délka posudku), nepochybně splňující nároky kladené na formát práce diplomní. Vyzdvihnout je třeba opětovně nejen solidní jazykovou úroveň, ale především skvělou orientaci v primární i sekundární literatuře, prozrazující hluboké pochopení problematiky, kterou by měla Daniela Velgáňová ve své další odborné práci nadále a hlouběji i šířeji promýšlet. Především je však třeba ocenit pečlivou a začasť zcela objevnou práci archivní, o kterou se předkládaný text zásadním způsobem opírá.

Výše vznesené připomínky tak buďtež považovány dílem za marginální a dílem za podněty k diskusi v rámci obhajoby, k níž tuto předkládanou práci bez váhání a s nelíčeným potěšením doporučuji.

V Praze, dne 7. ledna 2022

PhDr. Jan Klípa, Ph.D.