

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
ÚSTAV DĚJIN KŘESTÁNSKÉHO UMĚNÍ
DĚJINY KŘESTÁNSKÉHO UMĚNÍ**

Markéta Lejsková

**Vývoj názorů na retuše při restaurování malířských památek
Development of approaches to retouch in restoration of painting**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Aleš Mudra, Ph.D.

2009/2010

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla vyjádřit poděkování všem lidem, kteří mě při psaní práce podporovali a pomohli tak k jejímu vzniku.

Obzvláště bych chtěla poděkovat panu PhDr. Aleši Mudrovi, Ph.D. za podnětné konzultace a celkové vedení této práce.

Obsah

1. Úvod.....	5
První část	6
2. Předmět a cíl památkové péče a restaurování	6
3. Teoretická východiska památkové péče	8
3.1. Teorie památkové péče?.....	9
4. Teoretická východiska restaurování	11
5. Stručný nástin historie dějin umění z hledisek památkové péče a restaurování	12
5.1. Vídeňská škola dějin umění a Alois Riegl	12
6. Slohový purismus	18
6.1. Čistá konzervace jako reakce na slohový purismus.....	19
7. Max Dvořák a jeho vliv na vývoj památkové péče u nás	20
7.1. Vznik a vývoj prvních státních organizací na ochranu památek v letech 1918-1945 v Československu.....	21
8. Stručný vývoj památkové péče na pozadí politické situace v Československu po roce 1945	24
Druhá část.....	26
9. Restaurování ve 20. století mezi analytickou a syntetickou metodou	26
9.1. Analytická metoda	26
9.2. Syntetická metoda	27
10. Vincenc Kramář a počátek vědecké teorie moderního restaurování	28
11. Způsoby retuše využívané v restaurátorské praxi.....	31
12. K vývoji názoru na retuše ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století	34
13. Obrazová příloha.....	39
14. Seznam vyobrazení	42
15. Závěr	43
16. Seznam pramenů a literatury:	45

1. Úvod

Bakalářská práce je zaměřena na vývoj teoretického myšlení památkové péče v českých zemích. Konkrétně se zabývá problematikou teorie restaurování malířských památek s užším pohledem na otázku retuše při jejich obnovách. Práce usiluje o předložení celistvého pohledu na vývoj názorů na retuše při restaurování malířských památek a o reflexi v teoretickém myšlení památkové péče v českých zemích. Při zpracování tohoto úkolu se bylo potřeba dotknout celé řady dalších otázek, které zde nemohly být zpracovány podrobněji, ale bez jejich nástinu by bylo téma těžce uchopitelné.

Práce je rozdělena do dvou částí, z nichž první se zabývá teoretickými východisky a vývojem památkové péče a v jejím rámci i restaurování. Druhá část je věnována vývoji restaurování u nás, jak je představovala Česká restaurátorská škola, s ohledem na vývoj názoru na malířské retuše používané při obnově uměleckých děl.

Cílem bakalářské práce nemůže být teorie restaurování a památkové péče v celém svém rozsahu. Jedná se o látku s příliš širokým záběrem, k jejímuž vyčerpání by bylo potřeba sepsat rozsáhlejší práci. Proto zde bude pojednáno pouze o nejdůležitějších vývojových etapách s ohledem na dnešní teorii ochrany a péče o umělecké památky v českých zemích. Práce je koncipována tak, aby její jednotlivé části vytvořily souvislý text o vývoji teoretického myšlení v oborech památkové péče a restaurování.

První část

2. Předmět a cíl památkové péče a restaurování

V tomto krátkém odstavci bude naznačeno, co je předmětem a cílem památkové péče a v jejím rámci i restaurování.

V naší době se již pravděpodobně nikdo nepozastaví nad existencí těchto oborů, jsou brány jako součást kulturního uspořádání dnešní společnosti. Dalo by se však říci, že v dnešním konzumním stylu života je často zapomínán smysl a potřeba těchto oborů. Proč vlastně máme památky chránit? Jaký mají význam a co je vymezuje? Tyto otázky byly v minulosti již několikrát vysloveny a zodpovězeny, ale právě historie nám ukazuje, jak je stále důležité znovu na ně hledat odpovědi. Kdybychom bez reflexe přijali již vyřčené principy, náš vývoj by ustrnul na jednom místě. Stejně tak jak se během století vyvíjela lidská společnost, tak se vyvíjel i pohled na památkové hodnoty. Proto nelze přijmout principy, které již byly dříve ustanoveny a považovat je za univerzální. To však neznamená, že bychom je měli opomíjet. Důležitým posláním již zformulovaných názorů jak v památkové péči, tak v restaurování je, že nám pomáhají pochopit a uvidět důsledky, z kterých se můžeme poučit.

„Památková péče a v jejím rámci i restaurování jsou součástí mnoha kulturních okruhů, které prošly svébytným historickým vývojem. Primárním smyslem těchto činností je ochrana a péče o kulturní dědictví.“¹ Od prvního okamžiku, kdy člověk začal vytvářet předměty, vyvíjela se potřeba i jejich zachování, aniž by si to on sám ještě uvědomoval. Výtvořily lidské činnosti, dnes bychom některé z nich označili za památky², se staly běžnou součástí lidského života, ať už sloužily k náboženskému obřadu, či jako šperk, nebo měly jinou funkci. Potřeba zachovávat umělecké předměty rostla s uvědomováním si sama sebe jako individuality,

¹ NEJEDLÝ 2008, 1

² Pojem „památká“ i její ideový obsah se zformoval až na počátku 19. století, A. Riegl na poč. 20. století památku definoval takto: „*Nejstarším a nejpůvodnějším smyslu považujeme za památku dílo lidské ruky, které bylo vytvořeno s cílem zachovat ve vědomí dalších generací stále živé a přítomné jednotlivé lidské skutky či osudy (nebo komplexy několika takových událostí). Může to být památka výtvarná nebo písemná podle toho, zda k obeznámenosti pozorovatele s událostí, která má být zvěčněna, stačí pouze výrazové prostředky výtvarného umění, nebo zda je nutná výpomoc nápisu.*“ RIEGL 2003, 9

kteřá nemůže existovat bez své historické podstaty. Hlavním zájmem památkové péče a současně i restaurování je uchovávat dochované památky, pečovat o ně, chránit je a naplňovat je životem.³ Jaká teoretická východiska a předpoklady⁴ vedly k utváření památkové péče a restaurování jsou otázky, kterými se nyní budu zabývat podrobněji.

³ JIŘÍK 1988, 136

⁴ CZUMALO 2008, 11

3. Teoretická východiska památkové péče

Na úvod do problematiky teoretického vývoje památkové péče⁵ se nelze vyhnout vysvětlení několika základních pojmů.

Již samotné označení „teorie památkové péče“ je zavádějící, protože památková péče konzistentní teorii dodnes nemá. V první polovině 19. století se zájem o ochranu a obnovu památek značně zvýšil. Do tohoto období také spadá vznik prvních památkových ústavů řízených státem (např. Francie (1835), Prusko (1849)) a snahy o formování teorie památkové péče. Velký význam v tomto směru představovala Vídeňská škola dějin umění, které měla zásadní vliv i na vývoj památkové péče a oboru restaurování v českých zemích. Vídeňské škole dějin umění a jejímu vlivu bude věnována pozornost v kapitole Vídeňská škola dějin umění a Alois Riegl.

Od první třetiny 20. století se i v našem prostředí začínají objevovat snahy o shrnutí vývoje památkové péče a vymezení jejích cílů. Příspěvky k této problematice se v minulá desetiletí objevovaly zvláště na stránkách odborných časopisů *Zprávy památkové péče a Umění*. Je však nutné na ně nahlížet s ohledem na dobu, ve které vycházely. Umělá realita, která byla vytvořena komunistickým režimem, nepřála přílišnému rozvoji teoretického myšlení nejen v památkové péči. Ideologické marxistické vnímání světa se pak také odráží v líčení historického vývoje a vymezení cílů památkové péče. Jedinou studii, která v této době u nás vznikla a která se odprostila od tohoto myšlení, předložil velký český historik Václav Richter. Jeho názorové postoje měly v našem prostředí velký ohlas a projevíly se i na dalším vývoji a chápání teorie památkové péče.⁷ Ve svých úvahách se Václav Richter obrací k myšlenkám významného německého filozofa Martina Heideggera⁸ a jeho kritiky historismu. Pod vliv heideggerových myšlenek Václav Richter napsal: „*Památka (umělecké dílo) byla vytvořena dějinným člověkem, a je proto dějinná. Dějinným je dále památkář, jenž o památky pečuje. Z toho prvního určení plynou některé skutečnosti, které se zdály být sporné: 1. Péče o památky je historická, konkrétní praktická činnost. 2. Je-li péče o památky historickou činností, nemůže být podložena žádnou obecnou teorií. Teorie památkové péče je nonsens. Je možná jen technologie pro památkovou péči. Je*

⁵ teoretická východiska oboru restaurování se vyvíjela v rámci památkové péče

⁶ CZUMALO 2008, 11

⁷ HLOBIL 2008, 158

⁸ Martin Heidegger 26. 9. 1889 – 26. 5. 1976

však nutné filozofické uvažování, jaký je smysl památkové péče.“⁹ Na tyto citované věty se budou odvolávat odpůrci teorie památkové péče.

Otázka zda památková péče patří mezi vědní obory a měla by být podložena teorií, se stala více diskutovanou v sedmdesátých a zvláště pak na konci osmdesátých let.

3.1. Teorie památkové péče?

V rámci diskusí, které se objevovaly na stránkách odborných časopisů, byl hledán teoretický základ pro památkovou péči a v jejím rámci i restaurování. Václav Richter charakterizoval památkovou péči jako historickou praktickou činnost, v tomto smyslu s ním plně souhlasí i Břetislav Štorm, který viděl těžiště památkové péče v „poli“.¹⁰ Teoretické znalosti a zkušenosti z oblasti dějin umění, historie a technologie mají smysl jen tehdy, pokud slouží památkám v terénu.¹¹

Richterovu negaci teorie památkové péče zastávali J. Petruš, který byl jeho žákem a dále pak V. Jiřík, který odmítal oprávněnost samostatné teorie památkové péče.¹² Jejich oponentem se stal I. Hlobil, který namítá, že Richterova negace teorie památkové péče nebyla absolutní a dodává: „Památková péče je sice konkrétní praktická disciplína, avšak tato praxe vyžaduje teorii (která je u nás stále ve vlaku názorů Vídeňské uměleckohistorické školy, totiž ovlivněná především naukou Aloise Riegla). Takto chápanou teorii památkové péče označil jako technologii památkové péče.“¹³ Ivo Hlobil v citovaných větách naráží na praktické zaměření *Vídeňské školy dějin umění* a dává tak do souvislosti Richterovu větu „Je možná jen technologie pro památkou péči.“¹⁴

Zájem odborníků památkové péče i představitelů dalších zainteresovaných oborů o teorii a metodologii památkové péče dokazuje řada příspěvků týkající se této problematiky přednesených na druhém zasedání pracovní skupiny pro teorii a metodologii památkové péče. Zasedání bylo svoláno sekci památkové péče vedoucího pracoviště vědeckotechnického rozvoje Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody dne 31. května 1988.¹⁵ Na tomto místě není možné se podrobněji věnovat všem předneseným referátům, které byly v plném znění zveřejněny v 5. čísle Bulletinu sekce památkové péče roku 1988. Pokusím se pouze ve stručnosti zmínit náplň a přínos této diskuse.

⁹ RICHTER 2001

¹⁰ ŠTORM 2007, 21

¹¹ ŠTORM 2007, 21

¹² HLOBIL 2008, 137

¹³ HLOBIL 2008, 158

¹⁴ RICHTER 2001, 378

¹⁵ KORČÁK 1989, 65

Důležitost tohoto zasedání spočívá zvláště ve zmapování neřešených problémů teorii a metodologie památkové péče. Jedná se především o otázky, zda potřebuje památková péče teorii a k čemu by měla sloužit, dále zde byl nadnesen problém profesní přípravy pracovníků památkové péče a další.¹⁶ Smutným faktem zůstává, že otázky které zde byly v roce 1988 projednávány, jsou stále aktuální i v dnešní době.

Problematika teorie památkové péče byla a i dnes je převážně nahlížena z pozice dějin umění. Dějiny umění našly během svého vývoje svou teoretickou základnu, a jsou považovány za vědeckou disciplínu, památková péče a restaurování se vyvíjeli v jejich rámci. Dějiny umění jako samostatný vědní obor si vytvořil širokou institucionální základnu.

Potřeba uznání památkové péče jako vědecké disciplíny má i svoje praktické opodstatnění. Na osobu památkáře jsou dnes kladeny vysoké nároky vztahující se především na odborné teoretické vzdělání a praktické zkušenosti. Památková péče je na vysokých školách však vyučována v rámci dějin umění, architektury a částečně na školách zaměřených na výuku restaurování. Tento stav se následně promítá v praxi. Do terénu nejsou tedy vysíláni památkáři, ale historikové umění, kteří sice mají dobré historicko-umělecké znalosti, ale po stránce technologické nejsou prakticky školeni.

Je pravdou, že památkář má úzce spolupracovat s technologem a restaurátorem, kteří tyto praktické znalosti mají a v rámci společné komunikace dojít ke správnému způsobu ochrany či obnovy památky. Bohužel tento ideální stav dnes mnohdy neplatí. Otázka uznání památkové péče jako samostatné vědní disciplíny je stále více palčivou.

Po pádu komunistického režimu 17. listopadu 1989 diskuse o teorii památkové péče ještě pokračovala, ale postupem času byla zatlačena do pozadí a k jejímu schválení do dnes nedošlo.

¹⁶ KORČÁK 1989, 65

4. Teoretická východiska restaurování

Vývoj oboru restaurování je úzce spjat s vývojem dějin umění a v jejich rámci s památkovou péčí. V minulosti stálo restaurování jako především řemeslná činnost na okraji zájmu historiků umění. V následujícím odstavci se pokusím naznačit, jaké předpoklady vedly k formování oboru restaurování, a jak se vyvíjely názory na obnovu památek.¹⁷

Zájem člověka o památky je znám již od antiky, v této době vznikaly různorodé spisy, které informovaly o památkách a částečně i o jejich obnovách¹⁸. Ucelené zprávy o restaurování malířských děl se nám ve starověku a téměř v celém středověku¹⁹ nedochovaly. Nejstarší doklady o velkých opravách nástěnných maleb, jak uvádí Bohuslav Slánský²⁰, pocházejí ze 14. a 15. století z Itálie. Během dalších dvou století vznikaly technologické postupy na opravy památek (např. návody na čištění obrazů, rentoaláž...).

Restaurování bylo prováděno především činnými umělci, v našem případě malíři, kteří se touto činností zabývali. Nedá se tedy říci, že se jednalo o restaurování v dnešním slova smyslu, originál byl jen málo kdy respektován. Z našeho dnešního pohledu docházelo spíše k zničení uměleckého díla jako historického dokumentu, než k jeho záchraně.

Jak již bylo zmíněno, teorie a metodologie restaurování se vyvíjely v rámci dějin umění. Teoretická východiska platná pro obor dějin umění, a současně i pro památkovou péči, dala základ rozvíjejícímu se oboru restaurování. Stejně jak tomu bylo s teorií památkové péče, tak i na teorii a metodologii restaurování bylo nahlíženo především z pohledu dějin umění. Proto je nyní nezbytné se zmínit o názorech, které formovaly a vymezovaly teorii dějin umění, abychom tak mohli lépe pochopit stanoviska zastávaná při ochraně a obnově památek.

¹⁷ vzhledem k rozsáhlosti tématu bude tato práce zaměřena především na památky malířské

¹⁸ především se jednalo o památky sochařské

¹⁹ SLÁNSKÝ 2003, 141

²⁰ SLÁNSKÝ 2003, 141

5. Stručný nástin historie dějin umění z hledisek památkové péče a restaurování

Složité myšlenkové procesy, které předcházely teorii dějin umění, jak je známe dnes, zde není možné popsat v celé jejich šíři. Proto se výklad historie dějin umění zaměří pouze na nejdůležitější momenty, které tvořily teoretická východiska pro formování názorů na obnovu a ochranu památek. Historický vývoj dějin umění zde bude vyložen především z pohledu restaurování a památkové péče. Z těchto hledisek se soustředíme na vývoj dějin umění až od jejich vzniku jako samostatného oboru, tedy až od počátku 19. století. „V devatenáctém století prošly dějiny umění velkým vzestupem, který vedl k jejich uznání jako samostatné humanitní disciplíny a odborné činnosti.“²¹

Pozitivistické myšlení 18. století zaměřující se především na analýzu uměleckých děl i uměleckých stylů pomocí znalecké metody²², mělo za svůj hlavní cíl vymezení (odlišení) jednotlivých stylů.²³ Devatenácté století usilovalo o přesné poznání historické skutkové podstaty a právem se nazývá stoletím historickým. Na významu výrazně získaly kulturní dějiny „... pro něž drobné detaily a právě takové detaily mohou mít význam. Tento význam je založen pouze na historickém přesvědčení, že ve vývoji jsou i nejmenší maličkosti nenahraditelné.“²⁴

Devatenácté století již nehledá ostré hranice mezi individuálními styly, ale zkoumá jejich vzájemné vztahy. Tato snaha o syntézu podnítila vznik nových „vědeckých“ dějin umění.²⁵

5.1. Vídeňská škola dějin umění a Alois Riegl

Nejucelenější teoretická východiska²⁶ se zformovala v rámci tzv. *Vídeňské školy dějin umění*, jejímž vůdčím představitelem se stal Alois Riegl.²⁷

Jestliže v první polovině 19. století byla určující pro dějiny umění tzv. *Berlínská škola*²⁸, pak v polovině druhé se jí stala *Vídeňská škola dějin umění*,²⁹ která měla zásadní

²¹ WITTLICH 1992, 67

²² znalecké metody se staly součástí umělecko-historické práce

²³ WITTLICH 1992, 67

²⁴ RIEGL 2003, 25

²⁵ WITTLICH 1992, 69

²⁶ CZUMALO 2008, 14

²⁷ WITTLICH 1992

²⁸ k okruhu Berlínské školy se řadí: Franz Theodor Kugler, Carl Friedrich Rumohr, Carl Schnaase, Jacob Burekhardt a další, základem pro Berlínskou školu se stalo znalectví

²⁹ RICHTER 2001, 50

vliv na formování metodologického rozvoje nejen dějin umění ale také znalectví, muzeologie i památkové péče.³⁰

Na počátku druhé poloviny 19. století nebyly stále dějiny umění brány jako samostatný obor, na univerzitách byly vyučovány v rámci estetiky a neřadily se ani k vědám historickým. Zlomovým okamžikem pro dějiny umění i *Vídeňskou školu* se stal rok 1873, kdy byl svolán do Vídně kongres dějin umění. Ze svolaných renomovaných profesorů se však nikdo nedostavil, své referáty pouze zaslali Carl Schnaase (1802 – 1873) a Anton Heinrich Springer (1825 – 1891). Kongres byl tedy zastoupen především praktiky.

Na *Vídeňském kongresu* poprvé zazněl požadavek osamostatnit dějiny umění - dějiny umění mají být samostatnou historickou disciplínou s vlastní metodologií, terminologií a také mají mít vlastní prameny, než z kterých čerpá čistá historie. Dějiny umění patří do sféry myšlení. Umělecké styly nejdu za sebou, ale prostupují se. Další požadavky se týkaly památkové péče a restaurování. Právě zde bylo učiněno konec puristickým obnovám památek a příklon k čisté konzervaci. Památkové ústavy mají řídit místo činných architektů historici umění, protože nepreferují žádný umělecký druh (historik umění by neměl mít vkus) na rozdíl od architektů, kteří jsou zaujetí. Stejně tak galerie nemají řídit činní umělci. *Vídeňská škola dějin umění* navázala v mnoha bodech na program tohoto kongresu, zvláště pak ve svojí druhé fázi, kterou vymezuje působení Aloise Riegla a Franze Wickhoffa.³¹

Počátky *Vídeňské školy* spadají do činnosti prvního profesora dějin umění na vídeňské univerzitě R. Eitelbergera (1817 – 1885) a profesora M. Thausinga (1838 – 1884), který přednášel od roku 1874 dějiny výtvarného umění v Institutu pro rakouské dějiny.³² Ve Vídni se tak vytvořily dva ústavy dějin umění. První vznikl roku 1848 oddělením se od dosavadního studia estetiky a filologie, pod vedením R. Eitelbergera zde byly vyučovány obecné dějiny umění. Druhý ústav vznikl roku 1853 oddělením se od pomocných věd historických a pod vedením M. Thausinga měl vychovávat exaktní specialisty.³³

V devadesátých letech působí na vídeňské univerzitě profesor F. Wickhoff (1853 – 1909, II. ústav) a A. Riegl (1858 – 1905, I. ústav). Vincenc Kramář³⁴ se o nich zmiňuje takto: „Byla to vzácná dvojice učenců, kteří se při společné snaze tak šťastně navzájem doplňovali a ve

³⁰ KROUPA 1996, 187

³¹ KROUPA 1996, 187

³² KRAMÁŘ 1983, 19

³³ KROUPA 1996, 187 - 189

³⁴ Vincenc Kramář byl žákem vídeňské školy dějin umění a stál na počátku České restaurátorské školy

svém oboru povznegli Vídeň k jedinečnému významu mezi všemi německými univerzitami.³⁵ V této druhé etapě se vyhraňuje metoda dějin umění, mohla by být nazvána dobou syntézy.

Zásadní význam také měla publikační činnost A. Riegla (*Stilfragen* 1893) a F. Wickhoffa (*Genesis* 1895). „*Dvě publikace vídeňské školy, jež měly svého času vliv přímo revoluční.*“³⁶

Po smrti obou těchto významných osobností Vídeňské školy zaujímá přední místo Max Dvořák (1874 – 1921, II. ústav). Po jeho nečekané smrti *Vídeňská škola dějin umění* ztrácí své výsadní místo. Na místo M. Dvořáka nastupuje Julius Schlosser (1866 – 1938), který prakticky uzavírá klasickou fázi *Vídeňské školy dějin umění*. Důkladně sepsal její dějiny. Po odchodu J. Schlossera se do vedení dostává Josef Strzygowsky, který již nepokračuje v započatém úsilí předcházející generace.³⁷ Jeho působením byla podlomena vyhlášená vídeňská vědecká exaktnost.³⁸

Snahou představitelů Vídeňské školy bylo vytvořit jakousi syntézu mezi kulturně-historickou a formalistickou orientací. Vývoj pozitivismu v dějepisu umění dospěl v poslední čtvrtině 19. století k představě o vývoji forem, k formální filozofii dějin umění.³⁹

5.2. Alois Riegl

Alois Riegl svou vědeckou prací významně přispěl k teorii dějin umění a jeho názory také hluboce ovlivnily pohled na památkovou péči i restaurování. Stal se nejslavnějším Thausingovým žákem a přinesl škole zcela nové impulsy.⁴⁰

V následujícím odstavci bude věnována pozornost zvláště vlivu A. Riegla na památkovou péči.

Památkové péči se Alois Riegl začal věnovat relativně pozdě, až poslední tři léta svého života⁴¹ se zabýval teorií ochrany památek. Roku 1904 se stal generálním konzervátorem pro obor uměleckých a historických památek.⁴² I přes tuto krátkou dobu však byl jeho význam v tomto oboru zásadní a svými myšlenkami ovlivnil další generace historiků umění, památkářů i restaurátorů.

³⁵ KRAMÁŘ 1983, 19

³⁶ KRAMÁŘ 1983, 20

³⁷ KROUPA 1996, 196 -200

³⁸ RICHTER 2001, 52

³⁹ RICHTER 2001, 51

⁴⁰ RICHTER 2001, 51

⁴¹ HLOBIL 2008, 82

⁴² HLOBIL 2008, 82

V roce 1903 vydal publikaci s názvem *Moderní kult památek – jeho podstata a vývoj*⁴³ (*Der moderne Denkmalkultus – sein Wesen und Entstehung*). V tomto nevelkém spise Alois Riegl vyložil svojí teorii památky. Na památku (umělecké dílo) je třeba nahlížet jako na soubor různorodých hodnot⁴⁴, které se formovaly od vzniku památky a které se vytvořily během jejího života.

Rieglova teorie staví na rozpoznání struktury hodnot památek:⁴⁵

Tab. č.1

PAMÁTKOVÉ HODNOTY	PAMĚTNÍ HODNOTA	ZÁMĚRNÁ HODNOTA PAMÁTEK	
		HISTORICKÁ HODNOTA	
		HODNOTA STÁŘÍ	
	PŘÍTOMNOSTNÍ HODNOTA	UŽITKOVÁ HODNOTA	
		UMĚLECKÁ HODNOTA	HODNOTA NOVOSTI
			RELATIVNÍ UMĚLECKÁ HODNOTA

5.3. Hodnota stáří

Nejzávažnějším a současně nejdiskutovanějším termínem Rieglovy teorie je „*hodnota stáří*“⁴⁶. Na hodnotě stáří je založena i metoda zachovávání památek. Jako vše na světě, tak i umělecké dílo podléhá zkáze. Stárnutí jako nevyhnutelný proces materiálu sebou nese i změny v jeho materii, které nakonec vedou k úplnému zániku díla samotného. Riegl ve své myšlence hodnoty stáří došel až k požadavku přísného respektování přirozeného zániku památky. To však neznamená zánik památky uspíšit. Alois Riegl se o tom zmiňuje ve stati *Cena stáří*.⁴⁷ „*Není ovšem nic vzdálenějšího kultu ceny stáří, než chtít urychlit toto zničení. Nepokládá nijak, jak snad by se mohlo zdát, ruinu za konečný cíl, nýbrž dává přednost na jejím místě dobře zachovanému středověkému hradu; neboť když i vliv vzpomínky na hrad jest méně intenzivní než*

⁴³ publikace byla nedávno (2003) znovu vydána Národním památkovým ústavem v novém překladu

⁴⁴ KROUPA 1996, 193

⁴⁵ tabulka převzata: CZUMALO 2008

⁴⁶ z pohledu památkové péče a restaurování

⁴⁷ In: Měsíčník pro architekturu, umělecké řemeslo a úpravu měst I.. Praha 1909, 62-64

vliv stávajících trosek, jest za to tím extensivnější a nahrazuje tento nedostatek plností a rozmanitostí jím poskytujících stop stáří, ukazuje lidské dílo v menším rozkladu, ale za to více lidského díla v stavu rozkladu. (Alois RIEGL 1903)“⁴⁸

Alois Riegl nebyl první, kdo se zabýval hodnotou stáří památky, měl předchůdce v Johnu Ruskinovi, který považoval obnovu památek za jejich ničení a raději požadoval jejich zánik.⁴⁹ John Ruskin nazývá restaurování památek lží a vybízí, aby se o restaurování raději vůbec nemluvilo. Nabádá však k preventivní ochraně památek, která by u mnohých postačovala. „Ovšem, dnes se zpravidla budova nejdříve zanedbává a potom restauruje. (John RUSKIN 1849)“⁵⁰ Tento stav by se dal převést i na naše století, které mnohdy raději ponechá památku zchátrat, než preventivně opravovat. V ideálním světě by se jistě podařilo čistou konzervací památky s úctou „dovést“ až k jejich nevyhnutelnému zániku. Otázkou však zůstává, jestli je tato představa možná i ve světě reálném.

Jak již bylo v textu uvedeno, Alois Riegl ve své stati *Cena stáří*⁵¹ zastává názor čisté konzervace současně, ale dodává, že není hodnotě stáří nic vzdálenějšího, než urychlování procesu zničení památky. Stejný požadavek si klade i John Ruskin, který raději rozpadající se stavbu podepře neestetickou podpěrou, než jí ničit restaurováním.⁵² Jak Ruskin, tak Riegl respektovali přírodní koloběh vzniku a zániku a připouštěli pouze základní péči o památky. V ideálním případě by takové památky opravdu přetrvaly staletí bez větších změn. A nebylo by zapotřebí restauračního zásahu, který ač je sebevíc citlivější zasahuje méně či více do autenticity památky.⁵³

Není v naší moci ani cílem památky udržovat na věky, ale co s památkami které nezničil přirozený zánik, ale surově je poškodil člověk? Druhá světová válka zanechala velké množství významných památek v ruinách. Dalo by se říci, že se v poválečném období pohled na památky pozměnil, materie byla rozdrčená, ale symbol, který památka představovala dříve⁵⁴, bylo potřeba znovu oživit. Můžeme namítnout, že postavením nových objektů a vytvořením nových uměleckých děl, je možné navázat na přerušovaný vývoj. A postupem času se z některých těchto nových objektů a uměleckých děl opět stanou památky. Jak ovšem můžeme vidět například v Itálii, nebo Německu z fragmentů byly opět zrekonstruovány objekty i umělecká díla. Společnost, která byla poznamenána hrůzami války, se nechtěla smířit s její ničivou silou, a proto bylo vynaloženo velkého úsilí

⁴⁸ WIRTH 1909, 63

⁴⁹ HLOBIL 2008, 83

⁵⁰ WIRTH 1909, 61

⁵¹ RIEGL 2003, 35

⁵² WIRTH 1909, 61-62

⁵³ především do její materie

⁵⁴ známým příkladem je rekonstrukce drážďanského kostela *Frauenkirche*

pro obnovu již téměř neexistujících památek. Hodnota památky se posunula od hodnoty stáří k hodnotě historické. Tato tendence se projevila i v restaurátorské praxi, kde bylo přistoupeno k rozsáhlým rekonstrukcím.

V tomto stručném výkladu bylo pojednáno o významu *Vídeňské školy dějin umění* a osobnosti Aloise Riegla. Aby však byl pohled na názory týkající se problematiky restaurování/konzervování úplný, je potřeba se zmínit o historické situaci, která vedla historiky umění až k požadavku přísné konzervace.

6. Slohový purismus

Požadavku čisté konzervace Johna Ruskina a následně Aloise Riegla nemůže být plně porozuměno bez stručného nastínění historické situace, která tento požadavek předcházela a svým způsobem podnítila.

V první polovině 19. stoletím převládl názor, který vyžadoval slohovou čistotu památky – *slohový purismus*.⁵⁵ V praxi to znamená, že pokud má být památka dokladem minulosti, musí si udržet svojí původní podobu, ve které byla vytvořena. Tak se dospělo k praxi ke způsobu její opravy, která v podstatě odstranila všechny pozdější dodatky, či opravy původní formy památky. Z dnešního pohledu se tato tendence jeví jako velmi necitlivý zákrok do památky, která již prošla určitým historickým vývojem a každý „nový“ dodatek, dostavba či oprava, která byla násilně odstraněna, nám znemožnila pohled na její život v minulých stoletích. Mnoho středověkých památek bylo tímto způsobem očištěno a tím i zničeno. Teoretické zdroje slohového purismu vymezují osobnosti Viollet le Duc, Bodo Ebhardt⁵⁶, Louis Vitet.⁵⁷

Slohový purismus neměl ovšem pouze své vyznavače. Německý historik umění Georg Gottfried Dehio argumentoval v přednášce *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunehnten Jahrhundert* proti obnovám památek v duchu čistého slohu. Alois Riegl se vyjádřil k přednášce Georga Gottfrieda Dehia ve své stati „*Nové směry v památkové péči*“. Názorově jí postavil proti brožuře⁵⁸ Bodo Ebhardta⁵⁹. U Dehia odmítá jeho definici památky, která byla přísně nacionalisticky zaměřená a u Ebhardta odmítá jeho puristický pohled na opravu památek, který je zaměřen pouze na historickou hodnotu.⁶⁰ Riegl si plně uvědomoval extrémnost obou myšlenek, mezi kterými památková péče musí zvolit správné středové postavení – sice pietní, ale přihlížející k neodolatelým silám reálné skutečnosti.⁶¹

I přes náš dnešní odmítavý postoj k puristickým obnovám můžeme v tomto období hledat základ pro vývoj restaurování, jako odborné disciplíny. Názory, které se prosazovaly při obnovách památek v první polovině 19. století, vyvolaly po druhé polovině století opačný přístup, který byl stejně extrémní.

⁵⁵ slohovým purismem se také nazývá umělecký směr založený roku 1918 A. Ozenfantem a Le Corbusierem, tento směr se uplatnil hlavně v architektonickém řešení staveb a uměleckém řemesle.

⁵⁶ v Německu proslul jako početnými restauracemi středověkých hradů

⁵⁷ CZUMALO 2008, 15

⁵⁸ CZUMALO 2008, 15

⁵⁹ známý především rekonstrukcemi starověkých hradů

⁶⁰ RIEGL 2003, 77-99

⁶¹ RIEGL 2003, 79

6.1. Čistá konzervace jako reakce na slohový purismus

Odpovědí na slohový purismus, se stává metoda čisté konzervace, zastávaná především *Vídeňskou školou dějin umění*. Jestliže puristická obnova proměnila živý organismus památky v teoretické schéma čistého slohu, požadavek čisté konzervace památky šel až k názoru, že umělecké dílo, jako předmět podléhající během času zkáze, se má nechat dojít až k tomuto momentu, tedy až k zániku památky. Převládal názor, že restaurátorské zásahy do formy památky jsou nepřijatelné a stejně tak je i vyloučena tvůrčí činnost z restaurátorské praxe. K těmto otázkám se později v našem prostředí (na počátku 20. století) vyjádřila *Česká restaurátorská škola*, která stála na počátku teorie a organizace oboru restaurování u nás. Tato škola by však nemohla fungovat bez teoretického základu, který představovala již zmíněná *Vídeňská škola dějin umění*.⁶²

Umělecké dílo se stává nejdůležitějším předmětem zkoumání dějin umění a jeho přesně zjištěný zjev závazným dokladem pro původní umělecký charakter a pro poznání tvůrčí práce jeho původce. Dochází tak i k novému způsobu památkové péče, která si klade požadavek uchování originality uměleckého díla i s jeho vývojovými změnami. Je to požadavek zachování přesně zjištěného tvaru do nejmenších podrobností.⁶³

⁶² HLOBIL 2008, 29 - 35

⁶³ HLOBIL 2008, 29 - 35

7. Max Dvořák a jeho vliv na vývoj památkové péče u nás

Kritické zhodnocení myšlenek Aloise Riegla připadlo až jeho žákům.⁶⁴ Interpretací a kritikou moderní památkové péče Aloise Riegla, se zabýval Max Dvořák, který nastoupil na místo svého učitele v Centrální komisi. V zásadě přijímal Rieglovu teorii památkových hodnot, ale odmítal jejich přísné hierarchické kategorie.⁶⁵ Oproti Rieglovu názoru po sobě jdoucích etapách vývoje hodnot moderní památkové péče ...starověk měl znát pouze záměrné památky, v orientálních říších připomínající památku jednotlivců a rodin, v řecko-římské kultuře navíc patriotické památky; nezáměrné památky, historické a umělecké, se měly objevit až s renesancí, hodnota stáří přichází od konce 19. století.⁶⁶ Max Dvořák zastával myšlenku kontinuálního vývoje. Své názory na moderní památkovou péči shrnul Max Dvořák v publikaci, která vyšla pod názvem *Katechismus památkové péče (Katechismus der Denkmalpflege, 1916)*. Tento jeho spis je určen pro širokou veřejnost a prakticky ukazuje moderní památkovou péči *Vídeňské školy dějin umění*.⁶⁷

Důležitou myšlenkou, kterou prosazoval, je snaha o udržení památky v její funkci a prostředí ve kterém vznikla. V praxi je tento jev bohužel ojedinělý a mnohdy těžko proveditelný. Velké množství památek bylo vytrženo ze svého původního prostředí a také jejich funkce byla změněna. Je pravdou, že přemístění památek, převážně movitých, do muzeí a galerií je mnohdy zachránila před zkázou či ukradením, ale ne vždy toho bylo zapotřebí a dílo mohlo dále sloužit svému původnímu účelu v prostředí, ve kterém vzniklo.

Od otázky umístění díla se také odvíjí způsob jeho opravy. Pro muzejní expozici budou zvoleny jiné způsoby obnovy, než když dílo bude dál sloužit svému účelu, například jako oltářní obraz, nebo křtitelnice. K těmto otázkám se vyjádřím podrobněji v druhé části práce, kdy se budu zabývat retušemi malířských výtvarných památek.

V duchu Rieglovy koncepce byla pod vedením Maxe Dvořáka (1912) provedena reorganizace rakouské státní památkové péče. Ústřední komise pro péči o památky ve Vídni byla do této doby centrální úřední památkové péče, Maxem Dvořákem byla přeorganizována na Státní památkový ústav, který c. k. zemskými konzervátory a později c. k. zemskými památkovými úřady měl v některých zemích své expositury, spravované vždy historikem umění a technikem jako zemskými konzervátory.⁶⁸

⁶⁴ HLOBIL 2008, 86

⁶⁵ KOTRBA 1963, 629

⁶⁶ RIEGL 2003, 19

⁶⁷ HLOBIL 2008, 87

⁶⁸ NOVOTNÝ 1938, 118-120

7.1. Vznik a vývoj prvních státních organizací na ochranu památek v letech 1918-1945 v Československu

Během 19. století vznikl významný ideový předěl, vymezený dvěma přístupy k obnovám památek, platných pak do konce století. Tento vývoj lze dobře demonstrovat na dostavbě středověkého torza kolínské katedrály. Základní kámen k její obnově byl položen 1842 a dostavovala se až do roku 1880. Dokončený dóm kolínský se pak stal velkým vzorem pro celou střední Evropu a školou technických i uměleckých metod pro několik generací. Zásady zde uplatněné jsou zároveň mezníky všeobecného vývoje, charakterizováno na svém počátku historickým idealismem romantického období v puristické metodě a na svém konci vědeckým názorem historika umění i architekta v metodě restaurační.⁶⁹

V Rakousku spadá tento postupný přerod ideového obsahu památky i způsob jejího zachování do vzniku první organizace veřejné ochrany památek. V roce 1850 byla založena při stavebním odboru ministerstva obchodu k. k. Central – Commission für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale, jejíž organizace byla schválena 1853 a činnost zahájena 1854. V sedmdesátých letech byl status komise změněn i spolu s názvem. Její pravomoc byla ovšem i tak dosti omezená. Nemá až do konce 19. století možnost zasahovat do ochrany a údržby památek ani při akcích církve, zemí a obcí a tím méně v případech, kde šlo o památky v soukromém majetku. Během druhé poloviny 19. století vznikají i v ostatních evropských zemích spolky i organizace na ochranu památek. Jejich činnost byla především zaměřena na soupisy památek a zjištění stavu díla. V tomto období se vlastně vymezují základní úkoly oboru památková péče. Pro tento úkol, tedy evidenci památek, byli pro jednotlivé země ustanoveni odborní konzervátoři, později se jejich úsilí rozšířilo i o snahu vytvoření legislativy pro památkovou péči. Spolky i organizace se také podílely na opravách především architektonických památek, o jejich akcích informovaly odborné časopisy, jako byl například časopis Ústřední komise: Mitteilungen der K.u.K. Central-Commission für Erhaltung der Baudenkmale, který začal vycházet od roku 1856. V roce 1903 se redaktorem časopisu stal Alois Riegl a o rok později byl ustanoven generálním konzervátorem pro obor uměleckých a historických památek.⁷⁰

Od roku 1912 Max Dvořák začal zastávat místo generálního konzervátora, které mu umožňovalo věnovat zvláštní pozornost také ochraně památek v Čechách. Ve stejném roce byli v Čechách jmenováni dva zemští konzervátoři – „jeden pro území české (Dr. Luboš Jeřábek)

⁶⁹

⁷⁰ HLOBIL 2008, 82

a jeden pro území jazykově smíšené, neboli německé (Dr. Rudolf Hönigschmid).⁷¹ Každý z nich vedl samostatný úřad, prozatím se ale ještě nejednalo o zřízení zvláštních památkových úřadů.⁷² Praha tak získala dvě samostatná pracoviště ještě před rokem 1918. Následující vývoj vzniku památkového úřadu byl touto skutečností zásadně ovlivněn. Válka, která vypukla v roce 1914, přerušila přípravy památkové legislativy pro Čechy a její konec (1918), a vznik samostatného Československého státu ukončil i společné akce českých zemí s rakouským státem.⁷³

Se zřízením celé státní administrativy vznikly i památkové úřady v Praze a v Brně, které spadaly pod Ústřední úřad ministerstva školství a národní osvěty. Směrnice, které byly použity pro organizaci ochrany památek, vycházely z reformy Maxe Dvořáka.⁷⁴

Dva roky po vzniku samostatného státu vymezila ministerská rada pravomoci nově vzniklého úřadu ve věci památkových. „Hlavním představitelem nově formované ochrany památek po roce 1918 se na dlouhá léta stal Zdeněk Wirth. Do památkové péče se bezprostředně zapojil v srpnu 1918, kdy byl zásluhou Maxe Dvořáka uvolněn z vojenské povinnosti, aby v Praze napomáhal úřední ochraně památek.“⁷⁵ Prvotní snahy nově vzniklého památkového ústavu bylo zamezit vývozu uměleckých památek. 29. října 1918 bylo vydáno nařízení Národního výboru československého č. 13 Sb., o ochraně a zákazu vývozu uměleckých památek.⁷⁶ Toto nařízení vzniklo zásluhou právě Z. Wirtha, který se v následujících letech zasloužil o ochranu památek i o uznání památkové péče u samosprávných úřadů.⁷⁷

Památkový ústav se však ve svých začátcích potýkal i s jinými problémy než byla ochrana památek. Během prvního roku svého působení změnil několikrát své zázemí. Byly hledány vyhovující prostory. Také se památkovému ústavu nevyhýbala kritika, která pramenila z jeho stálého rozdělení na dvě sekce, toto schéma se vytvořilo již před rokem 1918. Trvalo však několik let, než došlo ke sjednocení.⁷⁸ Roku 1919 přesídlily oba úřady společně s Archeologickým ústavem, Ústavem fotoměřickým a Společností vlasteneckých přátel umění⁷⁹ do Strahovského kláštera.⁸⁰ Následující změna nastala v roce 1922, kdy z rozhodnutí ministerstva byl vynechán německý název a nadále bylo využíváno označení Staatdenkmalamt für Böhmen in Prag. Avšak k úplnému sloučení došlo až v roce 1924,

⁷¹ ŠTONCNER 2004, 427

⁷² ŠTONCNER 2004, 427

⁷³ NOVOTNÝ 1938, 119

⁷⁴ NOVOTNÝ 1938, 119

⁷⁵ ŠTONCNER 2004, 429

⁷⁶ ŠTONCNER 2008, 47

⁷⁷ ŠEBEK 1938, 124

⁷⁸ ŠTONCNER 2008, 50

⁷⁹ Spolek vlasteneckých přátel umění vznikl roku 1900

⁸⁰ ŠTONCNER 2008, 50

kdy odchází do penze L. Jeřábek. Vedením celého státního památkového ústavu je pověřen R. Hönigschmid, který odchází do penze roku 1936 a tím dochází k poslední významné změně v úřadu v období republiky.⁸¹

V letech 1939 – 1945 tedy v době okupace spadala státní památková ochrana pod dozor německého státního sekretáře K. H. Franka a v některých důležitých otázkách přímo pod berlínské říšské ministerstvo. Od čtyřicátého roku byl řízením a správou pověřen Václav Wagner, který zde vytrval až do roku 1944.⁸²

⁸¹ ŠTONCNER 2008, 52

⁸² ŠTONCNER 2008, 52 - 53

8. Stručný vývoj památkové péče na pozadí politické situace v Československu po roce 1945

Nadcházející období bylo pro české památky i obyvatelstvo velmi bolestné a nedá se říci, že je do dnešních dnů překonané. Následky fašistické okupace v letech 1939 – 1945, které od josefínských reforem nejvíce ohrozily památkový fond českých zemí, se projevíly bezprostředně po jejím skončení v souvislosti s odsunem Němců a vyvlastňováním majetku. Znárodněný majetek byl po roce 1948 v rukou státu a ten na sebe vzal i odpovědnost za jeho ochranu i údržbu.⁸³

Stav, ve kterém památky zanechala druhá světová válka, byl víc než žalostný. Poničení se už netýkalo pouze jednotlivých významných památek (Staroměstská radnice, Emauzy, zámek v Mikulově atd.), ale celých komplexů památek.⁸⁴ V pohraničních oblastech opuštěné nebo nevhodně využívané památky dříve či později ocitly ve špatném stavu. Konfiskace majetku dosáhly velkého rozsahu zvláště po roku 1948. Hrady, zámky i menší usedlosti ztratily své původní majitele a začala jejich postupná devastace, jejíž důsledky jsou viditelné na mnoha objektech ještě dnes. Ničivá síla se nevyhnula ani církevním stavbám i s jejich inventáři. Velké klášterní komplexy byly vydrancovány a proměněny v kasárny, stáje, sklady... jejich poničení je nevratné.⁸⁵

Chátrání památek se nepodařilo zabránit ani vydáním zákona na jejich ochranu z roku 1958.⁸⁶ O žalostném stavu památek v tomto období nás informuje *Memorandum o současném stavu památkové péče v ČSSR*⁸⁷, jehož vydání bylo možné až v uvolněném ovzduší pražského jara. Tento „výkřik“ byl však brzy umlčen následujícími událostmi. Sedmdesátá a osmdesátá léta zasadila našemu kulturní dědictví velkou ránu. Nebyla ušetřena ani historická jádra měst, byly zbořeny celé bloky památných domů. Na znamení moci režimu se stavěly neforemné obchodní domy, které se stávaly dominantou na gotických náměstích a nahrazovaly původní historickou zástavbu (např. výstavba obchodního domu Prior na jihlavském náměstí).⁸⁸

Z tohoto stavu věcí byla v praxi uskutečněna myšlenka, kterou se již zabýval Max Dvořák, aby se ochrana nevztahovala pouze na jednotlivé památky, ale celé soubory

⁸³ HLOBIL 2008, 62

⁸⁴ HLOBIL 2008, 64

⁸⁵ KUTHAN 1989, 194

⁸⁶ HLOBIL 2008, 63

⁸⁷ In: UMĚNÍ XVI, 1968

⁸⁸ KUTHAN 1989, 194

památek. Jednalo se především o ochranu našich historických měst a o snahy památkářů i historiků umění vedly k ustanovování tzv. památkových rezervací.⁸⁹

Požadavky na zřízení památkových rezervací existovaly již za první republiky, zasazoval se o ně především Z. Wirth. Považoval je za prostředek oproti šířící se avantgardě. Během druhé světové války představy o struktuře našich městských památkových rezervací značně ovlivnil V. Wagner spolu s J. Šebkem. Ustanovení těchto rezervací však neochránilo naše historická města na dlouho. Památkové asanace, na kterých se podíleli i přední architekti české moderny nestačily požadavkům bytové krize. Ta vyústila výstavbou panelových domů, které byly často zasazovány přímo do historických jader.⁹⁰

Ani movitý památkový fond se nenacházel v lepší situaci. Docházelo k obrovskému pohybu kulturních hodnot⁹¹, k ničení a drancování zámků, hradů, kostelů, kaplí...⁹²

Ve výčtu poničených či úplně zničených památek bychom mohli pokračovat v dlouhém seznamu. Poslední ránou pro český památkový fond za vlády komunistického režimu byla tzv. kategorizace památek zakotvená v zákoně z roku 1987.⁹³ Záměrem tohoto krátkého nástinu situace, ve které se nacházela památková péče a samotné památky po roce 1945, bylo ukázat, jak velký úkol stál před historiky, památkáři i restaurátory po pádu totalitního režimu.

⁸⁹ HLOBIL 2005, 62

⁹⁰ HLOBIL 2008, 22

⁹¹ KUTHAN 1989,196

⁹² KUTHAN 1989,196 - 197

⁹³ HLOBIL 2008, 65

Druhá část

9. Restaurování ve 20. století mezi analytickou a syntetickou metodou

V době mezi oběma válkami byly znovu v české památkové péči oživeny myšlenky Aloise Riegla. Vyvolávala je kritika poválečných rekonstrukcí a replik historických staveb. Kromě Maxe Dvořáka byly Rieglovy názory šířeny i mimo okruh odchovanců *Vídeňské školy dějin umění*. V našem prostředí se stal „...nejvěrnějším a nejvytrvalejším zastáncem památkové péče Aloise Riegla“⁹⁴ Zdeněk Wirth (1878 – 1961).⁹⁵

Vedle analytické metody se ve čtyřicátých letech 20. století začala uplatňovat při obnově památek metoda syntetická. Jejím zastáncem se stal náš významný historik umění Václav Wagner, „... který kritizoval dosavadní konzervační analytické přístupy“.⁹⁶ Polarita obou názorů vedla ke sporu mezi Václavem Wagnerem a Zdeňkem Wirthem. Na tomto místě pojednám především o rozdílnostech, které se mezi analytickou a syntetickou metodou vyskytují a jaké jsou jejich důsledky při obnově památek. Osobní rozsah sporu⁹⁷ mezi Václavem Wagnerem a Zdeňkem Wirthem, který byl ještě zkomplikován nastupujícím komunistickým režimem, zde ponecháme stranou.

9.1. Analytická metoda

Spíše v teorii české památkové péče po roce 1918 byly propagovány názory na konzervaci památek. Praxe se však vydala cestou analytické metody, „...která byla vlastně jednostranným návratem k rieglovskému principu památky jako historického dokumentu“.⁹⁸

Nebezpečný důsledkem analytické metody je v jednostranném zdůrazňování historických hodnot, a dalo by se říci, že i v přemíře respektu pro všechny vývojové fáze památky. Tento přístup působil v obnově památek, především architektonických, „slohový chaos“. V praxi to vypadalo tak, že každý nový detail, který byl nalezen pod mladší vrstvou, byl odkryt, zdokumentován a pietně konzervován, tak aby zůstal vidět. Vedle sebe se tedy vyskytují fragmenty z různých slohových období, což může dobře sloužit jako

⁹⁴ WAGNER 2005, 6

⁹⁵ HLOBIL 2008, 134

⁹⁶ NEJEDLÝ 2005, 504

⁹⁷ CZUMALO 2008, 22

⁹⁸ PAVEL 1956, 19

studijní materiál pro historiky umění, ale dojem z celku objektu působí rozbitě. Analytická-konzervační metoda se zaměřovala pouze na pietní zachování materie památky.

9.2. Syntetická metoda

„*Syntéza je v podstatě myšlenkové spojení jednotlivých prvků, částí, znaků uměleckého díla v jeden celek*“⁹⁹ Syntetická metoda pohlíží na památku jako na živé dílo, které se nachází stále v procesu tvoření. Jejím požadavkem je zařazení díla do dnešního života¹⁰⁰

Josef Štulc se v úvodu své stati *Odras syntetické metody Václava Wagnera ve významných akcích památkové obnovy 70. a 80. let* zabývá významem Václava Wagnera v teorii i praxi české památkové péče. „*Obnovil úctu k památce jako k trvale živému uměleckému dílu, jehož strukturu je potřeba vzerubně poznat, při obnově respektovat a v případě potřeby i nenásilně obnovit.*“¹⁰¹

Václav Wagner ve své publikaci *Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*¹⁰² kriticky reaguje na dobový stav restaurátorské činnosti, která využívá analytické-konzervační metody pro obnovu památek. Jeho stati jsou protestem proti „*rozpitvanému stavu*“ uměleckého díla, který znehodnocuje jeho celek. Připomíná, že památka se neskládá pouze z materie, ale stejně důležitý je „*duchovní obsah*“, který jak Václav Wagner uvádí „*...nám ukládá nové, daleko těžší úkoly jak praktickém ošetření jednotlivého uměleckého projevu, tak zvláště v ochraně kolektivního výtvarného díla, především v oboru stavby měst.*“¹⁰³

Příbuzné názorové změny, které směřovaly k syntetické metodě, se udály i v restaurování obrazů. V první polovině 20. století se o jejich šíření zasloužil Vincenc Kramář spolu s Bohuslavem Slánským.¹⁰⁴

Názory Václava Wagnera se setkaly s ostrým nesouhlasem již výše zmíněného Zdeňka Wirtha. Po uvedení svých přednášek *Analýza a syntéza v ochraně památek a Stavební dílo a jeho ochrana v přítomnosti a budoucnosti (Volné směry 1940-1941)*, dále pokračoval články *Staré umělecké dílo a jeho ochrana v přítomnosti a budoucnosti (Zprávy památkové péče 1942)* a *Ochrana památek v posledním čtvrtletí (Architektura 1942)* ve kterých Václav Wagner kritizoval analytické „*pitvání*“ památek.¹⁰⁵ V restaurátorské praxi nastal příklon k syntetické metodě obnovy památky

⁹⁹ CZUMALO 2008, 22

¹⁰⁰ CZUMALO 2008, 23

¹⁰¹ ŠTULC 2001, 375

¹⁰² WAGNER 2005

¹⁰³ WAGNER 2005, 20

¹⁰⁴ WAGNER 2005, 8

¹⁰⁵ WAGNER 2005, 6

10. Vincenc Kramář a počátek vědecké teorie moderního restaurování

Počátek vědecké teorie moderního restaurování a *České restaurátorské školy* si nelze představit bez osobnosti historika umění Vincence Kramáře (1877 – 1960). Od roku 1919 stál v čele Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění (dnešní Národní galerie) a s jeho jménem je spjata nejen „...nová organizace tradiční sbírky, systematická a velkorysá akviziční činnost, uplatnění nových principů expozičních a přísně vědecké zpracování fondů, ale zároveň i zásadní obrat v dosavadní praxi konzervátorské a restaurování obrazů i plastik“.¹⁰⁶

Přestože byl odchovancem *Vídeňské školy dějin umění*, nehodlal se smířit s čistě konservační metodou obnovy památek, která nechávala ztemnělé laky na obrazech, jako doklad hodnoty stáří a tím zamezovala zazářit dílu v plné své barevnosti a charakteru. Sám prohlašoval, že pro člověka s vrozenou způsobilostí k tvárnému vnímání a prožívání světa se umění nerozděluje na „staré“ a „nové“, ale existuje pouze jednota umělecké tvorby. Dále upozorňoval, že člověk proniká „...k podstatě staršího uměleckého díla téměř výlučně jeho tvárnou strukturou, je zřejmě nutno, abychom jí vnímali pokud možno v její celistvosti.“¹⁰⁷ Aby divák mohl vnímat strukturu umělecké díla v pokud možno v její celistvosti, však bylo potřeba v rámci Rieglova systému hodnot od hodnoty stáří k relativní umělecké hodnotě odstranit negativní změny, které zastíraly právě strukturu (autenticitu) díla. Jedná se především o přemalby, nevhodné retuše, ztmavlé laky a dále také vyvstává otázka jak naložit s památkami, které se zachovaly v pouhém zlomku. Vincenc Kramář ve svém příspěvku *O galerijním tónu* napsal: „Je tudíž požadavkem, aby byly tyto pozdější přídavky odstraněny, aniž se tím stane umělecké památce jakákoli újona, a kde jde o částečně uchovaný obraz, aby bylo možno vnímat tyto zlomky pokud možno v jejich někdejší plastické a prostorové jednotě.“¹⁰⁸

Vincenc Kramář prosazoval moderní vědecko-technické přístupy průzkumu a následné restaurování, které sice plně respektovalo autenticitu díla, ale nenechávalo ho v šedi tzv. galerijního tónu. Jeho osvícený přístup k obnovám památek znamenal v teoretické rovině začátek českého moderního restaurování. Plně si uvědomoval potřeby restaurátorského ateliéru při nově budované obrazárně, který bude splňovat všechny podmínky moderního vědeckého pracoviště. Tato jeho snaha se zvýšila především ve třicátých letech, kdy usiloval o zvědečtění restaurátorské dílny. V průběhu třicátých let byl ateliér vybaven „...moderními studijními přístroji, roentgenem, ultrafialovým a rasantním světlem,

¹⁰⁶ HAMSÍK 1985, 6

¹⁰⁷ KRAMÁŘ 1983, 440

¹⁰⁸ KRAMÁŘ 1983, 440 - 441

fotografickými i zvětšovacími přístroji.¹⁰⁹ Do postupně budovaného ateliéru byl přijat akad. malíř a restaurátor Bohuslav Slánský (1900-1980)¹¹⁰. Jeho vědecký přístup a vysoké požadavky na vzdělání a charakter osoby restaurátora znamenaly průlom v metodách obnovy památek našeho restaurování a začátek *České restaurátorské školy*. Na základě vzájemné odborné diskuze vytvořila spolupráce historika umění Vincence Kramáře a restaurátora Bohuslava Slánského estetické principy i technické požadavky, které jsou v disciplíně restaurování prakticky platné do dnešní doby.¹¹¹

Pojem *Česká restaurátorská škola* se stal hodně diskutovaným na konci 20. století. V roce 1993 se jím ve svém článku *Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí* zabýval Karel Stretti. Pojem *České restaurátorské školy* charakterizoval takto: „*Česká restaurátorská škola chápe umělecké dílo komplexně jako nedílný celek, jehož hmotná podstata je pouze nositelkou duchovního uměleckého významu.....zcela respektuje autentickou výtvarnou formu i hmotnou podstatu díla, které retuší sceluje pouze do té míry, aby bylo přístupné divákovi. Zcela přirozeným požadavkem je exaktní, možno říci vědecký přístup k práci a její přesné vymezení průzkumem, provedeným ve spolupráci s přírodovědcem a historikem umění, používání reverzibilních technologií a zachování rysů stáří...*“¹¹² Principy, které byly formulovány a požadovány *Českou restaurátorskou školou* ve třicátých letech 20. století shledal Karel Stretti prakticky platné až do dnešní doby – „*Můžeme tedy konstatovat, že již před druhou světovou válkou byl u nás jasný teoretický i technologický názor v duchu moderního restaurování...*“¹¹³

Specifikem *České restaurátorské školy* se také zabýval Milan Togner. Jeho označení školy jako *Československé restaurátorské školy* nemění nic na jejím významu, v textu bude nadále užíváno označení *Česká restaurátorská škola*. Ve svém příspěvku, ve kterém kriticky hodnotí působení školy a dává jí do souvislosti se současnou praxí, dochází k závěru, že: „*Charakteristickým rysem Československé restaurátorské školy v 50. – 60. letech byl nepochybně jistý předstih v teoretické koncepci restaurování a většinou v dobrých praktických výsledcích. Za posledních 30. let ovšem restaurátorský obor zaznamenal podstatnou proměnu a pochybuji, že tento předstih zvláště v praktické organizaci restaurátorské činnosti i v její teoretické základně ještě existuje.*“¹¹⁴

¹⁰⁹ KRAMÁŘ 1937, 3

¹¹⁰ Bohuslav Slánský se narodil 26. ledna 1900 v Praze, zemřel 30. července 1980 v České Kamenici, studoval v letech 1918-1924 na pražské Akademii výtvarných umění u profesorů M. Pirnera a M. Švabínckého, V roce 1929 absolvoval studia malířských technik a restaurování v Mnichově, po té studoval ve Vídni, Drážďanech a v Muzeu France Halse v Haarlemu. NEJEDLÝ 2005, 13

¹¹¹ STRETTI 1993, 5

¹¹² STRETTI 1993, 6

¹¹³ STRETTI 1993, 6

¹¹⁴ TOGNER 1989, 277

Již v počátku moderního přístupu k obnově památek, jak ho u nás představovala *Česká restaurátorská škola*, se zájem Bohuslava Slánského obracel mimo jiné i na otázku retuše malířských děl. Názory, které zastával v obnově památek, nám dobře ukazuje jeho teoretická činnost. Pravidelně publikoval výsledky svých restaurátorských zásahů a z nich vycházejících poznatků. Jeho názory na použití retuše při restaurování malířských děl vedly v odborné veřejnosti k diskuzím a formování nových názorů na obnovu památky. Bohuslav Slánský nebyl jediný, který se touto problematikou zabýval, ale jeho názory jsou v dnešním restaurování nejvíce zastávány.¹¹⁵ Z tohoto důvodu se zaměřím především na názorové postoje, které Bohuslav Slánský zastával při retuši a rekonstrukci malířských děl.

¹¹⁵ STRETTI 1993, 5

11. Způsoby retuše využívané v restaurátorské praxi

V počátcích restaurátorské činnosti 18. a 19. století, byla poškozená místa v malbě domalována v estetickém duchu své doby a individuálního názoru malíře-restaurátora.¹¹⁶ V podstatě se jednalo o přemalování původní malby v ideálu scelení díla, nebyla zde respektována autentičnost památky a tím byla mnohdy poškozena cena díla, jako historického dokumentu. Tento způsob retuše byl nazván „retuš nápodobivá“. Slánský ve své publikaci *„Technika malby, díl II“*, ji uvádí jako nejběžnější a nejrozšířenější způsob doplňování poškozené barevné vrstvy zvláště pak v 19. století.¹¹⁷

Teorii restaurování a vývojem názorů na retuše při restaurování malířských děl se také zabýval italský znalec dějin umění, Cesare Brandi. V publikaci *Teorie restaurování*¹¹⁸, která byla poprvé vydána v Itálii v roce 1963, se věnuje teoretickým i praktickým otázkám restaurování a konzervování uměleckých děl. Jeho přednášky na římské univerzitě La Sapienza o teorii a praxi restaurování¹¹⁹ ovlivnily několik dalších generací restaurátorů po celém světě. I po uplynutí téměř padesáti let je dílo Cesare Brandiho stále aktuální i přes změny¹²⁰ které se v restaurátorské praxi během této doby udály. V kapitole *Potenciální jednota uměleckého díla* uvádí: „Z prvních pokusů vytyčit metodologii restaurování, jež by zabránila doplňování podle vlastní fantazie, proto vzešlo první empirické řešení vyžadující neutrální odstín“.¹²¹

Jednalo se tedy o nalezení neutrálního tónu, který vyplnil poškozené místo malby tak, aby zůstala jasná hranice mezi originálem a doplňkem. Následná praxe však ukázala, že tato metoda není dostačující. Dospělo se ke zjištění, že žádný odstín není neutrální a kromě toho působí v některých případech rušivě podobně jako poškození malby chybějícím místem.¹²²

Metoda neutrální retuše byla používána zvláště v případě obnovy deskových středověkých obrazů. Je zajímavé, že restaurování nástěnných maleb se v našem prostředí prakticky do roku 1954 nikdo speciálně nezabýval. Nevyřešena tak zůstala i otázka rekonstrukce nástěnných maleb. Nutno poznamenat, že mnoho našich středověkých nástěnných maleb bylo nenávratně zničeno, během války i po ní, a pokud se zachovaly,

¹¹⁶ SLÁNSKÝ 1967, 230-236

¹¹⁷ SLÁNSKÝ 2003, 238-241

¹¹⁸ BRANDI 2000

¹¹⁹ KROUPA 2004, 436

¹²⁰ především ve využití nových materiálů

¹²¹ BRANDI 2000, 42-43

¹²² BRANDI 2000, 44

byly většinou necitlivě přemalovány. Použití neodstranitelných materiálů znemožnilo slohový rozbor a výtvarné zhodnocení.¹²³

Názory na metody retuše se tedy, alespoň z počátku, vyvíjely především na závěsných obrazech. Při obnovách nástěnných maleb pak byly mechanicky přenášeny postupy použité při restaurování závěsných obrazů. Je však nutné si uvědomit, že materiál i využití závěsné malby a malby nástěnné se značně liší. A stejně tak se musí odlišovat i použití retuše.¹²⁴

Jakýmsi kompromisem mezi retuší neutrální a nápodobivou se stala retuš lokální. Jednotlivá retušovaná místa jsou zakryta barvou svého okolí, lokální tón je nanášen bez světelné modelace a bez všech detailů. Tento způsob retuše restaurátorovi umožňuje obraz více sladit a přitom retušovaná místa zůstávají stále patrná jako pozdější doplněk. Úskálí této retuše spočívá v místě, kde je potřeba doplnit dvě nebo více barev vedle sebe. V tomto případě se využívá měkkého přechodu mezi oběma barvami, přechod mezi barvami se však stává novým cizím prvkem v malbě.¹²⁵

V mezi válečné době se hledaly vhodné metody retuše. Bohuslav Slánský uvádí: *„...byly činěny pokusy použít lokální retuše k jakémusi uměleckému dokomponování porušeného díla. Restaurátor volil odstíny retušovaných ploch i nezávisle na lokálních tónech, aby se s částí obrazu spojily v nový barevně harmonický celek. Takové pokusy se přirozeně nesetkaly s úspěchem, neboť restaurátorovi má především jít o původnost a dokumentární cenu uměleckého díla, byť bylo jenom ve fragmentu.“*¹²⁶ V teorii restaurování byl hledán způsob jak upravit nápodobivou retuš, aby nenarušovala autenticitu díla. Jedna z možností byla „podtmelení“ vypadlé barevné vrstvy. V praxi to znamená, že tmel nedosahuje stejné úrovně jako malba původní. To umožňuje pozorovateli dobře rozeznat retušovaná místa a zároveň nepůsobí v malbě rušivě. Jiná obdoba technika metody nápodobivé retuše, která činí retuš rozpoznatelnou, se vyvinula v Itálii. Během druhé světové války zde bylo velké množství nástěnných maleb prakticky rozmetáno na kusy. Řešení, jak je obnovit, bylo nalezeno v „retuši šrafované“.¹²⁷

Při obnovách a rekonstrukcích nástěnných maleb v Itálii se restaurátoři opírali o fotografickou dokumentaci. Dřívější fotografie maleb byly zvětšeny do skutečné velikosti a sloužily jako podklad pro sestavování fragmentů maleb. Díky fotodokumentaci tedy bylo možné zrekonstruovat významná italská díla, která by byla jinak nenávratně ztracena.¹²⁸

¹²³SLÁNSKÝ 1967, 230

¹²⁴SLÁNSKÝ 1954, 305

¹²⁵SLÁNSKÝ 2003, 241

¹²⁶SLÁNSKÝ 2003,241

¹²⁷SLÁNSKÝ 1967, 231

¹²⁸SLÁNSKÝ 1967, 231

Tento případ obnovy uměleckého díla, kdy bylo netradičně využito fotografie, nám dobře ukazuje jak důležitá je při restaurátorské praxi dokumentace a stejně tak je nepostradatelné kreativní myšlení restaurátora. Proto není možné stanovit pro restaurátorskou praxi jednotná statická pravidla, která by byla mechanicky používána při každém restaurátorském zásahu.

U nás byla šrafovaná retuš poprvé použita při rekonstrukci malířské výzdoby na klenbách a stěnách Zemských desek na Pražském hradě. Nesnadného úkolu se zhostil Bohuslav Slánský, který ve své stati *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb*¹²⁹ popisuje techniku šrafované retuše a uvádí, že její základ je jednoduchý, provedení však obtížné.¹³⁰

¹²⁹ SLÁNSKÝ 1954, 317

¹³⁰ SLÁNSKÝ 1954, 317

12. K vývoji názoru na retuše ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století

Zásadní okamžik pro vývoj restaurování se udál na počátku 20. století, kdy se změnilo vnímání restaurátorského zásahu. Už na něj nebylo nahlíženo jako na proces ničení, ale začal znamenat zabezpečení umělecké památky.¹³¹ K tomu výrazně přispěla mezinárodní konference pro studium vědeckých metod zkoumání a obnovy památek, která se konala roku 1930 v Římě.¹³² „Tato konference, které ovšem předcházelo dlouholeté úsilí takových vpravdě zakladatelských osobností, jakou byl Laure, Eibner, Doerner, Dinet aj., znamenala ve vývoji restaurování dosud ovládaného pouhými praktiky bez zásad a bez hlubšího odborného vzdělání, skutečný zlom..... Restaurování a konzervace uměleckých děl byly konečně zvědecky, teorie a praxe splynuly v nedílnou jednotu.“¹³³ Bohuslav Slánský požadavky moderní konzervace, které vyplývaly ze zásad stanovených při konferenci, shrnul do dvou bodů: „Za prvé: všechny materiály, použité při konzervaci a restauraci maleb, musí mít stálost optickou, t. j. nesmí žloutnout a tmavnout. Za druhé: laky, fixáže a barvy nanesené na obraz při restauraci musí být i po dlouhé době snadno odstranitelné, aby původní barevná vrstva nebyla poškozena, smývají-li se. Nedodržování těchto zásadních předpokladů je nejtěžším prohřeškem, jakého se dnes restaurátor může dopustit.“¹³⁴ Kromě jiného se konference také zabývala otázkami využití nových syntetických materiálů v restaurátorské činnosti. Byly hledány nové postupy a technologie, které by svými vlastnostmi usnadnily restaurátorský zásah a co nejméně zasahovaly do struktury památky.¹³⁵

Tato důležitý zlom v pohledu na metody restaurátorské praxe by se pravděpodobně nestal bez dvou extrémních myšlenek, jak je představoval slohový purismus a čistá konzervace v 19. století. V podstatě těmito extrémními názory byly v teoretické rovině vymezeny nejzazší mantinely, v kterých by se mělo praktické restaurování pohybovat. V restaurátorské praxi se postupně uplatňují nové myšlenky.¹³⁶ Bohuslav Slánský byl u nás mezi prvními, kdo nové přírodovědecké metody využíval při své restaurátorské činnosti. Ve své knize *Technika malby II.* přesně vymezil jaké zásady dodržovat při moderní konzervaci a restaurování: „1. Všechny materiály, použité při konzervaci i restauraci obrazů, musí mít kromě inertnosti chemické ještě stálost optickou, t. j. nesmějí tmavnout a žloutnout. 2. Laky a barvy nanesené na obraz při restauraci musí být i po dlouhé době snadno odstranitelné, aby původní barevná vrstva nebyla poškozena, snímají-li se. 3. Tmel a retušovaná barva na doplněných místech nesmí zasahovat

¹³¹ NEJEDLÝ 2005, 502

¹³² NEJEDLÝ 2005, 502

¹³³ PEŠINA 1971, nestr.

¹³⁴ SLÁNSKÝ 1955, 156 - 157

¹³⁵ NEJEDLÝ 2005, 502

¹³⁶ NEJEDLÝ 2005, 500-516

do původní barevné vrstvy. Tento požadavek se také vztahuje na přemalby průhlednými lazurními barvami na zabarvený lak (galerijní tón).¹³⁷

Význam práce Bohuslava Slánského pro restaurování uměleckých děl je v našem prostředí nedocenitelný. K jeho zásadám a požadavkům se stále vrací další generace restaurátorů. Bohužel ne vždy můžeme říci, že dochází i k jejich naplnění. V současné době se k otázkám retuše a významu osoby Bohuslava Slánského vyjadřoval na stránkách časopisu *Zprávy památkové péče* Vratislav Nejedlý.

Vratislav Nejedlý ve svém příspěvku *K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století*,¹³⁸ se kromě všeobecného popisu vývoje názoru na retuše také zmiňuje o změně pohledu Bohuslava Slánského na obnovy malířských děl. V první polovině 20. století byl stále ještě zastáván názor nerestaurovat pouze konzervovat. V restaurátorské praxi převládala analytická metoda, kterou ve čtyřicátých letech začala nahrazovat metoda syntetická. Tento přerod můžeme pozorovat i v přístupu Bohuslava Slánského k retuši. Mezi lety 1940-1941 byla restaurována votivní deska arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi a právě zde zvolil Slánský doplnit chybějící místa nápodobivou retuší. Tento jeho významný počín pro restaurátorskou praxi „...zřejmě reflektoval dobové teoretické posuny, jak jsou v Čechách patrné například v pracích historika umění Václava Wagnera.“¹³⁹ Jak však uvádí Nejedlý v textu dále, je možné, že „...jak Slánský, tak Wagner, nezávisle na sobě vyjádřili svou prací změnu diskurzu, ke které v té době v českých zemích docházelo.“¹⁴⁰ Umělecké dílo již nebylo vnímáno pouze jako historický dokument uzavřený ve své době, ale začalo být chápáno jako živé umělecké dílo. Živé umělecké dílo, které se mění v čase a nabývá stále nových významů.¹⁴¹

Roku 1946 Bohuslav Slánský nastoupil na pražskou Akademii výtvarných umění, zde pak založil speciální restaurátorskou školu. Kromě závěsných obrazů se ateliér restaurování pod vedením B. Slánského zaměřoval i na restaurování nástěnné malby.¹⁴² Jak již bylo napsáno, restaurováním nástěnné malby se do této chvíle v našem prostředí nikdo speciálně nezabýval. V praxi se ukázalo, že není možné dále na nástěnnou malbu aplikovat postupy, které byly využívány při restaurování závěsných obrazů. Mezi odbornou veřejností započaly diskuze o rekonstrukci poškozených nástěnných maleb a o používání odstranitelných či neodstranitelných materiálů. Těmito otázkami se zabýval i Bohuslav

¹³⁷ SLÁNSKÝ 2003, 151

¹³⁸ NEJEDLÝ 2005

¹³⁹ NEJEDLÝ 2005, 505

¹⁴⁰ NEJEDLÝ 2005, 505

¹⁴¹ NEJEDLÝ 2005, 507

¹⁴² NEJEDLÝ 2005, 507

Slánský, který ve svých článcích *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb (1954)* a *Nové postupy konservace nástěnných maleb (1957)*¹⁴³ navrhoval jejich praktické i teoretické řešení. Zastával názor co nejméně zasahovat do struktury malby, ale také uznával potřebu rekonstrukce při jejím přílišném poškození. Dále doporučuje, aby při retuši a rekonstrukci bylo používáno reverzibilních materiálů. „*Stále totiž dochází k záměrnému přemalování namnoze významných uměleckých děl, a to pomocí nerozpustitelných čili neodstranitelných temper.*“¹⁴⁴ Technické předpoklady retuše a rekonstrukce maleb shrnul do dvou bodů: „*1. Plocha místa doplněného barvou retuše musí být alespoň z bezprostřední blízkosti zřetelně viditelná. 2. Barva všech doplňků musí být snadno rozpustitelná.*“¹⁴⁵

Jisté řešení bylo nalezeno v retuši šrafované, která vyhovovala výše uvedeným požadavkům, ale ani tento způsob retuše není možné mechanicky použít u všech restaurovaných děl - „*Šrafovaná rekonstrukční retuš neřeší sice všechny problémy doplňků nástěnné malby, znamená však podstatné zlepšení restaurátorských method všude tam, kde může nahradit u nás dosud běžný způsob volného domalování a přemalování nástěnných maleb.*“¹⁴⁶ Konečné rozhodnutí jak přistoupit k restaurování nástěnné malby i závěsných obrazů zůstává na restaurátorovi, který by měl zvolit co možná nejšetrnější způsob opravy uměleckého díla.

Zásady uplatňované Slánským při restaurování nástěnných maleb vedly ke sporu s malířem a restaurátorem Františkem Petrem. Od roku 1953 začaly na stránkách časopisu *Zprávy památkové péče* vycházet články Františka Petra, ve kterých kritizoval metody retuši zastávané Bohuslavem Slánským a jeho žáky. „*Sporným bodem mezi Bohuslavem Slánským a Františkem Petrem se na první pohled staly především odborné technologické problémy restaurování nástěnných maleb.*“¹⁴⁷ František Petr ve svém příspěvku *O výchově konzervátorských a restaurátorských kádrů* kritizoval provedení retuši v kostele sv. Apolináře v Praze provedené školou B. Slánského. K tomuto restaurátorskému zásahu napsal: „*A jak možno kvalifikovat práci mladých restaurátorů, kteří – se svým učitelem v čele – zpevňují omítku a barevnou vrstvu nástěnné malby želatinou? A retuše této nástěnné malby provádějí akvarelkami? Želatina v omítce shnije a akvarelová retuš zmizí. Kdo však je odpovědný za tak trestuhodnou skutečnost? Podobně zmizela za jeden rok retuš provedená r. 1949 akvarelem na nástěnné malbě v kostele sv. Apolináře.*“¹⁴⁸

Bohuslav Slánský se k článku F. Petra vyjádřil roku 1955 ve stati *K článku „O výchově restaurátorských kádrů“*, kde objasnil své postoje a dodává: „*Retuš na zmíněných malbách nebyla provedena akvarelem, jak tvrdí František Petr, rozpustnou temperou a to pigmenty stálými,*

¹⁴³ na tomto příspěvku spolupracoval s B. Slánským F. Sysel

¹⁴⁴ SLÁNSKÝ 1954, 306

¹⁴⁵ SLÁNSKÝ 1954, 307

¹⁴⁶ SLÁNSKÝ 1954, 318

¹⁴⁷ HLOBIL 2008, 36

¹⁴⁸ PETR 1954, 238

minerálními a nadto ještě byla napuštěna parafínem. Je naprosto vyloučeno, že by mohla zmizet, buď vyblednutím,.....nebo sprášením, protože barvy retuší byly dostatečně pojeny..... Mylné tvrzení Františka Petra mohlo vzniknout tím, že se sám této opravy nezúčastnil, nebyl ani při jejím zahájení, nesledoval celý průběh ani ukončení.....“¹⁴⁹

V druhé polovině 20. století tedy nebyl ještě jednoznačně přijímán požadavek snadné odstranitelnosti retuše. František Petr doporučoval, aby retuš byla provedena stálými materiály za předpokladu, že jejím zhotovením bude pověřen zkušený restaurátor, který za provedené zásahy převezme plně zodpovědnost. Retuš se tak stane trvalou součástí díla. Bohuslav Slánský poukazuje na minulost, ve které mnohé naše středověké malby byly retušovány neodstranitelnými materiály a u mnoha z nich tak došlo k trvalému poškození. Podmínka snadné odstranitelnosti retuše tak měla uchránit autenticitu dílu. Dále Slánský dodává, že názory na retuše se čas od času mění a z toho důvodu je pro restaurování nástěnných maleb vhodnější zvolit retuš snadně odstranitelnou.¹⁵⁰

Jaroslav Pešina v sedmdesátých letech hodnotil polemiku takto: *„Polemika.....nebyla jen osobním sporem dvou restaurátorů o speciální problémy oboru. Byla pravděpodobně střetnutím dvou generací a dvou odlišných názorů, pokrokového a konzervativního, správného a pochybného, ve kterém šlo o objasnění základních otázek a základního postoje v oblasti restaurace a konzervace.“¹⁵¹ Ivo Hlobil, který se sporem zabývá o desetiletí později, napsal: „...že odlišné názory nejsou jen technologického rázu, ale že se bezprostředně týkají vůbec základního smyslu restaurátorské akce, charakteru práce restaurátora, organizace restaurování, jeho kontroly, vztahu restaurátora a historika umění.“¹⁵²*

V osmdesátých letech 20. století dochází v restaurátorské praxi k odklonu od retuše šrafované k rekonstrukční retuši. Tato změna však nebyla podložena žádnou odbornou diskusí.¹⁵³ Naskýtají se nám různé hypotézy, které by mohly objasnit, proč v českých zemích nevznikly odborné diskuse o metodách a teorii oboru restaurování. *„Jednou z nich je možnost, že se v našem prostředí až do počátku 90. let 20. století uměle izolovaném od okolního světa, jako z určujícího vycházelo ze Slánského postulátu, že je především nutné řešit otázky spojené se snadnou odstranitelností a optickou stálostí „retušovaných doplňků“. Detailní prodiskutování problémů spojených s výtvarnou teorií retuše nebylo tedy vnímáno jako dostatečně významné a aktuální téma.“¹⁵⁴*

V oboru restaurování tak nebyly vytvořeny pevná všeobecně přijímaná stanoviska, v restaurátorské praxi se tedy i nadále dodržují zásady, které vytvořila Česká

¹⁴⁹ SLÁNSKÝ 1955, 155

¹⁵⁰ SLÁNSKÝ 1955, 154 -157

¹⁵¹ PEŠINA 1971, nestr.

¹⁵² HLOBIL 2008, 36

¹⁵³ NEJEDLÝ 2007, 139

¹⁵⁴ NEJEDLÝ 2007, 140

restaurátorská škola. Je však nutné si uvědomit, že tyto stanoviska vznikaly v jiných společensko-ekonomických podmínkách, než jaké nastaly po roce 1989.¹⁵⁵

Je pravdou, že v průběhu devadesátých let 20. století a na počátku 21. století „.....v oblasti restaurování a památkové péče nastala snaha doplňovat chybějící odborné informace a poznatky, ověřovat je například pilotních projektů, a pokoušet se zlepšit úroveň oboru jako interdisciplinární, vysoce odborné činnosti.“¹⁵⁶, ale také se rozšířil trend si z restaurování dělat výdělečnou činnost. I v prvním desetiletí 21. století platí věta, kterou pronesl John Ruskin v první polovině 19. století „Ovšem, dnes se zpravidla budova nejdříve zanedbává a potom restauruje.“ (John RUSKIN 1849).¹⁵⁷ Tento smutný fakt bohužel neplatí pouze u stavebních památek. Pro zachování co možná nejvíce památek je třeba vyjasnění otázek týkajících se teorie restaurování a odborných restaurátorských zásahů, tedy i retuše.¹⁵⁸

¹⁵⁵ NEJEDLÝ 2008, 375

¹⁵⁶ NEJEDLÝ 2008, 375

¹⁵⁷ WIRTH 1909, 63

¹⁵⁸ NEJEDLÝ 2007, 140

13. Obrazová příloha



1. Červený Kameň, zámek, portrét Wilhelminy Palffy, 1725, stav malby před restaurováním



2. Červený Kameň, zámek, portrét Wilhelminy Palffy, 1725, stav malby po odstranění sekundárních přemaleb, a nažehlení na nové plátno



3. Červený Kameň, zámek, portrét Wilhelminy Palffy, stav malby po závěrečné retuši



4. Červený Kameň, zámek, portrét Wilhelminy Palffy, 1725, stav malby po tmelení



5. **České muzeum stříbra Kutná Hora**, Navštívení, kolem 1500, celkový pohled



6. **České muzeum stříbra Kutná Hora**, Navštívení, kolem 1500, čárkovaná retuš – detail, podle dochované restaurátorské dokumentace je na tomto obraze nápodobivá šrafovaná retuš provedená Bohuslavem Slánským



7. **Pardubice**, kostel Sedmibolestné Panny Marie, boční kaple, podle kartonu M. Alše, poč. 20. století, stav před restaurováním



8. **Pardubice**, kostel Sedmibolestné Panny Marie, boční kaple, podle kartonu M. Alše, poč. 20. století, stav po závěrečné retuši

14. Seznam vyobrazení

1. **Červený Kameň, zámek, 1725**, stav malby před restaurováním. Foto: Mgr.Art. Dušan Rohlík

2. **Červený Kameň, zámek, 1725**, stav malby po odstranění sekundárních přemaleb, tmelů a nažehlení na nové plátno. Foto: Mgr. Art. Dušan Rohlík

3. **Červený Kameň, zámek, 1725**, stav malby po tmelení. Foto: Mgr. Art. Dušan Rohlík

4. **Červený Kameň, zámek, 1725**, stav malby po závěrečné retuši. Foto: Mgr. Art. Dušan Rohlík

5. **České muzeum stříbra Kutná Hora, kolem 1500**, ukázka šrafované retuše. Foto: Mgr. Art. Veronika Kopecká

6. **České muzeum stříbra Kutná Hora, kolem 1500**, ukázka šrafované retuše - detail. Foto: Mgr. Art. Veronika Kopecká

7. **Pardubice, kostel Sedmibolestné Panny Marie, boční kaple, poč. 20. století**, stav před restaurováním. Foto: Mgr. Art. Dušan Rohlík

8. **Pardubice, kostel Sedmibolestné Panny Marie, boční kaple, poč. 20. století**, stav po závěrečné retuši. Foto: Mgr. Art. Dušan Rohlík

15. Závěr

Bakalářská práce je zaměřena na podkladě historických příkladů především na zmapování vývoje názoru na retuše při restaurování malířských děl v českých zemích. Vývoj metodických přístupů k opravám uměleckých děl je zařazen do širších souvislostí, které objasňují změny v přístupu k retuším a ochraně památek.

Obor restaurování se vyvíjel v rámci památkové péče a v širším měřítku také v rámci dějin umění. Práce proto také nastiňuje teoretická východiska a předpoklady, které tyto obory formovaly a tak výrazně ovlivnily i restaurátorskou praxi. Vzhledem k širše zpracovávané látce je bakalářská práce zaměřena na nejdůležitější momenty vývoje od 19. století do současnosti.

Bakalářská práce je rozdělena do dvou částí. První díl práce se zabývá teorií památkové péče a vznikem dějin umění. Druhý díl je věnován oboru restaurování a otázce retuše při restaurování malířských památek.

Primárním cílem restaurování je zpomalení degradace jak materie památky, tak i jejích hodnot. V restaurátorské praxi se počátky změn začínají projevovat v průběhu 19. století, zvláště pak v jeho druhé polovině. Změny se týkají především metodologie a používaných materiálů. Po druhé polovině 19. století nastává negace restaurátorského zásahu vyvolaná puristickými obnovami památek, která dospěje až k požadavku čisté konzervace. V tomto období se na formování teorie významně podílela *Vídeňská škola dějin umění*, jejíž vliv se výrazně projevil i v českých zemích zvláště pak prostřednictvím myšlenek Aloise Riegla.

Další změnou ovlivňující restaurátorskou praxi bylo pronikání přírodovědeckých metod. Tyto nové metody byly do restaurátorské praxe postupně uváděny restaurátorem Bohuslavem Slánským, který spolu s Vincencem Kramářem stál na počátku moderního restaurování, jak jej u nás představovala tzv. *Česká restaurátorská škola*. Zásady formované v rámci této školy na podkladě již stanovených principů jsou prakticky platné až dodnes.

20. století je vymezeno dvěma přístupy k obnovám památek. V první polovině tohoto století je prosazována analytická metoda, kterou ve čtyřicátých letech začala nahrazovat metoda syntetická. Tento přerod se projevil i v přístupu k retuším malířských děl. Mezi lety 1940 – 1941 bylo přistoupeno k opravě votivní desky Jana Očka z Vlašimi a právě zde bylo rozhodnuto chybějící místa v malbě doplnit nápodobivou retuší.

Ve vývoji restaurátorských přístupů k retuši poškozených míst malby v českých zemích můžeme, jak zmiňuje ve svém příspěvku Vratislav Nejedlý „...pozorovat jistý posun směrem k uvědomování si nutnosti syntézy výtvarné struktury restaurovaného malířského díla jako základního požadavku na výsledek každé restaurátorské intervence.“¹⁵⁹

Principy uplatňované při retuši deskových obrazů se mechanicky přenášely na nástěnné malby. Záhy se však ukázalo, že není možné u restaurování nástěnné malby zastávat stejná stanoviska, jaká byla používána při restaurování deskových obrazů.

Po druhé polovině 20. století jsou hledány a vymezovány v rámci odborných diskusí přístupy k obnově nástěnných maleb. V tomto časovém období je v odborných kruzích kladena otázka, zda používat odstranitelné či neodstranitelné materiály pro prováděnou retuš. V současné praxi je zastáván názor používat odstranitelných materiálů při retuši nástěnných maleb.

Po roce 1989 se výrazně změnilo společensko-ekonomické podmínky, tento stav se odrazil i v dalším vývoji oborů restaurování a památkové péče. Nastala, snaha o zkvalitnění oborů, jak po teoretické, tak praktické stránce.

Otázky, které byly řešeny v rámci odborných diskusí již dříve, ať už se jednalo o otázku teorie památkové péče, nebo otázky týkající se retuše malířských děl zůstávají stále nezodpovězeny. Proto je důležité znovu laické i odborné veřejnosti připomínat význam ochrany a obnovy památek. Je třeba opět oživit odborné diskuse jak o teoretických, tak o praktických problémech památkové péče. Závěry z těchto diskuzí by měly přispět ke zlepšení péče o památky.

Téma ochrany a obnovy památek je natolik široké, že zbývá ještě mnoho nezodpovězených otázek. Do této problematiky spadá např. legislativní ukotvení památkové péče, stanovení nových schémat pro disciplínu restaurování nebo také zlepšení a spolupráce mezi jednotlivými obory. Tato témata by se mohla stát náměty pro zpracování v dalších odborných pracích.

¹⁵⁹ NEJEDLÝ 2005, 507

16. Seznam pramenů a literatury:

BRANDI 2000 - Cesare BRANDI: Teorie restaurování. Praha 2000

CZUMALO 2008 - Vladimír CZUMALO (ed.): Péče o architektonické dědictví / Sborník prací I. / Vybrané kapitoly k tématu. Praha 2008

HAMSÍK 1985 - Mojmir HAMSÍK: Restaurátorský ateliér národní galerie v Praze. Praha 1985

HLOBIL 2008 - Ivo HLOBIL: Na základech konzervativní teorie české památkové péče/ Výbor z textů. Marek PERŮTKA (ed.). Praha 2008

JIŘÍK 1988 - Vlastimil JIŘÍK: Připomínky k textům v materiálech VP VTR SÚPPPOP č. 5/1988 a 1 diskusním příspěvkům ze dne 31. května 1988. In: Bulletin sekce památkové péče vedoucího pracoviště vědeckotechnického rozvoje č. 5, Státní ústav památkové péče a ochrany přírody, 1988, 134 - 137

KOTRBA 1963 - Viktor KOTRBA: Max Dvořák a ochrana památek v českých zemích. In: Umění IX, 1963, 625 – 639

KORČÁK 1989 - Pavel KORČÁK: Diskuse o teorii a metodologii památkové péče. In: Památky a příroda, 1989, 65 - 74

KUTHAN 1989 - Jiří KUTHAN: O stavu našeho kulturního dědictví, aneb Pláč koruny české. In: Památky a příroda, 1989, 193 - 199

KRAMÁŘ 1937 - Vincenc KRAMÁŘ: Výstava posledních výzkumů vědecké laboratoře muzea v Louvru. Praha 1937

KRAMÁŘ 1983 - Vincenc KRAMÁŘ: O obrazech a galeriích. Praha 1983

KROUPA 1996 - Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Brno 1996

NEJEDLÝ 2008 - Vratislav NEJEDLÝ: Obrisy přístupů k restaurování výtvarných děl – památek. Praha 2008

NEJEDLÝ 2005 - Vratislav NEJEDLÝ: K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století. In: Zprávy památkové péče 65, 2005, 500 - 516

NOVOTNÝ 1938 - Kamil NOVOTNÝ: Zdeněk Wirth v ministerstvu školství a národní osvěty. In: Zprávy památkové péče VIII, 1938, 118 -120

PAVEL 1956 - Jakub PAVEL: Úkoly a metody preventivní ochrany památek. In: Zprávy památkové péče XVI. 1956, 257 -259

PEŠINA 1971 - Jaroslav PEŠINA: Bohuslav Slánský/Výstava restaurátorských prací 1930 – 70. Praha 1971

- PETR 1954** - František PETR: O výchově konservátorských a restaurátorských kádru. In: Zprávy památkové péče 1954, 235 - 239
- RIEGL 2003** - Alois RIEGL: Moderní památková péče. Praha 2003
- RICHTER 2001** - Václav RICHTER: Umění a svět. Praha 2001
- SLÁNSKÝ 1954** - Bohuslav SLÁNSKÝ: Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb. In: Umění II, 1954, 304 - 318
- SLÁNSKÝ 1955** - Bohuslav Slánský: K článku „O výchově restaurátorských kádru“. In: Zprávy památkové péče XV, 1955, 154 - 157
- SLÁNSKÝ 1967** - Bohuslav SLÁNSKÝ: Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce. In: Památková péče XXVII, 1967, 230 -236
- SLÁNSKÝ 2003** - Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby II. / Průzkum a restaurování obrazů. Praha a Litomyšl 2003
- STRETTI 1993** - Karel STRETTI: Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí. In: Technologia artis 3, Praha 1993, 5 - 8
- ŠEBEK 1938** - Josef ŠEBEK: Z. Wirth a praktická péče o památky. In: Zprávy památkové péče VIII, 1938, 123 - 124
- ŠTONCNER 2004** - Petr ŠTONCNER: Příspěvky k dějinám památkové péče v Československé republice v letech 1918 – 1938/ Část 2. – Organizační vývoj jednotlivých památkových úřadů. In: Zprávy památkové péče 64, 2004, 539 – 545
- ŠTONCNER 2008** - Petr ŠTONCNER: (ed.): Péče o architektonické dědictví / Sborník prací I. / Vybrané kapitoly k tématu. Praha 2008
- ŠTORM 2007** - Břetislav ŠTORM: Základy péče o stavební památky. Praha 2007
- ŠULC 2001** - Josef ŠULC: Obraz syntetické metody Václava Wagnera ve významných akcích památkové obnovy 70. a 80. let. In: KUBELÍK/ PAVLÍK/ŠTULC 2001
- TOGNER 1989** - Milan TOGNER: Československá restaurátorská škola – poznámky k pojmu a současné praxi. In: Památky a příroda, 1989, 276 - 277
- WAGNER 2005** - Václav WAGNER: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana. Praha 2005
- WITTLICH 1992** - Petr WITTLICH: Literatura k dějinám umění / Vývojový přehled. Praha 1992
- WIRTH 1909** - Zdeněk WIRTH: Dva názory na restauraci památek. In: Měsíčník pro architekturu, umělecké řemeslo a úpravu měst I., Praha 1909, 61 - 68