

e_Monument ica

ROČNÍK XI. 2023 | ČÍSLO 1-2



Obsah

Recenzovaná část

Ondřej Matula:

Historie malířského válečku v Československu 1

Jiří Pečinka:

*Možnosti užití netkané textilie Evolon® CR při restaurování malířských uměleckých děl a papíru
na vybraných objektech ze sbírek Muzea hlavního města Prahy*14

David Pecháček:

*Historický hřbitov a jeho management, pozice a vnímání očima mezinárodních dokumentů,
chart a kodexů správné praxe*24

Matěj Kruntorád:

Dvě drobná zjištění k pozdně barokní malbě na Prostějovsku34

Jitka Bílková:

*K výzkumu poetických nápisů na hřbitovech v někdejších Sudetech
(Libyně, Lištany, Luková, Broumovsko)*40

Michaela Burdová, Jakub Ďoubal, Zuzana Auská, Jaroslav Alt:

Restaurování sochy Panny Marie Lurdské z obce Janov u Litomyšle47

Zprávy

Renata Tišlová, Zdeňka Míchalová:

Renesanční štuk v českých zemích a jeho nedávný výzkum59

České abstrakty článků63

Fotografie na obálce: *Madona s Jezulátkem*, olejomalba na plátně v ozdobném rámu,
Muzeum hlavního města Prahy. Foto: Jana Chalupová a Jiří Pečinka.

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

Vychází 2 x ročně (nebo 1 x ročně jako dvojčíslo)
Číslo 1-2/2023 vydáno tiskem v srpnu 2025
Počet stran: 68

ISSN 1805-1944 (online)
ISSN 2695-1622 (tisk)

Vydává: Univerzita Pardubice, Studentská 95, 532 10 Pardubice 2, IČO 00216275
Tisk: Polygrafické středisko, Univerzita Pardubice, Studentská 84, 532 10 Pardubice
Adresa redakce: Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, Jiráskova 3, 570 01 Litomyšl

Výkonný redaktor: Petra Hečková petra.heckova@upce.cz

Redakční rada:

prof. PhDr. Petr Fidler, předseda redakční rady
doc. Jaroslav J. Alt, ak. mal. (Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování)
Ing. Karol Bayer (Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování)
doc. Mgr. art. Jakub Ďoubal, Ph.D. (Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování)
doc. Dr. Ing. Michal Ďurovič (Vysoká škola chemicko-technologická, Praha,
Fakulta chemické technologie)
Ak. mal. Igor Fogaš (Soukromý restaurátor a soudní znalec umění)
Dott. Jana Michalčáková, Ph.D. et Ph.D. (Národní památkový ústav, Generální ředitelství)
Doc. Ing. Zuzana Slížková, Ph.D. (Ústav teoretické a aplikované mechaniky AVČR, v.v.i.)
PhDr. Zdeněk Vácha (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně)

Časopis e-Monumentica vychází s mediální podporou redakce PROPAMÁTKY

PROPAMÁTKY
P O R T Á L – Č A S O P I S

Recenzovaná část

Historie malířského válečku v Československu

Ondřej Matula

samostatný badatel

Kontakt: ondrej_matula@centrum.cz

Abstract:

The article deals with the history of the use of patterned paint rollers in interior decoration in Czechoslovakia. The topic is described and illustrated on the basis of advertisements and reports from period periodicals for interior painters, magazines for a wider public interested in the interior design and from the archives of manufacturers of patterned paint rollers (Gumárny Zubří, Gumokov Hradec Králové, Slezanka). In the first decade of the 20th century, the technique of painting with paint rollers began to spread from Austria and Germany, and it enjoyed great popularity from the second half of the 1930s to the mid-1960s. Roller decoration was not considered an artistically valuable technique. However, it slowed down the decline of ornamentation in Czechoslovak interior painting and wall decoration and delayed the tendency of the majority of clients towards plain painting.

Klíčová slova:

malířský váleček; ornament; interiérová výmalba; malířská šablona; design

Keywords:

patterned paint roller; ornament; interior painting; painting template; design

Úvod

Má kamarádka si před čtyřmi lety posteskla, jak pracně pro svůj umělecký projekt musela shánět vzorovaný malířský váleček. Nechtěl jsem tomu věřit. Takový ten malířský váleček se vzorem? Vzpomínky mě přenesly do vyvážkové „modré ložnice“ v babiččině vilce a plán byl na světě: vybuduji půjčovnu a sbírku válečků, která bude třídit vzory podle dobových módních vln. Praktický úkol nakonec vedl k rozsáhlému průzkumu pramenů a dobové literatury, neboť odborný zájem badatelů výmalbu vzorovaným válečkem zcela opominul. Má řešerše se nakonec stala i podkladem pro tento článek.

Následující text tedy čerpá především z časopisu *Malířské listy*¹ kvůli autentickým oborovým polemikám i inzerci, dále ze zájmového časopisu *Domov*² pro jeho populárně-osvětové snahy o moderní interiér, cituje z archivních fondů velkých výrobců³ kvůli datování a objemu výroby a samozřejmě se opírá také o dobové vzorníky, předlohy, fotografie a válečky z vybudované sbírky, protože zachycují ideální i reálné válečkové výmalby.⁴ A následující text má také jeden překvapivý kontext, který při jeho přípravě vyplynul na povrch: v roce 2024 oslavila výroba československých válečků 110 let. V česky mluvících oblastech, konkrétně v Praze, se totiž první výrobce válečků objevil kolem roku 1914.⁵

(1) *Malířské listy: orgán hájící zájmy všech československých malířů*. Praha: Jednota malířů a Společenstvo malířů, 1910-1946. Vycházím z exemplářů dostupných v Národní knihovně (signatura: 54 A 875, III 3439), v Knihovně UPM (signatura: IaC3322), a v Odborné knihovně Regionálního muzea v Chrudimi (<https://katalog.muzeumcr.cz/search?type=global&q=malířské+listy>, vyhledáno 4. 9. 2024), přičemž v některých exemplářích byly dodatečně přeskládány listy při knihařském svázání do ročníků.

(2) *Domov: kultura bydlení, architektura, umění, design, styl*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1960-2018.

(3) Nezpracovaný fond Gumárny, s. p. Zubří. Státní okresní archiv Nový Jičín, NAD 2134. – Archivní fond Gumokov, s. p., Hradec Králové. Státní oblastní archiv Hradec Králové, NAD 2001. – Archivní fond Slezanka, výrobní družstvo invalidů Ostrava. Archiv města Ostravy, NAD 708.

Při pátrání po zdrojích informací se rychle ukázalo, že výmalba malířským válečkem se praktikovala ve více zemích Evropy: historii malířského válečku v Německu se věnuje sběratel Tobias Ott⁶ a pojednává o ní i publikace muzea v přírodě Hessenpark, která k výmalbě válečkem dodává regionální kontext,⁷ v Maďarsku až do počátku 90. let fungovala firma Marie Molnárová, výrobkyně malířských nástrojů,⁸ v Polsku je znám výrobce Ryszard Mehoffer.⁹ Ve Slovinsku sice není doložena místní výroba malířských válečků, avšak dovážely se sem válečky vyráběné v Itálii a Rakousku.¹⁰

V Československu využití malířského válečku se vzorem na zdobení stěn naráželo na různé překážky. Když tato dekorativní technika v desátých letech 20. století poprvé pronikla na stránky hlavního oborového periodika *Malířské listy*, malíři pokojů ji přešli bez valného zájmu. Když ve třicátých letech nabrala na popularitě, konkurovaly jí nejen tradiční šablonové vzory, ale nově také moderní jednobarevné výmalby. Poté, co Ústřední výbor Komunistické strany Československa zavelil v březnu 1959 k výstavbě 1 200 000 bytů¹¹ a přišla moderní leta šedesátá, propagátoři dobrého vkusu odsoudili malířský váleček jako zastaralou techniku. A když se pak v Československu začaly stavět panelové domy s prefabrikovanými, pro výmalbu válečkem ideálně rovnými zdmi, zdobení stěn opanovaly tapety.

Malířské válečky se vzorem a vzorová malba ovšem těmto překážkám statečně čelily. Filmy z padesátých, šedesátých ale i sedmdesátých let 20. století dokazují jejich oblíbenost: mnoho scén se odehrává ve válečkovaných interiérech. Válečky se u nás navíc kontinuálně – v tisícových sériích – vyráběly až do roku 1990, třebaže velká část tovární výroby skončila již v šedesátých letech a produkci poté zajišťovaly menší podniky. V současnosti se s autentickou válečkovou výmalbou nejpravděpodobněji setkáme na domovních chodbách. Tyto výmalby se většinou dochovaly z dob socialistických podniků bytového hospodářství, protože privatizace bytů v mnoha případech snížila zájem pečovat o společné prostory. Vzniklo tak specifické válečkované prostředí s natolik zvláštní setrvačností, že občas se válečkem vymaluje chodba i v bytovém domě rekonstruovaném ve 21. století.

Terminologie

Před podrobným popisem peripetií, jimiž v Československu prošla výmalba malířským válečkem se vzorem, bude ovšem nezbytné upřesnit několik termínů. „Československo“ a „československý“ v této práci zahrnují území Čech, Moravy a Slovenska, která byla od roku 1918 součástí Československa a kde Československo opět existovalo od konce druhé světové války až do svého rozpadu. Nezabývám se proto válečky na Podkarpatské Rusi, a naopak беру v úvahu výrobce působící v místech, která byla dočasně začleněna do Říše.

„Váleček“ v současném malířství pokojů označuje váleček na jednobarevnou výmalbu plochy, který nahradil tradiční malířskou štětku. V tomto textu ovšem budu termínem „váleček“ vždy myslet váleček se vzorem. Označení pro váleček bylo od počátku nejednotné: i když poprvé bylo označení „váleček“ použito už v roce 1912,¹² další zmínky z dvacátých let používaly různé termíny, jako jsou: „válečky gumové“, „vzorkový váleček“,¹⁴ „gumové otiskovací vzorky na váleček“,¹⁵ „gumové válce“,¹⁶ „gumové matrice“. Samostatný termín „váleček“ ve smyslu, jak je chápán v tomto článku, byl malířům plně srozumitelný nejpozději od roku 1930, jak dosvědčuje inzerát od Odborného technického závodu Jana Heidinger. [Obr. 1]

(4) *Malířské válečky*, <https://www.malirsk-evalecky.cz/>, vyhledáno 15. 6. 2024.

(5) Karel Lehečka, Vyjádření k výrobě gumových malířských válečků. *Malířské listy* XXV, 1934, č. 5, 15. 5., s. 56. „Neboť tyto válečky v měřítku 10 cm před 20 lety zde v Praze v život uvedl pan Bouda“, zavzpomínal tajemník Jednoty malířů Karel Lehečka.

(6) *Strukturwalzen*, <https://www.strukturwalzen.de/>, vyhledáno 4. 9. 2024.

(7) Matthias Stappel - Beate Bickel, Bunte Wände, Schablonen und Walzmuster aus den Beständen des Freilichtmuseums Hessenpark, Neu-Anspach 2009.

(8) Firma Kozmáné Molnár Mária Festszerszámkészítő sídlila na adrese 1077. Budapest, VII. Almássy tér 15.

(9) Firma Ryszard Mehoffer sídlila na adrese Kraków, Krupnicza 26.

(10) Andrej Dular, Vzorcni valjčki v zbirki Slovenskega etnografskega muzeja, *Etnolog* XXI, 2011, s. 317–326, https://www.etno-muzej.si/files/etnolog/pdf/etnolog_2011_dular_vzorncni.pdf, vyhledáno 28. 5. 2024.

(11) Usnesení ústředního výboru Komunistické strany Československa k řešení bytového problému v ČSR do roku 1970, *Rudé právo* XXXIX, 1959, č. 66, 8. 3., s. 3–4.

(12) Nový způsob provádění prací malířských, *Malířské listy* III, 1912, č. 1, 1. 12., s. 4.

(13) K. Lehečka, Malba strojem?, *Malířské listy* IX, 1920, č. 7, 7. 10., s. 2

(14) O malbě strojem, *Malířské listy* XII, 1922, č. 11, 15. 11., s. 5.

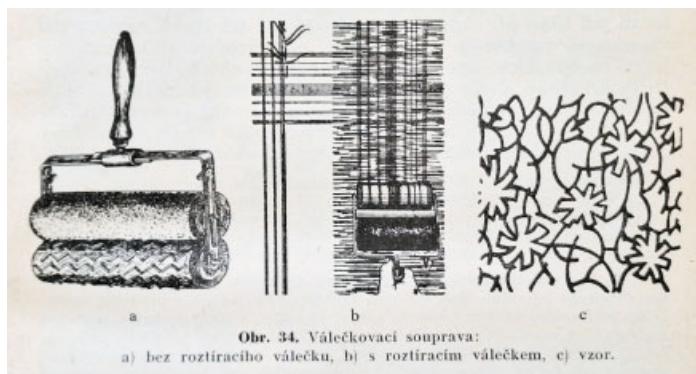
(15) Rady a pokyny, Dotaz: Chci si sám formovatí gumové otiskovací vzorky, *Malířské listy* XVII, 1926, č. 4, 15. 4., s. 4–5.

(16) Výstava moderních pomůcek pro malíře pokojů, lakýrnický, malíře štítů v Salcburku, *Malířské listy* XVIII, 1927, č. 12, 15. 12., s. 5.

(17) Gumové matrice, *Malířské listy* XIX, 1928, číslo 5, 15. 5., s. 10. (nečíslovaná).

Obr. 1 Odborný technický závod Jana Heidingera, Malířské listy XXI, 1930, číslo 4, 15. 4, s. 12.

Obr. 2 (dole) Válečková souprava. Reprofoto: František Mácha — Vladimír Svržek, Malíř pokojů, odborná nauka pro malby a práce nástěnné, I. díl, Praha 1940, s. 39.



Odborný technický závod.
Jana Heidingera,
malíře v Praze VIII. Poděbradova 22.

Dodá Vám výhodně a levně:

Válečky látkové, páskové, vzorkové, vlastní chráněné výroby. Strojky k vytahování jednou až 5ti barvami najednou.

Stříkací zařízení zák. chr. rozprašovače s pistolí, lehce čistitelné, nezanášející se, praktické.

Třené barvy Cirine v plechovkách po 1, 1/2, 3/4 kg. nebo v tubách. Pro stříkací techniku nepostradatelné zaručeně nesetřitelné.

Patent škrabky s 1a kal. ocelovými 4 vložkami kus Kč 16.—.

Tapetové lišty vždy na skladě.

Štětky, štětce Kozderovoy. Houby gumové k očištění šablon. Hadice, stlačený vzduch v lahvích.

Bronze, mýdlo, Cirine-Sichel křihy, kasein, cecresin, vosky, lakový tmel, emaily, barvy ve velkém. **Vyžádejte si podrobný ceník. Zásilký na venek.**

Od čtyřicátých let 20. století vstupuje ustálený termín „váleček“ také do odborných publikací pro malíře.¹⁸ Ustálený termín se brzo stal základem pro další názvosloví v oboru. Odvozená terminologie přitom reflektuje i postupy, jakými se válečky vyráběly. Od jejich rozšíření až do čtyřicátých let se používají zpřesňující termíny „válečky lepené“ (tj. slepené z vrstev mechové gumy), dále „válečky řezané“ (tj. vyřezané z jednoho kusu tuhé gumy), „lité válečky“ (tovární výlisky upravené galvanizováním) nebo „skládací válečky“ (na kovový hřidel ad hoc navlékané gumové kotoučky různé šířky). Nejpozději na počátku šedesátých let k těmto technologickým postupům přibýly „válečky s výměnným vzorem“ neboli dvoudílné válečky. Jejich princip spočíval v tom, že na základní tělo z dřevěné hřídele obalené houbovou gumou se natáhnul samostatně vyrobený tenký, plasticky vzorovaný potah z gumy, který bylo možné opět sejmut a vyměnit za jiný. Nástup této výrobní inovace ilustrují příručky Vladimíra Svržka, nejčinnorodějšího poválečného autora odborných publikací pro malíře pokojů. Jeho příručky z 50. let znají jen válečky lepené, řezané, lité a skládací, zatímco válečky s výměnným vzorem si odbydou premiéru až ve „čtvrtém, zcela přepracovaném vydání“ z roku 1961.¹⁹

Také termíny pro název nové techniky a souvisejícího nářadí hledali malíři za pochodu. První dva články o válečku si při popisu nové techniky pomohly novotvary „štukkrustování“ a „tapekorování“ a nářadí pojmenovaly snad všemi synonymy, která byla po ruce: „přístroje“, „aparáty“, „přístrojky“, „strojky“²⁰ i „pat. válečkové aparáty“,²¹ pozdější texty se držely popisu „malba strojem“.²² První inzerent naopak sáhl po zdobné a nabídl trhu „malovací strojky“.²³ A zatímco se ve všeobecném povědomí pomalu prosazoval termín „strojek“ a pozdější žargonový výraz „kombajn“, rozvoj techniky a nářadí si v učebnicích opět vyžádal přesnější terminologii. Pro název techniky se v učebnicích pro malíře pokojů ustálil termín „válečkování“.²⁴ Co se nářadí týče, tak jednoduché spojení válečku se vzorem, nasávacího válečku (a někdy i roztíracího válečku) v kovové vidlici bylo označováno jako „válečková souprava“. **[Obr. 2]** Když se k vidlici připevnila nádobka s barvou, šlo o „válečkovací aparát (samonapájecí)“²⁵ či „válečkovací přístroj“. **[Obr. 3]** Nejmladší

(18) František Mácha — Vladimír Svržek, *Malíř pokojů, odborná nauka pro malby a práce nástěnné: učebnice na odborných pokračovacích školách pro malíře pokojů, pro I. a II. semestr. I. díl, Vývoj malířství pokojů, nářadí a nástroje, barvy, pojídla a přípravy barev*, Praha 1940.

(19) Vladimír Svržek, *Příručka pro nástěnné malířství*, Praha 1961.

(20) Nový způsob provádění prací malířských, *Malířské listy* II, 1912, č. 12, 1.11., s. 88.

(21) Viz Nový způsob provádění prací malířských (pozn. 12).

(22) Viz K. Lehečka, *Malba strojem?* (pozn. 13), dále také *O malbě strojem* (pozn. 14).

(23) Spolehlivé stříkačky, malovací strojky, *Malířské listy* XVII, 1926, č. 10, 15. 10., s. 6.

(24) Viz Mácha – Svržek (pozn. 18), s. 38.

(25) Viz Svržek (pozn. 20), s. 251.

vylepšení zcela vynechalo vidlici a vznikla plechová nádoba s madlem a posuvnými čelistmi, do kterých se váleček zasunul. Závazný termín „malířský strojek samonapájecí“, ale i parametry tohoto nářadí nakonec stanovily československé státní normy – například norma s nepřekvapivým názvem *Malířský strojek samonapájecí*.²⁶

Historie válečků v Československu

Přestože technika výmalby malířským válečkem v Československu zdolmácněla a po několik desetiletí se stala nedílnou součástí bytové kultury, nejedná se o tuzemský vynález. Patent na „*Samobarvící ruční přístroj na otisky k vytváření volných dekorací a linií*“²⁷ byl v roce 1897 podán Carlem Longjaloux v Elberfeldu, městečku v Severním Porýní-Vestfálsku. První válečky bývaly navrženy tak, aby vytvářely jednoduché a pravidelné vzory kolem esteticky hodnotných šablonových nebo freskových maleb. Tyto válečky měly dřevěnou hřídel a k ní připevněné gumové ornamenty. V některých případech měly hřídele celogumový potah, který byl záměrně zkrabacený, aby vytvářel žilkovaný motiv.

Přesné datum a místo prvního využití válečku na našem území se pravděpodobně nikdy nedozvíme, ale roli při něm určitě sehrály jak německý původ patentu, tak příslušnost českých zemí k Rakousko-Uhersku před rokem 1918. První válečkované výmalby se tedy nejspíš realizovaly ještě před první světovou válkou v nejprogresivnějších centrech tzv. Sudet, tedy v těch částech českého a moravského pohraničí Česka, kde až do let 1945–1946 žilo převážně německé etnikum. Horkým adeptem na první válečkovanou výmalbu by proto mohly být například Liberec a Brno. S německojazyčným prostředím je spjata také první reklama na gumovou matrici pro napodobení dřeva z roku 1928. Zadála ji firma Josef Horn, Wartenberk (sic!), tedy výrobce ze severočeského města, které dnes známe pod názvem Stráž pod Ralskem.²⁸

První čeští malíři pokoušeli se s technikou porůznu seznámili díky profesním kontaktům s rakouskými kolegy pravděpodobně na osách Vídeň – Brno a Vídeň – Praha. Upozornění z roku 1912 dokládá naprosto explicitně, jak důležité bylo „celorakouské“ povědomí mezi nejranějšími českými propagátory válečku.²⁹ Příkladem za všechny šířitele válečku a válečkování je už zmíněný „*pan Bouda*“,³⁰ který v paměti Jednoty malířů utkvěl tím, že v Praze okolo roku 1914 představil válečky o délce 10 cm.

Desátá léta 20. století: Vlažné přijetí

V listopadu 1912, to znamená už na sklonku druhého ročníku oborového periodika *Malířské listy*, vyšel nepodepsaný text, který malířům malbu válečkem představil vůbec poprvé. Článek v úvodní části apeloval na žádoucí modernizaci a pokrok v řemesle. Pak ale nasměroval čtenářovu pozornost na údajně rostoucí popularitu látkových tapet a linkrust, jejichž používáním se snižoval rozsah malířských prací. Nově představený váleček však obě nemalířské techniky úspěšně nahrazuje a rozvíjí pomocí „*štukkrustování*“ a „*tapekorování*“, takže malíř si i při uspokojení zákaznickova požadavku například po linkrustě udržel příjem za malířskou výzdobu. Závěr textu nabízel zájemcům placený kurz válečkování.³¹

O malém zájmu, který text mezi odběrateli *Malířských listů* vyvolal, svědčí navazující článek pod stejným názvem a pravděpodobně tedy také od stejného autora ve vydání z prosince 1912. Na úvod se vrací k před-

(26) ČSN 23 9340. *Malířský strojek samonapájecí*. Praha: Vydavatelství úřadu pro normalisaci, 1955, 6 s.

(27) V originále „*Handdruckapparat mit Selbstfärbung zur Herstellung von fortlaufenden Verzierungen und Strichen*“, Birger Jesch, *Der Rollstempeldruck in der Raumdekoration des 20. Jahrhunderts*, http://www.musterwalzen.de/web-data/Dokumente/Musterwalzen/Publikationen/Fachartikel_RiH_3_2014.pdf, vyhledáno 8. 10. 2023.

(28) Viz Gumové matrice (pozn. 17) „*k věrnému napodobení přírodního dřeva a veškerých druhů dřev*“ – šlo tedy nejspíš o fládovací váleček.

(29) Viz Nový způsob provádění prací malířských (pozn. 20) „*Kdo by se dříve o novém způsobu a potřebných k tomu aparátch informovati chtěl, tomu podá mile-rád každé vysvětlení firma Eduard Massárek, Praha II., Senovážná ulice č. 8, která prodej těchto přístrojů pro celé Rakousko převzala.*“

(30) Viz Lehečka (pozn. 5).

(31) Viz Nový způsob provádění prací malířských (pozn. 20).

chozímu textu a konstatuje, že „našel článek tento ohlasu mezi členstvem, nikoliv však v té míře, jak by vzhledem ke skutečně dobré věci bylo zřetelné“. Prosincový článek pak znovu požaduje pokrok v malířství, otiskuje dvě ukázky výmalby válečkem na obhajobu vysoké estetické hodnoty této novinky, připomíná nabízený kurz a tím se téma válečkování z *Malířských listů* na několik let vytrácí.³²

Dvacátá léta 20. století: Rozvoj výmalby válečkem

Dekáda 1920–1930 se stala obdobím, kdy se válečky začaly šířit mezi českými malíři a staly se důležitým tématem v četných ročnících *Malířských listů*. Skeptické stanovisko k válečku publikoval v roce 1920 tajemník Jednoty malířů Karel Lehečka, podle nějž váleček oproti šabloně znevýhodňovala vysoká pořizovací cena strojku a válečků, dále zvýšené nároky na rovnost stěn a na přípravu barvy.³³ V roce 1922 byl v *Malířských listech* zveřejněn další propagační článek o válečku, který zdůrazňoval ekonomické výhody použití válečku především pro zaměstnavatele, tedy malířské mistry.³⁴ Upozorňoval totiž, že v obtížných hospodářských podmínkách by měl každý malíř optimalizovat svou práci tak, aby dosáhl větší efektivity a zvýšil své příjmy.

Po ekonomickém úvodu článek následně představil praktickou užitečnost válečku jak z hlediska dekoru, protože jím lze napodobit látky nebo tapety, tak z hlediska fyzické práce, protože jím lze snáze vymalovat hůře dostupné části interiérů. Článek se v této části odvolával na zkušenost malířů s výmalbou schodišť, když líčil obtíže, které způsobuje jejich výmalba za pomoci malířských šablon. Celkový kontext textu však zatím jen nepřímě implikoval, že váleček by právě takové obtíže uměl odstranit.

Když o sedm let později vyšel další propagační článek o válečkách, místo promyšlených argumentů obsahoval sebejistá tvrzení.³⁵ Prezentoval nový přístroj s názvem „DECOTRIC“ a prohlašoval, že představuje zásadní inovaci v oboru umělecké dekorace místností. Článek se dokonce odvážně vyjádřil k tradičním technikám výzdoby stěn v tom smyslu, že tapety ani ruční malba nedokážou napodobit variace DECOTRICu a že DECOTRIC je dokonalým průlomem.

O něco později byl v časopise zveřejněn text, který se stavěl proti zjednodušování malířství na pouhou práci se stroji.³⁶ Tento text zdůraznil, že stroje mohou být užitečné pro hladké nátěry a hromadnou výrobu, ale ruční práce a dovednosti řemeslníka jsou nezbytné pro výrazné umělecké výzdoby a opravy, které vyžadují individuální přístup.

Tato krátká polemika o nové pomůcce na zjednodušení malířské práce, která ve dvacátých letech v *Malířských listech* proběhla, je významná z toho důvodu, že časopis museli povinně odebírat všichni členové malířských společenstev a jednot v Československu. Šlo tedy o ideální periodikum pro reklamu výrobců malířských potřeb. Velkými a pravidelnými inzerenty byli výrobci malířských šablon a je tedy možné, že výše zmíněná obhajoba ruční práce byla dokonce výsledkem jejich „lobbingu“. Polemika tedy ukazuje nejen pronikání válečku do československého interiéru, ale také první překážku, již při tom čelil.

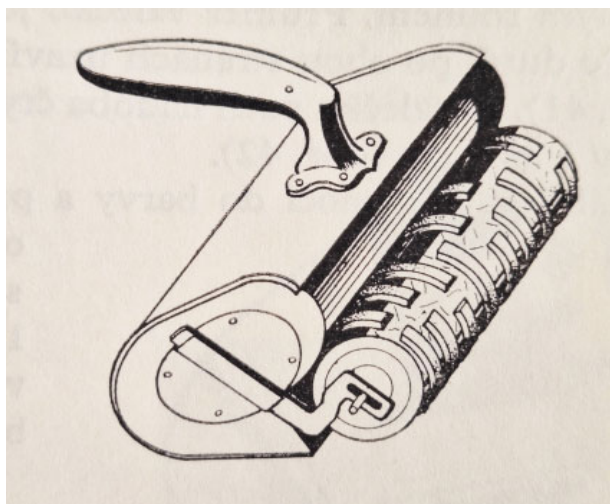
(32) Viz Nový způsob provádění prací malířských (pozn. 12).

(33) Viz K. Lehečka, Malba strojem? (pozn. 13).

(34) Viz O malbě strojem (pozn. 14). „Výhodně dá se jím zdobiti strop, vyžlábka, špalety, plochy klenuté a na schodišti pak zvláště. Jak obtížná jest příkladně práce šablonou provésti lamperii na schodišti, ... Přibližná cena hlavního strojku, t.j. 6 vzorkových válečků 10 cm délky dle volby s napáječem barvy obnáší asi 90 Kč. “

(35) Umění a technika v malbě místností, *Malířské listy* XX, 1929, č. 8, 15. 8., s. 3. „Použitím aparátu DECOTRIC lze uskutěčniti v malbě stěn nejrůznější variace, o nichž při malbě ruční, aneb při tapetách nemůže být ani řeči.“

(36) —p., Řemeslo a stroj, *Malířské listy* XX, 1929, č. 9, 15. 9., s. 8. „Kde se však jedná o to, co je v malířství nejhlavnější, o svéráz, vkusnou výzdobu, zejména v místnostech, jakož i o opravy, které vyžadují ruční práci, tu je stroj nejvyšší zbytečný a neužitečný.“



Obr. 3 (nahore) Válečkovací přístroj, Vladimír Svržek — Vlastimil Matyáš, *Příručka pro nástěnné malířství: Doporučená lit. pro učební obor: malíř pokojů, malíř a natěrač a jako pomocná kniha pro odd. užité malby na stř. uměleckoprům. školách. 6., nezm. vyd., Praha 1973, s. 63. Reprofoto.*

Obr. 4 (vpravo nahore) Lidka Fremundová, *Moderní vkusné šablony*, Malířské listy XXVII, 1936, č. 1, 15. 1., Reprofoto.

Obr. 5 (vpravo dole) Lidka Fremundová, *VKUSNÉ ŠABLONY a gum. válečky*, Malířské listy XXXI, 1940, č. 1, 15. 1., Reprofoto.



Třicátá léta 20. století: Váleček jako módní vlna i jako nesplněné očekávání

Od začátku třicátých let 20. století se váleček v Československu prosazoval stále více a více. V první polovině tohoto desetiletí se tak odehrálo několik klíčových událostí. V roce 1930 se poprvé objevil inzerent, který nabízel válečky.³⁷ V roce 1933 se konal první kurz zaměřený na řezání válečků pro malíře³⁸ a soutěž na barevné malířské vzory poprvé ocenila práci vytvořenou válečkem.³⁹ V roce 1935 začali výrobci šablon rozšiřovat svou nabídku také o válečky.⁴⁰ V letech 1932,⁴¹ 1933⁴² a 1935⁴³ dolehla ozvěna česko-německých národnostních sporů dokonce i k válečkům, neboť čeští výrobci žádali své krajany o obchodní přízeň motivovanou češtvím. Z roku 1939 pochází zmínka o tom, že v malířských učebních oborech se práce s válečkem již oficiálně vyučuje.⁴⁴

Někteří malíři přitom na počátku třetího desetiletí považovali váleček za nemalou hrozbu. Pro svůj odmítavý postoj uváděli hned několik důvodů, z nichž na prvním místě byla skutečnost, že válečkování podráželo cenu práce v nelehkém období hospodářské krize. Někdy totiž řemeslníci poskytovali válečkování zdarma s tím, že tak překryjí a ožíví starou malbu. Tím podráželi cenotvorbu těch malířů pokojů, kteří válečkování prováděli jako samostatnou dekorační techniku na nově vymalovaném podkladu.⁴⁵

Druhým — a mnohem zásadnějším — důvodem pro obavy malířů z šíření módní vlny válečků bylo to, že váleček konkuroval šablonové výmalbě. Ve dvacátých letech totiž v ornamentální výmalbě jednoznačně dominovalo používání malířských šablon. Tato dominance samozřejmě

(37) Odborný technický závod Jana Heindingera, *Malířské listy* XXI, 1930, č. 4, 15. 4., s. 12.

(38) Kurs řezání a lepení gumových válečků, *Malířské listy* XXIV, 1933, č. 9, 15. 9., s. 97.

(39) O nás pro nás. Barevná příloha č. 4., *Malířské listy* XXIV, 1933, č. 4, 15. 4., s. 44: „Barevná příloha č. 4 jest k celému nákladu listu přiložena. Jest to obývací pokoj, jehož strop jest řešen pomocí válečku.“

(40) Z nejlepšího jen to nejlepší, *Malířské listy* XXVI, 1935, č. 4, 15. 4., s. 47.

(41) Č. O. Jandl, Válečky, *Malířské listy* XXIII, 1932, č. 12, 15. 12., s. 1. „Naši výrobci se spokojili povětšinou kopírováním rozstrkaných motivků z německé produkce, která je v tak přímém rozporu s naším názorem na stejnoměrné vlnění stěny.“

(42) Družstevní hlídka, *Malířské listy* XXIV, 1933, č. 4, 15. 4., s. 44. „Řezané i lepené válečky vlastní výroby má v levných cenách na skladě naše družstvo. ... Podporujte naši českou družstevní výrobu válečků!“

(43) [ZASLÁNO], *Malířské listy* XXVI, 1935, č. 10, 15. 10., s. 123. „Vážení kolegové, podporujte svůj český podnik!“

(44) Vladimír Svržek, Dilenské vyučování v pokračovací škole malířské, *Malířské listy* XXX, 1939, č. 8, 15. 9., s. 59-61.

nebyla nahodilou módní vlnou, která by se omezovala pouze na dvacátá léta: interiérová výmalba malířskou šablonou těžila z více než pětisetleté tradice a dávala vzniknout velmi bohatě vyzdobeným interiéřům.⁴⁶ Šablony totiž umožňovaly tvořit pestrobarevné ornamenty se spoustou uměleckých detailů, například se stínováním. Sami výrobci šablon v reklamách zdůrazňovali uměleckou hodnotu svých produktů a někdy dokonce i to, že jejich šablony byly navrženy akademickými malíři. Šablonová výmalba tedy platila za první volbu jak pro zákazníky, kteří chtěli vkusný interiér, tak pro malíře, kteří díky této pracné technice vydělávali slušné peníze.

Ruku v ruce s výdělkem šly ovšem také náklady. Šablony se totiž opotřebovávaly a degradovaly, takže je malíři museli průběžně dokupovat. Nemalé investice do těchto pomůcek tak představovaly silnou motivaci, aby malíři hleděli s podezřením na každou novinku, která by mohla ohrozit křehkou ekonomickou rovnováhu mezi nákladem na šablonu a ziskem z jejího co možná nejdelšího používání.⁴⁷ Pokud by válečková výmalba degradovala nakoupené šablony do pozice harampádí vyšlého z módy, pro malíře by to znamenalo jednoznačnou finanční ztrátu.

Toto ohrožení výmluvně pojmenoval Č. O. Jandl, profesor na mistrovské škole malířské v Praze. Paradoxně tak učinil při obhajobě válečku, který podle něj nabízí rychlejší a efektivnější způsob práce než šablona. Pokud budou válečky vyráběny jako kvalitní a odolné nářadí s umělecky hodnotnými vzory, pak budou mít všechny předpoklady šablonu nahradit.⁴⁸

Koncem třicátých let však hrozba, kterou představoval váleček, ztratila na významu ve srovnání s bojem o zachování ornamentu. Moderní architektura⁴⁹ a změna vkusu⁵⁰ totiž postavily malíře před novou výzvu: čisté monochromatické stěny. Takže ačkoliv bylo v té době už zřejmé, že válečková výmalba neobstála jako umělecky hodnotná technika,⁵¹ váleček alespoň uspokojoval touhu zákazníků po nových stylech a jakž takž zachovával malířům příjmy z dekorování. Navzdory počátečním obavám se tak váleček stal dočasným zachráncem dekorativního malířství a zpomalil nástup plošné jednobarevné výmalby.

Čtyřicátá léta 20. století: Noví a noví výrobci

V průběhu čtyřicátých let se už váleček jeví jako natolik běžný nástroj, že ho první hlasy začnou odsuzovat jako přežitek.⁵² U těchto odsudků šlo ale spíše o zbožné přání než o zachycení reality, protože válečky začínají nabízet už i prodejci a výrobci **[Obr. 4]**, kteří se ještě před několika málo lety specializovali pouze na šablony. **[Obr. 5]** Dokonce Nákupní, výrobní a prodejní družstvo malířů v Praze XII se rozhodlo vypsát soutěž na nové návrhy a kresby určené pro řezané nebo lité gumové válečky,⁵³ takže se zdá, že nabídka zavedených výrobců ani nestačila uspokojovat poptávku po nových vzorech.

Celková produkce válečků se po válce velmi pravděpodobně dočasně snížila. Toto tvrzení sice nelze zatím podložit výrobními statistikami z dob před a po roce 1945, ale výroba se zcela jistě potýkala s nedostatkem kaučuku, protože potíže se zásobováním přírodním i syntetickým kaučukem se vykytovaly ještě v roce 1955.⁵⁴ Další vliv na pokles výroby válečků nepochybně mělo i poválečné vyhnání německého obyvatelstva, při němž nebyla vysídlena jen velká část potenciálních zákazníků, ale byli odsunuti i významní představitelé tohoto průmyslového odvětví. Výrobci šablon, kteří se postupem třicátých a čtyřicátých let stále více zapojovali do výroby válečků, totiž často sídlili v Sudetech —

(45) Čadek, Něco o válečkování, *Malířské listy* XXIV, 1933, č. 10, 15. 10., s. 111.

(46) Tomáš Edel, *Příběh gotické šablony, Geschichte der gotischen Schablone*, Praha 1997.

(47) Pracovní pomůcky, *Malířské listy* XX, 1929, č. 6, 15. 6., s. 2. „nejdůležitější pro malíře pokojů jsou šablony a tyto udržovati a doplňovati jest veliká položka pro živnostníka malířského.“

(48) viz Č. O. Jandl (pozn. 41) „Bude-li zde státi taková výroba, která vedle toho přinese i válečky technicky dokonale a odolné, válečky, odpovídající dále ve svém výrazu naší potřebě a našemu malířskému citění, je jisto, že v malířském poslání zevšeobecní a výtvarně zhodnotní, zejména jde-li celý moderní projev malířský touto cestou. Neboť není dnes techniky, která by válečkovany výraz mohla nahraditi at' ve formě jakékoliv.“

(49) Petr Morec, To že jest moderna?, *Malířské listy* XXIV, 1932, č. 10, 15. 10., s. 5. „Proto i mne pojala zvědavost, jak asi se tam reprezentuje náš obor malířský, avšak jaké zklamání – pro velký přepych a komfort všeho ostatního v oboru našem řádila „macecha“, tedy stropy bílé hladké, stěny bez jedinečné ozdoby, hladké, jen nahoře ostře ukončeny a dále – dost? Ano, dost.“

(50) Karel Lehečka, Kdo nám škodí, *Malířské listy* XXI, 1930, č. 8, 15. 8., s. 3–4., článek cituje hned 4 dobové časopisy, mj. Pražanka č. 9, 1930 „Nějhezčí a velice moderní pokojová malba je hladká, jednobarevná, ...“, časopis Jas, č. 9, 1930 (list sokolský) „Přistě, až zase budete nějaké to nachlazení vyhřívat v posteli – nebudete už mučení tím prokletým vzorkem na stěně, který nikdy nevyšel tak, jak jste si přáli ...“

(51) Vzdělávací výbor, Váleček se teprve narodil, *Malířské listy* XXX, 1939, č. 6, 15. 6., s. 46. „Rozvoj našich technik brzdí láce. ... To se děje i s válečkem. Mizerně, ledabyle kreslené, špatně řezané, neprozkoumané válečky a jimi špatně provedené malby profanují tuto skvělou techniku.“

(52) Č. O. Jandl, Použití šablony a válečku, *Malířské listy* XXXII, 1941, exemplář Knihovny UPM, sign. IaC3322, s. 61. „Podobně bylo mluveno o válečku, jako o věci přežitě.“

(53) Nákupní, výrobní a prodejní družstvo malířů, Soutěž, *Malířské listy* XXXII, 1941, exemplář Knihovny UPM, sign. IaC3322, bez stránkování

(54) Archivní fond Gumokov, s. p., Hradec Králové. Státní oblastní archiv Hradec Králové. Zápis z konference podnikových ředitelů HS gumáren ze dne 3. června 1955. 1 karton.

například v Aši.⁵⁵ A tak zatímco v roce 1946 vyšel 36. ročník Malířských listů téměř bez reklam (tedy i bez těch na šablony a válečky), v roce 1947 se v Aši objevuje zcela nový podnik „Pruma, družstevní průmyslové ateliéry“,⁵⁶ který nabízí šablony, malířské válečky a technické výlisky. Jedním z témat dalšího výzkumu o válečkách tak může být i ověření hypotézy, že podnik Pruma v sobě zahrnuje některé dřívější německé firmy.

(55) Rudolf Mosse, *Adresář Republiky československé pro průmysl, živnosti, obchod a zemědělství = Adressbuch der Čechoslovakischen Republik für Industrie, Gewerbe, Handel und Landwirtschaft*, Praha 1937: z 18 továren na šablony dva podniky od vydání z roku 1937 u svých adres uvádějí také dodatky „Gummirollapparate“ a „Malerwalze“.

(56) PRUMA, družstevní průmyslové ateliéry, *Pravda: Západočeský regionální deník* III, 1947, č. 198, 26. 8., s. 6.

Padesátá léta 20. století: (téměř) Bez ideologických vzorů

Malířský váleček se vyráběl a používal také v padesátých letech, které byly silně poznamenány komunistickou ideologií. Tíha doby dopadla na výrobce válečků, jejichž provozovny byly znárodnovány nebo likvidovány. Naopak na vzorech válečků se ideologické přeměrování československého státu ani centrálně řízená státní výroba téměř neprojevovaly. Tři roky budování vlastní sbírky stačily na shromáždění přibližně 70 válečků z padesátých let, mezi nimi se však vyskytl pouze jeden dezén s decentní komunistickou ikonografií. [Obr. 6] Tato téměř dokonalá absence politického ornamentu na válečkách z 50. let působí překvapivě, protože komunismus, stejně jako před ním nacismus, v Čechách, na Moravě a ve Slezsku agresivně prostupoval veřejným i soukromým životem. Malířské pozůstalosti bez nacistických dezénů se dají snadno vysvětlit jednoznačným odsouzením Třetí říše v poválečném Československu. Komunismus u nás však v 50. letech byl nejen vítěznou ideologií, ale také se k němu tehdy i pozdějších desetiletích hlásila značná část společnosti. A přesto se zdá, že válečky s komunistickými vzory (pěticípá hvězda, srp a kladivo, věnec z obilí) se u nás ani v 50. letech téměř nevyráběly. Do doby, než nově objevené dobové vzorníky nebo válečky prokážou opak, o tom bude svědčit nepoměr, v němž na jeden ideologický vzor připadá téměř sedmdesát neutrálních ornamentů ze stejného desetiletí.

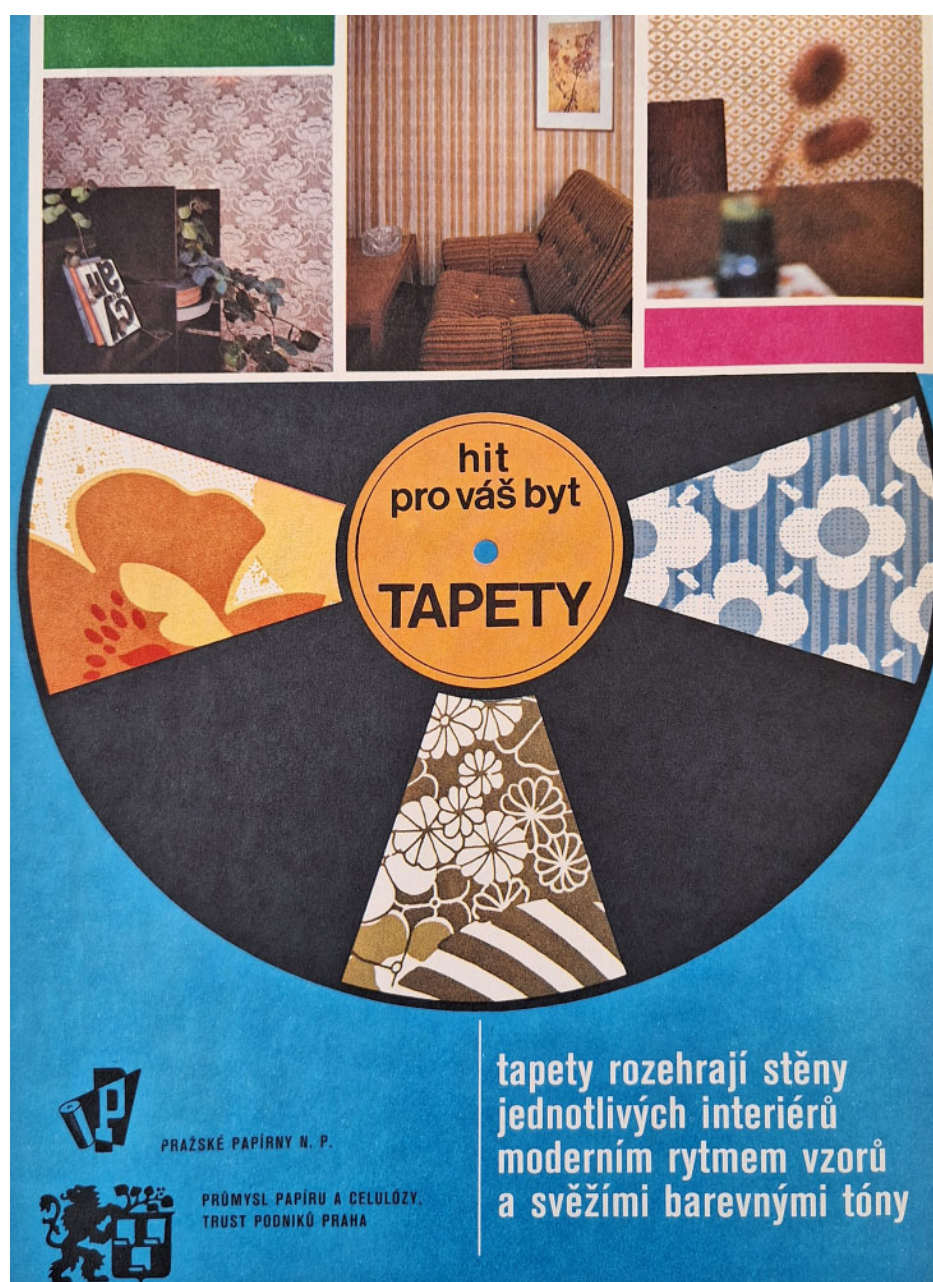
Obr. 6 Gumokov, n.p., číslo válečku 531, mezi 1953 a 1957. Vzor zobrazuje smyšlenou rostlinu nesoucí jak stylizované pšeničné klasy, tak stylizované růže s pěticípy hvězdami namísto pestíku. Foto: Ondřej Matula.



Obr. 7 „.... to je dost, že už konečně učí lidi, jak si mají zařídit kvartýr ...“
 Reprofoto: Květy: časopis věnovaný poučné zábavě i záležitostem národním IX, 1959, č. 14, 2.4., s. 28.



Obr. 8 Domov: kultura bydlení, architektura, umění, design, styl, č. 1, 1981, s. 1b. Reprofoto.



Největším a z dnešního pohledu anekdotickým příspěvkem válečku k budování soudružské pospolitosti během padesátých let se tak zdá být událost, při které vůbec nešlo o jeho dezén. Na titulní stránce Rudého práva totiž vyšel článek o moskevských malířích,⁵⁷ kteří se přijeli seznámit s malířskými a omítkářskými metodami v Československu. Tito konkrétní řemeslníci viděli váleček poprvé u nás, byť technika válečkování mohla do SSSR pronikat také z dalších zemí socialistického bloku, například z NDR nebo z Polska. Článek referuje, že sovětští malíři byli výmalbou válečkem nadšeni.

Šedesátá léta 20. století: Silící kritické ohlasy

S novou generací architektů přicházejí i nové názory, jak má vypadat progresivní interiér, a váleček se tak už podruhé za dobu své československé existence stává předmětem kritiky. Nejhlasitější kritika vůči malířským válečkům se objevila v časopisech pro odbornou veřejnost *Výtvarná práce* a *Domov*. Časopis *Domov*, specializovaný na kulturu bydlení, věnoval válečku pozornost v roce 1962 dvakrát. Článek „*Náš přítel - malíř pokojů*“ přináší cennou dobovou reportáž o interiérovém malířství.⁵⁸ Poukazuje na nedostatek malířů, vysoký věk mistrů a kritizuje nedostatečnou estetickou erudici nových učňů. Text pokračuje reportáží z návštěvy výrobního družstva a popisuje váleček jako stále populární malířskou techniku. Ornamenty, které družstvo na válečky vyřezává, jsou však podle autorky esteticky zastaralé a nové vzory pronikají do výroby pracně a nesystémově.

Druhý článek v *Domovu* zase popisuje peripetie při zařizování bytu: jeho autor musí na cestě k vysněnému interiéru překonávat konzervativnost malíře i celého sektoru služeb, který preferuje tradiční metody – kam autor řadí i váleček – před novými.⁵⁹ V časopise *Výtvarná práce* se kritika válečku soustředila na rušivou výzdobu restaurací a jídelen. Autor zdůrazňuje nutnost rozlišení mezi různými typy veřejných interiérů a kritizuje jejich přezdobenost.⁶⁰ Kritické ohlasy ale nevycházely jen v periodikách určených pro odbornou veřejnost. Také populární časopis *Květy* si vzal na paškál hromadění zdobných prvků, počínaje masivním prohýbaným nábytkem a konče ornamentem na stěně, a satiricky se vysmál výzdobě soukromých bytů. [Obr. 7]

Druhá vlna progresivní kritiky dosvědčuje, jak dlouho si váleček udržoval svou popularitu. Když váleček zastánci progresivity kritizovali poprvé, považovali ho za brzdu, která se nehodí k dynamice třicátých let. Vzorování stěn bylo podle nich zbytečným zdržováním v době plné aktivity. Při druhé vlně kritiky, která přišla v šedesátých letech, se kritici válečku naopak snažili uchránit interiéry před tempem venku. Architekti proto vytvářeli klidové prostory v bytech i na veřejných místech⁶¹ a přebytek dekorací vnímali jako rušivý.⁶² A rušivě byl vnímán i váleček. Měl však tuhý kořínek a vyskytoval se natolik hojně, že pořád ještě stálo za to kritizovat jeho používání. Všeobecný vkus této kritice nicméně naslouchal ochotněji než progresivistům o třicet let dříve a poptávka pomalu a zvolna klesala. V roce 1967 tak skončila po sedmnácti letech výroba malířských válečků v Gumárnách Zubří.⁶³

(57) Emil Šíp, Velcí učitelé dobrými žáky. *Rudé právo: orgán Československé socialistně demokratické strany dělnické* XXXVI, 1956, č. 348, 14.12., s. 1.

(58) Jencyka Zacharová, Náš přítel – malíř pokojů. *Domov: kultura bydlení, architektura, umění, design, styl*, č. 3, 1962, s. 22-25. „... do neveselých úvah o válečcích vpadla do redakce mladá výtvarnice. Z vlastní iniciativy předložila družstvu MALBA návrhy na nové válečky. ... Její válečky mají lehký rytmický sled látky, intimním opakováním motivu připomínají tapetu. ... Družstvo MALBA dalo návrhy posoudit „starším a zkušeným malířům“ a vrátilo je s průvodním dopisem, že přijaty nebyly.“

(59) Jiří Siegel, Architekt si zařizuje byt. *Domov: kultura bydlení, architektura, umění, design, styl*, č. 4, 1962, s. 5. „Malíř přichází do vaší domácnosti vyzbrojen několika fešáckými válečky a je zprvu uražen, že nechcete použít osvědčené válečkové metody. Jeho stavovská čest se po chvíli promění v pokornou suppliku, abyste se na něho koukali „tak náěk lidsky“ a vzali v úvahu jeho normy.“

(60) Otakar Nový, O prostředí veřejného stravování. *Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců VIII*, 1960, č. 1, 11. 1., s. 7. „Je nutno začít rozlišovat mezi obědem a májovým průvodem. ... Do gotických, barokních, secesních i předválečných interiérů vpadli čtyři apokalyptičtí jezdci: světlé dřevo, malířský váleček, linkrusta a lustry.“

(61) Viz Otakar Nový (pozn. 60), s. 7.

(62) Srovnávejte sami. *Domov: kultura bydlení, architektura, umění, design, styl*, č. 5, 1960, s. 32. „Napodobenina perského vzorovaného koberce působí neklidně vedle textilu květinových vzorů na gauči a křeslech, stejně tak i pletená dečka na konferenčním stolku, malba s válečkem, vzorované záclony a živé rostliny na různých místech.“

(63) Pavel Vingrálek et al., *Gumárny Zubří, příběh jedné průmyslové legendy*, Ostrava 2005.

Sedmdesátá až devadesátá léta 20. století: Tapety jako hlavní výzdoba stěn

V sedmdesátých letech ornamenty na stěnách znovu získávají na popularitě, ale zásluhy si za to nepřipisuje váleček. Ten se sice v této dekádě stále používal a vyráběl, ale jeho oblíbenost dále klesala. Propagátoři moderního vkusu dokonce už ani nemají potřebu se k válečku vyjadřovat a znovu se snižuje i počet jeho výrobců: v roce 1974 ukončilo výrobu družstvo Obzor v Malenovicích. Rozkvět nástěnného ornamentu způsobily pestré a technicky dokonalé tapety. Příznačné pro popularitu tapet na úkor válečků je, že Výrobní družstvo invalidů Slezanka dosáhlo v roce 1975 největších prodejních úspěchů s tzv. „komplety“ – šlo o balení se dvěma válečky různých vzorů, vždy ale šlo o vzory tapetové, které jsou oboustranně souměrné podle středové osy.⁶⁴ Každý z obou dezénů se maloval jinou barvou a na zdi se ob pás střídaly, čímž válečky v ploše vytvářely iluzi ...tapety.



Obr. 9 (nahore) Mlýn Stráž, velká ložnice, celek: dvojváleček s tapetovým vzorem. Foto: Jaroslav Gabriel.

Obr. 10 (vpravo) Mlýn Stráž, velká ložnice, detail. Šablonová výmalba pod mladší válečkovou vrstvou. Foto: Jaroslav Gabriel.

(64) Archivní fond Slezanka, výrobní družstvo invalidů Ostrava. Archiv města Ostravy. Karton Rozbory 1973–1975, *Komplexní zhodnocení odbytové činnosti za rok 1975*.

(65) Jiří Navrátil, O harmonický interiér, *Domov: kultura bydlení, architektura, umění, design, styl*, č. 2, 1981, s. 25. „letos (1980) mají naše papírny vyrobit přes 53 milionů m² a za pět let téměř 86 milionů m² – ať už se jedná o Intertap, Martap, Granofic, mají potah z PVC, jsou samolepící, lakované a tak dále.“



Osmdesátá léta 20. století se stala naplno érou tapet. Například v roce 1970 se v Československu prodalo 876 000 čtverečních metrů papírových tapet, o pouhých osm let později tento počet vzrostl na více než 25 000 000 čtverečních metrů a v dalších letech se produkce dále zvětšovala.⁶⁵

Reklamy mluví ještě výmluvnějším jazykem než hospodářská čísla. Reklama na malířské válečky se v časopise *Domov*, který začal vycházet v roce 1960, neobjevila až do osmdesátých let ani jednou. Naproti tomu celostránková barevná reklama na tapety od Pražských papíren vycházela v roce 1979 a 1981 na vnitřní straně obálky v každém čísle: v roce 1981 s rýmovaným sloganem „Hit pro váš byt – TAPETY“. [Obr. 8]

Na počátku devadesátých let pak zanikly poslední velké výrobní válečky. V jižních Čechách šlo o závod Volyně–Maniny, který přináležel ke Kožedělnému a gumárenskému podniku Tábor. Na severní Moravě se jednalo o provozovny č. 22 v Jeseníku a č. 21 ve Vrbici (dnes součástí Bohumína), které spadaly pod Výrobní družstvo invalidů Slezanka.



Obr. 11 Slezanka, dvojváleček s tapetovým vzorem, malířský strojek Tokoz s malířským válečkem se vzorem. Foto: Ondřej Matula.



Obr. 12 Výmalba válečkem: ukázka procesu. Foto: Jiří Blecha.

Závěr

S láskou psaný článek o historii válečků v Československu si přímo říká ooptimistický závěr, který by předpovídal válečkovou renesanci. Důvody pro takový optimismus by se daly snadno hledat v módních „retro“ vlnách, nebo v široké oblibě ornamentu. Je mnoho oborů, ve kterých se objevily „retro“, „vintage“ a nostalgické módní vlny. Stačilo by je eklekticky vyjmenovat, uvést konkrétní příklady,⁶⁶ označit je za trend a dojít k závěru, že takový trend dříve nebo později přinese také návrat oblíbenosti válečků.

Ornament je v lidském životě přítomný neustále, ačkoliv ho Adolf Loos ve své notoricky známé stati *Ornament a zločin* z roku 1912 odmítl a spojil s primitivností a kriminalitou.⁶⁷ Boom tapet v sedmdesátých a osmdesátých letech i rozmach tetování v posledních letech však ukazují, že ornamentální zdobnost je obecnou lidskou potřebou. I tímto argumentem by tedy šlo přesvědčivě zdůvodnit, že váleček se jako nositel ornamentu snadno vrátí na výsluní.

Přesto renesanci válečkování nepředpovídám. Díky vlastní zkušenosti s válečkovací technikou vím, že malíř potřebuje mnoho, mnoho času i na ten nejjednodušší styl jednobarevné malby svislými pruhy na jednobarevný podklad: čas na pečlivou přípravu, čas na pečlivou výmalbu, čas na pečlivé retuše. A taky vím, že navzdory všemu vynaloženému času může vzniknout výsledek, který bude od obyvatele vyvážovaného interiéru vyžadovat dlouholetou smířlivost vůči nedokonalostem. Pomalost, nedokonalost a trvalost přitom stojí v přímém rozporu s rychlými trendy a životním stylem, které lidem nabízí stále důležitější médium dneška – internet.

Renesance válečků se vzorem tedy nejspíše nenastane kvůli jeho vlastnostem, které jsou velmi nesoučasné. Technika válečkování ale nepochybně zůstane uchována jako okrajový styl výzdoby. Bude to díky těm, kdo na ni budou mít čas, chuť a rozpočet – díky restaurátorům a restaurátorkám, díky kutilům a kutilkám a díky adekvátně zaplaceným malířům a malířkám.

(66) V hudbě u nás třeba Ondřej Havelka a Melody makers, ve světě Scott Braddlee a Postmodern Jukebox, v módě Old Money jako další přelétavý trend na Tik-toku, v auto-moto segmentu například Modern Classics od Triumphu, Jawa od Mahindry nebo Volkswagen Beetle.

(67) Adolf Loos, Ornament a zločin, in: Idem, *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech*. Uspořádal Bohumil Markalous. Praha 1929, s. 139–150.

Možnosti užití netkané textilie Evolon® CR při restaurování malířských uměleckých děl a papíru na vybraných objektech ze sbírek Muzea hlavního města Prahy

Jiří Pečinka

Muzeum hlavního města Prahy
Kontakt: jiri-pecinka@seznam.cz

Abstract

The aim of the article is to present the possibilities of using the non-woven textile Evolon® CR in conservation. It focuses on methods for removing or reducing varnish, overpainting, and surface grime from easel paintings, paper, and polychromed sculptures. The results of conservation treatments and related experiments have confirmed that the non-woven textile Evolon® CR can be an effective tool for reducing of varnish layers, overpaintings, and surface grime in conservation practice. Its use minimises mechanical stress on the surface while also reducing the amount of solvents required for treatment.

A wide range of applications for Evolon® CR has been demonstrated, not only in cleaning oil paintings on canvas supports but also in treating delicate paper-based materials. When comparing different application methods, it was found that Evolon® CR was found to adhere well even to three-dimensional structures. However, when removing grime and varnish from fine craquelure or surfaces with pronounced morphology, additional cleaning may be necessary. Inaccurate alignment of individual textile pieces during application can also lead to variations in the reduction of surface layers, which may pose challenges if further mechanical cleaning is required afterwards.

Practical experience from case studies at the Prague City Museum is presented. Based on the presented case studies, conservation treatments significantly reduced the amount of solvents used, while also demonstrating the possibility of reusing this textile. Evolon® CR thus emerges as a promising alternative to traditional cleaning methods in the conservation of artworks, offering not only efficiency but also economic and ecological sustainability, with particular consideration for the hygiene of the conservator's working environment.

Further research could focus on its use for cleaning or reducing surface treatments on highly sensitive objects, such as varnished chromolithographs and other fragile paper artefacts.

Klíčová slova

Evolon; restaurování malířských děl; restaurování papíru; snímání laků; přemalby; metody čištění; hygiena pracovního prostředí

Keywords

Evolon; paintings conservation; paper conservation; varnish removal; overpainting; cleaning methods; workplace hygiene

Úvod

V oblasti restaurování malířských uměleckých děl se v uplynulém desetiletí stala netkaná textilie Evolon® CR nedílnou součástí restaurátora vybavení. Jedná se o syntetickou mikro vláknennou netkanou textilií složenou ze 70 % polyethylentereftalátu a 30 % polyamidu.¹ Evolon® vyrábí německá společnost Freudenberg o různých gramážích, od 30 po 240 g/m², která ve spolupráci s Deffner & Johann GmbH představila produkt Evolon® CR, speciální typ textilie Evolon® přizpůsobený pro práci konzervátorů a restaurátorů (C = Conservation, R = Restoration).²

Díky svým vlastnostem našel tento materiál široké využití v celé řadě odvětví.³ Jedná se o měkký a hladký materiál, který nežmolkovatí, nepouští vlákna, netřepí se, je silně savý (u vody přijme až čtyřnásobek své váhy), rychle schne, lze jej prát do 95 °C, je pevný, flexibilní a rozměrově stabilní i při silném namáhání, hypoalergenní, eco-friendly (certifikace Oeko-Tex 100: Class 1) a poskytuje vynikající ochranu před UV zářením.⁴ Při snímání laků a přemaleb pomocí obkladů z Evolon® CR je oproti vatovým smotkům snížena expozice objektu i restaurátora rozpouštědly, stejně tak množství penetrovaného rozpouštědla do struktury obrazu v případě přítomnosti krakel. Jeho užitím je minimalizováno mechanické působení na povrch objektů a zároveň je možné maximálně snížit polaritu výsledné čisticí směsi či koncentrace roztoku. V mnoha případech může tento typ obkladu nahradit užití gelů, které mohou představovat problém v podobě nutného začišťování a zanechávání reziduí, především v případě užití u silně zkrakelovaných maleb. Zároveň nemusí být gely vždy kompatibilní s potřebnou směsí organických rozpouštědel, nebo pro svůj vznik musí obsahovat určitý podíl vody.

V rámci prvotního průzkumu na čistících hadřících z netkané textilie Evolon® od značky Vileda z roku 2006 ve Stuttgartu⁵ byla položena otázka možného využití při snímání lakových vrstev. V tomto kontextu byl Evolon® prvně představen v roce 2013 v Institutu pro konzervaci v Kolíně.⁶ V následujících letech byly možnosti jeho využití prezentovány na několika zahraničních konferencích⁷ a v odborných publikacích.⁸ V tuzemském prostředí však žádné informace dosud nebyly publikovány.⁹ Následující text předkládá praktické zkušenosti demonstrované na případových studiích restaurování malířských uměleckých děl na textilních a dřevěných podložkách se zaměřením na snímání laků, přemaleb a povrchových nečistot. Zároveň jsou prezentovány další možnosti užití na trojrozměrných objektech a na papírových podložkách.¹⁰

Obecné metody implementace, snímání lakových vrstev: olejomalba na plátně

První případová studie demonstruje obecné způsoby užití netkané textilie Evolon® CR při snímání degradovaných lakových vrstev z obrazu Sv. Rocha.¹¹ Po celoplošném očištění povrchu díla demineralizovanou vodou byly provedeny zkoušky rozpustnosti lakových vrstev.¹² Laková vrstva při čištění samotným vatovým smotkem vyžadovala dlouhodobé mechanické namáhání povrchu za potřeby vysoké polarizace směsi rozpouštědel. Proto byly zkoušeny a porovnávány možnosti implementace zvolených metod s netkanou textilií Evolon® CR, jak nalezených v literatuře, tak získaných na základě osobních zkušeností.

Způsob použití textilie se odvíjí od schopnosti absorbovat do sebe lakové vrstvy, případně přemalby, nebo usnadnit jejich následné odstra-

(1) Evolon® je vyráběn revoluční technologií vynalezenou společností Freudenberg v roce 1999. Evolon® Innovative microfilament textiles for a wide range of applications, Freudenberg Performance Materials, <https://www.freudenberg-pm.com/Materials/evolon/>, vyhledáno 3. 3. 2024.

(2) Bezpečnostní ani technické listy neudávají gramáž Evolon® CR, pouze rozsah jeho hustoty. Evolon® CR Safety Data Sheet, Art.-Nr.: 2219 000; 2219 005; 2219 102, Deffner & Johann GmbH, Germany 2016, <https://deffner-johann.de/>, vyhledáno 3. 3. 2024.

Lambert Baij a kol. však uvádějí hodnotu 77,4 g/m²: Lambert Baij et al., Understanding and optimizing Evolon® CR for varnish removal from oil paintings, *Heritage Science Journal* IX, 2021, č. 155, <https://doi.org/10.1186/s40494-021-00627-9>, vyhledáno 3. 3. 2024.

Vlastní měření nám ukázalo přibližnou hodnotu 80 g/m². V česku lze zakoupit Evolon® u firmy Polytex, ne však typ Evolon® CR. K prodeji jsou gramáže 60, 80 a 100 g/m². Evolon, Materiály, Polytex, <https://www.polytex.eu/material/evolon/>, vyhledáno 3. 3. 2024. Evolon® CR má oproti těm od firmy Polytex charakter bližší textilií, nemačká se, netvoří se na něm sklady. Přiblížení těmto vlastnostem lze u textilií z firmy Polytex dosáhnout vypráním na 90 °C.

(3) Hojně je využíván v lékařství, jako ložní prádlo pro alergiky, obalový materiál elektrotechniky, při leštění citlivých povrchů, jako materiál sportovních ručníků a čistících utěrek v domácnosti. Viz Evolon® Innovative microfilament textiles for a wide range of applications (pozn. 1).

(4) Ibidem.

(5) V rámci průzkumu byl zkoumán především vliv mechanického čištění na povrch objektu. V kombinaci s organickými rozpouštědly nebyly z důvodu uvolňování barviv obsažených v samotné textilií produkty Evolon® od značky Vileda doporučeny. Anita Schink, *Vergleichende Untersuchungen zur Verwendung von Microfasertüchern für die Oberflächenreinigung von Gemälden* (Diploma Thesis), Staatliche Akademie der Bildende Künste, Stuttgart 2006.

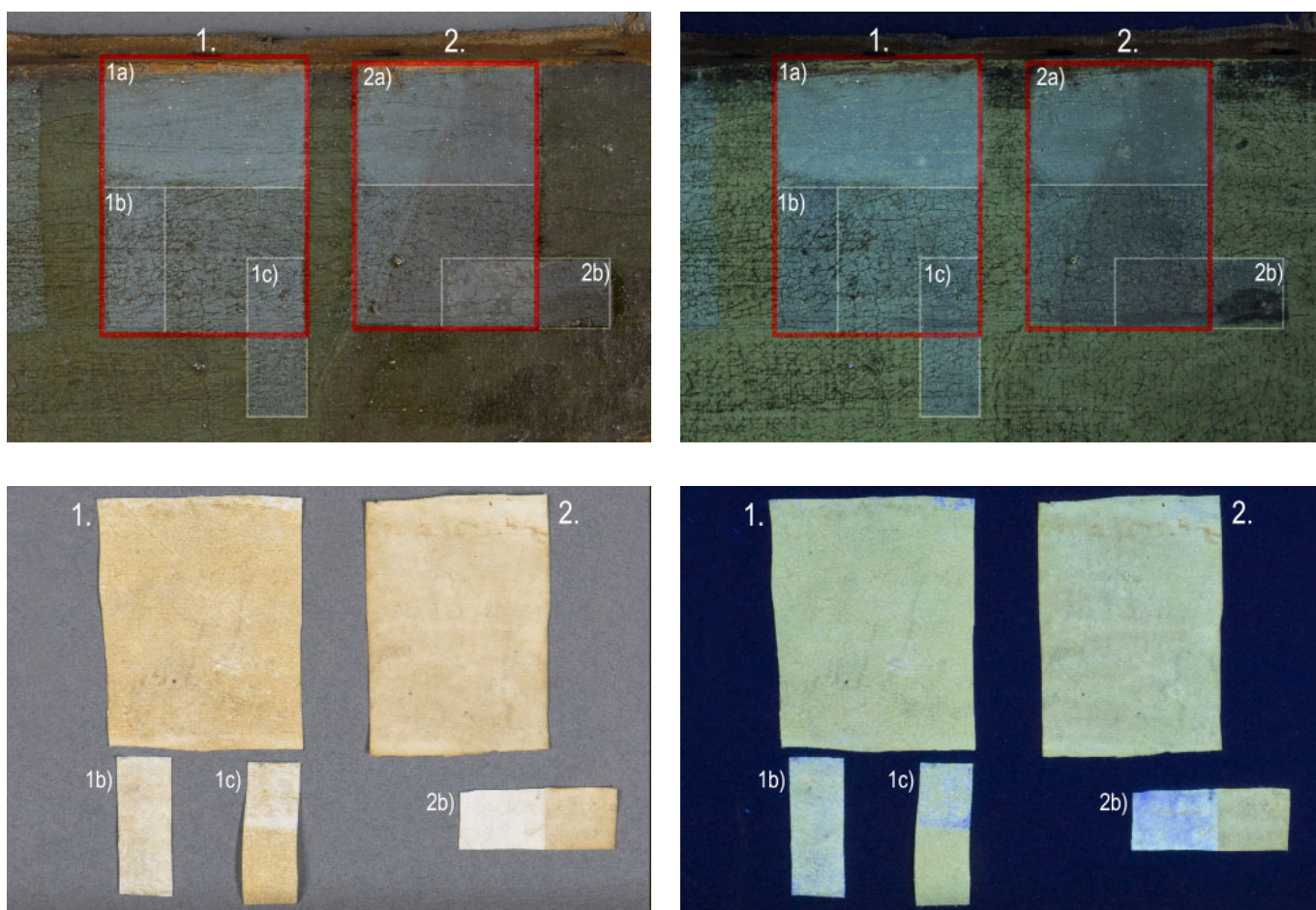
(6) Benjamin Albrecht, *Der Blick ins Freie: Konservierung und Restaurierung von fünf Gemälden des Bernhard Gottfried* (Diploma Thesis), Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, Köln 2013.

(7) Konference *Picture Meeting 2016* pořádaná v Nizozemsku organizací Cultural Heritage Agency of the Netherlands nebo v letech 2017 a 2018 v rámci konferencí American Institute for Conservation v Chicagu a Houstonu.

nění. Textilii je třeba předem saturovat zvolenou směsí rozpouštědel. To lze provést předchozím ponorem, nebo přetřením štětcem či vatovým smotkem mimo i přímo na objektu.¹³ Ne zcela nasycený kus textilie, dle individuálních potřeb objektu střížený do požadované velikosti a tvaru, se položí na povrch objektu a nechá se působit. Textilii je z důvodu rychlého odpařování rozpouštědel možné zakrýt fólií. Pro rovnoměrnější přilnutí textilie k povrchu se může přes fólii jemně přihladit či zatížit. Po sejmutí z povrchu může restaurátor dané místo dočistit vatovým smotkem. Na provedených zkouškách jsou srovnávány případy užití čistého rozpouštědla etanolu a roztoku etanol : izooktan v poměru 2 : 8. Součástí testu byla i zkouška s filtračním papírem pro srovnání s jiným typem obkladu.¹⁴

(8) Michelle Vergeer et al., Evolon® CR Microfibre Cloth as a Tool for Varnish Removal, in: Klaas Jan Van Der Berg et al., *Conservation of Modern Oil Paintings*, Cham 2019, s. 587–596.

(9) Vznikly dvě bakalářské práce v oboru konzervace papíru. Ty však zkoumají Evolon® od české firmy Polytex o různých gramážích pouze v rámci možností nepřímého zvlhčování papírových podložek: Sara-Janne Korbelová, *Studium netkaných nanovláknenných textilií využívaných při restaurování papíru* (Bakalářská práce), Masarykova univerzita, Přírodo-



Obr. 1 Zkoušky snímání lakových vrstev pomocí obkladů z Evolon® CR: a) hlavní snímek v rozptýleném bílém světle (VIS); b) komparativní snímek (UV luminiscence); c) obklady z Evolon® CR po použití (kontaktní strana, VIS); d) obklady z Evolon® CR po použití (kontaktní strana, UV luminiscence). Foto: Jiří Pečinka.

Legenda k Obr. 1:

1. Evolon® CR; etanol : izooktan (2 : 8); doba působení 2 minuty: (1a) dočištění vatovým smotkem; etanol : izooktan (2 : 8); (1b) opakovaný obklad z Evolon® CR; izooktan (2 : 8); doba působení 2 minuty; (1c) částečný opakovaný obklad z Evolon® CR; izooktan (2 : 8); doba působení 2 minuty.

2. Evolon® CR; etanol; doba působení 1 minuta: (2a) dočištění vatovým smotkem; etanol : izooktan (2 : 8); (2b) částečný opakovaný obklad z Evolon® CR; etanol; doba působení 1 minuta.

U čistého etanolu byla doba působení 30 sekund, u roztoku s izooktanem v poměru 2 : 8 byla vyhodnocena nejvhodnější doba působení 1 minutu. Povrchová úprava se s čistým rozpouštědlem vsála do textilie rychleji a intenzivněji.¹⁵ Přestože došlo v případě užití čistého etanolu k větší redukci povrchové úpravy, stále na povrchu díla zůstala nerovnoměrná vrstva reziduí laku a nečistot. Daná nerovnoměrnost čištění může být daná jak mírnou strukturou textilie Evolon® CR, tak především výraznější morfologií povrchu samotného objektu. Při začišťování vatovým smotkem, které bylo v obou případech provedeno roztokem etanol : izooktan v poměru 2 : 8, bylo potřebné mechanické působení minimální a v obou případech srovnatelné.

V rámci zkoušek opětovného překryvu byly dále laková vrstva a nečistoty intenzivněji redukovány a došlo k vizuálnímu rozdílu. Při opakovaném obkladu s čistým etanolem došlo ke vzniku výrazného bílého zákalu. Rozdílná intenzita redukce lakových vrstev a nečistot se může jevit jako problematická při potřebě rovnoměrné celoplošné redukce lakových vrstev bez následného dočištění. Ani v jednom případě opakovaného obkladu nedošlo k úplnému očištění jako při dočištění vatovým smotkem. Při zkouškách sesazení dvou čisticích kusů textilie v rozdílném čase aplikace bylo vizuálně jednotné očištění možné. V takovýchto případech je však dobré pracovat ve větších plochách, případně po tvaru, aby nedocházelo k rušivým elementům v místech nedoléhajících či překrývajících se jednotlivých dílů. **[Obr. 1]**

Snímání přemaleb a povrchových nečistot: olejomalba na plátně

V rámci této případové studie byla řešena problematika špatně odstranitelných přemaleb a povrchového znečištění z olejomalby na plátně podložce. Objekt *Madona s Jezulátkem*,¹⁶ který je součástí sbírek Rothmayerovy vily, byl přinesen do dílen muzea v havarijním stavu. Jedním z hlavních problémů v minulosti několikrát nerovnoměrně lakovaného díla byly tmavé přemalby, které lokálně překrývaly nešetřně dříve čištěná místa a četné trhliny a perforace.

Čištění probíhalo v několika etapách. Po prvotním očištění povrchu demineralizovanou vodou a mikroporézní houbičkou Blitz-fix byly snímány lakové vrstvy společně s přemalbami. Na základě zkoušek rozpustnosti proběhl tento krok pomocí obkladů z Evolon® CR a roztoku Izooktan : etanol v poměru 3 : 2 naneseného na textilií štětcem. Doba působení činila přibližně 1,5 minuty, poté muselo být místo začištěno vatovým smotkem. V tomto případě totiž nedocházelo k absorpci laků a přemaleb do obkladu. Silnější vrstvy přemaleb a přesahující tmely byly předem lokálně redukovány mechanicky skalpelem.

Po tomto kroku byly opětovně provedeny zkoušky snímání povrchových nečistot na různé vodné systémy s vatovým smotkem a posléze jejich kombinací s obklady z Evolon® CR. Díky obkladu bylo možné výrazně snížit koncentraci roztoku citrátu triamonného na 0,5 % (hm.). V rámci zkoušek čištění pouze vatovými smotky bylo třeba užít vysokých koncentrací¹⁷ a dlouhodobého mechanického namáhání povrchu pro dosažení obdobných výsledků. Po době působení obkladu 1 minutu bylo místo opakovaně zamyto demineralizovanou vodou, nejprve mikroporézní houbičkou Blitz-fix, a poté vatovým smotkem. Tímto krokem bylo výrazně sníženo množství penetrovaného čisticího roztoku pronikajícího do obrazu skrz hustou síť krakel, ke kterému dochází při užití samotných vatových smotků. Dílo bylo zároveň pro demonstraci minimalizace mechanického namáhání čištěno ve svislé poloze.¹⁸ **[Obr. 2 a 3]**

vědecká fakulta, Brno 2019, <https://is.muni.cz/th/gile5/>, vyhledáno 6. 3. 2024. Šárka Bazalová, *Porovnání mezivrstev využívaných k nepřímému zvlhčování při konzervaci papíru* (Bakalářská práce), Masarykova univerzita, Přírodovědecká fakulta, Brno 2018, <https://is.muni.cz/th/aqzmi/>, vyhledáno 6. 3. 2024.

(10) Možnosti užití na trojrozměrných objektech nebyly veřejně doposud publikovány. Možnosti užití na papírových podložkách vyjma nepřímého zvlhčování byly prezentovány pouze formou posteru z konference American Institute for Conservation 2016 v Montrealu. Marina Ruiz Molina – Amy E. Hughe, *A Comparative Study of Cotton Blotter, EVOLON® and TEK-WIPE as Absorbent Supports for Paper Conservation Treatment*. Poster, American Institute for Conservation, Montreal, 2016, <https://aic.vtcus.com/>, vyhledáno 6. 3. 2024.

(11) Anon., *Sv. Roch*, olejomalba na plátně, 99 × 73,5 cm, nedatováno [kolem r. 1835], Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. H 293 472.

(12) Zkoušky rozpustnosti byly provedeny rozpouštěcí testovací sadou směsí roztoků izooktanu s etanolem a acetonem, v Muzeu hlavního města Prahy užívánou s dobrými zkušenostmi.

(13) Gabriela Tauber a kol. přišli s unifikovanou metodou saturace textilie, která zajišťuje rovnoměrné rozložení tekutiny v celém objemu textilie a nemění se množství v průběhu práce na celém objektu. Tato metoda je však časově náročná. Gabriela Tauber et al., *Evolon® CR: its use from a scientific and practical conservation perspective*. In.: *American Institute for Conservation, Paintings Speciality Group Postprints*, 2018, 31, s. 45–50. Na základě subjektivního zhodnocení autora se nejlépe osvědčila metoda aplikace štětcem přímo na objektu. U menších rozměrů Evolon® CR se jevila vhodná i metoda ponoru a mírného vyždímání.

(14) Filtrační papír prokázal prakticky nulové výsledky, stejně tak bylo nedostatečné dodatečné začišťování vatovým smotkem.

(15) Zatímco u čistého rozpouštědla čištěný lak prostoupil skrz netkanou textilií, v druhém případě bylo prostoupení laku skrz textilií nepatrné.

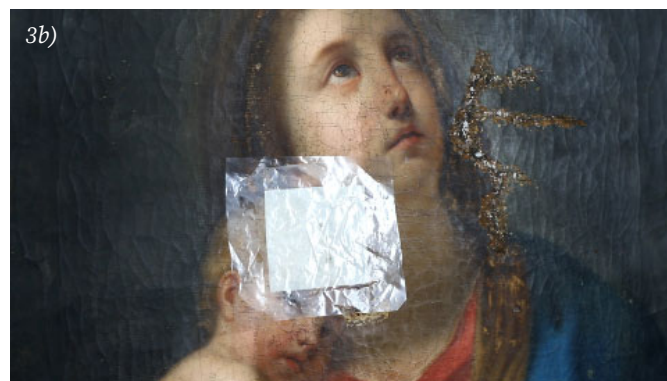
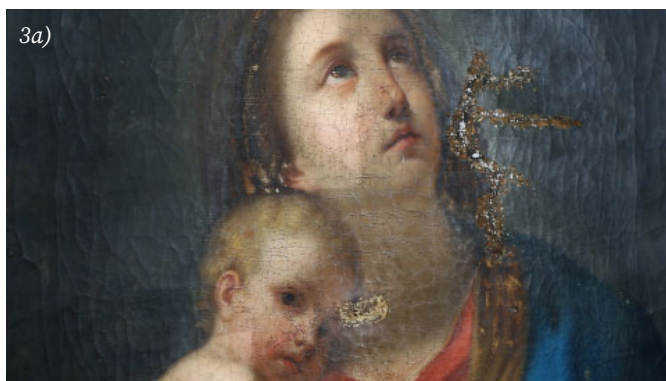
(16) Anon., *Madona s Jezulátkem*, olejomalba na plátně v ozdobném rámu, 86 × 70 cm, nedatováno, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. MVR00645.

(17) Doporučené maximální koncentrace citrátu triamonného by neměly přesahovat 2 % (hm.). Julia Van den Burg – Kate Seymour, *Dirt and Dirt Removal (Dry and Aqueous Cleaning)*, *Paintings Conservation Part 1*, Amersfoort 2022, s. 43.

(18) Na základě zkoušek lze předpokládat i možné využití u nástropních maleb.



Obr. 2 *Madona s Jezulátkem, olejomalba na plátně v ozdobném rámu, 86 × 70 cm, nedatováno, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. MVR00645: a) stav před restaurováním (VIS); b) stav po restaurování (VIS). Foto: Jana Chalupová a Jiří Pečinka.*



Obr. 3 *Průběh snímání povrchového znečištění ve svislé poloze pomocí obkladů z Evolon® CR: a) před snímáním; b) aplikace obkladu z Evolon® CR saturovaného čisticím roztokem a zakrytým melinexovou fólií; c) zamýváním místa mikroporézní houbou Blitz-fix; d) dočištění vatovým smotkem. Foto: Jiří Pečinka.*



Minimalizace mechanického namáhání: tempera na papírové podložce

Restaurátorský průzkum proběhl i v rámci komplexního restaurátorského zásahu na objektu *Znak cechu řezníků*. Jedná se o cechovní štít neznámého pražského řeznictví, pocházející z poloviny 19. století. Proveden je technikou tempery na papírové podložce, která byla nalepena na dřevěnou desku.¹⁹ Objekt byl v minulosti několikrát opravován, dokladem jsou rozsáhlé přemalby tvořící celé světle zelené a červené pozadí (blíže nespecifikovaný voděodolný nátěr). Dalším dokladem byla nerovnoměrná, silně ztmavlá laková vrstva s výraznou modro-zelenou UV luminiscencí, která se nacházela v místech temperové malby, zároveň byla aplikována přes vrstvu tmavých nečistot.

Z důvodu citlivosti temperové malby musel být kompletně zamezen kontakt s vodou. Problematické se během suchého čištění ukázalo i přílišné mechanické namáhání. Z tohoto důvodu byla po citlivém mechanickém očištění polyuretanovými houbičkami místa s temperovou malbou čištěna obklady z textilie Evolon® CR. Na základě zkoušek byl výsledný způsob proveden pomocí roztoku aceton : izooktan v poměru 1 : 1 aplikovaný ponorem a mírným vyždímáním. Doba působení obkladu činila 2 minuty a poté bylo místo dle potřeby lokálně citlivě dočištěno vatovým smotkem s obdobným roztokem. Místy bylo potřeba obklad opakovat. Každý díl textilie byl použit vždy z jedné a poté z druhé strany, na základě vizuálního posouzení neměl na intenzitu čištění tento

(19) Anon., *Znak cechu řezníků*, tempera na papírové podložce nalepená na dřevěné desce v profilovaném rámu, 111 × 80,5 cm, nedatováno [kolem r. 1850], Muzeum hlavního města Prahy, Inv. č. H 178 200.

Obr. 4 *Znak cechu řezníků: a) stav před restaurováním (VIS); b) stav po restaurování (VIS). Foto: Jiří Pečinka.*





Obr. 5 Průběh čištění povrchu obrazu Znak cechu řezníků pomocí obkladů z Evolon® CR: a) stav před aplikací obkladu; b) aplikace obkladu z Evolon® CR a přikrytí melinexovou fólií; c) sejmutí obkladu z Evolon® CR; d) stav po očištění.
Foto: Jiří Pečinka.



Obr. 6 Ukázka snímání pryskyřičného nánosu na papírové podložce: a) před očištěním; b) po očištění; c) série použitých obkladů z Evolon® CR po použití (VIS).
Foto: Jiří Pečinka.



krok výrazný vliv.²⁰ Tímto postupem bylo docíleno rovnoměrné redukce lakových vrstev a nečistot z temperové malby s maximálním omezením mechanického namáhání povrchu.²¹ [Obr. 4 a 5]

Podobného principu bylo využito při odstranění blíže nespecifikovaného pryskyřičného nánosu z papírové podložky na jiném objektu ze sbírek muzea.²² Papírová podložka byla natolik křehká, že nebylo možné ji jakkoli mechanicky namáhat, a to ani v suchém stavu, ani po změkčení nánosu rozpouštědlem. Opakovaným obkladem přesně stríženého kusu textilie saturované v acetonu bylo dosaženo odsátí nánosu s dobrými výsledky bez jakéhokoli mechanického působení na povrch a viditelných reziduí. [Obr. 6]

Hygiena pracovního prostředí: polychromovaná dřevořezba

V rámci restaurování dřevěné polychromované sochy od Ferdinanda Maximiliána Brokoffa *Mrtvé tělo Páně* z 18. století²³ byla řešena problematika hygieny pracovního prostředí restaurátora. Po dlouhodobém vystavení ve stálé expozici v hlavní budově Muzea hlavního města Prahy bylo provedeno komplexní restaurování tohoto objektu. Mimo jiné i z důvodu jeho povrchového znečištění. Při vstupním průzkumu v UV luminiscenci a následně při snímání znečištěné ochranné voskové vrstvy byly detekovány rozsáhlé tónované vosko-pryskyřičné tmely. Tyto tmely se prokázaly již nevyhovující barevností, strukturou a ve velké míře překrývaly části originální polychromie. Na mnoha místech tak potlačily, nebo plně zakryly jemný kolorit originálu. Bylo rozhodnuto provést nezbytnou redukci těchto tmelů.

(20) V rámci otázek udržitelnosti při restaurování byla provedena zkouška vyprání jednoho z kusů použitého Evolonu® CR nejprve v čistém acetonu a poté v pračce na 90 °C. Po vyprání ho bylo možné opětovně použít stejným způsobem bez zaznamenání snížení kvality čištění.

(21) V rámci restaurátorského zásahu bylo rozhodnuto rozsáhlé přemalby v podobě zeleného a červeného pozadí ponechat. Způsob čištění se v tomto případě musel lišit od temperových částí. Z důvodu výraznější morfologie povrchu nebylo využití obkladů z Evolonu® CR uspokojivé. Proto byly tyto části čištěny čisticím roztokem zahuštěným agarem.

(22) J. Fuksa – V. Švácha, *List pamětní 40letého panování císaře Františka Josefa I. 1848-1888*, kvaš a akvarel na papírové podložce, 140 × 89 cm, nedatováno, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. H 038 905.

(23) Ferdinand Maximilián Brokoff, *Mrtvé tělo Páně*, polychromovaná dřevořezba, 114 cm, nedatováno [kolem r. 1720], Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. H 012 392.

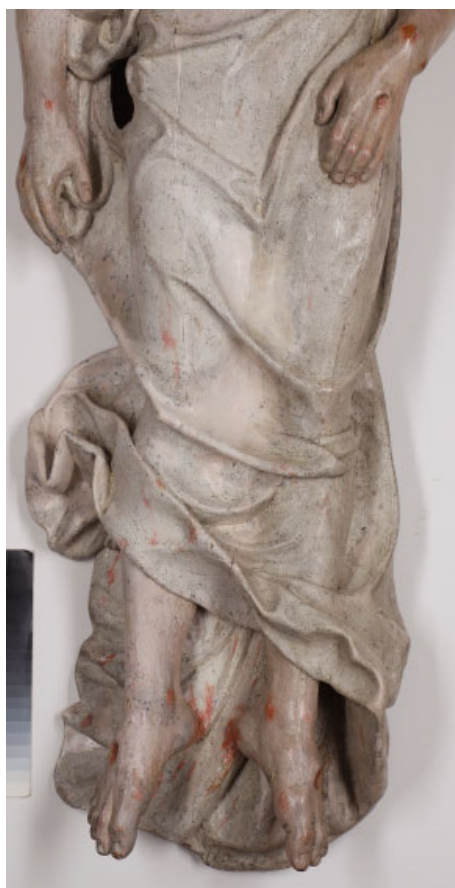
Obr. 7 *Mrtvé tělo páně, horní polovina: a) stav před restaurováním (VIS); b) komparativní snímek, stav před restaurováním (UV luminiscence). Foto: Jiří Pečinka.*



Na základě zkoušek rozpustnosti dosáhl Shellsol® A nejlepších výsledků. Při redukci vatovým smotkem však docházelo k výraznému rozptýlu rozpuštěného tmelu do okolí, což vyžadovalo další zamývání. Z důvodu limitovaných rozměrů digestoře a toxicity rozpouštědla nebyla tato práce bezpečná. Byly provedeny zkoušky redukce tmelů pomocí Evolon® CR. Saturované kusy textilie střížené do požadovaných tvarů prokázaly dostatečnou schopnost kopírovat nerovnost trojrozměrného povrchu. V kombinaci se zakrytím textilie fólií bylo maximálně sníženo užití množství toxické látky a zároveň expozice restaurátora toxickým výparům. [Obr. 7–10]



Obr. 8 Průběh redukce vosko-pryskyřičných tmelů pomocí obkladů z Evolon® CR. Foto: Jiří Pečinka.



Obr. 9 Mrtvé tělo Páně, spodní polovina: a) průběh restaurování, očištěná polovina (VIS); b) průběh restaurování, po redukci vosko-pryskyřičných tmelů (VIS). Foto: Jiří Pečinka.

Závěr

Výsledky z restaurátorských zásahů a přidružených experimentů potvrdily, že netkaná textilie Evolon® CR může být efektivním nástrojem pro snímání lakových vrstev, přemaleb a povrchových nečistot v restaurátorské praxi. Její použití umožňuje minimalizovat mechanické namáhání povrchu a zároveň snižuje množství rozpouštědel potřebných k restaurování.

Byly prokázány široké možnosti uplatnění textilie Evolon® CR nejen při čištění olejmaleb na plátěných podložkách, ale i při práci s citlivými papírovými materiály. Při srovnání různých způsobů aplikace se ukázalo, že Evolon® CR dobře přilne i k trojrozměrným strukturám. Při odstraňování nečistot z jemné krakeláže nebo z povrchů s výraznější morfologií je však nutné počítat s dodatečným dočištěním. Nepřesné dosazení jednotlivých dílů textilie k sobě během aplikace může dále vést k rozdílné intenzitě redukce snímaných vrstev, což může být v případě nežádoucího dodatečného mechanického dočišťování problematické.

Na základě předložených případových studií bylo v rámci restaurátorských zásahů úspěšně sníženo množství užitých rozpouštědel a zároveň byla demonstrována možnost opakovaného využití této textilie. Evolon® CR se tak jeví jako perspektivní alternativa k tradičním metodám čištění v oblasti restaurování uměleckých děl, přičemž nabízí nejen efektivitu, ale také ekonomickou a ekologickou udržitelnost s ohledem na hygienu prostředí restaurátora.

Další výzkum by se mohl zaměřit na jeho využití při čištění či redukci povrchových úprav u tak citlivých objektů, jako jsou například lakované chromolitografie a jiné citlivé papírové objekty.

Historický hřbitov a jeho management, pozice a vnímání očima mezinárodních dokumentů, chart a kodexů správné praxe*

David Pecháček

Univerzita Pardubice, Fakulta filozofická, Ústav historických věd
e-mail: david.pechacek@student.upce.cz

Abstract

Paper examines historical cemeteries and their perception, protection, and management in the context of national laws and international documents, charters, and codes of practice. After an introductory explanation of the differences between English and Czech terminology used in international documents, which often differ significantly from the meanings of their Czech equivalents, the article focuses on the legislation protecting historical cemeteries in selected countries, as well as their specifics and strengths. The article further analyses international documents, focusing on parts that can be applied to the specific issue of historical cemeteries. It also explores possible definitions of cemeteries as historical monuments and their integration into the surrounding environment and urban fabric. Other analysed topics include the significance of authenticity and cultural identity, as well as issues related to the restoration, protection, and maintenance of funerary monuments.

Klíčová slova:

historické hřbitovy; kulturní dědictví; legislativa; mezinárodní dokumenty; ICOMOS; UNESCO; Rada Evropy

Keywords:

historical cemeteries; cultural heritage; legislation; international documents; ICOMOS; UNESCO; Council of Europe

Úvod

Jedním ze základních nástrojů přístupu k objektům historické a kulturní povahy jsou mezinárodní dokumenty, úmluvy a charty globálně uznávaných institucí. Na poli mezinárodní spolupráce existuje mnoho vícestranných i bilaterálních smluv a dohod, nicméně v tomto textu se budeme zabývat dokumenty vzniklými z iniciativy mezinárodních organizací, jako je například United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization,¹ International Council on Monuments and Sites,² nebo Council of Europe.³ Text je zaměřen na historické hřbitovy, které nedisponují vlastním mezinárodním dokumentem. Výzkum je proto zaměřen na pozici funerálních památek ve sledovaných dokumentech, eventuálně aplikovatelnost dokumentů na tuto část hmotného kulturního dědictví. Hlavním cílem příspěvku je najít v obecně platných principech metodické nástroje vhodné pro management a péči o tuto specifickou skupinu chtěných památek.

(*) Původní příspěvek zazněl na online konferenci *Historické hřbitovy sudetské oblasti: aktuální směry výzkumu*, konané 8. 11. 2022 Univerzitou Pardubice, Fakultou restaurování v rámci projektu MKČR NAKI II *Paměť hřbitovů: Průzkum a dokumentace pro udržitelnou péči o sepulkrální památky v oblasti někdejších Sudet*.

(1) Dále jen UNESCO.

(2) Dále jen ICOMOS.

(3) Mnoho z těchto dokumentů v originále i v českém překladu se nachází v: Jana Poláková (ed.), *Mezinárodní dokumenty o ochraně kulturního dědictví*, Praha 2007. Originály všech dokumentů lze

Analyzované mezinárodní dokumenty jsou většinou psány ve francouzštině a angličtině a překlady do národních jazyků zemí, které ratifikovaly příslušné charty, již nejsou plně oficiální, pokud se nejedná o dokument uveřejněný ve sbírce zákonů. Proto, než se pustíme do hlubšího rozboru jednotlivých dokumentů a toho, jakou roli v nich hrají historické hřbitovy, je nutné nejprve osvětlit alespoň základní anglickou terminologii. Jelikož se jedná o metodologické a normativní prameny, považujeme za vhodné krátce představit zasazení ochrany historických hřbitovů v legislativách několika zemí euro-atlantického kulturního regionu. Je pravdou, že mezinárodní úmluvy většinou nejsou ukotveny v zákonících jednotlivých zemí a jejich dodržování tedy není vymahatelné na soudní úrovni, nicméně jejich porušení může vést k profesním problémům, ztrátě licence, a hlavně poškození památek a jejich významu.

Oblast našeho zájmu se z převážné většiny řadí do oboru památkové péče. Nicméně samotný termín památková péče, do angličtiny běžně překládán i jako *culture heritage care*, se v anglosaské terminologii prakticky nevyskytuje.⁴ Dalším faktem, který nám terminologii komplikuje, je to, že neexistuje žádná oficiální mezinárodní terminologie. V britské angličtině se tedy setkáváme s termíny *heritage preservation* nebo *heritage conservation*. V americké angličtině se nejběžněji používá sousloví *historic preservation*. Při studiu mezinárodních dokumentů tedy narazíme na všechny tyto pojmy, které vždy znamenají to, co česká památková péče. Dalšími běžnými termíny s na první pohled subtilními rozdíly jsou *preservation*, *conservation*, *restoration* a *renovation*.⁵

Prezervace a konzervace jsou z českého pohledu asi nejzaměnitelnější termíny, jelikož *preservation* je často překládáno jako konzervace, i když je mezi těmito termíny diametrální rozdíl. Prezervace, či přesněji preventivní prezervace, představuje vytvoření podmínek, při kterých objekt kulturní hodnoty dále nechátrá a je tak zabráněno jeho dalšímu poškození. Konzervací je myšlen multioborový přístup k předmětu kulturní povahy, který obsahuje širokou škálu úkolů od kompletního průzkumu předmětu i pramenů jeho se týkajících, zajištění stability předmětu, vytvoření plánu managementu, ochrany a využití až po pečlivou dokumentaci, a to vše, pokud možno, s minimálními zásahy do objektu. V ideálním případě by měl být předmět po takové péči ve stavu, který by nevyžadoval další zásahy ani výzkumy. *Restoration* je pak identické s českým restaurováním a *renovation* s českou renovací, s tím, že obojí může být součástí konzervace.

Ochrana historických hřbitovů na národní úrovni

Než budeme hovořit o mezinárodních dokumentech, je záhodno zastavit se na moment u národních zákonů, jelikož nám mohou poskytnout představu o tom, co lze očekávat od dokumentů mezinárodních. Ochrana historických hřbitovů na národní úrovni většinou nedisponuje speciálními zákony a je řešena v rámci jiných zastřešujících norem. Výjimku tvoří vojenské hřbitovy, které jsou řešeny vlastní speciální legislativou.⁶ Každý stát⁷ však vytvořil ekvivalent českého zákona o pohřebnictví,⁸ v rámci něhož jsou řešeny převážně věci spojené s aktivním využíváním hřbitovů, nicméně některé země, například Velká Británie a některé státy USA, zasadily základní ochranu i do tohoto typu zákona.⁹ Každá země také hroby chrání proti přímému fyzickému poškození způsobenému vandalstvím a hanobením hrobu či lidských pozůstatků v textech trestních zákoníků.¹⁰

najít na oficiálních stránkách příslušných organizací.

(4) Existují výjimky jako např. Cecilia Lizama Salvatore, *Cultural Heritage Care and Management: Theory and Practice*, Lanham 2018.

(5) Překlad termínů dále použitý v textu: *Preservation* – prezervace (významově zachování v aktuálním stavu); *Conservation* – konzervace; *Restoration* – restaurování; *Renovation* – renovace.

(6) V rámci české legislativy je to zákon č. 122/2004 Sb., o válečných hrobech a pietních místech a o změně zákona č. 256/2001 Sb., o pohřebnictví a o změně některých zákonů. Ostatní státy pak disponují obdobnými, často rozsáhlejšími, zákony.

(7) Respektive každý ze států, ke kterým byla provedena rešerše, tj. Česká republika, Francie, Itálie, Německo, Norsko, Rusko, Řecko, Spojené státy americké a Velká Británie.

(8) Česká republika, Zákon č. 256/2001 Sb., o pohřebnictví a o změně některých zákonů, in: Česká republika, *Sbírka zákonů*, 2001, částka 98, s. 5669–5682.

(9) Velká Británie, *General Act 1853 Chapter 134 16 and 17 Vict, Burial Act 1853*, <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Vict/16-17/134/data.pdf>, vyhledáno 29. 6. 2021, §1.; VELKÁ BRITÁNIE, *General Act 1981 Chapter 18, Disused Burial Grounds Act 1981*, <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1981/18/data.pdf>, vyhledáno 29. 6. 2021, §2.; Indiana USA, *14 Indiana Code, Article 21 Chapter 1 – Division of Historic preservation and Archeology*, <https://law.justia.com/codes/indiana/title-14/article-21/chapter-1/>, vyhledáno 29. 6. 2021, §26.5 písm. d.

(10) V rámci české legislativy to jsou § 358 a 359 zákona č. 40/2009 Sb., trestního zákoníku.

Největší ochranu požívají historické hřbitovy v rámci zákonů o památkové péči, nicméně opět nedisponují vlastní kategorií a jsou obsaženy v obecně daných formulacích. Francie v *Code du patrimoine* zřizuje dvě úrovně ochrany, vyšší *classé*, památky klasifikované pověřeným úřadem, a nižší *inscrit*, zapsané. Hřbitovy pak mohou být chráněny v rámci obou skupin a pro legislativní účely je celý hřbitov chápán jako budova.¹¹ Itálie chrání své národní kulturní dědictví zákonem *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, který je nevšední především tím, že kombinuje ochranu kulturního i přírodního dědictví a kulturní krajiny. Hřbitovy v něm požívají dvojí ochranu, a sice jako součást kulturního dědictví a jako součást definice *kulturních statků náboženského zájmu*, dle které se na ně vztahuje speciální ochrana a výjimky.¹² Zákon Ruské federace umožňuje definovat pohřebiště, mauzolea a nekropole jako historické a kulturní památky a dělí je dle významu na národní, regionální a lokální.¹³

Nečekaná může být podobnost mezi památkovými zákony Řecka a Norska, jelikož oba využívají instituci automatické ochrany. V Norsku jsou za památky brány všechny doklady lidské činnosti vzniklé před rokem 1537 a stojící struktury vybudované před rokem 1649 a jako takové jsou chráněny nejvyšší možnou měrou.¹⁴ Kostelní hřbitovy, respektive jejich kontext je také nepřímě chráněn zákonem o norské církvi, který vyžaduje speciální povolení při zásazích a výstavbě v okolí 60 metrů od kostela.¹⁵ V Řecku jsou všechny nemovité statky vzniklé již před rokem 1830 chápány jako *archaia*, starobylé.¹⁶ V Řecku i Norsku pak mohou být při splnění daných podmínek zapsány i novější objekty s historickou či kulturní hodnotou.¹⁷

Jiný systém existuje ve federacích jako je Německo a Spojené státy americké. V těchto zemích jsou záležitosti týkající se kulturního dědictví řešeny převážně na úrovni jednotlivých států a celostátní záštitu mají pouze vojenské hřbitovy a aktivně využívané hřbitovy v rámci pohřebních zákonů. Zde však můžeme zdůraznit, že pohřební zákony nemusí vždy lidské pozůstatky chránit na věčné časy. Například právě v komentáři k německému trestnímu zákoníku se dočteme, že ochrana proti zneuctění mrtvoly končí po „rozkladu osobnosti“.¹⁸ V USA existují sice také celostátní památkové zákony, nicméně mnohem větší váhu a také mnohem konkrétnější jsou zákony jednotlivých států. Některé z nich mají dokonce speciální zákony, které jsou zaměřeny pouze na ochranu historických hřbitovů.¹⁹ Zejména můžeme zmínit zákon státu Oregon, který definuje podmínky, dle kterých jsou historické hřbitovy chráněny jako kulturní památky, a který zároveň automaticky prohlašuje lidské pozůstatky na těchto hřbitovech pohřbené déle než 75 let za archeologické dědictví.²⁰

Prvenství v počtu i obsahu zákonů konkrétně se zabývajících hřbitovy však patří Velké Británii. První zákony o pohřebnictví, které obsahovaly i jejich ochranu, vznikaly již v 50. letech předminulého století. V roce 1884 pak vyšel *Disused Burial Grounds Act*, zákon o nepoužívaných pohřebištích, který umožňoval prohlásit hřbitov za nepoužívaný. Taková pohřebiště, jedná se převážně o kostelní hřbitovy, které již nebyly s to uspokojit poptávku a docházelo na nich místo, jsou pak chráněny proti zásahům a alternacím.²¹

V rámci *Open Spaces Act*, zákona o otevřeném/veřejném prostoru, z roku 1906 jsou pak hřbitovy považovány za prostor, který má být otevřen pro veřejnost a má se dbát o jeho zachování a udržení v dobré kondici.²² Pokud budeme dále analyzovat anglické zákony a historii jejich hřbitovů, dojdeme k závěru, že hřbitovy jsou chápány jako zahrady či města mrtvých,²³ a to jak ve fyzické tak metafyzické rovině, a jsou

(11) Francie, *Code du patrimoine*, <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGITEXT000006074236/>, vyhledáno 29. 6. 2021, čl. L621-1 a L621-25.

(12) Itálie, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, in: *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*, 2004, č. 45, 24. 2., čl. 2 a 9.

(13) Rusko, Федеральный закон „Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации“ от 25.06.2002 N 73-ФЗ (последняя редакция), http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/, vyhledáno 29. 6. 2021, čl. 3.

(14) Norsko, *Lov om kulturminner* [kulturminneloven], Oslo 1979, § 3–6.

(15) Norsko, *Lov om Den norske kirke* (kirkeloven), Oslo 1996, § 17–21.

(16) Řecko, ΝΟΜΟΣ ΥΠ ΑΡΙΘ. 3028 Για την προστασία των Αρχαιοτήτων και εν γένει της Πολιτιστικής Κληρονομιάς, in: *Ephemeris tes kyverneseos tes Hellenikes demokratias*, 2002, A 153, čl. 6 odst. 1 a 2.

(17) Řecko, ΝΟΜΟΣ ΥΠ ΑΡΙΘ. 3028 Για την προστασία των Αρχαιοτήτων και εν γένει της Πολιτιστικής Κληρονομιάς, in: *Ephemeris tes kyverneseos tes Hellenikes demokratias*, 2002, A 153, čl. 6 odst. 1 a 2. Srov. Norsko, *Lov om kulturminner* [kulturminneloven], Oslo 1979, § 15.

(18) Klaus Mießbach, *Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch 3: §§ 80–184g*, Tübingen 2012, §168 StGB.; Carsten Roth, *Eigentum an Körperteilen. Rechtsfragen der Kommerzialisierung des Menschlichen Körpers*, Berlin, Heidelberg 2009.

(19) Indiana USA, 14 *Indiana Code*, Article 21 Chapter 1 – Division of Historic preservation and Archeology, <https://law.justia.com/codes/indiana/title-14/article-21/chapter-1/>, vyhledáno 29. 6. 2021, § 26.5 písm. d.; Mississippi USA, 16 *Mississippi Code*, Chapter 6 – Criteria for the Certification of Historical Significance of Abandoned Cemeteries under the Provisions of House Bill No. 780 *Laws of Mississippi*, 1971; Illinois USA, *Illinois Compiled Statutes*, <https://law.justia.com/codes/illinois/chapter-20/>, vyhledáno 29. 6. 2021, kap. 20 § 1.; Pennsylvania USA, *Act of Apr. 29, 1994, P.L. 141: Historic Burial Places Preservation Act*, § 3.

(20) Oregon USA, 30 *Oregon Revised Statutes Chapter 358 – Oregon Historical and Heritage Agencies, Programs and Tax Provisions; Museums; Local Symphonies and Bands; Archaeological Objects and Sites*, https://oregon.public.law/statutes/ors_chapter_358, vyhledáno 29. 6. 2021, kap. 358 § 905 a 920.

(21) Velká Británie, *General Act 1884 Chapter 72 47 and 48 Vict, Disused Burial Grounds Act 1884*, <https://www.legisla->

dle toho také chráněny, což dokazuje i jejich zapsání v Registru parků a zahrad.²⁴ Myšlenku provázání ochrany hřbitovů s ochranou zahrad a parků pak můžeme použít i pro studium mezinárodních dokumentů.

Po tomto zevrubném představení legislativ několika států je jasné, že historické hřbitovy povětšinou nedisponují vlastní kategorií v rámci památkové ochrany a spadají do obecných kategorií, eventuálně jsou chráněny v rámci ochrany zahrad a parků, a proto nelze ani očekávat samostatnou chartu, která by se věnovala problematice historických hřbitovů. Zkoumanými dokumenty tedy jsou charty řešící obecnou problematiku a je nutné zaměřit se na zmínky o veřejném prostoru, zahradách a zelených plochách. Nicméně k nim je přistupováno z pohledu aplikovatelnosti na téma historických hřbitovů. Zde je nutné si uvědomit, že hřbitov je komplexní, slovem Durkheima totální, téma, které nezasahuje pouze viditelnou rovinu bytí. První rovina historických hřbitovů sice obsahuje samotné hmotné funerální objekty, které samy o sobě mají historickou, potažmo uměleckou hodnotu, nicméně krom toho je při přístupu k hřbitovům nutné brát v úvahu ještě podzemní, archeologickou rovinu pohřebišť, která obsahuje lidské pozůstatky, k nimž je nutno přistupovat s náležitou pietou a úctou. Další rovinu hřbitova tvoří jeho vyšší, chceme-li transcendentní, význam. Tento význam může být náboženský, ale také ho může tvořit jeho sociální významnost pro místní komunitu. V mezinárodních dokumentech je tedy nutné hledat body zabývající se všemi výše zmíněnými kategoriemi.

tion.gov.uk/ukpga/Vict/47-48/72/data.pdf, vyhledáno 29. 6. 2021, § 3. Zákon byl z velké části novelizován v rámci: Velká Británie, *General Act 1981 Chapter 18, Disused Burial Grounds Act 1981*, <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1981/18/data.pdf>, vyhledáno 29. 6. 2021, § 1 a 2.

(22) Velká Británie, *General Act 1906 Chapter 25 6 Edw 7, Open Spaces Act 1906*, <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Edw7/6/25/data.pdf>, vyhledáno 29. 6. 2021, § 9–11 a 20.

(23) English Heritage, *Paradise Preserved: An introduction to the assessment, evaluation, conservation and management of historic cemeteries*, London 2007, s. 3 a 13.

(24) English Heritage, *Paradise Preserved: An introduction to the assessment, evaluation, conservation and management of historic cemeteries*, London 2007, s. 13–15.

(25) First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, *Athens Charter*, Athens 1931, čl. I., II. a IV.

(26) First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, *Athens Charter*, Athens 1931, čl. III.

Mezinárodní charty, úmluvy a další dokumenty

Prvním skutečným mezinárodním dokumentem, který odstartoval moderní památkovou péči, je *Athens Charter* z roku 1931. Byť se jedná o z dnešního pohledu již překonaný dokument, tak to byl právě on, kdo položil základní kameny moderní památkové péče. Mnoho z nich, například důraz na místní podmínky a komunitu, udržení aktivního využívání památek nebo základní metody restaurování, se pak v revidované či původní podobě používá dodnes.²⁵ Z pohledu historických hřbitovů je významný třetí bod dokumentu:

„The Conference recommends that, in the construction of buildings, the character and external aspect of the cities in which they are to be erected should be respected, especially in the neighbourhood of ancient monuments, where the surroundings should be given special consideration. Even certain groupings and certain particularly picturesque perspective treatment should be preserved.

A study should also be made of the ornamental vegetation most suited to certain monuments or groups of monuments from the point of view of preserving their ancient character. It specially recommends the suppression of all forms of publicity, of the erection of unsightly telegraph poles and the exclusion of all noisy factories and even of tall shafts in the neighbourhood of artistic and historic monuments.“²⁶

Charta tedy dává velký důraz na okolí a kontext památek. V rámci ochrany kontextu a genia loci hřbitovů, minimálně těch, které jsou hodnotné, nicméně ne památkově chráněné, je však vymáhání tohoto bodu ve většině zemí velmi obtížné a pokud ochrana není zahrnuta v územním plánu, je prakticky nemožné zamezit výstavbě nevhodné stavby. Výjimku tvoří například již zmíněné šedesátimetrové ochranné pásmo u norských kostelů.

Dalším významným dokumentem je *The Venice Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites* z roku 1964, která dala podnět k založení iniciativy ICOMOS. Charta plynule navazuje na předchozí a upravuje ji dle současné metodiky. Opět zdůrazňuje význam okolí pro památku a dále dává na roveň historickou a uměleckou hodnotu objektů, což je významné hlavně pro standardizované náhrobky členů nižších a středních tříd.²⁷ Tyto principy jsou detailněji rozebrány v další části, která uvádí, že je nutné prezervovat tradiční zasazení památek a žádné nové konstrukce, demolice či modifikace by neměly narušovat vztahy mezi hmotami a barevností chráněných objektů. Konzervace by ale měla umožňovat využitelnost objektů, zároveň by ale neměla měnit dispozice a dekorace památky.²⁸

Charta dále mění metody restaurování památek. Athénská charta hovořila o možnosti použití nových materiálů při restaurování památek s tím, že má být nový materiál skryt. Benátská charta tuto poučku modifikuje tak, že nový materiál má být zakomponován harmonicky, zároveň však má být jednoduše rozeznán jako nový.²⁹ Extrémně významný článek pro historické hřbitovy je článek 7:

„A monument is inseparable from the history to which it bears witness and from the setting in which it occurs. The moving of all or part of a monument cannot be allowed except where the safeguarding of that monument demands it or where it is justified by national or international interest of paramount importance.“³⁰

Historické hřbitovy by bez svého historického kontextu a obsahu byly pouze bizarním, byť hodnotným, uskupením objektů. Přesun hřbitovů a náhrobků konsekvantně přetrhává pouta objektů s místem i místní komunitou. Proto je potěšující seznání, že všechny zkoumané státy ve svých legislativách zakazují demolici nebo přesun hřbitovů. Jedinými výjimkami z tohoto pravidla jsou případy, kdy hřbitov stojí v cestě významnému veřejnému zájmu nebo pokud by svojí existencí ohrožoval veřejné zdraví.

Za krátkou zmínku také stojí *Convention concerning the Protection of the World's Cultural and Natural Heritage* přijatá v roce 1972. Sama v článku 1 definuje kulturní dědictví jako památky, skupiny budov i místa s význačnou historickou, uměleckou nebo vědeckou hodnotou, a to včetně archeologických míst.³¹ Že pod tuto definici spadají i historické hřbitovy, dokládá zhruba 80 zapsaných míst, které se plně skládají nebo alespoň částečně obsahují historické hřbitovy, pohřebiště a pohřební místa.³²

V tom samém roce se konalo třetí generální shromáždění ICOMOS, které vydalo *Resolutions of the Symposium on the introduction of contemporary architecture into ancient groups of buildings*. Byť se resoluce opět zabývá klasickou architekturou, lze její závěry interpretovat i v prostředí historických hřbitovů, jelikož většina zemí, krom například Velké Británie a některých států USA, nemá běžné prostředky k deaktivaci aktivního využívání hřbitovů, a tudíž se mezi historickými domy mrtvých nalézají i moderní hroby. Rezoluce tvrdí, že architektura je:

„fundamental part of the human environment, that architecture is necessarily the expression of its age, that its development is continuous, and that its past, present and future expression must be treated as a whole, the harmony of which must be constantly preserved, and that any historical monument or complex of buildings possesses an intrinsic value independently of its initial role and significance which enables it to adapt itself to a changing cultural, social, economic and political context while fully retaining its structure and character.“³³

(27) ICOMOS, *International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964)*, Venice 1964, čl. 1 a 3.

(28) Ibidem, čl. 5 a 6.

(29) Ibidem, čl. 12.

(30) Ibidem, čl. 7.

(31) UNESCO, *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Paris 1972, čl. 1.

(32) UNESCO, *World Heritage List*, <https://whc.unesco.org/en/list/?search=burial&order=country>, vyhledáno 28. 6. 2021.

(33) ICOMOS, *Resolutions of the Symposium on the introduction of contemporary architecture into ancient groups of buildings*, at the 3rd ICOMOS General Assembly, in: ICOMOS, *Historic Towns*, Sri Lanka 1993, s. 49.

Rezoluce tedy propaguje do jisté míry schizofrenní teorii, že památky je nutné chránit, nicméně že jsou zároveň živou architekturou s právem se dále rozvíjet. To samé je však u hřbitovů běžné. Hřbitovy jsou živé, stále využívané a obnovující se organismy. Vznikají zde nové hroby, ulice a čtvrti, které musí nějakým způsobem reflektovat své okolí. Postavit moderní hrob v zástavbě historického pohřebiště se nikterak neliší od výstavby moderního domu v historickém centru města. Rezoluce navrhuje čtyři body, které umožňují výstavbu nové budovy za použití moderních technologií i materiálů, za předpokladu, že bude respektovat kvality svého okolí, které bude bráno za základní kritérium při vytváření budovy. Zároveň se však má vyvarovat přímého napodobování. To však nevylučuje odchýlení od tradičních forem hrobů k naprosté moderně, pokud to hřbitov svojí dispozicí umožňuje. Zářným příkladem může být „Slavín“ Vídeňského Centrálního hřbitova, kde vedle sekcí se staletí starými náhroby koexistuje zcela postmoderní část umělců 20. a 21. století.

V roce 1975 vznikla z pera Rady Evropy *European Charter of the Architectural Heritage*, kterou dále rozvíjí *The Declaration of Amsterdam*. Oba dokumenty dávají velký důraz na kooperaci památkové péče a územního plánování na úrovni rozvoje měst i celých regionů, koncept, který byl zmíněn již v předešlém dokumentu. Harmonie budovy a okolí a důraz na ochranu nejen významných objektů, ale celých skupin opět rezonuje těmito dokumenty.³⁴ Deklarace také přímo zmiňuje nutnost ochrany zahrad a parků, mezi které v tomto kontextu řadíme i historické hřbitovy:

„The conservation of these architectural complexes can only be conceived in a wide perspective, embracing all buildings of cultural value, from the greatest to the humblest – not forgetting those of our own day together with their surroundings.“

Pro správné zakonzervování hřbitova je tedy nutné pochopit všechny jeho jednotlivé aspekty od půdorysu, přes jednotlivé hroby až ke hřbitovní zdi, a to včetně nových elementů. Teprve poté lze vypracovat plán udržitelného managementu historického hřbitova.

Jedním z nejvýznamnějších a stále aktuálních dokumentů, které definují konzervátorský přístup k objektům kulturní povahy, je *The Burra Charter: Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*. Byla schválena pouze státní pobočkou ICOMOS, má globální uplatnění. Charta byla sepsána v roce 1979 a byla čtyřikrát revidována, naposledy v roce 2013. Charta do jisté míry kodifikuje základní terminologii konzervátorské-restaurátorské práce, a hlavně definuje její principy, procesy a praxi. Z důležitých bodů můžeme vypíchnout například snížení zásahů do hmoty památky a jejího okolí na minimum, nutnost důkladného fyzického i pramenného průzkumu předtím, než je vypracován plán konzervace a managementu, udržení vizuálního a senzorického zasažení památky nebo zásad pravidelné údržby.³⁵ Pro teoretizování o funkci a ochraně hřbitovů je pak významný bod 7.1. *„Where the use of a place is of cultural significance it should be retained.“*³⁶

Hřbitovy byly paradoxně vždy centrem života. Byly aktivně využívány pro funerální, ale i společenské a sociální účely. Byly místem setkávání se specifickou interakcí mezi zúčastněnými, a to jak živými, tak mrtvými. Pokud historický hřbitov deaktivujeme, jako tomu je například u kostelních hřbitovů ve Velké Británii, neztratí tím hřbitov část své podstaty? Nepoškodíme tedy hřbitov tím, že ho zbavíme jeho funerální a konsekvantně i sociální funkce? Pokud však budeme pohřebiště dále aktivně využívat, bude s tím nutně spojeno nahrazování starých hrobů hroby novými. Tento obnovující proces byl v minulosti přirozený, nic-

(34) ICOMOS, Resolutions of the Symposium on the introduction of contemporary architecture into ancient groups of buildings, at the 3rd ICOMOS General Assembly, in: ICOMOS, *Historic Towns*, Sri Lanka 1993, s. 50.; Congress on the European Architectural Heritage, *The Declaration of Amsterdam*, Amsterdam 1975, nestránkováno.; Council of Europe, *European Charter of the Architectural Heritage*, Strasbourg 1975, bod 1–4.

(35) Australia ICOMOS, *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, 2013, Burwood 2013, čl. 5, 8, 10 a 16.

(36) Australia ICOMOS, *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, 2013, Burwood 2013, čl. 7 odst. 2.

méně aktuálně již nemusí být vždy žádaný. Proto je nutné u každého konkrétního případu zhodnotit situaci a nastavit strategii, která nastolí equilibrium mezi aktivním adaptabilním využitím a samotnou památkovou ochranou.

Avšak z pohledu správy historických hřbitovů je nejvýznamnějším dokumentem *Florence Charter on Historic Gardens*. Charta vznikla ze zájmu Mezinárodní komise pro historické zahrady ICOMOS v roce 1981 a je prvním mezinárodním dokumentem upravujícím vztah a péči o zahrady, parky a kulturní krajinu.³⁷ Ochrany dosahující prvky jsou podle ní plán, topografie, vegetace včetně jednotlivých druhů, měřítka, barevnosti a rozvržení prostoru a výšky a také strukturální a dekorativní prvky.³⁸ Hřbitovy jsou, jako zahrady mrtvých, kosmickým významem idealizovaného obrazu světa a vydávají svědectví o kultuře, stylu, době a umělcově kreativité. Jako takové jsou pevně spjaté se svým okolím, a to ať již rurálním nebo urbánním, přírodním nebo uměle vytvořeným.³⁹ Z pohledu konzervace a plánu managementu charta výslovně zdůrazňuje nutnost zachování všech prvků na původním místě, pokud jejich přemístění není nezbytné k jejich přežití a také dbání na udržení ekologické rovnováhy a vyvarování se zásahů, které by tuto rovnováhu narušily.⁴⁰

Zde je však nutné připomenout, že na rozdíl od zahrad musí hřbitovy, hlavně ty stále aktivní, najít kompromis mezi památkovou péčí a adaptabilním využitím. O využití mluví i další část charty, která pro zachování kulturních hodnot umožňuje omezení přístupu, a hlavně udává etickou normu chování. „By reason of its nature and purpose, a historic garden is a peaceful place conducive to human contacts, silence and awareness of nature.“ Pro historické hřbitovy platí to samé, snad jen slovo „příroda“ bychom mohli nahradit slovem „předci“. Jednoduchá, avšak důležitá poznámka se nachází v článku 22, který říká, že pokud má zahrada/hřbitov ohradní zeď, počítá se i ta za součást areálu. Celkově charta udává, že se zabývá specifickou skupinou památek, která obsahuje i prvky přírody, a proto je nutné plány managementu upravovat dle jejich nároků, například rozvržením prací dle ročních období či vegetačních cyklů.⁴¹

Významným dokumentem nejen památkové péče je také *Convention for the Protection of the Architectural Heritage of Europe* z roku 1985. Významná je také proto, protože vznikla z újmy Rady Evropy a stala se závaznou pro všechny signatářské státy. Mimo jiné se státy zavázaly stanovit ochranu architektonického dědictví za základní cíl plánování územního rozvoje, učinit z konzervace, propagace a zhodnocování architektonického dědictví významný prvek kulturní politiky, politiky životního prostředí a územního plánování nebo využívat chráněné statky s ohledem na potřeby současného života.⁴² Nevýhodou zůstává, že pro takové zacházení musí hřbitov disponovat památkovou ochranou.

Z pera Rady Evropy také vzešlo *Recommendation on urban open space (86/11)*. Definice „městského otevřeného prostoru“ je v každé zemi jiná, nicméně se tento termín dá srovnat s českým veřejným prostranstvím, do kterého spadají i hřbitovy. Doporučení považuje veřejné prostranství za klíčovou součást městského prostředí a za historické dědictví. Je významným elementem architektonické a estetické formy města a slouží k sociální interakci a zlepšení života obyvatel města. K zaručení ochrany výše zmíněných hodnot by měla být zabezpečena adekvátní ochrana a využití prostoru a měly by být zredukovány chyby v plánování a nedostatečná koordinace dotčených úřadů. Zároveň by měl být zabezpečen bezproblémový přístup do těchto oblastí.⁴³ Doporučení 86/11 je také do jisté míry reflektováno ve *Charter for the Conservation of Historic*

(37) Tato věta je sice pravdivá, nicméně lehce zavádějící, jelikož poprvé se zájem o kulturní krajinu objevuje již v roce 1962, kdy z iniciativy UNESCO vzniklo *Recommendation concerning the Safeguarding of the Beauty and Character of Landscapes and Sites*.

(38) ICOMOS-IFLA, *Historic Gardens (The Florence Charter 1981)*, Florence 1982, čl. 4.

(39) Ibidem, čl. 5 a 7.

(40) Ibidem, čl. 13 a 14.

(41) Ibidem, čl. 11, 12 a 20.

(42) Council of Europe, *Convention for the Protection of the Architectural Heritage of Europe*, Granada 1985, čl. 10 odst. 1–3 a čl. 11.

(43) Council of Europe, *Recommendation on urban open space (86/11)*, Strasbourg 1986, čl. 1 a 2.

(44) ICOMOS, *Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas (Washington Charter 1987)*, Washington 1987, čl. 2 odst. b.

Towns and Urban Areas, která vznikla o rok později, v roce 1987, a za kvality s historickým charakterem považuje mimo jiné i vztahy mezi okolní architekturou a otevřeným prostorem.⁴⁴

Od počátku 80. let začínají mezinárodní dokumenty častěji artikulovat téma autenticity.⁴⁵ Autenticita jako pojem se poprvé objevuje již v Benátské chartě, nicméně plně kulminuje až v roce 1994 v takzvaném *The NARA document on authenticity*. Uchování autenticity památek je jedním z hlavních úkolů orgánů činných v památkové péči a pouze pokud je pochopena esence autenticity, lze zřídit úspěšný konzervační a managementový plán.⁴⁶

*„Depending on the nature of the cultural heritage, its cultural context, and its evolution through time, authenticity judgements may be linked to the worth of a great variety of sources of information. Aspects of the sources may include form and design, materials and substance, use and function, traditions and techniques, location and setting, and spirit and feeling, and other internal and external factors.“*⁴⁷

Hřbitovní prostředí je pak plné všech výše zmíněných zdrojů. Pohřebiště je místem střetu přírody, materiálu, řemesla a duchovních hodnot společnosti. Pro zachování autenticity historických hřbitovů je tudíž potřebné rozklíčování viditelných i neviditelných struktur.

Výše zmíněný dokument o autenticitě dále široce rozšiřuje *The Declaration of San Antonio* z roku 1996, za kterou může Americká národní komise ICOMOS, která ji dokonce dává do přímých souvislostí s kulturní identitou. Za významné faktory při vyhodnocování autenticity nepovažuje pouze historii, tradici a hmotné prameny, ale také sociální hodnotu památky. *„The role of these intangibles is an inherent part of the cultural heritage, and as such, their link to the meaning of the tangible elements of the sites must be carefully identified, evaluated, protected and interpreted.“*⁴⁸ Dále je také rozpoznána lokální komunita a její vztah k památce, což je významná součást poznávacího procesu.

Z pohledu hřbitovů je významná část o dynamických a statických místech. Pohřebiště jsou vložena do skupiny statických míst, která jsou *„appreciated for their aesthetic value, or for their significance in commemorating persons and events important in the history of the community, the nation, or the world“*, a jako taková by měla být o to přísněji chráněna, jejich vývoj by měl být považován za ukončený a mělo by se trvat na jejich zachování ve stejné podobě. Dalšími statickými místy jsou archeologické lokality, což jsou historické hřbitovy do značné míry také. *„For a variety of reasons, the descendants of the original creators and traditional inhabitants have lost their direct link to the physical fabric of the site, thereby also weakening their ability to perceive and interpret the site’s meaning and value.“*⁴⁹ Zde je nutné upozornit, že deklarace myslí především na domorodé obyvatelstvo, nicméně obecnou pravdou zůstává, že autenticita je při ztrátě archeologických artefaktů, kontextu naleziště potažmo hřbitova a přetrhání svazků s pozůstalými, což je případ velké části historických pohřebišť, také ztracena.

Od počátku 21. století lze pozorovat větší důraz na okolní prostředí a téma kulturní krajiny. Důkazem toho je například *European Landscape Convention* Rady Evropy z roku 2000. Historická pohřebiště jsou nesporně součástí lidského prostředí i kulturní krajiny. V rámci především větších hřbitovů z 19. století bychom dokonce mohli mluvit o komponované krajině. Konvence dokonce uznává krajinu jako základ identity lidí.⁵⁰ O kontext památek se také zajímá *The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites*, krom toho však

(45) Např. ICOMOS-IFLA, *Historic Gardens (The Florence Charter 1981)*, Florence 1982 a ICOMOS Canada French-Speaking Committee, *Charter for the Preservation of Quebec’s Heritage. Deschambault Declaration*, Québec 1982.

(46) ICOMOS, *The NARA document on authenticity*, Nara 1994, čl. 8 a 10.

(47) Ibidem, čl. 13.

(48) ICOMOS National Committees of the Americas, *The Declaration of San Antonio*, San Antonio 1996, čl. 1 odst. 4.

(49) ICOMOS National Committees of the Americas, *The Declaration of San Antonio*, San Antonio 1996, čl. 1 odst. 5.

(50) Council of Europe, *European Landscape Convention*, Florence 2000, čl. 5.

(51) ICOMOS, *The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites*, Quebec 2008, zásada 1–4.

zdůrazňuje roli autenticity, dostupnosti památek a jejich interpretace a udržitelnosti. Interpretační infrastruktura, nebo chceme-li prezentace památky, její historie a závěrů výzkumů s ní spojených, je pro téma historických hřbitovů klíčová.⁵¹

Hřbitov může znát dobře místní komunita, nicméně vzdálenější návštěvníci si na něm mohou připadat ztraceně. Navíc většina hřbitovů nedisponuje informačními tabulemi nebo podobnými materiály, a tak je často složité pochopit význam místa a jeho genia a genia loci. Charta je také prvním dokumentem, který ve větším rozsahu hovoří o principu udržitelnosti. Prezentační programy by měly být součástí konzervační strategie, rozpočtového plánování a managementu historického místa. Měly by přibližovat konzervační procesy a přispět k udržitelnosti památky pomocí osvěty. Zároveň by však interpretační infrastruktura neměla poškozovat hodnoty památky a měla by zajistit efektivní a pravidelnou údržbu.⁵²

Téma údržby jsme prozatím ponechali spíše stranou paradoxně proto, že se objevuje prakticky v každém dokumentu. Pravidelná údržba je hlavním nástrojem preventivní prezervace památek. Jelikož jsou historické hřbitovy exteriérovou záležitostí, je nutná pro jejich zachování nejen údržba, ale také pečlivý monitoring a snaha předcházet možná rizika. To vše by mělo být součástí konzervačního plánu, jak ho definuje například *ICOMOS New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value* revidovaná do současné podoby v roce 2010. Novozélandskou chartu lze celkově použít jako muštru při vypracovávání plánu ochrany historických hřbitovů, jelikož obsahuje nejenom základní metodologii přístupu k objektům kulturní hodnoty, ale také pochopení a materiální i pramenný průzkum případu, zachování integrity a autenticity místa při použití minimálních intervencí a zásady použití objektu. Dá se říct, že charta v krátkosti shrnuje nejdůležitější body všech výše popsanych dokumentů. Krom tohoto také obsahuje osnovu konzervačního plánu, ve které se mimo jiné uvádí, že by konzervační plán měl, krom bodů v tomto dokumentu jinde zmíněných, „consider the needs, abilities, and resources of connected people“ a „consultation with interested parties and connected people, continuing throughout the project“ a „opportunities for interested parties and connected people to contribute to and participate in the project“.⁵³

(52) ICOMOS, *The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites*, Quebec 2008, zásada 5.

(53) ICOMOS NEW ZEALAND, *ICOMOS New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value*, Auckland 2010, čl. 14 a 15.

Shrnutí

Závěrem se můžeme ohlédnout zpět po všech chartách a dokumentech pohledem historických hřbitovů, abychom zjistili, které body jsou pro udržitelnost tohoto typu památek důležité a na jaké hlavní oblasti zájmu v rámci pohřebiště je nutné si dávat pozor. První bod se paradoxně netýká hřbitovů samotných, ale jejich okolí. Prakticky všechny charty označují kontext památek za klíčový při jejich chápání a vnímání. Samotné okolí pak může mít jakoukoliv podobu, ať se již jedná o skotské pahorky či newyorskou hustou a výškovou zástavbu. S tím je spojený další bod, a sice význam polohy místa v rámci městského a venkovského plánu. Důvod výběru místa hřbitova je jedním z důležitých zdrojů pro historické a sociální bádání a jeho poloha odráží historický vývoj sídla. Celkově je tedy klíčové zařadit ochranu historických hřbitovů do širšího okruhu městského a regionálního plánování a plánů využití území, aby byla zajištěna ochrana kontextu památky.

Pro samotné historické pohřebiště by pak měl být vypracován konzervační plán, který by měl zajistit kompletní zabezpečení, využití a pre-

zentování objektů kulturní hodnoty. Před vypracováním samotného plánu by však měl být uskutečněn pečlivý průzkum lokace, který zdokumentuje fyzické památky, ale i jejich vztahy s okolím, postoje místních obyvatel k lokaci a v ideálním případě všechny možné informace, které lze od různých původců získat. Na základě takto pečlivého průzkumu lze sestavit plán konzervace a následné péče. Konzervace by měla dbát především na koncepci a celkový plán hřbitova a na historickou a kulturní hodnotu jednotlivých hrobů. Následný management by měl obsahovat pravidelnou údržbu a monitoring objektů, ale také vegetace. Je nutné dojít ke kompromisu při ochraně kulturních objektů a organických součástí hřbitova. Hřbitov by měl také hrát aktivní roli v životě města jako místo klidu a rozjímání a měl by vytvářet alternativní prostor k trávení času. Tam kde to situace dovoluje, tj. na hřbitovech, které mají volnou kapacitu nebo to jejich kulturně historický kontext umožňuje, by neměly být pohřby zcela vyloučeny, jelikož kontinuálnost využívání přispívá k ochraně místa a jeho autenticity.

Nové struktury, ať se již jedná o nové hroby nebo například budovy technického zázemí, mezinárodní dokumenty v zásadě nezakazují, pokud bude jejich vzhled v souladu s celkovým duchem, formou a stylem místa. I historický hřbitov je tedy možno nadále aktivně využívat. Nové pohřbívání dokonce přispívá k udržitelnosti místa, jelikož jeho funkce vytváří veřejný i ekonomický zájem a hřbitov nadále plní svojí původní funkci, která je u kulturních památek vždy preferována. Správný plán konzervace by tedy neměl být vypracován dle sousloví „zamrzlý v čase“, ale dle teorie adaptabilního využití s ohledem na jeho kulturně historické hodnoty a funkci jeho uživatelů.

Dvě drobná zjištění k pozdně barokní malbě na Prostějovsku

Matěj Kruntorád

Ústav dějin umění AVČR, v. v. i.

Kontakt: kruntorad@udu.cas.cz

Abstract:

The article deals with several late Baroque paintings from the Prostějov region. The first is a pair of former altar painting from the church of St. Peter and Paul in Smržice (today kept in the local parish office). The painting of the titular saints is a well-known work of the Prostějov painter František Antonín Šebesta from 1770. The complex collection of his works also includes a painting of St. Mary Magdalene in the Casula-shaped frame. Both works, apart from their specific style, are connected by an unusual iron foundation, probably used for reasons of fire protection. The second work presented is one of the stations of Via Crucis with theme of Jesus meets the weeping women of Jerusalem from the sacristy of the Church of St. Florian in Vícov. The canvas is a copy of painting by the Viennese painter Johann Wenzel Bergl from the church in Orlice from 1759. The painting, which is kept in Vícov as in a secondary place, was probably painted not long after its predecessor and shows the influence of Bergl's cycle on East Bohemian and Central Moravian Painting.

Klíčová slova:

Barokní malířství; Smržice; Vícov; František Antonín Sebastini; Johann Wenzel Bergl

Keywords:

Baroque painting; Smržice; Vícov; František Antonín Sebastini; Johann Wenzel Bergl

Práce na závěrečném svazku *Uměleckých památek Moravy a Slezska* umožňují soustředěný průzkum řady lokalit moravského venkova, které doposud stály na okraji umělecko-historického zájmu.¹ Nynější okres Prostějov zahrnuje Konicko, rozkládající se na svazích Dražanské vrchoviny, a rovinatou Hanou s masivem Velkého Kosíře. Geomorfologické konstanty předurčily podobu jednotlivých sídel, možnosti obživy a s tím spojenou různou prosperitu jednotlivých částí oblasti.

Kromě konického a vřesovického panství, patřících v době baroka premonstrátním z Hradiska u Olomouce, hrály významnou roli liechtensteinské majetky spravované z Plumlova, klášterní statky šternberských augustiniánů ve Výšovicích nebo Mořice v majetku vranovských paulánů. Vlastnické uspořádání Prostějovska se v barokní době přirozeně projevilo v řadě umělecky hodnotných realizací. Patří mezi ně například rezidence s kostelem a farou ve Výšovicích,² poutní kostel sv. Petra a Pavla v Tištině,³ kostel sv. Jana Křtitele v Určicích⁴ nebo památky v Konicích⁵ a Jesencích.⁶

(1) Doposud vyšly dva svazky z pera Bohumila Samka a jeden dvojsvazek redigovaný B. Samkem a Kateřinou Dolejší, viz Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 1. A/I*, Praha 1995; Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 2. J/N*, Praha 1999; Bohumil Samek – Kateřina Dolejší (edd.), *Umělecké památky Moravy a Slezska 3. O/P*, Praha 2021.

(2) Kostel sv. Vavřince z let 1747–1749 postavený podle plánů Matyáše Wagnera, rezidence z let 1751–1755 a fara z roku 1766 snad podle projektů stejného stavitele, více viz Filip Hradil, *Rezidence a fary šternberské kanonie v 18. století*, in: Filip Hradil – Jiří Kroupa (eds.), *Šternberk. Klášter řeholních lateránských kanovníků*, Šternberk 2009, s. 135–147.

K lokalitám s výraznou barokní stopou patřily a zčásti ještě patří Smržice severně od Prostějova.⁷ Pod liechtensteinským patronátem zde roku 1744 světili nově modernizovaný kostel sv. Petra a Pavla, který však již roku 1765 vyhořel.⁸ Patrně došlo k významným ztrátám na mobiliáři, jelikož po tomto datu nebyly pořízeny pouze nové zvony,⁹ ale i oltářní obrazy dodané roku 1770 Františkem Antonínem Šebestou (1724–1779), užívajícím poitalštěné příjmení Sebastini.¹⁰ Vyjma obrazu patronů chrámu z hlavního oltáře namaloval i další dva oltářní obrazy – v literatuře se shodně nazývají podle svých námětů, sv. Václava a Panny Marie,¹¹ podle záznamů z počátku 19. století však kromě svatováclavského obrazu Sebastini dodal obraz světce pro oltář sv. Josefa.¹²

Smržickým starý kostel dlouhodobě nevyhovoval. Peníze na nový chrám daroval roku 1808 tehdejší farář, po deseti letech odkázala na stavbu kostela celý svůj majetek bezdětná mlynářka, přesto se k demolici

Obr. 1 František Antonín Sebastini, *Loučení sv. Petra a Pavla*, 1770, fara Smržice. Foto: Matěj Kruntorád, 2018.



(3) Areál kostela spojeného s kultem sv. Josefa podporovaným roku 1714 zřízeným bratrstvem vyrostl podle neznámého plánu v letech 1708–1723, ucelené viz Anna Jílková – Markéta Ondrušková – Marek Perůtka, *Kostel svatých Petra a Pavla v Tištině*, Prostějov 2017.

(4) Pozoruhodné svatyni postavené pod liechtensteinským patronátem v letech 1727–1734 doposud nebyla věnována odpovídající pozornost, základní údaje viz Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. VII. Str–U*, Praha 2008, s. 898–900.

(5) Premonstrátská rezidence od Lukáše Glöckela z let 1705–1706 a kostel Narození Panny Marie svěcený roku 1704, více viz Samek, *UPMS 2* (pozn. 1), s. 160–163.

(6) Kostel sv. Libora postavili zábrdovičtí premonstráti v letech 1709–1714 podle neznámého projektu (od dříve uvažovaného Jana Blažeje Santiniho se upouští), srov. ibidem, s. 56–57. – Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini – Aichel*, Praha 1998, s. 415.

(7) K dějinám a topografií vsi viz Augustin Kratochvíl, *Vlastivěda moravská. II. Místopis Moravy. Dějiny Prostějova. Prostějovský okres*, Brno 1938, s. 166–179.

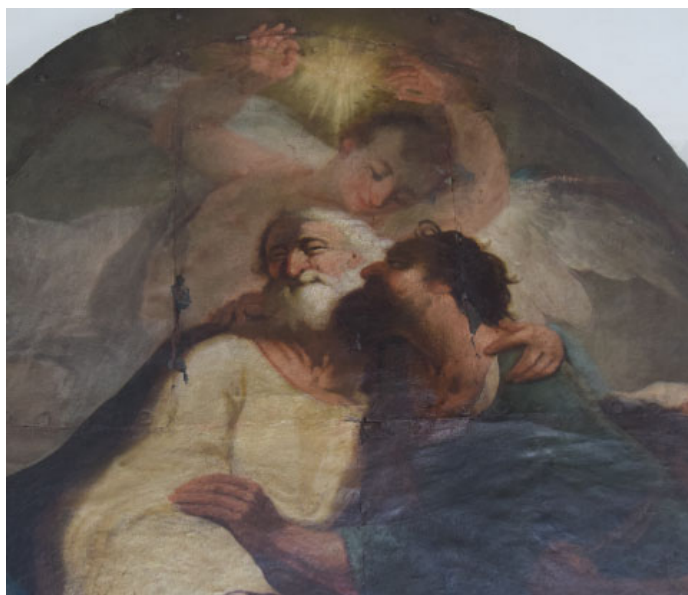
(8) Státní okresní archiv Prostějov, fond Farní úřad Smržice, kniha Ia: Inventář chrámu páně ve Smržicích z roku 1899 a z roku 1804, fol. 1r.

(9) V letech 1765, 1767 a 1776 dodal zvony Valerián Obletter (1717–1782) a jeden nedatovaný zvon Wolfgang Straub (1730–1784). Viz ibidem, fol. 3v.

(10) Ucelené zpracování malířova oeuvre, sestávajícího z nástěnných maleb a závěsných obrazů, nabídl v dosud jen zčásti revidované míře Ivo Krsek, *F. A. Sebastini. Jeho malířské dílo na našem území*, Olomouc 1956. Zhodnocení části malířova díla na základě písemných pramenů nedávno upřesnil Lubomír Slaviček, „... mit solchen Männern, wie Sie sind, haben Sr Excellenz mein Hochgräfl: gnädiger Herr Principal gerne zu thun“: Hrabě Ignác Dominik Chorynský z Ledské a jeho umělci František Antonín Sebastini, Ignác Raab, František Vavřinec Korompay, Ondřej Schweigl, David Roentgen et alii, *Opuscula historiae artium* LXII, 2013, č. 2, s. 180–211.

(11) Krsek (pozn. 10), s. 75; František Starý, Příspěvek k životopisu prostějovského malíře Františka Antonína Sebastiniho. Část třetí, *Ročenka národopisného a průmyslového musea města Prostějova a Hané* IX, 1932, s. 62.

(12) Státní okresní archiv Prostějov, fond Farní úřad Smržice, kniha Ia: Inventář chrámu páně ve Smržicích z roku 1899 a z roku 1804, fol. 1v.



Obr. 2 František Antonín Sebastini, *Loučení sv. Petra a Pavla*, 1770, detail, fara Smržice. Foto: Matěj Kruntorád, 2018.



Obr. 3 František Antonín Sebastini, *sv. Máří Magdalena kajícnice*, 1770, fara Smržice. Foto: Matěj Kruntorád, 2018.

staré stavby přikročilo až roku 1854. V letech 1855–1856 na jejím místě vyrostla novorománská stavba zbudovaná Janem Auleghem ze Šternberka.¹³ Vnitřní vybavení starého kostela bylo nahrazeno novým, trojici oltářních obrazů namaloval v letech 1858–1859 vídeňský malíř Josef Kessler (1825–1888, obrazy signovány).

Obrazy Františka A. Sebastiniho však zcela nezanikly. Obraz *Loučení sv. Petra a Pavla* byl přesunut na faru a před rokem 1932 restaurován Otakarem Pavlovským.¹⁴ Na díle, signovaném a datovaném na zadní straně Fr. Sebastini / 1770, překvapí především podložka, kterou je deset navzájem snýtovaných roztepaných železných plátů ve třech vrstvách.¹⁵ Použití pro Sebastiniho výjimečného materiálu může mít prozaické vysvětlení požadované duchovní správou nebo patronem (plumlovskými Liechtensteiny). Nové oltáře totiž byly pořízeny bezprostředně po požáru, při kterém veškeré vnitřní vybavení kostela vzalo za své a použití ohnivzdorné podložky tomu mohlo zabránit do budoucna. Obraz má obdélný formát s vykrojenými rohy a půlkruhovým završením. Zobrazuje okamžik loučení dvou světců, blízkých přátel a apoštolů, před jejich mučednickou smrtí. Přestože sv. Petra již z objetí odtrhává biřic, v obličejích světců se zračí laskavá vřelost a oddanost. Scénu osvětluje anděl světloňoš vznášející se nad hlavami apoštolů.

Loučení sv. Petra a Pavla však není jediným obrazem z barokního vybavení kostela, které se na faře uchovalo. Nachází se zde rovněž obraz s námětem sv. Máří Magdaleny kajícnice kasulového tvaru, namalovaný rovněž na železných plátech. Dílo sice nefiguruje v soupisech děl Františka Antonína Sebastiniho, znal ho však někdejší prostějovský konzervátor a muzeolog Jan Kühndel, podílející se na evidenci movitých památek.¹⁶ Jeho určení malby jako díla Sebastiniho nepochybně mířilo správným směrem. Se signovaným obrazem popsáním výše ho kromě materiálu pojí i totožná podoba podložky, její spoje a nátěr. Obraz se sv. Máří Magdalenou visel v nástavci jednoho z nově pořizovaných oltářů a spolu s obrazem titulárních světců kostela byl po demolici staré stavby

(13) Státní okresní archiv Prostějov, fond Farní úřad Smržice, kniha 1a: Chrám páně ke sv. apoštolům sv. Petru a Pavlu, nefol. — Ibidem, kart. 1, sign. 1a: Jednání o stavbě nového kostela, 1841–1863, nefol.

(14) Státní okresní archiv Prostějov, fond Farní úřad Smržice, kniha 1a: Inventář kostela a fary z roku 1935, nefol. – Krsek (pozn. 10), s. 30, 73.

(15) Starý (pozn. 11), s. 62.

(16) Evidenční kartu č. 012072 (uložená v Národním památkovém ústavu, územním odborném pracovišti v Olomouci) k obrazu Kühndel zpracoval roku 1964, revidována byla roku 1976 A. Šlachtovou.



Obr. 4 Kostel sv. Floriána, 1750 – 2. polovina 19. století, Vícov. Foto: Matěj Kruntorád, 2019.

přesunut na faru. Máří Magdalena je zobrazena v jeskyni jako kajícnice spolu se svými obvyklými atributy – dlouhými vlasy si cudně zakrývá poprsí, ruku opírá o kámen s důtkami, vedle stojí pixida na masti, lebka, kniha a krucifix. Z nebe na ni shlíží dvojice andílků. Malířský rukopis obrazu je sice blízký Sebastiniho práci, avšak ve srovnání s Loučením sv. Petra a Pavla vyvstává poněkud rozdílné pojetí malby. Ta je sice dobře zvládnutá, ale v inkarnátech i drapériích plochá. Přičíst to můžeme patrně pozdější přemalbě/restaurování anebo účasti malířovy dílny – sám mistr namaloval hlavní oltářní obraz, ale ostatní díla pro Smržice již mohl z většiny dotvořit někdo z malířova okruhu.

Druhým někdejším liechtensteinským majetkem uchovávaným doposud neznámou barokní malbu je Vícov západně od Plumlova. Zdejší kostel sv. Floriána stojící na návsi obsahuje v jádru barokní kapli z roku 1750, kterou obec postupně přestavěla na malý kostel, povýšený roku 1881 na farní.¹⁷ Z doby založení samostatné farnosti pochází většina dochovaného mobiliáře, vyjma pozdně barokní křtitelnice a snad ještě starší sochy Immaculaty. V sakristii se však nachází rozměrný obraz VIII. zastavení křížové cesty s námětem Ježíše potkávajícího plačící jeruzalemské ženy. Na první pohled kvalitní malba nebyla určena pro zdejší kostel, ale dostala se sem z farní budovy, kterou roku 1951 převzala obec a využila ji pro mateřskou školu.

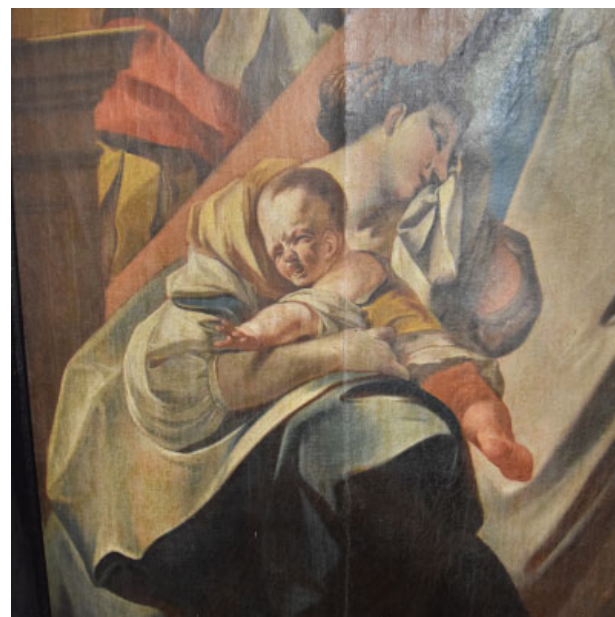
Scéna zobrazuje Krista, nesoucího na levém rameni kříž, jak se otáčí za sebe a shlíží na plačící ženu a batole v jejím náručí. Gestem pravé ruky utiňuje dvojici žen s dítětem v pravé části obrazu. Zastavení Ježíše při cestě na Golgotu nelibě nese biřic vpravo, napřahující ruku s důtkami, aby tuto neposlušnost potrestal. Vlevo od Krista stojí druhý biřic s halapartnou, dalšího tušíme v zadním plánu. Výjev rámuje částečně viditelná architektura klasických proporcí, v oparech vzhůru ční jehlancový pylon a fasáda (antického) chrámu s trojúhelným štítem. Výraz malby je skulpturní a expresivní, postavený na světle modelovaných barevných plochách a štětcové malbě.

Zastavení křížové cesty z Vícova je doslovnou kopií obrazu stejného námětu z Orlice u Letohradu od Johanna Wenzela Bergla (1718–1789) z roku 1759.¹⁸ Dílo vídeňského malíře (ačkoliv rodáka ze Dvora Králové) v našem prostředí soustavně zkoumá zejména Petr Arijčuk.¹⁹ Bergl proslul jako tvůrce dekorativních nástěnných maleb (například ve vídeňském Schönnbrunu), vytvořil však i řadu závěsných obrazů, mezi nimiž vyniká několik souborů křížových cest zhotovených pro východočeské

(17) Doklady o přestavbách kostela a jeho povýšení na farnost viz Státní okresní archiv Prostějov, fond Farní úřad Vícov, karton 1, inv. č. Ia: Založení farnosti, nefol.

(18) Za upozornění na Berglovo dílo děkuji Tomáši Valešovi.

(19) Petr Arijčuk, Neznámá díla Johanna Wenzela Bergla ve Východních Čechách, *Opuscula historiae artium* F 44, 2000, s. 23–40. — Petr Arijčuk, K zakázkám Johanna Wenzela Bergla pro rodný Dvůr Králové nad Labem, *Opuscula historiae artium* LXII, 2013, s. 168–179; Helena Zápalková (ed.), *Křížová cesta z Orlice. Restaurování 2010–2018*, Olomouc 2019.



Obr. 5 Kristus potkává plačící jeruzalémské ženy, podle Johanna Wenzela Bergla, poslední čtvrtina 18. století, Vícov, kostel sv. Floriána. Foto Matěj Kruntorád, 2019.

Obr. 6 (vpravo nahoře) Kristus potkává plačící jeruzalémské ženy, detail, podle Johanna Wenzela Bergla, poslední čtvrtina 18. století, Vícov, kostel sv. Floriána. Foto Matěj Kruntorád, 2019.

lokality. Ve 2. polovině 50. let 18. století namaloval pro královedvorský děkanský kostel křížovou cestu nyní uchovanou v tamějším muzeu, roku 1759 soubor pro filiální kostel v Orlici a konečně v roce 1763 cyklus pro kapucíny v Opočně. Pro Bergla se stal tento námět poměrně zásadním, jak ukazuje i několik přípravných kreseb skýtajících inspirační zdroje pro všechny tři skupiny křížových cest.²⁰ Tyto cykly nejsou jedinými, které Berglova dílna nebo on sám zhotovili. Jeden obraz (Kristus padající pod křížem) se zachoval v soukromé sbírce.²¹

Z Berglovým křížových cest měla na východě Čech velký ohlas ta z Orlice, které se dostalo v 70. letech 18. století hned dvou kopií, zachovalých dnes v přemalovaných podobách – v kostelích v Záhřebu a v Těcho-níně.²² Dva obrazy kopírující orlickou křížovou cestu jsou však doloženy rovněž na střední Moravě, a to Kristův pád pod křížem v Olomouci (dnes nezvěstný) a fragment Krista přibíjeného na kříž v Městském muzeu v Prostějově.²³

Je pravděpodobné, že dříve byly součástí jednoho celku, ke kterému lze přiřadit rovněž malbu z Vícova. Charakterizuje je totiž poměrně dobře zvládnutý berglovský rukopis, v detailech však nedosahující přesvědčivosti originálu. Sám Bergl se nikdy nedopouštěl přímé duplikace svých starších děl, pouze citací a variací. Rozměry vícovské malby bohužel známe nejsou, je však nepochybné, že nahoře vlevo bylo plátno seříznuto a vloženo do nového jednoduše profilovaného rámu.

(20) Nejnověji je publikoval a vyložil Petr Arijčuk, in Zápalková (ibidem), s. 24–27.

(21) Ibidem, s. 25; Arijčuk 2013 (pozn. 19), s. 169.

(22) Arijčuk (pozn. 20), s. 29.

(23) Oba obrazy uvedeny ibidem, s. 29–30.



Obr. 7 Johann Wenzel Bergl, *Kristus potkává plačící jeruzalémské ženy*, 1759, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Orlice (Letohrad). Reprofoto: Šárka a Petr Bergerovi, Zápalková (ed.) 2019 (pozn. 19), s. 65.

V krátké studii představená pozdně barokní díla nepatří mezi prvotřídní příklady umění své doby, jsou však cennými doklady standardního vybavení středomoravských kostelů. Bez podrobného zhodnocování lokalit pro připravovaný čtvrtý svazek *Uměleckých památek Moravy a Slezska* by patrně ještě nějakou dobu zůstaly ukryty zrakům odborné veřejnosti. To platí zejména u malby ve Vícově, jelikož zdejší kostel sv. Floriána není prohlášenou kulturní památkou a jeho inventář proto nikdy nebyl předmětem žádné dokumentace a zhodnocení památkovou péčí.

K výzkumu poetických nápisů na hřbitovech v někdejších Sudetech (Libyně, Líštiny, Luková, Broumovsko)

Jitka Bílková

Katedra filozofie, Filozofická fakulta Západočeské univerzity v Plzni

e-mail: bilkova@ff.zcu.cz

Abstract

Grave poetry (poetic inscriptions) is an integral part of the sepulchral culture of the 19th and the first half of 20th century. Its research thus represents a valuable contribution to the understanding of the culture of everyday life of the Czech and German-speaking inhabitants of the Czech lands. The present text expands on previous research on historic cemeteries of the former Sudetenland and presents the results of survey in the Pilsen and Broumov regions. It confirms, among other issues, the assumption that many inscriptions and verses were widespread and used in various – even very remote areas of the former Sudetenland.

Klíčová slova:

sepulkrální památky; Sudety; poetické nápisy; Plzeňsko; Broumovsko

Keywords:

sepulchral monuments; Sudetenland; poetic inscriptions; Plzeň area; Broumov area

V rámci projektu NAKI *Paměť hřbitovů: průzkum a dokumentace pro udržetelnou péči o sepulkrální památky v oblasti někdejších Sudet* byly zkoumány hřbitovy v oblasti bývalých Sudet.¹ Prováděný výzkum byl zaměřený především na čtyři větší geografické celky (okresy na území severní Moravy a české části Slezska; východní Čechy – okres Náchod, Rychnov nad Kněžnou, Trutnov, Svitavy, konkrétně Moravskotřebovsko, a Ústí nad Orlicí; západní a jižní Čechy – okresy Tachov, Domažlice, Klatovy, Plzeň-sever, Plzeň-jih, Prachovice a Český Krumlov a několik lokalit okresu Karlovy Vary; tzv. Sprachinsel Iglau mezi Havlíčkovým Brodem a Jihlavou; dílčím způsobem byl zahrnut okres Znojmo, a to Vranov nad Dyjí). Kromě mnoha dalších cílů sledoval tento výzkum i výskyt náhrobní poezie (poetických přípisů). Dokumentována byla hrobová místa bývalých německých obyvatel a zaznamenávány nápisy na náhrobcích jednotlivců a rodin, které užívaly německý jazyk. Výsledky výzkumu byly systematizovány i s ohledem na charakter třídění takovýchto nápisů v různých antologiích a pojednány v širším kontextu.²

Zmiňovaný výzkum přinesl hodnotné výsledky a podnítil další průzkum, byť ne zcela detailní (výzkum v rámci zmiňovaného projektu byl již uzavřen). Pozornost byla zaměřena na některé další hřbitovy

(1) MKČR NAKI II, kód projektu DG20P02OVV014. Zde prezentovaný příspěvek, navazující na zmíněný projekt, zazněl na konferenci *Historické hřbitovy sudetské oblasti: aktuální směry výzkumu*, konané 8. 11. 2022 Univerzitou Pardubice, Fakultou restaurování.

(2) Jitka Bílková – Daniela Blahutková, *Náhrobní poezie. K sběru německojazyčných náhrobních nápisů v někdejších Sudetech*, in: Jitka Bílková – Petra Hečková (eds), *Paměť hřbitovů: Sepulkrální památky někdejších Sudet. Katalog výstavy*, Pardubice 2022, s. 85–132.

v podobných lokalitách: Broumovsko (Heřmánkovice, Vižňov, Božanov, Martínkovice), Libyně u Lubence, Líštany u Plzně či Luková u Manětína. [Obr. 1–2] Kromě Libyně, Líštan a Lukové, kde byla zmapována všechna hrobová místa bývalých německých obyvatel, se na Broumovsku nejednalo o důkladný průzkum, ale spíše o sondy do tamního bohatého nápisového fondu.

Následující příspěvek předkládá výsledky tohoto dílčího průzkumu poetických přípisů a podporuje tak výsledky rozsáhlého předchozího výzkumu, a to, že existuje velké množství rozličných nápisů a že řada nápisů či veršů byla rozšířená v různých – i velmi vzdálených – oblastech někdejších Sudet. Zároveň ukazuje, že další zkoumání hřbitovů ve zmíněném prostoru může přinést mnoho nových poznatků.

Hřbitov v Libyni u Lubence je výrazně poničený, hřbitovní plocha je udržovaná. Většina náhrobků však zřejmě není na svých původních místech: aktuálně jsou ustaveny ve dvou řadách, zadními stranami k sobě, po jižní straně kostela. Hřbitov v Lukové u Manětína se rozprostírá kolem kostela – po jeho jihovýchodní straně a za presbytářem. Je stále využíván, vyskytují se zde jak hroby staré, tak novější; starší hroby jsou neudržované. Hřbitov v Líštanech je umístěn v kopci, severně za obcí. Je aktivní, po obvodu se nacházejí hroby dřívějších německých obyvatel, prostor uprostřed se využívá pro hroby nové. Hřbitovy ve jmenovaných lokalitách na Broumovsku jsou situované kolem kostelů, jsou vcelku udržované a zřejmě dosud používané (nebyl proveden důkladný výzkum, nelze to proto na tomto místě tvrdit s jistotou). Zájmu hodným se v této oblasti jeví zejména hřbitov v Martínkovcích, který nejenže může poskytnout velké množství příkladů poetických nápisů, ale rovněž zajímavý materiál ke studiu samotných nápisových desek. Poetické přípisy se nalézají totiž jak na samotných náhrobních kamenech, tak na deskách umístěných na zdi snad bývalé márnice či domu hrobníka a na hřbitovní zdi. Tyto nápisové desky jsou často kovové, oválného tvaru, což nebylo dokumentováno nikde jinde na dosud mapovaných hřbitovech.

Nápisy sebrané na Broumovsku, v Lukové, Líštanech a Libyni byly rozříděny stejným způsobem jako v textu připraveném pro kritický katalog: tematicky, vodítkem byla i zde klíčová slova.³ Překlady německých textů mají zatím spíše pracovní charakter, v centru pozornosti byl obsah, nikoliv básnická forma. Cílem bylo porovnat tyto nově sebrané nápisy s těmi, které byly získány předchozím, systematictější výzkumem. Německé texty byly i zde přepisovány doslova, tedy i s případnými chybami, které mohly vzniknout neznalostí jazyka, mohly být „překlepem“ způsobeným kameníkem, nebo též dobovou či místní formou daného výrazu.

Tematické okruhy, které se na zmiňovaných hřbitovech objevují, postihují následující motivy:

Naděje na opětovné shledání, síla lásky, paměti a vzpomínání

Uplatnění tématu bylo nalezeno v Libyni na hrobech rodiny Pilka,⁴ rodiny Dohnert, Anny Gilehber (?)⁵ a v Heřmánkovcích na hrobě Marie Kinzel.⁶ Na hrobě rodiny Dohnert se nachází shoda s nápisem zahrnutým v předchozím výzkumu, a to *Wer liebend wirkt, bis ihm die Kraft gebricht, / und segnend stirbt, ach, den vergisst man nicht.*⁷ Shoda je s hrobem Anny Kuhn v Horním Starém Městě, Trutnov. Variací tohoto textu je nápis na hrobě Marie Lukas a rodiny Lukas v Líštanech, nahrazující úvodní frázi slovy *Wer treu geschafft* a slovo *segnend* ve třetím verši slovem *liebend*.

Naděje na setkání je tématem také na některých hrobech na Broumovsku: v Heřmánkovcích (hrob: Josef Schwanse⁸; Ferdinand Rotter

(3) Ibidem.

(4) *Hier versenken wir der Eltern Hülle, / Hier weinten wir um sie viele Tränen, / Und halten in des Herzens Stille / Ihr Gedächtnis stets in Ehren.* (Zde jsme uložili tělesné schránky rodičů, zde je skrápíme mnoha slzami a uchováváme v tichu srdcí na ně stálou uctívou vzpomínku.)

(5) *Die lang vereint gelebt hienieden / Sind auch im Tode nicht geschieden.* (Ti, kdo zde dlouho žili spojeni, zůstávají i ve smrti nerozloučení.)

(6) *Hat der Tod auch uns geschieden, / Unsere Liebe schied er nicht; / Teure Gattin, ruh in Frieden, / Dein vergesse ich ja nicht!* (Přestože nás smrt rozdělila, naši lásku nepřetrhla; drahá ženo, odpočívej v pokoji, nikdy na Tebe nezapomenu!)

(7) Kdo se chová láskyplně, dokud se jeho síla nezlomí, a zemře v pozhnutí, ach, ten nebude zapomenut.

(8) *Ohne Abschied von den Deinen / Riss der schnelle Tod Dich fort, / Ruh nun wohl! Gott wird vereinen / Uns an einem schönen Ort.* (Bez rozloučení se svými milými odtrhla Tě pryč rychlá smrt. Odpočívej nyní v pokoji, Bůh nás spojí na krásném místě.)

a Helena Rotter⁹⁾, v Božanově (hrob: Egid Dimler),¹⁰ v Martínkovicích (hrob: Josef Obst; Anna Winter; Frank Volke – zde lze nalézt ještě odkaz na to, že smrt je výsledkem Božího úradku, Boží vůle).¹¹ Poetický nápis na hrobě Anny Winter (*Was tröstet uns an Deinem Grabe,/ An dem wir tiefbekümmert steh'n ,/ Es tröstet uns die Himmelsgabe,/ Der Glaube an ein Wiederseh'n.*)¹² je v malých obměnách přítomný také na dřívě zkoumaných hrobech Josefa Rady v Jezné a na hrobě rodiny Vošmykovy v Ošelíně. Podobně tematicky zaměřený je nápis na společném hrobě Johanny Schirl a Anny Kunerl v Líštanech: *Trennung ist unser Loss/ Wiedersehen unsere Hoffnung.*¹³ Ve variantě *Trennung ist unser Los,/ Wiedersehen uns're Hoffnung*¹⁴ jej dokládají i nápisy na hrobech rodiny Hilbert a Gabriel v Šumperku, rodiny Hauk tamtéž a na hrobě Barbary Preisler v Deštném, zkoumaných v rámci projektu NAKI.

Poměrně pozitivně vyznívá další nápis z Martínkovic, a to na hrobě Josefa Leiera: informuje, že v hrobě odpočívá kvetoucí život – milovaný a dobrosrdečný otec, avšak žije tam také naděje.¹⁵ V Lukové u Manětína na jednom hrobě beze jména a na hrobě, jehož nápisová deska se jménem Anna Schenbaum je povalena, je na začátku obsažena zmínka o rychlé smrti (*Ein schneller Tod war Dir bestimmt/ Zu früh der Herr Dich von uns nimmt*),¹⁶ poté ale následuje ujištění: *Doch hoffen wir ein Wiederseh'n/ Wenn alle Guten aufersteh'n.*¹⁷

Na hřbitově v Líštanech byly zjištěny tři hroby se stejným nápisem s tématem vyjádření síly lásky: *Schlaft wohl in süßem Frieden/ Geliebte Teueren nun,/ Euch ward's von Gott beschieden/ Beisammen hier zu ruh'n.*¹⁸ Nápis se nachází na hrobě rodiny Lexa, jako druhý nápis na kenotafu Wenzla Lukase a dále na hrobě rodiny Hess, jejíž hrob je zároveň kenotafem jejich syna Wenzla, který padl v Galicii. Stejný nápis byl zdokumentován v předchozím výzkumu na následujících hrobech: rodina Gruber, Plzeň-Litice; rodina Giebitz, Blatnice u Nýřan; Anna a Martin Leiss, Jezná; Jos. a Kath. Prokosch, Bukovec; v menších variantách hroby: rodina Feitenhansl, Ošelín; rodina Diener, Ošelín; Elisabeth Suttner, Ošelín; Georg a Marie Raschka, Bukovec; Georg a Anna Magerl, Hošťka; rodina Lutz, Horní Sekyřany.

Variací tématu o opětovném shledání, síle lásky a vzpomínání jsou texty vyjadřující **naději na shledání v kombinaci s prosbou o útěchu**, např. v Heřmánkovicích na hrobě Augusta a Barbary Wernerových (*Mutter! [...] Blicke trostend auf die Deinen, die am Grabe weinend steh'n ...*)¹⁹ či na hrobě bez desky s osobními údaji v Martínkovicích, kde se v posledních verších objeví text: *Sieh mit einem Blick voll Liebe/ Segnend noch auf uns herab.*²⁰ Stejnou prosbu o požehnání lze číst na hrobě Marie

(9) *Der Deinen Liebe lebt Dir fort,/ Sie dauert in dem Strom der Zeit,/ Und was uns stäcket in der Trost,/ Ein Wiederseh'n in Ewigkeit.* (Či láska žije dál, přestojí proud času, a co nás drží pohromadě v útěše, je opětovné shledání na věčnosti.)

(10) *Wir werden Deiner nie vergessen,/ So lang uns Gott das Leben schenkt,/ Ob Kummer auch das Herz will pressen,/ Doch treue Liebe Dein gedenkt.* (Nikdy na Tebe nezapomeneme, dokud nám Bůh dá žít, ač také naše srdce svírá žal, přec myslí na Tvoji věrnou lásku.)

(11) *Nun lebt wohl ihr werten Lieben,/ Nach Gottes Ratschluss ist's geschehn,/ Drum mässigt euch in dem Betrüben,/ Dort werden wir uns wiedersehn.* (Žij dobře v cenné lásce, stalo se z Boží vůle, to zmírňuje váš zármutek, tam se znovu uvidíme.)

(12) Co nás utěšuje u Tvého hrobu, u něhož hluboce zarmoucení stojíme, utěšuje nás, že Nebe tomu chtělo, a důvěra v opětovné shledání.

(13) Rozloučení je naší ztrátou, opětovné shledání naší nadějí.

(14) Odloučení je nám údělem, shledání naději!

(15) *Des Todes Nacht umwehet diese Grab,/ Darin ein blühend' Leben ruht;/ Ein lieber Vater, wie es keinen gab,/ Ein Gatte, treu und seelengut./ Nun ruhe aus! Die Hoffnung lebt am Grabe,/ Die Liebe streuet süsse Blumengabe.* (Noc smrti vane tímto hrobem, v němž odpočívá kvetoucí život; milovaný otec, jako žádný jiný, manžel věrný a dobrosrdečný. Teď odpočívej! Naděje žije v hrobě, láska rozsévá sladké květinové dary.)

(16) Rychlá smrt Ti byla určena/ příliš brzy nám Tě Pán vzal...

(17) ... přec doufáme v opětovné shledání, až všichni dobří budou vzkríšení.

(18) Spěte v sladkém míru, milovaní drazí, Bohem Vám souzeno, abyste zde spočinuli spolu.

(19) *Mutter! Die mit heilger Erde dieser kühle Rasendeckt,/ Bis Dich einstens Gotes Wille zur Verklarung auferweckt,/ Blicke trostend auf die Deinen, die am Grabe weinend steh'n,/ Mahn uns leise lasst das Weinen freut Euch auf das Wiederseh'n!* (Matko! Ty, jež jsi přikryta posvátnou zemí tohoto chladného příkrovu, dokud Tě jednou k jasů nepozdvihne Boží vůle, pohled s útěchou na své blízké, kteří plačící stojí u hrobu, nabádej nás tiše: zanechte pláče, těšte se na opětovné shledání.)

(20) *Hochbejährt durch Gottes Gnade,/ Gingst Du hier zur Ruhe ein;/ Deine Güte guter Gatte, treuer Vater,/ Wird uns unvergesslich sein./ Dankbar fließen uns're Tränen/ Auf Dein kühles Grab,/ Sieh mit einem Blick voll Liebe/ Segnend noch auf uns herab.* (Ve vysoce požehnaném věku z milosti Boží kráčíš k odpočinku, Tvá dobrota, dobrý manžel, věrný otec, bude pro nás nezapomenutelnou. Vděčné

Obr. 1 Sekundárně deponované náhrobní stély na hřbitově v Božanově. Foto: Jitka Bílková.





Obr. 2 Hřbitov v Libyni u Lubence. Foto: Jitka Bílková.

a Wenzla Klementových v Líštanech.²¹ Podobná formulace či její mírné varianty byly zdokumentovány v předchozím výzkumu na řadě hrobů (hroby: rodina Denk, Nýrsko; Franz a Barbara Weinfurter, Zelená Lhota; Kath. Spatschek, Jezná; Marie Dobner, Ošelín; Maria Metka, Ošelín; Marie Kraus, Hradec u Stoda; Franz Benedikt, Blatnice u Nýřan; rodina Krammer, Blatnice u Nýřan).

Téma **opuštění pozemských strastí a bolestí a nalezení klidu, míru** se objeví na hrobě Ferdinanda a Marie Winter v Heřmánkovicích,²² [Obr. 3] na hrobě Benedikta a Barbary Winter a jejich dcery Genovefy Honsery v Martínkovicích,²³ na hrobě Wenzla Turnwalda v Líštanech.²⁴ Přítomné je rovněž na hrobě beze jména v Libyni, kde je kombinované s nadějí na opětovné shledání.²⁵ V Heřmánkovicích se tímto tématem inspiroval ještě nápis na hrobě Antona a Anny Teuberových. Text přípisu na jejich hrobě se navíc objevuje rovněž v posledním čtyřverší na hrobě Rosiny Spiller v Rudníku, objeveném v předchozím výzkumu (*Ruhe sanft nach ausgestand'nen Leiden,/ Edler Gatte, treuer Vater du!/ Und genieße die verdienten Freuden/ Ungestört in ew'ger Himmelsruh'!*).²⁶

Nápis stejného znění lze číst zároveň na hrobě Franze Kahlera, Franze Menzela st. a ml. a Genovefy Menzel v Broumově na hřbitově u kostela Panny Marie (ve variantách pak např. na hrobě beze jména v Bukovci, nalezeném v předchozím průzkumu). Nápis na hrobě Josefa Wintera v Heřmánkovicích kombinuje toto téma v závěrečném čtyřverší s tématem vděčnosti v úvodním čtyřverší (*Nun ruhen die fleissigen Vaterhände,/ die stets gesorgt für unser Wohl./ Du warst tätig bis ans Lebensende/ und zu den Deinen immer liebevoll...*).²⁷ Znění úvodního čtyřverší uplatněného na Winterově hrobě se v mírných variacích objevilo i v předchozím výzkumu (hroby: Albina Wieschal, Stvolny; Marie Reis, Dolní Ždár). Nově bylo nalezeno také na Weissarově hrobě v Martínkovicích.

S připomínkou neúnavné celoživotní práce, námahy či úsilí se lze setkat na hrobě Ulricha Rittera ve Vižňově na Broumovsku (*Rastlos wirken war Dir Leben,/ Pflichterfüllung stets Dein Streben*).²⁸ Předchozí výzkum toto téma našel na řadě míst ve variantním znění úvodní fráze *Arbeit war dein Leben* (viz hroby: Mathias a Katharina Strobl, Kájov; rodina Rohr, Černá Voda; Ferdinand Strauss, Vápenná; rodina Pfeiler, Šumperk; rodina Suchomel, Šumperk; Anna Walsch, Trutnov; Jakob a Anna Frank, Moravský Krumlov; Adolf Letzel, Nebeská Rybná; Ferdinand Englisch, Šumperk; rodina Kleinwächter, Královec). Na těchto hrobech ale nápis pokračuje tím, že po smrti následuje zasloužený odpočinek (*Ruhe hatt dir Gott gegeben* nebo *Ruhe ist Dein Lohn* apod.). Ve Vižňově příslib odpočinku chybí. Poetický přípis na hrobě Marie Kahler v Martínkovicích spojuje téma odpočinutí po strastech života (*Frei von Kummer, frei von Schmerz,/ Ruht hier ein gutes Mutterherz...*)²⁹ a téma vděčnosti, chvály.

kanou naše slzy na Tvůj chladný hrob, shlédni pohledem plným lásky, s pozhledáním na nás sem dolů.)

(21) *Sieh mit einem Blick voll Liebe,/ Segnend noch auf uns herab,/ Unsere stille Tränen fliesen/ Dankbar auf Dein kühles Grab.* (Obrať k nám ještě pohled plný lásky, pozhledej nám shůry! Naše tiché slzy kanou vděčně na tvůj chladný hrob.)

(22) *Im Grabe ist das Ende aller Plagen dieses Lebens,/ Da ist der wahre Gottes-Acker für den Christen,/ Wo sein Leib, wie der Same in der Erde verweiset,/ Aber einst wieder aufersteht zum ewigen Leben.* (V hrobě je konec všeho soužení tohoto života, tam je pravé Boží pole pro křesťana, kde jeho tělo jako sémě v zemi spočívá, ale jednou opět vstane k věčnému životu.)

(23) *Ruhet sanft in Todesschlummer,/ Schlafet still im Grabesschoss,/ Hier verschläft Ihr allen Kummer,/ Hier seid Ihr aller Sorgen los.* (Odpočívajte v pokoji v spánku smrti, spěte tiše v hrobě, zde zaspíte všechno soužení, zde vás opustí všechny starosti.)

(24) *Schmerzvoll hast/ Du ausgelitten,/ Und gingst der/ heimat Gottes zu,/ Du hast den schwer-/sten Kampf bestritten/ Und schlummerst/ nun in guter Ruh!* (Bolestivě jsi podlehl a směřuješ k Božímu domovu, zaplatils nejtěžší bitvou a nyní spíš v pokoji.)

(25) *O, ruhet sanft nach Erdenleid,/ Umweht von stillen Frieden,/ Uns ist in ewiger Herrlichkeit/ Ein Wiederseh'n beschieden.* (Ó, odpočívajte v pokoji po pozemském utrpení, ovívání tichým klidem, nám je ve věčné slávě uděleno opětovné shledání.)

(26) *Odpočívaj v pokoji po přestálých těžkostech, šlechetný, manželi, věrný choti! A užij si zasloužených radostí, nerušen ve věčném nebeském klidu!*

(27) Celý nápis na hrobě Josefa Wintera zní: *Nun ruhen die fleissigen Vaterhände,/ die stets gesorgt für unser Wohl./ Du warst tätig bis ans Lebensende/ und zu den Deinen immer liebevoll// O ruhe sanft, der Tod war Dir Erlösung,/ Dein Daseinkampf war ja besonders hart,/ Uns bleibt nur doch die einz'ge Tröstung,/ Dass fern'res Leiden Dir erspart./ Ruhe sanft!* (Nyní odpočívají otcovy pilné ruce, jež se stále staraly o naše dobro. Byl jsi činný až do konce života a stále láskyplný ke svým blízkým. O, odpočívaj v pokoji, smrt ti byla spásou, tvůj pozemský boj byl obzvláště těžký, nám zůstává jen jediná útěcha, že jsi byl ušetřen dalšího utrpení. Odpočívaj v pokoji!)

(28) Neúnavná práce byl Tvůj život, stále jsi usiloval o plnění povinností.

(29) *Frei von Kummer, frei von Schmerz,/ Ruht hier ein gutes Mutterherz,/ Gesorgt, geschaffen hat es treu auf Erden,/ Es soll auch nie vergessen werden.* (Osvobozené od starostí, osvobozené od bolesti, odpočívá zde dobré srdce matčino, starostlivá a věrná byla zde na zemi, nebude také nikdy zapomenuta.)

Téma, v němž dominuje **vyjádření vděčnosti nebo poděkování za péči**, bylo dokumentováno na hrobě beze jména v Heřmánkovcích a v mírné variaci byla nalezena shoda s nápisy na hřbitovech zahrnutých do hlavního výzkumu, jedná se o text: *Im Grab ist Ruh,/ Im Leben Schmerz,/ Drum schlumm' re sanft,/ Du edles Herz.*³⁰ V předchozím výzkumu byly varianty nalezeny v Křakově (hrob: Eva a Wenzl Sperl) a Dolním Žďáru (hrob: Albert Hoder). Obsažnější přípis stejného ladění, zároveň vyjadřující bolest ze ztráty blízkého člověka, se vyskytuje v Martínkovcích na hrobě Barbary Domke (*Ihr schönes arbeitsames Leben,/ Ihr gutes treues Mutterherz,/ War mir ein Glück von Gott gegeben,/ Er zog es wieder Himmelwärts.*)³¹ Vděčnost vyjadřuje také nápis na hrobě rodiny König v Lištanech.³²

Téma **bolesti, ztráty blízkého člověka**, v němž oproti nápisům vyjadřujícím naději na opětovné shledání není připojena právě ona útěšná část, lze nalézt v Božanově, kde je na hrobě Oswalda Matise oplakávána ztráta syna, životní opory.³³ Podobně oplakávají v Martínkovcích ztrátu dvacetisedmileté Marie Weisser zřejmě její rodiče (*Viel zu früh bist Du von uns geschieden/ Solltest im Alter unsere Stütze sein,/ Solltest uns die matten Augen schliessen,/ Doch zur ewigen Ruh' giengst. Du ein./ Still steht nun Dein liebevolles Herz,/ Was wir beweinen im tiefsten Schmerz,/ Gebeugt steh' n wir an Deinem Grabe,/ Indem wir Dich verloren haben.*)³⁴

Věta *Viel zu früh bist Du von uns geschieden...* je leckde spojena s myšlenkou nenahraditelnosti a nezapomenutelnosti těch, kdo odešli, většinou se jedná o rodiče. Tak je tomu např. na hrobě Theresie Schwanse³⁵ v Heřmánkovcích na Broumovsku. Na příliš časnou smrt a bolest ze ztráty si pozůstali stěžují také na přípisu na hrobě Huberta Birkeho na hřbitově v Martínkovcích.³⁶ Varianta vyjádření nenadálé, rychlé smrti se objeví na hrobě Genovefy Volke v Martínkovcích (*Es trat der Tod mit schnellen Schritten...*)³⁷ či v Lukové u Manětína (hrob Anny Schenbaum – viz výše).

(30) V hrobě je klid, v životě bolest, proto odpočívej v pokoji, Ty ušlechtilé srdce.

(31) Její pěkný život plný práce, její dobré věrné srdce, mi bylo jako štěstí dáno Bohem, on si je vzal opět k sobě na nebesa.

(32) *Nehmt den Dank, den wir im Leben/ Eltern Euch nicht konnten geben,/ Eure Liebe ganz vergelten/ Kann nur Gott, der Herr der Welten.* (Přijměte dík, který jsme v žití vám rodiče nemohli dát, vaši lásku vám zcela odplatit může jen Bůh, pán světů.)

(33) *Die Stütze brach, der einzige Sohn,/ Die Hoffnung ruht im Grabe schon.* (Opora se zlomila, jediný syn, naděje, již odpočívá v tomto hrobě.)

(34) Příliš brzy jsi nás opustila, mělas být ve stáří naší podporou, mělas nám zavřít naše vyhaslé oči, ale odešla jsi k věčnému odpočinku. Utichlo nyní Tvé milující srdce, to oplakáváme v hluboké bolesti, sehnuti stojíme u Tvého hrobu, jelikož jsme Tě ztratili.

(35) *Ob auch dem Herrn wir danken müssen,/ Dass lang er uns die Mutter gab,/ Zu früh noch ward sie uns entrissen,/ Zu bald wir steh' n an ihrem Grab./ Ach! Mutterlieb entbehrt man immer,/ Wenn man auch längst kein Kind mehr ist,/ Das Mutterherz verschmerzt man nimmer,/ Der Mutter Bild man nie vergisst. Ruhe sanft!*

(Musíme-li děkovat Pánu, že nám dal matku na tak dlouho, když nám ji vzal příliš brzy, příliš brzy stojíme na jejím hrobě. Ach, matčinu lásku postrádá člověk vždy, i když už není dítětem. Matčino srdce člověk nikdy neoželí, matčin obraz člověku nikdy nezmizí. Odpočívej v pokoji!)

(36) *Zu früh o Vater, bist Du uns entrissen,/ So schnell ach! In so ungeahnter Zeit,/ Wie bitter Deiner Kinder Tränen fließen,/ Und Deiner Gattin Herz, wie ists voll Leid.* (Příliš brzy jsi nám byl, otče, odejmut, tak rychle, ach! V tak nečekané době, jak hořce kanou slzy dětí, a srdce Tvé ženy, jak jen je plné utrpení.)

(37) *Es trat der Tod mit schnellen Schritten,/ In unser friedlich stilles Haus,/ Ganz unverhofft aus unserer Mitten,/ Riss er ein treues Herz heraus.* (Nakráčela smrt rychlým krokem do našeho klidného tichého domu, námi zcela neočekávaná, pozvedla vzhůru věrné srdce.)

Obr. 3 (vlevo) Náhrobní stěla na hrobce Ferdinanda a Marie Winter na hřbitově v Heřmánkovcích. Foto: Jitka Bílková.

Obr. 4 Rodinná hrobka Schiepek (a Karla Schiepecka) na hřbitově v Lištanech. Foto: Jitka Bílková.



Povzdechnutí, že milovaná bytost opustila své blízké příliš brzy (*Viel zu früh bist Du von uns geschieden*), je ve variantním znění ostatních veršů přítomná dále také v Líštanech na hrobě rodiny Pasurka (*Der Herr rief Dich zum ew'gen Frieden/ Sanft schlossen sich die Augen zu/ Zu früh bist Du von uns geschieden/ Leicht sei die Erde, sanft die Ruh!*).³⁸ Hrob této rodiny je zároveň kenotafem upomínajícím na syny Franze a Karla padlé roku 1914 v Srbsku (in Serbien). Zmíněné povzdechnutí, ale s nadějí na shledání, bylo dokumentováno na stejném hřbitově rovněž na hrobě Karla Schiepecka, a to s pokračováním, které bylo v jednodušší verzi objeveno rovněž v předchozím výzkumu.³⁹ [Obr. 4]

Hrobka rodiny Schiepek⁴⁰ obsahuje ještě náhrobek Therese Schiepek a Anny Schiepek. Pod jejich jmény je nápis s přáním dobrého odpočinku věrnému matčinu srdci, na něž pozůstali vzpomínají s bolestí, dokud se také sami nepromění v popel.⁴¹ Tato hrobka je zároveň kenotafem dalšího člena rodiny Josefa Schiepeka, který zemřel ve Slavonii, a rodině tak bylo upřeno opětovné shledání.

Stručně a výstižně vyjadřuje bolest ze ztráty matky další nápis na hrobě s nečitelným jménem v Líštanech: *Es schliesst ein Raum so eng und klein/ Die liebe einer Mutter ein*.⁴² S menší změnou v úvodu byl tento přípis zaznamenán i v předchozím výzkumu na hrobě beze jména ve Vsi Touškově a na hrobě rodiny Řiha v Úsově.

V Martínkovicích na hrobě Marie Diblík je vyjádřena nepochopitelnost smrti a uvědomění si toho, že zemřelou už její blízcí nikdy neuvidí (odchod dcery v jejích osmnácti letech se vzpírá pochopení rodičů).⁴³ V Heřmánkovicích smutné poselství bolesti ze ztráty nese ještě nápis na hrobě Marie Knittel,⁴⁴ stejně tak nápis na hrobě Franze a Kathariny Ansorge (Anlorge?) a Marie Ansorge (Anlorge?). Poetický přípis na jejich hrobě odkazuje na hluboké rány, jež způsobila smrt.⁴⁵ Tato myšlenka se objevila – třeba i ve variacích – na řadě hrobů zkoumaných v rámci předešlého výzkumu (např. hroby: Georg Wicker, Horní Sekyřany; Anton a Elise Křiwan, Kladruhy u Stříbra; E. Wagner a Peter a Barb. Kral, Horšovský Týn; Josef Peschta, Hradec u Stoda; Martin Steidal a Margarethe Pecher, Plzeň-Litice; Emilie Baudisch, Dolní Žďár; Karel Reinold, Vápenná).

Zajímavý je výskyt nápisu *Was die Mutter uns gewesen,/ Steht am Grabstein nicht zu lesen,/ Eingeschrieben wie in Erz,/ Ist es in der Kinder Herz*.⁴⁶ Je k vidění na hrobě Marie Heinzl v Martínkovicích a zároveň jej – s minimální variací – doložil předchozí výzkum na hrobech rodiny Neubauer v Hodňově a rodiny Wondrak, Reznik, Hanauer ve Ždírci.

Výraz bolesti ze ztráty s odkazem na to, že zemřelý byl radostí rodičů a nikdy je záměrně nezarmoutil, je přítomný v Martínkovicích na hrobě Franze Schwortschika a na hrobě Josefa Prägera (zemřel v 25 letech) v Lukové u Manětína. Tam je toto téma kombinované s připomínkou toho, že mladík odešel v rozkvětu svého života.⁴⁷ Obdobu tématu, že smrt přišla v nejkrásnějších letech mládí, lze ve variacích číst v Líštanech na dvou hrobech, a to Anny Seifert (zemřela ve 14 letech)⁴⁸ a na náhrobku beze jména.⁴⁹ Nápis na náhrobku beze jména odpovídá i nápisu nalezenému při předchozím výzkumu na hrobě Franzisky Bünzl v Ošelíně a ve variantě na hrobě Margarety Schek tamtéž.

Povzdech nad prázdným místem v rodinném kruhu uvádí v Líštanech nápis na hrobě rodiny Latka (*Ach unsere Mutter ist nicht mehr,/ Ihr Platz in unserem Kreis ist leer...*).⁵⁰ Ve variacích byl tento nápis rovněž nalezen v hlavním výzkumu (hroby: Katharina Pimoisl, Křakov; Katha. Koch, Jedlina; Marg. Grün (Grünn), Ošelín; ve variantě ve vztahu k otci či rodičům na hrobech: Josef Spiller, Plzeň-Litice; obdobně Joh. Kroha, Ošelín; Franz Hosper, Vápenná a na hrobě beze jména v Bukovci).

(38) Pán tě povolal k věčnému pokoji, jemně se zavřely tvoje oči, příliš brzy jsi nám byl vzat, lehká ti bude země, něžný klid.

(39) Nápis na hrobě Karla Schiepecka zní: *Ach zu früh bist du/ von deiner Gattin und Kindern geschieden/ Umsonst war deiner Kinder fleh'n./ ruhe sanft in Gottes Frieden/ bis wir uns einst Wiederseh'n*. (Tak brzy jsi odešel od své manželky a dětí, marné byly nářky tvých dětí, odpočívaj v pokoji v božím míru, dokud se jednou neshledáme.). V nápisu je sloveso 'war' psáno s jednoduchým 'v'.

Jednodušší verze (*Viel zu früh bist du geschieden/ Und umsonst war unser Fleh'n./ Ruhe sanft in Gottes Frieden/ Bis wir Dich einst wiederseh'n*.) byla nalezena v hlavním výzkumu např. na těchto hrobech: rodina Wenzlick, Plzeň-Litice; Rosalie Fux, Nicov; Marie Böhm, Ošelín; Marie, roz. Spatz, Bukovec; Marie Kisperl, Šitboř; Marie a Albert Heintel, Ostružná; Teresia Alferi, roz. Keck, Rejstěj; Anna Kauer, Ošelín.

(40) Jméno rodiny je uvedeno bez písmenka 'c', to se objevuje jen u jména Karla Schiepecka.

(41) *Schlafe wohl du treues Mutterherz/ wir denken dein im tiefen Schmerz/ wir werden deiner nie vergessen/ bis wir einst auch zu Asche werden/ eure traurig hinterbliebenen Kinder*. (Spi blaze, věrné srdce matčino, myslíme na tebe v hluboké bolesti, nikdy na tebe nezapomeneme, dokud se sami nestaneme popelem. Vaše truchlící pozůstalé děti.)

(42) Prostor tak úzký a malý skrývá lásku jedné matky.

(43) *Ach wir konnten kaum erfassen,/ Dass Du solltest von uns geh'n./ Uns auf immer zu verlassen/ und Dich niemals wieder seh'n*. (Sotva můžeme pochopit, že bys měla od nás odejít. Navždy jsi nás opustila, už Tě nikdy neuvidíme.)

(44) *Jahre heilen nie den Schmerz,/ Um ein verlor'nes Mutterherz*. (Roky nikdy nevyhladí bolest ze ztráty matčina srdce.)

(45) *Der Tod schlägt tiefe Wunden, dies haben wir empfunden/ Seitdem wir Dich verlor'n. Ich weine mit den Kindern,/ Gott mag die Schmerzen mindern, zu ihm seh'n wir empor*. (Smrt zasazuje hluboké rány, což pocítujeme od té doby, co jsme Tě ztratili. Pláči i s dětmi, Bůh snad zmírní bolest, k němu vzhlížíme.)

(46) Čím nám byla matka, se nedá vyčíst z náhrobku, zapsané jak v kovu, je to v srdcích dětí.

(47) *In der Blüte seines Lebens,/ Sank der Jüngling in das Grab./ Menschenhilfe war vergebens/ Denn der Schöpfer rief ihn ab./ Du warst stets Deiner Eltern Freude,/ Hast nie mit Vorsatz sie betrübt./ Auch die Geschwister tragen Leid/ Um Dich, den sie so sehr geliebt*. (V rozkvětu svého života, klesl mladík do hrobu. Lidská pomoc byla marná, neboť jej Stvořitel povolal

Tématu **připomenutí krátkosti života** bylo přirozeně využito v Heřmánkovcích na dětském hrobě Idy Winter (tři a půl měsíce) – štěstí, které Bůh daroval, si vzal vzápětí zpět.⁵¹ Tato myšlenka, že Bůh si vzal zpět, co daroval – v tomto případě dobré a věrné matčino srdce – se vyskytne na hrobě Barbary Domke v Martínkovcích (viz výše). Dětské hroby nezdírkou užívají obraz proměny zemřelého dítěte v anděla, dlícího na nebeských výšinách: tak je tomu rovněž na hrobě čtyřletého Karliho Keila v Lukové u Manětína.⁵²

Náboženská tematika v podobě vyznání byla nalezena na zmiňovaných místech minimálně, příkladem může být nápis na náhrobku beze jména v Heřmánkovcích: *Gott sei Dank, es ist vollbracht, das schwache Werk der Hände. Er, der alles wohl gemacht, der krönt auch unser Ende. Ihm sei dafür aus Herzensgrund für alles Dank gegeben. Gelobet sei Jesus Christus!*⁵³ Výjimečné místo v této oblasti zaujímá nápis na hrobě rodiny Puhmann v Líštanech, který je vlastně modlitbou (*Heiligstes Herz Jesu/ erbarme Dich unserr!/ Süßes Herz Marie/ sei meine Rettung/ Mein Jesus Barmherzigkeit!*)⁵⁴.

Při výzkumu zmiňovaných lokalit byla poměrně velká koncentrace válečných kenotafů a hrobů nalezena na hřbitově v Líštanech. Jednalo se zhruba o čtvrtinu všech dokumentovaných náhrobků.⁵⁵



Obr. 5 Sekundárně deponované stély a epitafy na hřbitově v Martínkovcích. Foto: Jitka Bílková.

Závěr

Závěrem lze shrnout, že i v tomto početně poměrně omezeném vzorku lze doložit variabilitu textů a rozšířenost některých z nich (nadregionální přesah). Další výzkum by mohl pomoci shromáždit poetické nápisy i z dalších míst, přinést dosud nenalezené odlišné nápisy i nápisy, které už v předchozím výzkumu evidovány byly, a ukázat tak jednak různorodost hřbitovní poezie, jednak prostorové rozšíření některých textů či frází. Tím by mohla být podpořena domněnka o existenci dobově oblíbených frází a versů či užívání antologií hřbitovní poezie. Detailnější lingvistickou analýzou by bylo možné zjistit i případná regionální specifika v užívání německých výrazů.

Přínosným by určitě bylo bližší prozkoumání hřbitovů v oblasti Broumovska, zejména hřbitova v Martínkovcích, a to nejen z důvodu většího výskytu poetických nápisů a jejich rozšíření i na starších náhrobních deskách, ale také proto, že hřbitov nabízí k výzkumu rovněž zajímavé nápisové desky.

k sobě. Byl jsi stále radostí svých rodičů, nikdy jsi je úmyslně nezarmoutil. Také sourozenci nosí smutek za Tebe, koho tak moc milovali.)

Druhá část textu, začínající slovy „Du warst...“, je totožná s nápisem na hrobě Franze Schwortschika.

(48) *In der Jugend schönsten Tagen/ Hörte Dein Herz zu schlagen,/ Edel, sittsam, fromm u. gut/ das nun hier in Frieden ruht./ Du warst das Liebste uns auf Erden,/ Was uns der Himmel gab,/ Dass wir uns einst wiederseh' n/ Ist Trost bei Deinen Grab.* (V nejkrásnějších dnech mládí přestalo bít tvé srdce, ušlechtilé, počestné, zbožné a dobré, které tu odpočívá v pokoji. Bylas nám tím nejmilejším na zemi, co nám dalo nebe; že se jednou opět setkáme, je naší útěchou u Tvého hrobu.)

(49) *In der schönsten Jugend Jahre,/ Brach der Tod Dein junges Herz/ Blumen schmücken Deine Bahre,/ Und uns bleibt der Trauerschmerz.* (V nejkrásnějších letech mládí, zlomila smrt tvé mladé srdce, květiny zdobí tvé máry a nám zůstává jen smutná bolest.)

(50) *Ach unsere Mutter ist nicht mehr,/ Ihr Platz in unserem Kreis ist leer,/ Sie reicht uns nicht mehr ihre Hand,/ Der Tod zerriss das schöne Band.* (Ach, není již naší matky, místo v našem kruhu osiřelo. Už nám nepodá ruku, přetrženo je krásné pouto.)

(51) *So kurz war Dein Leben,/ So kurz unser Glück,/ Der Herr hats gegeben,/ Nahms wieder zurück.* (Tak krátký byl Tvůj život, tak krátké naše štěstí, co Bůh dal, vzal si opět zpět.)

(52) *Wein nicht Mammerl!/ Wenn Dir auch nur dies Hügelchen blieb,/ Ich bin beim Vater drobe'n ein Engel,/ Hab' Dich im Himmel doppelt lieb./ Ich war zu gut für das Erdensein,/ Drum pflanzte mich Gott in den Himmel ein.*

(Neplač, mamičko! I když zůstává jen tato kupka hlíny, jsem andělem u Otce na výšinách, v nebi Tě mám dvojnásob rád. Byl jsem příliš dobrý pro pozemské žití, Bůh si mě povolal k sobě na nebesa.)

(53) Buď Bohu dík, je dokonáno slabé dílo rukou na zemi. Ten, který vše dobře činí, završuje také náš zdejší konec. Jemu také budiž za vše ze srdce vzdán dík. Pochválen buď Ježíš Kristus!

(54) Nejsvětější srdce Ježísovo smiluj se nad námi, sladké srdce Mariino buď mojí spásou, můj Ježíši milosrdenství.

(55) Wenzl Lukas (kenotaf), Franz a Karl Pasurka (kenotafy), Josef Schiepek (kenotaf), Josef Buhmann (kenotaf), Wenzl Hess (kenotaf), Franz (kenotaf) a Eduard Hüttel (hrob). Srov. *Spolek pro vojenská pietní místa*, <https://www.vets.cz/vpm/mista/obec/8768-listany/>, vyhledáno 26. 10. 2022.

Restaurování sochy Panny Marie Lurdské z obce Janov u Litomyšle

Michaela Burdová, Jakub Ďoubal¹, Zuzana Auská¹, Jaroslav J. Alt²

¹ Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice

² Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova

e-mail: zuzana.auska@upce.cz

Abstract

At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, there was a massive removal of surface treatments on exterior stone sculptures. The preservation of a fully polychrome stone sculpture with a layer of overpaintings is a rather unique situation. The stone statue of Our Lady of Lourdes from the Janov near Litomyšl was the subject of a restoration study aimed at a thorough understanding of the individual layers and determination of the state of the stone. The survey revealed five colour schemes, which gradually changed the original colour schedule. Fragments of the original polychromy were also found to be present on all parts of the sculpture. Following chemical, historical and restoration survey, possible conceptual approaches to the work were discussed at length. The main factors influencing the final decision were the investor's request to return the object to the exterior, where it will remain as an object of worship, the condition of the stone and secondary layers, and, last but not least, the fact that the comprehensive survey provided sufficient evidence to determine the original colour treatment of the sculpture. After careful consideration of all the options, and in view of the above-mentioned circumstances, the intervention was carried out, which consisted of removing the overpaintings and exposing fragments of the original polychromy, cleaning the surface of the stone from dust deposits and dirt, reinforcing, fixing or gluing the problematic parts of the stone, and then filling the main defects.

Klíčová slova:

polychromie; povrchové úpravy; kamenná socha; exteriér; koncepce restaurování

Keywords:

polychromy; surface treatment; stone sculpture; exterior; restoration concept

Úvod

Kamenná polychromovaná socha Panny Marie Lurdské z obce Janov nedaleko Litomyšle je umístěna v kamenné jeskyni poblíž Končinského potoka. Jedná se tedy v podstatě o exteriérový objekt, i když do jisté míry chráněný proti srážkové vodě. [Obr. 1] Na díle byl proveden komplexní restaurátorský průzkum i restaurátorský zásah, který je stručně popsán v následující části.¹ Článek se šířeji zabývá především otázkou koncepce zásahu a přístupu k dochovaným povrchovým úpravám, které byly široce diskutovány během celého restaurátorského procesu.

(1) Restaurování sochy Panny Marie Lurdské bylo předmětem praktické diplomové práce na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice Michaela Glaserová, *Restaurování polychromované sochy Panny Marie Lurdské: Vyhodnocení možnosti využití akrylátové disperze K9 pro barevné retuše kamene, exponovaných v podmínkách exteriéru* (diplomová



Obr. 1 Socha Panny Marie Lurdské před restaurováním na svém původním místě. Foto: Michaela Burdová.

Obr. 2 Stav před restaurováním – přední pohled. Foto: Michaela Burdová.



Vzhledem k historickému vývoji, kdy z různých důvodů došlo v druhé polovině devatenáctého století k odstraňování povrchových úprav, které do té doby byly nedílnou součástí prezentace sochařských děl, se s polychromovanými sochami v exteriéru dnes setkáváme spíše výjimečně.² V současné době na exteriérových objektech většinou nalezneme pouze fragmenty polychromie, které přežily opakované pokusy o očištění povrchu až na holý kámen. Zachování tolika vrstev nátěrů, jako tomu bylo v případě skulptury Panny Marie Lurdské, které navíc zcela zřejmě poškozovaly hmotu kamenného substrátu a byly ve značně degradovaném stavu, bylo tedy poměrně unikátní situací. **[Obr. 2]** Tento stav nám do jisté míry zprostředkoval možnou podobu polychromovaných děl, se kterými se naši předci setkávali zhruba před sto lety. Tedy v době, kdy bylo běžným standardem převrstvení poškozeného nebo dožívajícího nátěru novým nátěrem.

Neuspokojivý stav takto upravených sochařských děl byl zároveň jedním z praktických důvodů, který později vedl k trendu odstraňování povrchových vrstev a prezentování očištěného pohledového kamene.³ Zároveň byla zkoumaná socha i konkrétním dokladem toho, že v některých případech, které se týkají spíše okrajových devočních památek stranou hlavního proudu, se tradice opakovaných nátěrů kamenných soch v exteriéru (často řemeslně či neodborně provedených) uchovala víceméně dodnes.

Restaurátorský průzkum

Na samém počátku restaurování byl proveden komplexní průzkum sochy Panny Marie cílený na historii díla, jeho aktuální stav i příčiny, které vedly k postupné degradaci sochy.

Socha byla vytvořena v podživotní velikosti, měří 107 cm. Svou dynamikou a sochařským zpracováním byla určena pro přední pohled a zřejmě se od počátku počítalo s umístěním v nice jeskyně. Autor a kon-

práce), Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2018. Vedoucí práce Jaroslav J. Alt.

(2) O proměně přístupů k exteriérovým povrchově upraveným sochám od 19. století do počátku 21. století se šířeji vyjadřuje ve své stati Vratislav Nejedlý. Řešeny jsou i možné koncepty přístupů k tomuto typu děl. In: Vratislav Nejedlý, *Úpravy povrchu kamenosochařských výtvarných děl umístěných v exteriéru. Historie a ochrana*, <https://www.ngprague.cz/o-nas/stranka/upravy-povrchu-kamenosocharskych-vytvarnych-del-umistenych-v-exteriuru-historie-a-ochrana>, Praha 2008, vyhlédáno 18. 10. 2021.

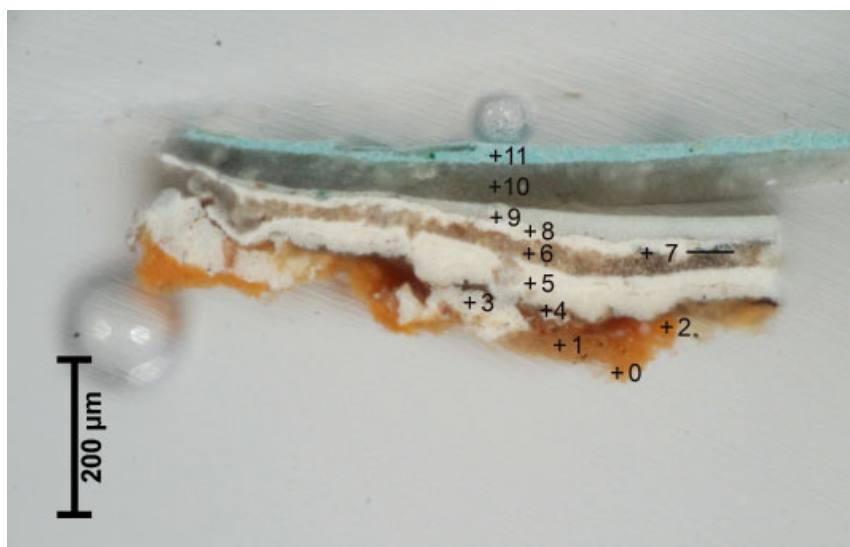
(3) Více o problematice polychromie ve vztahu ke kamennému substrátu viz Václav Wagner, Na ochranu polychromie kamene, *Za starou Prahu* XVII, 1934, č. 5–6, s. 43–44; Christopher Weeks, Polychrome Stone, in: Alison Henry (ed.), *Stone Conservation: Principles and Practice*, Dorset 2006, s. 337–361; Zdeněk Vácha, Povrchové úpravy kamene z pohledu památkové péče, in: Miloš Solař – Petr Kotlík (eds), *Povrchové úpravy kamene*, Praha 2017, s. 39–46.

krétní datace nejsou známi, avšak s největší pravděpodobností socha vznikla na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Panna Marie Lurdská se v polovině devatenáctého století měla zjevit Bernadettě Soubirousové v jeskyni nedaleko jihofrancouzských Lurd.⁴ Umístění sochy Panny Marie do kamenné jeskyně poblíž Končinského potoka je tedy odkazem na tuto legendu.⁵ Materiálem pro sochu se stal křemenný pískovec s polychromní úpravou vytvořenou pravděpodobně barvami na bázi oleje.

Jedná se o dílo, které není zapsané v *Ústředním seznamu památek*, tudíž informace o jeho vzniku nejsou podrobně vedeny, a nebylo tak možné dohledat větší množství informací o předchozích úpravách, které by dopomohly k orientaci v historických souvislostech. Zároveň se z Janova do roku 1945 bohužel nedochovala žádná obecní kronika, kde by mohly být nalezeny nějaké zmínky o soše. Jedinou známou informací o soše Panny Marie Lurdské tak je, že byla vystavěna předky původního majitele pozemku čp. 68 (vesnické jméno „Schanta“, též „Schante“).⁶ Dle dostupných informací, poskytnutých kronikářem obce, byla kaplička se sochou udržována Společností Dcer křesťanské lásky sv. Vincence de Paul z Mendryky,⁷ ovšem jednalo se nejspíše jen o udržování okolního terénu kapličky.

V první fázi restaurátorského průzkumu byly provedeny neinvazivní zkoušky měření nasákavosti kamene a měření průchodu longitudinální vlny materiálem, tzv. ultrazvukové transmise. V případě nasákavosti kamene bylo zjištěno, že kámen není, v porovnání s jinými křemennými pískovci hořického typu, příliš nasákavý, a to ani vodou, ani ethanolem. Snížená nasákavost může být důsledkem provedeného polychromování. Průzkum ultrazvukové transmise prokázal sníženou homogenitu ve viditelně degradovaných místech a v oblasti rukou, které byly již v minulosti lepeny. Celkový stav substrátu byl kromě několika výše zmiňovaných nesoudržných partií relativně dobrý.

V další fázi průzkumu byl proveden odběr vzorků na zjištění obsahu vodorozpustných solí v materiálu. Měřením byla zjištěna přítomnost síranových a chloridových solí, a to hlavně v přípoверхových vrstvách, zhruba do jednoho až dvou centimetrů hloubky. Koncentrace vodorozpustných solí nebyly tak vysoké, aby bylo bezpodmínečně nutné přistoupit k odsolování, které by představovalo potenciální riziko pro dochované fragmenty polychromie. Jako preventivní opatření bylo provedeno odizolování základu, aby se omezilo nebezpečí rekrystalizace solí a další kontaminace v důsledku vztlínající vlhkosti.



(4) Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006; René Laurentin, *Život svaté Bernadety: pramen milosti*, Kostelní Vydří 1996, s. 29.

(5) Franz Werfel, *Píseň o Bernadettě*, 8. vyd., Praha 1989.

(6) Konzultace s kronikářem obce Janov Klausem Müllerem, informace převzata z knihy: Karl Kaupa, *Heimatbuch der Gemeinden Jansdorf und Strokele*, München 1974.

(7) Charitativní spolek, založený v roce 1633, který měl pomáhat chudým.

Obr. 3 Stratigrafie povrchových úprav vzorku – je možné pozorovat několik různých časových fází vrstev (0-4 – první fáze, 5 – druhá fáze, 6-7 – třetí fáze, 8-10 řada bílých nátěrů – patrně obnovování stejného barevného rozvrhu, 11 – další samostatná fáze – modrý nátěr). Foto: Renata Tišlová.

Dále byly prozkoumány povrchové úpravy, a to jak vizuálně mikroskopem a pomocí UV fluorescenční fotografie, tak následně proběhl odběr vzorků pro mikroskopické analýzy. Na vzorcích byla sledována stratigrafie jednotlivých vrstev a byla testována jejich rozpustnost za účelem určení pravděpodobného pojava barevných vrstev.

Mikroskopickými metodami bylo prokázáno, že se na soše nachází úpravy se zinkovou bělobou, avšak pouze ve spodních, nejstarších barevných vrstvách. Díky detailnímu průzkumu lze říci, že socha byla po dobu své existence opakovaně povrchově upravována, a to jak selektivně, zřejmě v případech, kdy došlo na konkrétním místě k poškození vrstvy, tak celkově. Podle dochovaných vrstev je možné usuzovat, že došlo minimálně třikrát nebo čtyřikrát k převrstvení ve větším rozsahu. [Obr. 3] Při těchto rozsáhlejších úpravách došlo ke změnám oproti originálnímu barevnému rozvrhu (změna v barevnosti pláště a šatu), v poslední fázi bylo barevné pojednání dokonce zvoleno jako monochromní (všechny ostatní fáze byly pojednány polychromně). Stratigrafie a hloubkové sondy na některých místech odhalily až dvanáct možných barevných vrstev včetně jejich podkladů. Při porovnávání výsledků ze stratigrafického a sondážního průzkumu lze konstatovat, že na soše se nacházelo pravděpodobně pět časových fází celkových barevných úprav.⁸ Mladší celkové úpravy však nebyly provedeny příliš kvalitně, ať už z hlediska použitých barev, tak co se týče úrovně malířského zpracování.

V návaznosti na provedené sondy a stratigrafii byla vytvořena pásová sonda, která měla dopomoci k ujasnění časové souslednosti na několika barevně odlišných partiích sochy. [Obr. 4] Průzkum potvrdil častější aplikaci druhotných povrchových úprav na přední části sochy, avšak kvůli velké degradaci a nesoudržnosti barevných vrstev s kamelem nebylo možné s jistotou určit celkovou barevnou úpravu v jedné časové éře. Socha byla upravována hlavně v přední části, zřejmě proto, že boční partie vzhledem k umístění v úzké jeskyni nebyly dobře dostupné. Na bočních partiích sochy, tedy pláští Panny Marie, se díky tomu dochovala v daleko větší míře nejstarší barevná úprava díla, která nám poskytla představu o původním jemném, barevně výrazně tlumenějším pojednání sochy.

Obr. 4 Pásová sonda v oblasti pláště a růží, díky které bylo možné se zorientovat mezi jednotlivými fázemi barevných vrstev a jejich vzájemnou souvztažností. Foto: Michaela Burdová.



Obr. 5 Fragmenty nejstarší vrstvy inkarnátu na obličejí. Foto: Michaela Burdová.



(8) Renata Tišlová, *Polychromovaná plastika – Panna Marie Lurdská: A/ Průzkum barevných a povrchových úprav B/ Průzkum stavu a poškození materiálů plastiky, Chemicko-technologický průzkum, Litomyšl 2018* (uloženo: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování).

Hledání koncepce restaurátorského zásahu

Stanovení koncepce restaurování bylo v případě restaurování Panny Marie Lurdské jednou z nejsložitějších otázek celé práce. Při jejím formulování jsme vycházeli z poznatků zjištěných při uměleckohistorickém, chemickotechnologickém a restaurátorském průzkumu. Podstatná část otázky, jak s dílem naložit, souvisela se záměrem sochu po restaurování navrátit na její původní místo tak, aby mohla nadále sloužit svému původnímu účelu.

Při tvorbě koncepce restaurování byl kladen důraz na současný stav objektu i dochovaných úprav. Polychromní i monochromní druhotné barevné úpravy, které byly po mnoho let na sochu neuváženě aplikovány, vytvořily na povrchu díla velice nevzhledné souvrství, které navíc způsobovalo narušení kamenného substrátu. Průmyslové barvy, jejichž nános místy tvořil až jeden centimetr tlusté vrstvy, naprosto zaslepily jemnou modelaci sochy, uzavřely povrch kamene a na mnoha místech zapříčinily jeho degradaci.

Na základě těchto informací a znalostí bylo možné stanovit několik variant koncepce restaurování. Jako první možnost se jevilo pouhé zakonzervování díla s podmínkou přesunutí sochy do interiéru tak, aby byl zajištěn požadavek stálých klimatických podmínek a zamezilo se alespoň částečně další degradaci.

Druhou možností, která se však už od počátku jevila jako velice nepravděpodobná, bylo restaurování kamene se zafixováním všech stávajících úprav a vytvořením nové barevné vrstvy, popřípadě vytvoření barevné retuše míst, na kterých se již barevná vrstva nedochovala. Vzhledem k velice špatnému stavu druhotných povrchových úprav se však jednalo pouze o teoretickou variantu restaurování, která by navíc zachovala neuspokojivý stav zaslepené a deformované modelace a neumožnila dostatečný zásah na kamenném substrátu, který by byl ponecháním silného souvrství v kombinaci s venkovní expozicí značně ohrožen.

Další variantou bylo restaurování sochy spočívající v sejmutí nehodnotných mladších barevných vrstev vytvořených z průmyslových barev, které svou přítomností a nevhodnými vlastnostmi zapříčinily degradaci díla. Starší barevné vrstvy pod těmito nánosy by byly zachovány v celém svém rozsahu a závěrečná barevná retuš by směřovala k prezentaci dochovaného barevného schématu odhalené starší barevné úpravy.

Poslední zvažovanou možností restaurátorského zásahu bylo sejmutí nežádoucích barevných vrstev průmyslových barev, sejmutí i těch barevných fragmentů, které se nacházely pod těmito vrstvami, až na nejstarší fragmentárně dochovanou barevnou vrstvu a provedení barevné retuše vycházející z nálezů prvotního barevného pojednání sochy. Její fragmenty byly zachovány na všech jednotlivých partiích a prvcích sochy, takže by v tomto případě bylo možné podle nich původní barevnost díla rekonstruovat.

Na základě přání investora navrátit sochu zpět na původní místo přicházely v úvahu poslední dvě možnosti. Při důkladném posouzení a zvážení všech kladů a záporů jsme se rozhodli pro pravděpodobně nejinvazivnější variantu koncepce restaurátorského zásahu, a to pro celkové sejmutí všech druhotných barevných vrstev aplikovaných na sochu v průběhu let její existence.

Na základě restaurátorského průzkumu bylo evidentní, že zachování nejmladšího barevného pojednání průmyslovými barvami je pro celkový stav sochy zcela nežádoucí. Restaurátorský průzkum podpořil také fakt, že barevná úprava na soše Panny Marie Lurdské byla vytvá-

řena často selektivně a současný stav barevných vrstev nebyl v tak dobré kondici, aby bylo možné s jistotou říci, která vrstva či celé barevné pojednání z daného období spolu korespondují a vytvářely tak v jednu dobu jeden celek. Většina sekundárních úprav byla navíc diskutabilní kvality, a spíše než o citlivou polychromii, se jednalo o nátěr, který měl za cíl překrýt defekty. V případě nejstarší barevné vrstvy jsme byli naopak schopni jasně určit původní barevné pojednání, které nejen že svým vzhledem a barevnou intonací nejvíce připomínalo barevný koncept/pojednání výjevu Panny Marie Lurdské,⁹ ale také se nacházelo přímo v pórech kamene bez mezivrstvy a bylo tedy možné s jistotou určit jeho původnost. Dochování této nejstarší vrstvy bylo v takovém rozsahu a na takových místech, že bylo možné přesně určit barevnost na jednotlivých partiích či detailech sochy. **[Obr. 5]** Tato barevná úprava, nacházející se ve fragmentárním stavu, pro samotný materiál, tedy křemičitý pískovec, nepředstavovala riziko ani při další expozici v exteriéru.

Východiska, kterými jsme se při stanovení způsobu prezentace a míře barevné retuše řídili, lze shrnout následovně:

- 1) Socha Panny Marie je nadále předmětem uctívání v rámci křesťanské liturgie a místní komunita k ní má citový vztah, což se projevovalo i množstvím oprav (jakkoli neodborných), kterými socha prošla.
- 2) Snaha o barevné dotvoření sochy byla od počátku nedílnou součástí autorského záměru a v různě změněné podobě i součástí historických oprav a úprav.
- 3) Komplexní restaurátorský průzkum přinesl dostatek informací o někdejší podobě díla.

Po zvážení všech možností bylo nakonec rozhodnuto o sejmutí všech přemaleb a prezentování vhodně retušované nejstarší vrstvy barevného pojednání. Cílem barevné retuše bylo zprostředkovat někdejší podobu díla a její barevné pojednání, a zároveň respektovat restaurátorské principy, jako jsou budoucí rozlišitelnost a reverzibilita zásahu. V tomto případě tak převážila snaha přiblížit se restaurováním tvarovému a vizuálnímu působení původního díla před cílem zachovat jeho všechny, i výtvarně nehodnotné časové vrstvy.

Pracovní postup

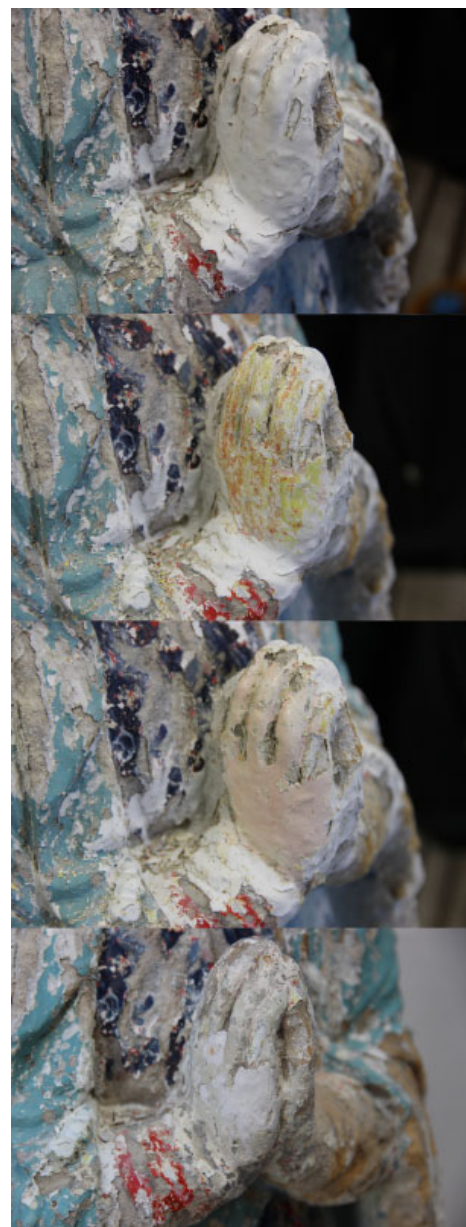
Čištění a snímání barevných vrstev

V první fázi byla socha očištěna jemnými štětci a kartáčky od částic prachových depozitů a nečistot, které nebyly pevně propojeny s podkladem. Na základě provedených zkoušek čištění povrchu od biologického napadení a tmavých ulpělých nečistot a krust bylo vybráno čištění mokrou metodou, kdy byla využita vlažná voda s příměsí detergentu v poměru 1:0,25. To dopomohlo k odstranění všech mechů, lišejníků a dalších nižších rostlin. Dále pak bylo využito efektivní metody mikropískování, kdy došlo k odstranění tmavých depozitů a krust.

K nejsložitějším úkolům při restaurátorských pracích patřilo šetrné sejmutí všech druhotných nánosů barevných vrstev, které na mnoha místech zaslepovaly jemnou modelaci sochy i strukturu kamene, tak, aby nedocházelo ke ztrátě původního barevného pojetí, dochovaného dle průzkumu velmi fragmentárně.

(9) Více o kánonech barevnosti Panny Marie Lurdské: Michaela Glaserová (pozn. 1), s. 17.

Obr. 6 Snímání druhotných povrchových úprav po jednotlivých vrstvách. Foto: Michaela Burdová.



V prvních momentech snímání barevné vrstvy bylo využito ostřího skalpelu, který byl následně doplněn o horkovzdušnou pistoli, jež dopomohla k naměkčení druhotných barevných vrstev a jejich dobrému odstranění. Ve chvíli, kdy již zbývalo odstranit pouze fragmenty těchto průmyslových barev, z větší části ulpělých na původní barevné úpravě, byl využit aceton, který ještě více podpořil jejich naměkčení a dopomohl tak ke snadnějšímu odstranění těchto vrstev.

V průběhu celého snímání bylo současně potřeba provádět fixaci původních barevných vrstev, které na mnoha místech vykazovaly nedostatečnou soudržnost s povrchem, ovšem byly velice dobře spojené s mladší barevnou úpravou. Po vytvoření zkoušek fixace barevné vrstvy, které byly provedeny v zadních partiích sochy, bylo přistoupeno k využití fixační metody pomocí tepelné špachtle a akrylátového kopolymeru Paraloid B72 (10%) rozpuštěného v toluenu.

Během celého snímání barevných vrstev byla snaha dodržet zásadu snímání povrchových úprav po jednotlivých časových fázích. [Obr. 6] To však nemohlo být zcela dodrženo, neboť se na soše nacházely i takové barevné vrstvy, u nichž nebylo možné zcela s jistotou určit, ke které časové fázi náleží, případně je kvůli značné adhezi mezi jednotlivými barevnými vrstvami nebylo možné selektivně sejmut.

Obr. 7 Stav díla po sejmutí druhotných vrstev a plastické retuši. V následujícím kroku byla provedena barevná retuš. Foto: Michaela Burdová.



Obr. 8 Provedení náznakové rekonstrukce barevnosti bez úplné rekonstrukce smytých tvarů. Foto: Michaela Burdová.



Konsolidace, lepení, injektáž

Na základě výsledků průzkumu a provedení ultrazvukové transmise bylo možné konstatovat, že pevnost kamene byla velmi dobrá. V samotné hmotě se nenacházely praskliny či jiné nedostatky, které by ohrožovaly materiální podstatu díla. Snížený průchod ultrazvukového signálu se projevil pouze v jedné části viditelně degradovaného kamene. Toto místo bylo v průběhu snímání barevných vrstev důkladně kontrolováno a při celkovém odhalení kamene bylo rozhodnuto, že daný kus materiálu v dolní části drapérie sochy bude odborně sejmuto. Tento fragment a další místa na soše byla lokálně konsolidována přípravkem Funco-sil KSE 100 a KSE300 od firmy Remmers. V případě defektu kamene došlo po vytvrzení konsolidačního prostředku k bodovému přilepení epoxydovou pryskyřicí a následné injektáží vzniklého spoje injektážním prostředkem Ledan TA1.

Plastické doplňování

Míra plastického doplnění byla zvolena na základě odborných konzultací. Došlo k doplnění chybějících partií zejména v obličejové části hlavy Panny Marie, její ruky a drapérie tak, aby socha působila celistvě. Precizní tvarové doplnění a scelení díla je v případech, kdy je na soše následně prováděna rozsáhlejší retuš barevných vrstev či dokonce rekonstrukce barevné úpravy, obzvláště důležité. Míra plastické retuše byla prováděna již s ohledem na charakter plánované finální barevné retuše. [Obr. 7]

Tmelení bylo provedeno na základě zkoušek materiálů, kdy bylo v první fázi vyzkoušeno několik druhů písků různých hrubostí se směsí několika vhodných pojiv. Z provedených zkoušek nejlépe vyšla směs drceného jemnozrnného hořického pískovce s křemičitým pískem z oblasti Záměl v poměru 2,5:0,5 se směsí pojiva bílého cementu Aalborg a NHL 3,5 Otterbein v poměru 1:1, celkový poměr plniv a pojiv byl 3:1 (směs písků : směs pojiv). Tmel byl probarven světlostálými pigmenty a míchán záměsovou vodou s obsahem 5% styrenakrylátové disperze Sokrat 2802A.

Barevná retuš

Další velkou otázkou při samotném restaurování bylo provedení barevné retuše. V první fázi byly napodobivou retuší barevně zapojeny nově vzniklé tmely, a to světlostálými pigmenty pojenými akrylátovou disperzí K9 o 2% koncentraci. Na odhalená místa, na kterých byl předpoklad vytvoření nové barevné retuše, byl aplikován penetrační nátěr akrylátovou disperzí K9 o 1% koncentraci pro celkové sjednocení nasákavosti kamene.

Samotná barevná retuš zvolené časové vrstvy byla provedena lokálně se snahou o snadnou rozlišitelnost samotné retuše a původní barevné úpravy, avšak s maximálním důrazem na vizuální sjednocení sochy. Barevná retuš, respektive náznaková rekonstrukce (revokace) polychromie byla prováděna velice citlivě, pomocí tečkování, tak aby byla retuš při bližším pohledu rozpoznatelná. Na celou tuto etapu byla opět jako pojivo využita akrylátová disperze K9 o 1,5% koncentraci s tím, že barevná retuš byla prováděna v několika postupně nanášených vrstvách. Volba polotransparentní, náznakové rekonstrukce barevnosti mimo jiné umožnila pracovat při tmelení s neúplnou plastickou rekonstrukcí již smytých tvarů. [Obr. 8]

Závěr

Článek stručně popisuje restaurování polychromované sochy Panny Marie Lurdské z obce Janov u Litomyšle, datované pravděpodobně na přelom devatenáctého a dvacátého století. Na základě provedeného chemicko-technologického, uměleckohistorického a restaurátorského průzkumu bylo přistoupeno ke komplexnímu restaurování kamenné polychromované sochy, kdy došlo k sejmutí druhotných barevných vrstev a odhalení fragmentů původní polychromie. Povrch skulptury byl následně celkově očištěn od prachových depozitů a nečistot, problematické partie kamene byly zpevněny, zafixovány či přilepeny a socha byla finálně plasticky doplněna. Barevná retuš se odvíjela podle částečně dochované barevné vrstvy, která nám určila barevnost jednotlivých partií sochy.



Obr. 9 Stav po restaurování – přední pohled. Foto: Michaela Burdová.

Restaurování polychromované sochy Panny Marie Lurdské bylo od začátku relativně velkou výzvou. Vrstvy přemaleb, neodborně vytvářených v průběhu let, soše škodily nejen na vzhledu, ale do velké míry ovlivnily i samotný kámen, ze kterého byla socha vytvořena. Při zásahu se tak bylo nutné vypořádat s poškozením kamenného substrátu a jen fragmentárně dochovanou původní barevnou úpravou díla.

Výsledné rozhodnutí o sejmutí pozdějších přemaleb představovalo obtížné metodické rozhodnutí. Přemalby na jednu stranu představovaly historický doklad o vývoji konkrétního díla v čase, v obecné rovině reflektovaly též přístup k obdobným objektům, který byl stranou zájmu odborné památkové péče (připomeňme, že nejde o prohlášenou památku). Pokud si odmyslíme barevnou úpravu, tak ze sochařského hlediska má dílo ráz až poněkud sériové produkce, vzácně dochovaná původní polychromie mu však dodává jedinečný výtvarný charakter. Zvolená barevná retuš, respektive rekonstrukce polychromie potom tento individuální rozměr sochy umožnila zachovat, a to i přesto, že stupeň dochování původní úpravy neumožnil zcela věrnou rekonstrukci původního vzhledu. **[Obr. 9]**

Restaurátorský záměr byl veden tak, aby socha byla navrácena do svého původního prostředí a zvolená prezentace akcentovala její výtvarné a estetické hodnoty, a to nejen pro potěchu odborníků, ale hlavně lidí, kteří sochu navštěvují a mají k ní citovou vazbu. Dílo je totiž nadále předmětem úcty, tudíž se na něj nedá nahlížet pouze jako na historický artefakt, ale spíše jako na stále živou památku. Z tohoto hlediska se domníváme, že zvolený způsob prezentace naplnil koncepční zadání a pomohl rehabilitovat dílo, jež se před zásahem nacházelo na hranici své životnosti.

Závěrem bychom rádi uvedli i krátké zhodnocení zásahu s odstupem času. Na základě revizní prohlídky po uplynutí 5 let se zdá, že socha je, co se týká původního materiálu, v dobrém stavu. Nicméně je třeba konstatovat, že provedené retuše jsou částečně smyty. Je tedy patrné, že zvolené pojivo retuší, respektive jeho relativně nízká koncentrace, není pro takto exponovaná díla nejvhodnější variantou, a to i přesto, že socha je částečně chráněna proti srážkové vodě. Je proto třeba hledat vhodnější materiály a provést důkladnější výzkum zaměřený na pojiva barevných retuší polychromovaných kamenných soch v exteriéru.

Poděkování

Analýzy v rámci chemicko-technologického průzkumu prováděla Ing. Renata Tišlová, konzultantem z uměleckohistorického průzkumu byl prof. Petr Fidler. Odborný transport, technickou a administrativní podporu při zásahu poskytl MgA. Petr Rejman.

Zprávy

Renesanční štuk v českých zemích a jeho nedávný výzkum

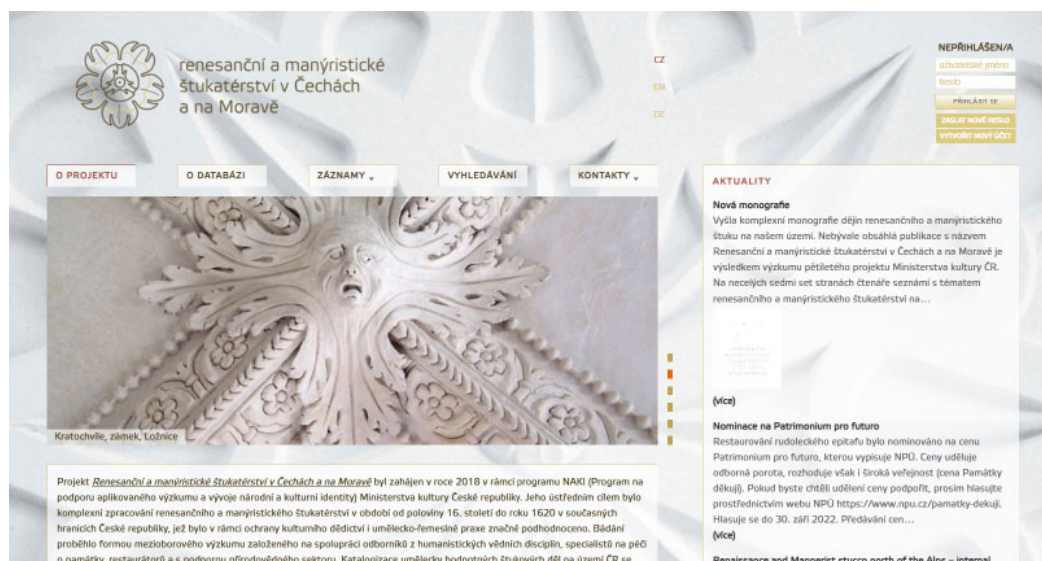
Renata Tišlová, Zdeňka Míchalová

Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice

e-mail: renata.tislova@upce.cz

V letech 2018–2022 byl realizován výzkumný projekt Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě, zaměřený na mezioborové studium tohoto dosud málo prozkoumaného uměleckého fenoménu. Cílem projektu bylo co nejkomplexněji zmapovat problematiku štukatérství na českém území do roku 1620, podrobně analyzovat vybraná díla a ověřit nově získané poznatky prostřednictvím praktického testování restaurátorských metod. Výzkum zajištěný Fakultou restaurování Univerzity Pardubice, Katedrou dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Národním památkovým ústavem financovalo Ministerstvo kultury České republiky prostřednictvím programu NAKI II (ID projektu DG18PO2OVV005).

Široce koncipovaný, interdisciplinární tým odborníků se věnoval řadě témat v různých výzkumných oblastech. Z hlediska dějin umění byl zásadním přínosem základní topografický výzkum, který ukázal mimořádné bohatství dochovaného materiálu značně překračující dosavadní představy o rozsahu i významu štukatérské produkce. Díky důkladnému průzkumu v terénu byly nově identifikovány skupiny děl propojené osobami tvůrců či zadavatelů. Dále se zkoumala témata jako například import techniky do střední Evropy, působení migrujících umělců z oblasti dnešní severní Itálie a Švýcarska, nebo recepce a adaptace stylových prvků italské renesance a mezinárodního manýrismu v lokálním kontextu a také další inspirační zdroje. Paralelně probíhaly na vybraných objektech i přírodovědné analýzy, které přinesly nové poznatky o materiálových a technologických specifikách renesančních štukových dekorací na našem území. Interdisciplinárně pojaté bádání tedy umožnilo nově uchopit stylovou, materiálovou a technologickou rozmanitost dosud málo známého památkového fondu. Tyto výsledky byly dále rozšířeny restaurátorskými průzkumy, jež se soustředily na historické i novodobé zásahy a pomohly posoudit míru autenticity zkoumaných památek.



Na webových stránkách projektu stuky.upce.cz je přístupná specializovaná mapa s odborným obsahem a online databáze štukových děl z období renesance.

V minulosti se v oblasti renesančního štukatérství zkoumala především díla navázaná na naše nejvýznamnější stavby období 16. století, jako jsou zámky v Bučovicích, Kratochvíli, Jindřichově Hradci, Nelahozevsi a Telči nebo pražský letohrádek Hvězda. Zdánlivě jasné vymezený soubor figurálních památek se podařilo rozšířit o dva náhrobky/epitafy (Český Rudolec, Boskovice), které dokládají v evropských souvislostech dosud málo probádané užití štku u renesančních sepulkrálních památek. Epitaf rodiny Jana Hodějovského z Hodějova se pak stal dílem, na němž se prověřily možnosti výzkumných metod renesančního štku a následně i restaurátorské postupy týkající se štukové materie i specifických povrchových úprav. Výzkumný projekt se ale věnoval také méně známým a opomíjeným objektům řemeslného charakteru. U těch byly podrobně zkoumány technické a materiálové aspekty, což umožnilo rekonstruovat pracovní postupy renesančních štukatérských dílen a přispět k jejich využití při současném restaurování.

Získané poznatky byly průběžně sdíleny s odbornou i laickou veřejností. Projekt přinesl řadu výstupů, z nichž nejvýznamnější je sedmisetstránková kolektivní monografie *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě* (2022). Kniha nabízí čtenáři mimořádně široké spektrum témat i kontextů a vedle teoretických kapitol přináší výběrový katalog štukových památek, který má formu svěbytných uměleckohistorických studií doplněných o bohatý obrazový materiál a syntézu poznatků z interdisciplinárních průzkumů. Zásadním výsledkem projektu je také online databáze štukových památek, dostupná na adrese <https://stuky.upce.cz>. V interaktivní mapě je aktuálně zveřejněno přes 300 záznamů, přičemž databáze je průběžně doplňována a aktualizována. Vzhledem k rozsahu a dostupnosti informací se předpokládá široké využití databáze při studiu štukatérských technik i při umělecko-historickém výzkumu.



Součástí projektových aktivit bylo i několik odborných kolokvií a workshopů věnovaných významným památkám renesančního umění, mj. na zámku v Telči v březnu 2019 (vlevo) a v Bučovicích v listopadu 2018 (vpravo). Foto: Petra Hečková.

Výběr výsledků souvisejících s projektem

Knihy:

Zdeňka Míchalová – Renata Tišlová – Vladislava Říhová (eds.), *Renaissance and Mannerist Stucco North of the Alps. Interdisciplinary Research*, Pardubice 2024.

Pavel Waisser (ed.), *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě*, Olomouc 2022.

Zdeňka Míchalová (ed.), *Epitaf rodiny Jana Hodějovského z Hodějova v Českém Rudolci*, Pardubice 2021.

Pavel Waisser – Jana Waisserová – Renata Tišlová – Petra Hečková, *Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování*, Pardubice 2020.

Aplikované výsledky:

Kolektiv autorů, *Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě* (online databáze), <https://stuky.upce.cz>

Jan Fiřt – Petr Kuneš – Petr Skalický, *Památkové hodnocení uměleckých štuků (metodika)*, Praha 2022.

Renata Tišlová – Věra Sejkorová Kašparová – Radka Zůfalá, *Tradiční postupy zlacení štukových děl a omítek (památkový postup)*, Litomyšl 2022.

Renata Tišlová – Zdeněk Kovářík – Vojtěch Krajčáček – Zdeňka Míchalová, *Komplexní přístup k průzkumu štukových děl (památkový postup)*, Litomyšl 2022.

Články:

Renata Tišlová – Zdeňka Míchalová – Petr Fidler, Die Datenbank der Stuckarbeiten der Renaissance und des Manierismus in Böhmen und Mähren, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXXVIII, 2024, č. 1, s. 86–91.

Lucie Bartůňková – Zdeňka Míchalová – Renata Tišlová – Zdeněk Kovářík, Eine vier Jahrhunderte lang verborgene Perle der Renaissancekunst aus den böhmischen Kronländern, *RESTAURO*, 2022, č. 4, s. 38–45.

Jan Fiřt – Robert Gája, Štuková plastická výzdoba krbů zámku v Kaceřově, *Památky západních Čech VIII*, 2021, s. 33–41.

Zdeňka Míchalová – Jan Vojtěchovský – Lucia Krajčířová, Císařský sál zámku Bučovice ve 20. století – dokumentace, restaurování a prezentace, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 1, s. 64–75.

Lucie Bartůňková – Zdeňka Míchalová – Renata Tišlová – Zdeněk Kovářík, Interdisciplinární průzkum a restaurování epitafu rodiny Jana Hodějovského z Hodějova ve farním chrámu Narození sv. Jana Křtitele v Českém Rudolci, *Průzkumy památek XXVII*, 2020, č. 2, s. 67–82.

Ondřej Jakubec – Pavel Waisser, Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě. Možnosti a metody výzkumu, dosavadní poznání, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 3–4, s. 262–270.

Jana Zapletalová, Štukatéř Antonio Melana a migrace umělců z Arogna, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 3–4, s. 271–281.

Jana Waisserová – Milena Poeta; Poznatky k historii štukatéřství ze skript Francesca Carradoriho, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 3–4, s. 282–291.

Pavel Waisser, Ještě jednou k výzdobě tzv. Soudnice zámku v Bechyni, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 3–4, s. 292–303.

Veronika Řezníčková, Štukové dekorativní systémy ve vzájemné symbióze. Recepty italských vzorů na Moravě, *Zprávy památkové péče LXXX*, č. 3–4, 2020, s. 304–312.

Zdeněk Kovářík – Zdeňka Míchalová – Renata Tišlová, Renesanční vytlačovaný štuk na příkladu památek z oblasti česko-moravsko-rakouského pomezí, *Zprávy památkové péče LXXX*, č. 3–4, 2020, s. 313–329.

Veronika K. Wanková – Renata Tišlová – Peter Majoroš – Vojtěch Krajčáček, Technologické poznatky ke štukové výzdobě Císařského pokoje v Bučovicích, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 3–4, s. 330–341.

Petra Hečková – Zdeněk Kovářík – Petr Kuneš, K památkovým aspektům a revizi poznání jindřichohradeckého Rondelu, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 3–4, s. 342–353

Zdeňka Míchalová – Lucie Bartůňková – Renata Tišlová, Renesanční štukové sochy Adama a Evy na zámku v Telči, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 3–4, s. 354–365.

Vladislava Říhová – Zuzana Křenková – Lucie Bartůňková – Pavla Jandová, Devastované štukatury zahradního pavilonu zámku v Gořanově/Gorzanów, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, č. 3–4, s. 366–377.

Pavla Mikešová, Restaurování štukové výzdoby v letohrádku Hvězda vedené Pavlem Janákem a jeho předchůdci, *Zprávy památkové péče LXXIX*, 2019, č. 3, s. 353–383.

Abstrakty článků

Ondřej Matula:

Historie malířského válečku v Československu

Článek seznamuje s historií používání malířského válečku se vzorem při interiérové výmalbě v Československu, kterou ilustruje na základě inzerce a zpráv z dobových periodik pro malíře pokojů, z periodik pro zájemce o bytový design a z archivů výrobců malířských válečků se vzorem (Gumárny Zubří, Gumokov Hradec Králové, Slezanka). Technika výmalby malířským válečkem k nám začala pronikat z Rakouska a Německa v prvním desetiletí 20. století a od druhé poloviny třicátých let až do poloviny šedesátých let se těšila široké oblibě. Výzdoba válečkem nebyla považována za umělecky hodnotnou techniku. Zpomalila však ústup ornamentu z československého interiérového malířství a oddálila většinový příklon zákazníků k hladké výmalbě.

Jiří Pečinka:

Možnosti užití netkané textilie Evolon® CR při restaurování malířských uměleckých děl a papíru na vybraných objektech ze sbírek Muzea hlavního města Prahy

Cílem příspěvku je seznámit čtenáře s možnostmi užití netkané textilie Evolon® CR v restaurování. Zaměřuje se na možnosti snímání či redukce lakových vrstev, přemaléb a povrchových nečistot z povrchu malířských děl na textilní i papírové podložce a polychromovaných dřevěných soch. Jsou předloženy praktické zkušenosti demonstrovány na vybraných případových studiích z Muzea hlavního města Prahy. Získané informace jsou kriticky hodnoceny a jsou nastíněny možnosti dalšího možného průzkumu.

David Pecháček:

Historický hřbitov a jeho management, pozice a vnímání očima mezinárodních dokumentů, chart a kodexů správné praxe

Předkládaný článek zkoumá historické hřbitovy a jejich vnímání, ochranu a správu v kontextu národních zákonů a mezinárodních dokumentů, chart a kodexů správné praxe. Po úvodním osvětlení rozdílů mezi anglickou a českou terminologií, která se používá v mezinárodních dokumentech a často se diametrálně liší od významů českých ekvivalentů, věnuje pozornost legislativě chránící historické hřbitovy ve vybraných státech, jejich specifikům a silným stránkám. V další části text rozebírá mezinárodní dokumenty, přičemž se zaměřuje na části těchto dokumentů, které je možné aplikovat na specifickou problematiku historických hřbitovů. Článek se zaměřuje na možné definice hřbitovů jako historických památek a jejich integraci do okolního prostředí a městské tkáně. Z dalších témat je analyzován význam autenticity a kulturní identity a záležitosti spojené s jejich obnovou, ochranou a údržbou funerálních památek.

Matěj Krontorád:

Dvě drobná zjištění k pozdně barokní malbě na Prostějovsku

Příspěvek se zabývá několika pozdně barokními díly z území okresu Prostějov. Prvním je dvojice někdejších oltářních obrazů z kostela sv. Petra a Pavla ve Smržicích (dnes uchovávané na zdejší farnosti). Obraz titulárních světců je známým dílem prostějovského malíře Františka Antonína Šebesty z roku 1770, do konvolutu jeho prací však patří i obraz sv. Máří Magdaleny v kasulovém rámu. Obě díla, vyjma specifického stylu, spojuje neobvyklá železná podložka použitá patrně z protipožárních důvodů. Druhým představeným dílem je zastavení křížové cesty s námětem Ježíše potkávajícího plačící jeruzalémské ženy ze sakristie kostela sv. Floriána ve Vícově. V plátně

byla rozpoznána kopie obrazu vídeňského malíře Johanna Wenzela Bergla z kostela v Orlici z roku 1759. Malba, uchovaná ve Vícově druhotně, vznikla patrně nedlouho po svém předobrazu a dokládá vliv Berglova cyklu na východočeskou a středomoravskou malbu.

Jitka Bílková:

*K výzkumu poetických nápisů na hřbitovech v někdejších Sudetech
(Libyně, Lištany, Luková, Broumovsko)*

Náhrobní poezie (poetické příписy) je nedílnou součástí sepulkrální kultury 19. a první poloviny 20. století. Její výzkum tak představuje cenný příspěvek k poznání kultury každodennosti českých i německých obyvatel českých zemí. Předkládaný text navazuje na předchozí výzkum hřbitovů v části bývalých Sudet a představuje výsledky průzkumu v oblasti Plzeňska a Broumovska. Potvrzuje mimo jiné předpoklad, že řada nápisů a veršů byla rozšířena a využívána v různých – i velmi vzdálených – oblastech někdejších Sudet.

Michaela Burdová, Jakub Ďoubal, Zuzana Auská, Jaroslav Alt:

Restaurování sochy Panny Marie Lurdské z obce Janov u Litomyšle

Na příkladu konkrétního restaurování polychromované kamenné sochy Panny Marie Lurdské z Janova u Litomyšle se článek zabývá možnostmi přístupu k povrchově upraveným sochařským dílům umístěným v exteriéru. Text je případovou studií popisující restaurování plně polychromované kamenné exteriérové skulptury se souvrstvím silně degradovaných přemaléb. Stav zachování díla, který byl z dnešního pohledu svým způsobem jedinečný, umožnil otevřít širokou diskusi o koncepci restaurátorského zásahu, která by respektovala současná východiska oboru a zároveň naplnila požadavky, které jsou na dílo, jež stále plní svou původní funkci, kladeny.