

# K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve 20. století.

Vratislav Nejedlý

Při pokusu o charakteristiku vývoje retuše malířských výtvarných děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století je nezbytné v prvé řadě vymezit přesněji předmět, kterým se bude následující text zabývat. Půjde především o retuše závěsných obrazů provedené rozličnými druhy barev na rozličných podložkách a na příslušných místech textu také o retuše nástěnných maleb realizovaných různými technikami.<sup>1</sup> Protože restaurování je fyzický-hmotný zásah do výtvarné struktury, jejímž nositelem v čase je v minulosti záměrně umělcem ztvárněná hmota, bude přihlíženo jak k výtvarné-estetické, tak materiální stránce retuší.

Samozřejmě je také to, že vzhledem k lepšímu pochopení sledovaného tématu je třeba poněkud překročit hranice časového úseku vymezeného v titulu. Jde totiž nejen o popis určitých skutečností existujících v určitém čase, ale také o hledání zdrojů-příčin tohoto stavu. Pozornost se při tom zaměří především na modelové příklady charakterizující daný stav.

Příspěvek se nesnaží o to najít nějakou univerzální metodu, kterou by bylo možné na základě historických poznatků a jejich vyhodnocení doporučit v oblasti památkové péče jako jedno správnou, jako samospasitelné řešení problému integrace poškozených míst malby do celku výtvarného díla. Spíše právě naopak. Na příkladech

z českých zemí chce ilustrovat varianty užívané v určitém kulturním prostředí a určité době a pokusit se o uchopení obrysů vývojových proměn.

Situace v oblasti restaurování v českých zemích v prvních dvou desetiletích 20. století byla silně ovlivněna myšlenkami Aloise Riegla a Georga Dehia, které se v památkářské-restaurátorské teorii praxi projevovaly uplatňováním “konzervační-analytické” metody. Ta se zabývala především ochranou a dalším zachováním “vzpomínkových hodnot” památky. Podle těchto principů však byla restaurována jen menšina uměleckých děl, a to těch, jejichž restaurování probíhalo pod dohledem centrálních památkářských institucí. Většina byla dále opravována v duchu dřívější řemeslné praxe, mající své kořeny v názorech “stylového restaurování” 19. století.

Významnou, iniciující roli při formování nových zásad restaurování deskových obrazů a vlastně restaurování vůbec sehrál historik umění Vincenc Kramář (1877 - 1960),<sup>2</sup> který jako ředitel obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění vybudoval při této instituci restaurátorský ateliér, ve kterém začal prosazovat své odborné přístupy k restaurování obrazů.

Restaurátorská dílna byla v obrazárně již předtím, než se Kramář stal jejím ředitelem. Potřeba

<sup>1</sup> Pro dokreslení vývoje bude také popsán případ restaurování a doplňování umělečemeslného díla (perlový oltář).

Text se nebude zabývat vývojem retuší povrchových úprav sochařských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století. Retuš v tomto případě musí totiž počítat i se třetím rozměrem restaurovaného díla. Výuka v této specializaci byla však v Čechách tradičně součástí studia malířů restaurátorů. To platí ve většině případů i pro vlastní realizaci restaurátorských zásahů na památkách.

<sup>2</sup> Vincenc Kramář se narodil 8. května 1877 ve Vysokém nad Jizerou, zemřel 7. listopadu 1960 v Praze. Studoval krajinářství na pražské AVU (1896), dějiny umění na UK v Praze (1896-1898), dějiny umění na univerzitě v Mnichově (1898-1899), dějiny umění na Kunsthistorisches Institut ve Vídni (1899-1902, u F. Wickhoffa, A. Riegla), soukromá studia v Itálii (1902-1904), pracuje pro Centrální komisi pro zachování památek (1905), pravidelné pobyty v Paříži (1910-1914). Od 1911 trvale sídlí v Praze, od 1919 ředitelem Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Stručně o životě a díle V. Kramáře Vojtěch Lahoda in: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, s. 398-399.

zabývat se usilovněji a důkladněji restaurátorskou problematikou nastala již v roce 1918, kdy byl v souvislosti s reinstalací obrazárny vypracován seznam obrazů, které je nutné restaurovat. Inspektor obrazárny Pavel Bergner<sup>3</sup> začal tehdy restaurovat křídla gotického oltáře od sv. Víta. Když v roce 1921 bilancoval Kramář své dosavadní působení v čele obrazárny a zamýšlel se nad tím, co je potřebné pro to, aby se z obrazárny stala instituce evropského formátu, zmínil také restaurování sbírek, které považoval za významný úkol. Po rámcovém popisu restaurování vnějších stran křídel oltářů Geertgena tot Sint Jans a mistra Smrti Mariiny Kramářův článek pokračoval: „Nejtěžší a také vrcholnou prací byla oprava karlštejnského dvoukřídlového oltáře Tomáše z Modeny. Byla to zároveň prvá státní zakázka. Vyžádala si usilovné práce dva a půl měsíce. Než o té bude nutno uveřejniti samostatné pojednání. Zde jen uvádím, že byl oltář ve velmi chatrném stavu, poněvadž nemá na hradě pevné místo. (Posledně byl postaven, opřen o zeď, na zemi v kapli sv. Kateřiny.) Oltář je ovšem zčásti zřícenina. Zvláště pravé křídlo mnoho trpělo a obě jeho figury jsou jen torza, která byla hrubě doplněna nebo přemalována u příležitosti dvou předcházejících restaurací. Také však na levém křídle scházejí celé kusy maleb a barvivo nebo i podklad byly silně uvolněny. Vše mimoto bylo pokryto staletou špínou a prachem, a ovšem také dřevěná architektura, kdysi Mockrem doplněná, měla ve svém křiklavém bronzu a koloritu stopy nevkusných starších oprav. Při nynější restauraci byly odstraněny všechny pozdější opravy, ať

tmelení, či retuše, doplňky a přemalby, zbývající barvivo a zlaté pozadí bylo upevněno a celý oltář pečlivě očištěn, takže nyní, pokud ovšem je zachován, ukazuje nám svou nezkalenou tvářnost 14. století. Tónování scházejících míst vychází od zlatého pozadí, čímž povstává dojem zlomkovitě zachovaného freska, a aby celková plastická souvislost figur byla přece jen poněkud zachována, byl tón případně ztmaven, přičemž scházející barva určovala teplost nebo studenost voleného tónu, nezbytného však nikdy souvislosti se zlatým pozadím. Je si jen nyní přát, aby tento oltář, kterým se českému oddělení dostalo vlastně teprve historického ozřejmění a smyslu, byl trvale zachován obrazárně. Na Karlštejně nemá své pevné místo, a mistr Tomáš z Modeny je tam zastoupen dokonale triptychem v kapli sv. Kříže. Rozhodující je ovšem, sdílí - li tento zájem se správou Obrazárny také širší veřejnost, či jsou - li jí osudy naší jediné obrazárny a našich památek lhostejné.“<sup>4</sup>

Již v roce 1920 se tedy v galerii uplatňoval při integraci poškozených míst deskových obrazů, alespoň v těch případech kdy nad restaurováním bděl Vincenc Kramář, výtvarný zásah, který by se v moderní české terminologii dal označit jako lokální retuš.<sup>5</sup> Kramář však nezůstával u detailu, jednotlivostí, domýšlel teoretické otázky spojené s restaurováním obrazů v jejich obecnosti.

„Vývoj názorů na konzervaci památek a výsledky jejich bezpodmínečného uplatňování během 19. století mohou nás dostatečně o tom přesvědčiti, že se pedantským sledováním takových zásad nadělá více škody než prospěje. Tyto delikátní věci

3 Pavel (Paul) Bergner se narodil 9. března 1869 ve Vídni, zemřel 13. dubna 1919 v Praze. Historik umění a restaurátor, v letech 1897 až 1918 inspektorem Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze. Jako historik umění se zabýval shromažďováním materiálů o historii především šlechtických obrazáren. Byl znalec malířství 17. a 18. století. Restauroval obrazy z mnoha soukromých sbírek a především ze sbírek obrazárny. Viz heslo v Nové encyklopedii českého výtvarného umění, Praha 1995, s. 65-66, autorem hesla Vít Vlnas.

4 V. Kramář, Budoucnost obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Umění I (1918-1921), sv. IV., s. 371-394; citováno podle Vincenc Kramář, O obrazech a galeriích, Praha 1983, s. 372-373.

5 Otázkou pro další bádání zůstává, jak se Kramářův popis provedení restaurování Modenových křídel shoduje se skutečně provedeným restaurátorským zásahem. Celá záležitost totiž má několik základních úskalí. Tím prvním je ta skutečnost, a jde o věc na kterou se často zapomíná, že je nutné rozlišovat to co se odehrává ve vlastní výtvarné struktuře a je zachytitelné například fotografií, nebo pokud jde o materiál i přírodovědnými analytickými metodami, a popisem výtvarné formy slovy. Velmi tu totiž také záleží, a jde o legitimní skutečnost se kterou je nezbytné při všech analýzách počítat, na osobním estetickém citění pisatele, jeho schopnosti empatie atd.

nedají se řešití jedinou časovou formulí, ale třeba řešití případ od případu a s jemným taktem. Mnoho zla způsobila přísná slohová restaurace dřívějších desetiletí 19. století, ale stejně nebezpečná by byla zásada „ceny stáří“, která byla jinak zdravou reakcí proti libovůli a násilnostem restaurátorů, kdyby se neuplatňovala mechanickým pedantismem a důsledností, jak ostatně nebylo v úmyslu jejího původce. Po všech těch výstřednostech vyčíťujeme co prostou nutnost konzervaci památky, než v jaké podobě se má provést, je vždy věcí jednotlivého řešení.“<sup>6</sup> Kramář v těchto větech předjímá myšlenky, které se obecně začaly uplatňovat až ve druhé polovině 20. století.

V roce 1921 pak velmi lapidárně formuloval základní obrysy obecného teoretického přístupu k restaurování památek - uměleckých děl, kterým se pak řídit v celé své další praxi. Restaurátorský zásah pro něj v první řadě znamenal zabezpečení památky.<sup>7</sup> Nezůstával však u pouhé konzervace, i když to zatím dostatečně jasně neformuloval, usiloval v praxi o to, aby výsledkem restaurátorských prací byla výtvarná struktura, která má nejen zabezpečenu svoji originální hmotu, ale působí zároveň jako ucelené výtvarné dílo. Ve svých závěrech tedy již na počátku dvacátých let výrazně pokročil směrem od ortodoxního uplatňování Rieglových myšlenek.

Se stejnou pozorností sledoval a ovlivňoval Kra-

mář vývoj oboru restaurování i ve třicátých letech. V roce 1931 publikoval zprávu o použití nového druhu retuše lokálními barevnými tóny, která byla podle jeho názoru vhodná pro optické zčelení středověkých obrazů, které byly ve značně fragmentárním stavu. Ty bylo možné po restaurování a retušování vystavit. Při použití do té doby běžných restaurátorských postupů by se z nich podle jeho názoru stal pouhý nevystavitelný studijní materiál uložený v galerijním depozitáři.<sup>8</sup>

Kramář se však nezabýval pouze výtvarnými otázkami spojenými s restaurováním maleb. Byl velmi dobře informován i o současných přírodovědeckých metodách, které mohly nějak napomoci restaurátorské praxi. V roce 1937 byla ve Státní sbírce starého umění (v tu se v průběhu let Obrazárna přetransformovala, postátnění proběhlo ve dvou etapách ve třicátých letech) pod Kramářovým vedením uspořádána výstava prezentující výsledky výzkumů vědecké laboratoře pařížského Louvru. Kramář zde přednesl úvodní přednášku o významu užívání přírodovědných metod při průzkumu uměleckých děl a v restaurátorské praxi.<sup>9</sup>

Jakousi sumarizací vývoje restaurování malířských děl v první československé republice, rozbor situace a z něj vycházející naznačení potřeb oboru v budoucnu, to vše z pohledu odborníka,

<sup>6</sup> V. Kramář, Budoucnost obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Umění I (1918-1921), sv. IV., s. 383; citováno podle Vincenc Kramář, O obrazech a galeriích, Praha 1983, s. 372-373.

<sup>7</sup> Kramář se samozřejmě zabýval, jak teoreticky, tak prakticky, především restaurováním malířských děl, speciálně deskové malby české gotiky. O tom na jaké praktické úrovni bylo konzervování muzejních předmětů s českých zemích nejlépe informuje příručka Albina Stockého, Konzervace muzejních předmětů, Praha 1927, které vyšla jako první svazek Knihovny Svazu československých muzeí. Stocký v ní v první části popisuje zařízení muzejní laboratoře a práci v ní. Následující text pak podává praktické návody na konzervaci předmětů z keramiky, skla, kamene, kovů, dřeva, textilních materiálů, kostí, kůže, pergamenu, papíru, vosku a dalších organických materiálů. Podle konstatování v úvodu uvádí konzervátorské metody, které jsou osvědčeny dvacetiletou praxí. Za motto knihy je možné považovat Stockého slova: „Volba metody je neobyčejně důležitá a zodpovědná. Špatnou konzervací se často více uškodí, než-li žádnou konzervací.“ (s. 12).

<sup>8</sup> Vincenc Kramář, Nová metoda restaurátorská (K činnosti obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění.), Národní listy ze dne 6. prosince 1931, viz také J. Krása, Dílo Vincence Kramáře v českých dějinách umění, in: Vincenc Kramář, O obrazech a galeriích, I. c., s. 463-464. O zásadní úloze V. Kramáře v řešení názorových otázek restaurování I. Hlobil, K otázce teorie památkové péče v systému kultury České socialistické republiky, kandidátská disertační práce, Praha 1979. Kramář z pohledu historika umění prosazoval stejné principy, se zaměřením na výtvarnou složku problému, které byly ve stejné době formulovány na první Mezinárodní konferenci o ochraně památek, která se konala v roce 1931 v Athénách.

<sup>9</sup> K výstavě byl pořízen katalog s Kramářovým úvodem a vysvětlivkami k fotografiím a přehledem použitých technik od ředitele laboratoře v Louvru Duponta. O výstavě referoval B. Slánský, Metody a pracovní výsledky restaurátorských dílen. (K výstavě vědecké laboratoře musea Louvru v Praze.), Zprávy památkové péče 1 (1937), sešit 9, s. 16-18. Podle referátu byla již od roku 1935 užívána v Praze lampa pro boční nasvětlování obrazů, kterou vynalezl Fernando Peréz, který pomáhal při zřízení laboratoře v Praze.

kteří velmi dobře znal teorii i praxi ochrany uměleckých děl, pak Kramář provedl v roce 1938 v článku publikovaném v časopise Zprávy památkové péče.<sup>10</sup>

V úvodu příspěvku bilancoval dosud vykonanou práci. Vyzdvihl význam činnosti restaurátorů pracujících v obrazárně. Zpočátku Augustina Vlčka a od roku 1920 Adolfa Bělohoubka, k němuž se po roce 1929 připojil Bohuslav Slánský. Těm se podařilo „v harmonické spolupráci“ se správou obrazárny „uvésti velmi zanedbanou obrazárnu do stavu, který jí získal pověst jedné z nejlépe udržovaných sbírek.“<sup>11</sup> Podle Kramáře „Než teprve vybavení dílny moderními studijními přístroji, roentgenem, ultrafialovým a rasantním světlem, fotografickými a zvětšovacími stroji, k němuž došlo v posledních letech, postavilo konservační a restaurační práce obrazárny na nový základ umožňující řešení daných úloh ve smyslu dnešních požadavků. Hlavní rozdíl oproti dřívějšímu spočívá v tom, že se přistupuje k restauraci po mnohem delším a hlubším studiu a tudíž i s dokonalejší znalostí stavu umělecké památky, než jaká byla dříve dosažitelná, a že se v značné míře ví předem, jak se má postupovat při restauraci, jaký bude asi její výsledek a zda má po případě vůbec smysl provést tu neb onu restauraci. Je to tedy nesmírné usnadnění restaurátorských úkonů, tak obtížných a odpovědných, a poměrně veliké zajištění jejich úspěchu. Tím se zároveň dosahuje zvýšení ochrany památek proti subjektivním zásahům restaurátorů. Tedy poměrné zobektivnění a zvědečtení úkonů, kdysi bohužel příliš vydaných osobní z vůli a nemístnému tajnůstkářství.“<sup>12</sup>

Lze konstatovat, že úvahy Vincence Kramáře,

kteří ve své podstatě chápaly umělecké dílo minulosti jako součást velkého nadčasového komplexu umění a tedy i umění současného, ovlivnily, hlavně po stránce teoretické (ale v případě Vincence Kramáře i po stránce praktické), vývoj restaurování v českých zemích ve druhé polovině 20. století. Představovaly totiž specifické pokračování, rozvinutí a vyrovnání se s Rieglovskými pozitivistickými teoriemi. Právě v propojenosti se současným výtvarným děním spočívala teoreticky i prakticky hlavní příčina jejich životnosti. V českých zemích vytvořily onen teoretický základ z něhož vycházel další vývoj oboru restaurování uměleckých děl, základ který je tak vžitý, že již není potřeba se na něj odvolávat v citacích. Jeho znalost, i když mnohdy v pozměněné nebo zkreslené podobě, je považována za samozřejmost.

Uplatnění nových a v první polovině 20. století velmi neobvyklých myšlenek v praxi restaurování však nebylo nikterak snadným úkolem. Nesmí se totiž zapomínat na skutečnost, že i když byly vypracovány sebelepší teoretické modely a obecné koncepty restaurátorských akcí, nemohlo dojít k jejich faktickému naplnění, protože mnohdy prostě neexistovaly podmínky, které by to dovoľovaly.

Do praxe postupně uváděl tyto nové metody restaurátor Bohuslav Slánský,<sup>13</sup> který od poloviny čtyřicátých let 20. století jako určující osobnost formoval obor restaurování malířských uměleckých děl v českých zemích.

Již v roce 1931 publikoval drobný příspěvek, ve kterém mimo jiné napsal, že restaurujícímu umělci „... jde jen o to, aby ohrožené chatrné dílo bylo konservováno na dlouhou dobu a to takovým způsobem, že originál zůstane naprosto neporušen.

<sup>10</sup> Vincenc Kramář, Ze života a potřeb Státní sbírky starého umění. (Restaurování, vědecké zpracování a publikace památek. Přednášky a výstavy.), Zprávy památkové péče II (1938), s. 107-110.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>12</sup> Tamtéž. Kramář tu vlastně jinými slovy mluví o nutnosti provádět před započítím jakéhokoli restaurátorského zásahu důkladný průzkum uměleckého díla a informovat o zvolených postupech a technologiích.

<sup>13</sup> Bohuslav Slánský se narodil 26. ledna 1900 v Praze, zemřel 30. července 1980 v České Kamenici, studoval v letech 1918-1924 na pražské Akademii výtvarných umění u profesorů M. Pirnera a M. Švabinského, 1929 studia malířských technik a restaurování v Mnichově, 1930 a v roce následujícím ve Vídni, Drážďanech a v Muzeu Franse Halse v Haarlemu. S restaurováním se mohl seznámit již za svých studií na pražské Akademii. Profesor Maximilián Pirner se totiž vedle vlastní tvorby zabýval příležitostně také restaurováním obrazů a nástěnných maleb. Například spolu s Karlem Javůrkem restauroval Palkovy a Redelmayerovy nástěnné malby v kostle sv. Jana Nepomuckého v Kutné Hoře.

Že žádný restaurátor dneška ani budoucnosti není a nebude s to opadaná nebo setřelá místa - třeba na obraze Cranachově - domalovat tak, jak to původně Cranach učinil, mělo by být samozřejmé.<sup>14</sup> Dále pak poukazoval na to, „že nauka o restaurování podle dnešního stavu je rozsáhlým oborem vědním, jaký nedá se získati bez systematického studia jen namátkou, a hlavně, že cenné umělecké dílo jednou zničené nedá se již nahraditi.“<sup>15</sup> Slánský tak reagoval, na základě poznatků získaných při svých zahraničních pobytech, na tehdy aktuální vývoj oboru, který právě procházel zlomovým obdobím. V roce 1930 se totiž uskutečnila, jako výsledek dlouholetých snah o zvědečtění restaurátorské činnosti takových osobností jakými byli Max Doerner, Alexander Eibner, A. P. Laurie nebo Dinet, v Římě konference věnovaná vědeckým metodám zkoumání a udržování uměleckých děl. Ta představovala zásadní předěl v nazírání na poslání a charakter restaurátorské činnosti. Slánský tento posun velmi dobře postřehl. Jak je také z předcházejícího textu patrné, v českém odborném prostředí kultivovaném již po více let statěmi Vincence Kramáře, bylo potřeba právě jen vyváženého skloubení oněch exaktních metod s výtvarnými přístupy a jejich uplatnění v restaurátorské praxi.

V roce 1932 zveřejnil Slánský článek „Zkoumání obrazů přírodovědeckými metodami“, ve kterém shrnul své dosavadní poznatky z této oblasti. V jeho závěru uvedl: „Zbývá ještě dodat, že se pracuje přírodovědeckými metodami téměř ve všech kulturních zemích Evropy a že jsou zřizovány laboratoře na využití známých a získání nových poznatků. Další vývoj tohoto bádání jest podmíněn především mezinárodní spoluprací.“<sup>16</sup>

V době kdy Slánský psal tyto řádky pracoval na restaurování tzv. Jindřichohradecké madony. O jejím restaurování referoval v roce 1932.<sup>17</sup>

Detailně popsal stav obrazu před zahájením restaurování i metody, kterými byl zkoumán. Použito bylo mimo jiné, poprvé v restaurátorské praxi v českých zemích, i rentgenování, s jehož pomocí se podařilo relativně přesně zjistit rozsah poškození i přemaleb. V rámci restaurování došlo k razantnímu zásahu do organismu památky, kdy podložka malby asi 6 mm silná dřevěná deska byla ztenčena na asi 1, 5 mm a doplněna přilepenou a přilísovanou novou deskou z křížem lepených dýh.<sup>18</sup> Dále popsal snímání přemaleb. Při jejich rozlišování a určování bylo použito také chemické mikroanalýzy, která mimo jiné prokázala, že se ve vrstvách přemaleb objevují pigmenty, které jsou známé teprve od poloviny 19. století. Pro přemalby to znamenalo datum post quem.

Pokud jde o retuše poškozených míst obrazu, což je téma, které je hlavním předmětem tohoto příspěvku, ty se omezily na tmelená místa a byly provedeny v lokálním tónu. „Pojítka retuše, stejně jako fermež na konec na obraz nanesená, vyhovují požadavku snadné odstranitelnosti.“<sup>19</sup>

Jak zodpovědně Slánský ke staré malbě přistupoval dokládá i ta skutečnost, že u míst, kde nebyla jistota (ani po vyšetření rentgenem a prohlídkou malby při velkém zvětšení), zda se jedná o starou přemalbu, nebo o originál, byla ponechána na obraze pozdější úprava. Vlastní restaurování jindřichohradecké madony i jeho popis jsou metodicky jasné a srozumitelné. Dokládají vysoký odborný standard restaurátorského zásahu, který byl Slánský schopen již na počátku třicátých let 20. století naplnit.

Restaurování jindřichohradecké Madony provedené Bohuslavem Slánským v roce 1931 a obrazová dokumentace o něm je významným podkladem i pro sledování vývoje výtvarné podoby restaurátorských zásahů na středověkých deskových obrazech. V časopise *Umění* byl publikován

14 B. Slánský, O restaurování obrazů, *Umění* (Štenc) IV (1931), s. 173.

15 Tamtéž, s. 174.

16 Tamtéž, s. 374.

17 B. Slánský, Konservace tabulového obrazu „Madony na trůně“ z poč. XV. stol., *Umění* (Štenc) V (1932), s. 433-435.

18 Jen těžko je proto možné, i když pouze teoreticky, souhlasit s Pešinovým názorem, vysloveným ve stati cit. viz pozn. 51, že toto restaurování bylo významné především tím, že „přímo manifestačně uplatnila zásady přísné konzervace, jejímž cílem bylo uchovat dílo v neporušeném stavu bez jakýchkoli dalších zásahů.“

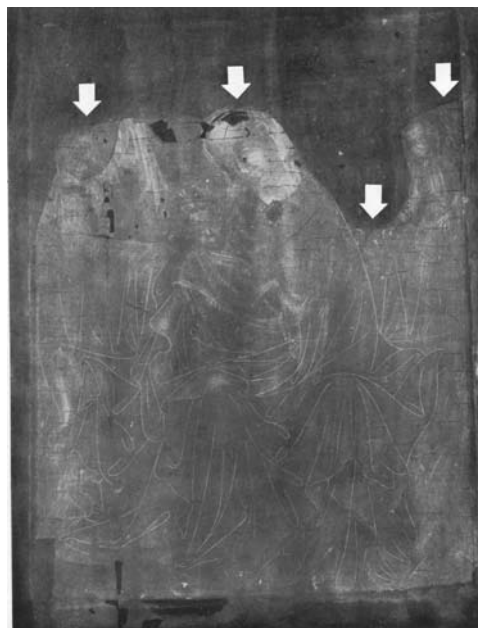
19 Tamtéž, s. 435.

jak stav obrazu před Slánského zásahem, tak jeho stav po restaurování (dokonce v barevné reprodukci). Stav před restaurováním dokládá podobu díla s četnými doplňky a retušemi, tedy ve vzhledu, který byl běžným výsledkem restaurátorských zásahů nejen na našem území, před uplatněním se „konzervačních přístupů“ v praxi památkové péče a restaurování. Barevná reprodukce zachy-

cuje podobu obrazu po Slánského restaurování. Plocha formátu destičky (celek má rozměry 25 x 19 cm) nad hlavou Madony a za anděly je retušována jednotným (jednotlivým) lokálním tonem. Pokud jde o způsob integrace poškozených partií je možné provedení restaurátorský zásah obecně charakterizovat jako doklad uplatnění se konzervačního estetického přístupu.



*Jindřichohradecká madona, stav před restaurováním 1931*



*Jindřichohradecká madona, rentgenogram před restaurováním 1931*



*Jindřichohradecká madona po restaurování 1931, při restaurování byla odstraněna původní dřevěná deska*



*Jindřichohradecká madona, podoba po restaurování 1944*

Slánský tentýž obraz znovu restauroval na počátku čtyřicátých let 20. století. Na první pohled jsou patrné rozdíly ke kterým na obraze došlo. Jsou dvojího charakteru. Jedny je možné považovat za produkty stárnutí materiálů obrazu samého a materiálů použitých k jeho restaurování. K nim je třeba zařadit síť krakel v Slánském tmelené a retušované ploše pozadí obrazu za hlavou Mariinou. Významnější a z pohledu dějin umění i sledování vývoje retuše a výtvarných interpretací poškozených míst malířských uměleckých děl zajímavější jsou však změny, které jsou výsledkem restaurátorského zásahu, který následoval po onom v roce 1931. Tmel v pozadí je totiž povrchově upraven, vyretušován tak, že jej lze jen ztěžít, ne-li vůbec, odlišit od zbytků autentického pozadí, které se zachovalo v ploše vymezené hlavou Mariinou, hlavou Ježíška a figurou levého anděla. Navíc byla na tmelu v pozadí provedena rytá rekonstrukce svatozáře. Celkový výtvarný vzhled obrazu se tak zcela změnil směrem k iluzi definitivnosti.

Na počátku třicátých let (1932) byla Slánskému svěřena oprava některých Theodorikových obrazů z kaple sv. Kříže na hradě Karlštejně. V práci pokračoval několik let. V roce 1935 referoval o restaurování sedmi obrazů, na kterých pracoval v roce 1934.<sup>20</sup> Článek dobře umožňuje, ve srovnání s článkem předchozím o restaurování Madony jindřichohradecké, postihnout vývoj Slánského přístupu k restaurování.

Teoreticky i prakticky závažné problémy musel Slánský řešit i při restaurování některých z dalších devíti Theodorikových obrazů, které byly v jeho péči v letech 1936 až 1937. O provedených pracích opět referoval v sumárních studiích,<sup>21</sup> což byl do té doby v Čechách v oblasti restaurování ne zrovna obvyklý postup.<sup>22</sup>

Restaurování dalších významných děl českého gotického deskového malířství dávalo Slánské-

mu možnost podrobněji analyzovat jejich technologickou i malířskou výstavbu a vytvářet si tak představu o charakteristických znacích tohoto druhu malby v českých zemích. Bylo to restaurování Madony z Veverí, Madony strahovské, košátecké (bostonské) desky se zobrazením Smrti Panny Marie, které umožnilo Slánskému shrnout své poznatky v drobné studii „Optické předpoklady české tabulové malby první poloviny XIV. století“.<sup>23</sup>

Na počátku čtyřicátých let pracoval Slánský dál v restaurátorské dílně Státní sbírky starého umění. Tehdy se postupně uskutečnilo restaurování několika dalších významných děl české gotické deskové malby. Jedním z nich byla v letech 1940 až 1941 Votivní deska arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi.

Protože rozsah poškození byl značný a ovlivňoval po provedené konzervaci výtvarnou kvalitu středověkého uměleckého díla, musel se Slánský zabývat velmi důkladně také otázkami spojenými s integrací poškozených a tmelených míst do struktury výtvarného díla. Sám o tom píše: „K retuši nebylo použito nestálé, později nesené odstranitelné barvy olejové, ale voskové tempery, jejíž složení bylo voleno tak, aby se stářím nezměnila a aby ji bylo možno vždy smýti mírným rozpustidlem.“ Složení „voskové tempery“ se, podobně jako složení „emulze“, kterou byla při restaurování v letech 1936 až 1937 osvěžena barevná vrstva devíti Theodorikových obrazů z kaple sv. Kříže na hradě Karlštejně, však čtenář časopisu Umění z textu nedoví.

„Velké plochy tmelu, které rozbíjely klidné působení fondu, byly doplněny leštěným zlatem, patinovaným na odstín zlata původního. Tento doplněk byl nutný nejen pro udržení kompozičního celku obrazu, ale také proto, že umožňoval znovu vyniknout záměru umělce, dvěma způsoby zlacení oživit celkový rozvrh malby.

<sup>20</sup> B. Slánský, Oprava obrazů z hradu Karlštejna, Volné směry XXXI (1935), s. 205-210.

<sup>21</sup> B. Slánský, cit. v pozn. 20, týž: Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně, Zprávy památkové péče II (1938), s. 24-27.

<sup>22</sup> Do Slánského nástupu do rozsáhlejší restaurátorské praxe ve třicátých letech byly výsledky restaurování publikovány jen sporadicky, a když tak zcela povšechnou, mnohdy téměř nic neříkající formou.

<sup>23</sup> B. Slánský, Optické předpoklady české tabulové malby první poloviny XIV. století, Umění (Štenc) XI (1938), s. 495-496.



Votivní deska arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi. Horní část před restaurováním 1941



Votivní deska arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi. Horní část po očištění a tmelení. Zachována původní dřevěná deska.



Votivní deska arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi. Horní část - detail Karla IV., stav v 70. letech 20. století.



Votivní deska arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi. Horní část po retuši.



Trůn Madonin, křídla andělů a zlacené brokáty, pásy a zbroj jsou totiž silně lesklé, skvělého odstínu ryzího kovu, kdežto pozadí ze směsi zlata a stříbra je méně výrazné. Trůn Madonin a křídla andělů jsou jen naznačeny a vyniknou v pravé síle svým leskem teprve v příznivém osvětlení obrazu. Podobnou obměnu dvojího zlata poznali jsme již na obraze Madony z hradu Veveří. Přesné fotografické snímky a okolnost, že nové zlacení nemá krakel, poskytují dostatečnou možnost informace o rozsahu poruchy. Obdobně i svislý pruh tmelu na arcibiskupově ornátě byl doplněn ornamentem, jehož novější původ je možno rozoznati z malé vzdálenosti, kdežto z odstupu převládá dojem celistvosti malby. Konečně bylo rozhodnuto, aby porušená část obličeje Karlova byla domalována.<sup>24</sup>

Pro sledování vývoje retuše malířských děl v českých zemích je významný fakt, že Slánský u Očkovy desky provedl dosti rozsáhlé interpretační zásahy do výtvarné struktury malby. Zcela jasně je zde patrný rozdíl mezi dominantními konzervačními přístupy, které se uplatňovaly v jeho restaurátorských zásadách na počátku třicátých let a tendencemi směřujícími k interpretaci malby jako organismu žijícímu v čase, jak se projeví v doplňcích na zlatém pozadí, ornátu Jana Očka z Vlašimi a hlavně pak při rekonstrukci části levé poloviny tváře včetně oka u figury císaře Karla IV. Slánský tu vlastně v praxi restaurování, ač to v textu svého článku neuvádí, zřejmě reflektoval dobové teoretické posuny, jak jsou v Čechách

patrné například v pracích historika umění Václava Wagnera.<sup>25</sup> Svou platnost však má i opačná souvztažnost, a to konstatování, že Wagnerovy teoretické postuláty mohou sumárně odrážet skutečnost dosaženou v praxi restaurátorského ateliéru Státní sbírky starého umění v Praze. Možná je i třetí varianta, a to ta, že oba dva, tedy jak Slánský, tak Wagner, nezávisle na sobě vyjádřili svou práci změnu diskursu, ke které v té době v českých zemích docházelo.

Restaurování votivní desky arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi tedy dokládá ve vývoji restaurátorských přístupů k retuši poškozených míst malby v českých zemích jistý posun směrem k uvědomování si nutnosti syntézy výtvarné struktury restaurovaného malířského díla jako základního požadavku na výsledek každé restaurátorské intervence.<sup>26</sup>

Text článku se pokouší popsat onu výtvarnou, uměleckou složku restaurování, kterou Slánský považoval za plně rovnocennou, ne-li významnější, při práci restaurátora, než složkou technologickou a umělecko-historickou. Interpretace starého uměleckého díla (včetně retuše poškozených míst) se v tomto případě odehrává v poloze estetického vjemu, intuitivního umělcova vcítění se do předpokládané původní podoby dochované historické výtvarné struktury.

Historikové umění Václav Wagner a Vincenc Kramář v teoretické a restaurátor Bohuslav Slánský navíc také v rovině praktické prosazovali již od přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století

24 B. Slánský, Oprava votivní desky arcibiskupa Jana Očka z Vlašimě, Umění (Štenc) XIII (1941), s. 403-404.

25 Na konci třicátých let kritizoval dosavadní "konzervační-analytické" přístupy Václav Wagner (1893-1962). Ten tyto přístupy odvozoval od toho stadia vývoje dějepisu umění, ve kterém se sledoval pouze nepřetržitý vývoj formy uměleckého díla. Pozitivisticky pak proto na památku byly všechny vrstvy stejně hodnotné a významné. Wagner ve své metodické koncepci restaurování ovlivněné holistickými přístupy požadoval uplatňování "syntetické metody".

26 Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, Madona zbraslavská a Madona roudnická, nejvýznamnější díla, která Slánský v letech druhé světové války restauroval, byla veřejnosti představena na výstavě, kterou uspořádala v roce 1946 Národní galerie v Praze pod názvem „Tři obrazy“. Byly na ní prezentovány nejen výsledky restaurování - tedy zachráněná umělecká díla samotná, ale veškerý s restaurováním související dokumentační materiál - od průzkumných metod fyzikálních a chemických, přes použité materiály a dokumentaci jejich aplikace až k obrazovému zachycení výsledků restaurátorského zásahu. Bylo tak vlastně předvedeno, jak by měl vypadat vzorový postup při restaurování uměleckého malířského díla - v tomto případě na dřevěné podložce. Slánský tak shrnul do sumární metodické podoby výsledky svého více jak desetiletého působení v restaurátorském ateliéru Národní galerie. Výstavou Tři obrazy se se svým dosavadním působením, restaurátorskou dílnou Národní galerie v Praze, rozloučil.

Výstavu Tři obrazy je významná i z jiných důvodů. Je totiž možné považovat ji, při pohledu z perspektivy konce 20. století v českých zemích, za počátek tradičního vystavování nově restaurovaných uměleckých děl. Tyto výstavy se významnou měrou podílely a podílejí na vnímání oboru restaurování širokou veřejností.

mnohé metodické přístupy, které se později staly běžnou součástí standardů restaurátorských akcí realizovaných v českých zemích. U Kramáře byly tyto přístupy silně ovlivněny jeho vztahem k modernímu umění a galerijní praxi. Wagner pak o restaurování uvažoval v rámci modifikace metodických přístupů k celému komplexu dochovaných památek minulosti. Oba dva reagovali na myšlenky Aloise Riegla a obohacovali obsah památky o další rozměry-hodnoty, které bylo nutné při restaurování ochraňovat, nebo k nim přihlížet. To se projevilo především v tom, že památku nechávali jako nějakou uzavřenou, pouze dokumentární strukturu, ale jako „živé“ umělecké dílo, které získává v toku času a v souvislosti s umístěním v prostoru stále nové významy.

Dalším charakteristickým rysem jejich vztahu k památkám a uvažování o nich bylo vědomí propojení restaurování se soudobou uměleckou tvorbou. Požadovali proto, aby restaurátor byl výtvarným umělcem, který reflektuje současné výtvarné dění. „Restaurátor při rozhodování pro tu či onu konzervační a restaurátorskou metodu nemůže vycházet jen ze stanoviska přírodovědeckého nebo historického, ani se nemůže opírat výlučně o praktické řemeslné dovednosti. Ke své práci musí přistupovat pod zorným úhlem pochopení výtvarných funkcí jednotlivých složek v celkové obrazové výstavbě výtvarného díla. Jenom tak může být stanoveno použití nejsprávnější restaurátorské metody. Záruku takového názorového přístupu k restaurátorské práci skýtá právě

aktivní výtvarník svým uměleckým nadáním a citem, svými zkušenostmi, které získal při tvořivé práci malířské.”<sup>27</sup>

V roce 1946 odešel Slánský na pražskou Akademii výtvarných umění, kde vybudoval speciální restaurátorskou školu. Studium na ní bylo zařazeno do souboru vysokoškolského vzdělání uměleckého směru.

Vedle restaurování závěsných obrazů a dřevěných polychromovaných soch se musel Slánský po svém nástupu jako vedoucí pedagog restaurátorské školy zabývat také otázkami restaurování nástěnných maleb. Podobně jako v počátečních fázích svého seznamování se s problematikou restaurování deskových maleb byly Slánského metodické požadavky na restaurátorskou intervenci (včetně retuše poškozených míst) u tohoto druhu malířských děl velmi konzervativní, pokládal za nejvhodnější do malby příliš nezasahovat.<sup>28</sup>

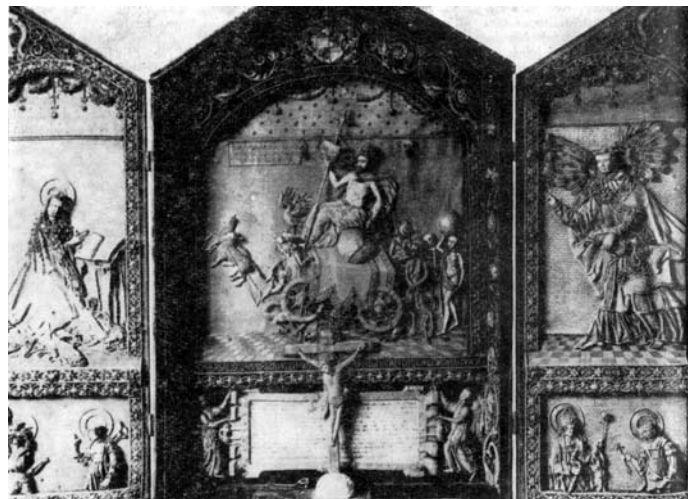
Podle jeho názoru se měl restaurátor při retuši nástěnné malby omezit na pouhé zatónování porušených ploch nástěnné malby tmelem v barevnosti a odstínu staré omítky. Zaměření na středověkou malbu a nakonec i plastiku bylo dáno do té doby nebývalým zájmem českého dějepisu umění o toto vývojové období českého výtvarného umění, který trval od počátku dvacátých let vlastně po celou dobu Slánského aktivní restaurátorské činnosti. Není proto divu, že Slánský promýšlel především postupy vhodné pro restaurování středověkých uměleckých děl. To se projevovalo

<sup>27</sup> B. Slánský, O restaurování malířských a sochařských děl, Výstava restaurátorských prací 1930-1970, Praha NG 1971, katalog, nestránkováno. Obdobný názor byl publikován in: B. Slánský, Technika malby. Průzkum a restaurování obrazů, Praha 1956, s. 154.

<sup>28</sup> Ve zprávě, kterou zaslal v roce 1949 památkovému odboru ministerstva školství upozornil mimo jiné na špatný stav středověkých nástěnných maleb zaviněný velmi často retušemi a hlavně přemalbami. Uvedl v ní mimo jiné: „Pojidlem retuše a přemalby nástěnné malby je obvykle směs kaseinu a fermeže nebo vajíčka a fermeže. Takováto emulze je po uschnutí prakticky nerozpustná a také nestálá, neboť tmavne a žlutne. Velmi obtížně se smývá. Snímáním takto spojených barev s největší pravděpodobností porušíme původní barevnou vrstvu. Pro retuš nástěnných maleb by měla být proto zvolena taková pojidla, která zůstávají snadno rozpustná a jsou opticky stálá. Je nutno vyloučit především látky jako kasein, dále všechny tuhnoucí oleje a z nich vyrobené přípravky, protože to jsou irreversibilní koloidy. Nedoporučuje se rovněž vaječný bílek, většina pryskyřic, olejové a olejovopryskyřičné laky, neboť se mění, tmavnou a žlutnou. Připadá tu v úvahu poměrně malý počet látek: vosk, netvrzený kožní kliš, arabská guma a snad i damarová pryskyřice. Barvy z nich vyrobené nástěnnou malbu tolik neporušují, protože netmavnou a jsou i po u době snadnou rozpustné. Ze všech těchto poznatků o retuších a přemalbách docházíme k jedinému závěru: n e r e s t a u r o v a t i , n ý b r ž j e n k o n s e r v o v a t i ! Tímto požadavkem se omezujeme při opravách středověkých nástěnných maleb na pouhé zatónování bílých ploch tmelu na odstín staré omítky. Chceme - li však zachovati v původní podobě to málo, co z naší středověké nástěnné malby ještě zbývá, pak nemáme jiné řešení.“ B. Slánský, K článku „O výchově restaurátorských kádrů“, ZPP XV (1955), s. 155.



*Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, celek, stav na počátku 20. století.*



*Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, celek, stav v roce 1912*



*Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, celek, celek po restaurování v roce 1965*



*Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, celek, celek po restaurování v roce 1965*



*Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, střed, před restaurování v roce 1978*



*Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, střed, po restaurování v roce 1978*



*Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, celek, po restaurování v roce 1978*

*Střed Vítězství Kristovo, na levém křídle Panna Marie, na pravém křídle archanděl Gabriel. Na predele zleva sv. rytíř, sv. Máří Magdalena, sv. Erasmus a sv. Voršila. Na zavřených křídlech namalovány Naděje a Víra. Oltář má tři časové-slohové-vrstvy. První je z roku 1532 Hans Plack (predela a křídla). Střední výjev zhotovil malostranský mistr Filip Innderfelder v roce 1573. Malovaná křídla pocházejí až z roku 1581 a vytvořil je neznámý autor. Viz Ludíše Letošníková, Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, in: Památková péče XXX, (1970), s. 81-97.*

také v oblasti estetického posuzování restaurátorského zásahu. To co napsal v roce 1949 o retušování poškozených míst totiž platí především, ne-li pouze, pro středověkou nástěnnou malbu a pro konkrétní historický vývojový stupeň oboru restaurování. Jak již bylo ukázáno na příkladě porovnání Slánského přístupů k opravám středověkých deskových obrazů, také u nich hlásal v počátečních fázích seznamování se s nimi přísnou konzervaci.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Své teoreticky stanovené postuláty se Slánský snažil prosazovat v praxi restaurování. V případě středověké nástěnné malby při opravě malířské výzdoby kostela sv. Apolináře v Praze, která pochází z poslední čtvrtiny 14. století, na jejíž záchraně pracoval spolu se žáky své školy počátkem padesátých let. Vedle toho pracoval od konce čtyřicátých let na restaurování středověkých nástěnných maleb na hradě Karlštejně a od počátku padesátých let na záchraně nástěnných maleb Josefa Navrátila v místnostech zámku v Jirnech.

<sup>30</sup> František Petr, 1884 - 14. září 1964. Pocházel z učitelské rodiny. Po studiu na reálce v Telči se vzdělával v malbě na akademii v Krakově a v Praze, kde absolvoval u V. Hynaise. Po absolutoriu pobyl krátký čas na akademii v Mnichově. V roce 1910 se vypravil do Říma, kde pracoval v dílně bratří Riccardiových. Podílel se na snímání nástěnných maleb v Pompejích, v Alexandrii. V Římě se Petr seznámil mimo jiné s Maxem Dvořákem. Na jeho doporučení odešel v roce 1912 do Vídně, kde začal pracovat v restaurátorském ateliéru Hanse Rietschela. Musel však narukovat, a tak se k restaurování se vrátil, po vojenské službě, až v roce 1920. V roce 1931 byl jmenován docentem pro obor malířských technik na pražské Akademii výtvarných umění a přednášel toto téma také na pražské technice. Počátkem roku 1952 se stal Petr ředitelem Státního památkového ústavu. In: K. Dvořák, K sedmdesátinám docenta Františka Petra, ZPP XIV (1954), s. 216; O. Pechová, Za Františkem Petrem, ZPP XXIV (1964), s. 316; V. Vinter, informace o Fr. Petrovi vložená do textu článku I. Hlobil, K otázce teorie památkové péče v systému kultury České socialistické republiky, kandidátská dizertační práce, Praha 1979.



*Hasištejnsko-lobkovický perlový oltář, zavřená křídla, malby z roku 1581*

Právě charakter restaurování nástěnných maleb se stal zámkou ke sporu, pro který se vžilo označení „spor Slánský - Petr“.<sup>30</sup> Nešlo však jen o odborný spor dvou osob, jak by se snad mohlo podle názvu usuzovat, ale o velmi významný střet dvou odlišných koncepcí oboru restaurování vůbec. A zcela logicky nešlo také pouze o nějaký spor ryze teoretický, nebo ryze odborné - teoretické problémy. Spor odrážel rozdílné názory na možnosti řešení širokého spektra dotyků a vazeb oboru restaurování k tehdejší sociálně ekonomické, společensko mocenské skutečnosti. Následující text se pokusí především o postižení jeho odborného rozměru, tedy významu pro vyjasňování teoretických otázek spojených s praktickým prováděním restaurátorských intervencí na malíř-

ských uměleckých dílech.<sup>31</sup>

Od roku 1953 zavalil František Petr svými příspěvky, které se restaurováním zabývaly z různých pohledů, a to jak jeho historií, tak praktickými návody a plánováním zlepšení, stránky časopisu Zprávy památkové péče. V krátkém časovém sledu vyšly také jeho knihy o restaurování.<sup>32</sup> Podstatnější než rozbor Petrových jednotlivých děl, která by se dala stručně charakterizovat jako rozsáhlé a rozličné soubory historických informací o uměleckých dílech, jejich opravách a hlavně pak návodů, pocházejících opět z nejrůznějších zdrojů a dob, na to jak umělecká díla z různých materiálů opravovat, však bude o pokus postžení hlavní teoretické, odborné linie sporu Slánský – Petr, která se dotýká problematiky retuše.<sup>33</sup>

Polemika byla vlastně součástí širšího obecně platného procesu projevujícího se v celé Evropě, který byl logickou reakcí na způsob restaurování, při kterém docházelo k rozsáhlým doplňováním a přemalbám prováděným „nereverzibilními“

materiály. Situace se začala vyostřovat po publikování Petrova článku „O restaurátorech v minulosti a přítomnosti“ v roce 1952.<sup>34</sup>



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav v lednu 2004. (Foto J. Lebeda, T. Binková)*

**31** Po roce 1948, kdy došlo v českých zemích ke změně společenského systému, se zcela logicky proměňovala a byla přizpůsobována socialistické teorii i praxi také oblast památkové péče. Od roku 1919 působící památkové úřady byly reorganizovány a k datu 1. ledna 1952 byl zřízen jako centrální státní instituce mající dbát o zachování památek Státní památkový ústav. Pro sledované téma vývoje retuše malířských děl v českých zemích by tato skutečnost nebyla až tak významná, kdyby nebyl do čela této nové instituce postaven malíř a restaurátor František Petr. Ten se cítil být povolán k tomu, bylo mu tehdy 68 let, aby reformoval, na pozadí v umění oficiálně prosazovaného socialistického realismu a vypjatého, obecně většinou společnosti sdíleného pocitu, že je konečně možné plnohodnotně ochránit poklady národní minulosti, restaurátorskou činnost v českých zemích. Ne nepodstatnou byla také ta skutečnost, že Petr mohl navazovat na jednu ze součástí předválečného uvažování Vincenta Kramáře a Vladimíra Novotného, na myšlenky o kvalitativním posunu v oblasti restaurování uměleckých děl pomocí vytváření státních restaurátorských dílen při významných památkářských a galerijních institucích. V nich měla být nejen restaurována špičková umělecká díla na nejvyšší dobové odborné úrovni, ale měly se v nich také vychovávat a vzdělávat noví restaurátoři. Že tyto myšlenky plně souzněly se snahami vše socializovat a postátnit není snad ani nutné dodávat. Svou roli tu samozřejmě sehrál i psychologický faktor. Petr musel velmi těžce nést, že nebyl po roce 1945 povolán jako profesor na pražskou Akademii výtvarných umění. Za pozornost stojí také ten fakt, že od roku 1954 Státní památková správa plánovala a financovala většinu restaurátorských akcí, které se v republice uskutečňovaly. Spor Slánský - Petr měl tedy několik rovin, i když prezentována byla v převážné míře jen rovina odborná.

**32** Umělecké dřevorezby a jejich restaurování, Praha 1953; Nástenné malby, Bratislava 1954; O starých malbách a jejich restaurování, Praha 1954. Z článků v časopise Zprávy památkové péče je třeba připomenout: K otázce průzkumu uměleckých děl výtvarných, ZPP XI (1951)s. 167-169; O restaurátorech v minulosti a přítomnosti, ZPP XII (1952), s. 237-250; O polychromii pleťových částí dřevorezeb starých mistrů, ZPP XI (1952), s. 306-308; Několik kapitol z technologie konservačních prací, ZPP XII (1953), s. 13-19, 57-63, 103-112; O dřevorezbech a polychromii starých mistrů a o polychromii doby dnešní, ZPP XIII (1953), s. 20-23; Omítka a její barevná výzdoba v praxi památkové péče, ZPP XII (1953), s. 263-288; Železo a jeho konzervace, ZPP XIV (1954), s. 111-118; Díla bronzová, měděná, mosazná a olovená a jejich konzervování, ZPP XIV (1954), s. 132-142; O ochraně skleněných památek před odskleněním, ZPP XIV (1954), s. 240-245; Cín a jeho konzervace, ZPP XIV (1954), s. 287-291; O výchově konzervátorských a restaurátorských kádrů, ZPP XIV (1954), s. 235-240; O konzervování a restaurování varhan, ZPP XV (1955), s. 95-98; Sporné otázky restaurování nástěnných maleb, ZPP XV (1955), s. 185-186.

**33** Diskuse v podstatě probíhala mimo publikační zájem tehdejšího českého dějepisu umění. Historikové umění se jí zúčastňovali pouze okrajově, většinou v poznámkách k textu svých příspěvků jiného zaměření, a to se ještě převážně nezabývali umělekohistorickou, teoretickou stránkou problému, ale spíše administrativně správními hlediska, která snad považovali za dominantní.

**34** F. Petr, O restaurátorech v minulosti a přítomnosti, l. c. , str.250.



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav před rokem 1896*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav před Slánského restaurováním 1975*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav po očištění a tmelení v roce 1975*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav po Slánského restaurování 1975*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav po očištění a tmelení v roce 1985*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav po restaurování 1985*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Šimona, stav před rokem 1896*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Šimona, stav před Slánského restaurováním 1975*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Šimona, stav po Slánského restaurování*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav po Hamsíkově restaurování 1985*



*Karlštejn (okres Beroun), kaple sv. Kříže, obraz sv. Jakuba staršího, stav v lednu 2004. (Foto J. Lebeda, T. Binková)*

Diskuse vedená kolem záchrany Tulkových lunet v logii Národního divadla pak po jejich restaurování v roce 1954 přerostla v publikační kampaň vedenou na stránkách časopisu Zprávy památkové péče.<sup>35</sup> V časopise byl otištěn Petrův příspěvek „O výchově konzervátorských a restaurátorských kádrů“.<sup>36</sup> Petr v něm přímo napadl způsob restaurování středověkých nástěnných maleb u sv. Apolináře v Praze, které prováděl Slánský se svojí školou, hlavně používání akvarelových barev při retuši.<sup>37</sup> Přímá kritika Slánského metody retuše však byla jen malou částí Petrova článku. Hlavním smyslem textu bylo navrhnout a stanovit způsob nové organizace restaurátorské činnosti v českých zemích.<sup>38</sup> Jeho další podstatnou složkou byl Petrův názor, že restaurování, i když je z části prací uměleckou, je ve skutečnosti převážně řemeslnou činností.<sup>39</sup> Slánský reagoval na Petrův článek v roce 1955

statí, ve které objasňoval svoje názory a zdůvodnil, proč byla při restaurování nástěnných maleb u sv. Apolináře zvolena lokální retuš.<sup>40</sup> Dále zde postuloval předpoklad snadné odstranitelnosti a optické stálosti retuše jako dva hlavní a zásadní technologické požadavky kladené na každou retuš. Ve svém příspěvku se soustředil pouze na vyvrácení výtek, které proti výsledkům restaurování žáků jeho školy a jemu samotnému Petr vznesl.

Požadavek snadné odstranitelnosti retuší nebyl v té době v Čechách ještě všeobecně přijímaným teoretickým východiskem pro restaurování nástěnné malby, jak to vyplývá mimo jiné z redakční poznámky ve Zprávách památkové péče, která byla připojena ke Slánského odpovědi.<sup>41</sup>

Na Slánského odpověď reagoval hned v následujícím čísle časopisu Zprávy památkové péče František Petr,<sup>42</sup> vyslovil se zásadně proti akvare-

**35** V. Dvořáková, Tulkovy lunety v logii Národního divadla a jejich restaurace, Zprávy památkové péče XIV (1954), s. 221-234,

**36** Fr. Petr, O výchově konzervátorských a restaurátorských kádrů, Zprávy památkové péče XIV (1954), s. 235-239.

**37** Inkriminovaná pasáž zní: „A jak možno kvalifikovat práci mladých restaurátorů, kteří-se svým učitelem v čele-zpevňují omítku a barevnou vrstvu nástěnné malby želatinou? A retuše této nástěnné malby provádějí akvarelkami? Želatina v omítce shnije a akvarelová retuš zmizí. Kdo však je odpovědný za tak trestuhodnou neschopnost?“

Podobně zmizela za jeden rok retuš provedená r. 1949 akvarelem na nástěnné malbě v kostele sv. Apolináře.“ Fr. Petr, O výchově konzervátorských a restaurátorských kádrů, Zprávy památkové péče XIV (1954), s. 238.

**38** Tamtéž, s. 239.

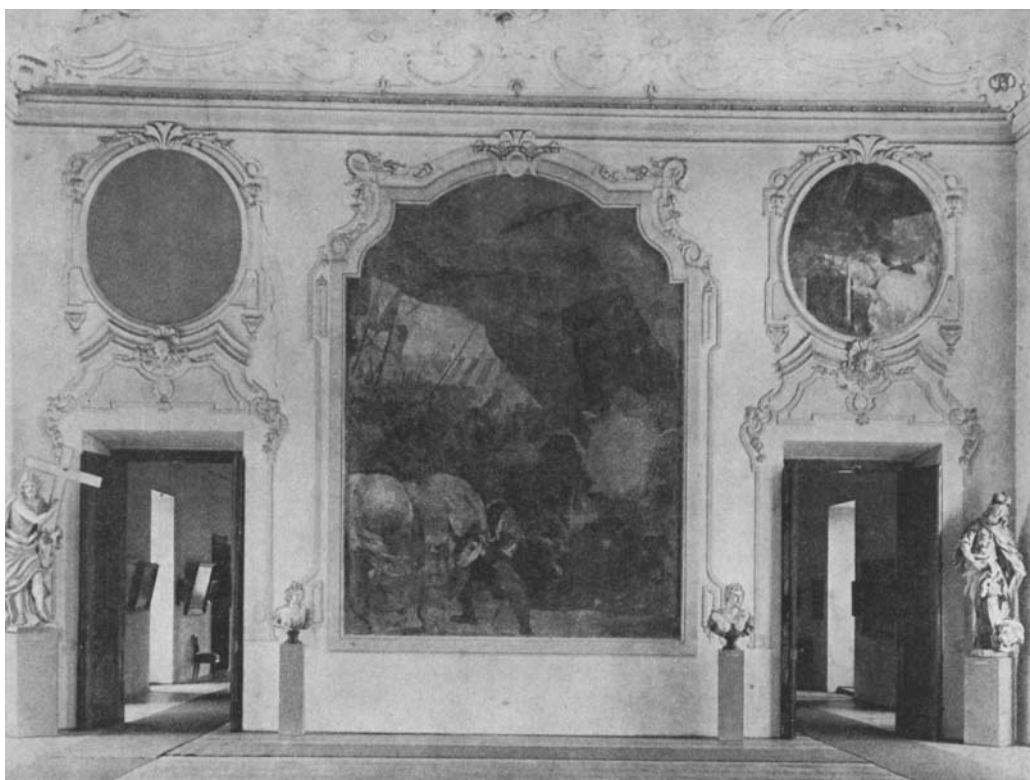
**39** Tamtéž, s. 235; s. 236; s. 237.

**40** B. Slánský, K článku „O výchově restaurátorských kádrů“, Zprávy památkové péče XV (1955), s. 156-157. Doslova napsal: „Konservační snaha, úsilí o to dodatí obrazu stálost, nabývá převahu nad zájmem zkrášlití obrazy doplňky, jež se mnohdy blíží podvrhu. Nemohu zde podrobně vypočítávat, čeho všeho se tento velký pokrok týká, vytknou tedy alespoň rozhodující požadavky moderní konservace. Za prvé: všechny materiály, použité při konservaci a restauraci musí mít stálost optickou, t. j. nesmí žloutnout a tmavnout. Za druhé: laky, fixáže a barvy nanesené na obraz při restauraci musí být i po dlouhé době snadnou odstranitelné, aby původní barevná vrstva nebyla poškozena, smývají-li se. Nedodržování těchto základních předpokladů je nejtěžším prohřeškem, jakého se dnes restaurátor může dopustit. Nesmíme proto pro retuš nástěnných maleb použít barev olejových, nerozpuštěných vodových nebo nerozpuštěných temper; výběr pojivých látek je tím ovšem značně omezen. Nalézají-li se malby v prostředí naprosto suchém, je nejlepším pojivkem rozpustné pojidlo vodové, které se nemění, na př. arabská guma.“ V dalším textu pak, po objasnění, proč je nutné provádět retuš nástěnné malby odstranitelnou a ve světle stálou barvou, porovnal své přístupy s publikovanými texty v nichž František Petr uvádí návody na materiály vhodné k retušování nástěnných maleb. Výsledky tohoto porovnání shrnul Slánský v konstatování, že „V knize Františka Petra vůbec nenalezneme zmínku o optické stálosti nebo odstranitelnosti barev retuší, fixáží a konservačního materiálu nástěnných maleb. Nemáme tedy důvodu, proč bychom měli změnit naše principy podle jeho vzoru.“ (s. 157).

**41** Redakční poznámka k odpovědi B. Slánského, K článku „O výchově restaurátorských kádrů“, Zprávy památkové péče XV (1955), s. 154. V ní se mimo jiné uvádělo, že na úseku památkové péče existuje ještě mnoho neřešených problémů. Jedním z nich je „... názor na způsob restaurování nástěnných maleb, a to s hlediska jak technologického, to znamená, má-li se zásadně při retuších užívat barev s pojítkem nerozpuštěným či rozpustným, tak i z hlediska umělecko-historického, totiž do jaké míry v kterých případech má být provedena retuš oproti originálním partiím restaurovaného uměleckého díla výtvarně odlišena.“ Památková péče chtěla, zcela v duchu obvyklé úřednické praxe, „kde není jistota pomůže sbor starších“, vše řešit ustavením „komise pro ochranu památek malířství, sochařství a výtvarné výroby“ při ministerstvu kultury, která „bude poradním sborem ústředních státních orgánů ochrany kulturních památek a bude plánovitě přispívat k řešení odborných i organizačních otázek na tomto úseku.“

**42** František Petr, Sporné otázky restaurace nástěnných maleb, Odpověď Fr. Petra na článek B. Slánského ve 4. čísle XV. ročníku ZPP, Zprávy památkové péče XV (1955), s. 185-186.





*Praha, Zbraslav, zámek (bývalý Cisterciácký klášter), tzv. královský sál. Levý ovál s malbou má doplněný štukový rám a už ne malbu, ve středové malbě pasování na rytíře, která je signována Wences. Laurent. Reiner pinxit A. 1728, je bez retuše ponechán také v omítce druhotně proražený otvor. Václav Wagner toto uvádí jako špatný příklad doplnění.*

lové retuši a nevyloučil použití nerozpustné kasi-  
enové retuše i fixáže.<sup>43</sup>

Potom se Petr obrátil k zásadní otázce to je „ k  
případům vzájemných odlišných názorů na způ-  
sob restaurace nástěnných maleb u sv. Apolináře  
v Praze II., na pražském hradě a v chrámu sv. Mi-  
kuláše.“<sup>44</sup>

Tato místa textu jasně ukazují jak obrovské byly  
rozdíly v chápání výtvarné interpretace (včetně  
retuše) uměleckého díla, v tomto případě konkré-  
tní středověké nástěnné malby, které procházelo  
restaurátorským zásahem, u Bohuslava Slánské-  
ho (nutno připomenout, že jde o konkrétní postoj  
k interpretaci konkrétní malby) a u Františka Pe-  
tra.

Petr se ve svém článku dále zabýval otázkou ma-  
teriálů pro fixáže a retuše nástěnné malby. V obou  
případech doporučoval užívání kaseinu.<sup>45</sup>

Slánský na tento nový Petrův útok odpověděl v  
roce 1956, opět na stránkách časopisu Zprávy pa-  
mátkové péče. Znovu zdůraznil nutnost provádět  
retuše tak, aby byly snadno rozpustné a odstra-  
nitelné, a aby byly opticky stálé. Uvedl zde také  
jednu z podstatných myšlenek svého teoretické-  
ho přístupu k problémům restaurování, a to tu,  
že požadavek snadné snímatelnosti retuše pro  
něho nevyplývá pouze ze skutečnosti, že je nutné  
respektovat autentický stav původní malby, ale  
že je stejnou měrou podmíněn tím, že „ Názor-  
y na retuš se čas od času mění a při opravách.  
které se na staromistrovských malbách provádějí  
v určitých intervalech, se pravidelně stará retuš  
odstraňuje.“<sup>46</sup> Jak doplnil v jiném příspěvku „Je  
třeba pamatovat, že se názory na funkci retuše  
v organismu výtvarného díla mění, podléhající  
změnám dobového estetického citění i celkového

**43** V úvodu článku napsal, že diskuse, pokud má být základem změny v poznání musí být vedena „na objektivním základě“ a ne „takovým uváděním výroků a citátů, které skreslují nebo zatemňují jejich smysl.“ Toto místo repliky se týkalo Slánského výtky proti používání mastných temper při restaurování a citací z Petrovy knihy o „nástěnné malbě“, kde Petr uváděl možné způsoby mísení pojidel pro retuš nástěnných maleb. Tamtéž, str.185.

**44** Tamtéž, s. 185.

**45** Tamtéž, s. 186.

**46** B. Slánský, K článku F. Petra: Sporné otázky restaurace nástěnných maleb, Zprávy památkové péče XVI (1956), s. 94-96, citovaný text je na s. 94.

ideového zaměření.<sup>47</sup> Byl si tedy vědom, a to je jeden z nejvýznamnějších přínosů Slánského pro výtvarnou teorii restaurování, omezené časové platnosti dobového vzhledu retuše, který je vždy svázán s výtvarným cítěním doby, ve které se restaurátorský zásah uskutečnil.

Z toho, co bylo zatím uvedeno jak ve vlastním textu, tak v poznámkách, je snad možné vytvořit si dosti dobrý obraz o charakteru celého sporu. Stála v něm proti sobě Slánského koncepce, vycházející z názorů formulovaných v oblasti památkové péče postupně od počátku 20. století, snažící se ctít základní hodnoty restaurovaného uměleckého díla a úvahy Františka Petra, které, mnohdy v dobou silně ovlivněné rétorice, a i když slovně podporovaly moderní přístupy, představovaly vlastně prodlužování řemeslného pojetí restaurování.

Redakce časopisu Zprávy památkové péče ukončila polemiku, vedenou s neobvyklou vehemencí redakční poznámkou, která byla „oficiálním stanoviskem Státní památkové správy“ k otázkám restaurování.<sup>48</sup> V pěti bodech se zde uvádělo, že v podstatě vlastně o žádný teoretický spor nešlo, vždyť prý jak Slánský, tak Petr požadují dochování autentického stavu uměleckého díla. O výtvarně ideovém řešení restaurace nástěnné malby jak v koncepci, tak v detailech přísluší rozhodovat pracovníkovi, který na základě vědecké kvalifikace ovládá problematiku z hlediska umělecko-historického. Projevila se zde pro druhou polovinu 20. století v českých zemích typická snaha památkové péče převádět problémy z odborné, ideově teoretické do roviny administrativně správní.

Tolik v hrubých rysech k polemice, která umožnila, hlavně zásluhou Bohuslava Slánského, aby se postupně uskutečnil výrazný kvalitativní posun v přístupech k problematice restaurování uměleckých děl. Bylo také Slánského zásluhou, že právě v této oblasti památkové péče v českých zemích zůstala nepřerována ona linie vývoje - jak v teorii, tak v praxi - která vycházela z odkazu Aloise Rie-



*Madona ze Žebráku, konec 14. století, stav před restaurováním v roce 1941. Podle Václava Wagnera: Roucho bylo v XIX. století celé pozláceno, do levé ruky Madony přidáno žezlo, do pravé ručky dítěte koule s křížkem. Naturalismus doby nasadil oběma hlavám „skutečné“ vlasy. Korunky jsou barokní.*



*Madona ze Žebráku, konec 14. století, stav po restaurování v roce 1941, Fr. Kotrba. Podle Václava Wagnera: Restituce původního stavu. Po opatrném smytí vrstev zlacení z XIX. a XVIII. století... po odstranění nové přemalby očí a rtů nabyly výrazu umělcem zamýšleného. Všechny mladší přídavky byly odstraněny. Příklad dokonalého restaurování.*



*Madona ze Žebráku, konec 14. století, stav po restaurování, detail*

47 B. Slánský, Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb, Umění II (1954), s. 305.

48 Zprávy památkové péče XVI (1956), s. 96.

gla, Maxe Dvořáka, rozšiřována se úvahami Vincence Kramáře a doplněna a ožívována myšlenkami Václava Wagnera. To se samozřejmě týkalo i otázek spojených s doplňováním poškozených míst malířských děl - retuší.

Slánský však objasňoval své teoretické přístupy k otázkám restaurování, především retuše nejen v polemice s Františkem Petrem. Věnoval se jim také na stránkách časopisu *Umění*<sup>49</sup> a především komplexně v knize *Technika malby*.

Technické a technologické problémy retuše na nástěnných malbách jsou tedy podle Slánského relativně snadno řešitelné. „Avšak otázky vztahu retuše k umělecké hodnotě a funkci výtvarného díla jsou mnohem komplikovanější, neboť nelze stanovit všeobecně platné směrnice, podle kterých by se retuš paušálně prováděla.“<sup>50</sup> „Otázka retuše má totiž těsný vztah k funkci a hodnotě výtvarného díla, k jeho estetickému a historickému významu. Retuš je třeba řešit vždy diferencovaně, individuálně, podle povahy malby, jejího poškození a všech dalších okolností. U nástěnné malby také nelze vždy a bezvýhradně uplatňovat postulát přísné muzeální konzervace, protože nástěnná malba vázaná na zeď architektury je součástí celkového účinku vnitřního prostoru stavby, pro kterou byla vytvořena. Existuje proto také reálná a někdy i nezbytná možnost realizace rekonstrukce.“<sup>51</sup> Rekonstrukční retuš doporučoval Slánský provádět šrafurou, tak, jak to bylo v českých zemích poprvé aplikováno na erbech úředníků kanceláře zemských desek pocházejících z

doby kolem roku 1660 na Pražském hradě. Šrafy mají být výrazně geometrizovány. Tento způsob rekonstrukční retuše podle Slánského „znamená podstatné zlepšení restaurátorských metod všude tam, kde může nahradit u nás dosud běžný způsob volného domalovávání a přemalovávání nástěnných maleb.“<sup>52</sup> Popsány byly i další možné způsoby retuše nástěnné malby. Retuš nápodobivá a lokální, a to jak teoreticky, tak na praktických příkladech.<sup>53</sup>

Ve druhém dílu své knihy *Technika malby* se Slánský zabýval také teoretickými otázkami restaurování. Jednou z nich byla teorie retuše malířských děl. „Retuš není jen výkonem technickokonservačním, jako například konzervace podložky a podkladových vrstev, nýbrž je spojena s celou řadou otázek estetického a theoretickorekonstrukčního rázu.“<sup>54</sup> Popsal jednotlivé techniky retušování pomocí pryskyřičných, vodových, voskových a olejových barev, včetně barev smíšených. Co je však daleko podstatnější, pokusil se vysvětlit rozdíly mezi základními druhy retuší - retuší nápodobivou, neutrální a lokální.

Nápodobivá retuš vychází jeho názoru z praxe 19. století, kdy bývala poškozená místa obrazu „... doplňována retuší k nerozeznání od původní malby.“ Protože však v moderní době je umělecké dílo vnímáno především ve své původnosti, činily se pokusy používat retuše jiného typu. „Snaha o zachování původnosti díla vedla k myšlence nenapodobit malbu na porušené ploše se všemi podrobnostmi, nýbrž jen zatónovat toto místo

49 B. Slánský, Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb, *Umění II* (1954), s. 304-318. V něm došel k závěru, že „Veškeré předchozí úvahy o technických předpokladech retuše a rekonstrukce nástěnných maleb lze shrnout ve dva jednoduché, svým dosahem však nadmíru závažné postuláty: 1. plocha místa doplněného barvou retuše musí být alespoň z bezprostřední blízkosti zřetelně viditelná; 2. barva všech doplňků musí být snadno rozpustitelná.“ (s. 307).

50 Tamtéž. Z textu je patrné, že si Slánský plně uvědomoval také význam historické – dokumentární hodnoty malířského díla a nutnost jeho adekvátní ochrany.

51 Nástěnné malby „... jsouce jednou provždy situovány na zdech interiéru, stávají se jeho nedílnou součástí a plní současně funkci estetické výzdoby. Proto hledisko museální konzervace není možno bezvýhradně uplatňovat u všech nástěnných maleb, podobně jako je nelze aplikovat po stránce technické. Velmi poškozená nástěnná malba ruší svou fragmentovitostí architektonický celek prostoru, ... Toto theoreticky kladné stanovisko vůči rekonstrukci nástěnných maleb nemá ovšem platnost obecnou: Jeho oprávněnost musí být zkoumána před každým novým úkolem a měřena individuálními potřebami daného díla, ...“ (s. 312) V těchto větech silně zaznívají teoretické požadavky, které formuloval v období těsně před a těsně po druhé světové válce Václav Wagner.

52 Tamtéž, s. 318.

53 Slánský popsal možnosti těchto způsobů retuše na případě opravy Theodorikových nástěnných maleb v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně, kterou prováděl v letech 1950 až 1952.

54 B. Slánský, *Technika malby, Průzkum a restaurování obrazů*, I. c., s. 238.



*Olomouc, Ostružnická 324, detail horní části obrazu Panny Marie, stav originálu po odkrytí v roce 1999. Viz T. Vitek, F. Chlupík, Pozdně gotické průčelí domu čp. 324 v Ostružnické ulici v Olomouci, in: Zprávy památkové péče 60, 2000, s. 67-70, (NPÚ-ÚOP v Olomouci)*



*Olomouc, Ostružnická 324, detail horní části obrazu Panny Marie, stav v roce 2001 po sejmutí a muzealizaci originálu a jeho nahrazení „kopii“. (Fotoarchiv autora)*



*Olomouc, Ostružnická 324, detail obrazu sv. Krištofa, stav originálu po odkrytí v roce 1999. Viz T. Vitek, F. Chlupík, Pozdně gotické průčelí domu čp. 324 v Ostružnické ulici v Olomouci, in: Zprávy památkové péče 60, 2000, s. 67-70, (NPÚ-ÚOP v Olomouci)*



*Olomouc, Ostružnická 324, detail obrazu sv. Krištofa, stav v roce 2001 po sejmutí a muzealizaci originálu a jeho nahrazení „kopii“. (Fotoarchiv autora)*



*Olomouc, Ostružnická 324, celek obrazu sv. Krištofa, stav v roce 2001 po sejmutí a muzealizaci originálu a jeho nahrazení „kopii“. (Fotoarchiv autora)*

neutrálním tónem. ... .. Methoda neutrální retuše je výlučně konservační, nikoliv rekonstrukční.<sup>55</sup> „Retuš lokální je kompromisním řešením mezi retuší nápodobivou a neutrální. ... .. Tmelené plochy se retušují lokálním tónem té barvy, která je obklopuje. ... .. Lokální tóny se nanášejí beze všech detailů a bez modelace, ... ..“<sup>56</sup> U nápodobivé retuše upozornil Slánský na retuš pomocí šrafury.<sup>57</sup> Domníval se však, že především je nutné řešit ne otázky výtvarné teorie retuše, ale problémy spojené se snadnou odstranitelností a optickou stálostí „retušových doplňků“.

Všechny výše uvedené Slánského teoretické a metodologické požadavky představují specifický přínos k tehdy řešeným otázkám teorie a praxe restaurování. A to jak závěsných obrazů na dřevěné nebo plátěné podložce, polychromované dřevěné plastiky, tak nástěnných maleb.

Ve srovnání například s názory „archeologického restaurování“ uplatňovanými v té době v Itálii se teoretická a metodologická doporučení pro oblast retuše malířských děl publikovaná Bohuslavem Slánským již v první polovině let padesátých, jeví jako relativně pokročilá, směřující ve své podstatě k širšímu chápání hodnot památek. Bylo to dáno tím, že Slánský ve svých úvahách nikdy nepřipustil, aby došlo k převládnutí historicko-dokumentární složky, hodnoty uměleckého díla na úkor jeho hodnot výtvarných a estetických.<sup>58</sup>

Otázkám retuše poškozených míst výtvarných děl byla v Čechách věnována pozornost i ve druhé polovině šedesátých let 20. století.

V roce 1967 byla na stránkách časopisu Památková péče zveřejněna série článků zabývajících se problematikou retuše v jejích specifických podobách podle jednotlivých druhů výtvarných artefaktů.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> Viz také B. Slánský, Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb, l. c. , viz pozn. 108.

<sup>58</sup> Ve svých restaurátorských realizacích se však takovým přístupů, zvláště v ranném období své činnosti, ne vždy vyvaroval. Například při prvním restaurování Madony jindřichohradecké.

<sup>59</sup> H. Althöfer, K otázce retuší při konzervaci závěsných obrazů, Památková péče XXVII (1967), s. 227-230. Přeložila Marie Kotrbová.

<sup>60</sup> B. Slánský, Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce, Památková péče XXVII (1967), s. 230-236.

<sup>61</sup> J. Fusek, K retuším při opravách historických gobelinů, Památková péče XXVII (1967), s. 260-267.

Heinz Althöfer ve svém syntetizujícím příspěvku mimo jiné provedl rozdělení retuší na pět základních rozdílných druhů a pokusil se o formulování kritérií, která jednotlivé druhy retuše odlišují.<sup>59</sup>

Po Althöferově článku následoval příspěvek Bohuslava Slánského o rekonstrukční retuši na odnímatelné podložce.<sup>60</sup> Slánský ve svém příspěvku nejprve obecně a sumárně analyzoval problém doplňování odpadlých míst malby. Opět, jako již ve svých dřívějších pracích, dospěl k závěru, že jedinou jistotou u retuše je „aby rekonstrukční doplňky nepřesahovaly na původní barevné vrstvy, aby přemalbami nebyla narušena původnost obrazu.“ Ostatní otázky spojené s problematikou retuše již podle něho nejsou zdaleka tak jednoznačné a nevyvratitelné. Uplatnil také své myšlenky o tom, že je nutné brát při retuši v úvahu soudobé poslání a uplatnění restaurovaného uměleckého díla. Po tomto shrnutí problematiky, v jehož rámci se mimochodem zmínil i o soudobých tendencích ve vývoji retuše ve světě, se věnoval popsání a teoretickému zhodnocení případu restaurování středověkých deskových obrazů z Kašperských Hor, u kterých bylo jako nosné vrstvy retuše použito odnímatelné podložky (lněné plátno napuštěné vodnou disperzí polybutylmethakrylátu)..

Jiří Fusek se zabýval doplňováním poškozených míst historických gobelinů.<sup>61</sup>

Další prací zveřejněnou v roce 1967 na stránkách časopisu Památková péče byl příspěvek Karla Stádníka věnovaný retuši dřevěných polychromovaných soch. Na rozdíl od Slánského dospěl jeho autor k závěru, že „rekonstrukce odporuje přísnému zachování autentičnosti restaurovaného díla... „, a že „... u památek zvláště historicky významných je třeba přísně šetřit autentičnost uměleckého díla, to znamená omezit restaurátorské operace jen na vlastní konzervaci a upustit

od jakékoli retuše.”<sup>62</sup> Toto konstatování je sice nesporným faktem, nepostihuje však v plné šíři mnohvrstevnatost řešené problematiky.

Na základě publikovaných názorů však nevznikla žádná širší diskuse, která by umožnila obdobné posuny v teoretických přístupech k retuši jako tomu bylo u polemiky “Slánský – Petr” na počátku padesátých let 20. století. Nedošlo tedy ke změně diskursu, což zřejmě souviselo se skutečností, že po analýzách problému retuše v polemice Slánský – Petr se zdály být tyto problémy jakoby vyřešené.

Až na konci osmdesátých let 20. století se zmínil historik umění Miloš Suchomel při popisu obecných kritérií charakterizujících proces restaurování kamenosochařských výtvarných děl také o retuších. Zahrnul je do výtvarné složky procesu restaurování a požadoval, aby byly pokud možno prováděny v co nejmenším rozsahu a jejich začlenění do staré výtvarné struktury aby bylo co nejtaktnější a nejpietnější.<sup>63</sup>

Již na počátku padesátých let 20. století došlo tedy k českých zemích k formulování základních představ o metodologii oboru restaurování a v rámci toho i o retuších poškozených míst malířských děl, tehdy na relativně vysoké evropské úrovni. Slánského vstup byl tak silný, že po mnoho dalších desetiletí v českých zemích zdánlivě neexistovaly objektivní důvody vytvářet nějakou novou ucelenou sumarizaci metod a postupů retuše. Nenašel se také nikdo, kdo by v započatém díle pokračoval a zpracoval, na základě toho co

Slánský naznačil, ucelenou metodologii. Svůj vliv na tento stav měla také společenská situace v zemi.

Restaurátorská interpretace poškozených míst malířského díla mohla pracovat s vizuálními odkazy napomáhajícími především výtvarné a estetické hodnotě restaurovaného díla jako celku.

Za významné hodnotící kritérium, vklad, který měl v rámci tohoto diskursu největší váhu, bývala považována “citlivá” výtvarná interpretace staré výtvarné struktury. Z tohoto obecného trendu se vymykalo jen málo výjimek. Pouze historik umění Josef Krása, když se zabýval výsledky některých restaurátorských akcí prováděných v roce 1961 na středověkých nástěnných malbách, shrnul podněty vyplývající z nich pro oblast dějin umění a památkové péče v konstatování, že není vhodné doporučovat, aby se nadále používalo při restaurování maleb nápodobivé retuše a rekonstrukcí. Sjednocení vytmelených míst se mělo podle jeho názoru provádět na tón podložky, nebo eventuálně na lokální tón.<sup>64</sup> Tyto formulace připomínají tehdy ještě ne zcela uzavřené italské metodické diskuse.

Postupně se však z přístupů k retuším malířských děl v českých zemích vytrácela snaha o onu “velkou objektivitu”, kterou si kladl za cíl na počátku 20. století “konzervační-analytický” model restaurování a později, i když ze zcela jiných pozic, také model “syntetický”. S trochou nadsázky je možné říci, že se převládajícím trendem stávalo uplatňování “jednoty vzhledu” v rovině výtvarné interpretace díla jako estetického celku.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> K. Stádník, Poznámky k retuši dřevěných plastik, Památková péče XXVII (1967), s. 297-305.

<sup>63</sup> M. Suchomel, Záchrana kamenných soch, Praha 1988, s. 16-17. “Výtvarný aspekt je v procesu restaurace jedním z nejdůležitějších faktorů. Výtvarným řešením restaurované letité malířské nebo sochařské kulturní památky rozumíme její konečnou pohledovou úpravu (po provedení záchranných, zabezpečovacích zásahů), na kterou má zásadní vliv u malířských uměleckých děl například vytvoření tmelů, volba vhodného způsobu, druhu retuši i podoba (vizuální uplatnění) ochranných povrchových lakových nátěrů .....

Nemálo závažným činitelem se ukazuje v případě obrazů, nástěnných maleb a dřevěných nebo kamenných polychromovaných, či monochromním povrchovým malířským vybavením opatřených skulptur zvolená míra doplňovacích, zastíracích, retušovacích zásahů, které jsou a vždy budou cizím prvkem uprostřed původního, historicky cenného uměleckého díla a má jich být proto co možná nejméně a jejich včlenění do autentické výtvarné hmoty kulturní památky se musí dít způsobem co nejtaktnějším a nejpietnějším.”

<sup>64</sup> Josef Krása, K výsledkům některých významných restaurátorských akcí v r. 1961, Umění X (1962), s. 503-507.

<sup>65</sup> „... naší snahou je uvést dílo do stavu, který odpovídá slohu, v němž bylo vytvořeno, avšak nikoli za cenu puristického odstranění všech stop, které dal dílu čas. Znamená to odstranění rušivých cizorodých prvků zkrslujících slohovou jednotu díla, retuši a přemaleb, které by snižovaly jeho uměleckou kvalitu ... Problém retuše byl vždy řešen s ohledem na výtvarné působení celku, to jest tak, aby porušené dílo se nestalo torse, nýbrž aby si zachovalo živou uměleckou sdílnost.“ (Mojmír Hamsík, Některé otázky restaurování a vědeckého průzkumu obrazů, Zprávy památkové péče XVII (1957), s. 107-111.)

Vnímání retuše v českých zemích na počátku 21. století ve své podstatě vychází z předpokladu, že restaurované umělecké dílo má svůj estetický a historický dokumentární rozměr (když se odhlédne od hmotné podstaty každé památky). Retuš má při dodržení všech standardních kritérií (omezení se na poškozenou plochu, optická stálost, snadná odstranitelnost, snášenlivost s původními materiály atd.), bez omezení dokumentárních – historických hodnot díla, přispět k jeho úplnějšímu vnímání jako výtvarné – estetické kvality. Je možné konstatovat, že v českých zemích se jako dominantní uplatňuje především druhý z uvedených aspektů, tedy výtvarná – estetická stránka řešení problému. Výtvarná interpretace starého díla však nejvíce souvisí s dobovým výtvarným diskursem. Ten se jak je známo mění. I tato skutečnost byla a

je v českých zemích dostatečně reflektována.

Text článku se pokouší, vzhledem omezenému rozsahu samozřejmě ne zcela detailně, popsat vývoj přístupů k retuši výtvarných děl v českých zemích v průběhu 20. století. Je zřejmé, že v tomto období byl problém v tomto regionu důkladně analyzován a došlo k formulování obecných teoretických i praktických zásad jeho řešení, a to na úrovni srovnatelné s ostatní Evropou.

Ve století, na jehož počátku se nacházíme, je třeba problematiku retuší poškozených míst výtvarných děl dále analyzovat a hledat řešení, která by odpovídala soudobému výtvarnému diskursu a více využívala možností interdisciplinární spolupráce jednotlivých oborů podílejících se na záchraně uměleckých památek.