

Oprava a restaurování fasád Národního muzea v Praze – zamyšlení nad soudobým směřováním péče o památky z kamene

Kateřina ADAMCOVÁ

ANOTACE: Článek se zabývá opravou a restaurováním fasád provedenými v rámci poslední celkové rekonstrukce historické budovy Národního muzea v Praze. Poukazuje na sporné momenty této opravy a pokouší se postihnout jejich kořeny. Ty autorka vidí zejména v nesprávně stanovené celkové koncepci opravy a restaurování fasád, v níž byla dána přednost touze po uvedení této památky do podoby, kterou měla v době vzniku.

Nedávno dokončená generální oprava historické budovy Národního muzea v Praze poutá pozornost nejen laické, ale i odborné veřejnosti, i když nutno podotknout, že v obou případech ze zcela jiných důvodů. Laická veřejnost především s radostí uvítala opětovné otevření jedné z klíčových institucí, na níž český národ, stejně jako mnohé jiné evropské národy zakládá své historické povědomí, svou kulturně-historickou identitu a společně s tím i legitimitu své existence. Odborná veřejnost, která neměla možnost průběh oprav podrobně sledovat, pak s napětím očekávala, jak se ti, kteří celý projekt generální rekonstrukce této budovy prováděli a koordinovali, s daným, vskutku nelehkým úkolem vypořádali. Podobně jako v případě jiných obdobně významných památek, jako je Karlův most, chrám sv. Víta nebo Národní divadlo, jejichž hodnota daleko přesahuje hodnotu uměleckou i historickou stejně jako jejich prostý součet, dalo se i v případě historické budovy Národního muzea předpokládat, že její oprava bude podrobena přísnému kritickému zhodnocení.

I když se zatím ozývaly především pochvalné hlasy,¹ má celková rekonstrukce tohoto mimořádně cenného objektu, právem zařazeného mezi národní kulturní památky, celou řadu znepokojivých aspektů. Náš příspěvek se soustředí v první řadě na zvolenou koncepci a provedení oprav a restaurování fasád, a to včetně monumentální nástupní rampy se sochařskou výzdobou a kaskádovitě řešenou fontánou, které utvářejí předpolí stavby. Důvody, proč je zvolena ke kritické reflexi právě tato část budovy Národního muzea, existují minimálně dva. Jednak je třeba si uvědomit, že fasády muzea jsou společně s nástupní rampou nedílnou součástí veřejného prostoru. Z toho vyplývá, že jsou tedy na očích všech, a reprezentují tak tuto památku mnohem dříve, než do ní vstoupíte, a aniž byste do ní museli vstoupit. Druhý důvod tkví v tom, že právě zde nacházíme jeden z nejspornějších momentů



1

celé rekonstrukce tohoto objektu. I proto, že se v posledních letech objevilo hned několik dalších staveb, jejichž fasády byly opraveny na podkladě velmi podobného celkového přístupu,² dalo by se říci podobného „památkového

■ Poznámky

1 Výjimku představuje jednak reakce architekta Zdeňka Lukeše, který se ve své kritice opravy fasád muzea soustředí především na to, že podle jeho názoru zmizely stopy po stěbě z doby okupace Prahy v roce 1968, a jednak kritika technologa a specialisty na technologické postupy a materiály používané pro opravu a restaurování historických objektů a zároveň místopředsedy Klubu Za starou Prahu Jana Barty, který se vymezuje zejména vůči použité technologii závěrečné povrchové úpravy těch částí fasád, které byly zhotoveny z kamene. K tomu viz např. Michal Bernáth, Historici i architekti opravu Národního muzea chválí. Promarněná příležitost, míní Pleskot, *Lidovky.cz*,

Obr. 1. Národní muzeum v Praze, pohled na levou boční fasádu po generální opravě objektu. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

https://www.lidovky.cz/domov/historici-i-architekti-opravu-narodniho-muzea-chvali-promarnena-prilezitost-mini-pleskot.A180814_172241_In_domov_mber?recommendationId=00000000-0000-5000-8000-000000000000; https://www.lidovky.cz/domov/lukeš-versus-lukeš-historik-architektury-a-sef-narodniho-muzea-se-prou-o-stopy-na-opravene-budove.A180817_174152_In_domov_rsa; <https://www.respekt.cz/tydenik/2018/45/anketa#opinion-anchor-1>, vyhledáno 3. 6. 2019.

2 Tak například v roce 2015 byla dokončena obdobně koncipovaná celková oprava fasád budovy Národního divadla v Praze a o rok později také generální rekonstrukce budovy Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, jejíž součástí byla i celková oprava pláště stavby. K obecnému hodnocení této opravy v médiích např.: „Každý, kdo vidí nově



2



3

Obr. 2. Národní muzeum v Praze, pohled na čelní a levou boční fasádu před poslední generální opravou objektu. Foto: Národní muzeum v Praze.

Obr. 3. Národní muzeum v Praze, pohled na čelní fasádu po generální opravě objektu. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

chtění“, domníváme se, že je na místě, abychom tomuto fenoménu věnovali hlubší analýzu. Zdá se totiž, jako by se těmito opravami otevírala nová etapa dějin péče o památkový fond na území Čech, Moravy a Slezska.

První, co mě poté, co bylo demontováno lešení a co se odkryl pohled na nově opravená průčelí této budovy, zarazilo, byla celková barevnost fasád, a to jak z hlediska jejich odstínu, tak z hlediska míry homogenity celého pláště budovy i jednotlivých partií přístupové rampy se schodištěm a fontánou. Fasády Národního muzea jsou po opravě náhle nejen nezvykle světlé, ale i odstín okrové barvy, který celému plášti dominuje, má zvláštní, místy výrazně studeně okrový až nazelenalý tón. Tento nazelenalý nádech se pak v plné intenzitě projevuje ve chvíli, kdy je plášť budovy nasvícen umělým osvětlením, které ještě více potlačí všechny drobné barevné nuance. Proč se mi zdají barevný odstín i uvedená barevná homogenita nezvyklé a nečekané?

Podstatná část pláště stavby stejně jako balustrové zábradlí rampy a schodiště včetně opěrných zdí z kvádrů byly zhotoveny z různých druhů pískovce, a to buď plně, v celém objemu daného architektonického prvku, nebo ve formě obkladu. Z pískovce pak byla vysekána také hlavní část bohaté sochařské výzdoby fasád, připomínající četnými alegoriemi a personifikacemi poslání této sbírkové instituce – jako místa mapujícího komplexním způsobem kulturu a historii našeho národa, jako svého druhu chrámu vědění. Kamennému vzhledu pláště

stavby pak odpovídaly i ty části fasád Národního muzea, jež byly na závěr překryty různými typy omítek. I jejich zpracování včetně závěrečné povrchové úpravy bylo záměrně takové, že plochy a prvky jimi pokryté navozovaly dojem, že i ony jsou vytvořeny z kamene.

Každý, kdo zná charakter pískovce nacházejícího se na našem území, velmi dobře ví, že se jedná o materiál s různorodou barevností, pohybující se od bělavého až lehce našedlého studeného odstínu přes světle- až po zlatookrovou, v některých lokalitách dokonce v načervenalých i sytě červených tónech.³ Různorodou barevnost kamene provází odlišná struktura, od velmi jemnozrnných pískovců se slinutou strukturou až pro hrubozrnné pískovce či dokonce arkózy. Mimoto každý z těchto materiálů se vyznačuje tu většími, tu menšími, tu častějšími, tu méně častými nehomogenitami ve své struktuře i barevnosti, které se projevují někdy nevýraznou, jindy naopak nápadnou a pro daný typ kamene typickou barevnou kresbou v podobě různých barevných žil, vrstev či skvrn. Ani v případě pískovce pocházejícího z jediného lomu či jediné vrstvy nenajdeme dokonale homogenní kámen. Z toho vyplývá, že každá ze staveb, jejíž plášť byl kdysi zhotoven z pískovce, jenž byl vytěžen v některém z lomů nacházejících se na našem území, nabízí na svém povrchu přesně z těchto důvodů pestrou škálu různých barev a odstínů s jemnějšími i výraznějšími barevnými přechody. Ničím nezakrytý povrch pískovce navíc reaguje na změnu světelných podmínek a tyto specifické optické vlastnosti použitého kamene se tak stávají jednou z podstatných složek celkového výrazu pláště dané stavby.

Domnívám se, že autor návrhu budovy Národního muzea architekt Josef Schulz s těmito specifickými vlastnostmi daného kamene počítal. Tedy, že jistá míra nehomogenity povrchu fasád Národního muzea – poutavá hra běla-

vých, světle i sytě okrových, nahnědlých i červenavých odstínů, jejichž intenzita se navíc proměňovala podle charakteru a síly slunečních paprsků na ně dopadajících, podle toho, zda byl povrch pláště stavby suchý, nebo naopak vlivem deštových srážek mokrý – to vše bylo nedílnou součástí architektonické představy o tom, jak bude tato budova svým exteriérem na diváka působit.

Avšak optické kvality materiálu nebyly podle mého názoru tím jediným důvodem, proč Josef Schulz koncipoval fasády Národního muzea jako „celokamenné“. Dovoluji si zde vyslovit hypotézu, že jedním z významných mimoestetických motivů, které vedly Josefa Schulze k volbě právě takové koncepce materiálové skladby fasád Národního muzea, byla skutečnost, že chtěl tuto budovu pomyslně přiřadit nejen k takřka paralelně vznikající budově Národního divadla,⁴ na jejímž vzniku se ostatně

■ Poznámky

opravenou fasádu, všechna okna, sochařskou výzdobu a reliéfy, tak po dlouhých letech vidí podobu Národního divadla, která se maximálně blíží tomu, jak bylo původně postavené,“ řekl ředitel Národního divadla Jan Burian. Srov. Anna Kottová, Národní divadlo má novou fasádu. Rekonstrukce stála téměř 136 milionů korun, iRozhlas, https://www.irozhlas.cz/kultura_divadlo/narodni-divadlo-ma-novou-fasadu-rekonstrukce-stala-temer-136-milionu-korun_201512092018_akottova2, vyhledáno dne 2. 5. 2019.

³ K tomu například: Václav Rybářik, *Ušlechtilé stavební a sochařské kameny České republiky*, Hořice v Podkrkonoší 1994.

⁴ Fasády Národního divadla v Praze mají velmi obdobnou materiálovou skladbu. I jeho průčelí měla působit jako „celokamenná“, proto i zde jsou prvky a části zhotovené z malty a štuky upraveny tak, aby svým povrchem napodobovaly kámen.

Obr. 4. Národní muzeum v Praze, levý obelisk nástupní rampy, celkový pohled. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

Obr. 5. Národní muzeum v Praze, levý obelisk nástupní rampy, detail stávající povrchové úpravy. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

podílel,⁵ ale především ke katedrále sv. Víta či Karlovu mostu s oběma jeho branami. Nejvýznamnější sakrální prostor Českého království byl v době, kdy vznikala nová budova Národního muzea, nejen komplexně restaurován, ale také dostavován. Dělo se tak mimo jiné i proto, aby byla „naplněna původní idea iniciátora vzniku katedrály císaře Karla IV.“. Chrám sv. Víta tak patří společně s Karlovým mostem ke stavbám,⁶ které v dané době více než jiné dokládaly hlubokou kulturní tradici této země a význam tohoto národa v dějinách celé střední Evropy. Volba techniky i finančně náročné technologie provedení fasád Národního muzea z kamene tak mohla vycházet z myšlenky, že tato budova podobně jako projekty Karla IV. svým významem i svým trváním daleko přesáhnou hranice doby svého vzniku.

Nechci zde samozřejmě tvrdit, že samotné použití kamene pro určité části stavby v minulosti nutně vždy znamenalo, že bude prezentován jeho skutečný povrch, a že tedy výtvarný účinek dané architektury bude založen i na působení specifických optických vlastností daného materiálu. Dnes totiž i díky moderním metodám průzkumu povrchů velmi dobře víme, že již antické chrámy zhotovené z mramoru, který pro nás představuje nesmírně luxusní materiál, s nedostižnými estetickými kvalitami danými jeho překrásnou barvou a homogenní strukturou nabízející za předpokladu určitého ošetření povrchu nádherné opalizující efekty způsobované dopadem světla, byly opatřeny povrchovými úpravami zakrývajícími jeho původní barevnost. Mnohdy byly tyto povrchové úpravy dokonce natolik syté a natolik kontrastně kladené, že se to až přičítá našemu dnešnímu vkusu. Podobně je dnes již obecně známo, že mnohé ze staveb vznikajících na našem území v období středověku i přesto, že byly zhotoveny z pravidelných kvádrů, byly na závěr opatřeny nátěry či dokonce tenkými vrstvičkami omítek, na něž pak byl formou optické iluze namalován například zcela jiný kamenorez, nebo dokonce že nanesená povrchová úprava měla imitovat jiný materiál, např. barevný mramor nebo terakotu. To samé lze říci i o vybraných částech staveb z kamene z období renesance, a ještě spíše pak z období baroka, které, jak se všeobecně ví, příliš nedbalo na materiálovou věrnost, ale usilovalo především o onen specifický optický efekt, což v tomto stylovém období vedlo mi-



4



5

mo jiné k neobyčejnému rozkvětu tzv. umělého mramoru.

Avšak v poslední čtvrtině 19. století, tedy v éře, kdy vznikala Schulzův projekt pro budovu Národního muzea, byla situace zcela jiná. Ničím nezakrytý povrch kamene definitivně získal svou vlastní hodnotu (byl hodnotou sám o sobě), a to nejen v případě nových děl, ale také v případě děl minulosti, která byla po desetiletí i staletí opatřována povrchovými úpravami, jež pak byly v průběhu jejich následujícího života v rámci oprav a restaurování opakovaně obnovovány. Jednoznačně vyslovený a ostře vyhraněný postoj proti opatřování děl z kamene krycími povrchovými úpravami se přitom objevil již v roce 1855,⁷ a to v souvislosti s posouzením návrhu na restaurování vybraných soch a sousoší na Karlově mostě, zpracovaného sochařem Josefem Maxem.⁸ Tehdejší místodržící Českého království Karel von Mecséry tlumočil námítky ministerstva kultu a vyučování proti navrženému záměru Josefa Maxe znovu opatřit na závěr restaurované sochy a sousoší olejovým nátěrem. Ačkoliv Mecséryho slova v této věci byla již v minulosti publikována, pojďme si je zde znovu připomenout. O tom, jak byly v dané době vnímány specifické estetické kvality použitého materiálu, hovoří nejvýmluvněji následující pasáž daného textu:

„Přetírání starých budov a jiných objektů z kamene, pálených cihel a dřeva nahozením a nátěrem, který ukrývá materiál, náleží době, opanované naprosto falešnými uměleckými zásadami. V uměleckém ohledu je nátěr kameniných a dřevěných soch olejovou barvou v každé době politováníhodný a zavrženíhodný, jelikož nejen zastírá jemnosti modelace, a to tím více, čím častěji se opakuje, nýbrž i ukrývá

materiál – neumožňuje mu uplatnit se, ačkoliv ten přece v každém případě předpisuje pro řešení umělecké úlohy velmi určité slohové zákony a hodnota výtvarného díla může být patřičně oceněna jen se stálým ohledem na materiál, ze kterého bylo uděláno.“⁹

Pro následující vývoj postoje tehdejší společnosti k opatřování děl z kamene nátěrem je rovněž důležitý ještě další argument, který se v tomto dopise také objevil a který se týká jednoho z nejčastějších dobových důvodů pro opakovanou aplikaci povrchových úprav, jenž byl

■ Poznámky

5 Např.: Mojmír Horyna, Architektura přísného a pozdního historismu, in: Naděžda Blažíčková-Horová et al., *Dějiny českého výtvarného umění III/2, 1780/1890*, Praha 2001, s. 150.

6 Ostatně mezi lety 1874–1882 probíhala také rozsáhlá rekonstrukce obou mosteckých věží. K tomu např.: Pavel Zahradník, *Opravy a poruchy*, in: Ondřej Šefců (ed.), *Karlov most*, Praha 2010, s. 292–294.

7 Ve 20. letech 19. století bylo ještě doporučeno sochy natřít, i když už v té době se v posudku navrhovaného restaurování soch a sousoší od Františka hraběte Šternberka-Manderscheida, tehdejšího prezidenta Společnosti vlasteneckých přátel umění, zrcadlí dobová představa o tom, že socha nejlépe vynívá, když je ponechána ve svém materiálu, tedy bez jakékoliv povrchové úpravy. Srov. Pavel Zahradník, Josef Max a oprava soch na Karlově mostě v letech 1853–1856, *Zprávy památkové péče* LVIII, 1998, č. 6, s. 157–158.

8 Jednalo se konkrétně o sousoší sv. Ignáce, sv. Kajetána a sv. Luitgardy, která nebyla na rozdíl od ostatních restaurována na náklady města, ale z peněz náboženského fondu.

9 Srov. Zahradník (pozn. 7), s. 161–162.



6



7

Obr. 6. Národní muzeum v Praze, pohled na vnitřní část balustrového zábradlí levého úseku nástupní rampy. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

Obr. 7. Národní muzeum v Praze, levý obelisk nástupní rampy, detail stávající povrchové úpravy. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

mimo jiné uveden také v dobrozdáních Josefa, ale i Emanuela Maxe, který po náhlé smrti svého bratra restaurování soch a sousoší na Karlově mostě dokončil. O několik odstavců níže totiž Karel von Mecséry uvádí:¹⁰

„Avšak tak, toho účelu, aby kamenná socha byla více konzervována, se jejich nátěrem olejovou barvou nedosáhne. Všechny odborné autority novější doby uznávají a dokazuje to i zkušenost, že nátěr kamenných předmětů olejovou barvou a dokonce i jejich napouštění olejem je vzdáleno toho, aby konzervovalo, ba mnohem spíše jen tím jistěji přispívá k jejich budoucí zkáze, když zdánlivě konzervování trvá jen krátký čas, potom však vlhkost, nahromaděná uvnitř vzlinavostí kapilár, přispívá přirozené tendenci vypotit se znovu na povrchu, neomylně shazuje celou olejovou napojenou krustu, která překáží tomuto přirozenému procesu.“

Pohled tehdejších zástupců péče o památky k opatrování „objektů z kamene“ povrchovými úpravami ve formě nátěrů či omítkových vrstev z doby okolo poloviny století¹¹ se pak do způsobu restaurování soch a sousoší na Karlově mostě v plné míře promítl v 80. letech 19. století, kdy už některé z restaurovaných soch a sousoší nebyly znovu natřeny.¹² Tehdy byla u nás pravděpodobně vůbec poprvé aplikována metoda blízká dnešní lokální barevné retuši, označená v návrhu postupu samotných prací jako „tupování“. Kromě Karlova mostu se pak tento přístup v 90. letech 19. století

prosadil také do koncepce komplexního restaurování dvou monumentálních sochařsko-architektonických děl – mariánského sloupu na Hradčanském náměstí v Praze¹³ a sloupu Nejsvětější Trojice v Teplicích.¹⁴

Dobový důraz na estetické kvality samotného materiálu, stejně jako argumenty vypočítávající škodlivé účinky postupné degradace nanesených povrchových úprav, souzněly s ještě obecnějším pohledem na to, jak pečovat o díla minulosti – pohledem, který vyústil ve vznik institucionalizované péče o památky, reprezentované v tomto textu již úryvky z dopisu místodržícího Karla von Mecséry a v poznámkách pak i názory konzervátorů „Centrální komise“ Jana Erazima Wocela či Roberta von Weinzierla. Kořeny vztahu dané doby k samotnému materiálu, který je vnímán jako něco víc než jen pouhý, a tudíž snadno nahraditelný zprostředkovatel určité umělecké formy, velmi trefně postihly teoretické práce Aloise Riegla. Patříčné myšlenky nenajdeme ani tak v jeho podstatně známějším díle zaměřeném na teorii soudobé snahy o ochranu a zachování památek *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* z roku 1903, jako spíše v polemické stati *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*, kterou publikoval v časopisu *Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* z roku 1905. V reakci na Dehiovu definici dobového kultu památek, v níž Georg Dehio kladl důraz na jeho roli při formování národní identity, píše následující:

„Vidíme, že současný kult památek tíhne stále více k tomu, aby o památkách uvažoval již nikoli jako o lidských dílech, nýbrž dílech přírody. To také vysvětluje pozorování, které jsme již častěji učinili, totiž že současnému kultu památek je ze strany soudobého umění nejbližší krajinomalba. Úsilí chránit zvířata

■ Poznámky

¹⁰ Ibidem, s. 162.

¹¹ Posudek Jana Erazima Wocela byl o něco smířlivější, i když i on prosazoval, aby sousoší nebyla na závěr znovu opatřena nátěrem. Například v případě sousoší sv. Kajetána konkrétně doporučoval, aby nátěr nebyl nanesen aspoň na oblakový obelisk v pozadí postavy sv. Kajetána: „...Protože celá hlava a jedna paže hlavní figury musejí být doplněny, byl by žádoucí nátěr celé figury s patřičnou obezřetností; myslím však, že musím dodat, že vysoké dekorativní pozadí sochy může zůstat ve své nynější nedotčené podobě bez nátěru.“ Zahradník (pozn. 7), s. 161.

¹² Týká se to konkrétně restaurování sousoší sv. Luitgardy provedeného v roce 1881 sochařem a restaurátorem Jindřichem Čapkem. V oznámení městského hospodářského úřadu městské radě ze dne 30. 11. 1881 týkajícího se ukončení restaurování sousoší sv. Františka Borgiáše provedeného týmem sochařem a restaurátorem mimo jiné čteme: „...I bylo zároveň poukazováno k tomu, že by bylo žádoucí, aby se i při tomto sousoší použilo staré vzácné techniky »tupování« místo nátěru, tak jak to byl akad. sochař pan Jindřich Čapek při letošní opravě skupiny sv. Luidgardy k všeobecné oblibě provedl.“ Čerpáno z archivního průzkumu Pavla Zahradníka k dějinám jednotlivých soch a sousoší na Karlově mostě poskytnutého autorem.

¹³ Obě zmíněná díla nebyla již v rámci restaurování realizovaného v 90. letech 19. století opatřena krycím olejovým nátěrem. Srov. Kateřina Adamcová – Pavel Zahradník, *Mariánský sloup na Hradčanském náměstí*, Praha 2017, s. 214 a 226. – Kateřina Adamcová et al., *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Ústeckém kraji*, Praha 2012, s. 938.

¹⁴ V závěrečném hodnocení celého restaurování ze strany konzervátora rytíře Roberta von Weinzierla pro „Centrální komisi“ se dokonce objevuje kritika pozlacení vybraných částí sloupu: „...Jakkoliv se nyní sloup v přírodním pískovci prezentuje kouzelně krásně, není pěkné, že jednotlivé objekty byly pozlaceny. Masivní, velká poutnická hůl sv. Rocha blyštět se shora až dolů pravou zlatou nádherou, kříž sv. Jana stejně tak. Tomuto pozlacení se



8



9

Obr. 8. Národní muzeum v Praze, úsek balustrového zábradlí nástupní rampy, detail vyčištěného povrchu. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

Obr. 9. Národní muzeum v Praze, úsek balustrového zábradlí nástupní rampy, detail vyčištěného povrchu. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

a úsilí chránit památky má v podstatě jeden a týž kořen. Pro obojí je rozhodující přání vyhnout se něčemu, co zraňuje naše subjektivní cítění, tedy nejen náš kolektivní cit pro lidskou důstojnost a již vůbec ne jen cit pro národní důstojnost. Pociťujeme čistě osobní zármutek, že staré domy ve Weißenkirchenu mají padnout. Není tomu tak proto, že byly postaveny a obývány našimi národními předky, ani příliš proto, že jsou to také svědci naší vlastní lidské minulosti, nýbrž proto, že jsou vůbec něčím, co vzniklo v dřívějších dobách a co má určitý individuální charakter. Tím si získaly právo pokud možno dožít podle vlastních podmínek jejich zachování.¹⁵

Objekty minulosti podle této představy, která je základem i dnešního zájmu a péče o ně, tak nemají zaniknout náhle díky necitlivému, hrubému zásahu člověka, ale mají zanikat postupně, doslova dožít, podlehnout postupnému a nezadržitelnému působení času. Tento princip pomalého zániku zapříčiněného ne člověkem, ale zákonitostmi přírody, jimž podléhá i nezvratně i díla vytvořená člověkem, a to proto, že vlastně vznikla z hmoty na chvíli vymaněné z přírody, tak byla nedílnou součástí nejen dobové památkové péče, ale i „dobového uměleckého chtění“. Povaha každého díla minulosti je tak svrchovaně individuální a neopakovatelná, přičemž organickou součástí její podstaty je čas, který dané dílo „prožilo“, jeho individuální dějiny.

Vratme se nyní po této teoretické odbočce zpět k nedávno dokončené opravě fasád Národního muzea v Praze. V úvodu jsme vyjádřili údiv nad nezvykle světlým odstínem celého průčelí i homogenitou barevnosti fasád. Dosáhnout takového optického vzhledu prostředky obvykle používanými při restaurování a rekonstrukci obdobně koncipovaných objektů se stejnou materiálovou skladbou a stavem zachování, v jakém se nacházely fasády Národního muzea před opravou, se nám jeví jako nesmírně obtížné, ne-li nemožné. Na fotografii zachycující fasádu Národního muzea před opravou (obr. 1) vidíme, že jak ty části průčelí vytvořené z omítek imitujících kámen, tak ty, které byly zhotoveny z kamene, pokrývala místy nesouvislá, místy naopak souvislá a silná vrstva prachových depozit,¹⁶ která způsobovala, že fasády byly na některých svých částech zašedlé až sytě černé. Na základě analogií a předchozích zkušeností z restaurování obdobných objektů usuzuji, že prachová depozita tvořící tzv. „pražskou čern“ přitom nepokrývala pouze povrch kamene a omítek, ale že byla na mnoha místech „zapíta“ do povrchových vrstev daného materiálu.

Každý, kdo se nějakým způsobem věnuje restaurování historických objektů z kamene nacházejících se na území Prahy, dobře ví, že odstranit obvykle užívanými metodami a technologickými postupy tuto nesourodou vrstvu natolik rovnoměrně, aby bylo dosaženo stávajícího vzhledu fasád, je v podstatě nemožné. Důvod spočívá nejen v tom, že každá z částí jednotlivých průčelí tohoto objektu je vystavena v rozličné míře různým negativním vlivům podílejícím se na vzniku tohoto „povrchového“ znečištění,¹⁷ které je často navíc provázáno dalšími negativními degradačními jevy. Důvod spočívá také v tom, že každý kamenný blok, z něhož byl vytvořen obklad, architektonický

článek nebo dekorativní či sochařský prvek dané části pláště stavby, má v podstatě individuální charakter, a to navzdory tomu, že byl vytěžen ve stejném lomu a zpracován ve zhruba stejném čase jako jeho sousedník.

Jak je tedy možné, že v rámci poslední opravy Národního muzea bylo dosaženo stávajícího takřka dokonale homogenního a současně nezvykle světlého vzhledu fasád? Při bližším pohledu na vybrané části jeho pláště se vysvětlení nabídně samo. K dosažení stávajícího homogenního vzhledu fasád stavby byly použity dva různé postupy, a popravdě řečeno těžko říci, který z nich je z památkového hlediska horší. První cesta vedla přes způsob a míru čištění povrchu kamene. V tuto chvíli ponechme stranou konkrétní použitou technologii či technologie, jde nám pouze o výsledek. V partiích, které jsou dobře pohledově přístupné, jako je balustrové zábradlí rámuji-

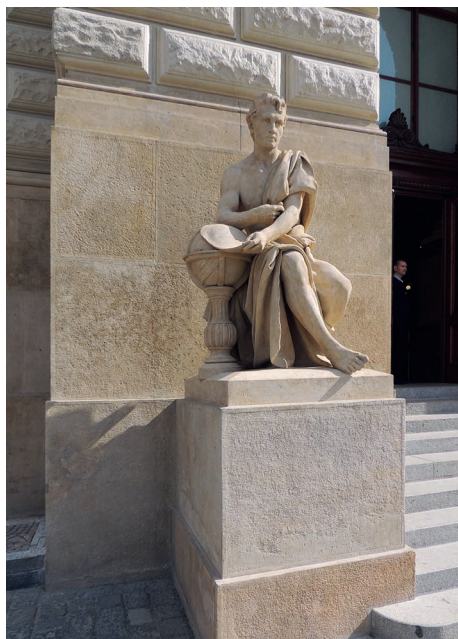
■ Poznámky

dostalo všeobecného odsouzení...“, citováno z: Adamcová et al. (pozn. 13).

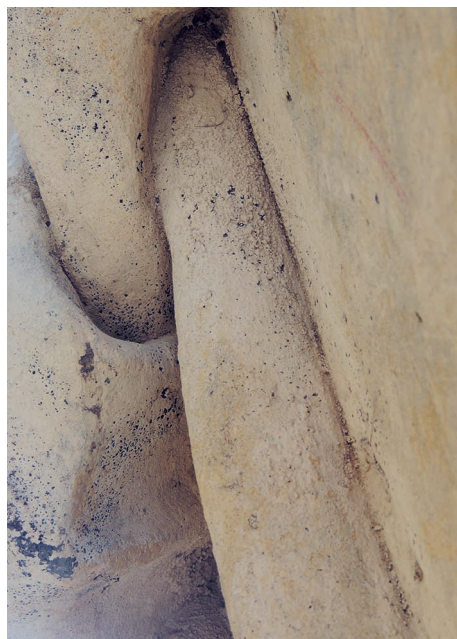
¹⁵ Alois Riegl, *Nové směry v památkové péči*, in: Ivo Hlobil (ed.), *Moderní památková péče*, Praha 2003, s. 83–85. Citujeme zde z překladu Ivo Hlobila a Tomáše Hlobila.

¹⁶ Ponecháváme zde stranou to, že lokálně se vrstva těchto prachových depozit proměňovala již v krustu, nebo to, že se zde bezpochyby vůbec vyskytovaly krusty různé tloušťky i různého složení, stejně jako to, že součástí povrchového znečištění byly samozřejmě některé mikroorganismy, ptačí exkrementy atp.

¹⁷ Mezi tyto další faktory patří např. charakter povrchového reliéfu, jeho členitost, způsob kamenického, popř. kamenosochařského opracování, ale třeba také orientace vůči světovým stranám, umístění ve vztahu k terénu nebo naopak k převládajícímu směru dešťových a sněhových srážek atp.



10



11

schodiště a rampu před vstupem do budovy muzea, jsou jednotlivé kamenné prvky, trnože a madla zábradlí i samotné kuželky očištěny takovým způsobem, že ani ten, kdo se dlouhodobě zabývá restaurováním kamene, není s to jednoznačně a bez jakýchkoliv pochyb rozlišit, které prvky jsou nové, které původní a které představují doplňky z předcházejících oprav tohoto objektu. Všechny společně totiž vyvolávají dojem, že sem byly právě osazeny.

Druhá cesta, jíž bylo v rámci této opravy dosaženo zmíněné homogenity, spočívala v překrytí povrchu kamene souvislým, místy možná lazurním, většinou však krycím nátěrem. Ano, nátěrem. V žádném případě není možné použítou formu závěrečné povrchové úpravy označit termínem „lokální barevná retuš“. ¹⁸ Ta je totiž vždy aplikována především s cílem pokusit se lépe opticky zapojit starší či nové modelační doplňky, ať už provedené z materiálu na bázi umělého kamene, či z kamene přírodního, jež by bez této retuše nežádoucím způsobem narušovaly čitelnost výtvarného řešení daného díla – v případě sochy její modelaci, v případě architektonického článku jeho tvarovou skladbu. Soustředí se tedy primárně na doplnění a vytmelení místa a na originální povrch kamene se aplikuje jen v případech, že je nezbytně nutné potlačit nežádoucí přílišné barevné rozdíly. A i pak je nanášena pouze lokálně, nikdy ne na celou plochu.

Tento nátěr, kterým byl překryt mimo jiné povrch obou obelisků na koncích vnější linie zábradlí nástupní rampy, ale také sousoší na úseku zábradlí nad fontánou i obou soch u hlavního vstupu do muzea, však nabízí ještě další znepokojivý aspekt. Nejedná se totiž

o nátěr monochromní, a tedy svým způsobem neutrální, ale o povrchovou úpravu s určitým estetickým záměrem. Na základním nátěru v převážně světle okrové barevnosti najdete při bližším pohledu kresbu v podobě sytě okrových, načervenalých či nahnědlých skvrn a žil. Použitá závěrečná povrchová úprava se zjevně usilovně snaží napodobit povrch přírodního pískovce, z něž byla značná část pláště stavby skutečně vytvořena. ¹⁹ To ovšem znamená, že ten, kdo se rozhodl pro tento způsob závěrečné úpravy zmíněných soch a architektonických prvků, si byl dobře vědom toho, že původně měl být prezentován povrch kamene, a tedy že povrch samotného kamene hrál důležitou roli v celkovém řešení pláště stavby.

Někdo by snad mohl namítnout, že použitá imitativní metoda přeci v podstatě naplňuje představy architekta. Vždyť plášť stavby na první pohled nadále působí, že je z kamene. Ve skutečnosti tomu tak vůbec není, a to proto, že se nedíváme na pískovec samotný, ale na jeho pouhou optickou nápodobu. Pokud by šlo Josefu Schulzovi jenom o to, aby fasáda budila dojem, že je z kamene, pak ji mohl nechat celou provést stejnými materiály a stejnou technologií jako ty části, které jsou provedeny v omítce. To, že v dané době dokázali neobvykle přesvědčivě napodobit jakýkoliv materiál, nejlépe dokládají prostory jiného Schulzova projektu ze stejné doby, budovy Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. ²⁰ V jeho interiérech najdete „kamenné portály“, „keramický obklad“, ale i další prvky vytvořené z umělého materiálu takovým způsobem, že i při prohlídce z blízka jste velmi dlouho na pochybách, zda se

Obr. 10. Národní muzeum v Praze, socha vlevo od hlavního vstupu, celkový pohled. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

Obr. 11. Národní muzeum v Praze, socha vlevo od hlavního vstupu, detail stávající povrchové úpravy. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

skutečně nejedná o přírodní kámen či pravé keramické glazované prvky. Josefu Schulzovi však podle všeho v případě Národního muzea nešlo pouze o specifické optické vlastnosti daného materiálu, ale o materiál samotný.

Pomíňme nyní skutečnost, že v případě prvního způsobu dosažení stávajícího vzhledu fasád mohla zvolená míra čištění vést k částečnému poškození či dokonce sejmutí „autorského povrchu“ a že zcela určitě vedla k odstranění toho, co se obvykle nazývá patinou, stejně jako to, že druhá cesta zase namísto skutečného povrchu kamene nabízí jeho optickou imitaci, což podle všeho neodpovídá původnímu záměru autora návrhu této stavby. Z hlediska obecného dopadu zvoleného celkového přístupu k opravě fasád je ještě závažnější to, že obě cesty vedly v konečném důsledku k tomu, že celá budova včetně prvků tvořících její předpolí vyvolává dojem novosti. To je ovšem podle mého názoru v příkrém rozporu s dosud platnými zásadami památkové péče, které v principu vycházejí z definice památky od Aloise Riegla:

„Protože každá památka musí podle svého stáří a podle příznivých či nepříznivých okolnos-

■ Poznámky

¹⁸ O tom, že se v žádném případě nejedná o retuš, mimo jiné výmluvně vypovídá krátký dokument o průběhu restaurátorských prací na vybraných částech sochařské výzdoby fasád přístupný na internetu. Viz *Restaurování soch na fasádě Historické budovy Národního muzea*, <https://www.youtube.com/watch?v=YeDT0gWmwo>, vyhledáno 20. 4. 2019.

¹⁹ Jedná se o pískovec, který prožíval v poslední čtvrtině 19. století éru neobyčejného rozkvětu, kámen těžený v lo-mech nacházejících se v různých lokalitách tzv. Hořického hřbetu. Zhotovovala se z něj nejen nová sochařská a architektonická díla, ale ve stejné míře se používal pro všechny v dané době probíhající rekonstrukce a restaurování. Mimo jiné byl použit pro rekonstrukci chrámu sv. Víta na Pražském hradě, pro opravu Karlova mostu po ničivé povodni v roce 1890, ale třeba také pro zhotovení nové vrcholové sochy mariánského sloupu na Hradčanském náměstí atd. Rybařík (pozn. 3), s. 56–63, Adamcová – Zahradník (pozn. 13), s. 222.

²⁰ Např. Jindřich Noll – Jindřich Vybrál, *Josef Schulz, 1840–1917, Dům umělců, Rudolfinum červenec–září 1992*, Praha: Národní galerie, 1992, s. 18. – Horyna (pozn. 5), s. 152.

Obr. 12. Národní muzeum v Praze, sousolí Čechie s alegorií Vltavy a Labe nad kašnou, celkový pohled ze zadní strany. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

Obr. 13. Národní muzeum v Praze, pravý úsek schodiště nástupní rampy. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

tí zakoušet ve větší či menší míře rozkladný účinek přírodních vlivů, je pro památku celistvost formy a barev, která je vyžadována hodnotou novosti, naprosto nedosažitelná.“²¹

Alois Riegl nejenže v příslušné pasáži svého textu definuje památku tak, že její nedílnou součástí je čas, který až dosud prožila, ale současně, doslova jedním dechem poukazuje na „beznadějný“ konflikt, který ve chvíli, kdy byla rozpoznána hodnota stáří jako jedna z podstatných hodnot určujících památku, vzniká při každé její opravě či restaurování mezi hodnotou novosti a hodnotou stáří. Sám pak uznává, že u každé památky, která má nějakou funkci, nějaké využití, jde vždy o to, nalézt to správné kompromisní řešení. Zároveň tím však v žádném případě nemá na mysli to, že by snad hodnota novosti, tedy to, že památka má po opravě působit jako nová, měla převážit.²²

Vztah jedince, ale i společnosti k jakémukoliv dílu minulosti byl, je a bude také subjektivní záležitostí. Navzdory našemu chtění bude vždy založen nejen na racionálních, ale neméně silně či možná ještě výrazněji na emocionálních aspektech tak, jak to kdysi trefně v souvislosti s konzervací zřícenin ve zkratce formuloval Josef Štulc.²³ Kromě všech hodnot historických a uměleckých, spočívajících mimo jiné v tom, že památka je pro nás cenným pramenem poznání dané doby, jejího uměleckého výrazu, osobnosti objednavatele, autora či autorů atp., nás totiž památky přitahují pro své „nezaměnitelné emotivní kouzlo zhmotnělé představy trvání času, lidských osudů i nekonečného koloběhu přírodních sil“.

Toho si byl ostatně Alois Riegl rovněž velmi dobře vědom, stejně jako toho, že vztah k památkám se nutně bude postupem času proměňovat. Pravděpodobně i proto se pokusil co nejvíce popsat změnu, kterou památková péče na sklonku 19. století procházela, a zároveň definovat východiska nového vnímání památek a „moderního“ způsobu jejich ochrany a péče o ně. I když nebyl tím, kdo „objevil“ hodnotu stáří, jak se mu někdy neprávem přisuzuje, byl tím, kdo byl schopen rozpoznat její primárně iracionální podstatu. Hodnota stáří totiž jde v principu nejen proti hodnotě novosti jako její absolutní protipól, ale také proti hodnotě historické, často i proti záměrné pamětní hodnotě památky, užité hodnotě a mnohdy i hodnotě umělecké. Navzdory to-



12



13

mu je však její význam pro „památkovost“ památky zcela zásadní – je zcela zásadní pro „věrohodnost“ či, chcete-li, „autenticitu“ každého díla minulosti.

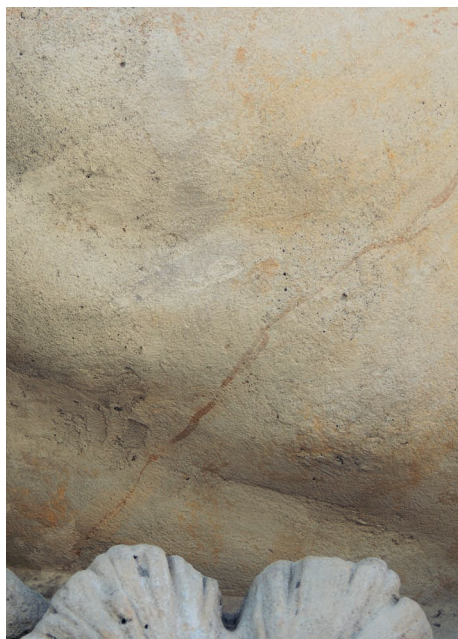
Bylo-li tedy něco zvolenou koncepcí opravy a restaurování fasád Národního muzea těžce poškozeno, ne-li zcela ztraceno, pak je to právě hodnota stáří. Zmizely totiž takřka všechny stopy, které na plášti budovy zanechal čas, a to i na těch místech, kde si to nutně nevyžádal stavebně-technický stav, resp. míra destrukce samotné hmoty-materiálu, z něhož nebo z nichž

■ Poznámky

21 Alois Riegl, *Moderní kult památek*, in: Hlobil (pozn. 15), s. 55. Citujeme zde opět z překladu Ivo Hlobila a Tomáše Hlobila, který ke stému výročí prvního vydání Rieglova textu vydal Národní památkový ústav, ústřední pracoviště.

22 Srov. Riegl (pozn. 16), s. 55–63.

23 Josef Štulc, *Restaurováská etika a konzervace zřícenin*, in: Jan Bárta et al., *Zříceniny historických staveb a jejich památková ochrana. Příloha časopisu Zprávy památkové péče* LVIII, Praha 1998, s. 5.



14



15

byla daná část kdysi zhotovena. Část z těchto stop po prožitém čase byla důsledně odstraněna, a to i díky více než důkladnému očištění vybraných částí fasád budovy, část z nich byla záměrně zakryta pod novou povrchovou úpravou. Jediné svědectví o prožitém čase, které nebylo touto opravou zcela vymazáno, jsou poškození způsobená střelbou v průběhu okupace Československa v roce 1968. A paradoxně pouze právě o ně a zvolený způsob jejich „zviditelnění“ či „zneviditelnění“ se v médiích vede spor. To se nám ovšem v porovnání s tím, jak bylo naloženo se všemi ostatními stopami stárí včetně patiny, jeví jako sice důležité, ale přece jen pouze dílčí problém celé opravy fasád.

Skutečnosti, že primárně iracionální povaha hodnoty stárí je současně hlavní příčinou její obtížné vysvětlitelnosti a obhajitelnosti před širší veřejností, a tedy i hlavní příčinou obtížného dosažení její všeobecné legitimacy, si velmi dobře povšiml ve svém příspěvku v bilanční anketě nazvané *Čtvrt století ochrany památek ve svobodné společnosti* Vladislav Nejedlý.²⁴ Nejedlý zde rovněž trefně poukázal na to, že jsme v uplynulém čase dokonale promarnili příležitost získat si veřejnost na svou stranu, že jsme nebyli schopni jí dostatečně srozumitelně sdělit, že jednou z podstatných kvalit uměleckých děl minulosti je právě ono stárí. A tak se nemůžeme divit, že je každá z mediálně atraktivních oprav či restaurování významných děl minulosti hodnocena především podle toho, do jaké míry je vložena investice na první pohled patrná.

Podlehli snad autoři koncepce celkové rekonstrukce historické budovy Národního muzea tlaku veřejnosti a přizpůsobili ji obecnému mínění o tom, jak má památka po opravě vypadat? Z jejich dosavadních vyjádření se zdá, že nikoliv. Autoři koncepce celkové rekonstrukce historické budovy Národního muzea vysvětlují totiž fakt, že fasády působí jako nové tím, že záměrně uvedli tuto stavbu do takové podoby, jak vypadala v době svého vzniku.²⁵ Dokonce šli ve svém záměru ještě dále. Jejich cílem nebylo jen evokovat stav tohoto objektu na sklonku 19. století, ale také napravit některé chyby minulosti. Proto mimo jiné nechali pozlatit zastřešení zadních věží nebo pokrýt podlahu jedné z dvoran materiálem a barevností určenou v původním projektu, ačkoliv k tomu z důvodu nedostatku finančních prostředků nikdy nedošlo.²⁶

Někdo by takový přístup mohl vnímat jako projev úcty k výtvarnému konceptu autora. Mohl by se domnívat, že tím došlo ke znovuoživení či dokonce skutečnému naplnění jeho výtvarné myšlenky, a že díky zvolené koncepci opravy tak máme po dlouhém čase možnost tuto klíčovou stavbu období tzv. přísného historismu vnímat v její někdejší kráse. Ponechme nyní stranou to, že každý pokus o revokaci původního vzhledu daného díla minulosti je předem odsouzen k tomu, že tato rekonstrukce nám představí vždy jen jeho více či méně deformovanou podobu. Podle mého názoru je totiž na místě se ptát, zda by si takový přístup k opravě budovy, tedy přístup založený na vymazání určité části historie tohoto objektu, přál sám její autor?

Já se domnívám, že nikoliv. Dovoluji si zde vyslovit hypotézu, že stávající vzhled fasád budovy muzea není pouze v těžkém rozporu s do-

Obr. 14–15. Národní muzeum v Praze, socha Labe, detail umělého žilkování na stávající povrchové úpravě sochy. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

sud platnými teoretickými základy soudobé památkové péče, ale také s původním záměrem autora projektu této stavby architekta Josefa Schulze. Usuzuji totiž, že součástí volby materiálové skladby pláště Národního muzea byla také představa jeho postupného, i když samozřejmě, pokud možno, velmi pomalého stárnutí.²⁷ Stejně jako jeho vrstevníci z řad architektů, kteří podobně jako on kromě vlastní volné tvorby aktivně zasahovali do způsobu péče o historická díla minulosti, si byl i Josef Schulz dobře vědom toho,²⁸ jak materiál, který zvolil pro plášť stavby, bude stárnout, jak se bude časem proměňovat. Lze se tedy domnívat, že toto stárnutí, stopy stárí vědomě či podvědomě učinil Schulz nedílnou součástí své výtvarné koncepce. Až čas a jeho působení totiž měly završit výše nastíněné propojení této stavby, jež se měla stát obrazem, a tím i jedním z posledních důkazů významu českého národa v dě-

■ Poznámky

24 Vladislav Nejedlý, Čtvrt století ochrany památek ve svobodné společnosti. Bilanční anketa mezi osobnostmi památkové péče (příspěvek v anketě), *Zprávy památkové péče* LXXV, 2015, č. 1, s. 23–28.

25 Srovnej např.: Veronika Kindlová, Historická budova Národního muzea opět vypadá jako za mlada, *ČRo 2*, <https://dvojka.rozhlas.cz/historicka-budova-narodniho-muzea-opet-vypada-jako-za-mlada-7649055>, vyhledáno 15. 5. 2019.

26 Srovnej např.: Michaela Danelová – Jaroslav Hroch, Chyba ve jméně, osamělá Čechie i vyboulený roh. 12 tajemství fasády Národního muzea v podrobném fotoprůvodci, *iRozhlas*, https://www.irozhlasy.cz/zpravy-domov/narodni-muzeum-praha-100-let-vyroci-ceskoslovensko-otevreni-28-rijna-prazske_1810280600_och, vyhledáno 15. 5. 2019.

27 Mimo jiné teprve časem získaly všechny prvky a části zhotovené z mědi, které nebyly opatřeny zlacením, stávající měděnkovou patinu. I s tou bylo nepochybně předem počítáno.

28 Připomeňme, že se Josef Schulz podílel na rekonstrukci pláště Schwarzenberského paláce na Hradčanech (1871–1872), celkové rekonstrukci Valdštejnského paláce na Malé Straně (1878), na obnově sgrafit zámku ve Vrchlabí a na Hrubé Skále (90. léta 19. století) nebo že mu byla svěřena rozsáhlá rekonstrukce a dostavba zámku ve Stránově u Mladé Boleslavi (1889–1899). Mimoto byl od roku 1869 členem Jednoty pro dostavění chrámu sv. Víta v Praze, v letech 1896–1898 působil v komisi posuzující úpravy Prahy a v roce 1900 patřil k zakládajícím členům Klubu Za starou Prahu. Srov. Horyna (pozn. 5), pozn. 91 na s. 198.



16

jinách tehdejšího světa, s mnohem staršími objekty, jež mu byly vzorem, stavbami iniciovanými králem a císařem Karlem IV.²⁹

Domníváme se tedy, že podstatnou součástí architekta záměru bylo vystavit na odvis specifické estetické kvality použitého materiálu (tj. pískovce, dále štukových částí a omítek rovněž napodobujících svou úpravou kámen) či navodit dojem, že celá stavba je z kamene a jako taková odolává náporu času a stane se trvalou připomínkou úspěšného úsilí českého národa o emancipaci. Součástí záměru ale bylo také to, že stavba bude stárnout, tedy, že se sama postupem času stane obrazem toho, že není nová, ale je dílem minulosti. Uvědomme si, že projekt, ale i realizace valné většiny samotných stavebních prací vznikly krátce před nástupem moderny, tj. předcházely dobu, kterou charakterizuje absolutní odvrácení se od historizujících forem, jež ještě charakterizují právě budovu Národního muzea.³⁰ Odlišit v Schulzově době díla minulosti, tedy památky, od děl současných nebylo možné tak jako později na první pohled a bez jakýchkoliv pochyb na základě použitého tvarosloví, použitých výtvarných forem, ale pouze díky stopám stárání, jež bylo lze na daném díle snadno rozpoznat. Nešlo tedy o to, že by památka sama na svou starobylost upozorňovala svými dávno neaktuálními, a tudíž nepoužívanými formami, ale třeba stylovou nejednotností, rozeznatelnými dodatečnými zásahy a úpravami a v neposlední řadě také různým stupněm poškození, resp. dochování, tedy obecně řečeno jakési zašlosti či sešlosti.



17

Závěrem

V případě opravy a restaurování fasád historické budovy Národního muzea byla stanovena taková koncepce, která podle mého soudu bohužel vyvolává dojem, že se neopírá o žádná pevná teoretická východiska či hlubší znalost dobového kontextu a že jí navíc chybí vnitřní myšlenková konzistence. Pokud skutečně bylo jedním z hlavních cílů zvoleného postupu navrátit této budově vzhled, který měla v době svého vzniku, pak je tento cíl v přímém rozporu s poměrně radikálními zásahy do původní podoby této stavby, které byly v rámci její opravy také realizovány, jako je například zastřešení původně volných dvorů. Stejně tak je zvolený cíl v příkrém rozporu s celkovou koncepcí prezentace sbírkových fondů, jež rozhodně nebyla pojata ve stejném duchu, tedy jako muzeum „Musea Království českého“, nebo chcete-li muzeum muzejnictví v době okolo roku 1900.

Snaha autorů celkové koncepce opravy tohoto objektu vymazat stopy prožitého času navíc vrací památkovou péči na našem území někam do doby, kdy byly v podobném duchu, tedy s touhou obrátit čas, rekonstruovány šedivry architektury období středověku. I když se toto srovnání někomu může zdát neadekvátní a nadsazené, rozhodně platí, že v případě opravy a restaurování historické budovy Národního muzea stejně jako v případě regotačních řady sakrálních staveb provedených z větší části v poslední třetině 19. století bylo předešlé vytyčenému cíli mnohé obětováno – mimo jiné původní i druhotné povrchové úpravy, stopy po původním opracování povrchů, po autor- ském rukopisu jednotlivých osobností atp.

Obr. 16. Národní muzeum v Praze, pravý obelisk nástupní rampy, celkový pohled na sokl obelisku. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

Obr. 17. Národní muzeum v Praze, pravý obelisk nástupní rampy, detail styku natíraného povrchu soklu obelisku a dokonale vyčištěného povrchu kamene balustrového zábradlí. Foto: Kateřina Adamcová, 2019.

Vzhledem k tomu, že historická budova Národního muzea není v posledních letech jediným takto opraveným objektem, vyvolává to ve mně oprávněnou obavu, že se tento přístup danými realizacemi v podstatě legitimizuje, ba dokonce že se stává jakýmsi vzorem. Zvláště byl-li aplikován u děl, která jsou stejně jako Národní muzeum v Praze zařazena mezi národní kulturní památky. Těm by totiž měla být obecně věnována zvláštní péče a každý postup, zejména pak v tom případě, že by měl vést k zásadní změně stávajícího vzhledu daného díla či použití nějakého v čase neověřeného materiálu či technologie, by měl být předešlé vždy velmi dobře prodiskutován.

■ Poznámky

29 Připomeňme v této souvislosti, že slavnostní otevření, i když ne zcela ještě dokončené budovy Národního muzea (na výzdobě interiéru se pracovalo až do roku 1901) se odehrálo tři dny poté, co byla v Praze zahájena slavná Jubilejní výstava v roce 1891 (slavnostní otevření Národního muzea proběhlo 18. 5. 1891 od 12 hodin), která se měla stát posledním svědectvím o tom, že český národ má právo stát se národem plnohodnotným. A to i proto, že již dávno nemůže být řazen mezi národy méněcenné, kvůli svému nedostatečnému duševnímu či hospodářskému rozvoji. Slavnostní otevření budovy „Musea království českého“ bylo nepochybně i proto spojeno se zahájením činnosti „České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění“, a to za osobní účasti protektora Jeho císařské a královské výsosti arciknížete Karla Ludvíka. Srov. *Národní listy*, 19. 5. 1891, roč. 31, č. 136. Karel Ludvík při příležitosti své návštěvy v Praze a po podrobné prohlídce jubilejní výstavy mimo jiné také navštívil hrad Karlštejn, kde si prohlédl všechny hlavní prostory hradu i probíhající rekonstrukční práci, a to i v doprovodu architekta Josefa Mockera. Srov. *ibidem*.

30 Tuto radikální proměnu dobové architektury velmi výstižně postihuje již nekrolog Josefa Schulze od Karla Boro- mejského Mádlu otištěný v *Národních listech* z 8. 9. 1917.