

Díváme se skutečně na středověk?

K nástěnným malbám v Menší věži na Karlštejně z pohledu druhotných restaurátorských zásahů

Petr SKALICKÝ; Adam POKORNÝ

ANOTACE: Příspěvek se věnuje doposud spíše opomíjeným druhotným malířsko-restaurátorským zásahům do organismu středověké nástěnné výtvarné výzdoby kostela Panny Marie a sousední kaple sv. Kateřiny v tzv. Menší věži hradu Karlštejn. Na základě aktuálně realizovaného průzkumu poukazuje na některé tradované omyly v uměleckohistorické klasifikaci nástěnných maleb, týkající se jejich atribuce a datace (zvl. u Ostatkových scén). Poukazuje tím na nutnost věnovat při studiu dochovaných výtvarných památek pozornost také druhotným zásahům, které zásadně limitují náš vjem a interpretaci, a tedy potřeby úzké spolupráce historika umění a památkáře s restaurátorem. Příspěvek zároveň upozorňuje na nedobrou aktuální stav středověkých maleb a na nutnost jejich odborného zajištění v režimu a zadání, které by odpovídaly jejich evropskému významu.

I.

Aktuálně realizovaný restaurátorský průzkum v kostele Panny Marie a v sousední kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejně (který by snad měl být vbrzku ještě prohlouben v návaznosti na potřebné restaurátorské zajištění celé nástěnné výzdoby)¹ dokládá tolikrát pocíťovaný paradox, že zdánlivě i ta nejvíce prozkoumaná vrcholná díla, ke kterým se vztahují celé generace badatelů a která spoluvytvářejí domněle relativně pevnou páteř příběhu umění,² trvale ukrývají nepřebernou řadu nezodpovězených otázek. Malby v kostele Panny Marie a v kapli sv. Kateřiny nepochybně právě za takovýto chef-d'oeuvre, který nás bude trvale stavět před nové interpretační výzvy, označit můžeme. Jejich výjimečnost postřehli již zakladatelé historiografie českého umění, mezi kterými zmiňme především Jana Jakuba Quirina Jahna,³ a věnovali se jim různou měrou v následujících desetiletích a staletích snad všichni přední domácní medievalisté.⁴



1

■ Poznámky

1 Průzkum byl ze strany správce památky NPÚ, ÚPS v Praze zadán Adamu Pokornému, jako vedoucímu Ateliéru restaurování výtvarných děl malířských a polychromované plastiky Akademie výtvarných umění v Praze. Financován byl z části sponzorského daru, který byl získán z úspěšné veřejné sbírky na crowdfundingovém webovém portálu Hit-hit.com, uspořádané pod názvem „Opravte s námi Karlštejn!“ soukromým Divadlem Karlštejn. Za tuto iniciativu náleží zástupcům divadla, z nichž je třeba zmínit zvl. Janise Sidovského a Pavla Vítka, nesmírný dík. Původně měl být zásah omezen jen na Ostatkové scény, ale zástupcům správce památky, zvláště Kateřině Hladíkové, které tímto vyjadřujeme dík, se ve spolupráci s odbornými pracovníky památkové péče podařilo pro relevanci zásahu dohodnout zadání a rozšíření akce na celou prostorou kostela Panny Marie. Zhotovitel následně nabídl průzkum rozšířit též na

kapli sv. Kateřiny. Akce byla realizována v rámci výuky spolu s diplomanty a doktorandy AVU.

2 Zvlášť markantním medievalistickým příkladem je bezpochyby nástěnná malířská výzdoba v pražské katedrále sv. Víta, která – ačkoliv patří spolu s karlštejnskými malbami a s malbami v pražském klášteře Na Slovanech k tomu nej kvalitnějšímu a výtvarně zásadnímu i v širším evropském kontextu – doposud nemá samostatnou monografii, kde by byly shrnuty a interdisciplinárně zhodnoceny všechny dosavadní poznatky.

3 K tomu např. Pavla Machalíkové, *Objevování středověku. Tři kapitoly k recepci gotického umění v pozdním 18. a raném 19. století*, Praha 2005, s. 38–44.

4 Z mnoha zmiňme alespoň Josepha Neuwirtha, Karla Chytila, Maxe Dvořáka, Josefa Cibulku, Antonína Friedla, Zdeňka Bonaventuru Boušeho, Josefa Myslivce, Jana Kroftu, Vlastu Dvořákovou, Rudolfa Chadrabu, Františka

Obr. 1. Karel Postl podle Laurenze Janschy, *Hrad Karlštejn*, 1803–1807, papír, kolorovaný lept, 246 × 450 mm, Slovenská národná galéria, inv. č. G 479. Grafika dokládá dobový romantický náhled na středověká hradní sídla. Hrad Karlštejn je zasazen do nerealistické krajiny na příkrý ostroh. Tvůrce, který tolik nesledoval realistické sdělení, včlenil do níra hradeb oproti skutečnosti torzální architekturu presbytáře kostela, který umocňuje na obraze romantický charakter hradu vyrůstajícího vysoko nad krajinou. Repro: Web umenia, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SGNG_479, vyhledáno 7. 11. 2019.

Fišera, Karla Stejskala, Jaromíra Homolky a z žijících Jakuba Vítovského, Zuzanu Vsetečkovou, Hanu J. Hlaváčkovou či Jana Royta a Miladu Studničkovou.



2

Zatímco v centru Jahnova zájmu byla v intencích dobového osvícensko-empirického přístupu spíše technologie výstavby karlštejnských obrazů (zvl. deskových obrazů z kaple sv. Kříže),⁵ následné generace badatelů opět v intencích diskurzivního tázání své doby postupně rozprostřely svůj zájem na celou interpretační paletu problematiky, završený v 90. letech 20. století syntézou, za kterou můžeme právem označit velkolepý katalog výstavy *Magister Theodoricus*.⁶ Interpretace byly nejednou protichůdné, místy si za podpory různých argumentů a akcentů na jiné skutečnosti či indicie radikálně odporovaly, což lze kromě stavební historie a významové interpretace hradu jako celku⁷ snad nejlépe ilustrovat interpretačním svárem mezi Jaromírem Homolkou a Karlem Stejskalem z 90. let 20. století, jenž se zprvu odvíjel od sporu o existenci a později o dochovaném a doloženém díle tzv. Mistra lucemburského rodokmene.⁸ Jednotícím, a nutno zdůraznit, že limitujícím východiskem všech badatelů byla nejistota (kterou si však možná málokdo připouštěl), diktovaná nedostupností a nezpracováním řady pramenů, a to jak písemných, tak ikonografických.⁹ To nutně implikovalo a implikuje u významné památky vrstvení lákavých a nejednou též komplikovaných teorií, které však ne vždy mají reálné podložení v pramenech, či optimálně i ve vlastní materii díla (jak koneckonců poukazuje realizovaný restaurátorský průzkum nástěnných maleb). Tuto poznámku pak neradno brát jako odsudek dosavadních interpretačních teorií ani jako nařčení většiny badatelských osobností z nedbalosti. Vždy totiž pracovaly jen s materiálem a podklady, které mohly mít k dispozici, a vždy se jejich tázání a hledání odpovědí odvíjelo od otázek, které daná doba v kontextu dosavadních možností a předpokladů umožňovala.

Podobně jsme na tom s limity stávajících technologických možností i dnes v případě zde prezentovaného restaurátorského průzkumu. Je asi nepochybné, že jím stojíme na počátku kladení si otázek nových, na které však budeme hledat odpovědi, jež budou rovněž tak podmiňené dobovými možnostmi. My samotní je nepochybně nespátříme. Pojmenují je až generace budoucí.

II.

Většina interpretací nástěnné malířské výzdoby hradu se vždy nutně odvíjela od stavu samotných dochovaných maleb a od popisů a zpráv, jež o nich bylo možné nalézt v pramenech, které byly nutně konfrontovány se stavební historií hradu.¹⁰ Ne vždy si interpreti připouštěli, že dochované malby procházely v minulosti řadou různě radikálních zásahů a v průběhu své existence byly několikrát restaurovány, a to vždy v intencích dobových materiálových, technologických a rovněž diskurzivních možností,¹¹ které zásadně ovlivnily a ovlivňují nejen stav maleb, ale také jejich podobu.

Nejstarší doposud doloženou zmínku o úpravě maleb v kostele Panny Marie nalezneme v relacích karlštejnského purkrabího a císařského komořího Jáchyma Novohradského z Ko-

■ Poznámky

5 K němu zvl. Jana Marešová, *Jan Quirin Jahn a slovník dějin umění? Počátky dějin umění v českých zemích* (diseratační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, vedoucí práce prof. PhDr. Roman Prahl, CSc., Praha 2013.

6 Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejn*, Praha 1997.

7 Zvláště lze ilustrovat odlišnými interpretacemi Kláry Benešové a Zdeňka Chudárka (k tomu rovněž srov. příspě-

Obr. 2. Karlštejn, pohled od východu, zaměření hradu Friedrichem von Schmidtem z roku 1867. Autor fotografie plánu neznámý, pořízeno 1924. Fotoarchiv NPÚ, GnŘ, inv. č. 156.187.

vek Zdeňka Chudárka s názvem „Kapitulní kaple na hradě Karlštejně ve stavebněhistorických souvislostech“ v tomto čísle časopisu ZPP). Dále srov. Klára Benešová, *Architektura ve službách panovníka. Základní architektonická koncepce Karlštejna a její inspirační zdroje*, in: *Průzkumy památek XIII*, 2006 – příloha (Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna. Stav po restaurování. Sborník příspěvků z kolokvia uspořádaného Ústavem dějin umění AV ČR v refektáři kláštera Na Slovanech ve dnech 5. 5. – 7. 5. 2004), s. 96–105. – Zdeněk Chudárek, *Příspěvek k poznání stavebních dějin věží na hradě Karlštejně v době Karla IV.*, in: *ibidem*, s. 106–138.

8 Karel Stejskal (viz odkazy dále) zprvu polemizoval s konceptem Jana Krofity a popíral samotnou existenci Mistra lucemburského rodokmene (srov. Jan Krofta, *K problematice karlštejnských maleb*, *Umění VI*, 1958, č. 1, s. 2–30, zvl. 3–5). Dále k problematice: Karel Stejskal, Matouš Ornyš a jeho „Rod císaře Karla IV.“. K otázce českého historizujícího manýrismu, *Umění XXIV*, 1976, č. 1, s. 13–58. – Idem, *Die Rekonstruktion des Luxemburger Stammbaums auf Karlstein*, *Umění XXVI*, 1978, č. 6, s. 535–563. – Jaromír Homolka, *Poznámky ke karlštejnským malbám*, *Umění XLV*, 1997, č. 2, s. 122–140. – Idem, *Umělecká výzdoba menší věže hradu Karlštejna*, in: Fajt (pozn. 6), s. 95–142; Idem (rec.), František Fišer, *Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, in: *Umění XLV*, 1997, č. 3, 4, s. 388–391. – Karel Stejskal, *Die Wandzyklen des Kaisers Karls IV. Bemerkungen zu Neudatierungen und Rekonstruktionen der im Auftrag Karls IV. gemalten Wandzyklen*, *Umění XLVI*, 1998, č. 1–2, s. 19–41.

9 V současnosti probíhá stavebněhistorický průzkum hradu v rámci NPÚ, řešený v širokém interdisciplinárním kolektivu pod vedením Jana Beránka. V rámci průzkumu jsou postupně zpracovávány též doposud nezpracované a pro interpretaci hradu zásadní archiválie v Bundesdenkmalamt ve Vídni. Za sdílnost při řadě konzultačních rozhovorů děkujeme kolegům z Oddělení SHP NPÚ, GnŘ Janu Beránkovi, Františku Išovi a skvělému Michalu Patrnému, kterému byla aktuální nekonceptní reorganizací zrušena pracovní pozice na NPÚ, a rovněž kolegovi Zdeňkovi Chudárkovi z Oddělení garantů NKP NPÚ, GnŘ.

10 Ke stavebním dějinám zvl. Věra Kuthanová, *Mariánská věž. Předběžný stavebně-historický průzkum* (strojopis uložený v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. P 248), Praha 1988. – Tomáš Durdík, *Několik poznámek ke stavební podobě Karlštejna*, in: Fajt (pozn. 6), s. 51–59.

11 K diskurzivním proměnám procesu restaurování srov. např. Julia Feldkeller, *Wandmalerei restaurierung. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden*, Wien-Berlin 2010.



3

Obr. 3. Karlštejn, kostel Panny Marie, východní stěna, cyklus Zjevení sv. Jana (současný stav). Foto: Martin Frous.

lovrat při deskách zemských z roku 1597.¹² Ve zprávě, která velmi detailně popisuje mnohé stavební úpravy a změny v mobiliárním vybavení kostela, se k malířské výzdobě dočteme: „(...) kterýžto kostel, poněvadž sešlý byl (...) všecken téměř znova předělán jest. (...) Vnitř pak kostel, kterýž malý byl, a již v něm malování pokaženo bylo, také malé vokna v světle měl, takto spraven a rozšířen jest: (...) A od vrchu jak strop, tak zdi po všech čtyřech stranách až do dolejší půdy, po kteréž se chodí, kteráž také všechna znova na vápno cihlami podlážděna jest, rozličnými barvami, pěknými figurami z Starého i Nového zákona vymalován jest.“¹³ Ačkoliv nemůžeme vyloučit následné malířské zásahy do celku, jsme stručně zpraveni o dalším restauračním zásahu v kostele Panny Marie až k roku 1761, kdy měl polychromie dveřních ostění a drobné opravy provádět jakýsi malíř František Kowalský. V prostoru stávající sakristie měl tehdy rovněž vymalovat postavy sv. Václava a sv. Ludmily.¹⁴ Více z pramenů o zásahu srozumění nejsme, což nás značně omezuje v klasifikaci rozsahu a míry obou oprav. V období mezi těmito zásahy nás o osudu malířské výzdoby kostela a sousední kaple zprostředkovaně informuje Bohuslav Balbín svými detailními popisy hradu Karlštejna z let 1665 a 1681.¹⁵ Ačkoliv si díky němu můžeme učinit poměrně dobrou a cennou představu o podobě a vybavení kostela a kaple (popisy pak můžeme dobře srovnat s plány Josefa Mockera z doby před jeho restaurací hradu), přeci jen pro naši potřebu odlišit a specifikovat druhotné malířské zásahy od středověkého celku představují prameny veskrze irelevantní.

Romantický zájem o památky se nutně dotkl též chátrajícího Karlštejna a jeho malířské výzdoby.¹⁶ V roce 1812 ho navštívil dokonce císař František I. a následně napsal nejvyššímu purkrabímu pražskému Františku Antonínovi z Kolovrat jako císařskému místodržícímu v Českém království, že „(...) je třeba poslat někoho, kdo by hrad prohlédl a udělal návrh na jeho opravy a zajištění před rozpadnutím a zřícením“.¹⁷ Po následných komplikovaných a vleklých přípravách, které byly poznamenány též dobově podmíněnými protihabsburskými, respektive protirakouskými náladami, můžeme soustředěnější památkový zájem spojit až s obdobím 60. let 19. století.¹⁸ O obecnějším dobovém vnímání významu tamních nástěnných maleb nás zpravuje kupříkladu redakční předmluva článku Augusta W. Ambrose ve Zprávách Centrální komise z roku 1865. Uvádí se v ní, že v srpnu roku 1863 navštívil Prahu předseda c. k. Centrální komise a na Karlštejn ho doprovázel jeden z konzervátorů, P. Vojtěch Ruffer. Z důvodů uměleckohistorických a archeologických se totiž odborníkům jevily jako zvlášť hodny péče: „a) kostel Panny Marie kvůli částečně zachovalým freskám, b) kaple sv. Kateřiny, c) částečně zchovalé fresky pokračující na obou stranách schodiště, které vede k velké věži, d) kaple sv. Kříže. (...) Hlavní pozornost by se proto zaměřila na obnovu a zachování těchto mimořádně zajímavých čtyř objektů (a – d).“¹⁹

■ Poznámky

¹² Kritický přepis podle originálu Tomáš Durdík, Relace z roku 1597, in: Fajt (pozn. 6), s. 63–71. Starší přepis s dílčími chybami: Jan Erasim Wocel, Relací o opravě Karlštejna od r. 1597, in: *Památky archeologické* III, 1858, č. 1, s. 67–74.

¹³ Citováno podle přepisu Tomáš Durdík, Relace (pozn. 10).

¹⁴ Kuthanová (pozn. 10), s. 13.

¹⁵ Bohuslav Balbín, *Diva Montis sancti, Seu Origines & Miracula Magnae Dei Hominumque Matris Mariae*, Pragae 1665. – Idem, *Miscellanea historica Regni Bohemiae. Decadis I. Liber III. Topographicus et Chorographicus*. Pragae 1881, pag. 100, C. VIII, §. III. Kritické překlady od Karla Beránka in: Tomáš Durdík, Několik poznámek ke stavební podobě Karlštejna, in: Fajt (pozn. 6), s. 78–93, zvl. 76–81.

¹⁶ K tomu zvl. Machalíková (pozn. 3), s. 51–53. Zvl. pojednání o „německém a romantickém umění“ (Friedrich Schlegel) či „byzantském stylu“, tzn. slovanském původu Mistra Theodorika (František Hořčíčka). Nepřímo na dobové okouzlení středověkými hrady lze poukázat i kresbami hradů v zápisníku Karla Hynka Máchy. Ilustrativní příklad romantické interpretace Karlštejna a její promítnutí do vizuální roviny dokládá kolorovaný lept hradu (obr. 1) od Karla Postla podle Lorenze Janschy (1803–1807). Na grafice je hrad situován na nerealistickém strmém skalisku nad krajinou a do nitra hradu je včleněna torzální romantizovaná architektura presbytáře kostela. K budoucí přípravě fází postromantické obnovy hradu Karlštejna, která ovšem měla předpoklady již v této dějinné etapě, srov. David Venclík, Schmidtův Karlštejn. Neogotická rekonstrukce středověkého hradu na pozadí doby, *Umění* LXI, 2013, č. 5, s. 422–436.

¹⁷ Citováno podle Kuthanová (pozn. 10), s. 13.

¹⁸ K tomu zvl. v širším dobovém kontextu srov. Dobroslava Menclová, Restaurace hradu Karlštejna. Příspěvek k dějinám teorie ochrany památek, in: *Zprávy památkové péče* VII, 1947, č. 1, s. 73–121. Nejnověji inspirativně David Venclík, Schmidtův Karlštejn. Neogotická rekonstrukce středověkého hradu na pozadí doby, *Umění* LXI, 2013, č. 5, s. 422–436. Obsáhleji Idem, „Kamenný strážce slavné minulosti“. *Proměny vnímání hradu Karlštejna Čechy a Němci v Čechách v 19. a na počátku 20. století* (disertační práce), PedF UK, Praha 2015.

¹⁹ Die Burg Karlstein und ihre Restaurierung (Vorerinnerung der Redaction), in: *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* X, 1865, s. 41: „a) die Marienkirche wegen der zum Theil noch erhaltenen Fresken, b) die Katharinencapelle, c) die zu beiden Seiten der in den grossen Thurm hinauf-



4

Obr. 4. Karlštejn, kostel Panny Marie, část malířské výzdoby západní stěny, cyklus Zjevení sv. Jana (současný stav). Foto: Martin Frous.

Zájem podnícený vídeňskou Centrální komisí, vedenou Josefem Alexandrem Helfertem, vedl k tomu, že byl roku 1865 komisí a ministerstvem pověřen vyhotovením projektu na obnovu hradu architekt Friedrich von Schmidt (1825–1891). K vlastní realizaci obnovy ovšem došlo po řadě vleklých komplikací až mezi léty 1887 a 1899 pod vedením Schmidtova nadaného žáka Josefa Mockera (1835–1899). Vliv renomovaného vídeňského architekta Friedricha von Schmidta na realizaci, jak prokazují nejen nedávná zjištění, byl ale přesto zcela určující.²⁰

Z archivních zpráv uložených v pozůstalosti Josefa Mockera víme, že nemalé povědomí o výtvarné a historické hodnotě nástěnné malířské výzdoby hradu, kterou bylo nutné zajistit, existovalo jak na straně domácích, tak rakouských odborníků a také na straně arcibiskupské konzistoře a nakonec i širší veřejnosti minimálně od prvních desetiletí 19. století.²¹ Z kusých zpráv můžeme také nepřímo vyčíst, že „rudolfskou“ přemalbou nebyly pokryty všechny

středověké malby na stěnách kostela Panny Marie, ale že nezamalované zůstaly minimálně tzv. *Ostatkové scény* a patrně také obraz Madony na západní stěně, tzv. *Ženy sluncem oděné*.²² Ve zpětném pohledu nám dávají neuspokojivé zprávy tušit, že k dílčímu snímání přemalby a rovněž překrývajících se omítkových vrstev možná docházelo už v průběhu přípravných prací k projektu obnovy po roce 1865. V hradním inventáři Zemského výboru ze dne 28. srpna 1868 se tak kupříkladu k výzdobě kostela Panny Marie uvádí: „Při bližším prohlédnutí se zdá, že zde došlo ke změnám už v první stavební etapě; pod opadanou omítkou, která je velice stará, je vidět zlatené štukové ozdoby, takové, jaké oddělují polodrahokamy v obložení stěn kaple. Špaleta okénka měla malbu z doby Rudolfa II.“ Dále se v textu dočteme, že „malby na postranních stěnách (jsou) setřeny, vykazují stopy pozdějších oprav

■ Poznámky

führenden Stiege fortlaufenden, nur theilweise noch erhaltenen Fresken, d) die Kreuzkirche. (...) Auf die Herstellung und Erhaltung dieser höchst interessanten vier Objecte (a – d) wäre daher das Hauptaugenmerk zu richten.“

20 Podrobně k tomu Venclík (pozn. 16). Nepřímo ovšem tuto interpretaci již naznačoval příspěvek Dobroslavy Menclové (pozn. 18).

21 K tomu srov. řadu dílčích zmínek v archiváliích: Milada Vilímková – Dobroslav Líbal, *Karlštejn. Stavebně historický průzkum. I. etapa. Texty archivních dokladů ke stavebnímu vývoji hradu* (nepublikovaný strojopis, uložený v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. P 259), Praha 1975, zvl. s. 114–143.

22 Archiv Pražského hradu, Archiv Jednoty Svatovítské, Mockerova pozůstalost, o. č. 29, inv. č. 561, Opis Protokolu z 3. května 1835, kde v rámci soupisu polodrahokamů v kostele zmíněny viditelné malby na stěnách. Přepis protokolu Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 114–115: „(...) zdi strop byly zdobeny malbami. (...) nástěnné malby, s výjimkou několika málo, jsou úplně setřeny. (...) Na straně vpravo, vedle hlavního oltáře, se nacházejí tři dosti zachované nástěnné malby: Karel IV. a jeho syn Václav, Karel IV. a Zigmund, Karel IV. před křížem (tzn. Ostatkové scény – pozn. autora). Proti vstupu na stěně vlevo: Madonna v životní velikosti, špatně zachovaná.“ Dedukovanou domněnku, že malba Ženy sluncem oděné nebyla plošně přemalována jako většina zbylých obrazů v prostoru, podporuje též průzkum Bohuslava Slánského, který konstatuje nálezy reziduí vápenných nátěrů na všech nástěnných malbách kromě majority zmíněného obrazu. Více viz pozn. 52.

z doby renesance a utrpěli při poslední restauraci. (...) Při osazování novějšího dřevěného stropu byla zeď asi na 4/5 stop zbavena maleb. Zde je čerstvá omítka z poslední restaurace. Malby představují scény z Apokalypsy". Výmalbu v kapli sv. Kateřiny inventář a též starší záznamy popisují veskrze tak, jak ji známe dnes.²³

Důležitým pramenem, který nás informuje o osudu nástěnné výzdoby v průběhu již realizované restaurace hradu, je korespondence mezi Josefem Mockerem a Friedrichem von Schmidtem. Krátce po zahájení stavebních prací tak píše Mocker: „Při restaurování kaple P. Marie se dále shledalo, že polovina kaple, až ke střednímu pilíři je zdobena freskami, které jsou v první polovině jen málo přemalovány. Druhá polovina kaple vykazuje fresky barokní. Po sejmutí omítky 4 centimetry silné se přišlo na starší omítku s primitivními kresbami a kariataturami. Pod touto, snadno odpadávající vrstvou 3 centimetry silnou zjištěna konečně omítka původní.“ O malbách v kapli sv. Kateřiny píše, že „stěny byly původně pokryty freskami a také poprsí sedmi zemských patronů sahala hlouběji“.²⁴ V korespondenci Mocker svého pedagoga podrobně informoval o všech nálezech, které průběžně vyhodnocoval. Dočteme se v ní také kupříkladu o nálezu dvojice záklapových prken původního stropu, na kterých byli vymalováni klečící andělé, říšský orel a český lev a které později posloužily jako podklad k rekonstrukci nového dřevěného zastropení prostoru roku 1889.²⁵

Paralelně s počátkem stavebních prací započal Josef Mocker jako umělecký vedoucí stavby s postupnými přípravami restaurování nástěnné výmalby, které minimálně od roku 1888 konzultoval s Františkem Sequensem (1836–1896), profesorem historické a náboženské malby na pražské Akademii.²⁶ Zatímco malby svatováclavské a svatoludmilské legendy na stěnách schodiště Velké věže byly svěřeny Sequensovým žákům Gustavu Mikschovi a Antonínovi Krisanovi,²⁷ restaurování nástěnných maleb v kostele Panny Marie bylo na doporučení samotného Mockera svěřeno roku 1898 jeho o málo mladšímu vrstevníkovi malíři Josefu Heřmanovi (1844–1904), žákovi Josefa Matyáše Trenkwalda z pražské Akademie.²⁸

Začátek restaurování maleb Josefem Heřmanem byl logicky určen stavebními pracemi, jejichž větší část byla na hradě ukončena k roku 1899. Tehdy ovšem rovněž umírá architekt Josef Mocker a vedení stavby, v té době již většinou probíhající pouze v interiérech podle předchozích plánů, převzal stavební rada Matyáš Krch. Ten ani nikdo jiný již nebyl po Mockerově smrti jmenován uměleckým vedoucím stavby, což – jak dále uvidíme – samo značí posun

v přístupu k obnově. Právě tehdy v přímé návaznosti na realizovaný projekt počaly v interiérech hradu restaurátorské práce na nástěnných malbách, spolu s tím též na dekorativní výzdobě interiérových stěn a rovněž se začalo s vybavováním interiéru mobiliářem.²⁹

O rozsahu prací a materiálech a technologiích užívaných Josefem Heřmanem jsme zpraveni pouze nepřímo a navíc jen díky kontroverzi, kterou vyvolaly restaurační práce u odborné veřejnosti. V roce 1901 totiž obdrželo České místodržitelství stížnost od Zemského výboru, kterému ji předtím podal odborný znalec, jenž si nepřál být jmenován. Ta obsahovala kritiku celé palety postupů obnovy v interiérech a na adresu zadavatelů a restaurátorů vyslovila poměrně příkrý soud, že „páni z českého místodržitelství rozumějí silnicím, mostům a tak podobně, ale ne restaurování fresek“. K tomu ještě dodává, že práce „je nutné zadat (...) malířům k tomu úplně způsobilým. Zemský výbor si má vyhradit slovo při zadávání dalších restauračních prací – zejména v kapli sv. Kateřiny a dohled na jejich provádění. V českém místodržitelství není nikoho, kdo by k tomu byl kompetentní“.³⁰ Není divu, že práce byly skutečně pozastaveny a byla jmenována nová komise, složená ze známých umělců, architektů a dalších znalců,³¹ která již v roce 1902 podala první návrh na smytí Heřmanových přemaleb a retuší v kostele Panny Marie. Do sporu – který byl nesen mimo jiné ze současné perspektivy nacionalistickými podtóny a spolu s tím odlišnými výklady dějinné úlohy Karlštejna³² – se nakonec dostal Zemský výbor i se zástupci vídeňské Centrální komise, mezi nimiž zmiňme zvláště Josepha Neuwirtha,³³ přičemž jádrem byla, přes shodu na nepříteli zdařilém restaurování maleb, míra vzájemně si kladené viny na sporném výsledku. Na základě technologických rozborů a analýz možností smytí přemaleb bylo v roce 1904 rozhodnutím Karlštejnské komise, které se za Centrální komisi účastnil dokonce Max Dvořák, určeno, že restaurované malby nebudou dále smývány.³⁴ Zvítězil tedy spíše konzervační přístup a obava z poničení přemalbou zkesleného středověkého díla.

Ačkoliv byly práce na Karlštejně ve válečných letech přirozeně utlumeny, činnost jakéhosi dozorčího výboru běžela nepřetržitě a pokračovala i po vzniku Československa bez většího přerušení. Členové vždy byli voleni na dobu tří let a zasedali mezi nimi odborníci jako Kamil Hilbert nebo Zdeněk Wirth či politici jako Karel Stanislav Sokol. V roce 1923 pak byla ustanovena nová znalecká komise, která se měla věnovat restaurování deskových obrazů z kaple sv. Kříže. Její složení již pouhé dvě desítky let od sporu okolo nezdařilého restaurování jasně ilustruje odborný posun v tom, jak bylo o mal-

bách uvažováno. Zasedali v ní historici a historici umění Karel Boromejský Mádl, Antonín Matějček, Vincenc Kramář, Václav Vilém Štech a malíř Maxmilián Duchek.³⁵ Posledně jmenovanému komise svěřila v roce 1925 restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Kateřiny a ještě téhož roku k ukončeným pracím v protokolu ze svého zasedání uvádí, že je provedl „odborně a prvotřídně“.³⁶ Kromě částky, která byla Duchkovi vyplacena, však o jeho zásahu nic konkrétního nevíme. Podobně jsme zpraveni také o jeho konzervačním zásahu na malbách v kostele Panny Marie, které měl provádět spolu s čištěním transferovaných fragmentů ze schodiště v hlavní věži hradu roku 1926.³⁷

Následnou kompletní restaurací, a to již v duchu moderní teorie restaurování, prošly

■ Poznámky

23 SÚA-ZČ, Zemský výbor III, kart. č. 25 – citováno podle Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 146, 150, 151.

24 Archiv Pražského hradu, Archiv Jednoty svatovítské, o. 29, č. 8, Kopíř korespondence arch. Josefa Mockera, dopis Josefa Mockera prof. Friedrichu Schmidtovi ze dne 21. 10. 1887 – citováno podle Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 179, 182.

25 Dopis Josefa Mockera ze dne 21. 8. 1888. – Ibidem, s. 194, 210–212.

26 Srov. zprávy Josefa Mockera českému místodržitelství, in: Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 201.

27 Menclová (pozn. 18).

28 Zpráva Josefa Mockera Českému místodržitelství ze dne 12. 3. 1898, in: Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 203, ve které informuje, že malíř Josef Heřman, který dříve opravoval nástěnné malby ve Slaném a v Průhonicích, předložil rozpočet k realizaci díla na schválení a že jej doporučuje. K malíři srov. VNe [Vratislav Nejedlý], heslo Heřman, Jan, in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky* (red. Anděla Horová), Praha 2006, s. 280, kde je nesprávně uvedeno křestní jméno malíře.

29 K tomu zvl. zásadní příspěvek Dobroslavy Menclové (pozn. 18). Podrobně k tomu Vilímková – Líbal (pozn. 21).

30 Citováno podle Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 290–291.

31 Např. architekti Josef Žitek (předseda), Josef Schulz, Jan Koula, malíř Maxmilián Pirner, sochař Josef V. Myslbek, vrchní stavební rada Rudolf Vomáčka a stavební rada Matyáš Krch.

32 K tomu velmi inspirativně David Venclík (pozn. 18).

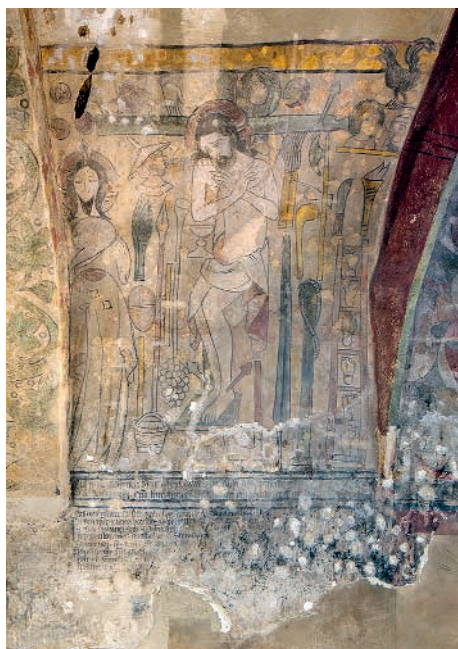
33 K tomu např. Joseph Neuwirth, *Die Restaurierung Karlsteins und seiner Bilderschätze, Bohemia*, Sonntag 26. 1. 1902, Nr. 25, s. 1.

34 Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 323.

35 K Maxmiliánu Duchkovi srov. VNe [Vratislav Nejedlý], heslo Duchek, Maxmilián, in: *Nová encyklopedie...* (pozn. 28), s. 180.

36 Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 323, 325.

37 Ibidem, s. 327.



5



6



7

Obr. 5. Průhonice (okr. Praha-západ), kostel Narození Panny Marie, Bolestný Kristus s nástroji umučení, nástěnná malba, 20.–30. léta 14. století. Fotografie zachycuje stav malby na počátku čištění Yvonnou Đuranovou v roce 2017, tedy ještě před komplexním restaurováním, v rámci kterého byly redukovány též restaurátorské výtvarné adice Josefa Heřmana. Foto: Gabriela Čapková, 25. 8. 2017, fotoarchiv NPÚ, GnŘ, inv. č. DF 0004322uo.

Obr. 6. Josef Heřman, reprodukce kartonu podle nástěnné malby Bolestného Krista s nástroji umučení z kostela Narození Panny Marie v Průhonících, 1890. Jeden z dnes již patrně ztracených kartonů podle nalezených a odkrytých maleb, na nichž je vidět rozsah poškození původní malby a rovněž míra doplnění a změn, které v rámci restaurování následně provedl Josef Heřman. Repro: Antonín Podlaha, *Nástěnné malby z XIII. století v kostelíku Průhonickém, Památky archeologické a místopisné XXII, 1906/IV, s. 249–250, obr. 3.*

Obr. 7. Průhonice (okr. Praha-západ), kostel Narození Panny Marie, Bolestný Kristus s nástroji umučení, nástěnná malba, 20.–30. léta 14. století. Stav malby po restaurátorském zásahu v letech 2017–2018 po dílčí redukci lineárního zvýraznění nalezené středověké malby Josefem Heřmanem. Foto: Petr Skalický, 2018.

malby v kostele Panny Marie a v kapli sv. Kateřiny mezi léty 1956–1970 zásluhou manželů Ludmily a Bohuslava Slánských (1898–1985 a 1900–1980),³⁸ o jejichž zásazích jsme informováni podrobnými restaurátorskými zprávami.³⁹ V prvních letech se na restaurátorských pracích taktéž podílela restaurátorka Daniela Blažková (1928–1971).⁴⁰ Slánský byl v té době nejen renomovaným představitelem moderních postupů a konceptů restaurování, které postupně formoval a konfrontoval se zahranič-

ními stážemi, ale od roku 1946 zároveň zastával post profesora a hlavního pedagoga nově zřízeného ateliéru restaurování uměleckých děl na pražské Akademii výtvarných umění.⁴¹ Nepochybně i pro něj prestižní úkol restaurování karlístejnských maleb byl zprostředkován a dohlážen Českým fondem výtvarných umění, který vznikl jako nestátní a společenská instituce v roce 1954 a který se staral o distribuci výtvarných zakázek a dohled nad jejich kvalitou.⁴² Důležité je možná zmínit, že zatímco před 2. světovou válkou Slánský své koncepty verifikoval a formuloval především na deskových obrazech, v poválečných letech se více soustředil též na nástěnnou malbu. V době realizace měl již za sebou také pro jeho výsadní postavení zásadní odbornou polemiku, označovanou v literatuře jako „spor Slánský versus Petr“, vyvolanou právě odlišnými teoriemi přístupu k retuši nástěnných maleb.⁴³ S touto etapou, která byla a je nadále pro současný vjem karlístejnských maleb jako středověkého díla určující, se pojí revize všech novodobých restaurátorských zásahů, především sejmutí většiny retuší a razantnějších vstupů Josefa Heřmana z let 1899–1901 a snad i Maxmiliána Duchka z let 1925 a 1926.⁴⁴

V dílčí návaznosti na zakladatelský počín Slánského je třeba nahlížet i všechny mladší restaurátorské zásahy, o kterých jsme rovněž poměrně dobře zpraveni restaurátorskými zprávami. Zprvu v letech 1990–1991 bylo ve veskrze nezměněném kontextu zadáno restaurování Českým fondem výtvarných umění Raimundu Ondráčkovi (1913–2011), který v roce 1973 po krátké mezipatřě vystřídal ve vedení restaurátorského ateliéru na AVU Bohuslava Slánského

■ Poznámky

38 Ačkoliv jsou první restaurátorské záznamy a zprávy až z let 1959 (srov. následující pozn.), podle článku Bohuslav Slánský – František Sysel, *Nové postupy konzervace nástěnných maleb, Zprávy památkové péče XVII, 1957, s. 185*, restauroval (konzervoval) Bohuslav Slánský nástěnné malby v kapli sv. Kateřiny již v roce 1956.

39 Zprávy jsou uloženy v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech. Ačkoliv z nepřímých odkazů je zřejmé, že pracovali též v kapli sv. Kateřiny, vlastní restaurátorské zprávy jsme bohužel nedohledali. Pro množství svazků odkazujeme v textu na jednotlivé zprávy přímo a jejich soupis zde neuvádíme.

40 Srov. VNe [Vratislav Nejedlý], heslo Blažková, Daniela, in: *Nová encyklopedie...* (pozn. 28), s. 108.

41 K osobnosti Bohuslava Slánského obsáhle Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*, Praha 2015. Ke korekci mnohdy radikálních a především místy apriorně vystavěných tezí a hodnocení srov. Petr Skalický – Adam Pokorný (rec.), Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971, Bulletin of National Gallery in Prague / Bulletin Národní galerie v Praze XXVI, 2016, s. 123–132, 221–229.*

42 K fondu např. Vladislava Říhová – Zuzana Křenková, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo. Písemné prameny pro výzkum umění ve veřejném prostoru socialistického Československa, Opuscula historiae artium LXV, 2016, s. 104–118.*

43 K tomu zvl. Ivo Hlobil, *K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy*, in: *Zborník OŠPS OP Rožňava II, 1982, s. 119–132* (nedávno tentýž text v reedici: Idem, *K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy, Bulletin UHS XXVI, č. 2, 2014, s. 5–12.*

44 Vzhledem k sejmutí velké míry druhotných přemaléb a retuší, o kterých jsme zpraveni toliko prameny, a při současném omezeném poznání tak aspoň můžeme dedukovat ze zpráv Bohuslava Slánského (k tomu text dále).



8

Obr. 8. Karlštejn, kostel Panny Marie, východní stěna, cyklus Zjevení sv. Jana, Rozvázání čtyř andělů. Na obraze zachycujícím podobu maleb ještě před restaurátorským zásahem Bohuslava Slánského, jsou znatelné „restaurátorské“ přemalby, které můžeme s vysokou mírou pravděpodobnosti pro jejich charakter spojit s Josefem Heřmanem. Charakteristický pro něj byl důraz na kresebný charakter, zvýraznění kontur, doložený například na jeho restaurátorském zásahu v kostele Narození Panny Marie v Průhoncích. Foto: J. Tuháček, 40. léta 20. století, fotoarchiv NPÚ, GnŘ, inv. č. 22.722.

Obr. 9. Karlštejn, kostel Panny Marie, východní stěna, cyklus Zjevení sv. Jana, Rozvázání čtyř andělů. Současný stav je podmíněn restaurátorským zásahem Bohuslava Slánského a jeho spolupracovníků, kteří se pokusili sejmout většinu zbývajících druhotných a zkreslujících přemaleb (reziduí v té době nedávných restaurátorských zásahů). Foto: Adam Pokorný, 2018.



9

ho.⁴⁵ Ze zpráv víme, že zásah se tehdy soustředil především na Ostatkové scény, které se nalézaly ve velmi špatném stavu, což dokládá též k nim přiložená fotodokumentace. Restaurátor tehdy provedl sondy do zbytků tzv. renesanční přemalby architektonického pozadí a také zdobných plášťů postav a po komisionálním posouzení přikročil k dílčí revizi a analytickému zčistitelní přemaleb v pozadí, které tak byly jednoznačně odlišeny od dříve odkryté iluzivní středověké architektury. Kdy ovšem přesně k odkryvu přemaleb středověké architektury došlo, nevíme. Patrně se jednalo o kombinaci zásahů Josefa Heřmana, který odkrytou malbu snad scelil veskrze novou přemalbou (z pohledu dnešní klasifikace tehdejšího přístupu), a v té době již citlivějšího zásahu Maxmiliána

Duchka, jehož vstup můžeme – jak dále uvidíme – interpretovat jako první pokus o revizi staršího restaurování v duchu dozrávajícího historismu.⁴⁶

Český fond výtvarných umění se v roce 1994 v novém společensko-politickém kontextu transformoval v Nadaci Český fond umění a bez dřívějších finančních zdrojů veskrze pozbyl své společenské role. Státem od vzniku republiky v roce 1918 vlastněný hrad tehdy spravoval Státní památkový ústav středních Čech, který byl také zadavatelem a investorem všech prací v objektu a zároveň vykonával odborný dohled. Restaurování maleb v kostele Panny Marie tak bylo v roce 1994 zadáno Janu Pasálkovi (1937–1999),⁴⁷ který již dříve mezi léty 1991 a 1992 paralelně s Raimundem Ondráčkem zajišťoval tamní malby spolu s malbami v kapli

■ Poznámky

45 Srov. VNe [Vratislav Nejedlý], heslo Ondráček, Raimund, in: *Nová encyklopedie...* (pozn. 28), s. 564.

46 V budoucnu a v návaznosti na další restaurátorské průzkumy, které jsou kontinuální součástí každého zodpovědného restaurování, bude asi nutné provést detailní analýzu veškeré dostupné – a nutno dodat bohaté – fotografické dokumentace. Nejstarší nám zatím přístupné fotografie ze 40. let 20. století – opomineme-li starší fotografie u Josefa Neuwirtha, *Mittelalterliche Wangemalde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag 1896, Tab. IV-XIII – dokládají již sejmuté přemaleb před zásahem Bohuslava Slánského a zdá se, že dokonce před zásahem Josefa Heřmana.

47 Srov. VNe [Vratislav Nejedlý], heslo Pasálek, Jan, in: *Nová encyklopedie...* (pozn. 28), s. 578.



10

Obr. 10. Karlštejn, kostel Panny Marie, východní stěna, cyklus Zjevení sv. Jana, Anděl předává sv. Janovi knihu Zjevení, stav malby v době před restaurováním Josefem Heřmanem. Repro: Joseph Neuwirth, *Mittelalterliche Wangemalde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag 1896, Tab. V.

Obr. 11. Karlštejn, kostel Panny Marie, východní stěna, cyklus Zjevení sv. Jana, Anděl předává sv. Janovi knihu Zjevení, stav malby v době kolem roku 1940. Na obraze jsou značné přemalby, citelné zvláště v tváři anděla a hlav v pozadí. Pro jejich slohový charakter vycházející ze symbolistní malby a zároveň pro komparaci s realizací Josefa Heřmana je pravděpodobné, že autorsky náleží Maxmiliánu Duchkovi. Fotografie zachycuje stav ještě před komplexním zásahem Bohuslava Slánského. Foto: J. Tuháček, 40. léta 20. století, fotoarchiv NPÚ, GnŘ, inv. č. 22.737.

Obr. 12. Karlštejn, kostel Panny Marie, východní stěna, cyklus Zjevení sv. Jana, Anděl předává sv. Janovi knihu Zjevení – detail andělovy tváře, stav malby v době kolem roku 1940. Foto: J. Tuháček, 40. léta 20. století, fotoarchiv NPÚ, GnŘ, inv. č. 22.740.

sv. Kateřiny.⁴⁸ Předčasná smrt Jana Pasálka nepochybně vedla k zadání nedokončeného restaurování Michalu Tomkovi (* 1951), který zajistil malby na severní stěně kostela, již pokrývá iluzivní malba závěsu vytvořená podle středověkých maleb na rekonstruované zděné přičce z doby puristické obnovy hradu.⁴⁹ V roce 2003 provedli Petr Bareš (* 1937) a Jiří Brodský (* 1941) restaurátorský průzkum, v roce 2006 pak vlastní restaurování maleb v kapli sv. Kateřiny.⁵⁰

III.

Ze stručného přehledu druhotných malířských a restaurátorských vstupů do celistvého organismu výmalby kostela Panny Marie a kap-



11

le sv. Kateřiny na Karlštejně snad jednoznačně vyplývá, že pro náš současný vjem, uchopení celého problému a následnou interpretaci byl zásadně určující restaurátorský vstup Josefa Heřmana mezi léty 1899 a 1901 a léta restaurace hradu tomu těsně předcházející. Uvedli jsme, že sejmutí (zbytků) výmalby vzniklé před rokem 1597, kdy měly být na stěnách kostela vymalovány výjevy ze Starého a Nového zákona, nemůžeme spojit pouze s Josefem Heřmanem, ale že k tomu v neurčitěm a těžko dnes již zjistitelném rozsahu docházelo minimálně v letech bezprostředně předcházející stavební obnovy. V odborné literatuře se sice běžně objevují zmínky o „renesančních“ či „rudolfínských“ přemalbách ve spojitosti se stavebními úpravami prostoru kostela, ale jejich rozsah a míru prameny a následně též badatelé vesměs ponechávají stranou. Někteří badatelé uvádějí, že kromě *Ostatkových scén* byly přemalovány scénami ze Starého a Nového zákona úplně všechny stěny v prostoru. Jak jsme ale výše doložili,⁵¹ patrně bez radikální plošné přemalby zůstala nejspíš i *Žena sluncem oděná*. Při současném nedostatku zpráv a dalších dokladů tak nemůžeme vyloučit, že se v kontextu „rudolfínských“ maleb nadále prezentovaly i jiné části původní výzdoby. Bohužel odborná dokumentace maleb před restaurováním hradu a následně i před Heřmanovým zásahem k dispozici není, maximálně několik skic z 60. let 19. století, které vytvářeli tehdy ještě asistenti projektanta Friedricha von Schmidta, architekti Josef Mocker a Ludwig Wächler spolu s malířem Franzem Jobstem.⁵² Cenným pramenem jsou rovněž fotografie v knize Josepha Neuwirtha věnované nástěnným a deskovým obrazům hradu Karlštejna z roku 1896,⁵³ které zachycují stav maleb ještě před restaurací. Jak napoví-



12

dá název jeho publikace, Neuwirth cíleně zaměřil svůj zájem toliko na dochované středověké malby a obrazy, přemalbám pozornost nevěnoval. Už to je spolu s obrazovým doprovodem,

■ Poznámky

48 Jeho práce jsou doložené restaurátorskými zprávami, které však obsahují minimum informací a stojí především na obrazové dokumentaci – Jan Pasálek, *Karlštejn 1991–1992* (nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech v Praze, sig. 2360), 1992. O jeho práci se zmiňuje ve své restaurátorské zprávě také Michal Tomek, *Hrad Karlštejn. Kostel Panny Marie: restaurování nástěnné malby na severní stěně* (nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. 2759), Senohraby 1999, s. 3.

49 K tomu Tomek (pozn. 48).

50 Petr Bareš – Jiří Brodský, *Výsledky restaurátorského průzkumu v prostorách státního hradu Karlštejn* (nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. 3093), Praha 2003 (součástí je rovněž laboratorní zpráva od Dorothee Pechové ze 14. 12. 2003). – Idem, *Restaurátorská zpráva o opravě maleb v kapli sv. Kateřiny a postavy anděla na stěně předsíně ke kapli na hradě Karlštejně* (nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. 3771), Praha 2006 (součástí laboratorní zpráva s nábrusy od Dorothee Pechové ze dne 23. 11. 2006).

51 Srov. pozn. 22 a 55.

52 Součástí archiválií uložených v archivu hradu Karlštejna a archivu NPÚ, ÚOP středních Čech. Dle sdělení zpracovatelů připravovaného stavebněhistorického průzkumu (pozn. 9) je možné, že další prameny budou nalezeny v archivu ve Vídni. V literatuře k tomu např. Venclík (pozn. 16), s. 430; Idem (pozn. 18), s. 142.

53 Neuwirth (pozn. 46). Dílčí historická fotodokumentace se nachází též v archivu NPÚ.

Obr. 13. Karlštejn, kostel Panny Marie, východní stěna, cyklus Zjevení sv. Jana, Anděl předává sv. Janovi knihu Zjevení – současný stav. Nynější stav je podmíněn restaurátorským zásahem Bohuslava Slánského a jeho spolupracovníků, kteří se pokusili sejmut většinu zbývajících druhotných a zkrslujících přemaléb (tj. reziduí v té době nedávných restaurátorských zásahů). Foto: Adam Pokorný, 2018.

byť má pro svou kvalitu omezenou výpovědní hodnotu, jasným vodítkem, že tato „rudolfínská“ výtvarná adice byla co do rozsahu překrytí středověkých maleb v době příchodu Josefa Heřmana jen rozsahem skromná a že restaurátor soustředil svůj zásah vesměs na očištění maleb a na jejich výtvarně-restaurátorskou interpretaci v intencích svého akademického školení.

K určení míry přemaléb se rovněž nabízí pomocné srovnání karlštejnských maleb s více méně soudobými nástěnnými malbami v ambitu kláštera Na Slovanech. Ačkoliv i v případě tohoto jedinečného souboru byly odborníky nejdnou předpokládány razantnější zásahy, skutečnost je ovšem taková, že všechna následující staletí po vzniku maleb si jejich výjimečnosti byla vědomá, pouze docházelo k jejich lokálním opravám v duchu a výtvarném náhledu své doby a spolu s tím k dílčím adicím, které historický výtvarný celek aktualizovaly novým vnímáním.⁵⁴ Podobně tomu bylo na Karlštejně alespoň u maleb *Ostatkových scén* a nejspíš i u *Ženy sluncem oděné*, které jako by vizuálně mohly u diváků reprezentovat soliterně srozumitelná díla na rozdíl od celku *Apokalypsy*. Jelikož jsme ovšem z důvodu absence písemných pramenů v tomto směru odkázáni k nepodloženým spekulacím, zůstávají jediným vodítkem nálezy zbytků vápenných vrstev při restaurování Bohuslavem Slánským po 2. světové válce.⁵⁵

Důležitou otázkou rovněž je, zdali můžeme výtvarnou adici před rokem 1597 spojit jen s jedním vstupem, nebo zdali bylo „restaurátorských“ zásahů do organismu výzdoby více. V současnosti jsou plošně „renesanční“ malby omezeny na okenní výklenek a na pás pod novodobým trámovým stropem. Aktuální restaurátorský průzkum prokázal, že razantní „rudolfínské“ přemalby se týkají též většiny postav na *Ostatkových scénách* (jak pláště, tak inkarnátů). Je zarážející, že ještě v poslední syntéze k malířské výzdobě Karlštejna pokládali autoři malbu všech postav za autenticky středověkou, ačkoliv Raimund Ondráček provedl již v letech 1990–1991 drobné stratigrafické sondy, které prokazují opak.⁵⁶ Na první ostatkové scéně je na splývajícím cípu pláště císaře Karla IV. drobná pásková sonda, ve které je znatelná nejen původní červená barevnost v sou-



13

časnosti bílého pláště. Zajímavý a doposud nevytěžený komparační materiál nám nabízí dva víceméně identické rukopisy kopiířů tzv. *Lucemburského rodokmene* z let 1569–1573, u kterých je za řadou domnělých a také skutečných předků císaře Karla IV. připojena kopie první dvojice *Ostatkových scén*.⁵⁷

Na základě celkové komparace *Ostatkových scén* s iluminacemi v kopiářích dospěli někteří badatelé v čele s Jaromírem Homolkou ke ztotožnění jejich malíře s tzv. Mistrem lucemburského rodokmene. Malby měli za jedinečně dochované dílo tohoto pro karlovskou dobu zakladatelského anonyma, některými ztotožňovaného s Mikulášem Wurmserem ze Štrasburku. Aktuálně realizovaný průzkum ovšem definitivně potvrdil, že minimálně šat postav a jejich tváře překrývá novověká pastózní olejová přemalba. Zároveň jednoznačně prokázal pravdi-

■ Poznámky

54 K tomu srov. Petr Skalický, *Druhý a další Životy středověkých nástěnných maleb v ambitu emauzského kláštera*, in: Kateřina Kubínová et al., *Karel IV. a Emauz; Liturgie – text – obraz*, Praha 2017, s. 164–183.

55 V rámci kostela Panny Marie popisuje Bohuslav Slánský v restaurátorských dokumentacích rezidua vápenných nátěrů na všech nástěnných malbách kromě jmenovaného výjevu Žena sluncem oděná, kde konstatuje pouze přemalbu baldachýnu. Proto tak předpokládá, že tento obraz nebyl překryt renesančními malbami – viz Bohuslav Slánský – Ludmila Slánská – Daniela Blažková, *Hrad. Kaple Panny Marie. Apokalypsa* (nepublikovaný strojepis, uložený v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. 50), Praha 1959, nepag.

56 Fajt (pozn. 6).

57 Jedná se o rukopisy s iluminacemi (patrně) Martouše Ornyse z Lindperka: Rukopis sig. 8330 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) a tzv. Rukopis Heidelbergensis



14



15



16

Obr. 14. Karlštejn, kostel Panny Marie, jižní stěna, první tzv. Ostatková scéna, Karel IV. přijímá od francouzského dauphina Karla dva trny z Kristovy koruny a částku dřeva sv. Kříže. Fotografie v knize Josepha Neuwirtha byly pořízeny ještě před restaurátorským zásahem Josefa Heřmana a dokládají podobu celistvé renesanční přemalby, tedy včetně dnes většinou sejmuté iluzivní architektury. Repro: Joseph Neuwirth, *Mittelalterliche Wangemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag 1896, Tab. X.

Obr. 15. Karlštejn, kostel Panny Marie, jižní stěna, druhá tzv. Ostatková scéna – Karel IV. přijímá relikvii od kyperského krále Petra de Lusignan, nebo od uherského krále Ludvíka Velikého. Repro: Joseph Neuwirth, *Mittelalterliche Wangemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag 1896, Tab. XI.

Obr. 16. Karlštejn, kostel Panny Marie, jižní stěna, třetí tzv. Ostatková scéna, Karel IV. vkládá relikvii do ostatkového kříže. Repro: Joseph Neuwirth, *Mittelalterliche Wangemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag 1896, Tab. XII.

vost kopiářů,⁵⁸ což nás povede k nutnosti přehodnotit stávající atribuci a z toho vyplývající závěry. Ve zmíněné sondě na první scéně máme totiž doloženou shodnou barevnost císařova pláště s barvou na kopiářích a při pozorném čtení v ní lze spatřit dokonce téměř identický úponkový dekor. Naopak motiv dvojice k sobě otočených ptáků na pláštích postav v kopiáři je opakován v barevném uzpůsobení bílému plášti též stávající přemalbou. To poukazuje na míru ctění morfologie původní malby přemalbou a zároveň na míru a způsob její malířské aktualizace.⁵⁹ Zcela exaktně kopiáře určují spodní datační mez přemalby, zatímco ante quem bude třeba nepochybně vztáhnout k uvedené zprávě z roku 1597. Není pak vyloučené, že přemalbu budeme moci na základě komparace

hypoteticky v budoucnu spojit s Matoušem Ornysem z Lindperka († 1600), který je nejspíš autorem kopiářů.⁶⁰

Zajímavým vodítkem k dataci a případnému autorství může být také skutečnost, že charakter a technika přemalby na *Ostatkových scénách* je totiž zcela odlišná od zbytku „rudolfínských“ maleb v kostele.⁶¹ Logicky se tak nenabízí jen odlišné autorství obou celků, ale spíše významové důvody dané respektem k historické malbě s vyobrazením císaře Svaté říše římské. Ostatně v uvedených kopiářích kopie jiných karlstějnských obrazů nenalezneme. Měly nejspíš sloužit jako podklad k obnově maleb nedochovaného Lucemburského rodokmene a snad také *Ostatkových scén*, jak můžeme soudit z jejich zařazení do kopiáře. Jednotčím motivem všech kopírovaných obrazů tak byl totiž císař sám, popřípadě jeho předci.

Odhlédneme-li od neurčitěho a možná spíš jen kosmetického zásahu v roce 1761, je pro život maleb v kostele a přilehlé kapli zásadní zmíněný zásah Josefa Heřmana, který byl již jeho mladšími současníky – a domníváme se, že nespravedlivě – odsuzován. K realizaci byl Josef Mockerem, architektem historismu, povolán již jako zkušený restaurátor a malíř, školený rovněž v duchu historismu.⁶² Mocker navíc problematiku restaurování maleb už dříve konzultoval s renomovaným akademickým malířem a restaurátorem Františkem Sequensem, který kupříkladu v roce 1876 restauroval malbu Korunování Panny Marie z 80. či 90. let 14. století v interiéru rotundy sv. Kříže v Praze,⁶³ a to rovněž v duchu dobového historismu, jehož koncepční východisko se nám v tomto konkrétním případě může jevit jako absurdní a až úsměvné. U malby, nalezené roku 1863 v zachráněné rotundě, která byla nedlouho předtím

■ Poznámky

(sig. AA 2015, Archiv Národní galerie v Praze). K nim srov. zvl. Antonín Friedl, Mikuláš Wurmser. *Mistr královských portrétů na Karlštejně*, Praha 1956. – Karel Stejskal, Matouš Ornyse a jeho „Rod císaře Karla IV.“ K otázce českého historizujícího manýrismu, *Umění* XXIV, 1976, s. 13–58. – Jaromír Homolka, Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna, in: Fajt (pozn. 6), s. 95–154.

58 Jednou ze zásadních otázek, od kterých se odvíjel spor o existenci tzv. Mistra lucemburského rodokmene a později i o díle, bylo, zdali ony kopiáře připisované Matouši Ornysovi jsou fabulací, nebo byly skutečně zhotoveny podle ještě existujících a jen poničených obrazů lucemburského rodokmene. K obrazům rodokmene jsou v kopiářích připojeny i první dva obrazy *Ostatkových scén*, ovšem s dílčími odchylkami od dochovaného stavu s „rudolfínskou“ přemalbou. K tomu srov. pozn. 8.

59 Menší lokální míra přemalby se zdá na základě aktuálního průzkumu (UV luminiscence) i na další dvojici *Ostatkových scén*. Na druhé scéně se přemalba dotkla patrně pouze rubů pláštů, na třetí především dekoru na látkách. Hlubší klasifikace přemalby by měla být v budoucnu součástí následujícího průzkumu a jeho vyhodnocení.

60 Určil tak Karel Stejskal 1976 (pozn. 8).

61 V realizovaném průzkumu nebylo přímo laboratorně analyzováno pojivo přemalby. Nicméně podle charakteru malby se splyňavou modelací a stop štětcových tahů do nezaschlé barvy lze usuzovat, že se jedná o olejomalbu nebo méně pravděpodobně o mastnou temperu. Oproti tomu malby s výjevy posledního soudu jsou provedeny na vápenném nátěru, tzv. vápenné secco.

62 K problematice inspirativně Feldkeller (pozn. 11), s. 21–58, zvl. s. 23–28.

63 Rudolf Kuchynka, *Mánesova součinnost při restauraci rotundy sv. Kříže Menšího v Praze*, Praha 1922, s. 15.

Obr. 17. Karlštejn, kostel Panny Marie, jižní stěna, tzv. Ostatkové scény. Fotografie dokládá míru sejmutí přemalby pozadí a odkryvu většiny středověké malované architektury pozadí před restaurátorským zásahem Bohuslava Slánského. Foto: J. Tuháček, 40. léta 20. století, fotoarchiv NPÚ, GnŘ, inv. č. 22.645.

určena ke stržení, bylo totiž komisionálně odborníky dohodnuto, že „malby, které se objevily v gotickém slohu, mají se obnovit ve slohu románském“.⁶⁴ Výraz maleb měl odpovídat románsky obnovenému celkovému výrazu značně barokizované rotundy. Interpretace středověkých maleb tedy nevycházela z historického přístupu, ale byla formována v mnoha ohledech romantickou optikou, příznačnou pro celé generace nazarénských malířů,⁶⁵ jejichž pozdním představitelem byl též Josef Matyáš Trenkwald, učitel Josefa Heřmana.

Krátce před zahájením prací na Karlštejně restauroval Heřman v roce 1890 středověké nástěnné malby v kostele Narození Panny Marie v Průhonicích,⁶⁶ které nás doposud dobře zpravují o způsobu a koncepci jeho restaurátorských přístupů.⁶⁷ Malíř, v té době již respektovaný jako zkušený znalec a restaurátor, nejprve zhotovil ve zmenšeném měřítku barevné kartony maleb, které zastávaly jednak dokumentační funkci pro majitele kostela a jednak sloužily jako podklad při restaurování, při dílčích a z dnešního pohledu razantních rekonstrukcích.⁶⁸ Na několika místech totiž vytvořil zdánlivě slohově věrné středověké figury, které – jak můžeme z nálezů při restaurování a z důkladné dokumentace soudit – nahradily fragmentární a v jeho pohledu patrně neobnovitelné středověké malby. Poničenou figurální výzdobu malířsky zrenovoval s důrazem na celostní vjem a kresebnou výstavbu kompozice. Zbytek interiéru kostela doplnil a scelil ornamentální malbou. Důležité je zdůraznit, že jeho výtvarně-restaurátorský vstup netřeba nahlížet jako falzifikaci středověkých maleb. Josef Heřman byl nepochybně motivován respektem k historické malbě, kterou se snažil zčistelnit, zpřístupnit soudobému divákovi a přidat malovanou ornamentální tapetu rozestěť fragmenty scelit do homogenního výtvarného celku. V mnoha aspektech jako by se jednalo o zásah analogický tomu na Karlštejně.

Heřmanův zásah na Karlštejně prošel v průběhu 20. století zásadní revizí a v současnosti nás o jeho podobě zpravuje spíše jen několik fotografií,⁶⁹ na kterých je jasně zřetelný přístup, který potlačuje malířský rukopis původního díla ve prospěch kresebného zčistelnění. Bohužel jej dnes těžko můžeme odlišit od rovněž asi razantních, byť výtvarně jemnějších vstupů Maxmiliána Duchky.⁷⁰ Z dobových technologi-



17

kých posudků jsme rovněž zpraveni o materiálech, které Heřman a jistě i další doboví malíři-restaurátoři při práci používali; mělo se jednat o benátské mýdlo, kasein a temperu.⁷¹

Nově nastoupivší generace profesorů pražské Akademie (Maxmilián Pirner a Hanuš Schwaiger) po prohlídce Karlštejna v roce 1902 charakterizovala restaurační zásah stárnoucího Heřmana, kterému bylo přičítáno nepovedené restaurování na vrub, slovy: „Upřílišnou snahou všechno obnovit pozbyla valná část nástěnných maleb svého původního charakteru. Pro znalce je to nenahraditelná ztráta.“⁷² Oba profesori Akademie, stejně jako Joseph Neuwirth, který kritizoval Heřmanovo restaurování z pozic Centrální komise, byli vrstevníky Aloise Riegla. Další z kritiků zásahu se mnohdy narodili až o dvě dekády později (např. Max Dvořák, Bohumil Matějka) a patřili již mezi Rieglovy prostřední žáky, kteří jeho myšlenky dále rozvíjeli. Riegl, jak známo, představuje radikální odklon od puristických přístupů starší generace, jejíž snahu navrátit historickému artefaktu původní podobu odsuzoval, a svým důrazem na historický artefakt jako na dokument své doby, který je třeba „konzervačně“ uchovat, položil základy moderních restaurátorských teorií minimálně ve středoevropském regionu.⁷³ Ostatně právě Max Dvořák, který byl jeho přímým žákem a tvůrčím způsobem dál rozpracovával podněty vídeňské školy dějin umění, zasáhl do

⁶⁶ Antonín Podlaha, Nástěnné malby z XIII. století v kostelíku Průhonickém, *Památky archeologické a místopisné* XXII, 1906, č. 1, s. 245–264.

⁶⁷ Malby nedávno prošly rozsáhlým restauračním zásahem – srov. Yvona Ďuranová, *Restaurátorská zpráva* (nepublikovaný tiskopis, uložený v digitální podobě archivu NPÚ, GnŘ, doposud nezaevidováno), 2018. K zásahu srov. Jan Fiřt – Petr Skalický, Dokončené restaurování nástěnné malířské výzdoby středověkého kostela v Průhonicích – 1. část, *Průhonicko. Zpravodaj obce Průhonice*, 2018, říjen, s. 8–9. – Idem, Dokončené restaurování nástěnné malířské výzdoby středověkého kostela v Průhonicích – 2. část, *Průhonicko. Zpravodaj obce Průhonice*, 2018, listopad, s. 7–9.

⁶⁸ Kartony, dle zmínky Antonína Podlahy chované u majitelů panství Sylva-Taroucca, se bohužel nepodařilo dohledat, ačkoliv odborný dohled NPÚ, GnŘ po nich v průběhu realizace pátral. Část z nich je otištěna v černobílé podobě in: Podlaha (pozn. 66).

⁶⁹ Publikovány in: Antonín Friedl, *Mistr Karlštejnské apokalypsy*, Praha 1950.

⁷⁰ Za ilustraci vstupu Maxmiliána Duchky můžeme kupříkladu pokládat detailně doloženou přemalbu anděla na východní stěně kostela, který nechává sv. Janovi pozřít knihu (obr. 12). Detail tváře – jakoby poznamenaný symbolistní malbou a odklonem od kresebného akcentu – nedovoluje přisouzení autorství Josefu Heřmanovi, jehož realizace kupříkladu v Průhonicích jsou odlišné. Naopak hypoteticky se nabízí autorství přemalby Maxmiliánem Duchkem, o jehož vstupu nás nepřímo informuje Bohuslav Slánský (viz text dále).

⁷¹ Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 307–308.

⁷² Ibidem, s. 308.

⁷³ K němu recentně nesmírně inspirativně Diana Reynolds Cordileone, *Alois Riegl in Vienna 1875–1905. An Institutional Biography*, London 2014.

■ Poznámky

⁶⁴ Karel Vladislav Zap, Zprávy o schůzkách archeologického sboru Musea kr. Českého, *Památky archeologické a místopisné. Časopis Muzea království Českého pro dějepis hlavně český* V, 1863, s. 333.

⁶⁵ Feldkeller (pozn. 11), s. 35.

„karlštejnského sporu“ zcela klíčovým „konzervátorským“ způsobem. Jeho a Rieglovy myšlenky pak zásadně formovaly mladší generace historiků umění, z nichž někteří v poválečném období zasedli v různých „karlštejnských“ komisiích a radách (např. Zdeněk Wirth, Antonín Matějček, Vincenc Kramář či Václav Vilém Štech). Není snad proto také bez významu, že těmito předpoklady definovaná odborná komise vybrala ve 20. letech 20. století k restaurování karlštejnských maleb malíře (a mimo jiné člena komise) Maxmiliána Duchka,⁷⁴ přímého žáka Maxmiliána Pirnera na pražské Akademii.⁷⁵ O jeho zásahu bohužel nevíme z dobových zpráv zhola nic, pouze to, že byl – stejně jako jiné jeho realizace převážně z 20. let 20. století – hodnocen dobovými odborníky pozitivně.

O Duchkově výtvarném vstupu nás nepřímo informují až průzkumy Bohuslava Slánského, který se snažil před započítím razantnějších zásahů všechny druhotné vstupy do organismu středověké malby klasifikovat. Stratigrafické a technologické průzkumy vrstev malby prokázaly, že středověký originál (s rezidui „rudolfínské“ a již ve většině sejmuté výtvarné adice) překrývala obtížně rozpustná temperová přemalba. Díky obsahu (nejspíš) kaseinu a oleje ji přisoudil „Mockerovské opravě“, tzn. Josefu Heřmanovi, což dnes potvrzují dochované zmínky o Heřmanem užitých materiálech. Následnou a již snadno rozpustnou a dobře snímatelnou kvašovou přemalbu Slánský z logiky chronologické posloupnosti přisoudil Maxmiliánu Duchkovi.⁷⁶ Ten, zdá se, jak jsme již naznačili, patřil ve své generaci mezi předními historiky umění a památkáři k protežovaným, a tedy ctěným restaurátory,⁷⁷ kteří se hojně v průběhu 20. a 30. let 20. století věnovali středověké nástěnné malbě.⁷⁸ Svými postupy tak sice konvenoval snaze maximálně exaktně a v duchu vědecky podloženého konzervačního přístupu interpretovat středověké výtvarné dílo, ovšem stále v intencích starší restaurátorské generace, která se snažila dílo především výtvarně malířsky scelit, a to i za cenu razantnějších vstupů do dochované plochy historické malby.⁷⁹

Restaurování Bohuslavem Slánským a jeho spolupracovníky lze ve zpětném pohledu nahlížet jako ideové pokračování dříve započatých snah, ovšem již za zcela nových společenských souvislostí, kdy se oboru restaurování výtvarných děl dostalo plného přiznání jako samostatnému oboru na vysokoškolské úrovni a kdy došlo k jasněmu odlišení jeho adeptů od tvůrčích výtvarníků. Na rozdíl od předchozích zásahů je výmluvný už rozsah let, do kterých byl komplexní zákrok zodpovědně rozložen. Nevídaná byla (nejen) na svou dobu též hloubka průzkumů, které předcházely Slánského defini-

tivním závěrům a volbě jím užitých materiálů a technologií při zajištění maleb.⁸⁰ S tím rovněž souvisí detailní a v limitech tehdejších možností velmi kvalitně provedená fotografická dokumentace celého procesu restaurování.⁸¹

Dle restaurátorských zpráv se nacházely v plochách středověké malby v 50. letech 20. století rozsáhlé retuše a přemalby. Slánský s kolegyněmi identifikovali tři vrstvy.⁸² Nejstarší nepůvodní vrstva měla být omezena na fragmenty vápenných nátěrů, které můžeme i na základě dochovaných „rudolfínských“ maleb pod stropem a v záklenku okna přiřknout době před rokem 1597 a které nebyly v průběhu restaurace hradu na konci 19. století dočištěny. Následnou již zmíněnou kaseinovo-olejovou a těžko snímatelnou přemalbu spojili restaurátoři s opravou Josefa Heřmana (jehož ovšem přímo nejmenují). Na její odstranění museli použít organická rozpouštědla. Přes ni ovšem byly naneseny lokálně ještě kvašové přemalby jimi spojované s Maxmiliánem Duchkem. Původně zlacená místa byla v neurčité době rekonstruována novým zlacením. Z textu a také z doprovodné fotodokumentace je zřejmé, že některé partie maleb tehdy byly ve velmi kritickém stavu a byly uvolněné. Ze zpráv vyplývá, že bylo rozhodnuto sejmut ze středověkých maleb všechny nepůvodní vrstvy. Podobně bylo přistupováno také k plošně rekonstruované malbě arkád se závěsem v místech, kde se původní malba (byť ve fragmentech) nacházela, a naopak v místech bez ní byla rekonstrukce ponechána. Ryze konzervačním způsobem bylo přistupováno k „rudolfínským“ malbám pod stropem a ve výklenku okna. Na základě analýz a zkoušek zvolil Slánský ke konsolidaci barevných souvrství syntetický polymer polyvinylalkoholu v 5% roztoku. Vedle akvarelu zprvu používal na retuš velkých ploch voskovou temperu. Následně nahradil akvarel i voskovou temperu blíže nespecifikovanou emulzní temperou z důvodu větší odolnosti vůči vodě kondenzované na stěnách.⁸³

Přístup Bohuslava Slánského a kolektivu, jak jsme naznačili, byl podmíněn kritickým (tzn. vědeckým) přístupem k poznávanému dílu jak v rovině zvolených materiálů, tak v případě snímání přemaleb nevhodných tmelů. Při novém tmelení a retuši vycházel ze svých po desetiletí zhodnocovaných zkušeností převážně na poli

a František Zelinka – srov. Vilímková – Líbal (pozn. 21), s. 319. V roce 1923 pak byla ustanovena odborná znalecká komise pro restaurování karlštejnských maleb, zvl. deskových obrazů z kaple sv. Kříže, v níž zasedli Karel Bormejský Mádl, Antonín Matějček, Vincenc Kramář, Václav Vilém Štech (historici umění) a Maxmilián Duchek (malíř a restaurátor) – srov. *Ibidem*, s. 323.

75 VNe [Vratislav Nejedlý] (pozn. 35).

76 Bohuslav Slánský – Ludmila Slánská, *Hrad. Kaple Panny Marie. Apokalypsa* (nepublikovaný strojopis, uložený v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. 514), Praha 1959, nepag.

77 Kupřikladu k jeho restaurátorskému zásahu na středověkých nástěnných malbách v kostele sv. Apolináře v Praze (1921) napsal Václav Wagner: „(...) provedeny konzervační práce na nástěnných malbách (...) s výsledkem, o němž vskutku radostno referovati. (...) Práce restaurátora Max. Duchka byla v celém postupu a rozsahu správná a úzkostlivě šetřila originality malby (...)“ – Václav Wagner, *Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, Za starou Prahu. Věstník pro ochranu památek IX*, 1922, č. 1, s. 6–8.

78 Srov. VNe [Vratislav Nejedlý], heslo Duchek (pozn. 35). Kdy Maxmilián Duchek zemřel, nevíme. Mezi jeho poslední významné restaurátorské zásahy na středověkých malbách patří nástěnné malby v Potvorově (1938) a v ambitu pražského kláštera Na Slovanech (přípravy 1937, realizace po 1940), kterou doposud také považujeme za jeho poslední doloženou restaurátorskou realizaci. K jeho zasažení do kontextu dobového nazírání na restaurátorskou interpretaci středověkých nástěnných maleb srov. Skalický (pozn. 54), s. 178.

79 Srov. pozn. 70.

80 Například Slánského volba vhodného konsolidantu uvolněných maleb byla založena na kritickém zhodnocení tehdy dostupných materiálů. Pro upevňování nástěnných maleb se v té době tradičně používal například roztok kaseinu. Ten Bohuslav Slánský odmítá jako nevhodný z důvodu ireverzibility. Taktéž vzhledem k biodegradaci vyloučuje použití klišu. Další skupinu derivátů celulózy, například metylcelulózu, vyhodnocuje jako materiál, který ztrácí lepihost a vzhledem k vysoké viskozitě se problematicky aplikuje. Ze syntetických materiálů v té době dostupný metylmetakrylát a butylmetakrylát vyloučil proto, že se stárnutím stává nerozpustným. Z možných materiálů pak vybral jako nejvhodnější syntetický polymer polyvinylalkohol, u kterého vyzdvihuje optickou stálost a reverzibilitu. Na základě zkoušek použil 5% roztok, který neměl vliv na optickou tonalitu maleb, viz Bohuslav Slánský – Ludmila Slánská – Daniela Blažková, *Hrad. Kaple Panny Marie. Apokalypsa* (nepublikovaný strojopis, uložený v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. 50), Praha 1959, nepag.

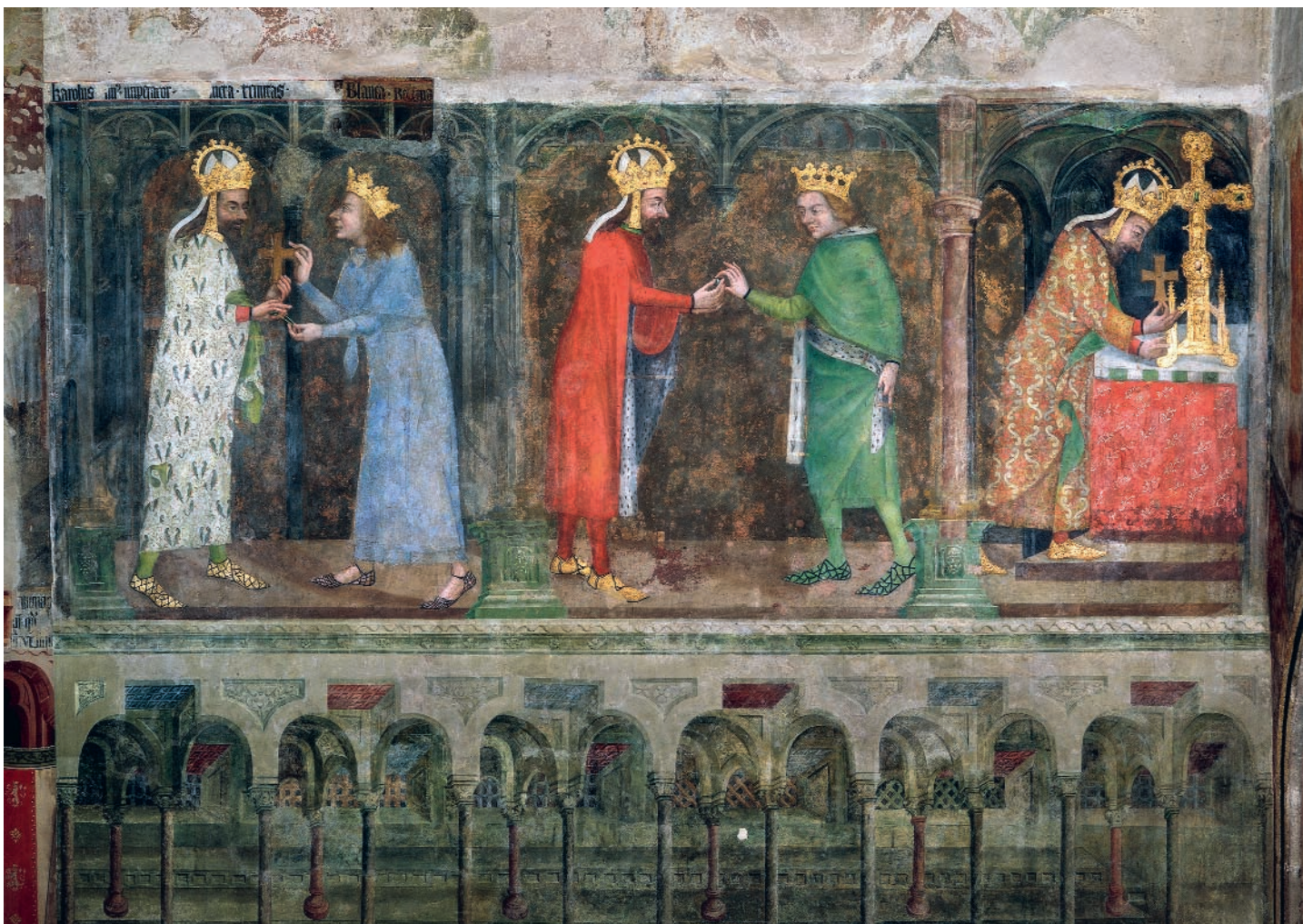
81 Ad pozn. 39.

82 Bohuslav Slánský – Ludmila Slánská (pozn. 76).

83 Vosková tempera byla použita na retuš velkých defektů výjevu Apokalyptičtí jezdcí. Následně Slánský po změně materiálové koncepce navrhl tuto retuš sejmut z důvodu zachování technologické jednoty. Viz Bohuslav Slánský – Ludmila Slánská, *Hrad. Kaple Panny Marie. Apokalypsa* (nepublikovaný strojopis, uložený v archivu NPÚ, ÚOP středních Čech, sig. 820), Praha 1959, nepag.

■ Poznámky

74 V prvním poválečném dozorčím výboru pro obnovu hradu Karlštejna, který byl vždy jmenován na tři roky, usedli ministerský rada dr. Piskač (předseda), senátor Karel Stanislav Sokol (za Zemský výbor), historik umění Zdeněk Wirth (za ministerstvo školství) a jako odborníci byli jmenováni architekt Kamil Hilbert, stavitel Ludvík Lábler



18

deskového malířství. Ačkoliv se v případě nástěnné malby jedná převážně o jiné techniky, jak prokazuje stávající průzkum,⁸⁴ byla tato Slánskému zkušenost právě pro karlštejnské nástěnné malby velmi příhodná. Vzhledem ke stavu, ve kterém se malby nacházely, kdy patrně jedinou celistvější „slohovou“ přemalbou byl výtvarný vstup Josefa Heřmana, rozhodl se Slánský spolu s odborným dohledem sejmut většinu druhotných adicí a prezentovat v maximálně možné míře novodobě nezkreslenou a dochovanou gotickou malbu. Tento veskrze konzervační přístup, který bral zásadně v potaz výtvarný charakter původního díla vizuálně důsledně sceleného jen lokální neutrální retuší, by byl nemyslitelný bez generace Aloise Riegla, Maxe Dvořáka a dalších. Společensky a odborně mohl být obhájen a pochopen pouze díky kontroverzi okolo obnovy Karlštejna a jeho výzdoby na sklonku 19. století.

Restaurátorské vstupy Raimunda Ondráčka a následně také Jana Pasálka, Michala Tomka a naposledy Petra Bareše a Jiřího Brodského z výše uvedené koncepce již nikterak neuhnuly. Zásahy lze rovněž spíše nahlížet optikou nutné údržby a konzervace, přičemž odlišnosti přístu-

pů byly diktovány jejich schopnostmi a užívanými materiály. Bohužel většina zmíněných aktérů stejným dostatkem času na restaurování jako Slánský nedisponovala a ani u nich nenalezneme – možná i kvůli daným časovým možnostem – stejnou míru kritického přístupu v ověření svých postupů. Z relativně skromně obsažných zpráv pak víme, že Raimund Ondráček použil k upevnění maleb vodní disperzi polymethylmetakrylátu a na hloubkové injektáže používal stejný materiál s vápenným roztokem. Jan Pasálek, jehož zprávy jsou co do informací nejméně sdělné, malbu konsolidoval shodně jako Slánský roztokem polyvinylalkoholu a Michal Tomek 5% roztokem Mowiol 4-98. Vedle toho lokálně použil Paraloid B 72 a Primal AC 35 a pro retuše a celkovou konsolidaci zvolil Primal AC 35.⁸⁵ V kapli sv. Kateřiny v letech 2003 a 2006 poté pro konsolidaci malby použili Petr Bareš s Jiřím Brodským vaječnou emulzi a defekty retušovali standardně již akvarelem.⁸⁶

IV.

Meze aktuálně realizovaného průzkumu byly nutně dány nejen přirozenými možnostmi soudobé techniky, ale též skromnějšími finančními

Obr. 18. Karlštejn, kostel Panny Marie, jižní stěna, tzv. Ostatkové scény – současný stav. Foto: Martin Frous.

■ Poznámky

84 Jak bylo zjištěno v realizovaném průzkumu i jak bylo již dříve konstatováno v odborné literatuře, malířská technika diskutovaných nástěnných maleb v řadě aspektů odpovídá dobové praxi malby závěsných obrazů, viz příspěvek Adama Pokorného v tomto čísle, Rámcové zhodnocení techniky nástěnných maleb v kostele Panny Marie a kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejně, nebo Mojmír Hamsík – Jindřich Tomek, Technické paralely deskové a nástěnné malby 14. století, *Umění* XXXI, 1983, s. 308–316.

85 Michal Tomek, Hrad. Karlštejn. Kostel Panny Marie. Nástěnná malba na severní stěně, 1999, arch. č. 2759, nepag.

86 Petr Bareš – Jiří Brodský, Restaurátorská zpráva o opravě maleb v Kapli sv. Kateřiny a postavy anděla na stěně předsíně ke kapli na hradě Karlštejně, Památkový ústav středních Čech v Praze, 2006, arch. č. 3771, nepag.



19

Obr. 19. Matouš Ornyš z Lindperka (?), kopie první Ostatekové scény z hradu Karlštejn, kodex sig. 8330, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 61v, mezi léty 1569–1573. Repro: http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2999728&order=1&view=SINGLE, vyhledáno 7. 11. 2019.

Obr. 20. Karlštejn, kostel Panny Marie, jižní stěna, první z tzv. Ostatekových scén, detail sondy v „rudolfské“ přemalbě pláště císaře Karla IV. V sondě, která se nachází v cípu pláště pod rukou císaře, se objevuje nejen shodná barevnost, ale též analogické rostlinné úponky jako na kopiích z let 1569 a 1573, které jsou uloženy v Národní knihovně ve Vídni a v Národní galerii v Praze (viz obr. 14). Nález v sondě tak jednoznačně prokazuje plošnou přemalbu (minimálně v tomto případě pláště císaře) a zároveň věrohodnost reprodukcí na zmíněných kopiích. Přemalbu, která se týká též tváří, potvrdil rovněž stávající restaurátorský průzkum. Foto: Adam Pokorný, 2018.

prostředky a především časem, který byl na realizaci určen. Jednalo se o nekomerční zadání, při kterém bylo nutné brát zřetel na víceméně trvalý a co do počtu návštěvníků značný návštěvníkový provoz, který umožnil práce jen ve večerních a nočních hodinách.⁸⁷ Ze strany zadavatele bylo cílem ověřit a maximálně exaktně diagnostikovat stav cenné malířské výzdoby kostela Panny Marie a následně též kaple sv. Kateřiny, včetně tamních plastických dekorů. Důležitým zjištěním v rámci průzkumu je, že výzdoba v obou prostorách vznikala jako celistvý koncept, byť v několika na sebe asi bezprostředně navazujících etapách, jejichž interpretace je však již mimo rámec tohoto příspěvku.⁸⁸ Autorsky můžeme pak hovořit o dvou etapách-



20

dílňách, kdy v první vznikla malba *Trůnící Matony* v nice nad oltářem v kapli sv. Kateřiny a v následně a postupně v průběhu realizace proměnné fázi veškerá další výzdoba.

Nejedná se o žádnou z variant freskové techniky malby, ale o olejovou malbu na omítce, která je obecně více citlivá a pojí se s řadou specifických degradačních procesů. Organické pojivo oproti anorganickému uhlíkatému vápenatému, který váže pigmenty při freskové malbě, reaguje daleko citlivěji na vlivy okolního prostředí, jako je oxidace, vliv vzdušných emisí, světla a zejména vlhkostních a teplotních výkyvů. Na základě toho dochází v organicky pojivených barevných vrstvách k chemicko-fyzikálním změnám a degradacím, které se pak projevují například ztrátou pojivových vlastností, tzv. zpráškovatěním malby, uvolňováním malby od omítkového povrchu nebo barevnou změnou.

Další příčinou rozsáhlých poškození bývá nehomogenita takto spojených vrstev malby nebo spodního izolačního nátěru s omítkou. V případě diskutovaných maleb byla zeď před malbou opatřena oranžovo-okrovým olejovým nátěrem, jehož funkcí bylo snížit savost podkladové omítky a vytvořit ideální tonální základ pro následnou malbu. Tato tzv. imprimitura spolu s neprodyšnou olejovou malbou ovšem taktéž v celém zděném souvrství působí jako vlhkostní bariéra mezi stěnou se spodní omítkou a okolním prostředím. Důsledkem je pak akumulace vlhkosti pod touto vrstvou, což nutně implikuje řadu dalších degradačních procesů.

Jiný typ poškození je na malbách v kostele Panny Marie a hlavně v kapli sv. Kateřiny spojen s nárůstem tenzí povrchového napětí dané

ho stárnutím organického pojiva. Zmíněné procesy jsou důvodem opakujícího se uvolňování barevných vrstev v drobných šupinách. Na většině plastických dekorů se téměř nedochovalo původní zlacení. Důvodem je degradace spodní cínové fólie, která způsobila rozsáhlé ztráty svrchního zlacení.

Specifickou oblastí problematiky současného stavu maleb je spojení s minulými restaurátorskými zásahy, které jsme se snažili resumovat a interpretovat výše. Příkladem jsou v některých částech malby příliš silné fixáže, které uzavírají již vzhledem k technice olejomalby omezenou prodyšnost barevného „filmu“. Na malbách se rovněž nacházejí nevhodné tmely obsahující podle vzhledu pravděpodobně křídou nebo sádru. Tyto tmely jsou nyní často po obvodu uvolněné, s rozrušenou vnitřní strukturou. V návaznosti na degradaci spodní vrstvy tmelu se nutně uvolňují též retuše. Degradace retuší je na řadě míst zaviněna přesycením pigmentu vysokou koncentrací pojiva, což vede na základě výše popsaného procesu taktéž k uvolnění vlastní retuše od podkladu.

Samostatnou a doposud nedořešenou problematiku, navzdory velké míře pozornosti, které se malbám dostávalo, představuje vizuální prezentace daných maleb, která by měla – jak se domníváme – akcentovat výtvarnou homogenitu a skutečnost, že se jedná o jediný obrazový organismus, rozložený pouze do řady dílčích obrazů.⁸⁹ Právě vizuální stránce maleb, a tedy diváckému vjemu značně škodí tmely, které přesahují přes původní malbu s odlišnou strukturou, a vedle toho zejména četné retuše, které barevně neodpovídají originální malbě a jsou někde i v rámci jednoho výjevu nekonceptně provedeny různými způsoby.

Dle našeho názoru je nutné budoucí restaurátorské zásahy na jedné z nejpřednějších výtvarných památek v Čechách rozvrhnout do dvou navazujících etap, které by mohly příklad-

■ Poznámky

87 K tomu srov. pozn. 1.

88 Autoři průzkumu spolu s odborným dohledem NPÚ, GnŘ a kolegy převážně z ÚDU AV ČR chystají v budoucnu vydání knihy o realizovaném průzkumu s hlubšími interpretačními přesahy a v případě realizování již notně potřebného restaurování též v delším časovém horizontu knihu, která by v interdisciplinárním náhledu zhodnotila a prezentovala celý zásah.

89 Ke kritice interpretačních přístupů k nástěnným malbám (a to včetně restaurování), kdy se vytrhávají dílčí jednotlivosti z celku, srov. Petr Skalický, Lounští rychtáři a magdalenitky. Nástěnné malby v kostele v Dobroměřicích jako výraz sociálních vztahů, in: Michaela Ottová – Aleš Mudra (edd.), *Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách*, Praha 2014, s. 222–249, 223–224.

ným rozložením v čase mít v budoucnu i meto-
dický přesah. V první části by – vzhledem
k četným uvolněným místům originálních malíř-
ských vrstev, kde hrozí bezprostřední odpad-
nutí a ztráta malby – mělo být co nejdříve při-
kročeno k lokálnímu zajištění, k fixaci vlastní
subtilní materie malířské struktury.⁹⁰ Vstupní
ideová koncepce restaurátorského zásahu by
měla být volena tak, aby byly důsledně použity
takové materiály, které by co nejméně omezo-
valy budoucí komplexní restaurátorský zásah
a zároveň byly kompatibilní s materiály již apli-
kovanými.

Po konsolidaci kritických míst malby by bylo
možné (v delším časovém horizontu), ideálně
po detailní koncepční přípravě a širší společen-
ské diskusi, přikročit k zevrubnějšímu restaurá-
torskému zásahu. Ten by řešil jednak opakující
se příčiny degradace barevných vrstev, ale také
by rehabilitoval dochované vizuální kvality díla
jako výtvarného celku. Vzhledem k rozsáhlým
defektům nejrůznějšího druhu je volba jednot-
ného přístupu k reintegraci chybějících částí
maleb v celém prostoru klíčová. Tato druhá
eventuální etapa restaurátorského zásahu by
měla být založena na exaktně a detailně vypra-
covaném metodickém přístupu, v ideálním pří-
padě oponovaném jak místními, tak také za-
hraničními odborníky. Neboť právě vizuální
vjem, a tedy i možná vizuální změna divácky
ustáleného stavu významné památky jsou spo-
lečensky nesmírně citlivými otázkami.⁹¹

Vzhledem k tomu, že nejzdařilejší a koncepč-
ně doposud určující restaurátorský zásah v kos-
tele Panny Marie byl rozložen do řady let (Bohu-
slav Slánský a spol.), jeví se jako přínosné též
v případě realizace zmíněné druhé etapy počítat
s rozložením restaurování do řady kratších
etap, které by byly určeny vlastními obrazovými
poli. To by jednak neohrozilo a zásadně neome-
zilo návštěvníkový provoz a zároveň by to umož-
nilo realizovat restaurátorský zákrok na skuteč-
ně vysoké úrovni, která by odpovídala významu
maleb. Zcela nežádoucí by totiž bylo sloučit cel-
kovou restauraci do jedné akce, která by navíc
byla příliš svázána časovými, personálními či
předem omezenými finančními náklady.

V.

Díváme se tedy skutečně v případě nástěnné
malířské výzdoby v kostele Panny Marie a v kap-
li sv. Kateřiny na Karlštejně na středověk, jak
se tážeme v názvu příspěvku? Odpověď, jak vy-
plývá z textu, vůbec nemusí být jednoznačná.
Naše vnímání a s tím též interpretaci (minimál-
ně) interiéru kostela Panny Marie totiž zásadně
formují puristické úpravy ze sklonku 19. století.
Přitom neznáme původní uspořádání, které je
obestřeno možná již nikdy neřešitelnými otáz-
kami. Doposud tak kupříkladu nevíme, kde

skutečně byl za Karla IV., se kterým se vznik
výzdoby pojí, umístěn hlavní oltář, nevíme ani
nic o podobě a funkci v „rudolfinském“ období
stržené příčky, kterou Josef Mocker obnovil do
stávající podoby jako stěnu dělicí dvě prosto-
ry.⁹² S tím se též pojí složité otázky okolo funk-
ce a liturgického provozu v kostele a v soused-
ní kapli. V kostele se před divákem rozprostírá
rozsáhlý obrazový cyklus s příběhem souvisej-
cím s jeho primární funkcí. Interiér dnes svou
úpravou limituje a formuje naše čtení a inter-
pretace celku maleb. Náš vjem kostela sa-
motného je tak diktován někdejší historizující
představou o středověku, melancholickým
vztahováním se k minulosti, které je nutně pří-
tomné i v našem uvažování.⁹³

Dalším omezujícím faktorem jsou – ať si to
připouštíme, či ne – výchozí pozice našich obo-
rů a naše schopnost nakládat s jejich metodo-
logickými aparáty v dialogické otevřenosti.
Ilustrovat to lze na tzv. Ostatkových scénách,
kde zdánlivá autenticita plošných renesanč-
ních přemaleb, které v morfologii a technice
malby úzce sledují středověký originál, vedla
řadu skvělých badatelů k chybným závěrům
a interpretaci celku malby jako autentického
středověkého díla tzv. Mistra lucemburského
rodokmene. Tato kritika však rozhodně závěry
a hypotézy často jedinečných interpretů, mezi
kterými je třeba vydvihnout především Jaromí-
ra Homolku, nikterak nedevaluje. Naopak se
domníváme, že očekávané interpretace budou
některé jejich hypotézy v mnohém rozvíjet, ni-
koliv pouze radikálně popírat. Analýza malířské
výzdoby bude ovšem muset více reflektovat do-
posud v řadě aspektů nedořešené otázky sta-
vební historie a předpoklad, že prvotní koncep-
ce stavby hradu mohla být zcela odlišná od
koncepce vzešlé až z průběhu stavby. Již nyní
můžeme jen na základě realizovaného průzku-
mu říct, že bude třeba přehodnotit některé
ustálené a literaturou opakované závěry
o chronologii výstavby dvojice sakrálních pro-
storů v Menší věži a jejich interiérové výzdobě.
Dílič přehodnocení nutně asi nastane též u již
zažitých atribucí.

Naši percepce zásadně podmiňuje samotný
stav dochování původního díla, a to jak ve
vlastní subtilní struktuře malby, tak s ní spoje-
né výzdoby, jako jsou plastické dekory, zlacení,
inkrustace a další. Už ve výše citovaném inven-
táři z roku 1886 tak čteme, že v kostele „pod
opadanou omítkou (...) je vidět zlacené štuko-
vé ozdoby, takové, jaké oddělují polodrahoka-
my v obložení stěn kaple“ (tzn. takové shodné
plastické zlacené aplikace, jaké se nalézají
v kapli sv. Kateřiny).⁹⁴ Dnes je přitom kromě
okenního výklenku, kde navíc byly v rámci moc-
kerovsko-heřmanovské opravy značně rekon-
struovány, nikde nenajdeme.

Na středověké malby se tak nepochybně dí-
váme, ovšem nikoliv na původní, či dokonce
autentické, jak může být literaturou nejednou
sugerováno. Díváme se na dílo staletími ze-
stárlé, dochované i přes svou zdánlivou celist-
vost ve fragmentu, na dílo, které prošlo řadou
proměn, jež se do jeho organismu nutně růz-
nou měrou vepsaly. V tomto směru je proto
snad i nutné závěrem zdůraznit, že v součas-
nosti by vždy měla být při (materiálově invazivní
i neinvazivní) interpretaci samozřejmá spolu-
práce celé palety profesí, mezi kterými zkuše-
ný restaurátor zastává stejně jako historik
umění zcela nenahraditelné místo.

*Příspěvek vznikl v rámci výzkumného cíle Te-
matické průzkumy památek, financovaného z In-
stitucionální podpory Ministerstva kultury ČR
dlouhodobého koncepčního rozvoje (DKRVO) vý-
zkumné organizace NPÚ.*

■ Poznámky

90 Zatímco chápání malby jako složité struktury vrstevné
v prostoru je pro restaurátory a tvůrčí výtvarníky standard-
ní, doposud není bohužel výjimkou, že některým histori-
kům umění a památkářům tento fakt uniká a nahlíží na
malbu jako na výtvarný akt realizovaný v ploše, v jedné
vrstvě. To nutně také svazuje kritizované interpretace, kte-
ré si možná nepřipouštějí omylnost viděného a restauro-
vané malby chápou jako odhalené „autentické“, byť poni-
čené středověké dílo.

91 Kromě domácích odborníků z různých institucí se
v tomto konkrétním případě nabízí (minimálně) konzultač-
ní spolupráce s restaurátory, technologi a historiky umě-
ní-památkáři z Opificio delle Pietre Dure ve Florencii, se
kterými Adam Pokorný již některé typy defektů v průběhu
karlštejských průzkumů konzultoval.

92 Jedna z hypotéz totiž uvažuje, že se jednalo o letner.

93 K tomu Michael Ann Holy, *The Melancholy Art*, Prince-
ton 2013.

94 SÚA-ZČ, Zemský výbor III, kart. č. 25 – citováno podle
Vilímková – Libal (pozn. 21), s. 146.