

Středověké nástěnné malby v kostele v Potvorově na Plzeňsku. K úloze historika umění a památkáře při vytváření koncepcí restaurování

Petr SKALICKÝ

ANOTACE: *Příspěvek se na pozadí uměleko-historického popisu románských a pozdně gotických nástěnných maleb v kostele sv. Mikuláše v Potvorově na Plzeňsku zamýšlí nad pojmem koncepce restaurování, nad tím, co značí a jak může historik umění a památkář přispět k její formulaci. Úhelný kámen správného určení koncepce a následné obnovy nalézá v kvalitní vstupní hodnotové klasifikaci díla (památky).*

I.

Památková péče zastává z nitra své povahy a v souladu se svým společenským posláním konzervativní postoje. Konzervativnost ovšem v tomto případě není, či by alespoň neměla být totožná s jakýmsi principiálním zpátečnictvím a odmítáním současných podnětů. Inertní by proto neměla být ani k soudobému (a to jak přírodovědnému, tak humanitnímu) poznávání a spolu s tím by si měla být vědoma své podminěnosti sociálními kontexty a dobovým diskurzem, jenž se nutně odráží v našem jazyku a v pojmech, se kterými pracujeme. Mnohé dobové podmíněné pojmy však nejednou (a možná patrně nevědomě) pouze mechanicky vkládáme do našeho slovníku jako módní floskule; bez snahy porozumět, co v daném kontextu značí a jaký nesou potenciál obohatit směr našich úvah. Domnívám se, že právě tak tomu často je u (nadužívaného) slova *koncepce*.¹ V případě památkové péče pak konkrétně u termínu *koncepce obnovy*, případně újeji u *koncepce restaurování*, ke kterému by měla směřovat tato úvaha.²

Hovoří-li se o *koncepcích* obecně, většinou tím v našem jazykovém prostředí myslíme hlubší (nejednou abstraktní) ideovou osnovu, nebo přímo (dlouhodobou) vizi. Užívané ekvivalenty termínu zvláště v románských jazycích ovšem zpravidla takových konotací nenabývají, ale v majoritě případů jednoduše vyjadřují „pojmem“. Podobně jako v češtině se s pojmem zachází spíše v germánských jazycích, tedy – dá se říci – též v prostředí nám kulturně skrze dlouhé spojení v rakousko-uherském soustátí blízkém. Je pak možná paradoxní, že v případě náhledu na restaurování (zvláště) malířských děl má mladší domácí tradice blíže kupříkladu k prostředí italskému (tj. románskému) než rakouskému (tj. germánskému ve smyslu jazykovém), což se zračí především ve výtvarném akcentu na prezentaci nezakresleného originálu, v (trvalém!) hledání poměru mezi nerušeným diváckým výtvarným vjemem, který je chápán pro umělecké dílo jako podstatný, a badatelskou výpovědní transparentností díla.⁴

Pojmy *koncepce*, případně v některých případech též *koncept*, se ve smyslu hlubšího ideového plánu ve vztahu k umění – nutno předeslat, a to aniž bych měl ambice se pouštět do teoretického výkladu jejich chápání či pojmové geneze – běžně v odborné mluvě objevují nejspíše od 60. let 20. století. V rámci radikálního odklonu od akademismu, bourání různých kánonů a v paletě mnoha dalších vlivů a okolností byla tehdy v plénu při tvorbě uměleckého díla přiznána ideji zásadní či rovná role (na rozdíl od staršího akcentu na materiální formulaci a provedení).⁵ Též v interpretačním světě dějin umění, které jsou zvláště v našem prostředí úhelným oborem památkové péče, se nejspíše od 70. let začaly do popředí dostávat interpretační modely ovlivněné sociální historií a s nimi větší důraz na širší kontext vzniku díla a na hlubší ideová východiska. Zvláště v mediivistických kruzích, kde povětšinou pracujeme s prameny nepodloženými, a tedy anonymními umělci (dílnami apod.), se chápání tvůrce uměleckého díla na rozdíl od dob předchozích radikálně rozvolnilo. Díky tomu již dílo nebudeme nikdy moci chápat jako výhradní počín „shůry osvětleného“ umělce (řemeslníka, autora),⁶ ale také třeba jako (alespoň částečné) ideové dílo donátora, kte-

■ Poznámky

1 Z lat. *conceptio, concipere*. V médiích, ve výročních zprávách různých organizací a obecně ve společnosti se běžně zmiňují různé dlouhodobé koncepce rozvoje, koncepce plánování, koncepce politiky apod., kterým se přikládá z řídících pozic veliký význam, přestože – dovoluji si tvrdit – se nejednou v retrospektivním pohledu ukazuje, že se s následnou realitou téměř vůbec nekryly, a tedy i jejich faktický význam byl spíše marginální.

2 Přestože se pojem *koncepce restaurování* v terénní památkářské praxi hojně vyskytuje, často ho používají jak sami restaurátoři, tak historici umění a též jiné profese, je až zarážející, že doposud nebyl učiněn závažnější (a nejlépe z pozice různých profesí) pokus o teoretickou reflexi obsahu pojmu. (Pokud navíc vím, tak nejen v domácím prostředí, ale ani v zahraničí.) Drobnou vlašťovkou v tomto směru bylo snad pouze anotované zaměření 6. konference občanského sdružení Arte-fakt (*Restaurování a ochrana uměleckých děl; Koncepce restaurátorského zásahu; Konference sdružení pro ochranu památek Arte-fakt konaná 24. 11. 2011. Pardubice : Univerzita Pardubice, 2011. 978-80-260-0846-0*). Většina přednesených příspěvků se ovšem, snad kromě Zdeňka Váchy a Josefa Čobana, více než teoretickému stanovení koncepce a míře jejího případného naplnění věnovala jen prezentaci konkrétních realizací.

3 Ve vztahu ke sledovanému problému restaurování je v tomto směru příkladný už název první kapitoly *Il concetto di restauro* v knize přední osobnosti moderní teorie restaurování BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1963. ISBN 9788884987105. V českém překladu nenajdeme slovo koncept, nýbrž právě *Pojem restaurování* (BRANDI, Cesare. *Teorie restaurování*. ŠPAČEK, Jiří (překladatel). Kutná Hora : Tichá Byzance, 2000. ISBN 80-86359-03-4).

4 Velmi inspirativně k historickým východiskům restaurování maleb v Čechách a v Itálii a následně k jejich společným a také rozdílným rysům nedávno JEBAVÁ, Jana. *Restaurování malířských děl v Čechách a Itálii; Srovnání metodologických východisek české restaurátorské školy s italskou teorií restaurování*. Praha, 2010. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, 16-09-2010. V práci odkazy na bohatou literaturu. Ze základních prací ke způsobům retuše v českých zemích nutně zmínit NEJEDLÝ, Vratislav. K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století. *Zprávy památkové péče*. 2005, roč. 65, č. 6, s. 500–516. ISSN 1210-5538; Tentýž. České restaurování ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století. *Zprávy památkové péče*. 2008, roč. 68, č. 5, s. 365–375. ISSN 1210-5538.

5 V 60. letech došlo k explicitní formulaci konceptuálního umění, jehož fenomén a geneze však sahají minimálně do druhého desetiletí 20. století k osobnosti Marcela Duchampa.

6 Takřka celý středověk – a v Zápřípí tento přístup ještě přetrvával až téměř do jeho sklonku – neuvažoval o umění, uměleckém díle, a tedy ani o umělci z porenasančního a veskrze dodnes trvajícím úhlu pohledu. Umění bylo dílem řemeslným, spjatým s rukodělným výkonem. K tématu je nesporně bohatá literatura. Nedávno k tomu s odkazy PETR, Jindra. *Technologie středověkého uměleckého*

rý ho za specifických okolností, potřeb a vizí objednal a financoval.⁷ Ještě větším krokem směrem k pluralitnímu pojetí vzniku uměleckých děl poté bylo uvedení tzv. konceptora, tedy další teoretické kategorie „spolutvůrce“, jemuž však (na rozdíl od finanční garance) připadla výhradně subtilní formulace ideové stránky díla.⁸ Tato historická klasifikace – nutno zdůraznit – nevyklučuje překrývání a třeba i splývání těchto personifikovaných kategorií (umělec, donátor, konceptor ad.), ale pouze v sémantické rovině deklaruje (možnou) složitost vztahů při vzniku artefaktu. Není snad proto opovázlivostí zdůraznit, že v sobě zároveň nese – jak prokazují v obou směrech četné odborné texty – paradoxní potenciál, kdy na jedné straně může být skutečně velmi nápomocná a obohacující, na straně druhé se může stát tuze špatným a omezujícím pánem. Tedy obdobně jako ono užívání pojmů *koncepce* a *koncept*.

Hovoříme-li pak v památkové péči o *konceptcích restaurování*, bezpochyby tím nějakým, třeba nevědomým způsobem reflektujeme výše letmo naznačený společenský a společensko-vědecký diskurz. Ono terminologické spojení, jak jsem přesvědčen, pak v sobě skrývá kromě pozitivního potenciálu též past apriorních řešení. (Nejen) památkáři (a to v širokém profesním smyslu) totiž v minulosti mnohdy „svými vyhraněnými názory (...) stanovovali apriorní koncepci intervence a předjímalí tedy do značné míry i výsledek. Pokračováním této tendence jsou i všechny tradiční metody památkové péče (metoda puristická, restaurační, konzervační, analytická, syntetická, rekonstrukční atd.), které známe i z naší památkové péče (včetně restaurování) a mezi jejichž reprezentanty nastávaly nejednou zásadní ideové spory“.⁹ Tato praxe v mnohém trvá a nebylo by nepochybně ku prospěchu věci, aby byl pozitivně chápán a citlivě užíván pojem *koncepce* zaměřován za ono apriorní předjímání podoby výsledku, za zcela nemístný diktát uměleckému dílu či památce obecně.

II.

V základní hmotě románský kostel sv. Mikuláše v Potvorově přitahoval svou impozantní architekturou pozornost řady badatelů už od 19. století.¹⁰ Je s podivem, že oproti tomu středověké malby v interiéru doposud odbornému zájmu spíše unikají. Jejich objev byl veskrze dílem náhody. V roce 1898 pronikl věží do interiéru kostela blesk a nejenže zničil části mobiliáře, ale také napáchal značné a dodnes místy patrné stavební škody. V presbytáři k tomu „na straně epistolní, nad otvory, které jsou udělány ve zdivu a kam dávají se obyčejně konvičky mešní, odrazil také omítku zdi, pod kterou objevily se malby starobylé, fresky. Bylo dobře rozeznat část ruky a nohy; pod malbou

nalézal se starobylý latinský nápis“.¹¹ V roce 1938 měl – podle zápisu ve farní kronice – malby plně odkryt a zčásti restaurovat Maxmilián Duchek.¹²

Prvně publikovány byly malby až roku 1954 Jiří Mašínem, který upozornil, že pocházejí ze dvou časových etap: „z románských (malby v konše a na tribuně) a gotické (pás pod konchou v apsidě se světci a světicemi)“. Románské malby stručně v rámci katalogového hesla popsal a na základě stylové analýzy a datace stavby kostela je vřadil do doby kolem poloviny 13. století.¹³ Maleb se letmo dotkla za víc než čtyři desetiletí na to také Zuzana Všečeková. V případě románských maleb se plně přiklonila k hodnocení Jiřího Mašína a jen s malou obměnou je datovala do doby kolem roku 1240. K tomu zmínkou přidala spíše obecná ikonografická srovnání Krista (Majestas Domini) v konše se shodnými ikonografickými typy na malbách v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě a v kostele sv. Jakuba v Rovné (m. č. Stříbrné Skalice) ne-daleko Sázkavského kláštera. Vznik románské vrstvy podminila vlastnictvím obce plaským klášteřem. Gotické malby, které zmínila jen glosou, spojila s mladšími světskými vlastníky Potvorova – s bratry Bedřichem († 1432) a Hanušem z Kolovrat († 1453), „jimž zboží bylo zapsáno císařem Zikmundem v roce 1420“.¹⁴

■ Poznámky

díla ve vztahu k jeho estetické, kultické a teologické funkci (s příkladem Plzeňské madony). In *Historická dílna 7: Sborník příspěvků přednesených v roce 2012*. Plzeň : Západočeská univerzita, 2013, s. 104–122. ISBN 978-80-261-0315-8.

⁷ Mezi zvlášť inspirativními interpretacemi, které vycházely ze sociální historie a aplikovaly na díla „pluralitu tvůrců“, jmenujme např. BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford : Oxford University Press, 1972. ISBN 0198173210.

⁸ Pojem v tomto smyslu uvedl do mediévistiky BRENNK, Beat. *Der Concepteur und seine Adressat, oder Von der Verhüllung der Botschaft*. In HEINZLE, Joachim (ed.). *Modernes Mittelalter; Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt am Main / Leipzig : Insel, 1994, s. 431–450. ISBN 9783458166160. V našem domácím prostředí uvedla v inspiraci Beatem Brenkem pojem konceptora BARTLOVÁ, Milena. *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*. Brno : Seminář dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity Brno, 2003. ISBN 80-210-3296-0. S. 20.

⁹ VÁCHA, Zdeněk. *Koncepce restaurování – víc otázek než odpovědí?* In *Restaurování a ochrana...*, cit. v pozn. 2, s. 7–9.

¹⁰ Ze základních příspěvků např. WOCEL, Jan Erazim. *Kostely románského slohu v Čechách. Památky archeologické a místopisné*. 1856–1857, roč. 2, s. 122. Bez ISSN; MERHAUTOVÁ, Anežka. *Raně středověká architek-*

Obr. 1. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Románská malba Majestas Domini v konše apsidy. Na římse pod konchou převládá polychromie navazující níže hned na pozdně gotickou malbu. (Foto: Martin Micka, 2015)*

Obr. 2. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Nástěnné malby na epistolní straně apsidy. (Foto: Martin Micka, 2015)*

Obr. 3. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Exteriér – pohled od severovýchodu. (Foto: Martin Micka, 2015)*

Obr. 4. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Pohled do apsidy ze západní části kostela – celek. (Foto: Martin Micka, 2015)*

Obr. 5. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Sv. Kateřina (nalevo) a sv. Barbora (napravo) ve středním obrazovém pásu v apsidě pod římso. (Foto: Martin Micka, 2015)*

tura v Čechách. Praha : Academia, 1971, s. 199–200. Bez ISBN. Nejnověji a velmi podrobně k dějinám s bohatými odkazy na literaturu a prameny BUKAČOVÁ, Irena. *Kostel sv. Mikuláše v Potvorově; Historický a archivní průzkum*. In BUKAČOVÁ, Irena; HAUSEROVÁ, Milena a kol. *Potvorov; Kostel sv. Mikuláše; Stavebně-historický průzkum*. Nepublikovaný rukopis uložený v Plánové sbírce Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Plzni, sig. O 037-4-24583. Praha, 2008. Ke zhodnocení architektury a k vlastním stavebním dějinám HAUSEROVÁ, Milena. *Potvorov; Kostel sv. Mikuláše; Stavebně-historický průzkum*. In Tamtéž. Rovněž v interpretačně rozpracovanější podobě HAUSEROVÁ, Milena. *Kostel sv. Mikuláše v Potvorově; Postřehy k okolnostem bádání a jejich interpretační důsledky*. In *Sborník 10/2012: Sborník příspěvků z 10. specializované konference stavebněhistorického průzkumu „Sakrální architektura“ v Jindřichově Hradci, zámek, 7.–10. června 2011*. Praha : Sdružení pro stavebněhistorický průzkum, 2012, s. 173–188. ISBN 978-80-87104-61-3.

¹¹ Dle zápisu P. Františka Barty (knězem v Potvorově 1886–1909). In *Farní pamětní kniha; II. díl; 1897–1950*. Rukopis uložen na faře v Kralovicích. Pasáže kroniky je možné dohledat také na webových stránkách Historie kostela občanského sdružení Pro románský kostel v Potvorově. Dostupné z WWW: <http://www.potvorov.cz/modules/news/article.php?storyid=2>.

¹² Dle zápisu P. Kamila Kabourka (knězem v Potvorově 1932–1941). In *Farní pamětní...*, cit. v pozn. 11. Také MAŠÍN, Jiří. *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1954. Bez ISBN. S. 55.

¹³ MAŠÍN, J., cit. v pozn. 12. S. 55–56.

¹⁴ VŠETČEKOVÁ, Zuzana. *Nástěnné malby v bývalé královské kapli v Plasech a vliv plaského kláštera na monumentální malbu v Potvorově, Kožlanech a Plané nade Mží*. In FÁK, Jiří (ed.). *850 let plaského kláštera (1145–1195); Sborník příspěvků semináře „Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny“ pořádaného v Mariánské Týnici ve dnech 31. 5. – 2. 6. 1995*. Kralovice : Muzeum a galerie severního Plzeňska v Mariánské Týnici, 1995. Bez ISBN. S. 41.



1



4



2



5



3



6



8



9



7



10

Obr. 6. Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Nástěnné malby na evangelijní straně apsidy. V horním pásu tři pozdně gotické světecké postavy; první, která je nejbližší triumfálnímu oblouku, na bílém pozadí, druhá na červeném, třetí na žlutém. Uprostřed střední postavy vystupuje razantněji románská vrstva výmalby (především sloupky arkády). Ve spodním pásu se dochovaly zbytky románské malby arkády s první převýšenou arkádou při triumfálním oblouku. (Foto: Martin Micka, 2015)

Obr. 7. Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Boční stěna pilastru pod oltářní menzou westwerku, kterou zdobí románská ornamentální malba. (Foto: Martin Micka, 2015)

Obr. 8. Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Vrchní pás malby na epistolní straně apsidy. Žluté námováání s červeným pozadím náleží pozdně gotické vrstvě výmalby, ve které byli v rámech vyobrazeni zleva sv. Jiří, sv. Vavřinec a sv. Vojtěch (?). Reziduum románské malby tvoří zbytky sloupů s hlavicemi, členící prostor do čtyř arkád s modrým pozadím, ve kterých byli patrně umístěni apoštolové. Na kamenném profilu u okna zbytky pozdně gotické polychromie. (Foto: Martin Micka, 2015)

Obr. 9. Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Střední část horního pásu malířské výzdoby pod římsou v apsidě. Nalevo mezi okny sv. Zikmund a sv. Václav, napravo sv. Kateřina a sv. Barbora. Na profilovaném okně a na římsě pod konchou zbytky pozdně gotické polychromie. (Foto: Martin Micka, 2015)

Obr. 10. Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Západní část kostela. Zbytek menzy na vrcholu středního pilíře, na jehož poprsnici je fragment románské malby tří postav. Na kamenných profilech zbytky historických (patrně románských) polychromovaných štukových vrstev a plochy barevného líčení. (Foto: Martin Micka, 2015)

Tím je také nepřímo vrocila do rozmezí let 1420, kdy jim část obce připadla, a 1432, kdy zemřel starší z bratrů. Víc se nikdo malbami odborně nezabýval.

V současnosti o kostel, který je majetkem římskokatolické církve (farnost Kralovice), pečuje občanské sdružení Pro románský kostel v Potvorově. Vedle množství aktivit, jejichž cílem je popularizace a prezentace památky a také zajištění finančního krytí na nutné opravy, uvažuje sdružení o potřebě restaurování nástěnných maleb v interiéru s cílem nejen jejich technologický stav podrobit odborné revizi a malby konzervovat, ale pokud možno je také vizuálně zpřehlednit a přiblížit tak jejich vjem soudobému divákovi. Pod ním si neradno představovat badatele či poučeného laika, ale spíš tamního věřícího, v jehož náboženské praxi zůstává kostel nezastupitelné místo pro liturgii, místo, kde věřící setrvává na modlitbách čelem k nesrozumitelným zbytkům maleb. Tento požadavek by dle mého názoru neměl být brán na lehkou váhu, ač je zřejmé, že nesmí být z pohledu současné památkové praxe a ani z pohledu domácí restaurátorské tradice takto

významných památek přijímán jako restaurováním nezbytně naplnitelný. Přesto pokládám za důležité naděst, že pokud se s památkou pojí i živá funkce, navíc v případě kostelů podmíněná dlouhou duchovní tradicí, měla by i ta být předmětem naší ochrany, nebo by minimálně měla být součástí zřetele rozhodování památkových a dalších odborníků.¹⁵ Požadavek na čitelnost maleb ze strany případného investora by se proto mýslím neměl chápat jako banální a laický, který je lépe pominout, ale jako ozvuk funkce památky, jako projev toho, že kostel je stále liturgicky aktivní a slouží své původní duchovní funkci.¹⁶ Nutně se tak dobíráme k začátkům diskuse, co od restaurování očekávat, jaké jsou možnosti přístupu a co k ní mohou potenciálně zúčastněné profese přinést. V tomto případě, co může k plánování budoucího zásahu přinést v této chvíli historik umění. Nepochybně se tak otvírá prostor pro hledání koncepce restaurování.

III.

Kromě figurálních maleb v apsidě a na tribuně westwerku, které byly stručně reflektovány odbornou literaturou a na které se zpravidla soustředí pozornost většiny návštěvníků, se v interiéru potvorovského kostela nachází také množství doposud nezhodnocených a ani nepopsaných velkých ploch historických (patrně též románských) omítek, místy se zbytky ornamentálních a figurálních maleb, nebo jen se zbytky řemeslné polychromie. Fragmenty barevného líčení se dochovaly také přímo na některých kamenných prvcích. Jejich popis a potřebné analýzy by přitom neměly zůstat mimo záběr stavebních a uměleckých historiků a neměly by zůstat ani mimo zřetel případných restaurátorů a s tím ruku v ruce také zainteresovaných památkářů. Nástěnnou výmalbu interiéru, jak se pokusím naznačit, totiž nelze jednoduše v našem chápání od těchto fragmentů oddělit. Všechny zbytky nefigurální malované výzdoby a polychromie článků spoluvytvářely minimálně v jedné historické fázi s jednou z vrstev figurální výmalby celistvý obraz plošné výzdoby a jako takové úzce souvisely také s architekturou a s její funkcí. Právě funkce – a to nikoliv jen ve smyslu nepřerušené (jen různě reformované) liturgické praxe, ale též v širokém smyslu různých historických a doposud dostatečně nepoznaných funkcí – by vždy měla být v podtónu našeho přístupu (nejen) k těmto malbám přítomná.

Umělekohistorická interpretace (zvl. ve smyslu znalectví), která – i když je to v současné památkářské praxi někdy trochu opomíjeno – nutně podmiňuje i případný přístup k restaurování, není vůbec jednoduchá ani v samotné apsidě kostela. Jak Jiří Mašín, tak Zuzana Všečeková hovořili sice o románské a gotické fázi figurální

výmalby, ale bohužel je chybně oddělili jasnou hranicí plochy konchy (románská fáze) a spodních stěn (gotická fáze).¹⁷ Zatímco v konše se skutečně dochovala jen románská malba Krista (Majestas Domini),¹⁸ ve spodních partiích stěn se románská a gotická vrstva mísí. Rozdílná je v zásadě i technologie obou partií, neboť zatímco v konše bylo v románské fázi malováno s tenkým podkladem přímo na kámen, pod římsou již na skutečnou omítkovou vrstvu. Tato zdánlivá marginálie je velmi podstatná také pro identifikaci ploch ostatních historických omítek v kostele.

Ačkoliv v celkovém vjemu spodních partií pod římsou dominuje fáze gotická, kterou tam dosavadní badatelé také bezvýhradně identifikovali, při bližším popisném vzhledu zjistíme, že se tato vrstva dochovala v poměrně malých izolovaných plochách a že majorita vnímané malířské vrstvy je z fáze románské. Minimálně to platí pro vrchní světecký pás.

Je třeba mít na zřeteli, že bez potřebných průzkumů a analýz, které by exaktně popsaly materiální vztah vrstev malířské výzdoby, se nutně v mnoha směrech pohybujeme pouze v rovině spekulací (a nelze tak ani vyslovit relevantní soudy směrem k budoucímu restaurování a prezentaci maleb). Tyto předběžné závěry jsou přesto nesmírně potřebné. Už z vizuálního průzkumu, jehož účelem byla základní umělekohistorická klasifikace maleb, je zřejmé, že mladší malíř („gotický“) v základním rozvrhu respektoval rozvrh staršího malíře („románského“), což bylo patrně primárně diktováno respektem vůči základním konturám staršího ikonografického programu výzdoby. Významovým středem nepochybně nadále zůstal Kristus v konše, pod nímž byly v obou časových etapách umístěny dvě horizontální světecké

■ Poznámky

15 K tomu např. SKALICKÝ, Petr. Nové, nebo staré? Restaurování nástěnné malby a inovace liturgického prostoru v hostivařském kostele. In *Zprávy památkové péče*. 2012, roč. 72, č. 6, s. 537–541. ISSN 1210-5538.

16 V tomto směru snad není od věci zmínit fenomén tzv. lidové zbožnosti, na který s úctou pamatuje jako pro tradici závažný také oficiální církevní nauka (*Katechismus katolické církve*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2001. ISBN 80-7192-488-1. Čl. 1674–1675). V současnosti je lidová zbožnost také předmětem odborného zkoumání různých oborů jak teologických, tak historických, sociologických, religionistických ad. S odkazy na literaturu srov. např. AMBROS, Pavel. Harmonizace lidové religiozity a liturgie. *Teologické texty*. 2005, roč. 16, č. 5, s. 198–202. ISSN 0862-6944.

17 Viz pozn. 13 a 14.

18 K tomu srov. např. ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha : Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-0963-8. S. 123.

řady, ukončené dole vždy nejspíš iluzivním zá-
věsem či jiným dobově analogickým a z dneš-
ního úhlu pohledu spíše řemeslným ztvárně-
ním stěny.¹⁹

Vrchní pás přímo pod římsou byl v obou his-
toricky relevantních fázích členěn obdobně.
Vedle sebe stály v arkádách solitérní světecké
postavy, jen mladší, gotický malíř prostor vypl-
nil menším počtem postav. V dochovaném trak-
tování se však při letmém pohledu mísí členění
obojí. Zatímco z mladších maleb zůstaly lokál-
ně lépe dochované secco vrstvy, ale celek byl
především ve vrchním pásu dochován hůř, ze
starších, románských zůstal čitelný v otisku ce-
lek bez detailů. Vrchní pás svou výškou a umís-
těním plus minus koresponduje s trojicí oken
presbytáře. Souvislejší plochy pro výzdobu při-
padly vždy nutně partiím blíže triumfálnímu ob-
louku. V nich bylo pandánově v románské fázi
po čtyřech světcích v arkádách, v gotické byl
počet redukován na tři (tj. v součtu osm
a šest). Mezi okny malíři v obou fázích umístili
po dvou arkádách (tj. v součtu čtyři).

Z románské fáze výzdoby pásu se zdánlivě
dochovalo velmi málo. Při bližším pohledu
ovšem můžeme minimálně v partiích přiléhajíc-
ích k triumfálnímu oblouku číst v podmalbě ce-
lé kontury světeckých postav, místy překrytých
zbytky gotické malby, a s nimi i podobu arkádo-
vého členění. Při identifikaci postav se nemůžeme
zachytit jediného dochovaného atributu ani
fragmentu nápisu. Z logiky ikonografického cel-
ku a z počtu dvanácti postav však můžeme hy-
poteticky usuzovat, že v pásu přímo pod Kris-
tem stálo pod arkádami dvanáct apoštolů.²⁰

O mnoho lépe co do ikonografického určení
postav jsme na tom v případě horního světec-
kého pásu u vrstvy gotické přemalby, která ne-
byla jako starší malba na omítkové vrstvě, ale
byla, zdá se, nanесena pouze na vápenné líč-
ko plněné možná maltou či pískem. Pro méně
odolnou technologii výstavby malířské struktu-
ry se sice nedochovala v souvislých plochách
jako patrně odolnější starší malba, ale místy
zůstaly relativně dobře dochované téměř plné
secco vrstvy, které na úkor starší malby vizuál-
ně přitahují naši pozornost. Ty, přestože se
celky postav převážně nedochovaly (zvláště
v protilehlých partiích u triumfálního oblouku),
umožňují díky zbytkům atributů většinu světec-
kých postav spolehlivě identifikovat. Na epištol-
ní straně stály v pořadí od triumfálního oblouku
k prvnímu z oken svatý biskup či prelát (mitra
a berla: sv. Vojtěch?), sv. Vavřinec (zbytek rožně
u nohou) a sv. Jiří (rytíř s kopím zapíchnutým
v drakovi v podnoží), dále mezi prvním a druhým
oknem sv. Barbora (kalich u patky sloupku u no-
hou) a sv. Kateřina (meč v rukou a kolo v pod-
noží), mezi druhým a třetím oknem dále
sv. Zikmund (král s korunou na hlavě a s jabl-
kem v ruce) a sv. Václav (knížecí atributy).

Komplikovaná je identifikace poslední trojice
postav na evangelijní straně. Světci jsou do-
chováni tak torzálně, že každým pokusem
o identifikaci se v této fázi dostáváme do rovi-
ny nepodložených hypotéz.

Spodní pás výzdoby se dochoval co do hypo-
tetické rekonstrukce ikonografie citelně hůř.
Románská malba se uplatňuje v ploše spíše
jen v těžko interpretovatelných náznacích na
evangelijní straně, na které nenajdeme snad
žádné zbytky gotické malby. Na straně epištol-
ní se naproti tomu v ploše s menšími plomba-
mi dochovala právě mladší a dobře čitelná go-
tická malba. Nalevo od středu (heraldicky) tak
stálo před bílým pozadím v řadě dvanáct apoš-
tolů, ze kterých je dnes dochována souvislá
řada osmi postav. Uměleckohistorickým inter-
pretačním otazníkem je, jaké výjevy tvořily
pandán apoštolů na heraldicky významnějším
místě na evangelijní straně a co malíř (spolu
s dalšími „spolutvůrci“ díla)²¹ umístil do stře-
du mezi oba celky.²²

Další a povětšinou opomenuté fragmenty
románských figurálních maleb se nacházejí
ještě na tribuně v západní části lodi kostela.
Na čelní stěně pilastru pod konzolou oltáře tri-
buny byl patrně zachycen adorující donátor,
který se obracel k trojici světců na čelní stěně
výše posazené a z většiny odbourané menzy.
Z nich zbyly pouze zbytky chodidel a šatů. Na
bočních stranách pilíře se dochovaly celé plo-
chy páskového ornamentu s složenými florální-
mi motivy, který je totožný s ornamentem na
profilech kamenů triumfálního oblouku. V pro-
storu tribuny westwerku ještě nalezneme litera-
turou připomenutou malbu anděla v tympano-
nu západního vstupu. Bez povšimnutí naproti
tomu zůstal mizivě dochovaný a téměř nečitel-
ný figurální fragment na protější severní ploše
západní stěny. Zcela stranou stručného popi-
su pak ponechávám výše zmíněné zbytky poly-
chromií článků a malířské výzdoby některých
ploch ve zbytku kostela.

IV.

Na základě letmého uměleckohistorického
průzkumu, na nějž by měl navazovat detailní
restaurátorský průzkum (včetně materiálových
a technologických analýz), který by byl dalším
krokem ke stanovení případné *koncepce re-
staurování*, lze vyslovit první předběžné soudy
o dataci obou dochovaných vrstev výmalby.
V hodnocení románských maleb z pera Jiřího
Mašína a Zuzany Všečekové se není nutné od-
klánět od vrocení do širšího období před rokem
1250. Jistým korektivem mohou být recentní
zjištění stavebních historiků a archivářů, kteří
připouštějí možnou časnější dataci stavby kos-
tela.²³ Uvážíme-li interpretačně jemné a nejisté
datační pilíře románské malby, není v budouc-
nu vyloučená revize ani v tomto případě.

Zcela zásadně naproti tomu můžeme vylou-
čit dataci gotických maleb do třetího desetiletí
15. století.²⁴ Výtvarně působivé malby, které
se dochovaly jen ve fragmentech, vznikly nej-
spíše až o čtyři až pět desetiletí později.²⁵

Datačně na vázkách a opatrný je nutné být
bez potřebných restaurátorských a technolo-
gických průzkumů u zmíněných zbytků historic-
kých omítek a zbytků polychromií. Ačkoliv by
bylo chybné jim přisuzovat stejnou výtvarnou
hodnotu jako malbám figurálním a ornamen-
tům a nelze je s nimi hodnotově srovnávat ani
v dalších aspektech, rozhodně památkových
hodnot nepozbývají a mělo by s nimi být v pří-
padné *konceptu restaurování* počítáno.

V.

Přijmeme-li jako fakt, že každá památka
představuje nezastupitelné hodnoty, pro které
jí byl společností přisouzen památkový statut,
připouštíme de facto, že památku můžeme
přeneseně a s jistou dávkou nadsazení chá-
pat jako svébytnou entitu, jež nám klade oso-
bité otázky. Platí to jak v čistě interpretační ro-
vině (ve smyslu uměleckohistorické analýzy),
tak v rovině památkové (ve smyslu péče a ob-
novy), která se navíc aktivně vztahuje k mate-
rii díla a nese tak také odpovědnost za per-
spektivy jeho zachování a prezentace.²⁶
Památková obnova, jak ostatně vyplývá z his-

■ Poznámky

19 Je nutné zmínit, že ačkoliv mělo i toto řešení nejspod-
nější partie, ve které vzlínala od základů vlhkost a která
byla nejvíce náchylná běžnému provoznímu poničení, svůj
významový podtón, jednalo se primárně o funkční výtvarné
řešení. Partie, kde nebylo tedy vhodné umisťovat složitěj-
ší výmalbu, byla opatřena jednodušší malbou, kterou bylo
možné cyklicky obnovovat.

20 Analogicky tomu je např. na nástěnných malbách
v kostele sv. Jakuba v Rovné (poslední čtvrtina 12. stole-
tí) či v kostele sv. Jana Křtitele v Dolních Chabrech (druhá
čtvrtina 13. století).

21 Srov. úvodní část předkládaného příspěvku (donátor,
konceptor atd.).

22 Uměleckohistorické interpretaci se bude v budoucnu
věnovat jiný příspěvek autora.

23 HAUSEROVÁ, Milena. Kostel sv. Mikuláše v Potvorově;
Postřehy..., cit. v pozn. 10.

24 VŠETEČKOVÁ, Z., cit. v pozn. 14.

25 Ačkoliv cílem příspěvku není uměleckohistorická analý-
za díla, ale památkářská reflexe, lze jako obecnější sloho-
vé analogie uvést kupříkladu nástěnné malby v kapli na
hradě v Žirovnici (kolem 1490). Hlubší uměleckohistoric-
kou analýzou a interpretací potvorovských nástěnných
maleb se autor bude zabývat v samostatném příspěvku.

26 K tomu vedle mnoha etických kodexů různých oborů
srov. zvl. dokument Mezinárodní charta o zachování a re-
staurování památek a sídel (Benátská charta 1964).
PAVEL, Jakub (překlad). <http://www.restauro.cz/archiv/>

torického vztahu dějin umění a památkové péče, by měla být úzce vázaná na uměleckohistorickou interpretaci, i když ne nutně vždy ve smyslu rozkrývání hlubších významů, ale ve smyslu klasifikace památkových hodnot.²⁷

Teoretickým základem této klasifikace je do dnes v našem památkářském kontextu nástin hodnotového systému z pera historika umění a jednoho ze zakladatelů moderní památkové péče Aloise Riegla.²⁸ V jeho pohledu je sice základním postulátem památkové teorie trvale zdůrazňovaná tzv. hodnota stáří památky (Alterswert), ale vedle toho načrtl ještě celou škálu subtilních památkových hodnot, v nichž se – dovoluji si říci – málokdo z nás aktivních památkářů kdy intelektuálně plně zorientoval tak, aby jejich aplikaci mohl uvádět do praxe. Snad proto se inspirativní počin Aloise Riegla nejednou v současné praxi omezil právě na někdy až romanticky interpretovanou hodnotu stáří, jež se stává často v nepochopeném nitermém smyslu základním teoretickým pilířem některých současných „konzervačních“ přístupů k památkám. S jinými památkově relevantními hodnotovými klasifikacemi se většinou bohužel v terénní praxi příliš nesetkáme,²⁹ a to přesto, že se společnost a přístup k památkám od dob Riegla za více než sto let radikálně proměnily a ono hodnotové tázaní by mělo být trvalou součástí památkářské praxe.³⁰

Hovoříme-li pak o restaurování,³¹ vystupuje do popředí – přidržíme-li se Rieglovy klasifikace – tzv. záměrná pamětní hodnota (Der gewollte Erinnerungswert).³² Ta se odvíjí od účelu, pro který bylo dílo vytvořeno, ke kterému mělo od počátku sloužit, a tedy i který by měl být nadále s ním uchováván. Tím byly v případě nástěnných maleb nepochybně jak téma a kontext v rámci stavby, nesené ikonografií a liturgickým posláním, tak vlastní výtvarný vjem. Pamětní hodnota se sice nutně v evolučním chápání běhu dějin Aloise Riegla do stává do konfliktů minimálně s hodnotou stáří a s hodnotou historickou,³³ ale z pohledu recentní restaurátorské praxe, která je na hony vzdálená restaurátorské praxi Rieglovy doby, došlo k posunu směrem ke vzájemnému souznění. Pod restaurací uměleckého díla tak již málokdo rozumí snahu o obnovu předpokládaného původního stavu díla, ale vedle nutné konzervace dochovaného originálu také a pouze (!) výtvarnou (a reverzibilní) rehabilitaci (tj. též citlivou interpretaci) původní struktury.³⁴ I tato premisa však nabízí celou paletu přístupů a logicky ještě více výtvarných řešení, která jsou jedinečně podmíněna restaurátorským výtvarným citem a umem.

Záměrná pamětní hodnota maleb v sakrálním interiéru je – nutno si uvědomit – primárně diktována zmíněným liturgickým účelem

stavby. Malby, ačkoliv se nám dochovaly jen ve fragmentu, mohou (a v ideálním případě by měly) k náboženskému, byť dobově pozměněnému účelu sloužit stejně jako stavba i dnes, a to jak významově, tak výtvarně.³⁵ Fragmentarita jejich dochování ovšem toto spíše pouhé přání nejednou prakticky vylučuje a malby nabývají v prostorách na hodnotě především pro své stáří, popřípadě pro výtvarnou stránku.

Středověké nástěnné malby jsou tedy v širokém plénu divácky atraktivní především pro své značné stáří a s tím pro své specifické a nám již tak vzdálené vidění světa tehdejších lidí, které nutně odrážejí. V tomto – neřku-li nadneseně historicky voyeurském – zanícení tkví také důvod, proč trvale odkrýváme a restaurujeme nové a nové nalezené fragmenty. V úplném minimu případů se nám malby totiž dochovaly v původním rozsahu, téměř nikdy v plném souvrství malířské struktury a také v nepozměněném slohovém kontextu stavby.³⁶ V interiérech chrámu bývají mnohdy analyticky prezentovány jako de facto významově samostatné artefakty, jako dílčí průhledy do minulosti místa, kterým jsme až v poměrně nedávné (a vlastně poslohoové) době přičkli ve starších staletích nemyslitelnou výtvarnou hodnotu. Dnes neaktivní původní účel a funkce maleb jsou tak nutně odsunuty do roviny historické interpretace a s tím do oblasti mentální a hypotetické rekonstrukce. Přesto není požadavek na obnovu díla v duchu vyplývajícím z jeho záměrné pamětní hodnoty mylný.

Účel a funkce nástěnných maleb jsou v případě (minimálně liturgicky živých) kostelů jasně diktovány trvalým sakrálním charakterem historického místa a nahlížet je můžeme hned dvěma způsoby. Jednak optikou současného

o kvalitní restaurátorský zásah, kde zkreslení je spíš chybou příslušných konzultantů a dohledu z řad památkové péče a historiků umění, kteří jsou rovněž často zavaleni narůstajícími úkoly a administrativou, pro niž nezbývá čas na hlubší analýzy, myslím, že není třeba a ani slušné je explicitně uvádět. Vždy se jednalo o reverzibilní retuš a méně zainteresovaný divák, dokonce ani mnohý medievista, dílčí zkreslení originálu nezaznamená.

28 RIEGL, Alois. *Moderní památková péče*. HLOBIL, Ivo; HLOBIL, Tomáš (překlad). Praha : Národní památkový ústav, ústřední pracoviště, 2003. ISBN 80-86234-34-7.

29 Pod relevantní hodnotovou klasifikací si – snad netřeba více zdůrazňovat – není radno představovat hodnoty podmíněné tržním uvažováním, jemuž má v mém pohledu mimo jiné památková péče v mnoha směrech být korektivem a v příslušné oblasti nastavovat etické mantinely.

30 Ve světle současného poznávání ideových (filozofických) východisek Aloise Riegla, která bychom neměli nahlížet jen optikou formotvornou na jeho hodnotovou klasifikaci, ale také optikou limitní, by nepochybně bylo přínosem pro současné obory památkové péče promyšlení a porovnání tehdejších a současných společenských požadavků na onu klasifikaci. K Aloisi Rieglovi velmi inspirativně CORDILEONE, Diana Reynolds. *Alois Riegl in Vienna 1875–1905; An institutional biography*. Farnham-Burlington : Ashgate publishing com, 2014. ISBN 9781409466659. Na knihu jsem byl upozorněn až po dopsání příspěvku milým kolegou Tomášem Gaudekem, kterému za to také mnohokrát děkuji. Bohužel ovšem již nemohla být v textu reflektována.

31 Restaurování bývá mnohdy v památkovém plénu zaměřováno za obnovu „pod restaurátorským dohledem“ či za materiálově a technologicky citlivou opravu „restaurátorským způsobem“. Restaurování, které se nutně pojí s uměleckou či řemeslnou zručností, pak bývá mnohdy zcela chybně omezováno toliko na technologický přístup k dílu.

32 RIEGL, A., cit. v pozn. 28. Přehledně k tomu ROYT, Jan. Restaurování nástěnných maleb z období středověku. In HRUBÝ, Petr; HONYS, Vít (ed.). *Restaurované severozápadní Čechy; Sborník z kolokvia uspořádaného na Filozofické fakultě UJEP v Ústí nad Labem ve dnech 25.–26. května 2005*. Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2008, s. 11–13. ISBN 978-80-7414-081-5.

33 Z nichž první se pojí s přirozenou proměnou matérie v čase a druhá s proměnou vnímání díla v čase. Srov. ROYT, J., cit. v pozn. výše. S. 13.

34 K tomu HLOBIL, Ivo. Připomenutí hodnoty stáří. *Technologia artis*. 1990, č. 1, s. 5–6. ISBN 80-900171-0-X.

35 Srov. text dále a pozn. 37.

36 V mnoha případech byly původně středověké nástěnné malby komponovány v širších významových a také výtvarně pojatých plochách, než jak se dochovaly, nejednou se rozprostíraly na všech stěnách chrámu a na jeho klenbě, jindy malířská výzdoba v průběhu času aditivně narůstala a ke starším malbám se přidávaly nové apod. Odkryté malby pak dnes často nacházíme v barokizovaných či později puristicky renovovaných chrámech, které od dob vytvoření výzdoby radikálně pozměnily nejen architektonikou tvář, ale ještě radikálnější své mobiliární liturgické vybavení, které zásadně ovlivňuje tvář památky.

■ Poznámky

Bencharta.htm, vyhledáno dne 14. 9. 2015. Aktualizovaný překlad: Mezinárodní charta o restaurování památek a sídel. ŠTULC, Josef; CYMBALAKOVÁ, Bohumíra (aktualizovaný překlad). *Zprávy památkové péče*. 2014, roč. 74, č. 3, s. 251–252. ISSN 1210-5538. V oficiálních překladech je dokument Mezinárodní rady pro památky a sídla (ICOMOS), přijatý na zasedání v Benátkách v roce 1964, dostupný na oficiálních webových stránkách rady /např. International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (The Venice charter 1964), http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.pdf, vyhledáno dne 14. 9. 2015/.

27 Aby nedošlo u restaurování a retuše fragmentárně dochovaných středověkých nástěnných maleb k významovému zkreslení, je nejednou ovšem zcela zásadní též hlubší uměleckohistorická interpretace a četba díla v širším kontextu. Z nedávné doby lze totiž doložit hned několik příkladů, kdy k dílčím významovým zkreslením retuší na středověkém díle došlo. Jelikož se však většinou jedná



11



13



14



12



15

Obr. 11. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Čelo pilastru pod oltářem westwerku ve výšce tribuny, na kterém je vyobrazena postava nejspíš adorujícího donátora (románská vrstva). Nečitelné zbytky zjevně románské výmalby také v ploše stěny tribuny před donátorem. (Foto: Martin Micka, 2015)*

Obr. 12. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Svazkový pilastr na tribuně v západní části kostela. Plochy dítek pokrývají zbytky románské ornamentální malby. (Foto: Martin Micka, 2015)*

Obr. 13. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Tribuna v západní části kostela. Románská nástěnná malba anděla v tympanonu nad vstupem na někdejší westwerk. (Foto: Martin Micka, 2015)*

Obr. 14. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Detail pozdně gotické polychromie žtímsy v apsidě. (Foto: Martin Micka, 2015)*

Obr. 15. *Potvorov (okr. Plzeň-sever), kostel sv. Mikuláše. Detail barokního rudkového nápisu v apsidě, o kterém se nejspíš zmiňuje záznam ve farní kronice při nálezu maleb po úderu blesku. (Foto: Martin Micka, 2015)*

liturgického uživatele památky (a povětšinou umělecko-historického a památkového laika) a vedle toho optikou historicky a případně i památkově vzdělaného odborníka. Zatímco první jmenovaný tráví na rozdíl od druhého ve svém kostele čas na modlitbách a malby nutně intenzivně divácky vnímá, byť v pozměněném dobovém a také nábožensko-společenském kontextu,³⁷ druhý jmenovaný je spíše v místě krátkodobým návštěvníkem, který se badatelsky zajímá (nejen) o historickou malbu a (v ideálním případě) také o kontext, ve kterém vznikla. S tím by se měl nutně pojit zájem i o liturgickou funkci, ovšem nikoliv v současném kontextu (tj. aktivní), ale v době vzniku díla (tj. pasivní). I když by pak bylo zcela iluzorní a nevědecké očekávat někdy v této oblasti plné poznání historické skutečnosti a interpretační definitivita, nelze k interpretaci – a natož pak k obnově – přistupovat na základě pouhého (ahistorického) dojmu. Korektivem našich pohledů a každé obnovy by tak vždy mělo patrně být naše vědomí trvalé nedokonavosti procesu poznávání památky, které nutně vede k recentnímu požadavku maximální možné reverzibility a transparentnosti jak k badatelskému vhledu, tak k budoucím opravám opraveného. V extrémnějším pohledu může tento imperativ vést až k požadavku prezentovat dochované dílo radikálně výtvarně porušené, a tedy bez ohledu na jeho výtvarnou povahu, která se však nutně také pojí se zmíněnou záměrnou hodnotou.³⁸ Takovýto památkový extrém lze dle mého názoru kupodivu v mnoha směrech připodobnit zdánlivě opačnému extrémnímu pohledu, jenž vede k drastickým přemalbám a radikálním, a tím též k (nepochybně nevědomě) zkreslujícím rekonstrukcím.

Opomineme-li pak tyto krajní a z apriorních předpokladů vyrůstající pozice, bylo by myslím chybné uživatelský a badatelský pohled na dílo klást při úvahách o *konceptech restaurování* do nesmiřitelných protikladů. Zatímco první z nich totiž často reprezentuje žitou tradici, které jsme vděční za uchování (nejen) památek a která přitom – třeba připomenout – vždy díla (být třeba jen v mentální rovině) nutně významově dobově aktualizovala a často též proměňovala, druhý zase odráží současný vědecký přístup k poznávání a porozumění této živé tradici skrze minulost. Zatímco, zjednodušeně řečeno, v prvním případě bude vždy divák díla a nakonec i minulost nahlížet zcela legitimně a přitom nehistoricky prizmatem žité současnosti, v druhém zase k němu bude a má přistupovat z opačného konce, tedy od minulosti, kterou se snaží interpretačně i materiálově zprostředkovat dnešku. To lze ovšem pouze při vědomí celého spektra hodnot, které památka nese, tedy v optimálním případě i včetně (historické a rovněž současné) funkce a poznání výtvarných hodnot, jež máme dokonce etickou povinnost nezkalené zprostředkovat.³⁹

VI.

Popisem a obecnějšími úvahami jsem se snažil upozornit, že výmalbu kostela v Potvorově by bylo ku škodě památky a též nás samotných omezovat pouze na figurální malby v apsidě, popřípadě ještě na anděla na tribuně westwerku, které jediné odborná literatura zaznamenala. Uvažovat o nich totiž můžeme buď omezeně jako o solitérním výtvarném projevu zakomponovaném v architektuře (což by vedlo právě k omezení pohledu na apsidu), nebo jako o kontextuální součásti stavby. Takový pohled rozhodně nepopírá jejich svébytnou uměleckou povahu a naopak skrze ně vidí další přidané památkové hodnoty kostela jako celku (výtvarné, významové, liturgické apod.).

V druhém – dle mého názoru jedině správném – pohledu nabývají na nemalých hodnotách též zmíněné zbytky omítek a barevného líčení. Můžeme pak o nich legitimně uvažovat současně v kontextu architektury (tj. barevného řešení jejích částí) a též v kontextu nesmírně hodnotné figurální malířské výzdoby. Pokud bychom stanovení *konceptu restaurování* odvíjeli pouze od tradiční umělecko-historické klasifikace nástěnné výzdoby, bude se nutně restaurování vztahovat především k malbám v apsidě, kterým byla přiznána hodnota středověké „umělecké“ malby. Figurální zbytky v dalších částech interiéru (zvl. pilíř pod někdejší oltářem westwerku) už ovšem samy o sobě svou plynulou vazbou s řemeslnou polychromií článků a zbytků omítek ukazují, že stanovit jasnou mez mezi výtvarnou a řemeslnou malbou nelze.⁴⁰

Legitimitu chápání interiérové výmalby jako de facto jediného v plochách stěn a klenbě rozvitého obrazu lze částečně podpořit i z pozic ikonografických. Zobrazení Krista typu Majestas Domini, jenž se rozprostírá v celé ploše konchy, bylo konstituováno na základě různých úryvků Písma, z nichž v jednom sám Hospodin prostřednictvím proroka o sobě říká: „Mým trůnem jsou nebesa a podnoží mých nohou země. Kdepak je ten dům, který mi chcete vybudovat? Kdepak je místo mého odpočinku? Všechny tyto věci učinila moje ruka. Tak vznikly všechny tyto věci (...). Laskavě pohlédnu na toho, kdo je utištěný a na ducha ubitý, kdo se třese před mým slovem“ (Iz 66, 1–2).⁴¹ Kristus nejen v konše potvorovského kostela, ale v celé paletě románských kostelů sedí na trůnu a jeho postava je malířsky působivě komponovaná v mandorle tak, jako by obrazně řečeno objímala ze zaklenuté plochy celý liturgický prostor a pohledem shlížela na každého přítomného. Kristus tohoto typu je Kristem Posledního soudu, soudcem posazeným svým

■ Poznámky

37 Nutno zdůraznit, že vlastní liturgický prostor, a tedy též tamní interiérové nástěnné malby významně ovlivňují a spolu s dalšími faktory formují víru věřících – srov. RICHTER, Klemens. *Kirchenräume und Kirchenträume: Die Bedeutung des Kirchenraums für eine lebendige Gemeinde*. Freiburg : Herder, 1999. ISBN 3451264226; Těmtž, Význam liturgického prostoru pro živé společenství víry a část směrnic Německé biskupské konference věnovaných stavbě, úpravě a zániku kostelů. MEDKOVÁ, Helena (překlad). In *Sborník Liturgický prostor v současné architektuře*. KLÍPA, Jan (ed.). Praha : Sít, 2009, s. 13–40. ISBN 978-80-86040-17-2; KUNETKA, František. Chrám jako domus ecclesiae. In Těmtž, s. 5–12.

38 Za příklad nepochopení výtvarné hodnoty památky lze uvést v současnosti připravovanou restaurátorskou obnovu středověké nástěnné výmalby hradní kaple v Bečově nad Teplou, kde vypracovaný aktuální záměr na restaurování vychází především ze snahy naplnit vstupní požadavek projektanta na památkovou obnovu Horního hradu jako celku „konzervačním přístupem“. Díky tomu také počítá s prezentací maleb porušených prasklinami, lokálními nehodnotnými líčky a jedinečného a celistvé vyzdobení prostoru také nehodnotnými a rušivými zadržkami apod. Spíše konzervační způsob restaurátorského zásahu na malbách ovšem může mít i v tomto případě mnoho valérů, které by přitom vycházely z respektu vůči značné výtvarné hodnotě díla.

39 K tomu srov. např. Etický kodex a zásady pro praxi restaurování výtvarných uměleckých děl [cit. 15. září 2015]. Dostupný z WWW: <http://www.restauro.cz/archiv/kodex.htm>.

40 Ostatně středověk dnešní pojem umělec ani neznal (k tomu srov. pozn. 6). Druhý Nikájský koncil (787) pak navrhl v duchu řemeslného chápání umění vznesl požadavek „zadání patří otcům, provedení umělcům“.

Otcem na nebeský trůn. (Nejen) od tohoto významového bodu byla malba v konše významovým centrem celé interiérové výzdoby, ač – jak vidíme kupříkladu na pilíři oltáře westwerku – byla lokálně rozvíjena též v samostatných významových celcích (donátor se světcí). Díváme-li se pak touto optikou na celek výzdoby, jeví se i zdánlivě neumělecké části výmalby jako integrální součást jediného obrazového celku.

Je pak víc než potěšující, že zásah Maximiliána Duchka v roce 1938, který se pravděpodobně týkal jen odkryvu a fixace apsidy (zvl. malby v konše),⁴² nesetřel výtvarnou vazbu mezi restaurovanou románskou malbou a fragmenty ve zbytku kostela. Vizualní výtvarná jednota obou částí může být jen trochu pozornějšímu divákovi jasně zřejmá. Jedním z požadavků směrem ke stanovení koncepce obnovy by proto mělo být trvalé zachování této jednoty a její nezkrácení kupříkladu akcentováním pouze výtvarných hodnot figurální malby, popřípadě radikální, a nutno podotknout, na hypotetických základech postavenou snahou o rekonstrukci oné „řemeslné“ výzdoby interiéru.

Proti případné rekonstrukci „řemeslných“ polychromovaných částí interiéru (a tedy i chápání polychromie jako pouhé součásti architektury) hovoří také dříve opomíjený složitý materiálový vztah románských a gotických maleb v apsidě. Už z důvodu, že mladší malby jsou na starších vytvořené patrně pouze na separačním a podkladovém líčku, je stěží představitelná možnost plošného odkryvu a prezentace románské fáze výzdoby. Případnou rekonstrukci jedné z fází výzdoby architektury tedy nelze za dané situace sladit s přístupem k ústředním figurálním malbám.

V tuto chvíli je nutné se vrátit zpět k neopomenutelnému pohledu investora a uživatele památky, který by patrně zřetelně maleb v apsidě ve smyslu razantnější rekonstrukce uvítal. Ze sneseného je ovšem zřejmé, že už minimálně z důvodu mísení souvrství románské a gotické malby a kvůli nemožnosti prezentovat jednu časovou etapu by bylo toto očekávání liché. Pro památkové odborníky a pro umělekohistorickou obec z toho nutně plyne povinnost osvěty směrem k vlastníkovi, aby mohl sám nahlédnout vrstevnatost problematiky a s ní i možnou širší alternativních variant přístupů k restaurování i k prezentaci fragmentů díla, u kterého v tomto konkrétním případě vždy bude vítězit ona hodnota stárí nad záměrnou pamětní hodnotou. Ani v tomto zdánlivém sváru hodnot však není vyloučeno, že dojde k analytickému zpřehlednění vrstev a že výsledek může a snad by dokonce měl nabýt přidané výtvarné hodnoty (nikoliv ovšem na úkor původního díla).

Na základě této stručné reflexe bych z pozice historika umění a památkáře přivítal (a považo-

val bych to dokonce za *koncepčně* správné), pokud by zprvu proběhl celkový (interdisciplinární) restaurátorský průzkum nesmírně cenného interiéru, jehož součástí by byly i materiálové průzkumy a technologické analýzy nejen různých pojmů a pigmentů, ale především vztahů jednotlivých dochovaných celků v interiéru. V návaznosti na to by měl být aktualizován též stavebněhistorický průzkum a detailní umělekohistorický průzkum (rozběr) výzdoby interiéru jako celku, které jsou s to formulovat památkové hodnoty nejen celku, ale také jeho částí. Stanovovat před všemi těmito kroky jasné kontury *koncepce restaurování* by bylo dílem apriorního, a tedy veskrze chybného přístupu k obnově. Vlastní restaurátorský návrh a řešení by na základě dialogického procesu, který hledá klíč k formulaci *koncepce restaurování*, měl vzejít od zkušeného restaurátora, a nutno zdůraznit také uměleckého malíře, jenž bude schopen se k nelehkému úkolu postavit citlivě i z hlediska výtvarného.

VII.

Co závěrem? V první řadě se musím čtenáři omluvit, že nedostal (takřka) žádné odpovědi, jen otázky, popřípadě (subjektivní) ujištění, že (nejen) památkové řešení je dialogicky otevřeným procesem. V návaznosti na to je nutné dodat, že pokud budeme se zdánlivě nevinnými pojmy jako *koncepce obnovy*, potažmo úžeji *koncepce restaurování* zacházet pouze mechanicky a s vytěsněním dialogu (s jinými profesemi, s památkou apod.), může se nám stát, že sice tzv. salónně souzníme s duchem doby (diskurzem?), ale mineme se s ním fakticky. Spočíneme na mělkém povrchu, který nám nedovolí se k subtilnímu jádru památky vůbec přiblížit a neumožní ani jednou v dlouhodobé perspektivě relevantně vysvětlit současný přístup k její obnově. A co hůř, možná ani eticky neobstojí!

Stanovení *koncepce restaurování* je – jak jsem již několikrát zdůraznil – spíše nedokonalým procesem než dílem naplnění vize jediné osobnosti, profese apod. Snad není na podporu skutečně pluralitního přístupu k opravě uměleckého díla odvážné opětovně zmínit, že již na jeho zrodu a (ideové a materiálové) formulaci se mnohdy podílelo více osobností (donátor, konceptor, umělec ad.). O to víc by přece měl být kladen důraz na polyfonní přístup k jeho obnově, k rehabilitaci již historické struktury, které nejsme autory, ale kterou máme jedinečnou možnost vnímat, a proto také povinnost ji jako hodnotu uchovat budoucím.

Konzervativní imperativ památkářské profese se proto v mém skromném pohledu nekryje se staromilstvím ve smyslu romantického napodobování a chimérického kříšení minulosti, ale se staromilstvím ve smyslu snažit se di-

alogicky rozumět minulosti a také nabídnout něco žitému dnešku, potažmo přicházející budoucnosti. Památkové instituce tak myslím nejsou institucemi paměti ve smyslu idealistického vzpomínání, ale ve smyslu moderního historického pohledu na nikdy již plně uchopitelnou minulost. Minulost nikdy plně rekonstruovat nelze, poznávat a tím i zpřítomňovat ji ovšem (nedokonavým způsobem) nejen můžeme, ale dokonce musíme, minimálně pokud chceme uchovávat tolik citovanou historickou paměť celé společnosti. Památková péče je aktuální společenskou službou a odtud by měl pramenit imperativ našeho veškerého odborného konání. Bezradné romantické kaširování skutečnosti a idealizované staromilství jsou cestou do pekel (být dlážděnou dobrými úmysly). Rychlé soudy jsou k tomu – v mém pohledu – většinou nesprávné. Podle mé zkušenosti jsou téměř bez výhrady chybná vždy ta řešení, při kterých je princip dialogu vytěsňen a při kterých si uzurpuje správný pohled toliko jedna profese, neřku-li jedna osobnost. Dodnes takové apriorní přístupy bohužel nejsou výjimkou, a to ani v rámci *koncepčně* (či metodicky)⁴³ příkladných památkových realizací.

Článek vznikl v rámci výzkumného cíle Tematické průzkumy památek, financovaného z institucionální podpory Ministerstva kultury dlouhodobého koncepčního rozvoje (DKRVO) výzkumné organizace NpÚ.

■ Poznámky

41 Srov. pozn. 18.

42 Bohuslav Slánský zaslal roku 1949 památkovému odboru ministerstva školství zprávu o stavu středověkých nástěnných maleb v republice (kopie uložena v planografické sbírce Národního památkového ústavu, generálního ředitelství, bez signatury). V textu mimo jiné na adresu potvorovských maleb uvádí: „Malby jsou v původním stavu a nejsou přemalovány nebo retušovány. Oprava byla kdysi provedena pečlivě a s porozuměním, ovšem aby tyto malby zůstaly zachovány, bylo by nutno upevnití uvolněnou barvu, aby se nesprášila.“ Nutno podotknout, že od té doby doposud na malbách neproběhl ani konzervační zásah.

43 Podobně jako vidím jistou inflaci pojmu koncepce, shledávám ji u slov *metodický* a *metodika*. V běžném slovníku terénních pracovníků se dokonce slova koncepční a metodický nejednou užívají jako synonyma. Ony metodické a stále se víc a víc prosazující přístupy mohou bohužel v případě památkové péče skrývat zvlášť nebezpečný potenciál apriorních postojů, které méně poučený památkář může mechanicky aplikovat a přenášet z jedné originální památky na druhou jako jakési památkářské „krédo“.