

Restaurované malby Tance smrti v Kuksu ve zpětném pohledu památkáře

Petr SKALICKÝ; Terezie ŠIKOVÁ

ANOTACE: Autoři příspěvku se obrací zpět za restaurováním rozsáhlého nástěnného cyklu maleb Tance smrti v hospitalu v Kuksu. Jako zástupci tzv. odborného dohledu restaurátorské obnovy resumují, jak bylo o malbách z jejich strany a také v restaurátorském kolektivu uvažováno. V druhé části se zamýšlejí nad ikonografií cyklu a otázkou, zda jeho hlavní významové těžiště opravdu spočívá v dobové posedlosti smrtí a zánikem. V příspěvku je rovněž věnována pozornost kritice některých podmínek stávajících dotačních programů.

Asi s málokterým jiným místem v Čechách – ne počítáme-li hřbitovy a kostnice – se pojí záměrné tematizování smrti a obecně eschatologie tak intenzivně jako s hospitalem v Kuksu. Odkazy na „poslední věci člověka“ (*novissima*)¹ vystupují takřka z každého koutu areálu a na každého jen trochu pozornějšího návštěvníka musí doléhat s nesmírnou intenzitou.² Ono všudypřítomné *memento mori* v nedávné době pro současného pozorovatele ještě posílilo plně odkrytí a restaurování monumentálního nástěnného cyklu maleb s náměty Tance smrti, rozprostírajících se na podélných stěnách hlavní chodby v přízemí severního křídla hospitalu.

První z obrazů cyklu Tance smrti, k jehož vzniku byl nedávno publikován obsáhlý článek,³ byl odkryt patrně již ve 30. letech 20. století. Jednalo se o obraz přibližně v polovině chodby s námětem *O pádu Adama a Evy*.⁴ O existenci nikoliv izolovaného obrazu, ale průběžného cyklu se prokazatelně vědělo minimálně od roku 1974,⁵ kdy na stěnách chodby prováděl rozsáhlý restaurátorský průzkum Jan Živný.⁶ Následně v roce 1987 rozšířily restaurátorky Eva Skarolková (roz. Stuchlíková) a Hana Vítová spolu s restaurátorem Pavlem Křížem průzkum také na klenbu, kde se existence umělecké historické výmalby nepotvrdila, a v témže roce na stěnách odkryly dvě malby cyklu.⁷ Jiří Šerých je již tehdy na základě německých textů, které jsou podsazeny pod rámovanými výjevy a které se až na minimální odchylky shodují s veršovanými strofami obsáhlého básnického opusu Tance smrti v tzv. Bonreposké knížce (*Bonrepos-Büchlein*),⁸ interpretoval jako výjevy *Blázen*



1

ra v Čechách, Praha 2003, s. 227–324. K motivům smrti na Kuksu také velmi barvitě a fundovaně srov. Jiří Šerých, *Michael Rentz fecit. Michael Jindřich Rentz, dvorní rytec hraběte Šporka*, Praha 2007, s. 278–281.

3 Matouš Jiráček – Jindřich Kolda – Jiří Slavík, *Malba Tance smrti v chodbě Hospitalu v Kuksu, Průzkumy památek* XXII, 2015, s. 31–60. Více k tomu text dále v oddíle II.

4 Tomáš Halík, *Hrabě František Antonín Špork a Kuks. Hospital v Kuksu. Dvůr Králové nad Labem* 1905, s. 12.

5 Chronologii a přehled všech dosavadních odkrývů a restaurátorských zásahů podávají poměrně obsáhle Eva Skarolková – Matouš Jiráček, *Exkurz 1: Restaurování nástěnných maleb v chodbě severního křídla hospitalu v Kuksu, Průzkumy památek* XXII, 2015, s. 42–46. Posledně uvedený příspěvek vyžaduje podle našeho názoru jistou dávku opatrnosti při přebírání informací. Příkrá hodnocení některých zásahů byla ovlivněna ryze subjektivním

Obr. 1. *Kuks, hospital, průčelí kostela Nejsvětější Trojice s terasou. Foto: Gabriela Čapková, 2016.*

pohledem spoluautorky na celý proces restaurování. Zčásti odlišný pohled jiného z provádějících restaurátorů přináší text Mileny Nečasové v tomto čísle časopisu.

6 Jan Živný, *Restaurátorská zpráva o průzkumu ve státním zámku Kuks* (Nepublikovaný strojopis, uložený v archivu NPÚ, ÚOP v Josefově), Praha 1974.

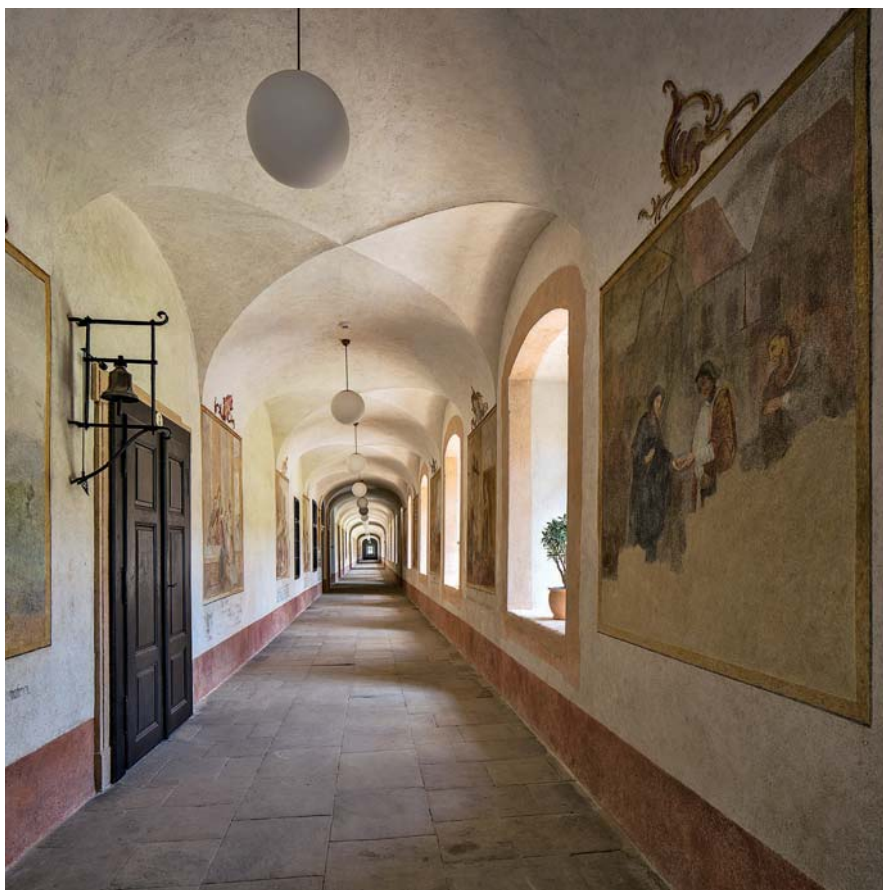
7 Eva Stuchlíková – Hana Vítová, *Restaurátorská zpráva; 1. Etapa odkryvu nástěnných maleb na předním a zadním schodišti* (Nepublikovaný strojopis, uložený v archivu NPÚ, ÚOP v Josefově), Praha 1985.

8 Nověji poprvé k tzv. Bonreposké knížce Heinrich Benedikt, *Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738). Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen*, Wien 1923, s. 453. Podrobně

■ Poznámky

1 Tj. ve smyslu individuální eschatologie.

2 Jejich analýzou se ve vazbě na fundátora komplexu Františka Antonína hraběte Šporka podrobně zabýval zvláště Pavel Preiss, *Boje s dvouhlavou saní*, Praha 1981, s. 135–180; Idem, *František Antonín Špork a barokní kultu-*



2

a *Kardinál* a jako součást cyklu *Tance smrti*.⁹ K restaurování odkryté dvojice maleb došlo až mezi léty 1993 a 1995. V té době také restaurátoři Eva Skarolková a Dušan Černý odkryli pod vápennými nátěry ve východní části chodby mezi 27. a 28. klenebním polem na severní stěně stylově a rozměrově odlišnou malbu, která rovněž nesla „kostlivecké“ téma. Podkladová omítka s poničenou malbou byla v tomto případě na mnoha místech natolik uvolněná od zdi, že bylo rozhodnuto o transferu malby. Na místo byla navracena až v roce 2000.¹⁰ Další významná etapa, při níž došlo k odkryvu a restaurování všech dochovaných maleb v chodbě, se odvíjela v průběhu pouhých osmi měsíců mezi léty 2013 a 2014 v rámci projektu obnovy celého areálu s názvem *Kuks – Granátové jablko*, hrazeného z dotačních prostředků IOP (Integrovaného operačního programu).¹¹ Na restaurování se tehdy podíleli pod vedením restaurátorky Mileny Nečáskové renomovaní restaurátoři a restaurátorky Karine Artouni, Jiří Čech, Dušan Černý, Jiří Kořenek, Alena Krahulíková, Miloslav Marschal, Ivan Sámel, Eva Skarolková a Jan Stöckl. Sluší se uvést, že malíři-restaurátoři by patrně nebyli schopni práci v tak krátkém realizačním čase a obtížných podmínkách v rámci stavebních prací zvládnout, pokud by jim nepříspěly jiné pomoc-

né profese, mezi kterými je nutné zmínit alespoň zkušené štukatéry.¹²

Bylo by nepochybně nepatřičné popisovat celý restaurátorský zásah oslavným tónem. Bylo by rovněž iluzorní se domnívat, že bude restaurování všeobecně odbornou obcí nahlíženo ve všech svých aspektech kladně a že dokonce bylo ušetřeno rozporuplných momentů. Zpětné kritické ohlédnutí za takovouto realizaci od nezaujatého pozorovatele je žádoucí. To ovšem nelze očekávat od nás, kteří jsme plnili role památkových mentorů restaurátorů¹³ a kteří jsme tak nutně nepřímě spjatí jak s tím pozitivním, tak také s tím negativním při realizaci. Aby ovšem bylo ono ohlédnutí zpět nezaujatým okem možné, pokládáme za potřebné nabídnout alespoň dílčí vhled do celého procesu a poskytnout informace o zrodu ideové koncepce, která za celou obnovou maleb z našeho pohledu stála.

II.

Ačkoliv byly malby dlouho zakryté, o jejich existenci na stěnách chodby se vědělo již dávno, v podstatě nikdy nezmizely z povědomí.¹⁴ Skrze prameny, které se o nich zmiňují, byly minimálně v novější umělecko-historické literatuře drženy v paměti a byly tak – byť de facto neexistující – neopomenutelným dílem umělec-

Obr. 2. *Kuks, hospital, chodba s cyklem Tance smrti. Foto: Gabriela Čapková, 2016.*

kohistorické reflexe. O to je podivuhodnější, jak bystré tyto hypotézy mnohdy byly a jak se minimálně jejich pilíře ukázaly už v průběhu restaurování platné. Mezi všemi badateli je třeba vyzdvihnout především práce Pavla Preisse a Jiřího Šerých. Oba badatelé se malbami zabývali jen okrajově a v kontextu širší problematiky sledující fundátorskou činnost Františka Antonína hraběte Šporka, jeho velkolepé ideové dílo, jakým byl jak celý areál Kuksu, tak na to navazující nedaleký Nový les.

Jmenování své úvahy o malbách *Tance smrti*, zapojené do širších kulturně-historických vhlédů, odvíjeli od pramenné zmínky o zásahu diecézního cenzora v hospitalu v roce 1729.¹⁵ Ten byl v literatuře podnětem k mnoha hypotézám a různým dobarvováním jistě velmi svérázně osobnosti hraběte a jím objednaných děl.¹⁶

■ Poznámky

k tomu s množstvím odkazů Kateřina Vítová, *Historie Šporkovy knihovny v Kuksu (1700–2009). Průzkum knižního fondu* (Nepublikovaná diplomová práce na FF Univerzity Pardubice), Pardubice 2010, s. 24, 115.

9 K patrně ústní interpretaci srov. Skarolková – Jirák (pozn. 5), s. 42.

10 Ibidem, s. 43, pozn. 10.

11 Blíže k tomu Projekt obnovy Kuks – Granátové jablko, <https://www.hospital-kuks.cz/cs/o-hospitalu/kuks-granatove-jablko>, vyhledáno 20. 5. 2016. K projektu a jeho realizaci srov. příspěvek Karla Kibice ml. v tomto čísle ZPP.

12 Milena Nečásková a kol., *Restaurátorská zpráva; Následné malby a výmalba chodby s Tancem smrti, kaple lékární hospitalu Kuks 2013–2015* (Nepublikovaná zpráva, uložena v archivu NPÚ, GnŘ, doposud nekatalogizováno), Praha 2015. K restaurování srov. také Skarolková – Jirák (pozn. 5), s. 42–46. Srov. také pozn. 5.

13 Takové označení je nám bližší než majoritní a dokonce stávajícím památkovým zákonem zakotvený „odborný dohled“. Lépe podle našeho názoru vystihuje roli památkáře při restaurování a především partnerský (nikoliv jednostranně nadřazený) vztah mezi památkářem, restaurátorem a dalšími zainteresovanými profesemi.

14 V pramenech jsou zprávy od nich zaznamenány již roku 1729 při cenzorské obhlídce kukských lázní a areálu – k tomu podrobně Matouš Jirák – Jindřich Kolda – Jiří Slavík (pozn. 3), s. 39 s odkazem na starší literaturu a na primární pramen (Národní archiv v Praze, fond Stará manipule, kart. 2026, sign. 13–14). Podrobně k tomu Preiss, *Boje s dvouhlavou...* (pozn. 2), s. 171, 242–243; Idem, *František Antonín...* (pozn. 2), s. 315–318.

15 K popisu návštěvy zvl. Preiss, *Boje s dvouhlavou...* (pozn. 2), s. 171, 242–243; Idem, *František Antonín...* (pozn. 2), s. 315–318. Konkrétně měly vadit některé verše u obrazů Advokáta, Opata a Mnicha a celý výjev Milenců.



3

Obr. 3. Kuks, hospital, O vytvoření člověka z cyklu Tance smrti. Foto: Gabriela Čapková, 2016.

Obr. 4. Kuks, hospital, O pádu Adama a Evy z cyklu Tance smrti. Foto: Gabriela Čapková, 2016.



4

Zmínění badatelé, kteří své interpretace vystavěli za pomoci až „šporkovsky“ květnaté a nutno zdůraznit vytříbeně literární formy, se však vždy drželi strážlivě při zemi a v intencích pramenů (literárních a také obrazových). Pavel Preiss při prvním vydání svého pojednání o hraběti ještě ani jeden z obrazů spatřit nemohl. Při druhém, stejně jako Jiří Šerých ve svém pojednání o Michaelu Jindřichu Rentzovi, již své prvotní hypotézy aktualizoval na základě vizuální zkušenosti s restaurovanými obrazy Blázna a Kardinála.¹⁷ Oba jednoznačně vyloučili, že by autorem mohl být rytec Michael Rentz (jak dříve jako jednu z možností mimo jiné připouštěl Pavel Preiss) a za hlavní inspirační pramen – byť nikoliv nutně v linii přímé reprodukce – uvedli grafiky Tance smrti od Hanse Holbeina ml.¹⁸ V literatuře, ve které se dříve objevovala hypotéza, že malby mohly být buď dílem Rentze, nebo mohly být podle jeho (doposud tehdy nevydaných) grafik Tance smrti zhotoveny, se

přitom místy objevoval tento mylný názor nadále¹⁹ a nepochybně i díky tomu se udržoval v povědomí širší veřejnosti.

Ačkoliv Jiří Šerých byl patrně první, kdo pozitivně srovnal texty pod odhalenými malbami s pasážemi básnické skladby *Der Toten Tanz* v tzv. Bonreposké knížce, tím, kdo explicitně vyslovil teorii o následnosti a vztahu obou děl, byl Pavel Preiss. Skladba je totiž jednoznačně vročena vydáním české a německé verze knihy v letech 1720 a 1721 a byly-li by malby dle Preisse starší, „pak by to asi bylo bývalo v titulu uvedeno, jak lze soudit podle analogií jiných šporkovských tisků“.²⁰ Malby, o kterých bylo dříve na základě různých pramenných výkladů legitimní uvažovat i jako o další variantě Tance smrti v hospitalu podle Rentze, a tedy o díle poměrně pozdním, vročil do doby krátce po roce 1721.

Ke stejnému závěru dospěli nedávno a po dokončení restaurování také Matouš Jiráček s Jindřichem Koldou a Jiřím Slavíkem, kteří jako první dílo jako celek po restaurování publikovali.²¹ Svou studii, opřenou především o skvělou analýzu pramenů, položili základní a pevnější fundament pro budoucí hlubší uměleckohistorickou analýzu díla, na kterou malby teprve čekají. V obsáhlém článku autoři restau-

rované malby nenahlíželi izolovaně, ale inspirativně v kontextu celé stavby hospitalu, jeho stavební historie, za pomoci důkladné analýzy pra-

■ Poznámky

16 Srov. např. Zdeněk Kalista, Šporkovo Bonrepos a bádání o baroku, in: Zdeněk Vašíček – Vladimír Wolf (red.), *Krkonoše-Podkrkonoší 4. Vlastivědný sborník muzeum Trutnov, Hradec Králové 1969*, s. 166.

17 Preiss, *František Antonín...* (pozn. 2), s. 318; Šerých (pozn. 2), s. 279.

18 Poprvé na inspiraci Holbeinem a bez povšimnutí mladších badatelů upozornil již Tomáš Halík (pozn. 4), s. 12. K zobrazením srov. *Der Totentanz. Vierzig Holzschnitte* (Hrsg. Hans Ganz), München 1914 (dostupné též na webové adrese <https://archive.org/stream/dertotentanzvier00holb#page>). Hans Holbein, *Tanec smrti. Der Totentanz* (ed. Andrea Poláčková), Brno 1994.

19 Např. Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, s. 267.

20 Preiss, *František Antonín...* (pozn. 2), s. 318.

21 Jiráček – Kolda – Slavík (pozn. 3), s. 34–38. Nutno zmínit, že před nimi malby reflektovaly také některé vysokoškolské absolventské práce, např. Barbora Smrčková, *Tanec smrti v českém baroku* (diplomová práce). Seminář dějin umění, FF MU v Brně, 2010.



Obr. 5. Kuks, hospital, Bůh zlořečí člověku z cyklu Tance smrti. Foto: Gabriela Čápková, 2016.

Obr. 6. Kuks, hospital, Forman z cyklu Tance smrti. Foto: Gabriela Čápková, 2016.

menů a širší kulturněhistorické „šporkovské“ problematiky. Na základě toho a za podpory ikonografické komparace námětů jejich vznik vročili analogicky jako Pavel Preiss do doby kolem 1722 a navrhli za jejich autora malíře Jana Brože († 1742), jemuž připisují také malby na Starém zámku Bon Repos u Lysé nad Labem. V textu se navíc pokusili o stopování spletité geneze konkrétních předloh, jejichž primárním vzorem byly grafické listy Hanse Holbeina ml.

III.

Předestřeli jsme, že technologickými aspekty restaurování se zde zabývat nechceme, byť i ty byly rovněž předmětem našich rozprav s restaurátory. Diskuse však byly spíše vedeny ve smyslu získání vhledu do problematiky a možnosti případné materiálové a technologické kontroly.²²

První fáze přípravy restaurování se v našem pohledu odehrávala ještě dlouho před příchodem restaurátorů, v době, kdy se teprve hledala

jakási ideová koncepce celkové projektové obnovy hospitalu. Mnoho diskusí, které se v této souvislosti odehrávaly, nebylo bohužel podchyceno detailními zápisy. Budoucí badatelé se tak mohou, vzhledem k nebývalému velkému objemu restaurátorských prací poněkud paradoxně, potýkat s nedostatkem potřebných pramenných dokladů. O to víc potřebná je podle našeho mínění reflexe z pohledu zúčastněných. V první řadě je třeba připomenout, že obnova byla zprvu na základě podmínek dotace koncipována jako „vzorová obnova národní kulturní památky, ovšem bez restaurování“. Slovo *restaurování* bylo nejdříve ve vznikajících materiálech takřka zapovězené a klíčovými pojmy, od kterých se uvažování o obnově mělo odvíjet, proto byly především *edukace*, *environment*, *udržitelnost* ad. Jedná se o běžnou a různě variovanou a interpretovanou praxi v rámci dotačních programů, které v nitru pramálo vycházejí ze snahy podchytit subtilní originalitu konkrétních památek. Restaurování bývá v průběhu realizace mnohdy až na konci celého řetězce, jako v pořadí až několikátá subdodávka stavebních firem. O tom, co a jak v hrubých obrysech by mělo být restaurováno – a to bez ohledu na to, zdali je to nakonec realizovatelné (i vzhledem

k vyhrazeným financím) – rozhoduje projektant, popřípadě investor a také výkonné a odborné složky památkové péče. Restaurátoři, kteří jsou profesně vychováni k zachování historického díla, by přitom při obnově památky mohli být skvělým korektorem už samotných projektantů, kteří jsou většinou vedeni více k intervenci do historického prostoru než k jeho zachování.

Při prvotních jednáních o obnově hospitalu málokoho restaurování maleb Tance smrti tížilo, byť zpětným pohledem vidíme, že jejich odhalením došlo jednoznačně k výtvarnému a památkovému zhodnocení celého areálu. Restaurování byla nakonec přiznána nezastupitelná úloha a příjemcem dotace i jejím poskytovatelem byly vyhrazeny potřebné finanční prostředky, byť ve srovnání s prostředky na stavební obnovu doslova zanedbatelné.²³ Zv-

■ Poznámky

²² K tomu srov. příspěvek Mileny Nečasové v tomto čísle časopisu.

²³ V režimu restaurování byly vedle nástěnných maleb v interiérech (mj. kaple za kostelem, podesty schodišť, lékárna) ještě vybrané uměleckořemeslné prvky. Skupina



7

Obr. 7. Kuks, hospital, Voják z cyklu Tance smrti. Foto: Gabriela Čapková, 2016.

Obr. 8. Kuks, hospital, Slepec z cyklu Tance smrti. Foto: Gabriela Čapková, 2016.



8

rátily se tím v průběhu přípravy reálně hrozící možnosti, že na chodbách budou například analyticky odhalována pouze vybraná pole s obrazy Tance smrti nebo že dojde k celkovému odkrytí a restaurování pouze menší části chodby (tj. včetně klenby, rámování vstupů a oken a soklu).

Odkryvy maleb provedených technikou vápenného secca na stěnách a na klenbě po celé délce chodby severního křídla hospitalu probíhaly v podzimních měsících roku 2013 klopotně, ovšem vzhledem ke krátkému termínu realizace paradoxně zase poněkud zdouhavě. Už v průběhu snímání mladších a degradujících vrstev vesměs vápenných nátěrů z maleb padal na mnohé z nás tíživý pocit bezradnosti. Malby byly v mnoha případech dochovány o poznání hůř, než mnozí z nás (domněle skeptici při pravení) očekávali. Situace byla kritická zvláště ve východní části chodby, kde se ukázalo, že z původních maleb se dochovaly nejednou takřka pouhé nezřetelné fragmenty, které někdejší

malbu ani neasociovaly. Ukázalo se rovněž, že charakter a míra poničení nejsou rozhodně jednotné, že se místy například na obraze zachoval drobný fragment v téměř plném secco souvrství subtilní malířské struktury, zatímco zbytek téhož obrazu byl prakticky úplně ztracený. V jiných případech byla naopak obrazová plocha co do rozsahu pokrytí pigmenty dochována cele, ale někdejší barevná souvrství byla setřena a v ploše se mnohdy jednalo pouze o nesrozumitelné barevné plochy, v nichž byla orientace jen velice obtížná. Všechny obrazy cyklu, k jehož zakrytí patrně došlo poměrně nedlouho po jeho vytvoření,²⁴ byly před svým zabílením razantně oškrabávány. Svou roli, která měla také negativní dopad na jejich odolnost, nejspíš sehrály už technologické chyby při jejich tvorbě. Pod vrstvou malby se totiž nacházela minimálně jedna vrstva zavadlého vápenného nátěru, od kterého se malba místy takřka sama odlupovala. O to větší důraz byl při čištění kladen na maximálně citlivý odkryv, který sice probíhal pomocí oklepávacích kladívek, ale s dočišťováním za pomoci skalpelu. Odkryté fragmenty maleb byly v průběhu upevňovány.

Neutěšený stav maleb vedl jak restaurátory, tak zástupce památkové péče k úvahám o mož-

nostech retuše, o způsobech prezentace obrazů, obecně o ideové koncepci, která je schopna zastřešit celé restaurování. Primární idea byla diktována už samotným rozhodnutím odkryt chodbu jako celek a pokusit se o dílčí rehabilitaci barokního a veskrze ještě „šporkovského“ účinku tohoto prostoru, který ovšem

■ Poznámky

restaurátorů pod vedením Daniela Ebela prováděla restaurování dřevěných prvků (zvl. dveře a okení rámy, balustráda kruchty kaple atd.). Restaurování vitrážových oken zaštilil Tomáš Mitvalský. Rovněž je nutné zmínit restaurování vybraných kamenných prvků (zvl. fasády kostela Nejsvětější Trojice se sochařskou výzdobou), realizované Janem Víchem, Ondřejem Noskem, René Tikalem a jejich kolegy. Příslušné restaurátorské zprávy jsou uloženy v plánové sbírce NPÚ, GnŘ (doposud nekatalogizováno). Je nepochybně velká škoda, že se nepodařilo v rámci projektu vyhradit finance také na údržbu notně poničených výdusků braunovských sousosí Ctností a Neřestí před hospitalem, které jsou v očích většiny návštěvníků vnímány jako originální Braunova díla, či na restaurování degradované sochařské výzdoby špitální zahrady.

²⁴ Jiráček – Kolda – Slavík (pozn. 3), s. 40, uvažují o datu krátce po roce 1769, kdy se interiéry dle pramenů bily.



9



10

prošel od dob života hraběte nevratnými stavebními proměnami. Hodnota cyklu Tance smrti však byla v kolektivu vnímána jako natolik převažující, že tuto vstupní premisu nikdo nezpochybňoval.

Malby – jak jsme výše naznačili – byly navzdory vynikajícím vhlédům Pavla Preisse a Jiřího Šerých v širším plénu nadále mnohými vnímány optikou reprodukcí Rentzových rytin.²⁵ Sama existence Holbeinových rytin, byť – jak nedávno přesvědčivě prokázali Matouš Jiráček, Jindřich Kolda a Jiří Slavík – nebyly přímým vzorem,²⁶ byla skvělou pomůckou k zorientování se ve spletné změti fragmentů na většině obrazů. Nasměrování restaurátorů právě k nim bylo proto z našeho pohledu jedním z klíčových momentů. V mnoha případech se skrze ně podařilo předejít různým zkreslením v retuši nejasných ploch, které se díky nim nemusely zpětně odmývat, jinde bohužel naopak předloha svedla malíře až k trochu urputnému promítání konkrétního motivu do poničeného fragmentu. Grafické listy každopádně provázely restaurátory po celou dobu realizace.

Pod vedením Mileny Nečáskové si restaurátoři práce na jednotlivých obrazech rozdělili již před odkrytím.²⁷ Zatímco v průběhu odkrytí nebylo z našeho pohledu kromě korekce tempa a jemnosti snímání nutno do procesu zvlášť vstupovat, s nástupem retušování jednotlivých polí jsme úlohu mentorů chápali jako potřebnou. Restaurátoři byli nutně z důvodu zaujetí lokálními retuši zaměřeni více na detail, v lepším případě pak na celek konfrontovaný s grafickým listem, ale místy jim proto scházel z našeho hlediska tak potřebný odstup a schopnost všechny malby vnímat jako nedílný celek, jako veskrze jediný obraz, který je komponován na pozadí stěn dlouhé chodby. Premisa „nedělitelnosti“ výmalby byla z našeho úhlu pohledu

klíčová a právě na ni byl trvale kladen důraz, aby radikálně odlišnými retuši a jejich intenzitou nevznikl místo celistvého působení na chodbě sled partikulárních obrazů.

Obrazy Tance smrti na chodbě se totiž skládají de facto ze tří částí: z vlastního rámovaného pole s malbou, z epigrafické části pod obrazem a z kartuší nad obrazem. V průběhu debat byla kupříkladu konzultována problematika přístupu k nápisové části obrazových polí, v jejímž případě bylo třeba vyřešit nastalé dilema – otázku, zda dotčenou plochu vnímat jako epigrafickou památku, nebo jako integrální součást malby. Pokud bychom přisoudili nápisům, někdy nedochovaným vůbec, jindy ve fragmentu a na jiných místech pouze v negativním otisku, statut epigrafické památky, která významově konkretizuje ústřední obraz, otevřeli bychom díky podkladům v Bonreposké knižce prostor k radikálním rekonstrukcím. Ukázalo se, že retušování figurální malby je v mnoha směrech pro soudobého malíře-restaurátora jednodušší než kaligraficky vytříbená humanistická minuskule. S vědomím této skutečnosti zvítězil konsenzuálně názor, že je nutné všechny tři části chápat v integrální jednotě jako celek jediného obrazu. Míra retuší se tak měla odvíjet od stavu dochování, a to především ve figurální části, kde bylo požadováno a s různou mírou úspěšnosti naplňováno lokální posílení retuší zejména v partiích ikonických, tedy především u kostlivců, kteří jednotlivé zástupy stavů odvádějí na onen svět a kteří jsou spolu s ústřední postavou nastávajícího nebožtíka nositeli hlavního tématu. V partiích nápisů bylo naopak požadováno, aby se zásah zcela minimalizoval a jen lokálně se jednotlivé litery dle nutnosti posílily. Nežádoucí bylo jakékoliv radikální doplňování jako v plochách figurálních. Podobně tomu mělo být též u kartuší, v nichž

Obr. 9. Kuks, hospital, interiér krypty pod kostelem Největší Trojice. Foto: Gabriela Čapková, 2016.

Obr. 10. Kuks, hospital, terasa s řadou Crností a Andělem blažené smrti, stav v 50. letech. Foto: Č. Šíla, 1954. Foto-sbírka NPÚ, GnŘ, n. č. 61.609.

se jistá nejednotnost malířského názoru odrazila asi nejvíce.

Dalším úskalím restaurátorských prací bylo zachování jednoty vjemu jednotlivých obrazových polí v rámci sledu celé chodby. Bylo již řečeno, že byl celek takto vyzdobeného interiéru interpretován jako veskrze jediný obraz o mnoha dějstvích, který má svou rytmiku (střídání rámování okenních otvorů, dveří a figurálních obrazů), svůj průběh (sokl s nápisovou částí) a svou významovou rezonanci ve figurálních plochách. Výtvarný projev malíře, jak místy na poničených malbách zaznívá, byl spíše průměrný a významu a zásadní hodnoty nabývá až v kontextu stavby a ideového konceptu, do kterého byl spolu s dalšími (nejen) výtvarnými díly zasazen. Všechny tyto faktory ve spojení s razantním poničením maleb vedly k řešení v podobě soustředění restaurátorského zásahu na celistvé pojetí chodby. Jelikož restaurování při diametrálně odlišném stavu dochování nemohlo ve všech figurálních polích rehabilitovat obraz jako jedinečné umělecké dílo konkrétního autora, mohlo rehabilitovat alespoň onu připomínku tematicky a také výtvarně sevěřeného celku. Zásah se tak více než o um konkrétního malíře

■ Poznámky

²⁵ K tomu srov. pozn. 19. Dále Nečásková (pozn. 12), s. 3.

²⁶ Jiráček – Kolda – Slavík (pozn. 3), s. 36–38.

²⁷ K tomu srov. Nečásková (pozn. 12), s. 6–18.

Obr. 11. Kuks, hospital, sluneční hodiny, stav v 50. letech. Foto: Č. Šíla, 1950. Fotosbírka NPÚ, GnŘ, n. č. 46.009.
Obr. 12. Kuks, hospital, sluneční hodiny po obnově. Foto: Gabriela Čapková, 2016.

měl v našem pohledu opřít o kulturněhistorický kontext a o to, co dílo reprezentuje v rámci hospitalu. Právě z těchto důvodů pak došlo také k dílčím rekonstrukcím rámování obrazových polí, které alespoň na některých místech upomínají na někdejší přítomnost obrazu, k rekonstrukcím rámování oken a celého soklu.

IV.

Celistvé vnímání výmalby chodby a nahlížení figurálních obrazů Tance smrti skrze tematickou a výtvarnou soudržnost nutně vede také k úvahám, které překračují hranici památkového uvažování a navádějí více k uměleckohistorické interpretaci. Domníváme se, že restaurování přese všechny své případné dílčí diskutabilní roviny oné budoucí interpretační reflexi významně napomohlo a ve svém důsledku nás v mnohém citlivě uvádí hlouběji do někdejšího „šporkovského“ konceptu.²⁸

Cyklos Tance smrti, jak koneckonců již publikovali Matouš Jiráček s Jindřichem Koldou a Jiřím Slavíkem, nebyl na stěnách chodby rozmístěn v úplně pravidelném sledu. Zmínění badatelé se jeho uspořádání, jasně dané textem v Bonreposké knížce, snažili správně interpretovat na základě budoucího funkčního využití domu: „V té části chodby, která se po roce 1743 stala součástí konventu milosrdných bratří, nalézáme všechny výjevy duchovních (od papeže po jeptišku), zatímco světským je vykázán převážně díl, který případně později provozu Šporkovy hospitalní nadace.“²⁹ Nepochybně se jedná o správný postřeh, ale dle našeho názoru pouze částečný. V rámci nynějšího poznání kavalíra, vzdělance a mecenáše hraběte Šporka je nutné každou jednotlivost nahlížet v širších vazbách a kontextuální optikou. Stejně, jako by bylo chybné, jak poukázal zejména Pavel Preiss, chápat dochovaný areál Kuksu omezeně jako velkorysý lázeňské založení, hospital optikou ryze nemocniční a protější zámek jen jako velkolepé aristokratické sídlo, nelze ani dílčím jednotlivostem v rámci každého z celků vtiskávat jen jeden významový podtón. Mnohem blíže pravdě asi budeme, pokud se smíříme s dnes již neuchopitelnou významovou pluralitou těchto zdánlivých jednotlivostí.

Za důležité proto pokládáme umístění první čtveřice obrazů, které je čitelné především z půdorysu hospitalu a které jako by rámovalo v ose komplexu umístěný kostel Nejsvětější Trojice, tedy sakrální a nakonec i vizuální srdce hospitalu. Pohledově nalevo, ale heraldic-



11



12

kým náhledem napravo, a tedy na čestnější pozici, počíná na stěně přilehlé ke kostelu naráce celého cyklu obrazem a verší *O stvoření člověka* (Vor Erschaffung deß Menschen), na které navazuje směrem k západu výjev *O pádu Adama a Evy* (Vom Fall Evæ und Adæ). Další dva příběhy, vztahující se ke stvoření člověka a jeho pádu, navazují na téže stěně (heraldicky) nalevo od kostela: prvním je *O vyhánění z Ráje* (Außtreibung auß dem Paradeys), druhým *Bůh zlořečí člověku* (Verfluchung deß Menschen). Na úvodní čtveřici námětů, které nám vypravují příběh Božího plánu stvoření, zklamání Boha člověkem a jeho následný pád do smrti, pak navazuje směrem k východu vlastní „smrtí“ cyklus, jež otevírá obecný a zastřešující výjev *Vše kosti stejny* (Von den Gebeinen aller Menschen). Nepochybně správný pak byl zmíněný postřeh, že právě v této východní části chodby, kde cyklus plynule na stěně pokračuje duchovními stavy, bylo soustředěno zázemí milosrdných bratří, tedy duchovních. S tím také souvisí další vetknuté porušení chronologie vyprávění přesunutím maleb *Abatyše* (Die Abbtissin) a *Jeptiška* (Die Closter = Jungfrau) na konec protější stěny, tedy tak, aby mohla být zachována symetrie, a tedy estetická harmonie celku, a zároveň nedošlo k přesunutí posledních zbývajících duchovních stavů do „světské“ části hospitalu. Za obrazem Jeptišky tak otvírá výjevy s příslušníky světských stavů malba *Císaře* (Der Kayser) vedle v pořadí vyprávění druhého obrazu *O pádu Adama a Evy*, dále pokračuje zobrazením *Císařovny* (Die Kayserin) směrem k západu, aby doběhl na konec chodby, přenesl se na protější stěnu a uzavřel se obrazem s námětem *O smrti erbu* (Der Wappen deß Todes) před *Jeptiškou* ve východní části chodby.

Proč tvoří čtveřice zmíněných obrazů entree cyklu, je snad zřejmé. Proč jsou ovšem umístěny na ose kostela? Důvod je opět nasnadě. Stavba kostela symbolizovala od počátku universum. Kostel, jak bohužel v češtině na rozdíl od jiných jazyků nevyznívá, byl obrazem Církve (obojí latinsky Ecclesia). Člověk a zvláště vzdělaný jedinec, ať si to dnešní profanizovaná optikou připoustíme, nebo ne, byl s křesťanským uvažováním bytostně spjatý. Bůh byl středobodem bytí, nebyl nedostupný a nereálný, prostupoval v pohledu lidí vším, vše v něm počínalo a vše v něm také končilo. Kostelu Nejsvětější Trojice, postavenému navíc podle návrhu významného a skutečně invenčního architekta Giovanniho Battisty Alliprandiho,³⁰ připadla výsadní pozice v ose hospitalu. Jeho kamenná fasáda se sochami Jana Bedřicha Kohla-Severy, která kontrastuje s omítanými křídly, shlíží dolů do údolí. Průčelí chrámu vedle trojice teologických ctností Víry, Naděje a Lásky dominuje sousoší Zvěstování Panně Marii. Jedná se o zachycení zlomového okamžiku z dějin spásy – okamžiku, kdy Bůh Otec poslal na svět svého syna, aby svou smrtí na kříži lidstvo vykoupil z dědičného hříchu. Pod kostel umístil hrabě Špork rodinnou kryptu, vy-

■ Poznámky

²⁸ Jak ostatně prokazuje již citovaný příspěvek Jiráček – Kolda – Slavík (pozn. 3).

²⁹ Idem, s. 38.

³⁰ Ke stavbě recentně a s odkazy na starší literaturu Martin Krumholz, Vídeňsky orientovaná architektura kolem roku 1700 a Giovanni Battista Alliprandi, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (eds.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 227–248, zde zejména s. 243–244.

zdobenou navíc Ukřižováním z dílny sochaře Matyáše Bernarda Brauna. Z krypty, kde chtěl hrabě po smrti spočinout, svítilo do dálky rudé věčné světlo, světlo, které symbolicky upomíná na Boží přítomnost. Umístění hrobky v hospitalu, v němž ze všech koutů promlouvají „smrtí“ témata, ona *memento mori*, a právě v Boží ochraně pod kostelem, bylo vědomým konceptem, který má svou dávnou genezi a četné analogie, který však přitom neztrácel na své působivosti. V centru terasy v předpolí kostela je situována monumentální socha *Náboženství přemáhajícího Smrti* (kostlivec pod nohama) a upomínajícího písmeny alfou a omegou na listech rozevřené knihy k textu Zjevení sv. Jana, a tedy přeneseně k druhému příchodu Krista na tento svět, kdy bude při posledním soudu spravedlivě zúčtováno s dušemi živých i zemřelých. Ve stejném kontextu je třeba vnímat i zbytek sochařské výzdoby rozprostírající se před severním průčelím hospitalu – sochy *Blahoslavenství*, sochy *Ctností* uvedeně figurou *Anděla dobré smrti* a sochy *Neřestí* s postavou *Anděla žalostné smrti* –, které lze chápat jako exempla příkladného a zavrženého života vedoucího buď k spáse, či k věčnému zatracení. Obrazy Tance smrti se tak svým entree nevztahovaly jen ke kostelu jako obrazu církve a světa, jako k místu, kde přebývá v eucharistii Bůh a kde mu přinášíme v liturgii obět, ale vztahovaly se také přímo ke Šporkovi a jeho rodu. Cyklus Tance smrti v Kuksu tak netřeba nahlížet pouze optikou zvláštní posedlosti hraběte Šporka smrtí, optikou jakési obsese a jeho podivínství. Malby, z nichž z pohledu současníka plyne pouhá beznaděj a zmar, byly pouze jedním z článků vrstevnatého systému výzdoby, jehož poselstvím neměla být krutá připomínka smrti jakožto definitivního konce, ale naopak naděje a víra v život věčný.

Zasvěcení kostela Nejsvětější Trojici koresponduje se silným christologickým akcentem rezonujícím ve výše uváděných dílech a není rovněž nepochybně v onom hospitalním komplexu a nad hrobem hraběte nahodilým konceptem. Tajemství Boží Trojice leží v samém nitru křesťanství jako zásadní dogma a přitom neuchopitelné tajemství, které je nutné přijmout. Bůh ve své trojjedinosti je v křesťanském náhledu úhelným bodem všeho a vše se k němu jako ke Stvořiteli a také Soudci posledních dní vztahuje. Podobné spojení funerální, respektive osobně eschatologické tematiky, rodové hrobky a zasvěcení kostela Nejsvětější Trojici nalezneme z o málo starší doby kupříkladu v polském Tarłowě (1647–1655). Kostel, který je nepochybně jen jedním z příkladů, byl pohřební kaplí rodu Olešnicki a vyzdoben bohatě rovněž náměty Tance smrti.³¹ Doposud bohužel chybí hlubší analýza dalších a dnes již

většinou nedochovaných stavebních částí areálu v Kuksu, které byly součástí tohoto na významy tak bohatého díla. Reflexe zapojení do významového celku schází zcela kupříkladu v případě závodíště s postavami ve své době módních a bizarních trpaslíků, které jistě nemusíme nahlížet toliko prizmatem panské zábavy. Zmíněný „smrtí“ cyklus – jak snad netřeba na tomto místě zdůrazňovat – totiž navíc nebyl ani v našem domácím prostředí ojedinělý a nebyl bez svých kusých předstupňů ani v monumentální malbě.³²

V.

Závěrem nám nezbyvá než vyjádřit radost, že k odhalení nástěnných maleb Tance smrti došlo. Nepochybně se jedná o památkově a kulturně významný počin, byť je jistě možné konkrétní realizaci některé aspekty vytknout. Bylo by pak podle našeho názoru dobré, pokud by se minimálně v případě realizace významných restaurátorských akcí stalo přirozenou potřebou zúčastněných publikovat – podělit se nejen o technologické aspekty restaurování, ale formulovat také koncepční smýšlení o zásahu, hledání cesty k vhodné prezentaci díla. To je podle nás neoddelitelné od historického přemýšlení o díle, o jeho širších kontextuálních souvislostech a významových podtónech, od umělecko-historického vnímání, jež se nejednou z památkových „dohledů“ vytrácí na úkor střezení technologií a jiných „měřitelných“ faktorů.³³ V případě cyklu Tance smrti jsme – a zvláště pak díky stupni dochování maleb – subjektivně spatřovali klíč k prezentaci právě v celistvosti vnímání výzdoby chodby, ve významovém zakomponování obrazů do kontextu hospitalu, popřípadě celého nedochovaného kukského „šporkovského“ areálu. Klíč k obnově tedy z našeho pohledu nespočíval tolik v uměleckém, jako spíše v kulturně-historickém významu maleb.

Snad také není rovněž od věci na tomto místě znovu zmínit, že pokud něco z našeho hlediska restaurování skutečně negativně ovlivňovalo, byly to faktory určené podmínkami dotačního programu, možná spíše místy jejich interpretací. Na rozdíl od mnoha jiných památkových realizací takového rozsahu přitom v tomto případě byly tyto dopady ještě minimální. Největším úskalím pro všechny podobné obnovy jsou už samotné výchozí projekční premisy, při kterých nejednou schází detailní archivní, historický, umělecko-historický a restaurátorský průzkum díla a celých areálů, a tím pádem i na tomto základě provedené stanovení klíčové hodnotové klasifikace památky jako celku a též jejích součástí. Není výjimkou, že při podobných obnovách nemá analogicky velký areál zpracovaný stavebně-historický průzkum. V průběhu přípravy projektu by při-

tom měl podle našeho hlubokého přesvědčení zpracovatel právě ze všech těchto výstupů vycházet a měl by se jmenovanými profesemi úzce a tvůrčím způsobem spolupracovat.

Mezi hlavními negativními faktory danými dotačními tituly jmenujme především dopředu jasně určený a veskrze vždy krátký čas na realizaci. V systému zadávání a soutěžení profesí, které obnovu realizují, pokládáme za zvlášť špatnou praxi odsouvání restaurátorů do role mnohdy až několikáté subdodávky často velkých a korporátních stavebních firem, které se stávají z vnějšího pohledu téměř hegemonem památkových realizací. Mojmír Hamsík, žák Bohuslava Slánského a jedna z někdejších předních osobností domácí malířské restaurátorské profese, napsal: „(...) základním požadavkem je respektování uměleckého díla jako celku, v němž má každá složka svůj význam. (...) V tomto bodě se přístup restaurátora nutně blíží interpretaci díla historikem umění, ovšem z opačného konce, z technické skladby a materiální podstaty.“³⁴ Z této charakteristiky podstaty restaurátorské práce snad dostatečně vyplývá akademický fundament (minimálně některých) restaurátorských profesí. Je proto až absurdní, pokud tato profese bývá společností, a tedy i námi památkáři redukována na pouhé pečlivější řemeslo, popřípadě na technologie, což pak definuje a ospravedlňuje také jejich nyní nemístné postavení v rámci památkových obnov. Pokud tedy z památkové obnovy hospitalu v Kuksu a dalších podobných plyne nějaké zásadní ponaučení, nějaký imperativ pro budoucnost, je to povinnost průběžné osvěty o nevhodnosti stávajících podmínek a s ní též (být třeba i marný) apel na zodpovědné.

■ Poznámky

31 Aleksandra Koutny-Jones, A noble death: The Oleśnicki funerary chapel in Tarłów, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* LXXII, 2009, 169–205.

32 Ke genezi, vztahu s literárními památkami a významovým podtónům srov. Mischa von Perger, *Totentanz-Studien*, Hamburg 2013. V našem prostředí doposud chybí ucelenější pohled na problematiku a celek reflektující příspěvky se spíše soustředí ve slovníkových heslech – např. Royt (pozn. 19.). Základní resumování vývoje námětu s odkazy na prameny a literaturu a s uvedením konkrétních příkladů zvl. H. Rosenfeld, *Totentanz*, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, Rom – Basel – Wien 1994, s. 343–347.

33 Srov. pozn. 13.

34 Mojmír Hamsík, Restaurátorský ateliér Národní galerie, *Technologia artis* I, 1990, s. 9, dostupné též z: <http://www.technologiaartis.org/1prisp-kteor-restau.html>, vyhledáno 10. 7. 2016.