

Problematika obnovy barokní interiérové barevnosti na příkladu konventního kostela Narození Panny Marie v Želivě

Martin ŠANDA

ANOTACE: V letech 2015–2016 proběhla náročná komplexní obnova konventního kostela Narození Panny Marie v Želivě (okres Pelhřimov), zahrnující jak stavební obnovu interiéru a exteriéru kostela, tak restaurování velké části historického mobiliáře. Náklady celé akce přesáhly částku 34 milionů Kč a byly téměř stoprocentně hrazeny z evropské dotace.¹ Tato náročná akce by si jistě v odborném tisku zasloužila komplexní zprávu věnující se všem jejím důležitým aspektům. Vedle restaurování sochařské či malířské výzdoby byla mimořádným úkolem například obnova velkých varhan.² Níže předestřený text se bude věnovat jiné součásti celé rekonstrukce, totiž obnově interiérové výmalby kostela. Hned na úvod je také nutné zmínit, že právě tuto konkrétní součást celé rekonstrukce považuje autor článku za památkově nejspornější a nejméně zdařilou.

I. Základní přehled stavebních proměn kostela a jeho současná, vrcholně barokní podoba

Konventní kostel želivského premonstrátského kláštera jistě není nutné čtenářům odborného periodika představovat příliš podrobně. Původně románská bazilika, zřejmě výrazně goticky přestavěná, byla spolu s celým klášterním areálem poškozena v době husitských válek a poté po nějakou dobu chátrala. Želivští premonstráti uprchli do Jihlavy, kde konvent následně působil v provizorních podmínkách patronátní fary u kostela sv. Jakuba. Někdy po polovině 15. století byl učiněn pokus o obnovu klášterního areálu. Jistě ale víme pouze o dosti důkladné obnově kněžiště konventního kostela. Ještě roku 1458 byla klášteru panovníkem potvrzena práva, roku 1468 se ovšem téměř celý klášterní majetek dostal panovnickou zástavou do držení rodu Trčků z Lípy. Konvent se opět na dalších více než 100 let uchýlil do Jihlavy. Trčkové si v Želivě, patrně na místě bývalé prelatury a s využitím jejích trosek, vybudovali šlechtické sídlo a také rozlehlý hospodářský dvůr. Z klášterního areálu zůstal po této proměně patrně dochován pouze tehdy čerstvě opravený presbytář, nově fungující zřejmě v zásadě jako zámecký kostel.³

Trosky konventních budov i kostelního trojlodí byly patrně z větší části rozebrány na stavební materiál, neboť při pobělohorské obnově je bylo nutné vybudovat zcela nově.⁴ Obnova celého areálu se protáhla na dobu více než osmdesát let. Záhy poté, roku 1712, ovšem klášter postihl ničivý požár. K obnově vyhořelého konventního kostela byl přizván Jan Blažej



1

2 Z mimořádně zajímavého a cenného barokního nástroje po necitlivé rekonstrukci z roku 1942 zbyla pouze původní barokní varhanní skříň. Proběhlá obnova varhan proto ve skutečnosti znamenala výstavbu zcela nového nástroje, který se ovšem svou koncepcí i konkrétním provedením má blížit nástroji původnímu.

3 Vyplývá to z popisu areálu z roku 1611, v něm se o kostele, či spíše pouze o jeho dochovaném presbytáři, nacházejícím se tehdy „při zahradě“, nově vybudované „před samými vraty zámku“, hovoří jako o kostele, který je „velmi vysoce mistrovsky klenutý“ a při němž byl mj. „sklěpek k poslouchání slova Božího“, tj. patrně oratoř majitele. Citováno dle: Daniela Vokolková, *Premonstrátský klášter v Želivě, staletí duchovního a kulturního působení* (dissertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 2001, s. 271–272 (práce uložena v knihovně ústavu).

4 Stará klášterní tradice předpokládala určité využití původních konstrukcí v případě trojlodí kostela. Stavebně-

Obr. 1. Želiv, klášterní areál, pohled od velkého nádvoří od jihozápadu. Foto: Martin Šanda, 2012.

historický průzkum z roku 1999 to ale dosti jednoznačně vyloučil. Viz: Jan Sommer – Pavel Zahradník, *Stavebně-historický průzkum klášterního kostela v Želivi*, Praha 1999 (elaborát uložen na správě kláštera). Elaborát SHP je označený jako 1. etapa a patrně byl odevzdán jako dílčí část, v rozpracované podobě. Stránkována je pouze archivní rešerše, vložená do desek samostatně. Zjištění SHP byla z části publikována též časopisecky: Pavel Zahradník, Santini v Želivě, *Průzkumy památek II*, 1995, č. 2, s. 3–22, a Jan Sommer, Středověké pozůstatky klášterního kostela v Želivě (Poznámky k jeho barokní proměně), *Vlastivědný sborník Pelhřimovska X*, 1999, s. 96–105.

■ Poznámky

1 Klášter premonstátů Želiv, veřejné zakázky, <http://web.zeliv.eu/verejne-zakazky/index.html>, vyhledáno 30. ledna 2017.

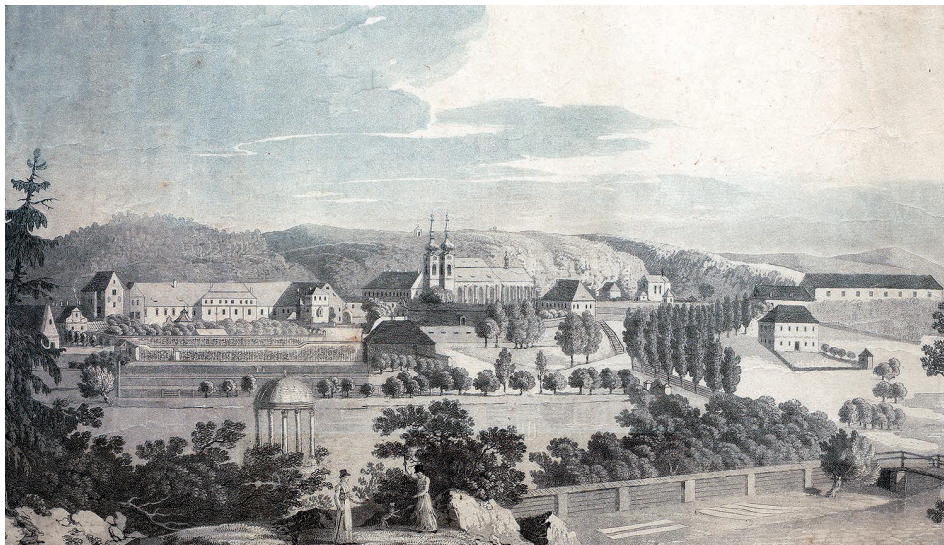


2

Santini Aichel a podobu, kterou mu vtiskl, si kostel zachoval bez výraznějších stavebních změn prakticky doposud.⁵

Obdobně jako v Sedlci a Kladrubech dal Santini obnovované budově gotizující rysy. Je přitom zjevné, že zde rozvíjí totožné myšlenky a obdobná témata, ovšem zároveň přichází i s motivy zcela novými,⁶ které později naplno zazní v poutním kostele na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou. Jedním z nich je téměř nezdobený a jaksi „ztišený“ exteriér, který je ovšem zároveň výrazně modelován a důrazně prokrajován okenními a dveřními otvory.

Kontrastem k němu je pak interiér, který před Santiniho zásahem sestával ze dvou relativně samostatných a vzájemně patrně ne příliš souznících částí – dochovaného gotického presbytáře a dosti krátké a vysoké raně barokní trojlodní haly. Do presbytáře architekt stavebně zasáhl pouze přestukováním gotických architektonických článků. Naopak halové trojlodí přetvořil zcela zásadně. Především je rozčlenil vložением bočních empore, které ovšem nedobíhají až k presbytáři a vytvářejí tak v prostoru pseudotransept. Širší střední loď Santini oddělil od bočních pozoruhodnými útvary, někdy nazývanými „visuté svorníky“, variujícími téma pozdně gotické královské tribuny ze svatovítské katedrály. Tímto zásahem mimo jiné výrazně zahustil rytmus lodi a přizpůsobil jej rytmu presbytáře, klenutého pomocí příčně orientovaných obdélných polí. Visuté útvary kromě toho ve střední lodi do jisté míry omezily množství zvenčí dopadajícího světla, takže se zde citelně proměnila světelná režie. Návštěv-



3

ník vstupující do kostela od západu směřuje pohledem ze ztemnělé, dramaticky členěné lodi do světlého a jednotně působícího presbytáře. Odstínění hlavní lodi ovšem umožnilo rozehrát ještě další optickou a prostorovou hru. Visutými útvary totiž architekt nejen modeloval hlavní loď, ale navíc jako osobité prostory konstituoval i lodě boční. Ty mají zcela samostatnou a také nesmírně poutavou světelnou režii, neboť jsou osvětlovány rozměrnými lomenými, relativně vysoko umístěnými okny, která doslova prolamují klenby a prostupují výše, nad boční empory, aby osvětlovala celý prostor trojlodí.

Podstatnou roli architekt pochopitelně přiřkl také konkrétnímu způsobu zpracování a výzdoby klenob. Ty jsou stejně jako v Sedlci a Kladrubech ztvárněny jako variace pozdně gotických síťových klenob Benedikta Rieda. I zde lze ovšem sledovat architektovu tvůrčí práci s jednotlivými použitými motivy, jejich neustálé domýšlení, rozvíjení a přetváření. V Želivě už přitom nejde o pouhou dekorativní hru, založenou na posunu a překrývání se vrcholů kružnic, o pouze optickou variaci, byť mistrnou, na Riedovy kroužené klenby, nýbrž o vytvoření obrazce, jenž má logikou svého utváření velmi blízko ke skutečně funkčním gotickým žebrovým klenbám, které by také bezpochyby s použitím daného obrazce bylo možné reálně vytvořit.⁷

V neposlední řadě je pak nutné v Želivě zmínit mobiliář, jenž je z části provedený ještě podle Santiniho návrhů a obdobně jako v Kladrubech nesmírně silně podtrhuje a dotváří jedinečnost celé architektonické realizace.

II. Interiérová výmalba kostela v proměnách času

Základní poznatky o stavebních proměnách klášterního kostela obsahuje především nepublikovaný archivní průzkum Pavla Zahradní-

Obr. 2. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, historická fotografie západního průčeltí, přelom 19. a 20. století. Na snímku zaujme roku 1907 odstraněná sochařská výzdoba M. V. Jäckela. Foto: Muzeum Výsočiny v Pelhřimově.

Obr. 3. Grafická veduta želivského kláštera od jihozápadu, před r. 1839, A. Juhn a G. Döbler. Reprofoto: sbírka autora.

ka.⁸ Z této práce plynou mj. i pozoruhodné informace týkající se interiérové výmalby. Jeho poznatky pak doplňuje trojice restaurátorských průzkumů, uskutečněných v letech 2002,⁹ 2007¹⁰ a 2015.¹¹

■ Poznámky

5 Základní přehled dat o želivském klášteře poskytuje Encyklopedie českých klášterů, viz: Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998, s. 703–709. Zde je uvedena i starší literatura. Z novějších prací je nutné zmínit tyto: Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel, Život a dílo*, Praha 1998, s. 298–303. – Vokolková (pozn. 3) a Sommer – Zahradník (pozn. 4). Celé téma želivského kláštera by si nicméně zasloužilo novou syntézu, neboť v mezicase bylo učiněno množství nových, z části nepublikovaných zjištění.

6 Dané otázky autor věnoval stát v připravovaném sborníku vydaném u příležitosti výročí 900 let kladrubského kláštera, který se nyní nachází v tisku.

7 Za upozornění na tento fakt vděčím Pavlu Kalinovi. Inspiraci Riedovými klenbami a konkrétně klenbou kutnohorské Sv. Barbory ovšem ve svých textech zmiňuje i Mojmír Horyna.

8 Viz Sommer – Zahradník (pozn. 4).

9 Stojan Genčev, *Zpráva z restaurátorského průzkumu. Klášter premonstrátů, Želiv – kostel Narození Panny Marie*. Praha 2002 (spisovna NPÚ, ÚOP v Telči, sbírka restaurátorské dokumentace, bez sign.). Za ochotné dohledání

Barokní výmalba

O původní barokní výmalbě nám archivní prameny sdělují velmi málo. Jedinou zprávou, kterou bychom k ní mohli vztáhnout, je informace z 18. září 1716. Podle ní bylo vydáno 10 zl. a 15 kr. za „barvu na kostel“.¹² Zda šlo o barvu použitou na nátěr stěn interiéru, z archivního záznamu není jasné.¹³ Ostatně i v případě, kdy bychom jej dokázali jednoznačně vztáhnout na interiérovou výmalbu, neříkal by nám daný údaj víc než to, že nějaká barva na výmalbu stěn použita byla.

Také informace předkládané restaurátorskými zprávami jsou velmi stručné. Restaurátorská zpráva z roku 2007 uvádí jako původní barevnost světle šedou, a to ve dvou odstínech. Velmi obdobnou původní barevnost zřejmě předpokládá i restaurátorská zpráva z roku 2002. Restaurátorská zpráva z roku 2015 uvádí jako původní barevnost bílou lomenou teplým okrem, a to v monochromním provedení.¹⁴ Výsledkům všech tří restaurátorských průzkumů bude ještě věnována pozornost.

Více než dvacet let po Santiniho barokní přestavbě, snad zčásti ještě podle jeho autorského konceptu, byl interiér kostela okrášlen nástěnnými malbami. Zpráva o vymalování kostela pochází z roku 1738 a interiér byl dle této zprávy vymalován klášterním malířem Janem Kalinou. Mělo se tak dít dle návrhů Siarda Noseckého, který na realizaci také nějakým způsobem dohlížel. Z této výmalby se dodnes dochovala pouze menší část. Jednak jde o osm kartuší s poprsími evangelistů a církevních otců na mezilodních pilířích na empoře a dále o dva malované epitafy, dochované na dvou pilířích v bočních lodích. Snad současně s těmito nástěnnými malbami vznikly také zčásti dodnes dochované, ale mladšími oltáři zakryté

■ Poznámky

a poskytnutí restaurátorské zprávy velice děkuji Miloslavu Záškovovi, archiváři telčského pracoviště NPÚ.

10 Antonín Hamsík, *Restaurátorský sondážní průzkum (stratigrafie omítek – přízemí lodi kostela), Kostel nanebevzetí P. Marie – Klášter Želiv, Praha 2007* (elaborát uložen na správě kláštera).

11 Milena Nečásková – Jan Stöckl (Brandl s. r. o.), *Restaurátorský průzkum, Výmalba klenby klášterního kostela Narození Panny Marie v Želivě, Želiv 2015* (zpráva uložena na správě kláštera).

12 Viz Sommer – Zahradník (pozn. 4), s. 5.

13 Příliš nám nepomůže ani kontext. Údaj byl zapsán mezi 11. zářím, kdy byla „uzavřena poslední klenba v kostele“, a 7. listopadem, kdy „zedníci na kostele přestali dělat“. Následující archivní zprávy referují ve vztahu k interiéru kostela už pouze o nové dlažbě a především o zařizování mobiliářem, zpočátku ještě zčásti provizorně opravenými původními oltáři, jež ovšem byly později postupně



4



5

nahrazovány novými. Ještě více než tři roky po ukončení zednických prací v interiéru kostela ovšem pokračovala práce na věžích a patrně také na průčelí. Například krytí věží plechem proběhlo až ve druhé polovině roku 1719.

14 Viz pozn. 9, 10, 11. Restaurátorským zprávám ještě bude věnována pozornost v následujícím textu.

Obr. 4. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, historická fotografie interiéru, pohled od západu, počátek 20. století. Foto: Dominik Heyk (viz pozn. 19).

Obr. 5. Želiv, celkový pohled do interiéru konventního kostela od západu, stav po rekonstrukci. Foto: Tadeáš Róbert Spišák, 2017.



6

malované baldachýny, provedené v mezilodních arkádách nad čtyřmi bočními oltáři.¹⁵ Nedochovanou částí malířské výzdoby byl norbertinský cyklus o osmi pravděpodobně dosti rozsáhlých výjevech, provedených značně nezvykle na bočních stěnách trojlodí pod emporami. Rozměrná obdélná pole zde ze stran vymezují přízdní pilíře a svrchu průběžná podokenní římsa. Právě tato pole mohla být pro malířskou výzdobu zamýšlena J. B. Santinim, neboť světecké cykly jsou obvyklou součástí barokních klášterních kostelů a architektonické řešení želivského konventního kostela neposkytuje mnoho jiných vhodných ploch.¹⁶ Želivský archivář Bezděka ve druhé polovině 19. století tehdy už poškozený cyklus ocenil jako „živé malby“.¹⁷ O kvalitách zaniklého malířského cyklu si dnes lze udělat určitou představu pouze na základě jiných Kalinových nástěnných maleb dochovaných v areálu kláštera.¹⁸

Písemnými prameny v interiéru kostela doložený výčet nástěnných maleb ovšem zřejmě není konečný. Doposud nepovšimnutá fotografie z počátku 20. století¹⁹ totiž zachycuje jistě barokní²⁰ iluzivní malbu také na čelní stěně střední lodi, tj. po stranách vítězného oblouku a nad ním. Malba, která plynule přechází na profilaci oblouku a současně zcela respektuje štuková žebra klenby, zjevně představuje dosti náročně malované oblačné nebe. Jejím úběžníkem je dodnes existující sochařské zpodobení Ducha svatého obklopeného andílky a zlacenými paprsky. I na černobílé fotografii je přitom dobře patrné, že směrem k němu oblaka temní a vytvářejí světlému a zlacenému sochař-

skému dílu účinný kontrast. Drobné zbytky nalezené roku 2015 dokládají, že malíř zde využil širokou škálu odstínů od bělobou vysvětlovaného okru až po dosti tmavě červenohnědou (nálezy byly učiněny po sejmutí sochařské výzdoby a dokumentuje je fotografie, jež je přílohou restaurátorské zprávy – viz pozn. 11). Malba téměř jistě pokračovala i na čela bočních lodí, kde shodně doplňovala sochařské skupiny Krista a Boha Otce. Nelze vyloučit, že šlo už o součást Kalinovy nástěnné výzdoby, jako citelně pravděpodobnější se ovšem zdá její pozdně barokní původ. Mohla vzniknout například v souvislosti s realizací oltářů z roku 1767, situovaných v čelech bočních lodí.

Výmalba z let 1884–1885

Jak se z archivních materiálů zdá, barokní výmalba byla ponechána beze změny až do poslední čtvrtiny 19. století. Vyloučit samozřejmě nelze dílčí opravy, ovšem kompletní výmalba kostela by patrně byla spojena s opětovným vysvěcením a minimálně o něm by se archivní záznam jistě dochoval.

Konventní chrám byl dle pramenů „vybílen a barvou i zlatem ozdoben“ až v letech 1884–1885. Malířské práce tehdy stály 1 875 zlatých rakouské měny a tuto sumu za „barvy, zlato (či pozlátka – pozn. PZ) a dílo“ obdržel humpolecký pozlacovač Antonín Drahozal. Součástí úprav bylo navíc i pořízení neogotického baldachýnu nad opatský trůn či nahrazení dvou barokních oltářních obrazů u bočních oltářů novými malbami, provedenými kutnohorským malířem Vysekalem.²¹ Součástí opravy bylo žel také ose-

Obr. 6. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, pohled do klenby presbytáře, stav před rekonstrukcí. Foto: Martin Šanda, 2012.

kání výše zmiňovaných a tehdy už zřejmě dosti poškozených nástěnných maleb norbertinského cyklu v bočních lodích.²²

Určitou představu o podobě výmalby z let 1884–1885 nám podává především fotodokumentace restaurátorského průzkumu z roku 2007²³ a dále už zmíněná archivní černobílá fotografie z počátku 20. století. Na ní je patrný velmi světlý, pravděpodobně bílý nátěr žebířů a tmavší nátěr základní plochy, která se ovšem vzhledem k podobě vystupujících polí stává vlastně pouhou lemující paspartou. Zmíněná rozměrná vystupující pole jsou opět natřena velmi světlou barvou, jež je však patrně tmavší než nátěr architektonických článků. Tmavý odstín „základní plochy“ pak na černobílé fotografii odpovídá zhruba nátěru zábradlí bočních empor. Z nátěrů nalezených při restaurátorském průzkumu v roce 2007 by této výmalbě mohl odpovídat světlý okr a světle zelená.

■ Poznámky

15 Fotografické svědectví o jejich podobě přináší restaurátorský průzkum z roku 2007, viz Hamsík (pozn. 10).

16 Viz Sommer – Zahradník (pozn. 4), s. 8. Osudům i podobě norbertinského cyklu se vyčerpávajícím způsobem věnovala Vokolková, viz Vokolková (pozn. 3), s. 178–181.

17 Ibidem, s. 178.

18 Největší část z nich se nachází v letním refektáři a v knihovně.

19 Fotografie uložena ve Státním oblastním archivu Třebíže, fond *Řád premonstrátů Želiv*, sbírka fotografií č. 37, má rozměr cca 11 × 11 cm a na rubu je opatřena razítkem fotografa „Dominik Heyk, Smichov“.

20 Vznik malby až v 19. století se zdá téměř vyloučený. Za potvrzení dané domněnky na tomto místě velice děkuji Martinu Mádlvi.

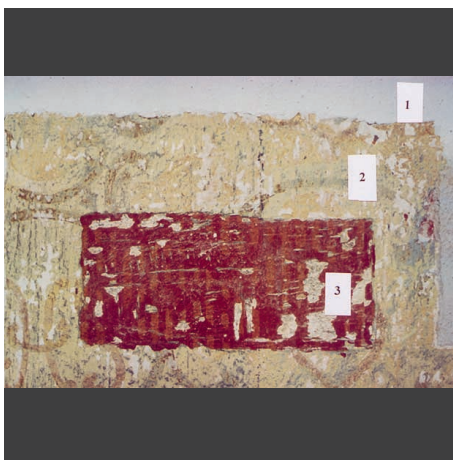
21 Při restaurování oltářů, proběhlém mezi lety 2007–2009, byly barokní obrazy vráceny na své místo.

22 Dle archivního pramene „omítka byla od jádra odchlípena“. Citované údaje k výmalbě viz Sommer – Zahradník (pozn. 4), s. 8–9. Dle E. Haunera, který snad vycházel z nějakého ústního sdělení, byla ovšem malba, respektive omítka pod ní poškozena pouze ve spodní části, viz: Anonymní tisk [Emanuel Hauner], *Konventní a farní chrám titulu narození Panny Marie v Želivě*, Praha 1939, s. 66, citováno dle Vokolkové, viz Vokolková (pozn. 3), s. 178. Ze sond restaurátorského průzkumu z roku 2007 v každém případě plyne, že se z této malířské výzdoby na místě nedochovalo nic. Viz Hamsík (pozn. 10).

23 Viz Hamsík (pozn. 10).



7



8



9



10



11



12



13a



13b



14

Obr. 7. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, restaurátorské sondy z roku 2002 v lodi, na přízedním piliři je patrný starší zelený a okrový nátěr, ostatní plochy obsahující původně patrně freskovou výzdobu téměř postrádají starší barevné nátěrové vrstvy. Převzato z: Genčev (pozn. 9).

Obr. 8. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, snímek restaurátorské sondy z roku 2002 v presbytáři, v sondě je patrná dosti poškozená ornamentální výmalba z roku 1918, pod ní starší červená vrstva, u níž nelze vyloučit středověký původ. Převzato z: Genčev (pozn. 9).

Obr. 9. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, restaurátorská sondy v lodi na rozhraní přízedního piliře

a stěny, v sondách je patrná světle okrová barevnost, patrně z roku 1917, i starší zelené nátěry na přízedním piliři. Převzato z: Hamsík (pozn. 10).

Obr. 10. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, pásová sonda z roku 2007 na špaletě niky v západní stěně s červeným nátěrem. Převzato z: Hamsík (pozn. 10).

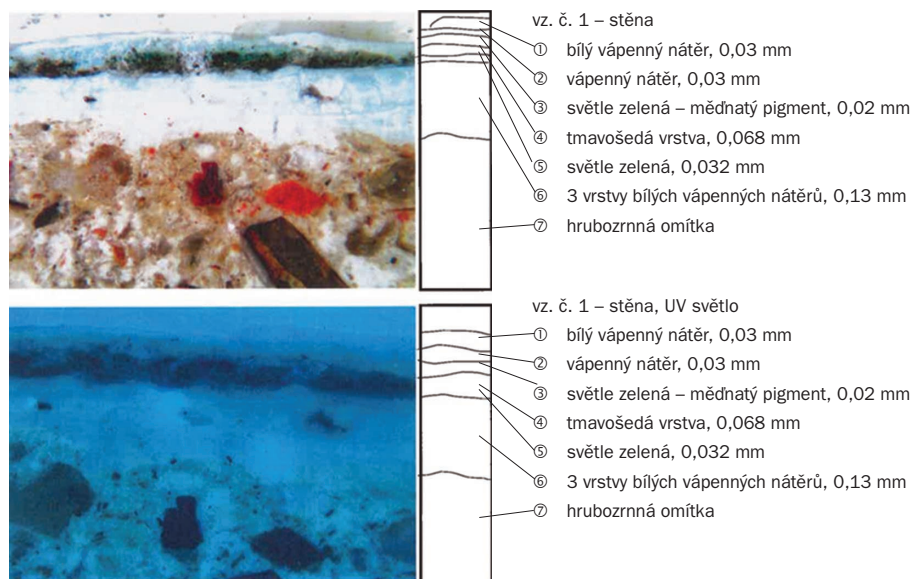
Obr. 11. Želiv, konventní kostel, konsekrační kříž, patrně z let 1884–85, pod ním zřejmě barokní malovaný věnec, jistě původně doprovázející v drobných zbytcích patrný starší konsekrační kříž. Převzato z: Hamsík (pozn. 10).

Obr. 12. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, malovaný baldachýn dochovaný v místě bočního oltáře

v mezilodní arkádě. Převzato z: Hamsík (pozn. 10).

Obr. 13. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, sonda z roku 2015 v klenbě presbytáře, celek (13a) a detail (13b). Převzato z: Nečásková – Stöckl (pozn. 11).

Obr. 14. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, nálezy historických úprav ve spodní části presbytáře. Dobře patrné je zlacení z roku 1918 a ve spodní části snímku i jinak setřený okrový tapetový dekor, pod ním je patrná zeleno-šedivá mramorovaná malovaná úprava, patrně ještě barokní. Převzato z: Nečásková – Stöckl (pozn. 11).



15

Obr. 15. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, mikrofotografie příčného řezu vzorkem č. 1, odebraným ze stěny lodi. Převzato z: Pechová (pozn. 33).

Výmalba z let 1917–1918

Poměrně podrobně nás prameny informují o donedávna nejmladší vrstvě výmalby, provedené v roce 1917. Autorem jejího návrhu byl významný představitel beuronské malířské školy, emauzský benediktin Pantaleon Major. Ten při návštěvě Želiva v březnu 1917 navrhl, patrně bezprostředně po vykonané prohlídce kostela, zkrášlit jeho interiér „*vytónováním jasných barev*“. Práce začaly v červnu výstavbou lešení. Současně Major provádějším malířům schválil „*jasný tón*“, kterým měl být interiér vymalován. Presbytář měl být „*o něco jasnější než lodi a pruhy zlatem pokládané silnější*“. V srpnu dodal Major při osobní návštěvě „*skizzu na koberec kolem hlavního oltáře*“. Práce na výmalbě skončily až na sklonku října, a to s výjimkou „*tapet v presbytáři*“, neboť zde byla omítka vlhká a bylo nutné počkat, až vyschne. Práce na „*tepichu kolem oltáře*“ byla tedy provedena až v srpnu roku 1918.

Archiválie nám přibližují i další detaily prováděné výzdoby, byť místy nejsou zcela srozumitelné. Zmiňovány jsou například „*zlaté čáry po stěnách pod kruchtami a pod chorem*“, jinde zmíněné jako „*zlaté linie v prostřední lodi na čelných stěnách*“. Jinde je zmínka o dokončené „*imitaci oken na malém choře s tmavým pozadím*“. Opakovaně je zmiňováno, že ke zlacení bylo použito tepaného plátkového zlata. V souvislosti s tehdejšími válečnými událostmi není bez zajímavosti fakt, že je prakticky neustále zdůrazňováno „*rapidní stoupání*“ ceny tohoto drahého kovu. V té souvislosti je zajímavá i zmínka o starších konsekračních křížcích,

které byly provedeny „*metalovým zlatem*“ a nyní pouze opraveny. Za rok 1917 byly náklady na novou výmalbu vyúčtovány na 4 000 K, s tím, že plátkové zlato stálo dalších 2 000 K a klášter je zřejmě obstarával přímo. Za práce provedené roku 1918, tedy především za onen malovaný „*koberec*“ v presbytáři, pak bylo zapláceno kolem 1 000 K. Zápis konkrétně vypočítává „*práci a materiál*“ za 700 K, „*zlato*“ za 134 K 5 h, „*barvy*“ za 100 K a nakonec „*stravu pro malíře a pozlacovače na 14 dní*“.²⁴

Kromě této už archivní prameny nezmiňují žádnou později provedenou výmalbu a i z kontextu je zřejmé, že právě ona se v interiéru kostela nacházela až do nedávné rekonstrukce. V mezidobě byly pouze opakovaně opravovány spodní části stěn, zhruba do výšky 2–4 m. Při nich byla mj. zabílána malovaná tapeta v presbytáři. Prakticky ve všech v presbytáři provedených sondách ji ovšem zachytil restaurátorský průzkum z roku 2007.²⁵

Zmíněná výmalba sestávala z kombinace dvou velmi světlých pastelových barev. Žebra a další architektonické články byly zjevně poněkud světlejší než základní plocha. Vlivem značného množství nečistot a prachu dnes nelze použité odstíny určit zcela spolehlivě. Základní plocha, a to zřejmě včetně vystupujících polí, měla před nedávnou rekonstrukcí odstín velice světle okrový, v podstatě téměř bílý lomený okrem, žebra a další architektonické články byly velmi světle šedé, původní barvou článků ovšem mohla být velmi světle krémová, opět snad v podstatě bílá lomená světlým okrem. Žebra a další architektonické články uvozovalo několik tenkých zlacených linek, jež svým „*mihotavým*“ leskem celý obrazec pozoruhodně oživovaly a navíc opticky propojovaly se zlacenými částmi sochařské výzdoby a mobiliáře.

Přesně v souladu s vyzněním archivních zpráv byl mírně odlišně a zároveň poněkud světleji řešen presbytář. Světlejším z obou odstínů byla totiž vedle žebířů a ostatních článků natřena i vystupující pole. Také zlacené linky byly na vrcholcích žebířů vskutku provedeny poněkud širší. Tím ovšem výčet odlišností presbytáře nekončí. Způsobem v rámci celého interiéru nejbližším klasickému beuronskému výrazu byly ztvárněny spodní ploché části svorníků, a to geometricky utvářenou malbou ve tvaru kříže, kombinující bílou střídavě s modrou nebo červenou barvou.²⁶ Celek doplňovalo zlacení a ve funkci doplňkové barvy opět červená nebo modrá, vůči dominantní barvě svorníků vždy opačná. Díky použití výrazných barev, geometrických tvarů a zlacení připomínal celek svorníků šperk zdobený komůrkovým smaltem. Červená barva se kromě toho objevila také v jednoduchém meandru, jímž byly olemovány jednotlivé klenební kápě. Shodný, ale modrý meandr lemoval příporami dělená pole na stěnách.

Malovaná tapeta ve spodní části presbytáře měla zajímavý, téměř barokně působící dekor provedený v několika odstínech okru. Malovaný dekor doplňovalo zlacení v podobě celkem čtyř opakujících se symbolů: srdce, kříže, hořlice a monogramu IHS.

Obnova v roce 2015

Po postavení lešení a provedení restaurátorského průzkumu²⁷ bylo rozhodnuto obnovit „*původní barevnost*“, dle restaurátorské zprávy spočívající v monochromním vápenném nátěru lomeném teplým okrem. V nálezové zprávě bylo také konstatováno, že „*esteticky je stávající výmalba nepříliš výrazným projevem výtvarného cítění z první poloviny dvacátého století*“ a že bude nutné „*kvůli uvolňování starších vrstev nátěrů tyto vrstvy odstranit*“. „*Pro historickou informaci*“ bylo doporučeno ponechat „*vzorek dochované stratigrafie všech vrstev nátěrů*“. Tento postup byl po určitém váhání pracovníky památkové péče schválen a realizován. Dle závazného stanoviska mělo dojít „*k odstranění (přebroušení) současné výmalby*“, která byla ponechána pouze v jediném klenebním poli. O „*odstranění poslední hliníkové výmalby s hrubými štuky jemným přebroušením*“ ostatně jako o realizovaném kroku hovoří i další dokumenta-

■ Poznámky

24 Archivní údaje k výmalbě citovány dle Sommer – Zahradník (pozn. 4), s. 13–14.

25 Viz Hamsík (pozn. 10).

26 Dominující modrá byla použita na lichých, červená na sudých svornících.

27 Viz Nečásková – Stöckl (pozn. 11).

ce. Průběh rozhodování o způsobu a výsledné formě obnovy interiérové výmalby způsobil zhruba měsíční skluz celé rekonstrukční akce. Výše zmíněné rozhodnutí památkové péče následně v roce 2016 šetřila památková inspekce ministerstva kultury, která zmíněné rozhodnutí označila za chybné.²⁸

III. Zjištění restaurátorských průzkumů

Restaurátorský průzkum z roku 2002

Zjištění restaurátorského průzkumu z roku 2002 byla pouze dílčí. Průzkum proběhl ve spodní části stěn lodi i presbytáře, a to včetně mezilodních pilířů. Zpráva obsahuje dvě strany textu a dále řadu fotografií, dokumentujících jednotlivé provedené sondy.²⁹

Text restaurátorské zprávy zmiňuje až do poslední třetiny 19. století se na stěnách lodi nacházející malby J. Kaliny s tím, že dochování eventuálních zbytků této malby bylo průzkumem ověřováno (s negativním výsledkem). Zpráva následně popisuje kamenné zdivo a vápennou omítku s velkým obsahem jílu. Nátery provedené na této omítce hodnotí jako pozdější, hlinkové a „*zdůrazňující architektonické členění bočních lodních stěn*“. Sondy na pilířích dle zprávy „*neprokázaly žádnou malířskou ozdobu*“. Na „*vstupní oblouku k presbytáři*“ byl nalezen „*šedý nátěr, několika odstínů, až do světle zelené, zdůrazňující architektonické členění*“. Zaznamenan je i tmavě šedý až černý nátěr, provedený na ploché šambráně vstupu v severní stěně lodi (viz níže). Jednotlivé vrstvy „*přetěrů*“ v lodi (bez přesnější lokalizace) jsou popsány takto (od nejmladšího): „*vápenný přetěr*“, „*žluto-okrový*“, „*střídavě světlezelený a světlemodrý*“, „*teple světlešedý*“ a nakonec je zaznamenáno „*jádro omítky s velkým obsahem jílu*“.

V presbytáři pak průzkum, ostatně v souladu s archivními zjištěními, uvádí pod stávajícím vápenným nátěrem dvě vrstvy malovaného dekoru. Horní z nich nepochybně náleží onomu „malovanému koberci“ z roku 1918. Pod nimi bylo nalezeno „*původní intonaco*“. Na jednom místě byl mimo to zaznamenan nále z „barevného soklu“. Jednotlivé vrstvy jsou popsány takto (od nejmladšího): „*vápenný přetěr*“, „*šedavě zem-zelený dekor na okrovém podkladu secesního charakteru, symboly zlaté barvy, ornamenty, písmena*“, pod ním byla nalezena „*červená pozzuola (mramorový dekor)*“ a „*původní intonaco černé a hnědočervené barvy*“.

Přiložené fotografie tomuto velmi stručnému popisu poměrně přesvědčivě odpovídají. Přesná lokalizace vyfotografovaných sond ovšem chybí a odvodit ji lze pouze z části. Přesto je patrné, že shodně jako v průzkumu z roku 2007 byl nalezen světle zelený nátěr na přízedních pilířích v lodi. „Barevný sokl“ v presbytáři

lze na základě nálezů z roku 2015 identifikovat jako součást malovaného architektonického členění, možná imitujícího dřevěné obložení a pracujícího s několika odstíny šedé a mramorováním. Základní plocha měla patrně zeleno-šedý nádech. Je pravděpodobné, že jde opět o barokní malířskou výzdobu. Červený nátěr s okrovým šablonovaným ornamentem připomíná nejčistší gotické písmo a zřejmě imitujícím drapérii by v tom případě mohl být ještě středověkou součástí malířské výzdoby presbytáře. Informaci o existenci a podobě „intonaca“ nelze z fotografií příliš zodpovědně posoudit. Zajímavostí je, že se ve spodní části presbytáře s největší pravděpodobností vůbec nepodařilo zachytit výmalbu z let 1884–1885. Je možné, že byla před provedením malby z roku 1918 zcela odstraněna.

Restaurátorský průzkum z roku 2007

Restaurátorský průzkum z roku 2007 proběhl opět ve spodní části stěn trojlodí. Z textu restaurátorské zprávy plyne, že průzkum byl prováděn v rámci přípravy dílčí opravy kostela,³⁰ a to jako rozšíření předchozího průzkumu. Text zprávy obsahuje velmi stručný a nepřesný popis všech provedených sond. Není z něj například vůbec patrné, jaký charakter měly jednotlivé omítky, zda se uváděné vrstvy dochovaly v celé ploše, časté jsou odkazy typu „*viz pilastr 1. a 2.*“ v situaci, kdy popis těchto dvou přízedních pilířů není shodný, atd. Ve zprávě nalezneme dokonce i evidentně chybnou lokalizaci některých provedených sond. Přiložená fotodokumentace nezachycuje veškeré v popisu zmíněné sondy.

Téměř ve všech sondách byl na „*jádrové omítky*“ zaznamenan „*vápenný štuk*“. Na něm se nacházelo souvrství nátěrů v zásadě ve dvou různých podobách. Na přízedních pilířích podélných stěn se v téměř všech sondách podařilo identifikovat (odspodu) světle šedou, světle zelenou, tmavě zelenou, žlutou a nakonec bílý vápenný nátěr. Zajímavá odlišnost byla zaznamenaná na zkosené hraně, z níž vyrůstá žebro. Zde byla identifikována světle šedá, šedá, žlutá a opět bílý vápenný nátěr. Zmíněná odlišnost chyběla na přízedních pilířích západní stěny, kde se světle zelená vrstva nacházela i na zkosených částech.

Stěna mezi pilíři pak poskytla větší škálu možností. Na jádrové omítky a štuky jsou zaznamenány světle šedá, šedo-zelená, tmavě žlutá a žlutá. Na jiném místě je pak jako nejstarší vrstva zmíněna „*žlutozelená ve vápně*“, na ní „*tmavší vápenný nátěr*“, „*vápenný štuk*“, „*žlutá barevná vrstva ve vápně*“ a nakonec bílý vápenný nátěr. Část polí jižní stěny byla silně poškozena vlhkostí a starší nátěrové vrstvy zde vůbec nebyly nalezeny.

V rámci průzkumu výjimečným nálezem byl už roku 2002 zaznamenaný velmi tmavě šedý nátěr na lomené šambráně severního vstupu z předsíně konventu a tmavě červený nátěr na šambráně niky se sochou svatého Floriana. Nik samotná měla tmavě šedý nátěr, později nahrazený nátěrem světle šedým. Zajímavým nálezem je i zlacený konsekrační kříž, patrně z let 1884–1885, provedený na světle zeleném nátěru. Pod touto vrstvou byl nalezen malovaný olivově zelený věnec, nepochybně původně doprovázející starší, shodně umístěný konsekrační kříž, jehož drobné reliqty jsou zřejmě na fotografii také patrné. Vnitřní plocha věnce byla světle modrá a okolní plocha mědnatě zelená.

Z hlediska historické barevnosti bylo závěrem celého průzkumu pouze lakonické konstatování, že původní barevnosti podle Santiniho návrhu byla šedá. Dle doplňující ústní informace mělo jít o dva odstíny šedé, respektující architektonické tvarosloví a provedené na tenkém bílém podkladním nátěru.³¹

Jak je patrné, je jedním z problémů průzkumu i nepřesné nebo nedostatečně konkrétní používání termínů, například zmíněná „*světle šedá*“ se na fotografiích zdá mít místy dosti zelenavý nádech, „*zelená*“ je zjevně tmavší olivově zelenou, evidentně probarvenou jakýmsi mědnatým pigmentem, „*žlutá*“ je oním velmi světlým nátěrem z roku 1917 a „*tmavě žlutá*“ je ve skutečnosti poněkud tmavší okr. Problematikým se jeví i fakt, že průzkum probíhal z podstatné části na plochách, jež byly dle

■ Poznámky

28 Popis obnovy projektu Kostel narození Panny Marie v Želivě – středisko pro kulturní a duchovní obnovu regionu, Želiv 2016, s. 10–11 a 22–23, dostupné z http://web.zeliv.eu/files/popis-obnovy-projektu_zeliv.pdf, vyhledáno 30. 1. 2017, a *Protokol o kontrole výkonu státní správy na úseku památkové péče za rok 2015 na Krajském úřadu Kraje Vysočina*, Praha 2016, nestr., v anonymizované podobě dostupný na webu: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/1-zavazna-stanoviska-jako-samostatna-rozhodnuti-s-obsahem-4204.doc, vyhledáno 30. 1. 2017.

29 Viz Genčev (pozn. 9).

30 Jednalo se o sanaci vlhkosti, zahrnující vedle vytvoření drenážního systému, provedeního vně budovy, také odstranění degradovaných omítek do výšky cca 2 m a jejich nahrazení omítkami novými. Je proto přirozené, že se daný průzkum zaměřil především na plochy dotčené plánovanými stavebními zásahy.

31 Telefonický rozhovor s A. Hamsíkem realizovaný 13. 2. 2017. V tomto rozhovoru restaurátor přímo odmítl možnost, že by zmíněný nejstarší šedý nátěr byl degradovanou či zašpiněnou světle zelenou barevnou vrstvou a jednoznačně trvá na šedo-šedé barevné kombinaci.



16



17

Obr. 16. Žďár nad Sázavou, bývalý konventní kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše s obnovenou barokní barevností, pohled k západu do lodi. Foto: Martin Šanda, 2009.

Obr. 17. Kladruhy, bývalý konventní kostel Nanebevzetí Panny Marie, sv. Wolfganga a sv. Benedikta, klenba boční lodě, barokní barevnost obnovená patrně v období první republiky. Foto: Martin Šanda, 2015.

archiválií až do roku 1884 pokryty nástěnnými malbami. Omítky těchto ploch jsou tedy i s nalezenými nátěry téměř jistě dosti mladé a o jakékoli starší barevnosti nemohou mnoho říci. Starší omítky a nátěry se ovšem jistě mohly dochovat na přízedních pilířích. I zde lze ovšem důvodně předpokládat řadu mladších oprav. Dalším faktorem je i dlouhodobě působící vlhkost, která mohla mnohé barevné odstíny různým způsobem pozměnit. Přesto lze s výsledky průzkumu určitým způsobem pracovat. S jistou mírou nejistoty lze identifikovat nátěr z roku 1917. Světle zelený nátěr na přízedních pilířích byl patrně kombinován s okrem na stěnách a tato barevnost dosti pravděpodobně pochází z let 1884–1885. Níže se nacházející mědnatá zelená, patrně v několika vrstvičkách o různé intenzitě a snad v kombinaci se še-

dou, by mohla být původní barokní barevností. To by mohl podpořit i nálezy olivově zeleného věnce na světlejším olivově zeleném podkladu. Obdobnou interpretaci ovšem komplikuje fakt, že zpráva uvádí prakticky ve všech případech jako nejstarší barevnou vrstvu šedý nátěr. Barokní barevnost navíc, jak bylo ostatně u významných realizací dosti obvyklé, jistě nebyla aplikována zcela mechanicky. Výmluvně to dokládá především ojedinělý nálezy tmavě červeného nátěru na šambráně niky v západní stěně.

Restaurátorský průzkum z roku 2015

Restaurátorská zpráva z roku 2015 je až překvapivě stručná. Obsahuje pouze dvě strany textu a tři fotografie.³² Jejím doplňkem je pak laboratorní zpráva o chemicko-technologickém průzkumu.³³ Podstatnou okolností je to, že nejde o restaurátorský průzkum celého interiéru, ale pouze jeho klenby.

V úvodu zprávy je relativně přesně popsána stávající výmalba, v rozporu s archivními prameny je zlacení označeno za provedené „na metal“ a výmalba je nakonec zhodnocena už citovanými slovy o „nepřilíh výrazném projevu výtvarného cítění první poloviny 20. století“. Za cíl průzkumu zpráva označuje „zjištění nejstarší (původní) barevnosti výmalby klenby,

a to zejména se zřetelem k otázce, zda a v jaké míře byly původně odlišeny plastické prvky“. Dílčí otázkou pak byla případná existence barokního zlacení.

Zpráva neobsahuje žádný popis či přesné umístění jednotlivých sond, pouze tvrdí, že jich „byla provedena řada“ a že ve všech sondách byla nalezena tatáž stratigrafie nátěrových vrstev. Ze zmíněných vrstev popisuje podrobně pouze dvě nejspodnější, a to takto: „světlý vápenný nátěr, mírně lomený teplým okrem (typ okru zlatého)“ a na něm „vápenný nátěr světle šedavé okrové barevnosti, zřetelně o stupeň tmavší a chladnější“. Následně je zhruba popsána „světle zelená na vystouplých výplních, doprovázená lomeným okrem“ s tím, že „i tato výmalba však byla barevně decentní“. Informace o tom, jakou barevnost měla v rámci této výmalby štuková žebra či další architektonické články, zcela chybí. Z textu také není patrné, v jaké vrstvě se popsána barevná kom-

■ Poznámky

32 Viz Nečásková – Stöckl (pozn. 11).

33 Dorothea Pechová, *Laboratorní zpráva, Kostel narození Panny Marie, Želiv, Praha 2015* (zpráva uložena na správě kláštera).



18

binace vlastně nacházela. Přiložené fotografie ji identifikují jako vrstvu třetí, text obecně hovoří o „mladších vrstvách výmalby“, laboratorní zpráva rozlišuje ve vzorku odebraném „z klenby“ pouze dvě bílé a na nich jeden světle šedý nátěr. Ve vzorku odebraném „ze stěny“ pak celkem sedm vrstev, a to v tomto pořadí (odspodu): tři vrstvy bílých vápenných nátěrů, světle zelený nátěr, citelně silnější tmavošedý, opět světle zelený, s mědnatým pigmentem, a nakonec dvě bílé vápenné vrstvy.

Na závěr zpráva obsahuje doporučení obnovit výmalbu „v původní barevnosti“ a z technologických důvodů zcela odstranit výmalbu stávající, tj. z roku 1917. Zajímavým zdrojem informací je osm fotografií, jež autoři restaurátorského průzkumu nezařadili do tištěné restaurátorské zprávy ale poskytli zadavateli pouze v elektronické podobě (za jejich poskytnutí stejně jako všech dalších materiálů velice děkuji správě kláštera). Fotografie zobrazují další tři restaurátorské sondy, dosti rozsáhlé fragmenty malířské výzdoby v době průzkumu viditelné ve spodní části presbytáře a dále také po demontáži sochařské výzdoby viditelné fragmenty nástěnné malby oblak na východní stěně lodi.

Jako klíčový se přitom vedle potvrzení existence této fresky jeví průzkumem nerozpoznaný fakt, že iluzivní malované a mramorované architektonické členění v presbytáři, v drobných fragmentech zachycené už roku 2002, je velmi pravděpodobně ještě barokní a svou zeleno-šedou barevností velmi dobře odpovídá ostatním nálezům historické barevnosti v interiéru kostela.

Přehled poznatků z restaurátorských průzkumů jiných Santiniho sakrálních staveb

Původní interiérovou barevnost Santiniho realizací se podařilo restaurátorskými průzkumy proběhlými v posledních letech zjistit hned v několika případech. Jedná se o kapli v Mladoticích a dále o bývalé konventní kostely v Sedlci, Žďáru nad Sázavou a Kladruzech a nakonec z části i v poutním kostele na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou.

Původní interiérovou barevnost v mladotické kapli z roku 1706 tvořil dle zjištění restaurátorského průzkumu růžový, respektive světle lososový³⁴ nátěr ploch a světle zelený nátěr architektonických článků. Tato barevnost byla později v mírně sytějších barvách obnovena a nakonec ve 30. letech 20. století nahrazena kombinací bílé a okru. Při nedávné rekonstrukci byla původní barevnost obnovena.³⁵

Zcela bezpečně známe i původní barokní barevnost interiéru bývalé klášterní baziliky v Sedlci u Kutné Hory, podle Santiniho návrhu barokně obnovené v letech 1703–1708. Zde byla restaurátorským průzkumem identifikována barevnost sestávající z tmavšího zeleného, mědnatým pigmentem probarveného nátěru na architektonických člancích a téhož, pouze o něco světlejšího nátěru na plochách stěn i kleneb. V pigmentu byla identifikována měď, konkrétní typ barviva se u jednoho vzorku podařilo určit jako „zeleň malachitového typu“. Pod finálním nátěrem byl identifikován tenký bílý podkladní nátěr. Původní barevnost byla v 19. století změněna na nátěr kombinující světlý okr na plochách a světle krémový nátěr na člancích. Tato mladší barevnost byla po ur-

Obr. 18. Žďár nad Sázavou, poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře, pohled do kupole s obnovenou barokní barevností. Foto: Martin Šanda, 2009.

čítém váhání a diskusi v nedávné době obnovena. Originálnost barokní zeleno-zelené výmalby nám v Sedlci potvrzuje i archivní průzkum Pavla Zahradníka. Dotyčný totiž v archiváliích zrušeného kláštera nalezl velmi ojedinělý materiál v podobě Santiniho návodu na přesné namíchání obou použitých barevných odstínů.³⁶

Zelený nátěr architektonických článků byl nalezen i při restaurátorském průzkumu interiéru bývalého klášterního kostela ve Žďáru nad Sázavou přestavěného po roce 1706, v tomto případě v kombinaci s bílým vápenným nátěrem ostatních ploch. Zelený nátěr byl proveden na tenký bílý nátěr vápenný a obsahoval zelenou hlinku (země zelená) s příměsí žlutých a červených oxidů železa ve vápenném pojivu. Následovaly čtyři bílé vápenné nátěry a nakonec nátěr okrový. Obnovena byla původní barokní barevnost v bílo-zelené kombinaci.³⁷

Velmi podobnou barevnost použil Santini podle všeho i v klášterním kostele v Kladruzech, přestavovaném podle jeho projektu v letech 1711–1726. Interiér je dnes vymalován relativně světlým olivově zeleným nátěrem architektonických článků a v zásadě patrně bílým, byť dnes lokálně různým způsobem zabarveným vápenným nátěrem základní plochy. Shodný, možná o stupeň světlejší zelený nátěr kromě toho pokrývá také vystupující pole. Doplnkovými

■ Poznámky

34 Restaurátorská zpráva odstín popisuje jako růžový, dnes po rekonstrukci je použita hodně světle lososová barva, která se podle všeho dosti blíží barvě původní.

35 Dagmar Hamsíková – Adam Pokorný, *Restaurování interiéru a mobiliáře kaple Jména Panny Marie v Mladoticích (restaurátorská zpráva)*, 2009 (archiv obce Mladotice). Za poskytnutí zprávy velice děkuji panu starostovi Zdeňku Slachovi.

36 Jaroslav J. Alt, *Restaurátorský průzkum, Interiér kostela Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci-Kutné Hoře*, 2005 (archiv NPÚ, ÚOP středních Čech, inv. č. 4714). Součástí je i laboratorní zpráva Dorotheý Pechové. Viz též: Jaroslav J. Alt, *Revitalizace interiéru kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kutné Hoře-Sedlci*, in: Radka Lomičková (ed.), *Sedlec, historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera*, Praha 2009, s. 399–416.

37 Jiří Štourač – Eva Kolmanová, *Restaurátorská zpráva o průzkumu v klášterním kostele Nanebevzetí P. Marie a sv. Mikuláše ve Žďáru nad Sázavou*, 2005 (archiv NPÚ, ÚOP v Telči, inv. č. 1143/9). Součástí je i zde laboratorní zpráva Dorotheý Pechové. Za nesmírně ochotné zprostředkovávání restaurátorské zprávy velice děkuji panu Miloslavu Záškovskému, archiváři telčského pracoviště NPÚ.

barvami jsou růžová, jež se uplatňuje například na klenbě čtyřlístého závěru, zlacení a v neposlední řadě také plochy a pole vyhrazené fresce. Velmi výrazně se ovšem na barevnosti interiéru podílí také barevnost mobiliáře, mramorových částí podlah, sochařské výzdoby atd. Fakt, že popsaná výmalba, fyzicky pocházející patrně z první poloviny 20. století, je dosti nepochybně obnovou barevnosti barokní, doložilo restaurování freskové výmalby kupole. Restaurátorský průzkum zde totiž použití zeleného nátěru v kombinaci s bílým jednoznačně doložil jako původní.³⁸

V podstatě jedinou zatím zkoumanou Santiniho stavbou, u níž zřejmě nebyl ve výmalbě použit zelený mědňatý odstín, je poutní kostel na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou, vybudovaný v letech 1719–1722. Při restaurátorském průzkumu kupole zde byly nalezeny nejen fragmenty původní štukové výzdoby, ale i barevného řešení. To spočívá jednak ve zlatisté barevnosti malované svatozáře, obklopující monumentální atribut světceva jazyka, a dále z velmi světlého okru pětice štukovým profilem orámovaných hvězd, komplementárně doplňujících podstatně drobnější pěti hvězd zlacených. Zelená barva, opět typického olivového či mědňatého odstínu, se ovšem v interiéru uplatňuje na truhlářských prvcích, především na zábradlí, a to spolu s tlumenou hnědí a červení mramorování.³⁹ Barevnost je tedy vlastně i zde velmi blízká barevnosti, jakou známe už z předchozích realizací, především z Kladruhu, jejichž interiéry je dochovaný v až neuvěřitelné intaktnosti.

Kromě výše zmíněných případů známe i jeden další výskyt obdobné zeleno-bílé barevnosti, a to v kostele ve Všehrdech na bývalém plaském panství.⁴⁰ Nelze vyloučit, že i zde je tato barevnost výsledkem opakovaných obnov barevnosti původní.

IV. Pokus o zhodnocení předložených poznatků

Na první pohled je zjevné, že závěry restaurátorského průzkumu z roku 2015 odporují jak zjištěním restaurátorských průzkumů ostatních Santiniho staveb, tak závěrům restaurátorských průzkumů z roku 2002 a 2007. Z uvedeného přehledu je zjevné, že téměř u všech staveb, u nichž byly restaurátorské průzkumy realizovány, byla nalezena barevná kombinace obsahující na architektonických člancích charakteristicky zbarvený zelený nátěr. Řešení základní plochy se pak dle situace mírně lišilo. Ve dvou případech šlo o bílý vápenný nátěr, v jednom případě o nátěr světle růžový a v jednom světle zelený. Odlišnou interiérovou výmalbu má pouze poutní kostel na Zelené hoře, pracující nikoli se zelenou, nýbrž s okrem. Cha-

rakteristickou olivově zelenou přesto v interiéru zelenohorského kostela najdeme, byť v menší míře a použitou pouze na truhlářských prvcích. Na vyjmenovaných příkladech je dobře patrné také to, že Santini vědomě pracuje i s barevností zábradlí, dlažby, mobiliáře, sochařské výzdoby atd. Jím používané odstíny přitom mají často blízko k barevnosti mramoru.

Vícebarevný nátěr s využitím shodné zelené barvy byl zaznamenán i v Želivě, interpretován byl ovšem jako výsledek mladší výmalby. Konkrétní podoba této výmalby zmapována nebyla. Nevíme dokonce ani to, zda a případně jaký zelený nátěr byl proveden na klenebních žebrech a dalších architektonických člancích. Kromě toho nebyl podniknut ani sebemenší pokus o konfrontaci s výsledky průzkumu z roku 2007. Stejně tak se neuskutečnil pokus o ověření existence archivními prameny doložené freskové výmalby atd. Nejednoznačnost výsledku mohla být dána horší čitelností jednotlivých nátěrových vrstev. Je samozřejmě možné, že před realizací výmalby v roce 1917 byl povrch v nějaké míře očištěn či oškrábán. Průzkum z roku 2007, prováděný navíc v místech, v nichž omítka a nátěrové vrstvy obecně dosti trpí vztlínající vlhkostí, v každém případě doložil výraznější barevné řešení a navíc v mnohem větším počtu nátěrových vrstev než průzkum z roku 2015.

Kardinální otázkou samozřejmě zůstává, zda-li zaznamenaná vícebarevná výmalba obsahující zelený nátěr nebyla ve skutečnosti původní barokní výmalbou. Obě nejstarší monochromní vrstvy totiž mohly být pouhými podkladními pačoky, v podstatě nahrazujícími jemnou finální štukovou vrstvu. V té souvislosti je nutné zmínit, že Santini ve svých stavbách vždy výrazně pracuje se světlem a hladký, jednolitě působící povrch je tudíž pro vyznění jeho architektury nesmírně důležitý.

Předpokladu, že spodní vápenné vrstvy byly pouhými podkladními pačoky, napovídá ostatně i jejich lomený odstín, který mohl vzniknout nezáměrným zabarvením vápna prachem či jinými stavebními nečistotami. Bílý podkladní nátěr byl ostatně zaznamenán i na jiných Santiniho stavbách. Dle zjištění Petra Macka byl téměř vždy první vápenný nátěr na omítkách prováděn přímo zedníky či štukatéry a povinnost jej provést bývala zakotvena ve smlouvách, dle jejichž textu měla být omítka na závěr „začistěna“ (verpuct). Druhý monochromní nátěr pak mohl být v Želivě proveden před samotným vymalováním malíři a vedle snahy povrch omítky ještě více vyrovnat a zbavit jej pro režné omítky charakteristického ne zcela rovného povrchu mohlo jít i o snahu následně prováděný finální nátěr s podkladem lépe propojit.⁴¹ Této interpretaci ostatně nasvědčuje i fakt, že na

Obr. 19. Želiv, konventní kostel Nanebevzetí Panny Marie, pohled do klenby, srovnání stavu před rekonstrukcí (19a – foto: Martin Šanda 2012) a po rekonstrukci (19b – foto: Tadeáš Róbert Spišák, 2017).

laboratorních snímcích není na jednotlivých bílých vrstvách patrné zašpinění a jeho případné stopy nezmiňuje ani text laboratorní zprávy.⁴² Pokud tomu tak vskutku bylo, znamená to, že tyto vrstvy byly velmi brzo překryty, tedy že skutečnou původní barevností musela být až ona třetí vrstva, obsahující zelený nátěr.⁴³

Shromážděné poznatky bohužel neumožňují původní barokní barevnost rekonstruovat jednoznačně. Uplatňovala se v ní zřejmě světle zelená či zelenošedá na základní ploše a šedá, aplikovaná ve více odstínech a ve formě mramorování, na architektonických člancích. Doloženo je i lokální využití tmavě červené. Zjevně nešlo o klasickou, mechanicky aplikovanou dvojbarevnou výmalbu, nýbrž o rafinovanou barevnou hru s jednotlivými architektonickými články i celkovou barevnou kompozicí.

Zmíněnou barokní výmalbu si snad mohl interiéru udržet až do roku 1884 a i následně v něm světle zelená barva, tentokrát patrně v kombinaci s okrem a snad bílou, zřejmě hrála svou roli. Roku 1917 ji pak nahradila done dávna dochovaná beuronská výmalba, která zde může překvapovat zdánlivou nevýrazností. Ta byla ovšem jistě zcela záměrná, a je tudíž zajímavá i z hlediska dějin památkové péče. Pantaleon Major zde zřejmě jednal s ohledem na kvalitu Santiniho architektury, tehdy ještě rozhodně nikoli všeobecně přijaté a oceňované. Potlačením jindy tak výrazné beuronské barevnosti vytvořil citlivý akord k Santiniho dramatické a hybné architektuře, kterou de-

■ Poznámky

38 Za toto sdělení nesmírně děkuji paní Ludmile Drncové z plzeňského pracoviště NPÚ.

39 Zdeněk Chudárek, Umělecko-historické hodnocení štukové a malířské výzdoby klenby kostela, in: *Kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře*, Telč 2009, s. 91. – Tomáš Rafil, Rekonstrukce štukové a malířské výzdoby kopule, in: *Ibidem*, s. 195–200.

40 Irena Bukačová, *Architektura Jana Blažeje Santiniho – Aichla na severním Plzeňsku*, Beroun 2012, s. 200–211. Za připomenutí tohoto faktu autorce velice děkuji.

41 Za obsáhlou konzultaci na dané téma tímto Petru Mackovi nesmírně děkuji.

42 Viz Nečasová – Stöckl (pozn. 11).

43 Nejen autor, ale po seznámení s materiálem i Petr Mack je o této interpretaci v daném případě dosti jednoznačně přesvědčen.



19a



19b



20a



20b

Obr. 20. Želiv, konventní kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail klenby, srovnání stavu před rekonstrukcí (20a – foto: Martin Šanda 2012) a po rekonstrukci (20b – foto: Tadeáš Róbert Spišák, 2017).

centně použité zlacení skvěle propojovalo se zlacením mobiliáře a sochařské výzdoby.

V. Význam historické barevnosti

Význam historické barevnosti architektury byl v odborných kruzích už mnohokrát konstatován. Většina pozornosti je ovšem věnována především barevnosti fasád.⁴⁴ Interiérové barevnosti se překvapivě věnuje pozornost citelně menší, přestože je zjevné, že v případě náročně provedených reprezentativních či sakrálních prostor hraje roli minimálně stejně výraznou. Bylo už také několikrát konstatováno, že barokní architekti nepochybně navrhují obdobné náročně provedené interiéry jako jednotný a vzájemně souznící celek, *Gesamtkunstwerk*.⁴⁵ Součástí jejich návrhu není pouze architektura, ale zcela přirozeně také mobiliář.⁴⁶ Architekti přitom v těchto prostorech velmi pravděpodobně navrhují i podobu fresek či sochařských děl.⁴⁷ Jejich autorský podíl na podobě barevnosti je tedy takřka nepochybný. Existenci jakéhosi komplexního autorského návrhu ostatně potvrzují i celistvě dochované realizace kostelních interiérů J. B. Mathey⁴⁸, K. I. Dientzenhoffer⁴⁹ a v neposlední řadě i J. B. Santiniho-Aichela.

Z výše připojeného přehledu je zjevné, že Santini ve svých realizacích navrhoval barevnost navýsost autorskou, dobově neobvyklou, komplexně řešící barevnost celého interiéru. Svou roli v ní často hrál zelený nátěr. Z hlediska historické barevnosti nepochybně nejlépe dochovaným celkem je interiér kladubského klášterního kostela, jehož organickou součástí je barevnost mobiliáře, fresek, dlažeb a dalších prvků. Spíše chladný nátěr stěn a architektonických prvků je v rámci rafinované barevné hry k převážně teplé barevnosti mobiliáře, sochařské výzdoby, mramorových částí dlažby a freskové výzdoby citelně kontrastní. Vedle bílé křídly sochařských děl, zlacení, červeně mramoru a také mramorování, jež používá kromě červené i šedý a šedozelený odstín, se v interiéru kladubského kostela široce uplatňuje i materiálová barevnost lakovaného dřeva. Obdobnou barevnost mobiliáře a dalších prvků interiéru opět nacházíme i v ostatních uvedených lokalitách, především v obou zmíněných kostelech ve Žďáru nad Sázavou a také v Želivě. V Sedlci, u něhož se původní mobiliář z velké části nedochoval, je taková barevnost vcelku oprávněně předpokládána.⁵⁰

Předkládaný text dokládá, že barevnost je pro Santiniho realizace rozhodně důležitou složkou, v zásadě téměř stejně podstatnou jako práce se světlem a prostorem. Dobře patrný je nejen záměr stavějící na účinném kontrastu chladně zbarvené architektury a teple působícího mobiliáře, nýbrž i snaha tyto kontrastně barevné složky interiéru použitou barevností propojovat. Na stěnách například prostřednictvím fresky, hojným použitím v prostoru umístěných zlacených, malovaných či mramorovaných truhlářských a sochařských prvků. Naopak v mobiliáři můžeme vedle zlacených či v režném dřevu ponechaných ploch, červeného mramoru či shodně zbarveného mramorování zaznamenat také lokální použití šedé či zelené barevnosti.

Zcela odlišně působí „rekonstruovaná“ barevnost, respektive monochromie v interiéru želivského konventního kostela. Jásavá a teplá barevnost mobiliáře a sochařské výzdoby se příliš nepropojuje s nevýraznou monochromií architektury, s níž nekomunikují ani šedě mramorovaná zábradlí empor či dochované části freskové výzdoby. V detailu lze pak konstatovat, že minimálně ve srovnání s předchozí beuronskou barevností monochromně natřený interiér jaksí „oslepl“ a ztratil část svého výrazu. Santiniho architektonické řešení je si ce natolik silné, že i citelné zjednodušení barevnosti interiéru nebrání ve vnímání jeho kvality, přesto působí rekonstruovaný interiér na poučeného návštěvníka rozpačitým dojmem. Jak odlišně by interiér vypadal v případě, že by byla skutečně exaktně poznána a rekonstruována původní barevnost? Ovšem ani čtení beuronské výmalby by nepochybně nebylo chybou. Jednalo by se o památkově zcela neproblematickou obnovu existujícího stavu, z hlediska současných trendů, zdůrazňujících působení času a ukládání jednotlivých slohových vrstev, patrně to nejlepší možné.⁵¹ Jak bylo už výše konstatováno, zmíněná barevnost se díky citlivě provedenému střídání zlacení dobře propojovala s barevností zlaceného mobiliáře a sochařské výzdoby. Řešení ve dvou odstínech zase zdůrazňovalo světlejší architektonické prvky vůči tmavší základní ploše. Dělo se tak sice téměř určitě dosti odlišným způsobem, než tomu bylo původně, ovšem nikoli v přímém rozporu s tím, jak to patrně zamýšlel J. B. Santini. Střídání želivská výmalba byla ostatně jistě zajímavá i z hlediska samotného beuronského stylu, jenž se v posledních desetiletích těší stále intenzivnější odborné pozornosti.

VI. Namísto závěru

Bylo by velmi snadné zakončit tento text konstatováním o selhání při snaze o obnovu

památky a kritikou pracovníků památkové péče, restaurátorů a dalších lidí, kteří se na ní podíleli. To by ale postrádalo smysl – i proto, že téma barevnosti interiéru je v rámci komplexní obnovy jen jedním z mnoha a celá akce by se měla hodnotit jako celek. Smysluplnější a především konstruktivnější se proto jeví hledat způsob, jak přehmatům podobného druhu čelit v budoucnu.

Nejde totiž pouze o fakt, že v Želivě jsme promarnili příležitost důkladně poznat důležitou složku jednoho z podstatných děl Jana Blažeje Santiniho-Aichla, a to na dobu jistě nejméně několika desetiletí, ani o fakt, že interiér želivského kostela je dnes prezentován v ahistorické, autorem nezamýšlené podobě, navíc s tvrzením, že právě takto Santini interiér navrhl.⁵² Podstatný je zejména fakt, že celá situace dobře odhaluje několik obecnějších problémů v přístupu památkové péče k obnově tohoto druhu památek.

■ Poznámky

⁴⁴ Problematiku historické barevnosti fasád přehledně shrnuje metodika NPÚ: Petr Macek, *Barevnost fasád, průzkum, dokumentace, vyhodnocení a obnova exteriéru historických staveb*, Praha 2009. Nabízí se zde otázka, proč dosud nevznikla podobná metodika věnovaná barevnosti interiérů. Zde rozebíraný želivský příklad svědčí o tom, že by praktickému výkonu památkové péče mohla velmi pomoci.

⁴⁵ Téma barokního *gesamtkunstwerku* přirozeně citelně překračuje téma tohoto článku a nelze se jím zde šíře zabývat. Problematika je v českém prostředí spíše nezpracovaná, prameny poměrně špatně doložené, ovšem zároveň zcela evidentní při pohledu na špičkové realizace, u nichž jednoduše musel nějaký komplexní návrh existovat.

⁴⁶ Dokládají to například dochované barokní plány, na nichž jsou někdy zachyceny i oltáře, sochařská či malířská výzdoba atd. Navrhování mobiliáře je mimoto doloženo i písemnými prameny, mj. právě v případě Santiniho realizací.

⁴⁷ Více k tomu například zde: Kateřina Adamcová, Barokní architektura a sochařství; in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 613. – Martin Mádl, Nástěnná malba v kontextu barokní architektury, in: *Ibidem*, s. 653.

⁴⁸ Nejvýrazněji je to patrné v interiéru kostela sv. Františka Serafinského v Praze na Starém Městě.

⁴⁹ Asi nejvýraznějším příkladem je interiér kostela sv. Kateřiny v Praze na Novém Městě.

⁵⁰ Viz Alt (pozn. 36).

⁵¹ Viz Macek (pozn. 44), s. 79 a násl.

⁵² Za všechny zprávy v denním tisku a dalších masových médiích například: Kristina Lamperová, Želivský poutní kostel se znovu přiblížil myšlenkám svého stavitele Santiniho, *Český rozhlas Vysočina*. Příspěvek byl součástí



21

V posledních třech desetiletích můžeme sledovat výrazný nárůst rozsahu i kvality především stavebněhistorických průzkumů. Citelně se ostatně zvětšují i technologické možnosti průzkumu a dokumentace. Popsané změny se ovšem rozhodně netýkají všech vypracovávaných průzkumových zpráv či elaborátů SHP. Mnohé se příliš neliší od průzkumů zpracovávaných v době socialismu, není-li jejich kvalita dokonce ještě nižší. Zvláště u restaurátorských průzkumů historické barevnosti často bolestně chybí dostatečně podrobný popis, nedostatečná bývá i fotografická dokumentace sond a častým nešvarem je jejich nevhodné umístění.⁵³ Velkým problémem je i zpravidla nulová koordinace mezi zpracovatelem SHP a restaurátorem. Restaurátorské průzkumy jsou navíc většinou prováděny až v průběhu vlastní rekonstrukce, takže rozhodnutí o konkrétním způsobu obnovy bývá činěno pod časovým tlakem a ovlivněno předem danými časovými i finančními možnostmi konkrétní rekonstrukční akce. To platí dvojnásob v případě velkých investičních akcí spolufinancovaných z evropských či norských fondů, kdy bývá tlak na dodržení nasmmlouvaných termínů a na přesné dodržení podmínek doslova enormní.

Je přitom zjevné, že potřebné průzkumné práce musí být prováděny s dostatečným předstihem a v takovém rozsahu, aby byly jejich výsledky skutečně komplexní a reprezentativní. Omezení průzkumu pouze na část prostoru, nedostatečný počet sond i zacílení pouze na původní výmalbu je nepochybně zcela zásadní

chybou.⁵⁴ Zvláště u skutečně významných památkových objektů, a želivský klášterní kostel mezi ně jako důležité dílo Jana Balažeje Santiniho-Aichla bezesporu patří, je naprosto nutná těsná spolupráce restaurátora s historikem umění či architektury, kteří jsou schopni konfrontovat provedené nálezy s širším srovnávacím materiálem – z hlediska expertů „exaktních“ oborů bývají tyto profese občas vnímány jako jakási nepraktická nadstavba, ve skutečnosti je ale jejich pohled nezbytný pro náležitě a důkladně poznání památky. Želivský příklad o tom ostatně svědčí velice výmluvně, neboť k vážným pochybnostem o zvolené barevnosti nás vede především srovnání s jinými Santiniho realizacemi. V neposlední řadě by velmi vhodná byla také aktivnější konzultantská role NPÚ už v průběhu zpracovávání průzkumu, neboť vlastníci památek zpravidla nemají o jejich žádoucím rozsahu a kvalitě přesnou představu. Zde je ovšem problém širší, protože k problematice barevnosti historických interiérů neexistuje žádná zevrubnější metodická publikace, která by mohla být odborným pracovníkům památkové péče, ale stejně tak restaurátorům a projektantům při přípravě obnovy oporou. U tak klíčového tématu je absence metodiky zarážející, vezmeme-li v úvahu, kolika dílčím oblastem až nuancím (pro řádný výkon památkové péče bezpochyby důležitým!) už metodické publikace věnovány byly.⁵⁵

Samostatnou kapitolou je pak způsob využívání, evidence a archivace nashromážděných poznatků. Stav, kdy elaboráty SHP či restaurá-

Obr. 21. Želiv, konventní kostel Narození Panny Marie, detail klenby lodi před rekonstrukcí. Foto: Martin Šanda, 2012.

torské zprávy často nejsou uchovávány na jednotlivých pracovištích NPÚ a dohledatelné jsou tudíž pouze u vlastníka, jenž si nemusí být vždy vědom jejich důležitosti, je pro jakoukoliv náležitou odbornou reflexi i z hlediska uchování informací o obnově pro budoucí badatele zcela tristní.

Bez uspokojivého vyřešení zmíněných problémů k nápravě nepochybně nedojde. Podobným chybám se někdy daří čelit velkým osobním nasazením mnoha konkrétních jednotlivců, kterým za to samozřejmě patří veškeré uznání a obdiv. Systematické řešení přesto musí vypadat poněkud odlišně. Už proto, aby na správných postupech mohla vznikat obecně sdílená shoda a aby mohlo docházet k jejich dalšímu prověřování a zdokonalování.

■ Poznámky

pořadu „Příběhy z Vysočiny“, odvysílaného 21. června 2016. Dostupné on-line: http://www.rozhlas.cz/vysocina/toulky/_zprava/zelivsky-poutni-kostel-se-znovu-priblizil-myslenkam-sveho-stavitele-santiniho-1625784, vyhledáno 30. 1. 2017. Příspěvek je ostatně mimořádně zavádějící jako takový, nikoli pouze ve vztahu k historické barevnosti či ke způsobu, jak ji interpretovali zpracovatelé rekonstrukce.

⁵³ Viz Macek (pozn. 44), s. 64–70.

⁵⁴ Ibidem, s. 64–65, oddíly 3.4.2 a 3.4.3. Metodika klade důraz jak na poznání veškerých vrstev, tak na dostatečné ověření nálezů prostřednictvím většího množství vhodně umístěných sond.

⁵⁵ Svou metodiku má například problematika obnovy vysokých tvarovaných stěn v památkách zahradního umění, obnova bazénů z meziválečného období, tvorba standardizovaného záznamu krajinné památkové zóny apod. Průběžně doplňovaný přehled dosud vydaných metodických publikací NPÚ je dostupný online na http://wiki.npu.cz/index.php/Edice_Odborn%C3%A9_a_metodick%C3%A9_publicace, vyhledáno 24. 7. 2017.