

„Písek v maltě“, „Přemalovaná orlice“, „Kdo je tu vlastně autorem?“ Tři exkurzy do metody stavebněhistorického průzkumu aplikované v rámci restaurování vybraných částí architektury nebo sochařských děl

Kateřina ADAMCOVÁ

DOI: <https://doi.org/10.56112/zpp.2024.3.10>

ABSTRAKT: *Následující text tvoří tři krátké exkurzy přinášející z pohledu „velkých“ dějin umění pouze několik podružných zjištění. Tato zdánlivě marginální svědectví nás však znovu upozorňují na nutnost naší neustálé otevřenosti vůči tomu, jak různorodé a nečekané informace můžeme při průzkumu dané památky získat. A zároveň i na to, že tato okrajová zjištění mohou mít závažnější dopady na naše obecně používané kategorie, termíny a zažitá představy o tom, jak umělecká díla vznikala a jaké okolnosti se do jejich definitivní podoby mohly promítnout. Jednou z klíčových koncepcí, která se vyznačuje touto otevřeností, je způsob zkoumání historických staveb známý jako „stavebněhistorický průzkum“. Tento text se snaží poukázat na širší možnosti využití tohoto specifického způsobu uvažování o uměleckých dílech minulosti a současně je poděkováním kolegovi Petrovi Mackovi, který se právě na rozvoji a popularizaci metody SHP významným způsobem podílel a podílí.*

KLÍČOVÁ SLOVA: stavebněhistorický průzkum; Petr Macek; Santini; erb Markrabství moravského; sochařství 19. století; restaurátorský průzkum

“Sand in the mortar,” “Eagle painted over,” “Who is the real author?” Three excursions into the method of building-historical research applied to the restoration of selected parts of architecture or sculpture works

ABSTRACT: *The article consists of three short excursions presenting only a few minor observations from the perspective of “great” art history. These seemingly marginal testimonies, however, remind us once again of the necessity of our constant openness to the diverse and unexpected information we can obtain when researching a given heritage property. They also remind us that these marginal findings may have more serious implications for our commonly used categories, terms, and received ideas about how works of art were created and what circumstances may have gone into their final form. One of the key concepts characterised by this openness is an approach towards investigating historic buildings known as “building-historical research”. This text seeks to highlight the wider possibilities of using this particular way of thinking about works of art from the past, while also thanking my colleague Petr Mack, who has been instrumental in developing and popularising the BHR method in particular.*

KEYWORDS: building-historical research; Petr Macek; Santini; coat of arms of the Moravian Margraviate; 19th century sculpture; restoration research

Úvod

Petr Macek se v průběhu svého dosavadního badatelského života dotkl velkého množství témat, která svým obsahem i dosahem výrazně překračují hranice jak barokního umění, tak i architektury obecně. Pro mne osobně zůstane Petr Macek vedle jmen architekta Václava Špačka a jeho hlavní objednatelky Anny Marie Františky velkovévodkyně toskánské, která dlouho neoprávněně unikala pozornosti českého dějepisu umění,¹ nerozlučně spojený především s pojmem „stavebněhistorický průzkum“. Byl to totiž právě on, kdo mne na svých přednáškách jako první zasvětil do tajů této specifické disciplíny, která v mnohém připomíná práci mimořádně bystrého detektiva nadaného intuicí, jenž

je jako jediný schopen stát se adekvátním protivníkem těm nejrafinovanějším zločincům.

V době, kdy já jsem byla studentkou a Petr Macek mým pedagogem, ale i později, kdy už bylo možné, abych se považovala za jeho kolegyni, mě vždy znovu a znovu udivoval šíří svého rozhledu, detailní znalostí staveb, ale i jiných děl výtvarného umění z lokalit, o nichž větší na historiků umění neměla tušení, že existují. Přestože se ze mne nakonec nestal specialista na architekturu, protože mojí celoživotní vášní je sochařství, setkání s Petrem Mackem se pro mne stalo impulsem, abych se pokusila specifikou metody stavebněhistorického průzkumu aplikovat při hlubším poznávání sochařských děl. Nemám ani tak na mysli vybrané konkrétní

■ Poznámky

1 Architekt Václav Špaček, jak Petr Macek přesvědčivě doložil ve svých analýzách jeho staveb, představuje další doposud poněkud přehlížený proud české barokní architektury v době jejího největšího rozkvětu. Výtvarnou nápaditostí i specifickým odstínem svého architektonického projevu je s to konkurovat tvorbě mladého Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Naposledy in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, s. 473–482. Na osobnost Anny Marie Františky velkovévodkyně toskánské poprvé výrazněji upozornil Petr Macek v textu zabývajícím se nenápadnou stavbou fary v Hostivících u Prahy. Ukázal zde nejen, že osobnost Františka Antónína hraběte Šporka má v našem prostředí svůj ženský protějšek, ale hlavně, že hrabě Špork není takovou



1



2

Obr. 1. Praha 1-Hradčany, dům čp. 79/IV, Nový Svět 7, Kapucínská 3, hlavní průčelí domu. Foto: Kateřina Adamcová, 2009.

Obr. 2. Praha 1-Hradčany, dům čp. 79/IV, Nový Svět 7, Kapucínská 3, portál z m. č. 207 do m. č. 206 (z předsálí do hlavního sálu v patře domu). Foto: Kateřina Adamcová, 2009.

postupy používané v rámci stavebněhistorického průzkumu, jako je např. detailní proměřování staveb nebo hloubková sondáž do konstrukcí,² ale mnohem spíše základní východiska této metody. Některé z konkrétních výsledků aplikace metody stavebněhistorického průzkumu v rámci realizace restaurátorského průzkumu vybraných sochařských děl nebo děl uměleckého řemesla, tzn. mimo obvyklé pole SHP, nabízím v podobě následujících tří krátkých exkurzů.

Exkurz první: „Písek v maltě“

Restaurátorský průzkum by se stejně jako stavebněhistorický průzkum nikdy neměl stát rutinní ani pouze formální záležitostí, a to ani v okamžiku, kdy se zdá, že nic nového nemůže přinést. A to buď proto, že zkoumané dílo prošlo v minulosti mnoha zásahy, opravami a úpravami, které postupně z velké části setřely stopy vypovídající o původní výtvarné podobě díla nebo o jeho zajímavých pozdějších úpravách, nebo snad proto, že k historii jeho vzniku již byly v minulosti zpracovány rozsáhlé a podrobné průzkumy, ať již restaurátorské nebo stavebněhistorické. Dokladem platnosti tohoto základního etického imperativu může být nález týkající se tzv. Santiniovského domu.³

Městské domu čp. 79 na Hradčanech ležící na rozcestí ulic Nový Svět a Kapucínská zakoupil malostranský kamenický mistr František Jakub Santini-Aichel v roce 1705.⁴ Záhy poté začal na tomto „pustém místě“ stavět dům, původně v rozsahu pětiosého dvoupodlažního objektu završeného mohutným výrazným trojosým štítem, odpovídajícím šířce rizalitu mírně předstupujícího před hlavní průčelí domu. Krátce před smrtí stavebníka byl tento již tak výstavný dům s rozsáhlou zahradou ještě rozšířen o západní boční křídlo.⁵ Z dochovaných pramenů dále víme, že stavbu domu i jeho následné rozšíření prováděli stavitel Tomáš Haffenecker a tesařský mistr Jiří Král.⁶

I přes mnohé pozdější opravy si dům dodnes zachoval mnohé z podoby, kterou předurčil právě jeho první stavebník František Jakub Santini-Aichel. Patrné je to nejen na průčelí domu obracejícího se do ulice Nový Svět, ale i v interiéru stavby. Zejména mám na mysli kamenná ostění ze žehrovičského pískovce, z nichž některá svou osobitou profilací či nezvyklým tvarem připomínají ostění, jež známe ze staveb jeho mnohem slavnějšího bratra, architekta Jana Blažeje Santiniho-Aichela.⁷

V rámci připravované celkové rekonstrukce tohoto domu byl v roce 2007 proveden restaurátorský průzkum dochovaných kamenných a kamenosochařských prvků, které se v areálu domu v dané chvíli nacházely.⁸ Kamenná ostění portálů i dvířek určených pro přikládání do kamen nevykazovala žádné závažnější defekty s výjimkou výrazného mechanického narušení jejich povrchových vrstev. Věděli jsme, že v minulosti byl dům mnohokrát opravován,⁹ naposledy v roce

■ Poznámky

výjimkou a že je třeba věnovat větší pozornost právě objednavatelům a vztahu zadavatele díla a umělce. Srovnej in: Petr Macek, Fara v Hostiviciích u Prahy – poznámky ke stavební činnosti Anny Marie Františky, velkovévodkyně toskánské, *Památky středních Čech* 3, 1988, s. 102–122.

2 K tomu nejlépe in: Vladislav Razím – Petr Macek, *Zkoumání historických staveb*, Praha 2011.

3 Dům je také znám jako dům „U Zlatého žaludu“, „Šmicerovský dům“ nebo „Dům loretánských muzikantů“. Srovnej in: Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy, Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, s. 288. – Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998, s. 60. – Milada Vilímková, *Marginalia k architektonické tvorbě 1. poloviny 18. století*. Kryštof Dientzenhofer, Jan Blažej Santini, Kilián Ignác Dientzenhofer, *Umění XXVI*, 1978, s. 420 a 424.

4 Vlček (pozn. 3). – Horyna (pozn. 3). – Vilímková (pozn. 3).

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 Máme na mysli konkrétně ostění hlavního vstupního portálu na zahradním průčelí domu a dále ostění dveří mezi předsálím a hlavním sálem v prvním patře domu.

8 Praha-Hradčany, dům čp. 779/IV, Kapucínská 3, Nový Svět 7, kamenné architektonické články v interiéru i na exteriéru domu. Vojtěch Adamec, *Zpráva z restaurátorského průzkumu a restaurátorský záměr*, Praha 2007.

9 Pasport SÚRP MO, Dobroslav Líbal, R. Pínová, František Kašička, Milada Vilímková, *Stavebně historický průzkum Prahy*, 12/1974, NPÚ hl. města Prahy; NPÚ, portál IISPP, *Památkový katalog*, sken původní evidenční karty nemovitě kulturní památky, https://iispp.npu.cz/mis_public/documentDetail.htm?id=1082569,

1999.¹⁰ V průběhu předchozích oprav domu došlo mimo jiné také k sejmutí povrchových úprav z dochovaných kamenných ostění, přičemž toto snímání bylo provedeno tak důsledně, že to vedlo až k poškození samotného povrchu kamene. Sejmuté povrchové úpravy přitom mohly být zajímavé nejen po stránce řemeslné, ale i z čistě výtvarného hlediska. Je totiž pravděpodobné, že závěrečná povrchová úprava těchto ostění nemusela mít podobu zcela monochromního nátěru, ale že se zejména v případě portálu z před-sálí do hlavního sálu v patře domu mohlo jednat o nátěr imitující ušlechtlejší materiál, například nějaký barevný žilkovaný mramor.¹¹

Z pohledu povrchových úprav těchto kamenných prvků námi provedený restaurátorský průzkum tedy bohužel nepřinesl, a vlastně ani nemohl přinést nic nového. Velmi zajímavou informaci jsme však zcela nečekaně získali díky chemicko-technologickému průzkumu, a to konkrétně díky laboratorní analýze odebraného vzorku malty použité pro spárování jednotlivých dílů kamenných ostění.¹²

Popis malty, zaměřený na upřesnění složení tohoto materiálu, sice nejprve pouze potvrdil předpoklad, že se jedná o běžnou vápennou maltu s obvyklým poměrem pojiva a kameniva, kde pojivo tvořilo převážně vzdušné vápno.¹³ Ovšem detailní rozbor použitého kameniva a zejména jeho prohlídka pod mikroskopem ukázaly, že namísto kopaného písku obsahujícího zrna různé frakce, tvaru a zabarvení se pod mikroskopem objevilo kamenivo, které odpovídalo pískovcové drti.¹⁴ Vysvětlení této nezvyklé nálezové situace je ale v tomto případě doslova nasnadě. Stavebník byl přece kameníkem, a to, podle dochovaných údajů, kameníkem s velkým množstvím zakázek.¹⁵ Nejčastějším materiálem, který prošel jeho rukama, ale i rukama jeho pomocníků, byl samozřejmě pískovec, konkrétně pak zvláště pískovec, z něhož jsou i ostění portálů a oken v jeho domě na Novém Světě. Je tedy velmi pravděpodobné, že místo toho, aby kupoval pro stavbu svého domu kopaný písek, využil pískovcový prach, který jako odpadní materiál přirozeně vznikal při realizaci zakázek v jeho kamenické dílně, ale i v lomech, s nimiž spolupracoval.

Přestože se nejedná o zjištění, které by mělo nějaký mimořádný přínos z pohledu našich znalostí o daném objektu, i tak má svou nedocentelnou hodnotu. Je dalším dílkem, který doplnil jedno z prázdných míst v našich dosavadních představách o tom, jak takové projekty vznikaly, a svědectvím o tom, jak lidé v dané době nakládali s materiály, jak je dokázali dokonale využít. A podíváme-li se na tento fakt z perspektivy našeho uvažování o dějinách umění, pak je to zajímavý doklad toho, jak se do charakteru stavby může nečekaným způsobem promítnout povolání stavebníka.

Exkurz druhý: „Přemalovaná orlice“

Standardní součástí restaurátorského průzkumu podobně jako průzkumu stavebněhistorického je tzv. sondážní průzkum. V případě restaurátorského průzkumu je nejčastěji jeho hlavním cílem nalézt všechny dochované povrchové úpravy daného díla, včetně povrchové úpravy nejstarší, která byla součástí jeho původního výtvarného řešení. V dnešní době je průzkum starších povrchových úprav již běžnou součástí oprav domovních fasád, a to nejen u staveb zastupujících období středověku a novověku, ale i činžovních domů ze závěrečné fáze historismu či dokonce i architektury z období moderny. Ačkoliv nejčastěji tyto průzkumy slouží především pro stanovení barevnosti opraveného průčelí, tu a tam mohou přinést zjištění, které obohacuje naše dosavadní znalosti o daném období, jako tomu bylo v případě průzkumu fasád někdejšího Národního domu v Nuslích.¹⁶

Bývalý Národní dům v Nuslích, dnes bytový dům ve správě Městské části Praha 4, se nachází v horní části náměstí Bratří Synků, odkud z náměstí vybíhá Nuselská ulice, jedna z páteřních komunikací této čtvrti. Dům byl postaven na sklonku 19. století na místě někdejšího hostince Na Kovárně, a to nejspíše podle plánů stavitele Antonína Frice, který předlohu pro novostavbu domu označil svou signaturou.¹⁷ Vnější plášť domu je koncipován v neorenesančním stylu podobně jako jiné reprezentativní veřejné budovy vznikající ve stejné době v Praze. Kromě monumentality a volby neorenesančního tvarosloví se reprezentativní charakter vnějšího pláště domu promítl také do zajímavého, dobově laděného ikonografického programu bohaté sochařské i dekorativní výzdoby, která je integrální součástí architektonického členění všech tří fasád domu. Množství, ale i charakter výzdoby vnějšího pláště tohoto domu odpovídá tomu, že se v dané době Nusle připravovaly na získání statutu samostatného města.¹⁸

Dům je řešen jako čtyřpodlažní s výjimkou vstupního průčelí obráceného se do náměstí Bratří Synků, které je pojato jako masivní kvádrový rizalit ukončený nejen atikou, ale také štítovými nástavci vybíhajícími jak nad vstupním, tak nad krajními úseky obou bočních průčelí. Co se týče architektonického tvarosloví, pracuje se na těchto fasádách s ověřeným konceptem jednoduchého zvýšeného přízemí členěného pásovou bosáží, na které nasedá zdvojené piano nobile, v němž dvě podlaží spojuje kolosální řád ukončený korunní římsou, na niž však ještě nasedá nižší čtvrté podlaží. To je opět uzavřené bohatě profilovanou římsou, přičemž nad ní pak ještě vybíhají již zmíněné mohutné štítové nástavce.

Hlavní fasáda někdejšího Národního domu obrácený se do náměstí Bratří Synků, v té době

Riegrova náměstí, je samozřejmě nejzdobnější. To platí vlastně pro celý vstupní rizalit, a zvláště pak pro jeho úsek určený zdvojeným pianem nobile. Na této části pláště domu najdeme valnou většinu figurální výzdoby, ale také největší množství dekorativních motivů, které zčásti čerpají z bohatého ornamentálního rejstříku období renesance. Vedle čistě dekorativních motivů zde ovšem také nalezneme zajímavá plastická zátěží s konkrétním významem vážícím se k roli a funkci Národního domu. Mezi taková patří reliéfy sestávající z hudebních nástrojů obklopených olivovými ratolestmi, které vyplňují plochy cviklů nad velkými termálními okny, jež jsou součástí složitě okenní kompozice zdvojeného piana nobile. Tato hudební zátěží s velkou pravděpodobností odkazují k původní úloze domu, jehož prostory se měly stát nejen místem konání

■ Poznámky

vyhledáno 23. 1. 2019; NPÚ, portál IISPP, *Památkový katalog*, úvodní strana, <https://pamatkovykatolog.cz/?legalState=151684&action=legalState&presenter=LegalStatesResults>, vyhledáno 23. 1. 2019.

¹⁰ Podle ústního podání objednavatele průzkumu byl autorem posledních úprav domu realizovaných v roce 1999 architekt Bořek Šípek.

¹¹ K této domněnce nás vedou analogické příklady podobně upravených portálů, stejně jako skutečnost, že v hlavním sále tohoto domu se dochovala výmalba, která podle všeho s takovou úpravou povrchu kamenného ostění počítala.

¹² Zpráva z laboratorního průzkumu, zpracovala Zuza Slízková, ITAM Praha 2007, příloha in: Praha-Hradčany, dům čp. 779/IV, Kapucínská 3, Nový Svět 7, kamenné architektonické články v interiéru i na exteriéru domu (pozn. 8).

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 11. – Horyna (pozn. 3). – Vilímková (pozn. 3).

¹⁶ Praha 4-Nusle, Dům čp. 2/1, Nuselská ul. (někdejší Národní dům), vnější fasády budovy – sochařská výzdoba a štukové i odlévané dekorativní prvky. Vojtěch Adamec, Zpráva z restaurátorského průzkumu a restaurátorský záměr, 2018.

¹⁷ Dalibor Prix (ed.), *Umělecké památky Prahy*, Velká Praha 1. M–U, Praha 2017, s. 141. – NPÚ, portál IISPP, *Památkový katalog*, úvodní strana, <https://pamatkovykatolog.cz/?element=14257602&action=element&presenter=ElementsResults>, vyhledáno 23. 1. 2019. – NPÚ, portál IISPP, *Památkový katalog*, sken původního evidenčního listu nemovitě kulturní památky, https://iispp.npu.cz/mis_public/documentDetail.htm?id=1091417, vyhledáno 23. 1. 2019.

¹⁸ Marie Platovská (ed.), *Slavné stavby Prahy 2*, Praha 2011, s. 35.



Obr. 3. Praha 4-Nusle, dům čp. 2/1, Nuselská ulice (někdejší Národní dům v Nuslích), hlavní průčelí domu. Foto: Kateřina Adamcová, 2018.

Obr. 4. Praha 4-Nusle, dům čp. 2/1, Nuselská ulice (někdejší Národní dům v Nuslích), detail sochy Přemysla Oráče. Foto: Kateřina Adamcová, 2018.

Obr. 5. Praha 4-Nusle, dům čp. 2/1, Nuselská ulice (někdejší Národní dům v Nuslích), detail medailonu s králem Vladislavem I. Foto: Kateřina Adamcová, 2018.

Obr. 6. Praha 4-Nusle, dům čp. 2/1, Nuselská ulice (někdejší Národní dům v Nuslích), detail medailonu s ženským antikizujícím poprsím a signaturou Antonína Poppa. Foto: Kateřina Adamcová, 2018.

zasedání místních spolků a sdružení, ale také místem, kde se měly odehrávat různé kulturní akce včetně divadelních představení a koncertů.

A právě na roli domu jako místa pro pěstování národního povědomí a národní kultury odkazuje také valná většina sochařské výzdoby fasád domu, ať už v podobě reliéfů nebo plně trojrozměrných postav. Na samém vrcholu hlavního vstupního průčelí stojí v nise osového štítového nástavce socha hlavního českého zemského patrona, sv. Václava, zobrazeného jako vévoda české země s knížecí čapkou na hlavě, pláštěm až k zemi, kopím v pravé ruce a štítem se svatováclavskou orlicí v ruce levé. O úroveň níže, ve čtvrtém podlaží, pokračuje odkaz na českou státnost dvojicí postav oděných ve staroslovanském oblečení, jaké známe např. z maleb Mikoláše Alše pro lunety v interiéru Národního divadla. Mužská postava stojící jako vyústění osy levého polosloupu zdvojeného piana nobile představuje nejspíše Přemysla Oráče. Působná žena s čelenkou ve vlasech stojící nad pravým polosloupem piana nobile je pravděpodobně

3



4



5



6

kněžna Libuše. Medailony, které zdobí středy pilastrů v nárožích rizalitu na čelní i na obou bočních stranách, jsou v této etáži střídavě vyplněny ženskými a mužskými antikizujícími poprsími. Mužské hlavy kryjí antikizující přilbice, ženská poprsí korunuje diadém vetknutý do antikizujícího účesu. Kromě těchto figurálních prvků zdobí suprafenestry oken čtvrtého podlaží erbovní štítky a parapetní pole akcentují lví maskarony společně s bohatými festony z vavřínových listů.

Následující zdvojené piano nobile je od čtvrtého podlaží odděleno mohutnou korunní římsou s vysokým vlysem vyplněným prázdnými zavíjenými kartušemi, ale také maskarony v podobě hlav divých mužů a bohatými rozvilinami. Sochařskou výzdobu zde najdeme v parapetních polích termálního okna propojeného s dolními sruženými obdélnými okny průběžnou šambránou. Jsou zde vymodelovány medailony s poprsími vybraných českých králů a císařů, které po dvojicích doplňují ústřední medailon se svatováclavskou korunou. Na levé straně doprovází medailon s králem Vladislavem I., slavným rytířem ve zbroji, medailon s vynikajícím politikem a jediným českým králem, který nepocházel z královského rodu, Jiříkem z Poděbrad. Na pravé straně je zase zpodobněn nejvýznamnější český král a také císař Karel IV. a společně s ním uměnímilovný císař Rudolf II., jenž jako jediný z habsburského rodu sídlil v Praze.

Na hlavním vstupním průčelí jsou tato parapetní pole určena pro dvojici erbů, které společně obklopují trojrozměrné poprsí, jež představuje Karla Havlíčka Borovského.¹⁹ Erby patří dvěma zemím, jež jsou součástí zemí Koruny české, Moravskému markrabství a Slezskému knížectví. Erb samotného Království českého s dvouocasým lvem je umístěn do kartuše přímo pod Borovského bystu, která je vsazena do roztržného frontonu ukončujícího dolní část oken- ní soustavy středního rizalitu.

I na této části fasády domu se setkáme s řadou dekorativních prvků, jako jsou bohaté zdobené kompozitní hlavice polosloupů, květinové vlysy v dřících pilířků členících soustavu oken, další festony v parapetech a drobné dětské hlavičky korunující suprafenestry oken bočních os rizalitu. Na pomezí sochařského díla a dekorativního prvku stojí veliké antikizující ženské maskarony, kterými jsou obloženy klenáky v horní části termálních oken. V polích parapetu i suprafenestry se pak vedle tradičních květinových festonů a kruhových terčů objevují listové úponky tvořené větvičkami českého národního stromu, lípy.

Průzkum zmíněných sochařských a dekorativních prvků z lešení potvrdil předpoklad, že byly zhotoveny jako odlitky z kufsteinu, v případě nutnosti rozdělené na jednotlivé díly. Na fasádu pak byly osazeny pomocí železných armatur, které před zahájením opravy fasády kvůli

povrchové korozi železa místy prosvítaly, stejně jako skladba dílů, která se projevovala drobnými vlasovými trhlinami vytvářejícími pravidelný rastr. Plně trojrozměrné sochy Přemysla Otáče, kněžny Libuše a sv. Václava na vrcholu celého průčelí byly k fasádě navíc ukotveny pomocí jednoduchých kovových táhel spojovaných šrouby.

Jedním z přínosů podrobné prohlídky popsaných děl z lešení bylo objevení signatury autora všech odlévaných prvků. Na medailonech s ženskými poprsími se totiž v hladkém poli nachází iniciála „AP“, v níž je písmeno P vymodelováno pod písmenem A a obě iniciály jsou provedeny v pozitivu typem písma, který odpovídá danému období.²⁰ Jedná se o signaturu sochaře-štukatéra Antonína Poppa, který se ve stejné době podílel také na výzdobě Národního divadla,²¹ pro jehož dvoranu vytvořil velmi obdobné medailony s poprsími významných českých panovníků,²² jaká najdeme v parapetech oken piana nobile nuselského domu. I když byla signatura nalezena pouze na medailonech s antikizujícími poprsími, domníváme se, že je tento sochař autorem celé bohaté figurální i dekorativní výzdoby pláště domu.

Další, ještě zajímavější zjištění přinesl sondážní průzkum, jehož cílem bylo stanovit stratigrafii dochovaných povrchových úprav na všech částech fasád domu.²³ Z výsledků sondážního průzkumu vyplynulo, že s výjimkou stávající dvoubarevné úpravy pocházející z poslední opravy fasád domu byla průčelí v minulosti opatřena výlučně monochromními nátěry. Přímou pod stávajícím nátěrem byl na většině omítkových ploch, tažených štukových prvků, ale i prvků odlévaných z kufsteinu nejprve nalezen světlý zelený nátěr, který byl místy nanesen na novou tenkou vrstvičku šuku. Při této předposlední opravě fasád domu tedy musely být vybrané části fasády přeštukovány, přičemž můžeme předpokládat, že místy byly provedeny také rozsáhlejší doplňky chybějících ploch omítek nebo poškozených štukových tažených prvků. V některých sondách pak byl pod tímto nátěrem nalezen světlý narůžovělý nátěr, který snad představoval některou z mladších oprav. Pod touto vrstvou se – a to platí jak pro štukové prvky, omítky, ale i odlévané prvky z kufsteinu – nacházel sytý tmavě šedý nátěr, který byl zvláště v některých sondách silně ztmavlý a znečištěný. Pravděpodobně se jednalo o opravu, která mohla být provedena před 2. světovou válkou a která pak nebyla dlouho opravována, proto byl povrch tohoto nátěru tak silně znečištěný.

Nejstarší barevnou úpravu představoval světlý okrový nátěr, který byl nanesen přímo na štukovou vrstvu původních omítek a tažených prvků. V případě odlévaných prvků nebyl tento nátěr nalezen v sondách provedených na sochách, ale pouze v sondách na medailonech,

na dekorativním zátiší s hudebními motivy a na kartuších s erby. Tuto skutečnost potvrzuje fakt, že dnes se již na fasádě nenacházejí originály těchto soch – ty jsou vystaveny v sále radnice –, ale jejich kopie.²⁴

Jedinou výjimku v jinak monochromním řešení závěrečné povrchové úpravy fasád domu představovaly erby zemí Koruny české.²⁵ Ty byly totiž již v nejstarší nalezené vrstvě opatřeny heraldickou barevností, ovšem, jak ukázal sondážní průzkum, s určitými rozdíly oproti stávajícímu barevnému rozvrhu. Zatímco sonda na erbu se slezskou černou orlicí se stříbrným půlměsícem na hrudi potvrdila, že stávající barevné řešení, pocházející z poslední kompletní opravy fasád domu, plně odpovídá původnímu řešení, v sondě na erbu Království českého bylo objeveno, že pozadí figury lva bylo původně namalováno jiným, výrazně sytější odstínem červeně.

Nejzajímavější nález pak přinesla sonda na znaku s moravskou orlicí. Nejenže pozadí figury orlice bylo v původní vrstvě polychromie světlejší, modř byla jasnější a blížila se světlému kobaltu, ale především zcela odlišnou barevnost měla původně šachovnice na těle orlice.²⁶ A nejen to. Nález v sondě navíc neodpovídal stávající podobě moravské orlice na velkém státním znaku. Šachovnice na těle orlice totiž nebyla bílo-červená, nýbrž zlato-červená, s tím, že zlatá barva byla napodobena sytým odstínem zlatavého okru. Odpověď na to, jak je to možné a zda se nejedná o nějakou chybu, nalezneme v dějinách heraldického znaku Markrabství moravského.

■ Poznámky

19 V soupisové práci věnované památkám tzv. Velké Prahy se sice objevuje, že se jedná o bystu F. L. Riegra, ovšem daný portrét je mnohem více podobný právě Karlu Havlíčku Borovskému. Srov. Prix (pozn. 17).

20 Praha 4-Nusle, dům čp. 2/1, Nuselská ul. (někdejší Národní dům), vnější fasády budovy – sochařská výzdoba a štukové i odlévané dekorativní prvky (pozn. 16).

21 Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, N–Ž, Praha 1995, s. 633–634. – Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, L–Ž, Praha 1950, s. 299–300.

22 Toman (pozn. 21), s. 299.

23 Praha 4-Nusle, dům čp. 2/1, Nuselská ul. (někdejší Národní dům), vnější fasády budovy – sochařská výzdoba a štukové i odlévané dekorativní prvky (pozn. 16).

24 Prix (pozn. 17).

25 Praha 4-Nusle, dům čp. 2/1, Nuselská ul. (někdejší Národní dům), vnější fasády budovy – sochařská výzdoba a štukové i odlévané dekorativní prvky (pozn. 16).

26 Před zahájením sondážního průzkumu měla šachovnice na těle orlice znaku Markrabství moravského stříbročernou barvu.

Obř. 7. *Praha 4-Nusle, dům čp. 2/1, Nuselská ulice (někdejší Národní dům v Nuslích), detail sondy na erbu Markrabství moravského. Foto: Kateřina Adamcová, 2018.*

Obř. 8. *Polepšená podoba erbu Markrabství moravského (1849–1918). Převezato z: rezbari.ceskatvorba.cz/dilo/11483/, vyhledáno 12. 9. 2024.*

Zájem o polepšenou verzi znaku Markrabství moravského začala moravská šlechta znovu projevovat na konci 18. století. O něco později byla podána v této věci u dvorské kanceláře žádost opírající se o privilegium z roku 1462.²⁷ Dvorská kancelář žádosti sice nakonec roku 1838 vyhověla, ovšem s tím, že na velkém říšském znaku a velké císařské pečeti zůstala orlice odkazující k Markrabství moravskému stále pouze červeno-bílá. Další pokus polepšit heraldický znak moravských zemí přichází v roce 1848. V tomtéž roce napsal profesor Alois Vojtěch Šembera článek,²⁸ v němž se snažil dokázat, že pravý erb Markrabství moravského reprezentuje červeno-žlutá orlice. Poslanci, kteří se v té době sešli na zemském sněmu, jeho názor přijali a usnesli se při jednání o nové zemské ústavě na článku 5 v tomto znění: „*Země moravská podrží dosavadní erb svůj zemský, totiž orlici vpravo hledící, v poli modrém a červenožlatě kostkovanou. Zemské barvy jsou zlatá a červená.*“

Přestože ústava sama nikdy nevešla v platnost, potvrdilo následujícího roku ministerstvo vnitra požadavek sněmu týkající se podoby heraldického znaku.²⁹ Kvůli velké byrokratické náročnosti a tomu, že by bylo nutné vyměnit všechny státní znaky nejen v Rakousku, ale i na zastupitelských úřadech v cizině, nebyla oprava samotného říšského znaku provedena. Díky tomu až do roku 1915 Země moravská sice používala orlici červeno-žlutou,³⁰ ovšem současně na říšském znaku byla tato orlice i nadále červeno-bílá. Vznik samostatné Československé republiky znamenal paradoxně návrat k červeno-bílému šachování, byť byla tato změna oficiálně uzákoněna až v roce 1920. Důvodem byl jednak dobový odpor ke všemu rakouskému, ale také to, že červeno-bílá barevnost byla chápána jako návrat ke „slovanským barvám“.³¹

Nalezená barevnost znaku Markrabství moravského na fasádě Národního domu v Nuslích je nečekaným svědkem poměrně spletité historie podoby heraldického znaku jedné ze zemí Koruny české. Znovu se nám tak potvrzuje, že i zdánlivě banální průzkum povrchových úprav fasád domu, který z pohledu dějin architektury nebo i sochařství nevyniká nijakými mimořádnými kvalitami, může přinést nález, který dokáže výmluvně a barvitě vyprávět o jedné z důležitých etap našich dějin.

Exkurz třetí: „Kdo je tu vlastně autorem?“

Každé restaurování uměleckého díla s sebou přináší výjimečnou příležitost si je velmi



7

podrobně a soustředěně prohlédnout. Příležitost, která je mimořádná tím, že dané dílo můžete zkoumat nejen z bezprostřední blízkosti, ale také zbavené vrstev, jež mohou zakrývat některé zajímavé informace vypovídající o historii vzniku díla, ale i o jeho následujících osudech. I když se pozornost valné většiny restaurátorských průzkumů soustředí především na upřesnění stavu daného díla, rozsahu a charakteru jeho poškození a stanovení hlavních příčin těchto defektů, velmi často přinesou i řadu jiných, neméně cenných údajů, které obohacují jak naše dosavadní poznání v oboru dějin restaurování, tak i samotných dějin umění. Ve výjimečných případech může dokonce takový údaj nalezený v rámci restaurátorského průzkumu vést k určitému posunu ve vnímání některých základních



8

■ Poznámky

27 Ottův slovník naučný, heslo Morava, M) Zemský znak moravský, 17. díl (Median-Navarrete), Praha 1901, s. 677. – Václav Vojtěšek, *Naše státní znaky (Staré a nynější)*, Praha 1921, nestránkováno, dostupné online, <http://www.historie.hranet.cz/heraldika/pdf/vojtisek1921.pdf>, vyhledáno dne 23. 1. 2019.

28 Alois Vojtěch Šembera, Politické zemské barvy Moravské, *Týdeník, listy poučné a zábavné*, č. 18, Brno 4. května 1848, s. 139.

29 Vyobrazení této podoby znaku Markrabství moravského srovnej např. in: Hugo Gerard Ströhl, *Österreichisch-Ungarische Wappenrolle, nach seiner Kaiserlichen und königlichen apostolischen Majestät*, Wien 1890, obr. IX.

30 Část CLV Reichsgesetzblatt für die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder, pod č. 327 a 328. 327. Kundmachung, betreffend die Festsetzung und Beschreibung des Wappens der österreichischen Länder. – 328. Kundmachung, betreffend das für den Gebrauch bei den gemeinsamen Einrichtungen der österreichisch-ungarischen Monarchie bestimmte Wappen. Wien: [s.n.], dostupné online, <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1915&page=850&size=45>, vyhledáno 23. 1. 2019.

31 Pavel Sedláček – Eva Gregorovičová et al., *Česká panovníká a státní symbolika: vývoj od středověku do současnosti: výstava Státního ústředního archivu v Praze – Archivní areál Chodovec 28. září–31. října 2002*, katalog, Praha 2002.



Obr. 9. Třebíz, Antonín Procházka, František Hergesell, pomník Václava Beneše Třebízského, historická fotografie. Archiv autorky.

Obr. 10. Třebíz, Antonín Procházka, František Hergesell, pomník Václava Beneše Třebízského, vrcholová socha z čelní strany. Foto: Kateřina Adamcová, 2018.

Obr. 11. Třebíz, Antonín Procházka, František Hergesell, pomník Václava Beneše Třebízského, vrcholová socha z levé boční strany. Foto: Kateřina Adamcová, 2018.

pojmu, kategorií či zažitých způsobů uvažování o daném časovém výseku dějin umění. A právě k takovému posunu týkajícímu se tradičního způsobu chápání autorství by mohlo vést to, co bylo nalezeno při posledním komplexním restaurování pomníku Václava Beneše Třebízského v jeho rodné Třebízi.³²

Pomník kněze a buditele Václava Beneše Třebízského stojí na hraně skalního pískovcového masivu, který vyrůstá na jižním okraji obce Třebíz. Zdvihá se z dvoustupňového pódia mírně obdélného půdorysu, na které nasedá objemný podstavec s profilovanou vysokou patkou, dřikem ve tvaru komolého jehlanu ukončeným kladím, redukováným na nezdobený vlys, a výrazně vysazenou římsou. Na hladkém povrchu dříku jsou vysekány nápisy v českém jazyce, jež nás stručně informují o tom, komu je pomník věnován a kdo a kdy jej nechal zřídit. Na čelní straně je ve dvou řádcích vysekáno: VÁCLAV/ BENEŠ TŘEBÍZSKÝ. Na zadní straně podstavce můžeme číst: POSTAVIL/ SPOLEK PRO ZBUD. POMNÍKU/ V. BENEŠI TŘEBÍZSKÉMU/ R: 1892. Na tento mohutný podstavec je posazen nízký profilovaný soklík a na něj pak již obdélný plintus se sochou Václava Beneše Třebízského.

Václav Beneš Třebízský, katolický kněz, buditel, vlastenec, ale také autor sbírky pohádek a pověstí i řady historických povídek a románů,³³ zde sedí ve svém kněžském oděvu a zamyšleně hledí směrem do krajiny, která se před ním rozprostírá. Jeho dosud mladistvá tvář je plná soustředěného odhodlání a způsob, jakým sedí v křesle s polstrovaným sedadlem i opěradlem, je plný napětí a neklidu. To kontrastuje s tím, že ruce Václava Beneše Třebízského spočívají volně v klíně, levá svírá knihu a pravá boří prsty do záhybů rukávu sutany.

■ Poznámky

32 Třebíz, Pomník Václava Beneše Třebízského, Vojtěch Adamec, Restaurování, restaurátorská zpráva, 2018.

33 K osobnosti Václava Beneše Třebízského srovnej in: *Ottův slovník naučný*, heslo: Beneš, Třebízský Václav, 3. díl (B–Bianchi), Praha 1890, s. 749–750.



10



11



12

Obr. 12. Antonín Procházka, František Hergesell, model pomníku Václava Beneše Třebízského, patinovaná sádra, Muzeum města Slaný. Foto: Markéta Škrancová, 2018.

Obr. 13. Třebíz, Antonín Procházka, František Hergesell, pomník Václava Beneše Třebízského, detail signatury Antonína Procházky a Františka Hergesella na čelní straně plintu sochy. Foto: Kateřina Adamcová, 2018.

Popsaný portrét tohoto muže působí dojmem, jako by byl zhmožněním úvodních slov Jana Nerudy otištěných dva dny po náhlé smrti tohoto mladého spisovatele v Národních listech:³⁴

„To se to dnes těžce – zoufale těžce píše, v dojmu té děsné úmrtní zprávy ze severozápadních Čech!“³⁵

Pořád jako bych viděl ty Benešovy modré, dobré oči – povyhaslé, v nevýslovném smutku, hledící někam do dálky – do věčné – nekonečné dálky –

Kam jsi se to zahleděl, bratře!“

Celkové řešení pomníku je poměrně prosté. Důraz je totiž evidentně položen na tvarový minimalismus, který prostupuje ve stejné míře architektonickou část pomníku jako objemový rozvrh sochy. Ta je pak určena jasnou a přehlednou stavbou, založenou na principech klasického sochařství. Ovšem na takto definovaných hladkých velkých objemech o to výrazněji vyniknou zajímavé modelačně zpracované detaily, dodávající soše svěžest a zasazující zobrazení tohoto muže do konkrétního okamžiku. Mezi takovéto výstižně podané reálie patří perfektně přepsaná konstrukce a polstrovaní křesla nebo zapomenutý nezapnutý knoflík na klerice



13

či drobnopisně podané až téměř křehké obličejové rysy lehce idealizované tváře Václava Beneše Třebízského.

Je obecně známo, že autory tohoto třebízského pomníku jsou sochaři Antonín Procházka a František Hergesell,³⁶ kteří spolupracovali také na mnoha jiných zakázkách včetně některých restaurátorských a reprodukčních prací.³⁷ Dále je obecně známo, že se na realizaci pomníku, a to včetně samotné sochy Václava Beneše Třebízského, podíleli kameníci a kamenosochaři bratřenci Václav a Florián Ducháčkové z Vršovce.³⁸ Dochoval se i sádrový model ústřední části pomníku v podobě postavy Václava Beneše Třebízského patinovaný do podoby bronzového odlitku, který se nyní nachází ve stálé expozici Vlastivědného muzea města Slaný. Zdálo by se tedy, že k otázce autorství již není co dodat.

Navzdory tomu tato již dávno známá fakta zajímavým způsobem doplnil nález autorských signatur. Ty byly objeveny až po očištění povrchu kamene sochy od prachových depozit a biokorozí, a to proto, že na rozdíl od nápisů na podstavci jsou vysekány poměrně mělce, a navíc nebyly zvýrazněny žádnou barvou.³⁹ Na levé boční straně plintu sochy byla nalezena signatura „Ducháčkové“, na čelní pak „Mod. Procházka a Hergesell“. Použitý způsob signování nám nejen potvrzuje to, co již o vzniku tohoto díla víme, ale především záměrně a vlastně poněkud nečekaně vymezuje autorský podíl všech zúčastněných.

Zdá se totiž, jako by se sochaři Antonín Procházka a František Hergesell použitím zkratky slova modeloval („Mod.“) přihlásili výlučně k autorství „idey“ díla, zakotvené v již zmíněném sádrovém modelu pro sochu. Jako by svůj podíl na konečném vzhledu pomníku touto signaturou omezili na autorství výtvarné koncepce, tj. celkového kompozičního řešení sochy a základního modelačního přístupu pracujících s hladkými vypjatými objemy klasicky cítěným postojem odrážejícím jistotu v anatomické skladbě lidského těla i přirozenou tíži, které každá hmotná

■ Poznámky

34 Převzato a ocitováno z: Rudolf Skřeček, Václav Beneš Třebízský, předmluva, in: Václav Beneš Třebízský, *Trnová koruna*, Praha 1984, s. 9.

35 Václav Beneš Třebízský zemřel dne 20. června 1884 v Mariánských Lázních na tuberkulózu. Srovnej in: Skřeček (pozn. 34), s. 9.

36 Jindřich Hulínský, *Město Slaný, jeho kraj a památosti*, Slaný 1928, s. 174–175. – Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, 4. díl, T/Ž, Praha 1982, s. 93.

37 De Gruyter (ed.), *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 72, Hennig-Heuller, s. 155–156. – Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, A–M, Praha 1995, s. 193. – Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců I, A–K*, Praha 1947, s. 323. – Toman (pozn. 21), s. 314–315.

38 Bratřenci Václav a Florián Ducháčkové se podíleli na řadě podobných projektů. Nejenže realizovali sochařská díla z kamene podle modelu akademicky vzdělaných sochařů, ale také pod jejich vedením vytvářeli kopie kamenosochařských děl, jako tomu bylo například v případě vrcholové sochy Panny Marie Immaculaty od F. M. Brokoffa z mariánského sloupu na Hradčanském náměstí. Srov. Kateřina Adamcová – Pavel Zahradník, *Mariánský sloup na Hradčanském náměstí*, Praha 2017, s. 217, 218.

39 Signatury nejsou zaznamenány ani v citované starší literatuře zabývající se tímto dílem, ani v původním evidenčním, doplňkovém listu nemovité kulturní památky, ani na úvodní straně památkového katalogu přístupného na webových stránkách NPÚ. Zůstávaly tedy až doposud nepovšimnuty. Srovnej in: NPÚ, portál IISPP, Památkový katalog, úvodní strana, <https://pamatkovykatalog.cz/?element=14020419&action=element&presenter=ElementsResults>, vyhledáno 15. 9. 2019. – Ibidem, původní evidenční list nemovité kulturní památky, Novotná, Vaňková, Nováček, Chyská 1962, Ochotný 1969, https://iispp.npu.cz/mis_public/documentDetail.htm?id=947955, vyhledáno 15. 9. 2019. – Ibidem, doplňkový evidenční list nemovité kulturní památky, Eva Vyletová, 1988, https://iispp.npu.cz/mis_public/documentDetail.htm?id=947954, vyhledáno 15. 9. 2019.

věc na tomto světě podléhá. Jako by následně převedení jimi vytvořeného sádrového modelu do pískovce bylo, alespoň podle toho, co říkají signatury, v plném rozsahu dílem kamenosochařské firmy z Vršovic.

Nečekaná forma signování tohoto pomníku vyvolává celou řadu otázek. Je možné to celé opravdu chápat tak, že zhotovení sochy v definitivním materiálu proběhlo zcela bez účasti Františka Hergesella a Antonína Procházky? Nebo to máme chápat tak, že sochu sice vysekali bratřenci Ducháčkové, ale pod jejich vedením a dohledem? Signatury totiž, zdá se, zcela vylučují představu, že by se oba akademicky vzdělaní sochaři na vysekání sochy z kamene jakkoliv fyzicky podíleli.⁴⁰ Pak ovšem přichází celkem logicky na řadu další otázka: Není tak na základě této informace třeba znovu vymezit autorský podíl na definitivním díle?

Vysekání sochy z kamene, i když se jedná o kopii nebo o převedení modelu do definitivního materiálu, je a vždy bylo tvůrčím procesem. Je to dáno mnoha faktory, mimo jiné také odlišnou povahou materiálu, z něhož vznikl model, a definitivního materiálu, z něž má být socha zhotovena. Právě proto dochází v průběhu sekání definitivního díla velmi často k určitým tvarovým posunům, které mohou být někdy dosti výrazné, jindy naopak jen drobné. Můžeme právě takové posuny nalézt i na pomníku Václava Beneše Třebízského?

Porovnáme-li pečlivě model a hotovou pískovcovou sochu, pak tu skutečně jisté rozdíly najdeme, a netýkají se pouze vybraných detailů, ale sochy jako celku. V případě sádrového modelu je celá postava Václava Beneše Třebízského o něco subtilnější, což nakonec platí i pro jeho hlavu, a to dokonce i v poměru celkové velikosti hlavy k tělu sochy z pískovce. Dále zde můžeme najít jemné korekce gesta obou rukou v klíně Třebízského, ale i rozvrhu obou nohou. Ruce jsou o něco masivnější a Václav Beneš je má položené blíže ke koleni. Levá noha se zase v případě definitivní sochy dostala výrazněji před hranu plintu, což oboje souvisí s větším předkloněním horní části jeho trupu. Další drobné odlišnosti můžeme spatřit ve struktuře draperie, v celkové skladbě, množství i zpracování látky kleriky.

Zjištěné odlišnosti mezi modelem a sochou vysekanou z pískovce nás opět vracejí k otázce autorství. Jestliže vezmeme v úvahu danou formu signatury, která vylučuje podíl Antonína Procházky a Františka Hergesella na realizaci pískovcové sochy, a současně zmíněné modelační, ale i kompoziční posuny, které vznikly při převedení modelu do pískovce a za jejichž původce můžeme označit právě kameníky z Vršovic, pak je zřejmé, že bychom jim měli přiznat jistou míru spolutvorství na tomto díle. Vzhledem k tomu,

že taková praxe, s jakou jsme se setkali v případě pomníku v Třebízi, byla v daném období běžná,⁴¹ je třeba tento poznatek vzít napříště v potaz a počítat s tím, že ten, kdo dané dílo převáděl do definitivního materiálu, mohl pozměnit či upravit jeho původní sochařské řešení. Pak je ovšem také třeba jej, podle mého názoru, považovat za spoluauctora celého díla,⁴² a to navzdory tomu, že se jako v tomto případě jedná o kamenickou firmu.

Závěrem

Petrem Mackem vyučovaný i osobně prakticky uplatňovaný způsob uvažování o stavbách, konstituovaný kdysi v rámci utváření koncepce SHP, je ve skutečnosti aplikovatelný v mnohem širším rámci. Stejně jako každá stavba je totiž i socha, malba či jakékoliv jiné umělecké dílo ve své podstatě svrchovanou individualitou, která v sobě vždy v nějaké formě ukrývá dosud nezhodnocené indicie, jež jsou schopny vypovědět mnohé o vzniku díla i o jeho následujících osudech. Při pozorování, popisu, detailní analýze a následné interpretaci je proto třeba být maximálně otevřený, aby nám neuniklo nic z toho, čím je dané umělecké dílo osobité a výjimečné. Tato výjimečnost se totiž vůbec nemusí projevit v rovině umělecké kvality a formálního řešení uměleckého díla, ale může se naopak týkat specifík použité technologie, materiálu či jiných, zdánlivě méně významných informací.

Obrovskou výhodou daného způsobu uvažování o uměleckých dílech totiž je, že žádné ze zjištění neodsouvá již předem stranou jako v daném kontextu irelevantní a také že nevytváří žádnou předem danou hierarchii významu jednotlivých zjištění. Více méně neutrálně shromažďuje všechna dostupná fakta, díky čemuž otevírá možnost pro to, aby i nenápadné, na první pohled podružné detaily mohly svobodně vstoupit do závěrečné interpretace. Současně přitom ponechává v maximální možné míře prostor pro jakoukoliv jinou interpretaci získaných poznatků. Právě tuto „demokratičnost“ a „otevřenost“ nejen vůči novým poznatkům, novým metodám průzkumu, ale i novým interpretacím byl a je Petr Macek ve svých přednáškách, ale i ve svých textech schopen zprostředkovávat. A za to i za mnohé jiné mu patří dík.

Mgr. Kateřina ADAMCOVÁ, Ph.D.

Ústav pro dějiny umění, FF UK

katerina.adamcova@ff.cuni.cz

■ Poznámky

40 Tady je třeba připomenout, že bratřenci Ducháčkové se podobným způsobem podíleli také na vzniku jednoho ze dvou pomníků téhož buditele, tedy Václava Beneše Třebízského, v Klecanech, jež vznikl podle návrhu architekta Josefa Stíbrala a sochaře Josefa Václava Myslbeka. Shodou okolností jsme měli možnost i tento pomník restaurovat, a to v roce 2009, a proto víme s jistotou, že na tomto díle se žádná taková podobná signatura neobjevuje. Srov. Klecany, Pomník Václava Beneše Třebízského s křížem v parku na návsi před kostelem, Vojtěch Adamec, restaurátorská zpráva, 2009.

41 Ostatně Antonín Procházka a František Hergesell se sami podobným způsobem podíleli na vzniku pomníku Jana Žižky z Trocnova z Čáslavi, který v roce 1884 vysekali podle modelu Josefa Václava Myslbeka. Srov. Alžběta Birnbaumová, *Soupis památek historických a uměleckých v Čechách*, díl 44., politický okres čáslavský, Praha 1929, s. 138. – Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, díl I. A/J, Praha 1978, s. 174.

42 Je celkem s podivem, že se český dějepis danou otázkou zatím vůbec nezabýval, a to přesto, že toto není zdaleka jediný příklad, u něž se s takovým typem signatury jednoznačně vymezujícím podíl na definitivním díle můžeme setkat. S podobnou situací se můžeme setkat v případě památníku podobného buditele, kněze a básníka Boleslava Jablonského, který najdeme v Kardašově Řečici, nebo v případě pomníku bratřenců Veverkových v Pardubicích. Model pro oba pomníky vytvořil sochař původem z Kutné Hory Josef Strachovský, sochu z kamene pak vysekali právě bratřenci Ducháčkové. Srovnej in: NPÚ, portál IISPP, Památkový katalog, <https://pamatkovykatalog.cz/?presenter=ElementsResults&action=element&element=13775223>, vyhledáno 25. 2. 2019 a dále in: NPÚ, portál IISPP, Památkový katalog, <https://pamatkovykatalog.cz/?presenter=ElementsResults&action=element&element=15904358>, vyhledáno 25. 2. 2019.