

Dva přístupy k obnově sgrafitové výzdoby na zámku ve Frýdlantu. Pohled na různá koncepční východiska a možné perspektivy v restaurování sgrafita

Jan FIŘT; Petr KADLEC

DOI: <https://doi.org/10.56112/zpp.2024.3.12>

ABSTRAKT: Příspěvek je věnován dvěma nedávným obnovám sgrafitové výzdoby na zámku Frýdlant. Ačkoli obě zkoumané fasády spolu sousedí, byl při jejich obnově zvolen radikálně odlišný přístup. První fasáda s původně neorenesančním sgrafitem byla obnovena v rámci záchranné akce na opravu střechy a v podstatě „nanovo“ přetřena, druhá s renesančním sgrafitem byla naopak konzervativním způsobem restaurátorsky ošetřena a prezentována ve své „staře“ působící vizualitě. Příspěvek se proto zabývá aktuálními okolnostmi, které mohou vést k takto odlišně pojaté koncepci prezentace obnovy památky, a to dokonce v rámci jednoho objektu. Vedle toho se autoři zaměřili také na historické příčiny, jež vedou k tomuto stavu a které reflektují odvěký spor v moderní památkové péči týkající se premis „konzervovat“ kontra „restaurovat“. S tím souvisí také stručné představení historie restaurování sgrafit v českých zemích, na jehož příběhu můžeme tento rozpor sledovat v praktické rovině obnov tohoto uměleckého druhu.

KLÍČOVÁ SLOVA: zámek Frýdlant; sgrafito; restaurování; konzervace; rekonstrukce; rekorozie; stavební režim

Two approaches to the restoration of the sgraffito decoration at the castle in Frýdlant. A look at different conceptual starting points and possible perspectives in the restoration of sgraffito

ABSTRACT: The article is devoted to two recent restorations of sgraffito decoration at Frýdlant Castle. Although the two facades under study are adjacent to each other, a radically different approach was taken in their restoration. The first facade, originally with Neo-Renaissance sgraffito, was restored as part of a rescue action to repair the roof and essentially “repainted”, while the second facade with Renaissance sgraffito was, on the contrary, conservatively restored and presented in its “old” visual appearance. The paper therefore deals with the current circumstances that may lead to such a different concept of presentation of the restoration of a monument, even within a single building. In addition to this, the authors also focus on the historical reasons that lead to this state of affairs, which reflect the age-old dispute in modern conservation regarding the premises of “conservation” versus “restoration”. This is also connected with a brief presentation of the history of the restoration of sgraffito in the Czech lands, which is the story of this contradiction in the practical aspect of the restoration of this art form.

KEYWORDS: Frýdlant Castle; sgraffito; restoration; conservation; reconstruction; rectorosion; building regime

Předkládanou studii bychom rádi symbolicky poblahopřáli milému kolegovi, stavebnímu historikovi a pedagogovi Petru Mackovi k jeho životnímu jubileu. Příspěvek chápeme také jako poděkování za jubilantovo celoživotní dílo na poli dějin umění, stavební historie a památkové péče a intenzivní pedagogické působení, za které je mu první z autorů obzvláště vděčný. Významnou součástí oslavencova badatelského díla tvoří uvažování o památkové péči, v jejímž rámci věnuje značnou pozornost obnově a povrchovým úpravám historických fasád. Článek k rehabilitaci sgrafitové výzdoby na fasádách frýdlantského zámku tak chápeme jako poctu k důležitému segmentu oslavencovy badatelské činnosti a pevně věříme, že na naše závěry bude nahlížet s velkorysostí jemu vlastní.

Restaurování sgrafita ve světle Dehiova imperativu

Nádvorní fasádu frýdlantského dolního zámku utvářejí dvě rozpažená křídla oddělená od sebe vystupujícím novodobým rizalitem. Tento architektonický prvek současně odděluje dvě stavební etapy – vpravo starší renesanční zámecký palác, vlevo neorenesanční tzv. kastelánské křídlo. Na obou fasádách se v nedávné době udála obnova, jež v případě jižní části renesančního křídla v současnosti stále ještě probíhá.¹ Rehabilitace kastelánského křídla proběhla v roce 2018, restaurování fasády zámeckého paláce bylo zahájeno v roce 2022. Již první pohled, který v jednom záběru oka pojme obě fasády, může na diváka zapůsobit různými způsoby: může ho zarazit, překvapit, možná i šokovat,

každopádně v něm s největší pravděpodobností – ať už se jedná o laika, či diváka tzv. školeného – vyvolá otázku, proč fasády působí tak rozdílným dojmem, proč jedna působí jako „nová“ a druhá naopak jako „zašlá“ a „stará“ (obr. 1).

■ Poznámky

1 V případě kastelánského křídla se jednalo „pouze“ o záchranné zajištění poškozených částí paláce, které provedla firma Loučka. Restaurátorské práce na renesančním zámeckém křídle byly zadány firmě Oliver Braun – Umělecké štukatéřství. Většina těchto prací, severní část fasády a věž, proběhla pod vedením ak. mal. Petra Kadlece. Práce na jižní části křídla směrem od věže probíhají již bez jeho účasti. Obnova této části má být dokončena do konce roku 2024.



1

Obr. 1. Frýdlant, dolní zámek, pohled na nádvoří fasády. Vlevo fasáda po necitlivé úpravě provedené v roce 2018 ve stavebním režimu. Vpravo fasáda zámekového paláce v době probíhajících restaurátorských prací. Foto: Jan Fírt, 2023.

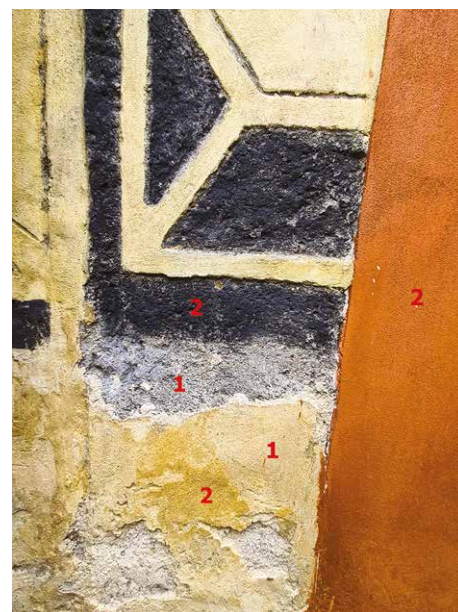
Obr. 2. Frýdlant, dolní zámek, kastelánské křídlo, detail neorenesanční sgrafitové výzdoby z doby kolem roku 1870 a jejich adaptací. Situace se nachází na jižní straně křídla v přízemní partii. Na fotografii jsou viditelná poničení a odpadávání vrchních omítkových vrstev způsobená vlhkostí a také anonymní zkouška čištění, která prokazuje rozdíl v tonalitě intonace bianca a colorata v původní úpravě (1) a poté nejpozději v roce 2018 (2). Foto: Jan Fírt, 2024.

Naléhavost otázky umocní ještě vědomí skutečnosti, že obě zámecké části nedávno prošly zmíněnými zásahy. Neměla by tedy být jejich vizuální prezentace koncepčně jednotná? V případě starší obnovy se jednalo „jen“ o záchranné zajištění neorenesančních sgrafit v souvislosti s opravou střechy křídla, které mělo spočívat zejména ve stabilizaci a konzervaci stávající výzdoby.² Záchranné zajištění sice spadá pod stavební součást údržby památky, ale i ta musí dodržovat základní restaurátorské postupy a standardy. Konzervační přístup ovšem nakonec dodržen nebyl. V rámci stavebního režimu naopak došlo

k jednoduchému přetření fasády „nanovo“ žluto-černým nátěrem. Ten svým výrazným charakterem zdaleka neodpovídá decentní barevnosti původní (obr. 2). Zcela opačně tomu ovšem bylo v případě fasády sousední, ke které bylo, i přes limity dané vstupním projektem, přistoupeno čistě restaurátorsky.³

Tato dichotomie v přístupu má nepochybně několik více či méně rozpoznatelných příčin, které se zdaleka nevážejí jen na finanční a časovou stránku věci. Naopak má podstatně hlubší kořeny sahající k samotným historickým počátkům památkové péče. Svou roli zde ovšem sehrávají také faktory administrativně-systémového charakteru, které v současnosti bohužel často negativně ovlivňují většinu památkových obnov, ale také čistě subjektivní a profesními východisky podmíněné postoje konkrétních účastníků celého restaurátorského procesu.

Nahlédneme-li naznačený rozpor v historickém kontextu uvažování o obnově památek, snadno zjistíme, že – v jistém zjednodušení – tento principiální spor v přístupu „nové“ kontra „staré“, případně v kontradikci pojmů „restaurovat“ versus „konzervovat“ se dějinami památkové péče táhne v různých faktických a terminologických proměnách od jejích moderních



2

■ Poznámky

2 Srov. Anna Svobodová – Magdaléna Sedlecká Rečková, *Restaurátorský průzkum a záměr restaurování. Státní hrad a zámek Frýdlant. Omítkové vrstvy sgrafitové malby fasád*, Litoměřice 2018.

3 Srov. projektová dokumentace z roku 2017 zpracovaná firmou Strnadová – Girsas spol. s r. o. „Zámek

prvopočátků. Vývoj tohoto zásadního konfliktu, vedle jiného, přehledně popsal Petr Kroupa ve svém článku, ve kterém pátral po základních principech památkové péče a položil si přitom kruciólní otázku, zda takovéto principy vůbec existují.⁴ Kroupa poukázal, že kořeny těchto protikladných názorů lze hledat již v Anglii na konci 18. století, kde se v debatě o přístupu k restaurování památek vymezily dvě proti sobě stojící skupiny – „intervencionisti“ (architekti „restaurující“ památky) a „antiintervencionisti“ (antikváři požadující „konzervaci“ stávajícího vzhledu starých památek).⁵ Na „konzervační“ ideové základy antikvářů navázal v Anglii 19. století především John Ruskin (a později William Morris), který se podobně jako jeho předchůdci ostře vymezil proti „restaurátorskému“ architektonickému purismu, reprezentovanému zejména dílem dvou architektů, Francouze Violleta-le-Duca a Němce Bodo Ebhardta. Aby nedošlo ke zmateční pojmu, je na tomto místě nutné připomenout, že uvedenými autory používané pojmy „restaurování“, respektive „konzervování“ byly chápány jinak, než jak těmto pojmům rozumíme dnes.⁶ „Restaurování“ u Violleta-le-Duca a dalších puristických architektů neznamenovalo v podstatě nic jiného než památku razantně opravit, případně rovnou dostavět, či vypůjčíme-li si přímo le-Ducova slova, „... obnovit ji do celistvého stavu, který možná nikdy neexistoval v jednom daném okamžiku“.⁷ Právě princip radikální obnovy, který zahrnoval mimo jiné dostavby gotických katedrál či středověkých hradů, byl tím, co Ruskina a jeho soupeřníky nejvíce iritovalo. Upřednostňoval totiž, vypůjčíme-li si pozdější Rieglovu klasifikaci,⁸ „hodnotu historickou“ na úkor „hodnoty stáří“, čímž z památky stíral její patinu. Pro Ruskina bylo „restaurování“ to, co památku zfalšuje, či přímo zcela zničí. A nezáleželo přitom, o jaký umělecký druh se jedná: „... Ve starém bylo ještě trochu života, trochu tajemné sugesce toho, čím bylo a co se ztratilo; trochu půvabu v ušlechtilých liniích, který déšť a slunce mu propůjčily. V nové sovětuře nemůže být než krutá tvrdost. Více možno se naučiti ze zřícenin Ninive než z restaurovaného domu milánského.“⁹

V návaznosti na tento spor proto historici umění nadále užívali pojmu „restaurování“ v jeho negativních konotacích i v následujících desetiletích 19. století. Právě v tomto kontextu musíme třeba chápat i na počátku 20. století proslovenou proklamaci Georga Dehia „konservieren, nicht restaurieren“.¹⁰ To vše platí i pro domácí dějiny umění a jejich terminologii.¹¹

Ke změně vnímání pojmu restaurování od jeho nahlížení v „puristickém“ smyslu obnovy směrem k dnešnímu chápání postupně docházelo v českém prostředí patrně až od 30. let 20. století.¹² Na tomto místě není nutné rozvíjet důsledky, jež tento posun znamenal pro teoretickou

stránku památkové péče, stejně jako pro vnímání odlišností syntetického a analytického přístupu k restaurování, jak se o tom zmíníme dále. Upozornit jsme chtěli především na historický a stále se opakující rozpor v přístupu k obnově památek, jehož jsme neustále svědky a který se paradoxně zhmotňuje i v rámci jednoho objektu, jako je tomu u sgrafit frýdlantského zámku, která jsou předmětem našeho zkoumání.

Stejně jako v případě pojmu *restaurování*, ani chápání termínu *sgraffito* nebylo vždy stejné, což má důsledky i pro preferované způsoby obnovy uměleckých děl provedených touto technikou. Během krátké doby několika desetiletí se změnil způsob chápání obsahu pojmu, od vnímání renesančního sgrafita coby reliéfního sochařského druhu směrem k dnešnímu pohledu akcentujícímu naopak více jeho malířský charakter.¹³ Toto nedávné znovupoznání, kdy správně vnímáme svrchní sgrafitovou vrstvu jako strukturu sestávající pouze z jedné omítkové vrstvy opatřené tenkým vápenným nátěrem, a nikoli jako strukturu skládající se ze dvou vrstev omítek, má zásadní význam nejen pro umělekohistorické poznání, ale i pro způsoby a možnosti restaurování.

S dřívější mylnou interpretací sgrafita jako sochařského reliéfu úzce souvisí rozvoj tzv. rekonstrukční metody coby dominantního přístupu k obnově sgrafit po většinu druhé poloviny 20. století.¹⁴ Termínem rekonstrukce se doslova míní obnova „korozené“, tedy narušené, odpadávající omítkové vrstvy, kterou je nutné znovu reliéfně doplnit. S tím se ovšem pojí pro sgraffito četné negativní důsledky, jež podrobněji popíšeme níže a jichž si je část restaurátorské obce dnes dobře vědoma a k obnově sgrafit přistupuje již odlišně, než ještě v nedávné době po „znovunalezení“ techniky bylo a dokonce stále je běžnou praxí. S chápáním sgrafita více v jeho malířské podstatě se však přesto zejména s ohledem na stanovení restaurátorské koncepce objevila nová rizika a problematika restaurování sgrafit tak zdaleka nemůžeme považovat za ukončený proces.¹⁵

■ Poznámky

¹ Frýdlant NKP – návrh restaurování renesančních fasád, dokumentace pro stavební povolení“, uloženo v NPÚ, ÚPS na Sychrově.

² Petr Kroupa, Základní principy památkové péče? (detektivní pátrání), *Zprávy památkové péče* 61 (10), 2001, s. 301–313.

³ Ibidem, s. 303.

⁴ K tomu blíže např. Petr Skalický, Nástěnné malby Horního hradu v Bečově nad Teplou. Restaurovat, konzervovat, nebo zachovat status quo?, in: Anežka Bartlová – Hana Buddeus (edd.), *Infrastruktury (dějin) umění. Sborník ze VII. sjezdu historiků a historiček umění v Ústí nad Labem*, Ústí nad Labem – Praha 2022, s. 423–426.

⁵ Eugène Viollet-le-Duc, heslo *Restauration*, in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XVe au XVIe siècle* T. VIII, Paris 1866, s. 14–34 – cit. dle Kroupa (pozn. 4), s. 301.

⁶ Alois Riegel, *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien und Leipzig, 1903.

⁷ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1920, s. 204–205 – překlad dle Miloš Seifert, *John Ruskin (1819–1900). Apoštol pravdy a krásy. Myšlenky a dílo*, Praha 1937, s. 78.

⁸ Georg Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität am 27. Januar 1905*, Straßburg 1905, s. 26.

⁹ Obdobné tendence a názorové proudy se současně – a v některých případech dokonce i dříve – objevují rovněž v českém prostředí – k tomu srov. Adam Pokorný – Petr Skalický, *Středověké nástěnné malby Menší věže hradu Karlštejna. K realizaci restaurátorského průzkumu z let 2018 a 2019* (edd. Petr Skalický – Ondřej Šindlář), Praha 2023, s. 19–21, 33–34. – Petr Skalický, Koncepce prezentace nástěnných maleb? Poznámky k jednomu z aspektů památkářské praxe, in: Petr Skalický – Jan Fírt – Anežka Mikulcová (edd.), *Středověké nástěnné malby v Praze. Kapitoly*, Praha 2023, s. 181–183.

¹⁰ Kroupa (pozn. 4), s. 302, pozn. 8 – uvádí např. heslo „Restauration“ z Ottova slovníku naučného z r. 1904, kde je restaurování rozuměno ještě čistě v „le-Ducovském“ smyslu, jako uvedení díla do tzv. stavu původního, což mj. kladlo na restaurátora nároky na vžití se do doby a ducha tvůrce. Proměnu pojmu k dnešnímu nazírání pak dokládá na instrukci pro konzervátory Státního památkového úřadu v Praze z r. 1936.

¹¹ Sgraffito jako reliéfní výtvarnou disciplínu chápala především Milada Lejsková-Matyášová, K ikonografii a restituci sgrafitového reliéfu tří renesančních domů ve Slavonicích, *Umění* XVIII, 1970, s. 383–394. – Idem, Figurální sgraffito ve Slavonicích a jeho restaurování, *Památková péče* 31, 1971, s. 144–160. Na jeho malířskou podstatu naopak upozornil v českém prostředí jako první Václav Špale, Problémy restaurování již restaurovaných sgrafit, *Zprávy památkové péče* LXIII, 2003, č. 6, s. 389–403.

¹² Autorkou tohoto metodického přístupu je Lejsková-Matyášová – viz pozn. 13. V recentní literatuře se rovněž používá pojem „restituce intonakového reliéfu“, který je pregnančnějším synonymem téhož.

¹³ Ilustrativní je v tomto ohledu soubor sgrafit ve Slavonicích restaurovaných v 90. letech minulého století s přílišným důrazem na jejich rekonstrukci na úkor historické autenticity – viz Václav Špale (pozn. 13). – Idem, Slavonická sgrafita a jejich restaurování, *Zprávy památkové péče* 65, 2005, č. 3, s. 259. – Idem, Problémy restaurování restaurovaných sgrafit na příkladech figurálních sgrafit ve Slavonicích, in: Vladislava Říhová (ed.), *Sgraffito 16.–20. století. Výzkum a restaurování*, Pardubice 2009, s. 139–148.



3

Obr. 3. Nelahozeves, zámek, severní průčelí. Geometr, stav před restaurováním v roce 1910. Foto: Sběrka fotografické dokumentace NPÚ, GnŘ, inv. č. 103.530.

Obr. 4. Nelahozeves, zámek, severní průčelí. Geometr, stav po restaurování v roce 1910. Snímek dokumentuje konzervačně-analytický zásah J. Čapka omezený především na pouhé materiálové doplnění odpadlých míst. Foto: Sběrka fotografické dokumentace NPÚ, GnŘ, inv. č. 103.548.



4

Stručný příběh restaurování sgrafita a problematika pojmosloví

Jelikož dějiny frýdlantského sgrafita a jeho restaurování do jisté míry odrážejí příběh a způsoby restaurátorské rehabilitace sgrafitové výzdoby v českých zemích, bude přínosné na tomto místě načrtnout jeho vývoj alespoň v obecných obrysech a stručně poukázat na teoretická pozadí historických přístupů k restaurování tohoto uměleckého druhu.

Od konce 19. století, kdy se započalo s odkrýváním sgrafit dlouho skrytých pod pozdějšími vrstvami omítek a postupně také s jejich

odborným restaurováním, se otevřelo množství otázek, jejichž uspokojivé řešení se hledá do dnešních dnů. Jako nejpalčivější otázka se přitom jeví především problematika konzervace znovu odkrytých sgrafit s jejich materiálově kompozitní strukturou, která je ještě více náchylná k podléhání povětrnostním vlivům než ostatní umělecké druhy. Každé řešení metodického a konzervátorského přístupu k restaurování sgrafit bylo v mnoha ohledech (materiálově, teoreticky aj.) logicky dobově podmíněné a současně bylo nesené upřímnou vírou, že realizovaný zásah bude po technologické i výtvarné stránce tou nejlepší cestou a dílu nejen zajistí co nejdelší trvání, ale také rehabilituje jeho vizuálně-výtvarné kvality.

Na počátku 20. století a v jeho první polovině tak převládal přístup, který vycházel z teoretického základu vídeňské školy dějin umění, reprezentované především Aloisem Rieglem a na něj navazujícím Maxem Dvořákem, kteří propagovali konzervační postoj k restaurování uměleckého díla s důrazem na jeho kvality spjaté s minulostí

neboli „vzpomínkové hodnoty“.¹⁶ V českých zemích tento restaurátorský přístup nejlépe reprezentují práce sochaře Jindřicha Čapka, jehož dílo doplňuje také publikační výstup umožňující nám utvořit si komplexnější představu o jeho teoretickém i praktickém postupu.¹⁷ Nejlépe vypovídající jsou ovšem dobové fotografie jeho realizací, které ve své konzervačně-analytické podobě přesně odpovídají příkladům „správné“ obnovy uvedeným v Dvořákově *Katechismu památkové péče*.¹⁸ Hlavní koncepční premisou stoupenců

■ Poznámky

16 Riegel (pozn. 8).

17 Jindřich Čapek, *Konzervace štukových prací a sgraffit*, in: *Druhý sjezd na ochranu památek v Praze 1913*, Praha 1915, s. 47–52. K tomu dále srov. Vratislav Nejedly – Petr Pavelec, *K historii a metodologickým otázkám restaurování sgrafit*, *Zprávy památkové péče* LXIII, 2003, č. 6, s. 376–381.

18 Max Dvořák, *Katechismus památkové péče*, Praha 2004, s. 160–162, obr. 123–125.



5



6

Obr. 5. Nelahozeves, zámek, severní průčelí. Geometri, stav v roce 1974 dokládající špatnou trvanlivost předchozího restaurátorského zásahu. Foto: Sběrka fotografické dokumentace NPÚ, GnŘ, inv. č. 111.604.

Obr. 6. Nelahozeves, zámek, severní průčelí. Geometri, stav po restaurování v roce 1974. Srovnání se stavem po restaurování v roce 1910 dokládá mnohem větší míru doplnění chybějícího originálu. Nově rekonstruované plochy jsou navíc těžko odlišitelné od částí původních. Převzato z: *Zprávy památkové péče* LXIII, 2003, č. 6, s. 379.

tohoto přístupu byla snaha o nezfalšování originálu, kterého se dá dosáhnout jedině tím, že se chybějící partie sgrafita mohou doplnit pouze v nezbytně nutné míře. To bylo myšleno čistě technologicky, např. doplněním odpadlé omítky, ale zásadně ne doplněním ztracené výtvarné formy, a současně tak, aby všechny doplňky byly jasně odlišitelné od originálu. Cílem tak byla především konzervace stávajícího, často – nutno zdůraznit – značně fragmentárního stavu (obr. 3, 4). Stejně jako vyrůstala teoretická koncepce

restaurátorského zásahu z duchovního zázemí své doby, byly samozřejmě dobově podmíněny také technologické a materiálové možnosti užití při restaurování. A právě v tomto ohledu se záhy ukázala největší problematičnost těchto zásahů, kdy již po několika letech byl stav zrestaurovaných sgrafit značně neuspokojivý (obr. 5).¹⁹

V reakci na konzervačně-analytickou metodu s její vizuální fragmentaritou a absencí celostního vjemu prezentovaného díla a pozitivisticky vnímající památku hlavně jako doklad minulosti byla od konce 30. let 20. století dílem Václava Wagnera formulována metoda syntetizující. Wagner pod vlivem dobových estetických teorií, holismu, ale také aristotelské a tomistické filozofie chápal památku jako „živý tvar“, jenž klade nároky na aktivitu soudobého tvůrčího ducha, a především má být celistvý (obr. 6).²⁰ Syntetizující metoda se svým zřejmým odporem k fragmentárnímu a „rozbitému“ následně stala dominantním přístupem k restaurování (nejen) sgrafit i v druhé polovině 20. století. Z tohoto

teoretického základu vychází i výše zmíněná tzv. rekoroční metoda, jež byla od 60. let minulého století aplikována na většinu restaurátorských akcí týkajících se sgrafit.

Její principy, ideové pozadí a praktické postupy definovala v několika publikacích Milada Lejsková-Matyášová a v úzké spolupráci s restaurátory tuto metodu úspěšně propagovala.²¹ Rekoroční metoda se tak v podstatě až do konce tisíciletí uplatnila na všech větších sgrafitových obnovách, včetně předmětných frýdlantských

■ Poznámky

19 Špatně na tom v tomto ohledu byla zejména sgrafita na Míčovně Pražského hradu, která byla rovněž restaurována J. Čapkem. Otázka konzervace sgrafit byla ostatně nejpalčivějším dobovým problémem, jak o tom hovoří bezradné výpovědi účastníků tehdejších komisí – viz Nejedlý–Pavelec (pozn. 17), s. 380–381.

20 Václav Wagner, *Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*, Praha 1946.

21 Viz Lejsková-Matyášová (pozn. 13).



7

Obr. 7. Frydlant, dolní zámek, věž. Na detailu postavy v ornamentálním orámování jsou dobře patrné důsledky reko-rozního přístupu k restaurování sgrafit. Ty se projevují jednak v nepůvodní barevnosti zdůrazňující kontrast černé a bílé, a zejména v odpadávání později přidaných vrstev, které přispívají k značnému znečištění původních forem. Foto: Jan Fírt, 2023.

fasád.²² Dostatečný časový odstup od starších realizací zhotovených touto metodou, stejně jako větší znalost historické sgrafitové techniky, založené na detailních průzkumech většího množství renesančních památek, vedly od počátku nového milénia k její tvrdé a oprávněné kritice.²³

Ze zpětného pohledu můžeme soudit, že problematičnost reko-rozního přístupu pramení již v jeho počáteční premise, která sgrafito – jak jsme zkraye uvedli – chápe jako reliéfní strukturu, tedy jako sochařské výtvarné dílo, sestávající ze dvou (či více) omítkových vrstev.²⁴ Od tohoto výchozího bodu se pak odvíjel řetězec jednotlivých restaurátorských kroků, které měly v teoretické rovině vést k ideální rehabilitaci sgrafitové výzdoby. Že tomu tak nebylo a tyto kroky paradoxně ve svých důsledcích vedly k značné materiálové i vizuální destrukci sgrafita, bylo podrobně popsáno jinde.²⁵ Poukážeme proto jen na základní metodická a technologická úskalí, která negativně ovlivňují tímto způsobem restaurované dílo.

Právě mylný předpoklad chápající renesanční sgrafito jako dvouvrstvou omítkovou strukturu skládající se z tmavého podkladu (*intonaco colorato*) a na něm nanesené světlé vrstvy (*intonaco bianco*),²⁶ jejímž proškrabáním či rytím

vzniká požadovaný reliéfní tvar, vedl v rámci reko-rozního restaurování k opětovnému nanášení štukové či jiné vrstvy na „korodovanou“ omítku. Takový přístup je jak technologicky sporný sám o sobě, tak absolutně neodpovídá výstavbě historického sgrafita, jak prokazují nejen historické traktáty a technologické příručky tvůrců, ale zejména i recentní laboratorní průzkumy. Ve všech analyzovaných případech totiž identifikovaly *intonaco bianco* pouze v podobě tenoučkého vápenného nátěru o maximální síle 0,5 mm.²⁷ To narušuje zažitou představu o renesančním sgrafitu jako dominantně sochařském uměleckém druhu; spíše se tak – minimálně na povrchu – přibližuje technice malířské, nebo ještě lépe, díky jemné abrazivní technice proškrabávání, technice grafické. Tomu ostatně odpovídají také dobové prameny, kdy jej např. Giorgio Vasari řadí právě k těmto technikám.²⁸ Současně ale sochařskou podstatu sgrafita, zvláště s ohledem na jeho vrstevnatou strukturu: zdicí malta – jádrová omítka – *intonaco colorato* – *intonaco bianco*, nemůžeme pominout. Důležitost této skutečnosti se pak projevuje zejména ve vztahu k restaurování, kdy při rozhodování o jeho realizaci nelze jednoznačně upřednostňovat restaurátora „sochaře“, či restaurátora „malíře“.²⁹

Z restaurátorsko-technologického hlediska se pak jako zásadní problém ukázalo samotné nanášení štukové (či jinak plněné) vrstvy *intonaco bianca*, které, není-li provedeno vysoce pečlivým způsobem (což je bohužel jen menšina případů), často přechází přes vrypy či šrafuru dochované v podkladové vrstvě a tím značně znečišťuje kresbu původních motivů. Kvůli špatné adhezi takto sekundárně aplikované plněné vrstvy pak v mnoha případech došlo již poměrně

brzy k jejímu odpadávání a následně k aplikaci dalších vrstev; v součtu takto opakovaných procesů „koroze“ a „rekoroze“ dochází k značnému znečištění, nebo dokonce k totální ztrátě představy původního vzhledu sgrafit a nejednou spolu s tím i k jejich postupné a urychlené destrukci (obr. 7).³⁰

Dalším silně negativním aspektem reko-rozní metody, který ovlivnil představu o „původním“ vzhledu sgrafit, je její barevná reinterpretace. Renesanční *intonaco colorato* tvořila v mnoha případech omítková směs probarvovaná nej-různějšími způsoby, např. různými druhy písků, pálenou slámou či dřevěnými uhlíky, které mu dodávaly charakteristický šedomodrý odstín.³¹ Na něj nanesený lehký vápenný nátěr získával po dozrání živou barevnost slonovinového charakteru. Tuto pestrou tonalitu ovšem autoři reko-rozní metody redukovali tím, že podkladovou vrstvu jednoduše nechali přetřít černou barvou a na svrchní *intonaco* nanést jasně bílou silnější vrstvu tvořenou vápennou kaší či štukem. Takto prezentovaná vizualita, založená na – pro někoho působivém, ale zcela nepůvodním! – kontrastu černé a bílé, je dnes široce zakořeněná a takto tuto techniku vnímá i široká veřejnost. Vedle „běžného“, nezaujatého diváka ale reko-rozní

■ Poznámky

22 S výjimkou restaurování sgrafit v Litomyšli, kde se reko-rozní přístup uplatnil spíše v menší míře. Důvodem nejspíš bylo to, že restaurátorské práce prováděli nikoli restaurátoři, ale aktivní výtvarní umělci v čele s Olbramem Zoubkem, Václavem Boštíkem, Stanislavem Podhrázkým a Zdeňkem Palcrem.

23 K tomu např.: Nejedly–Pavelec (pozn. 17), s. 376–381. – Špale, Problémy restaurování (pozn. 12), s. 389–403. – Zuzana Wichterlová, *Průzkum techniky renesančního sgrafita*, Pardubice 2015.

24 Viz Lejsková–Matyášová (pozn. 13).

25 Viz Nejedly–Pavelec (pozn. 17), s. 382–383.

26 Přehledné schéma k výstavbě renesančního sgrafita – Wichterlová (pozn. 23), s. 13, obr. 1. K renesanční sgrafitové technice dále Pavel Waisser, *Renesanční sgrafito: technika a technologie*, in: Idem (ed.), *Sgrafita zámku v Litomyšli*, Litomyšl 2011, s. 71–75.

27 Wichterlová (pozn. 23), s. 53.

28 Sgrafitovou techniku popisuje Giorgio Vasari v úvodu k druhému vydání díla *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* – k českému překladu srov. Nejedly–Pavelec (pozn. 17), s. 373–374, pozn. 4; přepis originálu v italštině – Pavel Waisser (ed.), *Sgrafita zámku v Litomyšli*, Litomyšl 2011, s. 71–72.

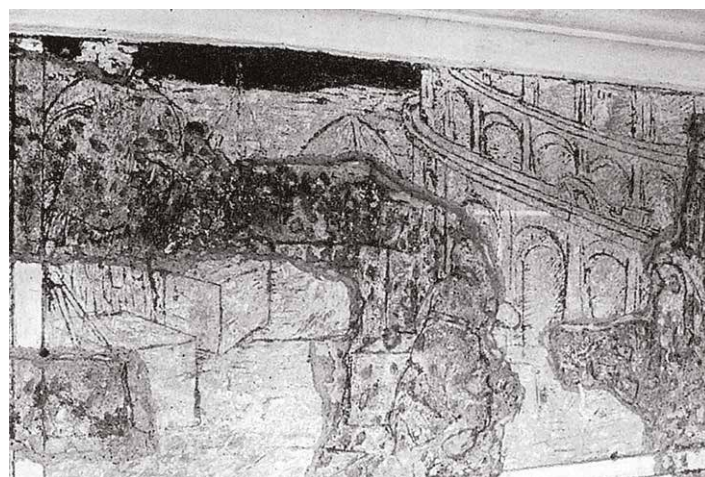
29 K tomu blíže Nejedly–Pavelec (pozn. 17), s. 387.

30 Některé takto destruované motivy bývají v restaurátorském prostředí pro svou nečitelnost trefně označovány jako „sněžení“.

31 Wichterlová (pozn. 23), s. 46–52.



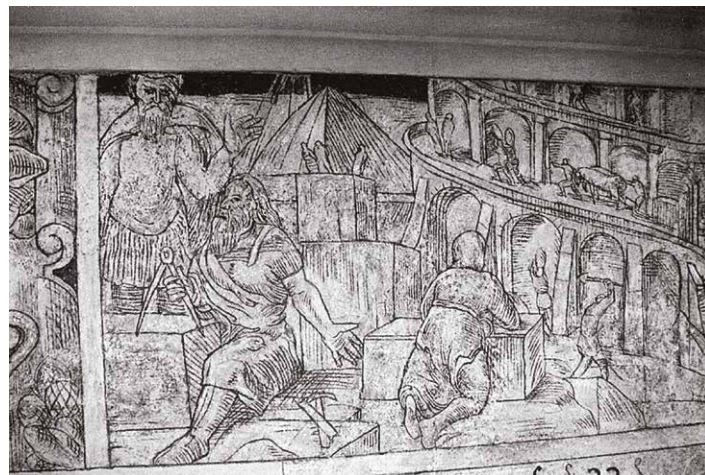
8



9



10



11

Obr. 8. Slavonice, dům čp. 538, Stavba Babylónské věže, stav před restaurováním v roce 1998. Černobílý barevný kontrast a odpadávající kusy z vrstvy intonaca bianca jsou výsledkem staršího restaurování rekorozní metodou. Převzato z: *Zprávy památkové péče* LXIII, 2003, č. 6, s. 392.

Obr. 9. Slavonice, dům čp. 538, Stavba Babylónské věže, stav v průběhu restaurování v roce 1998 dokumentující poměr peky poškozeného originálu ohraničeného od pozdějších rekonstrukcí. Převzato z: *Zprávy památkové péče* LXIII, 2003, č. 6, s. 392.

Obr. 10. Slavonice, dům čp. 538, Stavba Babylónské věže, stav po nahrazení starších nevyhovujících tmelů a vyretušování originálu během restaurátorských prací v roce 1998. Převzato z: *Zprávy památkové péče* LXIII, 2003, č. 6, s. 392.

Obr. 11. Slavonice, dům čp. 538, Stavba Babylónské věže, stav po dokončeném restaurování v roce 1998. Během tohoto zásahu byly všechny pozdější rekonstrukce vyhodnoceny jako vizuálně a technicky nevyhovující, a proto byly restaurátory odstraněny a nahrazeny rekonstrukcemi novými, více odpovídajícími grafickým předlohám. Výsledkem jsou ovšem obrazová pole, kde lze jen těžko odlišit restaurovaný originál od nově rekonstruovaných ploch. Převzato z: *Zprávy památkové péče* LXIII, 2003, č. 6, s. 393.

metoda zůstává populární i mezi nemalou částí odborné obce, a to dokonce do té míry, že ji někteří protagonisté považují za jedinou správnou.³²

K zásadnímu poznání, že renesanční *intonaco bianco* nebylo v českém prostředí tvořeno pravou omítkou, ale jen hustým vápenným nátěrem, dospěl až restaurátor Václav Špale se svými spolupracovníky při restaurování figurálních sgrafit na pláštích skupiny domů ve Slavonicích v 90. letech minulého století.³³ V odborných publikacích ovšem došlo k reflexi těchto poznatků až v novém tisíciletí, kdy se mimo jiné i v souvislosti s cílenějším zaměřením pedagogů Fakulty restaurování v Litomyšli na problematiku sgrafita zvýšil zájem o toto téma také u odborné veřejnosti a mezi studenty různých oborů.³⁴ Tento objev s sebou přinesl zcela nové možnosti retuše svrchního *intonaco bianca*. Oproti rekorozní metodě s její aplikací štukové či podobné vrstvy je nyní možné tuto část sgrafita retušovat mnohem subtilněji pomocí jemných štětečků a tenkého barevného nátěru.

Malířský způsob retuše v podobě opakovaných tenkých lazurních nátěrů ovšem není zcela nový, neboť se s ním setkáme již v realizacích zmiňovaného Jindřicha Čapka.³⁵ Oproti Čapkovi,

■ Poznámky

32 S takovými názory se bohužel občas stále ještě setkáváme např. v rámci kontrolních dnů, kdy je lze zaslechnout od některých kolegů památkářů, zástupců výkonných orgánů, ale výjimečně také ještě i od některých restaurátorů.

33 Jednou z příčin, které zastávce rekorozní metody svedly k omylu, byla skutečnost, že oproti renesančnímu sgrafitu tvořily strukturu sgrafita neorenesančního, a stejně tak sgrafita socialisticko-realistického, z velké části (nikoli výlučně) opravdu dvě vrstvy omítek (tedy včetně *intonaco bianca*).

34 Namátkou z dnes již bohaté literatury: Nejedlý-Pavelec (pozn. 17), s. 373–388. – Špale, *Problémy restaurování* (pozn. 13), s. 389–403. – Vladislava Říhová (ed.), *Sgrafito 16.–20. století. Výzkum a restaurování*, Pardubice 2009. – Pavel Waisser, *Renesanční figurální sgrafito na průčelích moravských městských domů*, Olomouc 2014. – Wichterlová (pozn. 23). – Gabriela Žabková, *Renesanční nástěnná malba a sgrafito na fasádách domů v Prachaticích* (diplomová práce), ÚDU FF UK, Praha 2011.

35 Nejedlý-Pavelec (pozn. 17), s. 388.



12

Obr. 12. Frýdlant, zámek, kolorovaná litografie ze série pohledů na české zámky, originál ve státním zámku v Mnichově Hradišti (inv. č. 52/92), Waldemar Rau, 1852. Grafika zachycuje stav po omítnutí sgrafitové výzdoby v 18. století. Foto: Sběrka fotografické dokumentace NPÚ, GnŘ, inv. č. 117.653.

kteří se důsledně držel konzervačně-analytické metody, jsou některé realizace provedené Špalem a jeho týmem ve Slavonicích z koncepčního hlediska zcela opačného charakteru. V mnoha případech fragmentární dochování originálu, ať už v podobě celých domovních fasád či jednotlivých sgrafitových polí, vyřešili restaurátoři za podpory památkářů i historiků umění pomocí rozsáhlých rekonstrukcí, zhotovených dle grafických předloh, které se jim podařilo dohledat (např. dům čp. 538), ale v některých případech i jen na základě volných grafických analogií (dům čp. 453).³⁶ Rekonstruované doplňky lze navíc často jen obtížně odlišit od původních sgrafit (obr. 8, 9, 10, 11). To představuje zjevný rozpor s obecným imperativem možnosti rozpoznat novodobé doplňky restaurovaného díla, jak to požaduje mezinárodně ratifikovaný dokument ICOMOS – tzv. Benátská charta.³⁷

Byla-li Jindřichu Čapkovi a dalším vyčítána stoupenci syntetické metody fragmentární prezentace jejich realizací, může být stejně tak z opačných pozic zacílena kritika na přílišný rekonstrukční přístup v případě slavonických sgrafit. Je tedy zřejmé, že i přes dílčí poznatek v podobě historicky správného pochopení struktury renesančních sgrafit je cesta k ideálnímu restaurátorskému přístupu – minimálně po koncepční i konzervátorské stránce – ještě dlouhá.

Jako na jeden z takových pokusů o hledání divácky uspokojivé a současně k dochovanému originálu citlivé a pietní prezentace můžeme snad nahlížet také na současné restaurování sgrafit na Frýdlantu.

Restaurování zámecké fasády na Frýdlantu

Na fasádách frýdlantského hradozámeckého komplexu se dochovalo několik souborů sgrafitové výzdoby. Renesanční figurální sgrafito nacházíme vedle předmětných stěn dolního zámku také v několika pásech na nádvoří horního hradu.³⁸ Tato umělecká fáze pochází z doby, kdy byl zámek ve vlastnictví rodu Redernů, kteří jej nechali částečně přestavět pod vedením italského architekta Marca Spazzia a opatřit tehdy oblíbenou sgrafitovou výzdobou. Tuto etapu můžeme spojit především se jmény Melchiora z Redernu a jeho manželky Kateřiny, rozené Šlikové.³⁹

Z důvodu špatného stavu sgrafitové výzdoby zámeckých fasád, a patrně také díky proměně dobového estetického vkusu, byla na konci 18. století renesanční sgrafita na dolním zámku zabitena, tak jak to známe z mnoha dalších českých i moravských příkladů (obr. 12).⁴⁰ Přibližně o sto let později, v letech 1867–1870, proběhla větší přestavba pod vedením vídeňského architekta Wilhelma Heckeho, která se v rámci dobově příznačných historizujících přístupů pokusila vrátit zámku jeho renesanční podobu. Většinu fasád v té době pokrylo neorenesanční psaníčkové a částečně i figurální sgrafito. Tehdy byla také přestavěna na obytné křídlo dosavadní hospodářská budova, dnešní tzv. kastelánské křídlo.⁴¹

Další změna vzhledu zámeckých fasád se udála znovu přibližně po dalším století.

V 60. letech 20. století bylo přijato dosti radikální rozhodnutí o odstranění neorenesančních psaníčkových sgrafit z většiny fasád objektu. K tomuto kroku došlo přesto, že tehdejší omezené průzkumové možnosti nemohly určit rozsah a stav původního renesančního sgrafita.⁴²

Restaurování ovšem tehdy mohlo, na rozdíl od komercializované reality současnosti, probíhat v delším časovém horizontu a v několika fázích.⁴³ Jeho realizace se ujal tým restaurátorů vedený Miroslavem Kolářem, Vladislavem

■ Poznámky

36 Špale, Problémy restaurování (pozn. 13). – Nutno ovšem mít na paměti, že zhotovitelé sgrafit se v podstatě nikdy neinspirovali předlohami do všech detailů, v čemž spatřujeme jistou problematičnost grafiky jako výlučného podkladu pro rekonstrukci větších obrazových ploch.

37 Mezinárodní charta o zachování a restaurování památek a sídel (Benátky, 1964), <https://www.icomos.cz/images/dokumenty/benatska-charta.pdf>, vyhledáno 25. 11. 2024, čl. 12: „Náhrady za chybějící části památky se musí harmonicky začleňovat do jejího celku. Zároveň však musí být rozlišitelné od originálu, aby restaurování nefalzifikovalo uměleckou či historickou skutečnost.“

38 Oproti sgrafitům na dolním zámku se v případě horního hradu podařilo přesvědčivě dohledat pravděpodobné grafické předlohy, jejichž tematika odkazuje na bouřlivé události bojů mezi katolíky a hugenoty ve Francii, jejichž svědky mohli objednavatelé maleb být – Milan Svoboda, Sgrafita na hradě a zámku Frýdlant. Několik poznámek k jejich interpretaci, *Fontes Nissae – Prameny Nisy*, 14, 2013, č. 1, s. 3–19.

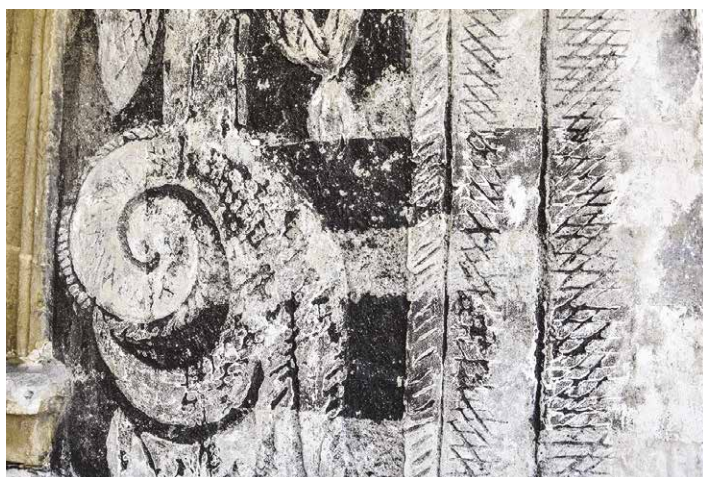
39 Blíže k historii hradu a jednotlivým stavebním fázím viz Dobroslava Menclová, *Státní zámek Frýdlant v Čechách* (nepublikovaný stavebněhistorický průzkum, přístupný v knihovně NPÚ, ÚOP v Liberci), 1955.

40 To se týkalo např. zámku v Litomyšli či souboru domů ve Slavonicích, Prachaticích a mnoha dalších. V nedaleké blízkosti Frýdlantu pak také psaníčkového sgrafita vstupní věže na zámku v Lemberku, která aktuálně prochází rekonstrukční adaptací.

41 Menclová (pozn. 39), s. 27.

42 Srov. tehdejší restaurátorskou dokumentaci: Miroslav Kolář – Vladislav Turský, *Restaurátorská zpráva o druhé etapě restaurátorských prací na renesančních sgrafitech státního hradu a zámku Frýdlant v Č.* (nepublikovaná restaurátorská zpráva, přístupná v NPÚ, ÚOP v Liberci), Frýdlant v Čechách 1961. – lidem, *Restaurátorská zpráva – Nádvorní věž zámku Frýdlant v Č.* (nepublikovaná restaurátorská zpráva, přístupná v NPÚ, ÚOP v Liberci), Praha 1960.

43 Dnešní skutečnost je bohužel taková, že i na obnovu velkých památkových celků je často vyhrazena zcela neadekvátní časová i finanční dotace. Ilustrativně lze srovnat restaurování sgrafit na zámku v Litomyšli, kdy



13

Obr. 13. Frýdlant, dolní zámek, věž. Detail z průběhu odstraňování přidaných plastických a malovaných vrstev z předchozích restaurátorských zásahů. Dobře je patrný především kontrast černě malovaného „colorata“ oproti původnímu podkladu. Foto: Jan Fiřt, 2023.

Obr. 14. Frýdlant, dolní zámek, věž. Detail z průběhu odstraňování přidaných vrstev na intonacu biancu, na kterém je jasně patrný rozdíl mezi decentní tonalitou původního bílca v barvě slonovinové kosti a zřetivě bílou pozdější vrstvou. Foto: Jan Fiřt, 2023.

Turským a Milenou Káldyovou, kteří k obnově přistoupili v duchu dobově preferovaného rekozního přístupu.

Fasády renesančního paláce dolního zámku se před zahájením současného restaurování nacházely v dosti neutěšeném, místy až havarijním stavu, způsobeném jak povětrnostními a různými mechanickými vlivy, tak z velké části opakovanými restaurátorskými zásahy provedenými metodou rekozoze se všemi jejími negativními důsledky.⁴⁴ Ty se projevují tím, že obrazová pole jsou poznamenána opakovaným nanášením štukových vrstev a přetíráním vápenným líčkem, které často vůbec nerespektují původní tvar, leckdy přecházejí přes vyrytou šrafuru a značně zkreslují originální motivy. K tomuto znečištění bohužel dále notně přispívá dílčí odpadávání těchto pozdějších překryvů, které s sebou navíc mnohdy strhávají i původní vrstvy.⁴⁵ Jako poslední poškození způsobené rekozním přístupem uvedme umělou barevnost založenou na kontrastu černé a bílé oproti původnímu měkkému souladu slonovinové bílého *bianca* a šedomodrého *colorata* (obr. 13, 14).⁴⁶

Samotnému zahájení restaurování předcházela poměrně dlouhá debata všech zúčastněných ohledně stanovení základní restaurátorské koncepce.⁴⁷ V úvahu připadaly možnosti od konzervace stávajícího stavu, tedy včetně pozdějších zásahů, přes celoplošný



14

překryv až po rehabilitaci a konzervaci renesančního sgrafita. Každý ze zmíněných přístupů přitom více či méně narážel na limity, které byly restaurátorským pracím vyhrazeny v rámci projektu, soutěženého jako stavební zakázka s případnou subdodávkou restaurátorských prací řešených až v průběhu realizace. Restaurování fasád na Frýdlantu, podobně jako mnoho dalších restaurátorských akcí, tedy absurdně spadá při stávající praxi do projektu stavební obnovy, která bohužel často k citlivému restaurátorskému zákroku přistupuje právě jako k běžné stavební akci s výrazně podceněnou časovou i finanční dotací.⁴⁸ Kvalitní restaurování přitom čas a s tím i větší finanční zátěž potřebuje.

Jako nejsnadnější přístup se přirozeně nabízela konzervace stávajícího stavu s restaurátorskými zásahy ze 60. až 80. let 20. století. To všichni zúčastnění kvůli výše uvedeným záporům rekozní metody, týkajícím se jak estetických, tak technologických aspektů způsobujících další degradaci sgrafita, kolektivně odmítli. Další možností byl celoplošný překryv s rekonstrukcí původního díla na jeho líci. Tento přístup ovšem vedle úskalí narážejících zejména na časovou náročnost narazil na stav dochování původních sgrafit, který je do značné míry torzální, a současně na absenci grafických předloh, jež byly nepochybně vzorem pro jejich výtvarnou podobu.⁴⁹ Přes značné úsilí, které bylo vynaloženo na dohledání předpokládáných grafik, nebyla tato snaha úspěšná. Tato skutečnost se stala dalším faktorem, jenž ovlivnil úvahy ohledně stanovení konečné restaurátorské koncepce. Na jedné straně limitoval rekonstrukční možnosti překryvové varianty, která by sice byla vytvořena jako novotvar, ale stále s mnoha místy, u kterých bychom netušili podobu původního tvaru a která by musela být nějakým způsobem ztvárněna. Na straně druhé, absence grafických předloh spíše podpořila třetí možnost restaurátorského přístupu, jenž by se

pokusil rehabilitovat renesanční sgrafito v jeho – nutno říci torzální – původní formě a barevnosti. Tento přístup předpokládá logicky jistou

■ Poznámky

v 70. až 80. letech minulého století bylo na jejich obnovu vyhrazeno cca 17 let, oproti aktuálnímu restaurování s časovou dotací 5 let.

44 Viz restaurátorský průzkum: Petr Kadlec, *Zámek Frýdlant – Sgrafitová výzdoba fasád tzv. Dolního zámku – Obnova a restaurování sgrafitové výzdoby a historických omítek – Aktualizovaný orientační restaurátorský průzkum + Restaurátorský záměr* (nepublikovaný restaurátorský záměr, přístupný v NPÚ, GnŘ), Praha 2022. Tento restaurátorský záměr vychází z pečlivě a celkově skvěle zpracovaného záměru restaurátora Davida Zemana – David Zeman et al., *Zámek Frýdlant – Sgrafitová výzdoba fasád tzv. Dolního zámku – Orientační restaurátorský průzkum a záměr*, Lito-myšl 2017. Obnovu frýdlantské zámecké fasády jsme tak současně vnímali jako poctu tomuto předčasné zesnulému vynikajícímu restaurátorovi, a především člověku.

45 Viz Kadlec (pozn. 44), s. 5.

46 Špatný stav sgrafit byl dále umocněn minimálně dvěma dalšími zásahy, které se pomocí vápenných ná-těrů snažily obnovit vrstvu *intonaca bianca* a pravděpodobně probíhaly bez vědomí památkových orgánů.

47 Za restaurování sgrafit na věži a části fasády vlevo od věže byl zodpovědný Petr Kadlec; výkonný orgán památkové péče zastupovala Lucie Prandnerová; zástupce investora představovala Marie Jalová a památkový dohled zastupoval Jan Fiřt.

48 Viz projektová dokumentace z roku 2017 zpracovaná firmou Strnadová – Girska spol. s r. o. (pozn. 3).

49 Právě malá časová dotace vyhrazená na celou restaurátorskou akci neumožnila dostatečnou průzkumovou přípravu, včetně dohledání (patrně existujících) grafických předloh, které mohou být pro úspěšné restaurování velmi nápomocné.



15

fragmentárnost v konečné prezentaci, která by ale v koncepční i vizuální rovině zase o něco lépe korespondovala se ztracenými původními plochami, než by tomu bylo v případě nově vytvořeného sgrafita na překryvu.

Kromě škodlivě působících rekoročních zásahů byla dalším argumentem pro finální volbu posledního přístupu především vysoká umělecká a řemeslná kvalita původní sgrafitové výzdoby a idea její rehabilitace a konzervace.⁵⁰ Tento postup, vedle standardních restaurátorských kroků,⁵¹ kladl v první fázi na realizátorský tým vysoké nároky především v citlivé redukci přidaných vrstev tak, aby byl originál v co největší míře zachován. Až po dokončení tohoto zákroku bylo možné posoudit skutečný poměr dochovaného originálu a novodobých doplňků. Partie, jež nebylo možné s jistotou poznat předchozími sondážními průzkumy, musely být ponechány.⁵² Také až po očištění a maximální možné redukci pozdějších doplňků jsme mohli určit úplný rozsah míst, kde došlo ke ztrátě větších či menších ploch *bianca* i *colorata*.

Vedle rozhodnutí v podstatě nesporných – jako bylo např. doplnění odpadlého *colorata* omítkovou směsí ve struktuře a probarvení blízkých původnímu podkladu – jsme v daný moment museli především určit, jakým způsobem nahradit chybějící vrstvy svrchního (renesančního i novodobého) *bianca*, tedy jak přistoupit k otázce retuší. Snažili jsme se přitom vyhnout oběma výše zmíněným extrémním přístupům – tedy přísně konzervačně-analytickému s jeho roztržitou vizuální prezentací, ale stejně tak větším rekonstrukcím, které by v případě frýdlantských sgrazit představovaly čistou fikci a hraničily až s falšováním.

Jednou z premis zvoleného přístupu byla snaha vyhnout se aplikaci plastické vrstvy na úrovni *intonaca bianca*. S ohledem na exponovanost zámecké fasády, na kterou návštěvník pohlédne ihned po vstupu na nádvoří, ale stejně tak s respektem k původní celistvosti a lepší čitelnosti sgrafit byl nakonec zvolen princip jemné napodobivé retuše, a to čistě v podobě tenkého lazurního nátěru v odstínu původního *bianca* či *colorata*. Z piety k originálu a ve snaze vyvarovat

Obr. 15. *Frýdlant, dolní zámek, severní část fasády, detail vojáka po dokončeném restaurování. S ohledem na celistvost vjem a lepší čitelnost fasády byla zejména v partiích architektonického orámování zvolena malířská napodobivá retuš. Foto: Jan Fiřt, 2023.*

se vymyšleným výtvarným interpretacím byla restaurátory tímto způsobem tvarově (včetně linek) doplňována především architektonická orámování, kde byla jasně patrná návaznost ztracených motivů (obr. 15). V nedochovaných plochách u figurálních či ornamentálních motivů, kde nebyla dohledána ikonografická předloha, restaurátoři užíli pouze scelující barevnou retuš. Veškeré nové vklady, jejichž smyslem je především fasádu výtvarně scelit, jsou přitom jasně rozlišitelné jak od originálu, tak od všech ponechaných novodobých doplňků.

Tímto restaurátorským přístupem, kladoucím mimořádně vysoké nároky na zhotovitele a jeho zkušenost, mohly být zbytky renesančního sgrafita rehabilitovány v maximální možné míře, aby se z jejich virtuózně zpracovaných forem mohl těšit i dnešní návštěvník zámku. Vedle formálních kvalit umožnil restaurátorský zákrok přiblížit současnému divákovi také původní měkkou barevnost, která se nyní projevuje v souhře příjemného odstínu šedomodrého podkladu s jemným *biancem* krémového či slonovinového charakteru. Tato kvalita a tonální bohatost vynikne zejména při srovnání s předchozí kontrastní a tvrdou černobílou kombinací (obr. 16).

Hodnota stárí kontra hodnota novosti aneb restaurovat, či zadávat stavebním firmám?

V textu jsme několikrát poukázali na aktuální a stále palčivější problém v dnešní památkové péči týkající se systému veřejného zadávání zakázek, který v naprosté většině preferuje nejníž nabízenou cenu a současně kritéria pro obnovu památkových objektů definuje jako stavební zakázku.⁵³ Logicky tak značnou část těchto zakázek získávají velké stavební firmy, v jejichž portfoliu se relevantní zkušenost s obnovou památek objevuje jen minimálně. Restaurátorské práce jsou pak v tomto nastavení, opět

■ Poznámky

50 Tento přístup byl preferován již ve zmiňovaném restaurátorském záměru Davida Zemana, viz Zeman (pozn. 44), s. 16–17.

51 Srov. Kadlec (pozn. 44), s. 9–12.

52 To se týká zejména spodního pásu části fasády vlevo od věže s výjevem „Lovu na jelena“, který je doplňkem z 20. století, vycházejícím ze stejné scény dochované na hradním nádvoří.

53 Přestože nespokojenost s tímto stavem, ať už ze strany památkářů, restaurátorů nebo širší odborné



16

Obr. 16. *Frydlant, dolní zámek, severní část fasády po dokončeném restaurování. Foto: Jan Fířt, 2023.*

v naprosté většině případů, řešeny formou subdodávky (někdy dokonce víceúrovňové), čímž potom na samotnou realizaci přirozeně zbývá podstatně méně finančních prostředků a času. Takto nastavený systém mimo to často vytváří prostředí pro nejrůznější konfliktní situace, ale nejvíce v něm samozřejmě trpí památky samé. Tento stav jsme chtěli demonstrovat právě na příkladu dvou radikálně odlišných přístupů k rehabilitaci fasád frýdlantského zámku, v nichž se škodlivost takto chápaného systému zrcadlí v celé své obnaženosti. Stavební režim je tak ve více ohledech výhodnější pro investora a stejně tak pro zhotovitele, na kterého klade podstatně nižší nároky. Jednoduše přetřena fasáda, někdy dokonce včetně umělecky náročné sochařské výzdoby, je samozřejmě mnohem snazší než náročná a zdoluhavý restaurátorský proces, který vyrůstá z hloubky poznání díla na základě interdisciplinárních průzkumů a jejich vyhodnocení. Čistě „stavebně obnovený“ objekt je zároveň poplatný poptávce po návratu k původnímu vzhledu díla v době jeho vzniku – což je představa sama o sobě iluzorní

– a současně uspokojuje touhu po jedné z Rieglem definovaných hodnot – hodnotě novosti. Že je tato tužba stále hluboce zakořeněná v kolektivním vědomí široké veřejnosti a nejednou bohužel i některých památkářů, prokázaly mimo jiné reakce na nedávnou, v mnohém velmi spornou obnovu Národního muzea v Praze.⁵⁴ Otázkou proto je, zda by odborné složky památkové péče měly skutečně těmto potřebám vycházet vstříc, nebo spíše cestou poučené osvěty hlasitě poukazovat na jiné, sice více skryté, ale o to bohatší hodnoty, které v sobě památka ukrývá. Možnou odpověď, se kterou se i přes její jistou radikálnost, již je ovšem nutno chápat jako dobově podmíněnou a i v rámci Rieglova díla relativní, ztotožňujeme, můžeme hledat právě u tohoto zakladatele moderní památkové péče: *„Jen nové a celistvé (v nepoškozené formě a jasné barevnosti) je podle názoru většiny pěkné; staré a fragmentární se naopak jeví jako ošklivé, respektive méně hodnotné. Hodnotu novosti rozezná i nevzdělaný nebo málo vzdělaný člověk, a také proto byla od pradávna určující hodnotou širokých mas. Zároveň natřená novostavba módních tvarů je v jejich očích mnohem krásnější než stará a oprýskaná, byť umělecky a historicky hodnotná stavba...“*⁵⁵

Mgr. Jan FÍŘT, Ph.D.
NPÚ, Generální ředitelství v Praze
firt.jan@npu.cz

ak. mal. Petr KADLEC
atelier.kadlec@gmail.com

■ Poznámky

obce, zaznívá v rámci památkových obnov doslova „dnes a denně“, reflexi v odborných publikacích nachází zcela minimálně. Světlou výjimku představuje např. Petr Skalický, *Italská lekce aneb restaurátorský seminář Historické techniky malby, Zprávy památkové péče LXXII*, 2012, č. 2, s. 135. – Petr Skalický – Terezie Šiková, *Restaurované malby Tance smrti v Kuksu ve zpětném pohledu památkáře, Zprávy památkové péče LXXVI*, 2016, č. 4, s. 386.

⁵⁴ Kateřina Adamcová, *Oprava a restaurování fasád Národního muzea v Praze – zamyšlení nad soudobým směřováním péče o památky z kamene, Zprávy památkové péče LXXIX*, 2019, č. 2, s. 107–115. – Anežka Mikulcová, *Hodnota stárí versus hodnota novosti. Prezentace architektonické skulptury druhé poloviny 19. století*, in: Bartlová–Buddeus (pozn. 6), s. 432–442, zvl. 435–437.

⁵⁵ Riegl (pozn. 8), s. 46–48, překlad uveden dle Kroupa (pozn. 3), s. 305.