



Památky v novém světle

Dny evropského dědictví

Národní zahájení | Olomouc 2013



Nové světlo pro památky

Jak říká motto letošních Dnů evropského dědictví, rádi bychom viděli památky v novém světle. Kde ale ono nové světlo vzít, jak jej uchopit? Možností je víc než dost. Jednou to může být v šikovnosti odborníků, kteří umně nasvětlují stěny historických paláců a vdechují jim tak nový život, jindy zazáří ono světlo z podzemí, kde po stovky let na své objevení čekaly fragmenty světa, který zde, právě na tomto místě byl a tepal kdysi v hlubokém středověku. Nové světlo, skrze něž se podíváme na historický artefakt a přeneseně i na kus staré doby, nabízí i restaurátor, který vrací zašlým dílům jejich původní živoucí sílu. Historik umění, který kdesi v depozitáři nebo na venkovské faře objeví zdánlivě ztracené dílo velkého mistra, i ten nám ukazuje památky a dobu minulou v novém světle. Osvícený majitel nám pak dokáže představit v jiném světle i vojenské památky, které po desítkách či stovkách let využití pro nepřiliš veselé armádní účely slouží najednou poznání, zábavě či prostě odpočinku.

Jedním z nejkrásnějších atributů historie je její neustálá živost a trvalá naděje nacházet v ní něco nového. Dějepis a historie nejsou něčím neměnným, jako je kámen ve zdi starobylého paláce, nýbrž neustále znovu vytvářenou interpretací a příběhem. Objevovat lze stále, právě díky tomu, že se na většinu památek a celkově i naši minulost lze vždy podívat v nějakém novém světle. Přesně tato vlastnost je na památkách sympatická – nejsou, či lépe řečeno nemusí to být jen neměnné exponáty, pouze jakási torza minulosti přišpendlená v muzejní vitríně či vzácné organismy, naložené jednou provždy v lihu. Jsou to živé entity, kterým my sami, i díky výše zmíněným odborníkům či nadšencům, dokážeme vdechovat nový život a vidět je tak stále v novém a novém světle.

Olomouc jako jedno z nejpamátnějších měst v našich zemích má se všemi těmito významy bohaté zkušenosti. Olomoučané stejně jako hosté našeho města jsou těmi, kdo zdejší památky oživují, neb v nich i jimi žijí. Jsem proto přesvědčen, že letošní Národní zahájení Dnů evropského dědictví mohlo najít sotva vhodnějšího hostitele, než je právě Olomouc – město, kde s památkami nejen žijeme, ale snažíme se jim i vdechovat nový život a představovat je sobě navzájem i našim hostům ve stále novém a stále se měnícím světle.

Martin Novotný, primátor statutárního města Olomouc



Obsah

Tajemství Dolního náměstí aneb poklady skryté pod obyčejnou dlažbou Richard Zatloukal	4
Barokní společnost byla mnohem hravější, než jsme my Rozhovor s Tomášem Hanzlíkem	8
Z prachu do výstavní síně. Umělecká díla a možnosti nových „objevů“ Tomáš Valeš	13
Současné nedestruktivní metody průzkumů při restaurování uměleckých děl Radomír Surma	18
Představa pestrobarevných chrámů je fascinující, říká přední olomoucký restaurátor výtvarných děl Rozhovor s Radomírem Surmou	24
Kamenný krunýř, nebo další centra kultury, vzdělávání a zábavy?	29
Korunní pevnůstka je má srdcová záležitost Markéta Záleská	31
Oživení památky není byznys Musí to být koníček Rozhovor s Jiřím Fetkou	33

Tajemství Dolního náměstí aneb poklady skryté pod obyčejnou dlažbou

Mgr. Richard Zatloukal

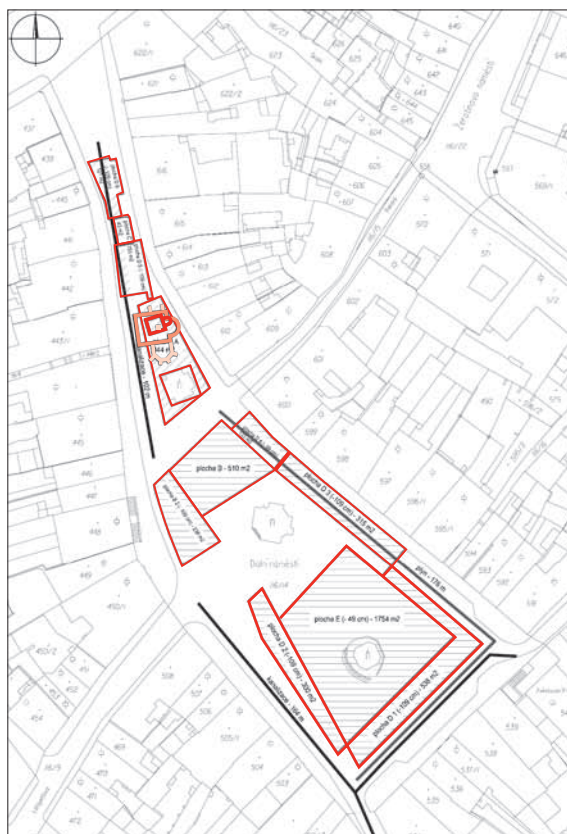
I v podzemí se může skrývat ono nové světlo, v němž pak lze vidět památky a naši historii jinak, než jsme je vnímali a znali doposud. Pod dlažbou, po níž dnes a denně chodí tisíce lidí do práce, za nákupy nebo třeba „na kafe“, spočívají stopy života, který zde před desítkami a desítkami generací žili naši předkové. Jejich životy byly nepochybně vyplněny spoustou všedních starostí a těžkostí, nicméně dost podstatnou roli v nich měla i stránka duchovní. Tento předpoklad v plné míře potvrdily nálezy z nedávného archeologického průzkumu v části olomouckého Dolního náměstí, při nichž byly odkryty jak základy tří sakrálních staveb, tak i vzácné poutnické odznaky a desítky hrobů. Mezi těmito k věčnosti odkazujícími prvky ovšem bylo možné najít i pozůstatky podstatně profánnějších předmětů, střepy běžných nádob, odřezky kůže nebo třeba stopy po středověké i novověké kanalizaci a dokonce i vůbec nejstarší olomouckou veřejnou dlažbu. Pohled pod dlažbu skutečně umožnil vidět život před bezmála tisíciletím v novém světle. Další kapitoly tohoto poznání pak napíšou sami archeologové, až všechny nalezené poklady zpracují a vyhodnotí.

Vzhledem k tomu, že projekt „Stavební úpravy Dolního náměstí v Olomouci“ se realizoval v Městské památkové rezervaci Olomouc, vznikl oprávněný požadavek na archeologický výzkum ohrožené památky, který od září 2011 a června 2013 provedl odbor archeologie Národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Olomouci (foto 1).

Vlastní archeologický výzkum, který vedl Richard Zatloukal, byl rozdělen na několik částí: plochy „A“ (509 m²), „B“ (333 m²) a „C“ (43 m²) byly probádány formou předstihového výzkumu až na geologické podloží, plocha „D“ byla prozkoumána pomocí selektivních sond pouze do hloubky dané stavebním projektem (maximálně -1,10 m), plocha „E“ byla prozkou-



1. Archeologický výzkum na Dolním náměstí, únor 2012.



2. Katastrální mapa s vyznačenými plochami archeologického výzkumu na Dolním náměstí.



mána pomocí detektorů, neboť se zde skrývalo do hloubky jen -0,40 m (foto 2).

Pravěká a středověká archeologická souvrství leží přímo pod skladbou současné kamenné dlažby a sahají do hloubky 1,10–2,50 m, tj. na úroveň povrchu geologického podloží. Zvrstvení nerespektuje přirozený spád náměstí od severovýchodu k jihozápadu, ale narůstá směrem k úpatí svahu. Prostor Dolního náměstí byl osídlen již v pravěku, doloženy jsou aktivity v raném středověku (např. pohřebiště kolem Neptunovy kašny), s rostoucí intenzitou využívání plochy náměstí jako tržiště po lokaci města ve druhé čtvrtině 13. století roste také mocnost „odpadních“ vrstev, a to až do počátku novověku (16. století), kdy se úroveň náměstí stabilizovala. K terénním úpravám docházelo také později v novověku, kdy máme z pramenů doloženo např. budování obranného příkopu v roce 1758, jehož průběh byl s velkou pravděpodobností archeologickým výzkumem objasněn.

Nejstarší zjištěné nálezy pocházejí z mladší doby bronzové (1250–1000 př. n. l.) a přináležejí

ku kultuře lužických popelnicových polí. Podařilo se objevit asi deset žárových hrobů s kremacemi uloženými v keramických urnách (foto 3).

Nejvýznamnější archeologické objevy se podařily v oblasti kolem Neptunovy kašny, kde byly nalezeny předpokládané základy kaple sv. Markéty, poprvé zmíněné v písemných pramenech v roce 1417. Protože v tomto prostoru bylo v 90. letech minulého století zjištěno kostrové pohřebiště z 11.–12. století, měli jsme určité indicie, že by zde mohla stát i románská stavba. Rovněž tento předpoklad se podařilo převést do materiální podoby tím, že 6. října 2011 byl objeven jihozápadní roh kamenné zděné stavby románského stáří (foto 4). Postupně se podařilo odkrýt půdorys malého jednolodního kostela zakončeného apsidou (foto 5). Románský kostel byl vložen do již existujícího kostrového pohřebiště, proto jeho stavbu klademe do druhé poloviny 12. století. Z kostela se zachovalo nejen základové (podzemní) zdivo, ale na dvou místech jsme zachytili dokonce jeden řádek nadzemního kvádříkového zdiva. Nepochybně nejunikátnějším



3. Dva vypreparované žárové hroby s keramickými urnami.



5. Zvýrazněná rekonstrukce půdorysu románského kostela z 12. století.



4. Jihozápadní roh kamenné zděné stavby románského stáří porušený cihlovou stavbou novověkého vodního zdroje.

nálezem je objev fragmentu románské terakotové dlažby dochované in situ uvnitř lodi kostela (foto 6). Dlažba byla v terénu zpevněna a v celku odebrána, aby mohla být v budoucnu prezentována pravděpodobně v Arcidiecézním muzeu Olomouc. Existence kamenného románského kostela svědčí o významu místa před udělením městských práv a privilegií.

Někdy na přelomu 12./13. století přestal románský kostel svou velikostí vyhovovat, proto byl obestavěn větším románsko-gotickým kostelem obdobného půdorysu, tj. obdélná loď zakončená apsidou (foto 7). Druhý kostel byl postaven na počátku 13. století, nejpozději do 40. let 13. století, tzn. před lokací města Olomouc. Kostel měl podlahu vyhotovenou z břidlicových desek, která ležela prakticky ve stejné úrovni, jako původní románská terakotová dlažba. V některých místech ale došlo k poklesu románské dlažby, a proto pod novou břidlicovou podlahou zůstala zachována. Románsko-gotický kostel přetval do počátku 15. století, kdy k němu byla přistavěna kaple sv. Markéty (1417). Při této příležitosti byl původně plochostropý kostel zaklenut, proto byl do jeho lodi vložen pilíř a po obvodu bylo přistavěno několik opěráků (foto 8). Kostel i s kaplí sv. Markéty chátral, jak o tom svědčí upozornění bratrům kramářům z roku 1465, kterým se zavázali, že budou kapli lépe udržovat. Jejich snaha zřejmě nebyla dostatečná, a tak kostel s kaplí ve 20. letech 16. století zcela zanikl, jeho zdivo bylo zčásti vyrabováno a použito jako stavební materiál (foto 9).

Dalším významným objevem byl nález několika (tří až čtyř) úrovní šterkového dláždění, které představuje povrch tržiště ve 14. století. Šterkovou dlažbu jsme detekovali v celé ploše Dolního náměstí, takže je možné konstatovat velmi vysokou úroveň péče o veřejná prostranství již ve středověku.

Protože geologické podloží Dolního náměstí je tvořeno jíly, udržuje se v archeologických vrstvách vysoká vlhkost, která přirozeným způsobem napomáhá uchování organických, ale i kovových předmětů. Proto se podařilo nalézat velké množství např. dřevěných předmětů, resp. jejich fragmentů, popřípadě odřezky kůží. Během archeologického výzkumu Dolního náměstí v Olomouci bylo nalezeno šest poutních odznaků (čtyři takřka kompletní, dva fragmentární) ze 13.–14. století (foto 10). Z území České republiky je známo cca 13 poutních odznaků, přičemž jeden z nich je rovněž z Dolního náměstí z výzkumu v roce 1997. Jedná se tedy o zcela mimořádný soubor, který



6. Vypreparovaná dochovaná část terakotové dlažby z konce 12. století, březen 2012.



7. Zvýrazněná rekonstrukce půdorysu kostela z první poloviny 13. století.



8. Zvýrazněná rekonstrukce půdorysu kostela z první poloviny 13. století s přistavěnou kaplí sv. Markéty z 15. století.



9. Vzájemná poloha všech objevených kostelů.



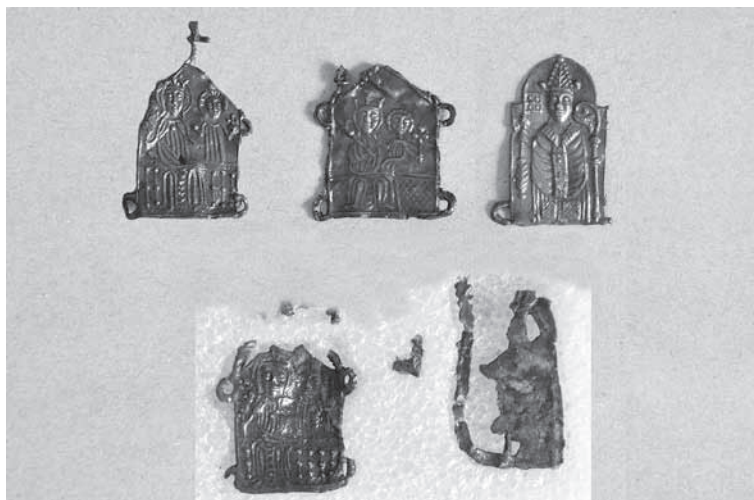
v České republice nemá obdoby. Podařilo se již dohledat místa původu nalezených odznaků – tři exempláře s trůnící P. Marií s Ježíškem pocházejí z Cách, odznak s biskupskou postavou představuje sv. Serváce, který byl do Olomouce dopraven z Maastrichtu. Větší fragment poutního odznaku zřejmě pochází rovněž z Cách, menší fragment nebyl dosud určen.

Konzervace nálezů dosud probíhá a je velmi pravděpodobné, že dojde ještě k dalším překvapivým objevům během jejich zpracování a určení, což se týká např. mincí.

I když byl na některých místech Dolního náměstí záchranný výzkum již proveden, nelze odhlédnout od skutečnosti, že byl prozkoumán

pouze prostor bezprostředně ohrožený stavbami. Můžeme konstatovat předpoklad, že v okolí výkopů jsou i nadále zachovány neporušené archeologické situace. Prostor Dolního náměstí je jedním z mála míst v Olomouci, na kterých je plošně dochován neporušený historický terén. Díky pochopení zainteresovaných stran byl na Dolním náměstí vyznačen půdorys románského kostela a osazena informační tabule (foto 11). Původní záměr prezentace výsledků archeologického výzkumu obsahoval ještě sokl s prostorovým modelem kostela, který přece jenom lépe umožní představit si podobu středověké stavby. Snad se někdy v blízké budoucnosti podaří tento záměr naplnit.

Foto: Richard Zatloukal



10. Poutní odznaky ze 13.–14. století dopravené do Olomouce z Cách a Maastrichtu.



11. Čedičem vyznačený půdorys románského kostela na ploše Dolního náměstí.

Barokní společnost byla mnohem hravější, než jsme my

Rozhovor s Tomášem Hanzlíkem

Obyvatelé historických měst českých zemí mají přinejmenším jednu společnou zkušenost: denně chodí kolem barokních památek, kolem paláců šlechtických i bohatých měšťanských rodů, chrámů a kaplí i různých sochařských děl. Konkrétně Olomoučané takovou zkušenost zažívají skutečně v plné míře, protože památek na 17. a 18. století je město doslova plné. Přesto však, i když si už najdeme čas a snažíme se tato krásná díla architektů, sochařů a štukatérů vnímat, máme před sebou jen němé formy, které samy o sobě sotva mohou dát divákovi vjem atmosféry doby svého vzniku. Hledíme na památky, aniž bychom dokázali vidět i jejich život a původní obsah. Vidíme slupky, byť krásné a esteticky působivé, leč pořád jen slupky, kterým schází život.

Tím, kdo nás dokáže snad alespoň na chvíli přenést a ukázat barokní památky v novém, či lépe řečeno v původním světle, je hudebník a skladatel Tomáš Hanzlík. Jeho barokní opery a originální hudební a divadelní soubor Ensemble Damian dovolují zažít i dnešnímu člověku alespoň zlomek toho, jak barevné, pestré a emotivní ono barokní období bylo. Jak říká Tomáš Hanzlík, lidé baroka byli mnohem hravější a svým způsobem dětštější, než jsme my. Právě tomuto duchu pak do značné míry odpovídá i podoba tehdejší architektury, což dnes nejsme dost dobře schopni rozpoznat.

Dovolme si tedy na chvíli sejmout z očí a mysli naši funkcionalistickou příkrývku a vnímejme svět takový, jaký byl před třemi sty lety. Památky přece nemusí být 365 dní v roce jen němými budovami, chladnými paláci a chrámy či sochami s těžko srozumitelnou symbolikou. O tom, jak žilo město před třemi staletími, jak se lidé bavili, v jakém světle oni sami viděli dobové umění i zábavu, jsme si povídali s Tomášem Hanzlíkem. Pokusme se tedy i my na chvíli vidět minulé staletí v novém, či lépe řečeno původním, originálním světle.

Začněme barokní operou, ke které máte velmi blízko. Co vlastně taková opera pro člověka v 17. nebo 18. století znamenala?

Barokní opera byla největší možnou zábavou pro člověka té doby. Co je dnes pro drtivou většinu lidí to nejzábavnější, muzikály, cirkus nebo různé estrádní zábavy, tím byla pro tehdejší veřejnost opera, tedy ta nejpulentnější zábava. Na opeře se navíc podílí prvky všech možných umění, ať už literatury v libretu, estetická a výtvarného umění v podobě malovaných kulís a kostýmů a samozřejmě i hudby. Velmi důležitým prvkem byly машины, pohyblivé stroje a výměny kulís. Na dobových plakátech, které lákaly publikum na představení, bylo často větším písmem psáno, kolik je v kuse výměn, tedy kolik uvidí nových kulís, než kdo složil hudbu. Součástí celé této velké mašinérie byla i příslušná světelná show. Oni samozřejmě měli jiné, omezenější technické prostředky, než jsou dnes, ale dovedli si poradit. Byli schopni mechanickými prostředky a svíčkami či později petrolejovými lampami docílit velkých světelných proměn. Součástí představení nebo třeba také různých zahradních slavností býval ohňostroj, který mělo publikum také ve veliké oblibě. Někteří skladatelé tvořili i speciální skladby, zvláštní suity, určené výhradně jako doprovod k ohňostroji.

To museli být asi zdatní muzikanti, aby byli slyšet při ohňostroji...

Ano, to je pravda, musela to být výrazná, hlučná hudba, aby přehlušila ohňostroj. Byl to do značné míry extrém. Také když to chce dnes někdo rekonstruovat, musí najmout velké množství především dechových nástrojů, aby s tím uspěl...

Zmínil jste plakáty, které zvaly na operu. Opera byla tedy od počátku komerční záležitostí a město bylo plné plakátů?

Zpočátku se jednalo především o záležitost aristokratů, operní představení se odehrávala v rezidencích v uzavřené společnosti. Už někdy na začátku 17. století se toho ale chopili různí



podnikavci, kteří pochopili, jaké možnosti se tady naskýtají. Vznikla veřejná divadla, kam mohl každý, kdo si koupil vstupenku. Takto se to vyvíjelo po celé sedmnácté století, hrálo se jak v rezidencích, tak ve veřejných divadlech, přičemž byl obsah více méně stejný a rozdíl byl vlastně jen v tom, kdo provozování opery zaplatil. Do rezidencí chodili návštěvníci s pozvánkou, veřejná divadla tiskla plakáty a tak zvala své publikum.

V Olomouci byla také veřejná opera?

Nevím, kdy přesně to začalo tady, nicméně jisté je, že i Olomouc měla svá veřejná operní představení. Tady se ale sluší podotknout, že Olomouc má jedno prvenství ve velmi příbuzné oblasti, a to ve veřejném koncertování. Skupina vzdělaných šlechticů, vystupující v polovině 18. století pod tajemným názvem Societas Incognitorum, pořádala v Olomouci koncerty a zvala na ně veřejnost, což byla tehdy opravdu novinka. Pokud jde o operu, je známo, že olomoučtí biskupové si dávali už od počátku osmnáctého století k narozeninám napsat operu. Tím byl znám především

kardinál Wolfgang Hannibal ze Schrattenbachu, velký milovník umění, který studoval v Římě a dlouho působil v Itálii, takže důvěrně poznal tehdejší italskou operu. Na Moravě uvedl asi dvě desítky oper a přes třicet oratorií.

Díky olomouckým biskupům se prý šířily opery i do jiných měst.

Ano, zatímco v Olomouci biskupové úřadovali, často se bavili na svém letním sídle v Kroměříži, kde na zámku provozovali opery, případně na biskupském zámku ve Vyškově. To se týká především již zmíněného kardinála Schrattenbacha. V zimě kardinál pobýval často ve svém brněnském paláci, ale vzhledem k tomu, že šlo o období půstu, kdy bylo zakázáno provozovat světskou zábavu, zde zaznívala často zase oratoria.

Kde se hrávaly opery v Olomouci?

Samozřejmě na dvoře biskupů, ale nejen tam. Opery se provozovaly například v premonstrátském klášteře na Hradisku. V době, kdy v klášteře přebývala císařovna Marie Terezie, zde byla provedena opera v hanáčtině O Landeborkovi,



Barokní divadlo, dobová ilustrace divadla pod širým nebem.

Repro: archiv Tomáše Hanzlíka



Tomáš Hanzlík, skladatel barokních oper, šéf souboru Ensemble Damian, pořadatel festivalu Baroko a velký propagátor barokní kultury. Foto: Vendula Johnová

o obléhání Olomouce. Ta se mimochodem dochovala. Odehrána zde byla řada jiných oper, z nichž se ale dodneška dochovala jen tištěná libreta, hudba nikoliv. V olomouckých klášterech se navíc odehrávaly také různé alegorické hry. Nevíme ale přesně, jakou podobu měly.

Opery provozovali také světšší aristokraté?

Ano, o moravské šlechtě v tomto směru ale přehled nemám. Známy je třeba hrabě Špork, ten byl coby objednavatel oper srovnatelný s olomouckým Schratzenbachem. Opery zaznívaly na různých místech, často je totiž provozovaly italské kočovné společnosti. Ty měly nějakého agenta či zprostředkovatele, který nabízel jejich představení na zámcích, a šlechtic, který byl při penězích a měl o nové umění zájem, si pak mohl jejich vystoupení objednat.

Vizuální podoba barokní opery byla taková, jakou předvádí váš soubor Ensemble Damian?

Není to totéž. Především my nesvítilme svíčkami, ale z mnoha praktických důvodů elektrickými světly. Já jsem měl možnost jednou v životě vidět operu při nasvícení svíčkami, byla to francouzská inscenace Jeana Philipa Ramona Castor

a Pollux ve Stavovském divadle a to byl takový zážitek, že právě od té doby jsem fenoménem barokního divadla fascinován. Světlo, které vydávají svíčky, je úplně jiné než světlo elektrické, i když se dá částečně napodobovat. To světlo je měkké, pohybuje se, protože plamínky svíček mihotají, živý oheň má v sobě kouzlo, které neumím popsat slovy. Po třech hodinách toho představení jsem byl natolik unešený, že jsem nechtěl, aby to vůbec přestalo! Svíčkové světlo je prostě nenahraditelné.

Masky a kostýmy a celkový výraz, to jsou asi další části nenapodobitelné vizuality barokních oper...

To ano. Barokní divadlo se vůbec nesnaží dosahovat nějakého realismu, ve své podstatě jde o stylizované představení. Je zcela záměrně nadsazené, fantaskní a pohádkové. Objevují se tam různé příšery, bohové se snášejí z nebes, démoni vystupují z hlubin, herci jsou tak vlastně napůl pojeti jako loutky, často se vznášejí, občas se vznášely dokonce celé soubory. Byla to efektní podívaná, fascinující show. Na druhou stranu je ale třeba připomenout, že barokní divadlo nebylo tím kukátkovým typem, jaký známe dnes, kdy se všude zhasne a nasvícené je jen jeviště. Světlo bylo i v hledišti a bylo docela normální, že když někoho hra nebavila, povídal si s ostatními nebo se bavil jinak. Ostatně taky barokní opera trvala čistého času dejme tomu tři hodiny a mezi tím byla ještě nějaká intermezza, takže nakonec seděl divák v divadle třeba čtyři pět hodin. To světlo ovšem nebylo ostré, bylo to právě ono svíčkové světlo, které vlastně v celém divadle vytvářelo takovou fantaskní snovou atmosféru. V takovém tlumeném jemném světle jsou i lidé krásnější...

Dnešní pohled na barokní stavby, které jsou třeba pečlivě zrekonstruované, ale není v nich onen přirozený dobový život, tedy nakonec asi stejně ukazuje něco jiného, než čím ty paláce kdysi opravdu byly...

To je pravda a je to asi taky ten důvod, proč já osobně nebazírůj dogmaticky na tom, aby byly při našich představeních dodržovány kompletně všechny složky barokní opery. Ono by to ani nešlo. Tehdejší divák měl jiné vnímání, jinak dokázal rozklíčovat různé jnotaje, které byly v ději opery zakódovány. Tehdejší divák to uměl a bavilo ho to, jnotaje, alegorie a jemné odkazy byly přirozenou součástí opery, taky se nemohlo všechno říct naplno, ale prostřednictvím nějakého obrazu to možné bylo. Když se třeba objevilo nějaké antické



božstvo, v divácích to okamžitě asociovalo nějaké typické hříchy onoho konkrétního božstva. Viděl jsem třeba operu, která se provozovala na nějakém šlechtickém dvoře v Itálii, v níž bylo jedním z takto ukrytých poselství legitimizovat cizoložství. Když může bůh, proč by to nemohl i ten šlechtic... Dnešní divák by těm zakódovaným podobenstvím nerozuměl. Myslím si, že užít si dnes barokní operu znamená uzpůsobit ji trochu našemu povědomí a našemu vnímání. Nelze používat kód, který je nesrozumitelný.

Barokní divadlo je typické nejen výraznými gesty, kostýmy i dějem, ale také dost pestrými kulisami. Myslíte, že se tenhle důraz na estetický vjem projevoval i jinde v barokní kultuře?

Ano, uvědomme si, že celá barokní architektura je vlastně odvozena od kulisy! Domy se vlastně snaží tvářit jako kulisy a jsou tak koncipovány. Podívejte se na baziliku na Svatém Kopečku. Zdola to vypadá jako fantastická ohromná monumentální stavba, když ji pak ale prozkoumáte a vidíte i zezadu, je zřejmé, že to je do značné míry kulisa, postavená na skvělém místě, s perfektním úmyslem architekta. Stejně tak barokní oltáře, viděl jste je někdy zezadu? Vždyť i to jsou kulisy!

Baroko je prostě takové divadelní období, všechno je v něm hodně zaměřeno na efekt. S minimem prostředků dosáhnout v divácích co nejpůsobivějšího účinku, použít papírmaš a vyvolat dojem, že vidíme zlato a mramor. Efekt toho ohromení diváka přitom ale měl vždy směřovat k nějaké zásadní ideji a k poznání. Tehdy byla za takovým představením nebo za nějakou podobou architektury obvykle nějaká hlubší myšlenka, něco se mělo sdělovat, v našem prostředí obvykle katolická víra. Vždy v tom bylo přítomno nějaké propojení toho vesmírného s pozemským, a to nejen v církevních dílech, ale i ve světských operách. Vždy tam byla nějaká podobenství, směřovalo to ke katarzi a k nějakému poselství. Naproti tomu dnes to vypadá, že bombastický efekt mnohých show má směřovat především k namaštění něčí kapsy. Myslím, že krédem tehdejšího umělce by se mohli řídit i umělci dnešní – aby do té zábavy schovali něco vyššího, aby diváka udělali aspoň o trochu lepším.


Když jsme se dotkli architektury, myslíte, že dnešní podoba barokních staveb odpovídá tomu, co viděli naši předkové někdy v sedmnáctém a osmnáctém století?



Nové barokní divadlo v rámci barokních slavností v Olomouci.



Foto: Jan Andreáš



Myslím, že to, co vidíme na stavbách z tohoto období dnes, odpovídá spíše takové klasicistní barevnosti, opatrnější, střídmejší, odlehčené, lomené barvě... Myslím, že to je dáno i tím, jak je dnes znečištěné ovzduší, musí se použít barvy, na nichž nebude to znečištění za chvíli tak moc vidět. Jsem si jistý tím, že barokní stavby ve své době měly pestřejší tvář, že barvy byly sytější, plnější.

Když v barokním prostředí hrajete barokní operu, dá se říct, že se v té chvíli divák aspoň na chvíli podívá zpět do doby před třemi staletími?

Řekl bych, že na tom to je postavené. Je to snaha oživit esprit baroka. Ono nás ostatně všude obklopuje, není to jen ta architektura, jsou to třeba i pohádky, které známe. Je to kód, který v nás asociuje něco příjemného, něco z dětství, určitou naivitu. Všechny barokní opery končí happy endem. Lidé tehdy žili v tak těžkých podmínkách, zažívali války, morové epidemie a podobné hrůzy, že si nemohli dovolit mít ještě depresivní umění. To my dnes ano, hodně současného umění je depresivní. Věřím, že právě ta milá naivita současného diváka na barokních operách baví a přitahuje. Baví je na tom to, co asociuje dětství a pohádky.

Myslíte, že tehdejší lidé měli tedy blíž k pohádkám, že byli naivnější?

Oni si hodně rádi hráli, třeba i kvůli tomu, že svět ve skutečnosti přinášel ty zmíněné hrůzy. My si skoro vůbec nehrajeme, je to vidět třeba na oblečení – naše oblečení je strašně funkcionalistické, účelové, racionální, zatímco v baroku se lidi docela hastrošili, brali si na sebe až bizarní oblečky. Přitom by ale lidi rádi blbnuli i dnes! Když se jim dá ta možnost, rádi se převlékají do kostýmů a hrají si. Ve skutečnosti se ale obvykle chováme jako taková převážně funkční společnost. Onu hravost a dětskost v sobě dost silně potlačujeme, působíme spíš dojmem upjatých bankéřů... Dělám tady v Olomouci dětskou operu a děti to zbožňují. Kdyby to byl jen pěvecký sbor, což byl

původní záměr, byla by to asi trochu nuda, jakmile z toho ale uděláme takovou hru, při níž můžou hrát divadlo, je to úplně jiné. V tom je ten rozdíl – smět si hrát. V osmnáctém století připravovali žáci gymnázií s učitelem dvakrát během školního roku divadelní představení, v němž mimo jiné předvedli, ovšem formou hry, co se naučili v latině, ve vystupování, v deklamování. Celé se to samozřejmě dělalo na principu barokního divadla. Když takto mohli studenti ve formě hry předvést, co umí, hned pro ně ty měsíce ve škole měly i nějaký praktický význam. My naproti tomu u devadesáti procent věcí, které se učíme, netušíme, proč se je máme učit, a pak je také rychle zapomeneme.

V červenci Olomouc zažila první ročník Olomouckých barokních slavností. Chcete pořádáním takových akcí oživit barokní památky a vrátit aspoň na chvíli lidem onu hravost?

Já prostě cítím, že se dnešním lidem nedostává toho, co jsme si tady vyjmenovali. Dělám to s úmyslem oživit nějaké, byť historické, ale stále platné poselství této kultury. To, že se s tím moříme, pipláme, malujeme kulisy, nacvičujeme představení, míří k tomu, abychom pobavili diváka a současně mu ukázali něco ze sféry kosmu, něco z toho, co nás přesahuje. Pořád tvrdím, že baroko bylo poslední epochou, která na tohle dbala, zatímco devatenácté století je už dobou fascinace technikou a strojem. Spousta lidí už od té doby myslí jenom na to, co má dělat, co je čeká v té bance nebo na úřadě, a nedívá se vůbec vzhůru. Já vím, že je možná trochu nebezpečné dívat se pořád nahoru, ale já to dělám, v Olomouci i v jiných městech. Vždyť na těch fasádách je pořád něco k vidění, můžete okem spočinout na jakémkoliv místě a všude najdete něco krásného. Dnes lidé většinou koukají spíš na zem, třeba aby do někoho nevrátili. Mnozí ani neznají ty barokní fasády, nahoru se už prostě nedívají. A tohle bych rád našimi aktivitami aspoň na chvíli změnil.

Michal Folta



Z prachu do výstavní síně

Umělecká díla a možnosti nových „objevů“

Mgr. Tomáš Valeš, Ph.D.


Zaprášené police muzejních depozitářů, skrytá zákoutí chrámových staveb nebo ruch aukčních síní, všechny tyto prostory a nejen ony zvedají většinou historiků umění krevní tlak. Paradoxně je to většinou z důvodu jejich stavu zachování, odcizení uměleckých předmětů, případně dalších faktorů, které hraničí s únosností obecně nastavenou ve společnostech akceptujících hodnoty kulturního dědictví. Existují však i výjimky, a to ve chvíli, kdy historik umění opustí pohodlí své pracovny a vydá se na cestu za „objevy“ neznámých uměleckých artefaktů. Slovo objev je však třeba již od začátku brát s nutnou rezervou, jelikož většina těchto děl byla například zaznamenána v historických pramenech nebo se s nimi běžně setkávají návštěvníci jednotlivých církevních staveb, případně zaměstnanci muzeí a galerií ve svých depozitářích. Spíše tak jde o jejich uvedení do povědomí odborné či širší veřejnosti, přehodnocení jejich významu, či odhalení osoby tvůrce díla. Všechny tyto tři aspekty tvoří nedílnou součást umělecko-historické práce nesoucí současně jistá úskalí a nesnáze. Nelze vyrazit do terénu nepřipraven, a proto je nutné sledovat dobové písemné prameny, literaturu, osvojit si znalectví konkrétních výtvarných technik, směřů a vybavit se notnou dávkou trpělivosti. Vše výše zmíněné by našlo těžko uplatnění bez určitého vrozeného citu pro věc, schopnosti překonávat problémy v mezilidské interakci a samozřejmě pořádné dávky štěstí, které stále stojí za těmi nejzajímavějšími „objevy“ na poli výtvarného umění.

Olomouc, jako jedno z nejdůležitějších z moravských měst, nabídla společně se svým okolím umělcům velké množství možností podílení se na rozmanitých zakázkách. Mecenášské aktivity světské aristokracie, měšťanstva a samozřejmě církevních institucí měly svou kontinuitu od středověku až do nedávné minulosti. Mohla na nich participovat nejen plejáda domácích morav-

ských tvůrců, ale rovněž umělci, jejichž význam dalece přesáhl historické hranice Moravy. Právě toto podhoubí umožnilo vznik bohatě zdobených a umělecky vybavených komplexů aristokratických sídel, klášterů, poutních chrámů nebo měšťanských domů, které dodnes tvoří páteř našeho kulturního dědictví. I když se v případě uměleckých děl starších období dostáváme do kontaktu s pouhým torzem původního stavu, je stále možné nacházet prakticky neznámé výtvarné artefakty, které svou kvalitou, významem a osudy rozšiřují nejen poznání našich kulturních dějin, ale obohacují dějiny umění také v mezinárodním kontextu.

Případ č. 1

Premonstrátská kanonie na Hradisku u Olomouce, která byla jedním z nejdůležitějších klášterních areálů nejen na Moravě, ale rovněž ve střední Evropě, ukrývala za staletí své existence mnohé výtvarné poklady, jež však byly po zrušení kláštera (1784) rozptýleny v rozprodejích a aukcích. Mnohé z nich byly zničeny, část na své znovuobjevení stále čeká a k existenci některých se zatím vážou pouze určité indicie. To byl do nedávné doby rovněž případ dvojice pláten spojených se jménem jedné z nejvýznamnějších osobností rakouského barokního malířství Paula Trogera (1698–1762). Mezi jeho nejdůležitější díla na Moravě patří monumentální nástěnná malba představující *Zázračné rozmnožení chlebů* a *Nasycení zástupů* v prostorách letního refektáře a současně slavnostního sálu hradištské prelatury, vzniklá roku 1731 za příspění malíře iluzivních architektur Antonia Tassiho. Ve třicátých letech 18. století jeho spolupráce s kanonií pokračovala dodáním oltářních pláten, z nichž se v chrámu na Svatém Kopečku dochovaly obrazy se sv. Máří Magdalenou a sv. Petrem, Andělem Strážcem a sv. Pavlínou. Obrazy z následujících let byly prozatím považovány za ztracené, a to včetně dvou pláten, za něž měl malíř v roce 1743 obdržet 250 zlatých a jež byla od zrušení



kláštera nezvěstná. Doloženému námětu jednoho z nich odpovídali tři velice podobné olejové skici nacházející se v rakouských a německých galeriích, které přinesly představu o podobě jednoho ze ztracených obrazů. Právě znalost zmíněných skic umožnila identifikaci dosud nezvěstných originálů nacházejících se bez povšimnutí v kostele sv. Václava v Račicích na Třebíčsku, kam se dostaly nejspíše po rozprodeji inventáře zrušeného kláštera na Hradisku.

Pro jednoznačné určení Trogerova autorství hovořila samotná malířská kvalita pláten, která byla zřejmá i přes jejich velmi neuspokojivý stav. O Trogerově autorství nás ujišťují fyziognomické znaky jednotlivých postav, modelace draperie s plným využitím stínů, provedení detailů, jako jsou vousy, uši či ruce ukazující na dokonalou znalost italského malířství 18. století, a v neposlední řadě celková světelná koncepce a působivost typická pro tohoto autora. Popis souboje sv. Petra se Šimonem Mágem zachytila mimo apokryfních textů také *Legenda Aurea*, jejíž podání je hradištskému obrazu nejbližší. Celý děj je nahuštěn do relativně malého prostoru, což zdůrazňuje vztahy mezi jednotlivými postavami. Střed plátna tvoří postava sv. Petra se zdviženou pravíci směřující k padajícímu Šimonu Mágovi. Na válcovém soklu zdobeném reliéfy sedí na trůnu pod baldachýnem císař Nero pozorující odehrávající se děj. Pod trůnem se na jednom ze schodů nachází sv. Pavel se složenými rukama a svým atributem v podobě meče u nohou. Výjev doplňuje postava ženy s dítětem, patřící mezi oblíbené Trogerovy motivy, které můžeme nalézt i na dalších malířových plátnech.

Druhý obraz, jehož čitelnost byla snížena stavem zachování, se podařilo určit jako tzv. apoštolský sněm, který řešil zachování obřizky a dalších rituálních předpisů u pokřtěných pohanů. Právě odpoutání se od Zákona bylo ústřední Pavlovou tezí potvrzenou apoštolou v Jeruzalémě (Gal 2, 1–10). Samotná volba ikonografie byla jistě iniciována objednavatelem obou pláten opatem Pavlem Václavíkem a potvrzuje tak jeho zájem o obě apoštolská knížata. Opat Václavík zvolil neobvyklou ikonografii s ohledem na svého patrona sv. Pavla. Oba obrazy současně poukazují na misie a apoštolát, které patřily vedle dalších aktivit mezi základní úlohy působení premonstrátského řádu. A byl to právě sv. Pavel, kdo svým přístupem ke kazatelské a misijní činnosti a již zmiňovaným odpoutáním se od daných náboženských předpisů přispěl k rychlejšímu šíření křesťanství. Opat

Václavík tak i prostřednictvím této objednávky navázal na své předchůdce, tedy představené významné církevní instituce. Zároveň se výběrem poměrně neobvyklé ikonografie hlásil k dílu obou apoštolských knížat, ale především také k progresivnímu a snad můžeme říci i reformnímu odkazu svého osobního patrona apoštola sv. Pavla.

Překvapivý nález související se soustavným průzkumem dochovaného památkového fondu Moravy a Slezska tak přinesl po bližším posouzení dvojici Trogerových pláten, která můžeme řadit k jeho nejkvalitnějším, ta doplnila poznání jedné z mnoha složek barokní výtvarné kultury na Moravě. Následující zveřejnění objevu ztracených obrazů umožnilo jejich restaurování a prezentaci v rámci výstavního a publikačního projektu „*Olomoucké baroko. Výtvarná kultura 1620–1780*“ a následně se plátno *Sv. Petr při souboji s Šimonem Mágem* stalo v podobě zápůjčky součástí stálé expozice Arcidiecézního Muzea Olomouc. Díky kontaktům s kolegy v zahraničí byla obě díla rovněž zařazena do poslední malířovy monografie, kterou připravil znalec Trogerova díla Dr. Johann Kronbichler z diecézního muzea v severoitalském Brixenu.

Případ č. 2

Zatímco Trogerova plátna byla ukázkou „nově“ nalezených uměleckých děl nacházejících se původně v olomouckém prostředí, tak v případě konvolutu barokních kreseb nedávno objeveného ve sbírkách Vlastivědného muzea v Olomouci jde o zcela jiný případ. Dosud není jasné, jakou souhrou osudu se soubor kreseb pocházející z větší části pravděpodobně z umělecké pozůstalosti znojemského malíře Josefa Winterhaldera ml. (1743–1807) do sbírek olomouckého muzea dostal. Víme však, že menší počet blíže neurčených kreseb se nacházel již ve sbírkách olomouckého městského historického muzea a po sloučení s místním Muzeem Vlasteneckého spolku muzejního (1951) se stal součástí sbírek dnešního Vlastivědného muzea. Jeho reidentifikaci a nové určení, stejně jako uvedení do povědomí odborné i laické veřejnosti umožnila spolupráce mezi Vlastivědným muzeem a Ústavem dějin umění Akademie věd ČR v.v.i., díky níž se kresby podařilo uvést nejen do literatury, ale rovněž prezentovat prostřednictvím výstavy.

Celý soubor, o jehož provenienci se z muzejní karty mnoho nedovíme, čítá celkem třicet devět různě technicky provedených kreseb. Hlavním



faktorem určujícím významnost této kolekce je však homogennost její podstatné části. Mimo několik dílčích kreseb evidentně mladšího data (převážně z první poloviny 19. století) je tvořena kresbami, které můžeme, a to i přes absenci jakékoliv signatury či sekundárního autorského přípisu, považovat právě za autentická díla ve Znojmě působícího malíře Josefa Winterhaldera ml., nejvýznamnějšího žáka Franze Antona Maulbertsche (1724–1796). Josef Winterhalder ml., pocházející z jihoněmeckého Vöhrenbachu, patří bez pochyby mezi nejdůležitější představitele pozdně barokního malířství nejen na Moravě, ale také ve střední Evropě. Během svého plodného života vytvořil několik desítek uměleckých realizací, čítajících oltářní obrazy, drobné olejové skici, kresby, ale rovněž rozsáhlé nástěnné malby.

Dochovaný soubor kreseb je výjimečný především svým tematickým záběrem a také časovou šíří, protože jsou v něm obsaženy práce vzniklé nejen během malířova školení, ale také za jeho působení v Maulbertschově dílně, doplněné ukázkami z jeho samostatné tvorby a konvolut vrcholí kresbami vzniklými okolo roku 1800. Některé z nich mají podobu záznamů využívaných umělcem v rámci dílenské praxe, mnohdy nesou rukopisné poznámky ohledně barev nebo ikonografické náplně; často jsou pro ně použity utržené části papírů nebo rubové strany architektonických plánů a nejde tedy o typické ukázky kreslířských děl, které by se staly objekty dobového sběratelského zájmu. V souboru se tak nacházejí například kresby podle sádrových odlitků antických děl, které sloužily jako vzor pro cvičení mla-



Barokní malíř Paul Troger vytvořil pro opata kláštera Hradisko nejen freskovou výzdobu, ale i dvě velká plátna, zpodobující svatého Petra (na snímku) a svatého Pavla. Historici umění o nich věděli ze záznamů historiografa Johanna Petra Cerroniho z roku 1807, nikdy je však neviděli. Obrazy totiž z Hradiska zmizely po zrušení kláštera v rámci josefínských reforem. Nedávno se je po více než dvou staletích podařilo nalézt.

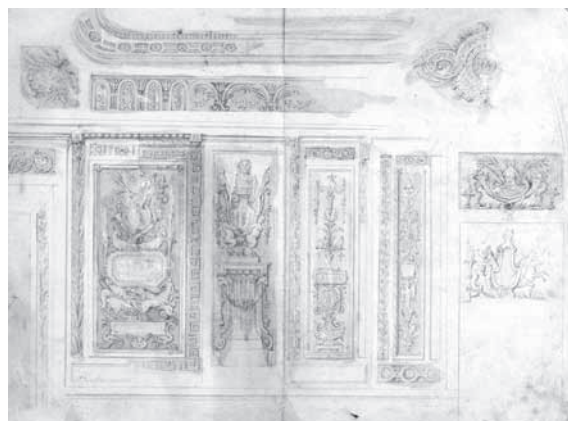
Foto: Muzeum umění Olomouc

dých uměleckých adeptů například na vídeňské akademii, nebo studie podle prací jiných autorů, jejichž kopírováním si umělci nejen procvičovali různé úlohy, ale také obohacovali repertoár své dosavadní tvorby. Takovým případem je rovněž Winterhalderův věrný záznam obrazu *Anděl strážce* od Karla Harringera, namalovaného roku 1728 pro olomoucký kostel Panny Marie Sněžné, kdy celkový charakter kresby svědčí o hledání vlastního typu výtvarného projevu. Ten však už nacházíme na rubovém kresebném záznamu sedící ženské postavy s odhalenými řadry zachycujícím stranově převrácenou podobu obrazu *La Paresseuse italienne* (1757), jehož autorem byl Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), a je více než pravděpodobné, že záznam vznikl dle grafického listu. Postavu ženy Winterhalder načrtl živými tahy pera o různé intenzitě a doplnil o pro autora nezvyklé šrafury provedené tužkou a uhlem. Kresbu také označil názvem Greuzova obrazu *La paresseuse*. Přes charakter dodatečného záznamu podle práce jiného autora má ženský obličej již rysy typické pro další Winterhalderovy figury.

Poskytl-li Winterhalderovi první umělecké impulsy jeho strýc a sochař Josef Winterhalder st., byla to osobnost Franze Antona Maulbertsche, kdo mu nabídl ideální výtvarný modus, který si pak malíř dokázal osvojit a vtisknout mu své individuální rysy. Do období pobytu v Maulbertschově dílně lze zařadit perokresbu zachycující postavu sv. Jana Evangelisty pro jeden ze cviklů křížovnického kostela sv. Hypolita na Hradišti u Znojma. Na zakázce zadané Maulbertschovi se s dalšími spolupracovníky výrazně podílel právě mladý

učedník, který prokazatelně namaloval nejen postavy apoštolů ve cviklech, ale také dvojici vedlejších obrazů na bočních oltářích v chrámové lodi. Do období samostatné tvorby můžeme naopak zahrnout kresbu s námětem sv. Huberta, ke které zatím neznáme finální realizaci. Na ovlivnění Winterhalderovým učitelem poukazuje nejen kůň, ale především figura světce připomínající například postavy na některých Maulbertschových freskách. V sedmdesátých letech 18. století mohla také vzniknout přípravná kresba k dosud neznámému obrazu Povolání sv. Norberta, která je perem rozkreslena přes tužkovou podkresbu po obou stranách listu. Nejbližší analogii má kresba v kabinetním obraze téhož námětu ve sbírkách Kunsthalle v Karlsruhe, který se sice od uvedené kresby liší, je však – i přes dřívější připsání Maulbertschovi – nepochybně Winterhalderovým dílem.

Výraznou skupinou v rámci konvolutu jsou dochované práce datovatelné do let 1780–1800, které se vztahují z větší části k malířským úlohám spojeným s objednávkami nového okruhu objednavatelů na Moravě, a to především z řad reformě orientované aristokracie. Právě k monochromním výzdobám jejich sídel se nepochybně vztahuje oboustranná kresba s rozkreslenými detaily klasicistně orientovaných dekorací tak, jak je například známe ze Zdislavic na Kroměřížsku (1789) nebo z Dukovan (1791). Ojedinelá zůstává návrhová práce zachycující zeď a část náběhu klenby sálu s dekorem odpovídajícím tzv. „francouzským“ tapetám, jak lze vidět například na zámcích ve Vranově nad Dyjí nebo v Jaroslavicích. Svým charakterem, ale i barevným laděním se však kresba výrazně odlišuje od dosud známých Winterhalderových



Nikdo z historiků umění nevěděl, jak se vlastně soubor kreseb, teprve nedávno připsaných znojemskému malíři Josefu Winterhalderovi mladšímu, do sbírek Vlastivědného muzea Olomouc dostal. Na prvním obrázku vidíme Návrh na interiérovou dekoraci v Jinošově (kolem roku 1797), na obrázku druhém kresbu Zázraky sv. Quirina (kol. 1800, tužka, pero, lavírování na papíru). Foto: VMO Olomouc



realizací. Busty antických bohyň a bohů (Diana, Apollón, Ceres, Bacchus?) spolu s motivy odkazujícími na lov a především nenápadná veduta zámecké stavby, umístěná v jednom z obdélníkových polí se zkosenými rohy, která evokuje zámek v Náměšti nad Oslavou, určují kresbu jako možný návrh na výzdobu tzv. „Lampensaalu“ ve venkovském zámku Schönwald u Jinošova. Dnes pravděpodobně nedochované malby vzniklé za vlády Jindřicha Viléma II. Haugwitze roku 1797 měly představovat výjevy z Ovidiových Metamorfóz a není vyloučeno, že toto označení charakterizovalo náměty obsažené na dochované kresbě, které vytvářely celek se scénami, jejichž podobu dnes neznáme.

Z výše uvedeného období se v olomoucké kolekci nachází také několik kreseb vztahujících se k malířovým zakázkám pro církevní objednavatele. Je to zejména prvotní náčrt pro ústřední kompozici Panny Marie Vítězné v jednom z polí na klenbě kostela Nanebevzetí Panny Marie při premonstrátské kanonii v Zábřovicích (1781/1782). Lavírováním promodelovanou postavu Panny Marie doplňuje tužkou načrtnutá postava Ježíška umístěná na kvádru, který byl z výsledné realizace vypuštěn. I další dvojici kreseb umístěných na jednom listu je možné spojit s konkrétní zakázkou. Jejich nálezy je však o to cennější, že jde o návrhy části Winterhalderových maleb provedených v rámci výmalby katedrály v uherském Szombathely (kol. 1800), jež byly zničeny v roce 1945 při bombardování. Dvojice monochromních pseudobasreliefů obsahovala scény ze života sv. Quirina a byla umístěna spolu s výjevy ze života sv. Martina v příčné lodi katedrály. Popis scén na kresbách se zachoval také v rukopisném výkladu ikonografie maleb, který vznikl rovněž Winterhalderovou rukou. Na prvním výjevu křtil uvězněný sv. Quirinus žalárníka,

jenž pod jeho vlivem přestoupil na křesťanskou víru, a na druhém spoutaného biskupa vedeného vojáky ze Siscie do Szombathely obcerstvovaly ženy chlebem a vínem, on jim žehnal, přičemž mu zázračně spadly okovy.

Identifikace kreseb z olomouckého konvolutu zásadním způsobem rozšířila dosud známé kreslířské dílo Josefa Winterhaldera ml., nicméně pozoruhodnost celého souboru netkví v pouhých jednotlivostech, ale především právě v celistvosti, která představuje jednu z mála ukázek kreseb používaných v rámci jedné malířské dílny s rozpětím bezmála padesáti let. Společně s tímto objvem se Vlastivědné muzeum v Olomouci zařadilo mezi regionální instituce, v jejichž sbírkách byly v nedávné době identifikovány kvalitní kolekce starých kreseb. Podobným případem je část prostějovské sbírky tamního advokáta Ludwiga Brüllera nacházející se dnes ve fondu Muzea Prostějovska nebo hodnotná a taktéž takřka neznámá kolekce kreseb ve vlastnictví Slezského zemského muzea v Opavě, jež vznikla zásluhou tamního kustoda a pozdějšího ředitele Edmunda Wilhelma Brauna.

Dva výše uvedené příklady „objevů“ výtvarných děl z prostředí Olomoucka ukazují nejen na skutečnost, že zdaleka nejsou vyčerpány veškeré možnosti poznání uměleckého fondu v terénu, ale rovněž ve sbírkových fondech jednotlivých muzejních a galerijních institucí, které byly dosud obtížně přístupné laické a mnohdy i odborné veřejnosti. Současně oba případy potvrzují důležitost znalectví jako umělecko-historické disciplíny, která musí i v budoucnu tvořit pevnou součást vzdělávání nastupující generace historiků umění. Ti však budou muset umět dosud skrytá díla nejen identifikovat, případně interpretovat jejich význam, ale především je adekvátně prezentovat veřejnosti, která by měla na ochraně kulturního dědictví aktivně participovat.

Výběr z literatury:

Valeš Tomáš, Dva „ztracené“ obrazy Paula Trogera z Klášterního Hradiska u Olomouce (Two Paul Troger's „lost“ pictures from Klášterní Hradisko near Olomouc), in: Kroupa Jiří – Šeferisová-Loudová Michaela – Konečný Lubomír (eds.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, s. 183–191.

Valeš Tomáš, Katalogová hesla, in: Jakubec Ondřej – Perůtka Marek (eds.), *Olomoucké baroko II. Výtvarná kultura let 1620–1780*, Olomouc 2010, s. 319–322.

Valeš Tomáš, Zatoulaný konvolut pozdně barokních kreseb v Olomouci a Josef Winterhalder ml. (1743–1807), in: Volrábová Alena (ed.), *Ars linearis III*, Praha 2012, s. 122–131.

Doláková Markéta, Kresby Josefa Winterhaldera ml. ze sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci, *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy*, Olomouc, 2012, č. 304, s. 120–122.



Současné nedestruktivní metody průzkumů při restaurování uměleckých děl

Mgr. Radomír Surma | akad. malíř a restaurátor

Jak vlastně restaurátor rozezná, co se skrývá pod vrstvami dodatečných nátěrů na starých uměleckých dílech, která se ocitnou v jeho dílně? Musí vždy nějakým způsobem do uměleckého díla fyzicky zasáhnout, nebo existují i jiné metody, jak se dozvědět, co všechno socha či obraz v minulých desítkách a stovkách let podstoupily? Podle čeho se vlastně restaurátor rozhoduje, co s oním krásným kouskem historie udělá?

V odborné restaurátorské praxi uměleckých děl je nedělitelnou součástí samotného procesu tzv. průzkum uměleckého díla. Týká se různých typů děl, ať už se jedná o závěsný obraz, nástěnnou malbu, polychromovanou sochu či konec konců samotnou historickou architekturu, kde se umělecké památky vyskytují a jejíž jsou součástí. Restaurátorský průzkum je vlastně tím prvním, co se při restaurování uměleckého díla realizuje. Slouží nejen ekonomické stránce věci, kdy je nutné zpracovat rozpočet na celé restaurování toho či onoho uměleckého díla, ale také celkovému posouzení budoucího restaurování, což je tzv. restaurátorský záměr.

Restaurátorský záměr je vlastně jakousi ideou, jak v případě toho či onoho uměleckého díla postupovat a co je smyslem restaurátorského zákroku, jak by mělo dílo po restaurování vypadat. V obecné rovině se jedná dost často o záchranu uměleckého díla, které je v havarijním stavu, a majitel či správce díla neví, co si s takto poškozenou památkou počít (obr. 1). Díla jsou dosti často na pokraji absolutního zničení vlivem obecného stárnutí materiálů, ze kterých jsou zhotovena, vlivem kolísání klimatických podmínek, vlivem biodegradace díla (dřevokazný hmyz, plísně a houby) a vlivem tzv. negativního lidského faktoru, kdy neuvážené či neodborné kroky při ochraně uměleckého díla mohou toto dílo spíše poškodit. Pod pojem „negativní lidský faktor“ spadá samozřejmě nejen nevhodné zacházení při expozičním, transportním či depozitním režimu uměleckého

díla, ale i to, že člověk (majitel či správce díla) nedělá s dílem vůbec nic, nebo z nevědomosti, kdy si majitel myslí, že dílo již zachránit nelze a trosku památky prostě vyhodí. V lepším případě se takové trosky dostanou shodou náhod do některé muzeální či galerijní instituce, kde je naděje na záchranu uměleckého předmětu někdy v budoucnosti (obr. 2). Restaurátorský záměr se však zpracovává i v případě, že se o havarijní stav díla nejedná a dílu je při restaurování poskytnuta pravidelná údržba v podobě drobného restaurátorského zákroku, který obecně prodlužuje životnost díla a restaurátorských zákroků z minulosti. Restaurátorský záměr zpracovává licencovaný restaurátor na základě požadavku příslušného památkového ústavu, majitele či správce díla. Poté následuje vlastní návrh na restaurování uměleckého díla.

Návrh na restaurování uměleckého díla opět zpracovává restaurátor a navrhuje v něm konkrétní kroky či konkrétní postupy při restaurování díla. V návrhu je vyspecifikován technologický postup použitých průzkumů a vlastního restaurování, použité materiály a technologie. Tento návrh je rozepsán do jednotlivých položek postupu práce a je závazný pro celý restaurátorský proces. Pro co nejpečlivější zpracování jak restaurátorského záměru, tak návrhu na restaurování je vhodné realizovat průzkum restaurovaného díla hned na počátku práce.

Restaurátorský průzkum může mít velké množství podob a různý rozsah dle povahy a stavu dochovaní uměleckého díla. V základním principu se rozlišují tzv. nedestruktivní a destruktivní metody průzkumů, či spíše v současnosti používané termíny neinvazivní a invazivní metody průzkumů. Jak je z názvů průzkumů patrné, nedestruktivní či neinvazivní metody studují umělecké dílo zvenčí, zejména pomocí fyzikálních metod, destruktivní či invazivní metody zasahují v omezené míře do materiálové podstaty díla (jehož součástí jsou i druhotné, např. opravné či restau-



rátorské zákroky) a jedná se převážně o chemické a mechanické metody průzkumů. Nelze však říci, že by destruktivní metody průzkumů byly špatné a nepoužitelné, žádný restaurátorský zákrok se bez nich v podstatě neobejde a těmito metodami se zkoumají zejména negativní mechanické a optické vlivy starších oprav, konzervací a restaurátorských zákroků. Pod destruktivní metody průzkumů patří například standardní sondážní průzkumy v sekundárních vrstvách laků, tmelů a přemaleb, které odhalí stav dochování a vzhled samotného originálu pod těmito vrstvami (obr. 3), ale také mikroskopické analýzy, pro které je nutný odběr mikroskopických částiček materiálů, z nichž je umělecké dílo zhotoveno (obr. 4). Těchto analýz je v současnosti již poměrně velké množství a komparací těchto analýz lze z této nepatrné odebrané částičky originálu zjistit velké množství informací o materiálové povaze díla (a také sekundárních opravných zákroků), jako jsou například použité pigmenty, plniva a pojiva barev. Trendem restaurování v posledních letech

je však maximální možné využití nedestruktivních (neinvazivních) metod průzkumů.

Pod nedestruktivní metody průzkumů, jak je již zmíněno výše, patří zejména fyzikální metody, kdy je dílo zkoumáno z pohledu jeho celku, ale v současnosti je možné i těmito metodami zkoumat dílo na mikroskopické bázi. Pod nedestruktivní metody průzkumů patří také nejstarší optická metodika průzkumů, což je tzv. vizuální průzkum, kdy restaurátor ze všeho nejdříve vizuálně posoudí stav uměleckého díla a míru jeho dochování. Již z tohoto průzkumu může na základě odborných zkušeností vzejít základní restaurátorský záměr. Ke zkvalitnění tohoto vizuálního průzkumu pomáhá optická mikroskopie povrchu díla, kdy při 40–100násobném zvětšení lze odhalit mnohé aspekty vlastní malby či polychromie, ale také důvody četných defektů a druhotných zásahů (obr. 5). V nejednom případě pomohla dokumentace snímků z mikroskopického pozorování díla odhalit falzifikát či naopak pod druhotnými zásahy a vrstvami odhalit původní originální malbu.



1. Andreas Zahner, *Ukřižovaný, detail hlavy*. Stav před restaurováním. Olomouc-Řepčín. Foto R. Surma



2. P. Marie Czestochova. Stav před restaurováním. Vlastivědné muzeum v Olomouci. Foto R. Surma



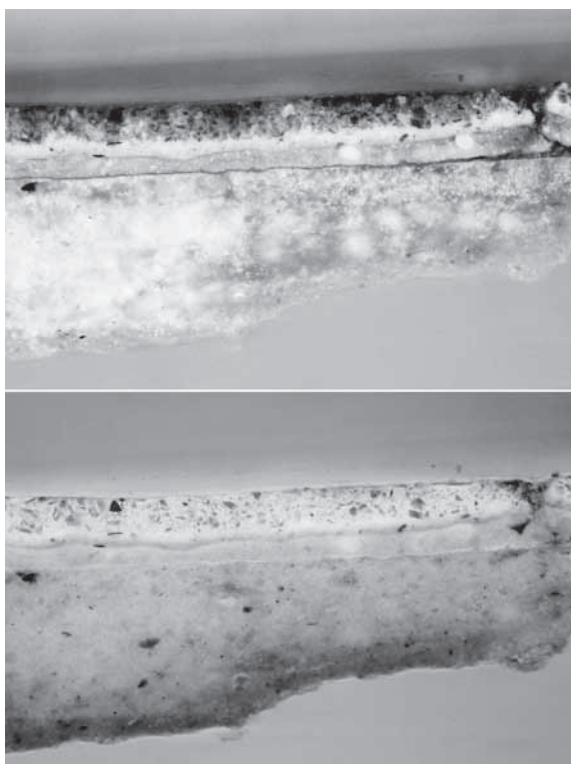
3. Křiváková Pieta. Sondážní průzkum, detail stratigrafie vrstev. Olomouc – AMO.
Foto R. Surma

Mezi neinvazivní restaurátorské průzkumy patří takové metodiky a technika, která se využívá v jiných oblastech výzkumů a diagnostiky a kterou běžný člověk zná a setkává se s ní téměř denně. Jedná se například o medicínskou diagnostiku. Sem patří zejména všeobecně známý rentgen. Není u nás snad člověka, který by někdy nebyl podroben RTG vyšetření z důvodu zranění či nemoci. Rentgenování uměleckého díla má u nás i ve světě tradici již mnohá desetiletí, ale v poslední době došlo díky rozvoji digitální a počítačové techniky k velkému rozvoji a zpřesnění diagnostiky pro medicínské účely. Pro samotné průzkumy při restaurování uměleckých děl se ovšem žádné specifické RTG přístroje nevyrábí, a tak je restaurátor odkázán na pracoviště v medicínském zařízení. Já již několik let využívám špičková pracoviště RDG v Olomouci (Vojenská nemocnice) a v Praze (Nemocnice Motol), kde se používá technika na vysoké technické úrovni a kterou lze pro potřeby restaurátorských průzkumů použít. Samozřejmě nejde jen o to udělat RTG snímek obrazu či sochy a mít tak „zajímavý“ černobílý obrázek, ale restaurátor musí umět v takovém RTG snímku číst, podobně jako lékař–ortoped vám řekne a přesně popíše například stav vaší páteře a plotének a navrhne příslušnou léčbu pro eliminaci zdravotního problému. Restaurátor je vlastně také takovým lékařem, ale pacientem je obraz či socha, tedy dílo, které nemluví, a tak se

na léčebném postupu restaurátor s „pacientem“ nemůže domluvit. Proto je nesmírně důležité pro restaurování díla, aby restaurátor uměl vyhotovené snímky přesně (medicínskou terminologií) diagnostikovat a navrhnout „léčení“, tedy restaurátorský postup práce.

Zkvalitnění restaurátorské práce přinesla digitalizace, kdy dříve zhotovované planfilmy s RTG snímekem o maximální velikosti 30x40 cm v současnosti zkoumám digitální technikou a počítačovými programy. Ty mi umožňují z detailních snímků fotogrametricky skládat celky, které teprve poskytnou komplexní přesnou a velmi detailní informaci o uměleckém díle (obr. 6). Mohu tak posoudit nejen technický stav obrazu z hlediska jeho dochování a všech skrytých defektů pro navržení restaurátorského postupu, ale RTG snímky mi pomáhají zkoumat a popsat i samotné autorské dílo. Můžu sledovat rukopis nanášení barev a zaznamenat všechny změny (tzv. pentimenti), které autor v průběhu vytváření svého díla udělal. To pak umožňuje určit například autorství uměleckého díla na základě komparace s jinými uměleckými díly, či odlišit originál od falzifikátu, kterých se v poslední době začalo vyskytovat velmi mnoho.

Další možností využití diagnostiky na RDG pracovišti např. ve Vojenské nemocnici Olomouc je průzkum na CT – tomografu, který používám zejména na průzkumy soch – polychromovaných dřevořezeb. Tato velmi přesná diagnostika, umož-



4. Sebastiano del Piombo, *Madona s rouškou*. 120× zvětšený mikrovzorek barevné vrstvy modrého pláště v dopadajícím a UV světle. Olomouc – AMO.

Foto J. Příkrylová



5. Václav Špála, *Kytice na červeném pozadí*. Mikroskopická analýza originální signatury, soukr. majetek.

Foto R. Surma

ňující prozkoumat doslova každý kubický milimetr sochy, má jediné omezení, a to velikost zkoumaného objektu, kdy přístroje jsou opět postavené pro medicínskou diagnostiku člověka. Takže v CT - tomografu můžu zkoumat objekty do velikosti postavy člověka. Průměr otvoru CT je sice cca 70 centimetrů, ovšem přesné výsledky průřezu poskytuje pracovní prostor o průměru cca 50 centimetrů. Délka je omezena pouze délkou zařízení

a jeho nosné části a místnosti, kde se CT nachází. Obvykle se jedná o sochy do dvou metrů výšky (obr. 7). Průřezem na CT – tomografu ještě před samotným restaurováním ukáže všechny skryté defekty, dutiny, tmely, přemalby, hřebíky, šrouby, doplněné části dřeva, čepy a jiné druhotné úpravy a také jejich přesnou polohu skrytou uvnitř zkoumaného díla. Pomocí speciálních programů lze ze snímků CT, které mají podobu spirály v radiálním řezu (z jedné sochy se může jednat podle velikosti díla celkem i o několik tisíc snímků), vyhotovit snímek v jakémkoliv jiném směru (laterálním, mediálním) podle toho, co restaurátor uvnitř sochy „hledá“. Z těchto snímků lze rovněž zhotovit plastický virtuální 3D model ať již viditelného povrchu, nebo částí bez sekundárních zákroků či přemalob, nebo dokonce 3D modelaci dutin a jiných skrytých vad (obr. 8). Průřezem CT technologií pomáhají zpřesnit vlastní restaurátorské postupy, kdy ještě před započítím vlastního restaurování přesně vím, jak defekt vypadá, a můžu majiteli či správci díla co nejpřesněji navrhnout restaurátorský postup.

Ve spojení s technologií 3D skenování laserem využívám digitální výstupy z CT – tomografu na realizaci velmi přesných 3D modelací soch (obr. 9) pro účely zhotovení velmi přesných technologických kopií polychromovaných soch v případech, kdy není možné kopii zhotovit klasickou technikou dřevořezby tzv. bodováním podle sádrových



6. Josef Stern, *Sv. Jan Evangelista*. Srovnání fotografií v denním světle a RTG. Řk farnost Boleradice.

Foto R. Surma a T. Tichý

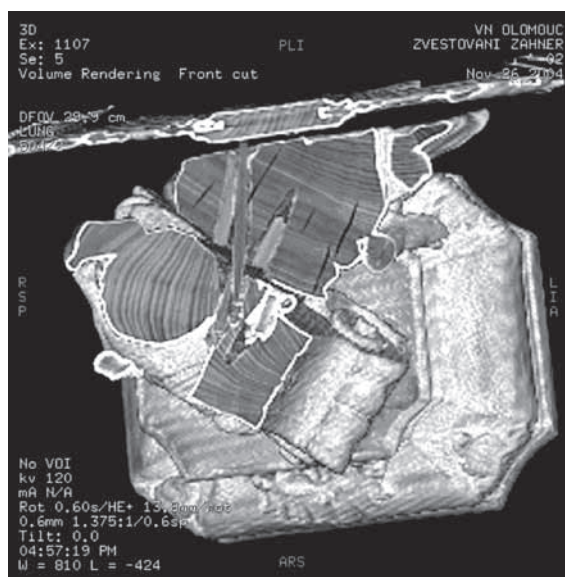
odlittků. To je v současnosti velmi častý případ, že majitel či správce uměleckého díla potřebuje pro prezentační účely zhotovit technologickou kopii (když je potřeba dílo ochránit před zloději tak, že vzácný originál v kostele nahradí kopií díla), ale pro technicky špatný stav originálu či jeho obecnou nedotknutelnost není možné z originálu zhotovit odlitek či bodovat přímo z originálu. Eliminaci těchto rizik umožňuje právě tato nedestruktivní či neinvazivní diagnostická metodika a následné zhotovení velmi přesné technologické kopie. Další výhodou je razantní zkrácení zápůjčky uměleckého díla do ateliéru, kdy se zápůjčka zkrátí z měsíců na pouhé týdny. Na původní místo se pak vrátí kopie a originál putuje do bezpečných deponií či expozice muzea či galerie.

Další nedestruktivní metodikou průzkumů je pozorování a dokumentace díla v infračervené oblasti světelného spektra (IRR, infra red reflectography). Tato metodika umožňuje zkoumat spodní vrstvy maleb na obrazech, kdy horní vrstvy laků a barev v oblasti 700-2000nm jakoby zprůhlední a spodní vrstvy jsou pak lépe viditelné a čitelné (obr. 10). Tato metodika mi při restaurátorských průzkumech pomáhá zkoumat techniku malby toho či onoho autora a opět odlišit autorový rukopis od přemaleb. Velmi často dojde při IRR průzkumu ke zčistění nejen podmaleb, ale i původní autorové podkresby. Tato technika opět pomáhá odlišit originály uměleckých děl od případných falzifikátů.

Na opačné straně viditelného světla se nachází oblast UV světla (ultraviolet) v oblasti cca 250-450 nm světelného spektra. Pomocí speciálních lamp produkujících světlo v této oblasti lze fotograficky zaznamenat světelnou oblast lidskému oku neviditelnou. Podobné přenosné přístroje člověk může znát např. z bankovního sektoru, kde bankovky a jiné ceniny (např. tramvajové lístky), mají na svém povrchu nanesen grafický záznam barvou či materiálem pro lidské oko neviditelným. I zde pak přenosný přístroj s UV lampou dokáže odhalit falešné bankovky či jiné ceniny. Ateliérový UV přístroj umožňuje osvětlit a fotodokumentovat i velké objekty, jako jsou obrazy, sochy, ale také celé místnosti či kostely. A i zde výsledná fotografie v oblasti UV luminiscence odhalí materiály a zákroky z minulosti, které na originál nepatří nebo jej znehodnocují (obr. 11). Také zde pomocí této techniky můžeme odhalit falešné signatury či jiné přípisy na uměleckých dílech a prokázat tak, jestli se jedná o originální dílo či falzum.



7. *Madona z Rouchovan na CT snímkování. RDG pracoviště Nemocnice Motol, Praha NG. Foto R. Surma*



8. *Andreas Zahner, Zvěstování P. Marie. CT řez a 3D modelace. Šternberk. Foto T. Tichý a R. Surma*



9. *Madona z Rouchovan. 3D rekonstrukce povrchu sochy z dat CT a laseru LORS. Foto B. Koska*



Již výše jsem vzpomenu neinvazivní techniku průzkumu, kdy je dílo zkoumáno na mikroskopické bázi, a to pomocí mobilního přístroje na bázi rtg-fluorescence. Tento přístroj v daném bodě změří soubor obsažených prvků, z nichž lze orientačně „poskládat“ některé základní pigmenty obsažené v malbě či polychromii. Bohužel nelze změřit všechny prvky, zejména lehké a organické pigmenty, a proto je tento průzkum volen jako orientační pro další vyspecifikování vlastních odběrů vzorků přímo z obrazu, sochy či nástěnné malby. Mnohdy však již tento průzkum odhalí nejasnosti a nepřesnosti, které vedou k určení přemalby či dokonce odhalení falzifikátu.


Jak vidno, používaných metod je celá řada. Vůbec nejucelenější výsledky nedestruktivního restaurátorského průzkumu dává komparace jednotlivých nedestruktivních metod, kdy jednou metodou lze eliminovat nedostatky druhé a naopak nebo se výsledky metod v informaci násobí. Současné průzkumové metody jsou na vysoké analytické úrovni a záleží jen na erudici restaurátora, jak dokáže při průzkumech uměleckého díla a jeho restaurování s těmito možnostmi naložit.



10. Sebastiano Piombo, *Madona s rouškou*. Srovnání detailu spícího Ježíška s IRR snímkem, kde má Ježíšek ve spodní vrstvě malby otevřené oči. Olomouc AMO.
Foto R. Surma a D. Stojkovičová



11. Antonín Chittussi, *Krajina*. Přemalby viditelné v UV luminiscenci. Olomouc – MUO.
Foto R. Surma



Představa pestrobarevných chrámů je fascinující, říká přední olomoucký restaurátor výtvarných děl

Rozhovor s Radomírem Surmou

Je tím, kdo dokáže vidět historické umělecké dílo skutečně v novém světle a navíc umožní, aby jej tak viděli i ostatní. Restaurátor je skutečně svým způsobem kouzelníkem, který dokáže z oprýskaného, zaneseného, vybledlého či nevkusně přemalovaného díla vyjmout jeho původní krásnou podobu. Práce restaurátora, který vrací ztracenou krásu starým uměleckým dílům, má přitom řadu rovin. V průběhu restaurování se dozví leccos o povaze práce dávného malíře nebo o postupech předchozích restaurátorů. Staré sochy dokáže spatřit tak, jak vypadaly před stovkami let, včetně překvapivé barevnosti. Dozví se i věci, které naprostou většinu laiků dokáží překvapit – třeba i to, že středověké chrámy, které my známe jako důstojné kamenné stavby, pravděpodobně zářily pestrými barvami.

Jeho práce se prolíná i s velmi odbornými a přesnými laboratorními a diagnostickými metodami. A mnohdy se dostává i do role arbitra, na jehož vyjádření závisí, zda ve vaší galerii visí originál či pouhé falzum. Radomír Surma patří k nejuznávanějším restaurátorům na Moravě.

Jak se člověk stane restaurátorem?

Do jisté míry mě na cestě k restaurování formovalo samo umění. Umění, se kterým jsem se setkával. Studoval jsem na Střední škole umělecko-průmyslové v Uherském Hradišti, kde jsem byl uměním obklopen, což člověka samozřejmě nějak ovlivní. Neměl jsem přitom tehdy nějaké dravé umělecké ambice stát se super-výtvarníkem, spíš jsem postupně získával vztah ke starým obrazům a starému umění. Fascinovalo mě a zároveň mě fascinoval proces jeho udržitelnosti. Jak se to dělá, že se udržují v takové kondici? Proč jsou naopak některá díla tak zničená? Jak docílit toho, aby laik ani nepoznal, že je nějaké staré dílo restaurované? Tyhle otázky mě během střední školy napadaly.

Potom jste pokračoval ve studiu už s cílem stát se restaurátorem?

Asi tři roky mi trvalo, než jsem se dostal na bratislavskou vysokou školu výtvarných umění na vysněný obor restaurování výtvarných děl, v pátém ročníku jsem přestoupil na Akademii výtvarných umění do Prahy na restaurování malby. Po studiu a civilní službě jsem nastoupil do Muzea umění v Olomouci, s nímž dodneška spolupracuju, i když už deset let jsem takřikajíc na volné noze.

Na co se vlastně specializujete?

Moje licence zahrnuje restaurování uměleckých děl, ať už obrazů na všech možných podkladech, tedy na plátně, na dřevě, na papíru, kůži či pergamenu, nebo i na kovu, potom restaurování nástěnných maleb, fresek i secco-fresek a také restaurování polychromovaných dřevěných soch. S kolegy kamenosochaři se podílím na restaurování polychromie u kamenných soch.

Zmínili jste, že laik by neměl na první pohled poznat, když je obraz restaurovaný... Odborník to ale pozná, že?

To musí být uděláno tak, aby to odborník poznal! Mým úkolem není mystifikovat veřejnost v tom směru, že toto dílo nebylo nikdy poškozeno a je stále od doby vzniku v perfektní dokonalé kondici. Míra doplnků musí být vždy nějakým způsobem odlišitelná. Na ten první pohled ale skutečně má restaurované dílo vypadat, jako by poškozené ani nebylo, jen má na sobě „patinu“ stáří.

Řekl bych, že se názor laiků a odborníků v tomhle často liší. Hodně laiků by si přálo, aby bylo restaurované dílo prostě dokonalé, aby vypadalo jako nové.

Obecně se názory na restaurování a jeho metody i prostředky postupně mění tak, jako se mění dobový vkus a mění se móda. I péče o památky má určitý vývoj. Mnoho lidí přitom překvapí, jak staré kořeny toto odvětví má. Dostali bychom se až do renesance, do patnáctého



století v Itálii, kdy tehdejší elita dospěla k tomu, že památky po antickém Římu nemohou sloužit jako zdroj stavebního kamene, ale je potřeba je chránit a konzervovat. Každý zná Michelangela jako sochaře a malíře, každý zná jeho Davida a Sixtinskou kapli, ale Michelangelo byl i jedním z prvních restaurátorů! Restauroval například antické Láokoónovo sousoší, které bylo právě v té době v Římě nalezeno. Tehdy nikdo nevěděl, jak jej doplnit a opravit. Samozřejmě že se tehdy restaurovalo jinak než dnes. Když něco chybělo, prostě se to přitesalo, přisekalo, dotvořilo. Zrovna v případě tohoto sousoší se ale při současných průzkumech ukázalo, že jak Michelangelovy, tak všechny další úpravy nebyly správné. A proto když není ani po důkladných průzkumech původní podoba jistá, je lepší chybějící artefakt nedoplňovat a nechat dílo tak, jak je. Při restaurování určitě platí obecná zásada, že méně je někdy více. Pokud si nejsme jistí tím, co u nějakého díla chybí, je lepší to nedoplňovat a nechat, jak to je, byť to bude fragmentární. Kdežto mnoho laiků si myslí, že optimální by bylo, kdyby se všechno chybějící doplnilo.

To je dnes obecně převládající tendence?

Jsou rozdíly v tom, o jakém umění hovoříme. Dnes obecně u staršího umění, gotického, převládá tendence ponechávat díla více fragmentární a chybějící prvky nedoplňovat. V případě novějšího umění, například barokních obrazů, ale naopak k doplňování dochází. Barokní obrazy bývají často poškozené, perforované, různě odřené, a tam dnešní restaurátorství častěji přistupuje k doplnění. Poškozený obraz se doplní, dotmelí a retušuje, což ale rozhodně není totéž, jako by se domaloval. V každém případě musí být to doplnění odlišitelné. Snažíme se, aby pak takové dílo bylo kompletní, ale současně aby bylo poznat, co jsme doplnili. Také je velký rozdíl, jestli restaurujete dílo jako sbírkový předmět pro konkrétní muzeum či galerii, nebo pro tzv. živý objekt, jako jsou kostely, zámky a kláštery. V případě užívaných prostor, jako jsou kostely, se díla více doplňují, pro expozice muzeí zůstávají díla mnohdy více fragmentární. Takže například v kostele se chybějící křídlo andělovi vyřeže a pozlatí nové, pro potřeby muzea zůstane anděl více v autentickém dochování jen s jedním křídlem, například.

Restaurátoři sami ale mezi sebou občas vedou spory, alespoň z médií takové případy známe...

Ano, to je bohužel běžná věc. Rozsah a šíře materiálů, které se při naší práci používají, jsou tak veliké, že se názory restaurátorů různí. Někdo preferuje, abych tak řekl, spíše materiály přírodní, staré, ověřené, někdo zase materiály moderní, syntetické, které eliminují některé nedostatky těch materiálů přírodních. Nedá se jednoznačně říct, kdo má větší pravdu. Oba přístupy mají něco do sebe, přitom ale může dojít ke střetu těchto přístupů a vznikne spor. Žádný materiál používaný při restaurování není takzvaně stoprocentní. Hlavní zásadou je, aby pozitiva převažovala nad negativy a aby každý zákrok restaurátora byl reverzibilní, tedy vratný a odstranitelný. Bude-li dílo za padesát let potřebovat nový zákrok, můj následník bude mít jednak k dispozici zevrubnou dokumentaci a moje práce musí být provedena tak, aby byla v případě potřeby odstranitelná.

Dokáže restaurátor z výtvarného díla poznat, jak postupoval jeho autor, i jaké úpravy případně dílo prodělalo v minulosti?

Samozřejmě. Při analýzách, které restaurování samotnému předchází, se jednak ukáže, jak se naši předchůdci pokoušeli obraz či sochu opravovat a také to, zda autor namaloval obraz najednou, nebo třeba ve více etapách. Někdy se přitom přijde na velmi zajímavé skutečnosti. Měl jsem třeba tu čest restaurovat obraz Sebastiana Piomba Madona s rouškou z arcibiskupských sbírek Arcidiecézního muzea Olomouc. Jedná se o velmi hodnotný renesanční obraz, a tak restaurování předcházela opravdu důkladná průzkum, jak rentgenování, tak i analýza v infračerveném a ultrafialovém světle. Komparací těchto metod jsem zjistil, že malíř celkem čtyřikrát dosti podstatně změnil kompozici obrazu. Jindy jsem měl v ateliéru obraz Maxe Pirnera a ten měl signaturu a takový zvláštní přípis. Vedle podpisu bylo číslo 96–18. Divil jsem se, proč píše letopočet 1896 takto prohozeně. Na obraze byly evidentně dvě vrstvy, nicméně obě autorské. Navrhl jsem, aby se tento velký obraz podrobil rozsáhlému rentgenovému průzkumu. Ukázalo se, že jde o dva Maxe Pirnera namalované přes sebe. To první dílo v secesním stylu namaloval v roce 1896 a v roce 1918, kdy už secese nebyla tolik v kurzu, jej přemaloval. Z mého pohledu jej tím poněkud znehodnotil, podle toho, co ukázal rentgen, je ta malba vespod daleko kvalitnější. Neznamená to ale, že začnu pod tímto dojmem jeho autorskou přemalbu odstraňovat. Prostě jsme jen zjistili něco nového o osudech toho

díla. Malíři občas obrazy přemalovávali, možná visel příliš dlouho v ateliéru a přemalbou měla stoupnout jeho prodejnost.

Při takové schopnosti analyzovat minulost obrazu jste asi schopeni také poznat, zda jde o pravé dílo, či falzifikát.

O pravosti výtvarného díla rozhoduje soudní znalec, mě jako restaurátora si ale k jednotlivým případům přibírá jako odborného poradce. Nedívám se na dílo zvenjšku jako znalec dějin umění, ale spíše zevnitř, z hlediska použitých technologií. Zajímá mě typ nosné podložky, například plátna, jaké je to plátno, jak staré a jak utkané, jaký byl použit podklad. Každý typ podkladu a každý typ malby má svou charakteristiku, v každém období se používaly jiné typy barev. Podle typů barev se dá poznat nejen období, ale někdy i autoři, kteří používali třeba svůj specifický typ barev. Tyto analýzy jsou

ale bohužel dost nákladné, nestačí se na to jen podívat, je zapotřebí udělat docela drahé laboratorní průzkumy. Takový průzkum ovšem dokáže odhalit z mikroskopických částiček malby a podkladu spoustu informací. Materiál musí odpovídat době vzniku díla – jakmile objevíte v malbě mladší materiál, pigment, různé přísady, pojiva a další věci, už je obvykle jasné, že to originál není. Na druhou stranu ale může jít také o již zmíněné pozdější autorské přemalby, což jsem konkrétně zažil u jednoho obrazu Emila Filly.

Zmínili jste nákladnost analýz. V jakých řádech se vlastně pohybujeme? Jedná se o desítky, nebo stovky tisíc korun?

Je to různé, průzkum může stát dva až pět tisíc korun, ale taky klidně padesát tisíc. Státisíce to nejsou, jedině pokud bych potřeboval nějakou techniku, která u nás není dostupná,



Restaurátor se věnuje se i vlastní výtvarné malířské a sochařské tvorbě.

Foto: Michal Folta



a já vím, že je k dispozici třeba v Itálii, a nechal bych si ji sem přivést. S tím jsem se ale ještě nesešel, to by potom mohlo s nadsázkou to restaurování stát víc než samotné dílo. I sebevzácnější dílo má nějaké limity a instituce, které je vlastní, nedisponují neomezenými prostředky, spíše jich ubývá. Pokud mohu říct, obecně platí, že se těch samotných obrazů restauruje méně a méně, spíše se restauruje či spíše opravuje architektura, vnější podoba památek, jako jsou hrady, zámky, prostě atraktivní objekty, které jsou schopny přilákat turisty, než jednotlivá výtvarná díla.

Pokud jde o technické postupy, restaurátor asi dnes musí spolupracovat s různými laboratořemi, že?

Samozřejmě, taková spolupráce je nutná. Jsem v kontaktu s laboratořemi, s nimiž vždycky v případě potřeby spolupracuji, konkrétně spolupracuji s odborníky v Praze, tady u nás v Olomouci žádné takové pracoviště není. Někdy však i v Olomouci na přírodovědecké fakultě spolupracuji na části svých průzkumů, pokud mi to technické vybavení univerzity umožní. Například jsme zde společně zkoumali plísňe, které se někdy na uměleckých dílech vyskytují. Vypadá to tak, že se odebere malý, skutečně mikroskopický kousek malby či jiného materiálu, ten se potom zalije do speciální transparentní pryskyřice a v laboratoři ho pak specialisté zkoumají nejrůznějšími metodami, optickými či chemickými.

Využívá se například také takzvaný elektronový mikroskop, kdy se vzorek nezobrazuje v reálných barvách, ale jde takříkajíc až na podstatu věci, ukazuje jednotlivé prvky, z nichž specialista tzv. poskládá konkrétní obsažené pigmenty, zrnka, plniva a všechno, z čeho je dílo stvořeno. Přitom se samozřejmě pozná také to, z jaké doby malba pochází i zda jde o originál nebo falzifikát.

Znamená to, že se technika, kterou restaurátor využívá, dost rychle vyvíjí?

Rozhodně ano, velmi záleží na kvalitním přístrojovém vybavení, přitom právě tyto přístroje se dost překotně vyvíjejí. Přístroj, který jsme využívali před nějakými deseti lety, nejde použít dnes, protože by například nekomunikoval adekvátním způsobem s počítačem při nezbytné archivaci dat. Musím dodat, že tato špičková technika restaurátorovi mimořádně pomáhá a také šetří hodně času.

Vraťme se z laboratoře k reálným památkám. Pokud jde o staré sochy, leckdo asi neví, že bývaly často barevné, tedy polychromované. Vy jste schopni původní polychromii zjistit?

Dá se to zjistit i z nepatrných fragmentů barev. Původně bývaly sochy obvykle zářivě barevné. Takové bylo třeba známé gotické sousoší Kristus na Olivetské hoře z mořického kostela v Olomouci. Kristus a svatý Jakub měli temně rudý plášť, Kristův plášť byl z rubu tmavě modrý, z čistého azuritu, což byl tehdy dost drahý polodrahokam. I Jan a Petr měli pláště barevné v kombinaci bílé a tyrkysově modrého azuritu. Uvažovali jsme s panem děkanem Hanáčkem o tom, že bychom mohli tuto polychromii vrátit alespoň na kopii sousoší.


Někde jsem četl, že se ve středověku polychromie nemusela týkat jen soch...

Ano, barevné opravdu nebyly jenom sochy, barevné byly i celé budovy! Jsem přesvědčený, že i olomoucký dóm byl ve středověku barevný! Důkazy o barevnosti olomoucké katedrály nemáme, nicméně gotická část dómu určitě barevná byla, a já mám i určitou představu o tom, jak to vypadalo.

Při restaurování barokní fresky na jednom domě v Univerzitní ulici jsem ve zdivu v nároží objevil fiálu z některé olomoucké gotické stavby, druhotně zazděnou na počátku 16. století. Tato gotická fiála zřejmě spadla z některého olomouckého kostela a kdosi ji zazdil do nároží jako ochranný amulet. Tento kamenický prvek pochází podle tvaru zhruba z roku 1370. Vznikal tedy v době vrcholné gotiky, kdy se stavěla třeba svatovítská katedrála, a druhotně jej zazdili někdy po sto padesáti letech. I za těch sto padesát let se zachovala značná část původní polychromie, z více než 50 procent je dochována původní barevnost. Na kameni je bílý vápenný nátěr a zářivě okrová a cihlově červená barva, což jsou typické zemité pigmenty, které se ve středověku nejčastěji používaly. Mám tedy dost konkrétní představu o tom, jak tyto budovy, určitě církevní a dost pravděpodobně i světské, se opravdu natíraly barvami a musely tehdy skutečně zářit! Představa, že třeba dóm, respektive jeho tehdejší podoba, možná hýřil barvami, je asi pro mnoho lidí nepředstavitelná, asi by to byl šok, ale je to fascinující!

Škoda, že si to můžeme jen představit...

Samozřejmě, představa, že bychom na základě průzkumu zjistili původní barevnost gotické



stavby a pak provedli její skutečnou rekonstrukci, je nesmysl. Nicméně, čistě teoreticky, když si to představím, určitě by to pro veřejnost byl dost velký šok. Na druhou stranu si ale můžeme vytvořit díky počítačové technice velmi věrné modely. To jsem zkusil například při restaurování sousoší Kristus na Olivetské hoře. Ve spolupráci s Českou televizí tehdy vznikl trojrozměrný počítačový model polychromovaného sousoší a byla to opravdu krása. Přimlouval jsem se za to, aby se tato barevnost použila alespoň na kopii sousoší, jak jsem vzpomenu před chvílí, ale zatím k tomu nedošlo.

Máte coby restaurátor nějaké veliké, byť třeba zdánlivě nesplnitelné přání?

Mám osobně velký vztah k italskému umění, zejména je to nepřekonatelná italská renaissance. Kdysi jsem četl v jednom populárně vědeckém časopise, že jedna pětina veškerých uměleckých památek světa se nachází v Itálii nebo z Itálie pochází, a když člověk Itálií projíždí a zajímá-li se o umění a ví, kde ho najít, lze říci, že tato věta nepůsobí přehnaně. Takže tato volba je více či méně jasná. Mým velkým přáním je restaurování uměleckých děl přímo v Itálii, jelikož italská restaurátorská škola je dle mého nejlepší na světě a snoubí se tu nejen nesmírně

vysoká umělecká kvalita děl v Itálii, ale i naprosto precizní přístup k restaurování těchto děl s respektem, suverenitou a odpovědností vůči samotnému dílu a jeho autorovi. No ale částečně se mi tento sen plní i tady na Moravě, jelikož i v moravských sbírkách se nachází špičková italská umělecká díla, z nichž některá jsem měl tu čest restaurovat. Moje komunikace s dílem a jeho autorem při restaurování je nesdělitelná a nesmírně obohacující. Dá se říct, že při restaurování špičkových uměleckých děl, a to nejen od italských mistrů, se jakoby ponořím do díla samotného do té míry, že se jedná téměř o rozhovor. Špičkové umělecké dílo, zejména italské, a technika, kterou bylo vytvořeno, říká o svém autorovi velmi mnoho, ale tyto věci lze z díla vyčíst pouze na základě hodin, dnů a měsíců, které s tím kterým konkrétním dílem strávím. Jsem do díla při restaurování tak ponořen, že některé aspekty vnitřní podoby, či jakoby poetizované tajné obálky s rukopisem autora o díle lze vnitřně pocítit, a jsou díla, u nichž proces jejich restaurování a jakéhosi znovuzrození díla špičkového malíře či sochaře si budu pamatovat do konce života.

Michal Folta

(Rozšířená podoba textu, který vyšel v Radničních listech Olomouc v září 2012)



Kamenný krunýř, nebo další centra kultury, vzdělávání a zábavy?

Mgr. Michal Folta

Olomoucké hradby, pevnůstky, bastiony a forty. Kdysi v nich duněly těžké vojenské boty a hřměly výstřely i řízné povely oficírů. Po staletí chránily Olomouc, obepínaly srdce města jako bezpečný štít, který dovnitř nepustil nikoho s nepřátelskými úmysly. Současně ale tomuto srdci města bránily, aby se rozrůstalo a více žilo. Nejprve chvála a díky, poté zase kritika i pohrdání se snášely na kamenné zdi vojenských objektů, které už od dob Marie Terezie k Olomouci patří stejně jako třeba barokní kašny a morové sloupy. Pohled na dějiny a reálný význam bastionového a fortového opevnění Olomouce se od času jeho vzniku měnil a různil, podle toho, zda o jeho smyslu uvažoval voják, politik, živnostník, developer nebo třeba historik či fanoušek pevnostního stavitelství.

Připomeňme, že Olomouc jako hlavní město Moravy měla své výrazné městské opevnění už od středověku, kdy už od 11. století byl silně opevnován olomoucký přemyslovský hrad. (Opevněný tábor zde mimochodem vybudovali už ve 2. století římskí legionáři, což znovu potvrdily nedávné archeologické průzkumy.) Městská fortifikace se proměňovala v čase, ovšem třeba celkem snadné dobytí Olomouce švédskými vojsky v roce 1642 svědčí o tom, že město nebylo dostatečně hájitelné a že se o stav hradeb trestuhodně nedbalo. Zcela zásadní proměnou prošla olomoucká fortifikace v polovině 18. století, kdy císařovnu Marii Terezii permanentně ohrožoval severní soused, pruský král. Město se tehdy stalo hlavní a hraniční pevností. Špičkový pevnostní inženýr ve službách Habsburků Pierre Philippe Bechade de Roche-



Jedna z fortových pevnůstek stojí na Nové Ulici. I sem mohou zavítat návštěvníci na různé akce a výstavy.

Foto: Robert Mročka



Většina olomouckých fortů ještě nedávno patřila armádě, využívány bývaly například jako sklady a pro veřejnost byly nepřístupné. Pevnostní architektura má přitom své specifické kouzlo, kterým si získává stále více fanoušků a obdivovatelů. Foto: Jan Andreáš

pine, vyprojektoval systém bastionového opevnění, který se pak osvědčil v roce 1758 při pětitýdenním obléhání města. V následujícím století si ovšem změny vojenské taktiky i výzbroje vynutily nové pojetí ochrany města a z bastionové pevnosti se stala takzvaná fortová pevnost. Forty představují opevněné prvky vzdálené od hradeb tak, aby případného útočníka držely co nejdále od středu města. Objekty, od sebe navzájem vzdálené jeden až dva kilometry, byly označovány římskými číslicemi od I až po XXII. I když ve skutečnosti nebyl věnec fortů nikdy zcela dokončen, přesto i s tímto neúplným systémem patřila Olomouc ve své době k nejmodernějším a nejlépe vybaveným pevnostním městům ve střední Evropě. Postup pruské armády v kritickém roce 1866, kdy agresor na habsburskou monarchii zaútočil jiným směrem, konkrétně přes severní a východní Čechy, ukázal, že i sebelépe vybavenou pevnost lze prostě obejít. Čtvrtmiliónová severní armáda se pod velením polního zbrojmistra Ludwiga von Benedeka sice soustřeďovala právě u opevněné Olomouce, k rozhodujícím bojům ovšem došlo zcela jinde, především ve slavné bitvě u Hradce Králové. Také tato zkušenost dost možná přispěla k tomu, že o dvacet let později byla olomoucká pevnost oficiálně zrušena. Desítky vojenských staveb různé velikosti i charakteru samozřejmě ve městě zůstaly.

Jak s tímto bohatým a přitom na správu a údržbu náročným dědictvím dnes naložit? Ideální stav by samozřejmě byl takový, kdy by se dochované pevnůstky staly organickou součástí života města.

Ještě před pár lety museli odborníci při setkání právě v Olomouci konstatovat, že ve srovnání s jinými středo- a severoevropskými zeměmi ve využití i propagaci vojenských památek značně pokulháváme. Díky vynaloženému úsilí nadšenců, podpoře radnice i spolupráci s organizacemi typu Baltic Fort Route je po oněch několika letech stav o poznání lepší. V současné Olomouci je zpřístupněna už celá řada pevnůstek, ve kterých se odehrávají různé kulturní akce, festivaly, výstavy nebo setkání fandů vojenské historie. Veřejnosti přístupné jsou v současnosti Korunní pevnůstka v centru města, Fort XIII na Nové Ulici, Fort XVII v Křelově a stavebně nejmladší Fort II na Radíkově. Prohlídky se chystají také na Fortu XXII v Černovíře, který ještě nedávno patřil do vlastnictví armády a nyní se zde už připravuje muzejní expozice. Otevření včetně zpřístupnění podzemních chodeb připravují i majitelé Fortu Tafelberg neboli Tabulový vrch.

O tom, co se v někdejších vojenských objektech může dít, svědčí nejlépe aktivity majitelů Korunní pevnůstky. Výhodou tohoto barokního areálu je jeho snadná dostupnost z centra města. Lidé si sem zvykli chodit například na divadelní představení, několikrát se zde odehrávala část oblíbených Svátků města, olomoucký Beerfest i jiné akce, jako je třeba festival Letní Letná. Letos se zde uskutečnily dva hudební festivaly (Pevnůstka fest a Bounty Rock Café Open Air), promítání letního kina a řada dalších aktivit. Areál se přitom průběžně opravuje, už na jaře byla otevřena expozice dějin olomoucké pevnosti v rekonstruovaném barokním objektu prachárny. Zcela unikátní zážitky pak Korunní pevnůstka nabídne v září při prvním ročníku setkání členů vojenských historických spolků s názvem Olmütz 1813. Dvě stovky vojáků a desítky civilistů z dob napoleonských válek ožijí v sobotu 28. září Korunní pevnůstku a připomenou roli olomoucké pevnosti v tomto dramatickém období evropských dějin. Festival pořádají sdružení Císařská Slavkovská Garda – La Garde Impériale d'Austerlitz (G.I.A.) a Muzeum Olomoucké pevnosti ve spolupráci se Středoevropskou Napoleonskou Společností (C.E.N.S.).

Věřme, že právě tyto kroky vedou po té správné cestě, jak mohutným areálům, které měly kdysi ryze obrannou funkci, dnes vdechnout nový život a vidět je v novém světle. Je to zřejmě jediná šance, jak tyto památky zachránit, i když už dávno nemohou sloužit svému původnímu účelu.



Korunní pevnůstka je má srdcová záležitost

Mgr. Markéta Záleská | ředitelka Muzea Olomoucké pevnosti, o. s.

V roce 2006 jsem dostala nabídku na zajímavou pracovní pozici v Praze. Bylo to lákavé, ale synovi byl teprve rok a já jsem si nechtěla nechat utéct jeho dětství. A tak jsme se s několika kolegy domluvili, že založíme občanské sdružení Muzeum Olomoucké pevnosti, které se zaměří na oživování slavné vojenské historie Olomouce. A k tomu jsme hledali důstojné místo, které by se stalo centrem propagace všech dochovaných vojenských památek ve městě a v okolí. Zapomenutý prostor Korunní pevnůstky, která se skrývala za neprostupnou hradbou náletových dřevin a téměř nikdo ji neznal, byl zvolen zcela záměrně. Nachází se kousek od historického městského jádra a je jediným uce-

leným pozůstatkem bastionové pevnosti z doby Marie Terezie. Někomu může připadat zvláštní, že mě jako ženu zaujalo vojenství, ale krom zaujetí pro historii byl v mém rozhodnutí i silný osobní motiv, protože dědeček byl velitelem na Fortu II ve Chválkovicích a mí prarodiče s mou mámou dokonce krátkou dobu bydleli přímo v areálu Korunní pevnůstky, když dostal děda na starost spravování tohoto vojenského objektu. Babička tam nějakou dobu v jednom objektu nabíjela baterie do letadel. U nás se o tom mluvilo, ale nikdy by mě nenapadlo, že se budu po více než třiceti letech podílet na její obnově a že se nám podaří kdysi přísně střežený prostor otevřít lidem.



Válečná prachárna byla vybudována v roce 1758 jako první z objektů Korunní pevnůstky.

Foto: Jan Andreáš



Korunní pevnůstka vyžaduje nejen rekonstrukci, ale i průběžnou, nikdy nekončící péči, jako je například čištění hradeb.
Foto: Michal Folta

Jsem ráda, že jsem se mohla setkat s řadou skvělých lidí, odborníků či amatérů, kteří chtějí ve svém volném čase a bez nároku na honorář dělat něco pro druhé, pro své město. Postupně areál zvelebujeme a koná se v něm řada kulturních akcí. Ještě to bude nějaký pátek trvat, ale jsme všichni odhodláni v našem snažení pokračovat a vytrvat, aby se Korunní pevnůstka stala významným centrem společenského a kulturního dění s nadregionálním významem. Letos jsme zpřístupnili v objektu prachárny expozici mapující historii olomoucké pevnosti. V příštím roce zde Univerzita Palackého chystá otevření populárně naučného centra Pevnost poznání, nás čeká vybudování amfiteátru a snad se nám konečně podaří vystavět informační centrum se zázemím pro návštěvníky v bývalé strážnici a přilehlém valu. Do dvou let chceme vystavit v plenéru bronzový model olomoucké pevnosti z poloviny 18. století sochaře

Jiřího Žlebka. A pak je před námi ještě hodně práce. To samozřejmě vyžaduje také nemalé finanční prostředky. Dotační tituly na obnovu památek jsou omezené a osvědčených lidí, kteří darují své peníze do nevýdělečného projektu, je poskrovnu. Ti, co podporují nás, si zaslouží velké poděkování. Je škoda, že dnes nefunguje ve větší míře mecenášství a místní podnikatelé jen minimálně projevují ochotu vložit své peníze do rekonstrukce něčeho, co má nezměřitelnou kulturní hodnotu a bude naší stopou pro příští generace.

I když se jedná o náročný projekt, ani na chvíli jsem nezalitovala, že jsem se do toho pustila. Psaní projektů, koordinace stavebních prací, získávání finančních prostředků, organizace kulturních pořadů a mnoho dalších s tím souvisejících aktivit, to je neocenitelná zkušenost.

www.pevnostolomouc.cz



Oživení památky není byznys Musí to být koníček

Rozhovor s Jiřím Fetkou

Ze střechy Fortu XVII v Křelově je nádherný výhled na Olomouc. Od poloviny devatenáctého století odsud střežili přístup k hlavní císařsko-královské pevnosti habsburští vojáci. Když pak odešli, nahradili je na dlouhá desetiletí vojáci českoslovenští. Na rozdíl od některých jiných fortů a obecně vojenských objektů měl však Fort XVII štěstí; nepropadl postupnému chátrání, nestal se skladištěm vyřazeného materiálu či stavební suti, naopak začal postupně ožívat. Chce to jen jedno – najít takového majitele, který se do pevnosti zamiluje. A přitom nemusí mít vlastně ani nijak rád vojenství...

Už několik let spravuje fort občanské sdružení Fortový věnec a zdejší restauraci provozuje Fortová pevnost s.r.o. V čele těchto společností stojí pánové Jiří Fetka a Vít Číhal, kteří do pevnosti už třetí sezonu zvou nejen na prohlídku pevnostního muzea nebo na skvělé jídlo do restaurace Citadela, ale třeba také na jedinečný C.K. kinematograf. Krom toho se nabízí i jiné možnosti; můžete se zde třeba oženit... Více nám už řekl jeden z majitelů Jiří Fetka.

Jaké to je pečovat o historický vojenský objekt o takové velikosti?

Pokud jde o péči, ta má určité dvě roviny. Jednou je rovina historická, udržení památky v dobrém stavu, aby nechátrala a nepadla. V tom nám pomáhají hodně památkáři, radou i tím, že nám zbytečně neházejí klacky pod nohy. My zase nejsme žádní darebáci, kteří by chtěli všechno přestavět, naopak chceme, aby fort byl takový, jak jej před sto šedesáti lety vystavěli, a rádi se necháme poučit. Když potřebujeme použít nějakou technologii, vše s památkáři konzultujeme. Navíc musím dodat, že nám často pomáhají i sehnat peníze, i když z větší části ale samozřejmě vše financujeme sami. K té historické rovině bych doplnil, že správcem objektu je historik, který si objekt zamiloval a opravdu jím žije, takže i díky němu víme obvykle ještě před jednáním s památkáři,



Dokonce i výuka ve fortu je mnohem zábavnější i působivější než v obyčejné škole.

Foto: Jiří Fetka

káři, co a jak udělat, aby to bylo správně. Druhá rovina spočívá v tom, že ani já, ani můj společník Vít Číhal nejsme vůbec žádní militaristé, ostatně já sám mám modrou knížku... A i z tohoto důvodu se snažíme najít pro pevnost takové využití, které nebude úplně přímo souviset s vojenstvím. Ne tedy že by tam žádná vazba nebyla, to v pevnosti asi ani nejde, ale chceme to dělat tak, aby to byla zábava. Proto je také jedním z hlavních směrů, kterým se vydáváme, onen císařsko-královský kinematograf.

Jak to funguje, co to vlastně je, ten C. K. kinematograf?

Je to projekt, jehož smyslem je ukázat dětem i dospělým co nejvíce z dějin filmování, promítání a filmu obecně, v podstatě to tedy je nebo má být muzeum kinematografie, které formou příběhu vypráví o dějinách tohoto atraktivního oboru umění. Lidé si u nás mohou prohlédnout různé exponáty od primitivních projektorů konce 19. století, přes třicátá léta 20. století až po poslední domácí osmičkové přístroje. Zájemci si mohou



Projekt C. K. kinematograf seznamuje návštěvníky s historií kinematografie.

Foto: Jiří Fetka

malovat jednoduché animace, děti čeká vybarvování jejich prvního filmu, který rozpohybují v přístroji zvaném praxinoskop. Zjišťujeme, jak funguje takzvaná laterna magica, promítáme si starožitné obrázky malované na skle.

Zní to hodně zajímavě, je u nás o takový program zájem?

Nabízíme to školám, ty zájem mají, a když přijedou, bývají všichni spokojení. Program baví děti různého věku i dospělé. Problém vidím spíš v tom, jak dát o naši nabídku vědět, aby přijelo více lidí a my pak mohli nabízet tento program pravidelně. Dnes to funguje zatím pouze pro přihlášené skupiny. Program je totiž dost nákladný, potřebujeme k němu další průvodce a na pravidelný provoz přitom zatím nejsme schopni vydělat. Zkusíme projekt zpracovat za občanské sdružení, které zastřešuje olomoucké pevnůstky a požádat o nějakou dotaci. Hodně samozřejmě záleží na návštěvnosti fortu. Celkově bychom tento projekt rádi posunuli někam dál, k co nejvíce profesionální formě. Snažíme se spolupracovat i s jinými subjekty, s muzeem kinematografie v polské Lodži, s přešovskou Meoptou, která sama má nějakou expo-

zici, a především pak s katedrou filmových věd v Olomouci. Rádi bychom do naší práce zapojili studenty z této katedry, tady by si mohli spoustu věcí v praxi vyzkoušet a současně by nám mohli pomoci coby průvodci. Duchovním otcem projektu je Roman Prokeš, který s touto myšlenkou přišel a zapůjčil většinu exponátů.

Jak na pevnost přilákat více lidí? Jste sice jen kousíček za městem, ale přeci jen už možná trochu stranou...

Snažíme se nabízet co nejvíce, pořádáme u nás různé akce. Na druhou stranu si musíme uvědomit, že v celé Olomouci je stále více akcí, pořád se něco děje, a tak to není snadné. Letos jsme otevřeli občerstvení, které mohou využívat třeba i cyklisté, kteří jedou po nové cyklostezce a zastaví se u nás. Cyklostezka sama o sobě je dobrý tahák, na kole můžete během dne objet různé olomoucké forty a pevnůstky.

Specializovaná pevnostní turistika neexistuje?

Ano, to sice existuje, jsou fandové, kteří navštěvují vojenské památky, a to nejen u nás, ale v celé Evropě. Je to ale bohužel početně docela úzká skupina lidí. Nicméně i tak se snažíme zapo-



tovat do organizace, která sdružuje historické fortifikace z různých zemí Evropy. Měli bychom se ocitnout i v jejich propagačních materiálech, takže doufáme, že se i k nám přijede podívat více cizinců, kteří sledují stopy historických fortifikací v Evropě.

Vyplývá mi z toho, že toto odvětví podnikání opravdu nevede ke zbohatnutí. Když jste do toho šli, věděli jste, že budete oživovat opravdu velkou památku...

Samozřejmě, to jsme věděli. Trochu bych se ale ohradil proti tomu termínu podnikání. Tohle určitě podnikání není. Klasické podnikání je založeno na tom, že chcete vydělat peníze. Tady se snažíme podnikat tak, abychom se dostali alespoň na nulu. Hlavním cílem je prostě tu památku udržet a vdechnout jí nový život. Nelíbí se mi představa, že by měl takový krásný areál sloužit jako skladiště nebo aby nebyl vůbec udržovaný. Když jsme tuhle pevnůstku převzali, už po krátké době jsme zjišťovali, co všechno může nedostatečná údržba způsobit. Navenek vypadá vše v pořádku, ale uvnitř tomu tak není. Když dovnitř zatéká, valy a eskarpy se postupně začnou rozpadat. Zrovna tady u nás hrozilo, že jedna zeď eskarpy prostě spadne. Problém je, že taková stavba vypadá zvenčí stále mohutně a silně, uvnitř je už ale narušená a pak může opravdu jednoho dne spadnout. To zatékání a následné poškození tedy bylo jednou z prvních věcí, které jsme tady museli opravovat. Teď bychom chtěli pokračovat v opravách rekonstrukcí vnitřku reduitu, v horním patře, kde bydleli vojáci. Až to opravíme, rádi bychom tam rozšířili muzejní expozici.

Jaké stavební práce jste tedy vlastně museli udělat?

Zrekonstruovali jsme zemní val nebo jeho části, do kterých zatékalo. Odstranili jsme jílovou vrstvu a pak jsme s překvapením narazili na beton, který tam podle všeho neměl co dělat. Divili se i odborníci. Pak se podařilo sehnat původní plány z Vídně a díky nim vyšlo najevo, že zrovna tady na této pevnosti tehdy stavitelé zkoušeli použít jako hydroizolaci speciální beton. Byla tam sice prasklina, kam zatékalo, ale jinak byl po těch letech funkční a pevný. Spravovali jsme také čelní zeď, kde chyběly některé pískovcové prvky, a zhroucenou klenbu v šíjové kaponiére, kde je dnes restaurace. Je to hodně náročné, naštěstí jsme já i můj společník nějak zajištěni a žijeme z jiných peněz, tak jsme schopni do toho nějaké prostředky vkládat.



Interiér restaurace Citadela ukazuje, že ani starý fort nemusí působit nikterak strohým vojáckým dojmem.

Foto: Robert Mročka

Slyšel jsem také o tom, že jste připravili nějakou vyhlídkovou terasu, odkud je výhled na město.

Ta terasa je na šíjové kaponiére, což je vlastně týl pevnosti. Na terase jsme udělali malou expozici například z různých typů cihel, které byly na stavbu použity, a chceme zde vystavit i kopie historických map. Na nich pak bude perfektně vidět, jakým směrem se vlastně z terasy díváme na město Olomouc.

Zmínil jste se, že nejste žádným velkým fandou vojenství. Jak se tedy vlastně cítíte v místě vybudovaném pro početnou vojenskou posádku?

Mně se ten fort hrozně moc líbí jako objekt. Dá se říct, že s tím objektem žiju, cítím se tam velice dobře, myslím, že tam jsem šťastný. Jinak bych všechny ty aktivity ani nedělal. Je to sice vojenský objekt, ale nevím o tom, že by se tam děla nějaká zvěrstva. Existují objekty, kde lidé trpěli, kde se popravovalo a podobně, na našem fortu ale o ničem takovém nevím a cítím se tam dobře. Je pravda, že úplně nejlépe mi je na tom venkovním valu neboli na kontraeskarpě, v blízkosti je jabloňový sad, louky a spousta stromů, a tam když se procházím, cítím se opravdu šťastný. Navíc tam chováme ovce a kozy, takže je to taková idylka... Nakonec se tedy vlastně ukazuje, že v rámci krásného historického pevnostního objektu lze hezky skloubit jak militárie, tak dějiny kinematografie i idylu venkovského života.

Michal Folta



Památky v novém světle

Sborník příspěvků u příležitosti Dnů evropského dědictví, Olomouc, 5.–8. září 2013

Vydalo statutární město Olomouc 2013

Editor: Mgr. Michal Folta

Náklad: 500 ks