

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

Filozofická Fakulta

Katedra dějin umění

**Ak. mal. František Sysel (1927 – 2013)**

**Restaurátor**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Bc. Tomáš Kravčík

Vedoucí práce: PhDr. Marek Perůtka

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Havířově dne 5. května 2014 .....

Na prvním místě bych chtěl určitě poděkovat ak. mal. Františku Syslovi, za to, že mně pootevřel dveře do svého osobního a profesionálního života. Nedožil se, aby mohl kopii práce potěžkat v ruce. Práce to není zcela jistě taková, jakou by si zasloužil, ale byla o něm a svým způsobem byla i pro něj.

Dále díky patří vedoucímu práce PhDr. Marku Perůtkovi. Speciální díky si zaslouží všichni pracovníci památkových pracovišť v Kroměříži, Olomouci, Brně, Telči, Ostravě a také v Bratislavě, kteří ochotně a vstřícně pomohli s mými požadavky. To samé platí pro zaměstnance institucí Muzeum umění Olomouc a Muzeum v Bruntále. Chtěl bych také poděkovat všem profesorům, docentům a asistentům a kolegům studentům z Katedry dějin umění, za pomoc a cenné informace. V neposlední řadě také rodině a přátelům za podporu.

## Obsah

|   |    |
|---|----|
| Úvod.....   | 8  |
| Prostějov.....  | 10 |
| Rodina .....  | 11 |
| Základní a střední škola.....   | 13 |
| Gymnázium (1938 – 1942) .....   | 13 |
| Wikov (1942 – 1945) .....   | 14 |
| Škola umění ve Zlíně (1946 – 1949).....   | 16 |
| Vysokoškolské léta .....  | 19 |
| Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1949 – 1951) .....                       | 19 |
| Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě (1951 – 1953).....                     | 22 |
| Akademie výtvarných umění v Praze (1953 – 1954).....                              | 23 |
| Malíři, sochaři, grafici – restaurátoři.....                                      | 25 |
| R64.....  | 29 |
| Výstavy Skupiny R64 .....   | 31 |
| Československá restaurátorská škola v roce 1989.....                              | 33 |
| Obraz Apollo a Marsyas .....  | 36 |
| František Petr a restaurování obrazu .....  | 37 |
| Apollo a Marsyas v Benátkách.....   | 38 |
| Restaurátorská dokumentace Františka Sysla .....                                  | 40 |
| Kauza obrazu .....  | 42 |
| Rám obrazu .....  | 44 |
| Tizian v Evropě a obhajoba jeho restaurování .....                                | 45 |
| Malířská tvorba Františka Sysla .....   | 47 |
| Život a práce restaurátora (1954 – 2013).....                                     | 48 |
| Katalog.....  | 51 |
| 1. Nástěnná malba hlavní věže Oravského zámku .....                               | 51 |
| 2. Nástěnná malba v bývalé kapli Nanebevzetí Panny Marie zámku<br>Duchcov .....   | 57 |
| 3. Nástěnná malba v Manském sále zámku Kroměříž.....                              | 59 |
| 4. Nástěnná malba v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně -<br>Zábrdovicích..... | 63 |
| 5. Sv. Václav dává kácet pohanské modly .....                                     | 65 |

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 6.  | Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Kroměříži .....                          | 67  |
| 7.  | Šternberská madona .....  | 73  |
|     | Restaurátorské práce z roku 1958.....   | 74  |
|     | Rekonstrukce polychromie v roce 1959 .....  | 75  |
|     | Restaurátorský průzkum v roce 1998 .....  | 76  |
| 8.  | Nástěnné malby v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Černvíře ..                        | 78  |
| 9.  | Nástěnné malby v kostele Navštívení Panny Marie v Rýmařově ..                         | 82  |
| 10. | Nástěnné malby bývalé baziliky sv. Prokopa v Třebíči .....                            | 84  |
| 11. | Apollo a Marsyas .....  | 87  |
| 12. | Nessos a Déianeira.....   | 94  |
| 13. | Oltář Narození Páně v kostele sv. Egidia v Bardějově .....                            | 96  |
| 14. | Nástěnná malba Smrt Panny Marie z bývalého kostela sv.<br>Václava v Hustopečích ..... | 98  |
| 15. | Barokní sochy z bývalého kostela sv. Václava v Hustopečích..                          | 102 |
| 16. | Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího v Tečovicích.....                         | 104 |
| 17. | Sv. Antonín Paduánský.....  | 107 |
| 18. | Třináct obrazů z kroměřížské obrazárny .....  | 109 |
|     | 18. 1 Adorace dítěte .....  | 110 |
|     | 18. 2 Podobizna mladé ženy .....  | 111 |
|     | 18. 3 Společnost při hudbě a tanci.....   | 112 |
|     | 18. 4 Diana a Kalisto .....   | 113 |
|     | 18. 5 Plavení koní .....  | 114 |
|     | 18. 6 Společnost na návsi .....   | 115 |
|     | 18. 7 Madona se světci.....   | 116 |
|     | 18. 8 Krajina .....   | 117 |
|     | 18. 9 Žebrácké děvče .....  | 118 |
|     | 18. 10 Podobizna malíře Snellincxe.....   | 119 |
|     | 18. 11 Pastýřská scéna .....  | 119 |
|     | 18. 12 Lov na medvěda .....   | 120 |
|     | 18. 13 Štvaný kanec.....  | 120 |
| 19. | Nástěnné malby a omítky v kostele Všech svátých ve Vyšehoří<br>121                    |     |
| 20. | Ecce Homo .....   | 127 |

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 21. | Jelen v boji s levharty .....   | 129 |
| 22. | Daněk ulovený lvy .....   | 132 |
| 23. | Nástěnné malby v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Jihlavě  | 134 |
| 24. | Obrazy křížové cesty v kostele sv. Václava v Ostravě .....  | 137 |
| 25. | Nástěnné malby v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie<br>v Olomouci – Bělidlech .....                | 139 |
| 26. | Nástěnné malby v kapli sv. Kříže v Opavě – Kateřinkách .....  | 146 |
| 27. | Nástěnné malby v jihozápadním rondelu bývalého kláštera<br>Hradisko.....                                  | 148 |
| 28. | Nástěnné malby a štuková výzdoba Justiční akademie<br>v Kroměříži .....                                   | 152 |
| 29. | Nástěnné malby zámku Bystřice pod Hostýnem.....   | 156 |
| 30. | Oplakávání Krista z kostela sv. Janů v Brně .....   | 160 |
| 31. | Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Ratajích.....  | 161 |
| 32. | Nástěnné malby v kostele sv. Kříže v Nebovidech.....  | 165 |
|     | Práce 1992 - 1996:.....   | 166 |
|     | Práce 2005 – 2007: .....  | 168 |
| 33. | Oltáře v kostele sv. Petra a Pavla v Tištině .....  | 170 |
|     | 33. 1 Oltář sv. Petra a Pavla .....   | 171 |
|     | 33. 2 Oltář Anděla strážce .....  | 175 |
|     | 33. 3 Oltář sv. Barbory .....   | 177 |
|     | 33. 4 Krajina se symbolem boží prozřetelnosti, květinové festony a<br>andělé s nápisovými kartušemi ..... | 179 |
| 34. | Další restaurátorská činnost .....  | 180 |
|     | Nástěnné malby v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě .....   | 180 |
|     | Nástěnné malby ve Velké Lomnici .....   | 181 |
|     | Nástěnné malby v bazilika Nanebevzetí Panny Marie na Hostýně ..   | 182 |
|     | Závěr .....   | 183 |
|     | Obrazová příloha .....  | 184 |
|     | Seznam obrazové přílohy .....   | 245 |
|     | Seznam výstav .....   | 252 |
|     | Restaurátorské výstavy .....  | 252 |
|     | Autorské výstavy .....  | 252 |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Bibliografie.....        | 253 |
| Prameny .....            | 253 |
| Literatura .....         | 254 |
| Internetové zdroje ..... | 261 |
| Poznámky.....            | 262 |
| Anotace.....             | 266 |

## Úvod

Minulost je jen jedna. Má své přesné místo v toku času. Vzdálenost, ať je jakákoliv, mezi onou minulostí a jejím interpretem v přítomnosti je nepřekonatelnou překážkou všech vědních oborů, jež mají co dočinění s historií. K minulosti bychom měli přistupovat s pokorou, že nikdy nemusíme dosáhnout stoprocentní pravdy.

Tato diplomová práce měla velmi cennou možnost být v kontaktu se svým objektem a pracovat přímo s určitým ztělesněním oné minulosti. Není nic cennějšího pro badatele než mít informace přímo ze svého zdroje. Biografie velké osobnosti tím hned nabývá nových rozměrů. Diplomová práce si vzala za cíl zmapovat osobní a profesionální život významného restaurátora Františka Sysla. Informace, které se o něm v literatuře objevují, nejsou velkého rozsahu a soustřeďují se pouze na základní fakta. Pokusit se, rekonstruovat Syslovu životní dráhu, by tak nebylo možné bez jeho osobní výpovědi.

Psát biografii o osobnosti či o tématu, které patří minulosti, spočívá v shromažďování velkého množství materiálu, jenž je navíc nutno určitým způsobem interpretovat. Tím, že je autor odtržen propastí času, se vytváří prostor pro deformaci historické pravdy, kterou je třeba stále kriticky kontrolovat. Příklad, kdy jsou informace čerpány přímo z autentického zdroje, se pro badatele blíží k ideálnímu stavu. Ale je třeba mít na paměti, že i v tomto případě je lehké pro badatele podlehnout jednostrannému výkladu svého zdroje.

Více než padesátileté životní dílo Františka Sysla představuje úctyhodné množství restaurátorských prací. Katalog, který je součástí diplomové práce, má za úkol zpracovat popis všech restaurátorských prací, jež jsou zdokumentovány a uloženy v archivech památkových ústavů na Moravě a v Památkovém úřadu Slovenské republiky v Bratislavě.

Už dopředu je jisté, že množství restaurátorských prací v katalogu nebude korespondovat se skutečným počtem. Restaurátorské



dokumentace z raných Syslových prací nemusí již existovat či je jejich současná lokace neznámá. Některé restaurátorské dokumentace se do archivu památkové péče vůbec nemusely dostat, neboť jim to povinnost ze zákona nenařizovala.

Další prameny poskytnou muzejní instituce Muzeum umění Olomouc a Muzeum v Bruntále a v neposlední řadě také soukromý archiv Františka Sysla. František Sysel pracoval také na zakázkách pro Východoslovenské muzeum v Košicích a Muzeum Červený Kameň. Rozsah bádání na území Slovenska se bude odvíjet od postupně zjišťovaných možností a dostupnosti materiálů.

Soukromý životní příběh restaurátora by nemohl být sepsaný bez jeho přímé účasti. Forma životopisu se nebude snažit o pouhý výčet dat a události. Osobní vzpomínky, názory a výpovědi by měly být latentně přítomny, neboť tak dokreslují jedinečnou možnost být s restaurátorem v kontaktu. Pořízené memoáry získávají bohužel na aktuálnosti, vzhledem k nedávné smrti Františka Sysla na podzim roku 2013.

## Prostějov

Prostějov, neboli hanácký Jeruzalém, jak se městu přezdívalo, prošel v meziválečném období velkou konjunkturou a stalo se z něj dynamicky rozvíjející se město. Novověkou, stejně jako jeho středověkou tvář, utvářelo totiž početné židovské ghetto. Nový impuls po roce 1918 tak navazuje na bohatý a dlouhý historický vývoj města. Zemědělský, strojírenský a samozřejmě konfekční průmysl byl, nejen díky velké židovské komunitě, na vzestupu. Hospodářský úspěch a rozvoj podmiňuje samozřejmě i rozvoj kulturní. Historické jádro města je důkazem jeho umělecké minulosti, v meziválečném Prostějově to například potvrzuje množství kvalitních funkcionalistických novostaveb. Jako jeden z příkladů může posloužit vila manželů Melhubových od architekta Eduarda Žáčka nebo Neherova vila od architekta Antonína Navrátila. Obě byly postaveny v 30. letech.<sup>1</sup>

Do tohoto města se, během šťastnějšího mezidobí Československé republiky, 8. října roku 1927 narodil také František Sysel. Hanácký rodák prožívá v Prostějově své dětství a rané mládí. Jestliže prostředí ovlivňuje formování osobnosti člověka, tak bychom mohli říci, že prostředí Prostějova a okolí mělo na Františka Sysla pozitivní vliv. Zde se poprvé seznamuje s výtvarnou tvorbou, s náboženským duchovem, nachází vztah k manuální a řemeslné práci a vytváří si své první názory na svět okolo sebe.

K tomu bohužel patří i historické události, které nabraly spád po Mnichovské dohodě. Německá okupace ovlivnila určitým způsobem každého občana tehdejšího Československa. Osobní zkušenost Františka Sysla s nacistickým režimem, přestože to byla ještě zkušenost dětská, bude v budoucnu ovlivňovat jeho postoj k poválečnému politickému zřízení. Stejně tak, jako jeho duchovní morálka, která mu byla od dětství vštěpována a ve které byly latentně přítomny křesťanské hodnoty.

## Rodina

Ačkoli se František Sysel narodil v Prostějově, jeho rodiče nejsou původem z tohoto města. Jeho otec, jménem také František, pocházel z vesnice Otín na Vysočině ležící nedaleko Velkého Meziříčí. Po maturitní zkoušce na střední škole odjel František Sysel st. z domovského kraje na Hanou do Prostějova, kde získal zaměstnání jako pracovník berního úřadu.

František starší měl dvě sestry, Julie a Marie, které zůstaly na Vysočině. Malý František tam trávil dost času během prázdnin nebo rodinných dovolených, takže sice vyrůstal ve městě, udržoval ale stále kontakt s venkovským prostředím. Tento vztah s přírodou, s vesnickým životem se bude prohlubovat. Je to také i jeden z důvodů, proč František Sysel nikdy nezakotvil v žádné regionální metropoli, Praha, Brno a ani v Olomouci. Reflexe prožitého mládí na venkově se bude projevovat často v jeho pozdějších akvarelech, které se soustřeďují na krajinnou tematiku.

Františkova matka, Štěpánka rozená Hurdová, pocházela z Kroměříže. Malý František navštěvoval v dětství své prarodiče v Kroměříži také poměrně často, velkým lákadlem byla pro něj zejména dědečkova řezbářská dílna. Františkův děd Jan Hurda byl ve městě uznávaným uměleckým řezbářem. Jemu samému ale moc vzpomínek na svého dědu nezůstalo. Krátce po započetí druhé světové války Jan Hurda onemocní a poté i umírá. V paměti mu utkvěl hlavně obraz jeho dílny, pozorování jeho práce či občasné vlastní rýpnutí do dřeva. Říci, že ho to mohlo v tak mladém věku umělecky formovat, je poněkud nadnesené. Je ale možné, že talent a umělecké chtění podědil právě z matčiny rodinné strany. Možnost, být už od raného dětství v kontaktu s umění a řemeslem, zde tedy byla a jestli byla pro jeho další budoucnost důležitá, to si František Sysel sám nemyslel.

Františkovi rodiče se tedy potkali v Prostějově a rozhodli se, že zde založí také rodinu. Brzy se jim také narodil sám František a o rok

později dcera Štěpánka.

Zajímavý je také osud samotného kroměřížského domu. Z dědictví po babičce Žofii Hurdové získává dům do vlastnictví Františkova matka Štěpánka a její sestry. Dům se po druhé světové válce nechává po určitou dobu v pronájmu. To nebylo nejšťastnější rozhodnutí, protože nájemníci přivedli nemovitost do špatného stavu. František, v době kdy se jeho vlastní rodina rozrůstá o další dětské členy, se rozhoduje, že kroměřížský dům od svých tet vykoupí a nastěhuje se do něj. Po Lošticích, kde měl svůj první restaurátorský ateliér, rekonstruuje i tento dům a obnovuje ateliér svého dědy Jana Hurdy, který využívá pro svou uměleckou a restaurátorskou činnost.

Dalším krátkým příběhem je setkání Františka se svou budoucí manželkou Jiřinou Krylovou. Tu poznává v obci Loštice v roce 1945. Zde si František přivydělával, spolu s kamarádem Lubomírem Čiperským, zdobením malovanými figurálními náměty místní stělnici. Krylova rodina vlastnila v Lošticích hospodářský statek, kde se mladí novomanželé v roce 1951 nastěhovali. Na dnešní poměry si vytvořili velmi skromný pokoj z prostoru, kde se na statku skladovalo ovoce. V průběhu let, když si to manželé mohli dovolit, odkoupili část statku za tehdejších cca 20 000 Kč. Další investice spolky opravy tohoto starého domu a zřízení restaurátorského ateliéru v jeho podkroví.

Františkovi Syslovi se narodilo pět dětí, tři synové a dvě dcery. Každému z nich bylo do vínku dáno kousek uměleckého talentu, v otcových restaurátorských šlépějích pokračuje zejména nejstarší dcera Marie. Ale ani synové František, Stanislav a Tomáš se ve svých umělecky zaměřených profesích restaurování nebrání [83].<sup>2</sup> Jen nejmladší dcera Kateřina se vydala jiným směrem.

## Základní a střední škola

### Gymnázium (1938 – 1942)

Demografické změny a rozvoj hanáckého regionu po první světové válce s sebou nesly i rozšiřování školních institucí v Prostějově. Ve městě narůstá počet českých středních škol na úkor těch německých. Reálné gymnázium v Prostějově mělo ve 20. letech největší počet studentů z místních středních škol.<sup>3</sup>

Do této školy nastoupil roku 1938 tedy i mladý František Sysel. Na reálce se dostává poprvé do většího kontaktu s výtvarnými potřebami a uměleckými technikami. V pedagogickém sboru totiž působil malíř a grafik Jaroslav Port (1897 – 1982).<sup>4</sup> Tento umělec se silnou vlastní osobností měl u žáků velký respekt.<sup>5</sup> Do Prostějova přešel roku 1938 z gymnázia v severomoravské Orlové. V roce 1948 se stává ředitelem reálky, kde kromě jiných předmětů vyučoval kreslení.<sup>6</sup>

Vedle Porta učí na škole další výtvarně založený kantor, a to Jiří Votýpka (1912 – 1972).<sup>7</sup> Možností, zkoušet si první umělecké krůčky, měl František Sysel ve školním prostředí tedy dostatek. A také, že jich využíval.

Když jeho rodiče zjistili, že mladý František projevuje značný zájem o výtvarnou činnost, požádali svého přítele Františka Kráglu (1885 - ? ),<sup>8</sup> aby mu věnoval čas a ukázal mu základy malířství. V jeho prostějovském ateliéru prováděl František Sysel své první malířské pokusy.

## Wikov (1942 – 1945)

Na konci 30.let se ale život obyvatel Československé republiky mění. Intenzivně se rozvíjející české školství dostává těžkou ránu během německé okupace. Po uzavření vysokých škol v listopadu 1939 následuje i potlačování středních škol.

V roce 1942 byla prostějovská reálka nedobrovolně uzavřena a mnoho spolužáků Františka Sysla, který tehdy končil kvartu, pokračovalo ve studiu na olomouckých školách. Období, které bylo těžké snad pro všechny rodiny v Protektorátu, rozhodlo, že František bude pokračovat v učení jiným směrem.

Jedním z úspěšně fungujících prostějovských podniků byla firma Wikow. Tento závod, jehož název je složeninou jmen Wichterle & Kovařík, se specializuje na strojírenskou výrobu a v Prostějově funguje od roku 1878. Její produkce se tehdy zaměřovala na zemědělské stroje a nářadí a v omezeném množství i na automobily. Svého druhu se jednalo tehdy o jednu z největších továren v zemi. Tradiční výroba se během okupace omezila a produkce se přeorientovala na podporu německé válečné mašinerie. Všichni zaměstnanci byli vystaveni obzvláště náročnému tlaku. Po válce byl u tovární haly zhotoven pomník zemřelým zaměstnancům.

Firma Wikov měla i svou vlastní učňovskou školu. František tak v roce 1942 přešel ze všeobecného gymnázia na obor strojního zámečnicka. Tehdy mu bylo patnáct let a ve Wikovce zůstal až do konce druhé světové války. Během těchto tří let František Sysel přesto pokračoval ve své zálibě v kreslení a malování, v té době například hojně portrétoval své přátele a známé. Jedním z vděčných modelů mu byl například kamarád Břetislav Dufek. Jeho portréty bylo možno u Františka Sysla ještě v nedávné minulosti stále najít.

Na otázku, jak vnímal svůj život během Protektorátu, František odpovídá velmi jednoduše. Jako náctiletý hoch dobovou atmosféru ve městě, životní útrapy obyvatel v okupované zemi, jako byly např.

potravinové přídělky, moc neregistroval. Jako kluk v pubertě měl hlavu plnou jiných myšlenek. Jeho osobní život se nijak dramaticky nezměnil, nezasáhla ho žádná tragédie, která by otočila jeho svět o 180 stupňů. Samozřejmě, že si byl vědom, že se kolem něj děje cosi špatného, cosi zlého. Obecně ale nehodnotí onu dobu nikterak dramaticky. V jeho ještě stále dětských očích se společnost ve městě zjednodušeně rozdělila na ty, kteří mluví a kteří nemluví německy. Několik jeho přátel, z nichž byli někteří židovského původu, emigrovalo do Kanady, věděl dokonce o několika rodinách, které s Němci kolaborovaly. Čím více ale stárnul, tím více si uvědomoval situaci, ve které se české a slovenské obyvatelstvo ocitlo.

Po druhé světové válce, kdy se republika vzpamatovávala z okupace, pokračuje František Sysel ve své touze po výtvarném vzdělání. Jako velmi lákavé místo se pro jeho nadání jeví město Zlín a jeho Škola umění.

## **Škola umění ve Zlíně (1946 – 1949)**

Konec druhé světové války znamenal další změny v životech českého národa. Válečná léta a roky okupace si vyžádaly svou daň a vývoj české země, který byl přerušen prakticky ve všech oblastech české společnosti, bylo třeba nutno rychle obnovit. Bohužel to, že národ si vybral komunistický směr, který se mu poté vymstil, je krásnou ukázkou nevyzpytatelnosti bytí.

V životě Františka Sysla konec války znamenal možnost vrátit se na novou studentskou dráhu. V relativní blízkosti se mu naskytovala škola, která během válečných let paradoxně nabyla nebývale na významu. Jednalo se o Školu umění ve Zlíně.

Ve stejném roce, kdy byly uzavřeny české vysoké školy, byla založena Baťovými závody vlastní střední uměleckoprůmyslová škola. Během okupace si vedení školy dalo za cíl, co nejvíce navázat či uchovat kontinuitu uměleckého vzdělání, které dostalo těžkou ránu v centrech jako byla Praha a Brno. Proto, ačkoli se ve Zlíně jednalo o střední školu, bylo studium vedeno v náročném vysokoškolském duchu.

Už na počátku své existence měla zlínská škola kvalitní kolektiv lektorů a profesorů, ať už stálých či hostujících. Situace s uzavřenými vysokými školami dopomohla zlínské škole k ještě dalšímu obohacení o významné osobnosti. Zmiňme např. Alberta Kutala, Bohuslava Fuchse, Františka Petra, Vincence Makovského nebo hostujícího Václava Špálu, Oldřicha Stefana a V.V. Štecha.

K tomu, aby Zlín v uměleckém vzdělání suploval ostatní centra, měl dobré předpoklady už před válkou. Silné finanční zázemí a manažerské vedení Baťovy firmy, která se rozhodla po neúspěchu svých produktů na Světové výstavě v Paříži roku 1937 přehodnotit svůj přístup k estetickému, lépe řečeno designovému vnímání průmyslových výrobků, bylo stěžejním bodem úspěchu. Ne náhodou byl pro zlínskou školu vzorem německý Bauhaus, pro nějž platil také úzký vztah mezi průmyslem a uměním.



Nadějný kulturní rozvoj, kdy Zlín pořádal své vlastní velké výstavy, Zlínské salóny, a kdy budoval vlastní podnikovou galerii, kterou rozšiřoval masivními nákupy českého moderního umění, příchod Němců sice přerušil, ale nezahubil. Bařova firma měla pro Němce značnou strategickou cenu, a tak mohl Zlín v protektorátní republice oproti jiným městům těžit z určité svobodnější atmosféry.<sup>9</sup>

Rok po osvobození republiky se zúčastňuje František Sysel přijímacích zkoušek na tuto školu. V nich uspěje s dobrým výsledkem, a tak se město Zlín převážně stává po další čtyři roky jeho místem pobytu.

Prvním rokem se studenti seznamují s výtvarnými technikami a materiály všech druhů, získávají základní znalosti a zkušenosti, které rozvíjejí v dalších letech už na specializovaných pracovištích a v dílnách. František Sysel své umělecké školení rozvíjí na přípravce například pod dohledem portrétisty Bařovy rodiny Josefa Kousala (1902 – 1980)<sup>10</sup> nebo Vladimíra Hrocha (1907 – 1966).<sup>11</sup> Po roce působení na škole nastupuje František Sysel do dílny Rudolfa Gajdoše (1908 – 1975),<sup>12</sup> který vede ateliér užité a dekorativní malby v architektuře.

Mezi jeho další učitele patřil také restaurátor František Petr, s kterým se bude v budoucnosti profesionálně dostávat do kontaktu. Docent Petr přišel do Zlína z pražské Akademie výtvarných umění vyučovat předmět Malířské techniky. Jako lektor byl Petr u studentů velmi oblíbený, měl svůj osobitý sugestivní přednes, kterým dokázal odlehčit či zpestřit náročnou výuku četnými historkami z oboru a z vlastního života. To je kombinace, která je u posluchačů zárukou jejich pozornosti. Od svých studentů vyžadoval Petr dokonalé řemeslné zvládnutí zákonitostí malby všech způsobů, technik a žánrů. Na ukázkách renesanční, barokní a moderní malby představoval příklady dobrého a špatného zvládnutí malířských technologií a postupů. Jako odstrašující příklady mu pro zajímavost sloužila například díla van Gogha nebo Muncha.

Ředitelem zlínské Školy umění od jejího počátku do roku 1952, kdy se škola přestěhovala do Uherského Hradiště, byl architekt František Kadlec (1906 – 1972).<sup>13</sup> On byl pověřen Janem Bařou, aby prosadil

moderní výukové koncepce, které byly srovnatelné s vysokoškolskou úrovní.

Když se během roku 1948 do zlínské školy vetřela zákeřná komunistická atmosféra, byl to právě František Kadlec, který nepodlehł oné politizaci lidských mravů. Držel ochrannou ruku nad studenty, když jim hrozil nějaký kárný postih, či rovnou vyloučení, které mělo právě politické pozadí. Jedním z problémových učitelů byl například Karel Hofman (1906 – 1998)<sup>14</sup>, kterýžto se jako „politicky aktivní“ zasloužil o vyloučení mnoha nadějných studentů. Kadlec nakonec pomohl určitou mírou k tomu, aby mohl i František Sysel roku 1949 úspěšně odmaturovat.

## Vysokoškolské léta

### Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1949 – 1951)

Logickým krokem po ukončení Školy umění ve Zlíně byl přesun na pražskou uměleckoprůmyslovou školu. První kontakt s touto školou František Sysel zažil během jedné ze školních exkurzí, kdy ještě studoval ve Zlíně. Zapůsobila na něj velmi dobrým dojmem, a tak ani zlíňští firemní náboráři ho nezlákali pro práci v Baťových závodech. Mnoho absolventů totiž přímo začalo pracovat pro firmu.

Do Prahy přijíždí František Sysel prakticky bez jakýchkoli kontaktů, bez zajištěného ubytování a jak už to tak u studentů bývá i bez větších finančních rezerv. Jen se svým mladickým nadšením a s touhou něco dokázat.

Přijímací zkoušky na vysokou školu byly složeny hlavně z praktických dovedností, tj. z volné tvorby a z tvorby na zadané téma, např. pohybová kresba. Nad zkouškami dohlížel malíř a ilustrátor Zdeněk Sklenář (1910 – 1986),<sup>15</sup> který na škole působil jako asistent v ateliéru Františka Muziky, od 70.let poté vede svůj speciální ateliér ilustrace. Dle výsledných prací si pak Františka Sysla vyhlédl pro svůj atelier Antonín Pelc (1895 – 1967).<sup>16</sup> Ten vede od roku 1946 ateliér politické kresby a karikatury. Na nabídku František reaguje kladně, následující dva roky tak pobývá v Praze.

Jakožto dva a dvacetiletý mladík si František Sysel užívá v Praze, na první pohled, bezstarostného studentského života. Tehdy se ponejvíce přátelí s dvojicí spolužáků Jaroslavem Fridrichem a Ladislavem Brančem [82]. Studentská léta jsou charakteristická nepříliš velkým finančním zázemím a celkovým nižším životním standardem, což muselo být ještě znásobeno poválečným restaurováním české společnosti. Jak si František financoval živobytí? Příležitostnými brigádami, kde využil i svého výtvarného umu. Kolikrát však neměl peníze ani na tramvaj. Místo k bydlení si našel s Fridrichem v jednom z domů v žádané barokní

zástavbě na ulici Alšovo nábřeží ve Starém Městě. Lokalita to byla jak nádherná, přímo u břehu Vltavy s výtečným výhledem na Karlův most, tak i praktická, neboť jeho škola byla pár desítek metrů daleko. Majitelka domu, jistá paní Bartůňková, jim pronajala pokoj v bytě za výhodných podmínek, sama byla také ráda, že měla poblíž pár schopných mužských rukou ku pomoci.

Náplní Pelcovy výuky byla v prvních ročnících zejména důkladná kresebná cvičení, v tom měl František Sysel už zdatnou průpravu ze Zlína. Ačkoli jsou absolventi Pelcova ateliéru už prakticky předurčení ke spolupráci s tiskovými médii, tak publikování kreseb a ilustrací do novin či časopisů nebylo studentům povoleno. To bylo výsadou Pelce, popřípadě jeho asistenta.

Pelc, který válku prožil na několika místech v zahraničí, se od roku 1946 angažuje v československých novinách jako jsou například Rudé Právo a Lidové Noviny. Zatímco před druhou světovou válkou obsah jeho satirických kreseb komentoval politické a kulturní dění v zemi často s velkou porcí britkého humoru, tak po válce a hlavně po roce 1948 nastal v jeho tvorbě jistý obrat a jeho dílo se stalo víceméně nositelem komunistické ideologie.<sup>17</sup>

Během tohoto pražského pobytu se František Sysel seznamuje s mnoha osobnostmi umělecké a restaurátorské scény a s lidmi, kteří se teprve významnými stanou, jako např. Stanislav Kolíbal a jeho budoucí manželka Vlasta Prachatická. Pohybuje se také v okruhu lidí, kterým je společná křesťanská víra. Přátelí se tak např. se sochařem Karlem Stádníkem, hudebníkem Petrem Ebenem, restaurátorem Jaroslavem Altem a Věrou Frömlovou. Právě ona je jedním z impulzů, který vyústí v jeho budoucí zaměření na restaurování.

Období po druhé světové válce nebylo pro žádného výtvarníka jednoduchou dobou. Umělec nemohl očekávat, že by se mohl svou výtvarnou tvorbou plnohodnotně uživit. Mnoho z nich se proto dává na restaurátorskou dráhu, která poskytuje mnoho dalších pracovních příležitostí. Tento směr byl společný mnoha malířským osobnostem,

v minulosti např. také Bohuslava Slánskému.

František Sysel se, na doporučení Věry Frömlové a Jaroslava Alta, začíná tedy zajímat o nově otevřený studijní program na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Jednalo se o ateliér, jenž se specializoval na restaurování závěsných obrazů a deskových maleb. O jeho otevření se zasloužil zejména Karel Veselý, kolega Bohuslava Slánského z Národní galerie v Praze. Výuka v ateliéru odpovídá tedy vědecko-estetické koncepci, jejíž hlavním představitelem Bohuslav Slánský byl.

Přestup do Bratislavy také nepřímo ovlivnil odchod Antonína Pelce na Akademii výtvarných umění v Praze, kvůli dlouhodobějším neshodám s jeho asistentem Karlem Štětkařem (1918 – 1999).<sup>18</sup> Mnoho studentů přestoupilo na akademii spolu s Pelcem. Za nového vedoucího ateliéru byl pověřen Antonín Strnadel (1910 – 1975).

V té době také začaly na uměleckoprůmyslovou školu sílit politické tlaky, a ačkoli se Strnadel snažil své studenty ochránit, nebyl pokaždé úspěšný. To byl ostatně i případ Syslova kamaráda Jaromíra Fridricha, který se nemohl nepodal komunistické ideologii a byl vyloučen ze studií.

Velkou a pravděpodobně rozhodující motivací pokračovat ve studiích v Bratislavě byla nabídka odpuštění určité doby studia. Škola tehdy sháněla usilovně nové studenty, a proto mu, vzhledem k jeho předchozímu působení v Praze, povolila, že by nastoupil přímo do druhého ročníku. A to vše jen v případě, že uspěje u přijímacích zkoušek. Nakonec mu byly i ty zkoušky prominuty.

V jistém smyslu měl možná František Sysel štěstí, že se nerozhodl stejně jako jeho přítel Fridrich zůstat v Praze. Vyloučení z politických důvodů, které bylo u něj reálnou hrozbou, by se jistě negativně zapsalo do jeho profilu a mělo by to dozajista vliv na jeho budoucí kariéru.

## **Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě (1951 – 1953)**

Studium Františka Sysla na bratislavské vysoké škole spadá mezi léta 1951 – 1953. Za tu dobu se mu dostalo v oboru restaurování velmi kvalitního vzdělání. Prof. Karel Veselý byl významným restaurátorem, který vedl výuku pevným profesionálním stylem a přísně dodržující moderní metodiku. Někteří studenti se sice pod tíhou jeho tlaku dostávali ke svým hraničním možnostem, ve výsledku ale jeho důkladná a náročná výuka dala vzniknout mnoha vynikajícím restaurátorům.

Ani tato studijní etapa nebyla pro Františka Sysla jednoduchá, situace, opět bez výraznějších finančních prostředků. Bydlel v dřevěné chatě, která neměla zajištěné topení, což zejména v zimním období nebylo vůbec příjemné. Mnohokrát také přespával ve školním ateliéru pod pracovním stolem, to když pracoval pracovat do pozdních hodin.

Sysel patřil v ročníku mezi nejlepší studenty a jako navazující účinkování na bratislavské akademii se jevil pracovní místo asistenta Karla Veselého. Ve výběru se dostal také mezi užší skupinu kandidátů. Přednost před všemi ostatními nakonec dostala Jiřina Kokorská – Mesárošová.

František za tohoto stavu neviděl moc důvodů, proč by měl zůstat na Slovensku. Navíc jeho rodina, která měla u něj vždy velkou váhu a za kterou jezdil z Bratislavy každý víkend, od 50.let bydlela v Lošticích na Moravě. Zde budovali mladí manželé zázemí pro svůj společný život. Rozhodnutí odejít z Bratislavy mu navíc ulehčila nově naskytnutá příležitost, a to přestoupit na Akademii výtvarných umění v Praze do prestižního restaurátorského ateliéru vedeného Bohuslavem Slánským.

Při jedné z odborných exkurzi do pražských ateliérů restaurátorské speciálky mu bylo nabídnuto dvousemestrální čestné stipendium s možností dalšího prodloužení. František Sysel, moc dlouho neváhal, a tak této možnosti využil.

## **Akademie výtvarných umění v Praze (1953 – 1954)**

Průběh výuky restaurování na pražské akademii byl poněkud odlišný od té bratislavské. Přísný styl Karla Veselého, který své studenty pečlivě hlídal, se zde toliko neuplatňoval. Bohuslav Slánský vedl výuku v „uvolněnějším“ duchu, a tak měli studenti vcelku volnou ruku. To ovšem neznamená, že standardy byly na nižší úrovni, právě naopak.

František Sysel vzpomínal, že jejich cílem bylo splnit své závazky a úkoly, a jak toho dosáhnou už je na nich. Profesor byl jen jedním ze zdrojů studnice znalostí, byl jejich rádcem a ukazatelem. Dalo by se říct, že Slánský nebyl ani tak typickým profesorem, jako spíše mentorem. V případě, že šel student svou cestou, nedržel se dogmaticky teorie a metod, a přesto splnil stanovené vysoké standardy, které vycházely hlavně ze samotných mravních a etických zásad restaurátorského povolání, nebylo mu to zazlíváno. Bylo ale samozřejmostí, že taková výrazná osobnost, jako byl Bohuslav Slánský, zanechala na svých studentech něco ze sebe. Jeho názory a zastávané hodnoty, nehledě na jeho odborné znalosti, přirozeně působily a ovlivnily několik generací restaurátorů.

Pro výuku tohoto oboru stačil proto jen jeden profesor a jeho asistent, kteří odborně dohlíželi na studenty. Oním asistentem byl Jaroslav Alt (1927 – 2010) a bez jeho organizačních schopností by fungování katedry zcela jistě nebylo tak hladké. Pro Slánského vyjednával vždy to, co on zrovna potřeboval, pomáhal realizovat veškeré projekty katedry, akce pro studenty a v neposlední řadě také administrativní agenda katedry spočívala na jeho bedrech.

V té době stálo také moderní vědecké restaurování na počátku nové etapy, kdy byly zaváděny do praxe syntetické materiály. Jedním z úkolů studentů, František Sysel se na tom přímo podílel s Jaroslavem Altem, bylo tyto nové materiály důkladně testovat, odhalovat jejich kladné a záporné vlastnosti a vhodně je aplikovat při restaurátorských pracích.

Slánského škola na AVU byla tehdy v Československu oním

pomyslným vrcholem, jehož věhlas nebyl ani v zahraničí neznámý. Osobnost vedoucího profesora byla u evropské odborné veřejnosti uznávána, na domácí půdě, zejména po únoru 1948, to ovšem neměl Bohuslav Slánský jednoduché. Komunistické vedení by ho samozřejmě nejraději odstranilo, ale Slánský jim k tomu nedával moc záminek, naopak v několika případech podlehl nátlaku „shora“ a podřídil se jejich požadavkům.

František Sysel vzpomíná, že Slánský měl sice svou autoritu, v řešení otázek politického charakteru mu ale chyběla jistá osobní dominance a nebojácná důraznost. Bohuslav Slánský byl klíčovou osobností československého restaurátorství, jeho činnost *„se rovnoměrně dělila mezi složku pedagogickou, individuálně restaurátorskou a teoretickou. Je přitom těžko říci, která z nich je v tvorbě a životě Slánského důležitější nebo prospěšnější. Slánský – učitel, Slánský – restaurátor a Slánský – teoretik, tvoří nedílnou jednotu, za níž stojí skutečná, lidsky, umělecky a vědecky vyzrálá osobnost. Jeho zásluhou byla pozdvižena restaurátorská práce na vysokou profesionální úroveň, jeho zásluhou byla tato práce postavena na pevný odborný a teoretický základ a restaurátorství se stalo uznávaným samostatným náročným oborem lidské činnosti směřující k záchraně a zachování uměleckých děl, jež tvoří součást našeho národního duchovního patrimonia.“*<sup>19</sup>

František Sysel ukončil své studium na pražské akademii v roce 1954, spolu s ním absolvovali ještě tři další studenti, Jiří Blažej, Dagmar Feldová a Alena Tintěrová – Holá. Z akademie za Slánského éry vycházeli v průměru tři restaurátoři ročně, tato první generace restaurátorů Slánského speciálky si v historii památkové péče vysloužila označení „československá restaurátorská škola.“ Tato generace spoluutvářela strukturu a organizaci restaurátorské složky československé památkové péče, která vydržela bez výraznějších změn až do roku 1989.



## **Malíři, sochaři, grafici – restaurátoři**

Od 60. let 20. století docházelo k postupnému uvolňování společenské atmosféry, která poté vyvrcholila v Pražském jaru. Toto uvolnění přálo k zakládání nových skupin a menších sdružení v různých oborech a kulturních odvětvích. Pozice restaurátorů nebyla do té doby nikterak záviděníhodná, jakožto samostatní řemeslníci – živnostníci nebyli v očích poučlivých komunistů žádoucí. Politický tlak, který byl na ně systematicky vyvíjen po roce 1948, zařadil restaurátory mezi volně tvořící umělce pod dozorem Svazu československých výtvarných umělců. František Sysel se stal členem po absolvování vysoké školy roku 1954. Ve stejný rok se stal také členem Českého fondu výtvarných umění.

Od počátku probíhala snaha restaurátorů vyčlenit se od ostatních členů SČSVU a založit vlastní oddíl restaurátorů. Jednání s Ústředím SČSVU, pod nimiž se podepisoval Bohuslav Slánský, vyústilo roku 1952 v úspěšné vytvoření vlastní restaurátorské sekce Malířů, sochařů, grafiků – restaurátorů. Tím se dosáhlo pro restaurátory určité míry svobody a nezávislosti, které mohly uplatňovat při své práci. To se samozřejmě ale nelíbilo památkářům, vztahy mezi profesionálními restaurátory a památkovými ústavy nebyly zrovna v pracovních vztazích ideální.

V době založení měla skupina MSGR okolo 30 členů. Vstup do skupiny byl podmíněn několika body: uchazeč musí být členem SČSVU, musí prokázat výtvarné nadání a odbornou kvalifikaci, kterou musel získat na příslušném oboru vysoké školy. V případě, že uchazeči chybí příslušné vysokoškolské vzdělání, nebylo totiž výjimečné, že se například samotní umělci podíleli na restaurátorských zakázkách, mohla odborná komise skupiny ohodnotit jeho pracovní výsledky a v případě kladného posudku, udělit restaurátorskou licenci. V této odborné komisi zasedali vybraní restaurátoři, Bohuslav Slánský v ní nemohl také chybět. Členem komise byl později i František Sysel, a to jako zástupce z Moravy. O udělení restaurátorských licencí a přijetí do skupiny MSGR rozhodovalo přímo její hlavní předsednictvo v Praze. Regionální pobočky a komise toto

právo neměly, tím byla zaručena určitá úroveň nových členů a zabránilo se „bratříčkování,“ které je na nižších úrovních organizace častějším jevem. Přesto se ale i hlavní komise dopustila několika nestandardních výběrů.

František Sysel byl svědkem jednoho takového selhání. Před komisí přišla žádost o licenci od Raimunda Ondráčka a Josefa Krále. Komise dle poskytnuté dokumentace posoudila jejich dílo jako příklad exemplárního „fušerství,“ dokonce se zjistilo, že některé práce ani vlastnoručně nedělali. Normálně by jejich žádost byla smetena ze stolu, ale na Slánského a celou komisi byl vyvíjen vyšší politický tlak. Ondráček měl, zdá se, dobré kontakty. Slánský, jakožto předseda komise, neměl v těchto případech vzdorující povahu, vůči politickým otázkám byl spíše opatrný a bázlivý člověk.

Tyto případy jsou pro člověka nesmírně složité, z dnešního pohledu se to může zdát jako určitá morální slabost, ale tehdy by taková neposlušnost mohla stát nejednoho člověka jeho kariéru. Josef Cibulka, jenž svého času patřil mezi nejvýznamnější československé historiky umění s výtečnou celoevropskou reputací, byl například jednou z obětí vnitřního politikaření v československých odborných kruzích.<sup>20</sup> Nyní se můžeme jenom domnívat, co se mohlo v takových situacích honit Slánskému v mysli, rozhodování to ale určitě nebylo jednoduché. S nevolí, ale přesto komisi přesvědčil, aby Ondráčkovi licenci udělila.

Slánský byl také v té době jediným členem komise, co měl stranickou příslušnost. V očích státních ústavů a úřadů to ale nebylo dostatečné. Skupina, která ve svých řadách neměla přijatelný počet komunistických členů to neměla během svého fungování lehké. Proto Slánský, aby uspokojil státní úředníky, prosadil také do restaurátorské komise nového člena, jenž byl členem KSČ, malíře a restaurátora Josefa Němce.

O zadávání zakázek pro restaurátorské práce se staraly státem kontrolované instituce, největším byl Státní památkový ústav, či svazy jako byl Československý fond výtvarného umění. Aby měl stát kontrolu nad restaurátory, kteří se o zakázku ucházejí, respektive aby byla

zaručena jejich odborná kvalifikace, byla zřízena kontrolní komise ze členů sekce MSGR a ze zástupců památkových ústavů. Výběrová a dozorčí komise měla tedy za úkol posoudit odborné zkušenosti restaurátora a poté i dohlížet nad průběhem jeho práce. Potíže a střety nastávaly ale v přístupu k práci, a to jak v teoretické, tak i v metodické rovině. Tento stav reflektuje v 50. letech dobře například onen známý spor Františka Petra, ředitele SPÚ, a Bohuslava Slánského, jakožto zástupce restaurátorů vyšších z akademie.<sup>21</sup>

Státní památkový ústav se proto snažil o zavedení vlastních restaurátorských dílen, ve kterých by vychovával a sdružoval restaurátory zaměřené více řemeslným a technologickým směrem, restaurátoři by byli také více po vůli samotným památkářům a historikům umění, kteří by se měli aktivněji podílet na projektech. Představa Františka Petra zjednodušeně představovala restaurátora jako řemeslníka - technologa, který plní zadání vypracované kompetentním teoretikem. K realizaci státních dílen došlo nakonec až mnohem později v 80. letech, do té doby převládal silný vliv restaurátorů tzv. československé restaurátorské školy.

V běžné praxi probíhala organizace víceméně dle zadaných oficiálních postupů. Avšak mimo to nebylo výjimečné rozdělování zakázek spřízněným restaurátorům, ať už místní příslušností, osobními známostmi či politickým smýšlením. Samozřejmě kontrola pověřenými orgány nebyla stoprocentní, takže i v tomto oboru docházelo k zakázkám, které nešli přímo do „záznamů.“ Při větších objemech prací, kdy bylo potřeba více rukou, se scházeli restaurátoři obou názorových front, ale i příležitostní restaurátoři - malíři, kteří si touto cestou přivydělávali k živobytí nebo získávali zkušenosti a praxi k dosažení restaurátorské licence.

Státní památkové ústavy také doplácely na nedostatečné pravomoci a práva, které by měly mít správně oporu v památkovém zákoně. Za jednu z velkých chyb v zákoně, která se projevuje i mnoho let zpětně, je považována absence odevzdání povinné kopie restaurátorské

dokumentace do archivu památkového ústavu. Mnoho významných restaurátorských prací v minulosti je v těchto případech již těžce dohledatelných. To se rovněž týká i osoby Františka Sysla.

## R64

Uvnitř restaurátorské sekce SČSVU se brzy začaly projevovat tendence, které nevedly k vlastnímu stabilnímu fungování. Nejednotnost restaurátorů, opět hlavně střety mezi zástupci československé restaurátorské školy a ostatními restaurátory, nepříliš dobrá organizovanost, zápas se státním aparátem a další praktické problémy živily reálnou hrozbu, že sekce restaurátorů nebude mít dlouhou existenci. Skupina názorově příbuzných restaurátorů, a není náhodou, že to byli hlavně žáci Bohuslava Slánského, proto založila novou organizovanou skupinu. Tato možnost se naskytla, jak už bylo výše řečeno, také díky uvolněnější dobové atmosféře.

Tvůrčí skupina restaurátorů R64, jak zněl plný název skupiny, byla založena v jedné z pražských malostranských vináren dne 13. 4. 1964. Název byl jednoduše vytvořen z písmene „R,“ jakožto počáteční písmeno slova restaurátor, a z roku založení skupiny. Na jejím počátku stálo 25 restaurátorů.<sup>22</sup> Podrobněji o celé dobové problematice Skupiny R64 a jejich jednotlivých členech se věnuje diplomová práce Petry Finfrlové z roku 2000.<sup>23</sup> Doplnit další informace o vzniku nebo o činnosti skupiny lze již stěží. Písemné prameny vztahující se ke Skupině R64 nebyly prakticky žádné zhotoveny a většina, ne-li již všichni zakládající členové zemřeli. Osobní výpovědi, které byly shromážděny, ačkoli mohou být zkreslené zubem času, a jsou tak významným, pravděpodobně i jediným, zdrojem cenných informací.

Jaké tedy byly hlavní důvody vzniku skupiny? *„Jedním z hlavních motivů vedoucích ke vzniku byla snaha o účinnější prosazování vlastních návrhů, ale také zájem na zachování vnější celistvosti restaurátorské sekce, která doposud zaručovala vysokou úroveň prováděných prací.“<sup>24</sup>* *„Nebyla to tedy jen skupina, jejíž náplní by bylo pouhé tříbení poznatků a konfrontace názorů. Jejím cílem byl také usilovný nátlak na orgány účastnící se organizace restaurování a trvalé prosazení modelu restaurátora – umělce s vlastní praxí a samostatného rozhodování.“<sup>25</sup>*

Prosazování těchto cílů nebylo jednoduché a výsledky se dostavovaly pomalu. Organizační složka skupiny nebyla vysoké úrovně a brzy se tak projevilo, že skupina nedržela při sobě tolik, jak by správně měla a jak si to členové představovali. Je přitom přirozené, že v prakticky každém lidském uskupení se budou objevovat střety, které ovlivní jeho samotný chod. Ve Skupině R64 tomu nebylo jinak. Osobní, kariérní či politické neshody během pravidelných schůzí i mimo ně měly zapříčinit nestabilitu skupiny. A tak následující rok je skupina chudší o několik členů. Po nich uvolněná místa nebylo problematické zaplnit, naopak zvyšovat členskou základnu bylo spíše nežádoucí, to aby se neopakovala situace, která nastala restaurátorské sekci SČSVU. Mezi několika novými restaurátory, kteří byli přijati, byl kupříkladu i prof. Karel Veselý.

František Sysel byl zvolen předsedou R64. Byla to ale funkce jen symbolická, ani on sám o ní nestál a ani ji nijak nevyužíval. Jelikož ale fungoval většinu času na Moravě, byl tak mimo přímý dozor pražských pohlavárů. Za nejvíce organizačně aktivní by se dali považovat Jiří Blažej a zejména Jiří Josefík. Hlavně jeho zásluhou byly pořádány výstavy Skupiny R64. To on dokázal díky své buldočí povaze vydržet a prosadit své při obtížné komunikaci s byrokracií. Po roce 1968 se mu nové vedení SČSVU zato „odměnilo“ zákazem na participaci při poslední neoficiální výstavě Skupiny R64 v roce 1972 v Bruntále.

Výstavy, které pořádala R64, byly celkem tři. Do té doby nebylo jiných výstav, které by tak významně prezentovaly restaurátorskou péči o umělecká díla. Často se sice mluvilo o velké výstavě, kterou by zaštitil přímo SČSVU, ale ta se stále odkládala. Ohlas veřejnosti na první výstavu byl značný a zájem médií po určitou dobu plnil tímto tématem články novin. Skupina R64 tak významně přispěla na poli popularizace umění a památkové péče.

## Výstavy Skupiny R64

První výstava proběhla roku 1965 v Praze,<sup>26</sup> po jejím skončení se přestěhovala do moravského prostředí, do Kroměříže.<sup>27</sup> Druhá výstava se konala pod názvem *Umění restaurátorské* v roce 1968 a také proběhla ve dvou městech, od července do září opět v Kroměříži,<sup>28</sup> o rok později bylo skoro identické složení restaurátorů prezentováno v Liberci.<sup>29</sup> Třetí a poslední výstava, uskutečněná v roce 1972 v Bruntále nebyla ani oficiálně uváděná jako výstava Skupiny R64. V době normalizace byly totiž hromadně rušeny právě tyto typy malých skupiny a ani samotný Svaz československých výtvarných umělců neušel vnitřní restrukturalizaci.

Důležitou součástí výstav bylo vydání doprovodných katalogů. Z pochopitelných důvodů byly vydány katalogy jen dva, k poslední výstavě katalog napsaný nebyl. Úvodní text katalogu první výstavy, lapidárně nazvanou *R64*, připravil Blahoslav Černý a Bohuslav Slánský, publikace dále obsahovala příspěvky od všech zúčastněných restaurátorů. Struktura druhého katalogu k výstavě *Umění restaurátorské* byla identická, o úvod se postarali Václav Tomášek a opět Bohuslav Slánský.

Jaký měly výstavy dopad na nevěřejnost, to sami organizátoři pravděpodobně vůbec neočekávali. Mediální zájem, který se rozpoutal ještě před samotnou první výstavou, byl velký. Na druhou stranu ale neměl tento intenzivní zájem dlouhodobého trvání. Přesto tyto výstavy předznamenalý či jsou přímo na dělicí čáře, kdy se mění jak veřejné mínění vůči restaurátorům, tak i vnitřní vztahy uvnitř památkové péče.

Důležitou činností skupiny byla aktivní účast na vlastním spoluvytváření nové organizace restaurování v rámci památkové péče, na prosazování restaurování jako rovnoprávné odborné profese, což památkový ústav mnohdy nebral ještě na vědomí. To často vedlo k neopodstatněným interním sporům mezi památkáři - teoretiky a restaurátory. Změna ale postupně přicházela.

Jistá emancipace restaurátorů od pracovníků památkových ústavů a změna v jejich vztazích byla nevyhnutelná, sami památkáři si to

uvědomovali. V recenzi na pražskou výstavu Skupiny R64 se vyjádřila Oliva Pechová, vůči restaurátorům skupiny jedna z nejkritičtějších pracovnic brněnského památkového ústavu, kladným názorem na vysokou a profesionální úroveň restaurování vystavených děl.<sup>30</sup>

Kupodivu až velmi kladným názorem. Aniž bychom chtěli zlehčovat náročnost restaurátorských prací, které si kladnou kritiku nepochybně zaslouží, tak Pechová může být také příkladem, kdy až nekritické vychvalování československých úspěchů bylo standardním jevem dobových medií. Ačkoli doba 60. let přála jistému společenskému uvolnění, veřejně kritizovat či shazovat restaurátorské práce na významných uměleckohistorických památkách by pošpinovalo image socialistické památkové péče. Takovéto texty, ať už jsou pozitivní nebo ne, zvláště od angažovaných státních zaměstnanců, jejichž profesionální objektivita mohla být zkreslená nebo potlačována, nejsou vhodnými ukazateli či reprezentanty dobového stavu památkové péče. Zvláště u památkové péče byl budován obraz „Potěmkinovy vesnice,“ který zakrýval skutečný status.

Skupina R64 ukončila své působení, tak jak mnoho dalších organizací, vpádem sovětských vojsk. Dle podaných informací musíme ale připustit, že by skupina sama o sobě nevydržela pravděpodobně o moc déle. Odlišné názory a různé problémy jednotlivých členů skupinu pozvolna zevnitř narušovaly, až by skončila přirozeným zánikem. Ale i přes své relativně krátké působení zanechala Skupina R64 po sobě cenný odkaz, který se stal součástí dějin československé památkové péče a výtvarných umění.



## Československá restaurátorská škola v roce 1989

Následující text vychází z článku Milana Tognera z roku 1990, ve kterém shrnuje výsledky přibližně čtyřicetileté existence „československé restaurátorské školy.“<sup>31</sup> Nehodnotí výsledky restaurátorů jako takové, zamýšlí se nad významem tohoto všeobecného pojmu v minulosti, kterým se restaurátorská praxe často chlubila, a hlavně zdali má ještě nějakou hodnotu a platnost pro porevoluční památkovou péči v Československu.

Historik umění Milan Togner, který se v průběhu své plodné profesionální kariéry aktivně pohyboval v prostředí státní památkové péče, znal tudíž dobře nejen teorii, ale i praxi ochrany památek a její interní vztahy a problémy. Byl tedy osobou více než kompetentní, aby se mohl k problematice odborně vyjádřit.

Název československá restaurátorská škola je v evropském rozsahu jedinečný, nikde jinde se s tímto nebo obdobným termínem nesečkáváme. Togner v několika bodech určuje, co tento pojem definuje a hlavně zdali to ještě platí v současnosti, tj. na počátku 90. let.

Předně upozorňuje na fakt, že v rámci památkové ochrany uměleckých děl by měla důležitou úlohu hrát prevence. Běžným postupem totiž zůstává postup, kdy se o památku začíná památková péče – restaurátoři zajímat, až když je v památka v kritickém nebo ohroženém stavu. Preventivní funkci naplňují jen instituce formátu Národní galerie v Praze. Státní restaurátorské ateliéry, ve kterých viděl Togner jisté východisko, měly zavést do restaurování pozitivní prvky, které institucionalizace s sebou přináší. Bohužel, jak sám uvádí, struktura, administrativa a byrokracie zapříčinila, že nedosahovaly kýžených výsledků.

Co bylo ještě v 50. letech na počátku československé restaurátorské školy výjimečné, důrazná vysokoškolská příprava budoucích restaurátorů, to již bylo na konci století běžnou normou. Togner v porovnání s nejbližšími evropskými vysokými školami, kde nalezneme

výuku restaurování, zhodnotil, „že kdysi uznávané specifikum československé restaurátorské školy v oblasti školení a přípravy restaurátorů dnes už spíše živoří ze slavné tradice.“<sup>32</sup>

Otázka uměleckého přístupu k výtvarnému dílu bývá na pořadu diskuze pravidelně. Tegner tento přístup neodmítá, naopak ho považuje nezastupitelnou složku. Připomíná ale, že tento aspekt nemůže být nadřazen a že musí být ovládán objektivním intelektem. To je, mimo jiné, také požadavek, který kladl na restaurátory i sám „zakladatel“ Bohuslav Slánský. Co bylo ale ještě větším problémem, že se v československém prostředí spojení „restaurátor = umělec,“ které bylo československou restaurátorskou školou propagováno, obrátilo paradoxně vůči profesionálním restaurátorům - „umělec = restaurátor.“ Nebylo nikterak mimořádné, aby na restaurátorských zakázkách pracovali jedinci bez potřebných znalostí.

S úrovní restaurátorských znalostí souvisí také úroveň restaurátorské dokumentace. Zodpovědně vypracovaná dokumentace je pravděpodobně jedinou možností, jak objektivně zhodnotit restaurátorské práce. Z toho, že úroveň restaurátorské dokumentace ani v 90. letech zdaleka neodpovídala ideálním představám, nemůžeme obviňovat československou restaurátorskou školu, ale jelikož její principy převládaly do 80. let, tak zásady restaurátorské dokumentace zrovna moc restaurátorů za své nepřijalo. „Úroveň restaurátorské dokumentace je patrně přímo úměrná nárokům na ni kladeným. Zde se domnívám, že tyto nároky jsou doposud velmi nízké.“<sup>33</sup>

V době, kdy moderní vědecké restaurování v českých zemích ukončovalo svých padesát let existence, nebyl stav restaurátorské praxe uspokojivý. Pojem československá restaurátorská škola patří do minulosti. Tato škola, respektive Slánský a jeho odchovcí, založila restaurátorskou tradici, jenž v 50. a 60. letech byla v Evropě určitě na pomyslném vrcholu. Z této tradice ale nelze stále čerpat či se za ní schovávat. Onen předstih, který se československé restaurátorské škole

přiznal v 60. letech, byl v následujících rocích promarněn a na konci století již neexistoval.

## Obraz Apollo a Marsyas

Příběh restaurování Tizianova obrazu *Apollo a Marsyas* je dlouhý a komplikovaný, stejně jako vznik a putování samotného obrazu. Na obraze se vystřídalo nespočet různě kvalifikovaných odborníků, restaurátorů a technologů, a to nejen v českém prostředí ale i v zahraničních ateliérech. Bohužel dle některých druhů poškození, lze konstatovat, že obraz byl v minulosti také v rukou tzv. samozvaných restaurátorů.

Není žádným tajemstvím, že největšího podílu, největších zjištění a vůbec položení fundamentů pro další uměleckohistorický průzkum patří Františku Syslovi. Jakýkoli restaurátorský a technologický průzkum provedený před ním nelze brát v úvahu. Dle záznamů měl obraz ve své péči před Syslem František Petr. Ten ačkoli se hlásil k moderním a profesionálním metodám, nezanechal po sobě žádnou restaurátorskou dokumentaci.<sup>34</sup> Následné „posyslovské“ restaurátorské průzkumy a technologické analýzy potvrdily jeho výsledky a až na pár spekulativních informací nepřinesly nic nového.

## František Petr a restaurování obrazu

Restaurátor František Petr působí ve 40. letech 20. století aktivně v moravském prostředí. Na Škole umění ve Zlíně vyučuje, po druhé světové válce poté se přesunuje na brněnskou univerzitu a mezitím také pokračuje v restaurování mnoha uměleckých děl v regionu.

Pro arcibiskupství pracuje již od roku 1939, kdy se rozhodovalo o průběhu restaurátorských prací v kroměřížské obrazárně. Zakázka byla přislíbena tedy Františku Petrovi, ten dostal přednost i před Bohuslavem Slánským, který provedl, na žádost tehdejšího ředitele arcibiskupských statků Jana Holuba, cenový odhad na dané restaurátorské práce.

František Petr byl pověřen pracemi arcibiskupem bez vědomí Památkového úřadu v Brně, pracovníci úřadu se tuto informaci dozvěděli až z novinových stránek. Památkový úřad neměl prakticky žádné zprávy o průběhu restaurování, byl odkázán jen na sporadický report správce obrazové sbírky Aloise Richtera s vágním popisem a ujištěním, že práce probíhají pečlivě, profesionálně a svědomitě.

Od roku 1941 padaly na Františka Petra jisté pochybnosti o správnosti jeho restaurátorských postupů. O rozruch se postaral Zvláštní pověřenec pro muzea v protektorátu Edmund Wilhelm Braun (1870 – 1957).<sup>35</sup> Ten si stěžoval řediteli, tehdy sjednoceného úřadu památkové péče, Karlu Kühnovi (1884 – 1945).<sup>36</sup> Ve stížnosti byla i poznámka, že Petr svým dílem poškodil obraz *Apollo a Marsyas*. Výsledkem bylo ustanovení kontrolní komise, jež poprvé zasedala v Kroměříži 30. 10. 1942.

Členové komise byli jak Kühn, tak i Braun, dále profesor Karlovy univerzity R. Swoboda a Albert Kutal. Po prověření komise došla ovšem k závěru, že až na některé nedostatky<sup>37</sup> prováděl František Petr restaurování v pořádku a žádných škod se nedopustil.

## **Apollo a Marsyas v Benátkách**

V letech 1990 - 1991 byl *Apollo a Marsyas* zapůjčen pro výstavu Tizian – Prince of Painters, která se odehrávala v Benátkách v Dóžecím paláci a ve Washingtonu v National Gallery of Art. Jednalo se velmi významnou výstavu, kterou zaštilili svým patronátem prezidenti obou zemí. Výstava ku pětistému výročí Tizianova narození obsahovala přes padesát autorových maleb a byla tak největší a nejucelenější výstavou tohoto benátského malíře od roku 1935. Na americkém kontinentě se Tizian objevil vůbec poprvé, stejně tak jako František Sysel, kterému se dostalo čestného pozvání. Jelikož ale neuměl anglický jazyk, byl ubytován ve vile Medy Mládkové, která mu dělala během pobytu také doprovod.

Při této příležitosti byl obraz poskytnut benátské laboratoři neinvazivního průzkumu, která spadá pod italskou památkovou organizaci.<sup>38</sup> Tato restaurátorská laboratoř funguje od roku 1967, během své existence pracovala na mnoha Tizianových malbách a jako jedna z prvních dokázala pomocí moderních technologií pořizovat celoplošné snímkování malířských děl, a to při použití různých typů elektromagnetické záření.

Od 80. let prováděla laboratoř, opět jako jedna z prvních na evropském kontinentě, průzkum obrazů pomocí počítačové infračervené reflektoskopie. Na infračervené záření citlivá kamera zachycovala obrazy, které speciální software analyzoval a skládal dohromady v jeden kompletní snímek.

V roce 1990 tedy tehdejší vedoucí laboratoře Paollo Spezzani nabídl, že v rámci výstavy vytvoří snímky kroměřížského obrazu. Specializované laboratoře si za tyto služby většinou nechávají velmi dobře zaplatit. Při této speciální příležitosti byla ale udělena výjimka. Snímky infračervenou reflektoskopií byly provedeny, ale jejich použití s sebou přinášelo další problém. Aby výsledný obraz byl použitelný, získaná data musela být zpracována oním speciálním softwarem. Ten, jelikož byl

patentově chráněný a cenově velmi drahý, existoval v jen málo pracovištích. A zapůjčení přístroje z Itálie bylo nemyslitelné. V tehdejší Československu nebyla možnost tyto snímky zpracovat, a tak nebyly pravděpodobně u nás nikdy publikované. V objemném katalogu k benátsko-washingtonské výstavě, kde je velká část věnována restaurování a technologickému průzkumu Tizianových maleb, se však také neobjevily.<sup>39</sup> Františkovi Syslovi, dle jeho sdělení, se dostalo kopie dat na digitálním médiu, jejich dnešní existence je ovšem neznámá.

Hlavní technika, kterou benátská laboratoř disponovala, byla pořízena italskou firmou Olivetti, ta zajistila počítačové vybavení, a japonskou Hamamatsu, která vyrobila zdroj IR záření. Jména těchto firem a použití prakticky stejné technologie bylo za pár let později proklamováno při technologickém průzkumu Tizianova obrazu v Kroměříži roku 1996, který vedli restaurátoři Bergerovi a historik umění Jaroslav Neumann.

V roce 2008 byl obraz zapůjčen opět do Benátek, a to na výstavu *Late Titian and the Sensuality of Painting*, která proběhla Gallerii del'Accademia mezi 26. lednem a 4. květnem. V restaurátorském ateliéru „Akademie“ byl proveden další průzkum infračervenou reflektografií. Nejmodernější přístroje byly nastaveny na rozlišení 250 micronů a vlnovou délkou 800 – 1700 nm. Zpracovaná data poté analyzovaly Claudia Daffara a Sandra Rossi a snímky byly publikovány v katalogu k výstavě. Františkovy Syslovy byla z Itálie zaslána kopie, která je uchována v jeho pozůstalosti. S jeho laskavým svolením je snímek otištěn v katalogové části této diplomové práce [19].

## Restaurátorská dokumentace Františka Sysla

Při hledání relevantních informací k restaurátorským pracím, které prováděl František Sysel, narazí badatel na jeden zásadní problém. V archivech památkových ústavů a muzejních institucí se dokumentace nenalézá, ačkoli by tam být měla. Dle informací pracovníků archivu tam také vskutku byla. Dokumenty, které se nalézaly v archivu Národního památkového ústavu ú.o.p. Brno, byly v blíže neupřesněné minulosti, někdy koncem 90. let, zapůjčeny Františkovi Syslovi. Ten je údajně již nikdy nevrátil.

V brněnském archivu se také nacházely materiály, jako byly zprávy a zápisy z jednání komise, která dohlížela na průběh restaurování Tizianova obrazu. Tyto dokumenty byly uloženy v spisovém archivu, který byl přestěhován do Kroměříže, když tam bylo zřízeného nové pracoviště NPÚ. S pomocí pracovníků tohoto pracoviště bylo ale zjištěno, že onen archiv není k nalezení.

Dalším směrem, kterým vedlo pátrání, byly instituce, které měly a v současnosti mají obraz ve své správě. Bohužel se stejným výsledkem. Arcidiecézní muzeum v Kroměříži a ani archivy Muzea Kroměřížska, v minulosti mělo toto muzeum obrazárnu zámku na starosti, neposkytly žádné informace o restaurátorské činnosti Františka Sysla.

Restaurátorská dokumentace k obrazu na oficiálních místech nebyla k dispozici. Ale dle reakcí informovaných osob, nebyl tento stav žádným tajemstvím.<sup>40</sup> Prakticky většina z nich odkazuje badatele jediným dalším možným směrem, a to kontaktovat přímo restaurátora Františka Sysla. Lidské motivy mohou mít různé příčiny a pravda není kolikrát jednoduchá, proto nelze brát četné komentáře na jeho osobu k tomuto případu jako objektivní. Je ale pravdou, že mnoho osob mu toto informační embargo zazlívalo. Zda oprávněně, či ne zůstane pravděpodobně nezodpovězenou otázkou. On sám tyto komentáře a různá nařčení nijak aktivně nedementoval, čímž jim tímto naopak nahrával a dával za pravdu. Obraz Tiziana se tak stal zdrojem jistého konfliktu.



František Sysel vlastnil svou kopii restaurátorské zprávy, jeho soukromý archiv obsahuje opravdu velké množství dokumentů, které nashromáždil během svého dlouhého života. Původ restaurátorské dokumentace ke kroměřížskému obrazu ponechme stranou, další problémem spočíval v jejím zpřístupnění. Obsah svého archivu sice František Sysel pečlivě hlídal, ale na požádání ochotně zpřístupnil badateli případné dokumenty prakticky na jakémkoliv požadované téma. Jen v případě Tiziana byly tyto prosby nevyslyšeny.

Proč? Je těžké popisovat domněnky tak, aby nevyzněly jako neoprávněné soudy. Zcela jistě není úmyslem těchto slov hledat skandály či senzace. František Sysel bohužel sám nedokázal zdůvodnit proč nechtěl poskytnout dokumentaci. Jedním z možných důvodů byla pravděpodobně křivda, která se mu dostala v 90. letech a která by časově odpovídala také době, kdy zbylá restaurátorská dokumentace k obrazu nebyla v památkových ústavech k nalezení.

## Kauza obrazu

Tomáš a Vlastimil Bergerovi ještě před Tizianovým případem pracovali na průzkumu údajného originálního obrazu Hieronyma Boschě *Dvanáctiletý Ježíš v chrámu* ze sbírek zámku Opočno. O tuto kulturní senzaci se postaral historik umění Petr Kováč.<sup>41</sup> Po čase vyšlo ale najevo, že se o originál nejedná. Potvrdit to musela německá laboratoř, která provedla dendrochronologický průzkum dřevěné podložky obrazu. Proč to čeští restaurátoři neprovedli není zcela jasné, doufejme, že v tom úmysl nebyl. Každopádně ostuda v odborných kruzích z toho byla.

V roce 1996 se Vlastimil Berger a jeho synové Tomáš a Petr objevili v Kroměříži jako pracovníci výzkumného týmu, který měl tehdy nově prozkoumat Tizianovo dílo. Vedoucí týmu nebyl nikdo jiný než Jaroslav Neumann. Projekt byl sponzorován hlavně ze soukromých peněz, generálním sponzorem byla Komerční banka a jeho výstupem měla být reprezentativní publikace s výsledky průzkumu.

Výzkum byl médií sledován, zvláště poté, co žurnalista Jiří Mrva upozornil na podezřelé souvislosti.<sup>42</sup> Restaurátoři uváděli, že k průzkumu použili jedinečnou technologii infračervené reflektoskopie firmy Olivetti – Hamamatsu. Problém byl ovšem v tom, že přístroj jim nikdy půjčen do Kroměříže nebyl. Jak tedy pořídili snímky, které veřejně prezentovali? Pro zachycení infračervených vln, dle vyjádření restaurátorů, použili běžnou kameru, která se pro toto snímkování používá a která má stejně kvalitní výsledky jako onen zahraniční přístroj. Mimo to pořídili také rentgenové snímky.

Rentgenogramy ovšem vyvolaly další otázky. Použití rentgenu, jakožto zdroje pro člověka nebezpečného záření, vyžaduje dle protokolu speciální povolení. Toto povolení jim na zámku nebylo vydáno. Odpovědi na dotazy, zdali provedli rentgenování obrazu skutečně restaurátoři sami, zda opravdu přivezl rentgenový přístroj na zámek, nechtěli zodpovědět. Přestože se kauza po mediálních přestřelkách pomalu rozplynula do ztracena a výzkumný tým nebyl nikdy usvědčen

z žádného úmyslu nebo pochybení, dosáhli Mrva a Sysel dílčího úspěchu.

Komerční banka, na které leželo hlavní finanční břímě projektu, si pozadí výzkumného projektu pečlivě prověřila. Z vedoucích míst banky nebylo sice vydáno žádné oficiální vyjádření, ale to, že ihned zastavila financování, kvůli kterému nebyla ona reprezentativní publikace vydána, bylo dostatečným signálem. Na jednu stranu se může zdát, že nevydání publikace byla ztráta pro čtenáře, ale na druhou stranu, což je mnohem důležitější, výzkumný projekt, u kterého byla narušena vědecká kredibilita, nemůže být akceptovatelný.

To, že výzkumný tým pravděpodobně použil rentgenogramy Františka Sysla a vydával je za své, nikdo přesvědčivě neprokázal. Již tehdy to bylo slovo proti slovu, a ačkoli bylo Syslovi a Mrvovi vyhrožováno soudem, který by oni paradoxně uvítali, nikdy se před něj spor nedostal. V současnosti, s odstupem takřka dvaceti let a po smrti hlavních protagonistů, důkazy lze již těžko nalézt. Tato kauza může být příkladem, že i ve vědeckém světě dochází ke kontroverzním, neprofesionálním praktikám, nehledě na to, že i dějiny umění jsou také plné divokých příběhů, černých obchodů a nekalých podvodů.

## Rám obrazu

V roce 1944 se v obrazárně řešil problém bezpečnosti obrazů, jak před hroznou požáru, tak i před vpádem vojáků. Z toho důvodu byly obrazy zbaveny svých ráků. Dle zprávy Karla Kühna byl *Apollo a Marsyas* také bez rámu, ten byl umístěn v blízkosti obrazu. Zda se ale jednalo o původní rám, jak se o něm Kühn zmínil, nelze s určitostí říci.<sup>43</sup> V současnosti použitý rám zhotovil František Sysel spolu s svým synem Tomášem.

V roce 1993 byl obraz *Apollo a Marsyas* na výstavě v Paříži. František Sysel byl do Francie pozván a měl tak možnost porozhlédnout se po obrazárně muzea Louvre. Při prohlídce, kterou ho provázal ředitel muzea Michel Laclotte, si posteskl, že kroměřížskému Tizianovi chybí reprezentativní rám hodný jeho významnosti. Laclotte ihned zareagoval tím, že nařídil sundat jeden z Rubensových obrazů, aby mohl být udělán odlitek jeho rámu. František Sysel pro formu použil silikonový materiál Lukopren, zpět v Kroměříži se s formy udělal odlitek a dle něj nový honosný rám, který by reprezentoval jeho významnost.

## Tizian v Evropě a obhajoba jeho restaurování

Následující text vychází z článku Mojmíra Hamsíka publikovaném v časopise Umění<sup>44</sup> a z období zaměřeného příspěvku Josefa Schenka. Oba články pocházejí ze 60. Let, tedy z doby, kdy František Sysel restauruje obraz *Apollo a Marsyas*.<sup>45</sup> Hamsík a Schenk v nich poskytují teoretickou obhajobu restaurování obrazů starých mistrů. Vzorem jim je odborná polemika, která se vedla na poli restaurátorské praxe v zahraničí o několik let dříve a která vychází z teoretický názorů, jenž prosazoval již Vincenc Kramář před druhou světovou válkou.

Restaurátorskou práci, kterou v Kroměříži prováděl František Sysel, předcházely obdobné práce v Londýnské National Gallery. Shodou okolností se jednalo o dva Tizianovy obrazy. *Noli me tangere* restaurovaného v roce 1957 a *Madona s dítětem, sv. Janem a sv. Kateřinou* restaurovaného v letech 1954 – 1955.

Restaurátoři londýnské galerie odstranily z obrazů vrstvy ztmavých laků, a tak očištěné obrazy dostaly do té doby nevídanou novou barevnost. V odborných kruzích se rozproutila diskuze vedená na stránkách odborných periodik.

Odstranění ztmavých laků bylo kritizováno zejména ze strany akademiků, a to z důvodu, že není jisté, zda malíř nepočítal automaticky se ztmavnutím či žloutnutím laku. Staří mistři pravděpodobně znali své materiály velmi dobře, a tak věděli, že časem dochází k jejich postupné změně. Jednou z technik bylo například zesilování barevnosti, neboť počítali s tím, že lak ji po čase utlumí. Tyto názory zastávali londýnští profesoři Ernst H. Gombrich či Otto Kurze.

Tyto teorie se opírají o různé písemné prameny, tato problematika se například řešila již v antice v textech Plinia. Opora v písemných dokumentech minulosti nemá ale u kritiků pevnou základnu, neboť literatura často naráží na mylné překlady starých textů a jejich rozdílné interpretace.

Texty, které podporují naopak odstraňování žlutých a tmavých laků,

poukazují na to, že staří mistři modelovali pomocí teplých a studených barev, což žlutý lak poté potlačoval. Umělci naopak chtěli co nejsvětlejší lak, proto se v některých případech při olejomalbě ani nelakovalo. Lze tedy vyzorovat tendence, které vedly k vyhýbání se lakování, namísto aby se očekávalo od laku, že příznivě ovlivní malbu. Patina je chápána jako přirozené stárnutí obrazu, nelze si to ovšem plést s umělým pojmem „galerijní tón.“

Dalším argumentem teoretiků bylo zpochybnění vlastní práce restaurátorů, kteří nemohou bezpečně rozlišit ve vrstvách malby pozdější zásahy od původních lazur a laků. Restaurátoři samozřejmě tento názor odmítali, v 50. letech již existovaly metody, které spolehlivě dokázaly rozlišit jednotlivé vrstvy povrchu malby.

Komparaci názorů a stanovisek obou skupin, kritiků a zastánců očištění obrazů, využívá Hamsík ke svému závěru, který aplikuje na domácí prostředí. *„Tizianovy obrazy, které podnítily kontroverzi, byly restaurovány dokonale a jejich celkový vzhled je po estetické stránce, jak se domnívám, i pro naši restaurátorskou školu, která respektuje patinu na obraze, přijatelný bez námitek...Domníváme se, že není cílem restaurátorské práce zastírat stopy času, jehož zásluhou často vzniklo nenapodobitelné odhmotnění barvy, dodávající i průměrnému starému obrazu výtvarné kouzlo, nýbrž zajistit uměleckému dílu další trvání a zbavit je všech nepůvodních, zkreslujících přídavků. Poslední požadavek klade ovšem velké nároky na výtvarné citění restaurátora a vyplývá z něho nesnadnost oboru.“<sup>46</sup>*

Na závěr vyzdvihuje vůdčí roli restaurátora v otázkách rozhodování o díle. *„Domníváme se, že restaurátor skutečně musí mít možnost vlastního rozhodování, a to nejen o tom, co je proveditelné, ale i tom, co je žádoucí provést ve smyslu konečného estetického působení obrazu.“<sup>47</sup>* Přestože je dle Hamsíka spolupráce s historikem umění nutná, hlavně co se týče hodnocení rukopisného materiálu, jeho bližší, konkrétnější roli v procesu restaurování neuvádí.

## Malířská tvorba Františka Sysla

Umělecké vzdělání František Sysel sice vystřídal za restaurátorské, na vlastní malířskou tvorbu však nikdy nezanevřel. Mohli bychom říci, že jeho hlavním tématem byly akvarelové venkovské a městské krajiny, jejichž náměty čerpá jak ze zahraniční cest, tak například z kroměřížských ulic.

Ve svých malbách odráží svou lásku a vztah k moravské krajině a k přírodě jako celku. Ta je pro něj fyzickým ztělesněním duchovna ve stejné míře, jako jsou památky, s kterými pracuje celý život. Jistě ho také poznamenal kontakt v dětství s venkově a život, kdy moravská města nebyla ještě natolik izolována od své krajiny

Do svého skicáře zachytává až impresionistickou atmosféru místa a času, kterou poté přetavuje do akvarelové malby ve svém ateliéru. Z ateliéru pochází také četný soubor malovaných pohledů z okna.

Vedle kreseb a krajinomaleb má v jeho tvorbě důležité místo také portrét. Portrétuje hlavně osoby ze svého blízkého okolí, přátelé a rodinu. Malby jeho dětí představují výtečnou ukázkou jeho malířské zručnosti.

Své díla měl možnost několikrát vystavit, naposledy v Kroměříži v roce 2011. Tehdy v Galerii v podloubí Muzea Kroměřížska vystavoval výběr svých prací spolu se svou dcerou Marií Dočekalovou. František Sysel a jeho dlouholetý přítel Ladislav Branč plánovali, že by uspořádali výstavu na Slovensku. K té ovšem již nedošlo.

## **Život a práce restaurátora (1954 – 2013)**

Po úspěšném absolvování Akademie výtvarných umění roku 1954<sup>48</sup> se František Sysel dává na dlouhou profesní dráhu restaurátora. Jeho počátky nejsou vůbec skromné, první samostatné práce spadají již do kategorie významných a obtížných restaurátorských prací. Například restaurování fresek v Manském sále zámku Kroměříž nebo podíl na transferu Reinerovy fresky v Duchcově.

Po ukončení školy dostihla však Františka Sysla jedna nepříjemná situace. Během studií se mu totiž odkládala vojenská služba, a tak ho armáda chtěla odvést nyní. Dopis dostal v době, kdy začal pracovat na restaurování nástěnných maleb v kroměřížském kostele sv. Jana Křtitele v roce 1958. Tehdy se mu díky probíhajícím pracím podařilo získat další odklad.

V té době měl již František Sysel za sebou třicátý věk života, narodili se mu první potomci a rozbíhal kariéru restaurátora. Strávit dva roky na vojenské službě by bylo nežádoucím a citelným zásahem do jeho života. Proto s armádou bojoval všemi možnými prostředky, aby ji nemusel nastoupit. Dosáhl toho, že mu byla nabídnuta zkrácená dvojměsíční vojenská služba.

Její absolvování proběhlo v areálu kláštera v Teplé v západních Čechách, který byl vyhrazen právě pro nestandardní odvedence. Nakonec ale nestrávil v klášteře ani ony dva měsíce, při vstupní lékařské prohlídce se mu totiž podařilo dosáhnout na lékařské razítko, které mu zajistilo propouštěcí dokumenty.

Na Slovensku provádí v průběhu let další práce. Okolo let 1964 – 1964 vytváří pro Východoslovenské muzeum v Košicích spolu s Marií Spoločnickovou věrnou kopii nástěnných maleb z kostela ve Velké Lomnici. Jednalo se o pás maleb z legendy o sv. Ladislavovi umístěném v sakristii románského kostela. Před provedením kopie malby podrobil s kolegyní restaurátorskému zásahu.



Když v roce 1968 vpadly okupační vojska do Československa pracoval František Sysel na restaurování nástěnných maleb v bazilice Nanebevzetí Panny Marie na Hostýně. Změna poměrů ovlivnila také památkovou péči. Restaurátorské sekce v rámci SČSVU byly zrušeny a obměnilo se personální složení mnoha důležitých výborů.

Pravděpodobně tehdy také začíná pracovat pro slovenský hrad Červený Kameň. K tomuto místu se dostává přes historika umění Jána Krampla, který často s restaurátory Skupiny R64 spolupracuje. Sysel se stává restaurátorem hradní sbírky, toto je poprvé a naposledy, co se František Sysel dostává do zaměstnaneckého poměru. S ředitelem hradního muzea uzavírá pracovní smlouvu na jeden rok s tím, že veškeré práce provádí ve svém ateliéru v Kroměříži.

Kousek ze svých odborných znalostí po určitou dobu prezentoval a předával studentům vysoké školy. V letech 1968 – 1971 působil jako externí pedagog na Katedře výtvarné teorie a výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Katedru tehdy vedl Václav Zykmond. Studenti tohoto oboru dojížděli za Františkem Syslem do ateliéru, kde se seznamovali s restaurátorskými postupy.

Pokud měl Fratišek Sysel sám možnost dál se pracovně vzdělávat, využil je. Dostal se tak například do Doernerova institutu v Mnichově, v Římě navštívil Instituto centrale per il Restauro. Další informace čerpal, když putoval po výstavě s Tizianovým obrazem, např. v Paříži, Londýně a Benátkách.

Po roce 1989 probíhají ve státní památkové péči velké změny. Velmi záhy se vytvořila snaha restaurátorů o vytvoření sdružující odborné restaurátorské komory, což byla idea na svou dobu hodně pokroková. Tyto myšlenky se ale nepodařilo prosadit a uzákonit, také zásluhou politické nevěle vítězné koalice po volbách v roce 1992.

Je obecně známo, že státní památková péče výrazně doplácela na přístup zákonodárců. Svě době neodpovídající památkový zákon a špatně fungující struktury památkové péče napomohly až k anarchistickým tendencím, ať už například od vlastníků a správců památek k samotným

restaurátorům.

Restaurátorská profese byla začleněna do živnostenského zákona, a tak během 90. let vzrostl výrazně počet nových restaurátorů. Dozor Ministerstvem kultury zřízené komise, která vydávala restaurátorské licence, nefungoval vůbec dobře a podle některých názorů také selhal. Doplátilo na to samozřejmě české kulturní dědictví.

František Sysel získal dne 15. října roku 1993 nově obnovenou licenci na restaurování malířských děl a dřevěných polychromovaných plastik.

Se vyšším věkem klesá samozřejmě i počet restaurátorských prací, které provádí. Pracovat ale prakticky nikdy nepřestal. Ještě v roce 2007, kdy mu bylo úctyhodných osmdesát let, se angažoval při restaurování nástěnných maleb v obci Kokory. Kromě restaurátorských prací, které byly zadávány památkovým ústavem nebo církví, pracoval také pro soukromé, fyzické osoby. I pro tyto práce sepsal vždy restaurátorskou dokumentaci, o konkrétních pracích ovšem restaurátor neposkytl informace.

František Sysel byl i na sklonku svého života stále aktivní, angažoval se například v některých protestech proti stavebním zásahům v městě Kroměříž. Stále ho někdo žádal o rady a odborné konzultace, když přišlo na téma kulturní památky a restaurování. Aktivně sledoval dění na výtvarné a kulturní scéně a se svou poslední výstavou v roce 2011 tuto scénu ve svém regionu spoluutvářel.

23. září roku 2013 je datem, kdy František Sysel naposledy vydechl. Tento, pro nás všechny nevyhnutelný okamžik, vždy zasáhne velkou silou. Rodinu, přátelé, kolegy, známé... Smutná událost pro celý restaurátorský a uměleckohistorický obor, protože velkých restaurátorských jmen v současnosti již moc nezbylo. A bohužel svět přišel o jedno další.

## Katalog

### 1. Nástěnná malba hlavní věže Oravského zámku

17.století

Fresco – secco

Oravský hrad, Oravský podzámok1, č. parcely 1

Číslo ÚZPF: 237

Investor: Múzeum Oravského komposesorátu

Restaurováno: 1954 Petr Mendel – František Sysel

Restaurátorská dokumentace z roku 1954 a 1955, inv. č. R 124 archiv PÚ SK v Bratislavě

Oravský hrad se majestátně tyčí do okolní krajiny. Zasazen do skalní hmoty, jako by se skálou také stal. Během staletí byl vystavován nepřízni počasí, které v podhůří Tater není z nejlídnějších. Hrad, jehož nejvyšší část pochází ze 13.století, procházel během historie mnoha stavebními úpravami, zprvu kamenné zdivo dostávalo novou fasádu a v pozdějších dobách také dekorativní výzdobou.

Předmětem restaurování byla fasáda nejvyšší hradní části, ta byla v 17.století ozdobena ve horní části červenými pilastry ve třech řadách nad sebou a šedočerným kvádrováním po celé zbylé ploše.

Zdivo, až na některá kritická místa poškozená požárem, bylo v dobrém stavu. Před počasím nechráněně vápencové kameny při vrchním okraji stěny byly značně rozrušeny a musely být poté vyměněny. Pískovcový kámen odolával přírodním podmínkám lépe. Během války byla stěna také poškozena dělostřelectvem, granáty z děl většího kalibru dokázaly vytvořit díru až o ploše 1 m<sup>2</sup>, ostatní menší výbuchy min poškodili jenom omítku. Místy se ve stěně našly také zaryté protitankové střely.

Naproti tomu omítka utrpěla značné poškození ve velkém rozsahu. V roce 1800 zachvátil hrad mohutný požár, který trval dva týdny. Opravy po požáru probíhaly kvůli nedostatku financí velmi pomalu, roku 1868 už byl hrad zajištěn natolik, aby zde mohlo být otevřeno Múzeum Oravského komposesorátu. Na přelomu 19. a 20. století sice opravy

pokračovaly, ale stěžejní rekonstrukce a restaurování proběhlo až v letech 1953 – 1968.

Katastrofální oheň, jehož žárem popraskala vnější omítka, vzal v plamenech kompletně celou krovovou konstrukci. Ta nebyla hned nahrazena, a tak po dlouhý čas měla možnost voda pohodlně zatékat do puklin, spár a pod omítku. Mrazy proces zvětrávání urychlovaly, nemohlo být divu, že omítka odpadávala ve velkých kusech.

Správa hradu se snažila tomu zabránit, ale naneštěstí způsobem, který neodpovídal profesionálnímu restaurátorskému a konzervátorskému přístupu.

Poškozená místa byla opravena cementovými plombami nebo postřikem cementové vody. Pod touto cementovou omítkou však pracoval mokrý kámen, který se rozpadával. Takto byla opravena celá levá strana ústřední věže hradu (20 – 30 m<sup>2</sup>), část střední stěny (15m<sup>2</sup>) a menší plochy po celém obvodu.

Malby na venkovní omítce byly provedeny do mokré omítky barvami s emulzním pojidlem, byly prováděny v podélných pásech po dvou metrech širokých od shora dolů, nahazování omítky bylo prováděno zleva doprava. Ve vrchní části omítky jsou vytvořeny tři řady pilastrů. Ty byly do mokré omítky narýsované rytou kresbou a vymalované cihlovo-červeným tónem. Červená barva na některých místech stekla a narušila tak šedé linie pilastrů. Malíř tak musel ručně upravit kontury v ještě stále měkké omítce. Druhým důkazem, že bylo malováno na mokrou omítku jsou tahy štětců otisklé ve struktuře omítky. V místech mezi pilastry byly tyto tahy během konturování porušené a rozmyté.

Kvádrování pod pilastry je tvořeno také do vlhké omítky. Šedivý podklad je malovaný širokým štětcem (šířka okolo 11 cm, pozůstatky stop lze nalézt u portálu) do polosuché omítky, černé temperové a bílé vápenné kontury kvádrů byly malovány pastózně.

Omítka s barevnou vrstvou je nejzachovalejší v horní části stěny, kde se zachovala v kvalitním stavu původní barevnost. Ve zbylých částech barevnost utrpěla značné ztráty. K defektům velkou měrou přispěla

samotná zvlněná kamenná stěna. Její vydutá, výše položená místa jsou deštěm a větrem odřená na omítku. Ve střední části stěny je malba značně vybledlá a poškozená pravděpodobně od onoho požáru z roku 1800. Ve spodních částech zdi je barevná vrstva poškozena od volně rostoucí vegetace a stromů. Ke kritickému stavu maleb přispěli také neodborné zásahy cementovou omítkou a cementovým postříkem.

Postup restaurátorského zásahu vypadal následovně. Veškeré úsilí se z hlavní části (asi 90%) věnovalo záchraně a konzervaci omítky, tj. podkladu pro barevnou vrstvu, která ačkoli byla značně poškozená, tak se zachovala přibližně ze tří čtvrtin. Restaurátoři se řídili heslem, že vše co se dochovalo, se musí zachránit nehledě na námahu, žádný kousek původní omítky nebyl odstraněn. Během konzervačních prací sledovali stav zdiva a s respektem sledovali zákonitosti stavby. Konzervace dochovaných maleb měla prvořadou prioritu. Rekonstrukce chybějící výzdoby byla provedena dle pečlivého rozboru původní malby.

Kamenné zdivo, které bylo poškozené ve své horní části, bylo nutné restaurovat. Voda, která zatékala do hmoty zdí, rozrušila kameny natolik, že bylo nutné přistoupit k nahrazení kameny novými. Takhle byl restaurován celý horní okraj stěny. Zdivo, které bylo příliš poničené od dělostřelectva, muselo být také vyměněno. Při těchto pracích bylo použito zejména hydraulické vápno.

Restaurování, konzervování omítky spočívalo v zajištění dvou omítkových vrstev. Spodní omítková vrstva byla značně zvětralá, zpevnování probíhalo napouštěním a injektáží vápenno-kaseinové směsi. V místech byla tato omítka zcela zpráškovatělá a vytvořila tak dutiny, které byly vyplněny štukovou injektáží (směs prosetého jemného říčního písku, vápna a kaseinu, vyráběného z čerstvého kaseinu). Po zpevnění omítky byly opraveny její další defekty tmelem z říčního písku a vápna (poměr 1:3), samozřejmostí bylo odstranění všech starších cementových tmelů. Na závěr byla omítka napouštěna po malých plochách postříkem vápenné vody, napouštění bylo opakováno pětkrát. Poté se omítka několikrát fixovala kaseinovou vodou (5%) a na konec zpevněna

postřikem formalínu (3% roztok formaldehydu).

Restaurování maleb bylo prováděno po dokončení zpevňovacích prací. Po celoplošném čištění a zakreslení chybějících částí maleb bylo přistoupeno k retušování a rekonstruování výzdoby. Vzhledem k tomu, že jsou malby vystaveny silnému působení počasí, byly použity barvy vosko-kaseinové. Barevnost originálů, hlavně u červených pilastrů, nebyla nikterak upravována, u doplňků bylo použito dvou vrstev lazury, aby se docílilo patřičné síly a hutnosti tónu. Barevný tón tmelených míst byl o trochu rozdílný, aby se odlišil od originálu. Co se týče malovaného kvádrování, které bylo ve velkých plochách poničeno, retušování probíhalo pečlivě dle původní ryté kresby.

Když byly doplňky a retuše ukončeny, byla stěna ošetřena postřikem ředěné voskové emulze, která zmenšila savost stěny a tím upevnila stálost maleb [1, 2].

Složení použitých materiálů bylo následovné. Malta měla poměr hašeného vápna a říčního písku 1:3, vápno nebylo ale dobré kvality. Směs restaurátoři zlepšovali přimísením kaseinu. Kasein získávali z tvarohu, který dostávali od lokálních zemědělců. Tvaroh z průmyslové výroby byl chemicky vysrážený, a tudíž neměl pro restaurování potřebné vlastnosti. Ke zpevnění omítky se používala vápenná voda. Každý den se připravovalo vápenné mléko, které se nechalo přes noc ustálit. Vápenná voda se poté kompresorem napouštěla tak, aby  $1\text{m}^2$  plochy pohltit 6-7 l.

Barvy použité při retušování a tónování tmelů mají temperové pojidlo s příměsí kaseinu, mastyxu a punského vosku. To by jim mělo zaručit odolnost proti vodě a mrazu. Nedostatek Svatojánské běloby (sušená vápenná běloba) byl řešen použitím bílého vápna, malovaná plocha se ale musela pečlivě ošetřit, aby se barva mohla spojit s podkladem.

Vedoucím restaurátorem byl Peter Mendel, František Sysel byl jeho asistentem. Práce na Oravském hradě byly náročné jak na fyzickou, tak i na psychickou námahu. Dle záznamů pracovali restaurátoři dvanáct hodin denně a za velmi nebezpečných podmínek. Před samotnými pracemi bylo nutné postavit dřevěné lešení ve velké výšce, každý přesun materiálu

poté znamenalo překonání převýšení sto deseti metrů. Práce započaly 10.srpna 1954 a byly zkolaudovány 15.12. 1954. Kolaudace byla naplánována už na konec listopadu roku 1954, byla ale odložena kvůli státnímu ceremoníálu, kde byl vyznamenán František Petr Řádem práce. Prodleva umožnila kontrolu provedené práce, byl zjištěn našedivělý výkvět v některých barevných pigmentech, který byl zapříčiněn nekvalitním hašeným vápnem. Tyto závady byly odstraněny.

V roce 1955 podal Peter Mendel návrh na restaurování a konzervaci vnějších stěn v části hradu zvané „kaplička.“ Dále podal návrh na další práce na severní stěně horního hradu, oba dva projekty ohodnotil v rozpočtu celkovou částkou 165 000,- Kčs.

Tyto výše popsané informace jsou uvedeny v restaurátorské dokumentaci, která je velmi obsáhlá, podrobná a profesionálně zpracovaná. Kromě restaurátorského průzkumu a pracovního postupu obsahuje týdenní pracovní záznamy a korespondenci se Slovenským památkovým ústavem v Bratislavě. Právě z této korespondence lze vyčíst další podrobnosti, které restaurování provázely. Petr Mendel musel obhajovat např. blíže nespecifikované slovní nařčení o jeho vykonané práci. Pro restaurátory byla ovšem problematičtější zpráva z roku 1957, která popisuje výsledky prohlídky památkové komise. Prohlídka proběhla v měsíci září a komise zjistila, že restaurované malby jsou porušené a odpadávají. To bylo dáváno za vinu restaurátorskému týmu, který prováděl práce údajně za špatných povětrnostních podmínek. Spor se vedl hlavně o tom, zda bylo vhodné pracovat během listopadu, kdy se objevují již první mrazy, jen aby se stihnul termín. Petr Mendel nařčení kategoricky odmítal. Poruchy, které se objevily již během roku 1955 byly povrchového rázu (dle jeho měření 0,6 mm), kdy porušená fixáž, která neodolala silným mrazům, teplotním výkyvům a také bičování zledovatělého deště, ztratila svou ochrannou funkci. Ačkoli restaurátoři upozorňovali kolaudační komisi v roce 1954 na úskalí extrémně namáhané plochy stěny, zodpovědně se zaručili na desetiletou záruku na dílo.

František Sysel okomentoval tyto restaurátorské práce jako nesmírně náročné a připustil, že bratislavské ředitelství památkového ústavu si tyto náročné podmínky nepřipouštělo. Konzervace a restaurování maleb hradní stěny neměly vzhledem k povětrnostním podmínkám nikdy dlouhodobé výsledky zaručeny.

Dnes, po více jak padesáti letech, se malby na severní hradní zdi nacházejí opět v silně poničeném stavu. Malby jsou čitelné jen ve fragmentech. Z tří řad pilastrů při horním okraji, je nyní dochován jen jeden. Kvádrování, které pokrývalo celou plochu, se nachází už jen v jednotlivých ostrůvcích malby [3].

Zhodnotit toto velké a pracné úsilí restaurátorů je poněkud obtížné, jejich práce byla profesionální a zvládnutá dle tehdejších postupů a technologií dobře. Spor o to, jestli práce probíhala v mrazech, či ne, vzhledem k okolnostem se již pravděpodobně nevyřeší. To, že se brzy projeví poruchy, bychom mohli spíše přisoudit typicky velikášskému projektu komunistického aparátu. Stěny ústřední hradní věže, která se tyčí ve své velikosti do okolního prostoru, jsou vystaveny dennodenně náporu slunce, deště, větru a zimy. Otázkou tedy je, zdali se mělo pro pomíjivý estetický dojem s restaurováním nástěnných maleb vůbec začínat, či se pokusit jen o konzervaci dochovaného stavu. Z dlouhodobějšího hlediska vyhovuje lépe druhá možnost.



## **2. Nástěnná malba v bývalé kapli Nanebevzetí Panny Marie zámku Duchcov**

Václav Vavřinec Reiner (1689 Praha – 1743 Praha)

1728

Fresco – secco

Transfer a restaurování: 1956 – 1957 Vlastimil Berger, Alena Tintěrová, Jaroslav Kadera, Josef Král, František Sysel, Raimund Ondráček, Josef Němec

Osazení a restaurování: 1980 a 1982 Petr Bareš, Jiří Brodský, Karel Mezera, Jiří Toroň, Jan Vachuda

Restaurátorská dokumentace uložena v archivu NPÚ ÚOP Ústí nad Labem a Praha.

Duchcov, zámek postaven v letech 1675 – 1685 pro Jana Bedřicha Valdštejna, projektoval Jean Baptiste Mathey. Francouzský architekt nebyl jediným významným jménem, které je se zámkem spojováno. K zámku byl v letech 1716 – 1728 přistavěn špitál, jehož autorství se přisuzuje Octaviu Broggiovi, nebo Františku M. Kaňkovi. Součástí byla i kaple Nanebevzetí Panny Marie, jejíž strop vyzdobil nástěnnou malbou Václav Vavřinec Reiner.

Areál špitálu dostal v 50. letech smrtelnou ránu od státních úředníků, od roku 1956 se přilehlá oblast začala srovnávat se zemí, a to z důvodu povrchové těžby uhlí, která ale nikdy nezačala. Protesty demolici nezabránili. Stavební techniku doplnila také vojenská posádka a roku 1958 byl špitál zbořen. Bylo nutné alespoň zachránit umělecké vybavení.

Dle sdělení Františka Sysla totiž i dělníci a vojáci ničili vybavení špitálu, bezdůvodně. Dřevěné části, z toho i mnoho cenných uměleckých objektů, bylo některými místními obyvateli krazeno na podpal. V Duchcově se konalo ukázkové, až barbarské, ničení uměleckých děl v praxi, a to na té nejvyšší státní úrovni a na úrovni nejnižší, lidové.

Rozměrná Reinerova freska na kupoli kaple představovala pro tehdejší restaurátorskou praxi velkou výzvu. Jeden z možných projektů na transfer malby počítal s tím, že by se na rozřezané části malby, po cca 50 cm, přivrtaly desky a poté jednotlivě přenesly. Plán to byl riskantní a k památce nešetrný.

Jan Blažej a František Sysel představili svůj návrh, který počítal s využitím

nových materiálů. Použití disperze na polymerové metylakrylátové bázi na povrch malby způsobilo její zpevnění natolik dobře, že mohlo dojít k podřezání ve velkých částech, aniž by hrozilo poničení. Tyto části maleb se rozměřily dle toho, jak ve svém denním plánu zhotovil sám malíř Reiner.

Restaurátoři si označili křídou plochy denních plánů freskaře (o rozměrech až 2 m), které vymezovaly tzv. švy v omítce. Tyto plochy, jichž bylo přes pět set, byly následně zpevněny injektovanou fixází a na jejich povrch bylo připevněno zpevňující plátno. Jednotlivé plochy byly od sebe odděleny milimetrovým řezem a následně ukotveny na dřevěnou konstrukci. Zpevňující fixáž nepronikla do velké hloubky, účelem bylo zpevnit hlavně omítkovou vrstvu s malbou. K sejmutí a následnému transferu nástěnné malby nebylo třeba malbu ani podřezávat. Jednoduchým poklepáním se snadno uvolnila od dalších vrstev stropu a pomocí dřevěné konstrukce spuštěna na zem.

Náročné restaurátorské práce, plocha malby měla více než 200 m<sup>2</sup>, trvaly okolo půl roku. Na těchto pracích se podílelo mnoho restaurátorů, někteří z nich, jako například Raimund Ondráček, prosazovali první metodu. Vedoucím restaurátorem byl ale Jan Blažej a ten s podporou prosadil svůj postup. Na transferu dále pracovali Vlastimil Berger, Alena Tintěrová, Jaroslav Kadera, Josef Král a Josef Němec

Sysel se ale nepodílel na celé práci, odešel za dalším projektem. Malba byla poté bezpečně uložena v dřevěných boxech a čekala na své nové umístění. Mezitím byla vystavena na světové výstavě v Montrealu 1967. V 70. letech byl postaven v Duchcově dle návrhu architekta Jana Sokola pavilon, či novodobá kaple, kde byla malba v letech 1980 -1982 opět seskládána do své původní podoby a restaurována.<sup>49</sup> Český fond výtvarného umění pověřil znovu osazením a restaurováním fresky kolektiv restaurátorů Petra Bareše, Jiřího Brodského, Karla Mezeru, Jiřího Toroně a Jana Vachudu. Veřejnosti byl pavilon otevřen 19.5. 1983.

### 3. Nástěnná malba v Manském sále zámku Kroměříž

Franz Anton Maulbertsch (1724 Largenargen – 1796 Vídeň)

1759 – 1760

Fresco – secco

Signováno: v levé části scény s Ferdinandem II.

Arcibiskupský zámek Kroměříž, Kroměříž, Sněmovní nám.1, č. parc.267

Číslo ÚSKP: 11794/7-6010

Restaurováno: 1957 – 1958 František Sysel

Restaurátorská zpráva inv. č. R 69/1 v NPÚ ÚOP Brno.

*„Apoteóza olomouckého biskupství: S dějinami olomouckého biskupství je úzce spjata dílo jedné z největších osobností středoevropské vrcholně barokní luministické malby...Ve čtyřech víceméně samostatných scénách, ovšem propojených iluzivní architekturou, představuje malíř nejvýznamnější historické okamžiky v dějinách olomouckého biskupství – zakladatele lenního zřízení Bruna ze Schauenburku před Přemyslem Otakarem II., potvrzení výsad biskupství císařem Rudolfem II., uvěznění olomouckých kanovníků (1620) a osvobozené kanovnické hold Ferdinandovi. Pátá scéna, apoteóza objednavatele malby a obnovitele zámku biskupa Leopolda Friedricha, hraběte z Egkhu (1758 – 1760), je umístěna v optickém, ale i ideovém centru, ve střední části klenby. Celkové iluzivní pojetí malby naplněné barvou a světlem vytváří novou skutečnost, v níž se stírá rozdíl mezi historickými scénami a fikcí. Prostor je zaplněn skrumážemi kostýmovaných postav v řadě pohybových variací a jejich objemové a figurální hodnoty jsou definovány výrazným koloritem a rozptýleným světlem, které je rozhodující hodnotou celé malby. Maulbertschova malba výrazně přesahuje regionální rámec a dostává se do přímého kontextu s vrcholnými díly evropské pozdně barokní malby.“<sup>50</sup>*

Malíř v roce 1759 přichází na Moravu, a ačkoli nemá za sebou moc zakázek, profiluje se již jako malířský mistr na vrcholu tvůrčích sil.<sup>51</sup>

Jeho kroměřížská práce byla v uměleckohistorické literatuře řazena mezi jeho nejlepší díla.<sup>52</sup> Díla z tohoto období jsou naneštěstí hůře dochovaná.

Přestože byl malíř velmi schopný, jeho rané práce postrádají větší zkušenosti s technologií nástěnné malby. V tom, kde se vyučil malíř techniku fresky, panují v uměleckohistorickém bádání a v dějinách malířských technik stále nejasnosti. S velkou pravděpodobností byl v tomto Maulbertsch samouk.

Barokní fresková malba má své specifika, ve které hraje roli kupříkladu i lokace malby. Kvalita použitých materiálů, jako je např. vápno a písek se může v různých místech lišit, a to ovlivňuje trvanlivost uměleckého díla. Během zkoumání jeho děl se Maulbertsch vyjevil, co se týče použitých materiálů, jako „experimentátor,“ což mu pomohlo poradit si v rychlosti s náročnou zakázkou nebo dosáhl výjimečných výrazových účinků maleb. Z dlouhodobějšího hlediska na to ale malba doplácela.<sup>53</sup>

Manský sál je zaklenut valenou klenbou dosedající na římsy ve výšce pěti metrů od podlahy. Klenby má ve svém nejvyšším bodě výšku tři metry nad římsou, tj. osm metrů od podlahy. Relativně malá výška, oproti sakrálním prostorům, způsobuje, že nástěnná malba působí na diváka obzvláště silným dojmem. Od římsy počíná výjev malovanou architekturou po celém obvodě klenby, malovaný okrový rám ji odděluje od ústředních figurálních scén. Čtyři náměty jsou umístěny v rozích klenby, pátý centrální je ve střední části ještě jednou oddělen malovaným rámem. Ohraničení plochy není ale závazné, a tak kompozičně přesahující postavy vytvářejí a zesilují iluzivní prostorový efekt.

Stav zdiva klenby před restaurováním byl dobrý, jen v rozích kleneb, kde jsou tlaky nejsilnější, byly patrné trhliny v šířce 1 – 2 cm, které přecházejí do stěn s umělým mramorováním. Ve spodní části klenby byla omítka protkána jemnou krakelází, která byla znát ne svými trhlínkami, ale zčernalým páskem maleb kolem ní. Centimetrová vrstva omítky, do

kteře se malovalo, neměla tak velkou soudržnost jako silnější spodní vrstva. Rytá kresba v mokřé omítce nesloužila jako přesný podklad k vlastní malbě, malíř se dle základních obrysů kresby orientoval na pracovní ploše. Do mokřé omítky byly také malovány základní plochy s podtónováním. Figury a architektura jsou poté na tomto freskovém podkladě malovány technikou vysvětlování, kdy světla jsou malována vápnem (nebo barvou s vápnem) na připravený barevný tón a stíny s přidáním kaseinu jako pojítka. Maulbertsch všechny světlé barvy maloval s vápennou příměsí (běloba je čisté vápno). Kasein, který přidával jako pojítka, měnilo různě charakter krakeláže barevných vrstev. U čistých vápenných maleb se krakeláž objevuje jen u silných vrstev, zatímco příměs kaseinu způsobuje vady už ve vrstvách slabších.

Na čerstvě nahozenou omítka byla provedena kresba, dle níž se rozvrhla a podmalovala plocha. Na ní pokračoval vápennou malbou nebo malbou s vápenno-kaseinovým pojítkem. Maulbertsch během prací maloval zároveň jak na mokrou, tak i na suchou omítka, což dokazují tahy štětce na omítkových předělech. Vápenná malba na mokřé omítce se stačila spojit s ještě živou omítkou, výsledkem byl světlejší odstín, než na omítce suché. Závěrečné úkony spočívaly v dokončovacím kresbě, vysvětlování a lazuře.

U modřých ploch v podmalbě se ale již brzy objevily známky slabého spojení. U velkých ploch oblohy autor vrstvu se slabým pojítkem oškrábal a přetřel novou, silnější vrstvou. V dalších místech malbu neoškrabával vůbec a rovnou ji přetřel pojítkem. Sondy v těchto místech objevily zbytky spodních vrstev. Nový nátěr pojítkem ovšem vytvořil nežádoucí skvrny a přepojená barva uvolnila také plochu od podkladu ve velkých puchýřích. Malby, které nejsou přepojené, naproti tomu silně utrpěly zvětráváním a drolí se samovolně ve velkých plochách. V tomto stavu se nacházela omítka z celkové plochy přibližně z deseti procent.

Upevnit nástěnnou malbu bylo hlavním cílem restaurování, k tomu bylo třeba zafixovat zvětralou omítka, zpráškovatěnou a krakelovanou barevnou vrstvu a uvolněné puchýře malby. Po celé ploše klenby byla

malba pokryta vrstvou špíny. Čištění maleb bylo prováděno vodou s neutrálním saponátem, a to jen na místech, které nebyly zvětralé. Krakely před čištěním vodou byly opraveny. Zpráškovatěné a zvětralé vrstvy musel být čištěny až po použití fixáže, proces musel být prováděn rychle, aby pracující fixáž nestihla ony nečistoty na sebe navázat. Místa se ztmavými nátěry byly odstraňovány mechanicky po jejich namočení.

Zpevňování omítek bylo prováděno technickým kaseinem ředěným lihovým roztokem (1,5 – 2 %), který umožnil proniknutí kaseinu do větších hloubek. Množství fixáže ovlivňoval rozsah poškození, rozrušená místa nasávala fixáž snadno. Nevsáknuté přebytky fixáže byly ihned odstraněny a kvůli ochraně před organickým poškozením se přidával ke kaseinu sublimát. Poslední fixáže byly prováděny 2% roztokem vápenného kaseinu a vápenné vody.

Krakeláže a puchýře v malbách byly ošetřovány silnějším roztokem technického kaseinu a lihu (3 – 4 %). Krakely se přetíraly štětcem, puchýře se napouštěly injekční stříkačkou a přitlačovaly se houbou. Součástí výzdoby bylo také plátkové zlacení některých malovaných částí. Nové zlacení odpadlých částí bylo provedeno pravým plátkovým zlatem na voskovo-pryskyřičný podklad s pigmentem.

Po zpevnění všech vrstev přistoupili restaurátoři k zatmelení děr a vad. Staré tmely a retuše, ty byly odstraněny a nahrazeny novými. Otvory byly napuštěny pojídlem a zatmeleny maltou (poměr vápna a písku 1:2) s přidaným kaseinem. Malé defekty v omítce byly napuštěny jen pojítkem, aby se do hmoty malby nemuselo příliš zasahovat. Při restaurování se totiž zjistilo, že autor sám ponechal výrazné nerovnosti v povrchu omítky, např. „cákance“ při rozmáchlém nahazování malty na klenbu.

*„Franz Anton Maulbertch se ve svém freskovém malířství při používání štětce a barvy projevuje jako geniální malíř...Při aplikaci techniky freskového malířství však přirozeně není ani později schop, snad i pod tlakem velkého množství zakázek, úplně se zbavit počátečních diletantských projevů samouka... A proto musíme na závěr požadovat:*

*nejenže je třeba restaurováním Maulbertschových děl pověřovat výhradně jen ty nejlepší restaurátory, nýbrž každý nový zásah předpokládá interdisciplinární výzkum současného stavu jako výsledku dějin vzniku díla a jeho restaurování.*<sup>54</sup> V případě restaurování malby Františkem Syslem byl alespoň první požadavek splněn.

#### **4. Nástěnná malba v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně - Zábřovicích**

Josef Winterhalder ml. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo)

1770

Kostel Nanebevzetí Panny Marie, Brno – město, ul. Lazaretní 57, č. parc.

1157

Číslo ÚSKP: 23182/7-57

Restaurováno: 1957 František Sysel

Restaurátorská dokumentace z roku 1959, inv. č. R 1/1 a R 4/3 NPÚ ÚOP v Brně

Premonstrátský chrám, který je součástí klášterního komplexu, byl postaven dle projektu Giovanni Pietra Tencaly v letech 1661 – 1669. Významnost stavby poté podtrhují i umělci pracující na její vnitřní výzdobě. Roku 1781 objednal opat kláštera Daniel Marave obraz pro hlavní oltář od Franze Antona Maulbertsche. S ním přicestovala i jeho malířská dílna, jejíž členem byl i Josef Winterhalder ml. Ten nejenže zhotovil další oltářní obrazy, ale je autorem i nástropní výzdoby v čele s velkou nástěnnou malbou na klenbě presbytáře. Toto dílo, které námětově oslavuje Pannu Marii, vzniklo roku 1770. Datum je uvedené v kartuši na malbě, přestože se v literatuře objevují letopočty 1781 až 1782.<sup>55</sup>

Když v 50.letech František Sysel započal provádět restaurátorské práce, nebyly malby v dobře dochovaném stavu. Barevná vrstva byla zpráškovatělá či uvolněná v puchýřích, které již odpadávaly. Velké

množství plošek po celé ploše malby bylo napadeno plísní. Nečistoty, jimiž byla malba pokryta, dále přižívovaly tyto plísně. Trhliny v omítce a hlavně ve spojnicích omítkových ploch narušovaly soudružnost vrstev, které v tomto bodě opadávaly. Nečistoty usazené v trhlinách je navíc zvýrazňovaly, trhliny tak esteticky citelně narušovaly výtvarné dílo [4].

Dle použitého pigmentů a pojidla se lišil i rozsah poškození, tmavé plochy s větším množstvím kaseinového pojidla byly silně napadeny plísní, zatímco světlá místa, kde převažuje vápenné pojídlo, bylo plísně méně nebo jen ojediněle. V pigmentech, kde je např. měďnatý základ, se plíseň nevyskytovala vůbec. Barevné plochy, které byly méně pojené vápnem, zpráškovatěly, zatímco silně pojené plochy se odlupovaly.

Hlavním cílem prací v roce 1957, které prováděl František Sysel, bylo zhodnotit dochovaný stav malby, provést a vyhodnotit sondážní průzkum a dle něj vypracovat další restaurátorský postup, v němž bylo třeba upevnit barevné vrstvy a očistit je od nánosů prachu, špíny a plísní. V restaurátorské dokumentaci, uložené v brněnském archivu památkového ústavu, chybí detailní popis restaurátorských prací. Obsažena je jen několika stránková fotodokumentace se stručným popisem fotografií.



## **5. Sv. Václav dává kácet pohanské modly**

Karel Škréta (1610 Praha – 1674 Praha)

1641

Olej, plátno, 137 x 270,5 cm

Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Olomouc, inv. č. O476

Restaurováno: 1957 - 1959 František Sysel

Investor: Krajské vlastivědné středisko v Olomouci

Počátek restaurování: 11.12. 1957

Kolaudováno: září 1959

Rozpočet: 7200 Kčs

Restaurátorská dokumentace z roku 1959 uložena v archivu MUO - Arcidiecézního muzea Olomouc

Malba rozměrného lunetového obrazu se dostala do ateliéru Františka Sysla už v prosinci 1957. Obraz byl předchozími neznámými zásahy nažehlen se škrobovým lepidlem na nové plátno obdélníkového formátu, přehnut přes obdélný rám a oříznut, místy i s pásky malby. Nové, nepůvodní plátno mělo velmi hrubou strukturu, která narušila malířský rukopis díla. Původní plátno se skládá se dvou sešitých částí, vystouplý šev prochází horizontálně malbou ve výšce přibližně půl metru od spodní hrany. V místech švu byla malba hodně tmelena a retušována. Plátno bylo také několikrát protrženo a neodborně zatmeleno.

Samotná barevná vrstva, až na jedno místo, nebyla vážněji poškozena. Jen cizí zásahy, jako byly tmely, laky a retuše, výrazněji narušily malbu ztmavými skvrnami. Neodborné retuše také zasahují do zdravých ploch malby. V místě oblohy byla malba poškozena neznámou chemickou látkou, v tomto bodě byl proto koncentrován výraznější počet přemaleb a retuší.

První část restaurování se konala v roce 1958. Proběhlo odstranění podlepeného plátna a lepidla a jeho nahrazení. Ve škrobovém lepidle se usadily mikroorganismy, které poškozovaly malbu. S pomocí rámové konstrukce bylo nové plátno nalepeno pryskyřicí s voskem a napnuto na

nově vyrobený podrám, tentokrát dle původního lunetového tvaru.

Další restaurátorské práce probíhaly až následující rok 1959. Tehdy se restaurátor soustředil na nejdůležitější práce, na restaurování barevných vrstev malby. Tři vrstvy nepůvodních retuší, stejně jako staré a ztmavlé tmely byly odstraněny. Lze tedy předpokládat, že do obrazu bylo zasahováno v minulosti minimálně třikrát. Vrstev laků bylo ještě více a byly odstraňovány rozpuštěním a kontrolovány UV lampou. Nejspodnější původní lakové vrstvy byly olejové, ty byly zachovány.

Při odstraňování přemaleb a retuší bylo používáno sodíkové lampy, která je pomáhala rozlišit od původní malby [5]. V jedné specifické části musela být přemalba odhalena jiným způsobem. Světelný paprsek u postavy sv. Václava byl odlišný od ostatních vrstev a musel být porovnán se strukturou původní malby. V té bylo možno vysledovat otisk původního plátna, zatímco ve světleném paprsku ne. Tato přemalba byla nejstarší a nedala se odlišit ani UV světlem.

Retušování zatmelených a poškozených míst bylo provedeno napodobivě vodovými barvami. Tam, kde poškození nenarušovala celistvost malby, byla ale ponechána. Lakové vrstvy byly nanесeny ve třech nových nátěrech, první regenerační se skládal z damary, polymerovaného oleje a cyklohexanonu. Druhý nátěr neobsahoval cyklohexanon a třetí závěrečný byl lak damarový s příměsí vosku.

Restaurování bylo vedeno se zřetelem na obnovení původního lunetového vzhledu obrazu a na zachování původní hmoty díla s respektem k hodnotě stáří, tzn. zachování i drobných poškození vzniklých mechanickou a chemickou cestou. Některé původní místa musela být restaurováním přesto obnovena, to aby byl malbě navrácen její jedinečný estetický výraz [6].

## **6. Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Kroměříži**

Jan Jiří Etgens (1693 Brno – 1757 Brno), Josef Stern (1716 Štýrský Hradec – 1775 Brno)

1750 – 1757

Fresco - secco, plocha kopule cca 220 m<sup>2</sup>

Kostel sv. Jana Křtitele, Kroměříž, Masarykovo nám. 1138, č. parc. 244/2

Číslo ÚSKP: 35733/7-6009

Restaurováno: 1958 František Sysel, Oldřich Míša, Bohumíra Čílová

Investor: Krajské středisko památkové péče v Brně

Restaurátorská zpráva ze dne 13.12.1958, inv.č. 69/2 NPÚ ÚOP Kroměříž

V piaristickém kostele sv. Jana Křtitele v Kroměříži se v jednom monumentálním díle setkávají dva malířské směry, dvě generace umělců či jinak také řečeno staří a mládí. Jan Jiří Etgens, etablovaný brněnský malíř tradičního klasicistního baroka, a Josef Stern, do Brna nově příchozí reprezentant nastupujícího rokokového malířství. Už jen při zmínce těchto jmen není třeba dále rozvádět význam a hodnoty této malby v kroměřížském prostoru 18.století.

Malby pokrývají plochu klenby, ideovým vrcholem je prostor dominující kupole, jejíž nejvyšší bod leží přibližně 25 m vysoko, v klenebních pasech čtyř bočních kaplí a v přidružených prostorech jako je předsíň, kruchta či podkruchtí. Etgensův podíl na malbě přirozeně převyšuje Sternův, pracoval na ni od roku 1750 a ustal někdy na přelomu let 1755 - 1756. Po jeho smrti byla zakázka k dokončení zadána roku 1757 Josefu Sternovi, který provádí nástěnné malby skromnějšího formátu. Dodělává cyklus ve vstupu a v podklenbě hudební tribuny, v předsíni jižní věže a v obloucích čtyř bočních kaplí.

Náměty maleb jsou spjaty s postavou Jana Křtitele, jeho legendou, proroctvím a starozákonním předobrazem. Celý prostor byl pečlivě ideově koncipován a jeho komplexní obsahová náplň je bez textového

popisu často pro současnost nekompletní, bohužel ani v tomto případě se písemné concetto nedochovalo a jeho autor také není bezpečně znám, ponejvíce se ale mluví o rektoru piaristické koleje Jeremiáši Saudném.<sup>56</sup>

Restaurátorský průzkum vyhodnotil stav zdiva a omítek jako dobrý, omítka skládající se ze tří vrstev, které se k vrcholu klenby ztenčují, je uvolněná a zvětralá jen v několika málo místech. Kresba, jež byla tvořena rytím, a základní barevné plochy byly autorem prováděny do vlhké omítky. Vlastní nástěnná malba byla ale realizována již suchou technikou, a to barvou s vápenným a vápenno-kaseinovým pojidlem.

Nástěnné malby byly v minulosti dvakrát opravovány, restaurovány. Poslední restaurování proběhlo roku 1934, a právě to provedlo nešetrné přemalby a zapříčinilo špatný či až kritický stav barevných vrstev. Kaseinové pojidlo barev (u tmavých a sytých pigmentů) svou hygroskopicitou reaguje na změny atmosférické vlhkosti, čímž se malba rozrušovala, práškovatěla a v šupinkách se uvolňovala.

Problémem také bylo, že tato poškozená původní malba byla při minulé opravě ve velkém množství odstraněna, zachovala se jen v několika místech pod vrstvou přemalby. Tyto nové přemalby byly z technologického hlediska nevhodné pro restaurování. Jeden druh maleb měl za pojidlo kasein, druhý měl blíže nespecifikovanou mastnou emulzi.

V pokračujícím rozkladu nástěnných maleb přispěla i špatně použitá závěrečná fixace. K tomuto účelu byla vybrána fixáž opět s kaseinem, to mělo za následek celoplošné napadení maleb plísní. Neprofesionální až laxní přístup ručního nanášení fixativu, kdy lokální přebytky pojidla se staly živnou půdou pro tvorbu plísní, zavinil rozšíření „nákazy“ i na kaseinové přemalby [7].

Plíseň, v době restaurování Františkem Syslem, byla už povětšinou odumřelá a vytvářela zčernalé skvrny plné výtrusů. Přemalby s kaseinovým pojidlem byly také zčernalé a zpráškovatělé, jednalo se hlavně o části postav, o jejich inkarnát a draperii. Trsy plísně svým zvětšujícím se objemem tyto barevné vrstvy dále rozrušovaly a uvolňovaly. Neuspokojivý stav nástěnných maleb už jen doplňovala

silnější povrchová vrstva nečistot (prach, saze, pavučiny a pozůstatky hmyzí aktivity).

Části malby, jež byly v dobré kondici a měly neporušenou omítku, byly očištěny prvně suchou cestou a poté dočištěny omýváním vodou. Zbytky zplesnivělé kaseinové fixáže, která do těchto míst zasahovala, byly odstraněny neutrálním saponátem.

Většina plochy ale musela být čištěna během zpevňovacího procesu. Rozrušené a objemem plísně zvětšené barevné vrstvy byly fixovány vodou s přidaným množstvím lihu, který snižuje povrchové napětí vody. Malba se poté opatrně v malých ploškách přitlačovala houbou k omítce, přičemž se odstraňovaly také největší vrstvy nečistot. K dalšímu zpevňování maleb bylo použito polyvinylalkoholu zředěného s vodou v 1 – 5 % roztok. V 50. letech nastupovali hojně v restaurátorské praxi syntetické materiály, polyvinylalkohol prošel četným testováním, a tak byly jeho vlastnosti již dobře známé. Pro konkrétní požadavky tohoto restaurování nástěnných maleb byly ceněny především tyto vlastnosti: jeho vynikající světlostalost, je imunní vůči bakteriím a mikroorganismům, vlhkem se nemění jeho vlastnosti (nebobtná, nelepí), má silnou pojivost a nezabraňuje přirozené prodyšnosti omítky (alespoň v tomto případě). Fixáž neproběhla zcela rovnoměrně po celé ploše, jedna až tři vrstvy v různých částech dle druhu a rozsahu poškození.

Poškozené plochy omítkové vrstvy byly zpevněny injektáží kopolymeru butyl-methylmetakrylátu ve vodní disperzi. Tento syntetický polymer splňuje odpovídající vlastnosti pro petrifikaci omítek. Porézní vrstva porušené omítky po napuštění směsí na bázi methylmetakrylátu ztuhne v pevnou a stálou hmotu, která odolává vnějším vlivům a neprojevuje žádné viditelné negativní jevy.

Kromě plísně na kaseinovém pojidle přemaleb se vyskytovaly i plísně usazené v nečistotách, barevných pigmentech a v samotném vápně (plíseň pravděpodobně napadala látku obsaženou ve vápně). Plíseň strávila pojídlo barev a narušila vápennou vazbu malby, tímto oslabeným stavem vlhkost z atmosféry vnikala do omítky, která rychleji podléhala

rozkladu. A tak i na malé ploše malby byly pozorovatelné velké rozdíly v savosti omítek a barevných vrstev. Fixází byla tato nejednotnost vyrovnána. Pomocí UV luminiscence byly zjišťovány zbylé a opomenuté plošky napadené plísně. Konzervační fixáž byla provedena sublimátem o poměru 5:1000, reakce sublimátu s pigmenty byla předem samozřejmě otestována.

Tmely byly z části odstraněny, ty, které splňovaly ještě svou funkci, byly ponechány. Velké množství drobných tmelů o ploše cca 1 cm<sup>2</sup> bylo také rozděleno dle životnosti, část byla odstraněna a část také ponechána. Jistou neodbornost minulého restaurování šlo vysledovat u tmelených ploch, tmel totiž překrýval mnohem větší plochu, než bylo skutečné poškození. Byly dokonce zatmeleny i přirozené nerovnosti omítky. Omítka pod tmely byla zpevněna syntetickou pryskyřicí používanou při injektáži, pryskyřice byla také přidávána do nových tmelů, které lépe přilnuly k vápenné omítce.

Přemalby z 30.let, u nichž bylo kaseinové pojidlo rozrušeno, byly odstraněny. Problematickým se ale jevily přemalby, jejichž barvy pojila neurčitá mastná emulze. Jejich odstraňování se projevilo jako velmi obtížné. Z rozhodnutí restaurátora a investora byly tyto přemalby ponechány, v určité míře přemalby kopírovaly původní malbu. Bylo jen nutné retuší zmírnit jak kresebné, tak i barevné odchylky. Ve výjimečných případech, kdy byla pod přemalbami zjištěna zachovaná originální barevná vrstva, byly přemalby pracně odstraněny.

Retušování bylo prováděno tak, aby se nezasahovalo do celku, který se naskýtá divákovi, soustředilo se na celistvost výjevu a aby malba nepůsobila fragmentárně. Nebylo proto nutno retušovat a doplňovat drobnosti, které při dané vzdálenosti od diváka nehrají tak důležitou roli. Větší porušené plochy byly sjednocené s celkem plošnou retuší. Rozsáhlejší retuš byla použita v ústřední postavě sv. Jana Křtitele. Nekvalitní přemalba zcela pozměnila původní modelaci této postavy, po odstranění přemaleb bylo dle zbytku původní malby rekonstruován původní pohyb figury a modelace jejího pláště [8]. Obdobně

deformovány byly další tři postavy v levé části kupole, jejich rekonstrukce se prováděla jednak z fragmentů původní malby a také z nalezené fotografie, která zachycuje stav malby před rokem 1934. Otázkou ale je, zdali retuše, jejichž pigment je pojený stejnou pryskyřicí použitou pro zpevňující fixáže, byly zvoleny vhodně. Jejich stálost a přilnavost k povrchu může být v budoucnosti nevíтанým prvkem.

Malby Josefa Sterna v klenebních pasech jsou vytvořeny stejným technologickým postupem. Stav poškození byl tedy podobný s malbami v kupoli. Malby byly ponejvíce rozrušeny vlhkostí zdiva, kterou zapříčinila voda protékající vadnou střešní krytinou. V době okolo roku 1900 bylo několik obrazových ploch s uvolněnými omítkovými vrstvami otlučeno, nově omítnuto a prázdné místa nově domalována. Při restaurování v roce 1934 nebyly další uvolněné plochy zpevněny, byly ponechány v porušeném stavu, který se léty dále zhoršoval. Tento stav zamezilo až restaurování v roce 1958. Během těchto prací bylo také rozhodnuto vrátit se zpět ke kupoli a v jednom případě zakročit proti nepříznivému stavu omítky v její zadní části. Plocha barevné vrstvy o rozměrech 5 m<sup>2</sup> byla sejmuta a osazena až po zhotovení omítky nové.

Tyto náročné restaurátorské práce by nebyly možné bez použití syntetických materiálů a prostředků. Všechny postupy byly před aplikováním důkladně odzkoušeny, aby odpovídaly všem kladeným nárokům. Tak se to alespoň zmiňuje v restaurátorské zprávě. O tomto ujištění nelze pochybovat, restaurátoři československé restaurátorské školy pečlivě studovali a testovali chování nových umělých materiálů v mnoha různých prostředích. Skutečný zátěžový test ovšem nastává až po ukončení restaurování, kdy následující desetiletí potvrdí stálost a kvalitu užitých technologií.

V roce 2013, šedesát pět let po restaurování, nebyl zaznamenán žádný zásadní negativní jev, který by vycházel z použitých metod při restaurování. Vlhkost a navracející se plíseň měla na svědomí nedostatečně či zcela neopravená střešní krytina, jejímž vlivem dešťová voda opět promáčela některé zdi kostela. V 90. letech musely být z těchto

důvodů opět restaurovány poškozené malby v chóru kostela. Výzdoba kupole a bočních kaplí ovšem nepříznivým atmosférickým vlivům odolává.



## 7. Šternberská madona

Mistr Toruňské madony – následovník

90. léta 14. století

Opuka, 84 x 37 x 18 cm

Signováno: hen (31 x 18 mm)

Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Olomouc

Restaurováno: 1958 František Sysel, 1998 František Sysel

Investor: Krajské vlastivědné středisko v Olomouci

Restaurátorská fotodokumentace z roku 1958, inv.č. 258/1 NPÚ ÚOP Olomouc

Restaurátorský záznam o provedení kopie ze dne 17.8.1959, uloženo v archivu MUO - AMO

Restaurátorská dokumentace z roku 1999, inv. č. R54 MUO - AMO

Šternberská madona patří do okruhu krásnoslohových soch, kterým je vždy, vzhledem k jejich vzácnému dochování, věnován velký zájem odborné veřejnosti. Během necelých šedesáti let se okolo této sochy pohybovalo mnoho českých a zahraničních badatelů. Historii, vývoj a interpretaci uměleckohistorického bádání tohoto díla přehledně shrnuje ve své publikaci z roku 2007 Ivo Hlobil.<sup>57</sup>

Sochu objevili roku 1957 Bohuslav Samek a Eva Zlatníková, když mapovali uměleckohistorické památky v okrese Šternberk, ve vesnickém kostele v Babicích. Nález poté roku 1958 analyzoval, pojmenoval a publikoval Albert Kutal. Ještě tentýž rok se socha dostala do restaurátorského ateliéru Františka Sysla v Lošticích, aby očistil tento drahocenný nález od nepůvodních a zkreslujících polychromií.

V roce 1959 provedl na objednávku Krajského vlastivědného střediska v Olomouci rekonstrukci polychromie madony na již zhotovenou sádrovou kopii.

Ke *Šternberské madoně* se František Sysel vrací ještě jednou, a to v roce 1998. Tehdy provedl restaurátorský průzkum vrstev polychromie, kdy využil i rozboru odebraných vzorků mikronábrusů.

## Restaurátorské práce z roku 1958

Z průzkumu mechanických poškození je nejdůležitější poznatek, že zadní část sochy, ačkoli je otesaná dlátem, nese stále znaky hlubšího opracování záhybů pláště. Z toho byl odvozen závěr, že madona byla modelována jako volná socha, a tudíž i v její zadní části. Otesání bylo provedeno druhotně později z důvodu pravděpodobného usazení sochy ke zdi.

S tím také souvisí i stopy dláta na hlavě Panny Marie, kde byla původně vymodelovaná koruna. V současnosti zůstal jenom nástavec, na kterém mohla být v minulosti umístěna koruna kovová. Restaurátorský průzkum odhalil na soše také důležitou signaturu, která v uměleckohistorickém bádání vyvolala četné debaty [9].

Z dalších poškození restaurátorská zpráva uvádí otvor na temeni hlavy Ježíška, jenž byl způsobem nasazením kovové svatozáře a chybějící drobné části sochy jako jsou část palce a prstů na nohou dítěte. Dále restaurátor popisuje, že několik vrcholků záhybů pláště při pravém boku Panny Marie bylo uraženo, toto poškození bylo v minulosti amatérsky opraveno přetesáním, „*čímž řasení této části drapérie pozbylo na logičnosti a tím byla plastika pro její hlavní pohled nejvíce poškozena.*“<sup>58</sup> Z poškození uvádí ještě mechanický zásah do spodní strany soklu.

Podrobný vizuální průzkum objasnil některé důležité aspekty, k velmi přínosným zjištěním došel však restaurátor hlavně v částech polychromie. Sondy do vrstev polychromie ukázaly, že jednotlivé partie a části sochy mají odlišné složení barevných vrstev. Plastika nebyla malována tedy v celku, nýbrž po částech v různých časových intervalech. To samozřejmě ztěžovalo určení původních vrstev a jejich souvislostí se vznikem samotné sochy. Součástí tohoto restaurátorského průzkumu byl i test rozpustnosti jednotlivých vrstev.

Inkarnát postav byl složen z celkem sedmi barevných vrstev. Ona sedmá vrstva je přímo spojená s povrchem kamene, má bílou barvu ze

strany od kamene a tmavší šedou ze strany polychromie a rozprostírá se po celé ploše sochy. Její rozpustnost je nerovnoměrná, což je způsobeno různým nasycením pojidla polychromie. V zadní části, kde se dochovala i ve zbytcích záhybů pláště, nebyla překryta malbou a je velmi dobře vodou rozpustitelná. Nerozpustná je jen tam, kde je překryta barevnou vrstvou. Šestá vrstva inkarnátu, se sytým růžovo okrovým tónem, je nerozpustná, elastická, zároveň ale křehká, tudíž náchylná k odpadávání.

Líc pláště Panny Mare obsahuje čtyři, místy pět vrstev polychromie. Třetí vrstva byla nerozpustná se světle rumělkovou barvou, čtvrtá byla tmavšího tónu, mezi nimi byla ještě jedna tmavší mezivrstva nečistot.

Rub pláště se sestával ze čtyř vrstev. Barevná třetí vrstva byla modrá na šedomodrém podkladě (4.vrstva) a překrývá zlacení lemů a červenou barvu pláště. Šaty mají čtyři vrstvy, rouška také čtyři a jablko pět. Poslední vrstva, kterou restaurátor ponechal na soše a která by již byla problematicky odstranitelná, ale nemusela být původní. Již tehdy uvedl, že se pod ní může nacházet ještě další vrstva.

Restaurátor vytvořil sádrový odlitek sochy, ten provedl ještě před odkrýváním malovaných vrstev, jen po nejhrubším očištění. Proto kopie postrádá jemnost a ostrost řezeb originálu, které vystoupily až po sejmutí nepůvodní polychromie.

### **Rekonstrukce polychromie v roce 1959**

Odlitek madony byl proveden během předchozího restaurátorského průzkumu. Pro potřeby Krajské galerie v Olomouci bylo u Františka Sysla objednáno provedení rekonstrukce, dle nejspodnější ponechané barevné vrstvy.

Polychromie byla vytvořena pomocí několika blíže nespecifikovaných materiálů, hlavní podíl na ploše má ale polychromie s voskovo-pryskyřičným pojidlem. Důležitou složkou kopie [10] je také přesné

zachování vad a poškození, které jsou na originálu.

Cena za tuto práci byla rozpočtem stanovena na 1800 Kčs.

### **Restaurátorský průzkum v roce 1998**

V 60. letech byla neznámou osobou pořízena neodborně další kopie madony. Horká želatina, dle které měl být dělán odlitek, nežádoucím způsobem reagovala s klišovou vrstvou a při sejmutí sloupila v několika částech vrstvu polychromie. Kdo tento zákrok provedl, už se asi nikdo nedoví, vrcholem pak již byla následná retuš a lakování voskovým lakem, což narušilo a zkreslilo autentickou podobu sochy. Paradoxně se ale díky tomuto poškození přistoupilo k dalším možnostem restaurátorského průzkumu. Až na dřevo stržené části polychromie dovolily nově nahlédnout na stratigrafické složení barevných vrstev.

V roce 1998, před mimořádnou výstavou *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*,<sup>59</sup> byla madona opět svěřena do péče Františkovi Syslovi. Sochu tedy po mnoha letech očistil od špíny a od voskového laku, který do sebe nečistoty zafixoval, od špatných restaurátorských zásahů, jako byly zmíněné olejové retuše [11], upevnil uvolněné drobné části barevné vrstvy a odebral mikrovzorky nábrusů polychromie, které byly v laboratoři pod mikroskopem analyzovány.

*„Vyhodnocení mikronábrusů barevných vrstev bylo Ing. Tatjanou Bayerovou z Litomyšle doplněno chemickofyzikálním rozbořem pigmentů a pojidla křti mikrovzorků metodou optické mikroskopie v dopadajícím a procházejícím, lineárně polarizovaném světle, metodou mikrochemické reakce a histochemie. Identifikace pigmentů a částečně i pojidla byla provedena pomocí elektronového mikroskopu s energiodisperzivním analyzátořem (REM – EDX).“<sup>60</sup> Podrobné výsledky analýzy jsou součástí restaurátorské dokumentace uložené v archivu Arcidiecézního muzea Olomouc.<sup>61</sup>*

Průzkumem bylo zjištěno, že ponechaná vrstva inkarnátu nebyla původní. Pod ní se nacházela bílá vrstva inkarnátu s červenými ruměnci na lících Panny Marie i dítěte. Tento inkarnát byl dobře zachován, a tak byl odkryt v celé své ploše.

V závěru restaurátor vytmelil drobné defekty, které narušovaly polychromii, a vyretušoval napodobivě odstranitelnými a světlostálými barvami.

Na příkladu této sochy je možno vidět, kdy profesionální práce restaurátora navrací cenné výtvarné dílo do svého původního kontextu a aktivně se podílí na uměleckohistorickém bádání.

## **8. Nástěnné malby v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Černvíře**

První polovina 14.st.

Kostel Nanebevzetí Panny Marie, Černvív, okr. Bystřice nad Pernštejnem, č. parcely 1

Číslo ÚSKP: 25066/7-3990

Restaurováno: 1959 František Sysel , 1971 Jaroslav Alt – Jiří Toroň

Investor: Krajské památkové středisko v Brně

Restaurátorská zpráva z roku 1959, inv. č. 1/10, NPÚ ÚOP Brno.

Malby v kostele byly objeveny pracovníci Slezského muzea v Opavě 19.dubna v roce 1959. Vlasta Šikulová si během prohlídky interiéru povšimla, že pod opadanou omítkou v kněžišti vystupují barevné obrazce. Ihned proto zalarmovala příslušný památkový ústav. Státní památková péče, konkrétně konzervátor Vladimír Máca instruoval v květnu dopisem ředitele KPS v Brně Jaroslava Červinku, aby zahájili restaurátorský průzkum kostela. Tuto práci získává skrze Český fond výtvarných umění František Sysel a v červnu se pouští do průzkumu.

Presbytář kostela byl vybudován již v románském slohu, jeho součástí byly čtyři apsidy, v následujících dobách došlo ke gotickým přestavbám, to byly zachovány jen dvě apsidy, v nichž byly ještě proraženy dva okenní otvory.

Nástěnné malby byly překryty velkým množstvím, několika desítkami, vápenných nátěrů. Odstranitelnost nátěrů se v plochách různě lišila. V místech byly snadno odstranitelné ve vrstvách, ale tam, kde nátěry přilnuly k malbám, hrozilo částečné poškození barevných vrstev. V těchto místech byly totiž před nanesením nových nátěrů seškrábány starší vrstvy. V malých ploškách se na některých místech apsid oddělila od zdiva i nejspodnějších vápenná vrstva s nástěnnou malbou. Po sondážním průzkumu a po částečném odkrytí maleb byl zjištěn jejich rozsah.

Obě apsidy mají nástěnné malby po celé své ploše, i v konchách a

v čelních stěnách otevřených do kněžiště. V západní apsidě jsou malby rozděleny do čtyř pásů, ve východní do tří. František Sysel provedl také průzkum čelní severní stěny presbytáře, zde se nalézají malby ve třech pásech.

Nástěnné malby byly provedeny na vápenný nátěr, který je součástí omítky z doby gotické přestavby kostela. Typicky nerovná gotická omítka je nanesena v jedné vrstvě po celém presbytáři. Na románském zdivu fragmenty jakýchkoli starších pozůstatků nebyly tehdy nalezeny. Sondy nevedly hlouběji a na poškozených místech, kde bylo odhaleno zdivo, nebylo zjištěno nic. Čelní plochy stěn apsidy, které ji dělí od klenby kněžiště, a přilehlý 10 – 20 cm pás po obvodě apsid jsou bez omítky. Na těchto plochách byl použit jen vápenný nátěr a na něj se poté provedly malby.

Odkryté malby dovozovaly svým zachovaným stavem bezpečně určit ikonografický námět. Nejnižší pás obou apsid obsahuje malovanou draperii, jen ve východní apsidě jsou malby prakticky zničené, neboť stěna byla do dvou metrů opálena a zašpiněna hořícími svícemi.

V západní apsidě jsou nad draperií v dalších polích figurální malby o velikosti cca 1 m. Znázorňují scény mučení Krista: *Krví se potil*, *Jidášův polibek*, *Bičování*, *Korunování trním* [13]. V dalším pásu, jehož střední výjev je nedochován díky vybouranému oknu, následují scény *Ukřižování a Oplakávání Krista*. Ve třetím figurálním pásu, který je umístěn v konše, jsou znázorněni stojící postavy apoštolů.

Východní apsida měla tedy do přibližně dvou metrů zeď poškozenou. První pás obsahoval malbu draperie, nad ní se poté nachází figurální pás o výšce cca 170 cm, který je také ve střední části poničen později vybouraným okenním otvorem. Pás obsahuje malby *Krista Trpitele* a *Panny Marie Ochránitelky*. V páse na ploše konchy jsou opět postavy apoštolů.

První pás severní stěny obsahuje opět malovanou draperii, v druhém páse se nachází scény *Narození Krista* a *Klanění tří králů*, ve střední části pásu porušuje malby okenní otvor. V poslední úrovni se nacházejí

dva samostatné obrazy, a to *Sv. Kateřina* [12] a *Sv. Dorota*.

Rozbor použitých barev určil, že pro malby bylo použito osm pigmentů. Tři druhy zemitých hlinek (žlutá, světlá a tmavý okr), cinobr (nebo li rumělka - silně zpráškovatělá a zčernalá), červená a zelná hlinka, čern, vápenná bílá a růžová. Podrobný chemický rozbor byl naplánován v dalších pracích, přesné informace nebyly tehdy ještě známy.

Stav odkrytých maleb byl vcelku zachovalý, poškozená jsou zejména místa, kde vápenný nátěr odpadl, byl seškrábán nebo byl přetřen. Spodní část draperie utrpěla zejména poškozením vyplývajícím z provozu kostela. Např. sedřená stěna od opírajících se lidí. Omítka východní apsidy je zdravá, jen v konše muselo určitou dobu zatékat.

Zde je tedy omítka silně poškozená, drolí se a odpadává. V těchto místech restaurátor musel omítku zpevnit. Protilehlá apside byla na tom o poznání hůře. To, že spodní část byla poničena ohněm a dýmem svíček, už bylo zmiňováno. Nejvíce je ovšem omítka poškozena od vody, která prosakovala do zdí. Nejen tedy koncha, ale také svislé zdi apsidy byly promočené od zatékající dešťové vody. Následky byly kritické.

V době, kdy František Sysel prováděl své práce, byla střecha sice již opravena, ale zdi trpěly také vzlínající vlhkostí. Omítka v konše byla silně rozrušená, vzduť v puchýřích a v místech již vypadlá. Vlhkost narušovala vrstvy vápenných nátěrů, které také samovolně v místech odpadávaly. Vrstva malby místy odpadla s omítkou, v některých částech však, tam kde silně přilnula s vápenným nátěrem, drží poškozenou omítku na zdivu. To bylo způsobeno hydroxidem vápenatým, který byl obsažen v protékající vodě. Promáčená vrstva podkladového nátěru a malby poté zkameněla a byla schopna udržet vysypané omítkové puchýře. V místech, kde tyto vrstvy nepřilnuly, vody malby částečně promyla a pokryla šedým zákalem uhlíčitánu vápenatého.

Severní stěna kněžiště měla omítku dochovanou v dobrém stavu, jen v křížové klenbě byla v menších plochách zvětralá. Barevné vrstvy malby byly značně zpráškovatělé a místy se uvolňovaly od podkladu.



František Sysel zajistil první fázi restaurátorských prací, provedl odkryv maleb i všech gotických omítek a zjistil rozsah a stav jejich poškození. Ověřil a stanovil postup restaurátorských prací, zajistil a zpevnil omítkové vrstvy, aby bylo možno pokračovat v další restaurátorské etapě. Ta spočívala v odstranění šedavých vápenných zákalů z maleb, zpevnění a regenerace barevných vrstev a v pečlivém a odpovědném retušování maleb tak, aby bylo dosaženo výtvarného sjednocení kostelního prostoru. Tento obtížný úkol připadl v roce 1971 restaurátorům Jaroslavu Altovi a Jiřímu Toroňovi.

## **9. Nástěnné malby v kostele Navštívení Panny Marie v Rýmařově**

Ferdinand Naboth ( 1664 Vídeň – 1714 Olomouc), Jan Kryštof Handke (1694 Janovice/Rýmařov – 1774 Olomouc)

1713 – 1715

Fresco-secco

Kostel Navštívení Panny Marie, Rýmařov, okr. Bruntál, ul. V lipkách

Číslo ÚSKP: 18961/8-165

Investor: Krajské vlastivědné středisko Olomouc

Restaurováno: 1959 – 1961 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 29.12. 1960, inv. č. R62 NPÚ ÚOP Olomouc

Nová kaple barokních forem se započala stavět roku 1710 po zbourání své starší předchůdkyně. Autorem projektu a také samotným stavitelem byl Friedrich Hössler. Od roku 1713 začínají práce na umělecké výzdobě kostela, malířské zakázky se ujímá olomoucký mistr Ferdinand Naboth. Výzdoba technikou al fresco se řídí námětem tehdy oblíbené mariánské modlitby Salve Regina (Zdravas Královno). Hlavní námět doplnil o medailony světců, o symboly Panny Marie a o rostlinný dekorativní pás pod chórem. Na podzim roku 1714 malíř silně onemocní a nakonec také umírá.

Zakázky se ujímá Nabothův tovaryš a rýmařovský rodák Jan Kryštof Handke. Jeho zkušenosti s freskovou malbou mu v tom významně pomohly. 1. května přijíždí do Rýmařova a zakázku dokončuje. A přesto, že přišel k prakticky hotovému dílu, stačila jen jedna jeho freska, aby se výrazně odlišil do tvorby svého mistra.

V polovině 20.st. byla stavba kostela a jeho malířská výzdoba v neuspokojivém stavu. Na záchraně této kulturní památky se aktivně podílel její farář, a pozdější olomoucký arcibiskup, František Vaňák (1916 – 1991). Když byly opatřeny potřebné finance, započalo období oprav a restaurování, které probíhalo mezi roky 1958 – 1974. Práce na nástěnných malbách získal František Sysel a prováděl je v letech 1959 –

1961.

Malířská výzdoba kupole kostela čítala na šedesát tři různě velikých malířských výjevů a kompozic, z toho jen jediná malba nese rukopis Handkeho. Ta je umístěna nad hlavním vchodem, nad varhany a znázorňuje rýmařovského děkana Ferdinanda Ratchkera, který se spolu s kaplany modlí k Panně Marii. Handkeho freska se svým výtvarným výrazem zřetelně odlišuje od maleb Ferdinda Dabotha, a to samozřejmě v pozitivním smyslu. Jan Kryštof Handke se zde, v jeho rodišti, prezentuje jako nesmírně talentovaný malíř, který bude brzy zásadním způsobem utvářet malířské prostředí na Moravě.

Postup prací se nelišil od jiného restaurování nástěnných maleb. Restaurátorský průzkum odhalil množství povrchových vad a hlubších poruch v omítkové vrstvě. Pro nástěnné malby se nejvíce problematické jevilo zatékání dešťové vody skrze porušenou střešní krytinu. To způsobovalo nepříznivé jevy v soudružnosti omítky a barevných vrstev. V celkovém měřítku lze ale konstatovat, že stav dochovaných maleb nepatřil mezi ty nejkritičtější. Jen lokálně na několika místech, kde voda způsobila značné škody, byly malby výrazně poškozeny plísní a solnými výkvěty [14]. Další poškození, které značně narušilo integritu fresek, byly praskliny způsobené statickými tlaky ve zdivu. Tyto místa vyžadovaly pochopitelně zvětšeného podílu retuší.

Po průzkumu a sondáži přistoupil restaurátor k zpevnování podkladových vrstev, k tmelení prasklin v omítce, k fixáži barevných vrstev a k očištění maleb. Pozitivním výsledkem očištění maleb byl návrat jejich výrazného koloritu, který je freskové technice malby vlastní.

V současnosti jsou Nabothovy a Handkovy malby stále uměleckým vrcholem rýmařovského kostela. Restaurování maleb si drží svou kvalitní úroveň, jen na některých místech se objevily nové trhliny v omítce.

## **10. Nástěnné malby bývalé baziliky sv. Prokopa v Třebíči**

Kolem roku 1360

Bazilika sv. Prokopa, ul. 9. května, Třebíč – Podklášteří 674 01, č. parcely 12

Číslo ÚSKP: 39500/7-3103

Investor: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Brně

Počátek prací: červen 1961 (zadávací list V/III 6621/Dr, 2.6.1961)

Ukončení prací: červen-červenec 1962

Restaurátorská zpráva ze dne 25.11 1962, inv.č. R14/6 NPÚ ÚOP Telč

Gotické malby objeveny 1959 se nachází v prostoru prvního poschodí jižní věže bývalé baziliky sv. Prokopa, která byla původně součástí benediktinského kláštera. V následujících staletí byl klášter přestavěn na zámek a v současnosti jeho prostory využívá Muzeum Vysočiny Třebíč.

Místnost s nástěnnými malbami se nachází tedy v poschodí jižní věže baziliky, dle jejich námětů byla využívána k liturgickým účelům. V průběhu přestaveb byly stěny s malbami porušeny prolomením nových dveřních a okenních otvorů, původní klenba byla také stavebně předělána. Stěny a klenba byly pokryty četnými vrstvami pozdějších vápenných omítek a nátěrů. Zdivo je tvořeno z velkých opracovaných kamenných kvádrů, původní jednovrstvá omítka se dochovala v dobrém stavu. Co se týče samotných maleb, tak ty byly dochovány ve stavu mnohem horším.

Sondy ukázaly, že v době stavebních úprav byly původní omítky i s malbami před nanesením nových vrstev silně pekovány [15]. Malby byly také, dle typického poškození a zabarvení, určitou dobu vystaveny nepřízní počasí, a to v době, kdy chyběla při přestavbě střecha věže. Sondážní průzkum dále odhalil, že se středověké malby nacházejí jen na východní a severní stěně věže. Malby se nacházejí na stěně při stropu, v přízemní části byly objeveny jenom konsekrační kříže.

Během mechanického odkrývání maleb bylo prováděno, tam kde to

bylo potřeba, zpevnování omítkové a barevné vrstvy. Malby byly překryty silným vápenným zákalem, jenž zkresloval původní barevnou intenzitu a čtení jednotlivých detailů. Tento zákal byl odstraněn a malba byla napouštěna ethylsilikátem, který zvyšuje lomivost světla barevných pigmentů. Takto byly fragmenty maleb částečně „resuscitovány,“ neboť jejich sytost byla porušením původního pojidla ztracena.

Uvolněné omítkové vrstvy byly injektovány polyvinylacetátem ve vodní disperzi (Dispercoll 500)<sup>62</sup> a zpevnovány přípravkem metylmetakrylátu měkčeného s dibuthyl ftalátem (Disapol M1).<sup>63</sup>

Značné množství děr vzniklých pekovaním stěn otevřelo otázku autentického poškození tohoto uměleckého díla. Může být i poškození součástí památky a jejího historického vývoje? Po diskuzi s investorem<sup>64</sup>, ačkoli původní záměr počítal s ponecháním maleb v objeveném fragmentárním stavu, bylo rozhodnuto, že budou vytmeleny jen ty defekty, které přímo zasahují do maleb a ty které svou velikostí a hloubkou pohledově ruší v plochách oněch dvou zdí. Tmelení bylo tedy určováno jen estetickým východiskem. Bez tohoto zásahu by poškozené malby byly zcela nečitelné. Vytmelené otvory bylo nutno retuší sjednotit barevně s původní omítkou, v některých případech bylo použito i barevné retuše. V těchto případech nešlo o žádnou rekonstrukci či dokonponování, ale scelování, které plně respektuje autenticitu uměleckého díla.

Po vytmelení defektů a po předběžném spojení retuší bylo umožněno identifikovat ikonografické náměty těchto středověkých maleb. Malba na východní straně představovala námět *Zvěstování* – postavy anděla a Panny Marie umístěné v malované architektuře. Severní zeď obsahuje výjev *Madona s dítětem* – po stranách jsou znázorněny letící andělé a adorující postavy světců opět v architektuře.

Obě dvě stěny byly odhalené a restaurované v celé své ploše. Původní omítka a její barevnost je součástí výrazu jak nástěnných maleb, tak má důležitý vliv i na celkovou atmosféru původního středověkého prostoru. Umělecké a estetické hodnoty této památky byly při restaurování

upřednostněny před původním záměrem zakonzervovat dochovaný historický stav maleb. Na počátku 60. let převažuje tento přístup v socialistické památkové péči nad analytickým „rieglovským“ směrem.

## **11. Apollo a Marsyas**

Tiziano Vecellio (1488/1490 Pieve di Cadore – 1576 Benátky)

1550 – 1576

Olej, plátno (len), 220x204 cm

Signováno: TITIANVS P

Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Kroměříž, inv. č. KE 2370, O 107

Vystaveno: Praha 1965, Kroměříž 1969, Praha/Brno 1976 – 1977, Praha 1978, Londýn 1983/1984, Washington 1986, Benátky 1990, Washington 1990/1991, Paříž 1993, Vídeň 2007/2008, Benátky 2008, Olomouc 2009, Olomouc 2012/2013, Řím 2013

Restaurováno: 1902 – 1903 Viktor Jasper, 1939 – 1942 František Petr, 1961 – 1968 František Sysel

Technologický průzkum: 1990 Paolo Spezzani, 1995 – 1996 Petr, Tomáš a Vlastimil Bergerovi

Opus magnum Františka Sysla. Dílo, díky němuž se mu dostalo v odborných kruzích mezinárodního uznání. Dílo, které zanechalo velkou stopu nejen u české odborné veřejnosti, ale díky velké medializaci se dostalo i do povědomí širší veřejnosti. V době, kdy se rozhodovalo o restaurování Tizianova obrazu, nebyl František Sysel považován za takovou restaurátorskou kapacitu, jak byl poté prezentován po dokončení práce roku 1968. Jak se tedy k takové prestižní zakázce dostal?

V prvním případě, je nutno podotknout, že ani sami zadavatelé zakázky pořádně netušili, jak významné dílo bude mít František Sysel před sebou a jaký ohlas na sebe obraz vzbudí. Obraz totiž doposavad unikal uměleckohistorickému bádání nejen v tehdejší Československu, ale i v celé Evropě.

Podnět přišel zejména od Jaromíra Neumanna, který se začal zevrubně zabývat jeho interpretací a odhalil tak jeho uměleckohistorickou

hodnotu.<sup>65</sup> V té době procházela obrazárna v Kroměříži úpravou, a tak bylo s brněnským památkovým ústavem dohodnuto, že se bude obraz restaurovat. Byla ustanovena odborná komise pro restaurování, kterou vedl Vojtěch Volavka a poté Bohuslav Slánský. Komise, konkrétně Miloš Stehlík, nabídl zakázku Františku Syslovi

František Sysel, ačkoli měl v roce 1962 za sebou ani ne celých deset let profesionální práce, nebyl už žádným nezkušeným restaurátorem. Měl za sebou už náročné práce na nástěnných malbách v Kroměříži, Duchcově či Rýmařově, restauroval Šternberskou madonu a pro olomoucké muzeum např. Škrétův obraz. Je pravda, že závěsné obrazy na plátně tvořily do té doby menší podíl jeho zakázek, nesnižovalo to ale jeho profesionální přístup a odborné znalosti.

Během restaurování spolupracoval restaurátor úzce s dozorčí komisí. František Sysel musel komisi vždy sdělovat své záměry, co chtěl provést, kdy to chtěl provést a jak to chtěl provést. Komise musela jednotlivé kroky restaurování pokaždé schválit. Náročný proces restaurování nešel uspěchat, a tak si práce žádala svůj čas. Komise byla složená z odborníků, kteří tuto situaci chápali, takže netlačila na restaurátora s časovými termíny. To naopak nebrali moc v potaz úředníci památkového ústavu či komise ČFVU, která hlídala rozpočet a časový rozvrh.

František Sysel se také nemohl věnovat jen Tizianovu obrazu, věnoval se také jiným restaurátorským zakázkám. Honorář za kroměřížský obraz by ho ani zdaleka nemohl po ty roky uživit.

V roce 1961 byl pověřen restaurováním. Problematika restaurování starých děl se v té době vedla na celoevropské úrovni. Restaurátoři z londýnské National Gallery byli v tomto „průkopníky“ a vysloužili si za odstranění tzv. galerijního tónu z několika míst ostrou kritiku.

V 60. letech Tizianův kroměřížský obraz stále obsahoval nezodpovězené otázky. Některé byly zásadního rázu zpochybňující například pravost signatury? Další byli ryze technologické, kdy se nevědělo, nakolik jsou četné přemalby autorské a nakolik jsou pozdější.



Světlo do těchto a do mnoha dalších nejasných záležitostí vnesl restaurátorský průzkum, který pečlivě prováděl František Sysel až do roku 1965. Věnoval se mu tedy čtyři roky, což představovalo více času, než samotné restaurování.

### **Restaurátorský průzkum a plátno obrazu**

Nejcennějšími materiály pro poznání stavu obrazu byly provedené rentgenové snímky a odebrané vzorky barevné vrstvy malby. Snímání obrazu rentgenem prováděl restaurátor sám ve vyhrazeném prostoru na zámku. K tomuto účelu použil vyřazený přenosný armádní rentgenový přístroj, který mu věnoval z nemocnice primář rentgenového oddělení Mudr. Vykydal.

Tento dar byl pro účely restaurování velmi cenný, neboť přístroj byl velikostně praktický a flexibilní a umožňoval různé možnosti nastavení při snímání měkkým a tvrdým zářením. Plochu obrazu si restaurátor rozdělil na síť tvořenou obdélnými poli, jejichž počet byl 48 [16]. Přesné snímkování rozdělených polí poté umožnilo složit rentgenogramy do původní plochy, a tak byl získán celoplošný snímek obrazu [17].

Z neinvazivních restaurátorských metod provedl František Sysel kromě rentgenování také infračervené snímkování, které potvrdily originalitu Tizianovy signatury, a průzkum pomocí ultrafialové luminiscence, jež zvýraznila např. retušované plošky v malbě.

Další významnou metodou restaurátorského průzkumu bylo zmíněné odebrání mikrovzorků v poškozených částech obrazu. Defektní místa, kde bylo použito většího množství tmele, obsahovala zbytky malby, které posloužily k průzkumu. Tyto odebrané vzorky byly zality do pryskyřice a kolmo k vrstvám broušeny. Mikronábrusy byly poté analyzovány pod mikroskopem, vzorky byly také poslány na rozbor do chemické laboratoře v Kutné Hoře. Zde v Ústavu nerostných surovin zde Dr. Ševců vyhodnotil chemické složení pigmentů barevných vrstev.

Průzkum odhalil fakta o často probíraném tématu původní velikosti

obrazu. „Podle obloukovitě vytažených nití mezi hřebíčky po jeho obvodu, jež se daly vysledovat, lze stanovit, že obě svislé a dolní strana jsou původní, zatímco horní okraj v šíři cca 20 cm byl kdysi – snad v souvislosti s použitím obrazu v panelák – seříznut.“<sup>66</sup> Svislé okraje plátna byly navíc v minulosti nadstaveny centimetrovými pruhy novějšího plátna. Při levé straně se jednalo o dva přišívané pruhy o šířce 5 – 7 cm, pravé strana měla přišívaný užší pruh, který sloužil k přehnutí přes podrám. Dolní okraj plátna byl přehnutý přes podrám i malbou v šířce 2 – 3 cm.

Původní plátno obrazu je charakteristické pro benátskou malbu 16. století. Je vyrobeno z lněného vlákna v keprové vazbě a pro plochu obrazu byly použity dva kusy plátna sešité dohromady. Šev prochází svisle přibližně 110 cm od levého okraje obrazu.

Dochovaný stav plátna nebyl uspokojivý, zejména zásah Viktora Jasperse v letech 1902 – 1903 díla plátnu i malbě přitížil. Nově nažehlené plátno bylo přilepené škrobem z kaštanové mouky a šev původních pláten, doposud plasticky výrazný, byl seříznut. Během procesu nažehlování byla barevná vrstva poškozena tak, že se místy vytratila plastická struktura malby a místy byla teplem roztavena a rozetřena.

František Sysel odstranil toto plátno a zaměnil ho za nové. Plátno, které tehdy použil, bylo speciálně dovezené ze zahraničí, materiál a technika jeho výroby totiž napodobovala původní historické postupy. V tehdejší Československu takovéto plátna nebyly k dispozici, a tak je tento restaurátorský zákrok svého druhu ojedinělý.

Postup nažehlování nového plátna byl následující. Po sejmutí plátna vyčistil plochu od zbytků škrobového lepidla a rozdělil na dvě části. Defekty plátna, jeho okraje a šev zpevnil mezivrstvou hedvábného papíru, jako lepidla použil směs vosku a syntetické pryskyřice (polyvinylacetátová pryskyřice AW2). Plátno bylo totiž několikrát přehýbáno, jednou dokonce i protrženo. Některá mechanická poškození způsobila odpadnutí plošek barevených vrstev. Stejnou směs poté použil

při nažehlení nového plátna. Restaurátor kladl obzvláště velký důraz na to, aby nažehlováním nepoškodil reliéf povrchu malby. Obraz byl zvětšen o přehnuté části ve spodním a horním okraji, svislé a nepůvodně zvětšené okraje byly ponechány. Dílo tak získalo současné rozměry.

### **Barevné vrstvy**

Do barevných vrstev obrazu bylo v minulosti zasahováno minimálně sedmkrát tolik různých stop restaurátorských zásahů dokázal František Sysel rozlišit. Poslední dvě restaurování Viktora Jasperse a Františka Petra jsou přesněji známá, ovšem restaurátorská dokumentace k nim neexistovala.

Restaurování Jasperse v letech 1902 – 1903 obrazu navíc ještě uškodilo. Nevhodné nažehlování plátna bylo zmíněno výše. Jaspers dále neodstranil dobře ztmavlé laky a přemalby a jím nově provedené retuše, přemalby a fermežové laky se v tmavosti přizpůsobily malbě, a to pravděpodobně provedl záměrně.<sup>67</sup> „*Výsledkem byla silná potemnělost a naprostá nebarevnost obrazu.*“<sup>68</sup>

Vzhledem k nedostatku informací o Petrově restaurování, není možné přesně popsat jeho práci. Dle provedených sond, které odhalovaly historii různých zásahu do malby, jeho restaurátorský příspěvek nepředstavoval nijak výrazný počín. Spočíval pravděpodobně v několika kosmetických retuších a ve svrchním lakování. Petrovy zásahy byly poměrně dobře rozeznatelné pod ultrafialovým světlem.

Sondážní průzkum v nepůvodních vrstvách odhalil doposud skrytou barevnost malby a strukturu malířova rukopisu. Zejména v kontrastu s nedotčenými tmavými plochami to působilo jako zjevení [18]. V tomto rozpracovaném stádiu se obraz dostal v roce 1965 na pražskou výstavu restaurátorů Skupiny R64, kde sklidil nebývalý ohlas.

Sejmutí tmavých lakových vrstev probíhalo bez potíží, neboť nepůvodní laky byly dobře rozpustitelné. Jelikož, nepůvodní laky byly nanесeny s velkým časovým odstupem od vzniku vlastní barvy, jejich rozpustnost se lišila. Barevná vrstva tak nebyla ohrožena. Další

kontrolu poskytovaly staré tmely, které byly lakem překrývány, a nepůvodní pruhy plátna, které také oddělovaly a rozlišovaly lakové vrstvy.

Odstraňování retuší, tmelů a přemalby byla sice náročná chirurgická práce, ale díky preciznímu předchozímu průzkumu, až na pár míst, bez komplikací. Jako problematické místo se ukázala přemalba v místě klečící figury. Sejmutí malby by znamenalo velký zásah do hmoty díla. Proto byly restaurátorem odebrané vzorky barevné vrstvy analyzovány z hlediska mineralogicko-krystalografické struktury. Difrakční rentgenografická metoda v Ústavu nerostných surovin v Kutné Hoře prokázala existenci pigmentu svinibrodské zelené. Tento syntetický jedovatý pigment byl objeven až na počátku 19. století, v malířství, kde se stal oblíbený díky svému zářivému odstínu, se používal až někdy po roce 1810. Odstranění této nepůvodní přemalby bylo poté již opodstatněné.

Pravá dolní část obrazu, část kompozice, kde se nachází malý satyr se psem, se na pořízených snímcích projevila jako velmi komplikovaná struktura. Silná vrstva přemalby a barevné hmoty znesnadnila například propustnost rentgenového záření. Čitelnost rukopisu také znesnadňovalo poškození způsobené v minulosti promytím agresivní chemikálií. Restaurátorský průzkum ale potvrdil, že v této části obrazu se jedná o přemalby autorské, a tak se zde jakýkoliv další zásah restaurátora vyloučil. Bylo zachováno i ono poškození žíravinou.

V další fázi prováděl restaurátor, když byly odstraněny všechny nepůvodní vrstvy a doplňky, tmelení a retušování. Vyspraveny byly jen defekty, které příliš rušily. Drobné poškození a prodřená místa byla ponechána, mimo jiné, také proto, že tvoří již nedílnou součást „života“ uměleckého díla. To platilo i v případě žíravinového poškození, kdy stékající látka vytvořila v malbě viditelné „čůrky.“

Retuše byly použity jen v místech, které zakrývaly tyto defekty. Po testech bylo rozhodnuto o použití napodobivých retuší. *„Retuše byly provedeny napodobivě hlavně proto, že po odstranění tmavých vrstev se*

*ukázalo, že největší síla výrazu tohoto obrazu spočívá v působení vlastní malířské hmoty, její barevnosti a členění, že nejen celek, ale každý sebemenší detail malby má svou výrazovou platnost a soběstačnost. V takto působící a chápané malbě by jakékoliv odlišení retuší značně vadilo.*<sup>69</sup> Retuše se odlišovaly jen v okrajových částech po obvodě obrazu.

## 12. Nessos a Déianeira

Guido Reni (1575 Bologna – 1642 Bologna)

Mezi 1617 – 1621

Olej, plátno, 257 x 195 cm

Obrazárna Pražského hradu, inv. č. O 104

Restaurováno: 1962 – 1964 František Sysel

Pro historii umění velmi významný obraz z pražské hradní sbírky se v 20.st. nacházel ve velmi špatném stavu. Restaurování obrazu bylo Františkovi Syslovi zadáno od V. V. Štecha, nebo Jaromíra Neumanna.

Křídový podklad malby byl značně poškozen, byl rozpraskaný, nabobtnaný a opadával. K jeho dobrému stavu určitě nepřispělo v minulosti časté tmelení a nekvalitní retušování. V místnosti, kde obraz na Pražském hradě byl umístěn, panovaly nepříznivé atmosférické podmínky. Nejkritičtější problém spočíval ve faktu, že malba byla ze zadní strany natřena fermeží. Tím byla barevná vrstva neprodyšně uzavřena a obraz nemohl dýchat. Minulá restaurování tudíž brzy ztratila smysl, neboť obraz byl po čase opět vlhkostí poškozen. Krakelovaná a zvlněná malba nešla tedy zcela restaurovat.

František Sysel vypracoval v roce 1962 restaurátorský záměr na upevnění barevných vrstev obrazu. a poté také na transfer malby i s podkladem na novou podložku. Restaurátor už předem usoudil, že vlivem špatných podmínek v obrazárně se bude poškození obrazu neustále obnovovat. Vypracoval tedy ještě jeden restaurátorský návrh, a to na transfer barevné vrstvy obrazu na novou podložku. Dokumentaci předložil restaurátorské komisi a investorovi.

V první části restaurování proběhlo upevnění malby a její očištění. V druhé fázi mělo dojít k transferu. A ačkoli byl zákrok odsouhlasen komisí, tak k samotné práci již nedošlo. Do této situace se pravděpodobně vmísili restaurátoři z Prahy a díky nim nebyl transfer malby zafinancován.<sup>70</sup> Jestli došlo poté k potřebnému restaurování obrazu, není písemně potvrzeno. V archivech NPÚ se nenachází žádná

dokumentace vztahující se k obrazu Guida Reniho a Ondráčka a žádost o poskytnutí jakýchkoli informací na Obrazárnu Pražského hradu byla nevyslyšena. Ani uměleckohistorická literatura se nezmiňuje podrobně o restaurování obrazu.<sup>71</sup>

V následujících letech se o obraz restaurátorsky starala Věra Frömlová. Dílo si musela vzít často do péče svého ateliéru, neboť malba neustále „pracovala“. Jestli vyhotovila také restaurátorskou dokumentaci, nebylo prozatím zjištěno.

### **13. Oltář Narození Páně v kostele sv. Egidia v Bardějově**

1480 – 1490

Kostel sv. Egidia, Bardějov, Radničné nám. 47, č. parc. 884  
Číslo ÚZPF: 1679/1

Restaurováno: 1962 – 1965 Mária Spoločnicková - František Sysel

V kostele sv. Egidia v Bardějove se nachází množství nesmírně cenných ukázek gotického umění. Jejich dochovaný stav po druhé světové válce ale donutil slovenské pracovníky památkové péče, aby svěřili jejich ochranu do rukou restaurátorů. Na tuto zakázku se přihlásilo svým rozpočtem několik oslovených restaurátorských týmů. František Sysel tehdy aktivně spolupracoval se svými slovenskými kolegy. Když tedy Mária Spoločnicková (1926)<sup>72</sup> získala tuto práci, byl přizván, aby se jako odborník na ní také podílel. Roli hrál také samozřejmě fakt, že se oba znali ze studií u prof. Veselého.

Návrhy na restaurování oltáře byly podávány už koncem 50.let, své rozpočty posílali památkářům také restaurátoři Jullis Allo(1921 - 1984)<sup>73</sup> nebo Bohuslav Slánský. Zakázku nakonec získává Spoločnicková a samotné práce poté probíhají v letech 1962- 1965. Nakolik se na této zakázce podílel František Sysel, nelze z určitosti říci. Dostupné dokumenty nevydaly podrobnější informace. Restaurátorské dokumenty Márie Spoločnickové bohužel ve složkách v bratislavském archivu chybí. Informace o dochovaném stavu oltáře nacházíme například v nabídce, kterou podal 11.11. 1955 Julius Allo. Celý oltář je napaden červotoči, polychromie řezbářských figur je přemalovaná a na mnohých místech je uvolněná, popraskaná a odpadává. Na některých sochách, hlavně na jejich hranách, jsou vidět známky mechanického poškození. Ornamentální dekor na mnoha místech chybí, socha Ježíška na predele je ohnuté pozici. Zadní čtyři nepohyblivé tabule jsou přes celou plochu prasklé. Barevné vrstvy na mnohých místech sedřené, přemalované a zlacené pozadí bylo častým třením poškozené. Malby s podkladem ztrácely s dřevěnou podložkou soudružnost a odpadávaly.<sup>74</sup> Již v roce



1952 musely být barevné vrstvy ochráněny přelepeným papírem [19].

Bardějovský oltář byl mimořádně komplikovaný, neboť poškození dřevěné hmoty dosahovalo kritických rozměrů. Oltářní malby, aby mohly být zachráněny, musely být částečně přeneseny na novou dřevěnou podložku nebo byla použita kombinovaná parketáž z kovu a dřeva. Tyto metody nebyly do té doby standardně používány. Tým, který tedy na této zakázce pracoval, vytvářel nové restaurátorské postupy. Jestli byly úspěšné, lze odvodit ze současného stavu památky, která nadále splňuje svou estetickou funkci.

## **14. Nástěnná malba Smrt Panny Marie z bývalého kostela sv. Václava v Hustopečích**

1500 – 1505/7

Bývalý kostel sv. Václava, Hustopeče, okr. Břeclav

Fresco – secco, tempera, olej, 180 x 220 cm

Moravská galerie v Brně

Restaurováno: 1948 Rudolf Růžička, 1962 Jiří Josefík – František Sysel

Kostel sv. Václava v Hustopečích byl narušován působením statických sil samotné hmoty kostela. Předimenzovaná původně renesanční věž svým tlakem průběžně poškozovala stavbu, která měla románsko-gotický základ. Narůstající veřejná doprava ke zlepšení situace také nepřispěla. Místní obyvatelé stejně jako odborníci z památkového ústavu na tento problém soustavně upozorňovali, ale opatření k záchraně nebylo uskutečněno.<sup>75</sup> Věž se 26. února roku 1961 skutečně zřítila a spolu s tím vzala i část kostela.

Cenný, pozdně gotický presbytář však z toho vyvázl poměrně dobře, a tak by mohl být ponechán. Někdo z vyšších stranických funkcí si ovšem přál, aby celý kostel zanikl. Aby mohl být kostel zbourán úplně, bylo nařízeno nejbližší vojenské posádce, aby po nocích jezdili kolem kostela v tancích, čímž následné otřesy stavbu ničily stále více.<sup>76</sup> Protesty veřejnosti ani námítky památkářů a odborné veřejnosti cennou budovu nezachránily. Rozhodující razítko v této otázce měl Okresní národní výbor v Břeclavi a ani odborná komise Ministerstva školství a kultury nepřesvědčilo výbor, aby od demolice ustoupil. Stržení zbytku kostela proběhlo v září roku 1962.

Malým úspěchem byla alespoň záchrana vnitřního vybavení kostela. Do rozhodnutí o demolici byla nástěnná malba *Smrt Panny Marie* opatřena přelepy, které ji chránily před přímým povětrnostním i mechanickým poškozením. V dubnu 1962 se uskutečnil samotný transfer

malby.

Stav nástěnné malby před transferem by se dal označit za velmi dobrý. Jedná se o část většího díla ze severní stěny boční kaple kostela, jehož ústřední scéna zůstala zachována díky baroknímu oltáři, který ji po mnoho desetiletí zakrýval. Malba byla objevena roku 1948, téhož roku provedl restaurování Rudolf Růžička, historička umění Vlasta Kratinová poté malbu datuje do let 1500 – 1505 a hodnotí ji jako jednu z nejkvalitnějších a nejlépe zachovaných maleb té doby u nás.<sup>77</sup> V nedávné době došlo k užšímu datování na rok 1507.<sup>78</sup>

*„Existující porušení bylo způsobeno většinou mechanicky a ve spodní části obrazu opadáváním omítky, rozrušené vzlínající vlhkostí ve zdivu. Mimo tuto dolní část, asi šestinu obrazu, byly všechny pastózně nanesené barevné vrstvy zachovány v dobrém stavu bez typických známek stáří, bez takeláže. Kompaktnost hutných barevných vrstev vytvořila mírně lesklý povrch. Malba měla na sobě mimo vrstvu nečistoty a zbytků vápenných nátěrů, celou řadu retuší a sádrových tmelů. Nepůvodní jsou také kontury černou barvou a kruhové svatozáře, jejichž hnědá barva je jen zbytek podkladové vrstvy pod zlato.“<sup>79</sup>*

Důležitým aspektem přenesení malby bylo zachování původního nerovného povrchu omítky, která je nedílnou součástí uměleckého působení díla. Práce na transferu musela být uzpůsobena tak, aby reliéfní povrch malby nebyl poškozen, na což se v minulosti moc nebral ohled.

V úvodní fázi byl nad malbou přistavěn přístřešek k ochraně malby a pracovního místa, následně bylo přikročeno k odstranění všech nečistot, nepůvodních vrstev, sádrových tmelů, retuší a starých fixází po předchozím restauračním zásahu. Po důkladném vyschnutí zdiva byla malba zpevněna fixážemi, byly použity také injekce polymerem vinylacetátem a metylmetakrylátem ve vodních disperzích. Tyto materiály zpevnily vrstvy malby do dostatečné hloubky, aby bez porušení mohly podstoupit uvolnění a oddělení od zdi. Co bylo také důležité, že kvalitní zpevnění malby spolu s ochrannými přeplepy umožnilo její sejmutí v jednom kuse a nemusela být tudíž rozřezávána na několik částí

[20].

Aby nedošlo k poškození, byla malba „zabalena“ do formy, kterou tvořily vrstvy přelepů a změkčovadel. K tomu bylo použito gázy, kalika, plátna, papíru, klihu, škrobu, glukotinu a glycerinu. Síla přelepů představovala sice pouhých 5 mm, přesto se podařilo při stržení zachovat malbu bez jakýchkoli deformací. Stržená omítková vrstva o síle 1 – 4 cm byla zbroušena na cca 1 mm.

Následovalo vyřešení podložky, na kterou bude malba osazena. „*Bylo rozhodnuto použít různě modifikovaných epoxidových pryskyřic, skelné tkaniny a mramorové moučky.*“<sup>80</sup> Nanášený sklolaminát zafixoval reliéfní vrstvu malby. Kaseinová fixáž byla použita na zadní stranu, následně opatřeno izolačním nátěrem z epoxidové pryskyřice (S1300) pro vytvoření neprodyšného filmu. Další nátěry epoxidovou pryskyřicí (epoxid 2100) byly prokládány skelnou tkaninou, do poslední vrstvy nátěru byla přimíchána mramorová moučka jako plnidlo a vlepený dřevěný rám bez výztuže [21]. Tato vrstva má minimální smršťivost i na tak velké ploše, ani stárnutí materiálu neovlivňuje jeho vlastnosti, jak se dříve mylně předpokládalo. Epoxidové pryskyřice se díky svým vlastnostem mohou používat na velmi exponovaných místech, kde jiné materiály selhávají. V 60. letech 20.st. byly syntetické materiály známy už přinejmenším dvacet let, přesto se jejich používání setkávalo s často neopodstatněnými předsudky.

V poslední části zbývalo už jen sejmutí ochranných vrstev přelepů a vyplnit poškozená místa po odstraněných tmelech a po následcích zříceného zdiva. Místa byla vytmelena ve stejné barvě a zrnitosti jako původní omítka. Retuší bylo použito jen minimálně.

To, co bylo cílem restaurátorů, to bylo také provedeno bez větších potíží. Vybrané materiály a postupy byly předem pečlivě uvážené a otestované, a tak jejich aplikace v praxi byla bezproblémová a zajistila dlouhodobou protekci uměleckého díla. V době, kdy používání syntetických materiálů nebylo ještě zcela běžné, ukázal tento transfer, že může být jejich použití výhodnější, než do té doby používané klasické

materiály. Použití rozsáhlejších retuší by vzhledem k autenticitě původní malby a hmotě díla nebylo žádoucí. Fragmentárnost díla nebyla tedy narušena, pouze poškozená místa byla sjednocena v barvě omítky.

Během následujících desetiletí nebylo nutno tuto nástěnnou malbu opravovat. V současnosti se nachází ve sbírce Moravské Galerie v Brně.

## **15. Barokní sochy z bývalého kostela sv. Václava v Hustopečích**

17. - 18.st.

Štuk, dřevo, rozměry nezměřeny

Restaurováno: 1962 Josef Bartl – František Sysel

Restaurování těchto soch skončilo prakticky dříve, než začalo. Jejich restaurování mělo být součástí záchranných prací, které se uskutečnili v kostele v roce 1962 [22]. Podrobnější popis a důvod této záchranné akce viz předcházející text, vztahující se k nástěnné malbě Smrt Panny Marie.

Štukové barokní sochy, které byly součástí bočních oltářů, byly připevněny na zeď pomocí dřevěné konstrukce, která byla spojená s vlastní dřevěnou kostrou soch. Pomocí sondáže se prozkoumala ona konstrukce a po vyhodnocení výsledků se přistoupilo k opatrnému odřezání soch od stěn.

Restaurátorské práce se měly provádět v ateliéru restaurátorů, sochy byly tedy ihned zabaleny do ochranného obalu a ponechány přes noc v kostele. Odvoz nákladním autem byl objednan až na druhý den. Když ale restaurátoři příští ráno přišli na místo, našli štukové sochy rozdrcené napadrť.

Dle výpovědi Františka Sysla se také zcela jistě nemohlo jednat o žádnou náhodu či nezáměrné poškození. Rozsah a míra roztržení odpovídala cílené destrukci, části soch byly totiž rozdrcené na prach. S největší pravděpodobností to měli na svědomí vojáci z armády, kteří to dostali rozkazem. Systematický vojenský nátlak, který musel řídit Okresní národní výbor v Břeclavi, pociťovali restaurátoři každým dnem a nocí. Místní obyvatelé byli v otázce záchrany své vzácné památky jednotní, tudíž z jejich řad škůdce nejspíše nevzešel. Boj o záchranu kostela byl nakonec prohrán a k demolici došlo v září 1962.

V bývalém kostele sv. Václava jsou doloženy v písemných pramenech celkem tři boční oltáře v roce 1672, dva v presbytáři a jeden v lodi. V

následujících letech docházelo k četným úpravám interiéru kostela, časově zařadit oltáře bez písemného údaje je tudíž složité. Poslední úpravy proběhly v roce 1851, kdy byl renovován a doplněn hlavní oltář. Jeho obraz *Smrt sv. Václava* ovšem pochází z roku 1743 a je dílem Jindřicha Hoffa.<sup>81</sup>

Určitou představu o původní barokní plastické výzdobě podává jedno zachráněné dílo, sousoší Korunování Panny Marie [23], které bylo původně na hlavním oltáři sv. Václava. Spolu s dalšími zachráněnými díly, které schoval farář na svou faru, našli svůj domov v novém moderním kostele sv. Václava, jenž byl postaven roku 1994 dle návrhu architekta Ludvíka Kolka.

## **16. Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího v Tečovicích**

Druhá polovina 14.st.

Kostel sv. Jakuba Většího, Tečovice (okr. Zlín) 763 02, č. parcely 1

Rejstříkové číslo ÚSKP: 14540/7-2092

Investor: Krajské památkové středisko v Brně

Restaurování: 1965 František Sysel, 1972 – 1973 J. Blažej – J. Pasák

Restaurátorská zpráva ze dne 10.12. 1965, inv. č. R 124/15 NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Románská stavba z doby někdy kolem roku 1260 prošla stavebním vývojem přes gotiku a baroko. Během druhé poloviny 14.st. byla loď kostela i kněžiště pokryté nástěnnými malbami. V novodobé historii byly malby objeveny a částečně odhaleny už v roce 1905. Při restaurátorském průzkumu kostela v roce 1965 byly objeveny Františkem Syslem další části maleb, ještě toho stejného roku provedl první fázi restaurování a pro další etapu navrhl restaurátorský postup. K té se ale František Sysel už nedostal, restaurování maleb dokončili až v letech 1972 – 1973 Jan Blažej s J. Pasákem.

Sondážní průzkum byl proveden ve všech částech kostela, na stěnách, klenbách a kamenných člancích architektury v interiéru. Plocha sond do nepůvodních omítkových vrstev byla vzhledem k fragmentaci maleb provedena ve velkém rozsahu, tak aby se zjistilo co nejvíce informací o stavu maleb a rozsahu jejich poškození.

Výsledky sondáže odhalily, že původní omítky se nacházejí ve všech částech interiéru kostela a že polychromie se vyskytuje na všech kamenných architektonických člancích. Dále bylo zjištěno, že omítky byly prováděny v jedné etapě a jejich složení je tedy identické. Nástěnné malby byly naproti tomu provedeny v třech fázích a pravděpodobně třemi různými malíři. V presbytáři se nacházejí v pásech figurální náměty provedené převážně lineární kresbou v teplých a tmavých barevných tónech (okr, červená, černá, zelená). Klenby a vítězný oblouk jsou



provedeny malbami v plošném stylu s četnou barevností zemitých hlinek. Třetím stylem jsou vymalovány stěny lodi kostela.

V interiéru neprošel kostel, až na rozšíření několika okenních otvorů, žádnými stavebními úpravami. Zdivo kostela je kamenné o tloušťce cca 120 cm. Spodní vrstva omítky, která zasahuje do spár mezi kameny, je silná s hrubým zrnem a v horních vrstvách červeně zbarvená. Druhá omítková vrstva je jemnější, špachtlí hlazená a natřená vápenným nátěrem, na který se poté provedly nástěnné malby.

Původní malby překrývaly vápenné nátěry, to ale nebylo hlavní příčinou velkého poškození maleb. Kostel dostal v celém svém interiéru nové omítnutí. Před nanesením nové omítky byla původní omítka i s malbami hustě pekována a některé části odstraněny kladivem. I přesto si původní omítka zachovala svou dobrou pevnost, jen v přízemních částech, do výšky 2 m, byla vlivem vzlínající vlhkosti omítka zvětralá a narušená. Celkově chybí jedna třetina plochy původní omítky.

Poškození barevných vrstev odpovídá stavu omítek, toto silné poškození je navíc doplněno o další mechanické zásahy a v lodi kostela byly malby vystaveny přímým vlivům dešťové vody. Nejzachovalejší části maleb se nacházejí na kamenných člancích architektury, na vítězném oblouku figurální malby a na klenebních žebrech ornamentální dekorace. Jen polychromie kamenného sedile byla mechanicky a vlhkostí značně poškozena. Na všech malbách, které byly překryty, se vytvořil bělavý vápenný zákal.

Východní stěna presbytáře byla z velké části překryta oltární architekturou. Po jeho levé straně sondážní průzkum odhalil v 75 cm vysokém pásu malbu s námětem čtyř žen a Krista. Při pravé straně oltáře to byla malba znázorňující světce u stojanu s knihou. Na jižní i severní stěně a v ostění oken presbytáře byly odhaleny další figurální malby v pásích, jejich fragmentárnost ale ztěžuje identifikace. Nad vchodem do sakristie byla odhalena skupina třech lineárně malovaných hlav.

Nejvýraznější nálezy maleb byly objeveny na vítězném oblouku, na jeho vnitřní straně jsou malby rozděleny na dvě části. Pás maleb je

rozdělen ovály na třicet dva polí, v každém z nich je umístěna polopostava světce s mluvící páskou [24]. Pod těmito ovály, římsou oddělené, jsou fragmenty dalších maleb. Sondy dále prokázaly existenci dalších maleb na stěnách vítězného oblouku.

Klenba presbytáře byla sondážním průzkumem podrobena ve čtyřech polích nad sakristií. V každém poli byly odhaleny části malované figurální výzdoby. Na žebrech klenby se objevila dobře zachovaná ornamentální polychromie.

Sondáž prováděná do výšky 6 m v lodi kostela prokázala, že stěny lodi byly pokryty figurálními náměty řazenými v pásech nad sebou. Silné poškození způsobilo, že se zachovaly jen barevné plochy bez kresebných detailů. Nejspodnější pás je zničen vlhkostí, druhý pás obsahuje malovanou architekturu s postavami.

Odstraňování nepůvodních omítek probíhalo mechanicky, šikmými úhozy kladiva a špachtlí. Nová omítka byla poměrně sypká proti původním vrstvám, takže mechanická práce neohrozila soudružnost omítek. Vápenné nátěry byly odstraňovány skalpelem. Původní omítka s malbou, která hrozila odpadnutím, byla zpevněna injektáží. Vápenný zákal byl odstraněn jen u maleb v sondách u oltářní stěny presbytáře a části vítězného oblouku. Tento zákal významnou měrou potlačuje výraz maleb, jeho odstraněním získaly malby zpět část svoji barevné sytosti a staly se více čitelnějšími.

Restaurátorské práce se v tomto bodě zastavily. Dle plánu měly pokračovat v následujícím roce, František Sysel navrhl, aby byly odkryty všechny plochy v interiéru. Restaurováním by se dalo interiéru kostela scelit natolik, aby vypadal jednotně a zároveň aby vynikly barevné plochy maleb a jejich dochovaných fragmentů. Plán prací počítal s dobou dvou let a rozpočtem 65 000 Kčs. Restaurování započalo ale až v roce 1972 a ujali se ho restaurátoři Blažej a Pasák.

## **17. Sv. Antonín Paduánský**

Franz Anton Maulbertsch (1724 Largenargen – 1796 Vídeň) – okruh

Nedatováno

Olej, plátno, 126 x 80 cm

Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Kroměříž

Restaurováno: 1967 František Sysel

Investor: Uměleckohistorické muzeum v Kroměříži

Restaurátorská zpráva ze dne 3.2. 1967, inv. č. 33/13 NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Obraz byl do obrazárny pořízen v roce 1959 a je dílem neznámého malíře z Maulbertschova okruhu, má blízko zejména k jeho olejomalbám z 60. let 18. století. Postrádá ale jeho lehkost a spontánnost. Malba byla inspirována oltářním obrazem v Trenčanských Bohuslavicích, který Maulbertsch vytvořil roku 1763.<sup>82</sup>

Stav dochovaného obrazu byl před restaurováním značně poškozen. V minulosti byl četně opravován, nalepen na nové plátno i na novou dřevěnou podložku. Plátno bylo v několika částech protrženo a malba v některých menších a větších plochách odpadla, zejména ve figuře světce. Dalším velkým poškozením bylo mechanické sedření lakových a barevných vrstev v pozadí obrazu a v postavě sv. Antonína. Formát obrazu zůstal nezměněn, jen v horní obloukové části byla vyrovnána nepravidelnost přidáním 1,5 cm plátna na levé straně. Jemné plátno má červený bolusový podklad a okrovou imprimaturu.

V první fázi restaurátor podrobil obraz nedestruktivnímu průzkumu optickými prostředky a rentgenovým snímkováním následovaný sondážním průzkumem v nepůvodních vrstvách. V další fázi, před zásahem vlastní hmoty malby, bylo nutné, aby restaurátor zajistil plátěný podklad. Ze zadní strany odstranil zbytky lepidel, nažehlil obraz na nové plátno s papírovou mezivrstvou a napnul na nově zhotovený podrám.

Po odstranění nepůvodních laků a přemaleb byla odhalena původní barevná vrstva s velkým množstvím vytmelených ploch. Restaurátor

stářím ztvrdlé a rušivé tmely odstranil a nahradil tmely novými ze směsi vosku a pryskyřice [25]. Poškozená a vytmelená místa byla restaurátorem retušována akvarelovou napodobivou retuší. V místech, kde sedřená vrstva malby opticky neruší estetický účín díla, nebylo retušování použito. Poškozená místa obrazu byla retuší integrována zpět do malířského díla, které tak získalo zpět část ze své jedinečné výtvarné hodnoty. Povrch obrazu byl opatřen matným, ochranným voskovým lakem.

V závěru restaurátorských prací se ovšem ukázalo, že nová podložka obrazu, plátno s papírovou mezivrstvou, nemusí udržet plochu v soudržném stavu. Po dohodě s investorem bylo schváleno řešení, kdy se plátno nažehlilo na dřevěnou desku o síle 15 mm.

## **18. Třináct obrazů z kroměřížské obrazárny**

Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Kroměříž

Investor: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody  
v Brně

Doba restaurování: 1962 – 1967

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

V roce 1962 získává František Sysel zakázku na restaurování obrazu *Apollo a Marsyas* umístěného v obrazárně kroměřížského zámku. Několikaletá práce na tomto díle ho sváže s tímto městem jak profesně, tak později i v osobním životě. Honorář za Tizianův obraz nemohl zdaleka stačit k živobytí restaurátora, kontakt s obrazárnou mu poskytl další možnosti pracovat. Následující zakázky spadají tedy do „tizianovského“ období, kdy se během let 1962 – 1968 zdržuje v Kroměříži. Všech 13 obrazů je zahrnuto v jedné restaurátorské zprávě, rozsah dokumentace se mezi jednotlivými díly liší a z administrativní stránky není zpráva také zcela přehledná, chybí například časové rozmezí jednotlivých prací.

### **18. 1 Adorace dítěte**

Neri di Bicci (1418 Florencie – 1492 Florencie)

70. - 80. léta 15.století

Olej, dřevo (topol), 101,5 x 68,5 cm.

Inv.č. KE 3217,O265

Restaurováno: 1895 Viktor Jasper, 1965 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Obraz trpěl neduhy ztmavých laků, nánosem nečistot, krakelovanou barevnou vrstvou, místními nepůvodními přemalbami, retušemi a tmely. Po vizuálním průzkumu a provedení fotodokumentace stavu před restaurováním [26] uskutečnil restaurátor několik sond do vlastního obrazu. Ty odhalily pod rušivými vrstvami sice poškozenou, ale přesto kvalitní a barevně zářivou malbu italské provenience. Nejvíce poškozena byla barevná modrá vrstva pláště Panny Marie a obloha v horní části obrazu. Z povahy poškození se jednalo o mechanicky sedřená místa. Další poškození vykazovaly odpadnuvší plošky malby v inkarnátu Ježíška a v levém dolním rohu obrazu.

Odstranění všech nepůvodních a rušivých prvků proběhlo bez větších obtíží. Popraskaná malba byla celoplošně vyrovnána a zafixována, aby nedocházelo dalšímu uvolňování barevných vrstev. Poškozená rušivá místa byla vytmelena a opravena akvarelovou lokální retuší. Finální úpravy spočívaly v ochranném lakování. Všechny restaurátorské zásahy splňují podmínky reverzibility. Restaurátorský zásah obnovil zašlý původní stav tohoto významného díla italského renesančního malířství v kroměřížské sbírce [27]. Nepomohl také k identifikaci autora obrazu, který nebyl do té doby bezpečně určen.

## 18. 2 Podobizna mladé ženy

Matthäus Gundelach (1566 Kassel – 1654 Augšpurk)

Okolo 1615 – 1620

Olej, dřevo (dub), 66 x 51 cm (před restaurováním 66 x 62 cm)

Inv.č. KE 3207,O318

Restaurováno: 1964 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Restaurátor provedl technologický průzkum, který spočíval hlavně v provedení rentgenových snímků. Ty potvrdily domněnku, že část svislých okrajových desek obrazu je nepůvodní. Připevněné pozdější části měly na rentgenogramech jinou podkladovou vrstvu. Kyt použitý k připevnění lišty k původní podložce byl nanesen ve velkém množství a zasahuje do plochy vlastního obrazu [28], načež byl ve velké ploše přemalován. Tímto zásahem utrpělo hlavně pozadí obrazu a malba draperie. Původce těchto úprav a doba provedení jsou neznámy. Barevná vrstva byla až na několik krakelovaných a uvolněných míst v pořádku.

Odstranění nepůvodní lišty zmenšilo šířku obrazu o 9 cm. Přemalby a ztmavlé laky restaurátor sejmul, stejně tak odstranil nepůvodní doplňky, jako jsou tmely a retuše. Nejvíce poškozen byl obraz při okrajích dřevěné podložky, defekty menších rozměrů se vyskytovaly různě po ploše malby. Chybějící místa byla nově vytmelena a retušována tak, aby nerušila estetický prožitek z díla. Malba byla zpevněna a opatřena ochranným lakem.

Restaurování obrazu se soustředilo hlavně na barevnou vrstvu, dřevěná deska nebyla nikterak zajištěna. Obraz byl opatřen nepůvodním rámem, jenž nezajišťuje stabilitu desky. Parketáž by nebyla tím nejideálnějším řešením, neboť zasahuje do hmoty dřeva. Na doporučení restaurátora byl zhotoven nový rám, který by zabraňoval borcení dřevěné podložky

upevněním okrajů obrazové desky.

### **18. 3 Společnost při hudbě a tanci**

Christoph Joacobsz van der Lamén (1606/1607 Antverpy -1651/1652 Antverpy)

Okolo 1640

Olej, dřevo (dub), 57 x 88 cm (před restaurováním cca 65 x 88 cm)

Inv.č. KE 2873,O346

Restaurováno: 1895 Viktor Jasper, 1962 - 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP Kroměříž

Restaurátor provedl sondážní průzkum a rentgenové snímkování, což odhalilo při horním okraji obrazu nepůvodní část dřevěné desky. Tmel, s kterým byla deska přilepena, zasahoval do původní vrstvy malby. Tento pozdější přídavek k obrazové desce restaurátor odstranil [29].

Ztmavlé laky, místní přemalby, retuše a tmely restaurátor také odstranil a nahradil je novým tmelením a retušováním, které neruší výtvarný účinek obrazu. Při levém horním rohu obrazu restaurátor opravil našťípnutou dřevěnou desku.

Nepůvodní rám, který nedokázal stabilizovat dřevěné desky obrazu proti jejich borcení, nahradil novým, jenž tyto požadavky splňuje.



#### **18. 4 Diana a Kalisto**

Frans Wouters (1612 Lier – 1659/60 Antverpy)

Po 1640

Olej, dřevo (dub), 112 x 149 cm

Signováno: f.wautERS.f.

Inv.č. KE 2797,O 186

Restaurováno: 1899 Viktor Jasper, 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP Kroměříž

Tento obraz trpěl kromě klasických neduhů jako jsou ztmavlé laky, nečistoty, přemalby atd., poškozením, které bylo způsobeno předchozím špatným restaurátorským zásahem. Ten sice v dobrém úmyslu chtěl zabránit zborcení dřevěných desek, ale svým neodborným provedením způsobil borcení ještě větší, které nakonec vedlo k trhlinám v částech obrazu. Stalo se tak kvůli připevnění dřevěných lišt na zadní stranu desky. Pokračující pohyb desek způsobil horizontální trhliny, jež vážně poničily barevnou vrstvu obrazu.

Obraz se skládá z pěti spojených dřevěných desek. Spodní a vrchní deskový pás obrazu byly navíc špatně slepeny, a tak jejich spojnice vytvořila v povrchu malby rušivý schodek. Než ale přistoupil restaurátor k opravě podložky, provedl restaurátorský průzkum a následné práce v barevných vrstvách obrazu.

Rentgenové snímky a sondážní průzkum ozřejmily přesnější rozsah poškození malby [30]. Silná vrstva laku zkresluje původní barevnost, nečistoty, tmely, retuše a uvolněné barvené vrstvy se koncentrují zejména v místech trhlin. Rentgenogramy dále ukázaly, že některé nahé partie ženských figur byly v neznámé době doplněny o domalovanou draperii, v jednom případě byly domalovány i kadeře vlasů jedné z postav. Restaurátor následně odstranil všechny nepůvodní malířské a restaurátorské doplňky a upevnil barevnou vrstvu.

V druhé etapě se přistoupilo k dřevěné podložce obrazu. Nefunkční lišty byly odstraněny, k vyrovnání povrchu obrazu musely být desky v ploše lepidla rozřezány, což je pro barevnou vrstvu velmi nebezpečná operace. Zborcenou rovinu restaurátor vyrovnal a zajistil novou parketáží a rámem na způsob gotických tabulových obrazů.

Parketáž se skládala ze systému čtyř ocelových prutů a třiceti dvou malých dřevěných úchytek. Ocelové pruty o síle 15 x 0,6 mm a o délce 100 cm jsou umístěny svisle kolmo ke spojnicím v rozestupu 30 cm, na každý prut jsou ve čtyřech místech spoje použity dvojice úchytek o rozměrech 2,5 x 3,5 x 2 cm. K vyrovnání výškového rozdílu mezi okraji a středem desek byly vlepeny dřevěné klínky. K dalšímu zabezpečení obrazu zhotovil restaurátor nový rám s vodícími lištami.

V závěrečné fázi restaurátor vytmelil defektní místa, zejména kolem spojnic [31], následně akvarelovou lokální retuší tyto místa sjednotil s malbou a opatřil ochranným lakem. Obraz, jehož autor snese srovnání se svým slavnějším vlámským souputníkem Rubensem, patří mezi jeho nejzdařilejší díla. Restaurování odkrylo, ale hlavně zachránilo výjimečné vlastnosti tohoto díla pro následující desetiletí.

## **18. 5 Plavení koní**

19.století

Olej, dřevo, rozměry neuvedeny

Restaurováno: 1962 - 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Obraz od neznámého autora měl v tehdejších záznamech obrazárny uvedenou dataci kolem roku 1700. Dochovaný stav díla byl velmi dobrý, malba nevykazovala známky krakaláže a neměla tendenci uvolňovat se od podložky. Kromě zažloutlého laku obsahoval obraz jen minimum retuší a tmelů. Tyto nepůvodní zásahy restaurátor odstranil spolu s oním

žlutým lakem a nahradil je retušemi a tmely, které odpovídaly profesionálnímu standartu. Na závěr byl obraz opatřen ochranným lakem [32].

Restaurátor během průzkumu dřevěné podložky, podkladu malby a vlastních barevných vrstev upravil dále dataci na blíže nespecifikované 19.století. Odpovídaly tomu použité malířské materiály a také by to odpovídalo na otázku, proč byl obraz oproti jiným malbám na dřevě v tak kvalitním stavu.

### **18. 6 Společnost na návsi**

Franz de Paula Ferg (1689 Vídeň – 1740 Londýn)

1. pol. 18.století

Olej, měď, rozměry neuvedeny

Restaurováno: 1962 – 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Malba na měděném plechu vykazovala poškození typické pro tuto podložku. Od měděné podložky, která vlivem střídání teplot „pracuje“, se uvolňovala barevná vrstva malby. Zejména v horní části obrazu, kde byly použity světlé pigmenty, malba místy odpadla, tyto defekty byly v minulosti neodborně vytmeleny a přemalovány [33].

Restaurátor v první fázi odstranil tedy všechny nepůvodní doplňky a ztmavlý lak, uvolněné vrstvy malby poté změkčil a upevnil k podložce. Na závěr poškozená místa nově vytmelil a vyretušoval a obraz přetřel ochranným lakem [34].

### **18. 7 Madona se světci**

Paolo Veronese ( 1528 Verona – 1588 Benátky) – následovník

2. pol. 16.st.

Olej, plátno, 94 x 127 cm

Inv.č. KE 3247, O 272

Restaurováno: 1962 – 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Obraz, který vykazuje množství reminiscencí na Veroneseovy obrazy a který byl tedy připsán benátskému malíři, jenž ho následoval, se v kroměřížské sbírce nedochoval v dobrém stavu. Barevná vrstva v celé své ploše zkrakelovaná, miskovitě prohnutá v drobných šupinách špatně držela na plátně a v mnoha místech už opadala. Rentgenové snímkování a provedené sondy prokázaly, že je malba po celé ploše několikrát přemalována, pokrytá množstvím tmelů a retuší, které zkreslují a zakrývají barevnost a strukturu původního malířského záměru [35]. Původní barevná vrstva ztratila časem soudržnost s podložkou, přemalby tak paradoxně fungují jako zpevňující a ochranná vrstva.

Před odstraněním přemaleb bylo tudíž nutno upevnit vrstvu původní malby. To restaurátor provedl prožehlením obrazu s rubové strany. Odstranění tmelů, vzhledem k jejich tvrdosti a stáří, bylo obzvláště náročné. Po očištění obrazu od přemaleb a retuší byla odhalena původní vrstva, ta byla navíc přeložená přes okraje rámu, takže její původní velikost byla 100 x 135 cm.

Následující práce počítaly s nažehlením malby na nové plátno, zvětšené na nový, původní rozměr a s velmi obtížným a časově náročným retušováním. Tyto práce byly ale pozastaveny na přibližných čtyřicet let. Do péče restaurátora Sysla se vrátil obraz zpět až koncem 90. let.

## **18. 8 Krajina**

Jan Brueghel st. (1568 Brusel – 1625 Antverpy)

Nedatováno

Olej, plátno, rozměry neuvedeny

Restaurováno: 1962 – 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Restaurátor obraz po vizuálním průzkumu očistil od laků, tmelů, retuší a přemaleb. Takto odhalené dílo ukázalo množství defektů a poškození, kterým bylo v průběhu let vystaveno. Okraje malby byly poničeny seděním, nejvíce poškozena však byla obloha, která se ve své původní formě dochovala ve fragmentárním stavu [36].

Z rozhodnutí restaurátora byla malba opatřena také novým plátnem. Poškozená místa byla vytmelena a retušována. Prakticky celá část oblohy musela být rekonstruována pomocí několika dochovaných zbytků původní barevné vrstvy. Tato rekonstrukce, vedená profesionálním krédem odborníka, byla nezbytná, neboť poškození takového rozsahu zcela znehodnocuje vlastní umělecké dílo a jeho prezentaci v rámci zámecké sbírky [37].

### **18. 9 Žebrácké děvče**

David III. Teniers (1630 Antverpy – 1685 Brusel)

Okolo 1670

Olej, plátno, 129,5 x 70,5 cm

Inv.č. KE 3186, O 414

Restaurováno: 1962 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Obraz, za jehož autora se v minulosti považoval Joos van Craesbeeck, se nedochoval v dobrém stavu. Při předchozím restaurování byla malba nažehlena na nové plátno, rentoaláž ale nebyla provedena odborným způsobem, protože ve výsledku způsobila zborcení plochy malby. Vizualní a sondážní průzkum [38] odhalil dále velké množství nepůvodních retuší a tmelů. Malba byla také v některých místech poškozena připálením.

Restaurátorské práce spočívaly v odstranění podlepeného plátna a nahrazení plátnem novým, které zabezpečilo intaktnost barevných vrstev. Restaurátor pokračoval v odstranění starých laků, tmelů a retuší. Náročnou prací pak bylo tmelení a retušování připálených partií malby. Takto vzniklé puchýře se vyskytovaly ve značném množství hlavně v horní části postavy.

Restaurování navrátilo obrazu odpovídající výtvarné a estetické kvality, které si toto dílo, jenž představuje výtečnou ukázkou vlámského žánrového malířství 17.st., nepochybně zaslouží [39].

### **18. 10 Podobizna malíře Snellincxe**

Anthonis van Dyck (1599 Antverpy – 1641 Londýn) - kopie

Druhá třetina 17.století

Olej, plátno, 84 x 62 cm

Inv.č. KE 3198, O 341

Restaurováno: 1895 Viktor Jasper, 1962 - 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Malíř kopista vytvořil obraz dle černobílé kresby van Dycka, kterou reprodukoval pro *Iconologii* Pieter de Jode roku 1635. Při předchozím restaurování byla malba přenesena na nové plátno [42]. Při tom ale nebylo použito odpovídající lepidlo, takže plátno ztrácelo s malbou soudružnost. Malbu bylo nutno nově přenést na plátno a jako pojidlo bylo použito vosko-pryskyřičného lepu. Následovalo odstranění ztmavlých laků a retuší a jejich kvalitním nahrazením.

### **18. 11 Pastýřská scéna**

Philip Peter Roos (1657 St. Goar – 1706 Řím)

2. pol. 17. století

Olej, plátno, rozměry neuvedeny

Restaurováno: 1962 – 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Už před restaurátorským průzkumem bylo jasné, že obraz je ve velmi špatném stavu. Vrstva malby odpadávala od své podložky, prvním úkonem tudíž bylo upevnění barevné vrstvy. Následovalo odstranění velkého počtu laků, množství vrstev přemaleb a tmelů. Po odkrytí

nepůvodních doplňků se ukázalo, že malba je ještě v horším stavu než se předpokládalo. V této fázi se restaurátorské práce pozastavily a po dohodě s investorem byly odloženy.

### **18. 12 Lov na medvěda**

Ferdinand P. Hamilton (1664 Brusel – 1750 Vídeň)

Nedatováno

Olej, plátno, rozměry neuvedeny

Restaurováno: 1962 – 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Restaurátor provedl průzkum obrazu, dle něhož pokračoval v dalších pracích, které spočívaly v odstranění starých laků a nepůvodních zásahů a jejich opravě. Určitým problémem však byly části malby, které byly promyty až na podkladovou vrstvu. Bylo rozhodnuto, že tyto části budou ponechány i s nepůvodními retušemi a přemalbami [43].

### **18. 13 Štvaný kanec**

Ferdinand P. Hamilton (1664 Brusel – 1750 Vídeň)

Nedatováno

Olej, plátno, rozměry neuvedeny

Restaurováno: 1962 – 1967 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 17.4. 1966, inv.č. R33/1, NPÚ ÚOP  
Kroměříž

Restaurátorské práce byly provedeny ve stejném rozsahu jako u předchozího díla stejného autora [44].



## **19. Nástěnné malby a omítky v kostele Všech svátých ve Vyšehoří**

14. – 18. století

Kostel Všech svátých, Vyšehoří, okr. Mohelnice, č. parc. 22

Číslo ÚSKP: 14170/8-998

Restaurováno: 1967 František Sysel

Investor: Vlastivědný ústav Šumperk

Restaurátorská zpráva ze dne 25.11.1967, inv. č. R-219 NPÚ ÚOP

Olomouc

Kostel ve Vyšehoří se v pramenech objevuje poprvé v druhé polovině 14.století, presbytář jednolodní stavby má svůj původ v pozůstatku ranně gotické kaple, která byla součástí panského dvora. V následujících staletích byl kostel několikrát upravován či doplněn o přístavby. Fatální rána pro kostel přišla až 8. července 1957, kdy do budovy, jež nebyla opatřena bleskosvodem, udeřil blesk a ta následně vyhořela. Zůstaly prakticky jen holé zdi z lomového kamene, veškeré dřevěné vybavení a konstrukce se proměnily v popel.

Cennou kulturní památku, dle tehdejšího vyjádření KNV v Olomouci, nebylo z finančních důvodů možné opravit. Jakou roli v tom hrála obecná nechuť komunistického režimu k církevním stavbám, o tom lze už jen spekulovat. Tak či onak, skrze chybějící střechu byl poté po několik let neopravovaný kostel vystaven nepřízní počasí. Následné poškození vnitřního prostoru vyústilo do havarijního stavu.

Koncem šedesátých let minulého století byly obnoveny snahy o nápravu kostela, tehdy se kostel dostal do správy Vlastivědného ústavu Šumperk. Byla zhotovena nová šindelová střecha dle původního vzoru a roku 1967 proběhl restaurátorský průzkum přidělený Františku Syslovi. Ten také vypracoval podrobný postup dalších restaurátorských a konzervačních prací, které měly následovat v následujících letech.

Bohužel k tomu ale už nedošlo, a tak do roku 1989 to byly poslední pracovní aktivity, které se na kostele provedly. Netřeba dodávat, že stav

kostela se nadále zhoršoval. Po revoluci se zaktivizovaly nové síly, které vyústily v obnovení restauračních a rekonstrukčních prací. V současnosti je tak možno ve Vyšehoří obdivovat dle původní podoby rekonstruovaný kostel.

Interiér kostela prošel během své historie několikanásobnou úpravou, každé století po sobě zanechalo na zdech několik svých vrstev. Připočteme-li k tomu i vysoký stupeň poškození stěn po požáru a následné zatékání dešťové vody či sněžení do vnitřního prostoru, tak nařízený restaurátorský průzkum vnitřních i vnějších stěn kostela byl obzvláště komplikovaný [45]. Pohled na fotografickou dokumentaci průzkumu ukazuje, k jaké hranici může nezájem o kulturní památku až dojít.

Stěny kostela byly tvořeny kamenným lomovým zdivem, cihlové dozdívky pocházejí z 18. století. Poslední vrstva silné omítky pochází z barokní úpravy interiéru kolem roku 1768, její součástí jsou také vrstvy barevných hlinkových maleb. Pod touto vrstvou se nachází velký počet vápenných nátěrů s fragmenty nástěnných maleb, ty se nacházejí ve čtyřech různých vrstvách, které ale při barokizaci kostela byly před nanášením nové omítky pečlivě otlučeny a pekovány.

Popis jednotlivých prací a nálezů rozčleníme na části, dle místa výskytu. Jedná se o pět částí: presbytář, loď, boční kaple a dvě sakristie. Výsledky zde prezentované, zejména datace stavebního vývoje, jsou výňatkem z restaurátorské zprávy z roku 1967, a tudíž se nemusejí shodovat se současnými fakty či teoriemi. V té době nebyl proveden žádný podrobný stavebně historický průzkum.

Jako nejstarší architektonickou částí může být považována loď kostela. Poukazují na to fragmenty nejstarších omítek, armované nároží a fragment špalety štěrbinového okna. Kněžiště kostela nese stavební prvky odpovídající rané gotice. Loď dlouhá 11 m, široká 7 m, vysoká 6,75 m má sílu zdí asi 1 m. Hodně se vyskytují cihlové dozdívky.

Presbytář má přibližně čtvercový půdorys o straně necelých 5 m, zaklenuto s vrcholem ve výšce 6,5 m, nejspodnější vrstva omítky má na

vápenném nátěru při severní stěně orámovaný pás maleb ve výšce 3m od podlahy. Pás vysoký 1,5m obsahuje heraldické malby a je rozdělen (později zazděným) oknem na dvě části. V podkladové vrstvě byly nalezeny ryté geometrické linie podkresby, erby jsou malovány převážně černou, okrovou a zelenou barvou. Další vrstvy nátěrů nesly také malířskou výzdobu, byly ale otlučeny před barokní úpravou.

Nad vchodem do severní sakristie jsou odkryty pozůstatky klečící figury, náležející druhé nejstarší vrstvě.

Třetí vrstva, jejíž pozůstatky byly nalezeny v různých místech lodi kostela, obsahuje zdobný dekorativní gotický ornament v červeném tónu. Čtvrtá gotická vrstva, její fragmenty, se objevuje ve spodních částech stěn presbytáře, na severní, jižní a východní stěně lodi, vzhledem ke stavu a roztroušenosti po prostoru nebylo možno přesně malby identifikovat.

Malířský zásah do interiéru, v blíže nespecifikované renesanční fázi, a který představuje dekorativní kvádrování černou, červenou a bílou barvou, lze vysledovat na vnitřním ostění východního okna presbyteria a v pozůstatcích zazděného okna v jižní stěně lodi. Z architektonických změn jsou nejdůležitější úpravy okenních otvorů (zazdění, nové proražení) a hlavně přestavba vítězného oblouku z gotického slohu na zúžený pravidelný oblouk. Vítězný oblouk nebyl zdoben ani nikterak natírán, a to ani ve zbytcích původní gotické hmoty [46].

Velmi cenné jsou nálezy zbytkové polychromie na žebrech křížové klenby presbytáře. Sondy prokázaly existenci původní gotické polychromie, která se dochovala v relativně dobrém stavu, a to díky tomu, že barevná vrstva byla provedena přímo na kámen bez mezivrstvy. Ornamentální vlnité linie a lineární dělení žeber jsou malovány na převážně okrovém a růžovém podkladě bílými a černými linkami [47]. Ve fragmentech byla sondáží objevena i druhá barevná vrstva ornamentální polychromie žeber, už i s vápennou mezivrstvou, pocházející z gotické fáze kostela. Renesanční malby jsou na klenebních žebrech patrné ve zbytcích jako černé a červené nátěry s bílými linkami.

Tyto vrstvy byly překryty během barokizace tenkou omítkou a zeleným nátěrem s dalšími hlinkovými barvami.

Mezižební plochy klenby nenesou pozůstatky žádné původní výmalby. Sondy našly jen zbytkové stopy renesanční šablonové ornamenty. Původní omítka je dochovaná, ale byla silně pekována před nanesením barokních omítek.

Sondážní průzkum se také zaměřil na odkrytí zazděných okenních otvorů, kde existovala možnost nálezu další nejstarší, původní malířské výzdoby. Tato domněnka se ale nepotvrdila. U šestice odkrytých oken nebyly původní malby nalezeny, sondy odhalily pouze pozůstatky po renesančním dekoru. (Obdobné výsledky přineslo i odkrytí zazděného pastoforia).

Po vyhodnocení restaurátorského průzkumu připravil restaurátor pro investora návrh a postup dalších restaurátorských prací. Presbytář si zachoval prakticky i přes stavební úpravy svou původní podobu, dochovalo se i množství původní omítky s pozůstatky nástěnných maleb. Loď kostela svůj původní architektonický ráz během přestaveb bohužel ztratila, stejně na tom je i další trojice pozdějších přístaveb. Případné následující práce byly doporučeny rozdělit na dvě etapy.

Restaurátorské práce v presbytáři by spočívaly v odstranění nepůvodních omítek, nátěrů i fragmentů maleb stěn až do nejspodnější vrstvy, kde jsou zachovány malované heraldické motivy. U klenebních žebek by restaurování odkrylo původní ornamentální dekor. V místech, kde se původní malba nenachází, budou zachovány, zdali to bude možné, malířské fragmenty z pozdějších dob. Odkryté a očištěné nástěnné malby budou fixovány a uvolněná místa podkladové omítky budou zpevněna. Poškození vzniklá během pekování budou vytmelena a barevně sjednocena, což přispívá k lepšímu optickému vnímání maleb. Otázka případného retušování bude projednávána až v závěru restaurátorských prací.

Z architektonických prací je doporučováno odezdění severního a východního okna, pastoforia a zazdění nepůvodního výklenku ve

východní stěně a novějšího jižního okna. Při jižní stěně by bylo možné rekonstruovat, dle dochovaných částí, zazděný původní okenní otvor. Při dodržení těchto návrhů by presbytář získal zpět něco ze své autentické atmosféry raně středověkého svatostánku.

Práce v lodi kostela, ve věži a v sakristiích jsou svým charakterem bližší stavebním zednickým pracím, než klasickému restaurování. V těchto prostorech by měla být zachována jejich poslední známá podoba, poškozená uvolněná místa v omítce budou odstraněna a nově vyrovnána, pokud nebudou nalezeny žádné doklady nástěnných maleb. V případech, kdy budou odkryty fragmenty maleb ale i pozůstatky původních architektonických článků, se bude dále postupovat jejich zakonzervováním a izolováním od nových omítek. Nálezy budou sloužit nejen jako cenné dokumenty stáří stavby, ale i jako výtvarně působící prvek v interiéru stavby.

V exteriéru jsou poškozeny omítky více méně v celém svém rozsahu. Při opravě by ale měly být zachovány omítky z nejstarší vrstvy a další omítky by měly být rozlišeny dle slohového charakteru. Vzhledem k silné vlhkosti zdiva je třeba použít při opravě pečlivého postupu a správných technologií. Nová omítka, která bude pokrývat odhalené jádro zdiva z lomového kamene, bude nanášena v tenké vrstvě špachtlováním a hlazením, vznikne tak i charakteristická imitace gotické reliéfní omítky, která kopíruje nerovnosti kamenného zdiva. Omítka bude nanášena v jedné tenké vrstvě a bez vápenného nátěru. Při závěrečné úpravě omítek je ve zprávě uváděn doporučený postřik hydrofobním přípravkem Lukofob (metylsilanolát sodný).<sup>83</sup>

Restaurátor dále přiznává, že určitým problémem může být nárožní armování z opracovaných kamenů na lodi. Ty byly spárovány a omítka ve spárách, stejně jako omítka na okolním zdivu, nepřesahuje rovinu opracovaných kamenů. A tak by nová úprava měla tyto zásady respektovat. Vyřešení přechodu kolem rohové bosáže se nechává až během samotných restaurátorských prací. Důležité je, aby nová omítka respektovala či obnovila plastické členění barokních stěn (rámování oken

a říms, náznaky pilastrů při sakristii). Omítky budou v exteriéru přetřeny na závěr vápenným nátěrem kromě presbytáře, aby se odlišily rozdílné restaurátorské úpravy.

Započetí restaurátorských prací bylo naplánováno na rok 1968, jejich součástí mělo být i obnažení všech fragmentů nástěnných maleb gotického původu. Další fáze, práce v presbytáři, byla naplánována na rok 1969. Proč byla nakonec zakázka pozastavena, není přímo uvedeno, s největší pravděpodobností finanční náročnost byla tím hlavním důvodem.

## 20. Ecce Homo

Francesco da Ponte, zv. Bassano (1549 – 1592 Benátky)

1582 – 1584

Olej, plátno, 264 x 125 cm

Muzeum v Bruntále, inv. č. BR 371

Restaurováno: 1908 Eduard Dussek, 1969 – 1970 František Sysel

Investor: Vlastivědný ústav Bruntál

Návrh rozpočtu: 23.10.1969

Smlouva o dílo: 2.12. 1969

Restaurátorská dokumentace z roku 1970, uložena v archivu Muzea v Bruntále.

Malba italského umělce se před restaurováním nacházela ve vážném stavu. V roce 1908 byla malba nažehlena na nové pláto a její plocha byla zmenšena o části přehnuté přes rám. Jako lepidla bylo použito škrobu. Původní plátno bylo přesyceno fermežovými nátěry a na mnoha místech protrženo. Barvené vrstvy byly silně promyté a odpadávaly, zejména v levém dolním rohu. Barevnost malby byla utlumena zhnědlými laky, ztmavými retušemi a přemalbami.

František Sysel provedl restaurátorský průzkum velmi pečlivě a v širokém záběru. Pořízená fotodokumentace sondáže [49] obsahuje snímky v přímém a bočním osvětlení a hlavně snímky rentgenové. Rentgenogramy celé plochy obrazu ukázaly nejen všechny defekty a nepůvodní zásahy, ale také strukturu obrazu z jeho hmotné a rukopisné stránky.

V defektních místech v různých částech obrazu, kde barevná vrstva odpadávala, měl restaurátor možnost odebrat řadu mikronábrusů, které byly podrobeny analýze. Vzorky ukázaly vrstvení malby, které bylo typické pro benátskou malbu pozdní renesance. Pro tu je charakteristický olejem zprůhlednělý sádrový podklad šedozelené barvy nanesený v nestejně vrstvě, tento podklad je důležitý pro malířskou techniku

temnosvitu, která buduje celý obrazový prostor.

V samotné fázi restaurování bylo odstraněno dříve nažehlené nepůvodní plátno a vyměněno za nové. V mezivrstvě mezi plátny byly vloženy kusy hedvábného papíru a jako lepidla bylo použito vosku s damarou. Plocha malby byla obnovena do svého původního stavu.

Po odstranění všech nepůvodních vrstev laků, retuší a přemaleb byly vytmeleny poškozené části barevné vrstvy. Retušování, jenž se soustředilo jen na tmelené části, bylo provedeno napodobivou retuší temperovými a akvarelovými barvami. Drobné, nevýrazné plošky poškozené malby, ale i větší na plátno sedřené místa, zůstaly neošetřené. Restaurátor přijal tato poškození za součást samotného díla a nezasahoval tak do hmoty obrazu více, než by bylo nutné. Jen v jednom místě se dopustil rekonstrukce, a to v detailech kopí v prostoru průhledu architekturou. Poškozenou část opravil dle kopí z jiného Bassanova obrazu [48]. Menší retuše byly provedeny ještě do nové vrstvy damarového laku s příměsí lněného oleje. Závěrečný damarový lak obsahoval příměs vosku.

Po restaurování získala malba benátského mistra zpět svou výraznou barevnou formu a ve struktuře vrstev bylo opět možno spatřit malířův rukopis. Restaurování tohoto obrazu představuje jednu z ukázkových prací tzv. československé restaurátorské školy.



## 21. Jelen v boji s levharty

Carl Andreas Ruthart (1630 Gdaňsk – 1703 L'Aquila)

Před 1665

Olej, plátno, 61 x 45 cm

Signatura: vpravo dole *C.Ruthart*

Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž, inv. č.: KE 1023, O322

Restaurováno: 1939 František Petr, 1975 František Sysel

Investor: Krajské památkové středisko v Brně

Restaurátorská dokumentace ze dne 15.12. 1971, inv. č. R49/6 NPÚ ÚOP Kroměříž

Restaurování obrazu *Jelen v boji s levharty* mělo kromě standardních restaurátorských aspektů a problematik ještě jeden specifický požadavek, který kladl investor na restaurátora. Obraz v kroměřížském zámku měl být nově umístěn v panelové galerii Trůnního sálu, která byla zřízena v 18.století.<sup>84</sup> Obnova historického interiéru zámku s sebou přináší i znovu založení této galerie. Přáním investora bylo navrátit obrazy do prázdných ploch panelů v sále, a to i přesto, že původní složení a rozmístění obrazů, nebylo dostatečně známo.

Je otázkou, zda Ruthartův obraz byl součástí galerie, původní rozměry obrazu by tomu nenasvědčovaly. S dílem bylo během staletí manipulováno, do 70.let 20.století se dochovalo v pozměněných rozměrech, části plátna při okrajích byla přehnuta přes rám. Přáním investora bylo tyto původní rozměry obrazu navrátit, aby mohl být umístěn do panelu v Trůnním sále. Problém ovšem vyvstává v situaci, kdy ani původní navrácený rozměr obrazu nestačí k tomu, aby se vešel do formátu panelu v sále.

Zde se objevuje problém, který se častěji řeší spíše u sochařského díla, než u malby. Doplnit dílo o části, které není možno rekonstruovat a které hrají pouze marginální roli ve výrazu díla, či v horším případě přímo

zasahují do kompozice díla. Ačkoli se tento zásah obhájí tím, že se nezasahuje do hmoty díla, respektive do plochy jeho barevných vrstev, hmotu obrazu představují i jeho okraje, což jsou nejen prostorové ale i obsahové hranice výtvarného díla. Původní, autentický formát obrazu by měl být zachováván stejnou měrou, jako to, co se odehrává „uvnitř“.

Zásah do hmoty výtvarného díla je v současné restaurátorské praxi nežádoucím zákrokem. To, že dílu chybí část rozměru, může být považováno za součást (ačkoliv se jedná o nepřírozené mechanické poškození) „života a stárnutí“ uměleckého artefaktu. V jistém smyslu mohou být i pozdější doplňky součástí životního vývoje uměleckého díla. Tyto teze ovšem obstojí jen v případě architektonického díla, specifika malířské tvorby by měly jakékoli úpravy obrazu zcela vyloučit.

Úprava formátu obrazů během instalace panelové galerie v minulosti bylo, ze současného odborného pohledu, špatné rozhodnutí. Požadavek navrátit ztracený formát Ruthartova obrazu je zcela v pořádku, zvětšit ale formát dle potřeby, tak jak se to v té dané chvíli hodí, vrací galerijní a muzejní praxi zpět do 18.století. Naštěstí jsou tyto případy ojedinělé a spadají do éry socialistické památkové péče, která byla na různé excesy příznačná. Jak se tedy restaurátor zhostil tohoto i pro něj samotného nepohodlného úkolu?

Prvně bylo nutno vyřešit poškozený stav barevných vrstev, které trpěly krakeláží a opadáváním. Dále byl obraz místy prodřený až na červenohnědý podklad, pokrytý vrstvou nečistot a měl silně zahnědlý lak. Obraz v minulosti prošel restaurátorským zásahem, byl nalepen škrobem na nové plátno a napnut na nový rám. Tehdy bylo také část plátna s barevnou vrstvou přehnuta přes rám.

Restaurátor přelepil malbu ochrannou vrstvou papíru a odstranil plátno se škrobovým lepidlem. Vzhledem k požadavku bylo nutno přilepit malbu na plátno nové, tentokrát směsí vosku a damarové pryskyřice s jemnou papírovou mezivrstvou, jež zlepšuje pevnost poškozeného plátna a pomáhá zamezovat tvorbě trhlin. Při každém okraji malby byl přidán pás v rozmezí 2 – 5 cm tak, aby obraz vyplnil rozměr panelu [50].

Následně restaurátor pracoval na barevné vrstvě, z které sejmul ztmavlé laky, retuše a nečistoty. Provedl nové tmelení, napodobivé akvarelové retuše a dvě vrstvy lakování.

Nad rámeček přidané pruhy plátna sjednotil restaurátor v jednobarevném tónu, jenž odpovídá nejtmavšímu místu v malbě. Při běžném, letmém pohledu tak přímo nenarušuje vlastní malbu, ale tvoří k rámu navíc jakousi paspartu, „rám v rámu,“ který iluzivně splývá s okolím obrazu, a tak neruší diváka žádnou nepravidelností [51].

Při bližším pozorování lze odlišit nové části od malby, což respektuje požadavek odlišení a reverzibility novotvarů. S odstupem času se řešení restaurování tohoto obrazu, které bylo užitě pro danou specifickou situaci, jeví jako zdařilé. Z odborného metodologického hlediska sice mohou vyvstat námitky.

## 22. Daněk ulovený lvy

Carl Andreas Ruthart (1630 Gdaňsk – 1703 L'Aquila)

Kolem 1665

Olej, plátno, 61 x 45 cm

Signatura: vpravo dole *C. Rutha...*

Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž, inv.č.: KE 1009, O334

Restaurováno: 1939 František Petr, 1975 František Sysel

Investor: Krajské památkové středisko v Brně

Restaurátorská dokumentace ze dne 15.12. 1971, inv. č. R49/6 NPÚ ÚOP Kroměříž

Další Ruthartovo dílo, které František Sysel restauroval, znázorňuje také loveckou scénu ze světa divoké zvěře. V dobovém vlámském malířství jsou tyto žánrové obrazy běžným tématem, významem mohou oslavovat jak elementy přírody, tak i přeneseně lidské činy nebo hrdinství. V případě Carla Rutharta, jehož obrazy se řadí k vrcholové špičce, jsou však jeho díla protnuté jistou dávkou sentimentu a úvah o smrti a zániku.

Restaurátorské práce probíhají identicky, jako u předchozího obrazu. Stejný je také požadavek investora doplnit obraz o rozměry požadované panelovou galerií zámku [52]. Po zajištění podkladu a nažehlení nového plátna pracuje restaurátor na barevné vrstvě obrazu, nově přidané pásy plátna byly zbarveny do tónu odpovídajícímu nejtmavšímu tónu malby, který představuje vegetace v pozadí. Pruhy, které byly nažehleny, jsou samozřejmě reverzibilní. Vzniklá pasparta opticky vyrovnává rozdíl prázdných ploch v panelu a nenarušuje tak symetrii panelové galerie, při bližším pohledu lze tyto rozdíly identifikovat a rozlišit tudíž přidané novotvary. Výsledkem je kompromisní řešení, které sice zasahuje do hmoty díla, ale nikterak výrazně nesnižuje jeho estetické působení na diváka. V rámci panelové galerie lze polemizovat, zda by nebylo

vhodnějšího řešení, ale vzhledem k daným podmínkám je možno říci, že se tohoto úkolu zhostil František Sysel profesionálistou jemu vlastní.

### **23. Nástěnné malby v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Jihlavě**

30. - 40. léta 14.století, konec 14.století, počátek 15.století

Klášter minoritů s kostelem Nanebevzetí Panny Marie, , Jihlava, ul. Matky boží, ul. Kosmákova, Minoritské náměstí, č. parcely 2453

Rejstříkové číslo ÚSKP: 45491/7-4877

Restaurováno: 1933 J.K. Linhart – J. Janša, 1948 R. Polák, 1972 František Sysel

Investor: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Brně

Smlouva dílo: č. 450/72 ze dne 23.6.1972

Kolaudace: 22.11. 1972

Restaurátorská zpráva ze dne 7.1.1973., inv.č. R 51/5, NPÚ ÚOP Telč.

Soubor maleb v nejstarším minoritském kostele u nás, z roku okolo 1240, (představuje scény Ukřižování, Veraikon, donátora, Posledního soud na dvou prvních pilířích epištolní a evangelijní strany )a dále soubor mladších maleb z doby lucemburské. Datování maleb spadá do rozmezí takřka sta let. Malby celého interiéru byly objeveny roku 1933, odkrývání a v některých částech i rekonstruování ornamentálního dekoru provedl malíř Janša a Linhart.

Restaurátorské práce byly součástí rozsáhlejších prací v rámci statického zajišťování kleneb kostela, které probíhaly v kostele už po několik let. Během nich bylo zjištěno, že gotická výzdoba interiérů se vyskytuje v mnohem větším rozsahu než se předpokládalo. V místech, kde byly klenby provrtány a zavěšeny na železobetonovou skořepinu, se pod odpadanou barokní omítkou objevily gotické ornamentální malby, jež byly vážně poškozeny. Na pokyn investora byl rozšířen sondážní průzkum prakticky na celý prostor interiéru.

Po zhodnocení sondážního průzkumu a po dohodě s investorem se restaurátorské práce v roce 1972, které vedl František Sysel, soustředily

na malby v klenbě hlavní lodi, ve vítězném oblouku a na záchranu fragmentů maleb v částech kleneb presbytáře.

Malby v klenbách lodi byly odkryty z 90%, ze stěn lodi byly odstraněny nepůvodní vrstvy a pozdější nátěry ze 60%. V presbytáři byla odkryta malba na svorníku a v klenebním pásu vítězného oblouku byly odhaleny další fragmenty maleb. V klenbách, klenebních pásech a v částech stěn kněžiště a transeptu byla provedena sondáž a její fotodokumentace pro doplnění informací o stavu původní výzdoby.

Odstranění nepůvodních vrstev a sondážní průzkum přinesl tyto výsledky a zjištění. Nejstarší vrstva raně gotické malby z doby stavby trojlodí, jež byla malována přímo na omítku, se zachovala v posledním západním klenebním poli lodi a na přilehlých stěnách. Výzdoba se skládá z malovaných růžových klenebních žeber ve žlutém a bílém poli se stylizovanými květy a hvězdami, které jsou vepsané do kruhů. Stěny jsou pokryty iluzivní okrovou draperií. Další fragmenty raně gotických maleb se dochovaly v různých místech interiéru [53].

Pozdně gotické malby ze stavebního období rozšiřování presbytáře se vykytují ve všech částech interiéru. Tato výzdoba představuje tzv. diamantovou rustiku v trojbarevné kombinaci černé, zelené a červené a vyskytuje se na hranách cihlových klenebních pasů, oblouků, arkád a ostění oken [54]. V prostoru presbytáře je tato barevná vrstva nejstarší, v místech hlavní lodi byla namalována jako druhá nejstarší, která překrývá původní malbu, nebo byla malovaná přímo na vápennou líčku. Onen vápenný nátěr zapříčinil postupem času uvolňování malby a tudíž i špatně dochovaný stav maleb ve 20. století. Z této vrstvy, a ještě z pozdější doby, se v interiéru nacházejí další fragmenty maleb.

Poslední pozdně gotickou úpravou prošel presbytář v letech 1503 – 1506, kdy byl samostatně postavený a vyzdobený závěr presbytáře. Roku 1745 byl tento prostor oddělen od zbytku kněžiště barokním oltářem.

Restaurátorský průzkum odkryl fragmenty původní malířské výzdoby a objasnil její časovou posloupnost, která se shoduje s vlastním stavebním vývojem kostela. Dle těchto poznatků byl Františkem Syslem vypracován

návrh na dokončení restaurování gotických maleb, které měly být provedeny ve dvou etapách, a to v roce 1973 a 1974. Tyto práce ale již nebyly jím provedeny.



## **24. Obrazy křížové cesty v kostele sv. Václava v Ostravě**

František Vavřínek Korompay (1723 Rohatec – 1779 Brno)

1779

Olej, plátno, rozměry neuvedeny

Kostel sv. Václava, Ostrava – Město, nám. Kostelní, č. parc. 48

Číslo ÚSKP: 35219/8-225

Investor: KSSPPOP Ostrava

Restaurování: 1854 Jakub Alt, V. Sabinský, 1887 Edmund Krejčí, 1980

František Sysel

Opis RZ ze dne 18.5. 1980, inv.č. R-D 1053 NPÚ ÚOP Ostrava

Čtrnáct obrazů Františka Vavřínce Korompaye, které byly do kostela získány v roce 1779, vytvářejí v interiéru symbolickou křížovou cestu. Původně obdélný formát obrazů změnil v roce 1854 Jakub Alt na pseudogotický lomený oblouk. Alt v rámci svých úprav musel horní části obrazů z lící strany přemalovat, na rubu přetřel plátno olejovým nátěrem, aby ochránil díla od vlhkosti, která šla od kostelních zdí. V relativně krátkém časovém období obrazy poté opravuje V. Sabinský a v roce 1887 malíř Edmund Krejčí. Restaurátor František Sysel se k těmto obrazům vrací takřka po sto letech.

Hlavním problémem, který poškozoval obrazy v kostele po staletí, byla tradičně vysoká vlhkost. Stav čtrnácti obrazů nebyl dobrý, a tak se muselo přistoupit k nažehlování nových podložek. V první fázi provedl František Sysel sondážní průzkum ve vrstvách ztmavých laků, retuší a přemaleb, zejména v horních částech obrazů, tam kde byl pozměněn formát. V ohrožených částech malbu opatřil ochranným papírovým přelepem.

V další fázi sejmul dřevěné rámy obrazů, z barevných vrstev odstranil nepůvodní tmely, z rubové strany již nevyhovující plátěné záplaty a nakonec nefunkční vrstvu olejových ochranných nátěrů. Malbu poté změkčil a nažehlil na nově připravená plátna. V místech, kde bylo původní plátno poškozeno, zpevnil plochu papírovou mezivrstvou.

Otázka rekonstrukce obrazů do původního obdélného formátu byla spolu s investorem jednomyslně zamítnuta. To, co hodně poškozovalo estetický výraz obrazů, byly rozsáhlé nepůvodní malířské zásahy a ztmavlé laky. Přemalby, retuše a staré laky byly tedy odstraněny. Jen některé nejstarší a obtížně odstranitelné přemalby byly ponechány, k rozhodnutí také přispěl fakt, že nijak významně nenarušovaly původní malbu.

V závěrečných pracích restaurátor nově vytmelil defektní místa, nalakoval malbu damarou s příměsí lněného oleje, provedl napodobivé retuše vodovými barvami a ošetřil obraz závěrečným damarovým lakem se včelím voskem.

Zakázka na restaurování 14 obrazů se ovšem nestihla v daném termínu. František Sysel provedl kompletně jen čtyři díla, konkrétně dle pořadí křížové cesty se jednalo o první, šestý, jedenáctý a dvanáctý obraz. Zbylých deset pláten bylo předáno jiným restaurátorům. Restaurátorský průzkum a rentoaláž však František Sysel provedl u celého cyklu.

## **25. Nástěnné malby v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci – Bělidlech**

Kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, Olomouc – Bělidla, ul. Slovenská, č. parc. 9

Číslo ÚSKP: 13732/8-3729

Investor: Římskokatolický proboštský úřad u sv. Mořice

Počátek restaurování I. etapy: 12.5. 1983

Konec restaurování I. etapy: 23.5.1983

Počátek restaurování II. etapy: 26.5. 1983

Konec restaurování II. etapy: 18.6.1983

Milan Togner – František Sysel, *Restaurátorský a uměleckohistorický průzkum interiérových stěn kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci*, Olomouc 1983, inv. č. R-159 NPÚ ÚOP Olomouc

Práce restaurátora Františka Sysla a historika umění Milana Tognera v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie spočívaly v provedení restaurátorského a uměleckohistorického průzkumu této významné olomoucké kulturní památky. Výsledky těchto průzkumů přinesly v některých aspektech neočekávané zjištění a položily důležité základy pro další uměleckohistorické bádání.

Ačkoli se závěrečná dokumentace, zpracovaná Milanem Tognerem, věnuje stavbě komplexně a od jejích počátků, budou zde uvedeny jenom informace relevantní k restaurátorskému průzkumu Františka Sysla.

Vzhled interiéru kostela ponejvíce proměnila historizující přestavba z let 1880 – 1882. V tu dobu byla sice objevena a odkryta malba *Růžencové Panny Marie*, ale jinak většina barokních omítkových vrstev byla stržena a nahrazena dvouvrstvou šedou omítkou v síle od 0,4 do 1,5 cm. Na povrchu této drodivé omítky byly provedeny historizující ornamentální malby. V roce 1930 byla tato vrstva přemalována z větší části šedobílým vápenným nátěrem, v roce 1960 byl přemalován hlavně presbytář v barevné kombinaci šedé, bílé a okrové. Jednotlivé úpravy

interiéru nebyly prováděny jednotně. Sondážní průzkum odhalil rozdílný počet stratigrafických vrstev v různých částech interiéru a na architektonických člancích.

Provedení sondážního průzkumu bylo, kromě uměleckohistorické analýzy objektu, tedy hlavním úkolem restaurátorského průzkumu. Sondy byly provedeny ve všech částech kněžiště až do hloubky zdiva, které se skládá z lomového kamene a cihel. Na žádost tehdejšího Okresního střediska státní památkové péče v Olomouci byly sondy rozšířeny na oblast severní stěny, poté co byla na ní objevena nástěnná malba. Pro doplnění informací byly provedeny také sondy v čele závěru pravé části lodi, kde se nachází ona malba Panny Marie z doby kolem roku 1500.

Výsledky sondážního průzkumu presbytáře odhalily ve shrnutí tyto základní informace: klenební pole a kápě klenby se skládaly z desíti různých vrstev, klenební žebra ze šesti vrstev, stěny presbyteria pokrývalo vrstev sedmnáct. V presbyteriu byly nalezeny čtyři druhy omítek: a to původní pozdně gotická bílé barvy, velmi tvrdá kompaktní vrstva s poměrem písku a vápna 1:1; raně barokní omítka tmavší barvy s poměrem písku a vápna 2:1, tato omítka je hrubší a sypká a pochází z 50. – 70. let 17.st.; z 40. let 18.st. pochází světle šedá sypká omítka s poměrem 2:1, objevuje se ale v malém množství v opravovaných místech; poslední omítková vrstva je z 80.let 19.st. z doby historizující úpravy, dvouvrstvá šedá hladká omítka má opět poměr písku a vápna 2:1.

Sondy v obvodových stěnách presbytáře odkryly pozůstatky nástěnných maleb, které byly zhotoveny ve dvou obdobích a rozdílnými malířskými metodami. Na severní stěně odkrytá omítka odhalila černobílou kresbu benediktinského mnicha v gotické architektuře spolu s dalšími početnými figurami vojáků. Jednalo se o část z později odkryté monumentální kresby *Bitvy u Bělehradu*. Časově mladší malby se nachází v místech zalomení polygonu kněžiště a jsou provedeny do vápenného nátěru, který překrývá původní omítku. Z fragmentů bylo možno rozpoznat, že se jedná o postavy světců a světic. Odlišují se také svým barevným provedením, které nevyplňuje pouze obrysovou linii, ale

modeluje postavy. Malby odpovídají svým charakterem malířství konce 15. století. Jejich špatný stav je způsoben tím, že podklad maleb byl nanesen na omítku později, v době kdy byla pokryta vrstvou nečistot, jež oslabuje soudržnost vrstev. Barevná vrstva maleb proto značně opadala. Z odhalených maleb bylo doporučeno ponechat pouze postavu sv. Františka, která byla nejlépe dochovaná. U dalších maleb by restaurátorský zásah neměl uspokojivé výsledky.

Součástí severní a jižní stěny jsou také nálezy konsekračních křížů. Dvojice křížů v barevném rámu na severní straně je malována na původní gotickou omítku. Sondážní průzkum ukázal, že se jedná o nejspodnější barevnou vrstvu, a tak lze kříže s velkou pravděpodobností spojit s prvním svěcením kostela v roce 1468. Od tohoto roku se poté odvíjí další datování nástěnných maleb.

Shrnutí nálezů nástěnných maleb v pěti sondách: 1. ženská postava světice na modrém pozadí, 2. mužská figura, 3. fragment ženské postavy s křížem v rukou (pravděpodobně sv. Helena), 4. postava mnicha se známky stigmatizace (sv. František) [55] a 5. černá liniová kresba bitevní scény[56].

Další práce navržené po vyhodnocení technického a technologického stavu spočívaly v již zmíněném odkryvu černé kresby, v následném restaurátorském zásahu a úpravě nejbližšího okolí kresby. Tzn. odstranění historizující konzoly, která zasahuje do kresby, a přesunutí varhan, jenž zasahují do její kompozice. Malbu sv. Františka odkrýt v celém rozsahu a podrobit restaurátorskému zásahu. Zbývající odkryté fragmenty maleb důkladně zdokumentovat, restaurátorsky ošetřit od zbytků nepůvodních vrstev a nátěrů, zafixovat a překrýt novou omítkou s izolační mezivrstvou do současné roviny. Nová výmalba presbytáře bude odpovídat co nejvíce původnímu stavu, který byl zjištěn sondáží. Klenební pole v přírodní bílé barvě vápna, klenební žebra v písčitém tónu, jenž se přibližuje původní barvě pískovce.

Odkrytá kresba o rozměrech 630x730 cm a ploše 46m<sup>2</sup> odhalila množství dalších kompozičních prvků. Milan Tognier interpretoval výjev

jako *Vítězství nad tureckým vojskem u Bělehradu*. Významné historicko-politické reálie zobrazené na kresbě, účast Jana Kapistrána a Jana Hunyady a jejich spojitost s Olomoucí spolu s technickým zpracováním kresby a její výtvarnou kvalitou představují unikátní vlastnosti díla, jenž nemá v českém středověkém umění obdoby. Kvalitní stav dochované kresby (uhlíková čerň) je způsoben jejím vápenokaseinovým pojídlem, jenž dobře přilnulo k omítce, aniž by byla použita další podkladová vrstva. To, že kresba překrývá podklad, na kterém jsou provedeny konsekrační kříže, ukazuje na vznik brzy po vysvěcení kostela.

Další malba, která byla ponechána v odkrytém stavu, je postava sv. Františka. Restaurátorem byla plocha malby odkrytím rozšířena na rozměry 200x120 cm, očištěna, fixována a opatřena ochrannou vrstvou. Stejným procesem prošla i malba při nález č. 2, jež byla odkryta do rozměrů 175x125 cm a odhalila tak postavu Ježíše Krista nesoucího kříž a dvě doprovodné postavy bjců. Tato sonda měla být původně zdokumentovaná a poté překrytá novou omítkou. Vzhledem k tomu, že po kvalitním restaurátorském zásahu byl adekvátně obnoven původní vzhled malby, byla tato postava také ponechána v presbytáři na odív veřejnosti. Obě malby byly provedeny suchou technikou na vápenné líčce, která překrývá původní omítku, dle stratigrafie jsou to tedy nejmladší malby z presbytáře, jež jsou datované do poslední třetiny 15. století. Zbývající sondy v presbytáři byly zdokumentovány, nálezy částí maleb byly restaurátorsky ošetřeny, izolovány a překryty novou omítkovou vrstvou do současné roviny.

Halové trojlodí je dělené osmibokými pilíři a jeho interiér byl upraven v 80. letech 19. století. Novodobá omítka sahá ale jen do výše 8 metrů. Klenby, ačkoli jsou překryty vrstvami vápenných nátěrů, jsou ponechány v původním stavu. Na počátku 80. let 20. století proběhly první sondážní průzkumy trojlodí, během nichž byla odkryta rozměrná nástěnná malba *Růžencové madony* v čele jižní lodi. V roce 1983 pokračoval průzkum dalšími pracemi, které si vytkly za cíl získat podrobnější informace ohledně stratigrafických vrstev zdiva a malířské výzdoby interiéru.

Během průzkumu bylo objeveno několik významných fragmentů malířské výzdoby z různých časů. V závěru severní lodi byla odkryta část malby, která představuje pašijový námět *Nesení kříže*. V souladu s dobovou ikonografií byla sondáží potvrzena domněnka, že se v závěru protější jižní lodi nalézá nástěnná malba *Snímání z kříže*. Obě malby jsou provedeny technikou fresco - secco. V severní lodi, při rohovém spojení s východní stěnou, byly nalezeny špatně čitelné fragmenty maleb, které byly zhotoveny na první omítkovou vrstvu, a to technikou mastné tempery, tedy technikou, která se spíše používá na tabulové obrazy.

Severní stěna obsahuje ve své střední části rozměrnou nástěnnou malbu, která ovšem nebyla odkryta ve svém celém rozsahu. Sondy ukázaly, že malba provedená na vrstvě vápenného nátěru nemá dostatečnou soudružnost s omítkovým podkladem a je navíc překryta dalšími, špatně oddělitelnými vrstvami nátěrů. Případné odkrývání by bylo velmi náročné a drahé na financování. Navíc by s sebou neslo nevyhnutelná rizika ztrát částí původní barevné vrstvy, což je při restaurování nežádoucí. Sondy v jednotlivých místech ukázaly, že se jedná o mnohobarevný námět, jeho ikonografický námět nebyl však rozpoznán. Ze sond byla ponechána a rozšířena na rozměr 60 x 100 cm jenom jediná, a to ta, která ve spodní části malby obsahuje malovanou iluzivní tabulku s datací ukazující rok 1520. Tabule v bílém poli je rámována černou linií, jako pojídlo bylo použito vápna a kaseinu.

Další cenné informace o malířské výzdobě kostela přinesly sondy provedené v západním poli jižní a severní lodi a v čele závěru jižní lodi pod malbou *Růžencové madony*. Raně barokní výzdoba z doby okolo roku 1653 představuje několik dochovaných fragmentů iluzivní draperie a architektonických prvků v několika tonech červené a okrové barvy. V závěru jižní lodi tyto malby souvisí s tehdy nově realizovaným portálem kaple Panny Marie, ve východní části severní lodi nebyly tyto dekorativní malby nalezeny, z tohoto zjištění lze usuzovat, že v té době byl malby pašijového cyklu stále součástí výzdoby a k jejich přemalování došlo až po roce 1653.

Posledním nálezem, který odhalil sondážní průzkum, byly malby z počátku 19.století ve spodní části závěru severní lodi. Datování se opírá o technologický rozbor i o ikonografii námětu. Malba o nemalých rozměrech 300 x 300 cm znázorňovala válečné trofeje, obsahuje prapory, děla, pušky a další vojenské předměty. Malba si ponechala ve vcelku dobrém stavu svoji původní barevnost, jako pojídla bylo opět použito vápna a kaseinu, je provedena na silném vápenném nátěru a nachází se pod dvojitou vrstvou omítky z doby historizující úpravy (1882).

Nálezy malířské výzdoby interiéru lodi byly zdokumentovány, návrhy předložené dvojicí Tognier – Sysel ohledně dalšího postupu byly předloženy komisi, která se skládala ze členů zainteresovaných stran. Malby po stranách vítězného oblouku by měly být odkryty ve svém plném rozsahu podrobeny restaurátorskému zásahu. Roku 1987 se těchto prací chopil restaurátorský tým vedený Josefem Čobanem a Olgou Jeřábkovou [58]. Malba z roku 1520 na severní stěně, ačkoli se dochovala v horším stavu, byla také doporučena k celkovému odkrytí a k restaurování. Tento návrh ovšem neprošel, malba zůstává i v současnosti pod vrstvou omítek a nátěrů. Stejným osudem skončili i malby z 17. a 19. století, fragmenty dekorativní výzdoby a umělecky nemnoho významné malby vojenských trofejí byly zaizolovány a poté překryty omítkou do stávající roviny.

Součástí dokumentace restaurátorského průzkumu jsou provedené stratigrafické tabulky zdiva presbytáře [57] a trojlodí kostela, František Sysel provedl dále mikroskopickou a chemickou analýzu barevných pigmentů malby z jižní stěny presbytáře.

Restaurátorský průzkum přispěl značnou měrou k poznání uměleckohistorického vývoje kostela a jeho malířské výzdoby. Další objevy nástěnných maleb, jejichž hodnota je řadí mezi vrcholná dobová díla středoevropského regionu, posunuly kostel Neposkvrněného početí Panny Marie do středu zájmu nejen odborníků, ale i veřejnosti, pro kterou se kostel stává jednou z nejcennějších památek na Olomoucku. O kostel a jeho vnitřní výzdobu je ale nutno kvalitně a profesionálně



pečovat, během 80. a 90.let probíhá oprava poškozených částí a modernizující úprava interiéru. Velkou ránou pro krátce opravený kostel byla ničivá povodeň roku 1997, voda a vlhkost patří mezi největší nepřátele kostelního interiéru a dokážou nenávratně poškodit cennou výzdobu. S vlhkostí se přes mnohá opatření potýká kostel bohužel i v současnosti, je proto důležité i nadále sledovat stav nástěnných maleb a podle potřeby včas zasáhnout.

## **26. Nástěnné malby v kapli sv. Kříže v Opavě – Kateřinkách**

30.léta 15.st.

Fresco – secco

Kaple sv. Kříže, Opava – Kateřinky, ul. Ratibořiská, č. parc. 69

Číslo ÚSKP: 34449/8-1323

Investor: OSSPPOP Opava

Restaurováno: 1870 J. Pindur, 1907 - 1915 H. Viertelbergen, 1949, 1969  
– 1970, 1987 František Sysel – Josef Dočekal – Marie Dočekalová, 1995  
Romana Balcarová

Restaurátorská zpráva ze dne 11.1. 1988, inv. č. R-D 661 NPÚ ÚOP  
Ostrava

Kaple, které se v literatuře říká také „Švédská kaple,“ byla započata se stavbou 9. září 1394. Její malířská výzdoba pochází, jak je uváděno v novější literatuře, z 30. let 15. století.<sup>85</sup> Jejich námět představuje patnáct apokalyptických znamení.

Kaple má osmistěnný půdorys, dochované malby jsou na pěti stěnách po třech výjevech ve třech pásích. Objeveny a odkryty byly po roce 1907, tehdy byly zahájeny práce na opravě kaple. Buď již v těchto letech, nebo v roce 1949, kdy došlo také k restaurování, byly malby povrchově zpevněny kaseinovým pojidlem.

Malby se nacházejí na dvou vrstvách omítek, původní nejspodnější na zdivu v červeném tónu je překryta světlou hlazenou, pro malbu podkladovou omítkou. Původní omítky se zachovaly prakticky jen v pásích, kde se nacházely malby.

V roce 1987 bylo rozhodnuto o nové, komplexní opravě celé památky. Restaurátorské práce na malbách měli za hlavní cíl zajistit malířskou výzdobu tak, aby bez úhony přečkala veškeré stavební práce v kapli. Součástí byl také sondážní průzkum a odkryv dalších částí a fragmentů maleb.

Nejdůležitější fází restaurátorských prací bylo zajištění poškozených a uvolněných omítek a zvětralých barevných vrstev [61]. Omítky byly injektovány fixující směsí a při okrajích pásů zajištěny omítkovým tmelem. Odstraňování nepůvodních omítek v blízkosti již odhalených maleb a sondy do dalších částí stěn v interiéru (špalety, ostění, římsy) odkryly další zbytky původní nástěnné výzdoby.

Před zpevněním barevných vrstev musel být odstraněn vápenný zákal, další vápenné nátěry a staré tmely a plomby předcházejících restaurátorských zásahů. Malby byly zbaveny zákalu chemickou cestou pomocí chaletotvorné látky, nátěry a tmely byly odstraňovány mechanicky.

Malby byly poté napouštěny organokřemičitým lihovým roztokem a poté fixovány kopolymerem butyl – metalakrylem v toluenu, proces fixace se opakoval dokud malba látku „nasávala.“ Fixativ zaručuje zpětnou reverzibilitu, je kdykoliv snadno rozpustitelný [59]. Barvy nástěnných maleb dostaly těmito chemickými látkami nového barevného účinku. Zvýšení lom světla dodal malbám na intenzitě a zároveň na čitelnosti. Během stavebního ruchu v kapli byly malby opatřeny ochrannou textilní vrstvou.

Odkryté malby bylo nutné dále restaurátorsky ošetřit a zdokumentovat, tyto další práce byly naplánovány na následující roky. V roce 1995 proběhlo poslední restaurování, které provádí Romana Balcarová [60, 62].

## **27. Nástěnné malby v jihozápadním rondelu bývalého kláštera Hradisko**

Daniel Gran (1694 Vídeň – 1757 Svatá Hypolita), Josef Franz Wiedon  
(1703 – 1785)

1739

Fresco - secco

Vojenská nemocnice Olomouc, Olomouc – Klášterní Hradisko, Sušilovo  
náměstí 5, č. parc. 1

Číslo ÚSKP: 30199/8-1746

Investor: Vojenská nemocnice Olomouc

Restaurováno: 1993 – 1995 František Sysel – Josef Dočekal – Marie  
Dočekalová

Počátek restaurování: červenec 1993

Konec restaurování: leden 1995

Restaurátorská zpráva inv. č. 391 NPÚ ÚOP Olomouc

Místnost s malbou se nachází v piano nobile v severovýchodním rondelu klášterní prelatury, je spojen nebo je součástí reprezentačního pokoje (tzv. Paradezimmer nebo žlutý pokoj). Rondel je zaklenut kupolí, která je ve svém středu proražena o patrový prostor s ochozem, jež je ještě jednou zaklenut. Freska, která pokrývá klenbu, je dílem dvorního vídeňského malíře Daniela Grana.

Námět představuje biblickou scénu *Proměnění na hoře Tábor*. Zbylou dekorativní výzdobu stěn vytvořil jeho spolupracovník Josef Franz Wiedon. Onen dekor spočívá jak z ornamentu, iluzivní architektury tak i z medailónů premonstrátských světců. Granova malba snese velmi vysoké hodnocení. „*Výzdoba rondelu představovala nepochybně jeden z vrcholů soudobého barokního malířství na celé Moravě.*“<sup>86</sup>

„*Základní uspořádání malby a její kompozice vychází z tradice Correggiovy kupole v parmském kostele San Giovanni Evangelista a*

*slavné Raffaelovy kompozice téhož námětu z Vatikánských sbírek původně určené pro San Pietro in Montorio v Římě, na niž Gran viditelně odvolává především v postavě Krista“<sup>87</sup>*

Pokoj byl koncipován pro Norberta Umlaufa jako hlavní prostor opatových soukromých komnat. Ochoz v patře rondelu mohl sloužit pro hudebníky. Hlavní námět, Krist levitující v prostoru, doprovázejí apoštolové Petr, Jan a Jakub a kruhovou kompozici uzavírají doprovodné postavy andělů, proroka Eliáše a Mojžíše.

Nástěnná před restaurováním malba nebyla v minulosti nikterak restaurátorsky zasažena. Kritickým momentem pro její stav bylo přistavění sníženého stropu, který zakryl klenbu, a tak nebylo možno sledovat stav malby. Tento zásah byl proveden v 70. letech a malba byla opět odhalena při opravě kláštera o přibližně dvacet let později.

Malba během té doby neměla možnost „dýchat“ a navíc poškozenou krytinou dlouhodobě tekla do prostoru dešťová voda. Z těchto důvodů byla malba objevena v havarijním stavu, kusy odpadáných vrstev visely ze stropu, některé části už byly nezvratně zničeny a místy se sypala na zem zvětralá omítka. Po celé ploše malby se vyskytovaly tmavé skvrny, vzniklé vysráženou vodou, či bílé výkvěty hydroxidu vápenatého.

Barevná vrstva byla poškozená různě dle typu požitého pigmentu, ponejvíce se jednalo o hlinité pigmenty (okry, zeleně), které zvětraly a z velké části zpráškovatěly nebo se dochovaly jen v tenké vrstvě. Syté barevné tóny nebyly dostatečně vázány s podkladem a byly proto značně nesoudržné a zvětralé.

Malovaná dekorativní výzdoba po stěnách rondelu od Josefa Wiedona byla kompletně přemalována na konci 19.st. Do výše tří metrů od podlahy byla malba přetřena několika vápennými a hlinkovými nátěry. Následná přemalba stěn byla provedena v historizujících námětech, avšak provedení a barevnost přemaleb nenese známky odpovídajících uměleckých kvalit, jenž vyžaduje barokní architektura kláštera. Prakticky bezcenná přemalba zakrývala původní výzdobu, její odstranění tedy nenarazilo na žádný odpor ze zainteresovaných stran.

Spodní části stěn jsou navíc značně poškozená různými mechanickými zásahy (hřebíky, skoby, elektroinstalace, ústřední topení).

Restaurátorský průzkum dále odhalil, že dva okenní prostory ve spodních částí zdí byly na počátku 19. století zazděny. Později došlo také k zazdění pěti oken pod klenbou, které osvětlovaly nástropní malbu. Tímto byla Granova malba ochuzena o důležitý výrazový účinek.

Promáčené omítkové vrstvy vylouhovaly a vysrážely na povrchu látky, které vytvořily ztmavlé a neodstranitelné krusty. Obdobně neodstranitelné jsou i bílé výkvěty hydroxidu vápenatého. Nejvíce poškozená místa byla injektována maltovacím přípravkem (Ledan) a akrylátovou pryskyřicí (Paraliod B72) a celá plocha barevných vrstev byla po očištění fixována hydroxypropylcelulózou (Klucel E). Při zpevňování omítek byl kladen důraz na vlastní pevnost a soudržnost původních materiálů, a tak, i když bylo v některých místech poškození větší, nebylo nutno nástěnnou malbu transferovat.

Na ošetřenou malbu bylo poté provedeno tmelení, kdy na hluboké defekty byl použit vápenno-písčitý tmel a na drobnější poškození tmel kaseino-křídový. Následující retušování, ačkoli bylo vzhledem k poškození dosti komplikované, sjednotilo malbu natolik, aby obnovilo původní autentickou barevnost a malířský výraz tohoto barokního díla.

Pigmenty přemalovaných stěn rondelu byly pojeny kaseinovým pojidlem, jejich odstranění nebylo jednoduchou záležitostí. Ještě více problematické byly vápenné a hlinkové nátěry, jenž sahaly do výše přibližně tří metrů, které nebyly od původní vrstvy odděleny žádnou mezivrstvou. Odstranění těchto nátěrů muselo být provedeno časově náročnou mechanickou cestou. Po odstranění všech nátěrů byla malba zpevněna injektáží a fixována. Z původní výzdoby se i přes značné poškození dochovala velká část, tudíž nebylo třeba použití rozsáhlých rekonstrukčních retuší. Větší defekty ve zdech byly opraveny maltou s příměsí písku a vápna, drobnější poškození byla vytmelena kaseino-křídovým tmelem.

V další etapě následovalo retušování, místy byl malovaný dekor

rekonstruován, a zlacení ploch 24 karátovým plátkovým zlatem na mixtion a na mordant. Zlacené plochy byly poté patinovány a vystínovány olejovými barvami (marsová hněd, siena pálená) [63].

Ve vedlejší místnosti byly restaurovány dva malované medailony v okenní špaletě. Znečištěná a přemalovaná původní malba byla provedena olejovou temperou. Po očištění a odstranění nepůvodních vrstev byly defekty vytmeleny, malba retušována a na závěr byly medailony lakovány ochranným damarovým lakem s voskovou příměsí.

Součástí restaurátorského zásahu bylo i obnovení původního přirozeného osvětlení místnosti. Pět oken pod klenbou bylo odezděno a opatřeny novými okenními rámy. Přirozené denní světlo propůjčí malbě na klenbě větší iluzivní dojem a prostorovou hloubku, což umělé zářivkové světlo, instalované pod kopulí, není schopné nahradit. Ve spodní části místnosti byly také dva zazděné okenní otvory opět prolomeny, čímž denní světlo opět zkvalitňuje osvětlení místnosti a přispívá k většímu estetickému účinku malované výzdoby a zlacených částí. Současně s těmito pracemi bylo demontováno ústřední topení pod okny, v době restaurování se počítalo se zavedením podlahového topení.

## **28. Nástěnné malby a štuková výzdoba Justiční akademie v Kroměříži**

Gustav Meretta (1832 Brno -1888 Olomouc)

1875 – 1877

Justiční akademie, Masarykovo nám. 183, Kroměříž, č.parcely 1110  
K.Ú.-KM

Rejstříkové číslo ÚSKP: 6009/A-32

Restaurováno: 1995 – 1996 František Sysel

Investor: Ministerstvo spravedlnosti ČR

Návrh na restaurování: 23.8. 1995

Smlouva o dílo: 1.9.1995

Ukončení restaurování: červen 1996

Restaurátorská zpráva ze dne 23.7.1996, inv.č. R358, NPÚ ÚOP Kroměříž

Roku 1877 dokončená novorenesanční budova Německého reálného dle návrhu Gustava Meretty, stavitelem v Kroměříži byl Jan Aulegk. Gymnázium bylo vyzdobeno bohatou malířskou a štukovou výzdobou, pravděpodobně také dle návrhu vídeňského architekta Meretty, v pěti reprezentativních prostorech. Jednalo se o vstupní halu, prostor schodiště, atrium, aulu a pracovnu ředitele.

V době generální opravy<sup>88</sup> této budovy v letech 1995 – 1996 byla výzdoba, vyjma schodiště, několikrát přemalována hlinkovými nátěry. Cílem restaurátorských prací bylo odkrýt a rekonstruovat původní malířskou a sochařskou výzdobu interiérů budovy do podoby z roku 1877.

Sondážní průzkum odhalil, do té doby netušený, velmi špatný stav původních maleb překrytých vrstvou pozdějších nátěrů. Malby na stropě nad schodištěm, jež jako jediné nebyly zabílené, se ukázaly ve světle průzkumu také ve špatném stavu. Restaurátor u nich zjistil, že ona barevná ornamentální výzdoba není původní, nýbrž byla přemalována, a to nepřilíživým způsobem.

Přemalba byla fixována pojídlem, které ale neproniklo skrze malby.



Místo toho na jejím povrchu vytvořilo pojídlo tenkou vrstvu filmu, která po čase popraskala a započala odpadávat i s barevnou vrstvou [64]. Původní vrstva měla před restaurováním zvětralé, zpráškovatělé klišové pojídlo. Největším nebezpečím pro ni ale bylo uvolnění a odpadnutí omítkové vrstvy od dřevěných desek stropů. V některých místech se omítka od stropu už oddělila.

Následný sondážní průzkum stěn schodiště, auly a atria prokázal, že původní malířská výzdoba je poškozena také zvětralým klišovým pojídlem, které je snadno porušitelné vodou. Veškeré odstraňování přemaleb, které byly s původní vrstvou velmi silně spojeny, muselo probíhat mechanickou suchou cestou. Strop auly byl jako jediný vyzdoben figurálním námětem lemovaný štukovým rámem a ornamentálním dekorem. Restaurátorský průzkum byl dále rozšířen o prostor vstupní haly a o kancelář ředitele školy, kde se také našly dekorativní a iluzivní malby.

Už sondáž odhalila, že všechny odkryté malby byly ve velmi vážném, v některých částech až nečitelném stavu. Rekonstrukce původní výzdoby je vzhledem k funkci budovy opodstatněná a esteticky hodnotná. Použití rozsáhlých malířských rekonstrukcí a retuší neohrožuje nijak dramaticky uměleckohistorickou hodnotu maleb z konce 19.st. provedených lokálními malíři. Přáním a cílem investora bylo znovuoživení umělecké výzdoby tak, jak to stálo v projektu architekta Gustava Meretty.

Restaurátorské práce započaly na stropní výmalbě schodiště. Uvolněná omítka byla upevněna vstříknutím akrylátové disperze a maltovací minerální směsi (Ledan TB1), pomocí dřevěné konstrukce byla omítka poté přitlačena do původní polohy. V místech, kde omítka už opadala, byl použit k zarovnání povrchu tmel.

Zpráškovatělé původní malby nebylo možné oddělit od přemaleb, nepůvodní vrstvy byly tedy i s problematickou fixází ponechány. Ke zpevnění zvětralého pojiva použil restaurátor prověřených syntetických materiálů. Hydroxypropylcelulóza (Klucel MF) a akrylátová pryskyřice (Paraliod B72) nahradily poškozené pojídlo, zpevnily malbu i s vrstvou

staré porušené fixáže. Rekonstrukční retuš doplnila ornamentální výzdobu v porušených částech malby a obnovila iluzivní plastické vlastnosti malovaného dekoru, které byly přemalbou zcela potlačeny.

Obdobný postup při zpevnování maleb byl použit i v případě dalších prostorech budovy, kde se pracovalo. Původní výzdoba vstupní haly, atria, auly stejně tak i ředitelny se dochovala ve velmi špatném stavu. Rekonstruovat jejich podobu byl náročný úkol, jenž způsobil oddálení termínu dokončení. K urychlení restaurátorských prací bylo přizváno dvacet dalších malířů a štukatérů, kteří pracovali pod dohledem Františka Sysla, štukatéři se navíc řídili dozorem přizvaného restaurátora a štukatéra Vlastimila Strašáka.<sup>89</sup> Restaurátorské práce navíc stěžovala souběžná stavební činnost ostatních zúčastněných firem.

Obnovit původní formu ornamentálního dekoru bylo relativně snazším úkolem. Opakující se vzor a barevnost lze bezpečně a přesně odvodit z fragmentů původních maleb, při práci pomohly také vzorníky dobových interiérových výmaleb. Náročnější úlohou byla rekonstrukce figurální nástropní malby v aule školy. Dochovaných fragmentů malby, z kterých by se daly vydedukovat zejména detaily kompozice, nebylo dostatečné množství [65]. Velkou pomocí proto bylo uměleckohistorické zjištění, že předlohou malby v aule byla nástěnná malba boloňského malíře Guercina (vl.jm. Giovanni Francesco Barbieri) v sále Villa Ludovisi z roku 1623. Toto často kopírované dílo je v kroměřížském provedení zjednodušeno na postavy Aurory a prchající Luny.<sup>90</sup>

Štuková výzdoba interiérů byla prvně očištěna od nánosů nátěrů, uvolněné části byly zpevněny a chybějící články dotmeleny. To se týkalo zejména profilovaných říms v aule a v atriu. Na přání investora byla v prostoru atria provedena jedna omítková vrstva navíc, která zahlučuje všechny předchozí nerovnosti viditelné v bočním světle.

Výtvarná rekonstrukce vnitřních prostor budovy školy naplnila požadavky investora po estetickém zhodnocení historické architektury. Budova slouží svému účelu i v současnosti, kvalitně provedené restaurování interiérové výzdoby obnovuje a doplňuje nejen její

historickou hodnotu, ale podílí se aktivně i pasivně na duchovně estetickém dialogu s jejím obyvatelem či návštěvníkem [66].

## 29. Nástěnné malby zámku Bystřice pod Hostýnem

Jan Sviták (1893 Plzeň – 1945 Praha)

1805

Freco -secco, cca 270m<sup>2</sup>

Investor: Městský úřad v Bystřici pod Hostýnem

Restaurováno: 1995 – 1996 František Sysel, Marie Dočekalová, Josef Dočekal

Restaurátorská zpráva ze dne 2.12.1996, inv.č.403/7 NPÚ ÚOP Kroměříž.

Gotická vodní tvrz a později renesanční zámek prošel ve druhé polovině 18.století přestavbou, která dala této budově současnou podobu. Zámek tehdy patřil rakouskému šlechtickému rodu Rottalů,<sup>91</sup> architektonický projekt svěřili moravskému Františku Antonínu Grimmovi. Během let 1765 – 1772 přibyla k renesanční a barokní části dvě křídla v pozdně barokním stavebním slohu. V hlavní ose nově přistavěné části, v severním křídle zámku, se nachází reprezentativní sál, jehož všechny stěny byly roku 1805 vymalovány v klasicistním duchu bystřickým malířem Janem Svitákem. Ten vyzdobil sál dekorační architekturou kombinující starověké, zejména egyptsko-antické, prvky s iluzivními průhledy do krajin. Z neznámých důvodů byla ale do těchto průhledů o něco později přimalována subtropická vegetace [67].

Stav nástěnných maleb v roce 1995 byl, dle hodnocení restaurátorů, velmi špatný. Poškození maleb vycházelo jednak z procesu únavy materiálů, z atmosférických vlastností prostředí a jejich změn, dále z nevhodného využití zámku v minulosti, kdy byl majetkem československé armády, a ze staveních úprava a přestaveb, které nerespektovaly uměleckou a historickou hodnotu zámeckého sálu.

Malba, jenž pokrývá všechny stěny, klenbu a špalety oken, má technologicky nevhodně použité a zvětrávající pojídlo, barevné vrstvy tudíž práškovatější a odpadávají z podkladu. Výrazným poškozením neušly ani samotné omítkové vrstvy. Vlivem zatékající vody se ve

vrstvách vytvořily hluboké a široké trhliny. V horních částech zdí, kde se stýká dřevěná klenba s omítkou, dochází vlivem napětí materiálů k dalšímu trhání omítkových vrstev. V místech, kde se v minulosti vytápělo, byly také omítky vlivem dalších změn vlhkosti poškozeny. Barevné vrstvy okolo krbů a kamen byly navíc silně znečištěné a ztmavlé.

Z doby komunismu, kdy zámek sloužil vojenské posádce, byly provedeny necitlivé stavební zásahy. Rozvody elektroinstalace nerespektovaly výmalbu a následné omítání přesáhlo rámec původní omítky. Navíc stěny nesou četné poškození od různých skob a hřebíků. Tímto bylo poškozeno mnoho čtverečních metrů nástěnných maleb.

Dřevěná klenba přechází po zaoblení do středu v plochu, ve které se nezachovala původní malba a ani původní omítka. Dochovaná omítka pochází z pozdější doby, byla pokryta neutrálním odstínem, který ale ztmavnul. Omítka v parapetech byla narušena dešťovou vodou, v okenních obloucích kondenzované vodní páry narušily barevnou vrstvu, jež opadávala. Malba v nadokenních místech vytvářela puchýře a také opadávala. Spousta dalších mechanických odřenin, nečistoty „zažrané“ do barevné vrstvy, tmavé skvrny od zatíkáající vody, neodborné opravy a nevhodné přemalby narušovaly fyzicky i opticky originální malbu.

Sondážní průzkum odhalil, že pod vrstvou omítky z roku 1805 se nachází starší omítková vrstva o síle do 2 cm. Tato omítka obsahuje i nástěnné malby ve formě jednoduché dekorativní výzdoby. Bylo ale rozhodnuto ji neodkrývat, neboť nebyl znám její celkový dochovaný stav a její uměleckohistorická hodnota nepřesahovala význam Svitákových klasicistních maleb.

Restaurátorské práce týmu byly rozděleny na čtyři etapy. První etapa se soustředila na odstraňování nevhodných a prošlých tmelů a plomb, nevyhovujících omítek po provedené elektroinstalaci a různých přemaleb. V druhé etapě byly omítkové vrstvy upevněny a nástěnné malby očištěny a fixovány. V další fázi došlo na vyspravení defektů

v omítce a zhotovení nových omítek v místech elektroinstalace. V poslední čtvrté etapě byly prováděny rekonstrukce a retuše nástěnných maleb a závěrečné úpravy a fixáže.

Z předcházejících oprav sálu zámku bylo nutno odstranit nevhodné tmely a plomby. Ty byly neodborně provedeny jak technicky, tak i technologicky, kdy pro ně byla použita sádra, vápenná kaše či cementová směs. Všechny další nepůvodní narušující materiály ve zdech jako byly hřebíky, dřevěné špalíky a železné skoby byly vyjmuty. Omítky elektroinstalace, ledabyle provedené, zničily v širokých pásech původní malbu a přesahovaly nad úroveň omítek. Jejich odstranění a nahrazení bylo nutností. Poškozená klenba, respektive její nepůvodní ztmavlý nátěr byl odstraněn, povrch klenby dále sbroušen a upraven vápenným nátěrem jako podklad pro rekonstrukci chybějící malby.

Hloubkové zpevňování omítek a spravování trhlin až pět centimetrů širokých bylo provedeno injektováním maltovací směsi Ledan. Jelikož je tato směs postavena na vápenné bázi, je vhodná pro zpevňování interiérových vápenných omítek. Samozřejmostí byla oprava omítek kolem okenních otvorů, kudy zatékala dešťová voda, a další zajišťující vysprávkování ve zdivu. Vzhledem ke specifickému poškození barevných vrstev bylo nutno před fixáží přistoupit k očištění maleb tzv. suchou cestou.<sup>92</sup> Následná fixáž zvětralých barevných vrstev byla provedena přípravkem Paraloid B72. V některých místech sondy prokázaly nedostatečné spojení se zmíněnou starší omítkou, v těchto případech bylo nutné vrstvy dodatečně pečlivěji spojit injektáží.

Tmelení defektů v omítkách prováděli restaurátoři vápenným štukem, drobné trhliny poté i syntetickým disperzním tmelem. Dřevěný strop svou tíhou posunul v horních částech zdí, ve výšce 5,5 m, úroveň omítky až o 2 cm. Tyto nerovnosti byly utažením, broušením a tmelením také vyrovnány. Nově zhotovené omítky v pásech elektroinstalace nyní respektují úroveň původní omítkové vrstvy a netvoří tak opticky rušivé přechody hmoty.

Retušování a rekonstrukce nástěnných maleb byla započata na

nejproblematictějším místě, na stropě sálu. Malba klenby, která se z větší části nedochovala, vyžadovala velmi citlivý přístup restaurátorů. Cílem bylo vytvořit takovou formu, která by co nejvíce zapadala do schématu původní malby. To představovalo pečlivé studium díla, dobových materiálů a zbytků nástěnné malby. Klenba byla vyzdobena jednoduchou iluzivní modrou oblohou, práce tedy spočívaly doplnění ploch s oblaky a sjednotit tón modré barvy se zbytek původní výzdoby interiéru. Další rekonstrukce byly nutné v místech elektroinstalace. Architektonické články, dekorační prvky či malby krajin a vegetace chybějící v pásech restaurátoři odvodily z původní malby. V případech, kdy byly poškozeny Svitákovy malby v místech krajinomaleb, které představují nejkvalitnější ukázky malířovy tvorby, nebylo použito rekonstrukční retuše, nýbrž retuše napodobivé. Celkové optické sjednocení retuší a rekonstrukčních maleb s originálem dosahuje potřebné profesionální úrovně a navracejí tak sálu zpět své uměleckohistorické hodnoty [68].

### **30. Oplakávání Krista z kostela sv. Janů v Brně**

Okolo 1510<sup>93</sup>

Dřevo (lípa), vysoký reliéf, v. 96 cm, š. 135 cm, hl. 29 cm

Kostel sv. Janů, Brno – Město, ul. Minoritská, č. parc. 171

Číslo ÚSKP: 17416/7-55

Církevní sbírka

Technologický průzkum: 1998 – 1999 M. Zmydlená, I. Fogaš, T. Bayerová, T. Baláž, F. Racek, František Sysel

Průzkum, na kterém se podílelo větší množství odborníků, zjistil následující informace. Reliéf byl v minulosti přemalován olejovými barvami a přelakován výrazně lesklým nátěrem. Byla provedena jen minimální sondáž, která ale odhalila existenci starších vrstev polychromie, v nichž byla použita i obtížná technika lazurní malby na stříbrnou folii. Odstranění rušivého svrchního nátěru má už tedy své opodstatnění. Kromě mechanického očištění povrchu byly nečistoty omyty rektifikovaným terpentýnem.

Reliéf se skládá ze čtyř rozměrných částí a několika menší dílů. Části jsou spojeny lepidlem a kovovými sponami. Kvalita dřeva odpovídá svému stáří, přirozeně degraduje a bylo napadeno dřevokazným hmyzem. Ve spodní části je reliéf poškozen více, zde je hmota náchylnější ve čtyřech trhlínách. Na několika místech došlo k mechanickému poškození.

Po průzkumu nebyla socha již dále nijak restaurována [69].



### **31. Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Ratajích**

Hans Zatzka (1859 Breitensee – 1945 Vídeň)

1884 -1885

Kostel sv. Petra a Pavla, Rataje, okr. Kroměříž, č. parcely 127,181

Rejstříkové číslo ÚSKP: 35368/7-6119 (kostel), 104591a (nástěnné malby)

Investor: Římskokatolická farnost Rataje

Restaurováno: 2003 – 2007 František Sysel

Restaurátorská zpráva ze dne 23.11.2007, inv.č. R980/2 NPÚ ÚOP Kroměříž

Kostel sv. Petra a Pavla byl postaven v letech 1881 – 1884 na místě staršího románského kostela. Arcibiskupem Bedřichem Fürstenberkem pověřeným projektantem stavby byl vídeňský architekt Gustav Meretta, jenž pracoval častěji pro arcidiecézi olomouckou. Pro nový farní kostel v Ratajích navrhl stavbu v novogotickém slohu, po vzoru francouzských katedrál. Stavbu prováděli místní řemeslníci a pracovníci, pro výzdobu kostela byl ale povolán z Vídně malíř Hans Zatzka.

Zatzka se vyučil malířství na vídeňské akademii, kde mu byl učitelem např. Karl Wurzinger nebo Karl von Blaas. Mladý malíř se brzy proslavil ve Vídni, roku 1880 získal ocenění za umělecké služby městu. Ze zahraničních cest poznával italské umění, jeho vlastní styl se ustálil v idylické, akademické malbě, kterou se vyznačoval hlavně v obrazech ženských figur. Jeho dekorativní styl byl ponejvíce v oblibě ve 20. letech 20. století, kdy byl často kopírován. Kromě profánních témat se věnoval i monumentální malbě nejen religiózních námětů, stěžejní díla jeho nástěnného malířství provedl v 20. st., kdy zdobil interiéry nejen kostelů, ale např. i nemocnic či soukromých domů. V době, kdy pracoval v kostele v Ratajích, byl tedy teprve na počátku své úspěšné kariéry, přesto oněch osm figurálních obrazů z Ratají představují už kvalitní

ukázkou z jeho monumentální malířské tvorby.

Cílem restaurování malířské výzdoby kostela bylo zachovat původní stav z 80. let 19. st., který během sto dvaceti let ztratil na svém dobrém „zdraví“ a který je nedílnou autentickou součástí této dobové sakrální architektury. Výmalba se kromě figurálních obrazů skládá z ornamentální výzdoby stěn, kleneb a architektonických článků, dekorativní vzor je tvořen stylizovanými florálními motivy, hvězdami apod. Právě tato původní dekorativní vrstva byla na počátku 21. st. ve špatném stavu, působením atmosférických vlivů malba zvětrává a uvolňuje se od zdi, čímž negativně ovlivňuje figurální obrazy, které jsou malované na tuto vrstvu. Nejvíce je poškození patrné v exponovaných částech interiérů, jako jsou vchody do kostela, kde tři malby, *Oběť Noemova*, *Vyhnání z ráje* [70] a *Bůh Otec*, jsou už v dosti poškozeném stádiu.

Rozdíl v malbách, a tudíž i rozdílném stupni poškození, spočívá v odlišném použití pojidla. Pro figurální obrazy bylo autorem užito olejové či temperové pojidlo, které je „mastnější“, a proto odolává lépe atmosférické vlhkosti, pro dekorativní malby použili pomocní malíři pojidlo kaseinové. Tato vrstva díky vlhkosti zvětrává, nabobtnává, ztrácí soudružnost s omítkou a odpadává. Nástěnné malby *Klanění pastýřů*, *Panna Marie Hostýnská*, *Korunování Panny Marie*, *Sv. Václav* a *Sv. Ludmila*, které byly malovány jako první a které byly malovány na omítku, se proto v kostelních podmínkách dochovaly v dobrém stavu. Jejich narušení bylo jen minimální.

Pod varhaní kruchtou v hlavním vstupním prostoru kostela jsou namalovány už zmíněné obrazy *Oběť Noemova*, *Vyhnání z ráje* a *Bůh Otec*. Jejich kritický stav byl způsoben tím, že byly zhotoveny na technologicky nekvalitní dekorativní vrstvu, která představuje iluzivní kvádrování stěny. Tato mezivrstva, zvláště blízko vchodu, kde se střetávají rozdílné klimatické podmínky interiéru a exteriéru, zvětráváním uvolňuje vrstvu figurální malby, jež postupně odpadává. Zvláště linky kvádrování vlhkostí nabyly na objemu a uvolnily barevnou vrstvu.

Restaurátorský průzkum a jeho výsledky ukázaly, že restaurování dekorativních maleb klasickým způsobem, vzhledem k použitým malířským technikám a poškození maleb, by nebylo adekvátním řešením. Časově a ekonomicky náročnější práce by nezaručily potřebné výsledky. Jelikož i původní výzdoba bylo provedena pomocí šablon, bylo rozhodnuto ji rekonstruovat pomocí nově zhotovených identických šablon.

Kromě barevných vrstev byla v klenbách poškozena i samotná omítka. V místech, kde vadnou střešní krytinou pronikala voda, se omítka narušila a opadala ve větších kusech.

Rekonstrukce výzdoby započala výrobou šablon, ornamenty byly okopírovány a rozděleny dle jednotlivých barev. Zvětralé barevné vrstvy byly odstraněny, stejně tak i nečistoty pokrývající malbu. V místech, kde byla narušena omítka, byly defekty vytmeleny a plocha stěny zpevněna. Očištěné a obnažené plochy byly prvně napouštěny pojidlem, poté byla nanesena podkladová vrstva a na ni šablonová malba. Pro malbu byly užity barevně stálé a odolné pigmenty a prověřená pojidla, určená speciálně pro potřeby restaurování (vodní a akrylátové disperze s hydroxyetylcelulózou, disperze kopolymeru butyl a metylakrylátu).<sup>94</sup> Zlacené části maleb byly nově pozlaceny plátkovým zlatem na šelak a mixtion.

Figurální malby pěti výše popsaných obrazů, které si zachovaly toliko neponičenou podobu, byly očištěny, zpevněny, menší defekty byly retušovány a jejich byl povrch opatřen ochranným lakem. Problematičtější byla ale práce na zbylých třech obrazech. Zvětralá nesoudržná vrstva pod obrazem bylo třeba upevnit. K tomu se využily už poškozená místa, skrze nichž se injektovala zpevňující fixáž. Plocha byla také natírána roztokem damary a včelího vosku v toluenu, který se během zkoušek projevil jako nejúčinnější. Na závěr byly provedeny napodobivé retuše poškozených ploch a lakováno ochranným nátěrem [71].

Práce, které probíhaly v několika etapách po dobu pěti let, naplnily cíle zadané investorem. Rekonstruovaná interiérová výzdoba splňuje

požadavky na funkční liturgický prostor, nenarušovaný poškozenou výzdobou, jejíž estetická hodnota převyšuje hodnotu historickou. Nutný zásah do její autentické hmoty, který by v případě středověkých památek byl „hříchem,“ je zde ospravedlněn začleněním památky do aktivního života ratajské farnosti.

### **32. Nástěnné malby v kostele sv. Kříže v Nebovidech**

Druhá polovina 14.st.

Kostel sv. Kříže, Nebovidy, okr. Brno – venkov, č. parcely 1

Rejstříkové číslo ÚSKP: 24028/7 - 840

Objeveno: 1991 Jaroslav Bartl

Restaurování: 1992 – 1996 a 2005 – 2007 František Sysel

Investor: Římskokatolická farnost Moravany

Restaurátorská dokumentace ze dne 25.11. 2004, inv. č. 1029/4 NPÚ  
ÚOP Brno

Objev gotických maleb, ať už v jakkoli dochovaném stavu, vzbudí u odborníků vždy vlnu vzrušeného zájmu. Kostel v Nebovidech u Brna se stal oprávněně terčem tohoto zájmu a uměleckohistorickému bádání poskytl novou látku z malířství 14.století, jež nemá v moravském regionu moc blízkých analogií.

Malby v hlavní lodi mají plochu přibližně 86 m<sup>2</sup>. Jejich rozvržení se sestává ze čtyř pásů: nejspodnější pás tvoří malovaná draperie, následující tři pásy jsou členěny obdélnými rámy v nichž je na severní straně zachycena legenda o sv. Barboře. Jižní strana lodi neposkytla dostatek identifikačních vodítek k určení námětu hůře dochovaných fragmentů maleb. Vítězný oblouk zdobí postavy sv. Kateřiny, čtyř evangelistů, Panny Marie a heraldické motivy. Vznik maleb spadá do raného období krásného slohu konce 14. století, výzdoba lodi započala po roce 1360.

Různé stavební úpravy v průběhu několika staletí, prolomení oken ve zdech v 17.st., požáry roku 1821 a na počátku 20.st. společně zapříčinily, že jeden z nejkompletnějších souborů středověkých maleb na Moravě se zachoval v nenávratně porušeném stavu. Kvalita zachování nemůže být samozřejmě tak jak by si badatelé přáli, restaurátorský průzkum a následující restaurátorské práce však napomohly nejen k důkladnějšímu poznání maleb, ale i obnovení výtvarné hodnoty tohoto unikátního malířského díla.

Na počátku devadesátých let byly tedy při instalování nových rozvodů elektřiny objeveny tyto gotické nástěnné malby. Nález byl ohlášen restaurátorem Jaroslavem Bartlem brněnským památkářům. Následující rok byl proveden rozsáhlý plošný sondážní restaurátorský průzkum. Ten odhalil, že malby pokrývají severní, jižní a východní stěnu lodě kostela, dále vítězný oblouk a stěny presbytáře. Odhalena byla také původní polychromie architektonických článků, která spočívá v jednoduchých lineárních linkách bílé a červenohnědé barvy. Také byly objeveny románská okna a potvrdila se domněnka, že původně měl kostel plochý strop.

#### **Práce 1992 - 1996:**

Práce započaly na celoplošném odkryvu maleb, František Sysel sestavil tým kvalitních pracovníků, kterým zadával méně náročné restaurátorské úkony. Veškerou sondáž prováděl ale on sám [72]. Na vrstvě s původní malbou byl proveden odběr vzorků k rozboru omítek, barevných vrstev a pigmentů, což osvětlí složení malt, průřezů barevných vrstev a druhy pigmentů. Snímkování pod přímým a bočním světlem jednotlivých etap odkryvu bylo také doplněno o snímkování ultrafialovým zářením. Po vyhodnocení odkryvů, odebraných vzorků a pořízené fotodokumentace se dospělo k následujícím výsledkům. Gotické malby byly zachovány v původním stavu, jejich intaktnost byla porušena jen během stavebních úprav kostela. Pozdější vrstvy, které malby překryly, nenesly už žádnou malířskou výzdobu.

Jednotlivé barevné pigmenty byly podrobeny jak optické, tak i emisní spektrální analýze.<sup>95</sup> Při optické analýze bylo použito světla dopadajícího, procházejícího a světlo polarizované.<sup>96</sup> Mikrochemické rozboru byly provedeny jen u některých vzorků. Identifikace vzorků, které nebyly nijak znečištěny přemalbami či jakýmkoliv jiným zásahem, byla relativně bezproblémová. Určité nejasnosti, např. při odlišení

svatozáře a pokrývky hlavy Panny Marie na vítězném oblouku, které byly v přirozeném světle pro lidské oko nepostřehnutelné, byly objasněny použitím UV světla. Nástěnná malba byla provedena technikou malby na suchou omítku (all secco), z pigmentů byly použity červený železitý okr (červená), malachit (zelená), železitý okr (žlutá), azurit (modrá) uhlíkatá révová čern (černá) a olovnatá běloba (bílá).

Petrifikace uvolněných částí omítky od zdiva byla uplatňována injekcemi již během odkrývacích prací. K tomu byly použity maltovací přípravky (Ledan D3), které stabilizují struktury zdiva a vyplňují jeho trhliny, přičemž nezpůsobují pohyb solí, nenapadají pigmenty a neomezují průchod vodních solí, a akrylátová pryskyřice (Paraliol B72) s toluenem. Samotné malby byly fixovány hydroxipropylcelulózou (Klucel E). Při odstraňování vrstev vápenných líček bylo otestováno i použití ultrazvukové metody, k ní se nakonec uchýlilo jen minimálně. Plně postačovala klasická metoda „kladívkování“, která je v rukou zkušeného restaurátora i mnohdy preciznější než moderní přístroje. Obnažená vrstva s gotickými malbami byla očištěna od nečistot a chemicky od vápenných zákalů použitím zředěné kyseliny octové a chelatotvorné látky.<sup>97</sup> K navrácení barevné živosti a k lepší čitelnosti maleb bylo použito organokřemičitých fixází (Silex) a nátěru ethylsilikátu, který zvyšuje lom světla pigmentových pojidel. Defekty maleb, které vznikly působením času a mechanickými zásahy, byly vytmeleny u upraveny retušemi. Jejich celkový stav je vzhledem k datu vzniku pochopitelně neuspokojivý, přesto jsou unikátně dochované malby dobře čitelné. Právě retušování bylo důležitým aspektem restaurování, dbalo se s velkou péčí, aby nebyla narušena autenticita a hodnota této významné malířské památky. Retušovaly se jen ty části maleb, u nichž panovala stoprocentní jistota původní podoby. Retuš měla za cíl zviditelnit výtvarné a uměleckohistorické hodnoty tohoto unikátního díla a zároveň nesměla rušit či zabraňovat vnímání těchto hodnot jak v celku, tak i v detailech.

Veškeré použité restaurátorské materiály a prostředky byly před

aplikováním otestovány, na základech těchto zkoušek byly vybrány nevhodnější materiály a postupy, které splňují normy kladené ICCROMem.

### **Práce 2005 – 2007:**

Výše popsané řádky mapují průběh restaurátorských prací v lodi nebovidského kostela, jež byly ukončeny roku 1996. Ačkoli se vědělo o existenci maleb i v presbytáři kostela, práce byly zastaveny. Návrh k novým restaurátorským pracím přišel až roku 2005. Pověřeným restaurátorem byl opět František Sysel, a tak se restaurátorské postupy a technologie použité v presbytáři prakticky neliší od prací v lodi kostela.

Restaurátorské práce na odkrytí maleb odstartovaly sondáží ve omítkových vrstvách a vápenných nátěrech. Sondy prokázaly, že se malby nachází na klenbě a na všech stěnách presbytáře [73]. Odstraňování jednotlivých vrstev probíhalo spolu s petrifikací původní omítky s malbou. Poslední vápenný nátěr držel velmi silně, k jeho odstranění bylo použito ultrazvukové jehly [74].

Odkryté malby byly následně očištěny od nečistot a vápenného zákalu, zpevněny (Ledan D3, Paraliod B72, Silex) a napouštěny ethylsilikátem k jejich zvýraznění.

Malby se člení do tří pásů, které obsahují scény ze života Krista, jen na rubu vítězného oblouku se nachází starozákonní scéna Abrahám obětuje Izáka. Stav maleb je na svůj středověký původ velmi kvalitní, poškozeny jsou hlavně v detailech, což ale nesnižuje jejich dobrou čitelnost. Nejvíce je poškozen spodní drapériový pás, jež utrpěl četné zásahy mechanického rázu. Malby na klenbě měly charakteristickou reliéfní strukturu pocházející z dřevěného bednění při její stavbě. Během líčení a omítání byl tento reliéf vyrovnáván, což poškodilo i samotné malby. Celkově je ale zachovalý stav mnohem lepší oproti malbám z lodi. Rozdíly panují jak v době vzniku, tak i ve vlastním složení



omítky, což odpovídá teorii o několika autorech. Malby v presbytáři a v lodi kostela vznikly tedy s odstupem několika desítek let, přibližně mezi lety 1360 – 1390.

Množství defektů, které doprovázely odkryté malby, bylo vytmeleno v barvě původní omítky a v místech, kde bylo možné zcela jasně a bezpečně doplnit určité části malby, byly provedeny retuše. Citlivé retušování jenom napomohlo k lepší čitelnosti středověkých maleb, aniž by zasáhlo do jejich vlastní struktury [75].

### **33. Oltáře v kostele sv. Petra a Pavla v Tištině**

Kostel sv. Petra a Pavla, Tištín, okr. Prostějov, č.p. 20, č. parc. 3  
Rejstříkové číslo ÚSKP: 29325/7-5808

Okolí obce bylo osídleno už stovky let před naším letopočtem. Samotná obec se v písemných pramenech objevuje poprvé v roce 1327. Již v té době pravděpodobně existoval vesnický dřevěný kostel. Současná podoba kostela sv. Petra a Pavla pochází z roku 1719, kdy byla stavba ukončena. Iniciátorem byl farář Matěj Josef Božek z řádu Paulánů, který farnost spravoval.

Kostel byl již opravován v letech 1938 – 1942, osobně na něj dohlížel arcibiskup Leopold Prečan. Další změny proběhly v 70. letech, kdy 2. vatikánský koncil (1962 – 1965) a jeho výsledky zapříčinily úpravu liturgického prostoru. Tehdy také došlo k pořízení nové vnější omítky, starší omítka byla odstraněna až na zdivo, výtečná možnost provést tak stavebně-historický průzkum byla ale promarněna.<sup>98</sup> K dalším negativní změnám došlo v roce 1989, tehdy byla odstraněna například křížová cesta a osvětlení.

Poslední restaurátorské péče se dostalo kostelnímu vybavení v roce 2000, tehdy započalo etapovité restaurování dřevěných oltářů a dalších uměleckých prací. Poslední práce byly provedeny v roce 2008.

### **33. 1 Oltář sv. Petra a Pavla**

Moravský malíř, Matyáš Weissmann a dílna, František Celler

Obraz 1. třetina 18.st., dřevořezby 1717, tabernákl 1910

Rejstříkové číslo ÚSKP: 29325/7-5808

Restaurováno: obraz: 1941 – 1942 Otto Stritzko; řezby: konec 19.st,  
1941 – 1942 František a Heřman Kotrbovi, 2000 – 2003 F.Sysel

Investor: Římskokatolická farnost sv. Petra a Pavla v Tištině

Výběrové řízení: 5.6. 2000

Smlouva o dílo: 19.6. 2000

Kolaudace: 30.10. 2003

Restaurátorská zpráva ze dne 10.10. 2003, inv. č. R-1238 NPÚ ÚOP  
Olomouc.

Hlavní oltář kostela se skládá z mramorového antependia na trojici mramorových stupňů, dřevěného tabernáku a dvojicí postranních mramorových portálů. V centru je umístěn obraz s postavami patronů kostela, v ose oltáře je umístěna socha Madony a na jeho vrcholu symbol Nejsvětější Trojice. Rostlinným motivem bohatě dekorovaná dřevěná konstrukce je doplněna o figury andělů a věrozvěstů sv. Cyrila a sv. Metoděje.

Vizuální průzkum potvrdil a více podhalil poškození oltáře, které spočívalo jak v špatném stavu povrchových úprav oltáře, tj. polychromie, zlacení a stříbření, tak i v samotném kritickém stavu dřeva napadeného dřevokazným škůdcem. Oltář vykazoval také závady v uvolněných částech konstrukce.

V první etapě restaurování oltáře, která probíhala od 2000 do roku 2001, byla sondážním průzkumem zjištěna pod nejmladšími přemalbami existence dvou starších vrstev polychromie. První přemalba z blíže neurčeného 19.st. je vrstvou nejlépe zachovalou. Sondáž odhalila, že tato vrstva respektuje kresebně i barevně původní polychromii, která byla odhalena pod mezivrstvou nečistot a která byla vyhodnocena jako špatně zachovalá. Křídová přípravná vrstva je naopak v dobrém stavu,

místy uvolněná a krakelovaná.

Nepůvodní polimentové zlacení na křídový podklad, které pochází taktéž z 19.st., se nachází také v dobrém stavu. Původní zlacení bylo značně poškozeno, z velké části kvůli oné nanesené křídové vrstvě. Rozhodnutí o ponechání a ošetření nepůvodního zlacení bylo tedy na místě. Původní stříbření oltáře se zachovalo jen ve skrytých záhybech dřevořezeb, které nebyly přetřeny, a v zoxidovaném stavu. Nepůvodní stříbření bylo vlivem nekvalitního provedení silně poškozeno. V částech oltáře, které představují draperie, křídla a kartuše andělů, se vrstva stříbření pod pozdější hliníkovou folií ukázala jako nepůvodní. Pod dvojitou křídovou vrstvou bylo sondou odhaleno ještě jedna vrstva stříbra i zlata, která je překryta barevnými lazurami v červeném, zeleném, modrém a žlutém tónu.

Totožný negativní stav dřevěného materiálu a polychromie se opakuje také u figur, jež jsou součástí oltáře. Během průzkumu se neprokázala existence plísní a dřevokazných hub v dřevěném materiálu, umístění oltáře a cirkulace vzduchu mezi ním a stěnou těmto problémům předchází.

Předchozí průzkum, opatrné rozebírání řezeb a sundávání figur s pomocí lešení a následný odvoz vybraných částí do ateliéru restaurátora jsou práce, které byly provedeny v první etapě restaurování.

Druhá etapa se zaměřila na zajištění nejohroženějších dřevěných řezeb oltáře a figur. Lícní strana řezeb byla zajištěna syntetickým voskem nanášeným za tepla (Lascaux Klebewachs 443-59), aby se zabránilo proniknutí vlastního petrifikačního přípravku do vrstvy polychromie. Petrifikace byla natírána dvousložkovou v toluenu ředěnou umělou pryskyřicí (ChS-Epoxy 370 A 25) do potřebného stavu zpevnění. Nepůvodní laky a přemalby provedené v letech 1941 byly odstraňovány (jaké rozpouštědlo použil na odstraňování restaurátor neuvedl), přemalby změkčené vodou šlo odstranit mechanicky.

Po odstranění nepůvodních vrstev se rozhodovalo o ponechání nejzachovalejší první přemalby, k tomuto rozhodnutí nahrávaly i

průběžné sondáže, které informovaly o špatném stavu původní polychromie. Křídové podkladové části, které byly uvolněné, se opravily, ale prvotní zlacení, které se nachází pod vrstvou křídý, nebylo možno zachránit. Z toho důvodu bylo opraveno a ošetřeno zlacení nepůvodní. Stříbření, které bylo prováděno hliníkovou folií, bylo odstraněno, v místech, kde to dílo vyžaduje bylo stříbro rekonstruováno.

Inkarnáty figur jsou poškozené v různých mírách, přemalby jsou nejednotné a svým účinkem degradují uměleckou hodnotu řezeb a jejich sochařský výraz. První přemalba je tvořena bělobou, druhá až pátá přemalba je tvořena barvami s olejovým pojídlem a šestá barvami s klišovým pojídlem a přetřená šelakem.

Draperie a jejich výtvarný účín je také znehodnocen olejovou přemalbou nevalné kvality. Bylo rozhodnuto o jejich odstranění a nahrazení rekonstrukcí podle původní podoby zjištěné při sondách.

Výše uvedené práce pokračovaly nadále i během naplánované třetí etapy roku 2002. V závěrečné fázi restaurátorských prací, která skončila koncem roku 2003, byly provedeny retuše barevné vrstvy polychromie, oltář byl poskládán a osazen zpět na své místo. Na konci bylo také provedeno ošetření nepůvodních částí oltáře, a to oltářního obrazu, jeho rámu a tabernáku.

Dokončené restaurátorské práce byly kolaudovány dne 30.10.2003. V průběhu celého restaurování byla pořizována fotodokumentace a průběžná dokumentace jednotlivých pracovních etap. Závěrečná restaurátorská zpráva byla vyhotovena 10.10. 2003. Veškeré dokumenty jsou v kopiích uloženy v příslušném památkovém ústavu (ú.o.p. Olomouc) a u investora.

Rozměrný barokní oltář v kostel v Tištině představuje výtečnou ukázkou kvalitní úrovně uměleckého řezbářství a sochařství dílny Matyáše Weissmanna. Dřevěný materiál, z kterého je oltář vyroben, v důsledku stáří a napadení dřevokazným hmyzem utrpěl velmi vážné poškození. Během mnoha let, kdy oltář sloužil liturgii, byla jeho barevnost obnovována, naneštěstí neodborným způsobem, jenž poničil původní

vrstvy, které už nešlo obnovit a který znehodnocoval jak estetickou, tak i historickou hodnotu oltáře. Restaurátorské práce, které provedl František Sysel, navrátily alespoň zčásti tyto ztracené hodnoty [76].

### 33. 2 Oltář Anděla strážce

Bernard Bonaventura Velehradský (1659 – 1729),<sup>99</sup> Moravský stolař,  
Moravský malíř

Obraz *Anděl Strážce* 1708, obraz *Symbol Boží Prozřetelnosti* 1728,  
dřevořezby 1727 – 1728

Rejstříkové číslo ÚSKP: 29325/7-5808

Restaurováno: obraz: 1941 – 1942 Jan Janša a Otto Stritzko; oltář: 1990  
Viktor Brůžek, 2004 – 2005 František Sysel

Investor: Římskokatolická farnost sv. Petra a Pavla v Tištině

Kolaudováno: 16.11.2005

Restaurátorská zpráva ze dne 23.11. 2005 inv. č. R-1238 NPÚ ÚOP  
Olomouc.

Dřevěná konstrukce oltáře byla napadena červotočem v takovém množství, že hrozilo její zborcení [77]. Ačkoli se v roce 1990 pokoušelo o opravu, nebylo dosaženo optimálního výsledku. Dřevo bylo upraveno jen povrchově a vytmeleno kličokřídovým tmelem. Samonosnost, jež je oltáři vlastní a jež je jedním z cílů restaurátorského zásahu, nebyla obnovena.

Před zpevněním konstrukce musely být odstraněny nefunkční výztuže a červotočem poškozené části napuštěny dvousložkovou pryskyřicí skrze vyvrtané otvory. Nové výztuže zaručily stabilitu dřevěného rámu i s jeho váhou zvětšenou o hmotnost pryskyřice.

Novější, nepůvodní zlacení a stříbření nebylo odstraněno, ale rekonstruováno v celém svém rozsahu. Uvolněné křídové vrstvy byly upevněny a tam, kde chyběly doplněny o křídový tmel. Zlacení bylo provedeno na mixtion s šelakovou mezivrstvou, aby bylo dosaženo žádoucího matnějšího povrchu. U stříbřených ploch sondy odhalily složení původní barevné lazury, její rekonstrukce v modrém tónu byly provedena po celém stříbřeném povrchu. Na závěr byly zlacené řezby opatřeny patinou z ředěného šelaku s pigmenty umbry a běloby.

Součástí oltáře jsou dva obrazy, *Anděl strážce* a menší v čtyřlístém formátu *Symbol Boží Prozřetelnosti*, jenž byly v minulosti restaurátorsky opraveny. Nově nažehlená plátna byla ale napnuta na nevyhovující podrámy, čímž se plátna postupem času zborčila. Nové restaurování obnovilo pevnost novým prožehlením pláten směsí vosku a damary a napnutím na nové klínové podrámy. Restaurátor dále obrazy očistil od nečistot, přemaleb a ztmavlých laků, které předchozí restaurování ignorovalo nebo neprovedlo precizně. Po odstranění těchto vrstev se objevil původní rukopis malířem, který vyniká jemnou malbou s barevností, kterou dotváří prosvítající bolusový podklad. Cenným objevem, který restaurátor učinil, bylo odkrytí signatury autora v pravém dolním rohu obrazu *Anděl strážce*, čímž se potvrdilo domnívané autorství Bernarda Bonaventury Velehradského.

Oltář byl zavěšen 15. 11. 2005 na původní místo v kostele, při osazení byly použity i původní barokní skoby



### 33. 3 Oltář sv. Barbory

Bernard Bonaventura Velehradský, Moravský stolař, Moravský malíř  
Obraz *Stětí sv. Barbory* okolo 1704, obraz *Nejsvětější Svátosti* 1728,  
dřevořezby 1727 – 1728

Rejstříkové číslo ÚSKP: 29325/7-5808

Restaurováno: obraz: 1941 – 1942 Jan Janša a Otto Stritzko; oltář: 1990  
Viktor Brůžek, 2006 – 2007 František Sysel

Investor: Římskokatolická farnost sv. Petra a Pavla v Tištině

Restaurátorská zpráva ze dne 7.11. 2007, inv. č. R-1238 NPÚ ÚOP  
Olomouc.

Dřevěná konstrukce byla silně poškozena, stejně jako předchozí oltáře, dřevokazným hmyzem [78]. Vyvrtanými otvory byla zpevněna injektovanou dvousložkovou pryskyřicí. Části konstrukce, které byly odlomeny, byly připevněny zpět, a ty části, jež chyběly, byly nahrazeny novými.

Křídová vrstva byla zpevněna, popřípadě vytmelena či doplněna o vrstvu novou. Stav zlacených a stříbřených částí, které byly provedeny v 19.století, byl v převážně uspokojující natolik, aby mohly být z části ponechány a z části doplněny o novou vrstvu plátkového zlata a stříbra. Stříbrné partie rámu byly natřeny modrou lazurou. Rozdíl mezi starým a novým zlacením byl odstraněn sjednocením vrstev použitím lazury a voskového laku.

Inkarnáty tří nahých andílků byly podrobeny sondážnímu průzkumu, který zjistil, že původní barevná vrstva je dochovaná jen v malých zbytcích. Bylo rozhodnuto odkrýt inkarnát až po vrstvu první přemalby. Poškozená místa byla retušována.

Oltářní obrazy, poškozené opět i špatným restaurováním, byly sundány z nevyhovujících podrámů, jejich škrobem podlepené plátno bylo odstraněno a nalepeno na plátno nové a napnuto na nově zhotovené klínové podrámy. Vrstvy ztmavlých laků, nečistoty a přemalby byly

odstraněny, defekty v malbě byly vytmeleny a zaretušovány napodobivou akvarelovou retuší. Na závěr byly malby opatřeny matným ochranným lakem a oltář byl zavěšen na své původní místo při vítězném oblouku kostela [79].

### **33. 4 Krajina se symbolem boží prozřetelnosti, květinové festony a andělé s nápisovými kartušemi**

Bernard Bonaventura Velehradský (?), Moravský řezbář

Obraz 1704

Olej, plátno; 90×150 cm

Restaurováno: 2008 František Sysel

Návrh na restaurování ze dne 25.11. 2004, inv. č. R-1238 NPÚ ÚOP Olomouc.

Ještě během prací na třech oltářích, připravil František Sysel pro investora rozpočtovou nabídku a návrh na restaurování výzdoby nacházející se v prostoru vítězného oblouku a dvou oratoří po jeho stranách. Jednalo se o další dřevořezby a jeden obraz na plátně. Z tohoto projektu byla v roce 2008 realizována jen jedna, nejlevnější položka, a to restaurování dvou plastik andělů, girlandový dřevořezeb a obrazu krajiny se symbolem Boží Prozřetelnosti na vítězném oblouku kostela [80]. Částka za tyto práce byla v rozpočtu uvedena na 270 000 Kč.

Hmota dřevěných plastik a řezeb byla značně poškozena červotočem, místy se dřevěná hmota už rozpadala. Původní polychromie byla překryta novějšími vrstvami křídý, barev a zlacení. Poškození či dochovaný stav objektů je identický jako v předchozích odstavcích popisované oltáře. Postup restaurování je tudíž prakticky také stejný.

Řezby byly sejmuty a převezeny do ateliéru v Kroměříži. Po zevrubném očištění a zajištění kriticky uvolněných částí přistoupil restaurátor k sondážnímu průzkumu. Ten v nepůvodních vrstvách odhalil zbytky původního stříbření a jeho barevných lazur řezeb a stav původních inkarnátů andělů. Tyto původní inkarnáty byly odhaleny, jejich defekty opraveny a retušovány. Retušovány byly také všechny zlacené plochy, chybějící části byly rekonstruovány a nově lazurovány. Chybějící části dřevořezeb byly nově doplněny.

### **34. Další restaurátorská činnost**

František Sysel provedl ještě mnoho dalších restaurátorských prací, které nejsou v této práci uvedeny, nebo jsou zmíněny jen okrajově. K těmto pracím již neexistuje dokumentace nebo je obtížné ji získat. Velmi důležitou roli při sledování Syslových restaurátorských stop hraje ochota vlastníků nebo správců restaurátorské dokumentace a kulturních památek.

V případě soukromých osob to není zcela snadné, proto se skutečný stav a počet těchto prací možná nikdy nedovíme. U profesionálních institucí je přístup k pramenům dobře zajištěn, ale i přesto může bádání skončit neúspěchem.

Restaurátorské práce, ke kterým chybí dokumentace, „zanikly“ spolu se smrtí restaurátora. Nové informace a poznatky by ovšem mohla přinést restaurátorova pozůstalost.

Níže uvedené práce, které František Sysel provedl, vycházejí veskrze z jeho osobní výpovědi. Problematické zůstávají práce ze Slovenska, k zjištění více informací by bylo třeba rozsáhlejšího a časově náročnějšího bádání. Hlavně restaurátorské práce, které provedl Sysel pro hrad Červený Kameň, zůstávají neprobádané. Stejný stav platí také pro práce pro košické Východoslovenské muzeum.

#### **Nástěnné malby v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě**

Rotunda sv. Kateřiny ve Znojmě skrývá unikátní nástěnnou malbu z doby románské. Pro výstavu československého středověkého umění v Paříži provedl v roce 1957 kopii přemyslovského pásu v měřítku 1:1. František Sysel ji provádí stylem, který zachovává autentickou strukturu omítky, na které se malba nachází. Středověká omítka není zarovnaná, je nanášena špachtlí a respektuje profil zdiva. Výsledkem jsou výrazné plastické efekty malby.

Kopie malby se poté dostává do Kroměříže. Nevědělo se s ní rady, a tak byla uložena stranou. Po čase se její materiál rozpadl. František Sysel se do Znojma vrátil pracovně ještě jednou, a to v roce 1990, kdy byl vyzván, aby vyjádřil svůj odborný názor na stav maleb a na jejich barevné změny. Jeho posudek byl vyžádán z důvodu změny barevnosti nástěnných maleb rotundy, na jejichž kritické hodnoty bylo upozorňováno už v od 80. let.

Předpokládalo se, že důvodem jsou špatné atmosférické podmínky. František Sysel po prostudování maleb a restaurátorské dokumentace označil problém v samotných malbách. Malby byly nasyceny přemírou injektáže a fixáže, což změnila přirozenou propustnost pro vodní páry.<sup>100</sup> Vlhkost nemohla volně prostupovat a reagovala nepříznivě s malbou. Tyto potíže způsobilo restaurování maleb v letech 1966 – 1977, které vedl Alois Martan. K zhoršení situace přispěla zcela laxní restaurátorská dokumentace, v které chyběly nejen použité materiály, ale i pracovní postupy a místa jejich provedení.

Východisko ze situace, kdy bylo obtížné rozeznat jednotlivé restaurátorské zásahy z minulosti a původní středověké malby, nabízely neinvazivní průzkumy metodou UV a IR záření. František Sysel provedl na zkoušku několik snímků, které velmi přesně identifikovali jednotlivé vrstvy. Díky ultrafialové luminiscenci vystoupily nejen použité barvy při restaurování, hlavně zinková a olověná běloba, ale i barvy a tóny původní malby.

Své výsledky a snímky prezentoval František Sysel v roce 1996 na vědecké konferenci ve Znojmě<sup>101</sup> a v roce 1999 na odborném semináři v Brně.<sup>102</sup>

### **Nástěnné malby ve Velké Lomnici**

František Sysel provádí ještě jednu kopii středověkých nástěnných maleb. V letech 1964 – 1965 provedli s Marií Společníkovou

restaurování nástěnných maleb v kostele ve Velké Lomnici, v okrese Poprad na Slovensku. Středověký cyklus maleb znázorňující legendu o sv. Ladislavu pocházel z roku okolo letopočtu 1310. Pro Východoslovenské muzeum v Košicích poté provedli kopii maleb, která se stala součástí expozice.

### **Nástěnné malby v bazilika Nanebevzetí Panny Marie na Hostýně**

Na Hostýně pracoval František Sysel v roce 1968. Práce spočívala v záchranně a obnově nástěnných olejových maleb, které odpadávaly kvůli agresivní vlhkosti, jež se v kostele udržovala. Vlhkost se extrémně srážela zejména v jarním období, kdy se kondenzovala na stále promrzlých zdech. Voda poté stékala ve velkém množství na podlahu spolu s barevnou vrstvou.

Spolu se Syslem byl přizván olomoucký architekt Tomáš Černoušek, který navrhoval částečnou konzervaci starých maleb a částečně vymalovat stěny malbami novými. Další poradní osoby chtěly prosadit radikální řešení, a to malby všechny omítnout a provést moderní výzdobu. František Sysel však zastával názor, že lze restaurovat všechny malby v kostele. Svůj návrh nakonec prosadil a byl pověřen provedením. Kvůli zakázce potřeboval najmout více prašníků, a tak požádal v Praze působícího Františka Dvořáka, aby mu doporučil a vybral skupinu kvalitních malířů. Mezi sedmnácti malíři byli např. Jiří Načeradský a Jiří Sopko.

Práce byly hotovy do konce roku 1968. Výsledek byl kvalitní a po mnoho let nebylo třeba žádné reklamace. Možné problémy ale mohly nastat v době, co bylo v kostele nainstalováno topení, které obecně malbám nesvědčí.

## **Závěr**

Život Františka Sysla byl nemírně bohatý a bylo mu dopřáno dlouhého trvání. Několik desítek stran textu je jen malým procentem jeho skutečného rozsahu. Práce alespoň zhruba popisuje jeho hlavní okamžiky. Právě popis nejstarší minulosti restaurátora čerpá nejvíce z jeho vlastních vzpomínek. Text lze tedy do určité míry chápat jako jeho memoáry.

Restaurátorská dokumentace, kterou sepsal František Sysel ke svým restaurátorským pracím, ukázala profesionální a zodpovědnou úroveň ve vztahu restaurátora a uměleckého díla, kterou nastavil jeho mentor Bohuslav Slánský. Tuto úroveň udržoval, stejně tak jako většina jeho kolegů z tzv. československé restaurátorské školy, až do konce své profesionální kariéry. O to cennější je tato úroveň ve srovnání s „konkurenčními“ restaurátory, kteří tyto standardy nedodržovali.

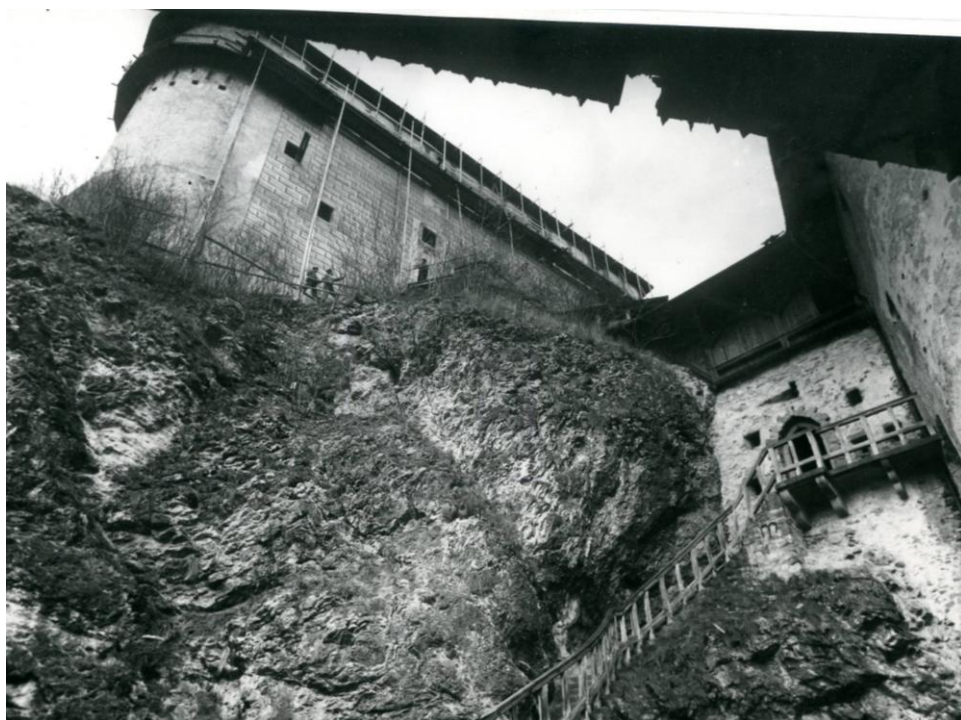
Zpracované restaurátorské práce přinesly a utřídily obrázek o současném stavu jeho restaurátorské dokumentace v archivech památkových ústavů a v cílových muzejních institucích na Moravě. Bádání na Slovensku se omezilo pouze na Památkový úřad v Bratislavě, a tak Syslovy restaurátorské práce provedené na území Slovenské republiky skýtají další badatelské možnosti.

Stejně možnosti také skýtá restaurátorova pozůstalost. Velké množství dokumentace, kterou František Sysel po celé roky shromažďoval, představuje zdroj pramenů, který by byl hoden vlastní samostatné vědecké práce. Se souhlasem a se spoluprací restaurátorových dědiců by si to František Sysel zcela jistě zasloužil.

## Obrazová příloha



Obrázek 1: Oravský Podzámok, Oravský hrad, pohled na hlavní věž z13.st., restaurování maleb z 17.st.. Foto: Archiv PÚ SK v Bratislavě.



Obrázek 2: Oravský Podzámok, Oravský hrad, pohled na hlavní věž z13.st., restaurování maleb z 17.st.. Foto: Archiv PÚ SK v Bratislavě.



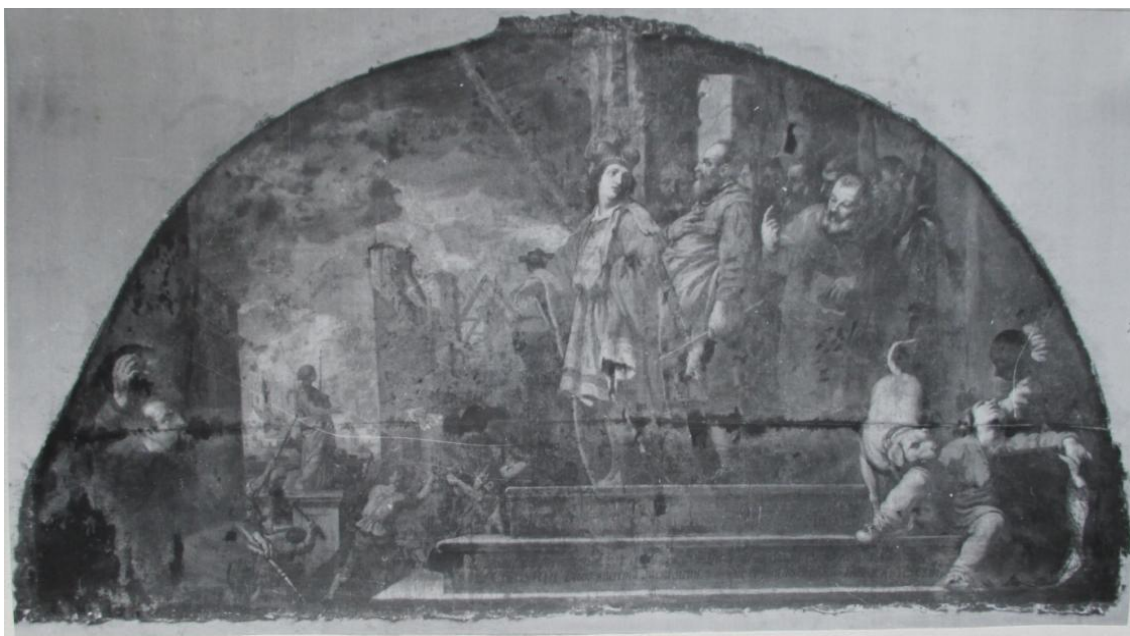


Obrázek 3: Oravský Podzámok, Oravský hrad, pohled na hlavní věž z13.st., současný stav. Foto: Oravské Muzeum.



Obrázek 4: Josef Winterhalder ml., nástěnná malba klenby, 1770, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Brno – Zábřdovice .Detail poškození plísněmi a trhlinami. Foto: NPÚ ÚOP Brno.

15



Obrázek 5: Karel Škréta, Sv. Václav dává kácet pohanské modly,1641,olej, plátno, 137 x 270,5 cm, MUO - AMO. Stav po nažehlení nového plátna, zvýrazněné retuše. Foto: MUO-AMO



Obrázek 6: Karel Škréta, Sv. Václav dává kácet pohanské modly, 1641, olej, plátno, 137 x 270,5 cm, MUO-AMO. Stav po restaurování. Foto: MUO-AMO



Obrázek 7: Jan Jiří Etgens, 1750 – 1755, fresco-secco, kostel sv. Jana Křtitele, Kroměříž. Detail postavy sv. Jana Křtitele, stav před restaurováním s výraznými plochami plísně. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 8: Jan Jiří Etgens, 1750 – 1755, fresco-secco, kostel sv. Jana Křtitele, Kroměříž. Detail postavy sv. Jana Křtitele, stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 9: Šternberská madona, 90.léta 14.st., opuka, 84 x 37 x 18 cm, MUO-AMO. Detail se signaturou. Foto: MUO-AMO.



Obrázek 10: Šternberská madona, 90.léta 14.st., opuka, 84 x 37 x 18 cm, MUO. Kopie sochy a rekonstrukce její polychromie. Foto: MUO – AMO.



Obrázek 11: Šternberská madona, 90.léta 14.st., opuka, 84 x 37 x 18 cm, MUO. Sondy a UV luminiscence ve vrstvách laku s nečistotami a retušemi. Foto: AMO



Obrázek 12: Sv. Kateřina, 1.pol.14.st., nástěnná malba,Černvír, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Detail odkrytých maleb v severní stěně. Foto: NPÚ ÚOP Brno.



Obrázek 13: Korunování trním, 1.pol.14.st., nástěnná malba,Černvír, kostel Nanebevzetí PM. Detail odkrytých maleb v západní apsidě. Foto:NPÚ ÚOP Brno.



**Obrázek 14:** Kryštof Handke, Kostel Nanebevzetí Panny Marie, 1715, detail nástěnné malby. Sonda ve vrstvě plísně a solných výkvětů. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

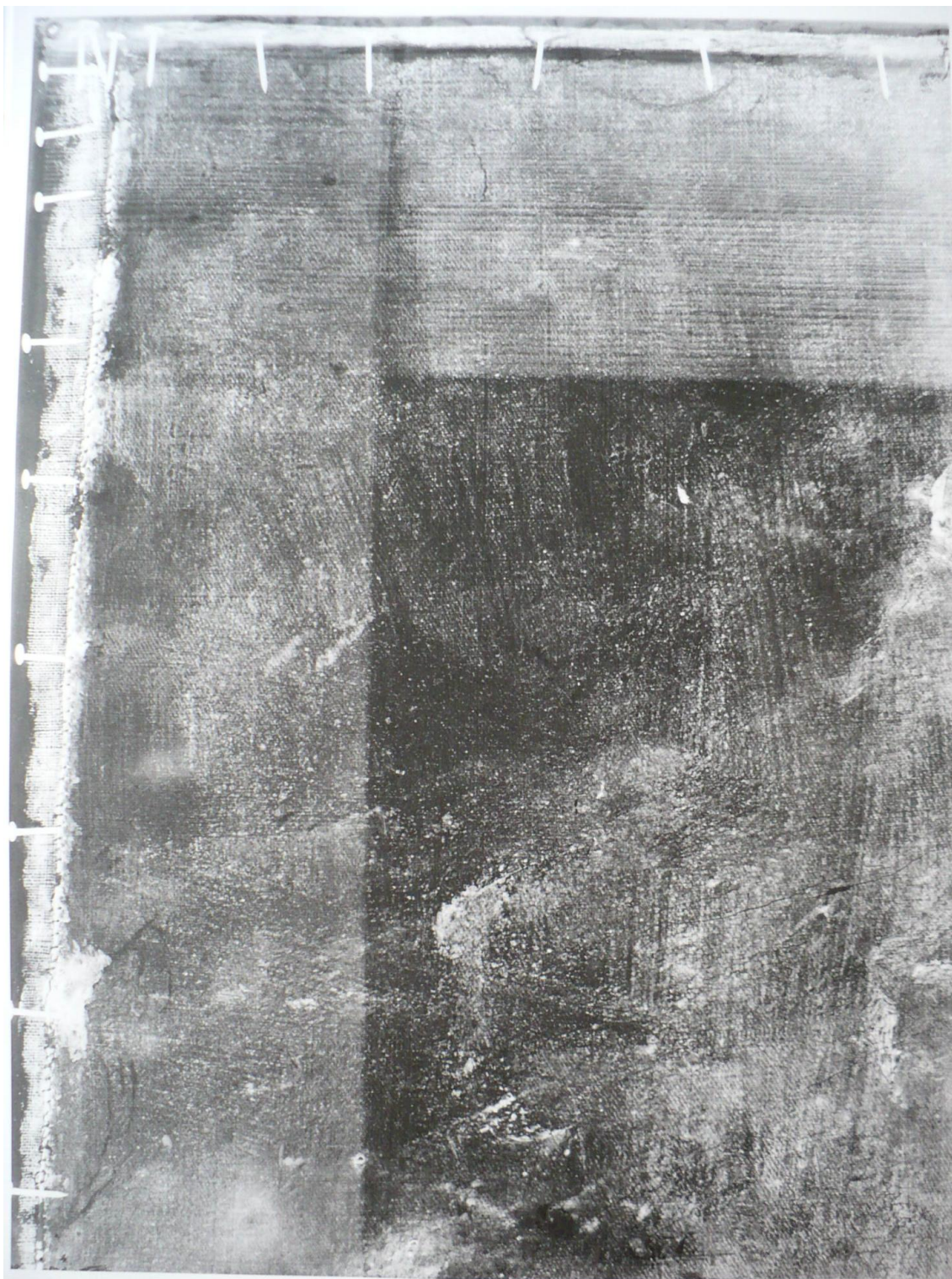


**Obrázek 15:** Třebíč, bývalá bazilika sv. Prokopa, okolo 1360. Část malby Zvěstování při boční razantním osvětlení (pekování). Foto: NPÚ ú.o.p. Telč

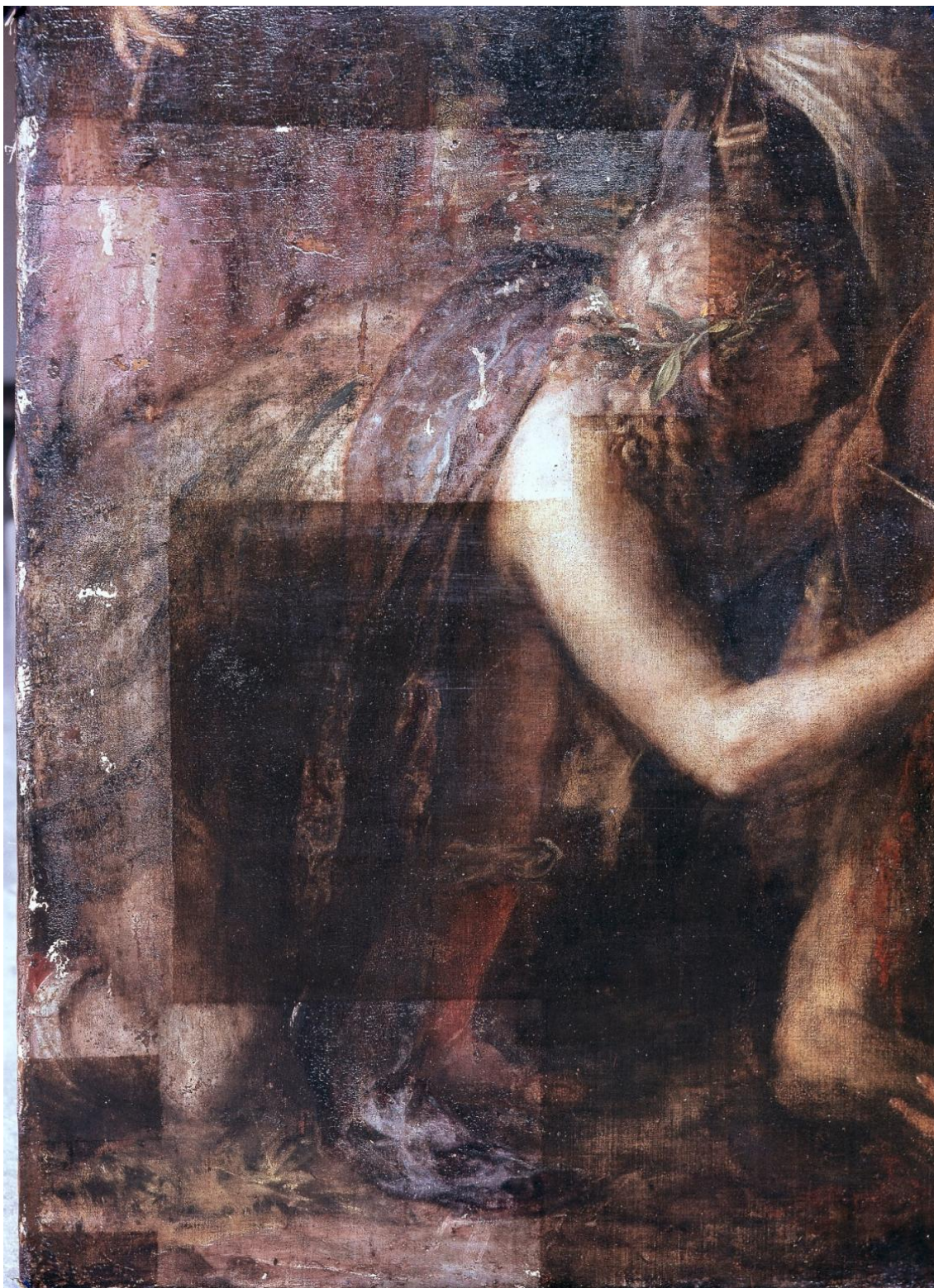
|  |   |   |   |   |   |  |   |  |
|--|---|---|---|---|---|--|---|--|
| 1<br>156 60<br>159 67  | 2<br>157 27<br>158 27<br>142 44<br>143 44 | 3<br>160 64<br>161 64<br>138 26<br>139 27<br>140 27<br>141 27 | 4<br>162 64<br>130 25<br>131 26<br>132 27<br>133 27<br>134 27<br>135 27<br>136 27 | 5<br>163 64<br>164 64<br>122 18<br>123 18<br>124 18<br>125 18<br>126 18<br>127 18<br>128 18<br>129 18 | 6<br>120 21<br>127 27                     | 7<br>165 64<br>166 64<br>174 5, 6<br>175 5<br>176 5<br>177 5<br>178 5<br>179 5 | L |  |
| 14<br>28 27  | 13<br>15                                  | 12<br>16  | 11<br>107 34<br>108 34<br>109 34<br>110 34<br>111 34<br>112 34<br>113 34          | 10<br>12 18<br>107 34<br>108 34<br>109 34<br>110 34<br>111 34<br>112 34<br>113 34                     | 9<br>98 36                                | 8<br>K   |   |  |
| 15<br>159 27<br>160 27<br>161 27<br>162 27<br>163 27<br>164 27 | 16<br>77 27                               | 17<br>78 27   | 18<br>79 27<br>80 27<br>81 27   | 19<br>82 27<br>83 27<br>84 27<br>85 27<br>86 27<br>87 27  | 20<br>88 27<br>89 27<br>90 27             | 21<br>91 27<br>92 27<br>93 27<br>94 27<br>95 27<br>96 27<br>97 27              | J |  |
| 28<br>144 27<br>150 27<br>151 27<br>152 27<br>153 27           | 27<br>73 27<br>74 27<br>75 27<br>76 27    | 26<br>68 27<br>69 27<br>70 27                                 | 25<br>71 27<br>72 27  | 24<br>81 27<br>82 27<br>83 27<br>84 27<br>85 27<br>86 27<br>87 27                                     | 23<br>67 27                               | 22<br>65 27<br>66 27   | I |  |
| 29<br>10 27<br>26 27<br>27 27<br>28 27                         | 30<br>32                                  | 31<br>33  | 32<br>37 27<br>38 27<br>39 27<br>46 48 49 50 51                                   | 33<br>47 52 53<br>48 54<br>49 54  | 34<br>61<br>62 5<br>63 6<br>64 7          | 35<br>55 27<br>56 27<br>57 27<br>58 27<br>60 27                                | H |  |
| 29 30 A<br>177 27  | 31 B                                      | 32 C<br>167 72 73   | 33 D<br>168 72  | 34 E<br>50 27<br>51 27<br>52 27<br>169 27   | 35 F<br>53 27<br>54 27<br>55 27<br>170 27 | 36 G   |   |  |
| ◇ = 2. lůžky / díla knih /<br>1 - 35, A - L = část restaurace  |   |   |   | ○ = odělná díla /<br>malé díla = volně a vpravené dílo  |   |  |   |  |

Obrázek 16: Ručně psané poznámky během restaurování. Rozložení rentgenogramů a nálezy v barevných vrstvách. Foto. Soukromý archiv Františka Sysla.

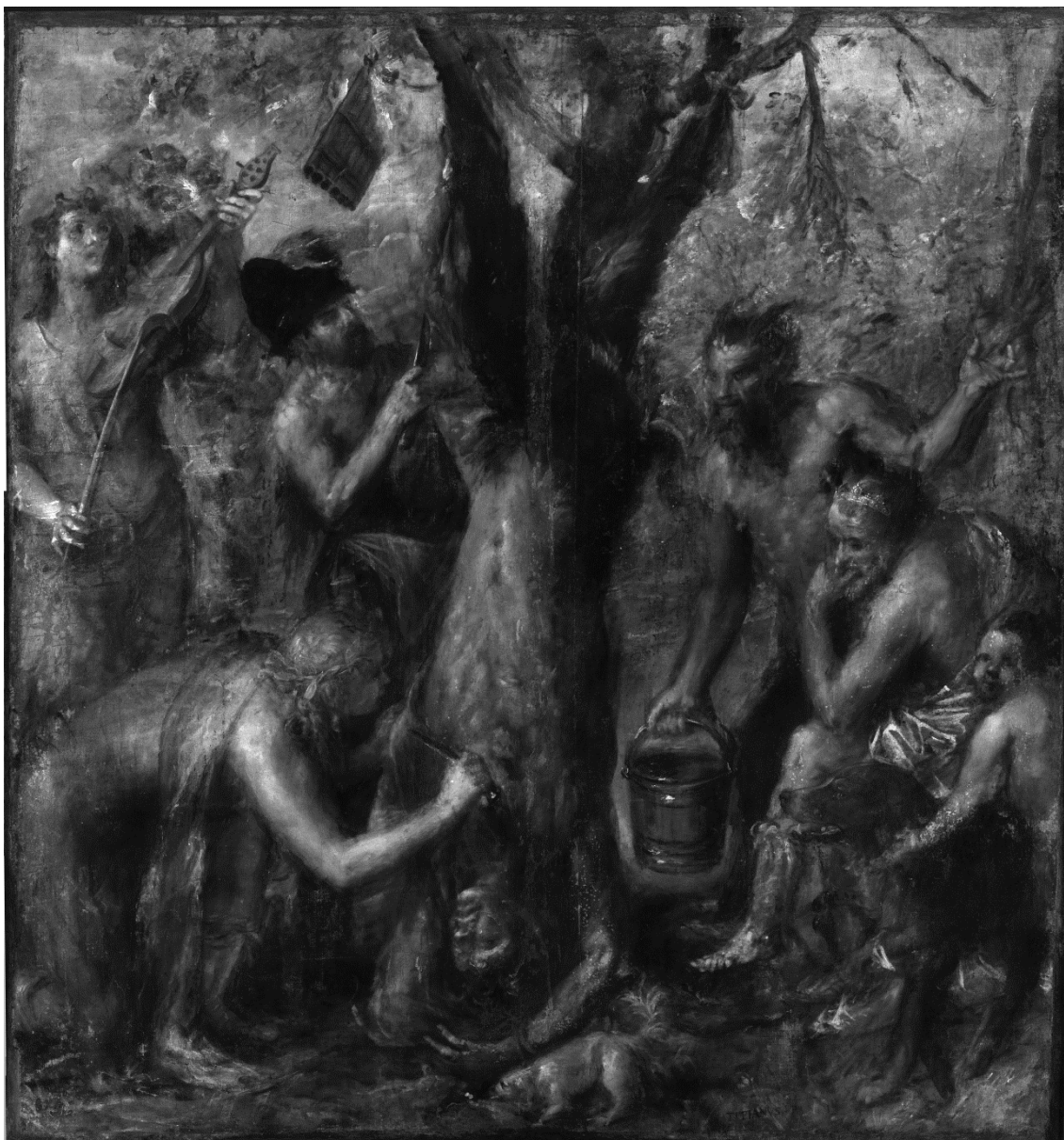




Obrázek 17: Tiziano Vecellio, Apollo a Marsyas, 1550-1576, olej, plátno, 220x204 cm, MUO-AMK. Detail rentgenogramu. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.



Obrázek 18: Tiziano Vecellio, Apollo a Marsyas, 1550-1576, olej, plátno, 220x204 cm, MUO-AMK. Sondy v barevné vrstvě. Foto: Soukromý Archiv Františka Sysla.



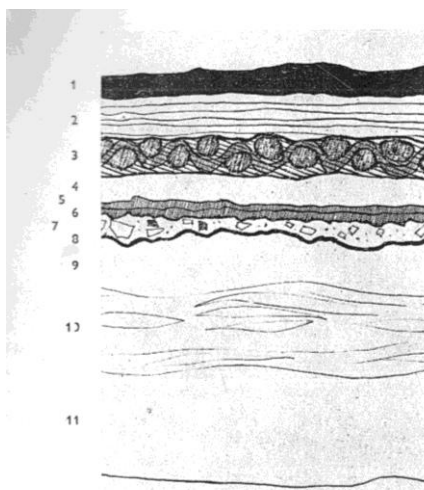
Obrázek 19: Tiziano Vecellio, Apollo a Marsyas, 1550-1576, olej, plátno, 220x204 cm, MUO-AMK. Snímek IR reflektoskopie. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.



Obrázek 20: Oltář Narození Páně, 1480- 1490, kostel sv. Egidia, Bardějov. Stav před restaurováním. Foto: PÚ SK v Bratislavě .



Obrázek 21: Smrt Panny Marie, 1500 – 1505/7, fresco – secco, 180x220 cm, MG v Brně. Detail, snímání ochranných přelepů. Foto: Josefík-Sysel (1964).



|     |                                   |                       |
|-----|-----------------------------------|-----------------------|
| 1.  | silný papír                       | 312 — 468 mikronů     |
| 2.  | přeplepy novinového papíru        | 702 — 858 mikronů     |
| 3.  | přeplepy silného lněného plátna   | 780 — 936 mikronů     |
| 4.  | dvě vrstvy slabého plátna         | 468 — 624 mikronů     |
| 5.  | dvě vrstvy přeplepů gázy          | 23,4 — 31,2 mikronů   |
| 6.  | malba                             | 15,6 — 19,2 mikronů   |
| 7.  | vrstva omítky                     | 156,0 — 780,0 mikronů |
| 8.  | izolační vrstva S 1300            | 15,6 — 46,8 mikronů   |
| 9.  | epoxyd 2100 + mramorová moučka    | 624 — 1092,0 mikronů  |
| 10. | skelná tkanina                    | 1404 — 1560,0 mikronů |
| 11. | epoxyd 2100 plus mramorová moučka | 1560 — 2028,0 mikronů |

*Průřez přeplepy s malbou a sklolaminátovou podložkou.*

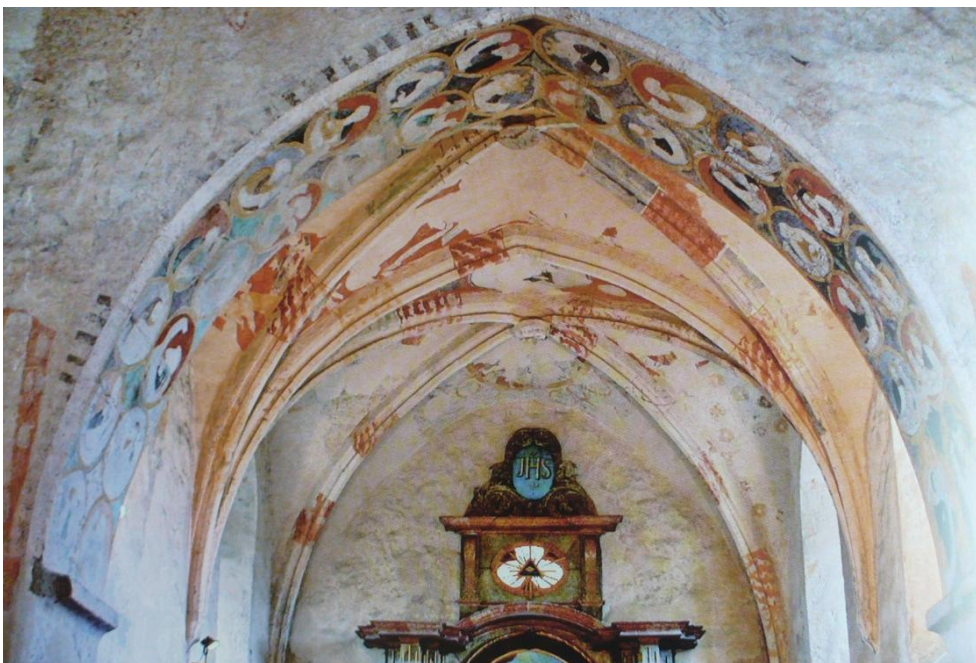
**Obrázek 22: Stratigrafie vrstev použitých materiálů. Foto: Josefík-Sysel (1964)**



**Obrázek 23: Bývalý kostel sv. Václava, Hustopeče. Zřícení věže v únoru 1961. Foto: Farnost Hustopeče.**



Obrázek 24: Korunování Panny Marie, 17.-18.st., Hustopeče, kostel sv. Václava. Foto: Farnost Hustopeče.



Obrázek 25: Nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího, 2.pol. 14.st., Tečovice. Současný stav. Foto: Knoflíček (2009).



Obrázek 26: Franz Anton Maulbertsch, Sv. Antonín Paduánský, olej, plátno, 126x80 cm, MUO-AMK. Stav po vytmelení, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.





Obrázek 27: Neri di Bici, Adorace dítěte, 70.-80.léta 15.st., olej, dřevo, 102x69 cm, MUO - AMK. Stav před restaurováním, detail v bočním osvětlení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 28: di Bici, Adorace dítěte, 70.-80.léta 15.st., olej, dřevo, 102x69 cm, MUO - AMK. Stav po restaurování.  
Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 29: Matthäus Gundelach, Podobizna mladé ženy, 1615 – 1620, olej, dřevo, 66x51 cm, MUO - AMK. Rentgenogram, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 30: Christoph Joacobs van der Lamén, Společnost při tanci, okolo 1640, olej, dřevo, 57 x 88 cm, MUO - AMK. Stav po odstranění laků a retuší a po vytmelení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 31: Frans Wouters, Diana a Kalisto, po 1640, olej, dřevo, 112x149 cm, MUO – AMK. Rentgenogram, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 32: Frans Wouters, Diana a Kalisto, po 1640, olej, dřevo, 112x149 cm, MUO – AMK. Stav po vytmelení  
Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž



Obrázek 33: Plavení koní, 19. století, olej, dřevo, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž



Obrázek 34: Franz Paula de Ferg, Společnost na návsi, 1.pol.18.st., olej,měď, MUO - AMK. Stav před restaurováním. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 35: Franz Paula de Ferg, Společnost na návsi, 1.pol.18.st., olej,měď, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž



Obrázek 36: Paolo Veronese - následovník, Madona se světcí, 2.pol. 16.st., olej, plátno, 94x127 cm, MUO – AMK.  
Rentgenogram, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 37: Jan Breughel st., Krajina, olej, plátno, MUO - AMK. Stav po odstranění nepůvodních vrstev a doplňků. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 38: Jan Breughel st., Krajina, olej, plátno, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.





Obrázek 39: David III. Teniers, Žebrácké děvče, olej, plátno, 129x 70 cm, MUO - AMK. Sondy v nepůvodních vrstvách, detail. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 40: David III. Teniers, Žebrácké děvče, olej, plátno, 129x 70 cm, MUO - AMK. Stav po restaurování.  
Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 41: Anthonis van Dyck – kopie, Podobizna malíře Snellinckxe, 2.třetina 17.st, olej, plátno, 84x62 cm, MUO - AMK. Detail v bočním osvětlení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 42: Anthonis van Dyck – kopie, Podobizna malíře Snellincxe, 2.třetina 17.st, olej, plátno, 84x62 cm, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 43: Philip Peter Roos, Pastýřská scéna, 2. pol. 17. st., olej, plátno, MUO - AMK. Stav po odstranění nepůvodních vrsev. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 44: Ferdinand Hamilton, Lov na medvěda, olej, plátno, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 45: Ferdinand Hamilton, Šťvaný kanec, olej, plátno, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 46: Vyšehoří, kostel Všechn svatých, 14.století. Průčelí věže s fragmenty malby na barokní omítce. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.



Obrázek 47: Vyšehoří, kostel Všechn svatých, 14.století. Sondy v omítkách, renesanční vyzdívka vítězného oblouku, fragmenty nejstarších vrstev s malbami. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.



Obrázek 48: Vyšehoří, kostel Všech svatých, 14.století. Sonda v žebrech, zbytky původní polychromie. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.



Obrázek 49: Francesco Bassano, Ecce Homo, 1582-1584, olej, plátno, 264 x 125 cm, Muzeum v Bruntále. Detail retuše. Foto: Kazlepka (2011)

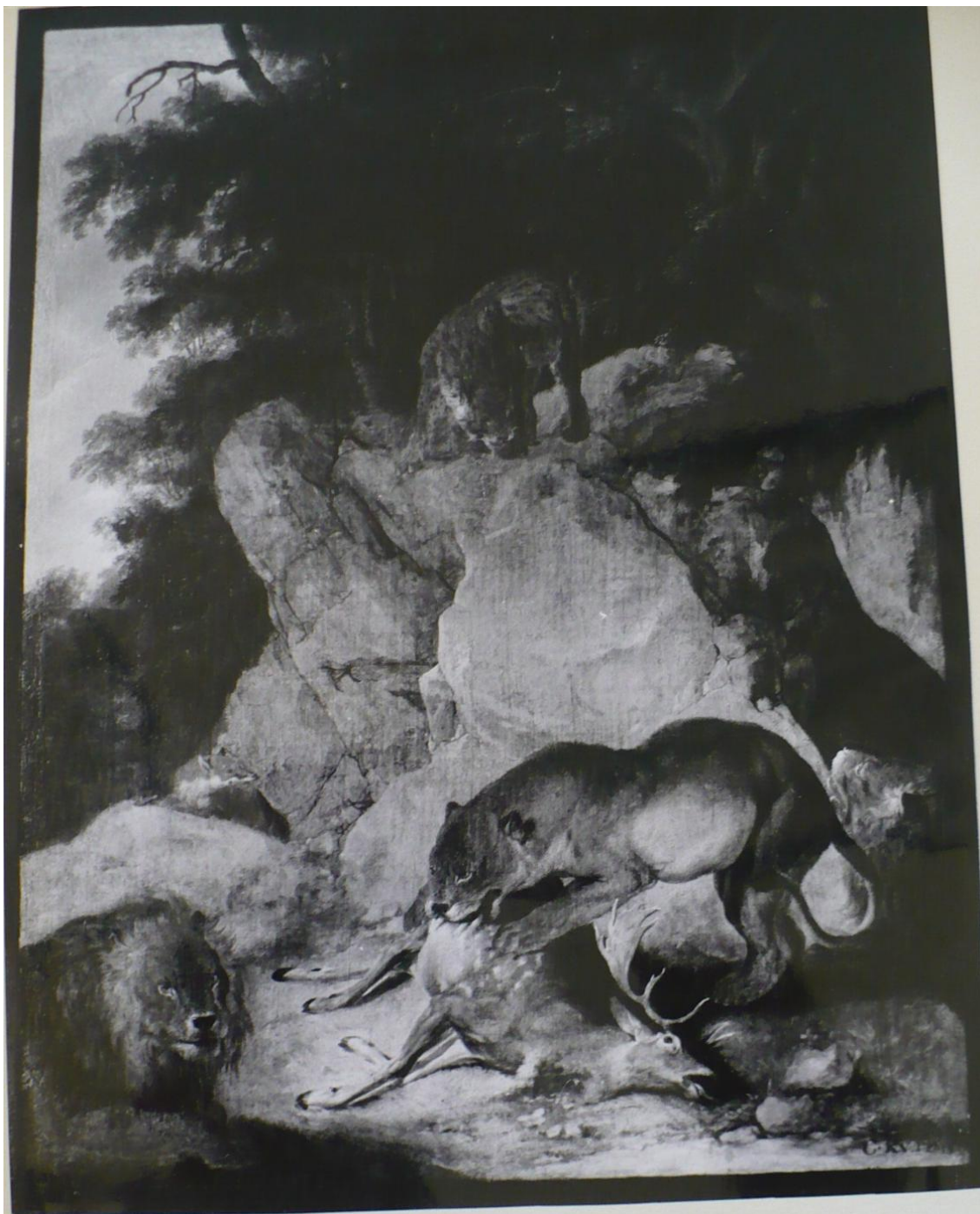




Obrázek 50: Francesco Bassano, *Ecce Homo*, 1582-1584, olej, plátno, 264 x 125 cm, Muzeum v Bruntále. Detail sondy v nepůvodních vrstvách. Foto: Archiv Muzeum v Bruntále.



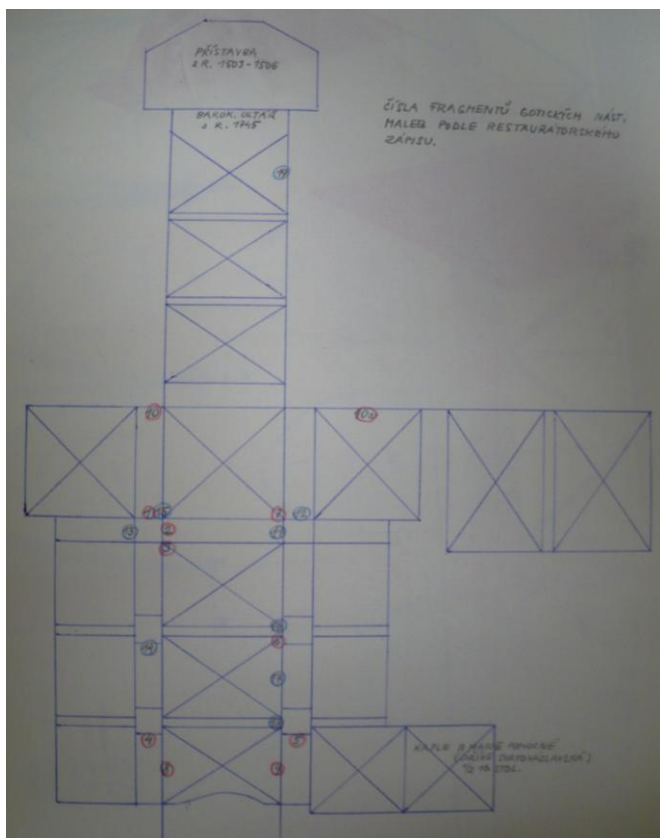
Obrázek 51: Carl Andres Ruthart, Jelen v boji s levharty, před 1665, olej, plátno, 61x45 cm, MUO – AMK. Stav po vytmelení a doplnění novým plátnem. Foto. NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 52: Carl Andres Ruthart, Jelen v boji s levharty, před 1665, olej, plátno, 61x45 cm, MUO – AMK. Stav po restaurování Foto. NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 53: Carl Andreas Ruthart, Daněk ulovený lvy, okolo 1665, olej, plátno, 61x 45 cm, MUO - AMK. Stav po vytmelení a dodání nového plátna.



Obrázek 54: Jihlava, kostel Nanebevzetí Panny Marie, okolo 1240, půdorys. Poznámky nálezů fragmentů malby: červeně raně gotické, modré pozdně gotické. Foto NPÚ ÚOP Telč.



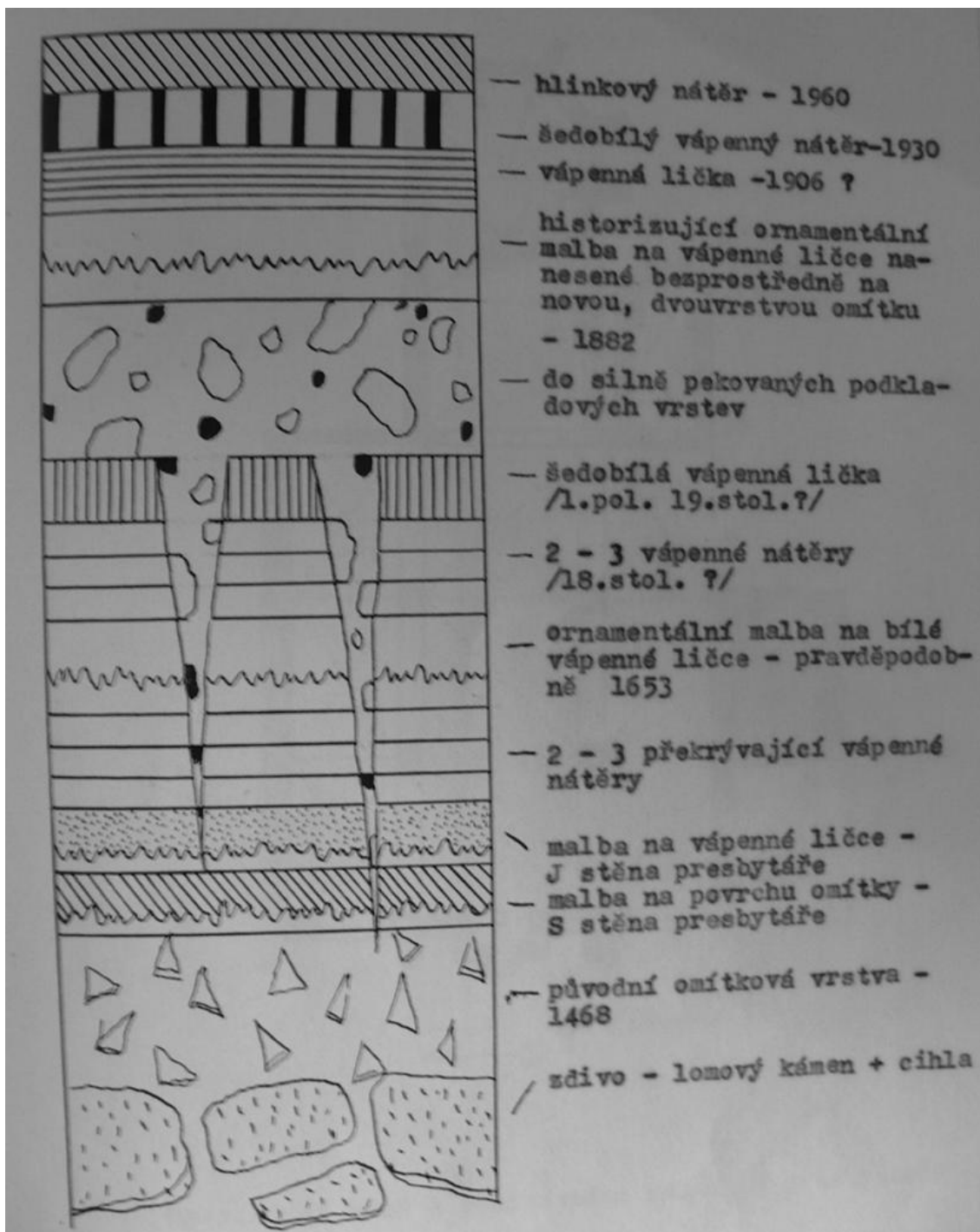
Obrázek 55: Jihlava, kostel Nanebevzetí Panny Marie, okolo 1240, čelní stěna vítězného oblouku. Pohled na pracovní lešení a pozdně gotickou diamantovou rustiku. Foto: NPÚ ÚOP Telč.



Obrázek 56: Sv. František, konec 15.st., nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie.  
Foto: tomáš Kravčík.



**Obrázek 57: Bitva u Bělehradu,1479, Olomouc, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, severní stěna lodi.  
Současný stav. Foto: Tomáš Kravčík**



Obrázek 58: Stratigrafie vrstev stěn presbytáře. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

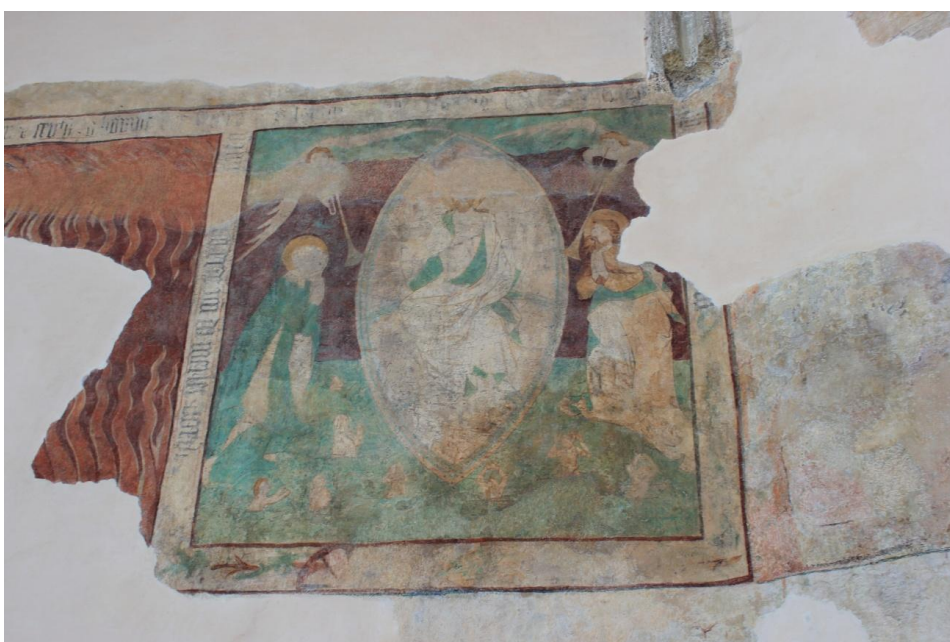




Obrázek 59: Nesení kříže, po roce 1500, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, Olomouc. Restaurování Josefa Čobana a Olgy Jeřábkové. Zdroj: Čoban - Jeřábková (1990).



Obrázek 60: Poslední soud, 30.léta 15.st., Opava, kaple sv. Kříže. Malba po očištění, vytmelení a po regenerační fixáži. Foto: NPÚ ÚOP Ostrava.



Obrázek 61: : Poslední soud, 30.léta 15.st., Opava, kaple sv. Kříže. Současný stav. Foto: Veronika Kurzová.



Obrázek 62: Jedenácté znamení apokalypsy (zvrácení hor na rovinu), 30.léta 15.st., Opava, kaple sv. Kříže. Stav před restaurováním v roce 1987. Foto. NPÚ ÚOP Ostrava.



Obrázek 63: Jedenácté znamení apokalypsy (zvrácení hor na rovinu), 30.léta 15.st., Opava, kaple sv. Kříže. Současný stav. Foto: Veronika Kurzová.



Obrázek 64: Josef Wiedon, nástěnná malba v kapli, 1739, Vojenská nemocnice Olomouc. Současný stav. Foto: Tomáš Kravčík



Obrázek 65: Dekorativní nástěnné malby vstupní haly, 1875-1877, Justiční akademie, Kroměříž. Stav před restaurováním, odpadlé barevné vrstvy. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 66: Nástěnná malba auly, 1875-1877, Justiční akademie, Kroměříž. Stav po očištění a vytmelení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 67: Nástěnné malby auly, 1875-1877, Justiční akademie, Kroměříž. Stav po rekonstrukci. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 68: Jan Sviták, dekorativní malby v sálu, 1805, zámek Bystřice pod Hostýnem. Stav před restaurování, detail krajiny. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž





Obrázek 69: Jan Sviták, dekorativní malby v sálu, 1805, zámek Bystřice pod Hostýnem. Stav po restaurování, detail krajiny. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž



Obrázek 70: Oplakávání Krista, okolo 1510, vysoký reliéf, Brno, kostel sv. Janů. Foto: Chamonikola (1999)



Obrázek 71:Hans Zatzka, Vyhnutí z ráje, 1884-1885, Rataje, kostel sv. Petra a Pavla. Stav před restaurováním, detail opadávání zpráškovatělé barevné vrstvy. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.



Obrázek 72: Hans Zatzka, Vyhánění z ráje, 1884-1885, Rataje, kostel sv. Petra a Pavla. Stav po restaurování, detail.  
Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.



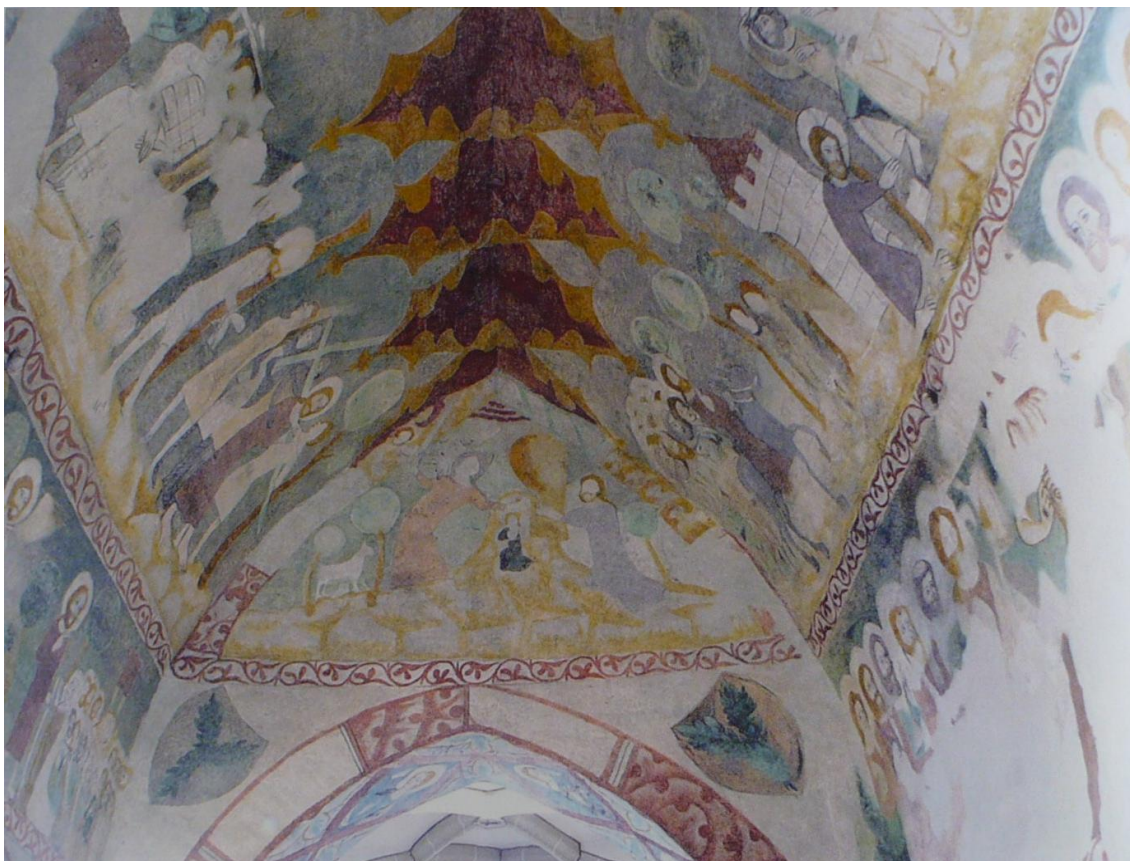
Obrázek 73: Nebovidy, kostel sv. Kříže, 2.pol.14.st. nástěnné malby. Sondážní průzkum severní stěny lodi. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.



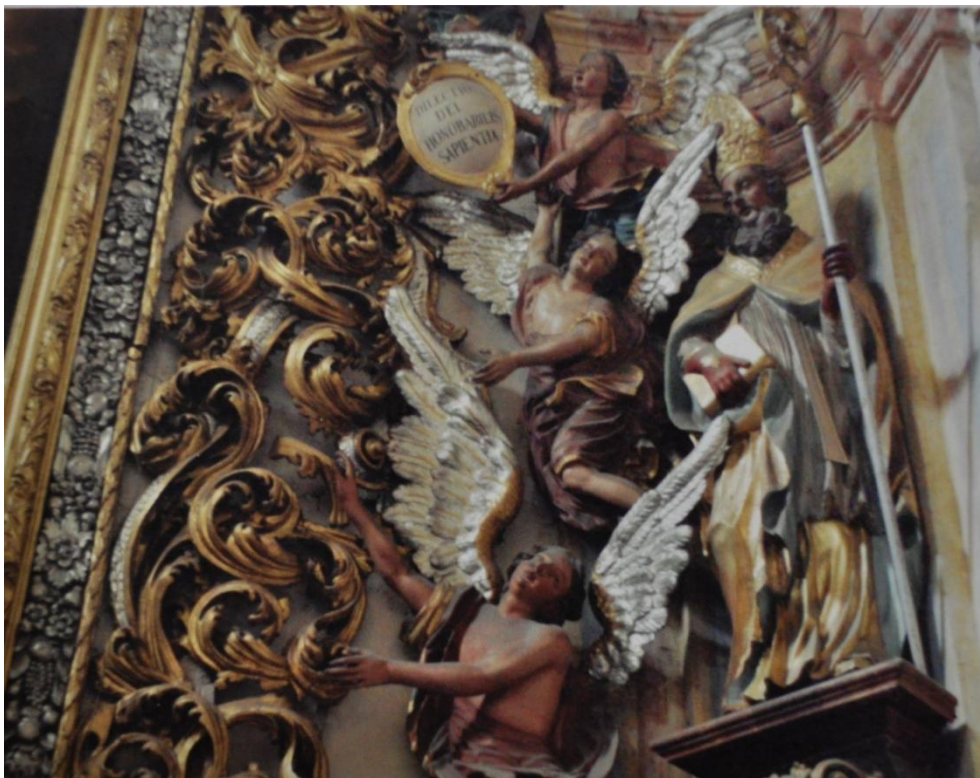
**Obrázek 74: Nesení kříže, 2.pol.14.st., nástěnná malba, Nebovidy, kostel sv. Kříže, jižní stěna presbytáře. Stav po odkrytí. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.**



**Obrázek 75: Odstraňování vápenných vrstev pomocí ultrazvuku. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla**



Obrázek 76: Nástěnné malby presbytáře, 2.pol.14.st.,Nebovidy. Stav po restaurování. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla



Obrázek 77: Oltář sv. Petra a Pavla, 1.třetina 18.st, Tišín, kostel sv. Petra a Pavla. Stav po restaurování, detail.  
Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.



Obrázek 78: Oltář Anděla strážce, 1.třetina 18.st, Tišín, kostel sv. Petra a Pavla. Detail dřevorezeb před restaurováním. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.





Obrázek 79: Oltář sv. Barbory, 2.třetina 18.st, Tišín, kostel sv. Petra a Pavla. Stav před restaurováním. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.



Obrázek 80: Oltář sv. Barbory, 2.třetina 18.st, Tištín, kostel sv. Petra a Pavla. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.



Obrázek 81: Dřevěná skulptura anděla, 2.třetina 18.st, Tištín, kostel sv. Petra a Pavla, vítězný oblouk. Stav po restaurování, detail. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.



Obrázek 82: František Sysel (vpravo) s přáteli. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.



Obrázek 83: František Sysel s rodinou. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.

## Seznam obrazové přílohy

**Obrázek 1:** Oravský Podzámok, Oravský hrad, pohled na hlavní věž z13.st., restaurování maleb z 17.st.. Foto: Archiv PÚ SK v Bratislavě.

**Obrázek 2:** Oravský Podzámok, Oravský hrad, pohled na hlavní věž z13.st., restaurování maleb z 17.st.. Foto: Archiv PÚ SK v Bratislavě.

**Obrázek 3:** Oravský Podzámok, Oravský hrad, pohled na hlavní věž z13.st., současný stav. Foto: Oravské Muzeum.

**Obrázek 4:** Josef Winterhalder ml., nástěnná malba klenby, 1770, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Brno –Zábřdovice .Detail poškození plísněmi a trhlinami. Foto: NPÚ ÚOP Brno.

**Obrázek 5:** Karel Škréta, Sv. Václav dává kácet pohanské modly,1641,olej, plátno, 137 x 270,5 cm, MUO - AMO. Stav po nažehlení nového plátna, zvýrazněné retuše. Foto: MUO-AMO

**Obrázek 6:** Karel Škréta, Sv. Václav dává kácet pohanské modly,1641,olej, plátno, 137 x 270,5 cm, MUO-AMO. Stav po restaurování. Foto: MUO-AMO

**Obrázek 7:** Jan Jiří Etgens, 1750 – 1755, fresco-secco, kostel sv. Jana Křtitele, Kroměříž. Detail postavy sv. Jana Křtitele, stav před restaurováním s výraznými plochami plísně. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 8:** Jan Jiří Etgens, 1750 – 1755, fresco-secco, kostel sv. Jana Křtitele, Kroměříž. Detail postavy sv. Jana Křtitele, stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 9:** Šternberská madona, 90.léta 14.st., opuka, 84 x 37 x 18 cm, MUO-AMO. Detail se signaturou. Foto: MUO-AMO.

**Obrázek 10:** Šternberská madona, 90.léta 14.st., opuka, 84 x 37 x 18 cm, MUO. Kopie sochy a rekonstrukce její polychromie. Foto: MUO – AMO.

**Obrázek 11:** Šternberská madona, 90.léta 14.st., opuka, 84 x 37 x 18 cm, MUO. Sondy a UV luminiscence ve vrstvách laku s nečistotami a retušemi. Foto: AMO

**Obrázek 12:** Sv. Kateřina, 1.pol.14.st., nástěnná malba,Černvír, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Detail odkrytých maleb v severní stěně. Foto: NPÚ ÚOP Brno.

**Obrázek 13:** Korunování trnám, 1.pol.14.st., nástěnná malba,Černvír, kostel Nanebevzetí PM. Detail odkrytých maleb v západní apsidě. Foto:NPÚ ÚOP Brno.

**Obrázek 14:** Kryštof Handke, Kostel Nanebevzetí Panny Marie, 1715, detail nástěnné malby. Sonda ve vrstvě plísně a solných výkvětů. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 15:** Třebíč,bývalá bazilika sv. Prokopa, okolo 1360. Část malby Zvěstování při boční razantním osvětlení (pekování). Foto: NPÚ ú.o.p. Telč

**Obrázek 16:** Ručně psané poznámky během restaurování. Rozložení rentgenogramů a nálezy v barevných vrstvách. Foto. Soukromý archiv Františka Sysla.

**Obrázek 17:** Tiziano Vecellio, Apollo a Marsyas, 1550-1576, olej, plátno, 220x204 cm, MUO-AMK. Detail rentgenogramu. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.

**Obrázek 18:** Tiziano Vecellio, Apollo a Marsyas, 1550-1576, olej, plátno, 220x204 cm, MUO-AMK. Sondy v barevné vrstvě. Foto: Soukromý Archiv Františka Sysla.

**Obrázek 19:** Tiziano Vecellio, Apollo a Marsyas, 1550-1576, olej, plátno, 220x204 cm, MUO-AMK. Snímek IR reflektoskopie. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.

**Obrázek 20:** Oltář Narození Páně, 1480- 1490, kostel sv. Egidia, Bardějov. Stav před restaurováním. Foto: PÚ SK v Bratislavě .

**Obrázek 21:** Smrt Panny Marie, 1500 – 1505/7, fresco – secco, 180x220 cm, MG v Brně. Detail, snímání ochranných přelepů. Foto: Josefík-Sysel (1964).

**Obrázek 22:** Stratigrafie vrstev použitých materiálů. Foto: Josefík-Sysel (1964)

**Obrázek 23:** Bývalý kostel sv. Václava, Hustopeče. Zřícení věže v únoru 1961. Foto: Farnost Hustopeče.

**Obrázek 24:** Korunování Panny Marie, 17.-18.st., Hustopeče, kostel sv. Václava. Foto: Farnost Hustopeče.

**Obrázek 25:** Nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího, 2.pol. 14.st., Tečovice. Současný stav. Foto: Knoflíček (2009).

**Obrázek 26:** Franz Anton Maulbertsch, Sv. Antonín Paduánský, olej, plátno, 126x80 cm, MUO-AMK. Stav po vytmelení, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 27:** Neri di Bici, Adorace dítěte, 70.-80.léta 15.st., olej, dřevo, 102x69 cm, MUO - AMK. Stav před restaurováním, detail v bočním osvětlení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 28:** di Bici, Adorace dítěte, 70.-80.léta 15.st., olej, dřevo, 102x69 cm, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 29:** Matthäus Gundelach, Podobizna mladé ženy, 1615 – 1620, olej, dřevo, 66x51 cm, MUO - AMK. Rentgenogram, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 30:** Christoph Joacobs van der Lamén, Společnost při tanci, okolo 1640, olej, dřevo, 57 x 88 cm, MUO - AMK. Stav po odstranění laků a retuši a po vytmelení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 31:** Frans Wouters, Diana a Kalisto, po 1640, olej, dřevo, 112x149 cm, MUO – AMK. Rentgenogram, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 32:** Frans Wouters, Diana a Kalisto, po 1640, olej, dřevo, 112x149 cm, MUO – AMK. Stav po vytmelení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž

**Obrázek 33:** Plavení koní, 19. století, olej, dřevo, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž

**Obrázek 34:** Franz Paula de Ferg, Společnost na návsi, 1.pol.18.st., olej, měď, MUO - AMK. Stav před restaurováním. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 35:** Franz Paula de Ferg, Společnost na návsi, 1.pol.18.st., olej,měď, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž

**Obrázek 36:** Paolo Veronese - následovník, Madona se světci, 2.pol. 16.st., olej, plátno, 94x127 cm, MUO – AMK. Rentgenogram, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 37:** Jan Breughel st., Krajina, olej, plátno, MUO - AMK. Stav po odstranění nepůvodních vrstev a doplňků. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 38:** Jan Breughel st., Krajina, olej, plátno, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 39:** David III. Teniers, Žebrácké děvče, olej, plátno, 129x 70 cm, MUO - AMK. Sondy v nepůvodních vrstvách, detail. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 40:** David III. Teniers, Žebrácké děvče, olej, plátno, 129x 70 cm, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 41:** Anthonis van Dyck – kopie, Podobizna malíře Snellincxe, 2.třetina 17.st, olej, plátno, 84x62 cm, MUO - AMK. Detail v bočním osvětlení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 42:** Anthonis van Dyck – kopie, Podobizna malíře Snellincxe, 2.třetina 17.st, olej, plátno, 84x62 cm, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 43:** Philip Peter Roos, Pastýřská scéna,2.pol.17.st., olej, plátno, MUO - AMK. Stav po odstranění nepůvodních vrsev. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 44:** Ferdinand Hamilton, Lov na medvěda, olej, plátno, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 45:** Ferdinand Hamilton, Štvaný kanec, olej, plátno, MUO - AMK. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 46:** Vyšehoří, kostel Všech svatých, 14.století. Průčelí věže s fragmenty malby na barokní omítce. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 47:** Vyšehoří, kostel Všech svatých, 14.století. Sondy v omítkách, renesanční vyzdívka vítězného oblouku, fragmenty nejstarších vrstev s malbami. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.



**Obrázek 48:** Vyšehoří, kostel Všech svatých, 14.století. Sonda v žebrech, zbytky původní polychromie. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 49:** Francesco Bassano, Ecce Homo, 1582-1584, olej, plátno, 264 x 125 cm, Muzeum v Bruntále. Detail retuše. Foto: Kazlepka (2011)

**Obrázek 50:** Francesco Bassano, Ecce Homo, 1582-1584, olej, plátno, 264 x 125 cm, Muzeum v Bruntále. Detail sondy v nepůvodních vrstvách. Foto: Archiv Muzeum v Bruntále.

**Obrázek 51:** Carl Andres Ruthart, Jelen v boji s levharty, před 1665, olej, plátno, 61x45 cm, MUO – AMK. Stav po vytmelení a doplnění novým plátnem. Foto. NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 52:** Carl Andres Ruthart, Jelen v boji s levharty, před 1665, olej, plátno, 61x45 cm, MUO – AMK. Stav po restaurování Foto. NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 53:** Carl Andreas Ruthart, Daněk ulovený lvy, okolo 1665, olej, plátno, 61x 45 cm, MUO - AMK. Stav po vytmelení a dodání nového plátna.

**Obrázek 54:** Jihlava, kostel Nanebevzetí Panny Marie, okolo 1240, půdorys. Poznámky nálezů fragmentů malby: červeně raně gotické, modré pozdně gotické. Foto NPÚ ÚOP Telč.

**Obrázek 55:** Jihlava, kostel Nanebevzetí Panny Marie, okolo 1240, čelní stěna vítězného oblouku. Pohled na pracovní lešení a pozdně gotickou diamantovou rustiku. Foto: NPÚ ÚOP Telč.

**Obrázek 56:** Sv. František, konec 15.st., nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie. Foto: tomáš Kravčík.

**Obrázek 57:** Bitva u Bělehradu, 1479, Olomouc, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, severní stěna lodi. Současný stav. Foto: Tomáš Kravčík

**Obrázek 58:** Stratigrafie vrstev stěn presbytáře. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 59:** Nesení kříže, po roce 1500, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, Olomouc. Restaurování Josefa Čobana a Olgy Jeřábkové. Zdroj: Čoban - Jeřábková (1990).

**Obrázek 60:** Poslední soud, 30.léta 15.st., Opava, kaple sv. Kříže. Malba po očištění, vytmelení a po regenerační fixáži. Foto: NPÚ ÚOP Ostrava.

**Obrázek 61:** : Poslední soud, 30.léta 15.st., Opava, kaple sv. Kříže. Současný stav. Foto: Veronika Kurzová.

**Obrázek 62:** Jedenácté znamení apokalypsy (zvrácení hor na rovinu), 30.léta 15.st., Opava, kaple sv. Kříže. Stav před restaurováním v roce 1987. Foto. NPÚ ÚOP Ostrava.

**Obrázek 63:** Jedenácté znamení apokalypsy (zvrácení hor na rovinu), 30.léta 15.st., Opava, kaple sv. Kříže. Současný stav. Foto: Veronika Kurzová.

**Obrázek 64:** Josef Wiedon, nástěnná malba v kapli, 1739, Vojenská nemocnice Olomouc. Současný stav. Foto: Tomáš Kravčík

**Obrázek 65:** Dekorativní nástěnné malby vstupní haly, 1875-1877,Justiční akademie, Kroměříž. Stav před restaurováním, odpadlé barevné vrstvy. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 66:** Nástěnná malba auly, 1875-1877, Justiční akademie, Kroměříž. Stav po očištění a vytmelení. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 67:** Nástěnné malby auly, 1875-1877, Justiční akademie, Kroměříž. Stav po rekonstrukci. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 68:** Jan Sviták, dekorativní malby v sálu, 1805, zámek Bystřice pod Hostýnem. Stav před restaurování, detail krajiny. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž

**Obrázek 69:** Jan Sviták, dekorativní malby v sálu, 1805, zámek Bystřice pod Hostýnem. Stav po restaurování, detail krajiny. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž

**Obrázek 70:** Oplakávání Krista, okolo 1510, vysoký reliéf, Brno, kostel sv. Janů. Foto: Chamonikola (1999)

**Obrázek 71:** Hans Zatzka, Vyhnání z ráje, 1884-1885, Rataje, kostel sv. Petra a Pavla. Stav před restaurováním, detail opadávání zpráškovatělé barevné vrstvy. Foto:NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 72:** Hans Zatzka, Vyhnání z ráje, 1884-1885, Rataje, kostel sv. Petra a Pavla. Stav po restaurování, detail. Foto: NPÚ ÚOP Kroměříž.

**Obrázek 73:** Nebovidy, kostel sv. Kříže, 2.pol.14.st. nástěnné malby. Sondážní průzkum severní stěny lodi. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.

**Obrázek 74:** Nesení kříže, 2.pol.14.st.,nástěnná malba, Nebovidy, kostel sv. Kříže, jižní stěna presbytáře. Stav po odkrytí. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.

**Obrázek 75:** Odstraňování vápenných vrstev pomocí ultrazvuku. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla

**Obrázek 76:** Nástěnné malby presbytáře, 2.pol.14.st.,Nebovidy. Stav po restaurování. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla

**Obrázek 77:** Oltář sv. Petra a Pavla, 1.třetina 18.st, Tištín, kostel sv. Petra a Pavla. Stav po restaurování, detail. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 78:** Oltář Anděla strážce,1.třetina 18.st, Tištín, kostel sv. Petra a Pavla. Detail dřevořezeb před restaurováním. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 79:** Oltář sv. Barbory, 2.třetina 18.st, Tištín, kostel sv. Petra a Pavla. Stav před restaurováním. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 80:** Oltář sv. Barbory, 2.třetina 18.st, Tištín, kostel sv. Petra a Pavla. Stav po restaurování. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 81:** Dřevěná skulptura anděla, 2.třetina 18.st, Tištín, kostel sv. Petra a Pavla, vítězný oblouk. Stav po restaurování, detail. Foto: NPÚ ÚOP Olomouc.

**Obrázek 82:** František Sysel (vpravo) s přáteli. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.

**Obrázek 83:** František Sysel s rodinou. Foto: Soukromý archiv Františka Sysla.

## **Seznam výstav**

### **Restaurátorské výstavy**

1965 *R64*, Kramářová galerie, Praha

1965 *R64*, UHM Kroměříž, Kroměříž

1969 *Umění restaurátorské*, UHM Kroměříž, Kroměříž

1969 *Umění restaurátorské*, OG Liberec, Liberec

1976 *Restaurátorské umění*, Bruntál Státní zámek Bruntál

1989 *Restaurátorské umění 1948 - 1988*, Mánes, Praha

### **Autorské výstavy**

1956 *Akvarely z Maďarska*, Praha

1956 *Akvarely z Maďarska*, Budapešť

1957 *František Sysel – Akvarely*, Okresní vlastivědné muzeum Prostějov, Prostějov

1958 Okresní vlastivědné muzeum Mohelnice, Mohelnice

1966 *Ústy malířského zápisníku*, UHM Kroměříž, Kroměříž

1977 *Dům knihy Kroměříž*, Kroměříž

2011 *Od malování k restaurování*, Galerie v podloubí, Kroměříž, 27. 10. - 27. 11. 2011

## **Bibliografie**

### **Prameny**

Archiv NPÚ ÚOP Brno

Archiv NPÚ ÚOP Kroměříž

Archiv NPÚ ÚOP Olomouc

Archiv NPÚ ÚOP Ostrava

Archiv NPÚ ÚOP Telč

Archiv Památkového úřadu Slovenské republiky v Bratislavě

Archiv Muzea umění Olomouc

Archiv Muzea v Bruntále

Soukromý archiv Františka Sysla

## Literatura

Zuzana Bauerová, *Konzervovanie – reštaurovanie umelckých diel v Československu 1918 – 1971* (disertační práce), Seminář dějin umění, FF MU, Brno 2009.

Oldřich Blažíček (ed.), 1. Přehlídka restaurátorských prací (kat. výst.), Praha 1972.

Susanna Biadene (ed.), *Titian. Prince of Painters* (kat. výst.), Benátky 1990.

Cesare Brandi, *Teorie restaurování*, Praha 2000.

Tomáš Černušak – Miloslav Pojsl, *Konvent dominikánů a kostel Neposkvrněného početí Panny Marie*, Velehrad 2005.

Josef Čoban – Olga Jeřábková, Pašijové obrazy v Olomouci po r. 1500, malby kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci – Bělidlech, in: *Technologia Artis I.*, Praha 1990, s. 26 – 29.

Ladislav Daniel (ed.), *Kroměřížská obrazárna: katalog sbírky obrazů Arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998.

Ladislav Daniel, Vincenc Kramář a „aktuální“ staří mistři, in: *Vincenc Kramář, od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), NG - Veletržní palác v Praze 2000 – 2001, s. 175 - 178.

Josef Dolívka, *Výtvarníci prostějovského regionu*, Prostějov 2007.

František Dvořák, *Můj život s uměním*, Praha 2006.

Iva Ehrenbergerová, *České restaurátorské školství (1946 – 2006)* (diplomová práce), Katedra dějin umění, FF UP, Olomouc 2006.

Petra Finfrlová, *Teorie restaurování a činnost Skupiny R 64 (1964–1970)*(diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2000.

Milada Frolcová, *Slovník žáků a absolventů zlínské Školy umění a Střední uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939 - 2003)*, Uherské Hradiště 2003.

Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch: 1724-1796*, Budapešť 1960.

Mojmír Hamsík, Kontroverse o restaurování obrazů, *Umění*, XI, 1963, s.396-398.

Klára Hlaváčová, *Restaurování obrazu a jeho financování* (diplomová práce), Ústav hudební vědy, FF MU, Brno 2010.

Ivo Hlobil, Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování, in: *Vincenc Kramář, od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), NG - Veletržní palác v Praze 2000 – 2001, s. 173 – 174.

Ivo Hlobil, *Na základech konzervativní teorie české památkové péče*, Praha 2008.

Ivo Hlobil, *Šternberská madona, krásná socha krásného slohu*, Šternberk 2007.

Michaela Holá, Doc. František Petr (1884-1964) restaurátor (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2013.

JH [Jana Hrbáčová], heslo Mistr Toruňské madony – následovník, Šternberská madona, in: Gabriela Elbelová – Pavel Zatloukal (eds.), *Arcidiecézní muzeum Olomouc – Průvodce*, Olomouc 2006, s. 77.

Miroslav Chytil (ed.), *Slavné vily Prostějova*, Praha 2009.

Lenka Jarmarová, *Teoretické a praktické otázky veřejných zakázek* (diplomová práce), Veřejná ekonomika, ESF MU, Brno 2005.

Anna Jílková, *Kostel sv. Petra a Pavla v Tištině a působení pohřebního bratrstva sv. Josefa v letech 1714-1783* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2012.

Jiří Josefík – František Sysel, Transfer nástěnné malby, *Umění*, XII, 1964, s. 604 – 608.

Jiří Josefík – František Sysel – Milan Tognier, Hradní kaple na moravském Šternberku, *Umění*, XXIV, Praha 1976, s. 243 – 255.

Jiří Karel, Rýmařovská kaple Navštívení Panny Marie, in: *X. svatováclavské česko-polsko-německé setkání v Jeseníku 2010. Historická seminář na téma Jesenicko v kontextu vývoje slezské a moravské architektury*, Jeseník 2010, s. 133 – 138.

Zdeněk Kazlepka (ed.), *Colorito: malířství v Benátkách 16.-18. století z moravských a slezských sbírek*, Brno 2011.

Thomas DaCosta Kaufmann, Franz Anton Maulbertsch na Moravě, in: Jiří Kroupa - Zora Wörgötter (eds.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005, s. 49 – 60.

Manfred Koller – Jörg Riedel, K technice freskové malby Franze Antona Maulbertsche, in Jiří Kroupa - Zora Wörgötter (eds.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005, s. 131 – 144.

Tomáš Knoflíček, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009.

Gottfried Kiesow, *Památková péče v Německu*, Brno 2012.

Lubomír Konečný - František Sysel, *Tizian. Apollo a Marsyas*, Praha 2004.

Vlasta Kratinová, Smrt Panny Marie v Hustopečích u Brna, *Umění*, V, 1957, s. 224 – 229.

Jiří Kroupa – Zora Wörgötter (eds.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005.



Ivo Krsek – Antonín Jirka – Lubomír Slaviček, *Státní zámek Kroměříž. Katalog obrazárny*, Brno 1975.

Zdeněk Láznička – Josef Unger – Ladislav Hosák a kol., *Hustopeče*, Brno 1972.

Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2003 I - XXII.*, Ostrava 1998 – 2010.

Miloslav Marek - Leona Pleská - Jiří František (eds.), *Kaple v lipkách*, Rýmařov 2010.

Jiří Mrva, *Zlatá stopa*, Kroměříž 1993.

Jiří Mrva, *Operace verdikt*, Vídeň 2010.

Jaromír Neumann, Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní tvorby, *Umění*, 1961, č. 4, s. 325 – 371.

Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl*, Praha 1964.

Vratislav Nejedlý, Reflexe názorů na restaurování uměleckých památek v odborné literatuře v období 50. – 70. let 20. století, *Památky a příroda* 9, 1987, s. 513 – 521.

Vladimír Novotný, O autentičnosti památek, *Památková péče*, XXIX, 1969, č.1, s. 1-12.

*Raimund Ondráček, malířské a restaurátorské dílo* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1983.

*Raimund Ondráček, práce malíře a restaurátora* (kat. výst.), GVU v Kladně 1989.

Josef Paulík - Karel Valný – Pavel Drinka (eds.), *Prof. Raimund Ondráček, malíř a restaurátor*, Jiříkovice 2005.

Martin Pavala, *Stav oboru restaurování v ČR*,  
[http://www.restauro.cz/diskuze/stav\\_oboru\\_2005.htm](http://www.restauro.cz/diskuze/stav_oboru_2005.htm), vyhledáno 25.4.  
2014.

Filippo Pedrocco, *Tizian*, Milán 2004.

Oliva Pechová – Ludvík Losos, Výstav skupiny R64, *Zprávy památkové péče 26, 1966*, s. 59 – 60.

Oliva Pechová, Výstava restaurátorského umění, *Památky a příroda 6*, 1981, s. 152 – 153.

Jaroslav Pešina, Bohuslav Slánský a české gotické umění, in: *Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930 – 1970* (kat.výst.), Šternberský palác v Praze 1971, nestránkováno.

Jaroslav Petruš, *Kroměříž – zámecká obrazárna*, Brno 1965.

Jaroslav Petruš, *Státní zámek Kroměříž*, Brno 1975.

Pavel Pokorný, *Václav Vavřinec Reiner: obrazy a fresky. Zámek Duchcov*, Praha 1992.

Petr Polášek, *Dokumentace restaurování movitého kulturního dědictví* (diplomová práce), Ústav archeologie a muzeologie, FF MU, Brno 2008.

*R64* (kat. výst.), Galerie Vincence Kramáře v Praze 1965 a UHM v Kroměříži 1965.

Jan Rajlich, *Přistřižená křídla*, Brno 2005.

Jiří Rathouský, Konzervační prostředky pro kámen i jiné stavební materiály, *Příloha časopisu Zprávy památkové péče 6*, roč. 14, 1994, s. 41 – 48.

Jörg Riedel - Manfred Koller. „K technice freskové malby Franze Antona Maulbertsche,“ in: Jiří Kroupa - Zora Wörgötter (eds.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005.

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska I.*, Praha 1994.

Josef Schenk, Snímání laků starých obrazů, in: *Památkové péče*, I, 1963, č. 1, s. 30 – 31.

Bohuslav Slánský. *Výstava restaurátorských prací 1930 – 1970* (kat.výst.), Šternberský palác v Praze 1971.

Bohuslav Slánský, *Technika malby I. – II.*, Praha 2003.

Mária Spoločníková, *Der Geburt Christi – Altar in Bártfa*, Budapešť 1986.

Mária Spoločníková, *Oltár v kostole sv. Egídia v Bardejove*, Bratislava 1991.

Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů kláštera Hradisko v 18.století*, Brno 2007, cit. s. 100.

Miloš Suchomel, Umělecké aspekty a výtvarné zásahy v restaurátorských pracích, *Památková péče* 31, 1971, č. 4, s. 225 - 240.

Miloš Suchomel, Problematika výtvarných zásahů v malířských a sochařských restaurátorských pracích, *Památková péče* 34, 1974, č. 4, s. 227 - 244.

Miloš Suchomel, Konfrontace koncepcí a metod restaurátorských prací, *Památky a příroda* 4, 1979, s. 193-201.

František Sysel – Kateřina Dvořáková, Nástěnné malby v kostele sv. Kříže v Nebovidech, in: *Zprávy parkového ústavu v Brně*, Brno 1997, s. 40 – 45.

František Sysel, Změny podoby a výrazu nástěnných maleb ve znojemské rotundě v souvislosti se zásahy do její hmotné struktury a z toho vyplývající otázka míry autentičnosti díla, in: *Znojemská rotunda ve světle vědeckého poznání. Sborník příspěvků* (vědecká konference), 23.-25.9. 1996 ve Znojmě, Znojmo 1997, s. 110 – 115.

Eva Šimůnková – Tatjana Bayerová, *Pigmenty*, Praha 1999.

Eva Šimůnková – Jiří Karhan, *Pigmenty, barviva a metody jejich identifikace*, Praha 1993.

Milan Togner – František Sysel, *Restaurátorský a uměleckohistorický průzkum interiérových stěn kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci* (restaurátorská dokumentace), Olomouc 1983, inv. č. R-159 NPÚ ÚOP Olomouc.

Milan Togner, Československá restaurátorská škola – poznámky k pojmu a současné praxi, in: *Památky a příroda 15*, 1990, s. 276 – 277.

Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008.

Kristina Uhlíková, Karl Fridrich Kühn, in: *Biografický slovník památkové péče*, <http://www.npu.cz/biograficky-slovník-pamatkaru-I/kuehn-karl-friedrich/> (publikováno 20.10. 2013), vyhledáno 21.4. 2014.

*Umění restaurátorské* (kat. výst.), UHM v Kroměříži v 1968 a OG v Liberci v 1969-1970.

Karol Vaculík, *Mária Spoločníková*, Bratislava 1972.

Jakub Vítovský, Monumentální malířství a sgrafito, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 II.*, Brno 1999, s. 217 – 231.

Miloš Vořáč (ed.), *Umění restaurovat umění: práce restaurátorského oddělení Moravské galerie v Brně v letech 1996-2006*, Brno 2006.

Zuzana Všetěčková, heslo: Cyklus patnácti znamení konce světa v kapli sv. Kříže, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 IV.*, Brno 1999, s. 78 – 85.

Jiří Wolf – Jiří Bureš, *Duchcov*, Praha 2013.

Jana Zapletalová, heslo: Proměnění Páně,, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1650 – 1780 II.*, Olomouc 2010, s. 283 – 284, cit.s. 284.

Ondřej Zatloukal - Pavel Zatloukal (eds.), *Luk & lyra: ze sbírek Arcidiecézního muzea Kroměříž* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc v roce 2008.

Jana Zbořilová, *Vývoj středního školství v Prostějově* (diplomová práce), Katedra společenských věd PdF UP, Olomouc 2009.

Metoděj Zemek – Jan Bombera – Aleš Filip, *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631 - 1950*, Prievidza 1992.

### **Internetové zdroje**

<http://abart-full.artarchiv.cz/>

<http://www.npu.cz/biograficky-slovník-pamatkaru-I>

<http://www.restauro.cz/default.htm>

## Poznámky

<sup>1</sup> Miroslav Chytil (ed.), *Slavné vily Prostějova*, Praha 2009.

<sup>2</sup> Nejstarší syn František vystudoval u Dalibora Chatrného na SUPŠ v Brně propagační grafiku, zaměřil se ale na fotografii. Tomáš je vyučeným truhlářem a Stanislav kameníkem.

<sup>3</sup> Středoškolskou historii prostějovského okresu dobře mapuje diplomová práce Jany Zbořilové. – Jana Zbořilová, *Vývoj středního školství v Prostějově* (diplomová práce), Katedra společenských věd PdF UP, Olomouc 2009.

<sup>4</sup> Výtvarné vzdělání nabral na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde studoval u profesorů Emanuela Dítěte a Vratislava Brunnera. Jeho stěžejní malířská tvorba se opírala o krajinné náměty inspirované jak venkovskou přírodou, tak i severomoravským industriálním prostředím, které podává formou blízkou expresionismu.

<sup>5</sup> V roce 1953 jeho studenti demonstrovali proti stržení pomníku T. G. Masaryka, kauza vedla k několika přísným postihům, samotný Port, který se studentů samozřejmě zastal, byl z postu ředitele odvolán.

<sup>6</sup> Heslo Port Jaroslav, in: Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2003 XII.*, Ostrava 2003, s. 19 – 20. – Heslo Port Jaroslav, in: Prokop Toman (ed.), *Nový slovník československých výtvarných umělců II.*, Ostrava 1993, s. 301 – 302. Dolívka, s. 102.

<sup>7</sup> Studia proběhla na ČVUT v Praze u Oldřicha Blažíčka, v Prostějově učí do roku 1946, poté se stěhuje do Náchodu. Věnoval se drobné a užité grafice, knižní ilustraci a malířství, v němž ztvárňoval hlavně krajiny a portréty.

<sup>8</sup> František Krágl studoval architekturu v Praze (1911-1912), poté na AVU u profesora F. Ženíška (1912-1914) a u M. Pirnera (1917-1918). Jako středoškolský učitel působí na Moravě a na Slovensku. V malbě se soustřeďuje hlavně na krajinomalby, portréty a různé figurální motivy.

<sup>9</sup> Na toto období zlínské Školy umění vzpomínají např. memoáry Jana Rajlichy. – Jan Rajlich, *Přistřižená křídla*, Brno 2005.

<sup>10</sup> Studium AVU u prof. Maxe Švabinského (1926-1932), poté jako učitel na Škole umění. Spolupřáteloval Zlínské salóny. V malířské tvorbě se specializoval na portréty, zátiší a krajinomalbu.

<sup>11</sup> Uměleckým studiem prošel na AVU pod vedením Otakara Nejedlého a Ferdinanda Engelmüllera v letech 1925 – 1932. Byl členem uměleckého spolku Mánes, Aleš a SČSVU. Jako pedagog působí na Škole umění Zlín, kde vede ateliér dekorační malby. V jeho vlastní malířské tvorbě převažuje krajinomalba, městské prostředí a zátiší.

<sup>12</sup> Vystudoval AVU u prof. Maxe Švabinského. Profesionální život byl spjatý se Zlínem a jižní Moravou. Působí jako učitel na Škole umění ve Zlíně a spolupřáteloval Zlínské salony. Pak se usazuje v Mikulově. Zabýval se monumentální malbou (kaple ve Valticích), grafikou (cyklus litografií *Jižní Morava*) a krajinomalbou.

<sup>13</sup> Česká vysoká škola technická v Brně, obor architektura a pozemní stavitelství (prof. Hepka a Králík). Projektuje hlavně rodinné domy, ve Zlíně je autorem některých studijních ústavů. Krom školního provozu se podílí velkou měrou na organizaci kulturních událostí či uměleckých výstav ve Zlíně.

<sup>14</sup> Vystudoval AVU u prof. Nejedlého a Obrovského (1927-1933), v Římě roční stáž figurální malby u N. Cormaldiho na Akademii krásných umění (1933 – 1934). Ve Zlíně na Škole umění působil v letech 1939 – 1952, poté pokračoval v Uherském Hradišti. Jeho hlavním uměleckým tématem byla česká a italská krajinomalba a vesnická, lidová témata. Maloval také portréty a figurální náměty. Hojně tvoří také v barevné litografii.

<sup>15</sup> Vystudoval UMPRUM u prof. A. Hofbauera a Z. Kratochvíla v letech 1929 – 1939. Na tuto školu se poté vrátil jako pedagog, od roku 1945 jako asistent Františka Muziky, od 1968 vedl speciální ateliér ilustrace a užité grafiky. Ve své vlastní tvorbě se věnoval malbě, grafice a ilustraci. Stylově se jeho dílo proměňovalo od klasických témat, inspirovaných např. renesancí nebo secesí, přes surrealismus a informel, aby v 50. letech objevil čínské umění a kaligrafii. Prvky čínské, ale i latinské abecedy, se staly pevnou součástí jeho díla.

<sup>16</sup> Na Akademii výtvarných umění v ateliéru Vlada Bukovace (1913-1916), poté u Maxmiliána Pirnera (1916- 1919). Malíř a hlavně kreslíř a karikaturista, po absolvování na pražské akademii přispívá do novin a časopisů: Šibeniček, Rarach, Právo Lidu, Dobrý Den, Prager Presse a další. Po Mnichovské dohodě emigroval a skončil nakonec v USA, kde stýkal také s Voskovcem a Werichem a přispíval protifašistickými karikaturami např. do novin The New York Times. Po návratu po konci války nastupuje jako profesor na VŠUP. Názorově se přiklání po nějakou dobu k levicovému smýšlení, což reflektuje i ve svých ilustracích a karikaturách. Z jeho ostatní výtvarné tvorby jsou důležité kubistická zátiší, krajiny a figurální malby.

<sup>17</sup> V 50.letech se ale vrátil více k malbě, která čerpala z kubistického tvarosloví, načež záhy ztratil sympatie poúnorového režimu.

<sup>18</sup> U Antonína Pelce na VŠUP studuje politickou kresbu a karikaturu v letech 1947-1952, pak v ateliéru působí jako asistent v letech 1950-1953. V jeho tvorbě je stěžejní hlavně ona kresba a politická karikatura, grafika a užitá malba (cyklus *Vítězná cesta, Z okovů vítězství*), kde se projevoval jeho příklon k oficiální kultuře. Práce mu tiskli v Rudém Právu, Nová Svoboda a další.

<sup>19</sup> Jaroslav Pešina, Bohuslav Slánský a české gotické umění, in: *Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930 – 1970* (kat. výst.), Praha 1971, neustránkováno.

<sup>20</sup> Náhled do této doby poskytují např. knižní memoáry Františka Dvořáka *Můj život s uměním*.

<sup>21</sup> Tato odborná polemika se vedla převážně na stránkách časopisu Zprávy památkové péče mezi roky 1945 – 1956.

<sup>22</sup> Dle abecedního pořadí: Jaroslav Alt, Elena Belanová, Jiří Blažej, Daniela Blažková, Věra Frömllová, Mojmír Hamsík, Vladimír Hlava, Jan Horký, Jiří Josefík, Karel Kučera, Eva Kyšková, Pavel Lorek, František Makeš, Alois Martan, Oldřich Míša, Mirka Míšová, Dagmar Schwarzová, Miroslav Smrkovský, Jiří Stříbrský, František Sysel, Marcela Šebeleová, Ladislav Šobr, Jiří Toroň, František Tvrđý, Jan Vachuda,

<sup>23</sup> Petra Finfrlová, *Teorie restaurování a činnost Skupiny R 64 (1964–1970)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2000.

<sup>24</sup> Ibidem, cit. s. 43.

<sup>25</sup> Ibidem, cit. s. 44.

<sup>26</sup> *R64*, 17.říjen – 14.listopad 1965, Galerie Vincence Kramáře, Praha.

<sup>27</sup> *R64*, 22.listopad – 19.prosinec 1965, Uměleckohistorické muzeum, Kroměříž.

<sup>28</sup> *Umění restaurátorské*, červenec – září 1968, Uměleckohistorické muzeum, Kroměříž.

<sup>29</sup> *Umění restaurátorské*, listopad – leden 1969 – 1970, Oblastní galerie Liberec.

<sup>30</sup> Oliva Pechová – Ludvík Losos, *Výstav skupiny R64, Zprávy památkové péče 26, 1966*, s. 59 – 60.

<sup>31</sup> Milan Togner, Československá restaurátorská škola – poznámky k pojmu a současné praxi, in: *Památky a příroda 15*, 1990, s. 276 – 277.

<sup>32</sup> Ibidem, cit. s.276.

<sup>33</sup> Ibidem, cit. s. 277.

<sup>34</sup> Je možné, že pokud restaurátorská dokumentace existovala, v průběhu let se ztratila. Dle sdělení Františka Sysla, který se po této dokumentaci v roce 1961 také sháněl, ale žádná nebyla tehdy provedena.

<sup>35</sup> Historik umění, konzervátor Centrální komise pro památkovou péči ve Vídni a profesor německé Karlo-Ferdinadovy univerzity v Praze. Za Protektorátu byl úředně dosazen na post ředitele Slezského muzea v Opavě.

<sup>36</sup> Historik umění, památkář, studoval architekturu ve Vídni, kde navštěvoval přednášky Maxe Dvořáka. Pracoval také jako konzervátor Centrální komise ve Vídni. Po Stanislavu Sochorovi byl vedl od roku 1941 Památkový úřad v Brně.

<sup>37</sup> V několika místech natřel obrazy silnější vrstvou fermeže.

<sup>38</sup> La Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso.

<sup>39</sup> Susanna Biadene (ed.), *Titian. Prince of Painters* (kat. výst.), Benátky 1990.

<sup>40</sup> Konkrétní jména osob nejsou z pochopitelných důvodů uváděné.

<sup>41</sup> Petr Kováč, Kulturní senzace: V Čechách objeven originál unikátního obrazu H. Bosche, *Právo*, roč. 3, 11.6. 1993, s. 1.

<sup>42</sup> Jiří Mrva, Je nový průzkum Tiziana podvodem?, *Rovnost Brno*, 8.11. 1996.

<sup>43</sup> Dopis Památkového úřadu v Brně adresovaný Nucené správě arcibiskupských statků v Kroměříži, v Brně 11. července 1944, Arcidiecézní muzeum Kroměříž, fond Zámecká obrazárna Kroměříž.

<sup>44</sup> Mojmír Hamsík, Kontroverse o restaurování obrazů, *Umění*, XI, 1963, s.396-398.

<sup>45</sup> Josef Schenk, Snímání laků starých obrazů, in: *Památkové péče*, I, 1963, č. 1, s. 30 – 31.

<sup>46</sup> Viz Hamsík (pozn. 44) cit. 398.

<sup>47</sup> Ibidem, cit. 398.

<sup>48</sup> U Slánského ještě další dva roky jako aspirant Akademie výtvarných umění.

<sup>49</sup> *Rienerova freska v pavilonu v zámeckém parku*, <http://www.zamek-duckov.cz/benefice-pro-reinerovu-fresku/>, vyhledáno 11.4. 2014.

<sup>50</sup> Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008, cit. s.122 – 123.

<sup>51</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, Franz Anton Maulbertsch na Moravě, in: Jiří Kroupa - Zora Wörgötter (eds.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005, s. 49 – 60, s. 51.

- 
- <sup>52</sup> Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch: 1724-1796*, Budapešť 1960, s. 46.
- <sup>53</sup> Manfred Koller – Jörg Riedel, K technice freskové malby Franze Antona Maulbertsche, in Jiří Kroupa - Zora Wörgötter (eds.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005, s. 131 – 144.
- <sup>54</sup> Ibidem, cit. s. 144.
- <sup>55</sup> Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska I.*, Praha 1994, s. 244.
- <sup>56</sup> Viz např. Metoděj Zemek – Jan Bombera – Aleš Filip, *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631-1950*, Prievidza 1992, s. 134.
- <sup>57</sup> Ivo Hlobil, *Šternberská madona, krásná socha krásného slohu*, Šternberk 2007.
- <sup>58</sup> František Sysel, Zápis o restauračních pracích na kamenné polychromované gotické Madoně ze Šternberka (rukopis z archivu autora), in: Ivo Hlobil, *Šternberská madona, krásná socha krásného slohu*, Šternberk 2007, s. 24 – 26, cit. s. 24.
- <sup>59</sup> Výstava proběhla 26. 10. 1999 – 27. 2. 2000 v Arcidiecézním muzeu Olomouc.
- <sup>60</sup> František Sysel, *Zpráva o restaurátorském průzkumu z vrstev polychromie kamenné, opukové plastiky Šternberské madony z období krásného slohu*, Restaurátorská dokumentace, 1999, inv. č. R54 AMO, nestránkováno
- <sup>61</sup> Tatjana Bayerová, *Šternberská madona: určení pigmentů barevných vrstev*, Příloha restaurátorské dokumentace, viz Sysel (pozn. 60).
- <sup>62</sup> Rohoplast Praha - Hostivař
- <sup>63</sup> Draslavka Kolín
- <sup>64</sup> Zástupcem byl tehdy Miloš Stehlík.
- <sup>65</sup> Jaromír Neumann, Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní tvorby, *Umění*, 1961, č. 4, s. 325 – 371.
- <sup>66</sup> Lubomír Konečný - František Sysel, *Tizian. Apollo a Marsyas*, Praha 2004, cit. s. 14.
- <sup>67</sup> František Sysel, Tiziano Vecellio, Apollo a Marsyas, in: Umění restaurátorské (kat. výst.), v UHM v Kroměříži 1969, nestránkováno.
- <sup>68</sup> Viz Konečný - Sysel (pozn. 66), cit. s. 16.
- <sup>69</sup> Viz Sysel (pozn. 67), nestránkováno.
- <sup>70</sup> Dle osobního sdělení to byl zejména Raimund Ondráček, který ovlivnil komisi a prezidentskou kancelář. Byl členem výboru ČFVU, který rozhodoval o financování zakázek.
- <sup>71</sup> Např. v katalogu výstavy Národní galerie v roce 1992, věnované přímo Reniho čtyřem obrazům, není o restaurování žádná zmínka.
- <sup>72</sup> Narodena 25.10.1926 v Košicích. Vystudovala v letech 1949 – 1953 Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě – ateliér restaurování u prof. Karla Veselého. Do roku 1959 pracovala v Krajské galerii v Košicích, poté už jako restaurátorka se svobodným povoláním. Se skupinou R64 vystavuje v letech 1965, 1969, 1970.
- <sup>73</sup> Julius Allo byl slovenský malíř a restaurátor. Po studiích malby v Bratislavě v letech 1927 – 1931 studuje na akademii ve Vídni. Jako restaurátor se specializoval na závěsné obrazy a nástěnné malby. V padesátých letech 20.st. restauroval např. nástěnné malby Franze Antona Maulbertsche v Trenčianských Bohuslavicích.
- <sup>74</sup> Viz nabídka restaurátorských prací, inv. č. R-5/1959 Archiv památkového úřadu SR.
- <sup>75</sup> Trhliny se objevily již v 50.letech 19.st., opravy v následujících letech nepomohly.
- <sup>76</sup> Dle osobního sdělení Františka Sysla.
- <sup>77</sup> Vlasta Kratinová, Smrt Panny Marie v Hustopečích u Brna, *Umění 5*, 1957, s. 224 – 229.
- <sup>78</sup> Jakub Vítovský, Monumentální malířství a sgrafito, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550., II.*, Brno 1999, s. 217 – 231, s. 218.
- <sup>79</sup> Jiří Josefík – František Sysel, Transfer nástěnné malby, *Umění 12*, 1964, s. 604 – 608, cit. s. 605.
- <sup>80</sup> Ibidem, cit. s. 606.
- <sup>81</sup> Zdeněk Láznička – Josef Unger – Ladislav Hosák a kol., *Hustopeče*, Brno 1972, s. 101.
- <sup>82</sup> Ivo Krsek – Antonín Jirka – Lubomír Slavíček, *Státní zámek Kroměříž. Katalog obrazárny*, Brno 1975, nestránkováno.
- <sup>83</sup> V současnosti se přípravky na bázi silanolátu sodného či draselného nedoporučují při úpravě kamenných či jiných stavebních materiálů. Vedlejší efekty, které se po určitém čase objevují, mohou způsobit estetické vady a hlavně poškodit hmotu materiálu
- <sup>84</sup> V tomto období převládal obecný názor, že malířské dílo je poplatné architektuře, že je součástí dekorační výzdoby sálů a pokojů. Trůnní sál v kroměřížském zámku byl v tomto dobovém trendu upraven na symetrickou obrazovou galerii, jehož jednotkou se staly panely, do nichž byly obrazy zasazovány. Na to, že byly obrazům seřezávány okraje na požadovaný rozměr, nebylo bráno moc ohledů.



- 
- <sup>85</sup> Zuzana Všečeková, heslo: Cyklus patnácti znamení konce světa v kapli sv. Kříže, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 IV.*, Brno 1999, s. 78 – 85.
- <sup>86</sup> Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů kláštera Hradisko v 18.století*, Brno 2007, cit. s. 100.
- <sup>87</sup> Jana Zapletalová, heslo: Proměnění Páně,, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1650 – 1780 II.*, Olomouc 2010, s. 283 – 284, cit.s. 284.
- <sup>88</sup> Provedla firma Aura Ingstav Kojetín s r.o., v současnosti již neexistující.
- <sup>89</sup> Číslo rest. licence 13070/1991, Restaurování uměleckořemeslných děl nefigurálních ze štku a umělého mramoru
- <sup>90</sup> Interpretace mytologického námětu v Merettově pojetí představuje Auroru jako bohyni vzdělání a Lunu jako personifikaci nevědomosti.
- <sup>91</sup> Rod pocházející ze Štýrska se usazuje na Moravě po roce 1610, za hospodářský a politicko-společenský vzestup vděčí rod Janu z Rottalu, který se během třicetileté války přiklání na stranu Habsburků. Získává tak hodnosti moravského zemského hejtmana, předsedy královského tribunátu, generálního vojenského komisaře a různé další pozice. Panství Bystřici pod Hostýnem kupuje od Václava Eusebia knížete z Lobkovic roku 1650.
- <sup>92</sup> Pečlivé povrchové čištění speciálními houbami.
- <sup>93</sup> KCh [Kaliopi Chamonikola] heslo Oplakávání Krista, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 II.*, Brno 1999, s. 404 – 405.
- <sup>94</sup> Produkty firmy Keimfarben.
- <sup>95</sup> Provedeno v laboratoři Státního ústavu Památkové péče v Praze, odpovědný vedoucí RNDr. H. Ševčíková.
- <sup>96</sup> Pozměněné vlastnosti světelných vln. Normálně je světlo nepolarizované.
- <sup>97</sup> Sůl kyseliny ethylendiaminotetraoctové
- <sup>98</sup> Anna Jílková, *Kostel sv. Petra a Pavla v Tištině a působení pohřebního bratrstva sv. Josefa v letech 1714-1783* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2012, s. 50.
- <sup>99</sup> Pochází z Kroměříže, kde v dílně Johanna Reitsammera získává základy malířství. Pravděpodobně poznává na vlastní zkušenost také italské malířství, rokem 1696 je doložen opět jeho pobyt na Moravě. Získal titul dvorního malíře Karla III. vévody lotrinského, čímž není závislý na olomouckém malířském cechu. Přímou v Olomouci se jeho díla nezachovala, hlavním zdrojem poznání jsou obrazy z obce Tištín (obrazy z třech oltářů kostela Sv. Petra a Pavla v Tištině a další tištínské obrazy *Křest Krista, Předání klíčů sv. Petrovi a Obrácení sv. Pavla*). V nich se malíř představuje jako kreativní a zručný malíř italizujícího směru a jako spojovací článek barokního malířství v Olomouci v linii započaté Antonínem Lublinským a kulminující v díle Jana Kryštofa Handkeho.
- <sup>100</sup> František Sysel, Změny podoby a výrazu nástěnných maleb ve znojenské rotundě v souvislosti se zásahy do její hmotné struktury a z toho vyplývající otázka míry autentičnosti díla, in: *Znojemská rotunda ve světle vědeckého poznání. Sborník příspěvků* (vědecká konference), 23.-25.9. 1996 ve Znojmě, Znojmo 1997, s. 110 – 115, s. 111.
- <sup>101</sup> Znojemská rotunda ve světle vědeckého poznání, 23.-25.9. 1996, Jihomoravské muzeum ve Znojmě.
- <sup>102</sup> Malby ve Znojenské rotundě 1999, pořádáno Klubem přátel znojemské rotundy dne 18.2. 1999 na Katedře historie PdF MU v Brně.

|                         |                     |
|-------------------------|---------------------|
| Titul, jméno, příjmení: | Bc. Tomáš Kravčík   |
| Katedra:                | Katedra dějin umění |
| Vedoucí práce:          | PhDr. Marek Perůtka |
| Rok obhajoby:           | 2014                |

|                             |   |
|-----------------------------|---|
| Název práce:                | Ak. mal. František Sysel (1927 - 2013)<br>Restaurátor   |
| Název v angličtině          | Ak. mal. František Sysel (1927 - 2013)<br>Restorer  |
| Anotace:                    | František Sysel patřil mezi nejvýznamnější restaurátory své doby. Narodil se roku 1927 v Prostějově a zemřel v Kroměříži roku 2013. Majoritní podíl jeho bohatého restaurátorského díla nalezneme na Moravě. Provedl také práce na Slovensku. V Čechách se podílel na restaurátorských pracích v Duchcově. Jeho profesionální život byl spojen s restaurátorskou skupinou R64 a byl také zařazován do tzv. československé restaurátorské školy. Diplomová práce popisuje jeho osobní a profesionální život. |
| Klíčová slova:              | František Sysel, restaurátor, restaurování, Skupina R64, konzervování, Apollo a Marsyas, zámecká obrazárna Kroměříž, Muzeum umění Olomouc, Muzeum v Bruntále  |
| Anotace v angličtině:       | František Sysel counted among the most important restorers in that time. He was born in 1927 in Prostějov and died in 2013 in Kroměříž. The majority part of his wide restoring work we can find on the area Moravia. He effected some work in Slovakia. He participated in the restorer work in Duchcov. His professional life was conected with the restoring group R64 and he was classify in the Czechoslovakian restoring school. This dissertation discribes his personal and professional life.      |
| Klíčová slova v angličtině: | František Sysel, restorer, restoration, Group R64, conserve, Apollo and Marsyas, Castle Gallery in Kroměříž, The Olomouc Museum of Art, Museum in Bruntál   |
| Přílohy:                    | Obrazová příloha, CD  |
| Rozsah:                     | 266   |
| Jazyk:                      | Čeština   |