

O AUTENTIČNOSTI PAMÁTEK

Vladimír Novotný

Paralelně se vzrůstajícím poznáním historického a uměleckého vývoje, analytickým proniknutím v skladbu jednotlivých význačných děl, uplatňovala se i v památkové péči snaha oprostit památky od nesourodých dobových nánosů a obnovit je v jejich původní podobě. Autenticita se tak stala časem postulátem, na jehož kostře se postupně rozvíjely moderní restaurační metody. Nelze si však představovat, že tento postup se rozvíjel stejnoměrně ve všech oborech památkové péče. Nejdůsledněji a nejpracovitěji se uplatnil při restaurování malířských děl, a to zejména závěsných obrazů. Zde za pomoci moderních vědních disciplín, zejména chemie a poznatků technologických, bylo možno nastoupit radikální, bezpečnou cestu za obnovením původní podoby malířských děl. Obrazy jsou zbavovány ztmavělých laků vytvořených dobou i umělými zásahy, právě tak, jako nepůvodních retuší a přemaleb. Výsledkem je odkrytí autentických vrstev, které sice ukazují původní vzhled, ale současně odhalují i stav zachování originální malby. A zde se objevuje nové úskalí. Očištěná malba vykazuje celou škálu poškození. Od mechanických zásahů k odpadlým částem barevných vrstev i s podkladem, od porušených konečných lazur k rozrušené barevné struktuře. Zcela v souladu s cílovou tendencí odkrýt původní podobu a obnovit co možno nejúplněji prvotní účín originál, vzniká řada systémů retuší, které mají scelit porušenou malbu, od neutrálních retuší k lokálním barevným tónům, od souvisle podaných doplňků k retuším, které svou odlišnou strukturou (jako tečkováním, šrafováním) se snaží o barevné doplnění, současně však i jasné rozlišení nových přídavek. Zkušenost však také zjistila, že systém retuší a restaurátorské postupy, kterých je možno použít v gotické malbě, se nehodí pro prostorové a světelné pojetí barokních maleb. Nejsou to však pouze rozdíly stylové, které brání schematickému uplatňování teoretických závěrů při restaurování malířských děl. Individuální rozdíly mezi stylem jednotlivých umělců, svébytný charakter každého díla, různý způsob pojetí, různý stav zachování, konečně i různý druh dnešního užití vytváří takovou situaci, že nutno vždy uvažovat o vlastní koncepci při opravě každého díla. Teoretické všeobecné zásady hrají při tom roli výchozí a usnadňující, nikoliv však apriorně určující.

V tomto smyslu dospěla teorie obnovy malířských děl nejdále a nejdůsledněji v celém oboru památkové péče. Její příklad ukazuje na spojení racionálního základu teoretického s citlivým přístupem k specifickým znakům malby i chápáním individuální rozlišnosti uměleckých stylů, osobností i jednotlivých děl.

Materiál památkové péče je však velmi různorodý. Jde nejen o památky historické a umělecké, ale i o památky lidové kultury, technické, vědecké, ba možno říci o památky jakékoliv lidské činnosti, pokud jsou hmotně vyjádřeny. Přirozeně, že pojmání autentičnosti u všech těchto druhů má přes jednoznačnost různé nuance významu a zejména požadavek jeho uplatnění je značně rozdílný. Je proto vhodné omezit se alespoň na počátku na druh, který jak v památkové péči, tak i ve společenském životě hraje nejvýznamnější úlohu. Jsou to beze sporu památky umělecké. Ale i jejich skladba, sestávající z památek architektury, sochařství, malby a konečně i z památek uměleckých řemesel, nás nutí věnovat přední pozornost tomu druhu uměleckých památek, u něhož se nejvíce setkáváme s dosud nevyřešenými otázkami a kde problémy jsou stále i v praxi nejakutnější. Mluvili jsme již o situaci v oboru malby. Naproti tomu u architektury, jejíž ochrana je stále živým problémem, není otázka autentičnosti až dosud tak vyjasněna, aby mohla být pro komplikovanou praxi pevným východiskem a vodítkem. K tomu pak si musíme uvědomit, že samotná struktura architektury je tak složitá, že vyřešení všech problémů u všech dílech otázek naráží často na značné potíže. Složitost totiž nespočívá pouze ve vlastním charakteru architektury, v jejím stylovém pojetí a technologickém složení, ale i v jejím účelovém poslání i dnešním zařazení. Toto stanovisko nijak nebrání, abychom nebrali v úvahu analogie i z ostatních druhů uměleckých a nevykročili v našich úvahách i na jejich pole.

Každé dílo se skládá z hmoty, která tvoří jeho podstatu, je jádrem díla. Druhou složkou je forma, vlastní nositel jeho umělecké tvárnosti.

Povšimněme si nejprve vlastní hmoty, která tvoří jádro díla. V monumentálním umění jsou poměrně řídké případy, kdy vlastní hmota je jednoduší; tak je tomu např. u kamenných a bronzových soch. Ve většině případech máme co činit se záměrnou skladbou různých hmotných



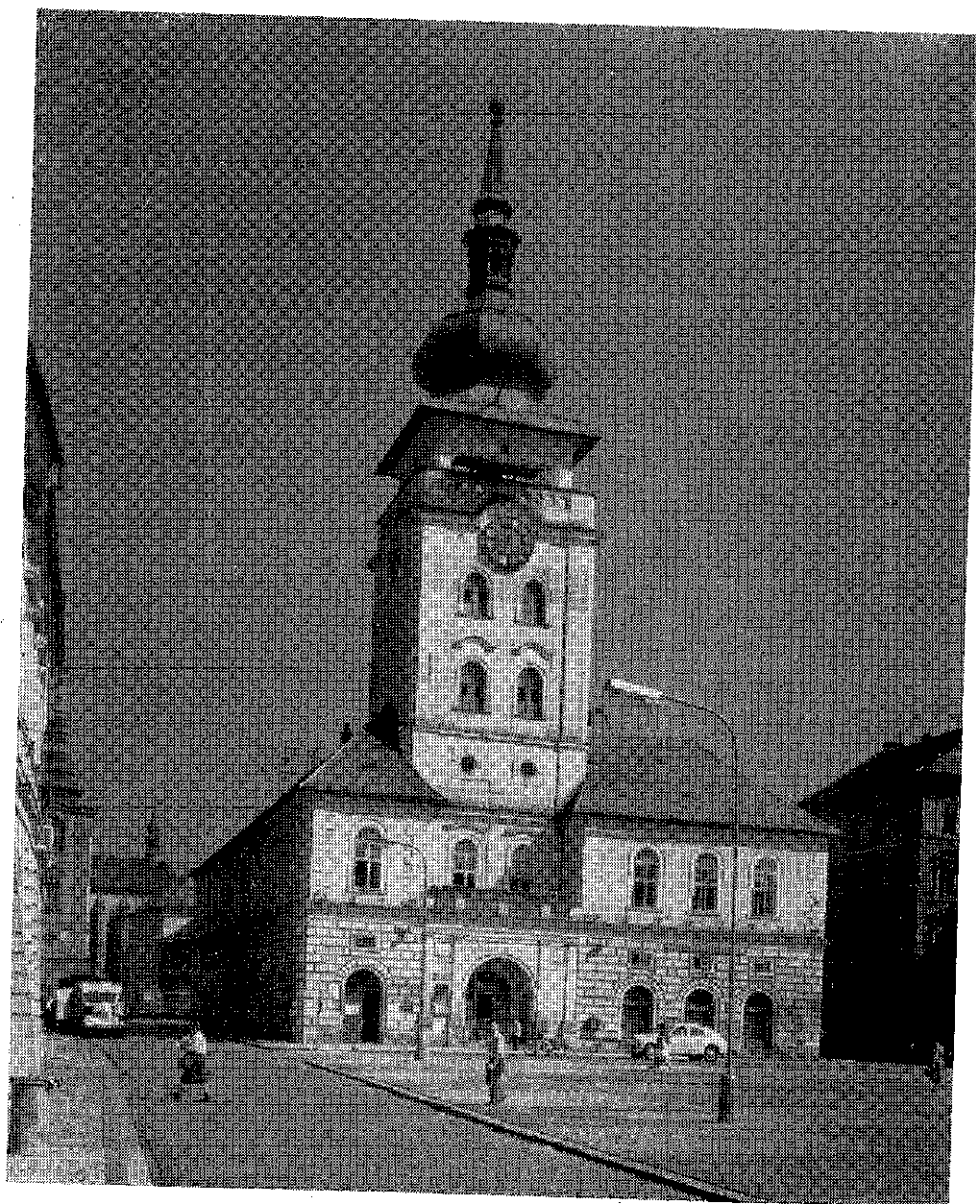
#227/1969) a

22.488

součástí a materiálů. Tak u architektury je základem zed, sestavená buď z otesaných kvádrů, nebo složená z nepravidelných kamenů a úlomků, spojovaných vápennou maltou. Nejde nám nyní o to, zabývat se podrobně různými technikami vyzdívání. Jde nám však o to, že jádro zdi, ať je tvořeno lomovým zdivem, nebo vyzděno cihlami, neuplatňuje se ve většině případech na vlastním povrchu zdi. Povrch zdi jak na vnější, tak na vnitřní straně je vytvářen u nás převážně omítkou, jejíž teprve poslední vrstva se viditelně uplatňuje na povrchu zdi. U kvádrových zdí se aktivně projeví na povrchu zdi skladba vnějších ploch kvádrů s pravidelnou sítí spar. Táž situace je u cihelných neomítaných zdí. Také u lomového zdiva, pokud není omítnuto, uplatňují se na

povrchu zdi jen vnější plochy kamenů, které jsou záměrně sestavovány do líce a je spojující malta. Opticky se tedy uplatňuje jen určitá část hmotné skladby zdi na jejím povrchu, a to ať jde o jakýkoliv vyzděný útvar. Vnitřní jádro je nám skryto, pouze tušíme a představujeme si jeho rozsah.

Druhou závažnou složkou díla je jeho forma. Ta vznikla tvůrčí prací a je vlastním nositelem myšlenky a umělecké představy. Forma architektonického díla je utvářena sice celou hmotou, ale ve vlastní formě, která na nás působí a kterou můžeme smyslově vnímat, se přímo uplatňuje jen ta část hmoty, která je na povrchu vlastně nositelem formy. To znamená, že hmota se uplatňuje vždy ve formě jen svým výsledným povr-



Zatec — Renesanční radnice v r. 1550, hlavní průčelí 1789, přízemní věže z pol. 14. stol.
Snímek V. Hyhlík

chem, a to ať jde o útvary plošné nebo plastické. Uvědomění si tohoto principu je pro ochranu památek a pro metodologii památkové péče základní důležitostí.

Ačkoliv vlastní vnitřní hmotu památky nemůžeme zcela oddělit a negovat ji, přece je jasné, že pro podstatu památky, její výsledné působení a tím také pro její význam má mnohem větší závažnost autentičnost formy. Nijak přitom nemusíme zapomínat na těsnou vazbu mezi formou a hmotou, ani však současně i na tu okolnost, že hmota památky není obvykle jednolitá, nýbrž je tvořena seskupením různých materiálů. Jestliže však hmota se uplatňuje přímo ve vlastní formě, takže s ní splývá a tvoří jednotu, musíme obrátit svůj zřetel přednostně na tu část hmoty, která se přímo uplatňuje ve formě. Zde však není situace tak jednoznačná, abychom ji mohli vyjádřit jednoduchým schematem již proto, že jde o památky všech druhů, které se ve své skladbě i v materiálu liší.

Jistě s nejjednodušším příkladem se setkáme u předmětů, kde v základní hmotě je přímo vyjádřena forma. Tak je tomu např. u předmětů vytvářených z kovů nebo kamene. U nich se přímo uplatňuje materiál ve formě, dokonce svým charakterem, svou strukturou se účastní na jejím utváření. Můžeme však již z tohoto zjištění vyvozovat uzávěr, že jde vždy o autentickou hmotu i autentickou formu? Jestliže vyjdeme z logicky nutného předpokladu, že vznikem určitého díla vzniká i pojem původnosti hmoty a formy, dospějeme nutně k závěru, že na počátku, tj. ihned po vzniku díla, můžeme uvažovat o stoprocentní autentičnosti jak hmoty, tak formy. Není pak třeba brát v úvahu vzrání některých materiálů, jež se podílejí na vzniku díla, jako např. barevné vrstvy v malířství, nebo omítky ve stavitelství. Ty potřebují určitý čas, aby vzrály a dostaly konečnou tvářnost. S touto okolností však umělec počítá již při vytváření díla a proto není třeba tento nepatrný rozdíl brát v úvahu při řešení problému autentičnosti. Je však ona stoprocentní autentičnost, s níž se setkáváme na počátku existence díla již neměnným a stálým faktorem, z něhož můžeme vycházet a který můžeme povýšit na základní a směrodatný předpoklad veškeré práce památkové péče? Zkušenost nás přesvědčuje o opaku. Každé dílo po svém vzniku je vystaveno mnoha různorodým vlivům, které narušují neustále jeho původní hmotu i formu. Tyto vlivy jsou charakteru, můžeme říci, přírodního, na druhé straně pak jsou to záměrné zásahy samotných lidí i společnosti. Povšimneme-li si prvních, musíme brát v úvahu, kromě přírodních katastrof, zejména

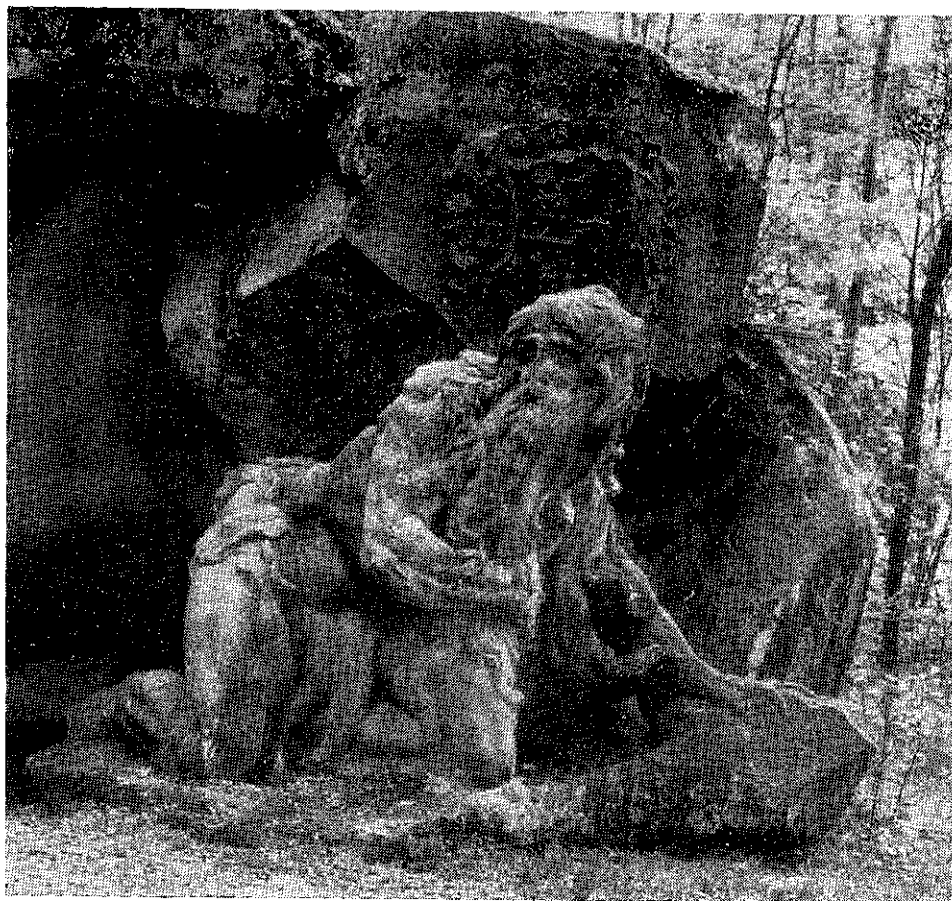
atmosférické vlivy, které působí na každé dílo, zejména to, které je těmto vlivům přímo vystaveno a není chráněno v uzavřeném prostoru. Musíme si současně uvědomit, že atmosférické vlivy nejsou jednoznačně stejnorodé na všech místech zemského povrchu a současně i že podléhají dobové proměnlivosti. Zejména od dob rozšíření industrializace je destrukční vliv atmosféry nejen intenzivnější, ale projevuje se i novými příznaky.

Vraťme se nyní k oběma druhům materiálů, jak jsme se o nich již zmínili, ke kovům a kameni. U kovů je situace velmi různá, od zlata, které vzdoruje atmosférickým vlivům, až po železo, které podléhá silně korozi. Avšak také použití kovů je velmi různé a nám jde na prvním místě o takové kovy, které tvoří hmotnou podstatu uměleckých děl. To je v první řadě bronz, užívaný od starověku k odlévání soch. Je známo, že tento materiál, velmi trvanlivý, podléhá na svém povrchu změnám. Atmosféra působí na povrch materiálu a vytváří na něm chemickým působením různě zbarvenou patinu. Právě barva této patiny může propůjčit bronzové plastice novou estetickou hodnotu a autor také může často počítat s jejím účinkem. V takových případech, zejména když je patina úmyslně uměle vyvolána, nutno ji uvažovat jako autentickou, neoddelitelnou součást formy. Tak je tomu často u soch vytvářených pro interiér. Jinak tomu bývá však u soch umístěných ve volném prostředí. Jejich patina vzniká působením atmosférických vlivů, podléhá náhodným proměnám ovzduší, které zejména v posledních desetiletích vlivem spalovacích procesů vytvářejí na předmětech poměrně silnou vrstvu zkorodovaného materiálu ve formě, můžeme říci, bezcharakterové patiny. Zde nemůžeme mluvit o autentickém znaku, který by byl neodlučně spjat s formou. S obdobnou situací se setkáváme i u kamene, ať již tvoří hmotnou podstatu díla, jako je tomu u soch, nebo je jen doplňujícím článkem architektury. Kámen vždy podléhá vlivu ovzduší a jeho přírodní barva se zakrývá časem temnou patinou. A to tím více, čím struktura kamene umožňuje působení škodlivých vlivů do hloubky. Je jisto, že tyto patiny nemůžeme pokládat za autentické části původní formy, ba musíme si přiznat, že původní vzhled, k němuž náleží i vlastní barva materiálu, je působením náhodné patiny značně zkrácen. Logicky by z toho vyplývala potřeba, odstranit tuto dodatečně vzniklou patinu a obnovit dílo v jeho původní podobě. V posledních obdobích se také s těmito tendencemi setkáváme i v praxi. Proti Rieglově kultu stáří, jehož projevem je i snaha uchovat náhodné změny, vyvolané působením „času“, uplatňuje se racionalistická snaha dospět



Kuks — Betlém — sv. Onufrius M. Brauna (1732—34).
Snímek Čestmír Šila

Kuks — Betlém — Garinus M. Brauna (1732—34). *Sní-
mek Čestmír Šila*



k původnímu vzhledu díla, zbavit je všech pozdějších nánosů a nechat je znovu působit v jeho zamýšleném účinu. Nejdále se v tomto směru došlo, jak již bylo řečeno, při restaurování maleb, kde pozdější doplňky, přemalby i ztmavělé povrchové vrstvy se čistí, aby se objevila původní vrstva malby, a to i za cenu, že originální malba je jen fragmentárně zachována. Zde autentičnost díla je cílem obnovy a ona také je směrodatná pro metody konzervace. Můžeme však tuto metodu uplatnit vždy a na každém materiálu? Jestliže se setkáme za příznivých okolností u bronzu s patinami krásně zbarvenými, které svým účinkem jen zesilují výraz formy, je naproti tomu patina u stříbra temná až téměř černá a je v naprostém rozporu s charakterem materiálu. Zde nezbývá než ji odstranit a nechat opět působit původní barvu stříbra s jeho typickými lesky. Zcela jinak je tomu však u kamene, který je vystaven vlivu povětrnosti. Zejména v městech je záhy kámen pokryt temnou vrstvou patiny. Pórznost kamene zde hraje vždy význačnou roli. V našich poměrech, kde nejčastějším materiálem je pískovec, ve středověku také opuka, je tento sklon k vytváření tmavé patiny velmi výrazný. Odstranění těchto patin je často velmi nesnadné, zejména z poréznych materiálů. Při tom, ačkoliv tyto patiny zastírají původní zamýšlený účín díla, mají ještě jednu nemýšlenou funkci, která varuje před jejich nerozmyšleným radikálním odstraňováním. Patina totiž vytváří na povrchu kamene jakousi ochrannou vrstvu, která zabraňuje škodlivým látkám z ovzduší snadnému proniknutí do vlastního jádra kamene. (Je třeba však rozlišovat vrstvu špíny, prachu, případně lišejníků a řas od vlastní pevné povrchové hmoty kamene.) Kromě toho není odstraněna vlastní příčina v atmosféře — následek většinou nedokonalého spalování, zejména uhlí, a proto nemá odstraňování patiny ani podstatný význam. Vzpomeňme jen kamenné fasády Národního divadla v Praze, která byla před několika roky očištěna a dnes je opět pokryta špinavou patinou. Jistě bude i pařížský příklad, kde všechny fasády historických budov se v posledních letech radikálně čistí, svádět k následování. Nutno však varovat před napodobením tohoto příkladu u nás. Nejen, že na našich stavbách jde o jiný materiál, ale zejména poměry ovzduší jsou zcela rozdílné. — Avšak i tento pařížský příklad jasně ukazuje tendenci návratu k původní formě a snahu obnovit dílo v jeho pokud možno původním účinku. V této všeobecné tendenci, která se uplatňuje v péči o památky, zejména umělecké, na celém světě, hraje proto otázka autenticity tak význačnou úlohu.

Již z toho, co bylo dosud řečeno, však vidíme, že nemůžeme teoretické závěry schematicky uplatňovat v praxi. Jestliže můžeme patinu vzniklou stářím a náhodným působením ovzduší v zásadě pokládat za novější a nekontrolovatelně vzniklý dodatek k hotovému dílu, který není od počátku proponován jako nezbytná součást díla, nelze přece prohlásit, že její jednoznačné radikální odstranění musí být bezpodmínečným požadavkem ochrany památek. Viděli jsme již jakou úlohu hrají tyto nezamýšlené patiny např. u bronzových soch a předmětů. Naproti tomu patiny na kamenných sochách a architektuře mají často i ochranný význam. Je proto nutno v praxi postupovat velmi uvážlivě, a to až po zjištění všech okolností jak vlastního materiálu, tak i působivosti agresivních látek ovzduší. Jeden závěr však z předcházejícího plyne, že náhodně vzniklá patina není spjata s autentickou podobou díla a proto ji nemusíme vždy principiálně chránit.

Avšak tyto příklady zdaleka ještě nevystihují problém autenticity u památek v celé jeho šíři. Situace je mnohem složitější. Bylo již řečeno dříve, že hlavní váha spočívá na autentičnosti formy. Tím nijak není popřena cena autentičnosti hmoty. Víme však, že rozruší-li se forma natolik, že vlastně přestane existovat ve své původní podobě, nemůže zbytek původní hmoty bez vlastní formy představovat památku v její celistvosti. Zbytek původní hmoty po rozrušení formy zůstává pouze dokladem existence díla. Tak je tomu např. u zřícenin, ač i zde je často i původní forma ve fragmentech uchována, a to jak v celkové dispozici, tak i detailech. — Naproti tomu známe příklady, kdy původní hmota až na tu část, která je nositelem formy, je úplně odstraněna, aniž by tím památka ztratila na ceně a významu. S takovým příkladem se můžeme setkat u dřevěných, zejména polychromovaných soch, jejichž původní jádro, rozrušené červotočem, je odstraněno, aniž by tím památka utrpěla na svém původním účínu. Podobné příklady můžeme nalézt i u obrazů, zejména deskových. Tento princip však nemůžeme generalizovat ani v oborech sochařství a malířství, kde jeho použití je vázáno jen na některé materiály. — Jaká je však situace v architektuře? Uvedený princip odstranění původní hmoty a její eventuální nahrazení hmotou novou, jakoby zdánlivě dával souhlas k jednostrannému řešení ponechat u stavby starou fasádu a na ní nechat vybudovat nový organismus. Avšak zde se zapomíná, že architektura není pouze fasáda, nýbrž že celá budova se svými vnitřními prostory tvoří celek a jako takovýto celistvý útvar je památkou. Uchovávat



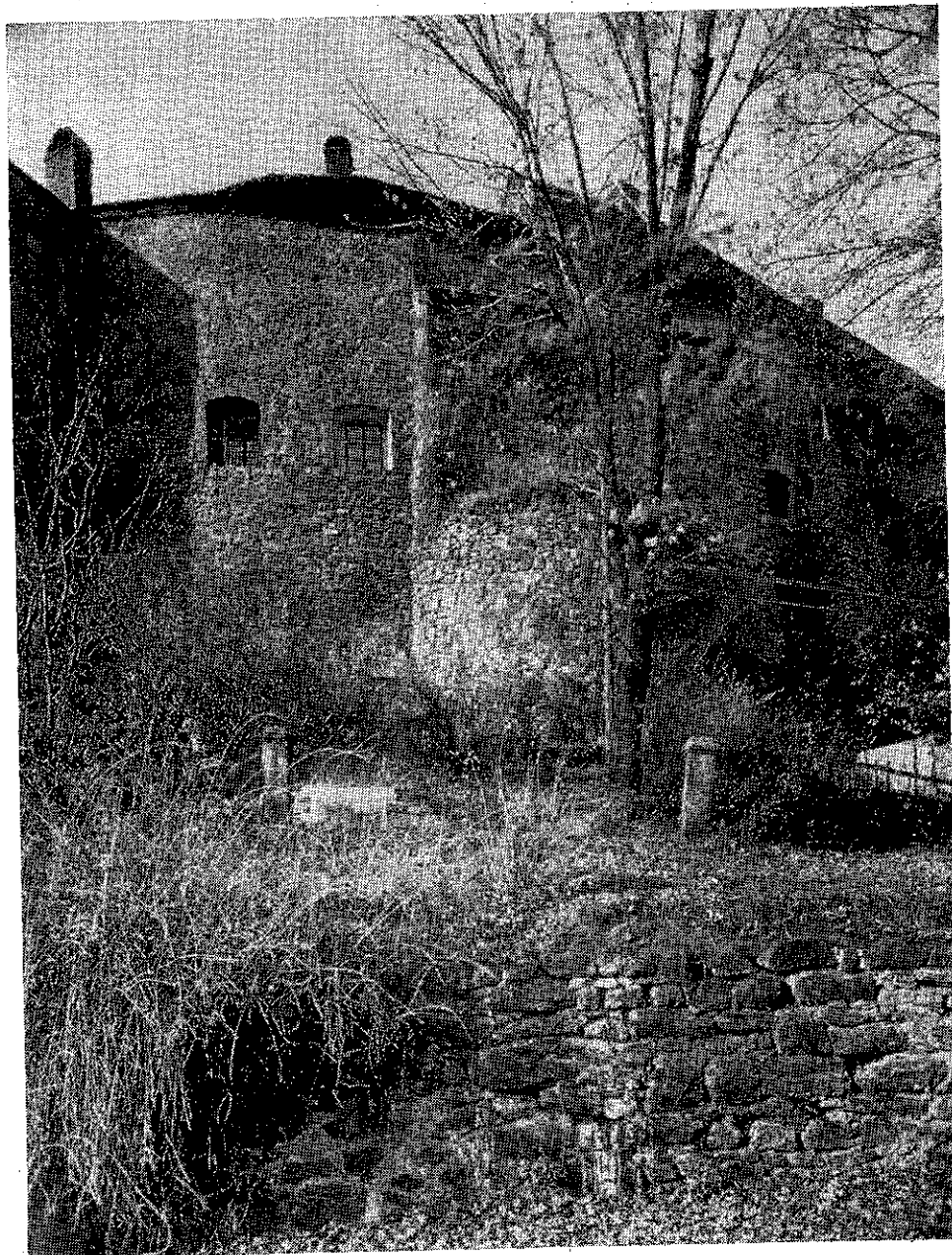
pouze fasády starých domů znamená jen vytváření Potěmkinových iluzí, jejichž výsledkem mohou být jen architektonické a památkové zmetky. Takováto řešení znamenají jen zlehčení morálního oprávnění památkové péče a jsou ad absurdum dovedenými metodami ochrannými. Vraťme se však k základnějším otázkám v architektuře. Vlivem stárnutí, působením atmosférických činitelů je ohrožována památka nejvíce na svém povrchu. Tím je narušována její forma: Kámen větrá a rozpadá se, spojující malta ztrácí svou soudržnost. Chceme-li uchovat památku, jsme nuceni narušené kameny nahrazovat novými. To však znamená, že původní materiál nahraďujeme

novým. Jestliže však ztrácíme původnost materiálu, rekonstruujeme původní formu a tím uchováujeme její původnost. Pohlédněme např. na Karlův most v Praze. Kdyby do dnešního dne nebyly postupně nahrazovány jednotlivé kvádry na plášti mostu, most by pravděpodobně již neexistoval. A přece je tento most tak významnou památkou, a to nejen historickou, ale i tvarovou, že nelze si bez něho představit městské panorama, ani městský organismus. A jestliže si ujasníme situaci, musíme si přiznat, že na jeho povrchu není jistě mnoho původních kvádrů. Most utrpěl častými povodněmi a prodělal řadu oprav. Přes všechny tyto změny však jej všichni plným

právnem pokládáme za autentickou a neodmyslitelnou památku. Zamyslíme-li se nad touto skutečností, zjistíme, že tento pocit nevytváří snad jen vědomí o jeho starobylém původu a historii s ním spjaté, ale i jeho forma, která je v mostním systému původní. Z toho tedy pro nás může vyplývat závěr, že forma může mít znaky autentické i tehdy, když původní hmota je nahrazena novou. Jde tu v jistém smyslu o kopii původní formy do nového materiálu, vlastně o rekonstrukci původní formy v novém materiálu. Tím je také dána hranice, neboť liší-li se tento obtisk od autentické formy, je v zásadě porušena i původnost vlastní formy. Tak se například stalo

i u spárování při právě probíhající opravě Karlova mostu, kdy změnou rozměrů nových spar byla vlastně zásadně porušena původní forma.

Avšak doplňování a nahrazování formy novou hmotou není v architektuře ojedinělé. Většina našich staveb je omítaná. Omítka již svým charakterem není stálým materiálem a snadno podléhá zkáze, zejména na exponovaných místech. Po určité době nastává okamžik, kdy je třeba ji obnovit. V zásadě nahradit starý, případně původní materiál, novým. V principu nejde opět o nic jiného, než o to novým vhodným materiálem obnovit původní formu. Tato je pak vyjádřena novou hmotou omítky, a tím je i zachráně-



Loket — Hrad, příchod
a hradí stěna od ji-
hozápadu. Snímek Č.
Síla



Skalka u Mníšku — Brandlův nástropní obraz. *Snímek archív*

na původnost formy, kdežto vlastní autentická hmota zdi je zakryta novou omítkou. Tím dochází k paradoxní situaci, neboť autentičnost hmoty je zde záměrně zakryta. Avšak současně je dána v pochybnost i téze o autentičnosti památek jako hlavním určujícím kritériu. Neboť u většiny stavebních památek je forma vyjádřena novým materiálem, kdežto původní hmota zůstává skryta a neuplatňuje se přímo. Kdybychom chtěli autentičnost památky jako komplexní pojem klást do popředí naší památkové péče, musili bychom se přidržovat zásadně jen striktní konservace dochovaného stavu. To jistě při dnešní situaci památek by bylo absurdním počínáním, neboť bychom byli obklopeni rozpadávajícími se a fragmentárními stavbami. Suše a abstraktně vyspekulované závěry musí se nutně střetnout s životem. Pouhé uctívání památek vede pak jen k památkovému fetišismu. Naproti tomu pokládáme dnes

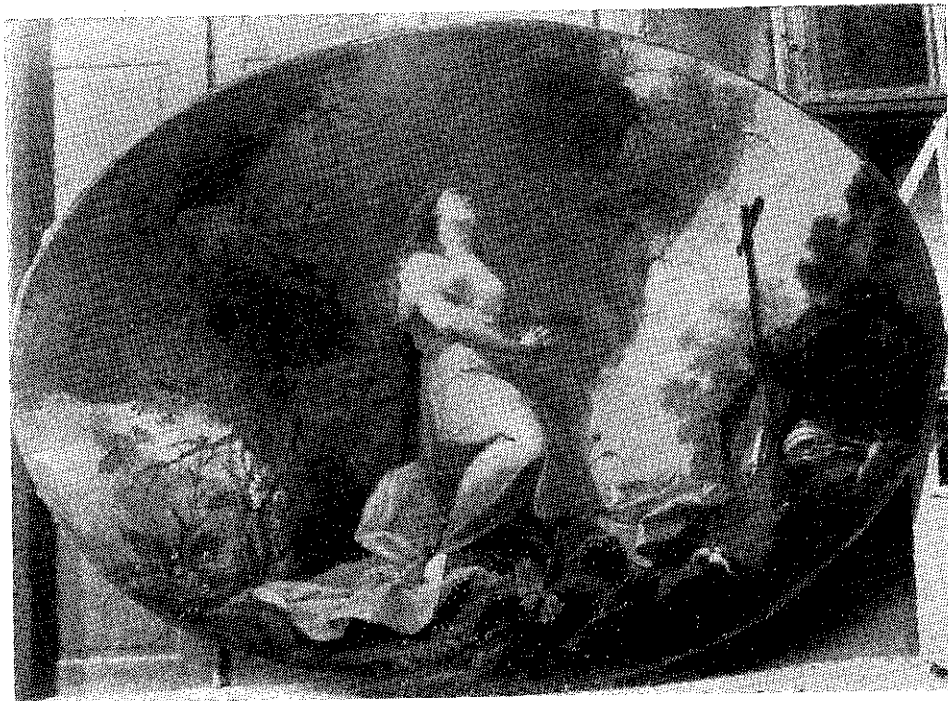
památky, a to nikoliv pouze u nás, za neustále živé základní prvky našeho životního prostředí, které svou základní silou uměleckého zvládnutí hmoty mají časově neomezenou možnost neustálého znovuožívání. To však znamená, že do popředí našeho zájmu vstupuje umělecká forma díla, neboť ona je hlavním nositelem památkové ceny a významu. To přirozeně vede pak k tendenci uplatnit účinnost této umělecké formy v dnešním prostředí. Abychom tohoto cíle dosáhli, jsme logicky nuceni obnovit formu uměleckého díla pokud možno v její původní síle, aniž bychom byli nuceni respektovat vždy autentičnost hmoty. Zde však se snadno dostáváme do rozporů. Když například obnovíme omítku na fasádě gotického kostela, kde vědecky podloženou dedukcí dospějeme k závěru, že původnímu stavu odpovídá čistá, ničím nezabarvená omítko, dostane se tato omítko do úplného roz-

poru se zachovanými částmi, které jsou zčernalé
 letitou patinou. Nejen, že takto vzniklý kontrast
 (viz např. chrám sv. Mořice v Olomouci, nebo
 kostel v Kroměříži) vytváří nepříznivý dojem,
 ale výraz odporuje i původnímu uměleckému
 záměru. S rozparem mezi racionalistickou, byť
 i vědecky podloženou úvahou, a mezi uměleckým
 citěním, se setkáváme v památkové péči častěji.
 Ještě markantněji můžeme tyto rozpory pozorovat
 na povrchovém zpracování omítek a zejména
 na jejich barevném tónování. Napodobení starých
 technik, teoreticky sice zdůvodněné, může vést
 k zcela falešnému výsledku, jako to vidíme na
 fasádě děkanského kostela v Chebu. Také často
 při obnovování sgrafitových fasád zapomináme,
 že nestačí pouze mít správné schéma, nýbrž, že
 obnova se musí co nejvíce přiblížit charakteru
 originálu, aby restaurace získala své oprávnění.
 Avšak již u těchto příkladů musíme si uvědomit,
 že naše metody obnovy jsou značně omezeny a
 jestliže překročíme míru našich možností dostáváme
 se snadno na scestí.

Sondami a podrobným průzkumem můžeme
 zjistit původní barevnost fasády, pokud původní
 omítka nebyla při některé opravě radikálně odstraněna.
 Jestliže zjistíme původní barevnost a
 jsme schopni ji dnešními prostředky obnovit, budeme
 jistě, zcela v souladu s tendencí obnovit
 původní formu, prosazovat realizaci její originální
 barevnosti. Tento závěr se zdá zcela logický a má
 jistě oprávnění u izolované památky. Avšak zcela
 jiná je situace u souboru památek,

které téměř vždy se skládají z objektů, vzniklých
 v různých dobách. Zde obvykle původní barevnost
 jedné jednotky byla v určitém souladu se svým
 okolím. Jestliže v řadě městských domů vznikly
 v pozdějším vývoji nové jednotky, odpovídající
 plně současnému citění, ovládly tyto svým výrazem
 celek, takže se tento novému barevnému citění
 přizpůsobil. Původní barevnost starších jednotek
 působila pak rušivě a musela často ustoupit
 novému citění. Je nutno si uvědomit tento složitý
 a neustále proměnlivý proces, který je veden
 dobovým estetickým citěním a který se projevuje
 vždy v tendenci dosáhnout určitého souladu celku.
 Jestliže potom chceme uplatňovat striktně tézi o
 obnově autentické původní barevnosti fasád,
 zejména v uličních souborech, můžeme sice
 dosáhnout iluze autentičnosti u jednotlivých
 objektů, současně však dosáhneme naprosté
 neautentičnosti celku. Když se mají obě tyto
 tendence spojit, můžeme dojít k jedinému
 závěru, že vědecký rozbor a analytické metody
 se nemohou omezovat na průzkum detailu, ani
 jednotlivé památky, nýbrž, že je nutno je
 doplňovat výzkumem celku, zejména pak
 rozbohem vztahů jednotliviny k jejímu
 prostřednímu a podle povahy i k širšímu okolí.
 Na tuto okolnost se v památkové péči často
 zapomíná a snadno se dáme zavést jednostranným
 pojetím autentičnosti.

Konečně ještě na jednu okolnost musíme upozornit.
 U architektury je častým zjevem, že stavba
 není jednolitá. U velkých monumentálních



Mníšek — farní kostel
 sv. Václava. Sv. Maří
 Magdaléna od Petra
 Brandla 1693—94), pře-
 vezeno z kláštera na
 Skolce 1954. Snímek O.
 Hilmerová

staveb často bránily praktické příčiny, ať již to byla náročnost vlastní architektury, nebo příčiny hospodářské, uskutečnit budovu jednorázově. Tím se realizace stavby rozpadla na jednotlivé etapy, v nichž se uplatnil dobový estetický a stylový názor. Nejednotnost stavby, skloubené však celkovou komposicí, je obrazem organického růstu a přirozeně mají všechny části stavby, i přes svůj různý charakter, autentickou hodnotu. Jestliže zde se setkáváme s nejednotností architektury, vzniklou postupným narůstáním stavby, nemůžeme pominout velmi četné případy, kdy nejednotnost vzniká zásahem do původního organismu stavby. Nejde o ojedinělý zjev, neboť tato okolnost souvisí přímo s účelovým posláním architektury. Každá architektura, kromě svého záměru uměleckého, má svou účelovou funkci. Tato však není stálá, nýbrž podléhá změnám vyvolaným dobovým vývojem hospodářským, kulturním a politickým. Ty pak si vynucují na stavbě, aby mohla sloužit novým změněným podmínkám, určité úpravy uvnitř i na vnějšku, její rozšíření, různé přestavby, ba někdy i radikální přestavbu. Je otázka, zda tyto proměny, jejichž jasná svědectví se plně uplatňují na dnešní podobě starých architektur, máme hodnotit tak pozitivně jako základní původní architekturu a tím je také pokládat za autentické památky. V památkové péči byla již dříve tato otázka v principu zodpověděna kladně. Jestliže se s touto okolností ještě zabýváme, je to proto, že i dnes se občas vyskytnou tendence jít v tzv. rekonstrukci původního stavu až k negování pozdějších změn. Situace však není zde na té úrovni jako v malbě, kde retuše a přemalby původní díla zakrývají a samy o sobě jsou bezcenné. Naproti tomu v architektuře jsou změny vyvolány novými užitkovými potřebami a jsou přikomponovány k již danému dílu jako nové umělecké výtvořiny. Mají tedy samy o sobě svou uměleckou hodnotu a s původním dílem tvoří jednotu. Při tom můžeme pozorovat, že je tomu tak vždy v těch případech, kdy původní účel budovy se zásadně nemění, nýbrž kdy podléhá jen novým dobovým požadavkům. Tak je tomu zejména u objektů, které jsou určeny k obývání, jako hrady, zámky, měšťanské domy. Avšak i v případech, kdy původní účel se zásadně změnil a nové využití budovy není v zásadním rozporu s charakterem budovy, uplatňují se změny obvykle záměrně s ohledem na původní umělecké dílo. Jedině tehdy, kdy dochází k bezohledným změnám původního účelového poslání a kde převládá tendence praktické exploatace, dochází pravidelně k zásahům bez jakékoliv hodnoty. Tak tomu bylo s některými kláštery zru-

šenými za Josefa II., jako např. s klášterem zbraslavským, který byl proměněn na cukrovar a později na chemickou továrnu. I dnes máme bohužel mnoho příkladů u objektů využívaných k zemědělským účelům (zemědělská družstva a státní statky), na vojenské ubytovny, sklady atd. Nemá smyslu chtít vypočítávat všechny příklady, poněvadž bychom došli k závěrům dnes obecně známým.

Vraťme se však k otázce hodnoty a posuzování architektonického díla, které na sobě nese podstatné stopy stavebních zásahů pozdějších dob. Je samozřejmé, že charakter památkové autentičnosti musíme přiznat nejstarší původní stavbě. Avšak i ostatním vývojovým etapám, pokud mají charakter záměrných uměleckých proměn a doplňků, nemůžeme upřít charakter památkové autentičnosti, i když svým vznikem jsou mladší než původní dílo. U jedné památky vzniká nám tak řada samostatných pojmů autentičnosti. Poněvadž však současně všechny tyto etapy jsou svázány komposičně v jeden celek, dospějeme k nadřazenému pojmu památkové autentičnosti pro celý souhrn, pro celek architektonického díla.

Ujasnění si těchto otázek není důležité jen pro metody konservace a obnovy, ale dává nám i zásadní podnět jak přistupovat k současnému řešení novodobých zásahů do památky, pokud jsou vyvolány novými požadavky účelovými.

Současně si pak uvědomujeme, že nelze závěry z jednoho oboru přenášet mechanicky na druhý, že v památkové péči nelze postupovat schematicky a že i s pojmem autentičnosti nutno operovat velmi opatrně.

Vždyť pohlédneme-li podrobně na jednotlivé architektury, zjistíme, že to není pouze fasáda a omítaná část zdiva co podléhá snadno zkáze a co musíme nahrazovat novým materiálem. Stejně je tomu u střešních krytin, rozrušení pak nejsou uchráněny ani konstrukce krovů, ani konstrukce trámových stropů. Kdybychom podrobně prozkoumali mnohou stavbu, zjistíme pravděpodobně, že jediné co na stavbě je autentické je jádro zdi (a i to bývá často nověji vyspravováno), kdežto vše ostatní, včetně všech omítek, je nahrazeno již novějším materiálem. Kdybychom se tedy postavili výhradně na autentičnost hmoty, bylo by hodnocení mnohé památky značně pochybné. Bylo však již prokázáno dříve, že u uměleckého díla — a stavební památky jsou

Kuks — Špitál, detail alegorické sochy Štědrosti — Matyáš Braun, *Snímek Čestmír Síla*

rem
var
íme
ých
stva
ady
pří-
nes

vání
od-
lob.
ten-
vbě.
kud
něn
ové
adší
ám
Po-
jsou
eme
osti
ého

pro
zá-
ře-
jsou

zá-
r na
ovat
utno

livé
da a
káze
Stej-
pak
kon-
obně
vdě-
té je
avo-
k, je
hom
mmo-
ačně
, že
jsou

Ma-



velkým dílem tohoto charakteru — je rozhodujícím činitelem forma. Tato je těsně spjata s hmotou, neboť je v ní vyjádřena. Tím je forma na hmotě závislá. Z toho pak vyplývá, že rozrušením hmoty (zejména té části, která je s formou bezprostředně spjata) rozrušuje se i forma. Poněvadž u památky nám jde v prvé řadě o její formu, neboť jí je vyjádřena i vlastní hodnota památky, je naší povinností původní formu udržet i za cenu, že starou původní hmotu, časem rozrušenou, nahraďujeme novou hmotou. Toto obnovení původní formy musí přitom odpovídat do detailu původní skladbě.

Dosavadní zjištění nás opravňují k závěru, že u památek prakticky neexistuje absolutní a sto-procentní autentičnost. Ta je u památek jen re-

lativním pojmem, při čemž na prvním místě jde o autentičnost formy, jejíž spojení s autentickou hmotou nemusí být, zejména u stavebních památek, absolutním kritériem jejich hodnoty.

Pro metodu památkové péče to pak znamená oprávnění udržovat původní formu nejen konservací původní hmoty, ale i výměnou rozrušeného materiálu novou hmotou, zejména tam, kde původní forma stupněm rozrušení ztrácí již svůj charakter. V zásadě jde o obnovení původní formy, kde však jsme omezení pouze na obnovu toho, co zůstalo uchováno, nebo kde můžeme původní formu přesně zjistit. Nijak tím nejsme oprávněni formu i na základě zjištěných faktů dotvářet v duchu doby původní památky, neboť pak nejde již o obnovu formy, nýbrž o falsum.

ŘEŠENÍ PŘESTAVBY CENTRA MĚSTA BRUNTÁLU

Karel Kibic

Při územní a správní reorganizaci, provedené v r. 1960, stal se Bruntál sídlem nově vytvořeného okresu. Bylo tomu tak hlavně ze dvou důvodů, jednak vzhledem k jeho příznivé geografické poloze ve středu tohoto okresu, jednak z důvodů politickohospodářských — měla se tak posílit hospodářská a společenská základna města i celého kraje. Pro své nové poslání však město nemělo — jako většina nových okresních měst — všechny podmínky a náležitě vybavení. Intenzita průmyslové výroby byla nízká, bytový fond nedostatečný, míra občanské vybavenosti stěží odpovídala původnímu okresu. Je nepochybné, že se od r. 1960 mnoho vykonalo, ale naléhavost dořešení centra města v podstatě zůstala. Město má v současné době spolu s přičleněnými obcemi a osadami (Oborná, Moravský a Slezský Kočov, Nová Véska) 10 500 obyvatel, ve výhledu do r. 1980 lze předpokládat nárůst počtu obyvatel na 15 300. Bruntál patří k těm nepočetným slezským městům, v nichž válečné škody byly v podstatě velmi malé. Přesto však došlo po r. 1945 k poměrně značné asanaci objektů, a to domů stavebně dožilých, dále poškozených na konci války, také však budov nedostatečně udržovaných (celkem 153 objektů). Průluky v zástavbě

města vážně narušují jeho vzhled. Bytový fond Bruntálu vzrostl výstavbou v poslední době na 3000 bytových jednotek, ale rekonstrukci stávajícího fondu se věnovala zatím malá pozornost. Také občanské vybavení neodpovídá významu okresního města. Nevyhovující síť obchodů, služeb, dnešní situace dopravní a z části i stávající technická vybavenost vyžaduje naléhavě řešení. Průmyslová základna města je relativně malá; zatím převažoval tradiční průmysl (textilní a potravinářský), ale v poslední době dochází k rozvoji průmyslu autoopravárenského a průmyslu na zpracování hmot. V souvislosti s malým zastoupením průmyslu souvisí i nižší procento průmyslové zaměstnanosti — v městské oblasti činí 11,8 %, kdežto na Vrbenku 33 %, na Krnovsku 23 % atd. Během posledních tří let se počet pracovních příležitostí v průmyslu dokonce snížil — z 1482 na 1385 — ve výhledu však má znovu vzrůst o 300 prac. příl. výstavbou nového závodu na zpracování plastických hmot.

K hlavním problémům při řešení přestavby center měst patří jejich plošné vymezení ve vztahu k historickému městskému jádru, stanovení funkční a dopravní vazby centrální oblasti města s jeho oblastmi okrajovými, doplnění odpovída-