

Restaurátorská péče o nábytek ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze

.....

OLGA HERBENOVÁ

Akviziční činnost Uměleckoprůmyslového muzea v Praze po druhé světové válce přinesla mnoho změn ve struktuře sbírky nábytku. Jestliže se sběratelský zájem v době počátků muzea soustřeďoval převážně na mimořádné kusy nábytku starších období, jako byly drobné renesanční a manýristické kabinety, výplně gotických truhel atp., pak přírůstky po roku 1945 (související s postátněním památek užitého umění ze šlechtických a klášterních majetků) vytvořily rozsáhlou sbírku jak ucelených interiérů, tak ojedinělou sbírku barokního nábytku, zachycující celé spektrum tehdejšího nábytkářství, v níž nechyběly ani kusy výjimečné sběratelské kvality. V téže době obrátilo muzeum pozornost i k souborům z 19. a 20. století, zvláště k dílům významných českých architektů jako byl Jan Koula, Jan Kotěra, Dušan Jurkovič, Josef Gočár, Pavel Janák, Otakar Novotný a další. V šedesátých letech, kdy Uměleckoprůmyslové muzeum splynulo s Národní galerií, se sběratelská činnost omezila; teprve v posledních letech, díky vysokým státním dotacím doplnilo muzeum kolekci o další významné kusy nábytkářského umění minulosti i současnosti.

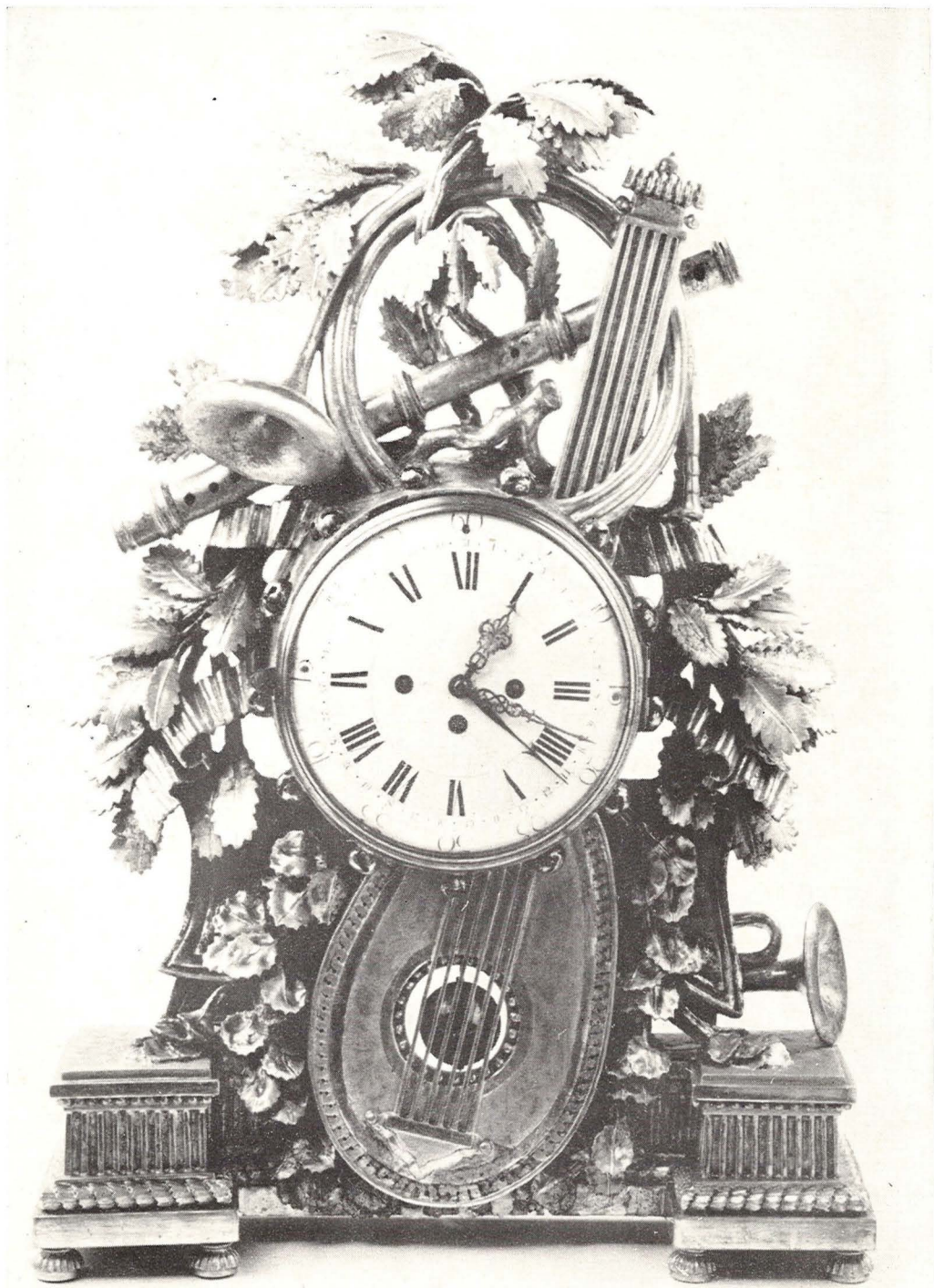
V souhrnu představuje jedinečnou, poměrně široce pojatou kolekci nábytku, která se jednak stala základem původní expozice v pražské budově Uměleckoprůmyslového muzea a v jeho pobočkách v Lemberku, Klášterci nad Ohří, později v Duchcově a jinde, jednak je uložena v řadě muzejních depozitářů. Už udržování takové sbírky by si samo o sobě vyžádalo stálou konzervační péči, podmíněnou přirozeným stárnutím nábytku, jemuž se nelze vyhnout ani v sebelépe vybavených depozitářích. Přitom značnou roli hrála i změna prostředí, kdy vlivem odlišného režimu teploty a vlhkosti v depozitářích začal nábytek „pracovat“. Praskliny vzniklé přirozeným stárnutím se znásobily, konstrukce se začaly rozesychat, bortily se stěny. Tyto změny poškodily zejména dýhovaný nábytek, jemuž často odpadly celé dýhy i intarzie. Podobně na tom byl i nábytek lakovaný a zlacený. K tomu přistoupil i tlak vnějších okolností, souvisejících s rekonstrukcemi mimopražských objektů Uměleckoprůmyslového muzea.¹ Kromě běžné péče konzervační musela tedy nastoupit rozsáhlá restaurátorská činnost.² I když v poslední instanci se samozřejmě zaměřovala k zachování nábytku samotného, přímým popudem k ní byla obvykle výstavní aktivita muzea.

Tato potřeba se však projevila už v době, kdy se muzejní restaurátorství umělecké-

ho řemesla (speciálně nábytku) teprve formovalo.³ Proti očekávání je to velmi mladá disciplína, vždyt první restaurátorské ateliéry se při muzeích a památkových střediscích začaly zakládat teprve v padesátých letech. Do té doby opravovali nábytek v muzeích ještě dílensky školení truhláři podle způsobu své někdejší praxe. O skutečných restaurátorech začínáme mluvit však až v okamžiku, kdy se spojí klasické metody zděděné po starých řemeslnících s novým přístupem, založeným na týmové práci, detailních znalostech předmětu a použití moderních materiálů. Všechny tyto požadavky, formulované a realizované až v posledních dvaceti letech, se odrážejí v organizaci restaurátorské práce při ČFVU.⁴ Důraz se klade na teoretickou připravenost a odbornou fundovanost příslušného zákroku, takže restaurátor je sám napůl teoretikem. Zde má slovo především historie umění, korigující všechny řemeslné zákroky, dále dokonalá znalost materiálů a technologických postupů minulých dob (a vědomí o možnostech kombinací s moderními materiály a postupy), doplňovaná navíc informacemi, jež poskytuje moderní fyzika a chemie. Jinými slovy, zodpovědně zvolit příslušnou restaurátorskou metodu umožňuje právě maximální znalost a porozumění předmětu. Avšak přes všechny důraz na exaktnost a zdůvodnitelnost se tak nevyčerpává náplň vlastního řemeslného zákroku na věci: ten také není už zdaleka rutinovanou dílenskou praxí, vyžaduje citlivost ve vztahu k objektu, k rukopisu jednotlivých dílen nebo mistrů, určité mimoracionální uchopení předmětu jako produktu svého tvůrce ve své době. Všimněme si však, jak se blíží k umělecké činnosti, s níž má společný zcela individuální přístup ke každému kusu. A tuto schopnost musí sdílet (jednak pro vnitřní jednotu obou nutných přístupů, ale i jako důsledek vlastního principu maximálního porozumění) i teoretická stránka restaurátorství. Ta, jak se ukazuje na několika příkladech, je (v rozporu s obecně přijímanými požadavky na teorii) zdánlivě vnitřně nesourodá, operující s jakoby vymyšlenými pravidly. Ve skutečnosti je její logika hlubší; její pravidla, diktovaná dokonalou znalostí a porozuměním předmětu a jeho perspektivě v muzeu (jež je svou podstatou konzervující institucí), se nedají vtěsnat do postulovaných pouček, sloužících jako návod k automatické restauraci.

Vycházíme z obecných zásad, ke každému předmětu je však třeba zaujmout zvláštní stanovisko. To se týká jak jednotlivých kusů, tak v obecnější rovině jednotlivých uměleckých řemesel. Na nábytek nelze například uplatňovat striktní stanovisko konzervace hlásané v 19. století, které je možno aplikovat spíše u jiných umělecko-řemeslných předmětech, jako je sklo, výšivka, tapiserie. Nábytek či hodiny je třeba doplnit, chybí-li jim noha nebo jiný konstrukční článek, protože tyto předměty nejsou jen samotným uměleckým dílem, ale hrají důležitou úlohu třeba jako součást interiéru. Nábytek má ovšem výhodu ve srovnání třeba s dřevěnými plastikami, protože symetrické chybějící části mohou být snadno doplněny.

Již při určování restaurátorského zásahu se setkáváme s řadou přístupů a problémů. Příkladem může být jedna z nejceněnějších akvizic ze sedmdesátých let, barokní zlatcený konzolový stůl, bohatě vyřezávaný z lipového dřeva, typ tzv. akantového ná-



Klasicistní hodiny nejspíše od Ignáce Michaela Platzera, Praha kolem roku 1790, restaurovala Ž. Krajíčová, 1976–1977 (snímek G. Urbánek)



*Křeslo ve slohu G. Hepplewhite,
Anglie kolem 1785,
restauroval B. Nejedlý, 1965
(snímek z archívu UPM)*

bytku (restauroval V. Lux, družstvo Štuko).⁵ Stůl pochází z období kolem roku 1700, pravděpodobně z dvorních dílen ve Vídni, kde bylo také v 19. století opravováno jeho zlacení. Celé kusy zlacení byly však odpadlé, křídový podklad byl silně narušen, deska stolu úplně chyběla. Jako v řadě podobných případů, byla již akvizice problematická a vyžádala si předběžné studium dobového nábytku, aby mohl být kus dostatečně zhodnocen.

Restaurování, vedené snahou o co nejcitlivější (tj. nejméně narušující původní zpracování, cenné z historického a etického hlediska) a současně esteticky vyhovující (z hlediska možné výstavní činnosti) přístup, postavilo Uměleckoprůmyslové muzeum před řadu dalších problémů. Restaurační postup nebyl stanoven a priori, ale vytvářen a modifikován na základě postupného odkrývání pozdějších zlacení a definitivně rozhodnut až po skončení konzervačních prací. To si ovšem vyžádalo dokonalou dokumentaci všech zásahů. Po nutných a celkem samozřejmých konzervačních krocích (stůl byl petrifikován, konstrukce byla zpevněna, chybějící řezby

doplněny, podklížen křídový podklad), následovalo dozlacení míst, kde staré zlacení bylo odpadlé; nyní však nežádoucím způsobem působila mozaika lesklého nového a zašlého starého zlacení. Proto bylo nutno nové zlacení vzhledově přizpůsobit starému povrchu, aby bylo dosaženo jednotného esteticky odpovídajícího vzhledu, přestože je to technika vzhledem k praktikám na světových starožitnických trzích značně kompromitovaná a při muzejní restauraci používaná jen výjimečně.

Další otázkou bylo, zda doplnit či nedoplnit desku, jež byla původně zřejmě mramorová. Doplnění imitací dobové desky by nebylo žádoucí; jednoduchá dřevěná deska by zřejmě působila v celku bohatě vyřezávaného stolu rušivě; z těchto důvodů se rozhodla restaurátorská komise ponechat stůl bez desky, což na druhé straně zdůrazňuje konstrukci i bohaté řezání stolu a podtrhuje jeho charakter jako samoučelného, svébytného muzejního kusu.

Prísne respektování stavu objektu a jeho původního rukopisu je třeba dodržet zvláště u předmětů zlacených a polychromovaných. Jako ukázka takového postupu může sloužit například barokní vyřezávané křeslo,⁶ jehož restaurování mělo ráz přímo detektivní. Křeslo bylo zakoupeno v obchodu se starožitnostmi v roce 1977, kam bylo přijato jen s velkými rozpaky za velmi nízkou cenu. Celý povrch křesla byl totiž přelakován hustou vrstvou červeného krycího laku, který zakryl jemnou řezbu nohou i područek a byl použit patrně proto, aby zpevnil červotočem narušenou strukturu dřeva. Nevhodné čalounění zakrylo z velké části tvary křesla. Umělecko-průmyslové muzeum předmět zakoupilo i s rizikem naprostého nezdaru restaurátorské práce, neboť už při povrchním zkoumání se zdálo, že jde o křeslo zcela výjimečné kvality, o ojedinělý typ italského nábytku z přelomu 17. a 18. století z okruhu dílny Andrea Brustolona. Nesmírnou námahou a trpělivostí restaurátorů (F. Čákora, Z. Krajíková, B. Nejedlý, dílny Umělecko-průmyslového muzea) se podařilo křeslo zbavit jeho nežádoucího nánosu; pod vrstvou laku se skutečně objevila vynikající řezbářská práce, provedená v přírodním ořechu. Ukázalo se, že postavy mouřenínů, tvořících podpěry područek, byly polychromovány, což se za spolupráce výtvarných umělců i teoretiků podařilo úspěšně rekonstruovat. Rekonstrukce zde tedy představovala radikální návrat k původnímu stavu kusu s odstraněním pozdějších úprav; nutnou podmínkou však bylo zanechat všemi zásahy na zpracovávaném kusu co nejmenší stopy současné doby a našich názorů (tj. vyhnout se fenoménu „purismu“). To posoudit je však pro současníka téměř nemožné a rovná se překročení vlastního stínu; proto stálou paralelu k příslušnému kusu tvoří jeho dokumentace.

Problém definitivní úpravy povrchu vyvstává velmi ostře například při úpravě barokního leštěného nábytku, zejména sekretářů. Uvedme jako příklad barokní sekretář českého původu z poloviny 18. století (restauroval A. Koudela), který byl několikrát neodborně stěhován z místa na místo, čímž byl hrubě poškozen a celá jeho konstrukce byla nárazy demolována.⁷ Současně bylo silně poškozeno dýhování přirozenou redukcí dřeva a vlivem změn teploty. Prvním, celkem neproblematickým krokem byly tedy úpravy konstrukce celého kusu, tj. sekretář byl rozložen na jednotlivé



Vrchcábnice se znakem Berků z Dubé, tzv. chebská práce, polovina 17. století, restauroval B. Nejedlý, 1966 (snímek z archívu UPM)

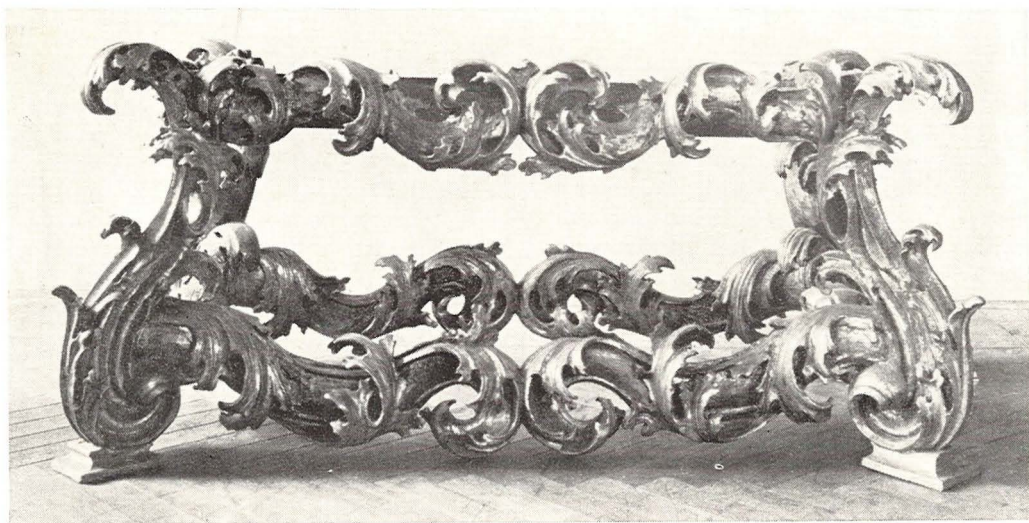
vé díly a opětovně sesazen. Po očištění, petrifikaci a novém naklizení zachovalých dých byly doplněny chybějící dýhy a intarzie. To je obvyklý postup k dosažení esteticky jednotného vzhledu kusu. Zásadní problém restaurace souvisel však až s konečnou úpravou povrchu. Protože řada dých byla doplněna a zachované staré dýchování bylo silně porušeno, nemohlo se postupovat cestou pouhé konzervace jako v uvedeném případě vyřezávaného barokního stolu. Restaurátorská komise tedy zvolila cestu úplné obnovy, simulace novosti předmětu, kdy bylo nutno se vyhnout všem anachronismům i umělému patinování. Konečná úprava byla provedena sta-

rou technikou šelaků, která dodává objektu vysoký lesk. Toto pojetí, u muzejních předmětů používané řídčeji, má přirozeně své místo u kusů starožitného nábytku dosud sloužících svému účelu, jako je například mobiliář kostelů nebo reprezentativní nábytek státních úřadů.

Podobně zajímavou prací byla i náročná restaurace zlacených klasicistních hodin s jemně řezanými motivy hudebních nástrojů⁸ (restaurovala Z. Krajíková). Povrch byl pokryt několika vrstvami tzv. metalu (náhražka zlata). První sondy ukázaly, že se pod povrchem skrývají zbytky starého zlacení. Avšak stav povrchu nedovolil vrstvu metalu odstranit dříve, než byla uvolněná křídlová vrstva připevněna k dřevěnému podkladu. Teprve potom mohlo být odkryto původní zlacení. Po milimetrech odstraňované nepůvodní vrstvy metalu odhalily zlacený povrch, který byl diferencovaný na jemné odstíny zlata červenavého, zelenavého, žlutého a stříbra, jež od sebe odlišovalo jednotlivé části. Restaurování si vyžádalo jednak mimořádné znalosti technické, ale i vystižení – při dozlacování hodin – estetického a výtvarného citu umělce 18. století a zároveň přísného respektování jeho mistrovského rukopisu.

Řešení tak různorodých problémů, s nimiž se setkává restaurátor při vlastní práci na objektu, vyžaduje diferencovaný a v podstatě specializovaný přístup. Odrázem toho je personální specializace i na tak malém úseku, jako je restaurování předmětů ze dřeva.⁹ Existují úzce zaměřeni odborníci, jednak technologicky (marketerie, intarzie, zlacení, aj.¹⁰), jednak typologicky (dřevořezby, rámy¹¹); podobně bychom mohli hovořit o specializaci na určitý styl nebo slohové období (například A. CH. Boulle¹²), mající své kořeny snad v psychologii jednotlivých osobností. I res-

Akantový stůl, restauroval V. Lux, Štuko 1972 (snímek J. Svoboda)



taurátorství – ostatně zcela pochopitelně – má své talenty. A to talenty nejen úzkého zaměření, z nichž v intencích naší doby vznikají odborníci – specialisté, ale i osobnosti, které pracují stejně dokonale a nenápadně na intarzii dřevem nebo kovem a kostí, s řezbou a reliéfem, při odstraňování následků sesychání na hodinové skříni a dovedou se mistrně vcítit do povrchu téměř libovolného kusu z libovolné doby.¹³

Jak diferencovaný musí být přístup ke každému kusu během restaurace, na němž naše epocha se svými názory zanechává patinu, tak globální by měl být výsledný efekt. Jeho zásadní intencí by měla být nenápadnost a zásadní skrytost restauračního zásahu pro běžného diváka.

POZNÁMKY

¹ Tak například některé kusy nábytku z depozitářů na Červeném Hrádku se stěhovaly na Vysoký Chlumec, odtud na zámek v Radiči, při jeho rekonstrukci v roce 1968 do depozitářů na zámku Stekník nebo do tzv. porcelánky v Klášterci nad Ohří; z obou depozitářů, využívaných dnes k jiným účelům, byl nábytek znovu vystěhován do nouzových prostorů v Počáplech, Vlíněvsi a na Chlumíně. Ale ani zde není jeho umístění, s výjimkou Chlumína, definitivní. Osudy takto manipulovaného nábytku, mnohdy zcela mimořádné hodnoty, nejsou ojedinělé.

Obdobné osudy stíhaly i nábytek ze státních hradů a zámků. A přitom je dnes více než jasné, že nábytek tvoří osu všech zámeckých instalací, vytváří onu atmosféru, bez níž si naše zámky nemůžeme představit, že na něm lze sledovat nejen umělecké hodnoty, krásu materiálu, zajímavost zpracování, ale odráží především změnu společenských struktur a životní prostředí minulých věků.

² Počet restaurovaných předmětů Uměleckoprůmyslového muzea z prací ze dřeva dosáhl za posledních deset let skutečně vysokého počtu, což svědčí o vysokých finančních prostředcích, které věnuje náš stát na ochranu vzácného mobiliáře. Jen od roku 1969 se provedlo celkem 213 zásadních restaurací nábytku a hodin, 388 drobnějších, 55 kusů sedacího nábytku bylo nově čalouněno, 35 potahů restaurováno; krom toho se započalo s restaurováním dřevořezb a slonoviny: celkem bylo restaurováno 28 dřevořezb a 53 kusů ze slonové kosti. (Stav k roku 1978).

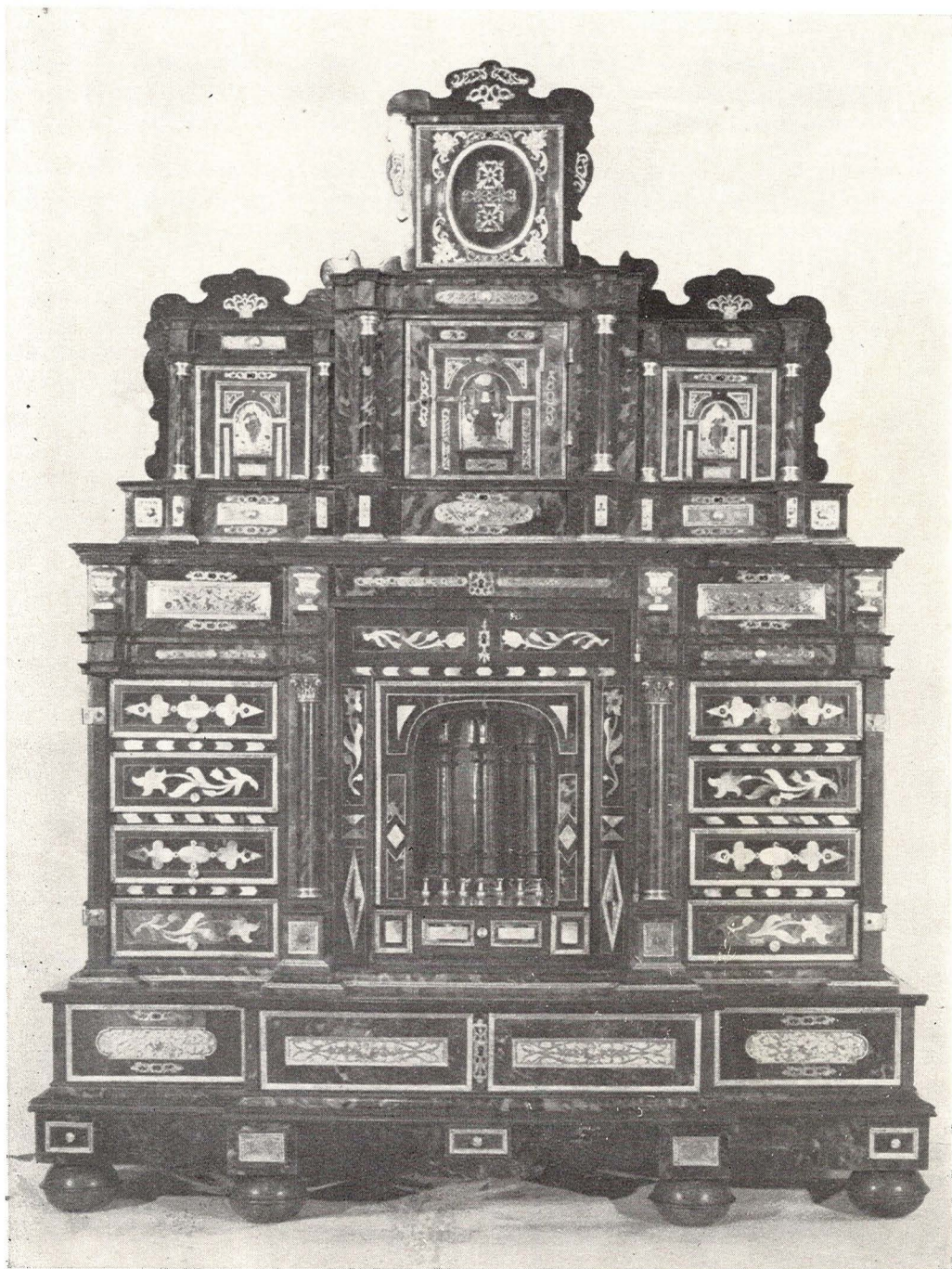
³ Nábytek – pokud sloužil svému účelu – se sice opravoval a předělával již od pradávna, jak ukazují staré zásahy z 18. a 19. století; hlediska byla však především utilitární, teprve v druhé řadě konzervační. Často bylo mnohem jednodušší nábytek (zvláště sedací) vyrobit nově, než jej rekonstruovat. Mnoho dokladů toho druhu najdeme například v mobiliářích státních hradů a zámků.

⁴ Ustanovením restaurátorské komise užitého umění při ČFVU se zrodila skutečná spolupráce teoretiků a praktiků postupujících podle společného restaurátorského programu; komise sjednotila roztržité restaurátorské snahy. Významným mezníkem pro restaurování nábytku v Uměleckoprůmyslovém muzeu byla i výstava *Exempla 71* (viz katalog), uskutečněná v Praze, Mnichově a v Bulharsku.

⁵ Uměleckoprůmyslové muzeum. Stůl, zakoupen 1971 ve Starožitnostech Praha, restaurován 1972, vystaven v expozici *Přírůstky Uměleckoprůmyslového muzea 1972–1978*.

⁶ Uměleckoprůmyslové muzeum, Křeslo, zakoupeno 1977 v obchodu *Starožitnostmi*, téhož roku restaurováno, čalouněno v Ústředí uměleckých řemesel. Vystaveno: *Přírůstky Uměleckoprůmyslového muzea 1972–1978*.

⁷ Uměleckoprůmyslové muzeum, Sekretář, získán v roce 1954 z majetku premonstrátského kláštera na Strahově, restaurován 1977.



Kabinet vykládaný želvovinou a emailovými výplněmi, jižní Německo, první polovina 17. století, restauroval F. Tesařík, 1972

⁸ Uměleckoprůmyslové muzeum. Hodiny patrně z ruky Ignáce Michaela Platzera, Praha kolem 1790, zakoupeny 1962 v Artii, restaurovány 1976–1977, vystaveny v Uměleckoprůmyslovém muzeu 1977 a 1980.

⁹ Prozatím výuku restaurátorů zastupuje jen řezbářská speciálka pod vedením profesora Sukupa na Střední uměleckoprůmyslové škole na Žižkově, odkud vyšla již řada mladých restaurátorů.

¹⁰ Například B. Pučelík, M. Mertl, P. Novák, Z. Krajčicová

¹¹ A. Koudela, V. Brůžek

¹² F. Tesařík, Vlad. Kotrba

¹³ Osobností tohoto formátu je B. Nejedlý, který pracuje v restaurátorské dílně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze od r. 1962 dodnes. Z jeho rukou vyšla celá řada závažných restaurátorských prací, vázaných především na výstavy pořádané Uměleckoprůmyslovým muzeem v těchto letech. V současné době supluje i úlohu učitele – mistra: pod jeho vedením vyrostli další restaurátoři (F. Čákora, Z. Krajčicová a P. Špaček).