

Akademie výtvarných umění v Praze
Studijní program Výtvarná umění
Ateliér restaurování malby a polychromované plastiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

TECHNIKA NÁSTĚNNÝCH MALEB JOSEFA MATĚJE NAVRÁTILA

The technique of the mural paintings made by Josef Matěj Navrátil

Vypracoval: Mgr. Jiří Kodras
Vedoucí diplomové práce: doc. MgA. Adam Pokorný Ph.D.
Oponentka diplomové práce: ak. mal. Zora Grohmanová

Akademický rok 2022/2023

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Technika nástěnných maleb Josefa Matěje Navrátila“ vypracoval samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12.5. 2023

Jiří Kodras

Poděkování

Tímto bych rád poděkoval odbornému asistentovi MgA. Davidu Hrabálkovi, spolužačkám Sáře Syslové, Aleně Študlarové a Aničce Píšťkové za podporu, trpělivost a odbornou pomoc při realizaci této práce.

Klíčová slova

Josef Matěj Navrátil, nástěnná malba, masná tempera, kvaš, stav malby, technika

Anotace

Teoretická diplomová práce se prostřednictvím vybraných cyklů nástěnných maleb Josefa Matěje Navrátila (1798-1865) zabývá technikou, kterou zvolil pro jejich realizaci. Jedná se o malby v Kapitulní síni kláštera Křižovníků s červenou hvězdou v Praze, na zámcích ve Velkých Jirnech a v Liběchově. Tyto velké nástěnné cykly byly vytvořeny v rozmezí let 1838-1848. Jde o díla, provedená specifickou technologií, definovanou jako masná či olejo-pryskyřičná tempera. Výjimku tvoří nejranější Navrátilova realizace na klenbě sály terreny liběchovského zámku, provedená vodou ředitelnou emulzní temperou.

Cílem práce je prostřednictvím shromážděných informací a opticko-fyzikálních průzkumů přiblížení způsobu zvolené malířské techniky a zhodnocení její optické a strukturální stálosti v podmínkách nástěnné malby.

Keywords

Josef Matěj Navrátil, mural paintings, oil tempera, gouache, condition of mural painting, technique

Annotation

The theoretical thesis focuses on the technique of mural paintings made by Josef Matěj Navrátil (1798-1865). The technique is demonstrated in consequences of several selected series of Navrátil's mural paintings. The paintings are located in the Chapter Hall of the Monastery of the Military Order of the Crusaders of the Red Star in Prague and in two castles in Velké Jirny and Liběchov. These mural cycles of monumental dimensions were created between 1839 and 1848. The artworks were accomplished by certainly specific technique defined as oil or oil-resin tempera. The only exception in those cases is Navrátil's earliest realization of the painting on the vault of the Sala Terrena in the Liběchov castle, where he used water-based emulsion in tempera.

The aim of the thesis is to present the method of Navrátil's painting technique based on the optical-physical examination and research and, moreover, to evaluate its optical and structural stability in the conditions of mural painting.

Obsah

1.	Úvod	1
2.	Období tvorby J. M. Navrátila.....	1
3.	Umělecké ukotvení J. M. Navrátila – fenomén Druhého rokoka	2
4.	Technika nástěnné malby J. M. Navrátila – rozbor jeho techniky v odborných textech	3
5.	Navrátilovy nástěnné malby.....	4
6.	Nástěnné malby na zámku Liběchov /1838-1845/	4
7.	Cyklus o Vlastě a dívčím boji – nástropní malba na klenbě sály terreny	5
8.	Technika maleb na klenbě sály terreny	6
8.1.	Výstavba malby – podklad	6
8.2.	Rozvrh kompozice	7
8.3.	Rytá kresba.....	7
8.4.	Spolvero	8
8.5.	Technika malby.....	8
8.6.	Stav maleb.....	9
8.7.	Opticko-fyzikální průzkum maleb v sále terreně 2023	10
8.8.	Použité průzkumové metody	10
9.	Nástěnné malby v Čínském pokoji (Orientálním sále)	11
9.1.	Kompozice maleb.....	11
9.2.	Technika malby.....	12
9.3.	Stav maleb.....	13
9.4.	Technika malby – podklad	14
10.	Opticko-fyzikální průzkum maleb v Čínském pokoji 2023	15
10.1.	Použité průzkumové metody	15
10.2.	Optický průzkum – podkresba	15
10.3.	Optický průzkum – barevná vrstva	16
11.	Nástěnné malby v zámku ve Velkých Jirnech	17
12.	Malby v Alpském pokoji jirenského zámku	18
12.1.	Rozvrh kompozice	21
12.2.	Technika maleb	21
12.3.	Stav maleb.....	21
13.	Nástropní malby v Kapitulní síni kláštera Křižovníků s červenou hvězdou	23
13.1.	Technika malby - podklad.....	26
13.2.	Rozvrh kompozice	27
13.3.	Technika malby.....	27
13.4.	Stav maleb.....	29
14.	Josef Navrátil a tradice barokní nástěnné malby.....	30
15.	Rukopis Josefa Navrátila.....	32
15.1.	Emulzní tempera	32
15.2.	Olejová tempera	33
15.3.	Fresko.....	34
16.	Seznam použité literatury	36
17.	Obrazová příloha	

TEORETICKÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE

1/ Úvod

Teoretická diplomová práce se prostřednictvím vybraných cyklů nástěnných maleb z díla Josefa Matěje Navrátila (1798-1865) zabývá technikou, kterou zvolil pro jejich realizaci. Jedná se o malby v Kapitulní síni kláštera Křížovníků s červenou hvězdou v Praze, na zámcích ve Velkých Jirnech a v Liběchově. Tyto velké nástěnné cykly byly vytvořeny v rozmezí let 1838-1848. Jde o díla, provedená specifickou technologií, definovanou jako mastná či olejo-pryskyřičná tempera. Výjimku tvoří nejranější Navrátilova realizace na klenbě sály terreny liběchovského zámku, provedená vodou ředitelnou emulzní temperou.

Cílem práce je prostřednictvím shromážděných informací a opticko-fyzikálních průzkumů přiblížení způsobu zvolené malířské techniky a zhodnocení její optické a strukturální stálosti v podmínkách nástěnné malby. Způsob zpracování teoretické diplomové práce vychází z několika metodických přístupů, vzájemně doplňujících kontext řešeného problému:

Rozbor literatury a odborných textů

Studium a zpracování primárních pramenů poskytuje ucelený přehled o dosavadním stavu výzkumu a znalostí v dané oblasti. Text zpracovává literární zdroje od Navrátilových současníků po nejnovější publikace. Stěžejním zdrojem je ediční zpracování Rukopisu Josefa Navrátila se zápisky z let 1837–1861, v němž zaznamenává vlastní postup a použité komponenty při vytváření nástěnných maleb. Laboratorní zprávy, zpracované jako součást dřívějších restaurátorských průzkumů ve zkoumaných lokalitách, poskytnou oproti Rukopisu další informace o použitých pojivech a způsobu malířské výstavby.

Optický průzkum

Provedení neinvazivních průzkumových metod u křížovníckých a liběchovských cyklů, tvořících obrazovou přílohu teoretické práce, zahrnuje denní rozptýlené a boční razantní osvětlení, ultrafialovou luminiscenci, makro fotografie a infračervenou reflektografii. Prostřednictvím dobové fotodokumentace, pořízené v průběhu předchozích restaurátorských zásahů, vznikl záznam, dokládající výstavbu malby, stabilitu, případně degradaci stavu vybraných Navrátilových nástěnných maleb, vytvořených technikou mastné či emulzní tempery.

Analýza vzorků malby.

Opticko-fyzikální analytické metody zahrnují látkovou a stratigrafickou identifikaci souvrství zkoumaných nástěnných maleb. Odebrané vzorky budou podrobeny různým analytickým metodám, jejichž cílem je identifikace obrazových vrstev a určení jejich složení. Výsledky analýzy umožňují porovnávání s komponenty, uvedenými v Navrátilových recepturách, a mohou tím určit konkrétní techniku mezi variantami uvedených autorem. Určením jednotlivých pojmů je také možné prokázat podobnost/odlišnost materiálového složení techniky, použité ve třech specifických lokalitách. Zjištěné výsledky mohou dále ozřejmit současný stav barevných vrstev, vykazující u většiny zkoumaných maleb obdobný charakter.

2/ Období tvorby J. M. Navrátila

„V Navrátilově malbě neodráží se jen zákazník, nýbrž celá doba.“¹ Navrátilova tvorba zahrnuje celou škálu historismů, exotismů a eklektismů, zastřešených érou biedermeieru a obdobím druhého rokoka. Definovat a kategorizovat umění J. N. stále zůstává velkou výzvou. Jaromír Pečírka to označuje za složitý a slohově nejednotný proces, *„v němž nad nepevnými slohovými zákony stojí umělcova osobnost.“²*

Anna Masaryková provedla chronologické uspořádání Navrátilovy umělecké činnosti metodou, v níž sepa-

¹ Štech, V. V., *Josef Navrátil - Jirny, 1958, s. 11*

² Pečírka, Jaromír, *Josef Navrátil, 1940*

rovala z celé škály jeho umělecké činnosti konkrétní výtvarnou disciplínu – dekorátorskou činnost.³ V této disciplíně, související s jeho prvotní řemeslnou zkušeností coby malíře pokojů, byl velice iniciativní a schopný reagovat na nově vznikající požadavky nastupujících módních stylů. O jeho invenci svědčí i kresba předloh ke grafickým vzorníkům s nejnovějším stylovým tvaroslovím.⁴ Podle slohové klasifikace, provedené na základě umělcovi dekorátorské činnosti, by se dala Navrátilova tvorba rozdělit do tří samostatných tvůrčích období:

I. 1823 -1836.

Toto období zahrnuje empír, středoevropský biedermeier a restaurátorský rokok a je spojeno především s Navrátilovou prací pro Pražský hrad

II. 1836 – 1850

Etapu, stěžejní pro obsah této teoretické práce. Stylově do tohoto samostatného celku spadá ideový a dekorativní romantismus, figurální středověký historismus, a počátky druhého rokoka. Z prací, vykonávaných pro vysoké vládní úřady, se Navrátilova tvůrčí činnost přesouvá mezi vlastenecké měšťanstvo. Vznikají liběchovské a křížovnické historické cykly, historizující rytířský sál v Jirnech i tamní romantizující alpské veduty.

III. 1848 – 1861

V této době dochází k završení druhého rokoka, k vývoji pseudogotického historismu a francouzskou pseudorenesanci.⁵ Navrátil opět spojen s prací pro vysoké úřady – Valdštejnský palác, Pražský hrad a především císařské zámky Zákupy a Ploskovice

3/ Umělecké ukotvení J. M. Navrátila – fenomén Druhého rokoka

Estetické pojetí a stylizace zkoumaných maleb jsou zároveň svědectvím o vývoji a vlivu tzv. druhého rokoka na Navrátilovu uměleckou tvorbu.

Fenomén druhého rokoka se objevuje kolem roku 1840. Jde o emancipaci původní empírové konstruktivní logiky a slohového řádu. Praxe a užívání chladného a vznešeného stylu vedla k postupnému změkčení a zbujnění formy a ke zvýšení barevnosti. Druhé rokoko reaguje také na prostorovost a dynamiku původního rokokového období, činí tak v kombinaci se škálou eklektických historismů. V letech 1850 – 1860 se tento umělecký směr etabloval do „jistého místního pražského rázu“.⁶ Resumé druhého rokoka poskytuje Dr. A. Masaryková, když ho označuje za „jeden z historismů, jímž si 19. století vypomáhalo ve vlastní slohové nepůvodnosti“⁷

V. V. Štech ve své esejí popsal Navrátilovu slohovou a uměleckou genezi, směřující k tvorbě ve stylu druhého rokoka.⁸ Podle historika druhotné umělecké vlivy pozdního empíru či biedermeieru komponoval v „tvůrčím smíru“ s vnitřním druhorokokovým ukotvením. Abstraktní a chladnou empírovou monumentalitu přenesl na dekorativní nástěnnou malbu, což vedlo k důslednému ovládnutí ornamentu druhého rokoka. V důsledku své dílo „připojil organicky ke tradici rokoka prvního“. V tomto stanovisku se shoduje s dr. Prokopem Tomanem, který Navrátilovo dílo označuje jako dědictví „koloristické tradice rokokové, jejímž hlavním představitelem (...) byl Norbert Grund“.⁹ Výstižné shrnutí Navrátilova vztahu k rokokové estetice publikoval V. Kramář při rozboru jeho nástěnných maleb na liběchovském zámku: „S rokokem má Navrátil společné, že se vyhýbá symetrii a úžasné jsou nekonečné variace

3 Masaryková, A. - J. Navrátil – dekorátér, 1965, s. 42

4 Obdoba německých „Busterbuchů“, Návrhy na štukové rostlinné ornamenty a jejich provedení v litografii Františkem Šírem – čís. Kat. 71 A/4 z majetku NG a Památníku národního písemnictví v Praze.

5 Masaryková, Anna – Josef Navrátil – Dekorátér / na okraj výstavy Josef Navrátil a český interiér druhého rokoka., s. 519

6 Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 26

7 Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 27

8 V. V. Štech Poznámka o Josefu Navrátilovi. In: Výtvarné umění, č. 1, roč. IV, 1954, s. 42-44

9 Toman, Prokop, Úvod do studia díla Navrátilova. In: Dílo, XXIV, 1932, S. 101.

ornamentu.“¹⁰

V. V. Štech Navrátilovu tvůrčímu naturelu přisuzuje určitou neosobnost a nehistoričnost, jako příklad uvádí „fresky“ v Křížovnické Kapitulní síni. Formální a řemeslnou jistotou je V. V. Štechem i Annou Masarykovou¹¹ přirovnáván k Josefu Danhauseriovi, osobností spojenou s oživením a zkvalitněním uměleckého průmyslu.

4/ Technika nástěnné malby J. M. Navrátila – rozbor jeho techniky v odborných textech

Téma teoretické práce, zaměřené na zpracování nástěnné malířské techniky J. Navrátila, respektive na analýzu a určení podstaty pojmů a způsob zvolené malířské výstavby, nachází ve starší odborné literatuře spíše sporadickou, schematicky podanou odezvu. Určitý přelom v řešeném tématu představují studia a publikování vybraných pasáží Rukopisu J. Navrátila se zápisy malířských technik, zpracovávaná po roce 1932, a zejména od padesátých let restaurátorské průzkumy a publikace, zaznamenávající materiální a látkovou skladbu použitých komponentů.

Jedním z prvních textů, dokládajících jedinečnost Navrátilovy techniky malby, byl publikován E. Heroldem roku 1872 (sedm let po smrti J. Navrátila.): *„Barvy připravoval sobě sám a pracoval, vařil a tavil jak alchymista. Našel směsi, jež přidával do svých barev, aby pak nabyly světla, měkkosti a vespolek jemně splývaly. (...) Pro malby gouachové a olejové měl zvláštní oleje a masti, jež přimíchal do barev jím samým připravovaných. Provedení na stěnách je prosté, ale krásného, měkkého tónu.“*¹² Podle svědectví neteře J. N., zaznamenaného roku 1909 P. Tomanem, Navrátil *„zkoumal a vymyslel zvláštní barvy, které pak v organtýnových štangličkách daroval jejímu bratru“*¹³

Ačkoliv podle V. V. Štecha byl Navrátil člověk, *„jemuž tvorba byla formou smyslového prožívání přítomnosti a nedovedl pracovat v pojmech“*, dlouhodobě se systematicky věnoval studiu a znovuobjevování starých tradičních malířských technik. Velké cykly nástěnných maleb realizoval v období stagnace a úpadku celoevropského nástěnného malířství.¹⁴ Dlouhodobá kontinuita dodržování tradičních technických postupů byla po 2. polovině 18. století s nástupem klasicismu zpřetrhána. Zájem v prvních desetiletích 19. století byl soustředěn na fenomén pompejského nástěnného malířství, podle B. Slánského však mylně interpretovaného jako enkaustiku. U nás se pokusům s touto technikou věnoval technicky nadaný malíř a falsifikátor F. Horčíčka (1776-1856), ale i sám Navrátil, zaznamenávající si roku 1847 poměry pojiva pro enkaustiku.¹⁵ Po zjištění, že kanonizované pompejské malby jsou tvořeny technikou fresco, zájem se soustředil na obnovu této techniky. I tuto snahu Slánský hodnotí jako neúspěšnou, a to díky chybějícím zkušenostem a znalostem správných technických postupů.¹⁶ Navrátil projevil schopnost skloubit znalost tradičních malířských technik s vlastní invencí, spojenou především s hledáním pojiva, *„jakéhosi média, jímž by docílil mírného lesku barev, žádoucích sametových hloubek a hebkosti koloritu.“*¹⁷

10 Kramář, V., *Umělecké poklady Čech*, s. 69, 1913. IN: Slonin, D., J. Navrátil – Repetitorium historie života a díla, s. 83, 2011

11 Masaryková, Anna – Josef Navrátil – Dekorátor / na okraj výstavy Josef Navrátil a český interiér druhého rokoka., s. 521

12 Herold, E. – *Osvěta II.*, s. 312-317, 1872. IN Slonin, D., J. Navrátil – Repetitorium historie života a díla, s. 66, 2011

13 Toman, P., *Život a dílo J. N.* IN: DÍLO, s. 106, 1932

14 Slánský, B. J. N. – *Obnovitel tradice nástěnné malby*, s. 20, 1954

15 28.5, 1847 – enkaustická vazba – poměry: 1 lot vosku, ½ lotu kafru, ½ lotu spermacetu, 1 lot terpentýnu, 12 lotů makového oleje. IN: Slánský, B. J. N. – *Obnovitel tradice nástěnné malby*, s. 20, 1954

16 Nazarén Peter von Cornelius (1783-1867), řazeným Slánským mezi neúspěšné obnovitele freskové malby, zaznamenal v Bavorsku úspěch a jeho interiérové fresky, např. *Poslední soud*, 1829–40; na východní stěně Ludwigskirche v Mnichově, jsou dodnes dobře zachovány.

17 Toman, P., *Nově objevený zápisník J. N.* IN: DÍLO, s. 215, 1932

5/ Navrátilovy nástěnné malby

Navrátilova specifická technika nástěnné malby představuje základní problematiku, na kterou je zaměřena teoretická práce.

Hledání analogií použité technologie a jejich komparace vedlo k výběru tří konkrétních lokalit. Jde o nástropní malby v Kapitulní síni Křížovnického generalátu (1848), Alpský pokoj zámku ve Velkých Jirnech (1840-1847), a malby v zámecké sale terreně a tzv. Čínském /Orientálním sále v Liběchově (1838-1843). Součástí textu je rámcový uměleckohistorický kontext, zahrnující rozbor maleb, okolností vzniku či úlohu objednavatele.

S časovým odstupem, nastalým od záznamů jednotlivých revizí a intervencí, lze technickou kondici Navrátilových realizací komparovat z pohledu současného stavu díla. Mezi tyto zdroje patří práce Bohuslava Slánského, který v průběhu 50. let restauroval řadu Navrátilových nástěnných maleb, a publikoval řadu odborných textů. Kondici a druhotné zásahy zkoumaných maleb dokumentuje řada restaurátorských zpráv z posledních několika dekád, dohledaných v archivu NPÚ.¹⁸

6/ Nástěnné malby na zámku Liběchov /1838-1845/

Navrátilova první a zároveň jedna z nejvýznamnějších realizací v rámci jeho tvorby v oblasti nástěnné malby se nachází v přízemním traktu Liběchovského zámku.

Původní renesanční zámek z 16. století, postavený na místě vodní tvrze ze 14. století, prošel barokní úpravou, kterou v letech 1720-1730 navrhl architekt F. M. Kaňka. Jednalo se o přístavbu monumentálního dvoupatrového křídla s tříosým rizalitem, situovaného směrem do zámeckého parku. Právě do této části stavby je situována vstupní sala terrena i Orientální sál s Navrátilovou nástěnnou výzdobou. Sochy do zámecké zahrady dodala dílna M. B. Brauna. Původní freskovou výzdobu vytvořil V. V. Reiner. Roku 1811 zámek vyhořel a tím bylo jeho dílo nenávratně ztraceno. Roku 1801 koupil zámek textilní podnikatel Jakub Veith (1758-1833), který nechal v zámeckém areálu provést klasicistní úpravy. Po jeho smrti zdědil v roce 1833 panství Liběchov n. Labem syn Antonín Veith (1793 – 1853), aktivní podporovatel soudobé vlastenecké literatury a mecenáš výtvarného umění. Právě on zadal v roce 1836 Navrátilovi malířskou výzdobu zámku. Po roce 1918 byla na statek uvalena nucená správa. V letech 1967-1975 byl zámek upraven pro expozici asijských kultur ze sbírky Náprstkova muzea. V roce 2002 zámecký areál poškodily povodně, areál je od té doby nepřístupný. Dnes je objekt v soukromém vlastnictví.

Osobnost zadavatele Antonína Veitha

Antonín Veith (1793-1853), zadavatel nástěnných prací, byl výraznou postavou probouzejícího se národního obrození.¹⁹ Bezprostředně po převzetí správy nad liběchovským panstvím v roce 1833 zadal objednávkou obrazů u Františka Tkadlíka, pobývajícím v té době ve Vídni, kde se usadil po sedmiletém římském pobytu.²⁰ V roce 1840 začal Veith poblíž liběchovského zámku se stavbou romantického Slavína, architektonicky a sochařsky řešeného areálu, který byl konzultován s Palackým i Jungmannem.²¹ Dlouhodobě s Veithem spolupracovali sochař Václav Levý (1820-1870), Antonín Lhota (1812-1905), v 50. a 60. letech zámek navštěvoval malíř Quido Mánes (1828-1880).

¹⁸ Národní památkový ústav, územní památková správa v Praze, Sabinova 373/5, 130 00 Praha 3

¹⁹ K. J. Tyl jej v novele *Poslední Čech* (1844) zve „příznivcem všeho spanilomyslného snažení.“, roku 1843 jej portrétoval Antonín Machek

²⁰ Do Prahy se vrátil roku 1836

²¹ Plány Slavína vytvořil mnichovský malíř a architekt Vilém Gail, sochařskou výzdobu provedl bavorský sochař Ludvík Schwanthaler (1802-1848)

7/ Cyklus o Vlastě a dívčím boji – nástropní malba na klenbě saly terreny

V roce 1829 vyšel v Praze romantický epos *Vlasta* od básníka K. E. Eberta.²² Námět díla, vycházející z romantických výjevů z dívčí války v Čechách, se stal základním motivem pro první soubor nástěnných maleb, realizovaných J. Navrátilem v průběhu let 1838-1843. Zobrazené motivy zcela odpovídaly koncepci dobového historického romantismu, umocněného a korigovaného osobností zadavatele Antonína Veita. Jednalo se o Navrátilovu první rozsáhlou samostatnou realizaci. Oproti předchozím pracím²³ dosáhl technologické autonomie, dosažené uplatňováním vlastních receptur a technických postupů. Význam a rozsah svěřené zakázky způsobil značný zájem dobového tisku, díky čemuž vznikla řada pozoruhodných záznamů, potvrzujících specifickou použitou technologii i kvalitu provedení.

Cyklus se nachází ve vstupní dvoraně – zámecké sale terreně, nacházející se ve středu jihozápadního křídla, uzavírající původní podkovitý půdorys zámku.²⁴ Obdélný prostor je završený placovou klenbou, členěnou kápěmi nad okny a dveřmi. Na klenbě se nacházela původní fresková výzdoba od V. V. Reinera, poškozená či zničená požárem a později převrstvena Navrátilovou realizací. Cyklus *Vlasta* je tvořen z 24 základních figurálních námětů nestejněho formátu, členěných architektonickým sloupovím, vzájemně propojených spleťtým ornamentálním dekorem, vytvářející prostor pro motivy menšího formátu. Jednotlivé výjevy jsou zasazeny ve spodní části mělké klenby, a to včetně deseti výsečí nad okny a dveřmi. (viz obr. 1)

Ve středu stropu je vytvořena růžice s grisaillovými výjevy z báje o Krokovi a Libuši. O inspiračních zdrojích pro tuto zobrazení napovídá příloha „*Prag*“ v deníku *Ost und West* (26. Července 1843): „*střed klenby vyplňuje roseta, velmi dovedně provedená, s osmi vignetami podle Führichových kreseb*“. J. Pečírka upřesňuje na existenci vícero kompozičních předloh, zahrnující grafické listy, vytvořené Ludvíkem Kohlem, a především litografický cyklus *Dějiny české v obrazech* (1820) od Antonína Machka, na kterých spolupracoval právě Josef Führich (1800-1876).²⁵

Malba ústřední růžice včetně ornamentálních prvků vyniká oproti okolním malbám tvrdším výtvarným provedením do té míry, „*že je možno postaviti je časově na začátek liběchovských prací Navrátilových*“.²⁶ Grisaillové výjevy, zasazené ve středové růžici, obepíná gotický ornament, který ve středu růžice vytváří kruhový věnec kolem bohatě dekorované střední koruny. Stylizovaná gotičnost ornamentu je důsledkem romantismu, výrazně prostupujícího tamním prostředím. Podle J. Pečírky jde zároveň o pozvolna se projevující rokokovost v Navrátilově tvorbě: „*Na několika místech se křivky gotických stvolů stáčíjí do tvaru blízkého rokokové rocailli*“.²⁷ (viz obr. 2)



obr.1 klenba liběchovské saly terreny



obr.2 malba středové růžice

22 Karl Egon rytíř Ebert (1801-1882) – německy píšící básník, od roku 1832 žijící v Praze, zasazoval se o emancipaci české národnosti.

23 1836 – výzdobou Vladislavského sálu Navrátil navazoval na práci a koncepci malíře Ludvíka Kohla (1846-1821)

24 Barokní přístavba navazuje na starší okrouhlý půdorys stavby, upomínající na původní koncept vodní tvrze.

25 Jako další kompoziční zdroje Navrátil využil konkrétní obrazy od Jana Wartera (1788-1861), Václava Mánesa (1793-1858) či Josefa Mrňáka (1795-1867), viz. Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 29

26 Tamtéž, s. 30

27 Tamtéž, s. 31

Ornamenty, tvořící síť kolem jednotlivých obrazů, umístěných v klenutých fabionech sally terreny, zacházejí ve stylizaci ještě dál, „*takže mnohdy nerozeznáme, kde končí gotický tvar a kde začíná rokokový.*“²⁸ O genezi vývoje stylizovaného gotického ornamentu vypovídá dekorativní výzdoba fabionů v generalátu křižovnického kláštera v Praze, provedená o deset let později, kde je ornamentální tvarosloví z liběchovské realizace pojato již zcela v duchu estetiky druhého rokoka. Bohatost a invenci výstižně shrnuje Anna Masaryková: „*Pokud jde o ornament, jediné pole, jediná rozvilina nemá tentýž ton ani docela tentýž tvar.*“²⁹

8/ Technika maleb na klenbě sally terreny

V letech 1838-1843 postupně vznikla na klenbě přízemní sally terreny ornamentální síť mýtických scén z raných českých dějin. Celková plocha malby, ačkoli se nachází v místnosti o rozměru 12 x 8,80 m, přesahuje 150 m². Takto mimořádně rozsáhlému počínu předcházela „*více let trvající důkladná příprava a usilovné studium předmětů i barevných prostředků.*“³⁰ Zadání prací bylo Antonínem Veithem Navrátilovi svěřeno již roku 1836.

8.1/ Výstavba malby – podklad

Problematika podkladu je z hlediska trvanlivosti a stálosti častou příčinou degradace řady Navrátilových nástěnných maleb. Zmíněný článek v Bohemii z roku 1838, odkazující na probíhající malířské práce v sally terreně, uvádí, že J. N. a F. Helligovi dosáhl takového složení barev, že „*dvojnásobně vyhovuje malíři fresek. Aniž by se totiž zdržoval nahazováním a hlazením malty, může volně tvořiti svůj obraz a dáti jeho barvám zároveň soudržnost i trvanlivost.*“ Důležitý poznatek o výstavbě podkladové vrstvy přinesl průzkum liběchovských maleb, provedený B. Slánským v letech 1951/1952, který prokázal, že v případě některých zkoumaných realizací Navrátil nenanášel na staré zdivo novou omítku, ale ponechal starší malbu, na kterou nanese podkladový nátěr, na který maloval. Toto zjištění je Slánským rozvedeno v původním vydání jeho *Techniky malby I.* z roku 1953. V kapitole, věnované podkladům pro nástěnnou temperu rozebírá přednost malby na vápennou omítku, spočívající v její mimořádné poréznosti. Povrch čisté vápenné omítky je po řádném proschnutí pH neutrální, což umožňuje malbu temperou a dalšími barvami na vodní bázi, které se dobře pojí s vápenným podkladem, hydratujícím vodní složku. Na sekundárně navlhčeném vápenném nátěru lze díky tomu uplatnit techniku kvaše. Barvy, nanesené na zvlhčenou plochu podkladu, po dobu procesu malby nevysychají. Během následné dehydratace vápenné omítky nanesené barvy postupně a stejnoměrně zesvětlají a díky tomu zůstávají zachovány vzájemné poměry barevných tónů. „*Krásné příklady této techniky – slabě pojené tempery- která po uschnutí nabývá vzdušné lehkosti pastelu, máme v Navrátilových nástěnných malbách v Jirnech a Liběchově.*“³¹ Úskalí této úsporné metody představuje potenciální nestabilita případných druhotných omítkových vrstev. Konkrétní příklad takto zapříčiněné degradace uvádí Slánský na kvašové malbě, nanesené na klenbě dětského pokoje v prvním poschodí jirenského zámku. „Navrátil maloval na několikero vrstvu starší malby, jejíž povrch přetřel bílým podkladovým nátěrem. Vinou této okolnosti se barevné vrstvy záhy začaly oddělovat a později odpadat.“³² (viz obr. 2.1) Při průzkumu maleb, provedeném v roce 1959, byla vrstva barokní freskové výzdoby v několika otevřených partiích jasně čitelná.³³ V kapitole, věnované vlastnímu Rukopisu Josefa Navrátila, je popsán záznam ze září 1837 (tedy v době příprav liběchovské realizace), popisující přípravu podkladu pro kvašovou malbu. Doslovně se v něm uvádí zmíněný proces sekundárního zvlhčení malované plochy. Vápenný nátěr s příměsí škrobu a rozpuštěného kaseinu má být

28 Tamtéž, s. 35

29 Masaryková, Anna., JN, s. 40, 1965

30 Toman, Prokop, Navrátilovo malířské dílo v Liběchově. In: Dílo, roč. XXIV, 1932, s. 13

31 Slánský, Bohuslav – *Techniky malby I. – Malířský a konzervační materiál.* Praha 1953, s. 252

32 Slánský, Bohuslav – *Technické poznámky k Navrátilovým nástěnným malbám ve Velkých Jirnech.* s. 64

33 A. a V. Bergerovi – *Zápis o opravě nástropní malby v sally terreně v zámku v Liběchově na námět Baje o Vlastě od J. Navrátila, 1959*

po nanesení provlhlčen vodou zaručující vyšší stálost podkladu. Následuje pak provedení samotné malby.

8.2/ Rozvrh kompozice

Podle Dr. Prokopa Tomana předcházelo samotné realizaci vytvoření mnoha barevných skizz, jak dokládají jednotlivá díla, dochovaná v soukromých sbírkách a prezentovaná na přelomové výstavě v roce 1909.³⁴ Zároveň však upozorňuje na předpoklad Dr. Vincence Kramáře, že v rámci realizace malby improvizoval přímo na stěně.³⁵ Na příkladu dochované skizy k výjevu *Vlastiny dívky opojené kouzelným nápojem* je zřejmé, že energicky nahozená olejomalba sloužila spíše jako výchozí bod pro kompoziční uspořádání než jako důsledně dodržená předloha pro realizaci. (viz obr. 3) František Schuselka referuje 12. Října 1838 v Bohemii, že „Navrátil kreslí jednotlivé scény (...) přímo na zdi“.³⁶

8.3/ Rytá kresba

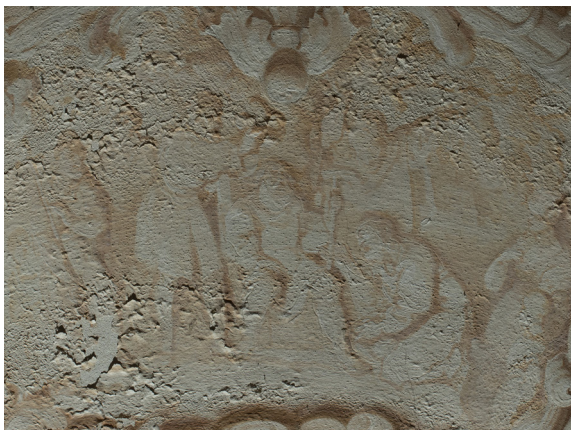
Důležitým poznatkem, objasňujícím způsob přípravy pro realizované malby, je zjištění ryté kresby. Tato metoda, vycházející z techniky velkých renesančních a barokních freskařů, působí v soudobé produkci výjimečně. Navrátil tím navazuje na tradici rokokové nástěnné malby, která byla posledním velkým obdobím nástěnné malby s kontinuálně dodržovanou technickou stránkou. Tradiční kontinuita v oboru nástěnné malby byla přerušena nástupem klasicismu, který přehlížel dosavadní vývoj a orientoval se výhradně na pompejskou malbu, mylně považovanou za enkaustiku či čistou fresku.³⁷ Rytá kresba, definující kontury figur, byla zjištěna během restaurátorského průzkumu v roce 1959.³⁸ Její použití bylo zdokumentováno na jednom z grisaillových výjevů ve středové růžici. Jde o jediný případ zkoumaných Navrátilových realizací, kde byla tato technika identifikována. Její odhalení dokládá skutečnost, že oproti výše popsané metodě přípravy podkladu, vycházející z dobových svědectví, byla přinejmenším v některých partiích nanášena vícevrstvá omítka, do které byla vzápětí kresba přenesena. (viz obr. 4)



obr.2.1 degradace barevné vrstvy uvolňující se od podkladu



obr.3 předloha, *Vlastiny dívky opojeny kouzelným nápojem*, olej, 36x50 cm



obr.4 detail růžice - rytá kresba

34 Šlo o první soubornou výstavu J. Navrátila, pořádanou v Rudolfinu ke stému výročí jeho narození

35 Kramář, Vincenc, *Nástěnné malby v Liběchově*. In: *Umělecké poklady Čech*, 1913, s. 67-70

36 Toman, Prokop, *Navrátilovo maliřské dílo v Liběchově*. In: *Dílo*, roč. XXIV, 1932, s. 14

37 Slánský, B. – J.N. – *Obnovitel tradice české nástěnné malby*, 1954, s. 20

38 A. a V. Bergerovi, *K Benedikt – Restaurátorská zpráva: Liběchov – J. Navrátil: Báj o Vlastě*, 1959

8.4/ Spolvero

Dalším významným zjištěním v rámci provedeného průzkumu bylo doložení techniky spolvera, zdokumentované při detailním průzkumu akantového dekoru ve středové růžici. Jedná se o způsob, využívající šablonu zhotovenou na kartonu. Lineární kresba předlohy je důsledně propíchána a přiložena k připravenému podkladu. Následně je přes propíchané linie nanesen a proprášen tmavý pigment, který se na světlém a vlhkém podkladu uchytí a propojí se do linie původní předlohy. Obdobná technika přenosu předlohy na upravenou stěnu byla použita v Kapitulní síni křižovnického kláštera v Praze v partiích grisaillových florálních motivů a iluzivních štukových dekorů. (viz obr. 5)



obr.5 spolvero - detail - 1959

8.5/ Technika malby

Technika malby, kterou byl cyklus *Vlasta* proveden, bývá v literatuře definována pod zobecňující technikou tempery, resp. kvaše. Podrobnější zmínky v dobových záznamech však obecný termín tempera strukturují do více vrstevnaté techniky. Bohuslav Slánský popisuje provedení Navrátilovi výzdoby ve vstupní hale jako technikou nástěnné tempery,³⁹ zároveň popisuje barevné kouzlo liběchovské malby, plynoucí „z tvůrčího procítění kvašové techniky“⁴⁰

Dr. Prokop Toman rovněž popisuje liběchovské obrazy jako temperové malby dle Everovy „*Vlasty*“,⁴¹ dále upřesňuje, že „*cyklus obrazů je proveden vodovými barvami kličem zředěnými*“.

K použité malířské technologii přistupoval Navrátil vždy velice inovativně, o čemž svědčí dochované články o Navrátilovi z let, kdy maloval v Liběchově. Již na samotném počátku realizace výzdoby sály terreny vyšla v Bohemii ze dne 11. května 1838 stať, uvádějící, že „*Navrátilovi, známému malíři quachů a jeho příteli chemikovi Helligovi podařilo se sestaviti barvivo, jež malíři fresek několikerý prospěch zaručuje a obrazu na zdi jim vytvořenému propůjčuje zvláštní trvalost, takže jest zabezpečen proti zhojným vlivům prachu a vlhkosti*“.⁴²

Samotná barevná intenzita výzdoby v sale terreně s delším časovým odstupem vykazovala mimořádnou trvanlivost, jak doslovně zmiňuje J. Pečírka a později i B. Slánský,⁴³ obdivující původní svěžest i světlost, zachovanou i po více než sto letech.

Současný stav obdivované barevné vydatnosti působí v komparaci se starší fotodokumentací sníženým kontrastem barevné intensity. Postupný degradační proces pozoroval i Slánský, když zaznamenal, že kvašové barvy při zachované svěžesti a faktu, že neztmavěly ani nezežloutly „*jen poněkud zpráškovatěly*“.⁴⁴

Dne 26. Července 1843 se píše v příloze Prag k deníku Ost und West : „*V přízemí zámku je prostranná klenu-tá místnost, jejíž strop obsahuje znázornění z eposu Vlasta od J.N. Barvy, vynález malíře, a jak se zdá, střed mezi al fresco a enkaustikou vynikají svrchovanou svěžestí a čerstvostí a nezadají v ničem obrazům düssel-*

39 Slánský, Bohuslav, Oprava Navrátilových nástěnných maleb v zámku ve Velkých Jirnech. In: Výtvarné umění, 1954, č. 1, roč. 4, s. 36

40 Slánský, Bohuslav, Josef Navrátil-obnovitel tradice nástěnné malby. In: Výt. umění, č. 1, roč. IV., 1956 s. 23

41 Toman, Prokop, Navrátilovo malířské dílo v Liběchově. In: Dílo, roč. XXIV., 1932, s. 17

42 Tamtéž, s. 13, (Spolupráce J. N. a Emanuela Helicha v oblasti technologie barev je zpracována v samostatné kapitole teoretické práce.)

43 O stálé svěžesti a světlosti výzdoby sály terreny se zmiňuje v textu Oprava Navrátilových nástěnných maleb v zámku ve Velkých Jirnech, publikovaném v roce 1954

44 Slánský, Bohuslav, Josef Navrátil-obnovitel tradice nástěnné malby. In: Výt. umění, č. 1, roč. IV., 1956 s. 24

*dorfské školy.*⁴⁵

Zmíněnou technikou enkaustiky se Navrátil zabýval, ve svém receptáři zaznamenává poměry pojiva, jedná se však o zápis datovaný až k roku 1847 (28. května). Zvláštní pozornost přímých účastníků realizace vyvolávala odolnost zvolené malířské techniky.

Mimořádnou ukázkou, dokumentující Navrátilovu důvěru ve vytvoření vlastní technologie na trvanlivou nástěnnou malbu dokládá pasáž ze *Zpráv z uměleckého života*:⁴⁶ „Pan Navrátil namaloval historickou skizzu na rákosovou podložku, která byla nahozena maltou, a tuto potom nějaký čas vystavil působení tekoucí vody a podařilo se mu, že nakonec se nezměnil jediný základní tón koloritu. Může se tedy malba, která je vystavena škodlivým vlivům prachu opět umývat, aniž by barva byla v nejmenším porušena. Barva sroste skálopevně s maltou, na kterou ji malíř nanesl.“ V obdobném duchu se nese poznámka na jeho provedení barevné omítky v koupelně císařovny na Pražském hradě z roku 1854, která byla „tak trvanlivá, že snesla jakékoli promáčení“.

Uznání Navrátilova technologického vývoje v nástěnné malbě projevil v roce 1841, v období liběchovské realizace, spisovatel Jan Kollár (1793-1852): „Ve stěnomalbě takové nálezy učinil, že se i vodou mýti mohou a pompejským obrazům velice se podobají.“⁴⁷

8.6/ Stav maleb

Cyklos *Vlasta* v sale terreně prošel od svého vzniku řadou úprav, dokládajících problematický stav maleb.

Zámek, včetně nástěnných realizací v přízemní části, byl v minulosti opakovaně postižen povodněmi. Prostor sály terreny a Orientálního sálu byl poprvé vytopen v roce 1845, krátce po dokončení Navrátilovy realizace. Další povodně postihly Liběchov v letech 1862, 1872, 1890.⁴⁸ Významné poškození celého areálu způsobila velká voda v roce 2002 a částečně v roce 2013.

Část stavby, spočívající na základech někdejší vodní tvrze, trpí vzlínající vlhkostí.

V roce 1910 byly malby v sale terreně restaurovány malířem Karlem Reisse (1884-1914).⁴⁹ Podle zprávy dr. Prokopa Tomana byl malíř tehdejšími majiteli⁵⁰ navíc požádán o částečnou přemalbu cyklu *Vlasta* do motivů, vycházejících z německých Nibelungů. Po dílčí zásahu do původní kompozice K. Reiss od zadání upustil.⁵¹ Další restaurování bylo provedeno v roce 1926. Na realizaci se podílel akad. mal. Otakar Číla (1894-1977) a Pravoslav Kotík (1889-1970), „omezi-vše se na nejnutnější očištění a fermežování jich“.⁵²

Neutěšený stav maleb a zhodnocení důsledků předchozích renovačních zásahů dokumentuje obsáhlý restaurátorský průzkum, provedený v roce 1959 akad. mal. a odb. rest. A. a V. Bergerovými a akad. mal. K. Benediktem. K tomu pořízený Záznám o komisionální prohlídce Navrátilovi malby⁵³ neskrývá hluboké znepokojení nad havarijním stavem maleb a naléhavě upozorňuje na potřebu bezprostředního restaurátorského zásahu („není možno ani otálet se



obr. 6 1959 - Dobyetí hradu Motola - průběh čištění malby

45 Tamtéž, s. 14

46 Bohemia 1838, 56, II. V. Kunstnachrichten Über die öffentliche Ausstellung der Kunstprodukte hiesiger Akademiker. In: Masaryková, Anna – Josef Navrátil – Dekorátér / na okraj výstavy Josef Navrátil a český interiér druhého rokoka., s. 525

47 Kolár, Jan, Cestopis prvý, Praha, 1862, s. 391

48 SuchomeL, F., Oriental salon in Liběchov Chateau, In: Umění LXVI, č. 1-2, 2018, s.77

49 Svůj podpis a letopočet zanechal na obr. č. 22. (dle pořadí ustáleného v monografii J. Pečírky)

50 V roce 1910 byl zámek v držení hrabat z Lippe

51 Toman, Prokop, Navrátilovo malířské dílo v Liběchově. In: Dílo, roč. XXIV, 1932, s. 42

52 Tamtéž, s. 42

53 Záznám o komisionální prohlídce nástropní malby J.N. v sale terreně ve st. zámku v Liběchově, konané dne 16. 6. 1959. NPÚ

započetím zajišťovacích prací“). Tehdejší kritický stav připisovali výrazným teplotním výkyvům, vlhkosti, výrazné prašnosti a nevyhovující fixáži, aplikované při předchozí renovaci /1928/. Konstatují takřka úplné rozložení barevného pojiva, jehož následkem bylo celoplošné zpráškovatění malby, v mnoha partiích se barva v šupinách oddělovala. V místech pronikající vlhkosti barevná vrstva vytvořila puchýře. Nevyloučily lokální výskyt plísně. Nevhodná fixáž způsobila uvolnění svrchní vrstvy od podkladu. Konsolidant, který byl zřejmě kaseinový, nepenetroval do malby, ale pouze se usadil na povrchu ve vysrážených krůpějích. S časovým odstupem degradoval a vytvořil netransparentní bělavý zákal. Autoři průzkumu upozorňují na nerozpustnost kaseinu a z toho vyplívající obtížnou problematiku odstranění zákalu. Dalším poškozením, gradujícím několik let před provedeným průzkumem, byly bezohledně prováděné stavební úpravy saly terreny – mimo jiné broušení kamenných prvků za sucha, skladování cementu apod. Abrazivně působící kamenný a cementový prach se díky ustáleně orientovanému proudění vzduchu usadil na malbách v nesterilně silných vrstvách, místy byla malba takřka nečitelná. (viz obr. 6) Dalším zásahem bylo povrchové zavádění elektrických rozvodů, vedoucí přes střed jednoho z výjevů a přes část středové růžice. Druhotně vzniklé trhliny v omítce byly „*nešetrně tmeleny daleko kolem přes původní malbu a zamalovány hrubým způsobem.*“ Zpráva dále uvádí detailní stav a poškození malby ve všech 22 výjevech i ve středové růžici. Práce s rozsáhlou doprovodnou fotodokumentací představuje významný elaborát, nezbytný pro případné restaurátorské zásahy. Autoři průzkumu v letech 1959/1960 na základě získaných poznatků malby restaurovali. Dochovaná fotodokumentace svědčí o zdařilém zákroku, který odstranil nevhodné předchozí zásahy a odhalil původní barevnou svěžest. Další restaurátorský krok byl proveden studenty restaurování AVU v roce 1972. Po devastaci zámku povodněmi v roce 2002 byla prováděna dílčí primární konsolidace.

8.7/ Opticko-fyzikální průzkum maleb v sale terreně 2023

Cyklos maleb v zámecké sale terreně byl fotograficky zdokumentován. / viz obrazová příloha/. Pořízené snímky ilustrují techniku malby z hlediska výstavby a provedení. V komparaci s fotografiemi výjevů ze 40. a 50. let zároveň ilustrují rozsah a stav dochování původní malby.

8.8/ Použité průzkumové metody

Metodika průzkumu zahrnuje fotografie obrazů ve viditelném rozptýleném osvětlení.

Snímky pořízené v bočním razantním osvětlení dokumentují stav reliéfního zvrásnění malby a způsob provedení svrchní barevné vrstvy včetně detailů pastózních partií a charakteru tahů.

Dokumentace, pořízená v infračerveném spektru, umožňuje studovat vnitřní strukturu malby. Infračervená reflektografie byla provedena kamerou OSIRIS se spektrální citlivostí 900 – 1700 nm.

Detailně zkoumaný výjev *Ctirad a Šárka* odhalil po zobrazení v infračerveném spektru autorské korekce a pentimenti. Tento nálezný podporuje výše zmíněnou poznámku F. Schuselky, uvádějící, že Navrátil kreslil jednotlivé scény přímo na zdi.

Fotografie v bočním osvětlení zobrazily stopy ryté kresby, zmiňované již při průzkumu v roce 1959.⁵⁴ Snímky prokázaly její fragmenty ve více partiích malby. Jde o stopy rovných linií, vytyčující orámování arabských, lemujících vlastní výjevy. Jejich užití se neuplatňuje celoplošně a působí nahodilým dojmem. V rámci geometrické souměrnosti je rytá linearita aplikována také v rozvržení středové růžice.

54 A. a V. Bergerovi, K Benedikt – Restaurátorská zpráva: Liběchov – J. Navrátil: Báj o Vlastě, 1959

9/ Nástěnné malby v Čínském pokoji (Orientálním sále)

Na vstupní místnost sály terreny navazuje prostor původní jídelny, pojaté v architektonicky stylizovaném maurském stylu. Ve starší odborné literatuře je tento přízemní salon označován jako „japonský, resp. čínský“. Důvodem je stylový rozpor mezi architektonickou orientálně laděnou výzdobou a nástěnnými malbami, obsahujícími motivy z dálného východu. Syntéza těchto stylů představuje v českém prostředí jedinečný příklad exotického romantismu.

Obdélný prostor je členěn párem mohutných zdvojených sloupů, vznikla tak dispozice o dvou nestejně velkých částech.

Nástěnnou malbu tvoří tři rozměrné formáty, doplněné o menší kompozice, zasazené v dekorativních výsečích. Ústřední velkoformátové malby, rozmístěné mezi dekorativním ostěním a lemované bohatou ornamentální výzdobou, představují *Kuřáky opia* a formátem dominující výjev *Slavnostního průvodu (Čínské slavnosti vítání jara)* na severozápadní stěně. Malba *Prodej koček v čínském přístavu* se nachází na vstupní stěně. Menší, vertikálně komponované výjevy ztvárňují figurální náměty samuraje, japonské dívky a hudebníka, hrajícího na loutnu před společností.

O autorství maleb panoval ve starší literatuře nejednotný názor. P. Toman uvádí, že nástěnné malby byly dle tradice připisovány Quidu Mánesovi (1828-1880), u kterého jsou známé vazby s liběchovským prostředím v průběhu 50. a 60. let. Tato hypotéza se podle něj⁵⁵ jeví jako málo pravděpodobná vzhledem k samotnému způsobu provedení malířské výzdoby, Mánesovi návštěvy liběchovského panství navíc spadají do období po smrti Antonína Veita (zemřel 1852). Toman označuje malířskou výzdobu jako „partii čistě Navrátilovskou“. Jaromír Pečírka oproti tomu v poznámce k výzdobě Čínského pokoje o Navrátilově autorství pochybuje.⁵⁶

Dataci vzniku maleb nelze jednoznačně stanovit. Lze vyloučit jejich provedení v období vstupní malířské realizace, provedené v sousední sale terreně (1838-1843). Dobový text, popisující roku 1843 Čínský, resp. Orientální sál, se, na rozdíl od zevrubného popisu tamní maurské dekorativní architektury, o nástěnných malbách s čínskou tematikou nezmiňuje.⁵⁷

9.1/ Kompozice maleb

P. Toman vznik obrazů zasazuje do období po roce 1843, „byť o tom dosud nikde nebylo zmínky“.⁵⁸ Tuto domněnku potvrzuje rok vydání souboru grafických předloh, kterými je trojice ústředních výjevů prokazatelně inspirována. Autorem původních tisků je anglický umělec, architekt a autor topografických skic Thomas Allom (1804-1872). Jeho výjevy, zachycující autentické čínské prostředí, byly poprvé vydány v roce 1843 v knize *China Illustrated*. Čtyřdílný cyklus, obsahující ilustrace včetně grafických listů byl publikován nakl. *Fisher, Son & Comp* v letech 1843-1847. P. Toman zmiňuje konkrétní Allomovu ocelorytinu, zachycující kuřáky opia (*Chinese opium smokers, 1843*), která Navrátila inspirovala k myšlence realizace čínských motivů.⁵⁹ (viz obr. 7)

Dalším, byť nepřímým dokladem o autorství J. Navrátila je Tomanem zprostředkovaná vzpomínka Veithova vnuka na konkrétní kočky Antonína Veitha, které byly Navrátilem znázorněny na výjevu *Prodej koček v Čínském přístavu*.

Inspirace dle původních grafických předloh je zjevná v rozvržení jednotlivých postav a v celkové kompozici jednotlivých výjevů. V detailech jsou patrné rozdíly, prokazující nejen Navrátilovu invenci, ale i názorovou

55 K Navrátilovu autorství se přiklání P. Toman, B. Slánský či A. Masaryková

56 Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 36

57 Ost und West, Sonntagsblätter, 26. Juli 1843, 471. In: Fiřtová, M., 2021, Disertační práce - Studie k Josefu Navrátilovi. Umělec jako mnohostranný agens éry biedermeieru, s. 81

58 Toman, Prokop, Navrátilovo malířské dílo v Liběchově. In: Dílo, roč. XXIV, 1932, s. 39

59 Jedná se o svědectví z ústní tradice, podané vnukem A. Veita, prostřednictvím tehdejšího majitele zámku, ing. Františka Homolky – viz Toman, s. 41

příslušnost k romanticko vlasteneckému citění, ukotveného v prostředí středoevropského biedermaieru, výtvarně prochnutého obdobím druhého rokoka. Zejména vyznění výjevu *Kuřáků opia* působí oproti původní předloze, výstižně zachycující atmosféru požívání a účinku opiátů, stroze a přísně, odpovídající příslušné době a prostředí.⁶⁰ Dle F. Suchomela je navíc jistá odcizenost a zhýralost námětu umocněna zasazením výjevu do druhé části místnosti, oddělené párem zmíněného sloupů.⁶¹ (viz obr. 8 a 8a)

Mnohé postavy zřetelně připomínají slovanské typy. Nejmarkantněji je tato inklinace patrná ve výjevu *Slavnostního průvodu*, konkrétně v partii zobrazující alegorický vůz s čínskými dívkami, zobrazenými jako česká děvčata v tradičním odění.⁶² Mnohé východoasijské florální motivy jsou stylizovány do girland, ovlivněných druhorokokovou estetikou.

Oproti obrazovému cyklu *Vlasta*, vytvořeného v bezprostřední blízkosti Orientálního sálu, nepůsobí malby s čínskými motivy uceleným a kvalitativně kompaktním dojmem. Značný vliv na neucelené pojetí výjevů má úroveň a kompozice jednotlivých předloh.

Formátově menší malby, zasazené na stěnu, segmentovanou partií oken, působí oproti propracované ústřední trojici obrazů v přesvědčivosti detailu, kompozici a prostoru strohým dojmem.

F. Suchomel ve své práci dokládá analogii malby, komponované v úzkém horizontálním formátu, umístěné naproti výjevu *Kuřáků opia*, s předlohou časově mladší než zmíněné vzory pro hlavní výjevy. Jde o grafiku, provedenou Henry Winklerem, vydanou v roce 1849.⁶³ Tato skutečnost, umocněna stylizovanějším a jednodušším výtvarným provedením, dokládá, že část výzdoby orientálního sálu vznikla s časovým odstupem, a to kolem roku 1850.



obr.7 Thomas Allom Prodej koček v čínském přístavu, 1843



obr.8 Thomas Allom Kuřáci opia, 1843



obr.8a Thomas Allom, Slavnostní průvod, 1843

9.2/ Technika malby

Nástěnné malby v Čínském pokoji (Orientální sál) jsou provedeny technikou olejem pojené tempery. V přízemí liběchovského zámku se tak naskytuje možnost sledovat dvě malířské nástěnné techniky, užívané J. Navrátillem: lehké, světlé tempery v sale terreně a hutné olejomalby v sousedním Orientálním sále.

Využití obou nástěnných technik nabízí analogii s interiérovou výzdobou jirenského zámku, provedenou po dokončení liběchovských realizací. Důvod, který vedl Navrátila ke zvolení techniky olejomalby, navzdor-

60 Fiřtová, M., 2021, *Disertační práce - Studie k Josefu Navrátilovi*.s. 87

61 Suchomel, F., *Oriental salon in Liběchov Chateau*, In: *Umění LXVI*, č. 1-2, 2018, 72-86

62 Toman, Prokop, *Navrátilovo malířské dílo v Liběchově*. In: *Dílo*, roč. XXIV., 1932, s. 39

63 *Kniha Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon. Ikonographische Encyclopädie der Wissenschaften und Künste.*, vyd. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1849, In: SUCHOMEL 2018

ry předchozí, širokou veřejností i tiskem obdivované zkušenosti s inovovanou temperovou technikou ve vstupní dvoraně, objasnil B. Slánský. Podle něho bylo důvodem přizpůsobení se daným stavebně technickým podmínkám - zdivo Čínského pokoje, zapuštěné do základů někdejší vodní tvrze, je především v průběhu zimního období prosycováno vlhkostí. Rozměrné obrazové výjevy, formátem zasahující i do spodních partií podmáčených stěn, znemožňují užití techniky tempery. „*Vodové pojídlo temperových barev podléhá ve vlhku velmi rychle rozkladu mikroorganismy, plesnivění a hnilobě.*“⁶⁴ Slánský uvádí, že kumulace vlhkosti ve stěnách Čínského pokoje dosahovala koncem zimního období takové úrovně, že po napíchnutí barevné vrstvy prýštily z místa vpichu kapičky vody.⁶⁵

Dalším důvodem pro zvolení olejomalby Slánský shledává z čistě praktického důvodu: daná technika prokazuje vyšší odolnost vůči mechanickému poškození a případnému čištění vodou. Tento princip pak Navrátil aplikoval na většinu interiérových nástěnných realizací, kdy stěny zdobil barvami pojenými olejem, zatímco strop a klenby byly provedeny kvašem/temperou.

9.3/ Stav maleb

Malby, jejichž neutěšený stav byl završen povodní v roce 2002, jsou strukturálně silně poškozeny a dlouhodobě dochází k uvolnění podkladu barevné vrstvy.

Ačkoli technika olejomalby prokázala navzdory krajně nepříznivým klimatickým podmínkám mimořádnou rezistenci, vzhledem k postupné degradaci barevných vrstev Slánský konstatuje, že „*malby dlouho nevydrží, nebude-li v dohledné době provedena buď izolace, nebo provzdušnění zdi.*“⁶⁶ V letech 1951-1952 studenti restaurování AVU pod vedením prof. Slánského provedli „*opravu nejvíce poškozené části malířské výzdoby v zámku.*“

Neřešené stavební úpravy, vedoucí k vlhkostní a teplotní stabilizaci prostoru, zřejmě neumožnily koncepčně rozsáhlý restaurátorský zásah.

Během povodně dne 12. 8. 2002 dosáhla výška vodní hladiny v Čínském pokoji 312 cm. Měření výkyvu teplot, provedené během následných týdnů v rámci záchranných prací ve vyplaveném pokoji, dosáhlo mezi podlahou a stropem rozdílu až 5,4°C.⁶⁷ Dokládá tak míru prosycení spodních partií zdiva naplavenou vodou. (viz obr. 9)

Po kritickém roce 2002 byly malby několikrát restaurovány a revidovány. Analýza vzorků, odebraných 25. 11. 2002 z okenní špalety okna na západní stěně, prokázala přítomnost plísní /*Penicilium* a *Aspergillus*/. V letech 2003/2004 během preventivního konzervačního zásahu, zaměřeného na výjev *Slavnostního průvodu*, byla konstatována vysoká míra přesušení a křehnutí barevné vrstvy v horních partiích výjevu. Postupné vysychání a sestup naakumulované vlhkosti ve zdivu zřejmě přispělo ke ztrátě soudržnosti vyplaveného pojiva.

V roce 2005 bylo na vybraných partiích stěn



obr. 9 Prodej koček v čínském přístavu tmavý pás v partii oblohy dokládá výšku vodní hladiny

⁶⁴ Slánský, B., *Oprava Navrátilových nástěnných maleb zámku ve Velkých Jirnech*, In: *Výt. umění*, č. 1, roč. IV, 1954, s. 36

⁶⁵ Šlo o průzkum liběchovských maleb, restaurovaných prof. Slánským v letech 1951-1952

⁶⁶ Slánský – tamtéž., s. 36

⁶⁷ Při měření byla zaznamenána teplota při zemi 4,4°C, u stropu 9,8°C. viz Živný, J., *Zpráva o stavu nástěnných maleb J. N. v Orientálním salonu k 11.12.2009*

provedeno preventivní fungicidní ošetření.⁶⁸ Z dostupných restaurátorských dokumentací je zřejmé, že problém opakovaně se uvolňující barevné vrstvy vyžaduje koncepční řešení, zahrnující stavební úpravy, zajišťující ustálení teplotních a vlhkostních výkyvů.

Laboratorní průzkum vzorků, odebraných po povodních v srpnu 2002⁶⁹, se zaměřil na poškození maleb vlivem vody, která dosáhla téměř kompletního zatopení místnosti Čínského pokoje. Bylo zjištěno, že vrstvy malby a podkladu prosycené olejem vodou rozrušeny nebyly. Výslovně se uvádí, že „*na nábrusu není patrná žádná degradace způsobena vodou*.“ Zároveň je však konstatováno strukturální narušení materiálu, projevující se krystalizací a „*hrudkovatěním*“ barevných vrstev, oddělujících se od podkladu. Byla detekována sůl, způsobující nevratnou ztrátu přilnavosti. Podle uvedeného průzkumu je tomu možné zabránit redukovaným, postupným vysycháním promáčeného souvrství, díky čemuž se soli na povrchu koncentrují nejméně.

Analýza dále konstatuje přítomnost Paraloidu, který by do malby vpraven při konsolidaci v roce 1978 a prezentuje metodu sekundárního vyvolání adhezivních účinků aplikovaného lepu, který ztratil svou účinnost. Protože látkové vlastnosti této syntetické pryskyřice jsou zde označeny jako dlouhodobě stabilní, doporučuje se možnost aktivovat jej rozpouštědlem. Nikoli však na bázi čistého xylenu, kterým byl lep do malby původně vpraven, ale je doporučena kombinace xylenu s methoxypropylacetátem (PMA), který se odpařuje pomaleji, a má tedy delší reakční dobu. Zároveň je zdůrazněna nutnost provedení zkoušek reakce malby na doporučená rozpouštědla. Hrudkovitá struktura, která byla tehdy vyvolána vznikající krystalizací solí mezi podkladem a barevným souvrstvím, bránila rovnoměrnému a plošnému přilnutí jednotlivých vrstev. Analytik navrhuje změkčit krystalickou strukturu aplikací 1-methoxy-2-propanolu ($C_4H_{10}O_2$) s doporučením provést předem mírné smáčení nebo přidat 5-7 % roztok Paraloidu B72. Hrudky by pak měly být dostatečně měkké, aby se daly přitisknout ke stěně. Po odpaření tohoto změkčovadla ulpí vrstva s hrubší strukturou na podkladu, pokud má tamní, v minulosti aplikovaný Paraloid dostatečnou přilnavost. K posílení adheze je doporučeno postup opakovat a lokálně použít více konsolidantu, který by se případně mohl rozdělit s celkovou reaktivací starého Paraloidu.

9.4/ Technika malby – podklad

O samotné výstavbě a způsobu provedení nástěnné olejové techniky není ve starší literatuře rozsáhlejších zmínek. J. Pečírka i P. Toman zmiňují při popisu Navrátilovi nástěnné olejomalby její provedení na „*pryskyřicový podklad*“.⁷⁰ Nosným zdrojem, objasňujícím tento typ malby, jsou tak později provedené chemicko-technologické rozborů a restaurátorské zásahy. Cenným informačním zdrojem, doplňujícím kontext dosavadního poznání, je Navrátilův Rukopis, zmiňující užití olejové techniky, podrobněji zpracovaný v další kapitole.

V roce 2002 byly z vybraných partií malby odebrány vzorky, analyzované chemickou laboratoří ve Vídni.⁷¹ Z průzkumu vyplývá, že pod malbou *Prodej koček* v čínském přístavu na vstupní stěně se nachází méně spodních vrstev, než je tomu u výjevů na vedlejší stěně. Důvodem je původní barevná vrstva na severozápadní stěně, na kterou byl nanesen křídový podklad. Na něm se pak nacházejí stávající výjevy.

Skladba použitých pigmentů i kombinace křídového nátěru je u zakryté i stávající vrstvy natolik shodná, že jej analytik řadí k autorské Navrátilově přemalbě. S jednotným látkovým složením pak kontrastuje druhotná svrchní barevná vrstva s dominantním podílem zinkové běloby.

Analýza látek a použitých pigmentů prokázala výraznou shodu s materiálovým složením podkladové vrstvy, která byla Navrátilem aplikována v generalátu kláštera Křížovníků s odstupem přibližně pěti let. Materiálová shoda spočívá ve složení vícevrstvého olejem pojeného křídového podkladu. Skladba použitého plniva a pigmentů je shodná v případě použití křídý z dolomitického vápence, křemičitých zrn, bílých hlinek (tzv. pfeifenton) a malého množství železitých hlinek. Následné souvrství se světle šedou tonalitou, nachá-

68 Živný, J. - Čínský salonek – Zpráva o rest. Nást. Maleb – II. a III. etapa – 2005.

69 Chemisches laborator Bundesdenkmalamt Wien, Proben-Nr. 857/02 – 860/02

70 Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 38, Toman, Prokop, Navrátilova zátiší. In: Dílo, roč. XXIV., 1932, s. 150

71 Chemisches laborator Bundesdenkmalamt Wien, Proben-Nr. 857/02 – 860/02

zející se v generalátu křížovnického kláštera, složené až ze tří nátěrů, je pigmentováno plavenou křídou, která na liběchovských vzorcích nebyla identifikována. Pro obě lokality je v dané vrstvě shoda v přítomnosti olovnaté běloby a barytu. Okrová tonalita zkoumané vrstvy podkladu v čínském sále je dána charakterem horské křídly s obsahem příměsí a nečistot a také výrazným prosycením olejovým pojivem.

10/ Opticko-fyzikální průzkum maleb v Čínském pokoji 2023

Optický a laboratorní průzkum maleb v Čínském pokoji, provedený v roce 2023, byl zaměřen na techniku malby z hlediska výstavby a provedení. Na vybraných výjevech byla provedena multispektrální fotografická dokumentace.

10.1/ Použité průzkumové metody

Metodika průzkumu zahrnuje fotografie obrazů ve viditelném rozptýleném osvětlení. Při vhodném nasvícení byla redukována reflexe druhotných lakových vrstev a lokální matné clony aplikovaných konsolidantů. Pořízené fotografie tak zachycují malby do větší hloubky a celistvosti včetně tonality podkladu a částečně viditelné podkresby.

Snímky pořízené v bočním razantním osvětlení dokumentují stav reliéfního zvrásnění malby a způsob provedení svrchní barevné vrstvy včetně detailů pastózních partií a charakteru tahů.

Fotografie pořízené v UV luminiscenci, vzniklé excitací sekundárního záření po osvitu díla pod ultrafialovým světlem, detekují rozsah druhotných konsolidačních a opticky separují původní barevnou vrstvu od druhotných barevných zásahů.

Dokumentace, pořízená v infračerveném spektru, umožňuje studovat vnitřní strukturu malby. Infračervená reflektografie byla provedena kamerou OSIRIS se spektrální citlivostí 900 – 1700 nm. Upravený digitální fotoaparát umožnil zobrazení IR spektra v nižší hladině spektrální citlivosti /1100nm/.

Úpravou snímků vznikli IR fotografie ve falešných barvách. Díky materiální podstatě použitých pigmentů dochází po úpravě k charakteristické změně barevnosti. Pigmenty, které mají ve viditelném světle totožný odstín, se barevným posunem do IR spektra odlišují.

Výsledky optického průzkumu jsou v obrazové příloze teoretické práce.

10.2/ Optický průzkum – podkresba

IR reflektografie, provedená kamerou OSIRIS, zaznamenala u všech dokumentovaných výjevů poměrně jasnou a čitelnou podkresbu. Ve všech případech byla primární podkresba provedena suchým médiem, pravděpodobně tužkou. Charakter tahů je pevný a ostrý. Provedení se nevyznačuje detailním a důsledným ztvárněním všech jednotlivostí finální malby. Jde o energické usazení kompozičního rozvržení, shodující se s pojetím Navrátilových náčrtů a kreseb z daného období. V žádném ze zkoumaných výjevů není uplatněna šrafura či stínování k podpoře plasticity. Pozoruhodné je využití pomocných souvislých lineárních stop, které jsou základem pro vymezení partií architektury a kompoziční zasazení postav. Tato základní lineární opora nebyla detekována v případě Křížovnického cyklu, provedenému bezprostředně po malbách v čínském pokoji.

Ve výjevu „*Prodej koček v čínském přístavu*“ se základní horizontální linie nacházejí v levé části, kde představují základní oporu pro malbu architektury. Přesahují i do partií postav v popředí.

Odhalená podkresba dokládá dílčí kompoziční korekce a posuny. Kompozičně usazené partie jsou často zvýrazněny silnějšími, vícenásobnými tahy. Výrazné úpravy v základním kresebném rozvržení je zaznamenáno ve ztvárnění kočky nad proutěnou klecí. (viz obr. 10)

Slavnostní průvod se od vedlejších maleb liší nižším podílem zobrazené podkresby. Naopak se zřetelně uplatňuje lavírovaná štětcová podkresba, která tak pravděpodobně překrývá a redukuje základní kresbu tužkou. Pozoruhodné ze ztvárnění hlavy z profilu jednoho z nosičů slavnostních nosítek. Přesný lineární obrys, vedený pevně vedenou jedinou linií, kontrastuje svým čistým provedením s množstvím okolních sekundárních korekcí. (viz obr. 11 a 12)

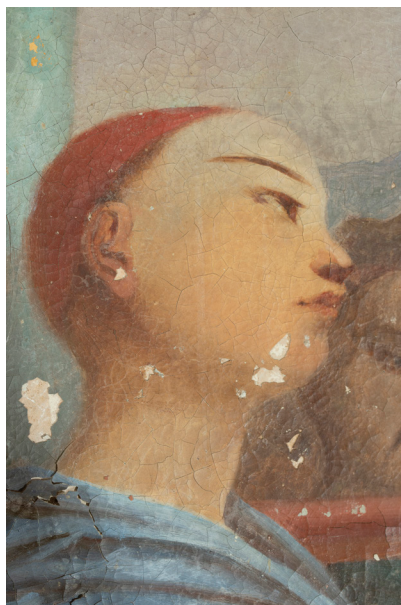
Vzhledem k celkově věrně dodržené kompozici obrazu *Kuřáků opia*, vycházejícího z grafické předlohy, je překvapivá volně vedená podkresba s lokálně výraznými anatomickými posuny. Nebyly nalezeny stopy po přenesení předlohy pomocí pauz či kartonů. Zřetelná lineární štětcová podkresba, uplatněná v menší míře než na vedlejším výjevu *Slavnostního průvodu*, slouží k lokálnímu zvýraznění vytyčených anatomických detailů.

Malby na protější stěně, konkrétně postava Samuraje, japonské dívky a loutnisty se společností, vykazují v pojetí podkresby obdobný charakter jako tři hlavní výjevy. (viz obr. 13 a 14)

Kombinace úsporné tužkové a štětcové podkresby, posuny a hledání zobrazených tvarů přisuzují všechny malby v Čínském pokoji produkci Josefa Navrátila. Quido Mánes, zmiňovaný coby možný autor těchto menších formátů,



obr.10 Detail podkresby kočky



obr.11 Slavnostní průvod detail - VIS



obr.12 Slavnostní průvod detail - IR reflektografie

je vzhledem k jednotně provedené podkresbě pravděpodobný méně.

10.3/ Optický průzkum – barevná vrstva

Základ maleb v Čínském pokoji je tvořen plošně nanesenou okrovou imprimiturou. Její střední tonalita vytváří základní odstín, který částečně prostupuje svrchní malbou i po aplikaci dalších barevných tónů. Zejména na pozadí výjevů, lazurně pojatých postav a v místech abraze barevné vrstvy okrový základ zřetelný.

Podmalba je provedena v okrových a hnědých tónech, vyznačujících se vzájemně propojenými jednotlivými tahy. Následně kladená subtilní vrstva olovnaté běloby vytváří lokálně chladnější tonalitu, podporuje plasticitu a splývavý charakter malby. Malby inkarnátů jsou variovány zemíty pigmenty, vytvářející přechod mezi pastózně budovanými partiemi a polostíny, ve kterých se uplatňuje spodní okrový základ. (viz obr. 15)

V modelaci draperie se ve vyšší míře uplatňuje hutná krycí barevná vrstva a pastózní charakter, podporující kontrast lomeného světla a stínu. V subtilněji provedené malbě na pozadí výjevů se

uplatňuje spodní okrový základ, tonalitu svrchní lazurní vrstvy tvoří bílé a zemité pigmenty.



obr. 13 Loutnista se společností detail - VIS



obr. 14 Loutnista se společností detail - IR reflektografie



obr.15 Slavnostní průvod detail barevné výstavby inkarnátu -

Technika maleb v čínském pokoji se malířskou výstavbou a uplatněním barevné skladby ztotožňuje s provedením cyklu maleb v generalátu Křižovnického kláštera, provedené o několik let později.

11/ Nástěnné malby v zámku ve Velkých Jirnech

Interiér jirenského zámku patří k nejrozsáhlejším a nejlépe zachovaným Navrátilovým malířským výzdobám, zahrnujících několik jeho malířských etap.

Původní gotická tvrz s panským dvorem prošla v 17. století barokní úpravou, jejíž základní stavební dispozice byla ustálena do současné podoby. V roce 1805 se jirenské panství stává majetkem textilního podnikatele Jakuba Veitha (1758-1833), který krátce předtím získal zámek Liběchov. Jeho dcera Klára Veithová (1787-1887) přinesla zámek věnem manželovi Martinovi Wagnerovi (1788-1869). Osobnost Kláry Wagnerové (roz. Veithové), podporovatelky a sběratelky umění, sehrála bezpochyby významnou roli pro vznik Navrátilových nástěnných realizací. Jejím bratrem byl Antonín Veith, zadavatel liběchovských malířských cyklů, provedených v letech 1838-1850, s nimiž měla bezprostřední zkušenost. Manželé Wagnerovi iniciovali ve dvou etapách velkorysý stavební úpravy jirenského zámku v duchu romantismu.

Z hlediska Navrátilových nástěnných olejomaleb je stěžejní první fáze historizující přestavby, provedená v letech 1844-1847. Autorství první romantické přestavby není bezpečně prokazatelné, podle J. Pešty⁷² lze vzhledem k jednotnému slohovému aparátu uvažovat o V. I. Ullmannovi (1822-1897), který je autorem druhé přestavby zámku asi z roku 1855. V prvním patře novogotické budovy, vystavěné na původní dispozici renesančního přízemí, vznikly jeho zásadní nástěnné realizace. Malby se nacházejí ve třech místnostech: rytířském sále, ložnici a v Alpském pokoji. Malířská výzdoba byla rozsáhlejší, byla však nenávratně ztracena při požáru, který počátkem roku 1940 propukl v horní části budovy.

Patrová zámecká budova byla stylizována v duchu středověké architektury, kombinované se stávajícími renesančními stavebními proporcemi. Romanticko gotické tvarosloví bylo uplatněno i v interiéru, ve stylizaci mobiliáře a především v rytířském sále.

⁷² Pešta, J. „Zámek Jirny IN: Průzkumy památek XI. – 2/2004, s. 185

Rytířský pokoj

Rytířský pokoj tvoří nevelká nepravidelná rohová místnost, která je spojena s Alpským pokojem tajnými, iluzivně splývavými dveřmi. Malířská výzdoba sálu byla pravděpodobně první Navrátilovou realizací v rámci jirenského zámku. Zachované jsou dekorativní prvky dveří, resp. „*dveře s dřevěnými sedlovými neogotickými portálky, neogotické táflování parapetů okenních nik s plaménkovými kružbami*“⁷³, a malby s prvky iluzivního hrázděného zdíva, přisuzované původním Navrátilovým návrhům. V iluzivních supraportách byly zasazeny dva horizontálně orientované obdélné formáty, nesoucí olejomalby na pozlaceném pozadí, provedené na plechu.⁷⁴ Série závěsných erbovních obrazů s portréty českých knížat a králů, původně rozmístěná po stěnách sálů, byla později rozprodána.⁷⁵ Pojetí historických výjevů podrobil kritice V. V. Štech, podle kterého malby prokazují Navrátilův nedostatek historického smyslu, a to ještě „*zřetelněji než malby v Křížovníckém klášteře. Je to historie chápaná jen jako divadlo v kostýmech.*“ Kompoziční řešení maleb hodnotí tak, že „*na zlatém pozadí působí velký aparát patetických setkání a obřadů zdobně, ba loutkově strnule.*“ Ztrátu původní výzdoby shrnuje v poznámce, že „*rytířský sál pozbyl úplně maleb historických scén*“⁷⁶ a Pečírka k požáru, proběhlému v době, kdy pracoval na Navrátilově monografii, poznamenává, že „*plameny ožehly tehdy malý rytířský pokoj*“.⁷⁷

Ložnice

Drobnější nástropní malované formáty se nacházejí na klenbě ložnice. Výjevy ztvárňují *Alegorii jitra a večera*, do klenební kápě situovanou *Madonnu s Ježíškem* v květinovém rámování a dva, do kartuše stylizované formáty, zobrazující Krajinu s chatrčí a především ikonickou malbu *Rozsévače*, jehož setbu zalévá anděl. V podobě rozsévače Navrátil ztvárnil podobu statkáře Wagnera⁷⁸ či Jakuba Veitha.⁷⁹ Na pozadí výjevu je ztvárněn jirenský zámek před regotizující úpravou, zachycena je i přilehlá obec i s komínem cukrovaru, zřízeného roku 1836. Zámecký park, založený roku 1844, na malbě ztvárněn není, což může napovědět o chronologii Navrátilovi nástěnné výzdoby zámku, řadící malby v ložnici a rytířském sále před Alpský pokoj.

12/ Malby v Alpském pokoji jirenského zámku

Nejvýznamnější nástěnné malby v rámci malířské techniky J. Navrátila se nacházejí v tzv. Alpském pokoji. V sále, s výzdobou upravenou podle soudobého konceptu Zimmerreise, se nachází cyklus rozměrných krajinných motivů. Práce byly Navrátilem provedeny patrně v letech 1845-1847. Na třech stěnách podélného salonu se nachází celoplošně komponovaná monumentální malba, zachycující celkem pět alpských vedut. V rozích místnosti jsou namalovány pilastry s druhorokokovým tvaroslovím, citlivě segmentující opticky vzájemně provázané panoramatické pohledy. Ve spodní partii krajinných motivů je ztvárněna ilusivní kamenná balustráda podporující dojem otevřeného prostoru, vnímaného zpoza vyhlídkové terasy. Krajinný prostor doplňují ilusivní grisaillové supraporty evokující štukové reliéfy s alegorií Umění, Vinobraní, Poesie a Bakchanálie. Vstupní dveře do sálu dělí malířskou výzdobu příslušné stěny na dvě poloviny, zobrazující Dachsteinský vodopád a Dachsteinský ledovec. Stěna, orientovaná po pravé straně od vstupu, je rovněž segmentovaná dveřmi se supraportou na dvě poloviny. Ztvárněny jsou pohledy na Jezero sv. Wolfganga a na Lázně Ischl. Protější stěnu zabírá celoplošný krajinný výjev, zachycující Gmundské jezero. Ve střední partii obrazu se nacházejí „tajné“ dveře, spojující Alpský pokoj se sousedním rytířským pokojem. Formát dveří, potažených plátnem s navazující malbou, je umně zakomponován do obrazového celku díky dvojici stromů v popředí, potlačujících lineární stopu obdélných spár vstupu. (viz soubor obr. 16 a 17)

73 Pešta, J. Zámek Jirny IN: *Průzkumy památek XI.* – 2/2004, s. 187

74 Jedná se o historizující výjevy, znázorňující „*Korunovaci*“ a „*Jitka a císař Konrád*“. Viz Pečírka, s. 41

75 Fiřtová, s. 99

76 Štech, s. 34

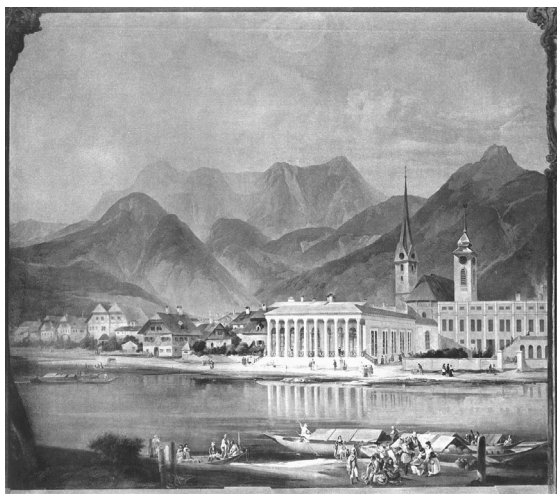
77 Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 41

78 Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 43

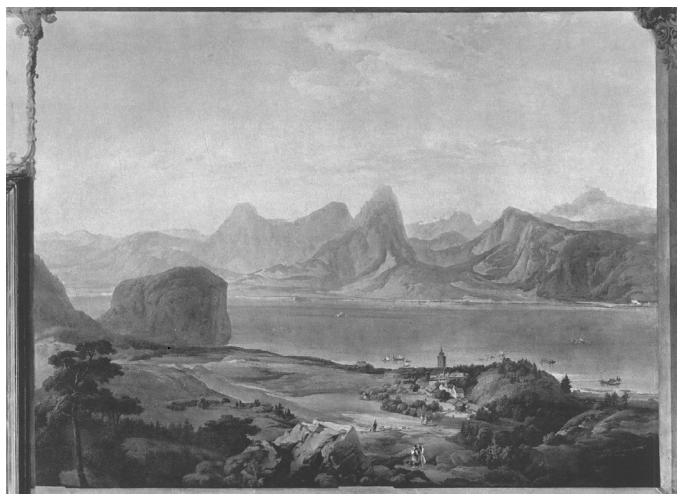
79 Fiřtová, s. 99



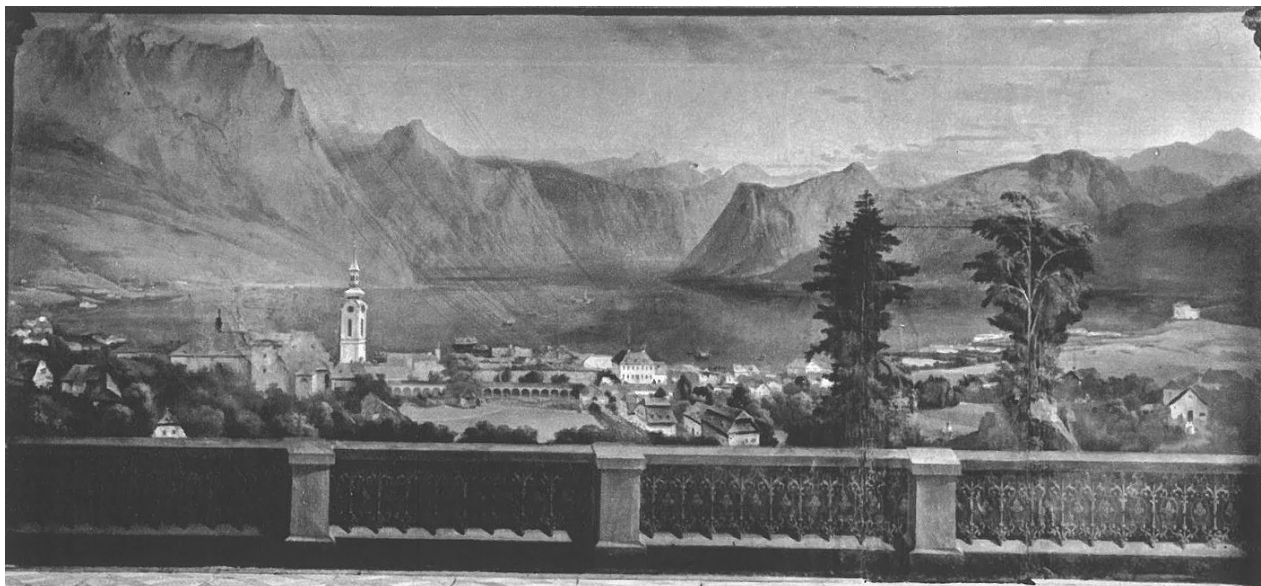
obr.16 Alpský pokoj s pohledy na Ischl, jezero sv. Wolfganga a vodopád pod Dachsteinem 1958



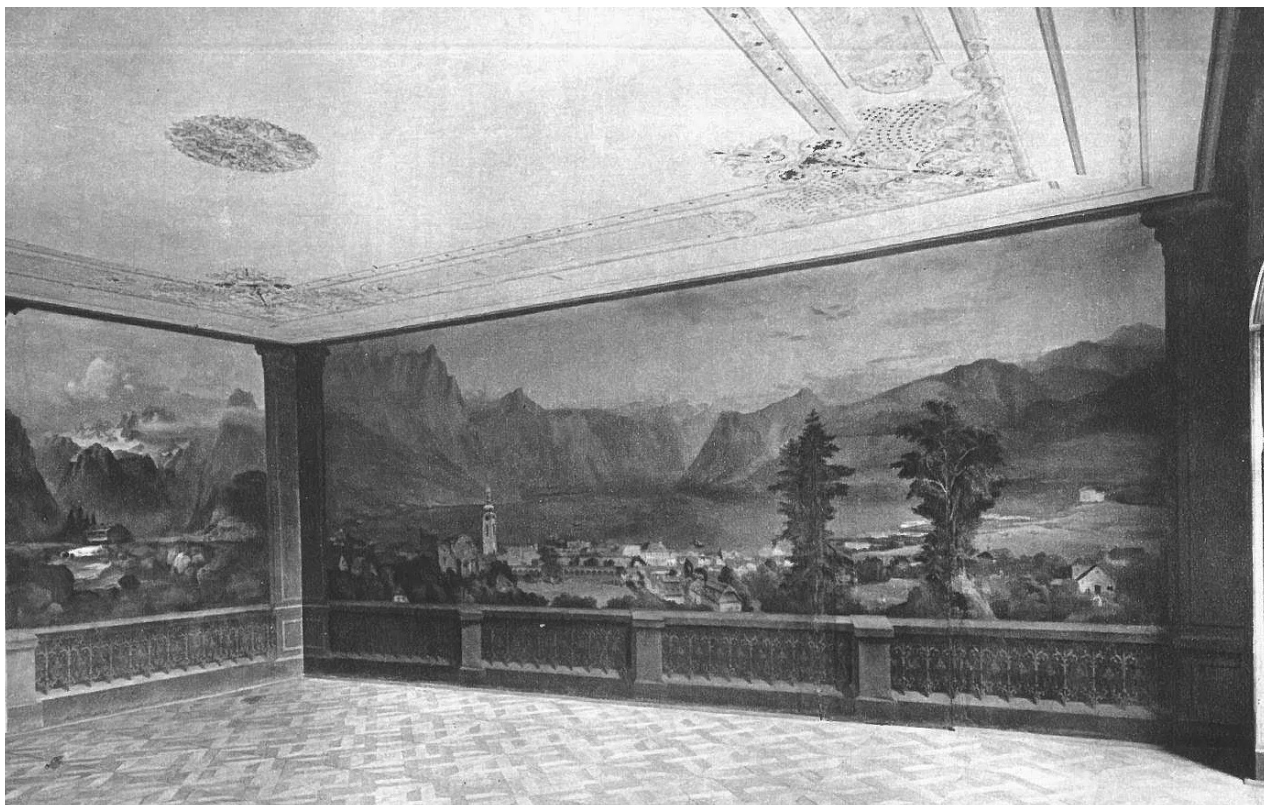
obr.16.1 Pohled na Ischl 1958



obr.16.2 Jezero sv. Wolfganga 1958



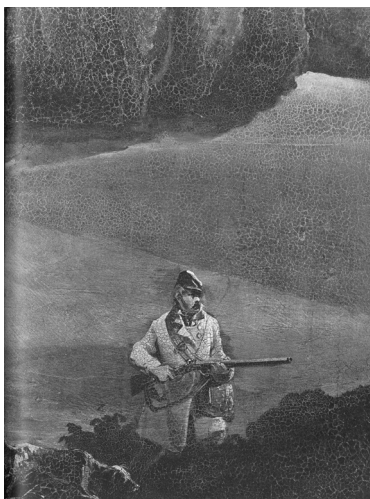
obr.17.1 Pohled na Gmundské jezero 1958



obr.17 Alpský pokoj s pohledy na Dachstein a Gmundské jezero 1958



obr.17.1b Gmundské jezero detail mužské postavy 2007



obr.17.1c Gmundské jezero detail mužské postavy 1958



obr. 17.2 Pohled na Dachstein 1958



obr.17.1d Gmundské jezero detail parníku 1958



obr.17.1e Gmundské jezero detail parníku 2007

Jednotný malířský charakter a náměty, zastřešené solnohradskými a hornorakouskými krajinnými motivy, utvářejí mimořádně působivý a kompaktní celek. Tyto malby, provedené v polovině čtyřicátých let, kombinují vliv ustupujícího romantismu a nástup věcného realistického pojetí.⁸⁰ Obrazovému cyklu dominuje ztvárnění vzdušného prostoru, nepostrádající romantickou výpravnost, zachycující řadu atmosférických stavů, zatímco architektura, lidská a zvířecí stafáž, působí prozaickou a nepatetickou popisností dodává obrazům charakter zpravodajské veduty.⁸¹

12.1/ Rozvrh kompozice

Konkrétní předlohy pro dané výjevy nejsou známy, jde však prokazatelně o kompozice podle dostupných grafických vzorů, případně podpořené Navrátilovou osobní zkušeností s danými motivy.⁸² V. V. Štech upozorňuje na dvojí perspektivu při zobrazování Ischlu, vyvolanou kombinací grafických předloh, zachycujících lázně z podhledu a nadhledu.⁸³

12.2/ Technika maleb

Technika jirenských nástěnných maleb, provedených olejovou temperou prokázala, stejně jako u souběžně realizované výzdoby liběchovského Čínského sálu, dlouhodobou barevnou stálost a rezistenci. Podobně jako u liběchovských maleb, i zde Slánský poukazuje na ryze praktický důvod pro volbu užití techniky nástěnné olejomalby: „*Vůči odřením a smytí je mnohem rezistentnější, což dokládá dnešní stav maleb v Alpském pokoji, jejichž dolní partie jsou velmi dobře zachovalé.*“⁸⁴ Obě malířské výzdoby začaly podléhat strukturální degradaci až následkem druhotně působící vlhkosti, vzlínající v podkladových vrstvách malby. Problematika liběchovské realizace byla popsána v předchozí kapitole.

12.3/ Stav maleb

Stěny Alpského pokoje byly mohutně prosyceny vodou následkem hašení zmíněného požáru, který v roce 1940 propukl ve vyšším patře budovy. Poklesem vody z promáčených zdí do nižších pater zůstala vlhkost uzavřená ve zdivu, přirozenému odparu významně zabránila neprodyšná vrstva olejem pojeného podkladu a samotná svrchní malba.⁸⁵ Následky vzniklého stavu byly v průběhu následujících let pro malbu destruktivní.

Unikátním zdrojem, dokumentujícím stav a záchranu maleb v Alpském pokoji, je text B. Slánského, publikovaný v roce 1956.⁸⁶ Práce obsahuje i jedinečnou fotografickou dokumentaci, dokládající stav maleb před a o provedeném zásahu.⁸⁷ Úvodní text jasně popisuje následky dlouhodobého poškození maleb, způsobeného kolidujícím promáčeným zdivem se svrchní barevnou vrstvou.

J. Pečírka popisoval jirenský cyklus bezprostředně po proběhnutí požáru. Díky tomu zaznamenal přímé důsledky události (zmíněné poškození maleb plameny v sousedním rytířském pokoji), zatímco dlouhodobější následky jsou prezentovány ve Slánského věcném popisu stavu malířské výzdoby.

Je zjevné, jak v průběhu 11 let (období od vypuknutí požáru /1940/ po provedení restaurátorského průzkumu

⁸⁰ Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 41

⁸¹ Štech, v. v., Navrátil – Jirny, 1958, s. 42

⁸² Navrátilovi byl r. 1843 vytaven pas na cestu do Německa a Švýcarska.

⁸³ Štech, s.36

⁸⁴ Slánský – Štech, s. 65

⁸⁵ Slánský – s. 36

⁸⁶ Text vyšel v časopisu Umění

⁸⁷ Viz obrazová příloha teoretické práce

mu /1951/) kriticky utrpěly malby na promáčených zdech. V době prováděného průzkumu Slánský uvádí, že zdi byly již dokonale suché. „*Barvy se i s podkladem uvolnily od omítky, na nesčetných místech se objevily výdutě a puchýře. Z horních částí stěn, kde vlhkost byla největší, barva úplně odpadla i na plochách velikých několik čtverečních decimetrů. Na jiných místech barevná vrstva už jen volně visela, takže hrozilo nebezpečí, že průvan nebo pouhé bouchnutí dveří způsobí další nenahraditelné ztráty.*“⁸⁸ Další průzkum prokázal vedle otevřených a viditelných poškození prakticky celoplošné uvolnění barevné vrstvy od podkladu.

Následující mimořádně náročný restaurátorský zásah dokládá dobově užívanou metodiku včetně použitých materiálů, což je přínosná informace pro ztotožnění a separaci původních a druhotných látek. Základním adhezivním prostředkem použitým k upevnění barevné vrstvy byl želatinový lep. Jeho smáčivost a vyšší penetrační schopnost byla podpořena primárním zvlhčením ošetřované plochy pomocí „*uhlovodíků z řady benzenu*“.⁸⁹ K aplikovaným aromatickým uhlovodíkům bylo přidáno malé množství benátského balzámu, který s následně vpraveným želatinovým lemem emulguje až pod barevnou vrstvou, zvyšuje adhezi a působí jako desinfekční prostředek. Zvolená metoda byla hodnocena jako mimořádně účinná, prosycením podkladových vrstev lep dobře pronikal do požadované hloubky a pomocí kapilárních šterbin i do patřičné šíře. Adhezivum bylo pod malbu vpravováno prostřednictvím stávajících prasklin a krakeláže. V případě hermeticky uzavřených výdutí bylo přistoupeno k aplikaci lepu pomocí napíchnutí barevné vrstvy a injekce. Zvolený postup zajistil stav malby. (viz soubor obr. 18 a 19)

Text dále popisuje proces snímání degradované lakové vrstvy. Po důsledných zkouškách rozpouštědel, zahrnujících i citlivost méně rezistentních hnědých partií, obsahujících bituminosní pigmenty, byl lak bezpečně odstraněn směsí terpentýnu s toluenem.

Důležitou informaci, svědčící o předchozích renovačních zásazích, představuje zmínka o odstranění ztmavých olejových přemaleb, nacházejících se na místech narušené malby a zasahujících i do neporušených partií. Lokální ztrátu barevné vrstvy Slánský přisuzuje příliš radikálnímu způsobu předchozího čištění. Poškození lokalizuje do „*střední části obrazu Dachsteinu a kolem tapetových dveří ve stěně s Gmundským jezerem.*“⁹⁰

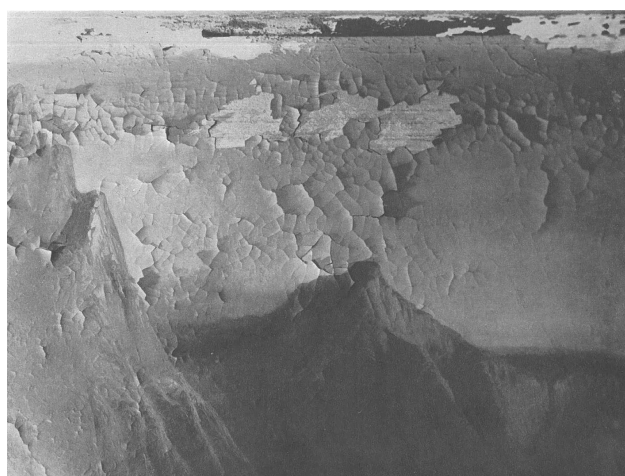
Kvalitu materiálního složení a rezistence Navrátilovi olejové nástěnné techniky prokazuje popis zachovalého pastózního charakteru a plného reliéfu malby, vystavěného na hladké omítkě.

Slánský poukazuje ke způsobu provedení malby na lokální rozpukání barevné vrstvy, vzniklé v důsledku malby na nedokonale proschlý olejový podklad. Tuto primární krakeláž situuje například na hladinu Gmundského jezera, „*kde krakely dosahují pozoruhodné šířky.*“⁹¹(viz obr. 20)

Další fázi restaurování představovalo doplnění poškozené a chybějící svrchní vrstvy malby křídovým tmelem.



obr.18a Pohled na jezero sv. Wolfganga po opravě 1958



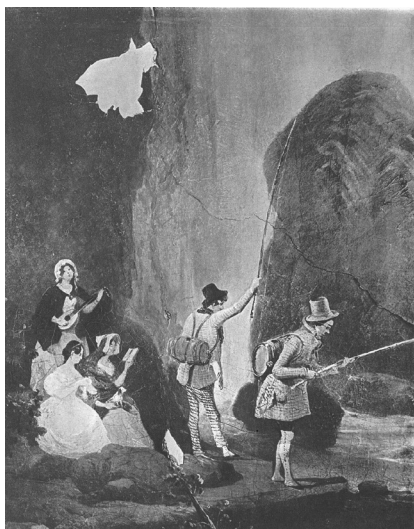
18b Pohled na jezero sv. Wolfganga před opravou 1958

⁸⁸ Slánský – Štech, s. 55

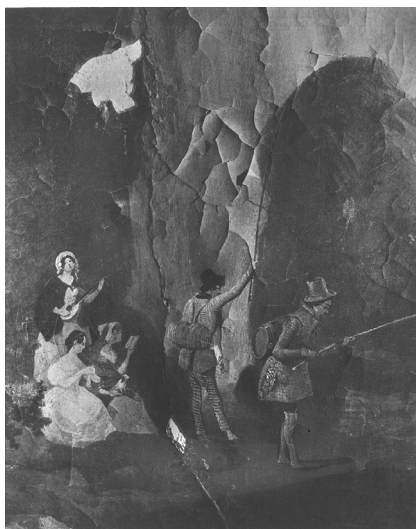
⁸⁹ Organická nepolární sloučenina (uhlovodík patří mezi areny). Toxická kapalina s hustotou menší než voda (např. benzen, toluen, xylol)

⁹⁰ Slánský – Štech, s. 58

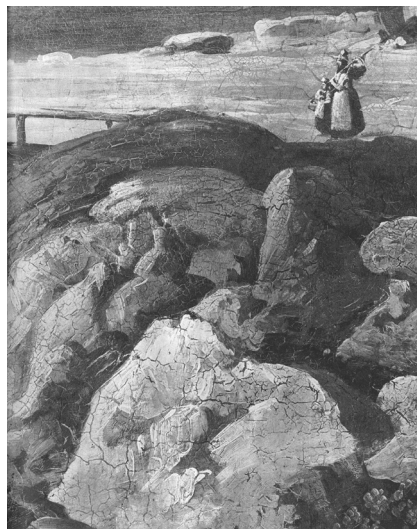
⁹¹ Slánský – Štech, tamtéž



obr.19a Pohled na vodopád pod Dachsteinem po opravě 1958



obr.19b Pohled na vodopád pod Dachsteinem před opravou 1958



obr.20 detail rozpraskané malby Dachstein detail 1958

Tento zákrok byl proveden především v horních, nejvíce poškozených částech obrazů (konkrétně v partiích oblohy), kde byla původně nejvyšší kumulace vlhkosti, klesající z promáčeného horního patra. Způsob napodobivé retuše tmelů spočíval nejprve v nanesení lokálně tónované, světleji odstíněné tempéry, přesné barevné korekce pak bylo dosaženo olejoprskyřičnou lazurou. Výhodou takto vystavěné retuše je podle Slánského vyšší optická stálost, než olejové, silně tmavnoucí retuše, v době restaurování jirenských vedut běžně používané.⁹² Následovala aplikace ochranné lakové vrstvy, uvedené je poměrové a materiální určení užitých komponentů. Lak obsahoval 100 dílů damarové prskyřice, roztavené s 10-12 díly lněného polymerovaného oleje, rozpuštěné ve 300 dílech terpentýnové silice. Objektivitu a exaktnost, popisující provedení zásah, dokládá i zmínka o příliš lesklém charakteru naneseného laku. Matnějšího vzhledu bylo dosaženo nanesením subtilní vrstvy včelího vosku, rozpuštěného v terpentýnu, která byla po uschnutí přešetřena. Aplikací vosku byla zároveň druhotně zvýšena rezistence lakové vrstvy proti vlhkosti.

Na jaře 1952 byl tento zásadní restaurátorský zásah dokončen. Z textu, popisujícího průběh restaurování, je dobře patrná preciznost zásahu, vyznačující se časovou náročností a pietním postupem a ohleduplností na reverzibilitu aplikovaných materiálů.

Malby v Alpském pokoji byly renovovány i v následujících letech. Jeden z restaurátorských zákroků byl opět proveden studenty AVU, šlo o opravu pod vedením prof. Raimunda Vondráčka v letech 1980-1984.

K poslednímu zásahu většího rozsahu došlo v roce 2007.⁹³ Během tohoto zákroku došlo k renovaci tapetových dveří ve výjevu s Gmundským jezerem. Bylo provedeno odstranění nevhodně upevněného rentoalážního plátna, degradujícího svrchní barevnou vrstvu. Plátno bylo původně aplikováno na klihoškrobový lep. Po jeho zkřehnutí a ztrátě adhezivních vlastností byla při jedné z předchozích oprav na původní kleistr nanesena vrstva voskovo – prskyřičné směsi. Po ztrátě účinnosti byly roku 2007 degradované vrstvy rentoalážní materie mechanicky odstraněny a pod původní podklad s malbou bylo voskodamarovou směsí nažehleno nové podpurné plátno. Následně bylo plátno ukotveno na lišty upevněné k renovovaným dveřím, stejným způsobem, jakým bylo plátno osazeno původně. (viz obr. 21 a 21a)

13/ Nástropní malby v Kapitulní síni kláštera Křížovníků s červenou hvězdou

Třetí lokalitou, ve které byl prováděný rozbor Navrátilových nástěnných olejomalb, byla Kapitulní síň kláštera Křížovníků s červenou hvězdou v Praze.

⁹² Slánský – *Oprava nástěnných maleb v zámku v Jirnech, 1954, s.42*

⁹³ Mašková, Křížek, Padevět - *Restaurátorská zpráva – Gmundenské jezero, 2007*



obr. 21a detail tapetových dveří během restaurování výjevu Gmundského jezera - 2007



obr. 21a detail tapetových dveří po restaurování výjevu Gmundského jezera - 2007

Velkoformátové nástěnné kompozice včetně navazujících fabionů byly v letech 2021/2022 restaurovány studenty ateliéru RESTM na AVU. Součástí provedeného vstupního průzkumu bylo odebrání vzorků barevné vrstvy a podkladu, analyzované chemickou laboratoří AVU.⁹⁴

V rámci zkoumaných maleb jde o jeho nejmladší realizaci, provedenou v roce 1848. I tato práce je spojena s osobností Antonína Veitha (1793-1853), mecenáše, který o deset let dříve (1838) Navrátilovi umožnil díky výzdobě liběchovské sály tereny definitivně vstoupit do veřejného povědomí a uměleckého uznání. Veitha pojilo přátelství s tehdejším velmistrem řádu Jakubem Beerem (1796-1866), zadavatelem zakázky historických kompozic, k jejíž realizaci Veith doporučil právě Navrátila. Beer byl jmenován nejvyšším představeným řádu roku 1840.⁹⁵ Během jeho funkce doznala změn pražská klášterní budova i bezprostřední okolí.⁹⁶ Tento uměnímilovný prelát zprostředkoval prodej zrušeného špitálu svatě Anežky a za získané prostředky inicioval úpravu budovy generalátu.

V severním traktu byla v letech 1846-1847 vestavěna obdélná kapitulní síň, prostupující druhým i třetím patrem budovy. Místnost je završena plochým stropem, nad kterým se nachází půdní prostory. Do severní a západní stěny jsou zasazeny dva pásy oken, které svou dispozicí navazují na patrové uspořádání budovy. Ve východní stěně se nachází jediný vstup do místnosti.

Celoplošnou malířskou výzdobu interiéru, zahrnující stěny a strop dvorany, provedl Navrátil s pomocníky v průběhu roku 1848. Stěny sálu jsou opatřeny iluzivním mramorováním s šedo bílým a světle okrovým žíháním. Na této ploše Navrátil namaloval ornamentální výzdobu, plynule přecházející v prvky iluzivní architektury. V rozích sálu jsou začleněny pilastry s hlavicemi, které svou stylizací a mimořádně bohatou ornamentalitou vystihují charakter výzdoby celého sálu – monochromní malba plastických prvků neslouží primárně k iluzivnímu prohloubení architektury a prostoru, ale vyniká svou bohatostí, zdobností a dekorativním charakterem. Mramorování je členěno malbou rámců, dosahujících takřka plné výšky sálu. Díky subtilnímu a lineárnímu pojetí působí rámové dekory vzdušně a odlehčeně, jejich plasticitu podporuje použití olejového zlacení. Ztvárněné ornamentální tvarosloví je ze zkoumaných Navrátilových realizací nejvíce příznačné pro směr druhého rokoka, ve kterém vlastní slohovou nepůvodnost nahrazuje historizující eklektismus.

Námět zakázky, požadující dobovou stylizaci, je výmluvným svědectvím o genezi Navrátilova vnímání gotického ornamentu. Zatímco v malbě liběchovského cyklu *Vlasta* je v ústřední růžici a zdobných ornamentálních prvcích výrazně patrné gotické tvarosloví s nastupující estetikou druhého rokoka, výzdoba kapitulní síně působí opačným dojmem. Použitý ornament se nese takřka výhradně v duchu druhého rokoka, historickým námětům navzdory.

V patrovém předělu mezi pásy oken Navrátil vytvořil sérii monochromních grisaillových výjevů v iluzivních štukových rámech. Postavy dětských putti jsou zasazeny do kompozic ztvárňujících alegorii umění, vzdělání, slunce a hudby. Dveře ve východní stěně sálu doplňuje supraporta s bohatým ornamentálním tvaroslovím a s hlavičkou putti, rovněž en grisaille, uprostřed. Obdobné dekorativní pojetí - bohatá ornamentální a florální grisaillová malba s dívčími či dětskými portréty ve středu - je ztvárněno na fabionech lemujících nástropní obrazy.

⁹⁴ Viz. příloha – rest. Zpráva 2022

⁹⁵ Velmistrem byl až do své smrti v roce 1866

⁹⁶ V roce 1847 byl z plochy před klášterem přemístěn vlnáský sloup se sochou sv. Václava z r. 1676 od J. J. Bendla a uvolněný prostor byl darován pro umístění pomníku Karla IV. viz. BUBEN, M. M. – Rytířský řád křížovníků s červenou hvězdou

Prostoru kapitulní dvorany výrazně dominují ústřední nástrovní kompozice. Strop je plochý, segmentovaný širokými pásy lichoběžníkového průřezu na tři zapuštěná čtvercová pole, do kterých jsou zasazeny jednotlivé výjevy, lemované iluzivními štukovými rámy. Ve východní části stropu je umístěna kompozice „*Boj Křižáků se Saracény*“, ve středním poli je malba „*Nalezení sv. Kříže*“ a v západním poli je ztvárněna „*Svatá Anežka odevzdává špitál sv. Františka Křižovníkům*“. Umělecké pojetí křižovnických kompozic se od Navrátilovy zkoumané předešlé produkce výrazně liší. Romantizující liběchovské scény a věcným realismem se vyznačující jirenské veduty kontrastují se schematizujícím, akademicky pojatým ztvárněním. Jistý odstup od jinak technicky precizně provedených maleb je patrný v řadě odborných textů a publikací. Výmluvná je poznámka, publikovaná roku 1910: „*Jest třeba litovati, že nadaný malíř v rozhodných chvílích před velkými pracemi uchýlil se k formulce buď akademické nebo romantické*“⁹⁷ Řádoým výjevům, hodnoceným jako „*statické a střízlivé*“⁹⁸ či práce na úrovni Navrátilových „*současníků akademického směru*“,⁹⁹ nebyla v odborné literatuře věnována pozornost, srovnatelná s jirenskými a liběchovskými cykly. Rozsahem výmalby, pokrývajících kompletní plochu stěn a stropu kapitulní síně, přitom jde o realizaci mimořádného rozsahu. Dekorativní důslednost provedeného celku dokládá také dvojice bílých kachlových kamen, realizovaných podle autorského Navrátilova návrhu, stejně jako dřevěný, řezaný, osmiramenný lustr.¹⁰⁰

Vztah Navrátila k příslušnému žánru křižovnických maleb shrnuje V. Kramář, když napsal, že „*dějinná látka nesvědčila idylickovi Navrátilovi, jenž byl vnitřně vzdálen historickému malování a nerad se nutil do velkého slohu*“.¹⁰¹ Ahistoričnost ztvárněných oděvů a reálií, odpovídající spíše soudobé kostýmní a scénické divadelní výpravě, byla důsledkem Navrátilem plně užívané druhorokokové estetiky, vyznačující se ideovým i dekorativním romantismem.¹⁰² Volbou historických scén, zachycujících výjevy z dějin křižovnického řádu, mohl zadavatel Jakub Beer sledovat legitimitu a obhajobu působení řádu, zpochybněnou v období josefínských i soudobých metternichovských reforem.¹⁰³ Výjevy připomínají mnohasetletou historii a kontinuitu řádu.

Velkoryse ztvárněné venkovní scény pojí obdobné základní kompoziční rozvržení, kdy jsou malby soustředěny na početnou figurální kompozici, zasazenou do středního pásu obrazu. Výjevy se odehrávají pod vysokým a jasným nebem s tlumenými, diagonálně orientovanými horizonty.

Obraz „*Svatá Anežka odevzdává špitál sv. Františka Křižovníkům*“ zobrazuje akt předání špitálu, který sv. Anežka založila roku 1232 na Starém Městě při kostele sv. Haštala. Špitál byl odevzdán do správy mužskému laickému bratrstvu, jehož stanovy roku 1252 potvrdil papež Inocenc IV. a tím dal vzniknout špitálnímu a rytířskému řádu Křižovníků s červenou hvězdou.

Historické události jsou v Navrátilově výjevu zredukovány do podoby, v níž sv. Anežka, v přítomnosti zástupu lidu, předává zakládací listinu špitálu zástupcům řádu. Otevřená venkovní scéna se odehrává v místech dnešního křižovnického kláštera, založeného roku 1252. Zatímco silueta pražského hradu v zadním plánu výjevu odpovídá době odehrávajícího se výjevu, architektura v popředí odpovídá době o staletí mladší.

Popředí, architektura i horizont jsou pojaty v tlumených okrových a zemitých tónech. S touto úspornou tonalitou výrazně kontrastuje barevné pojetí řady ústředních postav. Oproti lavírovanému pozadí a subtilnímu pojetí vedlejších postav jsou hlavní postavy v čele se sv. Anežkou a velmistry řádu pojaty v silnější barevné vrstvě, která místy přechází v pastózní charakter. Výrazná je barevná typika a výstavba tváří, ve kterých se nejvíce projevuje Navrátilův osobitý malířský přednes.

Obdobná malířská výstavba je provedena na dalších dvou výjevech. V pozadí obrazů, zasazených ve středním a východním stropním poli, je zakomponována blízkovýchodní architektura, odpovídající zobrazovaným motivům. Výjev *Nalezení svatého Kříže* zachycuje okamžik vyzdvižení kruciální relikvie na Golgotě zástupem věřících v přítomnosti císařovny Heleny, která kolem r. 325 vykonávala pouť po Svaté zemi. Zobrazená torza dvou dalších křížů v dolním plánu dokreslují legendu o zemřelé ženě, která procitla k životu při dotyku

97 Navrátilova výstava v Rudolfinu, Rozkvět III, 1910, 26. IN: FIŘTOVÁ, 124

98 REITHAROVÁ, E. – Praha Národního probuzení, Panorama 1980, s. 330

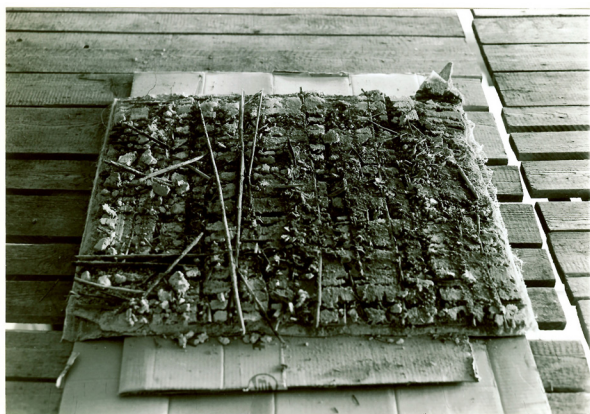
99 Pečírka, Jaromír – Josef Navrátil, 1940, s. 40

100 Lustr se nyní nachází v secesní kapli, postavené při úpravách kláštera v letech 1910-1912- viz. Dimitrij SLONIM: Josef Navrátil: repetitorium historie života a díla. Praha 2011, s. 31

101 Pečírka – s.32

102 Masaryková, A. IN: Josef Navrátil, NG v Praze, 1965, s. 41

103 FIŘTOVÁ, s. 122



obr.22 rok 1986 - rub transferu z fabionu severozápadního rohu středního pole - podklad je tvořen rákosovým roštem, propojený drátem a vrstvou jádrové omítky



obr.23 rok 1986 - obnažená část dřevěného podbíjení na trémové konstrukci, tvořící strop Kapitulní síně

pravého, svatého kříže.

Jako „nejživěji komponovaný“¹⁰⁴ označuje Pečírka výjev *Boj Křížáků se Saracény*, zobrazující bitevní vřavu na skalnatém ostrohu na pozadí Jeruzaléma. V pravém dolní části je malba Navrátilem signována a opatřena datací 1848. Při levém dolním okraji je poznámka zaznamenávající renovaci maleb, provedenou malířem akad. mal. Bedřichem Veselým ze Slaného¹⁰⁵ v roce 1944. Další signatura se nachází v jihozápadním rohu přilehlého iluzivního štukového dekoru, označena jako A. Nawrátil, napovídající o účasti Navrátilova syna Antonína.

13.1/ Technika malby - podklad

Výjevy v Kapitulní síni jsou jako jediné ze zkoumaných realizací provedeny na podkladu, jehož dispoziční a prostorové řešení bylo budované přímo pro Navrátilovu připravovanou malířskou výzdobu.

Strop není zděný, ale je tvořen trémovou konstrukcí s dřevěným podbíjením. Podle fotodokumentace pořízené v rámci dřívějšího restaurátorského zásahu¹⁰⁶ je obnažené podbíjení tvořeno prkny kladenými těsně u sebe. Armovací prvek, použitý při nanášení omítkových vrstev ke stropní dřevěné ploše, tvoří rákosový rošt, příčně propletený kovovým drátem. Na dřevěný podklad byla nanесena vrstva jádrové omítky. (viz obr. 22 a 23)

Podklad nástropní malby – intonako - tvoří tenká štuková vrstva. Jedná se o jemnou maltovinu ze sádky, písku a vápna. Tradičně se tyto přísady mísily v poměru 4 : 1 : 2. Vápenný štuk je nanесen ve dvou vrstvách, o síle několika milimetrů. Štuková omítkovina je v celé ploše rovnoměrně a precizně vyhlazena. Povrch byl opatřen nátěrem olovnaté běloby, plavené křídly a malým množstvím barytu, poté byl napuštěn kličovým roztokem či voskovou politurou, čímž byla zajištěna izolace a základ pro nanесení barevné vrstvy.¹⁰⁷

Podíl vápna ve štukovém podkladu zajišťuje poréznost a absorpci vody. Tím dochází k propojení povrchu s barvou. Adhezi následně provedené barevné vrstvy s podkladem znatelně ovlivňuje složení a množství nanесené olejové izolace.

104 PEČÍRKA, s. 40

105 B. Veselý (1881-1969) se věnoval restaurování nástěnných maleb, kromě renovace Kapitulní síně působil také v klášterech na Bílé Hoře a ve Slaném či Thunovském letohrádku v Ledči nad Sázavou.

106 Zpráva o restaurování nástěnných maleb J. N. v Kapitulní síni Křižovnického kláštera v Praze, Praha 1986

107 během restaurátorských prací provedených v roce 2021 byl odebrán vzorek souvrství omítkoviny k přesnému určení pojiv a složení maltoviny, provedený chemickou laboratoří AVU



obr.24 studie Svaté Anežky,
Národní galerie v Praze



obr.25 VIS - detail výjevu Svatá Anežka odevzdává
špitál Křížovníkům



obr.26 IR fotografie - detail výjevu Svatá Anežka
odevzdává špitál Křížovníkům

13.2/ Rozvrh kompozice

Ke všem třem výjevům Navrátil zhotovil skizzy, provedené olejem na dřevěném podkladu. Ještě roku 1932 P. Toman uvádí, že přípravné malby k výjevům Nalezení sv. Kříže a Svatá Anežka byly v majetku řádu.¹⁰⁸ V roce 2022 se již v archivu Křížovnického řádu skizzy dohledat nepodařilo. Z roku 1848 pochází kresebná studie Svatá Anežka,¹⁰⁹ jejíž provedení zřetelně souvisí s pojetím podkresby nástropního výjevu. (viz obr. 24)

Kompozice obrazů je rozvržena poměrně schematicky rozvržena tužkou a následně detailněji propracována ve štětčové lavírované formě. Stopy po přenášení případných obrazových předloh z pomocných pauz či kartonů nebyly (na rozdíl od dekorů na okolních fabionech) zjištěny. Stejně tak nejsou patrné žádné pomocné linie a záchytné body pro udržení poměru a formátu. Pentimenti byly zjištěny v rámci menších posunů hlav či rukou. (viz obr. 25 a 26) Celková kompozice obrazu zůstala během realizace malby neměnná.

13.3/ Technika malby

Jako v případě předchozích zkoumaných Navrátilových velkoformátových maleb v jirenském Alpském pokoji a liběchovském Orientálním sále je křížovnický cyklus tvořen slabě pojenou olejovou temperou s příměsí klišu a kalafuny.¹¹⁰ Obraz dosahuje účinku olejomalby, vzdušnosti a lehkosti barevných valérů je dosaženo stejným způsobem zesvětlením postupně vysychající barevné vrstvy.

Základ malby tvoří plošně nanesená okrová imprimitura, jejíž střední tonalita vytváří základní odstín částečně prostupující malbou i po nanesení dalších barevných tónů.

Malba inkarnátů odpovídá typologii postav. V případě svaté Anežky, svaté Heleny a postav v pozadí je přes okrovou podmalbu nanášena subtilní lazurní vrstva olovnaté běloby, jemně variovaná zemíty pigmenty, v polostínech se uplatňuje spodní imprimitura. Inkarnáty ústředních mužských postav se vyznačují pastóznějším způsobem malby, i v těchto partiích se uplatňuje spodní okrový základ. Prohloubení plasticity je provedeno nanášením železitých červení, žlutí a chladných tónů a následným optickým součtem se základním odstínem. Nejsvětlejších partií je dosaženo nanášením pastózních světlých barev s olovnatou bělobou.

Modelace draperie zahrnuje partie jemných barevných přechodů a polostínnů i energicky nanášené krycí

¹⁰⁸ Toman, P., *Život a dílo J. N. IN:DÍLO*, s. 112, 1932

¹⁰⁹ J. N. – NG v Praze, 1965

¹¹⁰ Zpráva o restaurování nástěnných maleb J. N. v Kapitulní síni Křížovnického kláštera v Praze, Praha 1986

nánosy barev, plasticita je budována kontrastem světlého a tmavého řasení. Modré draperie ústředních postav jsou provedeny ve dvou vrstvách. Ve spodní malbě, která je světlejšího charakteru, je obsažen kobalt tónovaný olovnatou bělobou, malým podílem barytu a železitými červeněmi a černěmi. Ve svrchní tmavší vrstvě je navíc uplatněno barvivo červeného organického laku. Malba zeleného šatu, nacházející se na výjevu *Nalezání sv. Kříže*, provedena rovněž ve dvou vrstvách. Oproti modré draperii svrchní vrstva neprohluhuje tmavou tonalitou, ale vykazuje subtilní bělavý charakter, pigmentovaný olovnatou bělobou a černí. Základ je tvořen chromovou zelení, neapolskou žlutí, olovnatou bělobou a barytem, železitými červeněmi a okry. Dále se ve vrstvě vyskytuje malé množství kobaltové modře, organické hnědi, uhlíkaté a manganové černi.

V malbě architektury a postav v pozadí se uplatňuje lineární štětcová kresba a svrchní lazura je provedena v tonalitě bílých a zemitých pigmentů.

Obloha výjevů je provedena v jedné vrstvě za použití olovnaté běloby, barytu, kobaltové modře a malé množství železité červeně a černě.



obr.26b detail použití techniky spolvera na fabionu v Kapitulní síni Křížovnického kláštera



obr.27 VIS - detail oddělení barevné vrstvy s podkladem



obr.28 Razantní osvětlení - detail oddělení barevné vrstvy s podkladem

Malířská úprava fabionů a štukových rámců je pojata jednotným stylovým tvaroslovím, charakterizující již zmíněnou, bohatě pojatou grisaillovou ornamentalitu.

Dekor iluzivní štukové výzdoby byl na strop přenesen technikou spolvera. Jedná se o způsob, využívající šablonu zhotovenou na kartonu. Lineární kresba předlohy je důsledně propíchána a přiložena k připravenému podkladu. Následně je přes propíchané linie nanesen a proprášen tmavý pigment, který se na světlém a vlhkém podkladu uchytí a propojí se do linie původní předlohy.

Zvýšení plasticity a hloubky monochromní malby rámců a fabionů podporují energicky kladené pastózní partie, budující kontrast světla a stínu. (viz obr. 26b)

13.4/ Stav maleb

Jako ostatní zkoumané Navrátilovi realizace, i malby křížovnického cyklu vykazují mimořádně problematický stav. I v tomto případě je jednou z příčin degradace omítkových a barevných vrstev vliv vlhkosti.

Nástrovní malba je provedena na jemně hlazené štukové omítce. Omítka, pojená vápennou kaší s pískem a vodou, vykazuje v určitých partiích primární praskliny - tzv. smršťovací trhliny, které byly způsobeny rychlým vyschnutím či rozdílnou savostí zdiva a dřevěného podbíjení. Praskliny v rámci barevné vrstvy se ve formě stříškovitých krakel projevují vzájemným propojením do síťového tvaru. Mají povrchový charakter, nedegradují souvrství štukové a jádrové omítky.

Rozrušením vápenného pojiva v důsledku zatékající vody a nevhodného dřevěného podkladu došlo ke ztrátě soudržnosti omítkoviny.

Lokální poškození omítkového souvrství ve formě otevřených prasklin se nachází ve spodní, jihovýchodní části výjevu „*Svatá Anežka odevzdává špitál sv. Františka Křížovníkům*“. V kritické partii na zádech dívky, zobrazené v popředí malby, dochází k oddělení barevné vrstvy i se svrchní částí štukového podkladu. (viz obr. 27 a 28 na předchozí straně)

V rámci celé malby se vyskytují partie barevné vrstvy uvolněné od podkladu, způsobené nanesenou izolací na svrchní štukové vrstvě - intonaka. Kromě poškození svrchní barevné vrstvy dochází ke strukturální degradaci podkladových vrstev.

Jihozápadní roh iluzivního rámového dekoru v západním poli Kapitulní síně vykazuje výrazné poškození svrchní barevné vrstvy. Degradace pojiva jádrové omítky prostoupila k povrchu vrstvy intonaka pod malbou. Pojivo bylo vlivem zatékání vyplaveno pod barevnou vrstvou. Vlivem vlhkosti docházelo k objemovým změnám naplaveného materiálu, což vedlo ke ztrátě soudržnosti malby a podkladu. Důsledkem jsou zcela uvolněné lokální partie v malbě dekoru. Otevřená stříškovitá krakeláž odhaluje nesoudržný a sprášený povrch vrstvy intonaka.

Obdobně výrazné strukturální poškození, způsobené primárně zatékající vodou, bylo lokalizováno v severozápadním rohu fabionu ve východním nástrovním poli, kde došlo k hnilobě podbíjení a velkému uvolnění barevných vrstev.

V severozápadní části iluzivního rámového dekoru západního pole došlo k lokální ztrátě zkrakelované barevné vrstvy, odhalený podklad neprojevuje takovou míru degradace jako poškození na protějším rohu, na povrchu intonaka jsou patrné fragmenty olejové izolace.



obr.29 detail zkrakelované barevné vrstvy ve středu jižní části stropu



obr.30 VIS detail zkrakelované barevné vrstvy ve středu jižní části stropu v razantním osvětlení

Na fabionech se nachází množství prasklin jak povrchových, tak pronikajících do podkladových vrstev. K plošnému uvolňování malby nedochází, podklad je i přes vnitřní výdutě kompaktní a stabilní, v lokálních partiích malby je stříškovitá krakeláž. (viz obr. 29 a 30)

Malba prošla během předchozích zásahů množstvím přemaleb i jejich následným snímáním. Významným

barevným zásahem prošly malby v letech 1943/1944 při renovaci od akad. mal. Bedřicha Veselého, který rozsáhlé barevné korekce provedl olejovou barvou.¹¹¹ O provedené opravě se zmiňují autoři rozsáhlého průzkumu maleb v Kapitulní síni, provedeného v roce 1984.¹¹² B. Veselému přisuzují aplikaci zakalené, vodou odstranitelné fixáže a rovněž konstatují jím „*nezdařené pokusy připevnit uvolněnou malbu.*“¹¹³

Průzkum, odkazující se na nedochovanou laboratorní zprávu, definuje techniku maleb jako „*temperu, obsahující olej, kalafunu.*“¹¹⁴

Při následném restaurátorském zásahu v roce 1986 byl kritický stav odpadávající malby a podkladu dočasně stabilizován a plošné olejové přemalby byly odstraněny. Technika maleb je ve zprávě z provedeného zásahu definována jako olejoprskyřičná tempera. Podrobná zpráva z provedeného zásahu rozsáhle dokumentuje kritický stav maleb a rozrušení podkladového pojiva vlivem zatékající vody. Uvádí i postup restaurování včetně použitých materiálů. Degradovaná maltovina byla prosycena injektáží akrylátové disperze.¹¹⁵ Malba byla upevněna a přilehla emulzí, praskliny a dutiny byly doplněny tmelem. Svrchní poškození a abraze po odstraněných přemalbách byly vyretušovány emulzní temperou. Nástenční plocha byla opatřena ochrannou vrstvou damarového laku.

I přes důsledně provedený restaurátorský zákrok zůstal stav malby a podkladu dlouhodobě nestabilní a kvůli neprodyšnosti podkladu docházelo i nadále k uvolňování značné plochy malby a okolního dekoru. Laková vrstva, aplikovaná v roce 1986 byla k roku 2021 ztmavlá a tlumila původní barevnost výjevu. Lokální barevné retuše v malbě, na iluzivním rámu a na fabionech vykazovaly v důsledku materiálního složení a tmavnutí lakové vrstvy změnu barevnosti. Původní barevnost maleb, odhalená po odstranění lakové vrstvy a druhotných přemaleb v průběhu posledního restaurátorského zásahu /2022/, se vyznačuje mimořádnou živostí a intenzitou. Nanesené barevné tóny a valéry nevykazují tendenci ke strukturálnímu tmavnutí či k odlišné barevné pigmentaci. Stálostí se vykazuje i plasticita kladených malířských tahů, jejichž reliéfní struktura byla potlačena a částečně zploštěna až vlivem druhotných zásahů, které se tlakem, teplem a napařováním pokoušely o adhezi uvolněné barevné vrstvy k podkladu.

14/ Josef Navrátil a tradice barokní nástěnné malby

*„Při svých úkolech přicházel nejčastěji do styku s památkami barokními. Učil se na nich. Spojil tak ve své osobě nové akademické školení 19. století s místní barokní tradicí.“*¹¹⁶

Navrátil, řemeslnou stránku věci ovládal bravurně díky praxi získané v dílně svého otce – malíře pokojů. Vztah a zájem o tradiční barokní nástěnnou malbu byl podnícen přímým kontaktem s vybranými realizacemi starých mistrů, které měl přemalovat, upravit či restaurovat.

V pražském chrámu sv. Františka u Křížovníků opravoval roku 1852 nástropní fresky od Jana Kryštofa Lišky. V pendentivech pod Liškovou kopulí restauroval a signoval malby čtyř ženských alegorických postav. Ve stejné době pracoval na zámku Ploskovice. Klenbu v hlavním oválném sále zámku zdobila barokní nástěnná malba, čtyř světadílů od V. V. Reinera. Původní malba, provedená na podkladu naneseném na rákosový rošt, měla dle dobových zpráv zašlý a ztmavlý charakter.¹¹⁷ Navrátil Reinerovu fresku renovoval celoplošnou přemalbou s výraznou a svěží barevností.

Další setkání s Reinerovým dílem mohlo představovat torzo požárem poškozené nástropní fresky na liběchovském zámku. Na původní dílo, nacházející se v zámecké sale terreně, nanese podkladovou vrstvu pro

111 Rozsah a míra souvislé přemalby je zdokumentována ve fotodokumentaci rest. Zprávy z r. 1986

112 Viz příloha

113 Kapitulní síň – restaurátorská zpráva o průzkumu, 1984, s. 3

114 Tamtéž, s. 2. zmiňovaná laboratorní zpráva nebyla dohledána ani v archivu křížovnického kláštera, není evidována ani v archivu ú.o.p. stř. Č. v Praze NPÚ.

115 Sokrat (1:1 – 25%)

116 Masaryková, Anna, JN, s. 40, 1965

117 K. V. Zap- Památky archeologické, 1854-1855, s. 141 JN: Fiřtová, s. 174

stávající cyklus *Vlasta*. Podle průzkumu, provedeného v roce 1959¹¹⁸ byla v otevřených partiích poškozené svrchní malby patrná původní barevná vrstva. V. Kramář vyslovuje předpoklad, že Navrátil v souvislosti s prací v Liběchově studoval barokní a rokokové benátské mistry.¹¹⁹

Zámek Zákupy

Navrátilův zájem a znalost barokní malby dokazuje také zamýšlená oprava nástropních maleb v rámci výzdoby zákupského zámku. Zámek Zákupy, určený společně s Ploskovicemi za letní sídlo Ferdinanda I. Dobrotivého, měl počátkem 50. let projít celkovou renovací, zahrnující úpravou interiérů, a být tak přizpůsoben k funkci letní císařské rezidence. Zámek prošel po roce 1683 nákladnou barokní přestavbou,¹²⁰ zahrnující rozsáhlou nástěnnou výzdobu. Navrátil se se svou družinou pracoval na převážně dekorativní výzdobě ve stylu druhého rokoka ve dvou patrech zámeckého komplexu v letech 1850-1853. Z léta 1850, před samotným započetím prací, je zachována korespondence mezi Navrátilem a nejvyšším hofmistrem Ferdinanda I., hrabětem Brandisem, zodpovědným za úpravy rezidence. Obsahem dopisů je pojetí a míra úprav původních zámeckých maleb. Hrabě vyjadřuje vůči Navrátilovi rezervovaný postoj, deklarovaný nedostatečnou znalostí jeho díla. „*mě je milejší ponechat krásný starý obraz tak, jak jest, než svěřiti jej někomu, o jehož výkonech v daném oboru jsem se dostatečně nepřesvědčil*“.¹²¹ Malíř pak hraběti prokazuje svou erudici v oboru, když popisuje charakter a stav původních maleb, a také pietní přístup v rámci možných malířských zásahů a korekcí. Za autory většiny maleb považuje italské malíře a uvádí, že „*použitá pojídla starých umělců jsou podepsaná – mu (JN) dobře známy z jeho dlouhé technické zkušenosti*“.¹²² Věcně popisuje kritický stav maleb, odlupující se barevnou vrstvu a lokálně ztmavlý kolorit, způsobený předchozí nevhodnou povrchovou úpravou. Zaručuje se za jejich upevnění a obnovu původní barevné svěžesti, v kritických partiích provedení úprav akademickým způsobem kresby. Významná je jeho poznámka v závěru textu, kde vyjadřuje pochybnosti o případné plošné přemalbě slabších nástropních maleb: „*to by bylo heslo pro ostrá pera novinářů, že v nynější době se odstraňují starožitnosti*“.¹²³ Prezentovaná idea o přístupu k původním malbám však v průběhu realizace do značné míry vzala za své. Důvodem bylo patrně jednak zachování estetické celistvosti upravovaných interiérů, jednak korekce a přání samotného císaře. Barevné úpravy byly prováděné souběžně s tapetovou a látkovou výzdobou, které obstarával dvorní dekoratér Josef Veselý.

Pietní přístup Navrátil prokázal při úpravě maleb, nacházejících se na valené klenbě s lunetami v sále jídelny. Cyklus nástropních maleb nebyl proveden italskými mistry, ale roku 1700 byl vytvořen barokními malíři Václavem Jindřichem Noseckým (1661-1732) a Michalem Václavem Halbaxem (1661-1711). Dominantní malba na klenbě ztvárňuje pohled na otevřené nebe, lemované iluzivní, vertikálně orientovanou architekturou s amorety. Na oblacích spočívají mytologické postavy. V lunetách jsou zakomponovány malby s motivy historických hostin, ztvárňujících Antonia a Kleopatru, hostinu Thyestovu, hodu krále Baltazara a skupiny početných válečných zajatců, doplněné o bohatou iluzivní podhledovou štukovou výzdobu. Navrátil tyto malby zřejmě konsolidoval a provedl dílčí barevné úpravy, které byly při pozdějším restaurátorském zásahu odstraněny, a byla obnovena celistvá originální malba. Z původní barokní kompozice Navrátil patrně vycházel při malbě výjevu ve Velkém salonu. Podle M. Fiřtové „*Navrátil se o barokní kompozici snažil, nedosáhl však úplného podhledu. Přesto jsou zde starší vzory velmi zřejmé, a to nejen v kompozičním řešení, ale i v jednotlivostech – např. v malbě koně, jenž nápadně připomíná dílo Reinerovo*“.¹²⁴

Ostatní původní nástěnné kompozice zákupského zámku byly překryty novou barevnou vrstvou s převážně dekorativními druhorokokovými motivy. Přemalby, provedené Navrátilem a jeho družinou, jsou reverzibilní povahy, jak prokázala obnova barokních výjevů v jídelně.¹²⁵

118 Viz kapitola *Cyklus o Vlastě a dívčím boji – nástropní malba na klenbě sally terreny – podkapitola Výstavba malby – podklad*

119 Slonin, D., s. 83

120 majitel Julius František, vévoda Sasko-Lauenburský a po jeho smrti r. 1689 i dcera, Anna Marie Toskánská, nechali zámek včetně interiérů „ozdobit nádherou a slávou vsutku knížecí“ IN: Pečírka, s. 43

121 Toman, P., *Život a dílo J. N.* IN: *Dílo*, s. 114, 1932

122 Pečírka, s. 44

123 Toman, P., *Život a dílo J. N.* IN: *Dílo*, s. 114, 1932

124 Fiřtová, s. 171

125 Fiřtová, s. 172

Obecně lze konstatovat, že Navrátil se vyvaroval nevratného odstranění barevných vrstev původních nástěnných maleb, naopak vrstvu upevnil a upravil pro nanesení nové podkladové malby, jak popsal již B. Slánský¹²⁶ i Z. Gläserová-Lebedová.¹²⁷ Dokladem o tomto přístupu může být i záznam z roku 1851, pojednávající o plánovaných opravách nástěnných maleb ve Valdštejnském paláci: „*Slavná banketní síň v paláci Valdštejnském na Malé Straně bude skvostně obnovena. Restauraci tu povede náš chvalně známý Navrátil, který zajistí starého a historického rázu šetřiti dovede.*“¹²⁸ Podle Z. G. Lebedové se lze domnívat, že i zde Navrátil postupoval vícekrát osvědčeným způsobem, zahrnujícím fixaci a separaci původní malby a následnou přemalbu, dodržující původní kompozici.¹²⁹

15/ Rukopis Josefa Navrátila

Nejvýmluvnějším dokladem, svědčícím o míře a invenci Navrátilova poznání celého spektra malířských technik, je jeho osobní Zápisník. Obsahem rukopisu je především spektrum malířských a dekorativních nástěnných technik, zahrnující odborné zápisy o přípravě a sestavě barev, složení a poměrové určení vodou či olejem ředitelných pojivých látek či přípravy podkladu. Časově jsou poznámky vymezeny léty 1837–1861. K poznámkám jsou připojeny listy s autorskými zkouškami kvašových (temperových) barev se záznamem jejich složení. „*Najdete tu sienu pálenou, terra puzzoli, sepii, kraplak (červenou), skvělou žlutou barvu (cadmium) a míchanou zelenou, pomerančovou, hnědou a bílou, vše s nejjemnějším odstupňováním.*“¹³⁰

Rukopis se na trhu se objevil roku 1919 ve Vídni, následně byl získán do sbírky obrazárny továrníka Jindřicha Waldese, kde byl studován Švabinským i Hynaisem. V roce 1932 byla uveřejněna první studie, zpracovávající obsah rukopisu, provedena P. Tomanem a odborně konzultována s M. Švabinským.¹³¹ Po roce 1939 se po rozprodání Waldesových sbírek dostal do správy sbírek NG. V polovině 50. let jej měl možnost důkladně studovat prof. B. Slánský. Hodnota Navrátilových zápisů jej zaujala natolik, že vybrané pasáže (ručně psané německým kurentem) přeložil a publikoval. Důvodem jeho zájmu byly i souběžně probíhající restaurátorské práce Navrátilových děl na zámcích ve Velkých Jirnech a Liběchově, které Slánský prováděl se studenty restaurování AVU. Dosud nejpodrobnější popis, rozbor a obsah Rukopisu provedla ve své studii L. G. Lebedová, která zahrnuje ucelený ediční přepis a překlad zápisů.¹³² V současné době je ve správě archivu NG a badatelsky není přístupný. Hledání analogie mezi uvedenými recepty a příslušnými malířskými realizacemi, či praktické využití zápisů, znesnadňuje chybějící kontext, pro jaký druh malby, resp. na jaký podklad jsou jednotlivé postupy určeny. Tento nedostatek uváděl již B. Slánský. Ve studii, publikované roku 1954,¹³³ prezentuje záměr provést experimentální stanovení povahy jednotlivých technik v rámci programu školy restaurování na AVU. Období, zahrnující realizaci vybraných nástěnných maleb, zkoumaných v této teoretické práci, je v Navrátilově Rukopisu zahrnuto, a to i s přesahem do konce jeho umělecké tvorby.¹³⁴

Soubor receptů a poznámek, z nichž je řada nedatovaných, lze podle Slánského rozdělit do dvou skupin: na barvy s pojivky obsahujícími vodu a na média pro olejomalbu.

15.1/ Emulzní tempera (kvaš)

Vodou ředitelné barvy Navrátil označuje jako kvaš, Slánský je definuje jako emulzní temperey. Nejstarší recepty pro přípravu kvašových barev obsahují jako základ klišové pojivo. To například upravuje příměsí

126 Slánský, Bohuslav – *Technické poznámky k Navrátilovým nástěnným malbám ve Velkých Jirnech*. s. 64

127 Gläserová-Lebedová, Z. *Techniky nástěnných maleb v zápiscích J.N.*, s. 536

128 Valdštejnský palác v Praze, *Gema Art*, s. 401, 2002

129 Zdenka GLÁŠEROVÁ-LEBEDOVÁ, s. 19

130 Toman, P., *Nově objevený zápisník J. N. IN: DÍLO*, s. 215, 1932

131 Toman, P., *Nově objevený zápisník J. N. IN: DÍLO*, s. 215–218, 1932

132 Zdenka GLÁŠEROVÁ-LEBEDOVÁ: *Rukopis Josefa Navrátila se zápisky z let 1837–1861 (diplomová práce na Filozofické fakultě*

133 Slánský, B., *JN – Obnovitel tradice české nástěnné malby*, s. 26, 1954

134 roku 1861 Navrátila zasáhla mrtvice, znemožňující mu plnohodnotně pokračovat v umělecké tvorbě.

vaječných bílků i se skořápkami. Roztok byl následně přiveden k varu, bílková sraženina profiltrována přes plátno a poté byl přidán kamenec rozpuštěný ve vodě.

Roztok čištěného klišu Navrátil často emulgoval s pryskyřicemi, například kopálem či damarou:

„Kvašový kliš, objevený 1. 10. 1840:

Kopálová guma se hrubě rozmělní a potom se vaří s čištěným louhem (z dřevěného popela) tak dlouho, až vznikne hustý roztok, který se přidá k obyčejnému klišu. Znamenité.“¹³⁵

Množství uvedených emulzních temper obsahuje podíl šelaku a tvarohu (kaseinu), které byly rozpuštěné ve vodě pomocí alkalických látek, například boraxu či uhličitanu amonného.

„Šelak k pevné malbě na vápně a jiných podkladech:

1 lot šelaku, půl lotu vosku, půl lotu uhličitanu amonného se rozpustí v troše vody, a když přidáme ještě trochu vody, můžeme přimísit také tvaroh.“¹³⁶

Navrátil popsal tempery, ve kterých emulgovaný šelak není vázán na alkálie, ale je rozpuštěný etanolem.

B. Slánský poukazuje také na přípravu tvarohu (kaseinu), ze kterého Navrátil důsledně odstraňoval přítomné kyselé látky, tvaroh často dále taval a vařil ve vodě. Úpravou získá kaseinová tempera jiné vlastnosti než tempera z technického (sušeného) kaseinu: ¹³⁷

„Pevné pojivo pro řecké malířství, 17. ledna 1841:

Šelak rozpustíme v alkoholu tolik, kolik je alkohol schopen přijmout. V hrnci se odpaří, až je jako sirup, a smísí se s čištěným a rozpuštěným tvarohem, a tím se maluje. Tvaroh se vaří v hrnci, až se oddělí tvarohová kyselina, a vaří se s čistou vodou, až žádnou kyselinu neobsahuje. Potom se propere vodou, naleje se na ni trocha vody a sleje se s boraxem. S tímto roztokem se smísí šelak, jak bylo poznamenáno výše.“¹³⁸

Úprava kaseinu je zmíněna takřka ve všech Navrátilových receptech pro emulzní (kvašovou) temperu. Proces spočívá ve výše zaznamenané úpravě tvarohu varem, oddělující od bílkoviny přítomnou kyselinu octovou. Nabobtnalý, ve vodě povařený kasein pak rozpouštěl přísadou řady alkálií – boraxu, čpavku, vápna, sody nebo louhu. V rukopise se nachází řada postupů pro přípravu vodou nerozpustných temper, založených na emulzi kaseinu s voskem, balzámy a oleji.

15.2/ Olejová tempera

Pravděpodobně z roku 1838 pochází recept na olejovou temperu:

„Vezme se trocha bílé fermeže, vaří se s klejtem,¹³⁹ ke kterému byl přidán alkohol, který byl nejdříve utřen s vodou. K fermeži se přidá za studena a vaří se tak dlouho, až se rozpustí. Vaří se, až dosáhne sirupovité konzistence. Dá se na třecí kámen a přidá se kopajský balzám nebo pryskyřičný lak, mastix či damara a dobře se utře, až se vše spojí. K tomu se přidá vaječný žloutek, tolik, aby se mohla přidávat po částech voda. Odděluje-li se voda, přidává se ještě více žloutku a pozvolna opět voda, až vznikne pěkná táhnoucí se mast. Tím se barvy smísí.“¹⁴⁰

Média pro olejomalbu

Recepty s médii pro olejomalbu se v rukopise objevují sporadicky. P. Toman uvedl, že: „Podle zápisků těchto

¹³⁵ Slánský, B., Navrátil – Jirny, 1958, s. 62

¹³⁶ tamtéž, s. 62

¹³⁷ Slánský, B., JN – Obnovitel tradice české nástěnné malby, 1954, s.25

¹³⁸ tamtéž, s. 25

¹³⁹ Červený oxid olovnatý (PbO) – sikativ, zvyšuje pevnost a hustotu

¹⁴⁰ Slánský, B., Navrátil – Jirny, 1958, s. 64

lze souditi, že olejové malbě věnoval zvláštní pozornost až v letech pozdějších.“¹⁴¹

B. Slánský shrnuje Navrátilovu metodiku přípravy olejomalby: K barvám, utřeným většinou v makovém oleji, přidal médium s podílem vosku, pryskyřic a sikativů, tedy materiálů, běžných pro tehdejší praxi. Podílem jednotlivých přísad dosahoval Navrátil požadovaného charakteru barevné vrstvy - hutného, pastózního či emailového. Pro případné urychlení schnutí barev doporučuje síran zinečnatý, utřený s olejem. Pozastavuje se nad užitím rybího tuku jako přísady k olejovým barvám (recept z 26. 11. 1857). Upozorňuje, že povaha rybích tuků, které jsou z podstaty mastné netuhnoucí látky, zhoršuje jakost tuhnoucích olejů. „*Vyvolávají totiž žloutnutí a tmavnutí barev, a mimo to i jejich nepravidelné schnutí. Není vyloučeno, že Navrátil přidával k barvám rybí tuk proto, aby zdržel jejich tuhnutí.*“¹⁴²

„Kompozice oleje, s nímž třeme kremžskou bělobu, 1855:

K vosku, rozpuštěnému ve vodní lázni, se přidá gummi elemi, předtím rozpuštěná v terpentinu s trochou kafru. Pak se přidá makový olej a vše se ve vodní lázni rozpustí. Makového oleje nebo elemi přidáváme podle potřeby. Určíme to podle toho, přejeme-li si, aby byla barva krátká nebo tažná.“¹⁴³

15.3/ Fresko

Zápisy začínají rokem 1837, což koresponduje se začátkem prací na zámku Liběchov, konkrétně maleb na klenbě saly terreny.

V rukopise je zaznamenán postup pro přípravu pojiva pro malbu do mokré omítky – fresky. Návod pochází zřejmě již z roku 1837. Jde o emulzi olejové složky – balzámu kopaivy či polymerovaného oleje, vařeného s podílem kalafuny (3:1), utřené na třecím kameni s volskou žlučí a vápennou vodou. Doslovně zde uvádí, že takto pojenými barvami se maluje do mokrého vápna. Podle Slánského je tento recept „*patrně příznakem Navrátilova úsilí dodat barvám větší hloubku a sytost a také pevnější vazbu.*“¹⁴⁴

Balzám kopaiva existuje ve dvou druzích, *para* obsahuje až 85% éterického oleje, *marakaibo* do 60 %. Oleje obsahují rozpuštěnou kopaivou pryskyřici, která je jen málo hodnotná, nedosahuje vlastností standardní kalafuny. Postupnou oxidací silně hnědne a její rezistence vůči vlhku je ve srovnání s ostatními pryskyřicemi nejnižší. Po odpaření éterických olejů balzám zanechává pouze nekvalitní a tmavnoucí pryskyřici. Ve druhé polovině 19. století byl balzám kopaiva, zásluhou Maxe von Pettenkofera,¹⁴⁵ používán k čištění starých obrazů díky schopnosti zvládnutí pevné vrstvy svrchního filmu olejopryskyřičných laků a barev. Balzám však mění strukturální vlastnosti olejomalby, způsobuje trvalé naměkčení a zvýšenou rozpustnost barevné vrstvy. Navrátilem uvedené použití pro nástěnnou malbu je proto diskutabilní.

Zápis z roku 1839, označený jako „*Pevné pojivo pro fresku*“ napovídá, že s pojmy, vymezujícími jednotlivé nástěnné techniky, Navrátil nakládal volněji. Jedná se o přípravu pojiva pro emulzní temperu. Drcená pryskyřice libovolného druhu (damara, mastix, kopál či šelak) je smáčena v ethanolu s podílem amoniaku. Rozpuštěná směs je za studena utřena, poté je přidán kasein, předem rozpuštěný v uhličitane amonném.

Recept, označený jako „*Pojivo vápenné a pro kvašový kliš*“, datovaný rokem 1838, může vycházet z freskové techniky, při níž se k barvám přidává kasein. Jedná se o variantu, která se vyvinula v období baroka z klasické techniky fresky. Výhodou kaseinu, který je látkovou povahou příbuzný s vápnem, je jeho adaptabilita na alkalické prostředí, která je nejvyšší ze všech organických látek. Trvanlivost a rezistence kaseinové nástěnné malby ovlivňuje to, na jaký druh alkalické látky je kasein vázán. Přebytek vápna z čerstvě nanesené podkladové omítky tvoří s kaseinem stálou látku, odolnou vůči napadení mikroorganismů. Navrátil si byl pevné vápenné vazby kaseinu vědom, což dosvědčuje užití vápenné složky v uvedeném receptu. Postup zahrnuje kliš, utřený s čerstvě hašeným vápnem s příměsí krystalové sody (uhličitane sodný). Hmota je dále

¹⁴¹ Toman, P., *Nově objevený zápisník J. N. IN: DÍLO*, s. 216, 1932

¹⁴² Slánský, B., *JN – Obnovitel tradice české nástěnné malby*, 1954, s. 25

¹⁴³ *tamtéž*, s. 25

¹⁴⁴ *tamtéž*, s. 26

¹⁴⁵ Max von Pettenkofer (1818-1901) *IN: Slánský*, s. 60

propasírována přes lněné plátno a smíšena s čerstvým kaseinem. Pro umocnění barevnosti je eventuálně možné směs utřít s trochou mastixové či damarové pryskyřice. Z receptu není jasné, zda se malba nanáší bezprostředně na čerstvou omítku či vápenný nátěr.

Limity vápenné kaseinové malby uvádí Slánský při odkazu na dobovou praxi čištění maleb pomocí kyseliny solné (chlorovodíkové), které způsobovaly narušení a rozpad vápenné vazby. *„Tyto malby záhy po čištění zčernaly, neboť volný kasein se rozložil plísněmi.“*¹⁴⁶

Recept *„Šelak pro pevnou malbu na vápno a jiné podklady“*, zapsaný v roce 1839, neváže kasein na vápennou vazbu, ale je uveden ve směsi uhličitánem amonným, taveným a rozpuštěným s šelakem, voskem a vodou.

Podklady pro nástěnnou temperu

Příprava podkladu pro nástěnnou malbu se v rukopisu vyskytuje spíše sporadicky. Jak bylo zmíněno, u některých nástěnných realizací Navrátil využíval stávající vrstvu nástěnné malby jako podklad pro novou barevnou vrstvu, který izoloval vápenným či křídovým nátěrem, případně s příměsí vybrané organické látky.

Nedatovaný recept, patrně z poloviny čtyřicátých let, zaznamenal způsob separace a fixace původní nástěnné barevné vrstvy. Popsaná směs obsahuje rozvažené mýdlo s voskem, klihem či mastkem, a je pigmentovaná hlinkou a kremžskou bělobou. Obdobnými roztoky (mýdlový roztok, směs mýdla, klihu, kamence) se staré nátěry stanou nerozpustnými, a lze na nich dále malovat. Podkladový nátěr, aplikovaný na stěně, umožňuje použití kaseinu, jehož uplatnění je na jiných, materiálně flexibilních podkladech, problematické. Po nasycení podkladu měkkou vodou se tře sádra s příměsí křídý nejemno s vápennou vodou. Utřená, viskózní hmota, se smísí s rozpuštěným kaseinem. Nanesený podklad je vzápětí smáčen vodou. Vápenný nebo sádrový povrch je po proschnutí neutrální, a umožňuje uplatnění emulzních podkladů.

Olejo­vá tempera vyžadovala olejem pojený křídový podklad. Slánský upozorňuje, že přísada mastných látek, olejů a fermeží nezaručuje, že podklad později nezežloutne nebo neztmavne.

¹⁴⁶ Slánský, *Techniky malby I.*, 1953, s. 251

16/ Seznam použité literatury a prameny

- FIŘTOVÁ 2021—Marie FIŘTOVÁ: Studie k Josefu Navrátilovi. Umělec jako mnohostranný agens éry biedermeieru (disertační práce na Univerzitě Karlově/ Filozofická fakulta/ Ústav pro dějiny umění)
- GLÁSEROVÁ-LEBEDOVÁ 2009—Zdenka GLÁSEROVÁ-LEBEDOVÁ: Rukopis Josefa Navrátila se zápisky z let 1837–1861 (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně), Ústí nad Labem 2009
- GLÁSEROVÁ-LEBEDOVÁ 2012—Zdenka GLÁSEROVÁ-LEBEDOVÁ: Techniky nástěnných maleb v zápiscích Josefa Navrátila, In: Zprávy památkové péče 72, č. 6, 2012, 534-536.
- GLÁSEROVÁ-LEBEDOVÁ 2012—Zdenka GLÁSEROVÁ-LEBEDOVÁ: Malíř Josef Navrátil. Od řemesla a umění k patentu na trvanlivé barvy, In: Sborník ARTE – FAKT 2020, s. 85-91
- MASARYKOVÁ 1966—Anna MASARYKOVÁ: Josef Navrátil – Dekorátér. Na okraj výstavy Josef Navrátil a český interiér druhého rokoka, In: Josef Navrátil, Národní galerie v Praze, 1966.
- PEČÍRKA 1940—Jaromír PEČÍRKA: Josef Navrátil. Praha 1940
- PEŠTA 2004 —Jan PEŠTA: Zámek Jirny, In: Průzkumy památek, č. 2, roč. XI, 2004, 172– 195.
- POCHE 1980—Emanuel POCHE (ed.), Praha národního probuzení, Praha 1980
- SCHUSELKA 1838—Franz SCHUSELKA: Nawratil 's Fresken zu Liboch, In: Bohemia XI, č. 122, 12.10. 1838, 4.
- SLÁNSKÝ 1956 - Bohuslav SLÁNSKÝ: Josef Navrátil – obnovitel tradice české nástěnné malby. In: Výtvarné umění, č. 1, roč. VI, 1956, s. 19–26.
- SLÁNSKÝ 1954 - Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava Navrátilových nástěnných maleb v zámku ve Velkých Jirnech. In: Výtvarné umění, č. 1, roč. IV, 1954.
- SLÁNSKÝ 1958 - Bohuslav SLÁNSKÝ: Technické poznámky k Navrátilovým nástěnným malbám ve Velkých Jirnech. In: Štech, V. V. – Slánský B. – Hnízdo V., Josef Navrátil: Jirny. Praha 1958. S. 53–66.
- SLÁNSKÝ 1953 - Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby I. Malířský a konzervační materiál. Praha 1953.
- SLONIM 2011—Dimitrij SLONIM: Josef Navrátil: repetitorium historie života a díla. Praha 2011
- SUCHOMEL 2018—Filip SUCHOMEL: Oriental salon in Liběchov Chateau, In: Umění LXVI, č. 1-2, 2018, 72-86.
- ŠTECH/SLÁNSKÝ 1958—Václav Vilém ŠTECH /Bohuslav SLÁNSKÝ: Josef Navrátil-Jirny. Praha 1958
- TOMAN 1932—Prokop TOMAN: Život a dílo Josefa Navrátila, In: Dílo XXIV, 1932, 103. TOMAN 1932a—Prokop TOMAN: Úvod do studia díla Navrátilova, In: Dílo, roč. XXIV, 1932, 101-102. TOMAN 1932b—Prokop TOMAN: Život a dílo Josefa Navrátila, In: Dílo, roč. XXIV, 1932, s. 103-132. TOMAN 1932c—Prokop TOMAN: Navrátilovo malířské dílo v Liběchově, In: Dílo, roč. XXIV, 1932, 133-137, 141-146. TOMAN 1932g—Prokop TOMAN: Bibliografie Josefa Navrátila, Dílo, roč. XXIV, 1932, 161-162. TOMAN 1932h—Prokop TOMAN: Nově objevený zápisník Josefa Navrátila, In: Dílo, roč. XXIV, 1932, 215-218.
- ŽIVNÝ 2005—Jana ŽIVNÝ: Malby Josefa Navrátila na zámku Liběchov, In: Zprávy památkové péče, roč. 65, č. 4, 2005, 311–312.
- NPÚ ú. o. p. stř. Čech, sbírka restaurátorských zpráv, Jirny: inv. č. 41, inv. č. 3343; Liběchov: inv. č. 193, inv. č. 606, inv. č. 857, inv. č. 1213, inv. č. 2584, inv. č. 3483, inv. č. 3449
- Zpráva o restaurování nástěnných maleb Josefa Navrátila v kapitulní síni Křížovnického kláštera v Praze, Praha 1986
- Restaurátorská zpráva - Nástěnné malby Josefa Navrátila v kapitulní síni Křížovnického kláštera v Praze, AVU 2021 - 2022