

# HYNAISOVA OPONA PRO NÁRODNÍ DIVADLO RESTAUROVÁNÍ A TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM OPONY V HISTORICKÉ BUDOVĚ NÁRODNÍHO DIVADLA V PRAZE

TOMÁŠ BERGER – PETRA STRAKOVÁ – TOMÁŠ ZÁHOŘ

Cílem studie bylo předvést jedinečnost díla Vojtěcha Hynaise, které aspiruje na prohlášení za národní kulturní památku, a které se tak zařadilo do kontextu vrcholného českého malířství 19. století, přestože bylo v minulosti považováno za výsledek vlivu akademismu. Restaurátorský průzkum dokládá Hynaisovu výjimečnou mistrně zvládnutou malířskou techniku, promyšlený koncept a celkové vyznění alegorie. Cílem autorského kolektivu bylo propojit uměleckohistorické poznatky, kontext doby a konkrétní restaurátorské výsledky, podepřené rentgenologickým a stratigrafickým průzkumem, včetně analýz infračervenou spektroskopií a mikrochemických analýz. Jednotlivá hodnocení Hynaisovy techniky vycházejí z konkrétních fotografií v razantním světle a z makrofotografií stavu malby. Z těchto poznatků, nikoliv na základě dohadů, bylo jednak možné určit přístupy a způsoby uchopení tématu, který měl Vojtěch Hynais za úkol zobrazit, ale také sledovat jeho způsoby práce, včetně odhadů některých záměrů působení opony na diváka.

## HYNAIS CURTAIN FOR THE NATIONAL THEATRE

### RESTORATION AND TECHNOLOGICAL RESEARCH IN THE HISTORICAL BUILDING OF THE NATIONAL MUSEUM

This study presents the work by Vojtěch Hynais, which aspires to be proclaimed a national cultural monument, as a 19th century example of Bohemian high art painting, although perceived in the past as a result of academism. A restoration survey revealed the masterfully captured painting technique of Hynais and a well considered conception of the general effect of the allegory. The authors combine art historic knowledge with stratigraphical survey, infra red spectroscopy and microchemical analysis. Evaluation of Hynais' technique is based on photographs in sharp light and macro photographs of the paintings condition. This scientific knowledge, as opposed to speculations, enables recognition of the approaches and methods of capturing the themes, which were to be painted by V. Hynais, and the work pattern with some presumed aims of affect of the curtain on the spectator.

**Klíčová slova** — opona – Národní divadlo – Vojtěch Hynais – restaurování – plátno – model – Paříž – smlouva – Sbor pro zřízení českého národního divadla – obraz – scéna – architektura – krajina – živé obrazy – autorský rukopis – alla prima – průzkum – klimatizační podmínky – sondy – retuš – lak

**Key words** — curtain – National Theatre – Vojtěch Hynais – restoring – canvas – model – Paris – contract – Committee for the establishment of the Bohemian National Theatre – painting – scene – architecture – landscape – spitting images – authors technique – alla prima – research – climatic conditions – sondage – retouch – varnish

Hynaisovo monumentální dílo bylo v roce 2009 podrobeno restaurování po dvaceti sedmi letech od generální opravy Národního divadla. Hlavní náplní práce osmičlenného týmu restaurátorů<sup>1</sup> bylo odstranění výrazného povrchového znečištění, degradace ztmavlého laku, nevyhovující olejové retuše a korekce objevených svislých škrábanců. Výrazným limitem restaurování byl čas vyhrazený vedením Národního divadla pouze na dobu letních divadelních prázdnin (obr. 1).

Při rekonstrukci divadla v osmdesátých letech 20. století byla opona restaurována šest let v propůjčené hale na Barrandově ve filmových ateliérech. Restaurátorský zásah z roku 2009 byl oproti tomu proveden během šesti týdnů na místě v divadle, ve svislé poloze, z lešení. Součástí restaurování bylo vyrovnaní plátna, které bylo nejvíce poškozeno v pravé části, a to především průsakem vody. V této partii také proběhlo rozsáhlejší upevňování barevných vrstev a scelení retuše, celek byl také závěrem lakován (obr. 2).

Vojtěch Hynais patří vedle Mikoláše Alše bezesporu k nejoriginálnějšímu a nejinvencivnějšímu umělcům, kteří byli přizváni a mohli se podílet na výzdobě Národního divadla, ať už jako vítězové soutěží či díky přímému oslovení (obr. 3). Opona je bez pochyb nejpozoruhodnější a nejhodnotnější dílem, které bylo zrealizováno pro interiér historické budovy Národního divadla. Nelze také opomenout fakt, že se stala největším závěsným obrazem z 19. století v našem státě.<sup>2</sup> Přestože již nějaký čas Hynais působil v Paříži, kde si po svých studiích u Jeana-Leona Gérôma našel další nový ateliér, tentokrát ve čtvrti Montmartre, kde mohl konečně pracovat volněji i s modely, v roce 1881 v době požáru Národního divadla se právě vyskytoval v Praze, a dokonce pomáhal vynášet obrazy z hořící budovy (MŽYKOVÁ 2001, 151). Požárem byla těžce poškozena dosavadní opona od Františka Ženíška, proto nezbývalo než ji nahradit jinou, nově vymalovanou. Ladislav Rieger

1 Tým byl sestaven z Romany Balcarové, Tomáše Bergera, Lenky Helfertové, Jany Michálkové, Markéty Pavlíkové, Petera Stirbera, Jany Záhořové a Tomáše Záhoře.

2 Její rozměry jsou 10,96 m na výšku a 12,45 m na šířku.



**Obr. 1.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Opona, celek, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).

**Obr. 2.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Výřez opony, alegorické divadelní postavy a skupina dárců, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).







**Obr. 3.** Praha 1-Nové Město, čp. 223. Národní divadlo. Výřez ze skupiny vpravo, vlevo nahoře autopořet Vojtěcha Hynaise, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).

hodlal vyzvat k této zakázce Janeze Šubiče, ten však odmítl. Za těchto okolností byl osloven i Hynais. Ten se v roce 1879 díky upozornění Františka Ženiška nejprve zúčastnil soutěže na výmalbu schodiště a salonků Královské lóže (MŽYKOVÁ 2001, 149). Opona se stala největší zakázkou Hynaisova života. Nejprve navrhl drobné ideové skici. Přípravné práce a návrh na oponu ocenili pozitivně malíři jako např. Jean-Eugène Clary, Adrien Karbowsky a Paul Baudry,<sup>3</sup> ale v Praze se návrh setkal s rozpaky. Nakonec byl však s určitými požadavky na „korekce“ přijat. Hynais si tedy pozval do Paříže Jurije Šubiče (oblíbil si jej již v dobách svých vídeňských studií), zatímco se ve stejné době bratr Jurije Janez Šubič podílel na realizaci maleb dle návrhů Mikoláše Alše ve foyeru Národního divadla (MŽYKOVÁ 2001, 151). S návrhem Hynaisovi pomáhal i jeho učitel z pařížské akademie Gérôme, který Hynaisovi mimo jiné obstarával modely. Představil mu např. Marii Conflancu a Georgettu Dettoirovou, které pózovaly pro skloněné postavy mladíků (obr. 4). Coby modely využíval i různých přátel – Oskara Rexe, Václava Sochora, Adriena Karbowského (obr. 5), Gabriela Desriviera, Jean Eugena Claryho, Jeana Bruneta. Při shánění modelek vypomohl Hynaisovi také malíř Puis de Chavannes – seznámil ho s tehdy šestnáctiletou Marií Valadonovou, která se občasně živila jako akrobatka (později ji Henri de Toulouse-Lautrec přejmenoval na Suzanne). Hynais ji umístil na hrazdu nad celým komparzem, stala se tak oním Géníem, Andělem Slávy, alegorií Slávy Čechie (obr. 6). Marie Valadonová se stala Hynaisovou oblíbenou modelkou a inspirátorkou, objevuje se v řadě jeho dalších obrazů (obr. 7). Je však třeba připomenout také

<sup>3</sup> Jmenování francouzští malíři a přátelé Vojtěcha Hynaise se podíleli na výmalbě pařížské Opery. Pozoruhodná je zejména práce akademika Paula Baudryho.

podíl Františka Ženíška, kterému Vojtěch Hynais vděčil za informace o vyhlášených soutěžích na výzdobu Národního divadla. Šlo o vzájemnou výpomoc a protislužbu za pomoc Ženíškovi coby stipendistovi, který přišel do Paříže roku 1878 v době Světové výstavy, aby vytvořil kopii Velasquezova obrazu *Infantky z Louvru* pro vídeňskou akademii (MŽYKOVÁ 2001, 149).

Hynais přinášel zcela civilní pohled na modely, čímž porušil dosavadní stavbu českých akademických alegorických klišé (obr. 8). Byl proto nařknut za „nečeskost“ a kosmopolitismus. Kritizována byla jeho naprosto inovativní „vzdušná a chladná“ barevnost (obr. 9). Celý výjev zobrazený na oponě zasadil do architektonické kompozice Zítkovy Prellerovy galerie na pozadí iluzivní krajiny, čímž se zásadně odlišoval od levitujících postav na první Ženíškově oponě (obr. 10).

Do Schulzovy pozůstalosti vedle veškerých uměleckých prací týkajících se výzdoby od Mikoláše Alše, Bohuslava Schnircha, Františka Ženíška, Antonína Wagnera byla zahrnuta i smlouva s Vojtěchem Hynaisem na zhotovení opony, která jasně lokalizuje vznik malby, jelikož jednou z hlavních smluvních podmínek bylo malovat oponu výhradně v Praze.<sup>4</sup> Dále si dle smlouvy měl na své náklady opatřit plátno, rám, lešení a barvy. Nosným tématem měla být idea „Obětavost národa

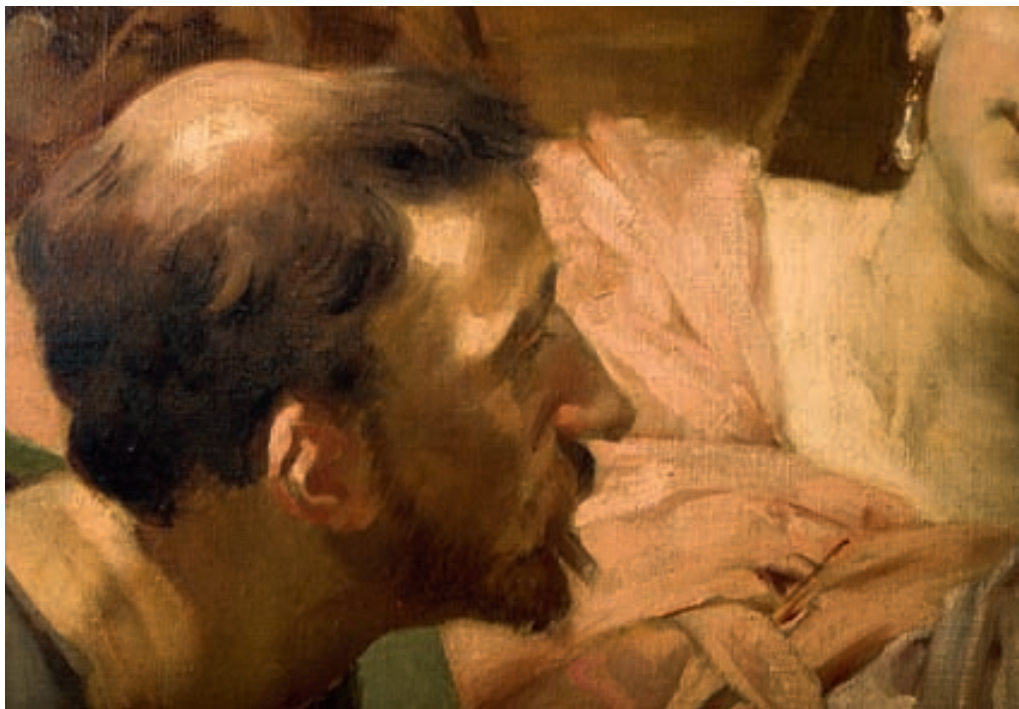


**Obr. 4.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Výřez opony, skupina vlevo, „tvůrci divadla“, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).

4 Písemnosti jsou uloženy v NTM.



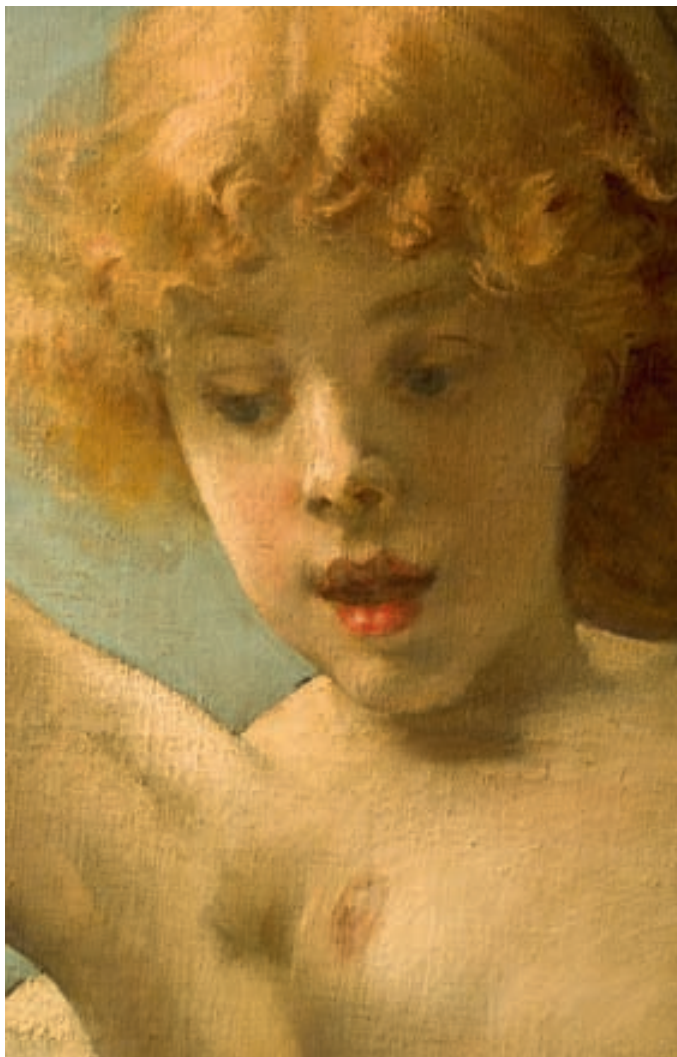
**Obr. 5.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlavy, portrét Adriena Karbowského, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



**Obr. 6.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Výřez opony, vznášející se múza, Sláva Čechie, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



českého buduje chrám dramatickému umění“.<sup>5</sup> Oproti Ženíškově provedení první opony bylo dle návrhu počítáno se začleněním celkového výjevu do monumentální architektury a její zakotvení do krajiny (obr. 11). Podobu architektury měl navrhnout Josef Schulz, druhý architekt stavby Národního divadla po Josefu Zítkovci a na jeho doporučení, jehož úkolem bylo dokončit interiéry historické budovy Národního divadla. Součástí zadání bylo pro Hynaise i vytvoření skici na jaře roku 1883. Pracoval na ní ještě v Paříži, kde ji rovněž konzultoval a poté ji představil v Praze komisi a Sboru pro zřízení Národního divadla (Sbor). Dokončené dílo musel odevzdat do 1. září 1883 a za dodržení lhůty ručil slovem, jako nejzazší termín bylo uvedeno 15. září 1883 a při nedodržení lhůty mohl být malíř penalizován částkou 400 zlatých za týden. Jako finanční odměna měla být Hynaisovi vyplacena suma 9 000 zlatých za figurální a ornamentální



**Obr. 7.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlavy, portrét Suzanne Valadon, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).

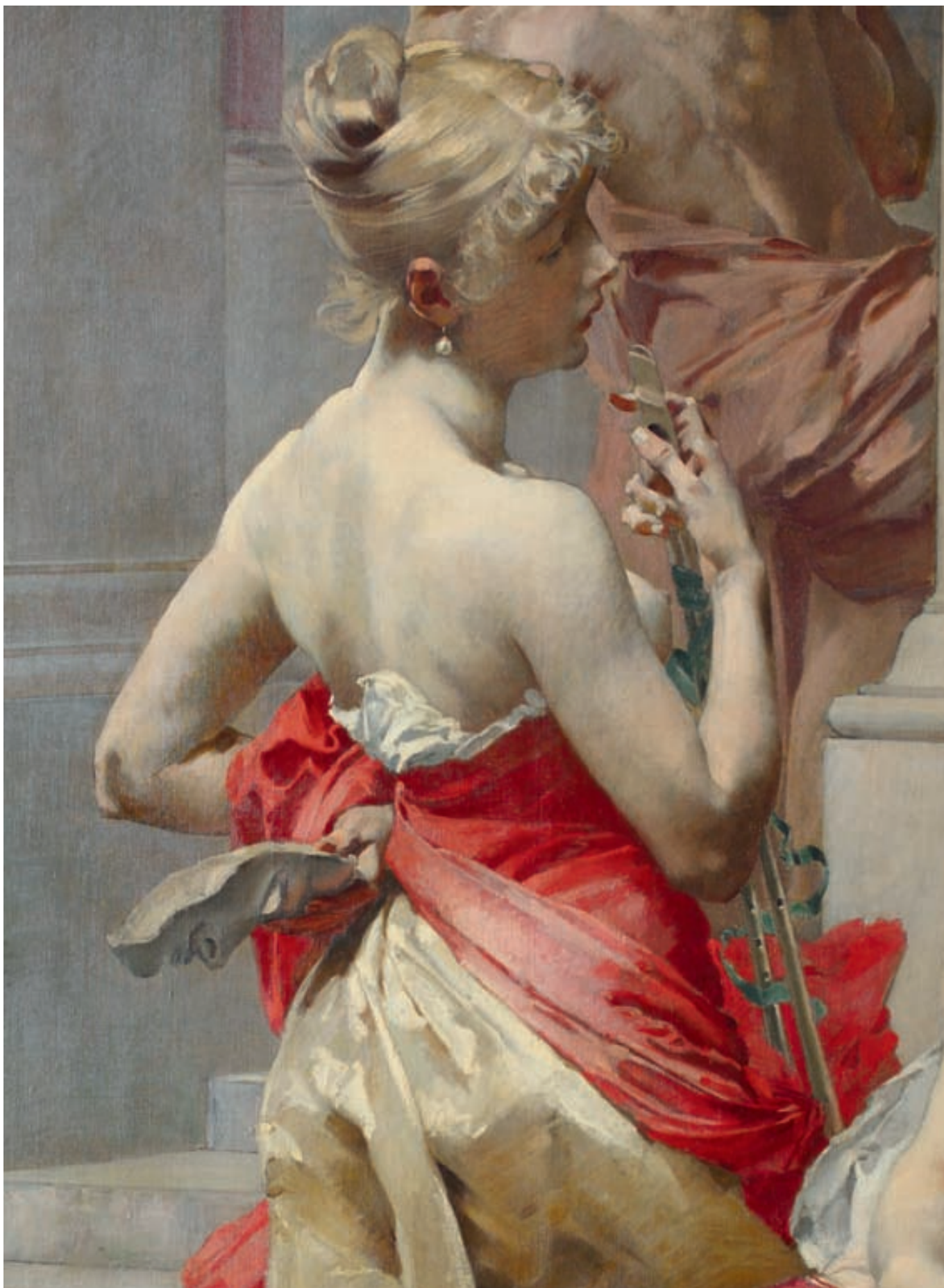
výmalbu. První záloha mohla být uplatněna po odevzdání skici v březnu roku 1883. Opona se stala majetkem Sboru a bylo také samozřejmostí, že měl umělec možnost přizvat další síly jako výpomoc – malíře, kteří by svým působením neporušili celistvost díla. S určitostí mezi nimi pak



**Obr. 8.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail mužských hlav ze skupiny vlevo, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).

<sup>5</sup> Definice alegorického vyznění a celkového pojetí opony, jak byla vyžadována ve smlouvě, uloženo v NTM.





byl Václav Sochor a Adrien Karbowsky.<sup>6</sup>

Vojtěch Hynais vytvořil oponu v provizorní dřevěné budově v Praze na základě pověření Sboru. Proto musel opustit Paříž a odtud si také na pomoc přivezl dva kolegy – malíře Adriena Karbowského a Gabriela Desriviera (MŽYKOVÁ 2001, 55). Stavební výbor práce pravidelně sledoval, pokoušel se i nařizovat a modifikovat autorské návrhy, malíř



**Obr. 10.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Výřez architektury, Prellerova galerie, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).

však maloval a nedbal jich. Opona byla nakonec komisí i architektem odmítnuta jako koncepčně nesplněná, veřejnost ji však přijala zcela spontánně. Dle francouzské tradice chtěl Vojtěch Hynais prezentovat oponu jako jednu velkou scénu, kde množství figur představuje dané téma – Obětavost národa. Původní Ženíškova opona (zničená při požáru), stejně tak jako návrhy dalších společně s Ženíškem soutěžících autorů, představovaly letící múzy či jiné dívky alegorující umění či divadlo v neurčitěm prostoru, rámovaném bohatě malovaným ornamentálním rámcem. Naopak v Hynaisově pojetí je ústřední částí opony široká scéna, v níž figury pracujících řemeslníků, umělců i obecného lidu zaplňují prostor před velkolepým kamenným chrámem zasazeným do reálné přírody (obr. 12). Námětem kompozice je dle požadavků investora scéna, ve které obětavý národ po velkém požáru staví nové divadlo. Hynaisovo pojetí celé scény je rámováno jednodušší, barevně méně výraznou ornamentikou (obr. 13). Tato kompozice korespondovala s dobově oblíbenými živými obrazy.

**Obr. 9.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Jedna ze dvou ústředních postav opony, alegorie Komedie, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009)

**Obr. 11.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Horní okraj opony s architekturou a detailem s putti, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



<sup>6</sup> V literatuře jsou uváděni většinou dva pomocníci, ale všechny okolnosti nasvědčují tomu, že se zde vystřídalo více malířů.







**Obr. 13.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Figurální detail z dekorativně pojatého rámování opony, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



**Obr. 12.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Výřez levého figurálně dekorativního okraje opony se skupinkou řemeslníků zasazených do krajiny, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



**Obr. 14.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail alegorických předmětů představujících divadlo, dětské figury v popředí výjevu a bohatých draperií v přední centrální části opony, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



Hynaisův rukopis je virtuózní, ve spodních přípravných vrstvách vidíme jen ojedinělé změny. Malba byla malována prvoplánově, výstavba hutnými vrstvami pigmentů je přítomna na většině hlavních figur a dá se s jistotou prohlásit, že je malována *alla prima*. Pečlivá příprava formou skic i podrobných kreseb dala autorovi možnost soustředit se výhradně na malířský přednes, barvou vyjádřené bohaté materiá-

ly oděvů, tváře i obrazový prostor (obr. 14). Zatímco u krajinomalby, připomínající barevností malbu Camilla Corota, i architektury můžeme mít odůvodněně pocit vysoké úspornosti malby, bohatost rukopisných fines (obr. 15) a zapojené tonality najdeme na předních figurách scény. Hynais předvedl technologicky brilantně provedenou práci, jejíž dopad byl nečekaný. Jeho rukopis můžeme obdivovat na detailech (obr. 16), ale zvýraznění je nejmarkantnější v bočním nasvícení. Převelká plocha pozadí je malována pro veliký odstup zběžně, malba tváří hlavních protagonistů – múz, umělců, výběřčích i dárců – je tak propracována, že nemůže být z divácké vzdálenosti nikdy doceněna. Že byl Vojtěch Hynais jedním z nejpokrokovějších umělců své doby je zřejmé, ovšem zvládnout oponu pro určený prostor znamenalo neopominout významné faktory monumentální malby jako měřítko figur, barevnou perspektivu i čitelnost a propracování zdánlivě nevýznamných detailů (obr. 17). Důležité části malby naopak musely odolat i dotěrným kukátkům návštěvníků divadla, což je zde názorně předvedeno. Navíc byl na vše omezený čas. V řadě mladíků v dolním rámování nejsou někteří malířsky dokončeni. Konkrétní kresba vymezuje jejich tvary, podmalba udává základní barevnost, ale modelační hodnoty chybí. Takto byly zanechány asi čtyři postavy a dodnes se můžeme dohadovat, zdali jsme svědky elegantního zakončení malby před standardním ukončením – utaháním, nebo zda tu hrál roli nedostatek času na realizaci (obr. 18).

Samotná dokončená opona však nebyla přijata a tudíž ani zkolaudována, jelikož nenaplnovala představy komise. Jako problematické členové shledávali např. zasazení do architektury a ci-



**Obr. 15.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail malířského rukopisu hlavy dívky ve středu opony, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



vilní vyznění postav (obr. 19), ovšem díky časové tísní a nemožnosti oponu nahradit jinou, byla zavěšena v divadle a mezi Sborem a autorem se tak nastartoval několikaletý spor.

### Technologický průzkum

Restaurátorský průzkum opony probíhal s časovým předstihem v jarních měsících roku 2009. Základní otázky byly strukturovány do čtyř okruhů. Průzkum měl jednak mapovat technologické postupy autora. Za druhé byl zjišťován stav zachování malby s využitím stratigrafie, makrofotografie malby, fotografie v razantním světle, průzkumu ultrafialovými (obr. 20), infračervenými a rentgenovými paprsky (obr. 21). Třetí oblastí snah bylo úsilí o pojmenování negativních faktorů, jimž je opona dlouhodobě vystavena, a to na základě měření klimatických hodnot. Čtvrtým okruhem byly otázky spojené se samotným restaurátorským zásahem a stanovením metodiky restaurování, tedy se zkouškami snímání ztmavlého laku a sondami čištění malby (obr. 22). Za účelem

**Obr. 16.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail malířského rukopisu dětské hlavy v horní části opony před dekorativním rámováním, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



propojení obrazových dat v počítači byly konkrétní detaily snímány současně ve viditelném rozptýleném a bočním světle a současně v neviditelných spektrech UV (obr. 23) a infračerveného záření. Čtyři expozice doplnilo rentgenologické snímkování (obr. 24). Časově dosti náročné pořizování snímků vyvážilo jejich velmi komfortní vyhodnocování (obr. 25). Možnost rychlého střídání snímků v počítači a přínos informací jednotlivých průzkumových metod u detailu malby (obr. 26) či poškození bylo mnohem efektivnější. Malířský rukopis, studovaný vědeckými metodami, přinesl mnohavrstevné informace o rychlém vzniku díla, ovšem postaveném na základě letitého výtvarného studia v několika uměleckých centrech Evropy, výtečné organizovanosti práce při vzniku díla a veliké odpovědnosti autora (obr. 27).

Pro střední partii opony Hynais připravil nadměrně široký pruh silného a pevně tkaného plátna o šířce (po zavěšení výšce) 6,15 m, který v horní i dolní části doplnil dvěma pruhy plátna sešitím tak, že nevznikl plastický šev. Konečný rozměr opony činí 10,96 m na výšku a 12,455 m na šířku. Plátno má křížovou vazbu<sup>7</sup> a je tkáno velmi hustě. Jelikož se plátnová vazba intenzivně uplatnila na RTG snímcích – nestandardně vůči vlastní umělecké malbě – je zřejmé, že podklad obsahuje ve směsi i olovnatou bělobu.<sup>8</sup> Podkladová vrstva je mírně zabarvená do žluta, neobsahuje izolační vrstvu a má sílu pouze necelých pět setin milimetru. Jednalo se tedy o olejový šeps, který v tenké vrstvě rychle vysychal a pro následnou malbu byl ideální. Na tento krémově bílý podklad bylo pečlivě provedeno rozvržení kompozice lineární kresbou, vycházející zcela



**Obr. 17.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail motýlích křídel putta v horní části opony před dekorativním orámováním, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).

jistě z mnoha umělcových skic podle živých modelů. Zde na oponě je přísně účelová, nepoužívá modelaci šrafami ani lavírováním, spíše vymezuje jednotlivé figury, architekturu či detaily. Na figurách, později malovaných hutnou malbou (obr. 28), je dnes viditelná jen zřídka, s výjimkou nahých chlapců s erby při dolním okraji formátu (obr. 29). Podkresba architektury je rýsovaná, místy nepřemalovaná a stala se snad i záměrnou součástí obrazu. Architekturu v pozadí prováděl malíř Karbowsky dosti jednoduchým způsobem, druhým pomocníkem byl pravděpodobně malíř Descrivières a nelze opomenout ani Václava Sochora (ŽÁKAVEC 1938, 225). Černá štětcová podkresba je dobře viditelná na malých figurách v pozadí zcela vlevo nebo přímo v popředí na korintské hlavicí, na které sedí dívčí alegorická postava Tragédie (obr. na titulní straně).

V příčných řezech malbou studovaných v mikroskopu je evidentní, že jednotlivé barevné hodnoty byly vytvořeny v jedné vrstvě, výjimečně ve dvou. Červený kámen šperku postavy Tragédie

<sup>7</sup> 9 × 13 nití.

<sup>8</sup> Laboratorní průzkum, který provedla laboratoř Dorotheý Pechové prokázal, že podklad mimo křidu a olovnatou bělobu obsahuje i bělobu barytovou.



**Obr. 18.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail chlapce z levé dolní části dekorativního orámování opony, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



Hynais podložil olovnatou bělobou, samotnou malbu provedl červeným organickým lakem. V laboratoři byly identifikovány následné malířské pigmenty: olovnatá a barytová běloba, kobaltová modř, syntetický ultramarín, svinibrodská zeleň, kadmiová žlutá, červené a žluté okry, červený alizarinový lak a kostní čern. Pojídlo malby je olejové.<sup>9</sup> Všechny vzorky jsou prosyceny akrylátovými laky pocházejícími z pozdějších restaurátorských zásahů, zřejmě ze 70. a 80. let 20. století.

Infračervené paprsky, použité ve fotografii ve čtyřsnímkových sekvencích, většinou pouze sekundovaly při zvýraznění jednotlivých poškození malby. Neviditelné ultrafialové paprsky dobře identifikovaly stáří, sílu i homogenitu laku, jeho narušení i etapy retuší. Práci našich kolegů v osmdesátých letech minulého století by bylo možno charakterizovat jako jemnou, pietní a vysoce profesionální s ojedinělými

odchylkami. Pravá strana díla (obr. 30), která obsahuje nejvíce poškozených lokalit, byla zvláště hustě zalakována s použitím nadměrného množství vosku.<sup>10</sup>

Opona je dnes upevněna na kovový nosný rám s obvodovou příhradovou konstrukcí, zesílenou v rozích rozpěrnou výztuží. Na pevný rám jsou dilatačním posuvným systémem připojeny dřevěné sendvičové profily, které drží vlastní plátno. Konstrukčně propracovaný systém pochází pravděpodobně z rekonstrukce v osmdesátých letech a je optimalizován tak, aby v žádném případě nedošlo k mechanickému poškození opony. Funkčnost systému není ideální. Technici divadla do nastavení vypínacího systému nezasahují, mají však jasnou představu, jak plátno opony reaguje na vlhkost v hledišti. Opona je vystavena rovněž vzdušným tlakům klimatizačních a ventilačních systémů divadla, které způsobují další mechanickou zátěž. Součástí průzkumu bylo kontinuální měření klimatických hodnot pro pochopení chování nadměrného plátna. Po celou dobu provádění průzkumu i restaurování byl na rám opony osazen datalogger s hodinovým sběrem dat teploty a relativní vlhkosti. Celková dilatace opony činí přibližně 6 cm v maximálních teplotních i vlhkostních výkyvech. V průběhu průzkumu a restaurování lze ze zaznamenaných křivek z období 18. 5.–17. 8. 2009 vyvodit, že odstávky technologických zařízení nezpůsobily významné změny. Vypnutím klimatizace se zvýšila relativní vlhkost v průměru o 15 % s rozšířeným rozkmitem mezi 45–65 %, ojediněle překračující hranici 70 %. V těchto podmínkách je opona velmi prověšená a vznikají postranní faldy. Ideální vypnutí opony se objeví při hodnotách slabě nad 40 % relativní vlhkosti. Rozhodně by vlhkost neměla klesat pod hranici 30 %, kdy dochází k výraznému pnutí. Teploty se v silných zdech historické budovy nemění dramaticky, jsou během

<sup>9</sup> FTIR analýza byla provedená v Laboratoři molekulové spektroskopie Vysoké školy chemicko-technologické Ing. Miroslavou Novotnou, CSc., prvkovou analýzu elektronovým mikroskopem ve spojení s mikrosondou (SEM/EDAX) prováděl Dr. Karel Jurek z Fyzikálního ústavu Akademie věd.

<sup>10</sup> Zdali se jednalo o vosk či parafín nebylo zkoumáno a vše bylo během restaurování odstraněno.



**Obr. 19.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlavy muže ze skupiny vpravo, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).

dne stabilní s výkyvem pouhých 2 °C. Po dobu měření zřejmě nebyl interiér vytápěn a hodnoty vykazovaly pravidelné cyklické změny. Teplo vzniká při představení a přes noc se teploty vrátí do normálu. Výkyvy během prázdnin pominuly.



Přestože během restaurátorského zásahu nebylo na vypínacím rámu nic měněno, byl současný stav definován jako přežitý. Následně bylo domluveno, že k automatickému bezúdržbovému samovypínacímu systému bude věnováno další léto, protože filozofie dnešního vedení Národního divadla je maximální omezení energetické náročnosti provozu, např. klimatizace. Systém samovypínacího mechanismu by ve

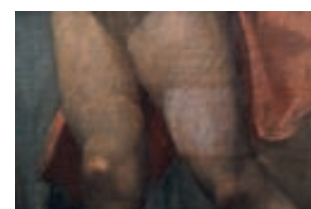
**Obr. 20.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail ruky matky držící dítě ze skupiny vpravo, UV snímek, stav před restaurováním (foto T. Berger, 2009).

formě pružin či stanovených závaží oponu stále vypínal a udržoval v optimálním vypětí (předpětí). Veliká plocha pevného plátna má v suchém prostředí obrovský tah a v minulosti zapříčinila i vlastní zablokování rámu ve spouštěcích kolejnicích. Tomu by mělo být na podruhé zabráněno.

### Proces restaurování

Postup rozdělený do více technologických etap byl striktně limitován dvouměsíční lhůtou divadelních prázdnin. Pro realizaci bylo postaveno celoplošné lešení. První etapou bylo odstranění mohutných nánosů prachových depozitů za využití odsávací techniky (obr. 31). Nad oponou se nachází iluzivní látkový baldachýn, provedený křehkou malbou na šepsované plátno. Tento baldachýn, respektive míra jeho znečištění, vylučoval provádět restaurátorské práce na oponě a byl tedy zahrnut do procesu restaurování. Druhá etapa spočívala v čištění barevné vrstvy, třetí etapa pak zahrnovala retuše a nanesení nové lakové vrstvy na oponu (obr. 32). Čištění barevné vrstvy představovalo z hlediska konečného přínosu a vyznění opony nejvýraznější posun. Malba byla postupně zbavována nánosů lakových vrstev a rovněž ztmavělých retušů starších defektů. Ztmavělý hnědavý lak deformoval samotný kolorit malby, vysoký podíl vosku v něm obsažený zcela měnil

**Obr. 22.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail dětské nohy ze skupiny vpravo, ukázka sondy čištění malby, stav před restaurováním (foto T. Berger, 2009).

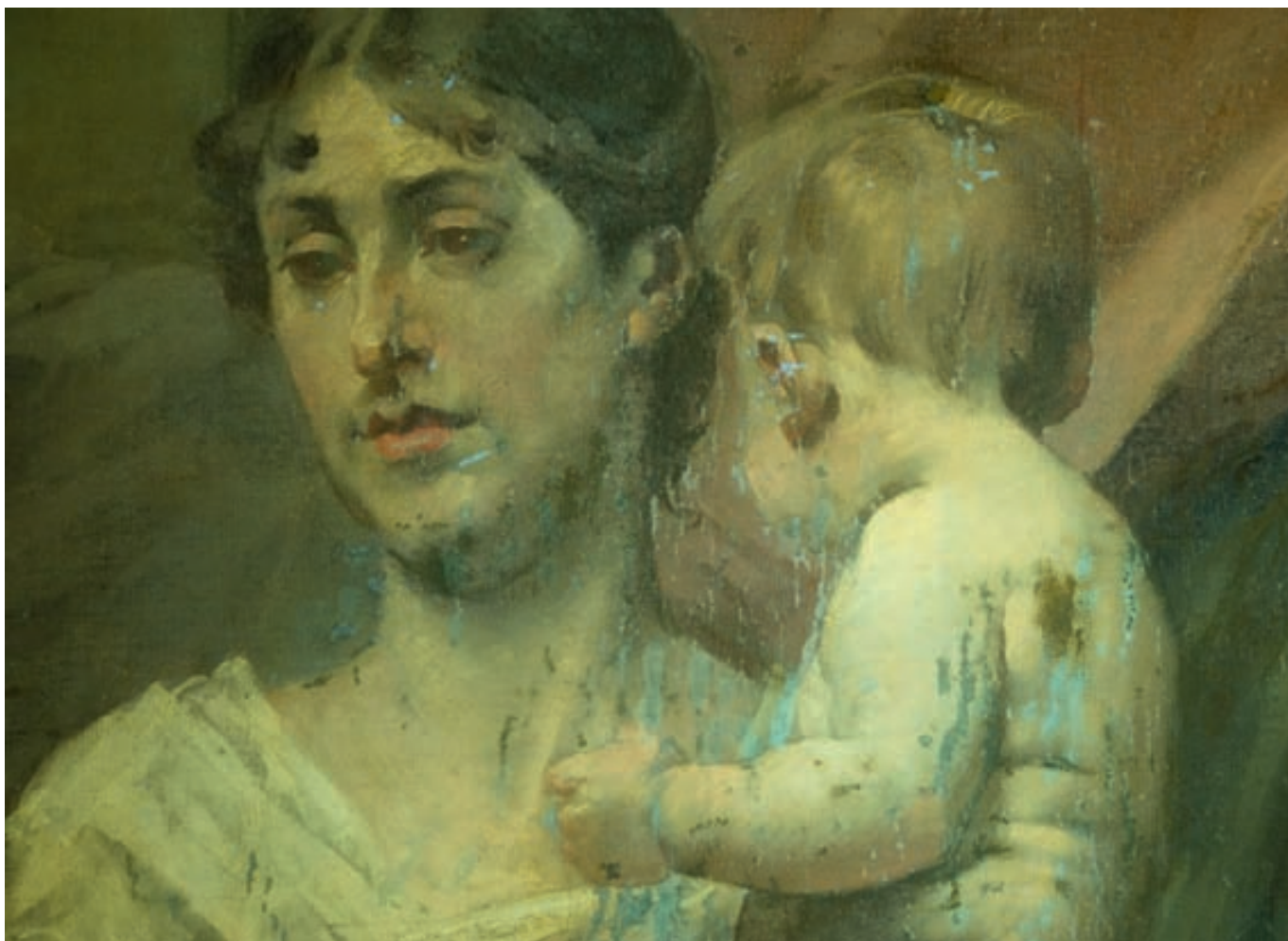




**Obr. 21.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlavy matky ze skupiny vpravo, RTG snímek, stav před restaurováním (foto T. Berger, 2009).



**Obr. 23.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlavy matky s dítětem ze skupiny vpravo, UV snímek, stav před restaurováním (foto T. Berger, 2009).



charakter brilantní Hynaisovy olejové techniky na kvašovou matnou malbu, typickou pro běžné divadelní dekorace. Jen malá část velmi těžce rozpustných retuší byla ponechána a pouze retuši korigována, použití výraznějších kompozic rozpouštědel již mohlo ohrozit originální malbu.

Následně byla provedena revize oprav mechanických poškození v dolní části opony. Degradované nevhovující propadlé a zdeformované záplaty byly vyjmuty a nahrazeny novými, s využitím techniky šití polyamidovým vláknem, včetně podlepení materiálem Lascaux a zažehlením do roviny. Defekty byly vytmeleny emulzním tmelem s aplikací imitace struktury plátna. Tento tmel byl použit i při

opravě drobných poškození malby opony. Retuše veškerých defektů byly provedeny výhradně reverzibilními barvami (obr. 33). Nejprve vodou ředitelnými kvašovými barvami Schmincke s vyšší krycí mohutností, po nanesení damarového laku pak byla provedena korektura lazurními tóny pryskyřičných restaurátorských barev Maimeri Brera a Ketonica. Technologický průzkum prokázal, že opona je provedena klasickou malbou druhé poloviny 19. století v duchu progresivního pařížského pojetí. Součástí této malby je i pryskyřičný lak, propůjčující barvám značnou hloubku. Po mnoha zkouškách byl vybrán čistý damarový lak s příměsí malého množství polymerovaného oleje, který ideálně prosvětlil a saturoval barevnost opony. S ohledem na světlostálé restaurátorské barvy a závěrečný lak postrádající vosk způsobující vyšší absorpci prachu, nebude následná revize díla nezbytná v horizontu několika dalších desetiletí.

Dle doporučení mezinárodních institucí UNESCO, ICOM, apod. se pro malbu na plátně doporučují stabilní podmínky s úrovní světelného zatížení do 200 luxů bez přítomnosti UV záření. V historické budově ND nebyly tyto hodnoty měřeny, ale chromatičnost osvětlení byla velmi neuspokojivá. Navíc na oponu nebývá nahlíženo jako na obraz, ale je součástí budovy, interiéru. Význam Hynaisovy malby však s postupem doby jistě vzrostl, obraz se stal součástí národní historie umění, a i proto byla malba nyní restaurována. Velké množství slabých žárovek v hledišti představovalo velmi teplé nasvícení okolo 3 000 K, které bylo ještě umocněno všudypřítomnými odlesky zlacených prvků dekorace. Světelný prostor hlediště je zcela nevhodný pro malířská umělecká díla, protože nízká i barevně nevyvážená hodnota osvětlení nemůže představit širokou škálu malířských pigmentů a barviv. Výsledek restaurátorských prací byl nakonec podtrhnut speciálním nasvícením opony plnohodnotným zdrojem světla tak, aby navíc nevznikaly lesky. Tím bylo podpořeno i několikátýdenní snažení týmu restaurátorů znovunalézt barevnou paletu i um Vojtěcha Hynaise a představit je veřejnosti.



**Obr. 24.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlavy muže ze skupiny vlevo, RTG snímek, stav před restaurováním (foto T. Berger, 2009).





**Obr. 25.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlav mužů ze skupiny vlevo, UV snímek, stav před restaurováním (foto T.Berger, 2009).



**Obr. 26.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlavy muže – autoportrétu Vojtěcha Hynaise ze skupiny vpravo, RTG snímek, stav před restaurováním (foto T. Berger, 2009).





**Obr. 28.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail malby ruky a draperie sedící Tragedie v centru výjevu opony, stav po restaurování (foto T. Berger, 2009).



**Obr. 29.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail hlavy chlapce z dolního dekorativního rámování opony, ukázky sondy čištění malby, stav před restaurováním (foto T. Berger, 2009).

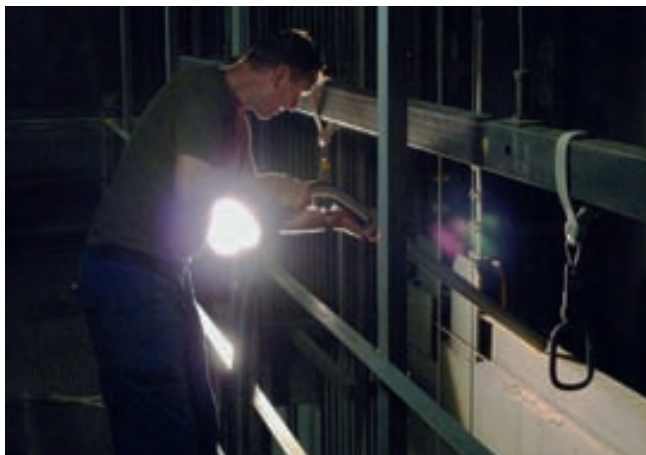




**Obr. 27.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Detail signatury Vojtěcha Hynaise, sonda čištění malby, stav před restaurováním (foto T. Berger, 2009).



**Obr. 30.** Praha 1-Nové Město, čp. 223, Národní divadlo. Opona za lešením během divadelních prázdnin, pravá strana opony (foto T. Berger, 2009).



**Obr. 31.** Praha 1-Nové Město, čp.223, Národní divadlo. Odsávání prachu z horní části opony zezadu, restaurátor Tomáš Záhoř při práci (foto T. Berger, 2009).



**Obr. 32.** Praha 1-Nové Město, čp.223, Národní divadlo. Provádění jednotlivých retuší v levé části opony na skupině řemesníků, restaurátor Tomáš Berger při práci (foto T. Záhoř, 2009).



**Obr. 33.** Praha 1-Nové Město, čp.223, Národní divadlo. Provádění retuší na sedící dívce Tragedie ve středu výjevu opony, restaurátor Peter Stirber při práci (foto T. Berger, 2009).



---

**Seznam použitých zkratk**

FTIR – Fourier Transform Infrared, experimentální spektroskopická technika

ICOM – International Council of Museums – Mezinárodní rada muzeí

RTG – rentgenový

UV – Ultraviolet, ultrafialový

SEM/EDAX – Scanning Electron Microscopy and Energy Dispersive Spectroscopy, metoda analýzy prvků pomocí elektronického mikroskopu

---

**PRAMENY**

NTM – Praha, Národní technické muzeum, Muzeum architektury a stavitelství, Archiv architektury a stavitelství, fond č. 46, Josef Schulz, 20071218/02 – deníky a zápisníky.

---

**LITERATURA**

BERGER/ZÁHOŘ 2009 – Tomáš BERGER / Tomáš ZÁHOŘ: Vojtěch Hynais: Opona historické budovy Národního divadla v Praze. Restaurátorská zpráva. Praha 2009.

MATĚJČEK 1954 – Antonín MATĚJČEK: Národní divadlo a jeho výtvarníci. Praha 1954.

MATĚJČEK 1980 – Antonín MATĚJČEK: Národní divadlo a jeho výtvarníci. Katalog Muzea hlavního města Prahy. Praha 1980.

MATĚJČEK 1999 – Antonín MATĚJČEK: Národní divadlo – historie a současnost budovy. Praha 1999.

MŽYKOVÁ 1990 – Marie MŽYKOVÁ: Vojtěch Hynais. Praha 1990.

MŽYKOVÁ 2001 – Marie MŽYKOVÁ: Na křídlech slávy. Praha 2001.

PRAHL 1980 – Roman PRAHL: Z malířských salonů před 100 lety, katalog Národní galerie, Praha 1980.

ŠNEJDAR 1987 – Josef ŠNEJDAR et al.: Národní divadlo. Praha 1987.

WITTLICH 1982 – Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982.

ŽÁKAVEC 1926 – František ŽÁKAVEC: Prof. Dr. Vojtěch Hynais v Praze dne 22. srpna 1925. Volné směry 24, 1926, 50–53.

ŽÁKAVEC 1938 – František ŽÁKAVEC: Chrám znovuzrození. Praha 1938.

---

**DER BÜHNENVORHANG VON VOJTĚCH HYN AIS FÜR DAS NATIONALTHEATER**

RESTAURIERUNG UND TECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNG DES VORHANGBÜHNENVORHANGS IM HISTORISCHEN NATIONALTHEATERGEBÄUDE IN PRAG

Das Ziel der Studie besteht in der Herforhebung der Individualität des von Vojtěch Hynais gestalteten eines Werkes, untrennbaren zubehörs des Prager Nationaltheaters als Denkmal des ganzen tschechischen Volkes eines Werkes, das zweifellos zu der Spitzenleistungen der tschechischen Malerei des 19. Jahrhunderts gehört, trotz früheren Ansichten, die es für das Ergebnis der Einflüsse des Akademismus hielten. Die restauratorische Untersuchung bewies Hynais' außerordentlich beherrschte Maltechnik und sein durchdachtes Konzept der Gesamtwirkung der dargestellten Allegorie. Das Autorenkollektiv bemühte sich die kunsthistorischen Erkenntnisse, den Zeitkontext und konkrete restauratorische Schlüsse mit Unterstützung von Röntgen- und stratigraphischer Untersuchung, samt infrarotspektroskopischen und mikrochemischen Analysen zu verknüpfen. Die einzelnen Wertungen von Hynais' Maltechnik gehen von konkreten Kontrastlichtbildern und Makrofotos des Zustandes aus. Aus diesen Erkenntnissen, nicht auf Grund von Vermutungen, ergab sich die Möglichkeit sowohl die Arbeitsmethoden und die Erfassungsweise des von Hynais dargestellten Themas als auch den Arbeitsvorgang des Malers samt Abschätzungen der angestrebten Wirkung des Werkes festzusetzen.

**Schlüsselworte** – Bühnenvorhang – Nationaltheater – Vojtěch Hynais – Restaurierung – Leinwand – Modell – Paris – Vertrag – Gremium für die Errichtung des Nationaltheaters – Bild – Szene – Architektur/Baukunst – Landschaft – lebende Bilder – Autorenhandschrift – alla prima – Untersuchung – klimatische Bedingungen – Sonden – Retusche – Lack

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Studie zum Meisterwerk des Malers Vojtěch Hynais – dem Bühnenvorhang im Nationaltheater befasst sich mit der Geschichte und den Umständen seiner Entstehung, bringt Informationen über die Hilfskräfte, das Honorar und die vom Maler seitens des Gremiums für die Errichtung des Nationaltheaters beauftragte Aufgabe. Sie erforscht das Bildwerk als das Werk einer außerordentlichen künstlerischen Persönlichkeit, die eine akademische Schulung abgeschlossen hatte und mit Bravour die Technik der Monumentalmalerei beherrschte. Hynais wußte seine glänzende handwerkliche Vorbereitung mit seinem künstlerischen, sich (vielleicht ausgenommen Mikoláš Aleš) von der gesamten Generation des Prager Nationaltheaters durchaus unterschiedenen Talent zu verknüpfen. Vojtěch Hynais brachte das in Paris erkannte neue Sehen und unterschiedliche Methoden der Arbeit mit Farbe und Licht nach Böhmen mit. Die Studie befasst sich auch mit der Analyse der verwendeten Farben, der Zeichnung, mit der Wertung seiner Arbeit *alla prima*. Sie beschreibt das System der Fixierung an den Metallrahmen, die bei klimatischen Unregelmäßigkeiten als problematisch erscheint. Auch der ganze restauratorische Prozess wird gründlich, beschrieben samt allen Schwierigkeiten und Neuerkenntnissen.

**Titelbild:** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Detail der Mädchenfigur der Tragödie, an einem korinthischen Kapitell sitzend, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 1.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, Gesamtansicht, Zustand nach der Restaurierung (Falls nicht anders angegeben, alle Fotos T. Berger, 2009).

**Abb. 2.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, Ausschnitt, die allegorischen Theatergestalten und die Spendergruppe, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 3.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, Ausschnitt aus der Gruppe rechts, links oben Selbstbildnis von Vojtěch Hynais, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 4.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, Ausschnitt, Gruppe links, die „Schöpfer des Theaters“, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 5.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bildnis von Adrien Karbowski, Kopfdetail, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 6.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, Ausschnitt, schwebende Muse, Gloria Bohemiae, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 7.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bildnis von Suzanne Valadon, Kopfdetail, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 8.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Männergruppe links, Detail der Köpfe, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 9.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Detail der Mädchenfigur der Komödie, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 10.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Preller-Galerie, Ausschnitt der Architektur, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 11.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, der oberer Rand mit der Baukunst und einem Detail von Putti, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 12.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, Ausschnitt vom linken figural-dekorativen Rand mit einer Handwerkergruppe in der Landschaft, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 13.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, dekorativ aufgefasste Umrahmung, Figurendetail, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 14.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, vordere Zentralepartie, Kindergestalten im Vordergrund einer Szene und reicher Draperien, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 15.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, mittlere Partie, Detail der malerischen Handschrift am einem Mädchenkopf, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 16.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, obere Partie vor der Dekorativumrahmung, Detail der malerischen Handschrift am Kopf eines Kindes, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 17.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, obere Partie vor der Dekorativumrahmung. Detail der Putti-Schmetterlingsflügel, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 18.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, Dekorativumrahmung, Partie links unten, Knabendetail, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 19.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Gruppe rechts, Männerkopfdetail, Zustand nach der Restaurierung.

**Abb. 20.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Gruppe rechts, Detail der Mutterhand mit einem Kind, UV-Aufnahme, Zustand vor der Restaurierung.



- Abb. 21.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Gruppe rechts, Kopfdetail der Mutter, Röntgenaufnahme, Zustand vor der Restaurierung.
- Abb. 22.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Gruppe rechts, Detail eines Kindes beins, Reinigungsprobe, an dem gemälde, Zustand vor der Restaurierung.
- Abb. 23.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Gruppe rechts, Kopf der Mutter mit dem Kind, UV-Aufnahme, Zustand vor der Restaurierung.
- Abb. 24.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Gruppe links, Kopf eines Mannes, Detail, Röntgenaufnahme, Zustand vor der Restaurierung.
- Abb. 25.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Gruppe links, Köpfe von Männer, Detail, UV-Aufnahme, Zustand vor der Restaurierung.
- Abb. 26.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Gruppe rechts, Kopf eines Mannes – Selbstbildnis des Malers, Detail, Röntgenaufnahme, Zustand vor der Restaurierung.
- Abb. 27.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Signatur Vojtěch Hynais', Reinigungsprobe des gemäldes, Zustand vor der Restaurierung.
- Abb. 28.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Sitzende Tragödie in der Mitte der Szene am Bühnenvorhang, Detail der Hand und der Draperie, Zustand nach der Restaurierung.
- Abb. 29.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, untere Dekorativumrahmung, Knabenkopfdetail, Gemäldereinigungsprobe, Zustand vor der Restaurierung.
- Abb. 30.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Der Bühnenvorhang hinter einem Gerüst während der Theaterferien, rechte Seite.
- Abb. 31.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Oberteil des Bühnenvorhangs, Staubabsaugen von der Rückseite, der Restaurator Tomáš Záhoř bei der Arbeit.
- Abb. 32.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, linke Seite, Handwerkergruppe, einzelne Retuschen, Restaurator Tomáš Berger bei der Arbeit (Foto T. Záhoř, 2009).
- Abb. 33.** Prag 1-Neustadt, Konstr.-Nr. 223, Nationaltheater. Bühnenvorhang, sitzende Mädchenfigur der Tragödie in der Mitte der Szene, Restaurator Peter Stirber bei der Arbeit.

*Übersetzung Jindřich Noll*

akad. mal. Tomáš Berger  
restaurátor  
tomberg@centrum.cz

Mgr. Petra Straková  
Národní divadlo  
p.strakova@narodni-divadlo.cz

akad. mal. Tomáš Záhoř  
restaurátor  
zahort@email.cz