

MICHAELA ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ – FILOZOFICKÁ FAKULTA, MASARYKOVA UNIVERZITA, BRNO

JAN VOJTĚCHOVSKÝ – FAKULTA RESTAUROVÁNÍ, UNIVERZITA PARDUBICE

PETRA LESNIAKOVÁ – FAKULTA RESTAUROVÁNÍ, UNIVERZITA PARDUBICE

## Technika nástěnných maleb Jana Jiřího Etgense v Rajhradu u Brna

Benediktinský klášterní kostel svatých Petra a Pavla v Rajhradu u Brna představuje unikátní barokní komplex, jenž se opakovaně stává předmětem uměleckohistorického bádání. Výjimečné architektonické formy chrámu, postaveného podle projektu Jana Blažeje Santiniho-Aichela (1677–1723), byly v minulosti popsány a interpretovány řadou předních historiků architektury.<sup>1</sup> Následný systematický výzkum malířské výzdoby chrámových kleneb, jež je dílem malíře a freskaře Jana Jiřího Etgense (1691–1757), vyústil v relativně nedávné době v obsáhlou kapitolu v korpusu barokní nástěnné malby v českých zemích, která shrnuje naše dosavadní poznání o formě, obsahu a funkci Etgensových klenebních obrazů.<sup>2</sup> Tento výklad nyní doplňují a rozšiřují závěry restaurátorského a materiálového průzkumu provedeného na malbě nad hudební kruchtou, který se zaměřil na poznání historických technik a použitých materiálů.<sup>3</sup> Základní otázkou průzkumu bylo, jaké postupy Jan Jiří Etgens při práci na malbách uplatňoval a jak se tyto postupy jeví v kontextu dalších děl středoevropské nástěnné malby období baroka. Skutečnost, že většina z nich byla vytvořena kombinací technik *fresco a secco*, vyvolala rovněž otázku, zda je možné přesněji stanovit podíl těchto technik v rámci jednoho díla, v tomto případě dílčí partie Etgensovy výmalby rajhradského chrámu. Důležitým aspektem této problematiky byl rovněž vztah Etgenseva způsobu práce k doporučeným postupům popsaným v dobových návodech, především v tiskem vydaných instrukcích, jež ke svému proslulému traktátu *Perspectiva pictorum atque architectorum* (1693–1700) připojil Andrea Pozzo (1642–1709).<sup>4</sup> Podstatnou součástí průzkumu se stalo také zkoumání druhotných zásahů do původního malířského díla, především přemalby a dalších oprav, jimiž malby od svého vzniku prošly. Tato situace je pro barokní nástěnné malby typická, v tomto případě byl však počet vysprávěk a retuší vyšší, než je obvyklé, a to v důsledku opakovaného narušení omítek statickými poruchami stavby, jež si vyžádaly opravy prováděné v různých obdobích a také v různé kvalitě. K odlišení mladších vrstev od původního díla byla využita průzkumová zobrazovací metoda tzv. technické fotografie zahrnující celou škálu postupů, jež byly v Rajhradu aplikovány na barokní nástěnnou malbu. Jevy zachycené technickou fotografií napomohla objasnit nová interpretace archivního pramene, díky níž byly zčásti identifikovány dílčí opravy maleb provedené Etgensem záhy po jejich

dokončení. Tento příspěvek tak nejen prezentuje možnosti uplatnění metody technické fotografie v oblasti barokní nástěnné malby a užitečnost mezioborové spolupráce restaurátorů, technologů a historiků umění, ale dotýká se i důležité otázky autenticity zachování těchto specifických malířských děl.

### Vznik a námět maleb

Etgensovy nástěnné malby pokrývající původně všechny tři chrámové kupole a prostor nad hudební kruchtou vznikly na objednávku probošta Antonína Pirma (v úřadu 1709–1744) v letech 1726–1729. Smlouva s Etgensem byla uzavřena 4. června 1726, fresky byly dokončeny do listopadu 1729 a malíř za ně obdržel 3 000 zlatých.<sup>5</sup> Přesný postup prací lze dobře sledovat podle potvrzení o přijatých částkách za malby v jednotlivých částech chrámu, které je připojeno ke smlouvě.<sup>6</sup> Exkluzivní ikonografický program malířské výzdoby kostela tvořilo ztvárnění tří zázračných světelných vizí, zobrazených v kopulích: *Vize sv. Benedikta* v prostřední kopuli, při níž řádový zakladatel spatřil celý svět v záři božího světla Nejsvětější Trojice, *Proměnění Krista na hoře Tábor* v kněžišti a *Zjevení třetího nebe sv. Pavlovi* v západním chóru laiků. Benediktova vize je tu spojena s oslavou celého řádu, jež byla vyjádřena v postavách benediktinských misionářů v pendentivech klenby. Proměnění Krista, při němž podle biblického textu připadla stěžejní úloha sv. Petrovi, a Pavlova vize třetího nebe, nepoznatelného a obývaného pouze Kristem, jsou připomenutím a potažmo oslavou apoštolů Petra a Pavla, jimž je chrám zasvěcen.<sup>7</sup> V důsledku zemětřesení v roce 1763<sup>8</sup> došlo k vážnému poškození presbytáře, který musel být nakonec stržen a Etgensova freska na jeho klenbě zanikla. Po opětovném vybudování kněžiště v první polovině sedmdesátých let byl novou malířskou výzdobou pověřen Maulbertschův nejvýznamnější, tehdy již samostatně pracující žák Josef Winterhalder ml. (1743–1807).<sup>9</sup> Námět malby — *Proměnění Krista na hoře Tábor*, doprovázené postavami čtyř evangelistů v pendentivech — téměř jistě opakuje ikonografii zničených Etgensových fresek.

Restaurátorskému a materiálovému průzkumu byly podrobeny nástěnné malby nacházející se na východní klenbě hudební kruchtou (figurálního chóru) a na klenbách vstupních prostorů chrámových věží (podvěží). Námětem malby nad hudební kruchtou je *Andělský koncert* představující muzicírující anděly na nebesích. Uprostřed



1 / Jan Jiří Etgens, *Andělský koncert*, 1729  
 nástěnná malba  
 Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla, klenba nad hudební kruchtou  
 Foto: Martin Mádl

se vznášejí andělé — dirigent, který drží ve zdvižené pravici svitek not; před ním letí andělek s rozevřenou knihou (notovým partem). Kolem něho jsou shromážděni další andělé, rozdělení do sborů podle jednotlivých hudebních nástrojů. Překvapivý je přitom jejich vysoký počet a rozmanitost.<sup>10</sup> [1]

Témata nástěnných maleb na klenbách vstupních prostorů chrámových věží odpovídají příslušným patrociniím — věže byly roku 1728 zasvěceny ochráncům před ohněm a vypuknutím požáru, sv. Floriánovi a sv. Agátě. Klenební obrazy mají při pohledu zdola v souladu s půdorysem klenby zhruba obdélný formát a jsou orientovány pro pohled přichozícího, tedy kolmo ke klenebnímu obrazu s muzicírujícími anděly na východní klenbě hudební krucht. Oba světci jsou zachyceni v nebeské slávě, obklopeni anděly, kteří nesou jejich atributy: odřezané prsy sv. Agáty a zkrvavené kleště, resp. Floriánův nástroj umučení — mlýnský kámen a velkou nádobu na vodu. Pozadí za světeckými figurami tvoří bledě žlutá záře, která se směrem k okrajům malby barví do oranžova a proměňuje ve fialová oblaka. Na kratších stranách oblaka částečně zakrývají fragmenty iluzivních architektonických nástavců zdobených

andělskými hlavičkami. Tyto nástavce vybíhají z oblouků arkád, zobrazených již na stěnách.

K nástěnným malbám v klášterním kostele v Rajhradu se váže několik kreseb, které byly objeveny ve skicáři premonstrátského malíře a concettisty Dionýsia Strausse (1660–1720).<sup>11</sup> Album opatřené v minulosti názvem *Marat Icones* obsahuje kresby různých kreslířů, Straussovy ikonografické koncepty a poznámky ikonologické povahy a druhotně vlepené grafické listy.<sup>12</sup> Ve skicáři bylo identifikováno pět kreseb, jež jsou přípravnými pracemi k malířské výzdobě rajhradského chrámu a jejichž autorem je nepochybně Jan Jiří Etgens. Kresby mohly vzniknout nejdříve roku 1726, tj. v roce uzavření smlouvy na výmalbu chrámu, nejspíše jsou však ještě o něco mladší, neboť se tematicky pojí s malbami v západní části kostela, které byly dokončeny až v roce 1729.<sup>13</sup>

Hned první dvě kresby ze Straussova skicáře, představující sv. Agátu a sv. Floriána na nebesích, se vztahují k výzdobě kleneb podvěží, jež byly spolu s *Andělským koncertem* podrobeny technologickému průzkumu.<sup>14</sup> První kresba se téměř doslovně shoduje s malbami na zaklenutí jižní kostelní věže zasvěcené sv. Agátě, jediný rozdíl představuje přesunutí



2 / Jan Jiří Etgens, *Andělský koncert (detail)*, východní strana centrální části výjevu, 1729

defekt omítky z roku 2020

nástěnná malba

Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla

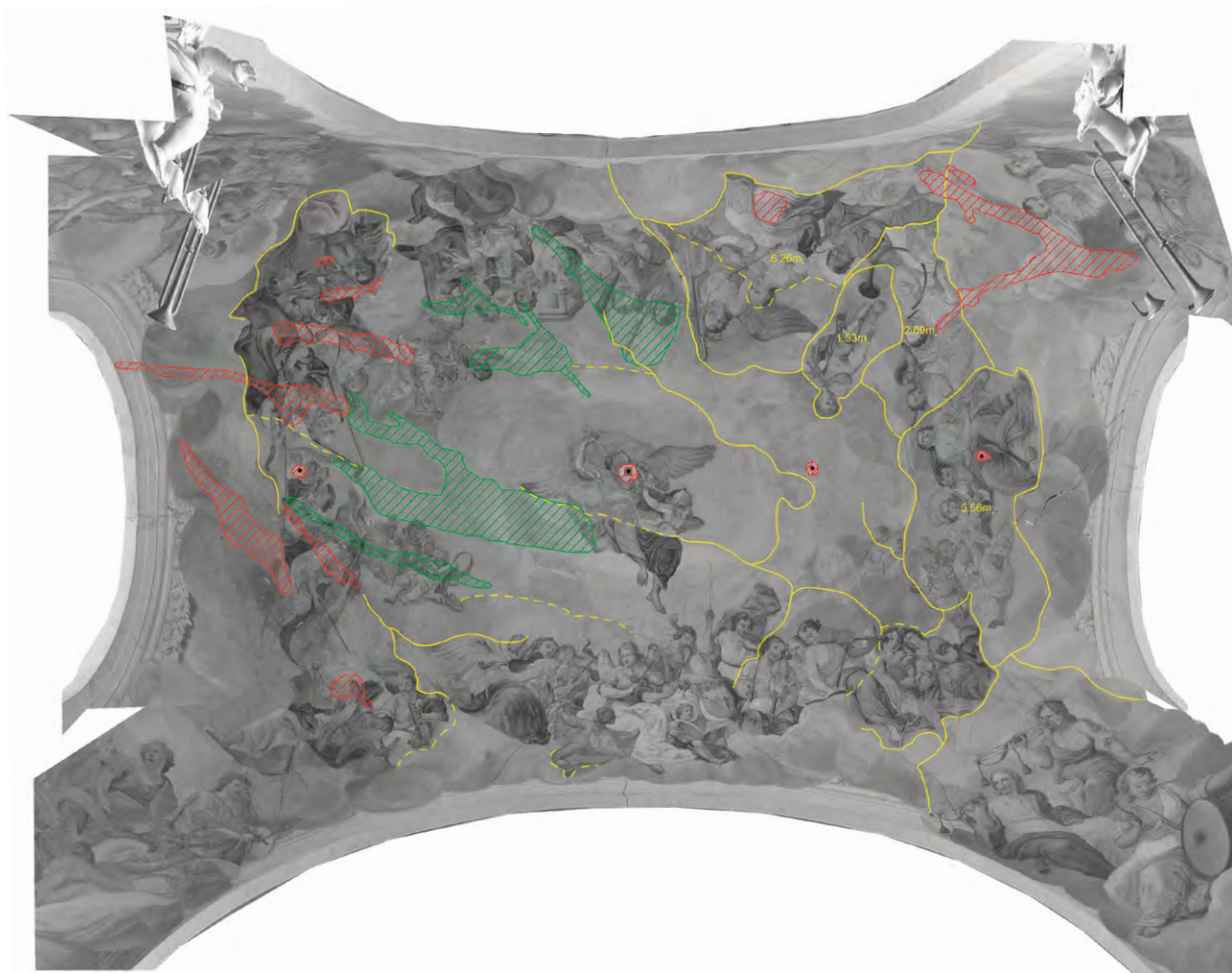
Foto: David Svoboda

doprovodných dvojic andělů. Ty jsou na kresbě zobrazeny po stranách ústřední skupiny se světicí, na klenbě byly pootočený o 90 stupňů a nacházejí se nyní nad kratšími stranami klenebního pole. Stejným způsobem byl pozměněn i návrh se sv. Floriánem pro malbu ve druhé věži, avšak zde byl navíc oproti kresbě přesunut i jeden z andělů ze světcova doprovodu a vypuštěna postava jednoho z andělů po Floriánově levici. K malbám na východní klenbě hudební kruchty s námětem *Andělský koncert* se vztahuje v pořadí poslední z pěti Etgensových kreseb ve Straussově skicáři. Kresba typu *primo pensiero* je návrhem východní partie malby, kterou tvoří skupina postav andělů hrajících na smyčcové nástroje. Na nástěnné malbě je uprostřed této skupiny zobrazen sedící anděl zahalený do výrazné zlatožluté drapérie, jenž hraje na housle, a jeho druh ve světlém červeném a zeleném šatu hrající na violoncello. U jejich nohou jsou namalováni dva andělci držící knihy — notové party. Jak bude uvedeno dále, postava andělka vpravo v roce 2020 zanikla při pádu uvolněné vrstvy omítky a poté byla v rámci obnovy maleb nahrazena rekonstrukcí. Nalevo od ústřední dvojice hráčů na housle a violoncello jsou umístěny další tři postavy sedících andělů: dva z nich hrají na housle, třetí je otočen

zády k divákovi. Na pravé straně jsou vyobrazeni tři andělé s houslemi (či violami?) v rukou, čtvrtého je vidět v pozadí. Všechny jmenované andělské postavy jsou již zahrnuty ve zmíněném kresebném návrhu, a to včetně zachycení zamýšlených pohybových motivů, náklonu hlav, polohy hudebních nástrojů a zřasení drapérií, které nacházíme ve výsledném díle.<sup>15</sup> [1, 2] Kresby se vyznačují vysokou uměleckou kvalitou. Svým stylem se blíží okruhu Giovanniho Battisty Gaulliho (1639–1709), jehož nástěnné malby i kresebný projev Etgens poznal v Římě během své italské cesty v letech 1719–1724.

### Stav maleb a průzkumové metody

Malby figurálního chóru s výjevem *Andělský koncert* a malby v podvěží zobrazující sv. Floriána, respektive sv. Agátu byly v důsledku četných poškození, oprav a přemaléb dlouhodobě ve špatném stavu. Bezprostředním podnětem k zahájení příprav restaurátorského zásahu na těchto partiích chrámových klenb se stalo nedávné odpadnutí cca 1 m<sup>2</sup> omítky ve východní části výjevu *Andělský koncert*. Tato havárie znamenala nenávratnou ztrátu figurální části obrazu, jež představovala, jak bylo



3 / Grafický záznam denních dílů (částečně včetně jejich výměr) a druhotných tmelů omítek na výjevu *Andělský koncert* celek (148,31 m<sup>2</sup>), plná žlutá linie – viditelná hranice denních dílů, přerušovaná žlutá linie – možná hranice denních dílů, zelené šrafování – druhotné vysprávky hrubé (4,60 m<sup>2</sup>), červené šrafování – druhotné vysprávky jemné (3,39 m<sup>2</sup>)  
Záznam: Adéla Škrabalová

popsáno výše, jednoho ze dvou andělů s partiturami, zobrazených u nohou anděla ve zlatožluté drapérii, který hraje na housle. [2] Malba byla výrazně poškozena i na jiných místech, četné praskliny v omítce svědčily o zhoršené stabilitě omítkového podkladu a naznačovaly hrozbu dalších výrazných ztrát. V havarijním stavu se nacházela i malířská výzdoba podvěží, vystavená navíc dlouhodobě vlhkosti způsobené zatékáním. Tato zprvu neutěšená situace byla využita k provedení restaurátorského a materiálového průzkumu, na jehož základě byl sestaven restaurátorský záměr, který v letech 2021 a 2022 vyústil ve zdárnou obnovu maleb a alespoň částečnou záchranu Etgensova původního díla.<sup>16</sup>

V první fázi průzkumu byly využity neinvazivní zobrazovací průzkumové metody, na něž ve druhé etapě navázal odběr mikrovzorků pro laboratorní analýzu.<sup>17</sup> Průzkum byl zahájen prohlídkou a fotodokumentací maleb ve viditelném světle, a to v umělém rozptýleném světle a v bočním razantním osvětlení. Tato fáze průzkumu přinesla základní informace o zkoumaných malbách i druhotných zásazích. Boční nasvícení maleb odhalilo místa s rytou podkresbou a hranice tzv. denních plánů (dílů nanášené svrchní omítky, do níž malíř

provádí freskovou malbu), jež byly vyznačeny spolu s druhotnými vysprávkami do grafické dokumentace jednotlivých výjevů. [3] Dále byly malby zkoumány pomocí tzv. technické fotografie. Tato neinvazivní zobrazovací metoda je založena na využití viditelného světla a přilehlých oblastí elektromagnetického spektra, tedy dlouhovlnného ultrafialového a blízkého infračerveného záření. Využívá se typicky k průzkumu závěsných či deskových obrazů v muzeích a galeriích a polychromovaných sochařských děl, a to již od třicátých let 20. století.<sup>18</sup> V oblasti barokní nástěnné malby byla široká škála technik této metody využita v českém prostředí právě při průzkumu maleb Jana Jiřího Etgense v Rajhradu. Jedná se o první ze série průzkumů realizovaných týmem Fakulty restaurování Univerzity Pardubice, jejichž cílem bylo získat podrobné informace o technice díla, tj. o „freskové“ technice a dalších technologických postupech barokních malířů období 17. a 18. století na našem území, včetně použitých materiálů a jejich složení.<sup>19</sup>

Série digitálních snímků pořízených v Rajhradu zahrnovala fotografie ultrafialové luminiscence / fluorescence (UV luminiscence / UV fluorescence),



4 / Jan Jiří Etgens, *Andělský koncert (detail)*, 1729

defekt omítky z roku 2020

nástěnná malba

Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla

Foto: Jan Vojtěchovský

ultrafialovou reflexní fotografii (UVR, dále jen ultrafialová / UV fotografie) a infračervenou reflexní fotografii (IRR, dále jen infračervená / IR fotografie).<sup>20</sup> Dosavadní praxe ukazuje, že u barokních nástěnných maleb je většinou nejvíce vypovídající záznam UV luminiscence,<sup>21</sup> který poskytuje informace zejména o jejich svrchních vrstvách. U rajhradských maleb pomohly tyto snímky, doplněné UV fotografiemi, lokalizovat, případně identifikovat sekundární zásahy jako retuše a přemalby, jimiž byly zkoumané malby postiženy a o nichž bude podrobněji pojednáno dále. Na základě specifické luminiscence některých materiálů tyto snímky zároveň podaly první informaci o charakteru použitých pigmentů a poživ a umožnily jejich rámcové rozlišení. Důležitým nástrojem pro identifikaci druhotných zásahů do původní Etgensovy malby se v tomto případě stala také infračervená fotografie, jež se u jiných typů maleb využívá především pro odhalení podkreseb či podmaleb. Mohutnost barevných vrstev u barokní nástěnné malby však způsobuje nižší prostupnost pro infračervené záření, a nálezy podkreseb či podmaleb jsou tak v této oblasti poměrně vzácné. V Rajhradu tato metoda odhalila různá poškození a tmely, které byly zakryty poměrně subtilní vrstvou retuše, jež je

naopak pro infračervené záření dobře prostupná. Využito bylo také speciální úpravy snímků, která umožňuje převedení UV a IR fotografií, jež jsou černobílé, do tzv. falešné barevnosti; tím dojde ke zvýraznění některých jevů, jež jsou na černobílých snímcích hůře čitelné. Tato úprava umožnila ověřit, zpřesnit a doplnit závěry plynoucí z vyhodnocení UV a IR fotografií.<sup>22</sup>

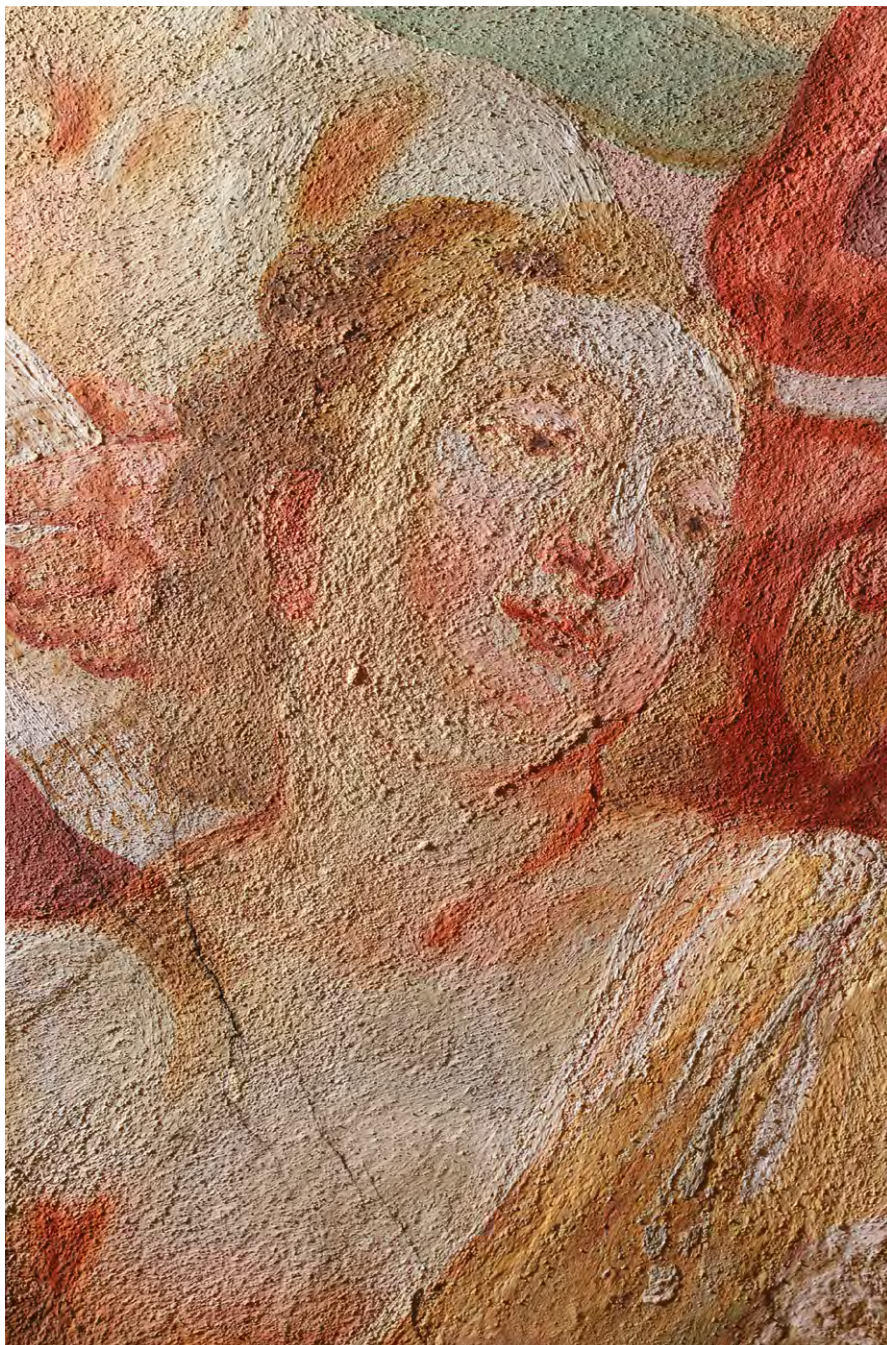
Ve druhé etapě průzkumu bylo odebráno celkem deset mikrovzorků pro laboratorní analýzu. Pro invazivní průzkum se nabízely zejména fragmenty malby a omítek ze zříčené části malby ve východní části výjevu *Andělský koncert*, odkud pocházelo šest vzorků. Ty byly doplněny o další čtyři vzorky obsahující úlomky o rozměrech přibližně 1 × 1 × 1 mm. Rozbor vzorků poskytl informace zejména o použitých materiálech, vrstvení malby a původní technice díla. Vzorky z partie zříčené malby posloužily k průzkumu obou omítkových vrstev: spodní vrstvy omítky, tzv. *arricia*, a jemné omítky, do níž malíř provádí vlastní malbu, tzv. *intonaca*. Tytéž vzorky umožnily rovněž studium autorské podkresby, tzv. *sinopie*, která se nanášela na *arricio* a která byla vzácně odhalena v důsledku havárie.<sup>23</sup> Na rozdíl od technické fotografie, jež se ukázala nepostradatelnou zvláště pro identifikaci druhotných oprav

a poškození maleb, přinesla laboratorní analýza důležitá zjištění především k původní technice díla.

### Původní technika díla

Výše popsané průzkumové metody a vyhodnocení jejich výsledků přinesly o malbách Jana Jiřího Etgense v rajhradském chrámu řadu informací, na jejichž základě lze vyslovit několik tezí o původní výstavbě a technice zkoumaného díla.<sup>24</sup> Odpadnutí omítek ve východní části výjevu *Andělský koncert* odhalilo podklad, který v Rajhradu tvoří cihlová klenba, a dvě omítkové vrstvy. Nejdříve byla na klenbu nanášena 1–2 cm silná vrstva

hrubší (jádrové) omítky, tzv. *arricio*, která dosahuje ve spárách zdiva a v dalších nerovnostech klenby o něco větší tloušťky.<sup>25</sup> *Arricio* obsahuje křemičité kamenivo o velikosti nepřesahující 8 mm a má záměrně hrubě zpracovaný povrch. Tímto způsobem byla zvýšena přilnavost následující jemnější omítkové vrstvy, tzv. *intonaca*. Pro zpevnění hrubé omítky se doporučovaly vedle písku („kamínků“) též příměsi různých zvířecích chlupů, ve středoevropském prostoru však přítomnost takových příměsí nebyla zřejmě příliš častá, jak ukazuje jen málo publikovaných případů, a Rajhrad není v tomto směru výjimkou.<sup>26</sup> Na *arricio* — spodní omítkovou vrstvu byla provedena rozkresba budoucí kompozice, tzv. *sinopie*,



5 / Jan Jiří Etgens, *Andělský koncert, zpívající anděl s partiturou (detail v bočním ovětní)*, 1729  
nástěnná malba  
Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla  
Foto: Jan Vojtěchovský

jejíž studium v tomto případě umožnila ztráta svrchního *intonaca*. Rajhradský fragment autorské rozkresby se řadí k relativně vzácným nálezům tohoto druhu, které je možné pozorovat žel pouze při havarijním stavu maleb a odpadnutí vrstvy *intonaca*. Je však důležitým dokladem toho, že kompozice zamýšleného klenebního obrazu byla přenášena už v první fázi omítání klenby či stropu a evidentně sloužila jako vodítko pro nahození svrchní omítky — *intonaca*, na níž malíř nanášel barevné pigmenty výsledného obrazu. Rozkresba se prováděla v *secco* technice uhlem a/nebo štětcem, a to zpravidla červenou, případně černou barvou.<sup>27</sup> Etgensův kresebný rozvrh potvrzuje v tomto směru dobovou praxi: na odkrytém zlomku byl identifikován červenohnědý zemitý pigment nanesený štětcem. [4]

Jak už bylo zmíněno, na *arricio* se nanášela jemná omítka — *intonaco* — v síle pohybující se v závislosti na typu klenby obvykle mezi 3 až 10 mm, vyskytují se ale i omítky tohoto druhu v tloušťce dosahující až ke 2 cm.<sup>28</sup> U zkoumaných maleb zaujímá tato vrstva zhruba 10 mm. Jemnou omítku zpracovával zpravidla zedník na tento úkon specializovaný, který pokryl podle pokynů malíře vytipovanou část klenby, jež měla být pomalována na jeden zátaž do vlhkého podkladu, tj. v technice *fresco*. *Intonaco* je tak členěno na tzv. denní díly (též denní plány, *giornate*, německy *Tagewerke*), ty však nutně nemusí odpovídat práci vykonané během jednoho dne.<sup>29</sup> U Etgensových klenebních obrazů v Rajhradu nebylo možné hranice denních dílů vždy jednoznačně určit, zejména z důvodů druhotných vysprávek a přemaleb, které převrstvily originální malbu. Pomocí ostrého bočního nasvícení se však podařilo denní díly přibližně stanovit alespoň u výjevu *Andělský koncert*, a to zejména v jeho severní části. [3] Velikost zaznamenaných dílů se poměrně liší a pohybuje se v rozmezí cca 1,5–6,5 m<sup>2</sup>. Toto rozpětí je víceméně obvyklé a odpovídá hodnotám známým z první poloviny 18. století, kdy jsou doloženy denní díly obvykle v rozsahu 2 až 10 m<sup>2</sup>.<sup>30</sup> Velikost dílů a s tím přímo související rychlost provedení malby závisela jak na technické vyspělosti malíře, tak také na počtu pomocníků, jež mu asistovali při přenášení kompozice na klenbu. Z archivních pramenů je známo, že se jednalo zpravidla o dvě, u velkých zakázek maximálně čtyři osoby.<sup>31</sup> V případě Rajhradu takový pramen postrádáme, přítomnost alespoň jednoho pomocníka však můžeme pokládat za téměř jistou.<sup>32</sup> Podle instrukcí, které podává Andrea Pozzo v návodu na zhotovení nástěnného obrazu ve svém díle *Perspectiva pictorum atque architectorum*, by hranice denních dílů neměla procházet postavami, ale měla by sledovat jejich obrysy či obrysy drapérií.<sup>33</sup> Toto doporučení však malíři v praxi dodržovali jen podmíněně, doloženy jsou i denní díly, které mají rovné či hranaté okraje.<sup>34</sup> Tvary *giornat* určoval do jisté míry také charakter konkrétní části kompozice. V partiích oblaků, pozadí či architektury, kde mohla být jemná omítka nanášena ve větších plochách, se rovné ohraničení denních plánů nabízelo, naopak u figurálních částí malby bylo vhodnější

respektovat obrysy jednotlivých postav nebo jejich skupin. Hranice dílů, které byly rozpoznány na zkoumaných malbách, ukazují, že se Etgens ve většině případů řídil Pozzovým doporučením: *giornata* korespondují s obrysy dílčích skupin, do nichž jsou andělské postavy seskupeny. Výjimkou je pouze středová postava anděla — dirigenta vznášejícího se uprostřed klenby, jež byla, jak se zdá, rozdělena zhruba v linii kolen na dva denní díly.

Na zkoumaných malbách lze dále pozorovat, že povrch *intonaca* má vytažené zrno, což je jedním z typických projevů barokní freskařské techniky 17. a 18. století. Dopad světelných paprsků na nevyhlazený, záměrně zdrsňený povrch klenebního obrazu vytvářel pro fresku typický dojem barevné chvějivosti a v závislosti na denní či roční době způsoboval proměnu barevného a světelného působení malby. [5] Vytažení zrna mělo však i praktické důvody: takto upravené *intonaco* lépe absorbovalo pigmenty, čímž bylo dosaženo větší intenzity barevného tónu.<sup>35</sup>

Materiálový průzkum ukázal, že složení i povrchová úprava obou omítkových vrstev, *arricia* a *intonaca*, včetně způsobu jejich nanášení, odpovídají běžné dobové praxi.<sup>36</sup> Výjimkou je pouze vyšší podíl vápna, prokázaný v maltě, jež je zvláště u *arricia* z dnešního pohledu nezvyklý.<sup>37</sup> Takový způsob přípravy malty byl nejspíše veden důrazem na kvalitu a vysokou trvanlivost omítek, nebo byla na vině nižší pojivá schopnost vápna, jehož tak bylo zapotřebí více.

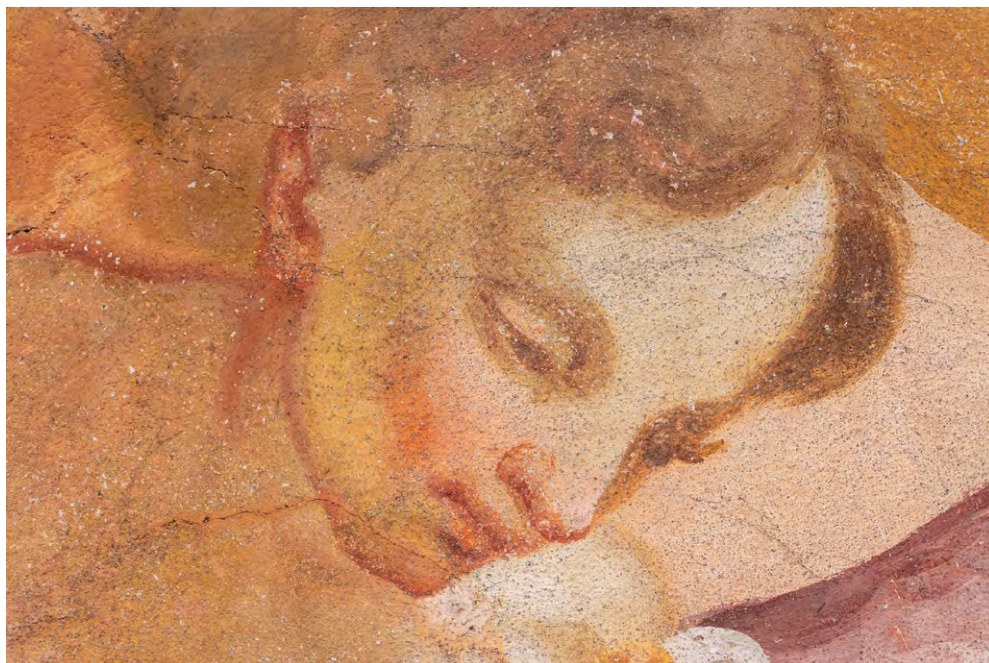
Dalším krokem při vzniku nástěnného obrazu byl přenos budoucí kompozice na klenbu, tj. na čerstvou vrstvu jemné omítky — *intonaca*. To se dělo dvěma základními způsoby nebo jejich kombinací. Pro figury, jejich části či dílčí elementy architektury se zhotovovaly papírové kartony v poměru 1 : 1, které se na vlhké *intonaco* přenášely rytím nebo proprašováním (tzv. *spolvero*). Konstrukce obrazového prostoru, jež byla náročnější, vyžadovala rozměrování pomocí čtvercové sítě; ryté linie sledující geometrický rastr jsou zachovány na řadě barokních nástěnných maleb.<sup>38</sup> Na rajhradských malbách pozorujeme, že k rozvržení kompozice Etgens využíval alespoň částečně rytou kresbu. V partiích figur se příliš často nevyskytuje, [6] narazíme na ni však v úsecích iluzivní architektury, kde výsledná malba vyryté linie velmi přesně sleduje. Rytá kresba je v obou případech dobře viditelná i proto, že rytí bylo prováděno přímo (má ostré okraje), nikoli přes karton, kdy je pak vyrytá linie mělká a má oblé okraje. To znamená, že zde Etgens nepoužil rytou kresbu k přenášení obrysových linií z kartonů, ale jako rychlé vymezení tvarů na čerstvě nanesené *intonaco*. Kresba tedy nebyla u figur užita k vyznačení celého tvaru, ale jen některých jejích částí, a i proto ji tak můžeme pozorovat jen výjimečně. Nízkou frekvencí výskytu ryté kresby ale může způsobovat také překrytí malbou, jež je místy velmi pastózní. Absenci ryté kresby by bylo možné vysvětlit i přenášením dílčích částí kompozice pomocí techniky *spolvero*, tedy proprašováním děrovaného kartonu pomocí prachu z dřevěného uhlí.



6 / Jan Jiří Etgens, *Andělský koncert (detail)*, 1729  
 nástěnná malba  
 výjimečné užití ryté kresby ve figurální části výjevu  
 Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla  
 Foto: Jan Vojtěchovský

Známky takového postupu však nebyly na malbě nikde objeveny. I když je tato technika popisována u Pozza i v dalších dobových traktátech,<sup>39</sup> její nálezy nejsou na našem území u barokní nástěnné malby obvyklé. Větší tloušťka malířských vrstev u vápenných technik i jejich kryvost totiž stopy po technice spolvera většinou spolehlivě překryjí, a tak by bylo její objevení spíše vzácnou náhodou. V Rajhradu mohla být rozvrhová kresba na *intonaco* přenášena také zcela volně podle přípravné kresby na papíru, případně podle barevné (olejové) skici. Takový postup si lze u bravurního kreslíře, jakým Etgens podle zachovaných kreseb ve skicáři *Marat Icones* nepochybně byl, velmi dobře představit.

Malířská technika je u rajhradských maleb poměrně velkorysá, budování objemů bylo realizováno převážně plošně. [7] Lineární zdůraznění obrysů se vyskytuje jen zřídka, a to spíše u detailů jako jsou například tváře, ruce či nohy postav. [8] Šrafuru zaznamenáváme také spíše sporadicky a ve zredukované podobě silnějších tahů v jednom směru. Malíř nejprve nanášel střední tóny, které mají subtilnější charakter; světlá a další světlé partie jsou pak provedeny v pastách s obsahem vápna, a proto mají tyto partie obrazu výraznější reliéf. [9] Vápenné pasty patří k charakteristickým znakům barokní freskové malby a spolu s vytaženým zrnem *intonaca*, jež bylo popsáno výše, vytvářejí specifické působení freskového obrazu.



7 / Jan Jiří Etgens, Oslava sv. Floriána, hlava anděla (detail), 1729  
nástěnná malba  
Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla  
Foto: Jan Vojtěchovský

V Etgensově malířském projevu však nedosahují takové síly a četnosti, jako je tomu u některých malířů 18. století, například Cosmy Damiana Asama (1686–1739)<sup>40</sup> či Franze Antona Maulbertsche (1724–1796).<sup>41</sup> Pigmenty, které byly na Etgensově malbě mikroskopicky identifikovány, náležejí ke škále pigmentů typických pro barokní nástěnnou malbu. Jedná se o smalt,<sup>42</sup> zem zelenou, žluté, oranžové a červené železité hlinky a uhličitán vápenatý.<sup>43</sup>

Z výsledků průzkumu můžeme vyvodit, že původní malba Jana Jiřího Etgense byla započata v technice *fresco*. Pro to svědčí přítomnost denních dílů (*giornate*) při nanášení svrchní vrstvy jemné omítky i lokální výskyt

ryté kresby prováděné do vlhkého *intonaca*. Na základě materiálového průzkumu lze předpokládat, že jsou vrstvy původní malby spojeny bílým vzdušným vápnem, což je postup rovněž typický pro fresku.<sup>44</sup> Laboratorní rozbor odebraných vzorků technikou fresky jasně prokázal u tří z nich.<sup>45</sup> [10] U zbývajících sedmi vzorků byla na povrchu *intonaca* mikroskopicky zaznamenána tenká vrstva vyloučeného uhličitánu vápenatého (tzv. vápenná kůže). [11] Interpretace její přítomnosti není jednoznačná, neboť může poukazovat na *secco* i *fresco* techniku, jak vyplývá z recentních výzkumů.<sup>46</sup> Ty poukazují na skutečnost, že vápenná kůže se pod barevnou vrstvou vyskytuje nejen



8 / Jan Jiří Etgens, Andělský koncert, ruka anděla (detail), jihovýchodní náběh klenby, 1729  
nástěnná malba  
Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla  
Foto: Jan Vojtěchovský

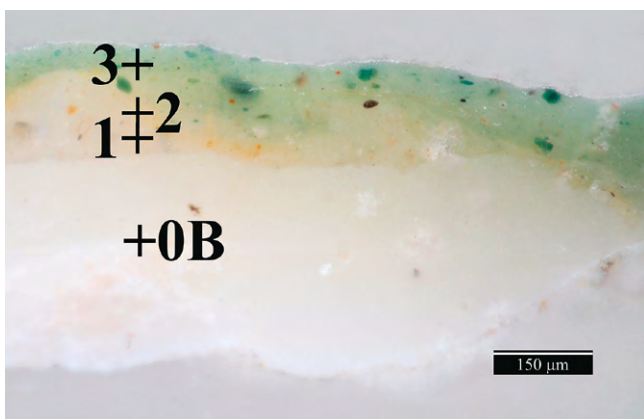
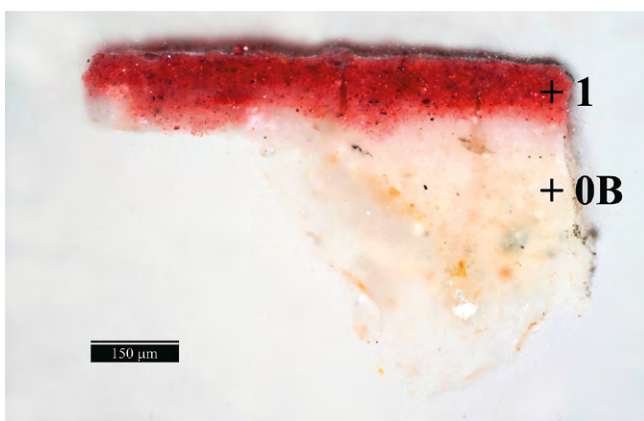


9 / Jan Jiří Etgens, **Andělský koncert, oblaka (detail), centrální část výjevu**, 1729  
nástěnná malba  
Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla  
Foto: Jan Vojtěchovský

u nástěnných maleb vytvořených *secco* technikou, jak bývá uváděno, ale i u fresky,<sup>47</sup> neboť, jak bylo zjištěno, k tvorbě vápenné kůže dochází již v rozmezí 1–2 hodin od nanesení omítky.<sup>48</sup> Toto tvrzení se zdá být v rozporu se základním předpokladem freskové techniky popisovaným

v traktátech, kde se mluví o celodenní práci malíře.<sup>49</sup> Dobře stabilní historické (nejen barokní) malby ale ukazují, že k pojení malby dochází nejen před vytvořením vápenné kůže, ale i poté, kdy stále přítomný hydroxid vápenatý prostupuje vrstvami směrem k povrchu malby. Zatažený povrch omítky, který je v traktátech naopak k vytvoření barevně syté malby považován za základní předpoklad, tak nemusí být v rámci prvního dne od nanesení *intonaca* v tvorbě kvalitní *fresco* malby na překážku.<sup>50</sup> Originální klenební obraz v Rajhradu nicméně zcela jistě zahrnoval také partie vytvořené technikou *secco*, jejich přesné postižení exaktními metodami materiálového průzkumu však není v tomto případě možné.<sup>51</sup> Důvodem nemožnosti určit podíl *fresco* a *secco* techniky je také to, že *secco* technika je použita jak v originálním díle, tak také v původních autorských opravách a rovněž i v novodobých retuších a přemalbách, o nichž bude ještě pojednáno.

Výsledky exaktních průzkumů rajhradských maleb a navržené hypotézy o technice zkoumaného díla lze v obecné rovině podpořit poukazem na dobové návody určené pro freskaře. Patrně nejvlivnějším z nich byl již zmíněný traktát Andrey Pozza o konstrukci architektury v obraze, zejména pak jeho *Instrukce*



10 / **Nábrus úlomku barevné vrstvy z vínově červené malby roucha anděla hrajícího na fagot ve výjevu Andělský koncert**  
snímek z optické mikroskopie – barevná vrstva (1) a omítky (0B)  
jsou zde bez viditelného rozhraní  
Foto: Petra Lesniaková

11 / **Nábrus úlomku zelené malby roucha anděla na levém okraji skupiny andělů se smyčci ve výjevu Andělský koncert**  
snímek z optické mikroskopie – vápenné *intonaco* (0B) s vápennou kůží na povrchu, světlá vápenná vrstva (1), žlutá malba se žlutou hlínkou (2), zelená malba se zemí zelenou (3)  
Foto: Petra Lesniaková



12 / Jan Jiří Etgens, *Andělský koncert (detail), severovýchodní část centrální klenby*, 1729

fotografie ve viditelném (bílém) osvětlení

nástěnná malba

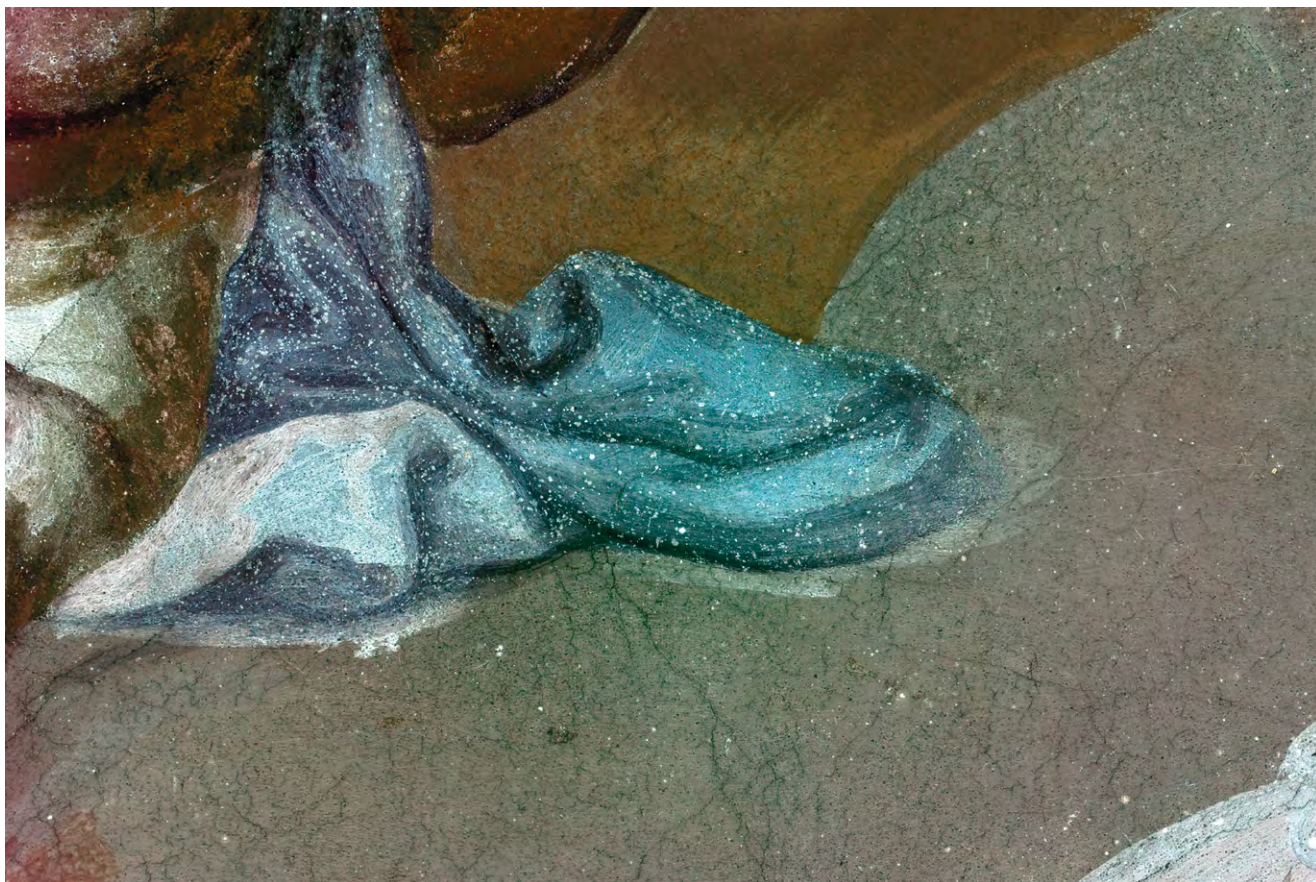
Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla

Foto: David Svoboda

pro malíře nástěnných maleb, připojené na konec druhého svazku. Popularita tohoto díla a jeho všeobecně rozšířená znalost pramenila nepochybně z faktu, že tento text včetně praktického návodu pro freskaře vyšel tiskem, na rozdíl od návodů vzešlých z okruhu vlivného, původem tyrolského malíře Martina Knollera (1725–1804), jež zůstaly pouze v rukopise.<sup>52</sup> Pozzův traktát obsahující pokyny pro malbu fresky je doložen ve vlastnictví řady malířů, k nimž patřil mimo jiné i Jan Jiří Etgens.<sup>53</sup> Srovnání těchto pokynů s výsledky zjištěnými průzkumem rajhradských maleb ukázalo, že Etgensovy pracovní postupy korespondovaly s Pozzovými *Instrukcemi*. Pozzo popisuje techniku nástěnné malby jednoznačně jako kombinaci *fresco-secco*: po malbě do vlhkého *intonaca* následuje *secco* fáze, během níž je obraz teprve dokončen (modelace stínů, linie vlasů a další detaily).<sup>54</sup> Ačkoliv se v Rajhradu nepodařilo přesně určit poměr *fresco* a *secco* techniky, obě fáze zde byly jednoznačně přítomny. Vlastní malbě se Pozzo věnuje v několika dalších bodech, jež mohou doplnit naši představu o výtvarném procesu. Například v devátém bodu „*Dipingere*“ („Malování“) varuje Pozzo před započatím malby do příliš čerstvého

*intonaca*, jinak by se vápno vyplavilo do barevné vrstvy a výsledný obraz by byl velmi světlý. Tohoto úskalí se dotýká i v následujícím bodu „*Impastare e caricare*“ („Rozetření a nanášení“), v němž nabádá k opakovanému nanášení a roztírání barvy (což je třeba učinit na dané partii obrazu najednou, jinak hrozí vznik skvrn), neboť barvy po kontaktu s vápnem ztratí na síle a živosti. O dokončení malby v *secco* technice se zmiňuje v bodu 11 „*Ritoccare*“ („Retušování“), kdy je možno prohloubit například intenzitu stínů, v tomto okamžiku se také nanášely barvy tvořené pigmenty, které nejsou stabilní ve vápně.<sup>55</sup> Lze se oprávněně domnívat, že všech těchto překážek si byl Etgens vědom a uvedená doporučení znal a respektoval, jak dokládají zachované originální partie zkoumané malby i spokojenost ze strany objednavatele, probošta Pirma.

K výsledkům průzkumu rajhradských maleb o původní technice díla závěrem dodejme, že pracovní postupy odpovídající Pozzovu návodu jsou doloženy u mnoha nástěnných maleb vzniklých v prvních dvou třetinách 18. století ve střední Evropě a rovněž na našem území, včetně dalších realizací Jana Jiřího Etgense ve Křtinách nebo Vranově u Brna.<sup>56</sup> Shodnou technickou



13 / Jan Jiří Etgens, *Andělský koncert (detail v UV luminiscenci) severovýchodní část centrální klenby*, 1729  
hranice zřejmě autorské úpravy okolo draperie (šedá barva), druhotný zásah z 20. století (rezavohnědá barva)  
nástěnná malba  
Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla  
Foto: David Svoboda

úroveň i totožné technologické postupy tak lze přirozeně předpokládat i u ostatních klenebních obrazů rajhradského chrámu, které vznikly v relativně krátkém časovém rozmezí let 1726–1729.

### **Autorské opravy a druhotné zásahy**

Etgensovy malby v chrámu, podobně jako většina nástěnných maleb období baroka, prošly později několika obnovovacími zásahy. K prvním z nich došlo zřejmě záhy po jejich dokončení, neboť nestabilní chrámové podloží způsobovalo (a dosud stále způsobuje) pohyby stavby a praskání omítek. U mladších vrstev je však velmi obtížné odlišit Etgensovy originální partie obrazu od dalších oprav, jež byly provedeny v intervalu několika let od dokončení malby. K řešení této otázky významně napomohl průzkum maleb pomocí technické fotografie i zachovaný archivní materiál. Je třeba zmínit, že právě spolupráce restaurátorů s historiky umění umožnila vysvětlit zdánlivě neobvyklé jevy zachycené na UV luminiscenčních snímcích. Některé partie maleb se totiž v bílém světle jevily jako originální barokní malby, avšak po vystavení paprskům UV záření vykazovaly

známky druhotných přemaléb. Tento rozpor se podařilo objasnit díky zachovanému archivnímu prameni a jeho nové interpretaci provedené v návaznosti na jevy zobrazené na UV luminiscenčních snímcích.

Zmíněný pramen zachycuje situaci po skončení prací a stav malby brzy po jejím dokončení. Je jím sice již publikovaný, avšak z hlediska technologických postupů v oblasti nástěnné malby dosud ne zcela vytěžený Etgensův dopis z 9. července 1733, jehož plné znění včetně překladu přinášíme v příloze tohoto článku.<sup>57</sup> V dopise Etgens informoval probošta Pirma o dokončení oprav malířské výzdoby ve figurálním chóru, tj. nad hudební kruchtou, které si vyžádal předchozí, zřejmě neodborný a kvalitativně podprůměrný zásah nejmenovaného místního malíře („*ich mit der reparation des figural chori schon verfertigt, und alles anderes reparirtes wider herunter zu schlagen warhaftig nicht vor nöthig erkenne, in deme die mißgunst so von einen hiesigen mahler der es nicht föhig ist zu praestiren, verursacht worden*“ = „*již jsem dokončil opravu figurálního chóru a shledal jsem, že opravdu není nutné vše ostatní opravené znovu otlouci, což vyvolalo nelibost místního malíře, který to není schopn provést*“). Etgensova formulace naznačuje, že některé opravené partie byly



14 / Jan Jiří Etgens, **Andělský koncert, zpívající anděl s partiturou (detail v bočním nasvícení), západní část klenby, 1729**  
 nástěnná malba  
 Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla  
 Foto: Jan Vojtěchovský

na malbě ponechány. Z dopisu nevyplývá, proč musely být malby nad kůrem opravovány již tak brzy po svém vzniku, nicméně lze se domnívat, že na vině bylo, jak jsme již uvedli, nestabilní chrámové podloží způsobující praskání omítek. Trhliny zřejmě poškodily Etgensovy malby natolik, že bylo třeba přikročit k opravě. Probošt Pirmus svěřil tento úkol nejdříve místnímu malíři; teprve když výsledek neodpovídal jeho představám, obrátil se přímo na Etgense, tehdy již zaměstnaného na Velehradě. Ten neuspokojivě provedené opravy zčásti odstranil a provedl je znovu. Ačkoliv se tedy zřejmě nejednalo o rozsáhlý zásah, je zpráva o něm důležitým příspěvkem k poznání dobové malířské praxe.<sup>58</sup> Bez zajímavosti není ani druhá část dopisu, v níž malíř objednavateli nabízí své služby i do budoucna v případě, že by se probošt rozhodl pro důkladnější opravu „*vsech trhlin*“ („*alle ritz[e] de novo repariren zu lassen*“), tj. celé malby nad varhanní kruchtou. Tato radikální oprava, k níž by byl potřeba „*opravdu dlouhý čas*“, mohla znamenat i provedení malby zcela nanovo,

což by si vyžádalo zřejmě výrazný zásah do tribuny kvůli stavbě lešení a pak její opětovné usazení („*d[a]s figural chor sich nach der reparation widerumb setzet*“ = „*figurální chór by se musel po opravě znovu usadit*“). K takovému kroku však evidentně probošt nepřistoupil, s největší pravděpodobností z důvodu nemalých finančních nákladů.

Jasnější představu o druhotných zásazích, jejich odlišení a lokalizaci přinesl průzkum pomocí technické fotografie, konkrétně UV luminiscenční snímky. Na základě jejich analýzy bylo možné rozlišit dva druhotné vstupy, z nichž jeden (s šedivou UV luminiscencí) nejspíše přináležel první, tedy zřejmě Etgensově autorské opravě, zatímco druhý (s rezavě hnědou UV luminiscencí) je s největší pravděpodobností mnohem mladším zásahem. Originální malba se oproti němu (alespoň lokálně) vyznačuje intenzivnější bílou UV luminiscencí. [13] Etgensovy opravné zásahy je sice velmi těžké odlišit jak od originálních *secco* partií, tak



15 / Jan Jiří Etgens, **Andělský koncert (detail), severní část výjevu**, 1729  
 nástěnná malba  
 Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla  
 Foto: David Svoboda

i od ostatních druhotných zásahů, nicméně jsme schopni alespoň takto vytipovat místa, kde se mohou Etgensovy korekce vyskytovat. Etgensovou opravou mohou být i retuše poměrně rozsáhlých hrubých tmelů, které se do původní malby často velmi dobře začleňují svou barevností. [14] Hrubá struktura tmelů může pocházet od „místního malíře“ zmiňovaného v pramenech, který renovaci malby započal, ale byl objednatelem odmítnut pro nedostačující kvalitu. Etgens tak mohl již provedené tmely použít pro svou vlastní malbu s vědomím, že z odstupu nebude odlišná struktura povrchu zřetelná.

Ani u následujících mladších oprav, i vzhledem k jejich vysokému počtu, není jednoduché rozhodnout, z kterého období pocházejí. Lze předpokládat, že malby byly renovovány znovu již ve druhé polovině 18. století, v důsledku zmíněného zemětřesení v roce 1763, jež způsobilo natolik závažné poškození chórové části kostela (kněžiště), že musela být stržena a postavena znovu. Těžko si lze představit, že by ostatní části chrámu a jeho klenby zůstaly zcela neporušeny. Další opravy probíhaly patrně i v průběhu 19. století a v první polovině 20. století. Pramenně doloženo je ovšem až restaurování Otto Stritzka (1908–1986), které bylo

realizováno v západní části kostela, tedy na malbách aktuálně zkoumaných v rámci restaurátorského průzkumu, zřejmě v roce 1947.<sup>59</sup> K lokalizaci této přemalby pomohla opět technická fotografie, a to UV luminiscenční snímky, na nichž se Stritzkovy zásahy jeví jako rezavě hnědé partie. [13] Přemalba obsahuje některé novodobé pigmenty, například zelený chromoxid a zřejmě také umělý ultramarín, které se používaly až od první poloviny 19. století.<sup>60</sup> K této etapě druhotných zásahů řadíme velmi hladké tmely opatřené poměrně velkorysími retušemi a přemalbami, které barokní originál ani vzdáleně nepřipomínají. Na základě podobné barevnosti retuší předpokládáme, že k této opravě náleží také četné barevně i tvarově nesouladící retuše na prasklinách i mimo ně, stejně jako rozsáhlé světle žluté přemalby v oblasti oblaků.<sup>61</sup> [15] Výsledky této části průzkumu maleb, zabývající se druhotnými zásahy do původního díla, se posléze staly cenným materiálem pro koncepci restaurátorského záměru a následného restaurování těchto Etgensových maleb.

Předložené interpretace dat získaných průzkumem lze shrnout v několika závěrečných tezích. Technika Etgensových maleb na klenbě

hudební kruchty a v podvěží rajhradského chrámu zcela odpovídá dobové praxi známé ze zachovaných raně novověkých teoretických textů a návodů i ze současných průzkumů nástěnných maleb střeoevropského okruhu publikovaných v českých, rakouských a německých zemích. U rajhradských maleb je možné toto tvrzení podepřít i poukazem na zachovaný exemplář Pozzova traktátu s vlastnickými přípisy, jenž se prokazatelně nacházel v Etgensově majetku. Etgensovy pracovní a technologické postupy představují standardní výkon srovnatelný se střeoevropskou produkcí první poloviny 18. století. Za ojedinělé lze označit odhalení vzácné *sinopie*, u níž

je téměř s jistotou možné konstatovat, že pochází přímo z Etgensovy ruky. V tomto kontextu je třeba připomenout i absenci ryté podkresby u velké většiny figurálních partií, jež by, přinejmenším zčásti, naznačovala možnost přímé malby na *intonaco*, svědčící o suverenitě malířského přednesu jejího tvůrce. Složitě souvrství *secco* oprav a přemaleb, zahrnující rovněž autorské opravy vytvořené krátce po dokončení maleb, lze chápat jako příklad obtížnosti rozlišování jednotlivých vrstev, jež je nezbytné pro restaurátorskou obnovu maleb. S tímto jevem pak souvisí otázka autenticity, která je z hlediska záchrany nástěnných maleb jednou z nejdiskutovanějších.\*

**Příloha: dopis Jana Jiřího Etgense  
proboštovi rajhradského kláštera  
Antonínu Pirmovi z 9. července 1733**

*Moravský zemský archiv v Brně, fond E 6 Benediktini  
Rajhrad, kart. 46, B b 22/2  
Přepis a překlad Radka Heisslerová*

[pag. 1]

Hochwürdig in Gott geistlich hochgelehrter gnädigster herr herr etc.  
Euer hochwürden und gnaden gehorsa[m]bst zu berichten, habe mit gegenwertig[en] nicht ermanglen wollen, waßgestalten, ich mit der reparation des figural chori schon verfertiget, und alles anderes reparirtes wider herunter zu schlagen warhaftig nicht<sup>62</sup> vor nöthig erkhenne, in deme die mißgunst so von einen hiesigen mahler der es nicht föhig ist zu praestiren, verursacht worden, so khann ich gar wohl in gewissen sagen, daß es eben auch stehen kann, wird auch von kheinen observiret werden, wessentweg[en] euer hochwürden und gnaden ungehindert daß gerist herabnemen darffen,<sup>63</sup> und dero vorhaben prosequiren. Wann aber euer [Hochwürden]

[pag. 2]

und gnaden alle ritz[e]<sup>64</sup> de novo repariren zu lassen gesumiert seynd, so wurde es wahrhaftig lange zeit vonnethen haben, in deme eben d[a]s figural chor sich nach der reparation widerumb setzet,<sup>65</sup> derowegen währe mein erachten,<sup>66</sup> alles und jedes in dem gewelb in jetzig[em] standt zu lassen, und zuvor alles, waß ursach machen khann, einiges klopfen<sup>67</sup> verfertigen, hernach sowohl eine universal abstaubung und zugleich reparirung mit dem theatro mobili vornehmben, zu welchen ich hertzlich gern meine mühe anerbütte,<sup>68</sup> und versichere, daß ich umb dessentwegen in dero

gnaden, in welche mich gantz gehorsambst empfehle, zu verharren verhoffe.

Brünn den 9. julii 1733.

Euer hochwürden und gnaden bereithwilligster  
Johann Etgens, burg[er] und mahler m[anu] p[ropria]

**Překlad:**

[s. 1]

Veledůstojný, ctihodný, vysoce učený a milostivý pane pane,  
nechtěl jsem opomenout oznámit Vaší Důstojnosti a Milosti, že jsem již dokončil opravu figurálního chóru a shledal jsem, že opravdu není nutné vše ostatní opravené znovu otlouci, což vyvolalo nelibost místního malíře, který to není schopen provést, ale mohu s jistotou říci, že se může stát, že to nikdo nezpozoruje, pročež smí Vaše Milost bez překážek strhnout lešení a sledovat své záměry. Kdyby se ale Vaší Důstojnosti

[s. 2]

a Milosti přitrefilo nechat nově opravit všechny trhliny, vyžadovalo by to opravdu dlouhý čas, jelikož by se figurální chór musel po opravě znovu usadit, pročež bych navrhol ponechat všechno na klenbě v současném stavu a nejprve vše, co je třeba, oklepat, poté provést jak univerzální očištění od prachu, tak zároveň vykonat opravu pomocí mobilního lešení, k čemuž srdečně rád nabízím své úsilí a ujišťuji, že se s tím Vaší Milosti co nejposlušněji poroučím.

Brno, 9. července 1733.

Vaší Důstojnosti a Milosti poslušný  
Jan Etgens, měšťan a malíř v. r.

## POZNÁMKY

1 Viz alespoň Mojmir Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998, s. 368–371 (zde uvedena starší literatura). — Ulrich Fürst, *Die lebendige und sichtbare Historie. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini)*, Regensburg 2002, s. 267–333, 417–422. — Fritz Barth, *Santini, Ostfildern-Ruit* 2004, s. 263–276. — Jiří Kroupa, *Künstlerische Aufgabe, Liturgie und Stil. Überlegungen zu Santinis Entwurf für Stift Rajhrad / Raigern*, in: Barbara Balážová (ed.), *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*, Bratislava 2007, s. 205–214. — Herbert Karner, „Faciamus hic tria tabernacula“. Architektur und Deckenmalerei in der Klosterkirche in Rajhrad, in: Martin Mádl — Michaela Šeferisová Loudová — Zora Wörgötter (edd.), *Baroque Ceiling Painting in Central Europe. Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the International Conference Brno — Prague 27th of September — 1st of October, 2005*, Praha 2007, s. 199–217.

2 Michaela Šeferisová Loudová, *Rajhrad, Klášter s kostelem sv. Petra a Pavla*, in: Martin Mádl — Radka Heisslerová — Michaela Šeferisová Loudová et al., *Benediktini I–II. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2016, s. 609–682 (zde uvedeny prameny a dosavadní literatura).

3 Jan Vojtěchovský — Michaela Šeferisová Loudová — Petra Lesniaková et al., *Průzkum nástěnných maleb nad východní částí hudebního kůru v kostele sv. Petra a Pavla v areálu benediktinského opatství v Rajhradě. Dokumentace restaurátorského průzkumu (aktualizace)*, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2022.

4 Andrea Pozzo, *Institutio brevis. Pingendi albarium recens / Breve istruttione. Per dipingere à fresco*, in: Idem, *Perspectiva pictorum atque architectorum* [...], Roma 1693–1700. V německém překladu vydáno poprvé v Augsburgu v roce 1708 pod názvem *Der Mahler- und Baumeister-Perspectiv*.

5 *Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA)*, fond E 6 Benediktini Rajhrad, kart. 46, B b 22/2. Smlouvu v plném znění uveřejnili Jiří Kroupa a Herbert Karner; Jiří Kroupa, *Rajhradský chrám v proboštské korespondenci 18. století*, *Opuscula historiae artium* FL, 2006, s. 66. — Karner (pozn. 1), s. 213–214.

6 Dne 8. června 1726 malíř přijal zálohu 500 zlatých, 19. října potvrdil převzetí honoráře za fresku v první kupoli (nad kněžištěm) ve výši 833 zlatých 20 krejcarů. Stejnou částku inkasoval 21. června (zřejmě následujícího roku) za výmalbu prostřední kupole a poté ještě 6. listopadu 1729 za fresku v poslední kupoli a nad přilehlým (figurálním) chórem, tj. nad hudební kruchtou. Prodlevu mezi výplatou druhé a třetí částky honoráře způsobilo zřejmě zpoždění v postupu malířských prací, které zavinily opravy věží a průčelí. K uvedeným datům není, až na poslední z nich, připojen letopočet; viz Kroupa (pozn. 5), s. 67.

7 Více k ikonografickému programu maleb viz Šeferisová Loudová (pozn. 2), s. 618–626.

8 V klášterní kronice je uveden rok 1753, rok 1763 uvádí Beda Dudík, *Geschichte des Benediktiner-Stiftes Raygern im Markgraftume Mähren I–II*, Brünn 1849, Wien 1868. Ve starších pramenech datum zemětřesení není známo a zdá se, že na konci 18. století již bylo zapomenuto; podrobněji viz Kroupa (pozn. 5), s. 72. Patrně šlo o silné zemětřesení u hornouherského Komárna v červnu 1763, při němž byly např. zničeny fresky Franze Antona Maulbertsche v tamním jezuitském kostele.

9 Smlouva byla s malířem uzavřena v únoru 1776, podle jejího znění měl za malbu v kupoli presbytáře obdržet 900 zlatých. Tomáš Valeš, Josef Winterhalder d. J. (1743–1807). *Maulbertschs bester Schüler in Fresko*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach — 1807*

*Znojmo)*. *Maulbertschs bester Schüler*, Langenargen — Brno 2009, s. 61 (s odkazy na příslušné archivní prameny).

10 Více viz Šeferisová Loudová (pozn. 2), s. 661.

11 Muzeum umění Olomouc, Arcidiecézní muzeum Kroměříž, zámecká knihovna, inv. č. B 240. Ke skicáři viz Milan Togner — Jana Zapletalová, *Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660–1720)*, Olomouc 2010 (zde uvedena starší literatura). — Kateřina Dolejší — Leoš Mlčák, *Poznámky k malířské výzdobě šebetovské rezidence v albu hradiského konventuála Dionýsia Strausse*, in: Jiří Kroupa — Michaela Šeferisová Loudová — Lubomír Konečný (edd.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, s. 507–520.

12 Starší hypotézu o původu skicáře a autorství kreseb viz Togner — Zapletalová (pozn. 11).

13 Šeferisová Loudová (pozn. 2), s. 613–616. — Michaela Šeferisová Loudová, Jan Jiří Etgens a Dionýsius Strauss. *Nový pohled na barokní skicář „Marat Icones“*, *Opuscula historiae artium* LXVI, 2017, č. 1, s. 44–59.

14 Techniku, rozměry kreseb a původní autorské určení včetně vyobrazení viz Šeferisová Loudová, Jan Jiří Etgens (pozn. 13), s. 47.

15 Seskupení andělů načrtnuté na kresbě bylo na klenbě doplněno toliko o dvě polopostavy andělů s hoboji v rukou, kteří byli ke skupině připojeni z pravé strany — vedle andělů s houslemi či violami.

16 Filip Menzel — Adam Hubáček, *Fresková výzdoba klenby s námětem muzicírujících andělů nad zpěváckou tribunou a dvou klenb přilehlých bočních kaplí* [klenb podvěží — pozn. aut.] sv. *Floriána a sv. Hedviky* [sic!] v kostele sv. Petra a Pavla v Rajhradě, *Dokumentace restaurování 2021/2022*.

17 Průzkum byl financován z prostředků poskytnutých Grantovou agenturou České republiky na řešení mezioborově zaměřeného projektu *Barokní nástěnná malba mezi teorií a praxí (21-13208S)*, jenž byl věnován výzkumu historických technik a technologií nástěnného malířství na území Čech a Moravy a pracovních postupů barokních freskařů.

18 Její aplikace na nástěnné malby byla u nás nedávno detailně popsána a vysvětlena na příkladu středověkých nástěnných maleb zachovaných na hradě Karlštejně, jež byly v letech 2018 a 2019 pod vedením Adama Pokorného (Akademie výtvarných umění v Praze) podrobeny rozsáhlému průzkumu; viz zejména Adam Pokorný — Petr Skalický, *Restaurátorský průzkum nástěnných maleb v kostele Panny Marie a kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejně*, *Zprávy památkové péče* LXXIX, 2019, č. 4, s. 402–420. Citovaný článek se vyjadřuje rovněž k otázkám terminologie a přináší solidní přehled literatury k tématu použitých průzkumových metod.

19 K průzkumům nástěnných maleb pomocí tzv. technické fotografie v zahraničí viz např. Roland Lenz — Anette T. Keller, *Photo-induzierte Lumineszenzen an Wandmalereien — Multispectral Imaging in der Praxis*, in: *Bildgebende Verfahren — Trends und Fallbeispiele zur zerstörungsfreien Untersuchung und Erhaltung von Kulturerbe: „Ich sehe was, was Du nicht siehst“*, Beiträge des 14. Konservierungswissenschaftlichen Kolloquiums in Berlin/Brandenburg am 12. November 2021 im Otto-Braun-Saal der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2021. — Sarah Boularand — Odile Guillon — Fanny Bauchau et al., *Rediscovering Lost Decorations of 15th Century Wall Paintings in the Chapel of Our Lady of the Fountains (La Brigue, France) by Means of UV-Vis Luminescence Imaging*, in: *UV-Vis Luminescence imaging techniques = Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*, Valencia 2019. — Antonino Cosentino, *Scientific Examination of Cultural Heritage Raises Awareness in Local Communities: The Case of the Newly Discovered Cycle of Mural*

Paintings in the Crucifix Chapel (Italy), *Science Education and Civil Engagement*, 2016, č. 8, s. 15–20.

**20** Snímky byly pořízeny pomocí upraveného digitálního fotoaparátu s tzv. *full spectrum* modifikací. Podrobněji o technické fotografii v českém prostředí včetně odkazů na zahraniční literaturu Petra Lesniaková — David Svoboda — Jan Vojtěchovský, Možnosti technické fotografie pořízené upraveným digitálním fotoaparátem při průzkumu uměleckých děl. Vymezení pojmů a výběr vhodného vybavení, *e-Monumentica* VII, 2019, č. 2, s. 27–49. — Iidem, Možnosti technické fotografie pořízené upraveným digitálním fotoaparátem při průzkumu uměleckých děl. Průběh fotografování, postprodukce — ultrafialová a infračervená fotografie, falešné barvy, *e-Monumentica* IX, 2021, č. 1, s. 43–62.

**21** K terminologii viz Pokorný — Skalický (pozn. 18), s. 408, pozn. 20; s. 410, pozn. 34. — Lesniaková — Svoboda — Vojtěchovský, *e-Monumentica* VII (pozn. 20), s. 31, pozn. 9, 10.

**22** Softwarové zpracování snímků popisují Lesniaková — Svoboda — Vojtěchovský, *e-Monumentica* VII (pozn. 20), s. 35.

**23** Použity byly metody optické mikroskopie a skenovací elektronové mikroskopie s energiově-disperzní (prvkovou) analýzou (SEM/EDX). Provedeny byly rovněž základní rozborů omítek na mokré cestě se síťovým rozbořem plniva. Přítomnost organických součástí maleb byla zjišťována na jednom ze vzorků infračervenou mikrospektroskopií (μFTIR), na čtyřech vzorcích pak rovněž plynovou chromatografií ve spojení s hmotnostní spektrometrií (GC-MS).

**24** K technice nástěnné malby v období baroka viz alespoň Manfred Koller, Wandmalerei der Neuzeit, in: Albert Knoepfli — Oskar Emmenegger — Manfred Koller — André Meyer, *Wandmalerei, Mosaik. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Band 2, Stuttgart 2002, s. 213–398. — Hans Peter Autenrieth — Manfred Koller — Esther P. Wipfler, [heslo] Fresko, Freskomalerei, in: *RDK Labor / Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Band X, Lieferung 114/115, München 2010/2011, sl. 715–793 (přístupné na: <https://www.rdklabor.de/wiki/Fresko>, Freskomalerei, vyhledáno 14. 12. 2023). Dále též The history of techniques from the Renaissance to the present, in: Paolo Mora — Laura Mora — Paul Philippot, *Conservation of Wall Paintings*, London 1984, s. 138–164. — *Handwerk und Genie. Die Arbeitstechniken barocker Freskomaler am Beispiel von Rottmayrs Kuppelbild in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche. Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* II, 1990. — *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* XXXIV/XXXV, 2003. — Angela Weyer — Pilar Roig Picazo — Daniel Pop et al., *EwaGlos European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces*, Petersberg 2015, dostupné via DOI:10.5165/hawk-hhg/234.

**25** Uvádí se, že pro freskovou malbu 17. a 18. století jsou nejčastější tři vrstvy omítky, přičemž první vrstva vyrovnává nerovnosti zdiva nebo dřevěné konstrukce klenby či stropu (*Wurf* = jádrová omítka) a slouží jako podklad pro *arriccio*; viz Koller (pozn. 24), s. 296. Tloušťka *arriccio* se pohybuje od 2 do 5 cm, doloženy jsou i hodnoty 7 cm (viz *ibidem*). V Rajhradu, jak dokládá zkoumaná partie malby *Andělský koncert*, se zdá, že k vyrovnání povrchu klenby, minimálně u této malby, došlo v jednom kroku spolu s nanesením *arriccio*. V literatuře se pojmy jádrová omítka a *arriccio* často překrývají; viz např. Jürgen Pursche, Cosmas Damian Asam. Werkprozess und Maltechnik am Beispiel der Deckenbilder im Freisinger Dom, in: Sylvia Hahn (ed.), *Asam in Freising*, Regensburg 2007, s. 99.

**26** Viz např. Karl Ludwig Dasser, Pretreatment Examination and Documentation: the Wall Paintings of Schloß Seehof, Bamberg, in: Sharon Cather (ed.), *The Conservation of Wall Paintings. Proceedings of a symposium*

*organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute*, London 1987, s. 22. Nevydaný traktát o freskové technice z pozůstalosti malíře Martina Knollera, tzv. Pseudo-Knoller, uvádí, že hrubá omítka má obsahovat „viel Steinchen“ und „Haare“, aby byla pevná a tvrdá. Doložena je též koudel, rostlinná vlákna z konopí, chlupy telat či volů; viz Koller (pozn. 24), s. 296.

**27** Z dosud poznaných případů vyplývá, že černě byly zpravidla zakreslovány značky pro umístění štukových dekorací nebo geometrická síť potřebná pro přenesení kompozice z přípravné kresby na klenbu (to, zda byla zakreslena, lze však zjistit pouze při celoplošných ztrátách *intonaca*). Viz Manfred Koller, Arbeitsmethoden barocker Freskomaler in Österreich, in: *Handwerk und Genie* (pozn. 24), s. 50. — Koller (pozn. 24), s. 320–321.

**28** Koller (pozn. 24), s. 297–298.

**29** V závislosti na schopnostech freskaře a obtížnosti daného místa kompozice mohlo být během jednoho dne pokryto malbou více denních dílů. K denním dílům souhrnně Koller (pozn. 24), s. 300–303.

**30** Koller (pozn. 24), s. 301–302. Nejzazší hodnota denních dílů dosahuje ve výjimečných případech dokonce až dvojnásobku, a to v partiích pozadí, kde je zobrazena obloha nebo iluzivní architektura. Denní díly tohoto rozsahu jsou doloženy například v díle Cosmy Damiana Asama, který je všeobecně považován za nejvíce výkonného freskaře první poloviny 18. století. Jeho malba iluzivního kazetování v kupoli dómu ve Freisingu zahrnuje denní díl o ploše 20 m<sup>2</sup>. Viz Pursche (pozn. 25), s. 106. Denní díly v rozsahu 10 m<sup>2</sup> a výše nacházíme např. u Franze Antona Maulbertsche v Dyji u Znojma; viz Manfred Koller — Jörg Riedel, K technice freskové malby Franze Anton Maulbertsche, in: Zora Wörgötter — Jiří Kroupa (edd.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005, s. 139. — Jakub Hamsík — Jáchym Krejča, Technika nástěnné malby F. A. Maulbertsche v kostele Bičovaného Spasitele v Dyji u Znojma, *Památková péče na Moravě / Monumentorum Moraviae Tutela* XV, 2013, s. 91. Rovněž u Jana Jiřího Etgense byly zaznamenány denní díly dosahující až 10 m<sup>2</sup>, a to v poutním kostele ve Křtinách; viz Mario Král — Vladimír Procházka, Restaurování nástěnných maleb v chrámu Jména Panny Marie ve Křtinách, *Památková péče na Moravě / Monumentorum Moraviae Tutela* XV, s. 59. Této hodnoty dosahovaly denní plány s figurálními motivy, u architektury a oblohy byla plocha denního plánu ještě rozsáhlejší.

**31** Viz např. archivně bohatě dokumentovaná zakázka Paula Trogera na výzdobu dómu v Brixenu: Michael Krapf, Paul Troger. Sein „Heiliger Cassian“ für den Dom zu Brixen. Der Bozzetto im Rahmen der Allerheiligen-Darstellung, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* XXVIII, 1984, s. 18. — Johann Kronbichler, *Paul Troger: 1698–1762*, Berlin — München 2012, č. kat. F 55–62, s. 255–261.

**32** Jménem známe zatím pouze jednoho malíře, Františka Michalice (Frantz Michaletz) z Chocně, jenž je jako 10–15letý Etgensův učedník doložen mezi lety 1745–1747 na výzdobě chrámu ve Křtinách; viz Andreas Schweigel, *Verzeichniß der Maler, Bildhauer, Steinschneider etc. In Brünn, von 1588–1800*. MZA, fond G 11 Sbirka rukopisů Františkova muzea Brno, č. 787, fol. 22r, 37r. — Michaela Šeferisová Loudová, Nástěnné malby Jana Jiřího Etgense v poutním kostele Jména Panny Marie ve Křtinách, *Památková péče na Moravě / Monumentorum Moraviae Tutela* XV, 2013, s. 41–42.

**33** Pozzo (pozn. 4), bod šestý (Settione sesta) „Graticolare“ (zde i v následujících citacích odkazujeme na italskou verzi instrukcí). V českém překladu s některými nepřesnostmi Antonín Novák (ed.), *Traktáty a receptáře. Výtvarné techniky středověku, renesance a baroka. Díl první a druhý*, Praha 2020, s. 737–742, bod šestý viz s. 738.

**34** Koller (pozn. 24), s. 301.

35 Pozzo označuje práci se zrnem omítky termínem „granire“. Pozzo (pozn. 4), bod čtvrtý (Settione quarta) „Granire“. — Novák (pozn. 33), s. 737.

36 Obě omítkové vrstvy, *arricio* a *intonaco*, byly spojeny bílým vzdušným vápnem. Plnivo tvoří převážně křemičité částice, jež jsou u *intonaca* zřejmě doplněny také plnivem na bázi uhlíkatu vápenatého. Nejpravděpodobněji jde o mletý vápenec, jak dokládají mikroskopicky zaznamenané drobné schránky mikroorganismů, které jsou poměrně častou součástí této sedimentární horniny. Na základě mikroskopického pozorování se jeví složení obou plniv obdobné, jen s výjimkou distribuce zrn, která je logicky odlišná. Zatímco v *arriciu* mají největší zastoupení frakce mezi 1–4 mm a zrna nepřesahují velikost 8 mm, u *intonaca* má nejvýraznější zastoupení frakce mezi 0,25–0,5 mm a zrna nepřesahují 4 mm.

37 U spodních vrstev omítek je běžný poměr plniva ku pojivu 3 : 1, přičemž plnivo může mít dokonce i vyšší podíl. (Čím hrubší má malta plnivo, tím méně je potřeba pojiva.) V případě Rajhradu bylo analýzou malty prokázáno, že vápenná kaše byla míchána s plnivem u obou typů malt v nezvyklém poměru cca 1 : 1,8.

38 Koller (pozn. 24), s. 314–326. — Koller (pozn. 27), s. 51–52. Pozzo (pozn. 4) hovoří o přenosu sítě na zakřivené klenby v šestém bodu svých *Instrukcí* („Graticolare“ / „Mřížkování“) a nazývá je „graticolatione prospettica“ („perspektivní mřížkování“). Postup blíže vysvětluje v prvním (figura 100) a druhém dílu (figura 69) svého traktátu.

39 Pozzo (pozn. 4), bod sedmý „Imprimere / Ricalcare“. — Novák (pozn. 33), s. 738. Tuto techniku rovněž uvádí návod z pozůstalosti Martina Knollera „Hinterlassene Blätter“, jež spolu s tzv. Pseudo-Knollerem představují důležitý zdroj informací o technice fresky v 18. století; viz Koller (pozn. 27), s. 99.

40 Pursche (pozn. 25), s. 77, 105, 107, 112 a 113.

41 Koller — Riedel (pozn. 30), s. 141. — Jörg Riedel, *Maltechnik, Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand von Maulbertsch-Fresken in Österreich*, in: Eduard Hindelang — Lubomír Slavíček (edd.), *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*, Langenargen am Bodensee — Brno 2007, s. 153–163.

42 Na zkoumaných vzorcích byl smalt často do velké míry (částečně) odbarvený. Zůstává otázkou, do jaké míry souvisí tento častý jev s kvalitou použitého pigmentu, nebo zda je výsledkem přirozené degradace maleb. Není zatím jasné, zda se pro nástěnnou malbu používal pigment nejvyšší kvality. Pro velké plochy kleneb jej bylo třeba podstatně více než pro malbu závěsných a oltářních obrazů, tudíž při nákupu mohl rozhodovat i ekonomický aspekt.

43 K pigmentům viz např. Robert L. Feller (ed.), *Artist's Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics I*, Washington 1986. — Elisabeth West Fitzhugh (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics III*, Washington 1998. — Nicholas Eastaugh — Valentine Walsh — Tracey Chaplin et al., *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, Amsterdam 2004. — Eva Šimůnková — Tatjana Bayerová, *Pigmenty*, Praha 1999.

44 Nelze většinou jednoznačně stanovit, jestli byla pojivem vápenná voda, vápenné mléko či vápenná kaše, nebo zda byly pigmenty nanášeny jen ve vodné suspenzi (*buon fresco*). Z materiálového průzkumu vyplývá, že žádná z původních barevných vrstev u odebraných vzorků nebyla pojena výhradně organickým pojivem.

45 Ukazatelem je absence mikroskopické vrstvy uhlíkatu vápenatého mezi *intonacem* a malbou.

46 Lucia Regazzoni — Giovanni Cavallo — Danilo Biondelli et al., *Microscopic Analysis of Wall Painting Techniques: Laboratory Replicas*

and Romanesque Case Studies in Southern Switzerland, *Studies in Conservation* LXIII, 2018, č. 6, s. 326–341; dostupné on-line: <https://doi.org/10.1080/00393630.2017.1422891>, vyhledáno 17. 10. 2023.

47 Malba je pak provedena na čerstvé, na povrchu zkarbonatizované *intonaco*, někdy nazývané *intonaco stanco*. Termínem se má na mysli počáteční fáze karbonatizace povrchu ještě vlhkého *intonaca*. Viz ibidem, s. 327, 330, 333. — Giovanni Cavallo — Danilo Biondelli, *Painting Techniques Under Optical and Electron Microscopy*, 14th Euroseminar on Microscopy Applied to Building Materials, Helsingor 2013.

48 Regazzoni — Cavallo — Biondelli et al. (pozn. 46), s. 330.

49 Viz např. Giorgio Vasari, *Introduzione alle tre arti del disegno (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori)*, v českém překladu Novák (pozn. 33), s. 446–470, 19. kapitola viz s. 453–454. — Pozzo (pozn. 4), bod třetí „Intonacare“, srov. Novák (pozn. 33), s. 737.

50 Viz např. Pozzo (pozn. 4), bod devátý „Malba / Dipingere“. — Novák (pozn. 33), s. 739. Zde se uvádí: „Dále se připomíná nezačínat s malbou dřívě, než je omítka (*calce*) v takové konzistenci, že s obtíží přijímá tlak prstu: stane-li se totiž, že táhneme štětcem po *intonaku* příliš čerstvém, celé dílo bude mdlé a neposlouží více než jako náčrt.“ Obvykle dosahuje *intonaco* takové konzistence právě v rozmezí 1–2 hodin od jeho nanesení.

51 *Secco* malba může být pojena jak samotným vápnem, tak i organickými pojivy, jako jsou vajíčko, mléko, rostlinné gumy, kliš atd. Stejně tak se mohou objevit jejich vzájemné kombinace, a to i s vápnem; viz např. Weyer — Roig Picazo — Pop (pozn. 24), s. 84. Přítomnost organických složek pojiva, jež jsou v určitém množství signifikantní pro některé *secco* techniky, mohou odhalit vybrané instrumentální analytické metody, avšak každá z nich má své limity. Na základě analýz provedených metodami infračervené mikrospektroskopie ( $\mu$ FTIR) a plynové chromatografie s hmotnostní spektrometrií (GC-MS) nebylo možné u rajhradských maleb přítomnost organických pojiv v barevných vrstvách potvrdit, ale ani jednoznačně vyloučit. Analýzy  $\mu$ FTIR (provedeny RNDr. Evou Svobodovou Ph.D. a Ing. Ivanou Kopeckou z Národního technického muzea v Praze) poukázaly na možnou přítomnost proteinů v některých barevných vrstvách, což může naznačovat použití mléčné bílkoviny, nebo vajíčka. Metodou GC-MS (analýzy provedl Dr. Václav Pitthard, Kunsthistorisches Museum Wien) byly v kusových vzorcích detekovány velmi nízké obsahy lipidů (možná přítomnost vajíčka nebo oleje), v jednom případě také proteinů. Vzhledem k nízkému množství ale není zřejmé, zda jsou zdrojem stop organických látek barevné vrstvy, nečistoty nebo druhotné zásahy. I v případě prokázání jejich přítomnosti však nemusí být jednoznačné, zda byly malby provedeny v technice *fresco* či *secco*. Pokud je totiž pigment s přídavkem organického pojiva nanášen na čerstvou (nezkarbonatizovanou) omítku, je tato malba považována stále za malbu *a fresco*; viz Mora — Mora — Philippot (pozn. 24), s. 12.

52 Manfred Koller, *Zum Werkprozess spätbarocker Freskantenn*. Martin Knoller und Joseph Schöpf, in: Andreas Tacke (ed.), *Herbst des Barock. Die Malerfamilie Keller* (kat. výst.), München — Berlin 1998, s. 97–108. — Edgar Baumgartl, *Martin Knoller 1725–1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Oesterreich, Italien und Süddeutschland*, München — Berlin 2004, s. 80–81 (zde uvedena další literatura). Viz též pozn. 26 a 39.

53 Pozzův traktát je doložen například v pozůstalosti Michaela Václava Halbaxe nebo Siarda Noseckého. Exemplář z Etgensova vlastnictví, jehož prvním majitelem byl přímý Pozzův žák Christoph Tausch, je uložen v Moravské zemské knihovně (Andrea Pozzo, *Prospettiva de pittori e architetti, Parte prima*, Roma: Nella Stamparia di Antonio de Rossi alla Piazza di Ceri, 1702; sign. ST 4-6519,1a; Andrea Pozzo, *Prospettiva*

*de pittori e architetti, Parte seconda*, Roma: Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo alla Fontana di Trevi, 1700; sign. ST 4-6519,2). Na titulním listu obou dílů se nachází identický, dodatečně přeškrtnutý nápis: „*Ex Libris Joannis Georgii Hermanni Etgens Moravi Brunensis*“. Jak dokládají přepis a vlepené ex libris Etgensova syna Františka, dílo zůstalo ve vlastnictví rodiny i v další generaci. Oba svazky Pozzova traktátu jeví známky opotřebení, nacházíme v nich skvrny od vody a vosku a je zjevné, že zejména druhý díl zahrnující *Instrukce* pro malíře byl často používán v dílenském provozu. Za příznačné můžeme rovněž označit skutečnost, že v prvním svazku chybí klíčová reprodukce č. 100 („*figura 100*“), jež názorně představuje modelový způsob, jak přenést geometrickou síť na zakřivený povrch klenby. Lze si představit, že byla z relativně rozměrného svazku vytržena a možná vystavena v ateliéru, aby byla snáze přístupná a využitelná při práci.

**54** Například u již uvedené zakázky Paula Trogera na výzdobu hlavní lodi dómu v Brixenu (1750) trvala malba ve fresce 11–12 týdnů, *secco* fáze 2–3 týdny; viz Koller, *Arbeitsmethoden* (pozn. 27), s. 52.

**55** Uvedené body Pozzova traktátu viz Pozzo (pozn. 4). — Novák (pozn. 33), s. 738–739. Opravy vybraného místa fresky popisované v bodu 13 „*Rifare*“ („*Opravování*“) nebyly na zkoumané Etgensově malbě nalezeny. Postup zahrnuje stržení *intonaca*, nanesené nové omítky a provedení nové malby.

**56** Král — Procházka (pozn. 30). — Kateřina Knorová, *Vranov u Brna: farní kostel Narození Panny Marie — nástropní malby (zajišťovací restaurátorský průzkum)*, [Brno] 2007. — Eadem, *Restaurátorská zpráva o injektáži klenby v lodi kostela Narození Panny Marie na Vranově u Brna*, Brno 2015.

**57** MZA, fond E 6 Benediktini Rajhrad, kart. 46, B b 22/2; viz též Kroupa (pozn. 5), s. 70–71.

**58** Etgensův dopis byl dříve interpretován zjednodušeně v tom smyslu, že Etgens, pracující na konci dvacátých let již pro velehradské cisterciáky, svěřil vytvoření malířské výzdoby klenby nad varhanami samostatně pracujícímu místnímu malíři; malby tohoto malíře se však proboštovi nelíbily a Etgens byl povolán k jejich přemalbě. Viz Kroupa (pozn. 5), s. 71. — Šeferisová Loudová (pozn. 2), s. 613.

**59** Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně, spisový archiv.

**60** Viz Šimůnková — Bayerová (pozn. 43), s. 90 a 93.

**61** Další doložená intervence je datována rokem 1952. Tehdy zahájil práci na částečném zabezpečení a restaurování fresek v kostele Richard Polák (1908–?), neuvádí se však bohužel, kterých klenebních polí konkrétně se obnova týkala; viz Jan O. Eliáš, *Areál bývalého kláštera v Rajhradě. Stavebně-historický průzkum. Dějiny kláštera. Textová část*, Brno 1981, s. 106–107. Zkoumané malby nad hudební tribunou se tato oprava však s největší pravděpodobností nedotkla.

**62** Kroupa (pozn. 5), s. 70 čte tuto pasáž jako „*warhafft mich*“.

**63** *Ibidem* „*dörften*“.

**64** *Ibidem* „*ritzen*“.

**65** *Ibidem* „*festigt*“.

**66** *Ibidem* „*erachtens*“.

**67** *Ibidem* „*kopfen*“.

**68** *Ibidem* „*anerhütte*“.

\* Příspěvek vznikl v rámci řešení projektu Grantové agentury České republiky *Barokní nástěnná malba mezi teorií a praxí* (21-13208S).