

**UNIVERZITA PARDUBICE  
FAKULTA RESTAUROVÁNÍ**

**REKONSTRUKCE TECHNIKY BAROKNÍ  
NÁSTĚNNÉ MALBY FRESKO SECCO NA KOLMÉ  
STĚNĚ V SEVEROZÁPADNÍM ROHU CHODBY  
Č. 2.03.4 VE 2. NADZEMNÍM PODLAŽÍ  
BÝVALÉHO JEZUITSKÉHO PROFESNÍHO DOMU  
NA MALOSTRANSKÉM NÁMĚSTÍ 25, ČP. 2/III.,  
PRAHA 1 – MALÁ STRANA, NYNÍ  
MATEMATICKO FYZIKÁLNÍ FAKULTA  
UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE  
OD NEZNÁMÉHO AUTORA, ASI 1. POLOVINA  
18. STOLETÍ, A TO PODLE ODKRYTÉ  
A RESTAUROVANÉ MALBY TAMTÉŽ.**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**AUTOR PRÁCE: Zuzana Milnerová**

**VEDOUCÍ PRÁCE: akad. mal. a restaurátor Josef Čoban**

**2006**

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně Univerzity Pardubice (pobočka FR Litomyšl)

V Pardubicích dne 30. 6. 2006

Zuzana Milnerová

Chtěla bych poděkovat mému vedoucímu práce Josefu Čobanovi, za příkladné vedení a mnohou radu, taktéž konzultantům Renatě Vyskočilové a Karolu Bayerovi, za výraznou pomoc a v ne poslední řadě Haně Čobanové a Jiřímu Kaše.

## Resumé

Cílem této bakalářské práce byla rekonstrukce techniky barokní nástěnné malby od neznámého autora, odkryté a restaurované na kolmé stěně chodby bývalého profesního domu jezuitů na Malé Straně v Praze, dnes MATFYZ UK. Nejprve jsme se pokusili zařadit malbu do širších souvislostí pojednáním o působení jezuitů v Čechách a o profesním domě a jeho výzdobě. Poté jsme se věnovali studiu technik barokní nástěnné malby. Rekonstrukce byla provedena po důkladném vizuálním i technologickém prostudování restaurované malby a obdobných maleb v objektu. Pro technologický rozbor byly odebrány vzorky barevných i podkladových vrstev, které jsme zpracovali a vyhodnotili v laboratoři. Rekonstrukci předcházely zkoušky možných použitých materiálů na mobilním panelu, vycházející z analýz. Nakonec jsme zhotovili technologickou kopii části restaurované malby na mobilní panel.

Dospěli jsme k závěru, že malba byla provedena technikou malby vápennými barvami přímo na vytvrdlou celkem hrubozrnnou vápennou omítku, bez vápenného nátěru. Kromě vápna byla malba pojena ještě bílkovinou, tedy kaseinem, vaječným žloutkem, nebo celým vejcem, popř. kombinací těchto bílkovin. Praktické zkoušky ukázaly jako nejvhodnější kombinaci pojivo z kaseinu z polotučného tvarohu rozmíchaného s vápnem s přídatkem celého vejce emulgovaného ve vodě. Použitými pigmenty byly modrý smalt, žluté a červené okry, rumělka, uhlíkatá černá a měďnatý zelený pigment s obsahem chloru. Plastická modelace malby byla docílena jednak mícháním tónů do sebe, jednak vrstvením barevných ploch přes sebe.

The aim of this Bachelor work was a reconstruction of technique of a unsigned baroque mural painting, uncovered and restaured on the corridor wall of previous House of jesuit professors at Malá Strana in Prague, today it's MATFYZ UK. First we tried to set the painting into historical and artistical consequences by a task about jesuit order in Bohemia and task about decorations of the House. We had to study techniques of the baroque mural painting. The reconstruction was done after precise visual and technological reaserch of the restaured painting and similar paintings in the building. The samples of painted and ground layers were taken to make laboratory analysys. Before the reconstruction we tested on a mobil panel different possibly used materials analysed at laboratory. Finally we made on a mobil panel a technological copy of a part of the restaured painting.

We realized that the painting was made by a technique of mixing pigments with lime with adition of protein – casein, egg yolk or a whole egg, eg. mixing of those proteins. Practical tests proved mixing of lime with casein from curds and the whole egg emulgated in water to be the best combination for binding agent. They painted just on a rough already dried plaster without any lime layer bettween. Blue enamel, yelow and red orchs, red cinnabar, coal black and cuper green with addition of chlore were used as pigments. Plastical modelation of painting was reached first by mixing of tones together and by putting of paints over too.

## Obsah :

Úvod.....	6
1. <u>Působení jezuitského řádu v Čechách</u> .....	7
1.1. Od povolání do Čech po zrušení řádu.....	7
1.2. Jezuitský malířský styl (tzv. pozzovský iluzionismus).....	9
1.3. Malíři pracující pro jezuity v objektu profesního domu a kostela sv.Mikuláše.....	10
2. <u>Bývalý profesní dům jezuitů na Malé Straně</u> .....	13
2.1. Stavebně historický vývoj.....	13
2.2. Malířská výzdoba areálu profesního domu.....	15
3. <u>Ikonografie restaurované malby</u> .....	19
3.1. Popis restaurované malby.....	19
3.2. Námět baldachýnu .....	20
4. <u>Chemicko-technologický průzkum</u> .....	22
4.1. Průzkum malby in situ.....	22
4.2. Laboratorní průzkum barevných a podkladových vrstev.....	23
5. <u>Technologická kopie části restaurované malby</u> .....	27
5.1. Barokní techniky nástěnné malby .....	27
5.2. Materiály použité k malbě.....	33
5.3. Postup práce při malbě kopie.....	36
6. <u>Rekonstrukce techniky barokní nástěnné malby <i>Baldachýn nesený anděly</i></u> .....	39
6.1. Rekonstrukce techniky malby.....	39
6.2. Srovnání s obdobnými malbami v objektu.....	40
Závěr.....	44
Poznámky.....	46
Literatura.....	48
Prameny.....	49
Textová příloha.....	50
Obrazová příloha.....	54
Údaje pro knihovnickou databázi.....	55

## Úvod

Cílem této bakalářské práce má být rekonstrukce techniky barokní nástěnné malby na kolmé stěně v severozápadním rohu chodby č. 2.03.4 ve 2. nadzemním podlaží bývalého profesního domu jezuitů na Malostranském náměstí v Praze, od neznámého autora.

V úvodních kapitolách se budeme věnovat jezuitskému řádu v Čechách a to zejména v souvislosti s malířstvím. Chtěli bychom připomenout malíře, kteří v té době pracovali pro jezuity v objektu profesního domu a kostela sv. Mikuláše, neboť někdo z nich mohl být autorem malby, která je v našem zájmu.

V dalších kapitolách se zaměříme na budovu profesního domu, projdeme dlouhou cestu stavebně historického vývoje, abychom se dostali k malířské výzdobě interiérů.

Spíše okrajově se budeme zabývat typologickým rozbořem námětu malby, neboť charakter naší práce je zejména technologický.

Součástí práce bude technologická kopie části restaurované figurální nástěnné malby, pravděpodobně malované technikou fresco-secco. Tato rekonstrukce bude provedena po pečlivém vizuálním a laboratorním průzkumu dané malby i obdobných maleb v objektu profesního domu. Při provedení malby bychom měli přihlížet k výsledkům analýz, určujícím použité pigmenty, pojiva a plniva omítkové vrstvy, stejně jako k vlastním zkouškám materiálů a postupů na zkušebním mobilním panelu. Musíme také vzít v úvahu rozdílnost v použitých materiálech v době vzniku malby a dnes.

Posouzení výsledků zkoumání musí předcházet také důkladná četba dostupné literatury, zabývající se technologickými postupy nástěnného malířství, taktéž prostudování dostupných restaurátorských dokumentací restaurovaných maleb v objektu.

## 1. Působení jezuitského řádu v Čechách

### 1.1. Od povolání do Čech po zrušení řádu<sup>1)</sup>

Jezuité byli povoláni do Čech Ferdinandem I. roku 1556 a hned začali s vyučováním. Jednalo se o 12 jezuitů jako 12 apoštolů a bylo pro ně vybráno místo bývalého dominikánského kláštera v Praze, zvané *Na Ostrově*, pozdější Klementinum. Výstavbě Klementina předcházelo vykupování 32 domů a 3 kostelů, které mohli uskutečnit díky bohatým důchodům od krále. Měly důchody zejména z kláštera Ojbinského v Lužici a kláštera Dobroluckého. Navíc byli dotováni cizinci, zejména Vlchy, kteří v jezuitech viděli vhodný štít proti české národnosti. Finančně na tom byli tak dobře, že mohli na území Klementina vystavět hned tři honosné kostely- sv. Salvátora (1578-1582), sv. Klimenta a Vlašskou kapli (1600-1602). Všechny byly později přestavěny.

Pak získali koupěmi a dary mnoho nemovitostí i na venkově, např. 1572 hospodářství v Kopanině u Prahy, 1606 mlýn v Čelákovících. Také od Ferdinanda II. a od moravské šlechty dostali mnoho konfiskovaných statků po Bílé hoře. Jezuitští kněží a učitelé rozšiřovali svou působnost po celých Čechách a Moravě.

Pražská kolej patřila původně k provincii německé, po zřízení rakouské provincie pak spadala spolu s Trnavou pod Vídeň. Později se i u nás zrodily koleje další – 1566 Olomoucká, Jindřichohradecká, Kladská, Krumlovská, Chomutovská...Když pak počet jezuitů v Čechách značně stoupnul, byl zřízen provinciát český. Na koleji vyučovali náboženství, filozofii, řečnictví a výmluvnost, poetiku, latinu, řečtinu, gramatiku, morálku a syntax. Roku 1574 byla kolej prohlášena Univerzitou a latina se stala hlavní komunikační řečí kvůli velkému množství cizinců působících na Univerzitě. Bohoslovecká studia se začala vyučovat teprve r. 1582.

Struktura jezuitského školství se rozšířila i na nižší školství – gymnázia, pak i Seminář pro chudé žáky a pro žáky z prostředí české šlechty. Nad vším vládl rektor pověřený od papeže a císaře.

Důležité jsou jezuitské knihovny, které byly zakládány z dovezených i darovaných knih. Díky cenzuře se do jejich fondu dostaly snad všechny vydané knihy (i když jich bylo mnoho zničeno).

Co se týká umění, nejsou jezuité hodnoceni příliš vysoko, neboť se zdá, že jim bylo spíše prostředkem než účelem. Jejich budovy bývají příliš monumentální a strohé, v malířství působili na představitelství věřících buď zobrazováním zázraků a utrpení mučedníků, nebo se zaměřovali na pestrou barevnost a členitost forem.

V básnictví se jezuité věnovali spíše latinskému veršování nebo velikonočním hrám ve formě školních dramatických představení.

Jezuitským počinem je Svatojánská úcta, neboť chtěli Janem Nepomuckým nahradit úctu k Janu Husovi. Šířili také úctu k různým zázračným obrazům, hlavně mariánským a pořádali slavné poutě.

Na čas byli jezuité ohroženi sílícím vlivem protestantské církve, na mnoha místech byli i vypovězeni, po Bílé hoře 1620 nastala však druhá vlna jejich vzestupu. Až do roku 1653 neomezeně vládli, dokonce jim byla podřízena Karlova univerzita a odmítali i svrchovanost pražského arcibiskupa. Ten si musel stěžovat až u papeže. Pak nastal jednak vnitřní rozklad, jezuité často ve své horlivosti a cenzurách docházeli do krajnosti, až chovali směšně a nesmyslně. V Čechách byla jejich moc oslabena bojem s arcibiskupem, na Moravě pak s dominikány, kteří se s nimi přetahovali o školství. Rozvratu ztuhlých jezuitských způsobů přispěl i rozvoj přírodních věd a volání po národnostní identitě. Roku 1673 byl jezuitský řád papežem zrušen. Od té doby však působilo ještě mnoho exjezuitů i novojezuitů. Našlo se mezi nimi dost novomyšlenkářů, např. Bohuslav Balbín a povstalo mnoho učenců, kteří byli oproštěni od vazeb řádu

Dlužno dodat, že kromě jezuitů, kteří se vyznačovali chladným rozumem, nebo podivínstvím dovedeným až k fanatismu, se našlo mnoho neohrožených jezuitů, kteří ošetřovali nemocné morem, nebo se pouštěli na válečná pole, či nebezpečné misie.



## 1.2. Jezuitský malířský styl (tzv. pozzovský iluzionismus)

Až do poloviny 17. století se jezuité důsledně drželi pokynů svého vedení v Římě, které nabádalo k chudobě ve výzdobě. Prvním příkladem výzdoby bylo výtvarné pojetí hlavního jezuitského chrámu v Římě Il Gesú na konci 16. století.

Teprve za působení generála řádu Giovanniho Paola Olivy (od r. 1664) došlo k ústupkům od přísnějšího pojetí. Ten podporoval reprezentativnější vzezření staveb chrámů školních budov. Toto honosnější pojetí odůvodňoval tím, že je to činěno k větší slávě Boží. Nadále však nabádal k umírněnosti při stavbě příbytků řádových bratrů a kritizoval třeba přílišnou okázalost Klementina.<sup>2)</sup>

Výzdoba interiérů vycházela z tehdejší oblíbenosti divadelních žakovských her, které ovlivnily vznik iluzivního pojetí ve výzdobě s důrazem na perspektivu. Vzorem pro takovouto výzdobu bylo malířům slavné dílo jezuity **Andrei Pozzo** (1642-1709). Ten byl jezuitským koadjutorem<sup>3)</sup>, teoretikem umění a malířem. Jeho teoretická práce, ve které shrnul získané poznatky nese název *Prospettiva per i Pittori e Architetti* (1693). Ve svém malířském díle se zaměřil na dokonalé oklamání diváka iluzivně malovanými obrazy. „*Virtuosně zvládnutá perspektiva mu umožňovala tvorbu složitých iluzivních konstrukcí, kdy skutečná architektura přecházela v malovanou a ta se ještě případně otvírala do volného prostoru nebes zaplněného anděly, světci a podobně. Takto pojednaná klenba pak přináší uchvacující iluzi nekonečného prostoru.*“<sup>4)</sup>

Poslední léta svého života strávil Pozzo ve Vídni, odkud se jeho umění šířilo dále do Střední Evropy. Pozzo byl pozván do Čech cisterciáckým opatem Jindřichem Snopkem. Teprve potom pracoval pro Klementinské jezuity. Dochovaly se jeho návrhy pro letní refektář, malbu však už provedl jeho žák Kryštof Tausch (1710), neboť Pozzo mezitím zemřel. Tausch namaloval také iluzivní malbu na prozatímní stěně nedostavěného malostranského kostela sv. Mikuláše. Pozzovým

žákem se stal také Jan Hiebel (1681-1755), který převzal zejména typ fiktivní kupole.<sup>5)</sup> obr.45

### 1.3. Malíři pracující pro jezuitu v objektu profesního domu a kostela sv. Mikuláše

Jak již bylo výše řečeno, na dílo Andrei Pozza navázal malíř **Jan Hiebel** (1681-1755). Učil se u něho ve Vídni, měl i jiné učitele, ale Pozzova škola určila celý Hieblův životní styl. Stal se malířským mistrem. Pracoval pro jezuitu ve Svídnici a v Praze, kde se uvedl výrazným dílem pozzovského iluzionismu, hlavním oltářem kostela sv. Klimenta při pražském Klementinu.<sup>obr.47</sup> Tato *“opticky a architektonicky pojatá malba”* vyvolala v Čechách velký zájem a stala se předlohou pro další (zejména jezuitská) díla, vznikající po celé 18. století.<sup>6)</sup>

V kostele sv. Klimenta namaloval ještě figurální výjevy ve čtyřech klenebních polích. Byl dobrý figuralista, neměl však nijak výrazný rukopis jako třeba Reiner v té době. Figurální kompozici kombinovanou s iluzivní architekturou namaloval Hiebel také v Zrcadlové kapli Klementina (kaple P. Marie).<sup>obr.45</sup> Hiebel často spolupracoval s jinými umělci, kterým vytvářel architektonické rámce jejich kompozic (např. Brandl, Halbax, Molitor...).

Dalšími významnými pracemi jsou malby v kostele Neposkvrněného početí P. Marie při jezuitské koleji v Klatovech (1716),<sup>obr.55</sup> iluzivní fiktivní kupole v chrámu premonstrátek v Doksanech (1722), freska na klenbě Klementinské knihovny (1727), *cyklus ze života sv. Norberta* a freskové alegorie pro doksanský kostel a další.

Ke konci života se Hiebel věnoval více drobným grafikám - návrhům titulních listů a svatých obrázků.

Specialistou na iluzivně malované oltáře byl také jezuitský koadjutor **Josef Kramolín** (1730-1802). Víme, že byl v letech 1760-70 pomocníkem malíře závěsných obrazů Ignáce Viktorina Raaba

v Klementinu a pomocníkem svého řádového bratra Adama Lauterera, který byl mistrem iluzivního malířství. Pracovali spolu v jezuitských i jiných chrámech v Hradci Králové 1765, Jihlavě 1766, Tuchoměřicích 1768, u sv. Klimenta v Praze 1770,<sup>obr.47</sup> Litoměřicích 1772-73 a ve venkovských kostelech (Ústěk 1769, Dřísy 1770, Svojsice 1773...). Pak maloval sám, např. rozsáhlá výtvarná koncepce profesního domu jezuitů na Malé Straně r. 1771 (olejomalby kombinované s nástěnnými malbami v refektáři, iluzivní portály...viz. níže).<sup>obr.27,28,29,30</sup>

Kramolín byl neuvěřitelně výkonný a to i po zrušení řádu. Pracoval pak pro cisterciáky v Oseku a jinde. Specializoval se na malbu iluzivních oltářů (Bohdaneč 1774, Lázně Bělohrad 1774, Toužim 1779, Hradec Králové – Kukleny 1779, Třebechovice pod Erebem 1780, Jestřebí 1780), často nástěnné malby kombinoval s olejomalbami (Týnec nad Labem 1781, Přelouč 1782, Doupov 1782). Z pozdních prací jmenujme iluzivní oltáře v Hejnicích 1787, Žihli 1788, *cyklus sv. Máří Magdalény* v Holanech 1788, Skopcích 1788 a v kostele sv. Kříže v Děčíně 1791-92. V té době měl i on pomocníky, Ignáce Tatschera a mladšího bratra Václava Kramolína.<sup>7)</sup>

V malostranském kostele sv. Mikuláše pracovalo několik umělců, mezi nimi i **Jan Lukáš Kracker** (1717-79), který zde namaloval v letech 1766-67 rozsáhlou fresku na klenbě hlavní lodi *Oslavení sv. Mikuláše*.<sup>obr.43</sup>

Jinak pracoval pro různé řády, zejména na Moravě. Po absolutorii na Vídeňské Akademii maloval oltáře v piaristických kostelech ve Strážnici (1747) a Litomyšli (1748), v kostele v Bystrém u Poličky (1749), kolem roku 1750 maloval *Kázání sv. Jana Křtitele* pro kapucíny ve Znojmě.

Vrcholem jeho tvorby jsou práce pro premonstráty v Nové Říši a v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně. V Nové Říši provedl fresky *Předání klíčů sv. Petrovi*, *Obrácení sv. Pavla aj.* na klenbách a stěnách kostela sv. Petra a Pavla, včetně iluzivních oltářů a oltářních obrazů.. „*Těmito malbami vytváří z chrámu jeviště otevřené do nebeských*

*sfér...sdílí sklon k expresivní deformaci tvaru a zejména dramatizaci děje... “8)*

Pro Krakera je také charakteristická bohatá škála lidských typů, byl dobrý portrétista. Byl ovlivněn benátskou malbou (Tiepolem), jihoněmeckou školou a neapolským malířstvím přelomu 17. a 18. století.

V kostele sv. Mikuláše pracoval i **František Xaver Palko** (1724-1767), který se učil nejprve u svého otce malíře, pak studoval ve Vídni stavitelství u Antonína Bibieny. V Itálii studoval u Josefa Márie Crespiho a zapůsobila na něj zejména benátská škola. Tento vliv se projevil třeba na fresce pro zbraslavské cisterciáky na stropě letního refektáře s podobenstvím o královské svatbě.<sup>obr.44</sup> Po návratu z Itálie byl zaměstnán jako dvorní malíř saského a bavorského kurfiřta, takže najdeme jeho díla v mnohých palácích Německa i Čech. V Praze působil ke konci života.

Palkovými nejkrásnějšími malbami jsou nástěnné malby a oltářní obraz v kostele sv. Jana Nepomuckého v Kutné Hoře a právě fresky *Apoteóza sv. Mikuláše* v kupoli kostela sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze (1751-52). Na těchto i dalších malbách v konše mu pomáhali **Josef Redelmayer** a **Josef Hager**. Jejich počinem jsou také malby architektury na stěnách. Byli nadanými žáky a později pracovali i na samostatných dílech.

Palko namaloval také velké množství olejomaleb v Praze, Vídni, Brně i jinde.<sup>9)</sup>

## 2. Bývalý profesní dům jezuitů na Malé Straně<sup>obr.1</sup>

### 2.1. Stavebně historický vývoj

Již v 8. století bývalo podle zpráv na místě dnešního Malostranského náměstí Tržiště s tržní osadou. Z 10. stol. pak pochází zpráva o příchodu na náměstí od východu, tedy od brodu přes Vltavu. Nejstarší zmínky o stavbách v prostoru bloku dnešního paláce však pocházejí z oblasti legend.

I jedna z neznámějších legend, o převezení těla mrtvého knížete Václava ze Staré Boleslavi na Pražský hrad, se vztahuje k tomuto místu.<sup>obr.2</sup> Stalo se to 4. března roku 932, když vůz s mrtvým tělem knížete měl začít stoupat k Hradu, volové táhnoucí vůz kolem domu, kde byli věznění nevinní lidé, se najednou zastavili a nehnuli se z místa, než byli vězni propuštěni. Tato legenda pak byla podnětem k vystavění románské rotundy na památku knížete Václava. Později byla přestavěna na kostelík sv. Václava, který byl zrušen až r. 1683.

Větší urbanistická změna nastala při založení Nového Města pražského Přemyslem Otakarem II. r. 1257, který vystěhoval slovanské obyvatelstvo a povolal německé kolonisty. V té době zde byly dva bloky domů, jeden kolem kostelíka sv. Václava se hřbitovem a druhý kolem kostelíka sv. Mikuláše se hřbitovem v jižním rohu náměstí. Ten byl později za husitských válek vypálen a r. 1512 znovu sklenut a obnovena věž. Také kostelík sv. Václava byl obnoven, hřbitov však zanikl.

4. dubna 1625 byl na základě dopisu císaře Ferdinanda II. pražskému arcibiskupovi kardinálu Arnoštu Harrachovi, věnován malostranský farní kostel sv. Mikuláše spolu se školou, farním domem a ostatními zádušními domy Tovaryšstvu Ježíšovu. Stalo se tak z iniciativy Albrechta Václava Eusebia v Waldštejna a tehdejšího místodržícího Karla knížete z Liechtenštejna. Nastalo cílevědomé zkupování pozemků jezuity, neboť jejich ideový záměr byl velkolepý. Druhá věc bylo architektonické řešení stavby, ke zdůraznění chudoby řádu vyzývá generál řádu z Říma. Plánů se ujal architekt Domenico Orsi de Orsini.<sup>10)</sup>

Základní kámen byl položen až 6. září 1673 za přítomnosti císaře Leopolda I.. Stavělo se pravděpodobně podle plánů Orsiho, na nějaký čas převzal vedoucí úlohu Francesco Caratti, který přišel se svými plány, nakonec se ale přidržel Orsiho plánů. Po Orsiho smrti r. 1679 převzal stavbu Francesco Lurago. V té době také kostel sv. Václava, který měl být původně zachován, staticky nevydržel kopání základů a musel být nakonec zbourán. Nejprve bylo dokončeno východní křídlo, poté malostranská radnice rozhodla o vystavění nového farního kostela sv. Václava, který měl být začleněn do stavby profesního domu. Nad kostelem v horních podlažích byl zbudován velký knihovnický sál, aby maximálně využili místa. Průčelní štít kostela zdobila malba *Zázraku sv. Václava*. Roku 1688 byla stavba vysvěcena, v té době bylo dokončováno severní křídlo konventu a o tři roky později i západní křídlo.

Gotický kostel sv. Mikuláše, který byl ve špatném stavu, začali přestavovat r. 1703. Po svém otci Kryštofovi se podle nových plánů přestavby ujal r. 1737 architekt Kilián Ignác Dienzenhofer a r. 1752 byla stavba z velké části dokončena, včetně věže. Dienzenhofer záměrně pojednal závěr kostela stroze, neboť počítal s členěním domů č. 5, 4 a 3, které jsou tímto nedílnou součástí chrámu. Poslední práce na stavbě měl pak na starosti architekt Anselmo Lurago. Kostel sv. Mikuláše uzavírá z jihu tři křídla profesního domu kolem čtvercového dvora. Protože je stavba ve svahu, západní křídlo je třípatrové a východní čtyřpatrové. Na rozdíl od jezuitských kolejí, které mívajjí chodbu na vnějším obvodu, aby cely měly okna do klidného dvora, zde je dispozice opačná.<sup>11)</sup>

Pavlík ve *Stavebně historickém průzkumu* kladně hodnotí geniální stavbu kostela sv. Mikuláše Kiliána Ignáce Dienzenhofera: „...*podivuhodná stavba uzavřená do sebe... kupole a věž Mikulášská jsou obdivuhodným řešením, které zmírnilo negativní působení tupého kasárenského bloku jezuitské koleje, udělalo z něho pouze podnož pro stavbu kupole a věže, která přes svoji absolutní velikost má příznivé členění a drobnost relativní velikosti, kterou se dokonale včlenila do panoramatu Malé Strany.*“<sup>12)</sup> Architektonický čin Orsiho je zde strhán z důvodu mocenského zásahu do města, ničení staveb a architektonické

nevhodnosti stavby. Profesní dům však přes všechny kritiky nakonec tvoří kompozici s dílem K. I. Dienzenhofera: „*Dvojice profesního domu a kostela sv. Mikuláše reprezentuje dvě krajní polohy monotónní a polyfonní architektury 17. a počátku 18. stol., přičemž její kontrast zvyšuje působivost obou partnerů.*“<sup>obr.1</sup> Oceněna je také výzdoba interiérů profesního domu: „*Sám o sobě za arogantní a demonstrativně chudou fasádou skrývá některé znamenité bohatě zdobené interiéry...*“<sup>13)</sup>

## 2.2. Malířská výzdoba areálu profesního domu

Číslování místností, použité v této práci, je podle stavebního zaměření, uskutečněného při rekonstrukci budovy.<sup>obr.3</sup>

Budu se zabývat pouze starší, tedy barokní výmalbou z 18. stol., která souvisí s naší prací, mladší práce z 19. stol. zde opomímám. Na prvním místě je vhodné přiblížit malířské pojetí **refektáře (č. 2.08)**, na výzdobu nejbohatší místnosti v konventu, samozřejmě mimo samotný kostel sv. Mikuláše. Jedná se o výmalbu nástropních zrcadel s motivy *Kristus v domě farizeje Šimona, Kristus a Samaritánka, Svatá rodina, Kristus v domě Lazarově* a okrajová menší zrcadla s putti. Tato malba je signovaná Josefem Kramolínem, který v té době pracoval pro jezuitu a Malby jsou provedeny technikou olejomalby na omítkách, stejně jako *Alegorie ročních období* a *Alegorie částí dne* na náběžích klenby. Na tyto náběhy navazují pilastry s iluzivně malovanými nikami s postavami jezuitských světců *sv. Ignác z Loyoly*,<sup>obr.27</sup> *sv. František Borgia, sv. Alois Gonzaga, sv. František Xaverský, sv. Stanislav Kostka a Jan Berchmans* či *Jan František Regis*, doplněných *sv. Petrem a sv. Pavlem*. Po stranách niky rámuje iluzivně malované iónské sloupy a sokly (niky původně byly skutečně plastické). Malby jsou provedeny technikou fresko-secco na vápenném nátěru s omezenou barevnou škálou, tzv. technikou grizaje. Některé atributy světců nesou stopy zlacení a olejomalby. Stejnou technikou je malována severní kolmá stěna refektáře *s iluzivně malovanou architekturou, polopostavami japonských*

*jezuitských mučedníků a putti.*<sup>obr.29,30</sup> Na malbě jsou patrné denní plány a i přes pastózní nános barev se projevuje velmi výrazná rytá podkresby. Zajímavé je, že není u všech figur ani architektury, někde můžeme vysledovat tenkou podkresby pisátkem, která se objevuje i na pilířích. I tyto malby jsou pravděpodobně dílem Josefa Kramolína, neboť tvoří celek s olejomalbami na klenbách a doběžích kleneb. Prostory mezi malbami jsou vyplněny iluzivní architekturou, doplněnou květy a mramorováním.<sup>14)</sup>

Další malířská výzdoba se nacházela v nástrojném zrcadle **místnosti č. 3.13** ve 3. nadzemním podlaží, z důvodu velkého poškození byla pouze konzervována a zakryta. Představovala *Oslavu jména Ježíšova* s postavami andělů a monogramem IHS uprostřed.<sup>15)obr.31</sup>

Obdobný námět tentokrát s postavou *P. Marie* a nápisovými páskami kolem monogramu *IHS* v centrální části, se nachází o patro výše v **místnosti č. 4.13**. I tato malba je namalována technikou fresko-secco na vápenném nátěru.<sup>16) obr.32</sup>

Pro špatný stav konzervované a zakryté byly také malby *rozet* v **místnostech č. 5.10, 5.11, a 5.12**. Tyto byly pojednány technikou secco na vápenném nátěru.<sup>17)</sup> Další nástěnné malby se pak nacházejí na chodbách a schodišťových podestách. Námí restaurovaná malba, která je hlavním předmětem naší bakalářské práce, je na kolmé stěně v severozápadním rohu **chodby č. 2.03.4**. Jedná se o *Baldachýn nesený anděly* a bude o ní pojednáno níže.<sup>obr.11</sup>

O patro výše byla na **chodbě č. 3.03.3** zakryta malba *Iluzivní chodby se sloupy, hlavicemi a římsou* na jednovrstvé hrubě povrchově upravené omítce s okrovým vápenným nátěrem. Pod ní byla identifikována ještě starší hrubozrnná vápenná omítka s červenou linkou.<sup>18) obr.33</sup> V prostorách zrušeného kostela sv. Václava, na části jižní stěny v lodi, která je společná se severní chodbou, se dochovaly fragmenty malby. Jedná se o fragment iluzivní malby nástavce bočního oltáře: *Otvírající se hroby a hlavičky putti na tmavém pozadí kolem otisků po štukových aplikacích a otisku centrálního břevna kříže, s iluzivně malovaným závěsem ve spodní části*. Malba je provedena



technikami mastné tempéry a vápenného secca a námět centrální části se blíží práci Karla Škréty *Ukřižování* v kapli sv. Barbory v kostele sv. Mikuláše. Malba v této místnosti není celá, pokračovala do horního patra.<sup>19)</sup> Všechny čtyři schodišťové podesty nad sebou v jihozápadním rohu budovy nesou malby. Protějšek naší malby tvoří výjev na **podestě č. 2.03.5**, kde jsou přes sebe malby dvou časových období. Starší barokní, pravděpodobně 1. pol. 18. stol., představuje *Baldachýn*, mladší může snad být dílem Josefa Kramolína (ten působil v profesním domě pouze v r. 1771) a fragment iluzivně malovaných portálů tvoří *sloupy s postavami putti*, které rámuje veliké dubové dveře. Rytá podkresba zde není, pouze štětcová.<sup>20)</sup> obr.34,35,36

O patro výše na **schodišťové podestě č. 3.03.6**, je dveřní otvor opět rámován *iluzivní architekturou portálu s polopostavami truchlících andělů a vázami s aloe na římsě*. Datace ani autorství opět není známo, spekuluje se o Josefu Kramolínovi.<sup>obr.37</sup> I zde jsou pravděpodobně dvě malířské vrstvy přes sebe a je možné, že autor zakomponoval jeden sloup ze starší malby do své kompozice. Není zde rytá podkresby.

Tento námět portálu s truchlícími anděly se vyskytuje proto, že dveře vedou do **Úmrlčí komory**, která je v podstatě v prostoru kaple sv. Barbory kostela sv. Mikuláše. Je to malá oválná místnost a jezuité sem ukládali své nebožtíky před pohřbem. Námětem maleb jsou *Andělé vznášející se na nebi s květinovými festovy*. Malba se připisuje Josefu Kramolínovi, stejně jako kaple sv. Barbory a je provedená technikou fresko-secco.<sup>21)</sup> obr.38,39

Malba na **schodišťové podestě č. 4.03.6** je také nazývána **Svatojánský oltář**, a to pro zobrazení *oltáře s jazykem sv. Jana Nepomuckého*. Byly zde zjištěny opět dvě hodnotné vrstvy malířské výzdoby, starší pekovaná na hladké omítce nanesené na původní omítku objektu, kde jsou patrná pontate ( 4 horizontální denní díly) s podkresbou ostrým písačkem a mladší hrubozrnná technikou fresko-secco. Spodní starší část malby představuje *iluzivní architekturu s ženskou postavou v podobě sochy*, mladší malba v horní polovině

zobrazuje již zmíněný *iluzivní oltář s jazykem sv. Jana Nepomuckého a květinovými festony*.<sup>22)</sup> obr.40,41

V 5. nadzemním podlaží se na **schodišťové podestě 5.O3.5** nachází opět *Iluzivní portál s dvěma putti*, rámuující dveře do kostela sv. Mikuláše. Malba je v současné době nepřístupná, nachází se za druhotnou příčkou z konce 18. nebo začátku 19. století.<sup>obr.42</sup>

V **kostele sv. Mikuláše** jsou nejvýznamnějšími malbami rozměrná *Apoteóza sv. Mikuláše* od Františka Xavera Palka v kupoli, která byla restaurována v letech 1955-56 kvůli poškození vlhkem a nešťastné přemalbě Vojtěcha Bartoňka v letech 1905-7, bohužel se mi však nepodařilo dohledat restaurátorskou dokumentaci, a proto nemám ani informace k technologickému provedení malby. Je však všeobecně známo, že se jedná o fresku. Palkovi na této malbě pomáhali Josef Redelmayer, Josef Hager a František Antonín Müller, uvádí se roky vzniku 1751-52. Zmínění malíři pomáhali také na malbách v konše – *Panna Maria se sv. Ignácem a sv. Františkem Xaverským a anděly v oblacích* a *Působení jezuitů mezi lidmi*. Palko měl původně malovat celý kostel, byl však „privandrovalec“ a nelíbil se malostranskému cechu.<sup>23)</sup>

Druhá významná malba je *Oslava sv. Mikuláše* v hlavní lodi od Jana Lukáše Krakera, malovaná v letech 1760-61.<sup>obr.43</sup> Byla restaurovaná v šedesátých a devadesátých letech, ani tyto restaurátorskou dokumentace jsem nezískala. Pouze dílčí zprávu Romana Ševčíka o restaurování *Putti nesoucí vázu s květinami* z hlavní lodi. Techniku uvádí fresko-secco, více neupřesňuje. Odmýval ztmavlé retuše, upevňoval barevnou vrstvu a fixoval malbu vaječnou emulzí pro oživení barevnosti, tuto emulzi použil i pro retuš a nakonec fixoval ochrannou voskovou emulzí.<sup>24)</sup>

Od Josefa Kramolína je malovaná oválná boční kaple sv. Barbory.

### 3. Ikonografie restaurované malby

#### 3. 1. Popis restaurované malby

Malba se nachází na západní kolmé stěně zakončující chodbu, respektive v severozápadním rohu chodby. Malba je v horní části ukončena obloukem, tvořícím spodní hranu lunetové výseče křížení klenby nad tímto rohem. Výjev přesahuje přes zalomení i na část podhledu lunetové výseče (horní část baldachýnu).<sup>obr.9</sup> Sondážní průzkum před restaurováním tento přesah neodhalil.<sup>obr.4</sup> Po odkrytí a dočištění malby jsme mohli identifikovat nalezený výjev.

Malba představuje iluzivně malovaný baldachýn nesený anděly.<sup>obr</sup> V horní části baldachýn drží po každé straně jeden nahý putto s červenou drapérií, v dolní části pak na každé straně postava dospělého anděla. Levý anděl (z pohledu diváka) je oblečen v zeleném šatu, pravý má šat okrovo-hnědý. Gesta andělů směřují ke středu kompozice, která pravděpodobně původně sloužila jako pozadí zavěšeného obrazu, kříže či plastiky (na zdi jsou patrné symetricky umístěné otvory, které asi sloužily k uchycení). Převažující barevnost malby je červeno-fialová barva vnitřní části baldachýnu a šmolkově modrá s okrovými ornamenty na vnější straně baldachýnu, který je zřasen bohatými těžkými záhyby. Jeho okraj lemují okrové třásně, v horní části (přesahující do klenby) je baldachýn ukončen stříškou s čabraky.<sup>obr.9</sup> Ve spodních partiích malby, pod dolním okrajem baldachýnu je průhled do sloupové chodby s červeným dlážděním, v podstatě optické iluzivní prodloužení chodby.

Malba je dochovaná ve výrazné barevnosti, přestože značná část vrchních vrstev je opadaná. Modelace je dosaženo jak mícháním barevných tónů do sebe, tak vrstvením přes sebe. Autor maloval rasantními přesnými tahy štětcem bez korektur.<sup>obr.13,14,16,17,18</sup>

### 3. 2. Námět baldachýnu

*„Baldachýn je stan na čtyřech bidlech, jehož pokrov nebo-li nebesa jsou z drahocenné látky hedvábné, zvané baldach (Baldach jest těžká nádherná látka hedvábná, často zlatem nebo stříbrem protkávaná, jíž se upotřebuje na nebesa neboli pokrov baldachýnu. Byla zhotovena původně v Bagdádu, jenž ve středověku slul Baldach a od něhož má své pojmenování). Je-li baldachýn přenosný bývá pod ním nesena monstrance při velkých slavnostech církevních. Metropolitní a katedrální chrámy mají na straně evangelia upevněný nepřenosný baldachýn nad trůnem arcibiskupovým nebo biskupovým.“<sup>25)</sup>*

Původně byl baldachýn trojrozměrný objekt, který měl zdůrazňovat důležitost předmětu nebo osoby, nad kterými byl vztyčen. Ve výtvarném umění se s ním setkáme na deskových i nástěnných malbách (nad panovníky nebo světci),<sup>obr.50,51,52</sup> v sochařství ve spojení s architekturou (nad postavami světců na fasádách gotických katedrál, nad kazatelnami nebo oltáři).<sup>obr.53</sup> V barokní době, zejména u jezuitů, pak nastala obliba iluzivně malovaných baldachýnů v kostelech, sloužících jako pozadí důležitých obrazů nebo plastik.<sup>obr.54</sup> Často pak baldachýn drží, nebo spíše rozhrnují vznášející se andělé.

Vyráběly se i baldachýny kaširované. Pan Jiří Kaše ve svém nepublikovaném rukopise rozvíjí teorii o takovémto baldachýnu, který mohl být součástí iluzivně malovaného oltáře od Josefa Hiebla v kostele sv. Klimenta při pražském Klementinu.<sup>26)</sup> Původní podoba oltáře se dochovala na dobové rytině od Antonína Bickhardta.<sup>obr.46</sup> Oltář byl však přemalován Josefem Kramolínem a Adamem Lautererem, jejichž signatura se našla za oltářem ve vysoké nise, která se zachovala z původního Hieblova oltáře.<sup>obr.47</sup>

Teorie baldachýnu vznikla jednak ze zprávy z 21. září 1714 o zaplacení štukatérovi Štěpánu Götzlerovi z Malé Strany za baldachýn s anděly. K tomu poukazuje i přítomnost dvou plastik andělů po stranách oltáře, vznášejících se v prostoru. Andělé jsou odsazeni od zdi na dlouhých tyčích a jejich gesta napovídají tomu, že mohli v minulosti

v rukou držet drapérii baldachýnu.<sup>obr.48,49</sup> Došlo však pravděpodobně k mýlce a jednalo se asi o baldachýn štukový, který byl odstraněn s původní malbou, protože ve smlouvě s Götzlerem se uvádí ještě další štukové plastiky, které se zachovaly. Na rukou andělů se nenašly žádné stopy uchycení baldachýnu. Ukázalo se také, že postoje andělů odpovídají plastikám andělů, sedícím na nástavci oltáře, vyobrazeným na grafice od Bickharta, pouze stranově převráceným. Pravděpodobně byli zavěšeni na fresce a spolu s plastickou nikou se sochou sv. Klimenta „zvyšovali iluzivní tendenci celého oltáře“.<sup>27)</sup> Použití soch z původního oltáře by vysvětlovalo i rozpor mezi pojetím ostatních soch Braunovy dílny a těmito poněkud „ztrnulými“ a klasicizujícími anděly.

V současnosti je součástí oltáře baldachýn mramorový nad oltářní menzou.

## 4. Chemicko-technologický průzkum, rekonstrukce techniky malby

### 4.1. Průzkum malby in situ

Na kolmé stěně v severozápadním rohu chodby č. 2.03.4 ve 2. nadzemním podlaží jsme po provedení vizuálního průzkumu zjistili následující stratigrafii podkladových a barevných vrstev:

- smíšené kamenné a cihlové zdivo, přičemž pálené cihly byly použity pravděpodobně až při pozdějších úpravách
- jednovrstvá dobře soudržná omítka v nepravidelné síle 2-3 cm na povrchu hrubozrná
- hodnotná barevná vrstva přímo na omítce, je v několika vrstvách, na některých místech se vrchní vrstvy malby odlupují
- vápenná omítka, velmi drolivá v síle 0,5-2 cm
- barevná monochromní vrstva fragmentárně dochovaná, na ní patrná rytá podkresba – rámování po obvodu oblouku
- bílý vápenný nátěr
- nažloutlý vápenný nátěr

Starší hodnotná barevná vrstva je dochována asi na  $\frac{3}{4}$  plochy malby, zbytek je doplněn druhotnými tmely, zazdívkami a mladším otvorem výtopny kamen v místnosti č. 2.12 (bývalý kostel sv. Václava) s kamenným ostěním.<sup>obr.7</sup> Ostatní defekty byly způsobeny z velké části zabudováním elektroinstalace. Celý povrch malby je poškozený pekováním, aby se zvýšila soudržnost následně nanesené omítky. Malba je zpráškovatělá v tmavých odstínech fialové a modré, naopak v inkarnátech a okrech je dobře soudržná. Na mnoha místech však některé vrstvy malované přes sebe až po zavadnutí podkladové malby chybí. Na některých místech se vyskytují zákaly, pravděpodobně působením alkálií prostupujících z nanesené mladší omítky. Nejsou zde patrné žádné denní díly ani rytá podkresba. Na některých místech,

zejména v architektuře, můžeme rozpoznat podkresbu pisátkem. Povrch malby je velmi hrubozrnný, zrna písku jsou nepravidelně vytažena na povrch buď filcovým, nebo dřevěným hladítkem, jehož krouživé stopy jsou patrné.<sup>obr.13,14,16,17,18</sup>

Mladší omítková vrstva byla odstraněna, neboť byla zachována pouze fragmentárně a tyto fragmenty vykazovaly velkou nesoudržnost, barevná vrstva i s omítkou se drolila. Provedené sondy identifikovaly pouze monochromní zelené a šedé tóny s rytou podkresbou, kopírující oblouk zakončení stěny.<sup>obr.6</sup>

#### 4.2. Laboratorní průzkum barevných a podkladových vrstev

K identifikaci použitých pigmentů, pojiv malby, případných organických aditiv a zjištění techniky malby, jsme odebrali vzorky barevných vrstev i s podkladovou omítkou. Místa odběru vzorků jsou zanesena do celkového pohledu na malbu (viz. laboratorní zpráva v textové příloze). Číslování vzorků je podle centrálního katalogu všech zpracovaných vzorků v laboratoři Fakulty restaurování UPCE v Litomyšli, číslo za lomítkem je orientační.

Odebrané vzorky:

- vzorek č. 3656/1- sv. modrá na fialové (drapérie baldachýnu)
- vzorek č. 3657/2 – fialová (drapérie baldachýnu)
- vzorek č. 3658/3 – červená na fialové (drapérie pravého putto)
- vzorek č. 3659/4 – modrá (drapérie baldachýnu)
- vzorek č. 3660/5 – okr na modré(ornament na drapérii baldachýnu)
- vzorek č. 3661/6 – inkarnát (předloktí levého putto)
- vzorek č. 3662/7 – zelená (šat levého anděla)
- vzorek č. 3664/9 – hnědá (šat pravého anděla)
- vzorek č. 3665/10 – šedá (křídlo levého putto)
- vzorek č. 3666/11 – červená (paže pravého putto)
- vzorek č. 3667/12 – barevná vrstva z mladší barokní přemalby s novodobými nátěry

- vzorek č. 14- srovnávací – modrý smalt z nástěnné malby *Baldachýnu* na schodišťové podestě č. 2.03.5

Ze vzorků jsme zhotovili nábrusy a pořídili fotografické snímky na **optickém mikroskopu v dopadajícím světle** ve zvětšení 100x. Nejvýraznějším pigmentem, přítomným skoro ve všech barevných vrstvách je modrý smalt, jehož nepravidelná zrna jsou dobře rozeznatelná. Na povrchu některých zrn smaltu se projevuje jeho odbarvování, které bylo pravděpodobně způsobeno sulfatizací. Dále jsme zjistili přítomnost vápna ve všech barevných vrstvách, což znamená, že při malování bylo k barevným pigmentům přidáváno vápno, někdy je tato technika nazývána „Kalkmalerai“, tedy malba vápennými barvami.

Některé vzorky jsme vyfotografovali v **modrém světle**, kde je možné lépe rozlišit jednotlivé vrstvy. Zjistili jsme, že na povrchu omítky je vytvořená tenká vrstvička zkarbonatizovaného uhličitanu vápenatého, což znamená, že barevné vrstvy byly nanášeny až po zatvrdnutí, nebo částečném zavadnutí omítky. Některé barevné vrstvy pak byly na sebe kladeny „za čerstva“ a jiné, například okrové ornamenty na modrém pozadí závěsu, byly malovány až po zaschnutí podkladové modré. Vzorky jsme také pozorovali v **UV světle** při zvětšení 100x, jež umožňuje identifikaci organických pojiv. Ty se projevují charakteristickou fluorescencí a jejich přítomnost se potvrdila. Například žlutá fluorescence v růžové vrstvě inkarnátu byla způsobena přítomností proteinů.

Poté byly pořizeny snímky vzorků na **Rastrovacím elektronovém mikroskopu s energodispersivním analyzátozem** ve Společných laboratořích chemie pevných látek AV ČR a Univerzity Pardubice. Ten určí prvkové složení. Byly identifikovány tyto pigmenty:

- modrý smalt
- žlutý okr
- červený okr
- měďnatý zelený pigment s přítomností chloru
- rumělka
- uhlíkatá čern



Všechny barevné vrstvy obsahovaly také uhličitan vápenatý. Přítomnost fosforu poukazuje k použití pojiva na bázi mléčných bílkovin, pravděpodobně kaseinu.

Některá zrna smaltu obsahují příměs arzenu. Rakouský chemik Dr. Hubert Paschinger, z Chemické laboratoře spolkového úřadu pro památkovou péči ve Vídni, zjistil, že přítomnost arzenu ve smaltu ovlivňuje pozitivně jeho stálost. Ještě donedávna byl smalt považován za jeden z nejstálejších pigmentů, průzkumy posledních let však prokazují stále více případů ztráty barevnosti smaltových zrn. Na mikroskopických snímcích je jasně viditelná reakční zóna částečně odbarvených zrn, přičemž tato místa vykazují nižší obsah draslíku. Ten bývá považován za nositele barevnosti smaltu. Pravděpodobně to bylo způsobeno sulfatizací povrchu zrn. Toto odbarvování se projevilo i u smaltu, použitého na malbě *Baldachýnu* ze schodišťové podesty na stejném podlaží budovy.

K dokázání přítomnosti proteinů, olejů a rostlinných gum byly provedeny **mikrochemické reakce**. Pouze důkaz na přítomnost pyrolových derivátů, které prokazují proteiny, byl pozitivní. Fotodokumentace vzorků a podrobné výsledky jsou v textové příloze.<sup>28)</sup>

Další práce v laboratoři jsme zaměřili na stanovení obsahu vodorozpustných solí v omítkách. K analýze jsme použili metodu **VIS spektrofotometrie** - stanovení obsahu anionů vodorozpustných solí ve vodních extraktech vzorků. Odebrali jsme vzorky starší i mladší barokní omítky. V obou vzorcích byl zjištěn zvýšený obsah síranů, ve starší omítce je i zvýšený obsah dusičnanů. Obojí je však v normě a vzhledem k tomu, že objekt má stabilizované klima, je temperován a nehrozí krystalizace solí, nepřistoupili jsme k odsolování. Přesné výsledky měření jsou přiloženy v textové příloze.

Nakonec jsme provedli **silikátovou analýzu** na složení omítkovin. Vzorek omítky jsme po vysušení luhovali HCl, která rozpustí vápenné pojivo. Po přefiltrování a vysušení jsme rozpustili přítomný SiO<sub>2</sub> sodou Na<sub>2</sub>CO<sub>3</sub> a opět jsme přefiltrovali. Oxid křemičitý je nositelem hydraulických vlastností maltovin. Po vysušení jsme zvážili zbytek, samotné plnivo omítky. Z 50g vzorku jsme navážili 31,5g plniva.

Toto zbylé plnivo použijeme ke **granulometrii**, tj. přesátí a navážení jednotlivých frakcí písku. Přesné výsledky jsou zaznamenány v textové příloze.

## 5. Technologická kopie části restaurované malby

### 5.1 Barokní techniky nástěnné malby

Techniky barokního umění nástěnné malby jsou popsány v několika pracích 17. a 18. století. Základním textem je *Prospettiva per i Pittori e Architetti* od jezuity Andrei Pozzo, který vyšel 1692 a byl častokrát v 18. stol. vydán znovu, hlavně ve střední Evropě. Další práce zabývající se touto problematikou ve Španělsku jsou od Pacheca a Palomina. Potom ve střední Evropě rukopis Martina Knollera vydaný J. Poppem a další, neprávem prisuzovaný Knollerovi: „*Gedanken eines Erfahrenen auf dem schweren Wage der Wissenschaft a la Fresque zu malen, von einem ehemalien Mitglied der Geellchaft Arkadien* (1768). Dále pak *Anweisung alle Arten von Perspekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selhat zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond und Freskomalen* od G. H. Wenera, vydané v Erfurtu 1781. A mnoho dalších archivních dokumentů vztahujících se ke způsobům a podmínkám práce.<sup>29)</sup>

Všichni tito autoři se nejvíce věnují přípravě podkladů pro fresku a podrobným postupům při malování fresky, úskalím, která na malíře při této náročné technice čekají a případně pak různým modifikacím freskové techniky. Nás však v této práci více zajímá technika malby secco, která bývá často autory textů opomíjena, zřejmě proto, že nepředstavovala žádné větší problémy. V barokní freskové malbě se často používalo secco k zpřesnění určitých tónů v závislosti na výsledném dojmu, vzniklém dokončením celku. Slánský uvádí jako možnost kombinaci tempery s freskou, počátek malby je ve fresce a dokončuje se temperou. Tato technika byla oblíbená zejména v Itálii ve 14. století.<sup>30)</sup> Pozzo přesto zmiňuje, že secco malba na zdi byla běžně užívána v Římě v jeho době. Jako podklad uvádí sádku s křídlem. Podle mínění Eibnera byla objevena kombinace kaseinu s oleji jako pojivo a používán od počátku 16. století. Na sever od Alp se rozšířily italské techniky a vytvořily se různé krajové odlišnosti, např. ve Francii přestala

být v 17. stol. freska téměř používána ve prospěch malířských nástěnných technik odvozených od malby závěsných obrazů. Tady je původ techniky marouflage – olejomalby na plátně, která je adjustovaná na stěnu lepidlem.

V přípravě podkladu se však musela stejná pozornost věnovat jak při malování do čerstvé tak do suché omítky. Z dochovaných smluv mezi malíři fresek a zadavateli vysvítá, že běžně byl malíř zodpovědný i za správnou kvalitu omítky. Přes zřetelnější společenské rozdíly mezi vedoucím umělcem a jeho spolupracovníky (jak jasně vyplývá z privilegií umělců např. lepší byt a stravování na staveništích), vytvářeli dobří malíři nástěnných maleb se svými zedníky a proto často dlouholetými pomocníky sebraný a výkonný pracovní team.<sup>31)</sup>

Barokní malíři museli kvůli své zálibě v pastózní malbě (užívané v olejomalbě zejména benátské), přistoupit k obměně podkladu. Hladké téměř vyleštěné intonako, používané pro fresku v trecentu a renesanci, bylo nahrazeno intonakem s výraznou strukturou, které podrželo malbu stejně jako hrubě tkané plátno a umožňovalo snadno vytvářet „chvějivé“ efektně nanesené barevné vrstvy. Někdy pak odstraňovali zrna písku z povrchu před malbou tvrdými štětci, nebo drhnutím přes papír druhou stranou lžíce.<sup>32)</sup>

Přidání vápna do barev, které zvyšuje jejich kryvost a poskytuje delší čas k malování, bylo oblíbené zejména v Byzanci a románské době. Ačkoliv se Pozzo o této možnosti nezmiňuje, Knoller jednoznačně tvrdí, že pigmenty pro fresku byly mlety ve vodě a aplikovány s vápennou vodou („*Kalkwasser*“). Není jasné, zda není míněno spíše vápenné mléko, protože právě ono tvoří pastózní nátěr. Výraz „*Kalkmalerei in fresco*“ se běžně používal ve střední Evropě během celého 18. stol. a je pravděpodobné, že vápenné fresko bylo používáno už na konci 16. stol. v Itálii, kde manýristické práce mají též netransparentní charakter. Znovuobjevení čisté fresky bylo pravděpodobně reakcí malířů trecenta na byzantské techniky, ke kterým se vrátilo baroko.

Oproti středověkým malířským postupům přímého míchání barev s vápnem barokní umělci měli k dispozici přísadové bílé barvy

z mramorové moučky, sušené vápenné běloby (Svatojánská běloba) a běloby z vaječných skořápek, které měly současně funkci plniva. Tím se dalo zabránit rychlému ztékání čirého nánosů vodové barvy na drsné omítce fresky a přesto pracovat žádanou rychlostí a naplnit požadavek na velkorysost malířského přístupu. V celé Evropě byly používány obdobné postupy, vycházející z italské freskové tradice. V 17. stol. byla fresková malba v rozkvětu pouze v Itálii a až do pozdního 18. stol. šířili vandrovní italští umělci její techniku po celé Evropě. Také cesty do Itálie byly nejdůležitějším vzdělávacím podnětem při opětovném přijetí freskové malby severně od Alp mezi léty 1680 a 1730. Do té doby zde převládaly téměř výlučně secco techniky.<sup>33)</sup>

Velmi podrobně se secco technikám věnuje Max Doerner. Představuje téma následovně: „*Seccomalba je na rozdíl od fresco buono malbou na vytvrdlou omítku. Existuje mnoho směsí, pojidel a přechodů, které se hojně v podmalování fresek dělají a na ně se pak secco dokončí. Seccomalba je jednodušší na zacházení, protože se může omítka nanést vcelku, nebo se může malovat na omítku, která je k dispozici. Pro vnitřní práci se seccomalba upřednostňuje a skoro každý malíř má svůj zvláštní způsob.*“<sup>34)</sup>

Doerner doporučuje před malováním zjistit míru vlhkosti zdi přiložením listu želatiny, přezkoušení pevnosti staré omítky a její úpravu před malbou. Podklad se má důkladně namočit, nejlépe vápenným mlékem. Na mokré nebo suché vápenné mléko se může malovat krycím způsobem nebo lazurami. Často byl použit malý přídavek zředěného odstředěného mléka. Nedoporučuje napouštět podklad olejem kvůli žloutnutí.

Doerner popisuje přípravu běloby Bianco di San Giovanni nebo i použití vaječných skořápek, jílu a křídly ke stejnému účelu. Tyto běloby ale nemají přirozeně žádnou pojivou sílu a musejí být nanášeny s vejcem, kaseinem apod. Připouští že dnes ale máme zinkovou bělobu s dobrou krycí mohutností, titanovou nedoporučuje, protože je málo vyzkoušena. Olověná běloba je ve fresce úplně vyloučena, neboť černá

účinkem sirovodíku. Přirozeně i vápno je dobře použitelné, ale jen s barvami stálými ve vápně a ještě nejlépe v čerstvém vápenném mléce. Je třeba mít na paměti, že ve vápenném mléce barvy vždy zesvětlají. Dále se zabývá klišovými barvami a kaseinovými barvami.

Může se malovat na suchou zeď, nebo navlhčenou. Kaseinová malba na mokřím freskovém podkladě nebo do mokřého vápenného mléka působí trochu šeději než freska, ale je velmi pevná. Musí se dělat zkoušky, aby se pro daný případ našel správný stupeň zředění kaseinové barvy (obvykle 1:3). Malujeme-li do mokřého vápenného mléka, dosáhneme měkkých, velmi vzdušných krycích účinků, na zaschlé vápenné mléko se doporučuje pro lepší tvorbu lazur přidat ke každé barvě trochu vápna. Malý přírůstek dobře odstředěného a vodou zředěného mléka do 5% k malbě nebo barvě nezabraňuje připojení barvy.

Doerner nedoporučuje kupovaný technický kasein, neboť obsahuje leptavý hydroxid sodný nebo vápenatý, vedle toho ještě jiné nežádoucí přísady jako je glycerin.

Dále Doerner zděluje: *„Musí se vyjít nejvýše se dvěma až třemi přemalováními v kaseinu. Při častém přemalování snadno vyskakuje barva, zrovna tak, jako když se klade na sebe moc pojiv a málo barvy. Tvarohový kasein je rovněž druhem lepivé barvy. Maluje se volněji, často se zřetelem na maltový podklad jako střední tón, neboť pevně nanesené kaseinové barvy snadno působí na malbě těžce.“*

Jinak se nebrání rozmanitým kombinačním technikám a sám uvádí několik jím vyzkoušených variant.

Doerner neopomíjí ani malbu vaječným žloutkem. Dříve byla používána na suché zdi. Vejce a vápno vytvářejí velmi tuhé spojení. Popisuje Cenniniho starou vaječnou techniku: *„Plocha zdi byla předem natřena zředěným vaječným žloutkem pomocí houby a mnohdy také hned vcelku zatónována. Barvy byly rozetřeny tuhé ve vodě a 1:1 smíšený s vaječným žloutkem. Tuto techniku lze vylepšit, když se maluje na zrovna natažený freskový podklad nebo na vápenné mléko a zejména, je-li ke všem barvám přimíšeno trochu vápna. Pak vzniká vzdušná, tělová malba velkého půvabu, ve svém působení velmi blízká fresce, poněvadž pouhá vaječná*

*barva jako lazurovací barva je tvrdší a snadno odpadává z ploch. Houbou jde snadno volně a rychle pojednat velké plochy. Tato barva je velmi tvrdá, pro vnitřní prostory je v každém případě jistá, možná i venku na chráněných místech.“*

Novodobá literatura se secco technikám také věnuje více, nabízí se mnoho různých kombinací pojiv a podkladů. Slánský například uvádí fresku dokončovanou vaječnou temperou, nebo malbu vápennými barvami na vápenný podklad, ke kterému může být přidán kliš, kasein nebo sbírané mléko.<sup>35)</sup>

František Petr je v nabídce možností malby na suchou omítku asi nejdílnější a nejpodrobněji se věnuje materiálům a postupům. Upozorňuje, že pro malbu do sucha je lepší jako podklad zdivo cihlové než kamenné. Nejhorší je smíšené, které při vlhkém počasí tvoří skvrny na omítce, protože každá část jinak nasákává vodu. Malta má být z křemenitého, plaveného, říčního a dobře propraného písku, aby tam nezůstaly hlinité příměsi. Může se malovat přímo na omítku, nebo na podkladový nátěr. Petr uvádí několik druhů podkladů:

1. kasein + hašené vápno + mramorová moučka
2. kasein + hašené vápno + drcený křemen
3. hašené vápno + šlehaná volská krev + jemný pravý písek nebo drcený mramor
4. hašené vápno + kasein + přesátý říční písek (zrnitý nátěr)
5. klišová voda + kamenec + mýdlo (mýdlový nátěr)

Pauzu (přípravnou kresbu) si přeneseme přes propíchaný karton. Ten se připevní na zeď jehlou nebo šídlem a tupujeme hadříkem, ve kterém je drcený uhel nebo pigment, který se otiskne na stěnu přes propíchané dírky. Tuto uhlovou pauzu bychom před malováním měli zafixovat rozprašovačem s některým pojidlem.

Pro samotnou malbu na suchou omítku pak Petr nabízí mnoho možností. Budeme se zde věnovat možnostem použití pojiv podrobněji, protože jsme tuto otázku řešili při malbě technologické kopie. Laboratorní analýzy prokázaly bílkovinu a fosfor v originální malbě, tudíž se jednalo o kasein, žloutek či celé vejce, nebo obojí.

Nejvíce používaná je asi vaječná tempera. Nejprve se celá plocha omítky natře zředěnou vaječnou temperou (buď vaječný žloutek nebo celé vejce emulgované ve vodě, může se přidat i olej - to umožňuje vitelín obsažený ve žloutku, který podporuje emulgování oleje, olej se používá lněný, makový nebo čamarový lak). Na nástěnnou malbu používali spíše emulzi z celého vejce. Nemusíme se bát žluté barvy žloutku, protože ta se po několika týdnech ztrácí.

Příklady poživ:

1. 10 objemových dílů vaječného obsahu  
5 obj. dílů lněného oleje  
10 obj. dílů vlažné destilované vody
2. 10 obj. dílů vejce  
5 obj. dílů lněného oleje nebo lněné fermeže  
10 obj. dílů sbíraného na polovinu zředěného mléka
3. celkem nemastná tempera:  
2 celá vejce  
11 sbíraného ne příliš tučného mléka
4. tempera z vaječného albumínu:  
2 obj. díly vaječného albumínu polejeme stejným množstvím vlažné destilované vody, necháme několik hodin stát, než se albumín rozpustí, roztok přefiltrujeme přes čisté proprané plátno. K tomuto hustému roztoku přidáváme po troškách za stálého tření 1 obj. díl lněného oleje nebo fermeže, vznikne emulze, kterou za stálého míchání rozředíme 3 až 4 násobkem vlažné destilované nebo převařené vody.

Ke konzervaci musíme vždy přidat několik kapek kafru, rozpuštěného v xylenu, neboť se jinak bílek brzy rozkládá.

Další možností je kaseinová tempera. Ke kaseinu se může přidat lněný olej, lněný olej s kopálovým lakem, lněný olej s damarovým lakem, kopálový lak, nebo žloutek.

Klihová tempera není moc vhodná pro nástěnnou malbu, spíše se používala k výzdobě divadelních dekorací.



Klihová malba se však používala k dekorativní nástěnné malbě, má však speciální přípravu. Barvy se třely s klihovou vodou, do každé barvy se ale musela přidat plavená křída nebo barytová běloba.

Na závěr kapitoly o malbě na suchou omítku se Petr zmiňuje, že je možné malovat krycími i lazurovými barvami. Máme používat štětínové štětce, které před malbou namočíme na několik hodin do vody (zavěsíme je, aby se neohnuly). Malovat pak můžeme jak na suchou omítku, tak na omítku postříkanou vodou.<sup>36)</sup>

Hégr doporučuje v každém případě omítku před malbou nejprve důkladně navlhčit, aby došlo k lepšímu propojení malby s podkladem a větší stálosti malby. Varuje také, malujeme-li kaseinem, že by mohlo dojít na suché omítce k jeho černání nebo někdy i k plesnivění.<sup>37)</sup>

## 5.2 Materiály použité k malbě

Pro podkladovou omítku na technologickou kopii jsem použila písek z okolí Mělníka a hašené vápno z vápenky v Šošůvce u Sloupu, které obsahuje malé množství hydraulických příměsí.

Malovala jsem pigmenty, které byly zjištěny laboratorní analýzou, tj. smaltem, červeným a žlutým okrem, rumělkou a uhlovou černí. Nejzajímavějším z těchto pigmentů se nám zdál modrý smalt, proto jsme se více zaměřili na historii jeho používání, počátek jeho výroby je shodou okolností spojen s naší krajinou.

**Smalt, šmolka** je křemičitan kobaltnato-draselný (72%  $\text{SiO}_2$ , až 6%  $\text{CoO}$ , kolem 8%  $\text{Al}_2\text{O}_3$ , zbytek je  $\text{K}_2\text{O}$ ), v podstatě rozemleté kobaltové sklo. Je příbuzný s pigmentem kobaltem, takže jejich vývoj a rozšíření je třeba posuzovat společně.

Smalt je stálý na světle i vzduchu, v alkalickém i kyselém prostředí, jeho barvicí mohutnost je malá, s olejem hnědne.<sup>37)Slánský...</sup>

*„Počátek historie použití modrého kobaltového skla jako pigmentu je úzce spojen s vývojem sklářské technologie. Je známo, že k barvení skloviny na modro používali měď nebo kobalt už ve starověké*

*Mezopotámii a Egyptě (vyráběli tzv. egyptskou modř). Tento pigment převzala antika a byl nejpoužívanější modrou barvou v té době vůbec.*“<sup>38)</sup>

Dále byl smalt identifikován na střeadoasijských nástěnných malbách z 11.-13. stol. (z Khara Lhoto). K orientálnímu původu ukazuje též Holanďany později užívaný název *zaffer, safflor, saffran, chafarone*, nebo hebrejsky *sapphir* (z něho české safír). Je tedy pravděpodobné, že než se začal vyrábět modrý smalt u nás, byl dovážen z východu, neboť jeho výskyt je prokázán v Evropě na malbách ze 14. století. Teprve na přelomu 15. a 16. stol. začal být vyráběn v Čechách a Sasku a nahradil drahý pigment z východu. Došlo k tomu v Krušných horách, kde na české straně blízko saského Schneebergu, kde se nahromadily haldy vizmutových krup (které byly buď odpadem při těžbě stříbra nebo zbytky při výrobě liter pro knihtisk). Jistý sklář z Horní Blatné Kryštof Schürer, v Soví Huti u Nejdku, tyto kroupy zkoušel tavit s popelem, pískem a solí a získal sklo nádherné modré barvy, které rozemlel. Tuto barvu nejprve používali k barvení keramiky. Tajemství této výroby se však dozvěděli Holanďané a sami začali smalt vyrábět a prodávat. Přes tuto konkurenci Schürer rozjel výrobu smaltu, postavil si nejprve ruční barevný mlýn, pak vodní mlýn v Horní Blatné. V 2. pol. 16. stol. byl už smalt vyráběn v Jáchymově a od roku 1582 uvádí výrobu *saffloru* Jakob Neusser. Od 16. stol. došlo k prudkému rozšíření modrého smaltu a pak ještě po celé 17. stol. zůstává nejvíce používaným pigmentem.

První smalt, vyráběný Schürerem, byl temně intenzivně modrý, mohl asi obsahovat olovo (olovnato-draselné sklo). Tyto první smalty také měly vysoký podíl kobaltu, který pak z důvodu šetření během 18. stol. velmi klesl, což způsobilo i menší barvicí schopnost smaltu.<sup>39)</sup>

Výroba smaltu byla pro Čechy dobrým obchodním artiklem. Adalbert Wrany uvádí, že už v roce 1619 vyráběl Christoph Kaufmann v manufakturách modrý smalt, který mohl konkurovat té nejlepší kvalitě holandských smaltů.<sup>40)</sup> V Horní Blatné (Platten) bylo ve 20. letech 6 barevných mlýnů a spolu s jáchymovskými výrobci si zařídili po dobu

10-ti let monopol. Jsou známy i názvy tehdejších jáchymovských cechů – *Einigkeit (Jednota) a Goldene Rose (Zlatárůž)*. Během třicetileté války byla asi polovina manufaktur zničena, ale výroba byla záhy obnovena a ruda se dovážela i z Uher (Slovenska). Pozměnili i technologii, naučili se lépe využívat odpad při tavně stříbra. Na konci 17. stol. pak monopol přebrala saská Míšeň.<sup>41)</sup>

V Čechách se všeobecně rozšířil pro modrý smalt název šmolka. Používali ho dokonce na barvení prádla, přidával se vápna při bílení chalup, vyskytoval se v nejrůznějších odstínech od světlých po tmavé ultramarínové. Šmolku postupně nahradil umělý ultramarín a kobalt. Během tohoto přechodu však docházelo k různým obměnám chemického složení, jak zkoušeli zlepšit vlastnosti pigmentů, např. vyšší obsah oxidu hlinitého mohl zlepšit vlastnosti pigmentu pro malbu. První formy novodobého kobaltu byly Thénardova modř z roku 1802, který použil sloučeniny kobaltu s fosforem a Leithnerova modř z roku 1795, který zvolil kobalt s arsenem. Skutečnost, že barvicí složkou ve smaltu je kobalt, objevil už švédský chemik Brandt v 1. pol. 18. stol.<sup>42)</sup>

Pojivem pigmentů jsme zvolili kasein z polotučného tvarohu, rozetřeného s vápennou kaší s vejcem emulgovaným v destilované vodě. K vysvětlování malby, na místě běloby, posloužilo přebytečné vápno usazené po rozetření tvarohu s hašeným vápnem. O kaseinu pojednáme blíže, neboť je důležitým materiálem pro nástěnnou malbu.

*„Kasein je bílkovina fosfoproteid, obsažený v mléce ve formě vápenné soli. Kaseinový prášek je nerozpustný ve vodě, pouze v ní slabě bobtná. Rozpustit se dá přidáním alkálií – sody, louhu, boraxu, čpavku nebo vápna. Pro umělecké účely používáme k rozpouštění čpavek nebo amonné soli, pro nástěnnou malbu pak vápno. Chceme-li, aby rozpouštěný kasein vydržel, je nutné přidat kafr, jinak podléhá rychlému rozkladu.*

*Kasein se stává po zaschnutí nerozpustným, přičemž k maximálnímu zatuhnutí dochází až po 7-14 dnech. Tvoří velmi křehký film, tak je nevhodný na pohyblivou podložku. Na nepružné zdi tato jeho*

*vlastnost nevdí, pro nástěnnou malbu je vhodný zejména pro svou příbuznost s vápnem. Pojí se s ním na nerozpustné soli.“(...)*

*„Kasein znali už v antice, kde se používal jako velmi silné nerozpustné lepidlo na dřevo. Dále se o něm zmiňuje Theofilu a Cenino Cenini. Jako pojivlo barev pro nástěnnou malbu se kasein začal používat v baroku a to jak na vyzrálou tak na vlhkou omítku.“<sup>43)</sup>*

Kasein můžeme připravit buď z čerstvého tvarohu, nebo z práškového, továrensky vyrobeného. Technický kasein není tak trvanlivý jako kasein z tvarohu, proto se nedoporučuje ho používat v exteriérech. Zato se může při malování uchovávat déle, protože je vyráběn odpařováním tvarohu za horka a tím se zničí všechny hnilobné zárodky. Kasein z čerstvého tvarohu doporučuje doc. Petr připravovat čerstvý pro každý den, neboť ten během několika dní ztrácí lepivost, tedy i pojivost barev, a to i v dobře uzavřené nádobě. Jinak použití kaseinu jako pojiva pro nástěnnou malbu vyzdvihuje Petr do popředí pro jeho výbornou lepivost, pevnost a trvanlivost. Je však nutné ho používat správným způsobem.<sup>44)</sup>

Příprava kaseinu z čerstvého tvarohu:

Rozetřeme čerstvý tvaroh s 1/2-1/3 práškového hydroxidu vápenatého nebo s 1-2 díly hašeného vápna. Tuto směs dobře rozetřeme, zředíme vodou a necháme ustát, aby se čistý kasein mohl oddělit od přebytku vápna, který se usadí na dně.

### 5. 3. Postup práce při malbě kopie

Nejprve jsem si zvolili část kompozice, vhodnou pro zhotovení kopie. Logické by bylo namalovat část restaurované malby v rámci praktické bakalářské zkoušky (pravý putto z pohledu diváka).<sup>obr.15</sup> Ten však vykazoval větší ztráty barevných vrstev v obličejových partiích, zejména pak v křídle, které chybí zcela.<sup>obr.12</sup> Také v místě nohy se nacházel rozsáhlý druhotný tmel, proto jsme po vizuálním průzkumu

usoudili, že bude vhodnější kopírovat levého putto. Ten byl zachován ve větším rozsahu a bylo zde možné dobře nalézt malířský rukopis.

Připravili jsme si dva mobilní panely o rozměrech 54x104 cm a 73x109 cm, první zkušební, druhý na kopii. Základem panelů je heraklit, upevněný v dřevěném rámu. Heraklit jsme navlhčili a nanесли spodní hrubší vápennou omítku (písek, vápno 3:1), po zavadnutí jsme natáhli vrchní jemnější omítku (písek, vápno 2:1). Zjednodušená silikátová analýza prokázala vysoký podíl pojiva, tyto výsledky jsme však nerespektovali, neboť naše vápno obsahuje mnohem méně nečistot, než historická vápna a omítky by v takovém poměru praskala. Písek jsme nejprve pečlivě proprali vodou a po vysušení přesáli systémem sít na jednotlivé frakce podle výsledků granulometrie. Největší velikost zrn byla maximálně do 4 mm, největší podíl tvořila zrna 0,25 – 2 mm. Po zavadnutí omítky jsme povrch upravili filcovým hladítkem tak, aby se vytáhla zrna na povrch.

Nyní jsme přistoupili ke zkouškám pojiv na zkušební mobilní panel.<sup>obr.19</sup> Jelikož laboratorní analýzy prokázaly přítomnost vápna a bílkoviny, vyzkoušeli jsme následující možnosti:

- kasein z plnotučného tvarohu s vápnem (nebo-li kaseinát vápenatý)
- kasein z polotučného tvarohu s vápnem
- technický práškový kasein s vápnem
- žloutek emulgovaný ve vodě s vápnem
- ředěné mléko s vápnem
- celé vejce emulgované ve vodě s vápnem
- celé vejce emulgované ve vodě s kaseinát vápenatým z polotučného tvarohu

Hodnocení zkoušek:

Nezjistili jsme výrazný rozdíl mezi malbou s kaseinem z plnotučného nebo polotučného tvarohu ani malbou technickým kaseinem. Snad jen pojivo z technického kaseinu se jevílo jako „mastnější“ „klouzavější“, na výsledném vzezření malby se to však neprojevílo. Ani jedno z těchto pojiv neumožnilo provádět snadno

silnější pastóznější nátěr, pravděpodobně by muselo obsahovat olej, ale ten nebyl zjištěn analýzami. Technický kasein umožňoval nejméně pastózní nátěr.

Vápno s mlékem nemá také výrazně jiný charakter než kaseinová malba, pouze se s ním hůře malovalo. Pokud nebylo přidáno hustší vápno, malba se trhala.

Originální malba nám připadala na povrchu uzavřenější, lesklejší, tomu se blížilo pojivo z vejcem. Z literatury jsme vyčetli možnost kombinace kaseinu s vejcem, proto jsme vyzkoušeli ještě tuto variantu.<sup>45)</sup>

Toto pojivo z kaseinu z polotučného tvarohu smíchaného s vápnem a celým vejcem emulgovaným ve vodě se ukázalo jako nejvhodnější a proto jsme se rozhodli ho použít na kopii. Pojivo bylo příjemně „hladké“ „smetanové“ a podrželo po smíchání s pigmenty barevnou hmotu v pastě, aniž by se rozpojovala. Umožňovalo malování pastózními barvami i lazurami.

U všech pojidel byl problém se smaltem a rumělkou, které bez přidání většího množství vápna měly špatnou soudržnost. Na polovině plochy všech vzorků jsme ještě vyzkoušeli fixáž barevné vrstvy kaseinátem vápenatým z polotučného tvarohu. Tato fixáž se ukázala jako účinná.

Před malbou bylo třeba si připravit kresebný karton 1:1. Linie kresby jsme prodírkovali a přenesli na panel tupováním gázy s pigmentem, který ulpěl na místech dírek. Poté jsme linie obtáhli štětcem namočeným ve vodné akrylátové disperzi, aby se pigment nemíchal do barev.<sup>obr.20</sup>

Při malbě jsme postupovali tak, že jsme si namíchali všechny odstíny pro daný úsek malby, aby bylo možné docílit modelace mícháním tónů za mokra. Bylo potřeba malovat celkem rychle. V některých místech pak následovaly další barevné vrstvy až po zaschnutí podkladových vrstev (zejména nasazení světla). Předem jsme si omítku navlhčili, aby se dobře spojila s malbou.

Výsledný dojem z kopie je více kontrastnější, neboť originální malba byla částečně poškozená a lehce zakalená. Nepodařilo se nám také docílit viditelných strukturních tahů štětcem jako u originálu. Malba se však nestírá a nejeví známky opadávání.<sup>obr.21,22,23,24,25,26</sup>

## 6. Rekonstrukce techniky barokní nástěnné malby *Baldachýn nesený anděly*

### 6.1. Rekonstrukce techniky malby

Poté co jsme uskutečnili podrobný vizuální průzkum malby in situ, porovnali naše pozorování s laboratorními analýzami a upřesnili si získané poznatky, mohli jsme přistoupit k hypotetické rekonstrukci techniky dané malby.

Původně jsme se domnívali, že malba byla provedena technikou fresko-secco, která je nejběžnější barokní technikou nástěnného malířství u nás a většina maleb v profesním domě je provedena právě touto technikou. Dlužno dodat, že pocházejí z velké části z mladšího „kramolínovského“ období. Ten působil v profesním domě v roce 1771.

Po přehodnocení výsledků průzkumu jsme tedy došli k názoru, že malba byla provedena technikou, která je označována jako **malba vápennými barvami**. Často je užíván také německý název „Kalkmalerai“. Název vápenné secco, který bývá někdy užíván je zavádějící, neboť se také používá, maluje-li se na vytvrdlou omítku, na kterou je nanesen vápenný nátěr. Malba byla provedena na vytvrdlou nebo zavadlou omítku, neboť na jejím povrchu je viditelná vrstvička zkarbonatizovaného uhličitanu vápenatého, tzv. vápenná kůže (viditelné na mikroskopických snímcích v laboratorní zprávě). Neidentifikovali jsme ani žádné denní díly ani rytou podkresbu, pouze štětcovou podkresbu. Malba byla pravděpodobně provedena na starší omítku, která byla upravena přímo pro malbu filcovým nebo dřevěným hladítkem tak, aby byla na povrchu hrubozrnná a lépe držela malbu.

Malba byla malována minerálními pigmenty, ke kterým bylo přidáváno vápno, pravděpodobně rozmíchané s kaseinem z tvarohu a mohlo být přidáno celé vejce nebo žloutek. Každopádně laboratorní analýza prokázala přítomnost proteinů, obsah fosforu pak poukazuje k mléčné bílkovině. Nebyly přidány větší objemy oleje ani rostlinné gummy. Zkoušky různých pojiv na mobilním panelu prokázaly nejlepší



vlastnosti právě u pojiva z kaseinu (z polotučného tvarohu) rozmíchaného s vápnem s přídatkem celého vejce. Tímto pojivem bylo možno dosáhnout jak pastózních nánosů, tak lazur. Výhodou bylo také, že při smíchání s pigmenty podrželo pojivo směs aniž by se pigmenty usazovaly na dně, což umožňovalo lepší orientaci ve velkém množství namíchaných odstínů v nádobkách. Plastické modelace bylo dosaženo jednak mícháním barev do sebe za mokra, jednak kladením barevných tónů přes sebe po zaschnutí podkladové vrstvy, bohužel velká část vrchních vrstev chybí a proto výsledný dojem z malby je asi jiný, než byl původně. Zajímavé je, že zrna smaltu se objevují téměř ve všech barvách. Navíc probíhá odbarvování zrn smaltu od jejich povrchu, jak je patrné z mikrosnímků, tudíž původní vzhled malby mohl být trochu jiný – více do modra.

Ani u jedné zkoušky pojiv se nám ale nepodařilo dosáhnout vzhledu malby s viditelnými strukturními tahy štětcem, přestože jsme použili tvrdších štětinových štětců. Autor malby pravděpodobně maloval hustší barvou, nebo rozdílným pojivem.

Malíř maloval velmi omezenou škálou pigmentů – modrý smalt, žlutý a červený okr, rumělka, uhlíkatá čern a zelený měďnatý pigment obsahující chlor, přesto dosáhl bohaté modelace mícháním barev. Zejména v drapériích nacházíme mnoho odstínů přecházejících do sebe.

## 6.2. Srovnání s obdobnými malbami v objektu

V budově bývalého profesního domu můžeme sledovat dvě časové vrstvy v malířské výzdobě, přičemž mladší přemalba je v několika případech přes starší barokní vrstvu. Přesnou dataci známe pouze u maleb Josefa Kramolína v refektáři, tedy rok 1771, ostatní malby z tohoto mladšího barokního období lze více či méně spekulativně připsat J. Kramolínovi.

Námi zkoumaná malba *Baldachýnu nesenému anděly* spadá asi do 1. poloviny 18. století. Tématicky i časově odpovídá této malbě zobrazení

*Baldachýnu* v protějším čele chodby.<sup>obr.34</sup> Původně býval hlavní vchod do budovy ze západu a vstupovalo se po schodech právě v těchto místech. Malby v závěru chodby byly tedy na velmi reprezentativním a frekventovaném místě. Odlišné je však výtvarné pojetí obou maleb i úprava podkladové omítky, která je u druhé malby hladká.<sup>obr.35,36</sup> Rozdíl je také v použití podkladového vápenného nátěru. Obě malby byly malovány až po vytvrnutí nebo zavadnutí podkladové vrstvy. Na modrou barvu drapérie byl také použit modrý smalt.<sup>46)</sup> Porovnávali jsme smalty z obou maleb zda se nejedná o stejný zdroj, ale nepodařilo se nám najít jednoznačnou odpověď. Ani u jednoho vzorku se neobjevil jiný prvek, který by jednoznačně určil odlišnost. Navíc bylo při kvantitativní analýze několika zrn pomocí REM analýzy zjištěno proměnlivé složení jednotlivých zrn. Důležité a pro smalt charakteristické prvky – K, As, Co a Ni jsou zastoupeny v proměnlivém množství. U vzorku z podesty draslík kolísá v rozmezí od 12-35 %, Co od 2-4,5 %, Ni 0,6-3,7%. Navíc u některých zrn byla zjištěna přítomnost jiných příměsí obsahující Mn a Zn. Poměrně shodný byl obsah As (kolem 4%). Na základě provedené kvantitativní analýzy je zřejmé, že se pravděpodobně jedná o směs smaltů proměnlivé kvality a čistoty. Navíc kvalita a složení zrn pigmentu může též souviset s prostředím, kterému jsou smalty na malbě vystaveny. U vzorku z naší malby se smalt Ned vyznačoval charakteristickou přítomností minoritních prvků – As, Co a Ni. Charakteristický byl vysoký obsah draslíku (cca 30%), poměrně vysoký byl i obsah As (4-7%). Obsah Co a Ni dosahoval maximálně 2%. Nedá se tedy jednoznačně potvrdit ani vyvrátit, jedná-li se o stejný pigment.

Smalt byl identifikován také na malbě v **místnosti č. 4.13** s výjevem *Oslava jména Ježíšova*.<sup>obr.32</sup> Tato malba je však pravděpodobně mladší, z „kramolínovské“ doby, kdy byla provedena stavební úprava této a okolních cel.

Dalšímu srovnání se nabízí malba *Svatojánského oltáře* na schodišťové podestě ve 4. nadzemním podlaží.<sup>obr.40</sup> Opět se setkáváme se dvěma vrstvami přes sebe. Zajímá nás ta starší s iluzivní architekturou, kartuší s nápisem a ženskou postavou personifikující

„Mlčenlivost“, která byla před nanesením nové omítky upravena pekováním.<sup>obr.41</sup> Použitou technikou neodpovídá zcela naší malbě *Baldachýnu nesenému anděly*. Jedná se také o malbu vápennými barvami s přídavkem bílkovin. Dva vzorky prokázaly malbu na suchou omítku, na mikroskopických snímcích je jasně viditelná vrstvička uhličitanu vápenatého, tzv. vápenná kůže, signalizující malbu na zatvrdlý nebo zavadlý povrch. Pouze v jednom vzorku, větší červené plochy pozadí tato vrstvička není patrná. Je možné, že autor začal malovat do mokrého větší plochy a dokončoval po zaschnutí. Této hypotéze odpovídá i nález čtyř vodorovných denních plánů, tzv. pontat. Jedná se tedy o techniku fresco-secco. Oproti naší malbě zde má omítka celkem hladký povrch a byla nanesena v síle cca 2 cm na původní omítku. V obou případech nebyla nalezena rytá podkresba, pouze podkresba ostrým pisátkem.<sup>47)</sup>

Jisté shodné prvky nacházíme s malbou (nyní zakrytou) na stropním zrcadle se štukovým rámem v místnosti č. 3.13 ve 3. nadz. podlaží. Výjev *Oslava jména Ježíšova* představuje čtyři velké postavy andělů v rozích a několik putti kolem Kristova monogramu *IHS* ve středu.<sup>obr.31</sup> Shodné je stylové ztvárnění drapérií andělů a jejich monochromní pojetí, každý anděl má šat jiné barvy. Rozdílný je již kresebný rukopis obou maleb, pro špatný stav této malby je však těžké toto posoudit. V restaurátorské dokumentaci se dočteme, že se jedná o secco malbu, jedna fotografie však ukazuje rytou kresbu.<sup>48)</sup> Není tedy jasné, zda si autor vyryl kompozici do čerstvé omítky a maloval až po zaschnutí, nebo je-li chyba v uvedení techniky jako secco. Další technologické informace bohužel nejsou k dispozici.

Pro úplnost zbývá ještě komparace s malbami Josefa Kramolína v refektáři, přestože spadají do pozdějšího časového období. Nacházíme zde několik technik nástěnné malby – olejomalba na omítce, fresco-secco a secco. Díky hrubozrnné omítce mají fresco-secco malby *Japonských jezuitských mučedníků* na kolmé severní stěně a *Jezuitští světci se sv. Petrem a Pavlem* na pilířích podobný charakter jako malba *Baldachýnu neseného anděly*.<sup>obr.27,28,29,30</sup> V obou případech autor maloval přímo na hrubou omítku bez vápenného nátěru. Nánosy barev jsou také

díky použití vápna míchaného k pigmentům velmi pastózní, stejně tak zde byla laboratorními průzkumy prokázána bílkovina, není však zcela jasné, jednalo-li se o kasein. Rozdíl je v tom, že Kramolín maloval prakticky celou malbu do mokrého podkladu, tím pádem jsou barevné vrstvy více soudržné. Naopak na malbě *Baldachýnu*... došlo ke ztrátě vrchních barevných vrstev, malovaných až po zaschnutí podkladových vrstev. Kramolín maloval na jednovrstvou omítku o síle cca 3-6mm, kterou si natáhl na starší omítkovou vrstvu s malbou. Malbu předtím neodstranil ani nenapekoval. Barevná škála je u Kramolína ještě více redukováná, než střídmá barevnost *Baldachýnu*. Lze to vysvětlit zvoleným malířským postupem - použitím techniky grizaje (pigmenty země zelená, žlutý a červený okr, uhlíkatá čern). Ostatní výzdoba je malována na suchou omítku. Jedná se o pole mezi olejomalbami a fresko-secco malbami na pilířích, která jsou vyplněna malbami iluzivního štukování s květinami, plastické štukové rámy jsou zdobeny mramorováním, ve spodních partiích je iluzivně malovaný mramorovaný sokl a velké plochy špalet pokrývaly poměrně složité iluzivně malované výplně s rokaji, doplněné lokálně zlacením plátkovými kovy.<sup>49)</sup>

## Závěr

Předmětem mé bakalářské práce byla technologická rekonstrukce odkryté figurální barokní malby, představující iluzivně malovaný baldachýn nesený anděly, kterou jsme také v rámci praktické bakalářské práce restaurovali. Výsledky jsme zpracovali na základě důkladného průzkumu malby in situ a vyhodnocení laboratorních průzkumů. Po tomto průzkumu jsme vyloučili předpokládanou techniku malby fresco-secco, která je použita na většině barokních maleb v objektu a určili ji jako vápenné secco, neboli malbu vápennými barvami. Pojivem bylo vápno s přídatkem bílkoviny. Nedá se však jednoznačně určit o kterou bílkovinu se jednalo (zda mléčného typu nebo vaječnou), proto bylo potřeba udělat praktické zkoušky. Podle těchto zkoušek jsme usoudili, že se nejvíce blíží charakteru originální malby použitím pojiva z kaseinátu vápenatého s celým vejcem.

Musíme konstatovat, že nebylo tak snadné dohledat v literatuře kapitoly o použití secco technik v nástěnné malbě. Byly pravděpodobně považovány za samozřejmou schopnost nástěnných umělců, na rozdíl od freskových technik, kterým se věnují rozsáhlé stati od nejstarších záznamů po současnost, neboť freska vyžaduje dodržování přesných technologií.

Nedílnou součástí práce byl technologický průzkum dalších barokních maleb v objektu bývalého profesního domu a porovnání zjištěných skutečností. Zaměřili jsme se zejména na techniku malby, použité pigmenty a pojiva, případně použití ryté nebo jiné podkresby. Rozmanitá malířská výzdoba profesního domu nám poskytla bohatý studijní a srovnávací materiál, přestože průzkumy v rámci restaurátorských dokumentací jsou často nedostačující. A právě restaurátor, který přijde s malbou do nejtěsnějšího kontaktu, by měl být rozhodujícím iniciátorem získání a předávání informací.

Na závěr bádání jsme provedli technologickou kopii části restaurované malby – putto rozhrnující baldachýn, na základě posouzení výsledků analýz a získaných zkušeností na přípravném panelu.

Zajímavé byly nově získané poznatky o v baroku hojně používaném pigmentu – modrém smaltu. Naším průzkumem jsme přispěli k zpochybnění mýtu o jedinečné stálosti tohoto pigmentu.

Bylo by jistě přínosné se více zaměřit na srovnání pracovních postupů a malířských stylů jednotlivých malířů, pracujících pro jezuity a pokusit se zařadit naši malbu do širšího kontextu. Rozsah bakalářské práce a časový harmonogram, který musel zahrnout také náročné praktické práce, však takovýto přístup neumožnil.

Taktéž častý barokní námět, iluzivně malovaný baldachýn nesený anděly, by zasloužil více pozornosti. Býval většinou pozadím pro závěsný obraz, sošku, nebo Krucifix, jako v našem případě. Toto téma by však mohlo být předmětem bádání samostatné bakalářské práce.

## Poznámky

- 1) Dr. František Ladislav Riegr, *Slovník naučný, díl IV.*, Praha 1865, s.257
- 2) *Dějiny českého výtvarného umění*. Akademia Praha 1989
- 3) lat. pomocník, v kat.církvi titulární biskup určený ku pomoci diecéznímu biskupovi
- 4) Kaše, *Dějiny...?*
- 5) *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Akademia Praha 1989
- 6) *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Akademia Praha 1989
- 7) *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Akademia Praha 1989
- 8) *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Akademia Praha 1989, s. 790
- 9) Dr. František Ladislav Riegr, *Slovník naučný, díl I*. Praha 1865, s. 457
- 10) Ing. arch. Pavlík, *Stavebně historický průzkum Prahy a dokumentace k asanačnímu plánu*. archiv NPÚ
- 11) Vlček, *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*. Praha 1999
- 12) Pavlík...cit., pozn. č. 10
- 13) Ibidem
- 14) *Restaurátorské dokumentace*. restaurátoři: ak. mal. a restaurátor Josef Čoban, BcA. Luboš Machačko, MgA. Petr Hampl, Hedvika Kučerová, Pavlína Stará, Petra Hamplová, Alena Pokorná, MgA. Magdalena Bursová, Lucie Lounová DiS., MgA. Jakub Hamřík, MgA. Jáchym Krejča, Josefína Pekárková, Eva Šrámková, Marcela Svobodová, Dušan Rohlík, Hana Čobanová, Zdenka Lebedová  
- archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4
- 15) *Restaurátorská dokumentace* - restaurovala: ak. mal. a restaurátor Milada Stroblová  
-archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4 obr.
- 16) *Restaurátorská dokumentace* - restaurovali: MgA. Magdaléna Bursová, MgA. Jakub Kándl, Alena Pokorná, archiv De arte s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4
- 17) *Restaurátorská dokumentace* - restaurovali: Jiří Suchan, Alena Pokorná  
-archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4
- 18) *Restaurátorská dokumentace* -, restaurovali: L. Vlka, I. Štencová  
-archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4
- 19) v současnosti restaurováno BcA. Lenkou Rokosovou a BcA. Helenou Veselou
- 20) v současnosti restaurováno ak. mal. a restaurátorem Jiřím Suchanem, BcA. Barborou Ondrovou - Glombovou
- 21) *Restaurátorská dokumentace* -, restauroval ak. mal. a restaurátor Roman Ševčík  
-archiv NPÚ
- 22) *Restaurátorská dokumentace* , restaurovali: ak. mal. a restaurátor Josef Čoban  
-archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4
- 23) *Stavebně hist. průzkum Prahy a dokumentace k asanačnímu plánu: Praha III., Blok objektů s kostelem sv. Mikuláše na malostranském nám.* – archiv NPÚ
- 24) *Restaurátorská zpráva - Restaurování malby v oválu hl. lodi v chrámu sv. Mikuláše*. Roman Ševčík, ak. mal. a restaurátor , *archiv NPÚ*
- 25) *Technický slovník naučný, díl I.*, nakladatelé Borský a Šulc, Praha XI. 1927, s. 935
- 26) Jiří Kaše, *Kostel sv. Klimenta v Praze*. nepublikovaný rukopis, Praha 1984
- 27) Ibidem
- 28) *Laboratorní průzkum – nástěnné malby na kolmé stěně v sev.-záp. rohu chodby č.2.03.4 ve 2. nadz. podlaží bývalého profesního domu jezuitů v Praze na Malé Straně*, Renata Vyskočilová , Karol Bayer, Litomyšl 2006

- 29) Paul Mora, Laura Mora, Paul Philippot, *Conservation of Wall Paintings*. ICROM 1984
- 30) Bohuslav Slánský, *Technika malby, díl I*. Paseka 2003
- 31) Manfréd Koller, *Wandmalerei der Neuzeit* in *Reclams Handbucher der Künstlerischen Techniken*
- 32) Mora...viz. č. 29
- 33) Manfréd Koller, *Wandmalerei der Neuzeit* in *Reclams Handbucher der Künstlerischen Techniken*
- 34) Max Doerner, *Die Maltechniken*
- 35) Slánský...viz. č. 30
- 36) František Petr, *Nástenné malby*. Tvar Bratislava 1954
- 37) Miloslav Hégr, *Technika malířského umění*. Umělecká beseda 1941
- 38) Antonín Novák in *Technologia artis, 4.díl*. Národní galerie Praha 1996, s.101
- 39) Paschinger Hubert, Richard Helmut, *Blaupigmente der Renaissance und Barockzeit in Österreich*.
- 40) Adalbert Wrany, *Geschichte der chemie und auf der chemischen Grundlage beruhenden Betrieben in Böhmen*. Praha 1902, s. 154, 155
- 41) W. Hörnigk, *Österreich über alles*. 1684 in Manfred Koller, *Die Farbe Blau in der Barockkunst Österreichs*, s. 58
- 42) Novák...viz. č. 38
- 43) Slánský...viz. č. 34, cit. s. 176
- 44) Petr...viz. č. 35
- 45) Ibidem
- 46) Laboratorní analýza, Karol Bayer, Litomyšl 2006 viz. textová příloha
- 47) Laboratorní průzkum ze starší nás. malby, MFF UK, podesta 4.03.6. T.Bayerová, Litomyšl 2006
- 48) Restaurátorská dokumentace- MFF, nástropní maba 3.1.. M.Strobová -archiv De Arte
- 49) *Bakalářská práce: Rekonstrukce techniky fresko-secco J.Kramolína, odkryté malby na severním průčelí refektáře Profesního domu jezuitů na Malé straně v Praze*, Josefina Pekárková, Litomyšl 2003



Literatura:

*Dějiny českého výtvarného umění.* Akademia Praha 1989

Doerner, M., *Die Maltechniken*

Hégr, M., *Technika malířského umění.* Umělecká beseda 1941

Hörnigk, W., *Österreich über alles.* 1684 in Knoller, M., *Die Farbe Blau in der Barockkunst Österreichs.*

Kaše, *Dějiny...?*

Knoller, M., *Wandmalerei der Neuzeit* in *Reclams Handbuecher der Künstlerischen Techniken*

Mora, P., Mora, L., Philippot, P., *Conservation of Wall Paintings*

Novák, A. in *Technologia artis, 4.díl.* Národní galerie Praha 1996

Paschinger, H., Richard, H., *Blaupigmente der Renaissance und Barockzeit in Österreich.*

Petr, F., *Nástenné malby.* Tvar Bratislava 1954

Riegr, Dr. F. L., *Slovník naučný, díl IV.,* Praha 1865

Slánský, B., *Technika malby, díl I.,* reprint Paseka, Praha Litomyšl 2003

Vlček, *Umělecké památky Prahy. Malá Strana.* Praha 1999

Wrany, A., *Geschichte der chemie und auf der chemischen Grundlage beruhenden Betrieben in Böhmen.* Praha 1902

Prameny:

*Restaurátorské dokumentace.* - archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4, restaurátoři: ak. mal. a restaurátor Josef Čoban, BcA. Luboš Machačko, MgA. Petr Hampl, Hedvika Kučerová, Pavlína Stará, Petra Hamplová, Alena Pokorná, MgA. Magdalena Bursová, Lucie Lounová DiS., MgA. Jakub Hamřík, MgA. Jáchym Krejča, Josefína Pekárková, Eva Šrámková, Marcela Svobodová, Dušan Rohlík, Hana Čobanová, Zdenka Lebedová

*Restaurátorská dokumentace.* - archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4, restaurovala: ak. mal. a restaurátor Milada Stroblová

*Restaurátorská dokumentace.* - archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4, restaurovali: MgA. Magdaléna Bursová, MgA. Jakub Kándl, Alena Pokorná

*Restaurátorská dokumentace.* - archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4, restaurovali: Jiří Suchan, Alena Pokorná

*Restaurátorská dokumentace.* - archiv NPÚ, restauroval: ak. mal. a restaurátor Roman Ševčík

*Restaurátorská dokumentace.* - archiv De arte spol. s.r.o., Mejstříkova 609, 149 00, Praha 4, restauroval: ak. mal. a restaurátor Josef Čoban

*Stavebně hist. průzkum Prahy a dokumentace k asanačnímu plánu: Praha III., Blok objektů s kostelem sv. Mikuláše na malostranském nám. – archiv NPÚ*

*Restaurátorská zpráva - Restaurování malby v oválu hl. lodi v chrámu sv. Mikuláše.* Restauroval: Roman Ševčík, ak. mal. a restaurátor - archivu NPÚ,

*Laboratorní průzkum – nástěnné malby na kolmé stěně v sev.-záp. rohu chodby č.2.03.4 ve 2. nadz. podlaží bývalého profesního domu jezuitů v Praze na Malé Straně.* Renata Vyskočilová , Karol Bayer, Litomyšl 2006

*Laboratorní průzkum – vzorek č. 14, nástěnná malby na schodišťové podestě č.2.03.5 ve 2. nadz. podlaží bývalého profesního domu jezuitů v Praze na Malé Straně.* Renata Vyskočilová , Karol Bayer, Litomyšl 2006

*Laboratorní průzkum ze starší nás. malby, MFF UK, podesta 4.03.6.* T.Bayerová, Litomyšl 2006

*Bakalářská práce - Rekonstrukce techniky fresko-secco J.Kramolína, odkryté malby na severním průčelí refektáře Profesního domu jezuitů na Malé straně v Praze.* Josefína Pekárková, Litomyšl 2003

*Kostel sv. Klimenta v Praze., nepublikovaný rukopis.* Jiří Kaše Praha 1984

## Obrazová příloha:

- Obr.1: Bývalý profesní dům jezuitů s kostelem sv. Mikuláše v Praze na Malé Straně, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.2: Jan Jiří Heinsch, *Převezení těla sv. Václava*, kostel sv. Ignáce v Praze, 1692  
Foto: *Dějiny čes. výt. umění, díl II/2*. Akademia 1989
- Obr.3: Půdorys 2. nadz. podlaží bývalého profesního domu jezuitů v Praze na Malé Straně s vyznačením místa restaurované malby *Baldachýn nesený anděly*
- Obr.4: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, celkový pohled na malbu před restaurováním, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.5: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po odkrytí, vápenný povlak po celé ploše malby, razantní boční osvětlení, detail pravého putto,  
Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.6: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, průběh odkrývání, mladší barokní vrstva s rytou podkresbou, v razantním bočním osvětlení,  
Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.7: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po dočištění malby,  
Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.8: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po dočištění malby, část restaurovaná Zuzanou Milnerovou, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.9: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po dočištění malby, horní část baldachýnu přecházející do klenby, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.10: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po vytmelení malby, v razantním bočním osvětlení, detail pravého putto, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.11: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po retuši, Foto: Hana Čobanová
- Obr.12: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po retuši, část restaurovaná Zuzanou Milnerovou, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.13: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po retuši malby, ukázka struktury a malířského rukopisu, v razantním bočním osvětlení, detail pravého putto, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.14: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po retuši malby, ukázka struktury a malířského rukopisu, v razantním bočním osvětlení, detail drapérie, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.15: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, levý putto, stav po retuši malby, vybraná část pro technologickou kopii, Foto: Zuzana Milnerová

- Obr.16: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po retuši malby, ukázka struktury a malířského rukopisu, v razantním bočním osvětlení, detail levého putto, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.17: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po retuši malby, ukázka struktury a malířského rukopisu, v razantním bočním osvětlení, detail ruky levého putto, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.18: *Baldachýn nesený anděly*, nástěnná malba v rohu chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav po retuši malby, ukázka struktury a malířského rukopisu, v razantním bočním osvětlení, detail nohy levého putto, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.19: Zkušební panel pro technologickou kopii části restaurované malby *Baldachýn nesený anděly*, roh chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.20: Podkresba pro kopii části restaurované malby *Baldachýn nesený anděly* na mobilním panelu, roh chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.21: Technologická kopie části restaurované malby *Baldachýn nesený anděly* na mobilním panelu po dokončení, roh chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.22: Technologická kopie části restaurované malby *Baldachýn nesen anděly* na mobilním panelu, levý putto, roh chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.23: Technologická kopie části restaurované malby *Baldachýn nesen anděly* na mobilním panelu, levý putto, detail, roh chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.24: Technologická kopie části restaurované malby *Baldachýn nesen anděly* na mobilním panelu, levý putto, detail, roh chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.25: Technologická kopie části restaurované malby *Baldachýn nesen anděly* na mobilním panelu, levý putto, detail, roh chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.26: Technologická kopie části restaurované malby *Baldachýn nesen anděly* na mobilním panelu, levý putto, detail, roh chodby č.2.03.4, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.27: Josef Kramolín, *Svatý Ignác z Loyoly*, 1771, nástěnná malba na pilíři refektáře, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.28: Josef Kramolín, *Svatý Ignác z Loyoly*, 1771, nástěnná malba na pilíři refektáře, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, detail nohy, ukázka struktury malby v razantním bočním osvětlení, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.29: Josef Kramolín, *Japonští jezuitští mučedníci*, 1771, nástěnná malba na severní stěně refektáře, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK  
Foto: restaurátorská dokumentace IV. ročníku IRKT Litomyšl 2003
- Obr.30: Josef Kramolín, *Japonští jezuitští mučedníci*, 1771, nástěnná malba na severní stěně refektáře, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, detail putto v rozptýleném a razantním bočním osvětlení, ukázka ryté podkresby,

- Foto: restaurátorská dokumentace IV. ročníku IRKT Litomyšl 2003
- Obr.31: *Oslava jména Ježíšova*, nástropní malba v místnosti č. 3.13, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Milada Stroblová
- Obr.32: *Oslava jména Ježíšova*, nástropní malba v místnosti č. 4.13, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: restaurátorská dokumentace MgA. Magdalény Bursové. MgA. Jakuba Kándla a Aleny Pokorné
- Obr.33: Nástěnná malba v rohu chodby č. 3.03.3, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Ladislav Vlha, Ivana Štenclová
- Obr.34: Nástěnná malba na schodišťové podestě č.2.03.5, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.35: Nástěnná malba na schodišťové podestě č.2.03.5, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, stav v průběhu restaurování, detail putto, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.36: Nástěnná malba na schodišťové podestě č.2.03.5, bývalý profesní dům jezuitů, Dnes MATFYZ UK, stav v průběhu restaurování, detail putto, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.37: Nástěnná malba na schodišťové podestě č.3.03.5, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Josef Čoban
- Obr.38: Nástropní a nástěnná malba v tzv. Úmrlčí komoře, kostel sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze, vchod z bývalého profesního domu jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.39: Nástropní a nástěnná malba v tzv. Úmrlčí komoře, kostel sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze, vchod z bývalého profesního domu jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.40: *Svatojánský oltář*, nástěnná malba na schodišťové podestě č.4.03.6, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Josef Čoban
- Obr.41: *Svatojánský oltář*, nástěnná malba na schodišťové podestě č.4.03.6, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, ukázka pekování na starší barevné vrstvě, Foto: Josef Čoban
- Obr.42: *Iluzivně malovaný portál s putti*, nástěnná malba na schodišťové podestě č.5.03.6, bývalý profesní dům jezuitů, dnes MATFYZ UK, Foto: Zdenka Lebedová
- Obr.43: Jan Lukáš Kracker, *Oslavení sv. Mikuláše*, freska na klenbě lodi, kostel sv. Mikuláše, Praha - Malá Strana, 1760, Foto: Dějiny českého výtvarného umění, díl II/2, Akademia 1989
- Obr.44: František Xaver Palko, *Podobenství o pozvaných ke králově svatební hostině*, refektář bývalého cisterciáckého kláštera, Zbraslav, asi před 1760, Foto: Dějiny českého výtvarného umění, díl II/2, Akademia 1989
- Obr.45: Jan Hiebl, detail nástropní výmalby Zrcadlové kaple Klementina, Praha, 1722-23, Foto: Dějiny českého výtvarného umění, díl II/2, Akademia 1989
- Obr.46: Jan Hiebl, návrh iluzivně malovaného oltáře pro kostel sv. Klimenta v Praze na dobové rytině od Antonína Bickharta
- Obr.47: Josef Kramolín, Adam Lauterer, iluzivně malovaný oltář s *Apoteózou sv. Klimenta*, kostel sv. Klimenta v pražském Klementinu, 1770, Foto: Zdeněk Helfert
- Obr.48: Anděl po straně hl. oltáře, kostel sv. Klimenta, Praha – Klementinum Foto: Zdeněk Helfert
- Obr.49: Anděl po straně hl. oltáře, kostel sv. Klimenta, Praha – Klementinum Foto: Zdeněk Helfert

- Obr.50: Václav Vavřinec Reiner, *Představení čtyřadvaceti ozbrojených synů Jindřicha Valdštejna jejich otcem králi Přemyslu Otakarovi II. před tažením proti pohanským Prusům*, nástropní malba hl. sálu, zámek Duchcov, asi 1714,  
Foto: Dějiny českého výtvarného umění, díl II/2, Akademia 1989
- Obr.51: Jan Jiří Lehner, *Epitaf Karla Lichtenštejna*, kostel Nanebevzetí P. Marie, Opava, 1755-63  
Foto: Dějiny českého výtvarného umění, díl II/2, Akademia 1989
- Obr.52: Jan Karel Kovář, *Vidění sv. Ignáce*, kaple sv. Ignáce v kostele sv. Barbory, Kutná Hora, 1746,  
Foto: Dějiny českého výtvarného umění, díl II/2, Akademia 1989
- Obr.53: Richard Prachner, kazatelna v kostele sv. Ignáce, Praha – Nové Město, kol. 1760, Foto: Dějiny českého výtvarného umění, díl II/2, Akademia 1989
- Obr.54: Iluzivně malovaný baldachýn, kostel sv. Salvátora, Praha – Staré Město, Klementinum, Foto: Zuzana Milnerová
- Obr.55: Jan Hiebl, hl. iluzivně malovaný oltář, jezuitský kostel, Klatovy, 1716  
Foto: Dějiny českého výtvarného umění, díl II/2, Akademia 1989

## Textová příloha

*Laboratorní průzkum – nástěnné malby na kolmé stěně v sev.-záp. rohu chodby č.2.03.4 ve 2. nadz. podlaží bývalého profesního domu jezuitů v Praze na Malé Straně. Renata Vyskočilová , Karol Bayer, Litomyšl 2006*

*Laboratorní průzkum – vzorek č. 14, nástěnná malby na schodišťové podestě č.2.03.5 ve 2. nadz. podlaží bývalého profesního domu jezuitů v Praze na Malé Straně. Renata Vyskočilová , Karol Bayer, Litomyšl 2006*

## ÚDAJE PRO KNIHOVNICKOU DATABÁZI

Název práce	Rekonstrukce techniky barokní nástěnné malby fresco secco na kolmé stěně v severozápadním rohu chodby č. 2.03.4 ve 2. nadz. podlaží bývalého jezuitského profesního domu na Malostranském nám. 25, čp. 2/III., Praha 1 –Malá Strana, nyní MATFYZ UK od neznámého autora, asi 1. pol. 18. stol., a to podle odkryté a restaurované malby tamtéž
Autor práce	Zuzana Milnerová
Obor	Restaurování a konzervace nástěnné malby a sgrafita (8206R049)
Rok obhajoby	2006
Vedoucí práce	akad. mal. a restaurátor Josef Čoban
Anotace	Práce obsahuje pojednání o působení jezuitů v Čechách, o malířské výzdobě profesního domu, dotýkáme se motivu iluzivní malby a tématu baldachýnu ve výtvarném umění. Věnujeme se technikám barokní malby, provedli jsme technologickou kopii části restaurované malby a zkoušky alternativních pojiv na mobilních panelech. Hlavní částí práce je technologický průzkum malby, na jehož základě byla provedena rekonstrukce techniky malby.
Klíčová slova	profesní dům jezuitů, barokní nástěnná malba, iluzivní malba, baldachýn nesený anděly, secco, malba vápennými barvami s přídavkem proteinů, smalt, kasein