

Poznámky k malířské technice Karla Škréty a výsledky soudobého technologického průzkumu při restaurování obrazu Sv. Václav mezi dvěma anděly

RADOMIL KLOUZA

1 Neumann, Jaromír: *Karel Škréta 1610–1674*, Praha 1974.

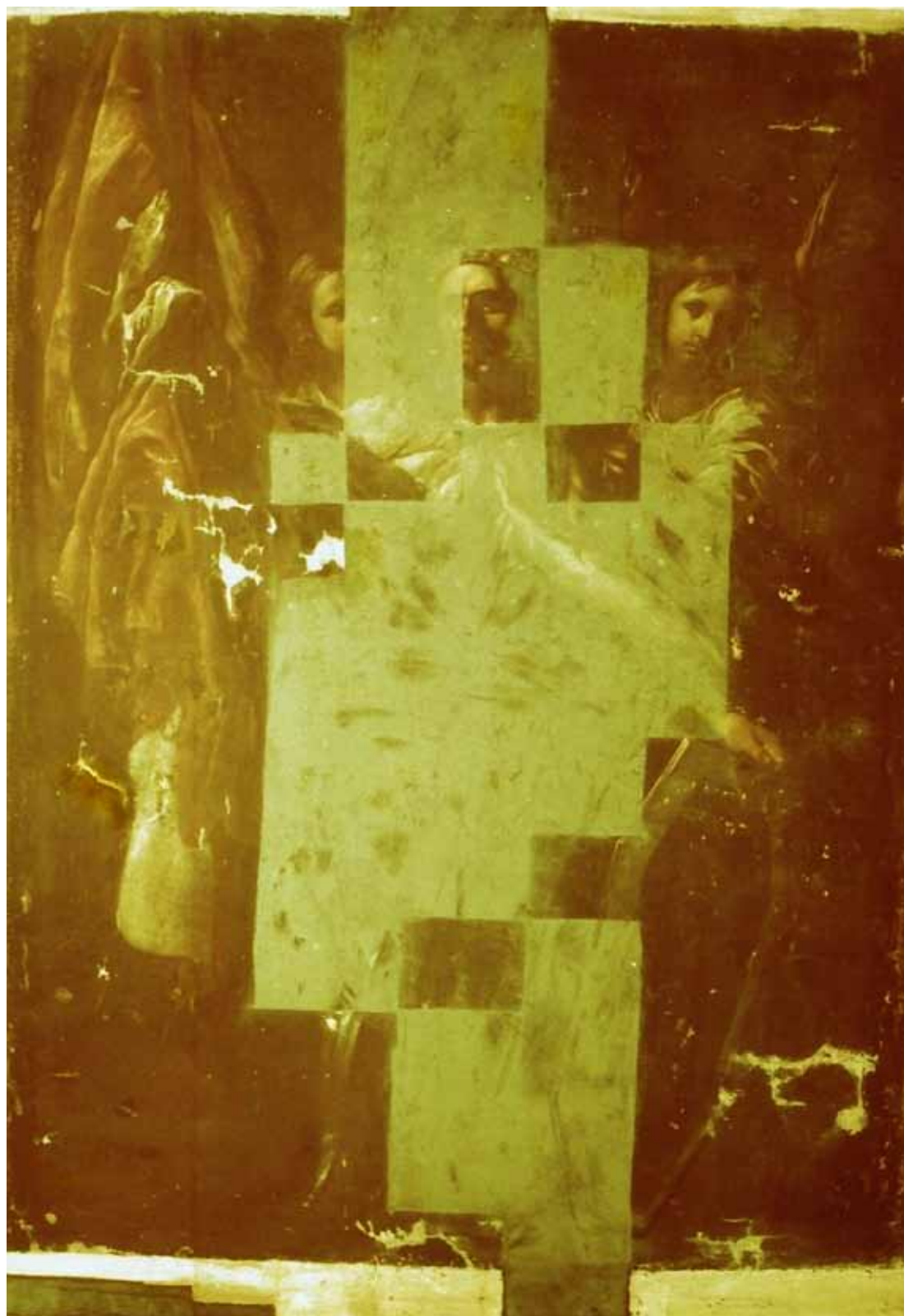
Součástí zkoumání díla v rámci technologického průzkumu je i rozbor technického slohu a jeho základních atributů, jimiž se to které dílo vyznačuje. Spolu s technologickým vývojem přináší technický sloh též nová výtvarná řešení, která někdy zpozdile reagují na slohové vyjadřovací potřeby, ale zároveň pak zpětně, opět s určitou setrvačností, samotný sloh v uměleckém projevu ovlivňují.

Dílo Karla Škréty je pro posledně zmíněný případ toho dokladem. U barokně modifikovaného vrstevného systému v malbě, který zejména z fyzikálního hlediska subtraktivního a aditivního skládání barev má při tvorbě obrazu spolu s pojídly a jejich specifickými vlastnostmi zásadní optický význam, se podstatnou složkou tohoto systému stává podklad, respektive barevný tón podkladových vrstev.

Proto se restaurátorka Věra Frömllová, autorka článku o Škrétově malířské technice publikovaného v katalogu Neumannovy výstavy z roku 1974,¹ soustřeďuje a klade důraz při klasifikaci jeho díla vedle typu a charakteru podmaleb především na podkladové vrstvy. Vedle obsáhle komentovaného rentgenologického průzkumu Aleny a Vlastimila Bergerových předvedla zde tradičně erudovanou studii o technice a charakteristických znacích malířské tvorby Karla Škréty. Výstupy současného technologického průzkumu závěry výše jmenovaných autorů mohou jen podtrhnout. Přesto – pokud se ubráním mechanickému a nekritickému přejímání jednoho řečeného – shledávám ve způsobu kategorizace jednotlivých děl rozpory. Rozdělení vývoje díla jednoho autora do chronologicky řazených skupin především na základě barvy podkladu jako dobového kritéria nemusí být vždy spolehlivým vodítkem. Podle tohoto klíče by např. celý soubor obrazů, jejichž základní podkladovou vrstvou netvoří již červenohnědý podklad bolusového typu, měl mít přímou časovou vazbu na přechodové



1. Stav před restaurováním - celek obrazu
v rozptýleném světle



2. UV luminiscence - stav v průběhu snímání ztmavlého laku, časných retuší a přemaleb

manýristické období reprezentované v domácí produkci především epitafty malovanými na světlejších podkladech či na varianty tmavších šedavých podkladů nizozemské produkce. Například obrazy světců, tzv. spisovatelů, jejichž podložku tvoří lipové desky bez plátěného potahu a datované do poloviny čtyřicátých let 17. století, spojuje mimo jiné v různém barevném stupni světlejší nahnědlý a načervenalý tón olejového podkladu či celoplošné imprimitury. Měly by tudíž být zařazeny do velmi raného období. Samotná malířská výstavba obrazů, jejich pojetí a technika malby je však prosta jakékoli reminiscence na manýrismus. Měkká modelace se zastíranou štětcovou stopou s bohatou řadou valérové škály lokálního tónu barvy, kde světlo netvoří vyhrcožený kontrast ke tmavému monochromnímu stínu a které je naopak měkce rozvedeno, rafinované zdůraznění kresebného detailu beze stopy vyumělkovanosti a další finesy tzv. hladké malby jsou společným kvalitativním znakem těchto děl.

Flexibilitou v rukopisné traktaci a modelováním tvaru zde Škréta až atypicky překvapuje v podobě mechanické šrafury napříč směrem přirozené modelace tvaru měkkým kulatým a špičatým štětcem v partii obličejů a ruky sv. Augustína. V partii andílka u téhož obrazu je tento pro Škréta nezvyklý prvek vystřídán opět typičtější modelací plochým štětcem po tvaru plastiky. Celkové vyznění výše uvedených deskových obrazů (např. sv. Pavel se svou realistickou civilností s bravurně provedeným úsporně neokázalým a přesto působivým přednesem) je téměř v přímém kontrastu s široce až robustně pojatou malbou lunet svatováclavského cyklu. Sv. Pavel spolu s prve jmenovanými obrazy náleží prakticky do téhož tvůrčího období čtyřicátých let 17. století, kdy vznikala malba svatováclavských lunet. Jako by tu proti sobě stáli Aniballe Caracci a Domenico Fetti. Podklad niterně nejpůsobivějšího prvního obrazu *Narození sv. Václava*, který zastupuje již pouze torzo svatováclavského cyklu, je však již tvořen červenohnědou bolusovou podkladovou vrstvou na středně hrubém plátně a poměrně hutnou barevnou hmotou. Oproti obrazům na desce se zde ve výsledném koloritu uplatňují lokální barevné podmalby. Ať už je to bílá podmalba suknice Drahomíry s fragmentárně dochovanou lazurou organického červeného laku či nahnědlý opět valérově rozvedený tón podmalby zeleného šatu Ludmily, do kterého jsou téměř skicovitě děleným rukopisem a s důrazem na kresebnost zapuštěny akcenty světla a stínu. Barevná vrstva má hmotnější složení s vyšší krycí mohutností hrubě třených pigmentů, které Škréta využívá v intenzitě a gradaci světla. Po této stránce formálně výrazových znaků díla zároveň nelze vyloučit např. vliv Domenica Fettiho. U výše jmenovaných děl, která kdysi spojovalo i totéž prostředí a spadají tak prakticky do téhož tvůrčího období, je rozdílnost v celkovém malířském přístupu a pojetí více než patrná. Nejedná se proto toliko o doznívající či nově nastupující dobové vlivy technického slohu ve výstavbě obrazu jako spíše o záměrnou autorovu individuální strategii ve volbě postupu s variabilitou malířského přednesu.



3. RTG snímek- dílčí pentimenti v oblasti linie čela a cípu lícce

Diferenciace odlišných přístupů u jednotlivých obrazů je v daných případech mimo jiné výtvarné a též i „mimovýtvarné“ faktory podmíněna zároveň charakterem samotné podložky. U deskových obrazů se proto Škréta spíše než manýristickou tradicí nechal vést specifickými vlastnostmi hladké plochy, kde by mu byl celoplošný tmavý tón podkladu při zaběhlém užití vrstevného systému v malbě optickou překážkou. Samotná povrchová

struktura podkladu spolupůsobí s krycí schopností pigmentů na chování barevné vrstvy, a tím se zároveň podílí na technickém a též technologickém provedení malby.

V souvislosti s tím je vhodné připomenout, že Škréta velmi dobře znal specifické vlastnosti malířského materiálu, jeho klady a zápory a bravurně ovládal optické principy vrstevné malby. Mistrně využívá specifických technických metod např. při střídání teplých a studených tonů ve vzájemné harmonii. K intenzitě a krycí mohutnosti lokálního tónu zároveň využívá jak speciálně utřeného pigmentu, tak modifikace základního olejového pojidla. Splývavost barevné stopy či rozvedení barevné vrstvy do požadovaného tvaru a finálního celkového výrazu prozrazuje převážně



4. Stav při odkryvu zadní obrazové strany – fragment cípu červené drapérie

techniku malby „do mokrého“, u níž je pro Škrétu zpravidla typická s obdivuhodnou jistotou prvotně položená modelace jakéhokoli tvaru. Pokud je s kompozicí spokojen, zesiluje či opakuje maximálně tuto základní štětcovou stopu pouze v zájmu vyšší intenzity světla. Základní tahy pak prozrazují ve svrchní vrstvě malby užití oleje s měkčí texturou a pozvolným retardačním zasycháním (ořechový či makový olej). Ten mu umožňuje delší časový interval pro případné korigování tvaru, výrazu a barevného tónu. Zároveň tak nedochází k dalšímu nadbytečnému vrstvení.

Minimum dosahuje maxima. Prvotní štětcová stopa se mnohdy stává též tou finální. Právě proto je však jeho malba na bolusovém podkladu s odstupem času tak zranitelná. Výjimku v užití pomalu zasychajících olejů a olejo-pryskyřičných médií, jejichž koloristní stálost a fyzikální odolnost je též nestabilní, však tvoří partie s lokálními podmalbami, u nichž je základní předpoklad jejich rezistentnost vůči svrchním vrstvám. U Škréty toho mohou být příkladem subtilní podmalby v pleťových partiích, kde jejich pomocí diferencuje teplé či chladné vyznění. V přechodových partiích inkarnátových polostínů zaznívá spíše než

užití souvislé šedé monochromie tvaru v podmalbě typ renesančního italského nazelenalého *verdaccia*. U modrých draperií pak Škréta často v podmalbě světel využívá valérově rozvinutý tón olovnaté běloby, kde po nanesení svrchní pololazury lapisu lazuli vzniká jinak nenapodobitelný efekt vibrující široké škály chladné modře. Ta ve stínech zároveň dostává v součtu čistého nemíšeného pigmentu a zatónovaného podkladu hluboký, jinak nenapodobitelný charakter. V těchto částech vrstevné malby se často fragmentárně promítá štětcová stopa bílé podmalby ve světlých partiích na povrchu vytřené lazury. Optická rozdílnost při užití tzv. sfregatury, kde svrchní vrstva má sušší charakter a její transparentnost je docílena vytíráním, má zcela jiný struk-

5. Stav zadní strany obrazu po očištění s torzální již dochovanou figurativní kompozicí



turální a koloristní vyznění než užití lazurní barvy s přebytkem pojidla. Praktická diferencovanost těchto optických metod vrstevného systému je na Škrétově díle dosti patrná. Další poznámka se týká druhé skupiny tzv. „přechodového období“, do kterého Věra Frömllová zařazuje dva obrazy s dvouvrstevným podkladem. Spodní červená bolusová vrstva je překryta světle šedivým celoplošným nátěrem s velkým obsahem oleje. Jedná se o obraz *Narození Panny Marie* a o *Podobiznu malíře miniatur*. U druhého obrazu se tato skutečnost druhé šedě zbarvené vrstvy podkladu nijak cíleně ve výsledném koloritu opticky neprosazuje. Více než finálním barevným vyzněním se ve své síle znásobený podklad projevuje výraznou sekundární krakelurou typickou pro silné a rozpukané olejové podkladové vrstvy obrazů 19. století. Soudobý technologický průzkum prováděný prakticky celým průřezem Škrétovy tvorby tuto variantu záměrného či cíleného užití dvoubarevného celoplošného podkladu, označeného jako přechodová vývojová fáze, nijak nerozšířil. Převážně se ve stratigrafii barevných a podkladových vrstev jednalo o lokální, tudíž v ploše vymezený položený tón světlejší vrstvy podmalby jako výchozí



6. Stav obrazu v průběhu restaurování – strukturální vyčlenění zvrásněných hmotných lazur ve stínech (první aplikace lakové vrstvy)

součástí optické skladby konkrétní barvy s podkladem v určité partii obrazu. Je tomu tak např. u obrazu *Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem*, kde jsou určité partie celoplošného bolusového podkladu vykryty v centrálních oblastech obrazu druhou světlejší nahnědlou „podkladovou“ vrstvou zastupující tak prakticky roli lokální podmalby. Pokud by tedy užití změny v barvě podkladu souviselo s přechodovou variantou a vývojovou změnou optiky v rámci technického slohu v malbě, který již převážně preferoval tzv. bolusový typ v různém stupni červenohnědé barvy, bylo by tomu v daném případě spíše naopak.

Obecně lze vyskyt tzv. dvoubarevných podkladů, které by se neměly zároveň zaměňovat za světlé podklady koncepčně upravené barevnou imprimaturou, vysvětlit z různých hledisek. Nicméně záměr či účel vedoucí k úpravě jiného optického základu pro malbu v celé formátové ploše měl v řadě případů zcela prozaické až banální důvody. Ty byly mnohdy dány spíše improvizovanou změnou v koncepci barevné skladby, malířského postupu či změnou již začatého tématu než úlekem malíře, který se rozpomněl na staré časy. V tomto smyslu mohu uvést příklad, který



v užití dvoubarevného podkladu postihuje logičtěji základní znaky vývojového trendu ve výstavbě obrazu. *Portrét Christiana Filipa Clam-Gallase* (zámek ve Frýdlantu) z roku 1803 se Josef Bergler rozhodl vymanit ze zajetí barokního schématu a dodatečně překryl doposud barokně preferovaný bolusový červený podklad bílou celoplošnou olejovou vrstvou. Tím se sice vyrovnal s nastupujícím vývojovým dobovým trendem technického slohu v malbě, kdy zároveň nahradil princip prvotního vysvětlování za lavírovaný způsob tmavší barvou na světlé podkladové vrstvě, ale zároveň stabilitě obrazových vrstev v daném případě spíše ublížil. Jiný případ autorské záměny v barvě podkladu, resp. užití světlé vrstvy na tmavém základu lze zaznamenat též např. u obrazu *Krajina s ptactvem* z roku 1720 od Václava Vavřínce Reibera, který si tak improvizovaně vypomohl při dodatečné změně v centrální části obrazové kompozice. Charakter a stav lokálně zvrásněné barevné vrstvy se též ve výsledku malby postupem času projevil. Nizozemský malíř Petrus Willebeek nahradil ve svém obraze *Dívčí busty v ovocném rámci* z roku 1635 (zámek Lednice) výchozí univerzálně připravený bílý podklad

celoplošnou šedočernou vrstvou, kterou lze označit za podkladovou a která mu lépe vyhovovala k dosažení celkového barevného vyznění. Dodatečné nástavné pruhy, jimiž formát obrazu ve prospěch dané kompozice posléze rozšiřoval, již opatřil pouze silnější tmavou vrstvou.

Při zaměření se především na samotnou techniku výstavby obrazu v průřezu celé Škrétovy tvorby je patrné, a to zvláště když jednotlivá díla stojí vedle sebe, že malířský postup není vždy metodicky jednotný. Ve stejném období nacházíme díla nejen s odlišnou skladbou vrstvení malby a bohatostí barevného rozsahu, s rozdílným uplatněním optické role lokálních podmaleb a podkladu, ale také díla s nepřehlédnutelně rozdílným či diferencovaným malířským přednesem. Přes tuto konfrontaci Škréta však dokázal u většiny děl vnutit divákovi neodbytný a výjimečný pocit, že obraz by nemohl být namalován jinak.

Technicko-technologický průzkum a restaurování obrazu Karel Škréta, Sv. Václav mezi dvěma anděly, 50. léta 17. století, olej, plátno, kostel sv. Štěpána v Praze 2

O obrazu *Sv. Václav mezi anděly* z pražského kostela sv. Štěpána lze bez nadsázky říci, že patrně ze všech dochovaných Škrétoových děl měl nejvíce pohnutý osud.

Již ze samotného optického průzkumu za využití nedestruktivních zobrazovacích metod je více než patrné, že obraz prošel ve své historii, kdy zároveň sloužil jako korouhev a kdy byl u Škréty objednan cechem novoměstských sládků, značnou řadou různých a pro autenticitu díla zásadních druhotných zásahů a úprav. Pro ilustraci, v jakém stavu se obraz nacházel a jak bylo o obraz pečováno např. v období na přelomu 19. a 20. století, poslouží malá citace zápisu faráře Nyklise asi z roku 1878.

„[...] Obraz ten, jak se praví, malovaný od Škréty stál na malém, nyní odstraněném oltáři u sloupu vedle oltáře Bolestné P. Marie. Byl velmi zašlý... Žádal jsem pana malíře Šejvla [Scheivel], aby tento obraz mého patrona očistil a co nejlépe upravil, ať to stojí cokoliv. Pan Šejvl měl s tím velkou a nesnadnou práci. Měl obraz u sebe skoro celý rok. Musel pomalu a pracně odstraňovat kolikeré nátěry, jimiž obraz ten byl napuštěn, na mnohých místech byly některé části původní malby jinak malovány a novým nátěrem potřeny. [...] Dolejší části, meč, štít taktéž ještě se objevily a byly znalé. Avšak prostřední část jest velmi porouchaná. Obrazu tomu se velmi uškodilo, když se napínal na nové plátno. Ten malíř, když žehličkou jej žehnil, aby přisechl na dolejší nové plátno, velmi jej připálil na mnoha místech tak, že malba a barva na místech těch jest vypálena a zničena, a to hlavně v očích, na levé tváři, na krku, okolo hlavy a celé brnění. Tuto zkázu vzal nepochybně obraz při poslední opravě, již prý vykonal za mého předchůdce malíř Myslbek a za niž prý dostal 40 zl. Obraz musel být původně velice krásný, tvář sv. Václava jest velmi spanilá a ušlechtilá. Škoda, že s ním tak vandalsky bylo dříve jednáno.“² Tolik citace.

Některé výše uvedené charakteristiky v archivních pramenech popisující technický stav obrazu a příčiny destrukce bylo však nutné na základě výsledků současného průzkumu a restaurování díla revidovat a doplnit o nová zjištění.

V každém případě celkový stav obrazu se v současnosti nenacházel v o nic lepším stavu, než se s ním setkal před půldruhým stoletím malíř Scheivel.

Dílo vykazovalo celou řadu závažných negativních symptomů různého charakteru v celkové obrazové struktuře. V ploše se značně projevovaly plošné deformace vzniklé kontrakcí druhotně vnesených a impregnujících materiálů (klihy, škroby a oleje), dále četné trhliny rozpukané barevné vrstvy a původní podložky a též reliéfně deformované staré tmely. Plasticky vystupující horizontální linie ve středu obrazu působila jako silný šev dublujícího plátna. Kolorit obrazu byl utopen v hnědočerné škále ztmavlého laku s rozsáhlými prakticky celoplošnými barevně tupými přemalbami, které nechávaly zaznít pouze partiím hlav Václava a andělů. Téměř v celé obrazové ploše (mimo dolního a horního sekundárně nastaveného pásu) se nepříznivě projevovala struktura krupičkovitě zvrásněné barevné vrstvy. Samotný obrazový výjev se tak stával téměř nečitelným. Původní, četnými trhlinami destruované plátno, bylo při předchozí restauraci na počátku 20. století opětně dublováno pomocí klihoškrabového lepu na bavlněnou textilií. Vzniklá flexibilita obrazu byla paradoxně na úrovni plechové podložky. Jak se později prokázalo, příčinou byla neúměrně silná a tvrdá emulzní vrstva lepu použita při dublování pláten. Výškově seříznutý původní formát obrazu byl zároveň upraven do stávajícího rozměru (podmíněného velikostí ozdobného pozdně barokního rámu) doplňujícími 12 cm širokými pruhy malby v horní a dolní obrazové části s rozpukaným silným křídovým podkladem. Ten byl aplikován přímo na dublující bavlněnou textilií, která byla na rubu opatřena v místech zvedajících se tmelených trhlin časnějšími fermežovými nátěry.

Boční okrajové partie obrazu dále tvoří pozdně barokní šířkové nastavení původního obrazového formátu o cca 7 cm široké pruhy hrubého plátna s domalbou na silné a výrazně miskovitě zkrakelované emulzní podkladové vrstvě.

Za využití zobrazovacích metod optického průzkumu (UV luminescence, RTG snímky) se již čitelněji projevila řada dílčích sekundárních zásahů – lokálních retuší časného data nad i pod silně ztmavlou lakovou vrstvou. Následně byly pořízeny RTG snímky skupiny ústředních hlav.

Rentgenogram hlavy sv. Václava dokládá a plně postihuje Škréťův základní modelační charakter při výstavbě obrazu. Štětová stopa je převážně plynulá, traktace je důsledně vedena po objemu a krycí tóny se logicky koncentrují a násobí v nejvyšších světlech. Pro stinné partie je tak již ve vlastní malbě koloristně využit tmavší tón podkladu s následnými hmotnými lazurami převážně bituminózního pigmentu. V makro měřítku vybraného

detailu na rentgenogramu a téhož detailu na originální malbě lze rozečíst i účast lokální podmalby v pleťových partiích. Síla této přípravné vrstvy je velmi tenká, s téměř nezatelnou štětcovou stopou. Opticky se však projevuje především v přechodových polostinných částech obličejů jako studenější nazelenalý tón. Tento RTG snímek spolu s následně rehabilitovanou malbou pak dokládá malé tvarové a kompoziční korekce v hraniční linii levé části čela a v posunu cípu pravého límečku.

RTG snímek hlavy pravého anděla pak zaznamenává změnu či upřesnění v pohledu očí ve finální malbě. I zde se přítomnost běloby v barevné vrstvě při výstavbě samotné hlavy anděla omezuje pouze na pleťové tóny. Kadeře vlasů jsou již vedeny prakticky finálními barevnými pigmenty, které paprsky X propouští (zemité přírodní hlinky).

Tvář levého anděla protíná na rentgenogramu zakřivená linie štětcové trhané stopy, která s modelační vrstvou malby hlavy anděla nesouvisí. Tato linie, jak prokázal následný průzkum zadní strany obrazu, je zbytkovým fragmentem malby náležející rubové straně obrazu.

Postupný odkryv sekundárních vrstev laku a časných přemaléb pak především v místech starých defektů odkryl výskyt retuší různého data, různých tmelů a prvotní způsob scelování trhlin v ploše obrazu.

Nejstarší, místy již mechanicky zbroušené, silně rezistentní tmely široce překrývaly četné partie protrženého plátna, které byly zprvu sešity úhledným křížkovým stehem. Toto řešení scelování defektů mělo i v minulosti kromě běžně užívaných záplat či celkového podlepení zadní strany obrazu jedinou snahu: zachovat a ošetřit obdobným způsobem i druhou stranu obrazu, která měla též nějakou zobrazující funkci a kde byla například malba většinou staršího data či důležitá textová legenda. Tato strana nemusela však být vždy tou zadní.

Už tato skutečnost poukazovala na možnost nového zjištění s celou řadou výkladů.

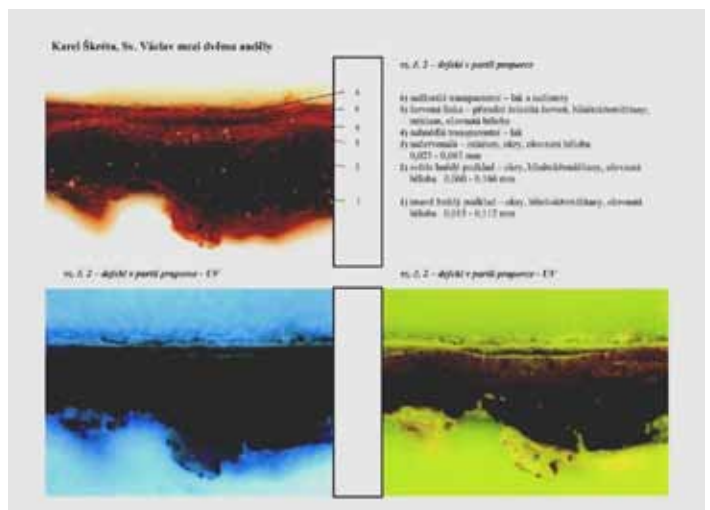
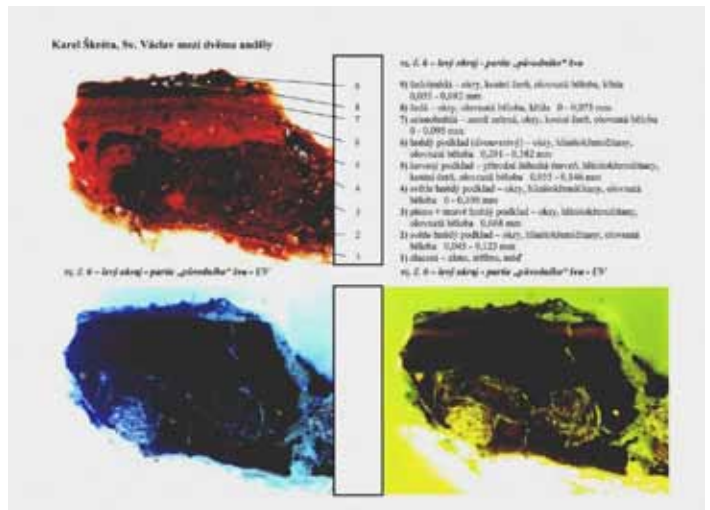
Ve fázi rehabilitace dochovaného stavu původní autorské malby byly postupně odstraněny z originální plochy obrazu veškeré druhotné vrstvy s výjimkou starých barokních bočních nastavných pruhů. Ty, jak dále prokázal průzkum zadní strany obrazu, jsou šířkovým nastavením obrazu a historickým dokladem formátové úpravy v době, kdy obraz přestal sloužit jako korouhev a byl adjustován na spodní rám jako pouze frontálně situovaný oltářní obraz.

V průběhu odstraňování staré rentoaláže a vrstev lepů, které dosahovaly místy síly několika milimetrů a tvořily tak tvrdý skelet, průzkum zachytil na různých místech v ploše zadní strany obrazu fragmenty barevné vrstvy položené na červeno-hnědém podkladu. Ten je opticky totožný s podkladem malby sv. Václava na lícové straně. Odebrané vzorky jak barevné vrstvy, tak podkladu posléze laboratorní expertiza vyhodnotila jako materiálově identické.

V okrajových bočních partiích obrazu, kde staré nástavné pruhy hrubého a silného plátna jsou přiklášeny v přesahu 2 cm na zadní okraje originálu, průzkum zároveň odkryl v hraniční okrajové linii původní podložky zbytky dvouřadého prošití obrazového lemu. Vnější řadu tvořila nit červená, vnitřní pak bílá. Zároveň laboratoř prokázala na dodaných vzorcích z těchto partií i výskyt zlatého kovu. Tyto okrajové části obrazu proto pravděpodobně původně zdobila našitá látková bordura s trásněmi.

Po celoplošném sejmutí všech vrstev lepů a detailním očištění zadní strany obrazu je zároveň možné vyčíst z dochovaných fragmentů barevné vrstvy část kompozičního rozvrhu. I přes všechny ruchy, které tvoří prodřený tmavý podklad s barvou plátna, je obrazový výjev nejčitelněji patrný v horní polovině obrazu. Linie, která na rentgenogramu hlavy levého anděla protíná jeho tvář, je okrajová stopa segmentu kartuše umístěné v horní centrální části rubu obrazu. Po stranách ji vynášejí kompars vznášejících se

8. Laboratorní průzkum - stratigrafie příčných řezů u vybraných vzorků



andělů. Zde je možné identifikovat i jednotlivé údy této figurativní kompozice (tvar rukou, část červené draperie, lýtko apod. Motiv v kartuši, obdobně jako celá dolní obrazová část, je již nečitelný. Pouze fragmenty pleťových tónů naznačují, že celkový obrazový výjev byl figurativně poměrně bohatý.

Průzkum díla tedy přinesl v zásadě doposud neznámou informaci, že obraz byl již autorsky koncipován jako oboustranně malovaný. Zda i druhá strana obrazu s posléze strženým výjevem, který se pravděpodobně vztahoval k objednateli díla známému jako *cech novoměstských sládků*, pocházel též přímo z ruky Karla Škréty, nelze již exaktně prokázat. S odvoláním na laboratorní expertizu, která určuje oba podklady s pigmenty barevné vrstvy na líci a rubu obrazu jako identické, a tudíž vzniklé v jednom čase a místě, lze konstatovat, že obraz oboustranně malovaný vznikl ve Škrétově dílně. V případě improvizovaného použití staršího a záměrně zničeného plátna by se podkladové vrstvy svojí materiálovou povahou s určitostí lišily. Další indicie spojené s nálezem původní úpravy obrazových okrajů s všitou ozdobnou bordurou vedou k závěru, že obraz byl objednan jako oboustranně malovaná korouhev a byl také tak autorsky koncipován. Na čelní straně kníže a na druhé straně pravděpodobně znak oddaného cechu novoměstských sládků. Do jisté míry je v tomto kontextu překvapující „řemeslné“ zpracování tohoto díla, které v jednotlivých složkách své výstavby odpovídá plně standardnímu postupu při tvorbě závěsného obrazu určeného zejména pro konstantní umístění do interiérového prostoru. Škréta chtěl bezpochyby pro svého oblíbeného světce učinit i v tomto smyslu to nejlepší.

Podložku originálního obrazu tvoří jeden kus celolněného plátna s pravidelně stáčeným útkem a osnovou (bez uzlíků), jemné plátové vazby o hustotě 13 × 14 nití na cm.

Podkladová vrstva je tvořena dvěma nátěry převážně hlinitokřemičitých vrstev, kdy výsledný výchozí tón je zde tmavě hnědé barvy studenějšího charakteru, což je dáno malým podílem olovnaté běloby. Přítomnost proteinu v pojítku podkladu vedle vysychavého oleje nebyla laboratorně zjištěna. V tomto případě mohla hrát pro volbu ryze olejového pojídla roli i větší autorova náročnost na počáteční vyšší plošnou flexibilitu podložky a podkladu. Dokládá to i velmi slabá impregnace plátna klišovou složkou, po které plátno takzvaně tuhne. Na druhé straně příliš značný průnik oleje z podkladu do plátěné struktury nechráněné dostatečně proteinovou vrstvou způsobuje postupem času jeho degradaci.

Malba je již od začátku koncipována jako temnosvitný obraz se silně světelným důrazem na tvář sv. Václava. Záměrná tmavost podkladu tento koncept výsledného celkového koloritu plně podporuje. Podmalby je proto užito prakticky pouze v lokálních pleťových partiích, a to především ve světlech a přechodových oblastech světla do stínu. Tato vrstva pololazurní směsi olovnaté běloby a pigmentu má pak v součtu s následným pleťovým tónem a též podkladem studenější šedozeleňalý charakter typu



9. Stav obrazu po restaurování

italského verdaccia. Rukopisná traktace štětcové stopy, kterou díky přítomnosti těžkého kovu (olovo) lze porovnávat i na rentgenogramech, vykazuje velmi úspornou a hlavně jistou modelaci jakéhokoli tvaru. Konzistence barevné vrstvy má charakter poměrně tekutého média, které umožňuje plynulost a splývavost ve vedení tahu štětcem na mírně savém podkladu. Sdružené tahy jsou pak téměř důsledně vedeny po tvaru a ve variabilní síle tlaku na povrch plátna zdůrazňují výškou zanechaného nánosu barevné stopy zároveň plasticitu, kde se stává typickou pozvolná klenutost tvaru. V plně stinných oblastech se viditelný tah štětce pozvolna vytrácí a barva získává lazurní charakter. Reliéf štětcové stopy je zpravidla měkký, prost jakýchkoli provokujících formálních strukturálních efektů – impasta. Je to jedna z nejsilnějších Škrétových zbraní, jak vyjádřit prostě a přitom účinně to, co jiní nahrazují složitějšími výrazovými prostředky. Jeho sebejistota ve volbě barev a vedení štětce je obdivuhodná. Místy se však neubrání provést v tajnosti mírné anatomické či kompoziční korekce. Vědom si skutečnosti, že každá přemalba se ve výsledku finální malby reliéfně a později též barevně projeví, Škréta tvoří spodní vrstvy obrazů téměř nehmotného a subtilního charakteru.

Na předmětném obraze se drobné pentimenti doložené RTC snímky nalézají v malbě tváří, a to v mírném finálním posunu levé linie čela a v posunu tvaru pravého límečku u hlavy sv. Václava. Ty zároveň dokládají Škrétův až pedantský přístup k detailu a kompoziční harmonii. Hlava pravého anděla má pak ve finální podobě upřesněn úhel svého pohledu. Výraznější autorská korekce se objevuje ve střední části obrazu, a to v uchopení štítu, kdy byl Škréta kromě posunutí ruky nucen změnit i linii hermelínového pláště nad paží a neubrání se ani dílčím přemalbám ve střední části draperie praporce.

Dalším charakteristickým znakem techniky malby tohoto díla je užití hmotných barevných lazur či pololazur s nízkou krycí schopností, které sloužily především k prohloubení vlastních stínů s bituminózními pigmenty, ale byly rovněž užity ve směsi s přírodními hlinkami (okry) jako barevné lineární a lokální akcenty. Ty posléze ztratily svoji barevnou intenzitu a krycí schopnost. Převážně se jedná o značně viskózní směsi olejoprskyřičného média s podílem polysacharidu a vysokým indexem lomu světla. Chemický proces oxidace olejové složky v médiu spolu s atmosférickými vlivy a další řadou nepříznivých faktorů bohužel zapříčinily postupnou objemovou metamorfózu zprvu intaktní barevné vrstvy do stavu zvrásněné krupice. Na první pohled připomíná spálenou malbu. Razance „sražené“ struktury je dána silou barevného nánosu.

Všude tam, kde je tato finální koloristní vrstva nanosená v hutnější konzistenci, a to i v drobnějších partiích, jako jsou např. rty a oči sv. Václava, došlo k její výraznější plastické deformaci. V partii štítu, kde tato silně zkrupičkovatělá vrstva tvoří jasně vymezenou strukturálně odlišnou tvarovou linii od hladší plochy

pozadí, se tato místa projevují po sejmutí laků a přemaleb při UV osvětlení zvýšenou luminiscencí olejového filmu – linoxinu. Rezistence těchto převážně povrchových vrstev je na jakýkoli důsledně nekontrolovaný chemický proces při čištění barevné vrstvy velmi citlivá. Proto dochovaný stav koloritu obrazu, který v minulosti prošel značnou řadou neodborných oprav, představuje prakticky již pouze minimum z původního rozsahu barevné škály a její intenzity.

Notes on the Painting Technique of Karel Škréta and Results of Contemporary Technological Examination Carried Out During the Restoration of St. Wenceslas Between Two Angels

Radomil Klouza

As the title suggests, this paper deals with the technique of Škréta's brushwork, which is closely linked with the analysis of the methods used in painting in his day. Examples are given of the manner in which several of Škréta's paintings are built up, with an emphasis on the artistic, as well as "non-artistic" factors that formed the artist's oeuvre. Attention is also devoted to Škréta's knowledge of the specific properties of paints, his brilliant yet prudent application of optical methods in the multi-layer system in painting, and, above all, the wealth of his work distinguished by a differentiated technical process and handling of the brush. The paper also strives to explain the corrections in the categorization to date of Škréta's individual paintings that have a two-layer ground, which have been aligned with the so-called transitory phase of Škréta's creative output. The second part of the paper focuses on the technical and technological examination and restoration of Škréta's painting *St. Wenceslas Between Two Angels*, and discusses the poorly discernible state of the canvas prior to its most recent restoration. Numerous secondary, as well as authentic interventions and modifications throughout the structure of the painting have been documented using pictures, bringing forth further information on the "function" or message of the painting; as is clear from the examination of the work, the artist intended the painting as a representative banner painted on both sides.

