

Šeferisová Loudová, Michaela

Jan Jiří Etgens a Dionýsius Strauss : nový pohled na barokní skicář "Marat Icones"

Opuscula historiae artium. 2017, vol. 66, iss. 1, pp. 44-59

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137481>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Jan Jiří Etgens a Dionýsius Strauss

Nový pohled na barokní skicář „Marat Icones“*

Michaela Šeferisová Loudová

The “Marat Icones” sketch book, which contains drawings and etchings, was originally owned by Premonstratensian Dionysius Strauss (1660–1720), a monastic painter and concettista working in the Premonstrate monastery Hradisko near Olomouc. According to existing research, Strauss gained the sketch book during his residence in Rome (1691–1692). The book contained various drawings, the authors of which were sought out in the circle of Carlo Maratti (1625–1713) and Giovanni Battista Gaulli, known as il Baciccio (1639–1709). After his return, Strauss wrote his own iconographic programs into the sketch book and created his own drawings. However, the most recent analysis of Strauss’ album has shown that this original interpretation should be – at least partially – revised. The reason for this are new attributions of several drawings, which naturally lead to a reassessment of the interpretation of the whole album, of its origin and formation.

Key words: Johann Georg Etgens; Dionysius Strauss; Baroque drawing; wall painting; 18th century; Moravia; Rajhrad; concettismo

Mgr. Michaela Šeferisová Loudová, Ph.D.
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita, Brno /
Department of Art History, Masaryk University, Brno
e-mail: loudova@phil.muni.cz

Skicář zvaný „Marat Icones“ patří bezesporu k nejpoutavějším uměleckým dílům období baroka, zachovaným v českých zemích. Pozornost, jež mu byla v nedávné době věnována, přinesla několik odborných studií a vyústila v jeho zpřístupnění v podobě knižní edice. Podoba tohoto uměleckého díla, jeho nesourodost a současně komplexnost, však ukazují, že uveřejněním skicáře, spojeným přirozeně s jeho umělecko-historickou interpretací, výzkum tohoto pozoruhodného konvolutu kreseb a grafik nekončí, ba právě naopak spíše začíná. Na následujících řádcích přinášíme nový výklad jedné dílčí části skicáře. Ta sice zahrnuje pouze několik kreseb, avšak zdánlivě drobné přehodnocení jejich dosavadního autorského určení a funkce vyvolává celou řadu nových otázek, jež v budoucnu mohou vést ke zcela novému výkladu celého alba, jeho původu a utváření.

Skicář „Marat Icones“ má podobu vázané knihy formátu zhruba A4, obsahuje texty, kresby a grafické listy. Přípis Marat Icones na jeho hřbetě odráží skutečnost, že řada grafických listů v něm obsažených zachycuje díla italského malíře Carla Marattiho.¹ Skicář je dnes uložen v zámecké knihovně na zámku v Kroměříži.² S jistotou víme, že jej vlastnil a používal řádový malíř a concettista Dionýsius Strauss (1660–1720), člen někdejší premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce, s jehož dílem je tak skicář do jisté míry nezpochybnitelně spjat.³ Albem se opakovaně zabývali naši přední badatelé Milan Togner, Jana Zapletalová, Leoš Mlčák a Kateřina Dolejší. Výsledkem jejich souběžně probíhající badatelské činnosti byly tři články uveřejněné v roce 2009: společná studie Leoše Mlčáka a Kateřiny Dolejší o Straussovu ikonografickém programu řádové rezidence v Šebetově⁴ a dvě studie Milana Tognera a Jany Zapletalové, věnované kresbám, respektive konceptům řádových venkovských rezidencí. Tyto dvě posledně jmenované studie se ve stejném znění staly součástí již výše zmíněné edice Milana Tognera a Jany Zapletalové, představující celý skicář; kniha vyšla pod názvem *Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660–1720)* v roce 2010.⁵

V této publikaci, jež (nejen pro nás) představuje výchozí bod pro další bádání, jsou původ a osudy skicáře



1 – Jan Jiří Etgens, **Oslava sv. Agáty**, lavírovaná kresba perem na papíře, album „Marat Icons“, 1726–1729. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž



2 – Jan Jiří Etgens, **Oslava sv. Agáty**, nástěnná malba, 1726–1729. Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla, prostor pod jižní věží



3 – Jan Jiří Etgens, *Oslava sv. Floriána*, kresba perem na papíře, album „Marat Icones“, 1726–1729. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž



4 – Jan Jiří Etgens, *Oslava sv. Floriána*, nástěnná malba, 1726–1729. Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla, prostor pod severní věží

vysvětleny takto: Dionýsius Strauss měl skicář získat během svého studijního pobytu v Římě v letech 1691–1692, přičemž skicář již tehdy údajně obsahoval různé kresby, byl tedy částečně použitý. Milan Togner spatřoval autory těchto kreseb v okruhu Carla Marattioho (1625–1713) a Giovannioho Battisty Gaulliho, zvaného il Baciccio (1639–1709), některé kresby připisoval s otazníkem přímo jim, některé anonymním kreslířům z jejich okruhu.⁶ Kresby měly vzniknout postupně ve dvou etapách – časově jsou kladeny do poloviny, respektive sedmdesátých let 17. století. Po návratu do vlasti Strauss skicář začal sám používat: pořizoval si do něj výpisky ze studia děl ikonologické povahy, zapisoval si své vlastní ikonografické programy, jež koncipoval pro výzdobu klášterních rezidencí v Šebetově, Konici a Vřesovicích, a kreslil studie ptáků, ptačích křídel a krajinu v okolí šebetovské rezidence. Na téměř všechny listy skicáře byly poté při okrajích vlepeny různé grafické listy. Podle Milana Tognera je získal a nalepil do alba opět Dionýsius Strauss.⁷ Užívání alba se mělo uzavřít Straussovou smrtí v roce 1720.

Dionýsius Strauss, jak ukázala poslední zjištění, však není jedinou osobou z moravského prostředí, již je možné se skicářem spojit. Dalším mužem, který prokazatelně do alba zasáhl, je i přední malíř a freskař činný na Moravě v 1. polovině 18. století Jan Jiří Etgens (1691–1757). Od poloviny dvacátých let mu byly svěřovány, hlavně církevními objednateli, nejprestižnější zakázky na freskové malby, které realizoval za pomoci své dílny: pracoval například pro cisterciáky na Velehradě (1725–1733), pro benediktiny v Rajhradu u Brna (1726–1729, 30. léta), pro brněnské minority (1732–1733), pro paulány na Vranově u Brna (1736–1738, 1744), pro premonstráty v Konici (zřejmě 1718), ve Křtinách (1745–1747) a Brně-Zábrdovicích (kolem 1755) a piaristy v Kroměříži (50. léta). Vedle nástěnných maleb se věnoval také tvorbě oltářních obrazů, z jeho ruky se zachovalo rovněž několik olejových skic a přípravných kreseb.⁸ Další, námi nově rozpoznané Etgensovy kresby se nacházejí, poněkud překvapivě, ve Straussově skicáři „Marat Icones“.⁹ Pětice nově identifikovaných kreseb se vztahuje k freskové výzdobě klášterního kostela benediktinů v Rajhradě u Brna, jehož nástěnné malby vznikly mezi léty 1726–1729.¹⁰

První dvě kresby ze Straussova skicáře, vztahující se k Etgensovým freskám v rajhradském chrámu, zachycují sv. Agátu a sv. Floriána, jež jsou nesení anděly na nebesa. První kresba¹¹ se téměř doslovně shoduje s malbami na zaklenutí jižní kostelní věže zasvěcené sv. Agátě, jediný rozdíl představuje přesunutí doprovodných dvojic andělů. [obr. 1 a 2] Ty jsou na kresbě zobrazeny po stranách ústřední skupiny se světicí, na klenbě byly pootočený o 90 stupňů a nacházejí se nyní nad kratšími stranami klenebního pole. Stejným způsobem byl pozměněn i návrh se sv. Floriánem¹² pro malbu ve druhé věži dedikované sv. Floriánovi, avšak zde byl navíc oproti kresbě přesunut i jeden z andělů ze světcova doprovodu¹³ a vypuštěna postava anděla z andělské dvojice

po Floriánově levici. [obr. 3 a 4] Následující kresba ve skicáři¹⁴ je přípravnou prací pro obraz sv. Řehoře v jednom z nepravých pendentivů západního pole klenby v lodi, náležející k zobrazení čtyř západních církevních otců, která navazuje na ústřední malbu *Zjevení třetího nebe sv. Pavlovi*. Sv. Řehoře obklopeného čtyřmi personifikacemi kardinálních ctností doprovází ve spodní části přípis „S: Gregorii – Sensus Moralis Scriptura Sacra.“. I tady došlo při provádění výsledné malby k drobné úpravě návrhu, ta se však opět týká pouze detailů. [obr. 5 a 6] Holubice vznášející se nad papežovou hlavou byla na fresce vynechána, neboť papež se zde jako ke zdroji duchovní inspirace obrací ke sv. Pavlovi v centru klenby. Přidána byla naopak postava anděla s papežským křížem, která byla umístěna do volného prostoru mezi postavy Prudentie a Justitie, a personifikaci Fortitudo bylo na malbě do pravé ruky dodatečně vloženo kopí. K těmto třem kresbám, provedeným perem v tmavohnědém tónu, patří také další dvě kresby černou křídou typu *primo pensiero*. První z nich, doposud označovaná jako „Figurální scéna (Zákonodárci a vůdci Izraele?)“,¹⁵ představuje prvotní, oproti definitivnímu dílu stranově převrácený návrh pro skupinu postav se sv. Jeronýmem v dalším pendentivu západního pole klenby. Naznačena je zde postava sv. Jeronýma, postavy dvou učenců, na fresce situovaných po světcově pravici, a jedna (?) postava učence na opačné straně. [obr. 7 a 8] Poslední „rajhradská“ kresba, i bez znalosti její realizace správně určená jako „Andělský koncert“,¹⁶ je hrubým náčrtem jedné z partií malby nad hudební kruchtou, představující muzicírující anděly. [obr. 9 a 10]

Nepochybný vztah výše popsaných kreseb ze Straussova skicáře k nástěnným malbám rajhradského chrámu směřuje úvahy při hledání jejich autora zcela logicky k malíři Janu Jiřímu Etgensovi. Srovnání s jeho zachovanými perokresbami, zejména se signovanou kresbou z Moravské galerie v Brně, ikonograficky určenou jako *Smrt řádového světce*, Etgensovo autorství perokreseb ve skicáři téměř jistě potvrzuje.¹⁷ Rovněž autora obou kreseb typu *primo pensiero* si lze jen obtížně představit jako osobu odlišnou od malíře, jenž byl rajhradským proboštem Antonínem Pirmem (v úřadu 1709–1744) pověřen výzdobou chrámu, tj. Jana Jiřího Etgense. Tognerův dřívější návrh autorství, kladoucí kresby do okruhu Giovannioho Battisty Gaulliho, se přitom nové atribuci o tolik nevzdaluje. Římskou malbu přelomu 17. a 18. století, kterou reprezentovalo dílo Marattioho, Andrey Pozza a právě také Gaulliho, Etgens dobře poznal díky své italské cestě v letech 1719–1724 a své zkušenosti po návratu do vlasti uplatňoval zejména ve svém freskařském díle. Vedle znalostí nástěnné malby si mohl během svého studijního pobytu v Římě osvojit i Gaulliho kreslířský styl.

Připustíme-li, že Etgensovo autorství pětice kreseb ze Straussova skicáře je téměř nepochybné, objeví se před námi další otázka: kdy tyto kresby vznikly. Fresky v rajhradském klášterním kostele jsou datovány zachovanou



5 – Jan Jiří Etgens, **Sv. Řehoř**, kresba perem na papíře, album „Marat Icones“, 1726–1729. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž

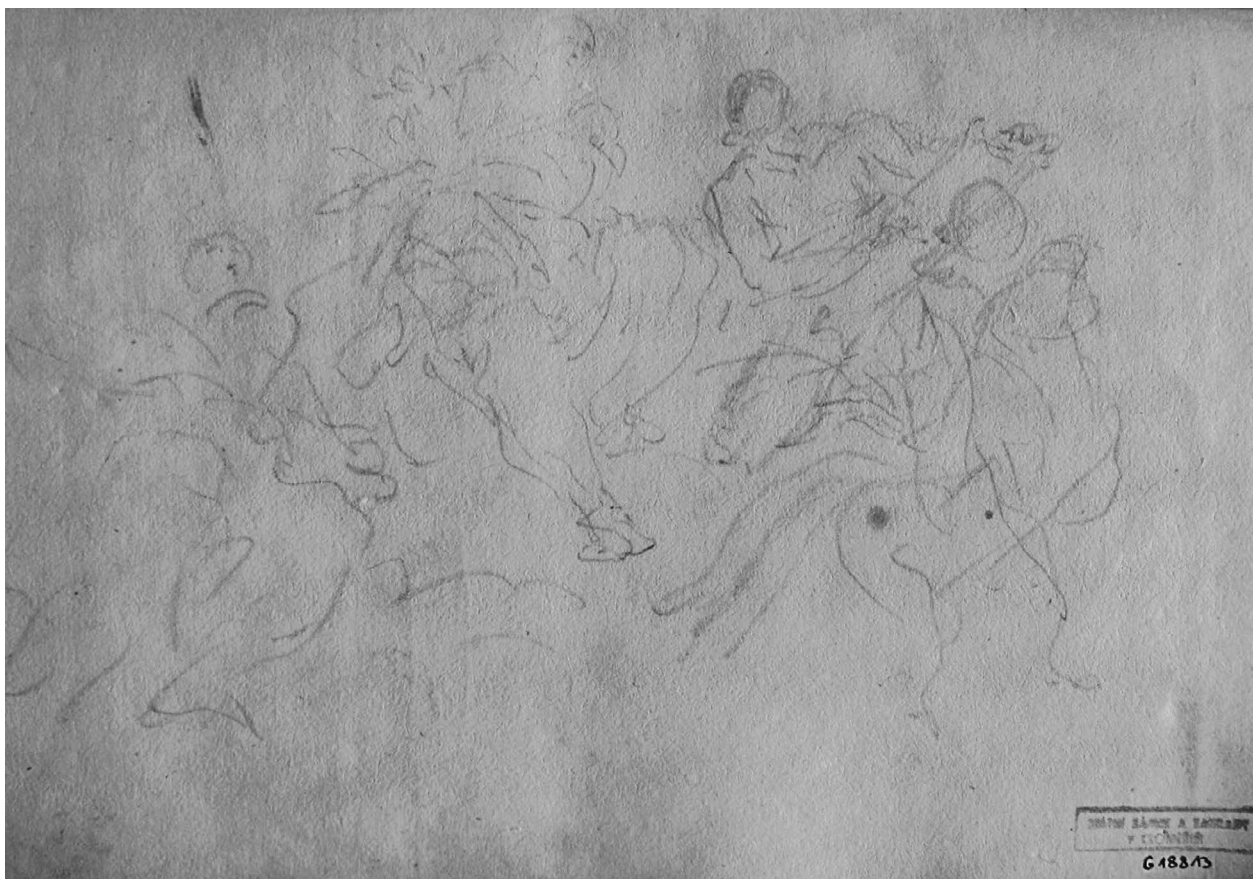
smlouvou a kvitancemi, o jejich dataci tedy není pochyb; byly namalovány v období mezi červnem 1726 (4. 6. je datována smlouva) a listopadem 1729.¹⁸ „Rajhradské kresby“ se tak nacházejí v evidentním rozporu s dosavadním časovým vymezením vzniku kreseb v albu, jež se mělo uzavřít Straussovou smrtí v roce 1720. Kresby pro rajhradské malby mohly vzniknout nejdříve roku 1726, tj. v roce uzavření smlouvy na freskovou výzdobu rajhradského kostela s Janem Jiřím Etgensem, nejspíše však ještě o něco později, před zahájením prací na malbách v jeho západní části, k nimž se kresby tematicky vážou. Přitom všechny kresby včetně kreseb rajhradských scén jsou integrální součástí skicáře, nebyly tedy do skicáře vlepeny dodatečně jako grafické listy.¹⁹ Navíc kresba zachycující sv. Řehoře s personifikacemi čtyř kardinálních ctností přesahuje na protější list skicáře, byla tedy nakreslena jednoznačně přímo do něj. [obr. 11] Vše tudíž nasvědčuje tomu, že jedním z majitelů skicáře byl, patrně po Straussově smrti v roce 1720, také Jan Jiří Etgens. Kontakt mezi oběma muži, Etgensem a Straussem, dokládá Etgensova spolupráce s hradiskými premonstráty, pro něž, nejspíše ještě za Straussova života v roce 1718, vytvořil fresku *Stolování sv. Rodiny* v hlavním sále klášterní venkovské rezidence v Konici.²⁰ Vzhledem k tomu, že Strauss pro konickou rezidenci sestavoval ikonografický program, je více než pravdě-

podobné, že se oba muži setkali a posléze mohl Strauss (případně po jeho smrti někdo jiný z hradiských premonstrátů) Etgensovi skicář s texty a kresbami věnovat. Bez nálezu archívních pramenů, které by tuto domněnku potvrdily, však zatím způsob, jakým Etgens Straussův skicář získal, zůstává nejasný. Otázkou je i to, jak se album dostalo do sbírek zámku v Kroměříži. Etgensovou poslední prací před jeho smrtí byla fresková výzdoba kroměřížského kostela piaristů, kteří spravovali biskupovu knihovnu na kroměřížském zámku.²¹ Nabízí se tedy úvaha o tom, zda cesta skicáře na zámek nevedla přes piaristický klášter, ani v tomto bodě však nemáme k dispozici žádné konkrétní doklady.

Byl-li po Straussově smrti majitelem skicáře Etgens, mohl to být případně rovněž on, kdo do skicáře, jehož texty a kresby (po smrti předchozího majitele, tj. Strausse) již nepovažoval za potřebné, vlepil grafické listy. Ty jsou totiž nalepeny téměř přes všechny kresby a texty, které se tak místy dají číst jen obtížně. [obr. 12] Víme, že Etgens vlastnil rozsáhlou sbírku grafických listů a kreseb sloužících ke studijním účelům v jeho ateliéru. Tomu odpovídá i stav zachování

6 – Jan Jiří Etgens, **Sv. Řehoř**, nástěnná malba, 1726–1729. Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla, západní pole lodi (vpravo)





7 – Jan Jiří Etgens, **Sv. Jeroným**, kresba křídou na papíře, album „Marat Icones“, 1726–1729. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž

některých grafik ve skicáři: jsou vybledlé, propíchané v rozích a znečištěné mušinci. Můžeme si tedy snadno představit, že dlouhodobě visely v malířské dílně. U jiných grafických listů jsou zřejmé stopy jejich užití jako předloh, nacházíme na nich rastr sloužící k přenosu celé kompozice nebo na rubové straně překreslení obrysů jedné vybrané postavy.²² V této souvislosti připomeňme další s Etgensem spjaté album z grafické sbírky kroměřížského zámku, obsahující velkoformátové grafické listy, dodatečně oříznuté, nalepené a svázané v průběhu 19. století do podoby reprezentativního alba. Na deskách je uvedeno „*Imagines Aeri Incisae Studio Joan El[sic!]gens*“.²³ Album je opatřeno původním titulním listem s nápisem „*Liber Secundus Imaginum Aeri Incisarum, Ioannis Georgii Etgens Pictoris Brunensis Studio, Romae et per Italiam Comparatarum*“, pod nímž je připsáno kurentem „*Der 1te Theil von dieser Sammlung fehlt*“.²⁴ Kromě tohoto alba je v Kroměříži uložen ještě jeden svazek s římskými vedutami *Il nuovo splendore delle Fabriche in prospettiva di Roma moderna* z roku 1686, v němž se nachází dokonce i Etgensův vlastnický přípis, datum pořízení a cena: „*Ex Libris Ioannis Etgens. 1727 per 7 fl.*“.²⁵ Konečně, pořizování grafických alb, sbírání jednotlivých grafických listů i získání Straussova skicáře s texty a kresbami by dobře korespondo-

valo i s dalšími aktivitami Jana Jiřího Etgense, jež se týkaly pokusu (bohužel neúspěšného) zřídit na Moravě uměleckou akademii.²⁶ Grafiky a kresby byly nezbytnou součástí vybavení takových uměleckých učilišť, kde sloužily jako předlohy a vzory pro budoucí umělce. Vedle dílenského provozu tak Etgens mohl pomýšlet na uplatnění své grafické a kresebné sbírky i v akademické výuce.²⁷

Vraťme se nyní ke skicáři „Marat Icones“. Identifikace pěti kreseb v něm obsažených, jež jsou téměř nepochybně přípravnými pracemi k freskám v rajhradském klášterním kostele a lze je vcelku spolehlivě považovat za dílo Jana Jiřího Etgense a nikoliv kreslíře z Gaulliho okruhu, vyvolává další novou otázku: jsou autory ostatních kreseb ve skicáři (vyjma těch, které jsou spojeny se Straussem a o nichž bude řeč ještě dále) skutečně italská kreslíři z dílenského okruhu Giovanniho Battisty Gaulliho, či dokonce sám Gaulli nebo Maratti? Podívejme se nejdříve na skicář jako celek a připomeňme stručně celý jeho obsah. Grafické listy, o nichž se domníváme, že byly do alba vlepeny dodatečně (Etgensem?),

8 – Jan Jiří Etgens, **Sv. Jeroným**, nástěnná malba, 1726–1729. Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla, západní pole lodi (vpravo)



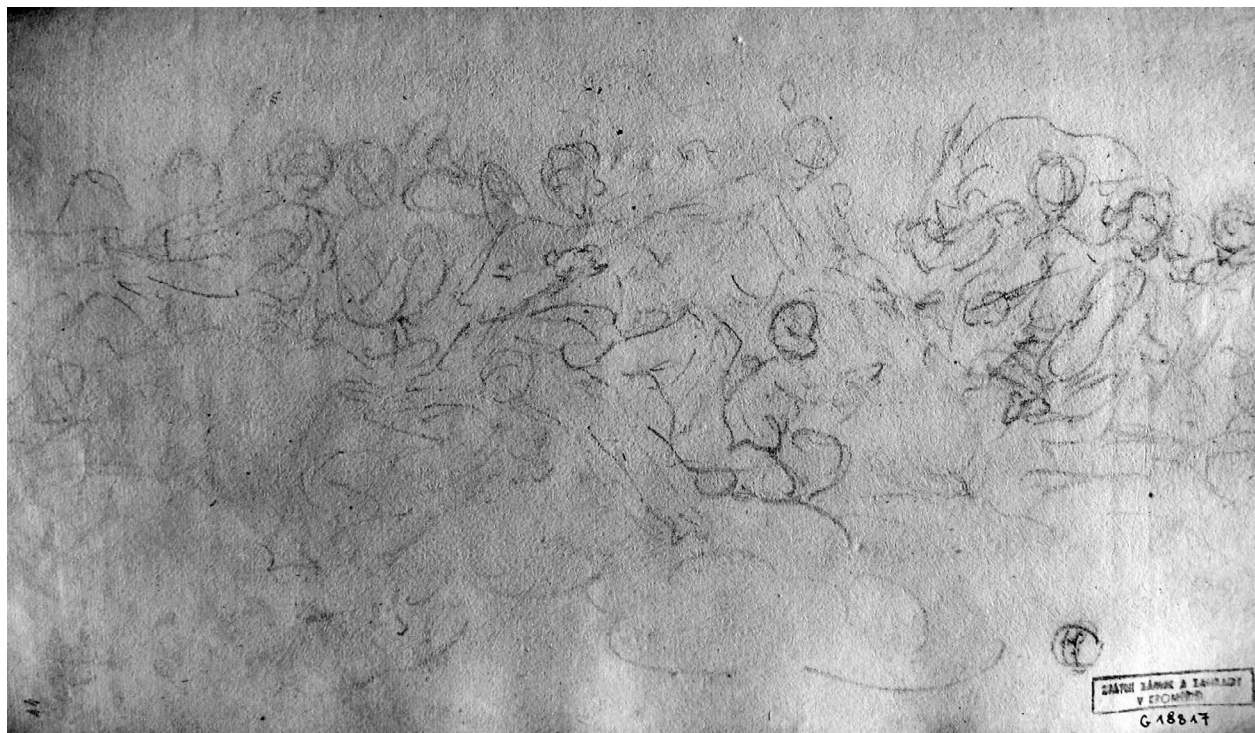
a jež si vyžadují další odborné studium, přitom ponecháme stranou.²⁸

Na samém začátku alba se nacházejí Straussovy výpisky psané německy a latinsky, pocházející z převážně ikonologické literatury, jejich konkrétní zdroj však zatím neznáme: krátké pojednání o palestinských městech Týru, Sidonu a Damašku, návod k přípravě pryskyřic pro olejové obrazové laky a texty nadepsané *Annotata Historica* (několik vět o Konstantinu Velikém) a *Symbola Caesarum* (výčet římských císařů od Karla Velikého a jejich motta).²⁹ Další dvě folia textu doplněná nákresem egyptského obelisku před římským kostelem Santa Maria sopra Minerva představují výpisky z díla Athanasia Kirchera *Obelisci Aegyptiaci interpretatio hieroglyphica* (1666).³⁰ Následují Straussovy ikonografické programy pro výzdobu premonstrátských rezidencí v Šebetově, Konici a Vřesovicích.³¹ Po několika volných stranách jsou na třech po sobě jdoucích foliích nakresleny (1) studie mužských hlav, dětských nohou a drapérie, (2) dvě dětské hlavy a torzo mužského aktu a (3) studie dvou andělských postav.³²

Po těchto kresbách, z nichž většina se svým stylem blíží studijním kresbám vznikajícím v prostředí uměleckých akademií, se v albu nachází pět jiných kreseb, jejichž dosavadní interpretace se jeví jako nejvíce problematická. Jedná se o perokresby představující návrhy pro výzdobu šebetovské rezidence, konkrétně přijímacího sálu, kam měly být uváděny návštěvy. Této funkci odpovídají také náměty proponovaných

maleb, tematizující pohostinství: *Tři andělé navštěvují Abraháma*; *Jonáš vyvržen velrybou*; *Josef Egyptský hostí své bratry*; *Vzkříšení syna Šúnemanky*; *Královna Ester obviňuje Amanu*.³³ Kresby jsou komponovány do oválu a podle Milana Tognera by jejich autorem mohl být Carlo Maratti či kreslíř z jeho okruhu. Nahoře a dole jsou kresby doprovázeny texty. Nápis při horním okraji stránek jsou až na drobnosti totožné se zněním Straussova konceptu pro šebetovskou rezidenci, který se nachází na začátku alba. Pod některými nápisy jsou navíc uvedena hesla, která měla doplňovat výsledné malby provedené podle těchto návrhů. Pod kresbami je uveden odkaz na příslušnou biblickou pasáž a její přepis.³⁴ Tyto texty a také všechny ostatní texty ve skicáři, jak prokázala paleografická analýza, kterou nechali provést a na niž se odvolávají ve své publikaci Milan Togner a Jana Zapletalová, pocházejí z ruky Dionýsia Strausse.³⁵ Autorství kreseb (připsaných Marattimu či někomu z jeho okruhu) a textů (psaných Straussem) se tak na těchto pěti foliích ocitá v rozporu, který není lehké jednoduše vysvětlit. Autoři zmíněné publikace, kteří pracují s předpokladem, že Strauss si v Itálii koupil již použitý skicář, se domnívají, že původní (Marattioho) kresby ve skicáři již obsažené Strauss opatřil svými vlastními texty a chystal se je druhotně využít pro svůj vlastní ikonografický koncept výzdoby šebetovské rezidence. Dokladem tohoto nepříliš přesvědčivého řešení má být kresba ve skicáři bezprostředně následující. Ta zobrazuje *Vizi sv. Terezie* (její autorství je tentokrát kladeno

9 – Jan Jiří Etgens, **Muzicírující andělé**, kresba křídou na papíře, album „Marat Icones“, 1726–1729. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž





10 – Jan Jiří Etgens, **Muzicírující andělé**, nástěnná malba, 1726–1729. Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla, hudební tribuna

do dílenského okruhu Giovanniho Battisty Gaulliho), v horní části s naznačeným oválným orámováním. Při samém horním okraji listu se však nachází citace z pera Dionýsia Strausse, odkazující na starozákonní knihu Rút (kapitola 3, verš 1), přičemž téma Rút souhlasí se Straussovým ikonografickým programem pro Šebetov. Strauss tedy chtěl i tuto cizí kresbu znovu použít, nyní však nikoliv jako postavu sv. Terezie, ale starozákonní Rút, a údajně se ji pokusil zasadit do oválu, aby se podobala svým provedením předchozím pěti perokresbám.³⁶ Takové vysvětlení se však zdá nadále neudržitelné a přirozeně směřuje k přehodnocení autorství kreseb (nejen) v oválech, jak ještě ukážeme dále. Zhruba první polovinu alba uzavírá pětice kreseb, jež jsme již v předchozím textu označili za přípravné práce Jana Jiřího Etgense k freskám v klášterním kostele benediktinů v Rajhradu u Brna.

Ve druhé polovině skicáře, oddělené volnými stranami, se nacházejí kresby připisované Dionýsiu Straussovi. Je to šest krajinných výjevů z okolí šebetovské rezidence, které identifikují připojené (Straussovy) nápisy, přičemž Straussovo autorství dále nepřímou potvrzují klášterní diára, v nichž se uvádí, že Strauss pobýval v Šebetově a pořizoval si zde kreslířské záznamy svého okolí.³⁷ Posledními kresbami ve skicáři jsou studie lebky krávy, dvě folia se studii ptáčích křídel a dvě folia se studii ptáků. Tyto kresby štět-

cem (a ve dvou případech akvarelem) jsou považovány opět za dílo Dionýsia Strausse, což dokládají přípisy z jeho ruky na čtyřech z nich.³⁸

Po tomto pomyslném prolistování skicáře se nám nyní teorie o použitém albu s kresbami různých autorů (navíc z různých období), do kterého posléze Strauss sám psal a kreslil a přitom si cizí kresby uzpůsoboval pro vlastní umělecké projekty, jeví jako příliš komplikovaná. To ostatně nejlépe ukazují návrhové kresby pro Šebetov komponované do oválů, včetně k nim připojené kresby sv. Terezie. Srovnáme-li všechny kresby v albu mezi sebou navzájem (vyjma Etgensových „rajhradských“ kreseb), nacházíme u řady z nich podobný způsob utváření obličejových partií a partií rukou či způsob stínování. Jsme si plně vědomi úskalí komparace figurálních scén a krajinných motivů, ovšem i tak se zdá, že vedení některých tahů pera či způsob jeho seříznutí je stále týž. Nezodpovězenou otázkou tak nyní zůstává, zda je možné na základě těchto indicií uvažovat o Dionýsiu Straussovi jako o možném autorovi všech kreseb v albu (kromě kreseb „rajhradských“). Tuto hypotézu bude však obtížné za současného stavu poznání ověřit, neboť nám chybí potřebný srovnávací materiál. Kromě krajinných výjevů, u nichž Straussovo autorství (i když nepřímou) dokládají klášterní deníky, zatím neznáme žádné Straussovi spolehlivě připisované kresby, jež by posloužily jako



11 – Jan Jiří Etgens, **Holubice Duchu svatého**, detail kresby Sv. Řehoře, kresba perem na papíře, album „Marat Icones“, 1726–1729. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž

východí bod komparace.³⁹ Jako jakési nouzové východisko lze použít Straussem navržené univerzitní teze, u nichž je jeho autorství nepochybné. V úvahu připadá bakalářská teze Julia Arnošta z Gelhornu, svobodného pána z Petřvaldu s námětem *Neposkvrněného početí Panny Marie* (1704, mezzotinta), která se přibližuje, a to více než jiné teze provedené podle Straussových návrhů, vyznění kreseb ve skicáři.⁴⁰ Partie obličejů Boha Otce, Panny Marie a anděla, jenž je doprovází, připomínají způsob provedení některých detailů na „akademických“ kresbách na dvou foliích s mužskými, respektive dětskými hlavami. Ovšem i toto srovnání může být ve výsledku stejně zavádějící jako srovnávání kreseb figur a krajiny, o němž jsme se zmínili výše.⁴¹ Jediným nepřímým dokladem Straussova autorství kreseb ve skicáři „Marat Icones“ tak zůstávají folia s pěticí kreseb v oválech pro malby šebetovské rezidence, komentované Straussovými příписy. V tomto případě si totiž lze představit jen obtížně, že by tak zdatný konceptor a kreslíř, jenž je klášterními diaristy chválen pro své malířské a kresběné dárky opatovi, pracoval přímo s kresbami cizích autorů, a nikoliv vlastními, které mu umožňovaly zachytit

jeho představu o plánované malířské výzdobě daleko lépe. Ostatně pro takový způsob práce máme k dispozici doklady například v díle Josefa Winterhaldera ml., který své kresby doplňoval někdy i rozsáhlými ikonografickými poznámkami.⁴²

Vedle otázky kreseb pro šebetovskou rezidenci nám zbývá ještě vysvětlit rozpor mezi námětem kresby sv. Terezie, kterou bychom nyní teoreticky mohli považovat rovněž za Straussovo dílo, a Straussovým příписem na stejném foliu, odkazujícím na starozákonní knihu Rút. Stejný případ nacházíme i ve druhé polovině alba, na foliu se studii ptačích perutí. Mezi ně je vtěsnáno, bez ohledu na téma kreseb, několik řádků zaznamenávajících biblické pasáže ze Starého zákona z knih Sírachovec a Izajáš.⁴³ Přitom na následující straně doprovodil Strauss kresbu ptačího křídla vysvětlením: „*Wildt tauben flüg*“ („křídlo divokého holuba“).⁴⁴ Můžeme se tedy domnívat, že na foliu bezprostředně následujícím po „šebetovských“ kresbách chtěl Strauss pokračovat ve svých návrzích pro šebetovskou rezidenci a těsně při horním okraji si nadepsal citaci odkazující k dalšímu výjevu, který měl zachycovat Rút, jak přináší do domu Noemi kla-

sy. Rozpracovaný koncept však posléze opustil a na spodní polovinu strany si pořídil kresební záznam pro něj zřejmě v té chvíli ikonograficky poutavějšího motivu sv. Terezie. Obě zmíněná folia (s kresbami sv. Terezie a ptáčích křídél) tak odrážejí praktické užívání skicáře, který slouží pro rychlé zaznamenání umělcových myšlenek („idejí“) bez ohledu na jejich obsahovou souvislost, jež umělec zachycuje kresbou nebo textem, aby se k nim mohl později vrátit.

A právě tato „pracovní“ podoba skicáře směřuje naše úvahy o autorství kreseb v něm obsažených k osobě Dionýsia Strausse nejvýrazněji. Takový směr našich úvah je však oprávněný pouze za předpokladu, že všechny texty v albu napsal skutečně sám Strauss, a že skicář měl od počátku podobu knihy, již máme k dispozici dnes. První předpoklad je třeba v budoucnu znovu ověřit paleografickou analýzou všech textových částí skicáře, doplněnou analýzou textovou.⁴⁵ Druhý předpoklad musí být ověřen vyloučením možnosti (byť v této chvíli nepřilíhí pravděpodobně), že kresby

byly svázány dodatečně, či že původní skicář byl později převázán.⁴⁶ V každém případě Etgensovy návrhy pro rajhradské fresky byly provedeny již do stávajícího skicáře, o čemž svědčí, jak bylo uvedeno, kresba sv. Řehoře, přesahující na protější folio.

Zbývá uvést ještě argumenty, jež by mohly být relevantní pro odmítnutí autorství italských malířů u kreseb v první polovině alba.⁴⁷ Odhlédneme-li od skutečnosti, že umělecký trh nenabízel, alespoň pokud je známo, použité skicáře, měl by existovat nějaký archivní záznam o koupi takové cennosti, jakým by skicář s kresbami Marattiho a Gaulliho bezpochyby byl. Jako člen konventu Strauss nedisponoval finančními prostředky, jeho italskou cestu financoval konvent a o svých výdajích Strauss informoval v dopisech opata. O pořízení skicáře s italskými kresbami by se jistě Strauss zmínil nebo by jej zaznamenaly klášterní diária či jiné prameny podobné jako například skutečnost, že si Strauss z Itálie přivezl část návrhů pro výzdobu klášterní knihovny.⁴⁸ A konečně, album

12 – Straussův rukopis, napravo překrytý dvěma grafikami, album „Marat Icones“, 1726–1729. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž



s kresbami italských malířů by bylo vzhledem ke své ceně jistě opatrováno jako umělecké dílo a případně Straussovy zásahy do něj v podobě textů a kreseb by byly ve své době nejspíše považovány za znehodnocující.

Závěrem zkusme na základě zde představených skutečností formulovat alternativní hypotézu o původu a podobě alba „Marat Icones“. Dionýsius Strauss si koupil prázdný skicář (možná opravdu v Itálii?) a hned od první strany si začal pořizovat své výpisky z ikonologických děl. Pokračoval vlastními ikonografickými koncepty, z nichž ten k šebetovské rezidenci doprovodil i kresebnými návrhy, a dalšími různými kresbami. Když odjel do Šebetova, kreslil si do skicáře krajiny a (později?) studie ptáků, tyto kresby však „oddělil“

od předchozích kreseb jejich umístěním do druhé poloviny alba. Po jeho smrti skicář získal Jan Jiří Etagens, který si na volné listy skicáře nakreslil několik návrhů pro své fresky v klášterním kostele benediktinů v Rajhradě. Později bylo již nepotřebné album využito (Etagensem?) k uchování grafických listů, z nichž některé prošly nepochybně dílenským provozem. Tato, byť pro svou jednoduchost velmi přitažlivá hypotéza však zůstane pouhým dohadem, dokud nebude v budoucnu důkladně ověřena, jak ukazuje řada problematických momentů výkladů skicáře, jež jsme zde rovněž ukázali. Z nových poznatků je tak prozatím jisté pouze to, že do skicáře v letech 1726–1729 nakreslil pěti svých návrhů pro rajhradský klášterní kostel Jan Jiří Etagens.

Původ snímků – Photographic credits: 1, 3, 5, 7, 9: Reprofoto: Martin Mádl – Radka Heisslerová – Michaela Šeferisová Loudová – Štěpán Vácha a kol., Benediktini II. Barokní nástěnná malba v českých zemích, Praha 2016, s. 614, obr. XVI/4–8; 2, 4, 6, 8, 10: Ústav dějin umění, Akademie věd ČR v. v. i. – Martin Mádl; 11, 12: Michaela Šeferisová Loudová

Poznámky

* Předložená studie představuje přepracovaný text přednášky proslovené v Praze a v Brně 10. 2. a 4. 3. 2016, která na obou místech vyvolala diskuse, jež mi pomohly upřesnit, doplnit a přesněji formulovat své závěry. Za řadu podnětných myšlenek děkuji Lubomíru Slavičkovi, Petře Zelenkové, Martinu Mádlvi, Janě Zapletalové, Tomáši Valešovi, Zdeňku Kazlepkuvi, Kateřině Dolejší a Kateřině Bočkové Loudové. Tato studie vznikla v rámci řešení projektu Grantové agentury ČR (reg. č. 14-36521G) Centrum pro transdisciplinární výzkum kulturních fenoménů ve středoevropských dějinách: obraz, komunikace, jednání.

¹ Nápis na hřbetě „Maratus / Icones / cum / Notis M. S.“ byl v minulosti čten odlišně jako „Marata / Icones / Notis N 5“, a proto se uvažovalo o celé sérii takových alb, z nichž „Marat Icones“ by bylo album páté v řadě; viz Kateřina Dolejší – Leoš Mlčák, Poznámky k malířské výzdobě šebetovské rezidence v albu hradiského konventuála Dionýsa Strausse, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (edd.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, s. 507. Poslední znak však nejspíše znamená „MS“ = manuskript, tj. rukopis. Za upozornění na tuto skutečnost děkuji Petře Zelenkové.

² Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž, zámecká knihovna, inv. č. B 240; rozměry 318 × 198 mm, 106 listů.

³ K Dionýsu Straussovi naposledy souhrnně Leoš Mlčák, Olomoucký malíř Dionýs Strauss (1660–1720) I., Dionýs Strauss, a Painter from Olomouc (1660–1720) I, *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy*, č. 300, 2010, s. 6–29. – Idem, Olomoucký malíř Dionýs Strauss (1660–1720) II, Dionýs Strauss, a Painter from Olomouc (1660–1720) II, *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy*, č. 302, 2011, s. 35–52.

⁴ Dolejší – Mlčák (pozn. 1), s. 507–520. Viz též Leoš Mlčák – Kateřina Mlčáková, K ikonografii barokní freskové výzdoby zámku v Šebetově na Blanensku, *Vlastivědný věstník moravský* LIV, 2002, s. 25–35.

⁵ Milan Togner – Jana Zapletalová, *Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660–1720)*, Olomouc 2010. Této publikaci předcházely zmíněné dílčí studie autorů: Milan Togner, Italské kresby z alba Marat Icones, *Umění* LVII, 2009, s. 273–282. – Jana Zapletalová, Marat Icones. Dionýsius Strauss a koncepty sídel hradiských premonstrátů, *Umění* LVIII, 2009, s. 218–235. Viz též MT [Milan Togner], in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (ed.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. 2/Katalog*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2010, s. 361, č. kat. 223 (zde uvedena starší litera-

tura). Album uvedl do umělekohistorické literatury Milan Togner; viz Milan Togner, Italské podněty olomouckého baroka, in: *Historická Olomouc a její současné problémy V*, Olomouc 1985, s. 168–169.

⁶ Milan Togner (pozn. 5). – Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 9.

⁷ Grafických listů, jak uvádí Milan Togner, je celkem 77, z toho nejméně 17 grafik je spojeno s dílem Carla Marattioho; viz Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 9.

⁸ K Janu Jiřímu Etagensovi viz alespoň Rudolf Hocke, *J. J. Etagens, jeho malířské dílo*, (diplomová práce), UJEP, Brno 1968. – Ivo Krsek, Malířství vrcholného baroka na Moravě, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 618–621. – Antonín Jirka, Etagens, Jan Jiří, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 167.

⁹ Michaela Šeferisová Loudová, XVI/ Rajhrad. Klášter s kostelem sv. Petra a Pavla, in: Martin Mádl – Radka Heisslerová – Michaela Šeferisová Loudová – Štěpán Vácha a kol., *Benediktini II. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2016, s. 613–616.

¹⁰ K freskové výzdobě klášterního kostela nejnověji ibidem, s. 609–664.

¹¹ Kresba perem v tmavohnědém tónu, světlehnědě lavirováno a částečně podkresleno černou křídou (olůvkem?) na bílém papíře, 190 × 310 mm; viz Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 61, č. kat. 32, zde jako *Apoteóza sv. Agáty* a autorsky určeno jako Giovanni Battista Gaulli – dílenský okruh.

¹² Kresba perem v tmavohnědém tónu, podkresleno černou křídou (olůvkem?) na bílém papíře, 190 × 310 mm; viz Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 63, č. kat. 34, zde jako *Apoteóza sv. Floriána* a autorsky určeno jako Giovanni Battista Gaulli – dílenský okruh.

¹³ Andělek po světcově pravici byl na výsledné malbě připojen k andělovi ve spodní části scény, podpírajícímu světcův štít.

¹⁴ Kresba perem v tmavohnědém tónu, částečně podkresleno černou křídou (olůvkem?) na bílém papíře, 190 × 310 mm, kresba přesahuje na protější stranu (zde holubice Duchy sv.); viz Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 67, č. kat. 39, zde označeno *Apoteóza sv. Řehoře* a autorsky určeno jako Giovanni Battista Gaulli – dílenský okruh. Této kresbě předchází dnes graficky listem zcela přeplepená kresba perem, představující mužskou postavu písaří do knihy v doprovodu andělů, z nichž jeden se opírá zřejmě o lva (ibidem, grafický list *Zázrak v Córdobě v době morové epidemie 1602*, s. 64, č. kat. 35). Muž by mohl představovat evangelistu sv. Marka nebo jednoho ze čtyř západních církvevých otců sv. Jeronýma. V případě druhé možnosti bychom hypoteticky mohli uvažovat o variantním návrhu pro postavu „rajhradského“ sv. Jeronýma, jenž je ve skicáři zachycen jako *primo pensiero*; viz Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 69, č. kat. 41. K tomu více viz dále.

¹⁵ Kresba černou křídou (olůvkem?) na bílém papíře, 190 × 310 mm; viz Togner – Zapletalová (pozn. 5) s. 69, č. kat. 41, zde označeno *Figurální scéna (Zákonodárci a vůdci Izraele?)* a autorsky určeno jako Giovanni Battista Gaulli (?).

¹⁶ Kresba černou křídou (olůvkem?) na bílém papíře, 190 × 310 mm; viz Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 73, č. kat. 45, zde označeno *Andělský koncert (?)* a autorsky určeno jako Giovanni Battista Gaulli (?).

¹⁷ Lavírovaná kresba perem, rastrováno čtvercovou sítí, papír, 277 × 170 mm, signováno vlevo dole: *J. G. Etgens inv.*; inv. č. B 15961. Kromě této kresby jsou v Moravské galerii dále uloženy *Toaleta Betsabé*, ricordo kresby Francesca Solimeny, jež Etgensovi připsal Zdeněk Kazlepka, a Etgenssem signované *Mučení sv. Vavřince*. Ve sbírkách norimberského Germanisches Nationalmuseum se nachází poslední publikovaná Etgensova kresba, návrh pro klebební fresku minoritského kostela v Brně. K Etgensovým kresbám souhrnně naposledy Zdeněk Kazlepka, *Kreslířský záznam podle Francesca Solimeny v Moravské galerii v Brně, Bulletin Moravské galerie v Brně* 55, 1999, s. 13–16. V roce 2003 prošla uměleckým obchodem další kresba (s mytologickým námětem?) připsaná Janu Jiřímu Etgensovi, jež byla zakoupena do sbírek Metropolitního muzea v New Yorku; <http://metmuseum.org/art/collection/search/362768> (vyhledáno 13. 1. 2016). V grafické sbírce Národní galerie v Praze se nacházejí další tři kresby, vedené jako anonymní, avšak pocházející s největší pravděpodobností rovněž z Etgensovy ruky (všechny představují návrhy pro nástěnné malby: *Bůh Otec s anděly v oblacích*, inv. č. K 23674; *Tři ženské personifikace v oblacích*, inv. č. K 23675; *Sv. Cecilie s muzicírujícími anděly, v rozích ve výklencích iluzivní architektury čtyři starozákonní hrdinky s doprovodem*, inv. č. K 23676). Za toto sdělení a zapůjčení fotografií kreseb jsem zavázána Tomáši Valešovi.

¹⁸ Viz Šeferisová Loudová (pozn. 9), s. 613.

¹⁹ Výjimkou je pouze jediná kresba na začátku alba, viz Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 32, č. kat. 4.

²⁰ Zapletalová (pozn. 5), s. 223–224. – Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 21. – Ke konické rezidenci viz Leoš Mlčák, *K dějinám farního kostela a premonstrátské rezidence v Konici v 17. a 18. století, Střední Morava* 18, 2004, s. 4–22.

²¹ Rektor koleje byl do roku 1724 současně biskupovým knihovníkem, poté tuto funkci vykonávali školení členové řádu; srov. Iva Vlčková-Butulová, *Dějiny zámecké knihovny v Kroměříži v letech 1700–1752, Vlastivědný věstník moravský* XXII, 1970, s. 171. – Vladimír Nop, *Z dějin zámecké knihovny a numismatické sbírky v Kroměříži*, in: Vladimír Nop, *Soupis numismatické literatury v kroměřížské zámecké knihovně*, Brno 1974, s. 16–24. – Idem, *Die Verwaltung und Benutzung der Bischöflichen Bibliothek zu Kremsier, Gutenberg-Jahrbuch* 1979, s. 315–317.

²² Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 68, č. kat. 40, s. 97, č. kat. 70. Na tomto místě je třeba si uvědomit, že o původu grafik v albu zatím nevíme nic. Grafiky mohli vlastnit, jak předpokládal Milan Togner, skutečně Strauss, který je mohl přenechat Etgensovi spolu s celým albem, mohla to být však také Etgensova vlastní sbírka, kterou uchovával v již nepotřebném Straussově skicáři. Vyloučit samozřejmě nemůžeme ani to, že grafiky patřily nějaké třetí osobě, jež pro jejich uložení použila (mnohem později?) Straussův skicář. V našem textu nicméně prozatím hypoteticky předpokládáme, že grafiky byly spjaty s provozem dílny Jana Jiřího Etgense.

²³ Album je uloženo pod signaturou B 212/51/79.

²⁴ I v tomto albu nacházíme „použité“ grafické listy se stopami poškození, otrhanými okraji a mušinci.

²⁵ Album má signaturu B 134/55/74.

²⁶ Viz Filip Komárek, *Vznik a vývoj malířského bratrstva sv. Lukáše v Brně v 1. polovině 18. století*, (diplomová práce), FF MU, Brno 2007, s. 51–56.

²⁷ Etgensův návrh na zřízení akademie (1739) se zabíral hlavně finanční stránkou věci, přitom je pozoruhodné, že „*Etgens do svých propočtů nezahrnul výdaje spojené s pořízením grafických předloh, soch či odtisků, podle kterých se měli umělci učit kreslit*“; viz Komárek (pozn. 26), s. 53. Je otázka, zda z této skutečnosti lze vyvozovat, že po této stránce výuku považoval za zajištěnou, například díky svým vlastním grafickým sbírkám.

²⁸ Zde upozorňujeme, že edice Milana Tognera a Jany Zapletalové střídavě reprodukuje kresby a grafické listy, přičemž textová část alba se na rozdíl od skutečnosti nachází až v závěrečné části publikace (s. 136–160). Tím je do jisté míry poněkud znejasněn „skutečný“ vzhled skicáře. I proto v následujícím textu přinášíme stručný přehled obsahu celého skicáře po jednotlivých foliích tak, jak po sobě následují.

²⁹ Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 12–13, 136–143. Za tyto texty byla (do-datečně?) vlepena kresba *Narození Panny Marie*, podle původně Marattioho kompozice v grafickém přepisu Joachima von Sandrart, jedná se o jedinou vlepenou kresbu v albu; ibidem, s. 32, č. kat. 4.

³⁰ Ibidem, s. 13–14, s. 34, č. kat. 6, s. 144–147.

³¹ Ibidem, s. 14–27, 148–157.

³² Ibidem, s. 42, č. kat. 15, s. 44, č. kat. 16, s. 47, č. kat. 19.

³³ Ibidem, s. 134, č. kat. 108, s. 49, č. kat. 20, s. 50, č. kat. 22, s. 53, č. kat. 23, s. 55, č. kat. 25. Kresba s Abrahámem byla z alba vyňata a dnes je uložena v Muzeu umění v Olomouci (inv. č. K 5862), v albu se tedy dnes nacházejí pouze čtyři kresby. V našem textu však vycházíme z původní podoby skicáře a uvádíme počet pět.

³⁴ Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 15.

³⁵ Ibidem, s. 12. Paleografickou analýzu umožnilo srovnání textů ve skicáři se Straussovými dopisy, které Strauss posílal z Itálie do svého domovského kláštera opatovi v letech 1691–1694; viz ibidem, s. 12, pozn. 21.

³⁶ Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 16, s. 56, č. kat. 27. Takto je interpretována i po několika volných stranách následující kresba *Nanebevzetí Panny Marie*, kladená opět do Gaullioho okruhu a doprovázená Straussovým přípisem, podle něhož měla být kresba využita pro obraz do hrobní kaple Panny Marie v Jaroměřicích (podle Milana Tognera a Jany Zapletalové pro hrobní kapli Panny Marie na poutním místě Kalvárii v Jaroměřicích (okres Moravská Třebová) nedaleko Šebetova); ibidem, s. 58, č. kat. 30.

³⁷ Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 82, č. kat. 55, s. 84, č. kat. 57, s. 87, č. kat. 59, s. 88, č. kat. 62, s. 92, č. kat. 65, s. 94, č. kat. 68. – Milan Togner, *Barokní kresba v Olomouci*, in: Jakubec – Perůtka (pozn. 5), s. 355.

³⁸ Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 107, č. kat. 80, s. 108, č. kat. 82, s. 110, č. kat. 83, s. 112, č. kat. 85, s. 113, č. kat. 86.

³⁹ To se týká i iluminací provinciální knihy, založené z rozhodnutí provinciální kapituly české cirkárie konané na Hradisku u Olomouce r. 1691, a členské matricy bratrstva uctívání let Kristových, jež byly Straussovi nedávno připsány (v případě matricy pouze s otazníkem); viz LM [Leoš Mlčák], in: Jakubec – Perůtka (pozn. 5), s. 345–346, č. kat. 220; s. 346–348, č. kat. 221. U provinciální knihy svědčí pro Straussovo autorství zejména motiv genealogických tabulí (viz obr. 34, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780, 3/Historie a kultura*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 56), podle nichž vznikly Strausssem tentokrát již signované ilustrace pro tištěný genealogický spis Bernarda Wankeho *Seminarium olivarum*; viz LM [Leoš Mlčák], in: Jakubec – Perůtka (pozn. 5), s. 414, č. kat. 273. – JO [Jana Oppeltová] – MM [Miroslav Myšák], in: ibidem, s. 463–465, č. kat. 367. Viz též naše pozn. 41.

⁴⁰ Antonín Freindt podle Dionýsia Strausse; viz Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Univerzita Olomouc, inv. č. 66/1978; viz též Josef Jařab – Ivo Hlobil – Miloš Kouřil – Milan Togner, *Universitas Olomucensis 1573 – 1946 – 1996* (kat. výst.), Olomouc 1996, s. 46–47, č. kat. 9. – LM [Leoš Mlčák], in: Jakubec – Perůtka (pozn. 5), s. 412–413, č. kat. 268.

⁴¹ Pro úplnost připomínáme také Strausssem navržené a signované ilustrace genealogického spisu převora a pozdějšího opata Bernarda Wankeho *Seminarium olivarum sive consanguinitas sancti Norberti* (Olivový seminář neboli pokrevní bratrstvo svatého Norberta, 1701). Profilová poprsí evropských vládců (vyrytých W. B. Neysserem podle Straussových, avšak neznačených, iluminací provinciální knihy; viz pozn. 39) se nápadně podobají profilům některých figur ve Straussově skicáři. Ačkoliv srovnání se jeví jako přesvědčivé, právě zde je třeba více než jinde zohlednit úskalí tzv. dobového stylu, společného umělcům stejného období a často znemožňujícím konkrétní autorská připsání.

⁴² Lubomír Slaviček, *Katalog der ausgestellten Werke von Josef Winterhalder d. J.*, in: Lubomír Slaviček (ed.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhenbach – 1807 Znojmo) Maulbertschs bester Schüler*, Langenargen – Brno 2009, s. 361, č. kat. Z 9, s. 357, č. kat. Z 7a.

⁴³ Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 108, č. kat. 82.

⁴⁴ Ibidem, s. 110, č. kat. 83.

⁴⁵ Například na nesrovnalosti v latinských slovesných časech nezávisle na sobě upozornily Jana Zapletalová i Kateřina Dolejší; viz Zapletalová (pozn. 5), s. 226–227. – Togner – Zapletalová (pozn. 5), s. 24. – Dolejší – Mlčák (pozn. 1), s. 510. Na základě těchto jazykových nesrovnalostí (a nesrovnalostí mezi konceptem „Marat Icones“ a částí zachovaných maleb a nápisů

v Šebetově) se zdá, že koncept pro šebetovskou rezidenci není konceptem v pravém slova smyslu, tedy „concretum“ přímo určeným provádějícímu malíři, ale přípravnými (?) poznámkami konceptora, tj. Strausse, na jejichž základě mohl být definitivní koncept teprve sestaven. O textu jako o Straussových „pouhých“ poznámkách shodně uvažovaly v citovaných studiích opět obě badatelky, Kateřina Dolejší a Jana Zapletalová.

⁴⁶ V tomto kontextu připomeňme tzv. Šoproňskou sbírku jezuitských scénických návrhů uloženou dnes v Národním muzeu a ústavu pro dějiny divadla v Budapešti – unikátní album více než 100 kreseb (některých vystříhaných a znovu nalepených) a grafických listů, jež svým charakterem „knihy výstřižků a nápadů“ představuje (prozatím jedinou nám známou publikovanou) paralelu k albu „Marat Icones“. Album vzniklo na základě staršího materiálu nejpozději

roku 1728, v roce 1965 bylo kvůli restaurování rozlepeno a reorganizováno: původní sled kreseb byl částečně narušen, některé kresby byly vyňaty a dnes jsou ztraceny; viz József Jankovics (ed.), *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, Budapest 1999. – Lubomír Konečný (rec.), József Jankovics (ed.), *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, *Umění* LI, 2003, s. 349–351.

⁴⁷ Pomíjíme zde důvody vyplývající ze stylové analýzy; ta je rovněž desideratem pro další výzkum alba a vyžaduje relativně obtížné srovnání kreseb ze skicáře s originály kreseb Marattiho a Gaulliho a jejich kreslířského okruhu z evropských sbírek.

⁴⁸ Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österr. Schlesien* I–III, 1807 (rkp.), Moravský zemský archiv v Brně, fond G 12 – Cerroniho sbírka, sign. I-34, fol. 289.

SUMMARY

Johann Georg Etgens and Dionysius Strauss A New Look at the Baroque “Marat Icones” Sketch Book

Michaela Šeferisová Loudová

The “Marat Icones” sketch book with the drawings of alleged Italian artists, which Hradisko Premonstratensian and monastic painter Dionysius Strauss (1660–1720) acquired and later drew into, surprisingly contains drawings of a painter and frescoer active in Moravia in the first half of the 18th century, Johann Georg Etgens (1691–1757). The five newly identified drawings are linked to the fresco decoration of a monastic church of the Benedictines in

Rajhrad near Brno, the wall murals of which Etgens created from 1726 to 1729. The drawings indubitably represent Etgens’ authentic designs for scenes on the arches under the spire on the southern side (Apotheosis of St Agatha) and northern side (Apotheosis of St Florian); also in the fake vault spandrels of the western area of the dome in the nave (St Gregory, St Jerome) and the eastern arch of the musical choir (Music-making Angels). These drawings were evidently drawn directly into the sketch book (not for example pasted in retrospectively), which gives proof of the fact that one of the owners of the sketch book was also evidently Johann Georg Etgens after Strauss’ death in 1720. The identification of Etgens’ five drawings thus raises a number of additional questions that ultimately lead doubts concerning the authorship of the other “Italian” drawings in the sketch book. An alternative hypothesis on the origin and appearance of the album has now been turned toward Dionysius Strauss, who may have been the author of all drawings in the sketch book (with the exception of the “Rajhrad” drawing).

Figures: **1** – Johann Georg Etgens, **Apotheosis of St Agatha**, drawing, album “Marat Icones”, 1726–1729. Olomouc Museum of Art – Kroměříž Archdiocesan Museum; **2** – Johann Georg Etgens, **Apotheosis of St Agatha**, wall painting, 1726–1729. Rajhrad, Church of St Peter and Paul, space under the south spire; **3** – Johann Georg Etgens, **Apotheosis of St Florian**, drawing, album “Marat Icones”, 1726–1729. Olomouc Museum of Art – Kroměříž Archdiocesan Museum; **4** – Johann Georg Etgens, **Apotheosis of St Florian**, wall painting, 1726–1729. Rajhrad, Church of St Peter and Paul, space under the north spire; **5** – Johann Georg Etgens, **St Gregory**, drawing, album “Marat Icones”, 1726–1729. Olomouc Museum of Art – Kroměříž Archdiocesan Museum; **6** – Johann Georg Etgens, **St Gregory**, wall painting, 1726–1729. Rajhrad, Church of St Peter and Paul, western area of the nave; **7** – Johann Georg Etgens, **St Jerome**, drawing, album “Marat Icones”, 1726–1729. Olomouc Museum of Art – Kroměříž Archdiocesan Museum; **8** – Johann Georg Etgens, **St Jerome**, wall painting, 1726–1729. Rajhrad, Church of St Peter and Paul, western area of the nave; **9** – Johann Georg Etgens, **Music-making Angels**, drawing, album “Marat Icones”, 1726–1729. Olomouc Museum of Art – Kroměříž Archdiocesan Museum; **10** – Johann Georg Etgens, **Music-making Angels**, wall painting, 1726–1729. Rajhrad, Church of St Peter and Paul, music tribune; **11** – Johann Georg Etgens, **Dove of the Holy Spirit**, detail of drawing of St Gregory, drawing, album “Marat Icones”, 1726–1729. Olomouc Museum of Art – Kroměříž Archdiocesan Museum; **12** – **Strauss’ handwriting overlaid by two etchings on the right side**, album “Marat Icones”. Olomouc Museum of Art – Kroměříž Archdiocesan Museum