

Universita Karlova v Praze
Filosofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zdislava Ryantová

**Díla „nizozemských“ mistrů 17. století ze sbírky hraběte
Humprechta Jana Černína**

**Works by "Netherlandish" masters of the 17th century
from the collection of Count Humprecht Jan Černín**

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce doc. Martinovi Zlatohlávkovi za věnovaný čas a odbornou konzultaci.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 7. 2012

Podpis

Obsah

1. Úvod	5
2. Postava Humprechta Jana Černína jako sběratele	7
2.1 Mládí Humprechta Jana Černína	7
2.2 Diplomatický pobyt v Benátkách	8
2.3 Návrat do Prahy.....	9
3. Černínská sbírka a obrazárna	11
3.1. Sběrka za Humprechta Jana Černína	11
3.2 Pokračovatelé Humprechta Jana Černína.....	12
3.3 Zánik černínské sbírky	14
4. Sběrka nizozemských mistrů	16
4.1. Prameny ke sbírce nizozemského umění.....	16
4.2. Vznik sbírky nizozemských mistrů	18
4.3 Zastoupení umělci a náměty ve sbírce nizozemských mistrů.....	20
4.3.1 Role Humprechta Jana Černína ve volbě námětů, zvláště v Benátkách.....	20
4.3.2 Náměty děl nizozemské provenience	21
4.3.3 Náměty nizozemských děl na základě Imagines Galeriae	22
4.4 Dochovaná nizozemská díla v Čechách.....	24
4.4.1 Holandský malíř 17. století: Zavěšená mrtvá slepice.....	24
4.4.2 Cornelis Dusaert: Hráč na niněru	31
4.4.3 David III Ryckaert: Jupiter a Merkur u Philemona a Baucidy	38
5. Závěr	44
6. Seznam literatury	45

1. Úvod

Černínská obrazárna v době svého vzniku (za Humprechta Jana Černína) zahrnovala převážně obrazy italských mistrů, zvláště z benátské školy, které Humprecht Jan Černín zakoupil v Benátkách během tamního diplomatického působení. Ale již v Benátkách začal svou sbírku doplňovat o díla mistrů z jiných než italských škol, zvláště nizozemských, německých a českých. Přestože v této snaze pokračoval i po svém návratu do Čech, ve sbírce vždy převažovaly obrazy mistrů italských, proto také ve své době získala tak velký vzhlas.

Tato práce se zaměřuje na doložitelná díla „nizozemských“ mistrů 17. století, které do černínské sbírky a posléze obrazárny přibyly za života Humprechta Jana Černína. Pojem nizozemské by mohl být zavádějící, neboť v 17. století již Nizozemí jako takové neexistovalo. Oblast Nizozemí až do 16. století nebyla politickou jednotkou, od r. 1548 tvořily tyto provincie Burgundský kraj v rámci Svaté říše římské a za vlády španělských Habsburků byly spojeny do tzv. Sedmnácti provincií. V 60. letech 16. století zde proběhla vzpoura proti španělské vládě a r. 1581 vyhlásilo sedm severních provincií svou nezávislost; tak vznikl útvar severního Nizozemí pod názvem Spojené provincie nizozemské. Jižní Nizozemí, nebo také Španělské Nizozemí, zůstalo pod nadvládou španělských Habsburků. Antverpy, které se také několikrát postavily proti španělské nadvládě, byly ale po každé dobyty a všichni obyvatelé, kteří odmítali katolicismus, odcházeli do severních provincií. Pro umění severních provincií se často používá termín umění holandské a pro umění v jižní části pojmu flámské. Nezřídka je také téměř nemožné určit, do které části jednotliví umělci patřili, neboť zde často docházelo k výše zmíněnému stěhování obyvatel do severních provincií.

Vzhledem k tomu, že už jen pojem holandské umění v souvislosti s uměním všech severních provincií je nepřesný, neboť Holandsko byla jen jedna ze sedmi severních provincií, rozhodla jsem se v této práci holandské a flámské umění zahrnout pod jeden pojem „nizozemské“. Pojem nizozemské umění či nizozemské školy se často vyskytuje v literatuře, ze které v této práci čerpám, kde zahrnuje umění mistrů 16. a 17. století, kteří spadají jak do severní, tak do jižní části původního Nizozemí.

Tato práce se zaměřuje na vznik sbírky nizozemských mistrů; postupně Humprecht Jan Černín rozšiřoval a doplňoval již sbírku stávající. Na základě největšího dochovaného pramenu, který se vztahuje k období sbírky za Humprechta Jana Černína, a to kresleného inventáře *Imagines Galeriae*, se budu zabývat umělci, kteří na sbírce nizozemského umění měli bezpochyby svůj podíl. Na závěr se zaměřím na obrazy nizozemských mistrů 17. století,

které se dnes nacházejí na českém území a které jsou doloženy v literárních pramenech této práce.

Dnes jen stěží zjistíme, kde se většina obrazů z černínské sbírky z této doby nalézá, stejně těžké je určit, zda obrazy zmíněné v mnohých inventářích již původně nebyly získány jako kopie. Cílem této práce proto není mapovat zbytky této obrazárny, ale zaměřit se na Humprechta Jana Černína jako barokního sběratele a na jeho akviziční tendence, co se týče nizozemského umění 17. století, a na zmapování doložitelných umělců, kteří se na této sbírce podíleli.

2. Postava Humprechta Jana Černína jako sběratele

2.1 Mládí Humprechta Jana Černína

Humprecht Jan Černín z Chudenic (1628 – 1682) byl pro vznik černínské sbírky a obrazárny klíčovou osobou. Jak je často zdůrazňováno, nebyl silnou státnickou osobností, ale byl výrazným psychologickým typem své doby. Jeho rodina se sice nacházela v nepříznivé ekonomické situaci, ale přestože byl jeho otec nevýznamný venkovský šlechtic, dostalo se Humprechtovi vzdělání (absolvoval právnické studium na pražské universitě), které zakončil kavalířskou cestou mezi léty 1645 – 1647. Vedla do Itálie, Francie a jižního Nizozemí. Po svém návratu se r. 1650 vydal do Vídně, kde se stal komořím arcivévody Leopolda Viléma, pozdějšího císaře.¹

Toto prostředí jistě ovlivnilo Černínův pozdější zájem o sběratelskou a mecenášskou činnost. Ve 2. polovině 17. století se mnoho barokních sběratelů umění snažilo napodobit sbírku arcivévody Leopolda I. Viléma, nejmladšího syna císaře Ferdinanda II. Po nějaký čas zastával funkci místodržícího Španělského Nizozemí, kde přišel do styku s nejlepšími tamními malíři, které velmi podporoval. Po jeho smrti tato sbírka přešla na jeho synovce císaře Leopolda I., v jehož službách Černín působil.² Černín ale část jeho sbírky viděl již na své kavalířské cestě v Bruselu, kam se dostal několik měsíců před tím, než se Leopold Vilém stal místodržícím Španělského Nizozemí. V jeho službách byl od r. 1647 David Teniers mladší, Jan van de Hoecke, Jan Heern a řada jiných soudobých nizozemských malířů.³

R. 1651 Humprecht Jan Černín zdědil velký majetkový komplex svého prastrýce Heřmana Černína z Chudenic i s hraběcím titulem, tato skutečnost jeho postavení výrazně změnila. Heřman Černín nakupoval a objednával mnoho uměleckých předmětů na svých velvyslaneckých cestách, ale zmínek o obrazech, kromě portrétů, mnoho nemáme. Zda založil nějakou obrazovou sbírku, kterou by s jeho majetkem Humprecht Jan Černín zdědil, nevíme.⁴

¹ Lubomír SLAVÍČEK: „Sobě, umění, přátelům“ Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650 – 1939, Brno 2007, 39.

² Pavel BERGNER: Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze XV, 1907, 130-132.

³ Zdeněk KALISTA: Humprecht Jan Černín v Benátkách, in: Památky archeologické XXXVI, 1928-1930, 55.

⁴ Josef NOVÁK: Dějiny bývalé hr. černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické XXVII, 1915, 123 – 124.

2.2 Diplomatický pobyt v Benátkách

Císař Leopold I. r. 1659 vyslal Černína na diplomatickou cestu do Benátské republiky. Černín zde strávil 3 roky mezi léty 1660 – 1663. Pro jmenování do velmi exponovaného místa možná rozhodl fakt, že si r. 1652 vzal za manželku Italku Marii Dianu Hippoliti da Gazoldo z rodu mantovských markrabat, proto se Itálie mohla lépe stát jeho druhým domovem. S Benátkami měl Černín styky už delší dobu, neboť odsud nakupoval knihy. Diplomatické místo v Benátkách ale postupem času ztratilo svou důležitost, Černín měl tak dostatek času věnovat se kulturnímu životu. Stal se důležitým zprostředkovatelem nákupu italského umění pro vídeňský dvůr. Přispíval do galerie císaře Leopolda I., a to především díly soudobých benátských malířů, ale možná ještě větším odběratelem benátského umění byl jeho strýc arcivévoda Leopold Vilém, pro kterého byly některé obrazy účelně malovány. Ve velkých galeriích benátských obchodníků a také u obchodníků v jiných městech nakupoval pro Leopolda Viléma i staré mistry (např. Tiziana, Tintoretta, Belliniho, Guerzina aj.); ti později tvořili základ známé císařské obrazárny ve Vídni.⁵ Na Černína se v této době obracelo více českých a rakouských šlechticů s prosbou o zprostředkování nákupů, např. mezi nimi byl kníže ze Schwarzenberka, který těmito obrazy chtěl vyzdobit své jihočeské zámky v Třeboni a na Hluboké, nebo nejvyšší purkrabí hrabě Bernard Ignác Bořita z Martinic.⁶ Černín zde navštěvoval malířské školy i samotné umělce, u kterých si přímo objednával konkrétní obrazy. Nakupoval i obrazy umělců z jiných měst, ve kterých měl své zprostředkovatele.

Již ke konci pobytu v Benátkách začal Černín uvažovat o stavbě vlastního paláce v Praze. To dokládá dopis z r. 1663, který Černín obdržel od svého známého, markýze Durazza. Zde se dozvídáme, že hrabě Durazzo doporučil svému příteli jakéhosi architekta, pro jeho velké požadavky jej ale Černín posléze odmítl. Mnohem intenzivněji pak hledal nového architekta po svém návratu z Benátek.⁷

⁵ KALISTA (pozn. 3) 56-57.

⁶ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 44.

⁷ Mojmír HORYNA / Pavel ZAHRADNÍK / Pavel PREISS: Černínský palác v Praze, Praha 2001, 14.

2.3 Návrat do Prahy

S koncem svého diplomatického působení nechal Černín sbírku zabalit a převézt do Prahy, kde byla r. 1668 prozatímně vystavena v tzv. Rožmberském domě na Hradčanech, v tehdejší Černínově pražském sídle. O sbírku se starali postupně najímaní malíři, kteří se také podíleli na vzniku kresleného inventáře *Imagines Galeriae*, který obsahuje 749 kreslířských kopií obrazů z černínské sbírky. Černín v rozšiřování sbírky pokračoval i po svém návratu, jeho pověst zaujatého sběratele uměleckých děl se velmi rychle rozšířila a objevilo se mnoho zájemců, kteří mu nabízeli své výtvary či obrazy ze svých sbírek. Přestože jeho zájem o severské umělce rostl, stále ještě v jeho sbírce převažovali italští umělci.⁸

Dále také rozšiřuje zájem o architekturu a stává se jedním z nejvýznamnějších českých stavebníků této doby. Kromě Černínského paláce na Hradčanech jeho stavebnická činnost zasahuje i mimo Prahu, a to např. v Kosmonosech, v Mělníce, v Humprechtě u Sobotky aj. Černín zaměstnal převážně vlašské architekty, jako byl Francesco Caratti, Carlo Lurago a Giovanni Maderna.⁹

Začal také s budováním rodinného sídla, které mělo pojmout důstojnou galerii pro jeho rostoucí sbírku. Původně chtěl zakoupit Valdštejnský palác, ale později se rozhodl pro novostavbu.¹⁰ S hledáním architekta pro své nové pražské sídlo se obracel na své známé v Itálii, např. Giovanni Andrea Carpeneto z Janova mu doporučil a posléze i do Prahy poslal architekta Marcella Cresolu, se kterým ale Černín nebyl nejspíše dostatečně spokojen, protože mu stavbu nového paláce nakonec nesvěřil. R. 1666 zakoupil pro nový palác pozemek na Hradčanech, poblíž Pohořelce, a znovu začal hledat vhodného architekta. Černínův sekretář Hruška dojednal stavbu paláce s Carlem Luragem a jeho synovcem Franceskem, Lurago ale nedostal svému slibu a nezaslal slíbené plány, proto se hraběcí sekretář obrátil na hraběte Maxmiliána Valentina Martinice, aby mu poslal svého architekta. Ten byl ale v této době příliš zaměstnán, proto Martinic nemohl této žádosti vyhovět. Až r. 1679 se celá záležitost dala do pohybu, neboť byl do služeb přijat bývalý mnichovský stavitel Francesco Caratti, který se sám o tuto práci přihlásil. Došlo k několikeré výměně plánů mezi architektem a Černínem, z čehož lze usuzovat, že hrabě plány komentoval a zasahoval do nich. Ještě proběhla demolice domů na zakoupeném pozemku a teprve poté, co se začalo s kopáním

⁸ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 46-47.

⁹ Zdeněk KALISTA: Čechové, kteří tvořili dějiny světa, Praha 1999, 171.

¹⁰ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 47-48.

základů, byl Francesco Caratti r. 1669 Černínem přijat jako stavitel a vrchní ředitel všech staveb na černínských panstvích.¹¹

R. 1667 ale Francesco Caratti i nejvýznamnější kamenický mistr pracující na tomto paláci Battista Pozzi umírají a práce na paláci dále probíhají pod vedením Abrahama Leuthnera. O tři roky později stavbu paláce ještě pozdržela morová epidemie a za další dva roky umírá Humprecht Jan Černín. Stavební činnost obnovil jeho syn Heřman Jakub Černín, povolal stavitele Giovanniho Battistu Madernu, který se tak po několika letech vrátil do černínských služeb. Ten se ale často ve své roli nechal zastupovat a proto se Heřman pokusil do služeb získat Jeana Baptistu Matheye, ten ale nechtěl stavbu převzít úplně, proto zde působil pouze jako konzultant. Dále se v architektonických plánech angažovali ještě Domenico Egidio Rossi a Giovanni Battista Alliprandi, ale ani jeden z nich neměl velký vliv na definitivní podobu Černínského paláce; i po jejich působení zůstal palác nedokončen. Posledním architektem vrcholně barokní etapy stavby paláce byl František Maxmilián Kaňka, působil v černínských službách mezi léty 1708 a 1731. Vysvěcením kaple r. 1732, které proběhlo již za Humprechtova vnuka Františka Josefa Černína, končí vrcholně barokní etapa stavby.¹²

Humprecht Jan Černín si nechal postavit velkolepou palácovou stavbu, která našla vzor hlavně v pozdně palladiovské manýristické architektuře; inspirací byly raně barokní římské paláce, které Černín zřejmě poznal za svého pobytu v Itálii. [1] Prostory pro obrazovou sbírku byly vyhrazeny v severozápadní části paláce - při nádvoří a zahradách. Prostory pro galerii se skládaly z „Malé galerie“ a „Velké galerie“, které spojoval malý kabinet. „Velká galerie“ měla podobné rozměry jako Galerie della Mostra ve vévodském paláci Gonzagů v Mantově.

Humprecht Jan Černín zemřel r. 1682, a tedy nikdy nespátřil definitivní rozmístění svých obrazů v galerii. Tzv. Velká galerie byla sice dokončena r. 1675, ale povrchové úpravy ještě několik let pokračovaly. K dokončení paláce a umístění sbírky došlo až za Humprechtova syna hraběte Heřmana Jana Černína. Obrazy byly zavěšovány až od r. 1684.¹³

¹¹ Mojmír HORYNA / Pavel ZAHRADNÍK / Pavel PREISS 2001 (Pozn. 7) 78-81.

¹² Ibidem 146-170.

¹³ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 47-48.

3. Černínská sbírka a obrazárna

V 60. a zejména v 70. letech 17. století se u nás objevují první skutečně barokní sbírky, založené na novém, moderním sběratelském konceptu. Zástupcem takové proměny byla např. černínská či nostická sbírka. Původní koncept pozdně renesanční kunstkomory, který klade důraz na výjimečnost a stáří předmětů či jejich zvláštní materiál a který ze sbírky vytváří jakousi encyklopedii, se postupně více zaměřuje na výtvarné umění, kde ale velkou roli hraje kvalita shromažďovaných děl. Rozlišování mezi „špatným a lepším“ a snaha uchovávat závažné umělecké hodnoty vedly ke vzniku tzv. „znaleckých sbírek“. Tvůrci sbírek založených na tomto principu byli např. Humprecht Jan Černín, Jan Hertvík Nostic a Antonín Berka z Dubé. Rozkvět takových sbírek trvá až do r. 1740, kdy můžeme zaznamenat stagnaci a částečné odprodeje sbírek, např. právě černínské, kolovratské či nostické.¹⁴

3.1. Sbíрка za Humprechta Jana Černína

Obrazová sbírka jako taková začíná vznikat až za pobytu Humprechta Jana Černína v Benátkách. Černín v Benátkách navázal vřelé kontakty s komunitou umělců a stal se jejich podporovatelem a mecenášem. R. 1661 máme doložen první nákup obrazů, mezi kterými je dílo Pietra Vecchia, který je označován za napodobitele Giorgiona.¹⁵ V popředí mezi umělci, se kterými se Černín stýkal, byl malíř německého původu Carl Loth a Cavaliere Pietro Liberi. Dochovaná korespondence a účty dokládá ještě velké množství dalších umělců, kteří v tuto dobu pobývali v Benátkách a od kterých Černín hojně nakupoval. Byl to například Willem Drost, který před svým příchodem do Benátek pobýval v Amsterdamu v Rembrandtově ateliéru, dále pak Giuseppe Diamantini, k jehož obrazu je přiřazena kreslířská kopie *Venuše s malým Bakchem* v kresleném inventáři *Imagines Galeriae*. K Černínovým oblíbeným patřil také Giovanni Battista Langhetti, Andrea Zanchi, Pietro Negri, Gerolamo Ferabosco, Stefano Paloucci, Francesco Curti a Giuseppe Enns (Heintz), což byl syn Josefa Heintze, malíře na dvoře Rudolfa II. Obrazy získával Černín i z jiných měst; zřejmě se neomezoval jen na žijící autory, ale početně jsou zastoupeni nejvíce, neboť cena obrazů od již nežijících mistrů byla nesrovnatelně vyšší.

R. 1663, na počátku třetího roku Humprechtova pobytu v Benátkách, měla černínská kolekce nejméně 300 obrazů. Lze tak usuzovat ze sepsaných Černínových požadavků na

¹⁴ Lubomír SLAVÍČEK: Sběratelství a obchod s uměním v barokních Čechách, in: Olga FEJTOVÁ / Václav LEDVINKA / Vít VLNAS (ed.): Barokní Praha - barokní Čechie 1620 – 1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24. – 27. září 2001, Praha 2004, 498-499.

¹⁵ NOVÁK (pozn. 4) 126.

pronájem nového domu mimo Benátky, ve kterém mělo být místo pro minimálně 300 obrazů. I v tomto přechodném sídle chtěl mít Černín všechny obrazy rozvěšeny po stěnách.

Do r. 1664 byla pak celá sbírka zabalena a převezena do Prahy, kde byla přechodně umístěna v tehdejší černínském sídle – v Rožmberském domě na Hradčanech. O sbírku se postupně staralo několik malířů, v této době také vzniká kreslený inventář *Imagines Galeriae*. Podle něj můžeme rozeznat kompozice velkých mistrů, jako byli Giorgione, Tizian, Rafael či Domenico Fetti.

Po svém návratu do Čech Černín ve své sběratelské činnosti pokračoval, začal se však orientovat i na jiné než italské obrazy a navazoval obchodní kontakty např. i ve Vídni. Začíná také plánovat stavbu nového reprezentativního sídla, kde měl být podstatný prostor vyhrazen obrazové galerii. Tyto prostory byly původně zamýšleny v severozápadní části paláce, které sousedí s nádvořím a zahradou, šlo tedy o klidnější část objektu. Severní křídlo se skládalo ze dvou rovnoběžných prostor, z koridoru a tzv. Malé galerie. Koridor byl na jižní straně do nádvoří, z Malé galerie byl pak výhled do zahrady. Na více než 30 metrů dlouhou Malou galerii navazoval malý kabinet, který tvořil jakýsi spojovací článek mezi Malou a Velkou galerií. Tzv. Velká galerie byla sice užší, což odpovídalo dobovému názoru, že se obrazy velkých mistrů mají prohlížet zblízka, ale byla přes 80 metrů dlouhá. Svými rozměry se tento prostor podobal Galerii della Mostra v Mantově v paláci Gonzagů. Velká galerie byla dokončena r. 1675, ale její úpravy trvaly ještě dlouho po smrti Humprechta Jana Černína.¹⁶

3.2 Pokračovatelé Humprechta Jana Černína

Heřman Jakub Černín, syn Humprechta Jana, pokračoval v dokončování galerijních prostor. Obrazy byly rozvěšeny až za jeho života. Heřman následoval svého otce, a nejen že se staral o stávající sbírku, ale také do ní nakupoval další díla. Přes 50 dalších děl nakoupil ve Vídni a značný počet uměleckých děl zdědil po matce. Velkým příspěvkem do obrazárny byly zděděné obrazy po Heřmanově první manželce, Marii Josefě Slavatové. Její otec měl ve svém malostranském slavatovském paláci umístěnou obrazovou sbírku, kterou založil nejspíše po příkladu Humprechta Jana Černína. Nevíme bohužel, jaké náměty, ani jací autoři byly v této znatelně menší sbírce zastoupeny. Heřmanova manželka také zdědila pětinu portrétní galerie po Františkovi Leopoldovi Vilémovi Slavatovi, který sídlil v Jindřichově Hradci.¹⁷ Jen stěží můžeme porovnat kvalitu sbírky za Humprechta a jeho syna, ale srovnáme-li inventář *Imagines Galeriae* a inventář z roku Heřmanovy smrti (1710), zjistíme, že počet obrazů v obrazárně vzrostl asi o 50 děl. Počet byl ve skutečnosti ještě větší, protože v inventáři

¹⁶ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 42-47.

¹⁷ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 48-49.

nebyly uvedeny obrazy, které visely v soukromých prostorách a jiných místnostech mimo galerii.¹⁸

Za Humprechtova vnuka Františka Josefa Černína dosáhla obrazová sbírka podruhé svého vrcholu. R. 1716 totiž převzal František Josef rodinný fideikomis od svých poručníků. Období do jeho smrti r. 1733 platí za dobu velkého rozkvětu sbírky a rodinného sběratelství. Tehdy byla také definitivně dokončena výzdoba Černínského paláce na Hradčanech, vše probíhalo pod dohledem Františka Maxmiliána Kaňky a na výzdobě se podíleli nejdůležitější umělci působící tehdy v Praze. Černínský palác tak patřil mezi pražské pamětihodnosti a byl často zmiňován v dobové literatuře jako místo, které je třeba navštívit. Kromě obnovy paláce se František Josef věnoval také obrazové sbírce. Malíř Frans de Backer, který byl v této době správcem obrazárny, celou sbírku přeinstaloval a vyřadil méně kvalitní díla, nebo ta, která by mohla svým námětem pohoršovat. Některé obrazy také umístil na nově získaná či nově postavená venkovská sídla Černínů. František Josef také nechal sestavit nový inventář, který svým výčtem předčil všechny stávající soupisy, neboť obsahoval 1132 položek.¹⁹ Kromě zděděného majetku rozšiřoval František Josef obrazovou kolekci i nakupováním dalších děl. Máme např. doložený nákup čtyř obrazů od Adriaena van der Werffa, které si nechal přivést z Rotterdamu.²⁰ Za ně zaplatil astronomický obnos, a proto také byly poměrně brzy prodány do Drážďan. Svou pozornost obracel také k současným českým malířům, např. Petr Brandl pro něj maluje celý soubor obrazů.

Františku Josefu se také podařilo získat rozsáhlou kolekci obrazů, odkoupil ji od Norberta Vincence Libštejnského z Kolovrat a jeho nevlastního bratra. Těm hrozil v této době totiž finanční úpadek, neboť se věnovali náročné stavitelské činnosti, která byla kvůli velké zadluženosti zastavena. Odprodejem obrazů ze slavné kolovratské obrazárny získali oba finanční prostředky na dokončení svých staveb. Sbíрка obsahovala převážně nizozemské obrazy a díla současných českých umělců. Norbert Vincenc zřejmě zdědil většinu obrazů po své matce Marii Magdaleně rozené Slavatovské, takže se u Černína spojily dvě části již dříve rozdělené sbírky. I v takto rozšířené černínské sbírce můžeme pořád spatřovat stejný základ, který jí dal Humprecht Jan Černín. Poměr severské a italské provenience se sice pomalu vyrovnává, stále ale převládá umění italské.

¹⁸ NOVÁK (pozn. 4) 133.

¹⁹ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 49-50.

²⁰ NOVÁK (pozn. 4) 135.

Ve 20. letech 18. století ustávají nákupy obrazů a výdaje na pražské sídlo. František Josef si začal uvědomovat, že rodinnému majetku hrozí velký úpadek, protože vynaložené náklady na provoz paláce a přepychové vybavení překročily snesitelnou mez.²¹

3.3 Zánik černínské sbírky

Již za Františkova syna Vojtěcha Prokopa Černína začala sbírka pomalu stagnovat, nedocházelo k žádným významnějším akvizicím a práce na Černínském paláci se omezily jen na nutné opravy. R. 1742, během války o rakouské dědictví a obléhání Prahy císařskými vojsky, byla podstatná část obrazárny nenávratně ztracena. Později během obléhání Prahy pruskými vojsky byly bombardováním narušeny stropy nad Velkou galerií a několik děl tak bylo zničeno. Vojtěch Prokop nechal sbírku nově uspořádat a z nejlepších kusů sestavil malou sbírku, která zůstala v Praze, ostatní pak nechal rozmístit na venkovská sídla. Jeho smrt (1777) pak předznamenala definitivní rozpad dlouho budované sbírky.²² Z tohoto roku se nám také dochoval poslední inventář, který čítal 766 děl, což je o něco více, než bylo sepsáno v inventáři z r. 1766. Pozdější inventář ale obsahoval už díla méně známých malířů, která zastoupila zřejmě odprodané cennější obrazy. Vojtěch Prokop po sobě zanechal 9 nezletilých dětí z druhého manželství, což spolu s dlouho trvajícím ekonomickým problémy rodiny přivedlo velkou dražbu. Jan Rudolf Černín, syn Vojtěcha Prokopa, měl jako nezletilý v této době jen svého poručníka, ale nejspíše by zániku rodové sbírky nedokázal zabránit, ani kdyby měl již pravomoc.²³

Podrobnosti o konečném zániku této sbírky nám nejsou úplně známy. Jaroslav Schaller se r. 1794 ve své topografii Prahy zmiňuje o předpokládaném prodeji obrazů, ale o tom, jak ve skutečnosti probíhal, se nedochovaly žádné doklady. Nejspíše dražba probíhala od r. 1778 postupným rozprodejem, který byl z ohledu na společenské postavení prodávajících diskrétně utajen. Není to jediný případ, kdy se na dražbách z takových důvodů neuvádělo jméno původních majitelů.

Již výše zmíněný Jan Rudolf Černín r. 1800 navázal na přerušené budování sbírky. Přesunul ale těžiště sbírky k italským a nizozemským primitivům, zároveň pokračoval i v tradici sbírání nizozemského umění 17. století. Z původní sbírky se sem dostaly pouze dva obrazy, které však už od poloviny 17. století nebyly umístěny v Praze, nýbrž ve Vídni. Šlo o obrazy *Vidění Alkmenino* od Jana La Fresnoye a *Muž vytahující meč* od Pietra della Vecchia. Jan Rudolf Černín byl velkým podporovatelem umění a angažoval se i ve Vídni, kde byl

²¹ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 52-53.

²² Ibidem 54.

²³ NOVÁK (pozn. 4) 138.

prezidentem Akademie výtvarného umění. Dále patřil mezi zakládající členy Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, která vznikla r. 1796 a do jejíž obrazárny také zapůjčil 19 děl ze své kolekce. Obrazárna Společnosti byla mezi léty 1796 a 1809 umístěna právě v Černínském paláci.²⁴

Sbírka za Jana Rudolfa Černína sice doznala jakési obnovy, ale kvůli narušené kontinuitě rodinného sběratelství šlo spíše o novou sbírku bez vazeb na původní černínskou obrazárnu.

²⁴ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 54-55.

4. Sbírka nizozemských mistrů

Ve 2. polovině 17. století vznikala v prostorách Pražského hradu znovubudovaná císařská obrazárna, která zde zaujala místo po rozpadu sbírky Rudolfa II. Stejně tak se nově formovaly šlechtické sbírky nostická, vršovecká, valdštejnská či lobkovická. Všechny tyto kolekce byly výrazně orientovány na flámské umění, což zřejmě ovlivnila orientace sbírky arcivévody Leopolda Viléma, která byla kolem poloviny 17. století jednou z předních střeoevropských sbírek a která byla v této době z velké části umístěna na Pražském hradě. Leopold Vilém byl v blízkém kontaktu s flámským uměním a jeho reprezentanty během svého působení v jižním Nizozemí.²⁵

Do tohoto prostředí se r. 1663 vrátil Humprecht Jan Černín z Benátek. Už v Benátkách se sice orientoval na jiné malířské školy, než na italské, ale teprve po svém návratu z Itálie se zaměřil především na doplnění sbírky díly severských autorů.²⁶ Nizozemské umění sice nebylo v černínské sbírce za Humprechta Jana dominantní, ale rozhodně bylo její důležitou součástí, která reflektovala složení ostatních soudobých šlechtických sbírek.

4.1. Prameny ke sbírce nizozemského umění

Z Černínova pobytu v Benátkách se zachovalo několik seznamů, soupisů a záznamů o nabídkách k prodeji, dále mnoho korespondence a Černínovy návrhy k obrazům. První inventář pochází z r. 1662 a je v něm uveden velký počet autorů jak originálů, tak kopií, ale jeho podstatná část chybí. Dále se dochovalo několik seznamů kopií obrazů z této obrazárny, které pocházejí z let 1668-1669.²⁷ Tyto kopie vytvářeli malíři, kteří se postupně od r. 1667 o černínskou obrazárnu starali a měli tak zároveň úlohu dvorního umělce. Postupně zde pracovali: Jakub van der Heyden, Jan La Fresnoy, Jasper de Payn, Jiří Ruthard Rudigier a Tschendoleschi.²⁸

Dalším a pro sbírku nizozemského umění podstatným pramenem je inventář *Imagines Galeriae*. Tento kreslený inventář zachycuje podobu obrazů ze sbírky Humprechta Jana Černína a obsahuje 749 kreslířských záznamů. Poprvé na něj upozornil Pavel Bergner r. 1907,²⁹ který ho ale považoval za kreslenou přílohu k pozdějšímu inventáři z r. 1722, jenž obsahuje pouze 639 písemných záznamů. Na *Imagines Galeriae* se podílelo několik malířů,

²⁵ Lubomír SLAVÍČEK: Flámské malířství 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze: Katalog výstavy, Hodonín a Liberec 1985, 5.

²⁶ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 46.

²⁷ Josef NOVÁK: Prameny ke studiu bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické XXVII, 1915, 209.

²⁸ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 45.

²⁹ BERGNER (pozn. 2) 130-155.

zřejmě tři až čtyři. Doložený je Jan la Fresnoy, díky kterému je možné inventář datovat po r. 1668, protože r. 1669 byl přijat na jeden rok do služby. Kreslení kopií pokračovalo ale i po r. 1669. Některé kopie jsou označeny značkami kopistů, tudíž je možné další část kopií přiřknout Jasperu de Peyn. Mnoho kopií zůstalo neoznačeno, ale v této době byl v Černínových službách ještě Tschendoleschi a Rudigier, proto se na inventáři nejspíše také podíleli.³⁰ Lubomír Slavíček k nim jako další možné autory přidává ještě Jakuba van der Heyden³¹ a Folprechta van Oude-Allen.³²

Pod některými kopiemi je později připsáno jméno malíře originálu, ale jen velmi zřídka; z písma lze také rozpoznat, že tyto popisky psaly dvoje či troje ruce. Na některých kopiích je připsáno ještě inventární číslo; bylo nejspíše dopsáno v 19. století a odkazuje na inventář z r. 1722, někdy ale nesprávně. U každé kopie jsou uvedeny po stranách rozměry. Velikost těchto kreseb přibližně odpovídá velikosti kopírovaného obrazu, největší obrazy jsou přes celou stranu, nejmenší pak zabírají 1/16 strany. Folia byla svázána až za Černínova syna Heřmana Jakuba do tří svazků, které byly nejspíše svázány všechny najednou, neboť značka např. Jana la Fresnoy se objevuje v I. i ve III. svazku a značka Jaspera de Peyn se objevuje ve všech třech. Značka vždy odpovídala všem kresbám na jednom archu, nejspíše kvůli platbě jednotlivému malíři za každý arch ještě před svázáním do svazků. První svazek se skládá ze 152 listů se 314 obrazy, kde ale 16 z nich je namalováno dvakrát. Druhý svazek obsahuje na 104 listech 205 kreseb a třetí má 121 listů s 230 kresbami. Všechny svazky jsou vázány v hnědé kůži a vpředu mají vytlačený zlacený znak Černínů.³³

Kopie z tohoto inventáře samy o sobě nemají valnou uměleckou hodnotu, ale vhodně splňují svůj účel. Kopista se vždy snažil postihnout kompozici kopírovaného obrazu i charakteristické výrazové prostředky jeho autora. Tento inventář sloužil místo soupisu a zřejmě podle něj bylo možné jasně identifikovat obraz zastoupený ve sbírce. Tento příklad kresleného inventáře není v této době ojedinělý. Znovu se zde vracíme ke vzoru pro Černínovu sbírku, a to ke sbírce arcivévodě Leopolda Viléma. Ten si nechal vyhotovit grafický přepis vybraných obrazů ze své sbírky italského umění; s názvem *Theatrum pictorium* byl r. 1660 vydán v Bruselu.³⁴

Za života Humprechta Jana Černína už nebyl sepsán žádný další inventář, který by se nám dochoval. Ale dalším pramenem vypovídajícím o stavu sbírky v této době by mohl být

³⁰ NOVÁK (pozn. 4) 131.

³¹ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 45.

³² Lubomír SLAVÍČEK: Visual documentation of the aristocratical collections in baroque Bohemia, in: *Opuscula historiae artium* F 40, 1996, 80.

³³ NOVÁK (pozn. 27) 210.

³⁴ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 45.

již výše zmíněný inventář z r. 1722, který odkazuje v některých položkách na kreslený inventář *Imagines Galeriae* a byl podle svého titulu vytvořen za života Františka Josefa Černína. Tento inventář má 639 položek rozdělených podle umístění v Černínském paláci na Velkou a Malou galerii. Psané položky jsou v některých případech jinou rukou později opraveny. Pavel Bergner k tomuto seznamu připojil ještě opravená jména malířů, která byla v původním inventáři pozměněna.³⁵ U některých položek se dokonce objevují pochvalné komentáře nebo poznámky, zda jde o originál.³⁶ Tento inventář nám v některých případech pomůže identifikovat námět a někdy i autora některých obrazů kopírovaných v *Imagines Galeriae*.

4.2. Vznik sbírky nizozemských mistrů

Nejlepší přehled o složení sbírky za života Humprechta Jana Černína nám dokládá právě zmíněný kreslený inventář *Imaginaes Galeriae*. Podle něj bylo ve sbírce nejvíce obrazů (originálů a méně pak kopií) od pozdně renesančních a raně barokních italských mistrů, velkou část zabírají obrazy od soudobých benátských umělců, které Černín zakoupil či objednal během svého diplomatického působení v Benátkách. Podle kresleného inventáře Černínova sbírka obsahovala i díla jiných škol než italských, a to především školy nizozemské.

K Černínovým nákupům v Benátkách se dochovalo mnoho dokladů, ze kterých vyplývá, že Černín zde nakupoval i díla jiných škol.³⁷ Např. je zde zmíněn Brueghelův obraz (nejspíše Pietera Brueghela st.) s názvem *K Davidovi manželka přivádí služku*, dále pak čtyři krajiny s biblickými výjevy nejspíše od Baldassara Lauriho, což byl jeden z žáků Paula Brilla, označovaný za „povlaštělého Nizozemčana“. Josef Novák uvádí, že ten také maloval krajinu na jednom z obrazů Karla Škréty – *Afrodita líbající se s Adonidem*, které Humprecht Jan Černín v Benátkách odkoupil z jedné tamní sbírky.³⁸ Nejnovější studie ale tento obraz vůbec neuvádějí, neboť je dnes nezvěstný, proto není doložitelné, že by se na něm Baldassar Lauri podílel, neboť není jisté, zda takový obraz ve skutečnosti existoval. Nicméně Škrétových obrazů Černín zakoupil nejméně deset, z toho některé byly malovány přímo v Benátkách.³⁹ A nakonec do nizozemské školy patří ještě dvě kompozice s náboženskými náměty od Cornelise Hollsteina, a to *Svatý Jeroným a Petr v žaláři*.

³⁵ BERGNER (pozn. 2) 155.

³⁶ NOVÁK (pozn. 27) 210-211.

³⁷ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 45-46.

³⁸ NOVÁK (pozn. 4) 130.

³⁹ Lenka STOLÁROVÁ / Vít VLAS: Karel Škréta: 1610 – 1674: doba a dílo, Praha 2010, 97.

Celá sbírka byla r. 1664 přestěhována do Prahy a Černín po svém návratu v jejím budování pokračoval. V tomto okamžiku sbírka dokonale reprezentovala současný stav benátské školy, tak jako v Čechách žádná jiná. Místo bývalé sbírky Rudolfa II. na Pražském hradě převzala sbírka arcivévody Leopolda Viléma, která se po jeho smrti stala základem budoucí císařské obrazárny. Pro srovnání ji měl Černín před očima a možná zde započal jeho zájem o severské umění, neboť sbírka Leopolda Viléma byla na nizozemská díla bohatá a byla vzorem mnohým barokním sběratelům.⁴⁰

Nejméně 12 obrazů nizozemského původu nakoupil Černín na počátku 70. let přes pobočku Forchondtova obchodu ve Vídni. Nejdražší obraz, který takto získal, byl od bruselského malíře Gaspara de Crayera – *Panna Maria se sv. Annou*. Dále přes tento obchod do jeho sbírky přibyly obrazy z okruhu Anthonise van Dycka, obraz připisovaný nizozemskému malíři Rogierovi van der Weyden, několik pláten s náměty štvanic a dva kabinetní obrázky malované na mědi, které byly původně určeny k výzdobě nábytku. K některým obrazům nemáme žádné přesné doklady o nákupu, ale jejich přítomnost dokládá kreslený inventář *Imagines Galeriae*. Mimo jiné jde o díla Petra Paula Rubense, Anthonise van Dycka či zátiší od Jana Fyta.⁴¹

Dalším zdrojem pro nákup obrazů byli obchodníci, kterým obrazy zasílali převážně žáci v této době velmi oblíbených nizozemských mistrů. Tito obchodníci uspokojovali poptávku převážně v hlavních městech. Ale zde už Černín nakupoval častěji kopie než samotné originály. V této době se v černínské obrazárně již nacházela řada děl nizozemských malířů. „Zastoupeni byli, pokud možno zjistiti: Berghem, Bredael st. i ml. Pieter Brueghel st. i ml., způsob Lukáše v. Leyden, Jan Penne, Adam Quellin, Rembrandt, Rubens, Saeys, Teniers, van de Velde, způsob Rogera van der Weyden.“⁴²

Humphrecht Jan Černín se stal ve své době známým sběratelem, proto byl vyhledáván mnohými umělci a sběrateli, kteří mu nabízeli svá vlastní díla či obrazy ze svých sbírek. Mezi takové sběratele patří např. hrabě Kašpar Zdeněk ze Sulevic, který r. 1666 nabídl Černínovi několik obrazů ze svého majetku. Mezi nimi byl např. Rubensův obraz *Satyr objímající ženu*.

⁴⁰ NOVÁK (pozn. 4) 130.

⁴¹ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 46.

⁴² NOVÁK (pozn. 4) 13.

4.3 Zastoupení umělci a náměty ve sbírce nizozemských mistrů

4.3.1 Role Humprechta Jana Černína ve volbě námětů, zvláště v Benátkách

Získávání obrazů nizozemské provenience nevěnoval Humprecht Jan Černín takovou pozornost jako u obrazů italských. K námětovému zaměření také v tomto případě nemáme tolik pramenů.

Z Benátek si Černín přivezl předně díla umělců patřících do benátské školy, dále měl několik zprostředkovatelů v jiných italských městech, kteří mu zajišťovali přísun obrazů dalších italských škol. Mezi italské umělce, kteří byli v černínské obrazárně zastoupeni, patřil např. Pietro Liberi, Pietro della Vecchia, Antonio Zanchi, Pietro Negri, Bernardo Strozzi, Carl Loth (Němec, který se ale zpravidla řadí mezi benátské umělce) a Diamanthini.⁴³ K nejcennějším ale patřili v Benátkách staří italští mistři, kteří už v této době byli po smrti; Černín do své sbírky shromažďoval především jejich kopie, neboť v této době byly cenově téměř nedostupné. Mnohdy jeden takový originál měl cenu celé kolekce obrazů novějších.⁴⁴

Během svého pobytu v Benátkách se Černín s mnoha malíři, jejichž obrazy jsou ve sbírce zastoupeny, setkal osobně. Na náměty a kvalitu těchto děl měl velké požadavky, jak uvádí Zdeněk Kalista o dochované korespondenci a o pokynech pro malíře: „Přirozeně že neudávají než thematický obsah díla, ale jistě že jde vytušit z nich – alespoň povšechně – i základní vnitřní znaky objednávaných prací.“⁴⁵ V Benátkách pro Černína malovalo nejméně 21 umělců, navštěvoval pravidelně jejich ateliéry a sledoval malíře při práci od náčrtů až po samotnou malbu, nezdá se, že již namalované obrazy vracel s připomínkami a k předělání.

Pokud nebyl přítomen v Benátkách, zastupovala ho jeho manželka, či jeho hofmistr, kteří mu podávali pravidelné zprávy o postupu práce jejichž části se nám dodnes dochovaly. Černín nakupoval obrazy i z jiných italských měst, kde měl své zprostředkovatele.⁴⁶ Některé obrazy dostal také darem, ať už přímo z Benátek či z jiných měst.

Z Černínových návrhů k obrazům vzniká různorodý tematický okruh, k některým obrazům máme velmi specifické požadavky objednavatele, co se i celkového vyznění obrazu týče. Mezi náměty obrazů italských škol najdeme scény z antické mytologie (objevují se zde postavy jako Saturn, Vulkán, Médea, Venuše, Mars...), biblické motivy (král David, Zuzana, Bethsabe) ale i postavy čistě literární (např. z Ariostova eposu) a alegorie lidských vlastností. Mnoho námětů bylo naturalistického rázu a odpovídalo ve svém podání současným barokním

⁴³ KALISTA (pozn. 3) 59.

⁴⁴ NOVÁK (pozn. 4) 129.

⁴⁵ KALISTA (pozn. 3) 62.

⁴⁶ NOVÁK (pozn. 4) 127.

tendencím. Jak uvádí Zdeněk Kalista, právě Černín kladl důraz na celkovou smyslnost obrazů, což se odráží v jeho pokynech pro umělce.⁴⁷

Tyto náměty sice zahrnují převážně jen současné benátské umělce, přesto ale vypovídají o podstatném charakteru Černínovy sbírky, neboť právě ony tvořily zpočátku její základ. Pro doplnění umělců z ostatních škol, které najdeme v Černínových benátských nákupech, můžeme uvést ještě německé umělce, jako byli Adam Elsheimer, Heintz, Rottenbach, žáci Carla Lotha⁴⁸ a Johan Heinrich Schönfeld. Z jedné sbírky v Benátkách se Černínovi podařilo ještě získat nejméně deset obrazů od Karla Škréty, který tato díla nejspíše namaloval přímo v Benátkách.⁴⁹

4.3.2 Náměty děl nizozemské provenience

Již během Černínova pobytu v Benátkách můžeme nalézt jakýsi náznak směřování k nizozemským tématům, a to v pokynech k obrazům dvanácti měsíců. Šlo o Černínův návrh pro německého malíře Josepha Heintze ml., ve kterém se sice vyskytovaly stejné motivy a pokyny jako u návrhů ostatních, ale vedle nich se objevuje také zájem o žánr běžného každodenního života. Zatím to není čistá žánrová malba holandských mistrů této doby, stále zde přetrvává stylizace a velké množství alegorie, ale v jednotlivých námětech už k nizozemským tendencím rozhodně směřuje.⁵⁰

Nakupování děl od umělců jiných škol než italských vypadalo jinak, neboť se Černín povětšinou neseťkal s umělci osobně, ale obrazy získával nejčastěji přes různé obchodníky. Díla nizozemské provenience, která Černín nakoupil ještě v Benátkách, se drží podobných námětových okruhů jako díla italská. Najdeme zde biblická témata, jako již výše zmíněný obraz od Petra Brueghela st. *K Davidovi manželka přivádí služku*, krajiny s biblickými scénami od některého z žáků Paula Brilla, nebo obrazy *Sv. Petr v žaláři* a *Sv. Jeroným* od Cornelise Hollsteina.⁵¹ Stejně tak se zde vyskytuje dostatek děl s motivy z antické mytologie. Zde uvádím např. obraz *Jupiter a Merkur u Filémóna a Baucidy*, [2] dnes připisovaný Davidovi III Ryckaertovi. Není jisté, zda tento obraz patřil do černínské obrazárny již za Humprechta Černína, neboť je sice r. 1674 doložen ve Forchondtově obchodu ve Vídni a je jisté, že do r. 1778 byl majetkem Černínů, otázkou ale zůstává, kdy do černínské obrazárny přibyl. Tento obraz je dnes majetkem Národní galerie a odráží Rubensův vliv v kompozičním řešení tohoto tématu. Mytologický námět je inspirován příběhem z Ovidiových *Metamorfóz*, ve kterém jen

⁴⁷ KALISTA (pozn. 3) 61-62.

⁴⁸ NOVÁK (pozn. 4) 130-131.

⁴⁹ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 1) 46.

⁵⁰ KALISTA (pozn. 3) 63.

⁵¹ NOVÁK (pozn. 4) 130.

Filémón a Baucis byli ochotni přijmout do svého domu putujícího Jupitera a Merkura. Výjev na tomto obraze zachycuje postarší pár hostící oba bohy.⁵²

4.3.3 Náměty nizozemských děl na základě *Imagines Galeriae*

O námětech se dovídáme buďto z obchodních pramenů, jako jsou objednávky a účty, nebo také z již několikrát zmíněného kresleného inventáře *Imagines Galeriae*. Ten nám dokládá ještě další náměty s biblickou tematikou. Např. kresba z tohoto inventáře od Jana La Fresnoy byla rozpoznána jako kopie obrazu *Sv. Jeroným* od P. P. Rubense [3]. Zde jde o kresbu, která zachycuje celou postavu sv. Jeronýma, jednoho z církevních Otců, klečícího před jeskyní a zobrazeného v pokročilém věku. Kompozici doplňuje v předním plánu lev a po pravici sv. Jeronýma na kameni ležící lebka.⁵³ V *Imaginaes Galeriae* najdeme i kresby podle starých nizozemských mistrů, proto zde pro doplnění biblických témat uvádím ještě dva obrazy od nizozemského mistra 15. století. Jde o *Snímání z kříže* a *Pláč nad Kristem*.⁵⁴ Pavel Bergner⁵⁵ je v inventáři Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění datuje okolo r. 1470 a připisuje je žákovi Rogiera van der Weydena. Zde je vidět, že Černínův zájem se neorientoval jen na soudobé nizozemské mistry či mistry 17. století, ale že byl motivován snahou celkově pokrýt nizozemské umění.

V *Imaginaes Galeriae* jsou poměrně hojně zastoupena zátiší. Jedna kresba od Jaspera de Payn kopíruje *Lovecké zátiší* od Jana Fyta [4], flámského malíře, který byl velkým představitelem tohoto žánru. Zátiší má podobu naaranžované lovecké trofeje po lovu s loveckým psem a loveckým náčiním, což je jeden z častých a oblíbených námětů barokních sběratelů.⁵⁶ Dalším zástupcem zátiší ve sbírce je *Zavěšená mrtvá slepice*, dnes připisovaná neznámému holandskému malíři 17. století [5]. Toto zátiší má prostou kompozici, iluzivní malbou je zachycena na bílé stěně visící mrtvá slepice. Je to jeden z mála obrazů nizozemské proveniencí, k němuž dnes můžeme přiřadit existující originál a který je v současnosti v majetku Národní galerie.

Následujícím námětem, který se mezi nizozemskými obrazy objevuje, je žánrová malba. Zastupuje ji zde Cornelis Dusart, malíř, který se narodil i zemřel v Haarlemu, a tedy patří k holandské provenienci. Dusart se zaměřoval na žánrovou malbu holandského venkova, maloval selské slavnosti i každodenní život venkovanů. Byl to žák Adriaena van Ostade,

⁵² Lubomír SLAVÍČEK: *Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, 163-164.

⁵³ SLAVÍČEK (pozn. 32) 81.

⁵⁴ BERGNER (pozn. 2) 137.

⁵⁵ Pavel BERGNER: *Katalog Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách v Domě umělců v Rudolfinum v Praze*, Praha 1912, 137.

⁵⁶ SLAVÍČEK 1993 (pozn. 52) 153.

který byl mezi sběrateli velmi oblíbený pro svoje ověřené selské kompozice. V černínském obrazárně se od Dusarta nacházel žánrový výjev *Hráč na niněru* [6].⁵⁷ Pavel Bergner tento obraz uvádí pod názvem *Kolovrátkář*; jde o muže s vysokým kloboukem provedeného v polopostavě, který se natáčí k divákovi a pravou rukou točí kolovrátek.⁵⁸ Pro doplnění můžeme uvést, že žánr se objevuje i u jednoho ze starších obrazů (od nizozemského malíře 16. století), jehož kopie se také nachází v kresleném inventáři a jde zde o motiv *Pueri ludentes*, chlapce při hře. K této kresbě také můžeme přiřadit originál, podle kterého byla provedena; ten dnes vlastní firma Brutscher a Ludi v Mnichově.⁵⁹

Stejně jako mezi náměty benátských soudobých malířů se i zde objevují motivy z antické mytologie. Znovu zde byla přiřazena jedna kresba k obrazu od P. P. Rubense *Hlava medúzy* [7]. Jde o kresbu neznámého kreslíře, na které lze rozpoznat useknutou hlavu Medúzy s vytřeštěnými očima, místo vlasů jí z hlavy vyrůstají hadi. Několik hadů také doplňuje přední plán obrazu. Tento obraz byl ale nejspíše původně jen jednou z mnoha kopií Rubensova obrazu s tímto námětem, který se mezi léty 1718-1876 nacházel v císařské obrazárně; ta v této době na Pražském hradě nahradila sbírku Rudolfa II. Arcivévoda Leopold Vilém získal Rubensův obraz pro tuto obrazárnu ze sbírky vévody z Buckinghamu. Originál se dnes nachází ve Vídni v Kunsthistorisches Museu. Tento obraz byl ve své době díky své kompozici velmi oblíbený a je známo mnoho dobových i pozdějších kopií. Obrazy podobné kompozice či podobného ikonografického námětu zaujímaly místo v mnohých barokních sbírkách, jeden byl doložen např. v majetku Karla Škréty. V Čechách můžeme takový obraz najít ještě v Moravské galerii v Brně.⁶⁰

Námětový rejstřík doplňují také portrétní malby. Nejde o celou portrétní galerii, jakou obsahovaly jiné soudobé barokní sbírky, ale i zde se portréty vyskytují. Portrét, který máme v kresbě v *Imagines Galeriae* a o němž zároveň víme, komu byl originál připsán, je portrét Lorda Arundela od P. P. Rubense.⁶¹

⁵⁷ SLAVÍČEK 1993 (pozn. 52) 159-161.

⁵⁸ BERGNER 1912 (pozn. 55) 57.

⁵⁹ Lubomír SLAVÍČEK: Příspěvky k dějinám nostické obrazové sbírky (Materiálie k českému baroknímu sběratelství, in: Umění XXXI, 1983, 239, pozn. 46.

⁶⁰ SLAVÍČEK 1993 (pozn. 52), 152-153.

⁶¹ SLAVÍČEK (pozn. 32) 81.

4.4 Dochovaná nizozemská díla v Čechách

4.4.1 Holandský malíř 17. století: Zavěšená mrtvá slepice

Popis obrazu

Obraz od neznámého holandského malíře 17. století byl součástí černínské obrazárny již za Humprechta Jana Černína. Jde o olej na plátně s loveckým zátiším o rozměrech 83,5×68 cm, konkrétně se zavěšenou mrtvou slepicí. Jak už rozměry napovídají, jedná se o obraz výškového formátu.

Kompozici do kosočtverce tvoří mrtvá slepice, která je za nohy zavěšená na skobě. Tělo zvířete je hnědé, do stran se rozprostírají krátká šedavá křídla. Několik peří ze zadní části slepice dotváří kompozici do asymetrického obrysu. Pozadí tvoří pouze stěna, která má šedý odstín a jasně se na ní rýsuje stín zvířete. Světlá stěna tak tvoří kontrast k tmavému, téměř monochromnímu zvířeti. [5]

Provenience

Jak bylo již uvedeno, obraz pochází ze sbírky Humprechta Jana Černína, což je také jeho první doložená provenience. Jedním z pramenů, který to dokládá, je kreslený katalog *Imagines Galeriae*, kde má tento obraz svou kreslířskou kopii od Caspara de Payn (II, fol. 8b),⁶² proto se v této obrazárně objevuje nejdříve po r. 1668. Zde je doložen až do r. 1777.⁶³ Poté se toto dílo objevuje ve sbírce Dr. Huga Tomana v Praze, kde je do r. 1884, kdy sbírku, která byla již přestěhována do Podhoří, zdědil jeho syn Dr. Prokop Toman. Ten obraz r. 1959 daroval Národní galerii, kde ho najdeme i dnes (pod inventárním číslem O 7225).⁶⁴

Zmínky v literatuře

První zmínky o tomto obraze nacházíme v katalogu výše zmíněné Tomanovy obrazové sbírky z r. 1884. Zde není uveden autor. Tuto sbírku založil r. 1867 Dr. Hugo Toman, ale když se v 90. letech snažil celou soukromou sbírku prodat nějaké instituci či soukromé osobě a kupce nenašel, byl nucen většinu sbírky rozprodat na aukci v Kolíně nad Rýnem. Sám ale některá díla odkoupil zpět a sbírku umístil na své letní sídlo v Podhoří. Dalším majitelem sbírky se stal jeho syn Dr. Prokop Toman, který ji o několik obrazů a kreseb rozšířil.

⁶² Anja K. ŠEVČÍK / Stefan BARTILLA / Hana SEIFERTOVÁ: *Dutch paintings of the 17th and 18th centuries*, Praha 2012, 510.

⁶³ Lubomír SLAVÍČEK: *Chvála sběratelství: holandské obrazy 17. a počátku 18. století v českých sbírkách 1660-1939*, Cheb 1993, 74.

⁶⁴ ŠEVČÍK / BARTILLA / SEIFERTOVÁ 2012 2012 (pozn. 62), 510.

Pozdější zmínka pochází z r. 1909 od Dr. Prokopa Tomana v článku Časopisu Společnosti přátel starožitností českých, který se zaměřuje na celou jeho obrazovou sbírku. V katalogu uvedeném v tomto článku najdeme pod č. 71 obraz pod názvem *Mrtvý tetřev*. Ten odpovídá *Zavěšené slepici* a poprvé je zde tomuto obrazu připsán autor, a to J. Weenix (1644 – 1719).⁶⁵

Později se o tomto zátiší dozvídáme až v době, kdy je majetkem Národní galerie. Získáno sem bylo r. 1958 jako práce anonymního holandského malíře. První katalog, ve kterém je zmíněno, je z r. 1961 od Jaromíra Šípa. Jde o katalog výstavy přírůstků holandského malířství 17. století a toto dílo je v katalogovém hesle datováno po roce 1650. Jaromír Šíp v úvodu odhaduje dataci do 1. pol. 50. let 17. století a obraz označuje za jeden z nejhodnotnějších zisků tohoto typu, který Národní galerie získala za poslední léta. Tento typ zátiší, kde je pohled diváka omezen jen na jediný kus mrtvého zvířete, odkazuje až k italskému renesančnímu obrazu z r. 1504 od Jacopa de'Barbari. Dále přímo nevylučuje atribuci Janu Weenixovi, ale zároveň zvažuje připsání tohoto obrazu Karlu Fabriciovi, ve kterém vidí případný vzor pro *Zavěšenou mrtvou slepici*.⁶⁶ O rok později se Jaromír Šíp znovu vrací k této výstavě v článku „K výstavě přírůstků holandského malířství“ v časopise *Výtvarné umění*.⁶⁷

R. 1967 byl tento obraz vystaven na výstavě s názvem „Flámská a holandská zátiší 17. století“; pořádala ji Národní galerie a Museum hlavního města Prahy v Loretě na Hradčanech. V katalogu k této výstavě je dílo znovu připsáno holandskému mistru 17. století, ale Jaromír Šíp k němu dále píše: „autorem díla může být stěží někdo jiný než geniální Karel Fabricius. Podpoření této domněnky spatřujeme především v naprosté výjimečnosti a jedinečnosti našeho obrazu, neboť cítíme, že máme co činit s nekonvenčním a bezprostředně bezohledným projevem umělce, jehož začlenění do kteréhokoli proudu holandského malířství je poněkud násilné.“⁶⁸ Zátiší zde patří do kategorie „Zátiší pojatá jako jatky“ a bylo umístěno v trvalé instalaci pod názvem *Visící slepice*. Jaromír Šíp také dále píše o tomto obrazu r. 1974 katalogové heslo v knize *Chefs-d'œuvre de Prague 1450-1470. Trois siècles de Peinture Flamande et Hollandaise*.

O dva roky později je toto dílo připsáno jinému holandskému malíři a to Jacobu Joriszu van Haagen. Ten se narodil r. 1657 v Haagu a r. 1715 zde také zemřel. Jaromír Šíp považuje za klíč k atribuci tohoto díla jiné van Haagenovo signované dílo ze soukromé sbírky

⁶⁵ Prokop TOMAN: Sběrka Dr. P. Tomana, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze XVII., 1909, 169-173.

⁶⁶ Jaromír Šíp: Výstava přírůstků holandského malířství: Národní galerie v Praze, Praha 1961, 51-52.

⁶⁷ Jaromír Šíp: K výstavě přírůstků holandského malířství, in: *Výtvarné umění* 12, 1962, 268-276.

⁶⁸ Jaromír Šíp: Flámská a holandská zátiší 17. století z Národní galerie v Praze, Praha 1967, 33.

W. Russela v Amsterdamu, které „je nejenom stejně pojato a namalováno, nýbrž i sejně světelně řešeno“⁶⁹. Zmiňovaný protějšek *Zavěšené mrtvé slepice* byl dříve falešně signován jménem Karel Fabricius, proto jej Jaromír Šíp zmiňoval v katalogu z r. 1967. Jacob van Haagen maloval více podobných zátiší, na kterých jsou především zabití ptáci visící na bílé zdi.⁷⁰ Malou zmínku k tomuto dílu najdeme v katalogu Národní galerie z r. 1971 od O. J. Blažička⁷¹ a poslední Šípovu zmínku (z r. 1978) v knize vydané v Centinje s názvem *Holandija 17. vijeka u očima svojih umjetnika*.

Později se tímto dílem zabýval Lubomír Slaviček. Nejprve je obraz řazen mezi díla, která byla doložena kresbami v kresleném inventáři *Imagines Galeriae*. Slaviček zde k seznamu kreseb, které identifikoval Pavel Bergner, přidává ještě další - mezi nimi i *Visící slepici*; ta je zde s otazníkem připsána Jacobu van Haagen.⁷² Více se tomuto obrazu Slaviček věnuje v katalogu k výstavě s názvem „*Artis pictoriae amatores*“. Tato výstava se zaměřovala na sběratelství v barokních Čechách a velkou roli hrál i rod Černínů. Obraz *Zavěšená mrtvá slepice* byl na této výstavě dokonce vystaven, proto má v katalogu výstavy své heslo. Zde se znovu navracíme k anonymnímu holandskému malíři 17. století. Slaviček uvádí, že již v černínské sbírce byl tento obraz připsán J. Weenixovi a dále hledá paralely k tomuto typu iluzivního zátiší „*trompe l'oeil*“ např. u Karla Fabritia a u Samuela van Hoogstrasena.⁷³ Podobné paralely již dříve zmiňoval Jaromír Šíp.

Stručné katalogové heslo tohoto obrazu uvádí rovněž kniha Lubomíra Slavička, která se zaměřuje na sběratelství v Čechách, konkrétně na holandské obrazy 17. a počátku 18. století v českých sbírkách. Zde mu stále nepřirazuje žádného autora a datace zůstává v 17. století.⁷⁴

V roce 2002 a 2003 byla v Liberci a posléze v Chebu uspořádána výstava s názvem „*Mezi zátišími*“, kde byla *Zavěšená mrtvá slepice* vystavena. V katalogu se jí věnuje Hana Seifertová, která tento námět řadí na hranici mezi iluzivním zátiším typu *trompe l'oeil* (klam oka) a zátiším s úlovkem jako připomínkou aristokratické hry. Časově je zde obraz datován po roce 1650.⁷⁵

Poslední publikací, která se tímto dílem zabývá, je katalog „*Dutch paintings of the 17th and 18th centuries*“. Autorka se snaží zmapovat všechny obrazy z těchto dvou století

⁶⁹ Jaromír Šíp: *Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii*, Praha 1976, 258.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: *Národní galerie v Praze. Sbirka starého umění. Seznam vystavených děl*, Praha 1971.

⁷² SLAVÍČEK (pozn. 59) 239, pozn 46.

⁷³ SLAVÍČEK 1993 (pozn. 52) 161.

⁷⁴ SLAVÍČEK 1993 (pozn. 63) 74.

⁷⁵ Hana SEIFERTOVÁ: *Mezi zátišími: flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy*, Cheb/Liberec 2003, 62 a 64.

z Národní galerie v Praze. Atribuce i datace zůstává u holandské školy po r. 1650. Obraz je zde podrobně popsán a zařazen mezi zátiší typu trompe l'oeil, které bylo velmi populární při zobrazování loveckých scén v severním Nizozemí po r. 1650. Dále jsou zde uvedené paralely k tomuto námětu

Námět obrazu

Největší podíl na tom, že se nám do dnešní doby zachovalo tak velké množství malovaných zátiší, mají bezesporu právě barokní sběratelé. V Čechách zájem o malbu zátiší mezi sběrateli přichází po polovině 17. století a roste s budováním barokních obrazáren, ve kterých tento námět nemohl chybět, neboť se většinou sběratel snažil dosáhnout co největší rozmanitosti námětů. I v tomto případě byla příkladem sbírka Rudolfa II. na Pražském hradě, kde sice převažovaly obrazy s figurálními motivy, ale byly doplněny velkým množstvím zátiší.

Hana Seifertová zdůrazňuje, že zájem Humprechta Jana Černína o zátiší už můžeme hledat v jeho benátských návrzích. Jak je výše zmíněno, dochovalo se nám Černínovo doporučení, které bylo adresováno malíři Josefu Heintzovi mladšímu. Černín navrhuje malbu 12 měsíců, které by měly představovat alegorické postavy, které v ruku drží předměty charakterizující každý konkrétní měsíc. Zde vidíme zaměření na konkrétní detaily a věci ze všedního života. „Podstavce pod jednotlivými postavami měly doplňovat koše s klobáskami, paštikami, jinde hudební nástroje, sklenice, poháry a lahve, ryby a mořští živočichové nebo zase mrtví ptáci a zajáci podle charakteru příslušných měsíců.“⁷⁶ V tom Hana Seifertová spatřuje sběratelův zájem o detail, a přestože sbírka zprvu vznikala v italském prostředí, kde se zátiší vyskytovala jen okrajově, Černín ve svém směřování pokračoval. Jak dokládá kreslený inventář *Imagines Galeriae*, v černínské obrazárně byla zátiší později hojně zastoupena. V kresleném inventáři nalezneme např. vyobrazené prostřené stoly, nádoby s ovocem, kytice ve vázách či kompozice nashromážděných vzácných předmětů. V neposlední řadě zde najdeme i iluzivní zobrazení úlovků či jiných kompozic. To zobrazuje právě kresba *Zavěšené mrtvé slepice* nebo jiný typ iluzivního zátiší - iluzivní nika s košťátkem, svícem, kartami a přesýpacími hodinami. Tato druhá iluzivní kresba nemá doložený originál v českém prostředí, ale obraz s velmi podobnou kompozicí najdeme ve sbírce Oscara Salzera v Los Angeles.⁷⁷

V severní části Nizozemí se lovecké zátiší jako takové objevuje až po polovině 17. století. Ze začátku k nejoblíbenějším námětům patří ryby, neboť v této oblasti byly ryby

⁷⁶ SEIFERTOVÁ 2003 (pozn. 75) 7.

⁷⁷ SEIFERTOVÁ 2003 (pozn. 75) 7.

výrazným obchodním artiklem, ale postupně, když se do aristokratických loveckých revírů začali dostávat i zámožní kupci a patricijové, získalo i lovecké zátiší svůj odbyt.⁷⁸

Tento typ zátiší, který představuje *Zavěšená mrtvá slepice*, by se dal zařadit do několika kategorií, např. mezi iluzivní či lovecké zátiší. Těsně po roce 1650 se v Holandsku na několika místech téměř současně objevuje velmi podobný námět. Většinou jde o zátiší umístěné proti bílé zdi, které je malováno z velké blízkosti, často z nepatrného pohledu. Námět je omezen na jediný kus, který přímo poutá pohled diváka, proto se malíř zaměřuje na podrobnou popisnou a velmi reálnou malbu – důraz je kladen na přesné vyjádření obrysu, struktury i povrchu úlovku. Zabitě zvíře také většinou vrhá jasný intenzivní stín na zeď za sebou. Jedná se zde o velmi prostou, ale pádnou formu zátiší.

Jaromír Šíp rozlišuje dvě cesty k zobrazení loveckého zátiší v Holandsku po polovině 17. století, které se od sebe liší množstvím emocionálního napětí. První typ je stavěn na působivé a vtipné kompozici, předměty, které zátiší obsahuje, jsou pečlivě a promyšleně komponovány tak, aby vynikla zajímavá kompozice, povrch a obrysy zvířete. Tento typ s pečlivě aranžovanou kompozicí ukazuje např. na *Zátiší s mrtvými rybami* od malíře Jacopa Gilliga. Pro opačný příklad uvádí obraz se stejným názvem od Abrahama van Beyerna. Za tímto druhým zobrazením ryb se skrývá povědomí o jatkách, které předcházely této kompozici s naporcovaným masem, které je určeno primárně k obživě člověka. Tento druhý typ je brutální a naturalisticky pojatý a zároveň má v sobě jakýsi patetický podtext.

Protějškem pro *Zavěšenou mrtvou slepici* je v tomto případě *Lovecké zátiší* od Pietera Cornelisze přibližně ze stejné doby. Ten namaloval precísne naaranžované lovecké zbraně, zabitého zajíce a zavěšeného mrtvého ptáka sestavené do hravé kompozice. Vedle toho je před nás postaven prostý obraz, kde je na skobě na holé bílé zdi zavěšen hnědý neatraktivní mrtvý pták. Kompozici do prostého kosočtverce tvoří jen ztěžklé tělo mrtvého ptáka, které poukazuje na všední realitu v podobě každodenní lidské potřeby obživy.⁷⁹

Takový typ zobrazení představuje v této době poměrně extrémní tendenci, jde o nový věcný pohled na realitu. Již kolem poloviny století přichází Rembrandt s obdobnou tendencí, soustřeďuje pohled diváka na mrtvého tvora programově člověkem zabitého za účelem potravy. Takový typ mezi flámskými zátišími nenajdeme. Tam je mrtvá zvěř většinou podaná ve formě úlovku po lovu, kde lov v podstatě obhajuje svou vznešenější povahou zabití zvířete, a skrývá tak primární účel tohoto činu. Takové obrazy jako by často vyjadřovaly až jakési uzavření míru zvěře s lovcem, zabitá zvířata jsou zde obřadně poskládána, nejsou zobrazena v okamžiku uštvání. V holandském zátiší po polovině století ale nejde o žádné smyslové

⁷⁸ Ibidem 64.

⁷⁹ Šíp 1961 (pozn. 66) 16-17.

vychutnávání reality. V tomto motivu můžeme spatřovat odlišnou atmosféru doby, která přišla po humanismu, kde ústředním bodem světa byl člověk. Po polovině století se dostávají pochybnosti o mýtu štědré přírody a o postavení člověka mezi přírodními zákony, zároveň přichází kritika způsobu lidské obživy. Obživa je najednou výsledkem boje, ve kterém dochází k plánovitému zabíjení žijících tvorů, a člověk nově nahlížející tuto realitu ji musí přijmout jako běžný jev. Podání zátiší jako jatky je přímým protikladem flámských zátiší této doby.⁸⁰

Přestože by se tento námět s velmi vyhraněným pohledem na realitu dal označit jako určitý typ loveckého zátiší, ještě má jednu výraznou vlastnost, a to silnou iluzivnost. Proto se také řadí mezi zátiší typu trompe l'oeil - klam oka. Snaha namalovat určitý předmět tak, aby byl nerozeznatelný od skutečnosti, provází malíře už od starověku. Jsou známy pověstné soutěže, kdy dva mistři soutěžili v lepším napodobení přírody či v rafinovanějším oklamání oka (např. takto soutěžili Zeuxis a Parrhasios, jeden oklamal svou malbou ptáky a druhý člověka, čímž nad druhým malířem zvítězil). Dobová teorie umění ale neuznávala napodobení jako hodnotu, protože v takovém umění postrádala nějakou vyšší ideu, která by malbu povýšila nad přírodu a oddělila umění od pouhého řemesla. Přestože právě tato iluzivní zátiší byla ve své době mezi jinými malířskými druhy na nejnižším stupni, ve společnosti byla velmi oblíbeným a žádaným artiklem. Jak flámští, tak holandské malíři 17. století tuto malbu hojně produkovali.⁸¹

Najdeme mnoho příkladů rafinované a hravé iluzivní malby z této doby, ale v tomto případě se malíř držel především snahy malovat věrně podle přírody. Často takováto zátiší byla prezentována jako malba na dveřích klece či skříňky, neboť iluzionistický obraz měl diváka nečekaně překvapit.⁸²

Nejnovější literatura ale popírá zařazení tohoto obrazu do kontextu loveckých zátiší. Objevuje se zde myšlenka, že obraz nezobrazuje lovecký objekt, neboť jde o domácí zvíře, které není třeba lovit. Ale jde o využití formy loveckého zátiší pro zobrazení jistého druhu scény z kuchyně, neboť drůbež byla základním kuchyňským sortimentem.⁸³

Vlivy a paralely

První obraz s podobným námětem a především s podobnou kompozicí pochází z Itálie. Zátiší umístěné proti bílé zdi namaloval již výše zmíněný italský renesanční malíř Jacopo

⁸⁰ ŠÍP 1967 (pozn. 68) 26 – 33.

⁸¹ SEIFERTOVÁ 2003 (pozn. 75) 62.

⁸² ŠÍP 1976 (pozn. 69) 258.

⁸³ ŠEVČÍK / BARTILLA / SEIFERTOVÁ 2012 (pozn. 62), 510.

de Barbari r. 1504. Toto pojetí bylo pak po několik generací zapomenuto a bylo obnoveno až v Holandsku po polovině 17. století.⁸⁴

Paralelou k nově viděné realitě v podobě naturalisticky podaného zabitého zvířete za účelem potravy by mohl být i Rembrandtův *Stažený vůl* z r. 1655, dnes vystavený v Louvru. Zde se ale jedná o podobné nahlížení reality, ne o podobnou formu zobrazení.⁸⁵

Několik obdobně znázorněných zabitých úlovků vedlo k často mylnému přiřazování tohoto obrazu určitému autorovi. Podobně r. 1654 znázornil Karel Fabritius na obraze stehlíka (dnes v Mauritshuisu v Haagu) [8]. Sice jde o zachycení živého tvora, který sleduje diváka, ale je přivázaný a vyniká na kontrastním pozadí bílé stěny. Stejně tak byl někdy obraz připisován Janu Weenixovi, např. se to týká i kresleného inventáře *Imagines Galeriae*. Jan Weenix namaloval obraz s názvem *Trompe l'oeil s visící koroptví* [9], kde mrtvý pták visí za jednu nohu přivázaný ke skobě na bílé holé zdi. Tento obraz se dnes nachází také v Mauritshuisu v Haagu. Stejně tak *Zátiší s koroptví* namaloval přibližně v této době William Gowe Ferguson; dnes se nachází v Gemäldegalerie v Berlíně a je pojato ve stejné kompozici jako obraz předchozí. Dále se můžeme setkat s porovnáváním s méně známým malířem Dirckem de Horn, který ve svém díle *Mrtvý kohout* (dnes ve Fries Museu v Leeuwardenu) postupoval podobným způsobem.⁸⁶

Jaromír Šíp obraz *Zavěšená mrtvá slepice* klade do souvislosti se signovaným obrazem od Jacoba van Haagena (dnes sbírka W. Russela v Amsterdamu) a na základě srovnání obou děl přiřazuje *Zavěšenou mrtvou slepici* právě tomuto malíři.⁸⁷ Dnes však už byla tato domněnka vyvrácena. Rozhodně se ale Jacob van Haagen řadí mezi malíře, kteří tvořili tomuto obrazu paralelu a svou kompozicí i barevným pojetím se jeho obraz od *Zavěšené mrtvé slepice* příliš neliší.

Stále zůstává otázkou, jaký význam mělo zobrazování zátiší v takto přímém podání a v takto strohé kompozici. Jde jistě o nové tendence, které se objevují v holandské malbě kolem poloviny 17. století. Mezi sběrateli sice takto brutálně pojaté zátiší nejprve nemělo úspěch, brzy však byly sbírky o takové kompozice doplňovány. Nejjednodušší závěr, že zde jde jen o zátiší s běžným výjevem z kuchyně, které pouze využívá kompozici a podání loveckých zátiší, je velmi lákavý. Přesto ale nemůžeme opominout velkou podobnost se soudobými

⁸⁴ Šíp 1961 (pozn. 66) 51-52.

⁸⁵ Šíp 1967 (pozn. 68) 32.

⁸⁶ ŠEVČÍK / BARTILLA / SEIFERTOVÁ 2012 (pozn. 62), 510.

⁸⁷ Šíp 1976 (pozn. 69) 258.

holandskými obrazy stejného námětu, na kterých bývá především lovená zvěř a ne domácí drůbež. Proto tento námět nelze úplně vyloučit z okruhu loveckých zátiší jako takových.

4.4.2 Cornelis Dusaert: Hráč na niněru

Popis obrazu

Celý prostor na obraze zabírá postarší muž zobrazený v polopostavě. Stojí ale za stolem, ze kterého vidíme jen část, takže si od diváka zachovává odstup. Tělo má natočené doleva, neboť na levém boku má zavěšenou niněru, a pravou rukou nejspíše točí klíčkou. Z niněry vidíme jen část, protože ji má hráč skrytou za sebou a nejsou rozeznatelné jednotlivé části nástroje. Muž se nedívá na diváka, ale obrací pohled kamsi doprava (proti směru svého natočení), na obličeji je patrný mírný úsměv. Hráč má na sobě tmavé oblečení, které splývá s pozadím, jen bílá košile, ze které vykukuje pouze límec u krku, s celkovým laděním obrazu kontrastuje. Přes levé rameno má přehozený svrchní plášť a postavu doplňuje vysoký klobouk, který je převázán krouceným provázkem přidržujícím za kloboukem ptačí péro.

Celkové ladění obrazu je velmi tmavé, ale hráč má osvětlený obličej i ruku. Světlejší barvy je také stěna za mužem, takže postava na jejím pozadí lépe vyniká. [6]

Provenience

Lubomír Slavíček původ tohoto obrazu řadí mezi obrazy z černínské sbírky, neboť toto dílo přiřadil k jedné kreslířské kopii z inventáře Imagines Galeriae (III, fol. 75.b) [10]. Dokonce byl tento obraz vystaven r. 1993 na výstavě „Artis Pictoriae Amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství“ mezi díly reprezentující sběratelskou činnost Černínů.⁸⁸

Hráč na niněru byl po roce 1940 součástí sbírky Dr. Josefa Hosera ve Vídni; ten však v žádném z katalogů své sbírky neuvádí u tohoto obrazu provenienci z černínské sbírky, přestože z ní získal nejméně další tři obrazy, u nichž je tento původ uveden. Tento fakt zdůrazňuje nejnovější literatura a dále má ještě několik námitek proti teorii Lubomíra Slavíčka. Porovnáme-li dílo s jeho kreslířskou kopií, najdeme zde několik rozdílů. Např. na kreslířském záznamu je na pozadí cihlová zeď na rozdíl od holé zdi na originálu a vlevo vedle postavy je na zdi v pozadí připevněn list s kresebnou předlohou. Stefan Bartilla uvádí, že na listu na zdi je připevněn vzor pro toto dílo, a to lept od Adriaena van Ostade. Na obraze *Hráč na niněru* tvoří pozadí pouze holá zeď. Zároveň ale J. Nieuwstraten rozeznal lept od Adriaena

⁸⁸ SLAVÍČEK 1993 (pozn. 52) 159.

van Ostade za předlohu k obrazu z Národní galerie. Předpokládáme – li, že list na stěně z kreslířské kopie má znázorňovat předlohu k této kresbě a tedy i k originálu, podle kterého je kresba pořízena, je možné, že kopie z *Imagines Galeriae* s obrazem v dnešní Národní galerii souvisí.⁸⁹

Pokud byl obraz součástí černínské sbírky, musel z ní být sbírky před rokem 1778 odprodán během velké aukce, kdy byla tato sbírka z velké části vydražena. Po roce 1840 byl obraz umístěn ve výše zmíněné sbírce Dr. Josefa Hosera ve Vídni, ta byla r. 1843 přesunuta do Prahy. Po roce 1843 ji Dr. Josef Hoser přenechal Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, odkud pak obraz přešel do Národní galerie.

Zmínky v literatuře

První zmínku o tomto díle najdeme v soupisu děl Hoserovy sbírky z r. 1844, která byla v této době součástí Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Jde jen o stručnou položku v seznamu děl, která se nachází v šesté skupině obrazů a dílo s názvem *Der Leiermann* je zde připísáno autoru Dusart, nebo také Dusaert. Dále jsou zde uvedené rozměry obrazu.⁹⁰

Dalším záznam o tomto díle je také od Josefa Hosera z r. 1846 v *Catalogue Raisonné*, což je další soupis obrazů z Hoserovy sbírky z Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Zde už je katalogové heslo rozepsáno podrobněji, nalezneme zde nějaké informace i o autorech děl. Od Dusarta je zde ještě jeden obraz, a to *Das Dorfconcert*. Hoser zde uvádí, rozměry obrazu, také že jde o malbu na dřevě, že tento motiv polopostavy byl hojně opakován i u jiných umělců a že je občas Dusart zaměňován za umělce stejného jména, který však má jiný rukopis signatury, proto lze oba od sebe spolehlivě odlišit.⁹¹

V dalších letech byly vydávány nové soupisy uměleckých děl Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Jde o skupinu svazků, které vycházely vždy s odstupem několika let (konkrétně v letech 1856⁹², 1862⁹³, 1867⁹⁴ a 1872⁹⁵) a mapovaly současné složení

⁸⁹ ŠEVČÍK / BARTILLA / SEIFERTOVÁ 2012 (pozn. 62), 329.

⁹⁰ Josef HOSER: Verzeichniss der im Galerie-Gebäude der Gessellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag (am Hradschin) aufgestellten Hoserschen Gemälde-Sammlung, Praha 1844, 16.

⁹¹ Josef HOSER: Catalogue Raisonné oder beschreibendes Verzeichnis der in dem Galeriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoserschen Gemälde-Sammlung, Praha 1846, 55.

⁹² Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, Praha 1856, 54.

⁹³ Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, Praha 1862, 52.

⁹⁴ Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, Praha 1867, 53.

⁹⁵ Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, Praha 1872, 60.

Obrazárny. Ve všech se nachází stejný záznam, který byl uveden ve výše zmíněném Hoserově soupise z r. 1844, který uvádí jen jméno, námět, materiál (dřevo) a rozměry. Mezitím bylo Dusartovo dílo ještě uvedeno v německém soupise z r. 1863 od G. Partheye.⁹⁶

Victor Barvitijs sepsal r. 1889 katalog Obrazárny v Rudolfinu, neboť byl právě v této době jejím inspektorem. Katalogová hesla jsou zde už podrobněji rozepsána. Cornelis Dusart se svými životními daty (1665 – 1704) je zde zařazen do holandské školy. Barvitijs zde stručně, ale výstižně popisuje námět a kompozici, dále rozměry obrazu a uvádí, že jde o malbu na dubovém dřevě. Nechybí ani ukázka signatury, která je na obraze ve výšce loktů postavy.⁹⁷

Další literaturou, která uvádí Dusarta, je průvodce uměním německých zemí z r. 1901. G. Ebe řadí Dusarta do Haarlemské školy 17. století. Doplnuje několik poznámek k jeho životu. Dusart se narodil i zemřel v Haarlemu, kde také nejvíce působil. Byl žákem Adriaena van Ostade a maloval podle jeho způsobu, zaměřoval se především na venkovské trhy, slavnosti a hospodské scény. Také charakterizuje jeho barvu jako čistou, silnou a teplou a jeho malbu jako plnou rafinovaného humoru. Vyjmenovává lokality, ve kterých se nacházejí Dusartovy obrazy, a pražské Rudolfinum je jednou z nich. Černínové vlastnili ještě jeden Dusartův obraz, který ale měli v této době ve své vídeňské galerii.⁹⁸

Rozsáhlý Niederländisches Künstlerlexicon z r. 1906 obsahuje zatím nejvíce informací k Dusartovu životu. Tohoto malíře můžeme najít i pod jmény Dusaert, či Du Sart. Autor zde jmenuje další umělce, s nimiž byl během svého života v kontaktu, dozvídáme se zde více o jeho původu a je zde graficky znázorněno několik jeho signatur. Datem narození je v tomto případě rok 1660, na rozdíl od dřívějších zmínek v literatuře, což se shoduje s nejnovější literaturou. Na závěr jsou vyjmenována místa, kde se nacházejí Dusaertovy obrazy; mezi pražskými nechybí *Hráč na niněru* (zde *Leiermann*) ani obraz *Dudák* (zde *Dudelsackpfeifer*), který byl již dříve také umístěn v Obrazárně. *Hráč na niněru* stále zůstává bez bližší datace. V této knize najdeme nejkomplexnější obraz Dusartova díla. Kromě maleb vyjmenovaných podle míst, kde se nacházejí, zde najdeme i seznam Dusartových kreseb, rytin, leptů, náčrtů k rytinám a seznam rytin, které podle něj byly vytvořeny.⁹⁹

Roku 1912 Pavel Bergner pokračoval v tvorbě nového katalogu Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců v Rudolfině. Zajímal se již dříve o

⁹⁶ Gustav PARTHEY: Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler Aller Schulen 1, Berlin 1863, 357.

⁹⁷ Viktor BARVITIJS: Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag, Praha 1889, 64-65.

⁹⁸ Gustav EBE: Der deutsche Cicerone, Führer durch die Kunstschatze der Länder deutscher Zunge, IV, Malerei, fremde Schulen, Lipsko 1901, 439.

⁹⁹ Alfred von WURZBACH: Niederländisches Künstlerlexicon 1, Vídeň / Lipsko 1906, 441- 444.

Černínskou obrazárnu a r. 1907 uveřejnil psaný inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, ale přiřazoval jej ke kreslenému inventáři Imaginaes Galerie, který objevil. Datum vzniku se u obou inventářů ve skutečnosti liší, přesto to byl krok k otevření bádání o původní černínské sbírce. V katalogu z r. 1912 mají dva obrazy od Cornelise Dusarta své katalogové heslo, mezi nimi je *Hráč na niněru*, zde pod názvem *Kolovrátkář*. Popis díla je velmi podobný popisu od Victora Barvitia, znovu je uvedena signatura z tohoto obrazu, která se trochu liší od signatury uvedené u druhého Dusartova obrazu *Dudák*. Katalogové heslo dále obsahuje klasické údaje o rozměrech a materiálu (jde o dřevo). Dále zde najdeme několik informací o autorovi, který je, stejně jako dalších 111 děl z tohoto katalogu, zařazen do holandské školy.¹⁰⁰

Průvodce Obrazárnou v Rudolfinu z r. 1913 sice obsahuje historický úvod, kde je zmíněno, jak tato sbírka vznikla, ale neuvádí se jaké provenience jsou konkrétní obrazy. V následujícím katalogovém výčtu jsou pod jménem Dusart zmíněna dvě díla, *Hráč na niněru* a *Dudák*, který se v této galerii vyskytoval již dříve. Krátce jsou uvedeny rozměry obrazu a materiál. V této době Obrazárna čítala 1221 děl.¹⁰¹

Antonín Matějček píše téhož roku monografii o Obrazárně v Rudolfinu. Snaží se zařadit veškerá díla obrazárny do jednotlivých tematických celků, proto je Dusartův obraz zařazen do skupiny holandského umění a Dusart je popsán jako poslední ze znamenitých haarlemských selských malířů mezi Brouwerem a Ostadem. Jeho dílo zde není podrobněji popsáno. Matějček se snaží vytvořit spíše jakousi syntézu než jednotlivý výčet děl Obrazárny, přesto se ale tematické okruhy zakládají pouze na umělcích vystavujících v Rudolfinu.¹⁰²

S přeměnou Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění na Národní galerii se Dusartovo dílo stalo součástí této instituce a další literatura ho zmiňuje v katalogu obrazů umístěných v pobočce Národní galerie na Zbraslavi. Najdeme v něm pouze velmi stručnou katalogovou zmínku, která se nijak nerozchází s dřívějšími informacemi.¹⁰³

R. 1972 se v tehdejší Gottwaldově uskutečnila výstava obrazů z pražské Národní galerie, které v Praze nemohly být kvůli nedostatku místa vystaveny. Byla zaměřená na holandské malířství 17. století. Jaromír Šíp již v úvodu vysvětluje pořádání těchto výstav v oblastních galeriích tím, že sbírka holandských obrazů Národní galerie je natolik rozsáhlá, že vystaveny mohou být jenom obrazy nejlepší úrovně. Vedle nich neobstojí obrazy průměrné, které ale rozhodně za vystavení a katalogizaci stojí. Dusartův *Hráč na niněru* je

¹⁰⁰ BERGNER 1912 (pozn. 40) 57.

¹⁰¹ Führer durch die Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag, Praha 1913, 16.

¹⁰² Antonín MATĚJČEK: Galerie Rudolfinum, Praha 1913, 100.

¹⁰³ Jaroslav PEŠINA / František HŘIVNA: Seznam obrazů a soch vystavených Národní galerií v Praze v odbočce na Zbraslavi, Praha 1940, 24.

zde označen za dílo, které dokládá, že Dusart tvoří závěrečnou kapitolu haarlemského selského žánru a že jeho dílo vychází z pozdní tvorby Adriaena van Ostade.¹⁰⁴

Dále byl tento obraz vystaven r. 1983 na výstavě v Bratislavě a Lubomír Slaviček k ní napsal katalog s názvem „Život a práca v obrazoch holandských maliarov 17. storočia zo zbierok NG v Prahe“.¹⁰⁵

V letech 1984 až 1985 se v Praze a posléze v Olomouci konala výstava s názvem „Musica picta: Hudba v evropském a českém malířství 15. – 18- století“. Tato výstava se zaměřovala především na náměty obrazů, které se jakýmkoliv způsobem týkaly hudby. Toto téma souviselo i se snahou umělců překročit hranici mezi zrakem a sluchem. Díla většinou nevypovídala o hudebních faktech, ale spíše o dobovém „myšlení o hudbě“ či „hudebním myšlení“, o dobových názorech na hudbu a na roli hudby v životě člověka jednotlivých období. Dusartův *Hráč na niněru* zde byl také vystaven, vztahuje se k němu jen krátká katalogová zmínka.¹⁰⁶

V katalogu již výše zmíněné výstavy „*Artis pictoriae amatores*“, která se týkala barokního sběratelství v Čechách, najdeme první zmínku o původu Dusartova obrazu z bývalé černínské obrazárny. Lubomír Slaviček určuje černínskou provenienci na základě porovnání kresby z kresleného inventáře *Imagines Galeriae* (III., fol. 71b) s originálem obrazu. Přítomnost obrazu v této sbírce končí rozprodáním před r. 1778, dále se pak vyskytuje ve sbírce Dr. Josefa Hosera, který jej r. 1843 daroval Národní galerii. Josef Hoser měl více obrazů černínské provenience, tento tak sice označen nebyl, ale Lubomír Slaviček to hodnotí na základě srovnání s kresbou jako jednoznačné. Také uvádí, že tyto náměty z každodenního života a selských holandských slavností, které Dusart převzal od svého učitele Adriaena van Ostade, byly stejně jako jeho kompozice u barokních sběratelů velmi oblíbené, proto byly často součástí jejich sbírek. V tomto katalogu se Cornelis Dusart objevuje naposledy jako autor obrazu *Hráč na niněru*.¹⁰⁷

Nejnovější příspěvek k tomuto dílu, který je od Stefana Bartilly, označuje tento obraz jako kopii podle Adriaena van Ostade s názvem *The Organ Grinder*. Uvádí konkrétní lept od Adriaena van Ostade, podle kterého byl obraz namalován, dále zde rozebírá posun, ke němuž v malbě během kopírování došlo a obě díla podrobně porovnává. Reaguje na soustavné přiřazování tohoto díla v dřívější literatuře k Dusartovi tím, že tak bylo učiněno na základě zfalšované signatury. Také zpochybňuje teorii, že by tento obraz mohl pocházet ze sbírky

¹⁰⁴ Jaromír ŠÍP: *Holandské malířství 17. století*, Praha 1972, 10.

¹⁰⁵ Lubomír SLAVÍČEK: *Život a práca v obrazoch holandských maliarov 17. storočia zo zbierok NG v Prahe*, Bratislava 1983.

¹⁰⁶ Ladislav DANIEL: *Musica picta: Hudba v evropském a českém malířství 15. – 18- století*, Praha 1984.

¹⁰⁷ SLAVÍČEK 1993 (pozn. 52) 159 – 160.

Humprechta Jana Černína; upozorňuje, že jednak se kresba v kresleném inventáři Imagines Galeriae od samotné malby v několika místech podstatně liší, jednak i sám Josef Hoser, z jehož sbírky obraz přešel do Národní galerie, uvádí, že existuje několik dalších kopií takovéto kompozice. Toto katalogové heslo dále zahrnuje zatím nejobsáhlejší seznam literatury, která se vztahuje k *Hráči na niněru*.¹⁰⁸

Cornelis Dusart (1660 – 1704)

Cornelis Dusart se narodil r. 1660 v Haarlemu jako syn místního varhaníka a zde také r. 1704 zemřel. Od r. 1679 byl členem haarlemské svatolukášské gildy a po nějakou dobu stál také v jejím čele. Mezi jeho díly najdeme malby, kresby i grafiky. Obrazy, které jsou signovány jeho jménem, se řadí do let 1679 až 1702. Byl jedním z posledních žáků Adriaena van Ostade, což je v jeho tvorbě zřetelné hlavně u kompozic raných obrazů. Další inspiraci můžeme najít ještě u Jana Steena, kde Dusart navázal na jeho dílo v postavách, které mají výrazné grimasy a přehnaná gesta. Často také maloval postavy, které byly výrazně ošklivé, nebo frašky, v nichž většinou figurovala žena, ale není jednoznačné, zda měly nějaký moralizující podtext.¹⁰⁹ Přestože u něj často najdeme totožný typ venkovana (i stejně namalovaného) jako u Adriaena van Ostade, Dusart častěji směřoval k rozpustilému satirickému tónu, který mnohdy dovedl až k hranici karikatury.¹¹⁰

Od svého učitele se liší hlavně v barevnosti děl; nikdy neměl takový cit pro zachycení atmosférických jevů jako Adriaen van Ostade. Po Ostadově smrti r. 1685 se Dusart ujal veškerého obsahu jeho dílny. Některé malby, které jeho učitel nedokončil, sám domaloval. Dále v jeho pozůstalosti byly i obrazy od Ostadova bratra Isaacka van Ostade. Tento materiál, který se Dusartovi ocitl v rukou, podstatně ovlivnil jeho vlastní tvorbu. Figury se sice často podobají figurám Jana Steena, ale většinou jsou uspořádány v kompozici podle Adriaena van Ostade. Dusart také dělal přesné kopie Ostadových obrazů.

Cornelis Dusart byl také velmi produktivní, co se týče kreseb. Velkou část zastupují studie figur z běžného života, některé doplněné akvarelem nebo kreslené přímo na barevném papíře. Zde je také patrná převzatá technika jeho učitele. Nejlepší z těchto kreseb byly většinou předlohy k jeho malbám. Často kopíroval i Ostadovy skici k nějakému dílu, ještě předtím, než toto dílo přepracoval. Protože měl k dispozici velkou část tvorby obou bratrů, postupem času se neustálým kopírováním jejich děl včetně předloh naučil perfektně jejich

¹⁰⁸ ŠEVČÍK / BARTILLA / SEIFERTOVÁ 2012 (pozn. 62), 329.

¹⁰⁹ Jane TURNER: The dictionary of art 9, New York 1996, 456-457.

¹¹⁰ WURZBACH 1906 (pozn. 99), 441.

malířský styl. V jeho pozůstalosti bychom kromě jeho a Ostadových prací našli i sbírku maleb, kreseb a grafik od italských a holandských malířů.

Dusartovo vrcholné dílo se skládá ze 119 leptů a mezzotint. Najdeme mezi nimi několik cyklů jako *Měsíce*, *Pět smyslů* atd. i jednotlivé listy s náměty z venkovského života. Největší vliv na holandské umění měla právě tato Dusartova grafická tvorba, a to především na karikaturu.¹¹¹

Námět obrazu

Tento námět se řadí mezi holandské žánrové malby. V polopostavě byly znázorňovány i portréty, často také s hudebním nástrojem, ale o portrét v tomto případě zřejmě nejde. Haarlemská škola rozvinula žánrovou malbu veselých (často právě hudebních) scén mnohými směry. Některé směřovaly ke konverzačnímu žánru, nebo naopak nesly alegorický význam, jako např. *Sluch* od Adriaena van Ostade. Motiv hráče na niněru zde reprezentuje selský žánr.¹¹² Když se zaměříme na lept od Adriaena van Ostade, který byl předlohou k tomuto obrazu, zjistíme, že Dusart hráče trochu společensky vylepšil. Předloha znázorňuje drsného muže z nižší třídy, který pohledem nekomunikuje s divákem a je plně pohroužený do sebe. Také vypadá mnohem starší a zanedbanější než postava na Dusartově obraze. Námět leptu zde prezentuje ukázkou ze života nižší venkovské třídy, selský žánr. Dusartova úprava odpovídá nejspíše změně veřejného vkusu v pozdějším období, který vyžadoval, aby motiv chudého venkovana byl znázorněn přijatelnějším a oku příjemnějším způsobem.¹¹³

Hráč na niněru je v některé literatuře uváděn jako flašinetář či kolovrátkář. Zde se budeme držet ale niněry, kterou v literatuře v souvislosti s tímto obrazem uvedl Lubomír Slavíček. Flašinet jako takový se totiž do Evropy dostal až v polovině 18. století a niněra byla jakýmsi předchůdcem, který flašinet pomalu vytlačil. Hudební nástroje mají na obrazech většinou svůj ikonografický význam, který se ale v průběhu času mění. Některé nástroje byly vnímány jako kladné, některé jako výrazně záporné, ale i jasně vyhraněné role se postupem času měnily. Podobně jako niněra se používaly i dudy. Přestože oba nástroje se zakládají na jiném konstrukčním principu (dudy patří mezi dechové a niněra mezi strunné nástroje), měly velmi podobné využití. Původně patřily do vysoké hudby, zvláště v době, kdy se rozvíjel vícehlas. Později ale klesly do lidové hudby, zvláště kvůli tomu, že jejich využití je omezené na nepřetržitou melodii či bordunový doprovod, staly se tak nástroji potulných hudebníků a

¹¹¹ TURNER 1996 (pozn. 109), 456-467.

¹¹² DANIEL 1984 (Pozn. 106) 18.

¹¹³ ŠEVČÍK / BARTILLA / SEIFERTOVÁ 2012 (pozn. 62), 328.

žebráků. Protože se pak vyskytují hlavně v lidovém prostředí hospod a tanečních zábav, je jim od 16. století přiřazován záporný význam. Z lidového prostředí se vymaní až v době rokoka.¹¹⁴

Vlivy a paralely

J. Nieuwstraten objevil mezi lepty Adriaena van Ostade předlohu k této malbě [11]. Nejde o přesný přepis, je zde patrný posun. Muž na Ostadově leptu je zřejmě ještě starší a shrbenější postavy. Není mu vidět do očí a jeho výraz ve tváři je nepřítomný, zahleděný do sebe. Rozdíl nalezneme ještě v malém detailu jako je šňůrka na klobouku, která je na leptu v podobě jednoduché stužky, zato na Dusartově malbě v podobě krouceného provázku. Dusartova malba působí především přívětivěji. Malba s podobným námětem od Adriaena van Ostade se dnes nachází ve Victoria & Albert Museu v Londýně.¹¹⁵

Nenajdeme žádné obrazy, které by byly přímo ovlivněny Dusartovým *Hráčem na niněru*, ale dochovalo se několik maleb, které vycházely ze stejné předlohy. Jednu takovou zmiňuje Louis Godefroy ve svém katalogu leptů od Adriaena van Ostade¹¹⁶ a další r. 1995 ve Vídni nabízelo Dorotheum.¹¹⁷

4.4.3 David III Ryckaert: Jupiter a Merkur u Philemona a Baucidy

Popis obrazu

Ryckaertův obraz s mytologickým námětem Philemona a Baucidy je olej na dubovém dřevě o rozměrech 59×76 cm, jde tedy o podélný formát. Scéna návštěvy se odehrává v malé světnici, kde je jediným vybavením stůl, v levé části hořící krb a v pozadí otevřené dveře. Sledujeme zde společnost čtyř lidí, kteří jsou rozmístěni kolem ústředního bodu – stolu. Jupiter sedí za stolem, je obrácený čelem k divákovi a levou ruku s pohárem natahuje do zadní části k Philemonovi, který mu dolévá. Stařec stojí ve stínu za stolem. Jupiter se dívá přes stůl na Baucis, která se v předním plánu obrazu vlevo snaží chytit husu. Kompozici doplňuje vpravo sedící Merkur, který se gestem i pohledem obrací k Baucis. Na obraze kontrastují téměř nahá těla bohů s plně oblečeným starým párem. Bohové mají u sebe také své atributy – Jupiter drží v ruce blesk a Merkur má na hlavě okřídlenou čapku. V levé části je u nohou stolu zobrazen pes, který je zrovna uprostřed běhu a výjev posouvá k žánrové scéně. [2]

¹¹⁴ DANIEL 1984 (Pozn. 106) 12.

¹¹⁵ ŠEVČÍK / BARTILLA / SEIFERTOVÁ 2012 (pozn. 62), 329.

¹¹⁶ LOUIS GODEFROY: The complete etchings of Adriaen van Ostade, San Francisco 1990, 58.

¹¹⁷ ŠEVČÍK / BARTILLA / SEIFERTOVÁ 2012 (pozn. 62), 329.

Provenience

Prvním místem, kde byl tento obraz doložen, je obchod Forchondt (1674), vídeňská pobočka antverpského obchodu s obrazy. Poté následovala černínská obrazárna. Nevíme, kdy se do obrazárny tento obraz dostal, ale dále změnil majitele před r. 1778 při velké dražbě černínské sbírky. Nevíme s jistotou, zda byl součástí obrazárny již za Humprechta Jana Černína, ale vyloučit to také nelze. Obraz stejného názvu od Davida Ryckaerta byl r. 1674 prodán ve vídeňském obchodě Forchondt Karlu Eusebiu Liechtensteinovi, což by mohl být další majitel tohoto obrazu, který ho vlastnil před rodem Černínů, otázkou ale zůstává, zda jde o stejný obraz. Humprecht Jan Černín mohl obraz odkoupit jak z vídeňského Forchondtu, kde koupil mnohé nizozemské obrazy do své sbírky, tak od Liechtensteina. Uvádím v této práci Ryckaertův obraz, přestože nelze s jistotou určit, kdy se do černínského majetku dostal, protože jde o jeden z mála obrazů nizozemské skupiny 17. století, o němž s jistotou víme, že se v černínském majetku po určitou dobu nacházel a o němž také víme, kde se dnes nachází. Pro zmapování nizozemské části této sbírky poslouží stejně dobře, neboť Humprechtovi potomci, kteří se sbíráním obrazů také zabývali, šli většinou v jeho stopách.

Později se obraz postupně nacházel v několika vídeňských sbírkách. Nejprve byl umístěn ve sbírce hraběte Karla Clairfajta ve Vídni, dále u obchodníka s obrazy Franze Xavera Stöckla taktéž ve Vídni, poté ve sbírce hraběte Moritze Friese a ještě později u Franze Gabeta. Poté už se dostává do majetku Josefa Hosera, jehož sbírka byla nejprve instalována ve Vídni, později byla přesunuta do Prahy. Roku 1843 daroval Josef Hoser tento obraz Národní galerii v Praze, kde se dnes nachází pod inventárním číslem O 120.¹¹⁸

Zmínky v literatuře

K tomuto obrazu *Jupiter a Merkur u Philemona a Baucidy* máme rozsáhlý seznam literatury, v které se vyskytují často jen katalogové zmínky, ale najdeme i rozsáhlejší statě. Kvůli velkému množství takové literatury zde uvádím jen tu nejpodstatnější či autory, kteří se tímto dílem zabývali vícekrát.

První zmínka se nachází v soupisu z r. 1838, který obsahoval obrazy z již výše zmíněné sbírky Josefa Hosera a který byl zaměřen na německé a nizozemské školy. V tomto soupisu je dílo připisáno Janu van Hoecke (1611 – 1651), kterému bude připisováno nejednou i později. Sbírkou se v této době nacházela ještě ve Vídni.¹¹⁹ Ale již o pár let později, kdy byla

¹¹⁸ Lubomír SLAVÍČEK: Flemish paintings of the 17th and 18th centuries: illustrated summary catalogue 1/2, Praha 2000, 254.

¹¹⁹ Josef HOSER: Alphabetisches Verzeichniss in der Hoserschen Privat-Gemälde-Sammlung zu Wien, Wien 1838, 9.

Hoseroва sbírka přesunuta do Prahy na Hradčany a kdy se stala součástí Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, byl obraz připsán Rembrandtovu žáku Gerbrandtu van den Eeckhaut (1621 – 1674). V katalogu Obrazárny z r. 1844 najdeme tento obraz pod názvem *Mýtus o Philemonovi a Baucis*.¹²⁰ Na stejném místě se v této době nacházel i Dusartův *Hráč na niněru*, proto oba obrazy vedle sebe najdeme i v dalším katalogu Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění z r. 1846, který už zahrnuje obsáhlejší katalogová hesla. Josef Hoser zde dlouze vysvětluje, proč obraz připisuje Rembrandtovu žáku Gerbrandtu van den Eeckhaut a odmítá tak dřívější atribuci Janu van Hoecke.¹²¹

Postupně najdeme stručné katalogové heslo v soupisech Obrazárny z let 1856, 1862, 1867 a 1872. Ve všech je jako autor uveden Gerbrandt van den Eeckhaut, ale v posledním z nich je v závorce ještě připojen jako možný autor Jan van Hoeck. Mezitím byl obraz uveden ještě v německém soupise z r. 1864 od G. Partheye. Ve všech zmíněných katalogích najdeme stejně tak i Dusartova *Hráče na niněru*.

Mezi léty 1890 a 1892 zmiňuje Theodor von Frimmel obraz *Philemon a Baucis* v několika člancích, které se věnují obrazovým sbírkám ve Vídni, později se k tomu vrací mezi léty 1910 a 1914, kdy se zaměřuje i na sbírku Josefa Hosera. Také Renáta Tyršová¹²² se drží atribuce Janu van Hoecke, žáku Rubense a stejně tak Victor Barvitius. Ten se v katalogu Obrazárny v Rudolfinu rozepisuje více, objevuje se zde mezi proveniencí černínská obrazárna, dále pak sleduje přesuny tohoto obrazu až do sbírky Josefa Hosera.¹²³

Obraz *Jupiter a Merkur u Philemona a Baucis* najdeme i v knize *Niederländisches Künstlerlexicon*, ale musíme hledat pod autorem Jan van Hoecke. Obrazu je věnována jen krátká zmínka, najdeme zde ještě další díla Jana van Hoecke podle míst, kde byly jeho obrazy v této době umístěny. Na rozdíl od katalogů či soupisů, obsahuje tento lexikon informace o životě umělce, pro nás jsou ale irelevantní, neboť obraz *Philemon a Baucis* je dnes už přiřazován jinému malíři.¹²⁴

Pavel Bergner píše o tomto díle v článku, v němž zveřejnil inventář černínské obrazárny, který objevil. *Philemon a Baucis* je jedno z mála děl, o kterém se Pavlovi Bergnerovi podařilo dohledat, kde se nachází.¹²⁵ Atribuce zde zůstává u Jana van Hoecke stejně jako v katalogu Obrazárny, který sestavil také Pavel Bergner a katalogové heslo tohoto obrazu je zde identické s heslem v katalogu Victora Barvitiia. Antonín Novotný ve svém

¹²⁰ HOSER 1844 (pozn. 90) 20.

¹²¹ HOSER 1846 (pozn. 91) 56-57.

¹²² Renáta TYRŠOVÁ: Obrazárna Spolku vlasteneckých přátel umění v Praze, in: Světozor XIX, 1885, 763.

¹²³ BARVITIUS 1889 (pozn. 97) 104-105.

¹²⁴ WURZBACH 1906 (pozn. 99) 693.

¹²⁵ BERGNER (pozn. 2) 137.

článku pro Zlatou Prahu zmiňuje čtyři obrazy z černínské sbírky, které se v této době nacházely ve sbírkách Společnosti.¹²⁶

Vincenc Kramář se také zabýval Obrazárnou Společnosti a r. 1936 sepsal její katalog. Poprvé se upouští od určování autorství a dílo je přiřazeno neznámému flámskému mistru 1. pol. 17. století.¹²⁷ Tak tomu zůstane i v katalogu Národní galerie, kde se poprvé objevuje r. 1949.

Jaromír Šíp několikrát tento obraz zpracoval do katalogu Národní galerie, naposledy r. 1978. Dílo s názvem *Jupiter a Merkur na návštěvě u Philemona a Baucidy* přisuzuje Janu van Hooche, který ho měl namalovat podle obrazu se stejným námětem od P. P. Rubense.¹²⁸

Lubomír Slavíček se také tímto obrazem zabýval, většinou v kontextu sběratelství nebo flámské malby. Jako první označil za možného autora tohoto obrazu Davida III Ryckaerta (1612 – 1661). Tento názor zdůvodňuje v katalogu flámského malířství. Usuzuje tak na základě malířského provedení, typologie postav (zejména typu starce Philemona) a stavby prostoru. Jestliže je tento úsudek správný, jedná se ukázkou méně známé Ryckaertovy tvorby, neboť se zachovalo jen málo obrazů s mytologickým či biblickým tématem od tohoto autora a dozvídáme se o nich jen z dobových pramenů. Poprvé je zde také uveden alespoň přibližně rok, kdy byl obraz namalován – kolem r. 1650.¹²⁹

Později se k tomuto tématu Lubomír Slavíček ještě vrací v katalogu k výstavě „*Artis pictoriae amatores*“, která se zaměřovala na barokní sběratelství v Čechách. Informace se od jeho předchozí literatury neliší, pouze doplňuje, že tento obraz byl na počátku 19. století velmi oblíbený, protože se nám dochoval jeho grafický přepis a malířská kopie v jiných sbírkách.¹³⁰

Naposledy se k tomuto obrazu vrací v zatím nejrozsáhlejším katalogu flámské malby 17. a 18. století v pražské Národní galerii. Zde je uveden obsáhlý seznam literatury k tomuto dílu, doložitelná provenience i kopie či grafické přepisy Ryckaertova obrazu. Dokumentuje zde i literaturu, která se zabývá tématem mýtu o Philemonovi a Baucidě, a shrnuje veškeré autory tomuto dílu postupně přiřazované.¹³¹

¹²⁶ Antonín NOVOTNÝ: Pražské soukromé sběratelství koncem XVIII. Století, in: Zlatá Praha 18, 1926, 405.

¹²⁷ Vincenc KRAMÁŘ: Stručný průvodce Obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936, kat. č. 315.

¹²⁸ Jaromír ŠÍP: Flámské malířství doby Rubensovy ze sbírek Národní galerie v Praze, Cheb / Karlovy Vary 1985, kat. č. 18.

¹²⁹ SLAVÍČEK 1985 (pozn. 25) 24.

¹³⁰ SLAVÍČEK 1993 (pozn. 52) 163-164.

¹³¹ SLAVÍČEK 2000 (pozn. 118) 254.

David III Ryckaert (1612 – 1661)

Narodil se v Antverpách, kde také zemřel. Jeho otec byl také malířem, převážně krajinářem, jménem David II Ryckaert. David III Ryckaert se stal žákem svého otce a později byl přijat v Antverpách do malířského cechu. Časem byl zvolen dokonce jeho děkanem. Roku 1647 se oženil a v manželství se narodilo osm dětí. Jeho nejstarší syn David IV. se stal také malířem. Mezi jeho žáky patřil např. Gonzales Coques. Ryckaert se těšil velké oblibě u arcivévody Leopolda Viléma, který ho také občas zaměstnával.¹³²

Jeho tvorba se zaměřovala převážně na žánrové výjevy a ve svých počátcích byla ovlivněna rotterdamskými malíři. Dalším jeho tématem, které dnes známe převážně jen z písemných pramenů, je historická malba. V pozdějších letech byl ovlivněn díly Adriaena Brouwera a Davida II Tenierse.¹³³

Námět obrazu

Téma tohoto obrazu zpracovává velmi známý antický mýtus o Philemonovi a Baucis, který popsal Ovidius ve svých Proměnách (kniha VIII). Báje začíná první proměnou, kdy se Jupiter a jeho syn Merkur promění v obyčejné lidi a sestoupí na zem. Oba bohové hledali na zemi místo ke spánku a z tisíce domů, kde zkoušeli prosit o nocleh, je přijali jen v jedné malé rákosové chatrči. Zde žil starý pár Philemon a Baucis. O oba hosty se postarali, a přestože byli velmi chudí, nosili na stůl vše, co v domě našli. Při jídle se ale začal vypitý džbán znovu plnit vínem a tím oba prohlédli proměnu bohů. Začali se omlouvat za tak skromnou hostinu a Baucis chtěla zabít jedinou husu, kterou měli v domě, a dát ji za oběť bohům. Bohové jí v tom však zabránili a nařídili oběma hostitelům, aby s nimi rychle opustili chatrč a vydali se na nejbližší pahorek. Bohové totiž chtěli potrestat všechny lidi, kteří je nepřijali do svých domovů, a proto seslali na zem potopu. Pohromu přežila jen ona rákosová chatrč, která se záhy proměnila v chrám. Jupiter se nakonec zeptal Philemona a Baucidy, co by si oba přáli. Přání obou bylo zemřít společně ve stejnou hodinu.

Když oba zestárli a měli zemřít, došlo k druhé proměně. Philemon se proměnil v dub a Baucis v lípu, aby tak zůstali navždy vedle sebe.¹³⁴

Ryckaertův obraz znázorňuje moment tohoto příběhu, kdy starý pár hostí ve své chatrči oba bohy. Několik detailů zde přesně odpovídá mýtu z Ovidiových Proměn. Scénu částečně osvětluje světlo z krbu, ve kterém Baucis chvíli předtím rozdělala oheň: „Rozhrábne

¹³² Alfred von WURZBACH: *Niederländisches Künstlerlexicon* 2, Vídeň / Lipsko 1910, 528.

¹³³ SLAVÍČEK 1985 (pozn. 25) 24.

¹³⁴ OVIDIUS: *Proměny*, Praha 1997, 189-192.

žhavý v ohništi popel a včerejší oheň rozdělá znova, jej suchými listy a suchoučkou korou k plápolu živí a fouká do něho stařeckým dechem.¹³⁵ Dále jediný pokrm, který obraz znázorňuje, je kus masa na stole, konkrétně hřbet nějakého zvířete: „vidlici dvojhrotou vezme a jí hřbet vepřový sejme, uzením začouzený, jenž na trámu zčernalém visel. Ze hřbetu schovávaného již dlouho pak uřízne kousek, uříznutý dá na krb a měkčí ho ve vřelé vodě.“¹³⁶ Ryckaert umístil na stůl stejný pokrm, který Baucis podle mýtu předtím připravovala. Baucis je na obraze znázorněna přesně v okamžiku, kdy se snaží chytit husu, což se jí ale příliš nedaří. Jupiter se k ní otáčí a zřejmě ji nabádá, aby husu nechala naživu: „Měli tam jedinou husu, jež strážkyní chatrče byla, tu hned nebeským hostům se chystali podati v oběť. Husa však pomalost jejich svým rychlým znavuje letem, dlouho uniká starcům, až konečně u samých bohů hledala spásu. A bozi ji kázali naživu nechat...“¹³⁷

Tento námět byl v 17. století velmi populární, což možná bylo zčásti ovlivněno interpretací, která označuje Jupitera a Merkura za alegorický protějšek Bohu Otci a jeho Synu. Naopak angličtí básníci 18. století rozváděli toto téma v humorném tónu jako výjev ze všedního života.¹³⁸

Vlivy a paralely

Dílo je variací na kompozici od P. P. Rubense se stejným námětem, která vznikla kolem r. 1615. Rubensův obraz dnes známe jen z jeho dílenské verze [12], která je umístěna v Kunsthistorisches museu ve Vídni.¹³⁹ Obraz má inventární číslo 806, je na rozdíl od Ryckaertova díla namalovaný na plátně a má podstatně větší rozměry. Jeho kompozice se také omezuje jen na čtyři postavy v malé světnici, ze které ale vidíme více vybavení, neboť světlo kromě ohně z krbu vydává i lampa nad stolem. Na výjevu se stejně jako u našeho obrazu snaží Baucis v popředí chytit husu. Obraz je celkově světlejšího ladění.

Kromě těchto dvou maleb (od P. P. Rubense a od jeho dílny) máme ještě několik děl, která můžeme dávat s Ryckaertovým obrazem do souvislosti. Jde o jeho dvě kopie v oleji od neznámých malířů. Jedna byla v 19. století součástí sbírky prince Esterhazyho ve Vídni, později na hradě ve Forchtenstein. Druhá kopie byla v soukromé sbírce ve Vídni. Během 19. století také vznikla grafická reprodukce stejných rozměrů od Franze Wrenka.¹⁴⁰

¹³⁵ Ibidem 190.

¹³⁶ Ibidem 190.

¹³⁷ OVIDIUS 1997 (pozn. 132) 191.

¹³⁸ Jane Davidson REID: Classical mythology in the arts, 1300 – 1990s, New York 1993, 272.

¹³⁹ Ibidem 271-272.

¹⁴⁰ SLAVÍČEK 2000 (pozn. 118) 254.

5. Závěr

Podoba barokních obrazáren závisela převážně na osobnosti sběratele. Ten byl zase ovlivňován dobovými tendencemi, prostředím, ze kterého pocházel a nejvíce ostatními sběrateli umění. U postavy Humprechta Jana Černína se můžeme ptát po původu jeho sběratelské osobnosti. Možná by se o umění a sběratelství vůbec nezajímal, kdyby nebylo jeho neúspěšné diplomatické mise, která ho zanechala v Benátkách bez práce. Na základě dochovaných dobových pramenů můžeme soudit, že sbírka by vypadala jinak, kdyby byla založena v Čechách, neboť už jen Černínovy požadavky odrážejí nové barokní tendence, které bychom v této době u nás těžko hledali. Sbírat italské umění, ze kterého se sbírka ze začátku skládala, bylo zřejmě úspěšným tahem, neboť Černín se stal zprostředkovatelem takových obrazů pro českou šlechtu i vídeňský dvůr. Proč tedy Černín po svém návratu začal sbírat i umění nizozemských autorů a neučinil ze své sbírky exkluzivní kolekci italského umění?

Zde můžeme sledovat několik vlivů, které nám ale nikdy zřejmě nebudou objasněny úplně. Pražská hradní obrazárna měla hojné zastoupení flámské i holandské malby, např. velmi oblíbeným byl P. P. Rubens, jehož díla měl ve své sbírce v hojném počtu i Černín. Proto můžeme brát hradní obrazárnu za jakýsi Černínův vzor. Ale nizozemské umění přineslo v této době nové tendence, jaké bychom nenašli v umění italském. Např. zátiší, jehož některé druhy se objevují jen v holandském malířství nebo naopak jen ve flámském a dále žánrové scény, které se proměňovaly během jednotlivých generací. Můžeme se proto ptát, zda Černín pouze sledoval trendy současného sběratelství, nebo zda nizozemské umění začalo více vyhovovat jeho vkusu. Tak by se do sběratelských tendencí dostala i osobní stránka.

Z této práce vyplývá, že charakterizovat Černínovu nizozemskou sbírku jako takovou je dnes nemožné. Můžeme vzít v potaz všechny inventáře této sbírky, čímž zjistíme alespoň námětové zaměření, ale už se nedozvíme, zda obrazy byly originály a zda vůbec taková otázka byla ve své době podstatná. Je jisté, že originál měl větší cenu než kopie, ale u mnoha barokních sbírek je vidět snaha po celkovém obsáhnutí módních námětů i za cenu toho, že obrazy budou kopie. Také se můžeme zaměřit na jednotlivé obrazy, které jsou u nás doložitelné, ale nakonec zjistíme, že ani zde si nemůžeme být úplně jistí jejich proveniencí. Zato nám ale tyto obrazy odhalí malý vzorek okolností, za kterých vznikaly, a tendencí, které rezonovaly v místě jejich vzniku, což z velké části určovalo jejich podobu. To nám možná pomůže objasnit, proč Černín sbíral právě tyto obrazy, a tedy i to, co jej formovalo jako sběratelskou osobnost.

6. Seznam literatury

BARVITIUS Viktor: Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag, Praha 1889

BERGNER Pavel: Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze XV, 1907

BERGNER Pavel: Katalog Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách v Domě umělců v Rudolphinum v Praze, Praha 1912

DANIEL Ladislav: Musica picta: Hudba v evropském a českém malířství 15. – 18- století, Praha 1984

EBE Gustav: Der deutsche Cicerone, Führer durch die Kunstschatze der Länder deutscher Zunge, IV, Malerei, fremde Schulen, Lipsko 1901

Führer durch die Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag, Praha 1913

GODEFROY Louis: The complete etchings of Adriaen van Ostade, San Francisco 1990

HORYNA Mojmir / ZAHRADNÍK Pavel / PREISS Pavel: Černínský palác v Praze, Praha 2001

HOSER Josef: Alphabetisches Verzeichniss in der Hoserschen Privat-Gemälde-Sammlung zu Wien, Wien 1838

HOSER Josef: Catalogue Raisové oder beschreibendes Verzeichnis der in dem Galeriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoserschen Gemälde-Sammlung, Praha 1846

HOSER Josef: Verzeichniss der im Galerie-Gebäude der Gesseltschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag (am Hradschin) aufgestellten Hoserschen Gemälde-Sammlung, Praha 1944

KALISTA Zdeněk: Čechové, kteří tvořili dějiny světa, Praha 1999

KALISTA Zdeněk: Humprecht Jan Černín v Benátkách, in: Památky archeologické XXXVI, 1928-1930

KALISTA Zdeněk: Korespondence Zuzany Černínové z Harasova s jejím synem Humprechtem Janem Černínem z Chudenic, Praha 1941

KALISTA Zdeněk: Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic: Zrození barokního kavalíra, Praha 1932

KOBLASA Pavel: Czerninove z Chudenic: stručné dějiny rodu a schematismus rodových panství, České Budějovice 2000

KRAMÁŘ Vincenc: Stručný průvodce Obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936

MATĚJČEK Antonín: Galerie Rudolfinum, Praha 1913

NOVÁK Josef: Dějiny bývalé hr. černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické XXVII, 1915

NOVÁK Josef: Prameny ke studiu bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické XXVII, 1915

NOVOTNÝ Antonín: Pražské soukromé sběratelství koncem XVIII. Století, in: Zlatá Praha 18, 1926, 402 – 411

OVIDIUS: Proměny, Praha 1997

PARTHEY Gustav: Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder vestorbener Maler Aller Schulen 1, Berlín 1963

PEŠINA Jaroslav / HŘIVNA František: Seznam obrazů a soch vystavených Národní galerií v Praze v odbočce na Zbraslavi, Praha 1940

REID Jane Davidson: Classical mythology in the arts, 1300 – 1990s, New York 1993

SEIFERTOVÁ Hana: Mezi zátišími: flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy, Cheb / Liberec 2003

SLAVÍČEK Lubomír: Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství, Praha 1993

SLAVÍČEK Lubomír: Flámské malířství 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze: Katalog výstavy, Hodonín a Liberec 1985, Hodonín 1985

SLAVÍČEK Lubomír: Flemish paintings of the 17th an 18th centuries: illustrated summary catalogue 1/2, Praha 2000

SLAVÍČEK Lubomír: Chvála sběratelství: holandské obrazy 17. a počátku 18. století v českých sbírkách 1660-1939, Cheb 1993

SLAVÍČEK Lubomír: Příspěvky k dějinám nostické obrazové sbírky (Materiálie k českému baroknímu sběratelství, in: Umění XXXI, 1983

SLAVÍČEK Lubomír: Sběratelství a obchod s uměním v barokních Čechách, in: FEJTOVÁ Olga / LEDVINKA Václav / VLNAS Vít (ed.): Barokní Praha - barokní Čechie 1620 – 1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24. – 27. září 2001

SLAVÍČEK Lubomír: „Sobě, umění, přátelům“ Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650 – 1939, Brno 2007

SLAVÍČEK Lubomír: Visual documentation of the aristocratical collections in baroque Bohemia, in: Opuscula historiae artium F 40, 1996

SLAVÍČEK Lubomír: Život a práca v obrazoch holandských maliarov 17. storočia zo zbierok NG v Prahe, Bratislava 1983

STOLÁROVÁ Lenka / VLNAS Vít: Karel Škréta: 1610 – 1674: doba a dílo, Praha 2010

ŠEVČÍK Anja K., BARTILLA Štefan, SEIFERTO VÁ Hana: Dutch paintings of the 17th and 18th centuries, Praha 2012

ŠÍP Jaromír: Flámská a holandská zátiší 17. století z Národní galerie v Praze, Praha 1967

ŠÍP Jaromír: Flámské malířství doby Rubensovy ze sbírek Národní galerie v Praze, Cheb / Karlovy Vary 1985

ŠÍP Jaromír: Holandské malířství 17. století, Praha 1972

ŠÍP Jaromír: Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1976

ŠÍP Jaromír: Výstava přírůstků holandského malířství: Národní galerie v Praze, Praha 1961

TOMAN Prokop: Sbíрка Dr. P. Tomana, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze XVII., 1909, 169-174

TURNER Jane: The dictionary of art 9, New York 1996

TYRŠOVÁ Renáta: Obrazárna Spolku vlasteneckých přátel umění v Praze, in: Světozor XIX, 1885, 763-764

Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, Praha 1956

Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, Praha 1962

Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, Praha 1967

Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, Praha 1972

WURZBACH Alfred von: Niederländisches Künstlerlexicon 1, Vídeň / Lipsko 1906

WURZBACH Alfred von: Niederländisches Künstlerlexicon 2, Vídeň / Lipsko 1910