

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERSITY KARLOVY  
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ**

**AUTOPORTRÉT V ČESKÉM BAROKNÍM  
MALÍŘSTVÍ**  
RIGORÓZNÍ PRÁCE

VYPRACOVALA: Mgr. Miroslava Kacetlová

VEDOUCÍ PRÁCE: Doc. PhDr. Lubomír Konečný

PRAHA 2007

*Prohlášení*

*Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně na základě vlastních výzkumů a materiálů, které uvádím v seznamu pramenů a literatury.*

*V Praze dne 22. 4. 2007*

***Miroslava Kacetlová***

# Obsah

Úvod .....	4
1 Historicko-společenské pozadí v českých zemích v době barokní .....	5
2 Historie pražských malířských cechů v době renesanční a barokní .....	8
3 Autoportrét jako specifický žánr v malířství .....	12
3.1 Využití zrcadla pro autoportrét .....	16
4 Samostatné autoportréty .....	18
4.1 Giuseppe Arcimboldo .....	18
4.2 Bartholomeus Spranger .....	20
4.3 Antonín Stevens ze Steinfelsu .....	21
4.4 Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu .....	22
4.5 Václav Hollar .....	23
4.6 Michael Leopold Willmann .....	26
4.7 Jan Kupecký .....	29
4.8 Václav Vavřinec Reiner .....	36
4.9 Jan Petr Molitor .....	40
4.10 František Antonín Palko .....	41
4.11 Ignác František Platzer .....	45
5 Autoportréty s malířskými atributy .....	46
5.1 Michael Leopold Willmann .....	47
5.2 Václav Hollar .....	49
5.3 Kristián Šebestián Dittmann z Lavensteinu .....	50
5.4 Michael Václav Halbax .....	50
5.5 Petr Brandl .....	52
5.6 Jan Kupecký .....	56
5.7 Siard Nosecký .....	60
5.8 František Antonín Palko .....	61
5.9 Antonín Kern .....	62
5.10 Neznámý malíř asi ze 2. čtvrtiny 18. století .....	63
5.11 Norbert Grund .....	63
5.12 Kristián Dietrich .....	64
5.13 Jan Petr Molitor .....	65
5.14 Franz Anton Maulbertsch .....	65
5.15 Jan Vojtěch Angermayer .....	67
6 Autoportréty na rodinných podobiznách .....	71
6.1 Bartholomeus Spranger .....	72
6.2 Hans von Aachen .....	73
6.3 Tobias Pock .....	74
6.4 Jan Kupecký .....	76
6.5 Norbert Grund .....	83
7 Autoportréty v narativních scénách .....	86
7.1 Daniel Alexius z Květné .....	87
7.2 Karel Škréta .....	89
7.3 František Karel Palko .....	92
7.4 Franz Anton Maulbertsch .....	93
7.5 Jan Lukáš Kracker .....	95
8 Autoportréty v rámci skupinové podobizny .....	97
8.1 Filip Kristián Bentum .....	97
8.2 František Antonín Palko (Anton Glunck) .....	99
8.3 Václav Vavřinec Reiner .....	101
9 Malířské kryptoportréty .....	103
9.1 Jan Kupecký .....	103
9.2 Jan Jiří Heinsch .....	104
9.3 Petr Brandl .....	105
10 Závěr .....	107
11 Katalog .....	115
12 Literatura .....	187
13 Seznam vyobrazení v textu .....	212
14 Summary in English .....	213

# Úvod

Autoportrét má v malířství mimořádné postavení, protože poskytuje nenahraditelnou představu o svém tvůrci. Ve výtvarném umění je něčím podobným, čím je autobiografie v literatuře. V malířském autoportrétu se nevypráví, ale spíš shrnuje nebo zachycuje okamžitý stav osobnosti. Autoportrét vyjadřuje vztah umělce k vlastní osobě, ke světu a ke společnosti. Je dokumentem fyzické podoby a duševního obsahu jako každý portrét vůbec. Můžeme z něj vyčíst stavovské sebevědomí umělce, rozpoznat jeho osobní skromnost či ješitnost, jeho radost z vlastní tváře, netečnost či humorný postoj k sobě samému. Jsou tu zachyceny zpovědi a sliby, přání, poznání i zklamání.

Na stránkách této práce si čtenář bude moci přečíst pojednání o autoportrétní tvorbě českých barokních malířů. Do pojmu „český malíř“ jsem zařadila i ty malíře, kteří se sice na českém území nenarodili, nicméně jejich tvorba je z části s naším prostředím spojena a tudíž je zařaditelná do kontextu barokní tvorby v Čechách a na Moravě, a také ty, kteří se na našem území narodili, ale téměř celý život tvořili v jiných zemích. Proto se mnohdy při výkladu některých vlastních podobizen dostaneme na území našich střeoevropských sousedů. Příslušnost umělců a jejich děl k národnímu celku nelze v podmínkách feudálně uspořádané společnosti posuzovat z téhož hlediska jako v 19. století, kdy se v habsburském státě začaly formovat moderní národy.

V úvodních kapitolách seznamuji čtenáře s historicko-společenským pozadím, s dějinami pražských malířských cechů a s definicí autoportrétní tvorby jako specifického žánru v malířství. Podávám pohled na autoportrét v Čechách z hlediska typového rozdělení. V tomto smyslu jsem rozlišila šest základních druhů vlastních podobizen, každé je věnována samostatná kapitola, která je uvedena ukázkou autoportrétní tvorby doby předcházející, tedy rudolfínské. Protože se někdy stalo, že jeden a týž autor se objevil v různých kapitolách, pro větší přehlednost jsem pro čtenáře uvedla abecedně seřazený katalog umístěný na konci práce.

# 1 Historicko-společenské pozadí v českých zemích v době barokní

Počátky barokního malířství v Čechách byly spojeny s renesančním a manýristickým obdobím a to těsnějšími svazky, než tomu bylo v architektuře a sochařství. Nástup nového směru nebyl možný bez vysokých uměleckých nároků, které tu vytyčilo rudolfínské malířství, navíc barokním malířům zanechala doba císaře Rudolfa II. povýšení jejich profese na umělecký trůn.

Vlna italských přistěhovalců do českých zemí v době vlády Rudolfa II., vznik vlašské kolonie v Praze, Italové u dvora a po roce 1620 stále častější přítomnost italských řeholníků a umělců umožnily přímé setkání s kulturou země, jenž je považována za kolébkou renesance a humanismu. Ve velkých knihovnách šlechtických sídel a také v knihovnách měšťanských stavitelů a malířů se objevovala latinská i italská vydání Vitruviovy *Deseti knih o architektuře*, Vignolových *Dvojích pravidel praktické perspektivy* či *Pravidel pěti architektonických řádů*.<sup>1</sup>

Výtvarná produkce 17. století byla z velké části nesená cizinci, místní umělci si ale brzy osvojili nové slohové principy baroka. V Čechách se mísily především nizozemské a italské vlivy. Až do švédského vpádu roku 1648 bylo na Pražském hradě zachováno kompletně jádro velké Rudolfovy sbírky, ve které se nacházela díla italského, nizozemského a německého malířství renesance a manýrismu a hlavně tu byly k vidění benátské práce ze 16. století, které byly příkladem pro české malíře zvláště důležitým. Po ztrátě této hodnotné sbírky vznikla na Hradě obrazová galerie z iniciativy arcivévody Leopolda Viléma, kde byly umístěny obrazy Guida Reniho, Petra Pavla Rubense, Orazia Gentileschiho, Domenica Fettiho, Poussina či Rembrandta, které sloužily jako velká inspirace a podnětný příklad. Důkazem styků malířů s obrazárnou bylo například přátelství Karla Škréty se správcem hradní sbírky Dionýsiem Miseronim.<sup>2</sup>

Z Itálie se vrátil Karel Škréta, kde konvertoval ke katolicismu, přinesl s sebou novou malířskou inspiraci a okamžitě se stal vůdčí osobností. O své postavení na předním místě se

<sup>1</sup> Hojda - Kašparová 2000, s. 36.

<sup>2</sup> Neumann 1974, s. 72.

nemusel s nikým dělit, přesto vstoupil do cechu. Z pozice staršího se pak vrhal do bojů proti odpůrcům malířského bratrstva. Škréta ovlivnil domácí scénu prostřednictvím žáků a napodobitelů a zdrojem inspirace byl v podstatě až do konce 18. století. Pokračovatelem jeho umění se stal Jan Jiří Heinsch ze Slezska. Také se objevil Michael Leopold Willmann, který přinesl do českého malířského prostředí nizozemskou orientaci a především smysl pro dramatičnost. Svým dílem stál v opozici vůči střízlivěji orientovanému Karlu Škrétovi.

Na sklonku 17. století docházelo v českých zemích k hospodářské prosperitě. Habsburkové vystupovali jako ochránci katolické církve. Stále přetrvávala řemeslnická struktura malířských cechů, ale ti nejlepší a nejschopnější malíři hledali úniky z jejich vlivu, například do dvorských svobod. Doba však směřovala k myšlenkám na svobodnější vyučování umění, ovlivněné ateliérem poitalštěného Mnichovana Johanna Carla Lotha v Benátkách, ke kterému mířili středoevropští malíři. Mezi nimi byl i Peter Strudel, který roku 1668 založil Akademii ve Vídni. Odtud se zřejmě šířila idea o založení umělecké akademie v Praze.

Zdrojem poučení pro české malíře byly také obrazové sbírky, například hrabat Jana Josefa Vrtby, Jana Petra Straky z Nedabylic či Felixe Vršovce a především Heřmana Jakuba Černína, jejíž některé části byly převezeny do jeho vídeňského sídla. Významná díla však zůstala v Praze, kde pro ně bylo připraveno deštění ve velké galerii Černínského paláce. O nárůst této sbírky se postaral František Josef Černín svými nákupy uměleckých děl, které však na druhou stranu zapříčinily finanční problémy rodiny.<sup>3</sup>

Období zhruba od 90. let 17. století do roku 1730 můžeme označit za epochu velkých malířských osobností. Kolem roku 1690 nastala velká aktivita, plně se rozvíjely umělecké síly domácí i zahraniční. Příčinou byla souhra příznivých podmínek ekonomických, politických i duchovních a šťastných historických okolností. V Praze, jako v umělecké metropoli, se opakovala někdejší rudolfinská sláva, avšak nezávislá na jednom panovnickém dvoře. Bylo to období, kdy do českého malířství vstupuje Jan Kryštof Liška, Jan Rudolf Bys, Petr Brandl prožívá první úspěchy a Václav Vavřinec Reiner umělecky zraje. Preiss o tomto období mluví jako o „odrazové epoše“ pro nastávající desetiletí.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Preiss 1989a, s. 540.

<sup>4</sup> Preiss 2001a, s. 198, 200.

V období pozdního baroka se situace mění. Praha postupně ztrácí postavení jednoho z vedoucích uměleckých center. Významnou roli hrají umělci s velkým teritoriálním rozsahem své působnosti (příkladem může být František Karel Palko). Církev i aristokracie kolem poloviny 18. století omezily své investice do výtvarného umění. Tento fakt souvisel s vynucenými půjčkami Marie Terezie v době války o rakouské dědictví, které mnohé církevní instituce značně oslabilo. Centrum výtvarné produkce se přesouvá do provincií, více než v Praze se pracovalo na venkovských panstvích a v různých městech, kde vznikala samostatná střediska. Pozornost se také začala upírat na Vídeň s její Akademií výtvarného umění. Čeští malíři začali navazovat styky s Bavorskem a Saskem. Do Drážďan zamířil Anton Kern a František Karel Palko. V malířství nastal slohový posun k celkovému zjemnění, bez dřívějšího patosu a velkých gest. Vlny importů a vnějších vlivů, až na již zmíněného Kerna, však byly mírné a téměř nezasáhly domácí malířství, které bylo zakořeněné v domácí tradici, sahající až ke Škrétovi. Tou byl ovlivněn Siard Nosecký.<sup>5</sup>

Díla pozdního 18. století se vyznačují komornějším charakterem. Barok se postupně začal omezovat na lidské měřítko, závěsný obraz stále častěji konkuroval monumentálnímu malířství. V tomto období začalo vznikat a být populární sběratelství. Nový postoj k životu se projevoval ve zdůrazňování intimity, ve vyhledávání prostých radostí a ve snaze vyvolávat nejrůznější pocity. V malířských portrétech se objevila snaha po vyjádření povahových typů ve zdrženlivějším a niternějším pojetí. Hlavním nositelem nového stylu v malířství se stal Norbert Grund, v jehož umění se objevuje soukromí každodenního života, lidská postava má klidnou a soustředěnou jednoduchost. Jako si lidé předchozího století zakládali na tom, aby byli zobrazováni při obřadech a ve slavnostním oděvu, tak se v rokoku vraceli ke klidným radovánkám rodinného života.

---

<sup>5</sup> Preiss 1989b, s. 751-754.

## **2 Historie pražských malířských cechů v době renesanční a barokní**

Kolem roku 1581 byla profesní struktura malířského cechu v podstatě stejná jako v době svého vzniku. Až mezi léty 1598-1599 se ustanovily nové cechovní články, artikuly, jimiž se cech stal plnoprávným živnostenským sdružením. Řád zdůrazňoval především konzervativní, tj. nábožensko-sociální prvky cechovního zřízení. Šlo v podstatě o nepružný systém v době, která šla k novému ideálu, ke školení akademického typu.

Roku 1572 se mistrem staroměstského malířského cechu stal malíř Matyáš Hutský. Díky svému titulu dvorního malíře arcivévody Ferdinanda Tyrolského měl četné konexe u císařského dvora, čehož využíval ve prospěch cechu. Je pravděpodobné, že rovněž napomohl k vydání majestátu císaře Rudolfa II. roku 1595. V 80. letech 16. století měl cech charakter takzvaného spolucechu, tzn. skládal se ze dvou řemesel, malířského a sklářského. V rámci cechu byla také zastoupena početně slabší řemesla jako například malíři-iluminátoři, zlatotepci a cuprejtyři (pozlacovači).

Tento tzv. meziměstský spolucech, neboli dvoucech, v sobě organizoval řemesla dvou pražských měst, Malé Strany a Starého Města. Obě byla sdružena od roku 1525, měla jednu společnou hlavní pokladnici, tzv. matku, od níž si starší předávali klíče. V ní byly uloženy důležité dokumenty, cechovní privilegia, smlouvy atd. Všechny záležitosti se projednávaly na společných schůzích nebo před cechmistry a nakonec zapisovaly do tzv. mistrovské knihy. Vzájemná mezicechovní spolupráce spočívala také v udržování společného kultu cechovního patrona sv. Lukáše a ve finančním zabezpečení spolkového oltáře v týnském kostele.

Pražský malířský cech si držel své privilegované postavení a vůči mimopražským cechům stál v tzv. vrchním postavení, byl jim odvolací instancí. Navíc mimopražské kongregace si od něj musely vyžádat a zaplatit u pražského cechu jeho cechovní řád a řídit se jím.

Pražský malířský cech však postupně ztrácel svou prestiž po přesídlení uměnilovného císaře Rudolfa II. do Prahy na počátku 80. let 16. století. S ním a s císařským dvorem do české metropole přišli noví cizí mistři, Praha se proměňovala



v císařskou metropolitní rezidenci a všechny tyto změny nezůstaly bez vlivu na starobylý cech. V 80. letech 16. století se cizí mistři ještě přizpůsobovali cechovnímu řádu a málokdy se objevily neshody mezi městskými a dvorskými umělci. Avšak dvorská svoboda, platy, šlechtické tituly a erby, jimiž byli cizí umělci na Rudolfově dvoře zahrnováni, začaly vyvolávat u cechovních mistrů protesty. Tito nově příchozí se totiž vymanili ze středověkého cechovního přímusu, narušovali tak jeho výnosný monopol na práci a útočily na samou podstatu cechu. Došlo ke střetnutí řemeslné práce založené na středověkém mechanismu se svobodným uměleckým duchem. Vztahy mezi dvorskými a cechovními malíři začaly být napjaté.

V 90. letech 16. století docházelo ke sváru také uvnitř samotného cechu. Vydáním privilegia Rudolfa II. roku 1595 se malířům dostalo určitých výsad, jejich řemeslo se mělo nadále počítat mezi umění, avšak sklenáři byli nadále nazýváni řemeslníky. A to u nich vyvolalo nespokojenost. Rozepře mohl formálně ukončit nový cechovní řád z roku 1598, ale skutečným ukončením bylo až založení samostatného sklenářského spolku roku 1674.

Privilegium Rudolfa II. z 27. dubna 1595 udělené malířskému a sklenářskému cechu Starého Města a Malé Strany dodalo sdružení slavnostnější ráz a zvýšilo formálně společenský význam korporace. Císař vyzdvihl malířství mezi umění a polepšil starý malířský znak, na kterém se místo dívky mouřenínky objevila Pallas Athéna ve zbroji jako ochránkyně umění a vzdělání. Listina v podstatě zdůraznila pouze starobylé postavení cechu v pražském prostředí tím, že citovala všechna cechovní privilegia udělovaná od 14. století. Povznesení městských malířů mezi umění bylo rovněž v souladu s jejich tažením proti družině dvorských malířů.

Nový cechovní řád byl vydán 15. října 1598. Cech se začal nazývat podle tří nejčetněji zastoupených řemesel, tedy cech umění malířského, řemesla krumplířského a sklenářského. Všechny funkce cechu, tak jak byly známy od 14. století, se pouze prohloubily a ustálily.

Všechny změny, které proběhly v době Matyáše Hutského, poskytly představenstvu cechu sv. Lukáše silnou oporu ve století následujícím. Cechmistři neváhali jménem cechovních privilegií napadat všechny mimo cech stojící mistry. Upírali jim pravost jejich výučných listů, právo na školení tovaryšů a vyhrožovali jim pokutami, zákazem činnosti a dokonce zabráním majetku. Avšak idea svobodné cesty za uměleckým ideálem a svobodného

vyučování umění, vyznačená římskou Akademií di San Luca, jež byla založena 1588, se ukázala v přímém rozporu s cechovní tradicí, ustrnulou na úrovni středověké řemeslné korporace.

Skutečně špičkoví tvůrci měli řadu důvodů, proč se členství v cechu vyhýbat. Cech si držel úzkostlivě svůj monopol, reguloval produkci, navíc vyžadoval platit vysoké členské poplatky. Zkrátka cechy poskytovaly umělcům podmínky spíše pro řemeslnou malovýrobu než pro skutečnou uměleckou tvorbu. Toto vše si malíři a sochaři 17. století čím dál více uvědomovali úměrně se zvětšováním jejich stavovského sebevědomí. Přesto nelze říci, že všichni velcí umělci pražského baroka se stavěli mimo bratrstvo sv. Lukáše. Například Karel Škréta patřil k významným postavám kongregace, roku 1653 byl dokonce zvolen předním starším malířského cechu, Norbert Grund byl od roku 1753 představený malostranského cechu, také František Xaver Palko, Jan Rudolf Bys, Jan Jiří Heinsch a Jan Petr Miller-Molitor. Byli tu však i tací malíři, kteří si splnili nejnütnější minimální požadavky, ale do života cechů se příliš nezapojovali. Mezi ně patřili Michael Václav Halbax a Václav Vavřinec Reiner. Posledně jmenovaný měl dosti velké výdělky, které mu umožnily zůstat ve formálním postavení cechovního mistra a zároveň odmítnout i dvorskou službu. A pak tu byl Petr Brandl. Ten se vydal na cestu otevřené revolty a pokusil se osvobodit od středověkého cechovního rámce. Většina nespokojenců si opatrovala tzv. „freibríf“, to znamená, že formálně vstoupila do služeb šlechtických, dvorských nebo řádových. Další způsob, jak se legálně vyhnout cechům, bylo stát se akademickým občanem, tedy přihlásit se na univerzitu. I když v těchto případech málokterý umělec studia sotva zahájil.

Myšlenka akademické svobody inspirovala první pokus o narušení cechovního monopolu na umění. Šlo o návrh na založení pražské umělecké akademie z 15. dubna 1709. Podali ho malíř Michael Václav Halbax, architekt František Maxmilián Kaňka a sochař František Preiss. Je zachován koncept tohoto návrhu, adresovaný hraběti Jakubu Černínovi s žádostí o přímluvu. Projekt měl být uskutečněn pod záminkou veřejného blaha a s cílem povznést Prahu na úroveň skutečné evropské metropole, aby také mládež získala průpravu v umění a nemusela odcházet za ní do ciziny. Tři pražští umělci si stěžují, že v jiných oborech je Království české zaopatřeno, ale výtvarný obor zaostává. Dále že v jiných zemích takovéto akademie byly již dávno zřízeny a jejich učitelé pobírají plat. Dokonce byla plánována anketa, která měla shromáždit různé názory na tuto záležitost. Avšak další osudy projektu jsou neznámy, je pravděpodobné, že se o jeho ztroskotání zasloužili cechovní mistři. Kdyby se

podaný návrh uskutečnil, byla by dnes pražská akademie umění třetí nejstarší, hned za římskou akademií di San Luca (1588) a vídeňskou (1692). Šlo zřejmě o žádost jednotlivců, které do povědomí veřejnosti nepronikla. Zdá se, že jen její podatelé cítili nedostatky své doby. Až roku 1796, kdy se znovu začalo mluvit o pražské akademii, nebyli jejími zakladateli umělci, ale členové českých šlechtických rodů.<sup>6</sup>

Nešlo ale zabránit zcela přirozenému vývoji, kdy sami umělci se začali sdružovat v názorech na své existenční a tvůrčí podmínky. Docházelo k diskusím, ke krystalizování různých uměleckých názorů, k přijímání cizích vlivů i k soupeření mezi jednotlivými názorově odlišnými skupinkami. Barokní kultura začala stavět umělce před nové úkoly, rostla poptávka po kvalitních uměleckých dílech, a nároky aristokracie, duchovenstva i měšťanské elity se přestávaly shodovat s uměleckými a společenskými cechovními bariérami. Avšak monopol na umělecké vzdělání stále náležel bratrstvu sv. Lukáše.

V záznamech Pražských malířských bratrstev 17. a 18. století se slavná, nám známá jména ztrácela v záplavě jmen dávno zapomenutých kruplírů, řezbářů atd. Zdá se, že v nich panovala nadvláda většiny průměrných nad hrstkou vynikajících. Cechy žily ze své slavné minulosti, vzpomínkami na dobu Karla IV. a Rudolfa II. Cechovní systém jako takový byl však v 17. a 18. století odsouzen k postupnému zániku. Přesto si sdružení sv. Lukáše v této době uchovalo i jistou důležitost a vliv. Stále se zdůrazňovala cechovní výchovná a kulturní funkce. Cechovní kroje, prapory a průvody dodávaly lesku barokním slavnostem. Také rytmus cechovní práce a náboženských svátků určoval život barokní Prahy. Do tohoto patriarchálně neměnného světa ale postupně začala zasahovat státní moc. Dle císařského nařízení z roku 1708 měla být všechna cechovní statuta potvrzována panovníkem. Byly ustanoveny speciální komise pro posuzování sporů mezi bratrstvy a roku 1731 se zřídily úřady cechovních inspektorů, jenž měly za úkol vést státní dozor nad cechy. Tereziánské reformy, rozvoj manufaktur, přibývání počtu svobodných profesí a celková společensko-ekonomická změna přivedly 3. května 1784 císaře Josefa II. k vydání dekretu, jenž definitivně zrušil řady cechů, mezi nimi i malířská bratrstva. Umění byla prohlášena za svobodná.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Herain 1912, s. 77-78.

<sup>7</sup> Kuchynka 1915, s. 24-46. - Kuchynka 1919, s. 14-24. - Diviš 1984 - Diviš 1992 - Halata 1996 - Šroněk 1996 - Vlnas 1997, s. 23-33, 34-42.

### 3 Autoportrét jako specifický žánr v malířství

Každý autoportrét předpokládá určitou dávku sebevědomí a lásku k vlastní osobnosti. Tato sebeláska mohla vzniknout tehdy, když byl v umělci probuzen zájem o člověka. Autoportrét mohl tedy vzniknout až v novověku, i když jsou známy autoportréty egyptské. Jeden z nejranějších autoportrétů v západním umění je připisován Feidiovi, slavnému sochaři antického Řecka. Ten v roce 438 př. n. l., podle Plutarcha, připojil svoji vlastní podobiznu na štít dnes již bohužel ztracené sochy Pallas Athény, která byla původně umístěna v Parthenonu.

Rovněž ve středověku najdeme příklady vlastních podobizen, i když téměř celá umělecká tvorba této doby se nese v duchu umělecké anonymity, ze které jen vzácně vystoupila hrstka osobností, jejichž jména dnes známe. Středověcí řemeslníci zřídka signovali své práce, ale autoportréty mnohdy bývaly svými autory zařazovány do sochařské dekorace staveb, fresek, reliéfů nebo oltářních obrazů jako jakési vizuální podpisy. Ale umělec, podle našich dnešních představ, byl ve středověku vlastně něčím neznámým. Označení tvůrce náleželo jen Stvořiteli. Ti, kteří stvoření světa malují nebo tesají do kamene, nejsou tvůrci, ale jen původci díla. Umělec nevystupuje jako osoba, která by sama sobě přikládala důležitost. Zobrazuje sebe ve vztahu k něčemu nadřazenému, jako vykonavatel veřejné funkce. Například v iluminovaných středověkých rukopisech lze autoportrét objevit na místě, kde je zobrazen okamžik předávání knihy donátorovi, jak můžeme spatřit v *Pasionálu abatyše Kunhuty*. Na titulním listě zde svatojiřský kanovník a bibliotékař Beneš zpodobnil ve společnosti trůnicí Kunhuty, kterou korunují dva andělé.<sup>8</sup>

Ale skutečný rozkvět autoportrétu začal až v renesanci. Novověk přichází s novým pojetím člověka silněji akcentujícím jeho individualitu. Na poli uměleckém to znamená, že se rozvojí portrét, zpodobnění a interpretace určité, specifické osobnosti. Umělci se začínají obracet do svého nitra, aby sami sebe zkoumali a poznali a tím si uvědomili svoji vlastní hodnotu a vyjimečnost coby umělce-tvůrce. V Itálii vznikla domněnka, že původ veškeré malby se datuje od okamžiku, kdy Narcis shlédl svůj půvabný obraz ve vodním zrcadle a byl dojat jeho krásou.

---

<sup>8</sup> Stejskal 1989, s. 295.

Leone Battista Alberti (1404-1472) připodobnil zajímavým metaforickým způsobem původ malířství, když jej přirovnal k umělcově studování vlastní tváře v odrazu ve vodě:

*„Narcis (...) byl skutečným vynálezcem malířství (...). Jak jinak můžeme nazvat malířství než jako objetí s uměním, které je představeno na povrchu vody v kašně?“<sup>9</sup>*

Narcis byl zamilován do svého vlastního odrazu ve vodní hladině, který se pro něj stal mocně přitažlivým objektem lásky. A protože mu byl obraz tolik podobný, mladík se nadobro ztratil ve schizofrenickém rozjímání o své dvojí existenci.

Alberti tvrdil, že umění lze pochopit, když nejprve umělec pozná sebe sama, pozoruje svůj vlastní odraz na vodní hladině, studuje ho a nakonec jej uměleckým způsobem, tedy malbou, zaznamená. Již sv. Augustin (354-430) ve svých *Confessiones* ustanovil určitý model sebeanalýzy či introspekce. Nutno ale přiznat, že jeho úvahy se vždy pohybovaly v rámci křesťanského kontextu a introspekce se netýkala vnější podoby člověka, ale jeho ideální substance, tedy duše, která je nezobrazitelná. Až od období renesance, počínaje dílem Francesca Petrarcy a dalších prvních humanistů, se zájem jednotlivce o vlastní osobu a psychiku stal více profánní a postupně zaujal přední místo ve filozofických, psychologických a společenských úvahách o světě a životě. Jednoduše řečeno, umělci začali zkoumat sami sebe a na této cestě introspekce používali prostředků jim vlastních, tedy štětce, barev a plátna, a na pomoc si vzali zrcadlo.<sup>10</sup>

Postupný růst umělce na společenském a tím i ekonomickém žebříčku a jeho přeměna z prostého řemeslníka v „divino artista“ podpořili jeho novou odvahu a sebevědomí, což vyústilo k růstu počtu autoportrétů. Vlastní podobizna umožnila malíři pracovat bez omezení, bez potřeby zavděčit se patronovi nebo dostát povinnostem, které ho svazovaly. Naopak mu poskytla prostor pro svobodu, pro studování vlastní tváře a psychiky. Je též pro něj oblastí, kde může stylizovat, různými způsoby utvářet svou vlastní podobu a prezentovat ji divákovi. Greenblatt v tomto směru používá termínu „self - fashioning“, jako charakteristický způsob utváření sebe sama, jako autorův odkaz ostatnímu světu o svém způsobu chování a

---

<sup>9</sup> Alberti 1966, s. 64.

<sup>10</sup> Brown 2000, s. 19.

sebechápání. A tento proces uvádí do souvislosti se zvýšeným zájmem člověka o svou vlastní identitu.<sup>11</sup>

Vlastní podobizna je ve většině případů „vlastní objednávka“ umělce. Je malířskou obdobou autobiografie, ale liší se od ní v tom, že literární dílo je autorovým pohledem nazpět do minulosti. Kdežto autoportrét zachycuje současný stav a náladu umělce. Minulost je tu promítnuta do současné chvíle. Rozdíl spočívá i v tom, že vlastní životopis podává čtenáři celkový umělecký a lidský vývoj malíře, autoportrét naopak zachycuje jednotlivé fáze tohoto vývoje z hlediska současné chvíle, a proto je bezprostřednějším záznamem.<sup>12</sup>

Wendy Steiner tvrdí, že portréty (tedy i autoportréty) jsou zcela jedinečné mezi uměleckými díly, protože v sobě nesou specifické odkazy k existujícímu elementu skutečnosti, tzn. k reálné osobě.<sup>13</sup> Jako takové mají pro diváka hodnotu v tom, že jsou dokladem malířovy upřímnosti a otevřenosti. Nabízejí privilegovaný pohled na malířův charakter, osobnost a génia. Není překvapující, že o autoportréty velkých umělců byl vždy mezi diváky velký zájem. Autoportrét je projevem malířovy ješitnosti, kdy umělec nějakým způsobem aranžuje své tělo a to mnohdy tak, že málokdy na obraze spatříme malíře při práci. Existuje jen nemnoho příkladů, kdy se malíř zobrazil při práci na svém autoportrétu. Většina vlastních podobizen oslovuje diváka pomocí pohledu a též právě pomocí těla a hlavně rukou. Autoportréty mohou být intimní, introspektivní, jsou malířovou zповědí, komunikují s divákem, prozrazují na malíře jeho postavení ve společnosti, národní identitu atd. Je nepravdivé tvrdit, že jsou pouze samostatným, individuálním žánrem, do sebe obráceným uměním. Autoportréty byly a jsou malovány s výslovným záměrem komunikovat s divákem. Této komunikaci však předchází malířův „monolog“, neboli „monologický rozhovor“, který vedl umělec sám se sebou.<sup>14</sup>

Existuje mnoho autoportrétů a jsou vizuálně velmi odlišné. Je však důležité vzít v úvahu, zda můžeme rozeznat nějaké opakující se znaky, například gesta, pózy, ale také doplňky, klobouky, oblečení, šperky, knihy, rovněž různé typy postojů před plátnem, držení palety, pohled upřený na diváka atd. Každý autoportrét se svým stylem a podobou liší v závislosti na konvencích zobrazování určitého uměleckého a historického období. Tyto

<sup>11</sup> Greenblatt 1980, s. 2.

<sup>12</sup> Neumann 1960, s. 49-50.

<sup>13</sup> Steiner 1977, s. 111-119. - Brilliant 1991, s. 46.

<sup>14</sup> Benkard 1927, s. V.

konvence jsou nám, divákům 21. století, pouze zprostředkovány, nežijeme s nimi a v nich. Navíc neznáme skutečnou podobu malířů, pomocí níž bychom mohli porovnat pravdivost jejich autoportrétů. Nicméně jsme si vědomi těchto historických konvencí, bereme je při interpretaci autoportrétů v úvahu a chápeme malířovo úsilí individualizovat svou podobu v daném historickém stylu prezentace. Malířova stylizace v autoportrétu také závisí na jeho momentálním vjemu či představě vlastní osoby, tedy i podoby. Nelze tu hledat pravé a trvalé „já“. David Hume napsal: „...*Když se pokusím ponořit co možná nejhluběji do toho, co nazývám ‚já‘ (,sebe‘), vždy narazím na nějaké konkrétní vnímání nebo představu sama sebe, podmíněné horkem či chladem, světlem či stínem, láskou nebo nenávisť, bolestí či slastí. Nikdy nemohu zachytit ‚já‘ v jakémkoli čase bez momentální představy (vjemu)... Jsem přesvědčen, že ve mně není žádný takový princip ‚já‘...*“<sup>15</sup>

To, co my jako diváci vidíme na obraze, je to, co viděl umělec v zrcadle. V podstatě se jedná o pohled dívajícího se malíře na dívajícího se diváka. A jsou to právě oči, naše i malířovy a jejich vzájemný pohled, které vytvářejí kontakt mezi námi a jím. Ony nám také nejvíce prozradí o malířově mistrovství, sebeovládání, netečnosti, odstupu či vyrovnanosti.<sup>16</sup>

Jednou z funkcí autoportrétu, podobně jako u portrétu obecně, je funkce připomínková neboli pamětní. Umělcův záměr uchovat vlastní fyzickou podobu pomocí autoportrétu pro budoucí generace, je vlastně pokusem dosáhnout jistého druhu nesmrtelnosti. Z toho rovněž vyplývá, že je důkazem jeho vlastního sebevědomí a vědomí vlastní geniality a důležitého postavení v uměleckém světě. Jak bylo zmíněno výše, autoportrét zaměstnává malířovu „narcistickou“ ješitnost velmi osobním způsobem - jakoby viděl jen sám sebe a nikoho jiného. Na druhou stranu tím, že malíř na plátně zhmotňuje tuto marnivost, činí ji trvalou a veřejnou. Jinými slovy, projektuje obrazovou realizaci vědomí sama sebe daleko do budoucnosti, kde bude viděna.<sup>17</sup>

Autobiografie je touha zanechat po sobě zprávu či záznam pro budoucí generace skrze psané slovo, není nepodobná touze umělce namalovat autoportrét. Navíc obojí, autobiografie i autoportrét, pojí snaha umělce vytvořit jakýsi „sebeobraz“ tak, jak on sám si přeje, aby byl příštími generacemi viděn a připomínán.

<sup>15</sup> Hume 1739, I.IV, sec. 6. - Brilliant 1991, s. 147.

<sup>16</sup> Bond - Woodall 2005, s. 43, 45, 46, 57.

<sup>17</sup> Brilliant 1991, s. 158.

Mezi uměleckými sebeanalýzami nelze na tomto místě nevzpomenout *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* od toskánského malíře, architekta a spisovatele Giorgia Vasariho (1511-1574) vydané roku 1550, rozšířené vydání pocházející z roku 1568 obsahuje autorův vlastní životopis. V severní Evropě Carel van Mander vydal svůj *Het Schilder-boek* v roce 1604, vůbec první biografie severských umělců a rovněž nemůžeme zapomenout na životopisy Joachima von Sandrarta z konce 80. let 17. století. Zájem o životy jednotlivých umělců, jak dokazují tyto biografie, odděluje renesanční myšlení od středověkého.

Také sbírky autoportrétů v Itálii měly vliv na rozvoj tohoto specifického žánru v malířství. Když Giorgio Vasari založil roku 1563 Accademii del Disegno, zamýšlel poskytnout alternativu k nižším cechům, ke kterým tradičně umělci patřili. Avšak vytvořením vlastní umělecké akademie, oddělením umělců od lékařských a lékárnických cechů a tedy jejich umístěním na vyšší úroveň, se zvýšil zájem o autoportrét.<sup>18</sup>

### 3.1 Využití zrcadla pro autoportrét

Autoportrét je konstantní střetávání se s vlastním obrazem v zrcadle. V něm malíř studuje svou tvář a cvičí se v hledání pravdy. Zrcadlo je nezbytné pro spojení mezi umělcovým nitrem a jeho zobrazením na plátně. Na jedné straně se u autoportrétů setkáme s umělcovou touhou prozkoumat své vlastní nitro, a na druhé s jeho snahou ukázat sebe jako tvůrce s nástroji svého umění, který si nepřeje být zapomenut. Má vždy kontrolu nad tím, jak se prezentuje, vytváří si vlastní image a v mnoha případech i mýtus kolem vlastní osoby.

Autoportrét je jeden z mála žánrů, které zůstaly nezávislé na patronátech a zakázkách, malíř je v tomto případě svým vlastním patronem a výsledek měl potěšit především jeho samotného. Autoportréty slouží jako vizuální signatury, při tom mnohdy vedou dialog s pozorovatelem, jsou zkouškou malířovy zdatnosti vytvořit věrně svou vlastní podobu, monumentem jeho slávy a štěstěny či niternou zpovědí konce jeho života, nemoci a blížící se smrti. V Genezi se vypráví, že Bůh stvořil člověka k obrazu svému. Stvoření člověka může být považováno za jakýsi božský autoportrét. Tedy, když umělec dělá svoji vlastní podobiznu,

---

<sup>18</sup> Brown 2000, s. 30, 36, 45.



je v tomto aktu cosi božského. Autoportrét tak můžeme brát jako konečný, nejvyšší akt malířova tvoření (stvoření).

Zrcadlo je spojené s Albertiho historkou o Narcisovi a odrazu jeho vlastního portréту na hladině.<sup>19</sup> Zrcadlo bylo užitečným nástrojem pro malíře a stalo se běžným inventářem v renesanční i barokní umělecké dílně.

Mezi malíři a výrobci zrcadel v 15. století existovala úzká spojitost, zvláště na severu od Alp, kde v některých městech byly obě profese spojeny v cechu sv. Lukáše, například v Cáchách.<sup>20</sup> Také můžeme připomenout, že zrcadlo bylo jedním z atributů, které spatříme na obrazech dílny sv. Lukáše. Vzájemná spojitost obou profesí může být založena na tom, že malíři se snaží vytvořit obraz, který by byl přesný jako odraz v zrcadle, a rovněž výrobci zrcadel zhotovují nástroj, ve kterém se objeví pravdivý obraz světa.<sup>21</sup>

Obzvláště důležitou roli plnilo zrcadlo při vytváření autoportrétu. Zrcadlo umožnilo malíři dívat se do vlastních očí, bez něho je to nemožný úkol. Použití zrcadla k vytvoření autoportrétu obvykle vyžadovalo takové natočení hlavy a těla, aby umělec mohl malovat a opakovaně se dívat do zrcadla, s minimálním tělesným pohybem. Výsledek byl tedy obvykle tříčtvrteční profil, s oběma očima hledícíma jedním směrem. Hlavními evropskými dodavateli zrcadel v 16. století byly Benátky a jejich ostrovy, ve století 17. a 18. je doháněla Francie. Ale ta nejlepší zrcadla byla nadále spojována s Republikou benátskou. Zrcadlo bývá také spojováno s alegorií Moudrosti (Prudentia). Alberti radil umělcům, aby používali zrcadlo jako nástroj pravdy, s jehož pomocí by si zkontrolovali přesnost malby: „*Dobry soudce pro tebe je zrcadlo. Nevim, proč malované věci mají tak velký půvab v zrcadle. Je to zázračné (úžasné), jak každá slabost na obraze je tak přesně deformována v zrcadle. Tudiž věci převzaté z přírody jsou v něm korigovány.*“<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Barolsky 1995, s. 255-259.

<sup>20</sup> Hermandung 1908, s. 90.

<sup>21</sup> Schwarz 1959, s. 94, 99.

<sup>22</sup> Alberti 1966, s. 83.

## 4 Samostatné autoportréty

Tento druh autoportrétu, kde umělec představuje pouze sám sebe, nastal v období renesance. Vlastní podobizny této kategorie jsou oprostěny od historických, náboženských a alegorických asociací. Malíř se na nich obvykle zpodobnil do půli prsou, tedy *en buste*, z frontálního nebo tříčtvrtečního profilu, bez odkazů ke svému uměleckému řemeslu. Jeho tvůrce představuje na plátně sebe samotného, jako odraženého v zrcadle, v monumentálním měřítku. Tento typ autoportrétu odráží malířovu zvědavost prozkoumat vlastní já a předvést jej divákovi.

Autoportrét s jedinou hlavní postavou, tedy pouze s umělcem samotným, ukazuje na jeho zájem o soustředěné studování vlastního obrazu v zrcadle, o pokus ponořit se hlouběji pod povrch své tváře a zachytit na plátně duševní pochody. Krátce řečeno, jde o malířovu psychologickou introspekci. Důležitým prvkem je tu malířův intenzivní pohled očí. Ostatně právě zrak je pro výtvarného umělce nejdůležitějším ze smyslů.<sup>23</sup>

Na okraj je třeba se zmínit o kresebných autoportrétech, které můžeme najít v malířově skicáři. Jedná se o bezprostřední, nenucená, hravá díla, která představují osobní doklady, nezamýšlené pro oči ostatních. Nabízejí nám pohled na malířovu osobnost a nitro možná lépe než jeho formální malované autoportréty. Některé z nich byly použity jako přípravné studie pro plátna nebo jako frontispisy pro skicáře.

### 4.1 Giuseppe Arcimboldo

V národní galerii v Praze se nachází modře lavírovaná perokresba s autoportrétem Giuseppe Arcimbolda. Na první pohled tu nic nenasvědčuje tomu, že jde o malíře. Nevidíme ani štětec, ani paletu. Dominujícím prvkem kresby je intenzivní pohled, upřený na diváka, který je zesílen tím, že hlava je zobrazena z téměř čistého *en face*. Ve středověkém a renesančním období byl *en face* určen pro zobrazování Krista, i tvář „otištěná“ ve Veroničině roušce a polopostava Salvatora Mundi je vytvořena z tohoto pohledu.

---

<sup>23</sup> Konečný 1995/1996, s. 248

Z kresby divák pociťuje ceremoniální, slavnostní ráz. Podle Konečného Arcimboldův autoportrét představuje stejný typ autoportrétu jako Dürerův obraz v Alte Pinakothek z roku 1500. Cituje francouzského historika Julese Micheleta, který si v roce 1842 zapsal do svého deníku: „*Albrecht Dürer, jak namaloval sám sebe zepředu, mladý Kristus umění, pracovitý, trpící, vznešený umělec.*“<sup>24</sup> *En face* je tu tedy „atributem Bohu rovného umělce génia“. Kromě toho, že Arcimboldův autoportrét je hlubinnou psychologickou studií, je také dokladem jeho autostylizace do podoby božského tvůrce.<sup>25</sup> Zajímavá je též skutečnost, na kterou upozornil Preiss, že tento Arcimboldův autoportrét vykazuje podobu s jeho otcem Biaggiem Arcimboldem, zachyceným z profilu Bernardem Luinim na kresbě nacházející se v Britském museu v Londýně.<sup>26</sup>

Arcimboldo po sobě zanechal ještě jeden dosud známý autoportrét, nacházející se v soukromé sbírce ve Vídni (obr. 1). Je namalován olejem na dřevě. Ve srovnání s vlastní podobiznou z Národní galerie v Praze je formálnější. Veškerou pozornost tu Arcimboldo soustředil do hloubavého, pronikavého pohledu. Jeho tělo je sevřeno do strnulé polohy, sevřené černým kabátcem, který oživuje pouze bílý skládaný límec. Dívá se na nás vážná tvář



učence, mága. Na hlavě má vysokou tmavou čepici. Je zobrazen z tříčtvrtečního profilu, s tmavým plnovousem a zpod zachmuřeného obočí nás sledují jeho pronikavé oči. Jediným ozdobným prvkem obrazu je bohatě dekorovaný závěs v pozadí. Pro bohatý plnovous i pro celkovou vizáž musí tento autoportrét zobrazovat Arcimbolda v mladším věku a vznikl tedy dříve než jeho vlastní podobizna z Národní galerie v Praze.<sup>27</sup>

S Arcimboldovým pražským autoportrétem má tento obraz společné tuhé, strnulé pojetí. Vysoká tmavá

*Obr. 1: Autoportrét Giuseppe Arcimbolda* čepice připomíná vědce, alchymisty nebo astronoma. Pocházel z Milána, z města se zvláštní duchovní atmosférou, uvnitř kterého se mísil manýrismus zaalpský, španělský a severoitalský a kde stále žila leonardovská tradice. To vše

<sup>24</sup> Białostocki 1986, s. 101, 418, pozn. 21.

<sup>25</sup> Konečný 1995/1996, s. 247-250

<sup>26</sup> Preiss 1967, s. 7. - Geiger 1954, s. 144, obr. na s. 17.

<sup>27</sup> Kaufmann 1988, s. 167.

mohlo být zdrojem jeho podivuhodné fantazie.<sup>28</sup> Stal se dvorním portrétistou císaře Maxmiliána II. a Rudolfa II. Působil především však jako organizátor dvorských slavností, divadelních představení, průvodů a řady dalších dvorských atrakcí. Svědčí o tom sborník kostýmních návrhů a dekorací věnovaných Rudolfovi II. v roce 1585, nacházející se ve florentských Uffiziích. Kromě toho našel v císaři Rudolfovi také podporovatele svých experimentů, jako byly jeho pokusy o optický přepis hudby, záznam melodií barevnými skvrnami. Byl též tvůrcem šifrovacího kódu.<sup>29</sup> Proslavil se v portrétním umění zcela originálními kryptoportréty císaře a podobizen žen, Flór, složených z drobných kvítků. Stal se jakýmsi severským „Leonardem da Vinci“.

## 4.2 Bartholomeus Spranger

Na tomto plátně z kunsthistorického muzea ve Vídni se rudolfinský umělec zachytil z boku, s lehce zakloněnou hlavou a vypnutou hrudí (obr. 2). Je oblečen do tmavého kabátce a bílé košile, jejíž řasený límec obepíná jeho krk. Na hlavě má posazenou malířskou čapku, z pod které se hustě vlní jeho černé vlasy kolem čela a spánků. Tvář zdobí stejně kučeravý knír a vousy. Na jeho tváři nás upoutá především jeho pevný, pronikavý pohled přímo na diváka, který je ještě zdůrazněn podmračeným obočím.



Obr. 2: Bartholomeus Spranger, *Autoportrét*

Bartholomeus Spranger tu působí jako sebevědomý, hrdý muž, potažmo i umělec, přestože na plátně nezdůraznil žádnými atributy svou malířskou profesi. Svým postojem, natočením pravého ramene směrem k divákovi, tváří zachycenou ze tříčtvrtečního profilu, mírně zakloněnou hlavou a vypnutou hrudí nápadně připomíná budoucí autoportréty Petra Brandla, jak ještě na následujících stránkách uvidíme.

<sup>28</sup> Preiss 1967, s. 9.

<sup>29</sup> Fučíková 1989, s. 184.

### 4.3 Antonín Stevens ze Steinfelsu

Malíř Antonín Stevens se narodil v Praze, ale datum jeho narození není známo. Vůbec první desetiletí malířova života jsou plná nejasností. Podle K.V. Heraina se narodil 15. dubna 1618.<sup>30</sup> Ale P. Bergner zároveň uvádí, že Antonín Stevens byl propuštěn z učení u svého otce, dvorního malíře Rudolfa II. Petra Stevense již roku 1624. To znamená, že by byl propuštěn z učení jako šestiletý, což je údaj naprosto nepřijatelný. Ani průzkum matrik malostranských kostelů sv. Mikuláše a sv. Tomáše, jenž provedla při psaní své diplomové práce o Antonínu Stevensovi Cikánková, nepřinesl žádné rozluštění. Michal Šroněk se tedy domnívá, že Antonín Stevens se narodil pravděpodobně v prvním desetiletí 17. století, možná kolem roku 1610.<sup>31</sup>

Z matričního zápisu o jeho svatbě v kostele sv. Tomáše roku 1635 se můžeme dovědět, že byl synem malíře Petra Stevense.<sup>32</sup> Tento dvorní malíř císaře Rudolfa II. pocházel pravděpodobně z Mecheln. Někteří autoři uvažují o existenci dvou malířů tohoto jména, bez toho, že by přesněji určili, který z nich byl otcem Antonína Stevense. Zdá se tedy, že rodina Stevensů, přesněji řečeno její rodokmen, má stále řadu mlhavých míst, jak o tom svědčí nejasnosti kolem osoby Petra Stevense a kolem jeho vztahu k Antonínovi Stevensovi.<sup>33</sup>

Antonín Stevens ze Steinfelsu, nejvýznamnější ze Škrétových současníků, vnuk rudolfinského krajináře Pietera Stevense, tedy dvorního malíře, byl zřejmě dobře společensky postavený a zámožný.<sup>34</sup>

Na *Autoportrétu*, který se nachází ve fondu Karáskovy galerie (č. kat. 63), se zachytil v klasické póze polopostavy lehce natočené doprava, s rukama skříženými před sebou, upřeně pozorujíc diváka. Je jednoduše a neokázale oblečen do tmavého pláště, jenž oživuje běloba širokého límce, rozprostřeného po ramenech. Jeho hlavu pokrývá tmavý kulatý čepec, z pod kterého v lehkých vlnách spadají husté šedivé vlasy. Tvář zdobí též módní knírek a špičatá bradka a z lehce zamračeného obočí na nás hledí jeho pronikavé, energické oči. Celá jeho postava se rýsuje na neutrálním pozadí. Jako šlechtic, dvorní malíř a vážená osobnost, volená

---

<sup>30</sup> Herain 1915, s. 55.

<sup>31</sup> Šroněk 1997, s. 100.

<sup>32</sup> Podlaha 1919, s. 112.

<sup>33</sup> Šroněk 1997, s. 111.

<sup>34</sup> Neumann 1951, s. 89.

mezi starší malířského pořádku (tento úřad zastával od roku 1661)<sup>35</sup> se malíř zachytil v důstojné a vážné póze. Tato strohost portrétu připomíná ještě předbělohorské práce<sup>36</sup> a v podstatě vychází ze starší manýristické tradice rudolfinské portrétní tvorby. Antonín Stevens se portrétoval bez jakýchkoli malířských znaků a atributů. Stevensův malířský rukopis nepostrádal nizozemský smysl pro detail, jeho malířské podání by se dalo označit jako kresebné.<sup>37</sup> I tento autoportrét to dokládá.

Jaromír Neumann jako první poukázal na rozpor mezi věkem portrétovaného a datem na obraze, tedy rokem 1640.<sup>38</sup> Podle něj by mělo být Stevensovi teprve 22 let, pokud bychom souhlasili s Herainem, že se narodil v roce 1618, čemuž ovšem neodpovídá věk muže na obraze. Rok 1640 tedy nemůže být datem vzniku autoportrétu, ale datem, kdy se stal dvorním malířem Ferdinanda III. Letopočet je totiž namalován ve stejném řádku jako hodnost, které u dvora dosáhl. Na obraze též spatříme znak jeho šlechtického titulu, který dostal od Jaroslava Bořity z Martinic roku 1643.<sup>39</sup> Barva znaku je popraskaná jako barva na plátně v jeho okolí, z toho lze vyvodit, že nebyl domalován dodatečně.<sup>40</sup> Vzhledem k věku muže na portrétu se zdá pravděpodobné, že vznikl koncem 40. let nebo počátkem 50. let 17. století.<sup>41</sup> Též se můžeme domnívat, že se Antonín Stevens ze Steinfelsu narodil dřív než v roce 1618, jak uvádí K. V. Herain.

#### 4.4 Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu

Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu byl synem malíře Antonína Stevense. U svého otce se patrně i vyučil. Hlavní jeho malířskou profesí se stala fresková malba. Nepochybně navštívil Itálii a delší dobu tu pravděpodobně i pobýval. Právě tady se seznámil s technikou barokní fresky a v tomto malířském oboru jako jeden z prvních u nás vynikl.

Kresba hlavy, nacházející se v Karáskově galerii v Památníku národního písemnictví (č. kat. 64), bývá označována jako údajný autoportrét Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu. Tuto kresbu lze Stevensovi připsat pouze podle přípisu, na kterém čteme jeho jméno. Není to

---

<sup>35</sup> Preiss 1997, s. 67.

<sup>36</sup> Šroněk 1989, s. 339.

<sup>37</sup> Šroněk 1997, s. 105.

<sup>38</sup> Neumann 1951, s. 90.

<sup>39</sup> Preiss 1997, s. 67.

<sup>40</sup> Cikánková 1985, s. 210-211.

<sup>41</sup> Šroněk 1997, s. 104.

však přímý důkaz o jeho autorství. O tom, že by mohlo jít skutečně o vlastní podobiznu, svědčí charakteristické autoportrétní znaky, především soustředěný výraz očí. Z jeho hladké tváře dále můžeme usuzovat, že se tu zachytil v mladistvém věku, ze tříčtvrtečního profilu. Vlasy má zčesané hladce z čela.

Ze Stevensova freskového a kresebného díla se nezachoval žádný náznak portrétního. U této podobizny můžeme pochybovat, zda skutečně představuje jeho vlastní podobiznu. Snad se podaří nalézt důkazy, které potvrdí nebo vyvrátí Stevensovo autorství.<sup>42</sup>

#### 4.5 Václav Hollar

Jeden z nejslavnějších českých umělců, kteří prožili svůj život v emigraci, zachytil svou podobu v oválném *Autoportrétu*, datovaném do roku 1647 (č. kat. 19). Protože obsahuje také nápis „Aetatis 40. 1647“, můžeme se domnívat, že si jej nakreslil ke svým čtyřicátým narozeninám.<sup>43</sup> Tohoto roku dosáhl v Antverpách vrcholu svého uměleckého vývoje, zpracovával podunajské a rýnské motivy, vytvářel pohledy na Londýn, leptal svůj cyklus *Rukávníků* a vydal sérii holandských obchodních a válečných lodí.<sup>44</sup>

Z oválné podobizny se na nás dívá příjemný muž, pravidelného obličeje s tmavými polodlouhými vlasy, malým knírkem a bradkou. Je oděn do tmavého jednoduchého kabátce, zapnutého až ke krku na knoflíky k bílému límci košile. Vcelku se Hollarova vlastní podobizna vyznačuje strohostí a jednoduchostí, jen bohatě promodelovaný rámec s fantastickými okřídlenými hlavami ptáků ve spodní části a s erbem poukazuje na barokní estetiku. Podobně jako mnohé Hollarovy podobizny i jeho *Autoportrét* je prostým vyobrazením, plným pravdivosti bez okázalé pózy.

Existují dva stavy tohoto tisku. Na jednom je zachycen erb jeho matky, obsahující úhlopříčně protilehlá pole se stojícími lvy a polovičními postavami jelenů, kde jako štít je vložen erb otcův, na němž spatříme na vrcholku hrad a dvě lilie. Na druhém tisku spatříme pouze štít otcův. Šlechtický titul byl udělen jeho otci Janovi a jeho bratru Jakobovi císařem Rudolfem II. roku 1600, s přídomkem „z Práchně“, což bylo jméno hradu blízko Horažďovic,

---

<sup>42</sup> Preiss 1997, s. 73-74.

<sup>43</sup> Denkstein 1977, s. 68.

<sup>44</sup> Hollar 1983, nestr.

jenž se objevuje na erbu Hollarova otce. Matka Markéta byla dcerou Davida Löwa z Lövengrünu a Bareytu.<sup>45</sup>

George Vertue, jeden z prvních Hollarových životopisců, tvrdí, že existují tři vlastní podobizny našeho nejslavnějšího rytce, první jako „True effigies“, Partheyem označený číslem 1419 (P 1419), a další dva, z nichž větší je právě popisovaný autoportrét. Ale ve svém *Description* zaznamenává čtyři vlastní podobizny, ze kterých první dvě jsou určitě rytiny P 1419 a P 1420, tedy *Podobizna Václava Hollara podle Meysse* (č. kat. 20) a *Vlastní portrét v oválném rámu*. Tím třetím může být tvář muže na rytině, značené „WHollar inu. 1635“ (P 1649), (č. kat. 17). Place se domnívá, že čtvrtým by mohla být *Podobizna směřícího se muže* (P 1668), (č. kat. 18).<sup>46</sup> Reprodukce obou mužských podobizen Dostál popsal jako Hollarovy vlastní podobizny z doby jeho pobytu v Kolíně nad Rýnem.<sup>47</sup> Skutečně mezi nimi můžeme spatřit podobnost hlavně ve tváři, ve tvaru úcesu s ofinou a délkou pod uši. Oba muži mají podobný pohled, s kruhy pod očima a dlouhé, klenuté, tenké obočí. Také tvar hlavy i nosu je dost podobný. I šat tohoto muže se zdá být jeden a ten samý, velký bílý límec s lemováním uvázaný u krku na šňůrku. Nepochybně se jedná o jednu a tutéž osobu. Domněnku, že se jedná o vlastní podobizny Václava Hollara, by mohlo potvrdit jen porovnání podob. Podíváme-li se na jeho *Autoportrét* z roku 1647 a na obě podobizny z umělceva kolínského pobytu, zaznamenáme stejnou vrásku u kořene nosu mezi obočím a podobné oči s těžkými víčky a kruhy pod očima.

Rytina, na které spatříme hlavu mladého muže (P 1669) s knírkem a vlasy spadajícími na ramena, v kabátci zapnutém na knoflíky a s bílým límcem košile u krku, bývá někdy uváděna jako další možný autoportrét Hollara. Někteří autoři o ní mluví jako o podobizně jeho syna. Proti této interpretaci ale mluví skutečnost, že podobizna byla pravděpodobně zařazena do kolekce z roku 1636, kdy Hollar nejenže žádného syna ještě neměl, ale nebyl ani ženat.<sup>48</sup>

O osobním životě Václava Hollara toho víme málo. Zdá se, že byl zcela oddán svému umění a že zanechal jen málo stop týkajících se jeho soukromí. Proto jeho životopisci vyplnili některá prázdná místa v jeho životě smyšlenkami. Dodnes kolují pochybnosti týkající se

<sup>45</sup> Pennington 1982, s. xix.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 246.

<sup>47</sup> Dostál 1924, s. 2.

<sup>48</sup> Pennington 1982, s. 282.



umělcova náboženského vyznání. Jeho přítel Aubrey, anglický spisovatel z poloviny 17. století, který byl zároveň autorem první Hollarovy biografie, tvrdil, že byl vychován v protestantské rodině a z vlasti odešel pro svou víru. Rodina, ze které Hollar pocházel, byla ale zcela nepochybně katolického vyznání, svědčí pro to skutečnost, že šlechtický titul rodině udělil katolický císař Rudolf II. Víme také, že když Ferdinand II. nařídil konfiskaci majetku protestantů, Hollarova rodina zůstala tímto postihem nezasázena.<sup>49</sup>

Hollarovo dílo je ale důkazem, že mu byl bližší neokázalý postoj protestanství. Sotva v něm nalezneme náboženskou tematiku, barokní patos či alegoričnost, což svědčí o tom, že jsme se tu setkali s člověkem ve věcech víry střídmým a kritickým. Nikdy se nepřestal považovat za Čecha, o čemž svědčí fakt, že ve svém díle mnohokrát zdůraznil své rodiště, například na své podobizně podle Meysse, kde průhledem z okna můžeme vidět chrám sv. Víta. Rovněž své listy signoval „Wenceslaus Hollar Bohemus“, užíval české popisky a vracel se k Pražským motivům. Zájem o svou vlast projevil i v případě doplnění novoměstského a staroměstského znaku o jejich přídávky, přiznané Ferdinandem II. v roce 1649.<sup>50</sup>

Autoportréty tohoto velkého evropského umělce, ať už domnělé či skutečné, svou střídmou a skromnou podobou potvrzují dobová svědectví o jeho povaze. Aubrey jej popsal jako přátelského a dobrosrdečného člověka, ale bezmocného proti nástrahám světa. Jeho veselost a vyrovnanost jsou vyjádřeny i v jeho umění. Na druhou stranu Francis Place ve svém dopise Vertuovi z roku 1716 zmínil, že „...*Pan Hollar byl velmi vášnivý muž...*“ a dále pokračuje: „...*často mi říkal, že je velmi nesvůj, když nepracuje. Byl jeden z velkých abstinentů, myslím, že v celém svém životě nebyl nikdy viděn opilý, ale jedl velmi vydatně.*“<sup>51</sup> Musel být trpělivým mužem, který zasvětil celý svůj život složitému a náročnému umění vyjádřit rytou linkou v měděném plátu krásu světa. Ve svém díle nikdy nebyl kritický, melancholický či satirický, ačkoli žil ve století, které nebylo zrovna naplněno mírem a prosperitou, ale jeho pohled byl vždy jasný, čistý a vyrovnaný.

---

<sup>49</sup> Ibidem, s. xix, pozn. 1.

<sup>50</sup> Volková 1969, nestr.

<sup>51</sup> Pennington 1982, s. xlviii.

## 4.6 Michael Leopold Willmann

Ve Willmannově životopise uveřejněném v latinském vydání *Teutche Academie...* Joachima von Sandrarta můžeme najít zmínku, že ačkoli Willmann odjel do Amsterdamu, „aby získal vyšší umělecké mistrovství“, nedostatek peněz mu nedovolil brát hodiny u „některého slavného mistra“. Nemohl ani podniknout cestu do Itálie, protože byl nucen „vydělat si na živobytí vlastní prací“. Úlohu uměleckého preceptora plnilo Willmannovi umění samo. Za peníze, které by musel zaplatit učitel, si v Amsterdamu koupil sbírku předloh, snad mědirytin, a sám se podle nich cvičil v kreslení. Tím, že z nutnosti použil tento individuální postup učení podle rytin, přijal Willmann, jak napsal Sandrart, „*metody Jacoba Backera a Rembrandta*“. <sup>52</sup> Tato slova jsou předmětem mnohých sporů mezi Willmannovskými badateli. Velká část monografistů „slezského Apella“ pokládala tento výrok za důkaz blízkého vztahu mezi Rembrandtem a Willmannem. Rüdiger Klessmann vyložil Sandrartova slova o Willmannově přijetí metod Backera a Rembrandta, tedy umělců, kteří nenavštívili Itálii, v tom smyslu, že se na jejich podnětný příklad odvolával jako omluvu za to, že ani on sám nepodnikl cestu na jih. <sup>53</sup>

Willmann, poněvadž si nemohl dovolit platit hodiny u některého významného mistra, napodoboval ve svých individuálních cvičení metody učení používané v té době umělci Rembrandtova okruhu. Willmann napodoboval tyto kurzy tím, že používal výlučně grafické předlohy a studii živého modelu tak nahradil překreslováním potřebných postav z grafických předloh. <sup>54</sup>

Na *Autoportrétu* z roku 1682 (č. kat. 71), nacházejícím se v Národním muzeu ve Varšavě, se Willmann zpodobnil v padesátém třetím roce svého života. Jeho poprsí je lehce natočené doprava směrem k divákovi. Na sobě má oblečen volný, nařasený černý plášť, na kterém místy spatříme probleskující temně modré odstíny. Ponurost jeho šatu zmírňuje jednoduchý bílý límec košile. Jeho vlnité tmavohnědé vlasy spadají volně na ramena a na hlavě má posazen tmavý čepec (jeden z častých oděvních doplňků malíře, zvláště v holandském umění). Jeho kulatá tvář je spíše hrubá a masitá, s výrazným širokým nosem a masivní bradou. Z celého portrétu však na diváka nejvíce působí jeho inteligentní, pronikavé oči pod zamračeným obočím. Cítíme z něj velké sebevědomí. Na druhou stranu je Willmann

<sup>52</sup> Sandrart 1683, část II., kniha III., s. 393 a násl.

<sup>53</sup> Klessman 1994, s. 55-56.

<sup>54</sup> Koziel 1997/1998, s. 166.

oblečen skromně a stroze, jeho jednoduché oblečení prozrazuje nekonvenčnost. *Autoportrétu* zcela chybí atributy, které by poukazovaly na Willmannovu profesi, nespátříme tu ani paletu, ani štětky či malířský stojan. Malíř se tu věcně zpodobnil jako obyčejný, avšak sebejistý muž střední třídy.

Jako předlohu pro svůj autoportrét z roku 1682 použil Willmann rytinovou *Podobiznu Stefana della Bella* (obr. 3), což je důkazem, jak mnoho se snažil stylizovat podle podob umělců, vyobrazených v Sandrartově *Academii* z roku 1682. Jak si můžeme povšimnout, podobnost oděvů, zejména draperie rukávu, postoj, natočení i zobrazení vlasů a směr pohledu je zarážející. Willmann použil *Podobiznu Stefana della Bella* ve smyslu prototypu zobrazení ideálního umělce. Pravděpodobně florentský grafik mu nebyl profesním vzorem, vybral si jej namátkově, protože ve Willmannově díle nenajdeme stopy, které by ho pojily s tímto umělcem.<sup>55</sup>



Obr. 3: *Podobizna Stefana della Bella*

krátce potom, co si přečetl Sandrartovy *Životopisy*. Měly pro malíře velký význam. Sám se vzdělával jen v prostředí cechovním v Královci a Amsterdamu. Nestihl si doplnit vzdělání cestou do Itálie. Hlavním pramenem jeho teoretického vzdělání se pro něj stal třetí díl traktátu Gualtherua Hermenia Rivia z roku 1547, který si koupil před svou cestou do Holandska. Také

Na závěr popisu tohoto Willmannova *Autoportrétu* je třeba uvést poznámku Kozieła, že vzorem mu v tomto případě byla grafická vlastní podobizna Rembrandtova z roku 1639, která byla převedena do malířské verze o rok později. Ta byla inspirována *Portrétem neznámého muže* od Tiziana a rovněž *Podobiznou Baldassara Castigliona*, vytvořenou Rafaelem.<sup>56</sup>

Můžeme předpokládat, že tuto vlastní podobiznu vytvořil Willmann

<sup>55</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 165, pozn. 10. - Brown 1980, s. 4.

*Teutsche Academie* mohla být pro něj zdrojem mnohých užitečných informací, například o malířství, grafice a architektuře.

Sandrartovo dílo se lišilo od ostatních publikací tohoto typu svým okázalým formátem a skvělým editováním. Obsahovalo četné mědirytinové ilustrace od tehdejších nejlepších grafiků, k textu byly připojeny Ovidiovy *Metamorfózy* a *Iconologia Deorum* od Ripy. Na stránkách čtenář narazil na četné exkurze do obecných dějin umění, pojednávalo se tu o umělcích antických, italských a holandských, kompilovaných z Vasariho *Životopisů*. Byly tu ovšem také biografie sestavené přímo Sandrartem, které se týkaly umělců hlavně z německého jazykového prostředí, naopak opomenul umělce ze severu Německa a Slezska.<sup>57</sup>

Willmanna velmi mrzelo, že mezi soudobými umělci prvního německého vydání se nenachází jeho jméno. Rozhodl se zaslat Sandrartovi kresbu - *Alegorický hold Joachimmu Sandrartovi*, jako důkaz svého velkého uměleckého talentu, rovněž se snahou vtěsnat se mezi významné umělce do druhého latinského vydání *Academie*. Ke kresbě připojil také dopis, s datem 12. září 1682, jenž byl ve skutečnosti oslavnou písní na počest německého malíře a uměnovědce. Kresba podtrhla výpověď dopisu a zároveň měla Sandrartovi podat důkaz o Willmannových tvůrčích schopnostech. Byla totiž provedena neobyčejně pečlivě, na některých místech až přehnaně.

Willmannovo přání být zařazen do Sandrartovy *Teutsche Academie* bylo vyslyšeno. Sandrart se na základě dopisu a přiložené kresby rozhodl do latinského vydání svého díla dodat malířovu biografii a podobiznu. Životopis, jenž zřejmě umělec sestavil sám, posloužil také jako výborná možnost prezentovat se v dobrém světle před potencionálními zákazníky. Na stránkách *Teutsche Academie* se Willmann objevuje jako malíř evropského věhlasu, jehož obrazy si objednávají a obdivují příslušníci vysokých společenských kruhů.<sup>58</sup>

Willmannově prezentaci odpovídá i forma kresebného autoportrétu, který do grafické podoby převedl Leonhard II. Heckenauer, těsně před rokem 1683 (č. kat. 72). Právě tato kresba, předcházející rytinu, mohla být pravděpodobně zaslána Sandrartovi spolu s Willmannovou autobiografií, aby byla zařazena do *Teutsche Academie*.<sup>59</sup> Houszka se

---

<sup>57</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>58</sup> Koziel 2001, s. 32-33.

<sup>59</sup> Koziel 2000, s. 328.

domnívá, že předlohou pro Heckenauera mohla být Willmannova podobizna vytvořená Janem Kryštofem Liškou.<sup>60</sup> Willmann se tu vědomě stylizoval do podoby malíře - aristokrata, oblečen do slavnostního oděvu, odpovídajícího dvorským konvencím. Zobrazil se *en face*, v alonžové paruce, u krku má uvázaný jabot, přes ramena přehozený plášť „*à l' antique*“. Díváme se tu na malíře, který patří mezi „*nejslavnější umělce*“ antiky i nové doby.<sup>61</sup>

#### 4.7 Jan Kupecký

Do této podkapitoly o autoportrétech jsem zařadila i *Vlastní podobiznu* Jana Kupeckého, ve které se zobrazil jako poutník (č. kat. 24), protože tu chybí veškeré atributy, které by poukazovaly na portrét malíře. Na druhou stranu, obraz není pouhou podobiznou, ale skrývá v sobě zajímavé poselství. Díváme se na polopostavu muže, zahaleného v tmavý plášť, který si na prsou přidržuje prstem jedné ruky, v druhé svírá hůl. Je zobrazen z boku, hlavu má otočenou a dívá se na nás. Je prostovlasý, pár pramenů mu spadá do čela a kolem uší.

Kupecký, jako každý barokní malíř, nejednou čerpal inspiraci pro alegorické zobrazení ze všeobecně používané *Iconologii* Cesara Ripy, poprvé vydané roku 1593 a pak v celé řadě reedic a překladů. Spatříme v ní také postavu, která ztělesňuje pojem *Esilio* (obr. 4), neboli exil. Pro lepší pochopení si musíme přečíst i text pod vyobrazením:

*„Huomo in habito da pellegrino, che con la destra mano tiene un bordone, te con la sinistra un falcone in pugno.*

*Due esilii sino, un publico, e l'altro privato, il publico e quando l'huomo o per colpa, o per sospetto e bandito dal Principe, o dalla Republica, et condannato a vivere fuor di patria perpetuo o a tempo.*

*Il privato e quando l'huomo volontariamente, o per qualche accidente si elegge di vivere, e morire fuor di patria, senza esserne cacciato, che cio significa l'habito del pellegrino, et il bordone.*

*Et per il publico lo dinota il falcone con i getti alli piedi.*“<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Houszka 1994, s. 116.

<sup>61</sup> Koziel 2001, s. 33.

<sup>62</sup> Ripa 1611, s. 145.

Ripa označuje za „soukromý“ exil takové vyhnanství, kdy se někdo rozhodne dobrovolně žít mimo vlast, aniž je z ní vyháněn. Jako „veřejný“ ten exil, kdy je někdo v důsledku provinění z rodné země vyhnán a do konce života odsouzen nikdy se nevrátit do vlasti. Oba druhy Esilia jsou personifikovány postavou v poutnickém plášti, s kloboukem na hlavě a holí v ruce. Rozdíl mezi nimi je v tom, že „veřejné“ Esilio drží v ruce sokola.



Obr. 4: Personifikace exilu („Esilio“)

Nelze pochybovat, že Kupecký si musel v sobě nést jistý pocit poutnictví, „vnitřního exulantství“. Nicméně v barokní době nebylo pro umělce zcela neobvyklé prožít velkou část svého života mimo vlast. Vedly je k tomu často pracovní záležitosti. I Kupecký mnohokrát změnil své působiště a často cestoval po Evropě za prací. Vezmeme-li v úvahu dataci této vlastní podobizny do roku 1705, jak bývá uváděno, vznikla by v období jeho dvacetiletého pobytu v Itálii, který skončil roku 1707, kdy byl povolán do Vídně. Tyto roky pro něj znamenaly vlastní „Wanderjahre“, kdy nacházel sám sebe a umělecky dozrával. Byly to pro něj jistě roky zpočátku materiálně krušné, Füessli se zmiňuje, že neuměl italsky a stíhala ho chudoba.<sup>64</sup> Ale ke konci jeho italského pobytu se mu umělecky dařilo, našel si přátele -

<sup>63</sup> Šafařík 2001, s. 28.

<sup>64</sup> Füessli 1925, s. 9.

Agricolu, Blendingera, Eichlera.<sup>65</sup> Byl obklopen díly velikánů renesanční a barokní malby, kteří byli pro něj neocenitelným zdrojem inspirace, jakou by v žádném koutu Evropy nenašel. Byly to tudíž pro něj roky tvrdého, ale šťastného hledání, kdy se z něj stal uznávaný malíř, i když se mu stýskalo po vlasti. Proto se zřejmě ve svém autoportrétu stylizoval do podoby exulanta, poutníka, který se dobrovolně rozhodl opustit vlast - *Esilio privato*.<sup>66</sup>

Na obraze si také můžeme povšimnout nápadně osvětleného ukazováčku, kterým si Kupecký přidržuje poutnický plášť. Podobný nalezneme i na jeho *Vlastní podobizně s manželkou a synem* z budapešťského Szépművészeti Múzeum (č. kat. 33). Neumann

poukazuje na ukazovák jako na malířovu osamělost, potažmu na jeho těžký úděl.<sup>67</sup>



S námětem poutnictví, respektive s typem esilia privata, se v evropské barokní malbě nesetkáme jen jednou. Kupeckému *Autoportrétu jako poutníka* je srovnatelná *Podobizna polského exilového krále Stanislava Leszczyńskiego* od Jeana Baptista Oudryho (obr. 5). Postava tu kráčí osamocena krajinou, opírá se o poutnickou hůl a na plášti na pravém rameni můžeme vidět mušli, znak poutnictví.<sup>68</sup>

Obr. 5: Jean Baptiste Oudry, *Podobizna Stanislava Leszczyńskiego*

Nalezneme však rozdíly v obou plátnech. Kompozice Oudryho je dynamičtější, pohybově expresivnější v otevřené krajině, král hrdě nese svůj úděl vyhnance. Naproti tomu Kupecký se na své vlastní podobizně zobrazil jako osamocené, smutný, do sebe pohroužený poutník. Svůj pocit poutnictví nese uvnitř sebe.

První na rok přesně datované dílo, které Kupecký po svém příjezdu do Vídně zhotovil, je jeho *Autoportrét v zamyšlení* (1707) (č. kat. 26). Jeho ramena halí nádherně provedený župan, poukazující na benátský vliv, pod nímž je oblečen do bílé košile. Pravou rukou si

<sup>65</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>66</sup> Neumann 1990a, s. 60.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>68</sup> Białostocki 1969, s. 95-101.

podpírá tvář a kouří dýmku. Nemá řádnou pokrývku hlavy. Z pod povytaženého obočí se na nás zamyšleně dívá.

V tomto případě bychom mohli mluvit o žánrově pojatém autoportrétu. Kupecký tuto tematiku vždy spojoval s portrétní tvorbou (podívejme se na jeho obrazy *Kuřáka* a *Pijáka* z Germanisches Nationalmuseum v Norimberku, Inv. Nr. GM 457 - GM 458). Kouření tabáku jako malířskému tématu byla věnována velká pozornost v holandském malířství. Tady vznikla celá podkategorie malby zátiší a žánrů, nazvaná „tabakjes“ - malby s kuřáckými náměty.<sup>69</sup> Tyto obrazy spojuje moralizující podtext, týkající se opojných účinků tabáku.

Výklad Kupeckého *Autoportrétu* se ale ubírá jiným směrem. Povšimněme si, že jeho dýmka je zapálená. Doutnající dýmka, která po čase zhasne, může být chápána jako paralela lidského života, který jednou skončí. Bývá zahrnuta mezi symboly Vanitas, vyjadřující marnost a krátkost života (Kazatel 1,2 - 11). Dýmka se také objevovala vedle lebky, přesýpacích hodin a putta, vyfukujícího mýdlové bubliny na dózách na šňupavý tabák a dýmkách.<sup>70</sup> Kupecký tak na svém autoportrétu vyjádřil své vědomí o rychlém plynutí času a krátkosti svého života.

Poklidné pokuřování dýmky můžeme vyložit také jako výraz umělcevy kontempace a odpočinku od rozdělané práce.<sup>71</sup> Tento výklad také potvrzuje motiv hlavy podepřené dlaní s tváří se zamyšleným výrazem, což je navíc stereotypním zobrazením melancholické meditace.<sup>72</sup> Umělci byli s melancholickým výrazem spojováni odjakživa.

K tomuto plátnu vytvořil Kupecký ještě dvě verze, jedna se nachází na zámku Bruchsal (č. kat. 28) a druhá na loveckém zámku Grunewald (č. kat. 27). A právě u této verze bych se ráda pozastavila. Opět tu vidíme malíře v téměř stejné pozici, opírá si dlaní tvář, v ústech zasunutou dýmku, jen orientálně zdobený plášť z pražského plátna vyměnil za prostší bez vzoru a na hlavu si posadil čapku (klobouk). Také si můžeme povšimnout, že v levé ruce drží křidu. Je to poněkud zajímavý atribut, málokdy se s ním setkáváme v portrétní tvorbě, diváka tedy jistě napadá otázka, v jaké souvislosti se malíř rozhodl tento předmět umístit na svém obraze. Svým žánrovým pojetím, které určuje malířova dýmka

<sup>69</sup> Rousová 2004, s. 34.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>71</sup> Viz též obraz *Malíř s dýmkou a knihou* od Gerrita Dou (Amsterdam, Rijksmuseum)

<sup>72</sup> Jongh 1993, s. 65-66.



v ústech, autoportrét vzdáleně připomíná atmosféru hospodských scén holandského malířství. Za mnohé bych zvláště jmenovala ty, na kterých se objevuje tabulka pro zaznamenávání útrat hostů. Takovou tabulku spatříme například na Rembrandtově *Autoportrétu se Saskii* v drážďanské galerii, kde v levém horním rohu visí na zdi a můžeme na ní rozpoznat pár tahů křídou. V Holandsku existuje silná ikonografická tradice scén z hospodského prostředí, kde se jako moralizující prvek objevuje marnotratný syn.<sup>73</sup> Na těchto obrazech také často spatříme služku, která zapisuje křídou na tabuli útratu hostů. Můžeme ji chápat jako tu, která zaznamenává prohřešky marnotratného syna, jeho zpustlého života a mrhání. Z ikonografického hlediska je tabule spjata se scénami hospodského prostředí a také odkazuje na marnotratnost.<sup>74</sup>

Po malém exkurzu do hospodských scén holandského malířství se nyní vraťme zpět k *Autoportrétu* Kupeckého. Dýmka, kterou kouří, a křída v jeho levé ruce vsutku navozují v divákovi představu spojitosti s žánrovými scénami z hospodského prostředí. Ovšem jestli chtěl Kupecký křídou v ruce vzít na sebe roli zapisovatele prohřešků způsobených marnotratností a zpustlým životem je teorie spíše odvážná a málo pravděpodobná.

Svým stylem se podle Šafaříka blíží obrazu *Tři žebráci* (č. kat. 41). Z toho vyvozuje, že plátno vzniklo ke konci 17. století, kdy Kupecký pobýval v Římě. Další variantu tohoto obrazu najdeme na zámku Bruchsal, ten se zase stylisticky blíží k *Portrétu mladého Georga Blendingera*, který vznikl asi kolem roku 1706 v Benátkách. Odtud lze odvodit obrazový příběh o vývoji jednoho typu Kupeckého autoportrétu, od konce 17. století do roku 1707.

Ve vídeňské Österreichische Galerie Belvedere se nachází Kupeckého překrásná studie vlastní hlavy (č. kat. 29). Jedná se o přípravnou malbu pro *Autoportrét s malířským stojanem*, nacházející se ve stejné galerii pod inventárním číslem 4939, z roku 1709 (č. kat. 30). Podle tohoto data by Kupeckému bylo na obraze 42 let. Na přípravné studii se nám ale zdá malíř mladší. Je známo, že Kupecký pracoval na svých autoportrétech často dlouhá léta a někdy jen v období záchvatů tvořivosti, proto není vyloučeno, že se buď idealizoval nebo se namaloval mladším. Tak by vznikla možnost, že malíř použil pro svůj první vídeňský *Autoportrét* dřívější a idealizovanou studii.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Viz též díla *Marnotratný syn v hospodě* od Mistra Marnotratného syna (po 1550, Vienna, Kunsthistorisches Museum); *Marnotratný syn v hospodské zahradě* od Hanse Bola (1588, Vienna, Albertina)

<sup>74</sup> Bergström 1966, s. 143-169.

<sup>75</sup> Šafařík 2001, s. 34.

Přípravná studie diváka udivuje svou bezprostředností. Jde skutečně o živou, až moderně pojatou spontánnost výrazu. Protože Kupecký zobrazil pouze svou tvář, nejsme „rušení“ složitostí oděvu, malířskými atributy, jinými předměty, případně dalšími postavami na plátně, došlo tak k mnohem intimnější výměně (interakci) mezi plátnem, tedy umělcem, a divákem. Musíme si však uvědomit, že to, na co se díváme my, byl malířův odraz vlastní tváře v zrcadle. V podstatě se díváme zpátky do očí umělce přesně tak, jak se on díval na sebe do zrcadla.<sup>76</sup> Tímto způsobem plátno nahrazuje zrcadlo a my jsme v těsném vztahu s umělcem, jako bychom měli snahu se s ním téměř identifikovat.

Mnoho autoportrétů je obohaceno o výmluvné výrazy obličeje, specifické postoje, výrazová gesta, oblečení, odkazující na určité společenské prostředí, nebo jsou doplněny širokou škálou symbolů a atributů. Na vídeňské studii má Kupecký na temeni hlavy červený malířský baret, zdobený kožešinou, a několik článků pod límcem bílé košile naznačuje zlatý řetěz visící kolem krku.

Z období stáří Jana Kupeckého pochází jeho *Autoportrét* (č. kat. 38), nacházející se ve Státní galerii ve Stuttgartu. Podle Šafaříka jej malíř namaloval kolem roku 1730, o něco dříve než *Vlastní podobiznu se synem z Herzog Anton Ulrich - Museum v Braunschweigu* (č. kat. 35), kde Kupeckého spatříme v téměř identické podobě.<sup>77</sup>

Starý malíř tu před divákem nijak nezakrývá svou nemoc, kterou připomíná bílý šátek omotaný kolem jeho pravého zápěstí. Je známo, že trpěl dnou, která mu v období stáří často znemožňovala pracovat. Opírá se nemocnou rukou o stolec s dámskou šachovnicí, v pozadí spatříme malířský stojan se závěsem. Je oblečen do ateliérového oděvu, do županu přepásaném pruhovanou šerpou. Levou rukou se podpírá holí - odkaz na jeho poutnictví.

Kupeckého autoportréty jsou často plné symbolických předmětů a atributů, které se nějakým způsobem váží k jeho životu. Na stuttgartském plátně spatříme stolec, o který se malíř nemocnou rukou opírá. Na něm je položena prázdná dámská šachovnice, jejíž bílé a černé figury jsou poskládány mimo pole na okraji. Nad ní, na kolíku, jsou pověšené brýle. K nim se vztahuje naše první otázka, týkající se poodhalení významu obrazu. Proč jsou na

---

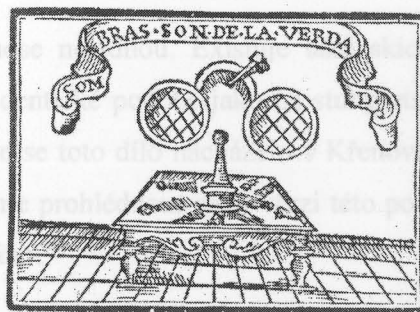
<sup>76</sup> Bond - Woodall 2005, s. 57.

<sup>77</sup> Šafařík 2001, s. 50-51.

plátně brýle dvoje? Správně se můžeme domnívat, že ty, které má Kupecký posazené na nose, s největší pravděpodobností ve své věku již potřeboval. Mají být brýle, které visí nad šachovnicí jeho náhradní? Odpověď je spíše jiná.

V knize *Emblemas Morales* od Sebastianiana de Covarrubias Orozco (1539 - 1613), vydaných v Madridu roku 1610, spatříme rytinu, která by nás mohla zajímat (obr. 6). Jsou na ní brýle zavěšené na hřebíku, nad nimi na pásce čteme nápis: „SOMBRAS SON DE LA VERDAD“. Pod brýlemi stojí na dlážděné podlaze stůl, na kterém je postavena šachová figurka, která vrhá stíny na všechny strany kolem dokola. Vyobrazení této rytiny si můžeme prohlédnout také v knize *Emblemata*<sup>78</sup>, kde je připojen též veršovaný úryvek:

*„Los antojos de lunas guadreadas,  
De vna sola cosa, hazen ciento,  
Todas, tan igualmente pareadas,  
Que echar le mano, a de ser atento:  
Las falsas opiniones, disfrac?adas  
Al no advertido, sacaran de tiento,  
Representando por verdad constante  
La mentira, que engana al inorante.“*



Obr. 6: Sombras son de la verdad

Motiv šachovnice se vztahuje ke hře o život a smrt, která by v případě nemocného Kupeckého v období stáří mohla být aktuální. Již středověká moralistická literatura využívala šachy jako symbol lidského života a jako „Memento mori“. Na emblematickém vyobrazení od holandského malíře Dircka Pietersze Perse (1579 - 1650) v knize *Bellerophon* z roku 1614, čteme nápis „*Mors omnibus aequa, eademqua.*“<sup>79</sup> Jiný příklad využití šachovnice v symbolickém vyjádření smrti spatříme na rytině Guillaumea de la Perrière (1499 - 1565) z roku 1539, kde jsou vyobrazeni dva hráči u šachového stolku. Pod obrázkem čteme text, který ve volném překladu zní asi takto: pokud trvá hra, má král převahu nad svým poddaným (pěšákem). Když se mu dá mat, je nekompromisně hozen zpátky do váčku s ostatními figurkami. Jde o symbolické vyjádření pomíjivosti lidského života, šachová hra je dohrána i

<sup>78</sup> *Emblemas Morales*, s. 1305-1306 - Renger 1978, s. 179-180, obr. 74

<sup>78</sup> Henkel - Schöne 1967, s. 1425.

<sup>79</sup> Renger 1978, s. 180, obr. 75.

pro krále, který se po smrti ocitá ve stejném sáčku jako pěšák, to znamená, že po smrti jsme si všichni rovni - „*Gleichheit im Tode*.“<sup>80</sup>

Brýle byly chápány, mimo jiné, jako nástroj, jehož funkce leží v jejich schopnosti rozluštit podobu a význam věcí, jako magický nástroj odhalující pravdu ve světě. Pomocí brýlí, zrcadel a lup můžeme odhalit hlubší, skryté aspekty věcí a světa.<sup>81</sup>

Vraťme se zpět ke Kupeckého *Autoportrétu*. Brýle, skrz které vidíme pravdu, pravdivou skutečnost (věci takové, jaké ve skutečnosti jsou), zavěšené nad dámskou šachovnicí, kde se odehrává tato osudová hra, by mohly poukazovat na malířovo jasné a ničím nezkalené pohlížení na možný konec jeho života.

Kupecký sám sebe zpodobnil s brýlemi na nose nejednou. Existuje také skica na papíře (č. kat. 39), na které spatříme malíře v téměř identické podobě jako na stuttgartském *Autoportrétu*, kde zobrazil jen svou hlavu a krk. Dříve se toto dílo nacházelo v Křenové, ve sbírce Jelínek. V Obrazárně Pražského hradu si můžeme prohlédnout další verzi této podoby Kupeckého (č. kat. 40), které bylo mnohokrát kopírováno.<sup>82</sup>

#### 4.8 Václav Vavřinec Reiner

Postavení Václava Vavřince Reinerera v malířství barokní Prahy bylo významné, nebylo u něj tudíž zapotřebí, aby se ucházel o cechovní funkce. Dokonce se mu dařilo úspěšně vyhnout se jejich tlaku. V úřední knize staroměstského pořádku se jeho jméno ani jednou neobjevuje. Nemáme ani zpráv o tom, jestli usiloval o některou z únikových forem, které by mu zajistily svobodu a nezávislost na češích.<sup>83</sup> Zdá se, že jeho sláva a význam mu umožnily získat zcela vyjimečné postavení mezi pražskými barokními malíři.

Hlavní doménou jeho malířské tvorby byla malba fresková. S podobiznami se v jeho díle setkáme jen zřídka.

<sup>80</sup> Emblemata 1967, s. 1305-1306. - Renger 1978, s. 179-180, obr. 74.

<sup>81</sup> Stoichita - Coderch 1999, s. 265-267.

<sup>82</sup> Šafařík 2001, s. 66, obr. 16a., 16b.

<sup>83</sup> Preiss 1997, s. 71.

Podnětem k vytvoření své vlastní oválné podobizny (č. kat. 57) byl s největší pravděpodobností Reinerův sňatek s dcerou a dědičkou staroměstského do šlechtického stavu povýšeného patricije Herzoga z Herzogu, s pannou Annou Veronikou, roku 1725. Ženíl se tedy až jako třicetišestiletý. Sňatek se konal v křižovnickém kostele 21. listopadu.<sup>84</sup> Nevěstě bylo dvacet devět let. V podstatě se jednalo o výhodný sňatek, ona byla bohatá, přinesla do manželství velký dům na Perštýně a dvě vinice v Zadních Holešovicích, kde prý malíř rád pobýval se svými přáteli. Svědčí to o jeho dobrém společenském postavení a spokojeném životě. Reiner se úspěšně začlenil mezi pražský patriciát, podobně jako Dientzenhofer a Braun, a dá se říct, že jeho životní styl se přibližoval stylu aristokracie. I svou ženu na oválné podobizně zobrazil spíše jako šlechtičnu než patricijku. Má hluboce dekoltovaný módní šat, lehce zasněný výraz romanticky založené ženy, který je vzdálený střídým a vážným pohledům měšťanek.<sup>85</sup>

Když se zadíváme na Reinerův *Autoportrét*, hledí na nás polopostava usměvavého, spokojeného muže. Jeho tvář je mírná a laskavá, vyzařuje vnitřní klidný postoj. Vojtěch Volavka o něm napsal: „*Freskař Václav Vavřinec Reiner se namaloval zato pokud víme jen jednou. Z laskavé usměvavé tváře, z klidného postoje jakoby již vyvanul žár prvního baroka. Hlásí se zde již náběhy ke klasicismu..., vyhýbající se drastických kontrastům... Za břešknou slávou velikých nástropních maleb, za velkými gesty figur stojí člověk něžný, s jakousi novou lidskou důstojností, která se již světu tolik nesvěřuje.*“<sup>86</sup> Baret má nasazen švihácky v týlu, pod ním se mu vlní zlatě měděné kadeře.

Kupecký vytvořil během svého života celou vývojovou galerii svých autoportrétů, od doby nadšeného mládí přes vlastní podobizny s tváří melancholického, unaveného člověka, oproti tomu Reiner neměl potřebu této introspekce pomocí vlastních podobizen. Z jeho oválného *Autoportrétu* se na nás dívá spokojený, řekli bychom zdravě sebevědomý muž, vnitřně vyrovnaný, bez napjatého vztahu ke své vlastní osobě a divákovi a na rozdíl od Kupeckého prožívající rodinný klid. Je příznačné, že v období těžkých životních situací máme tendenci zaobírat se svým vlastním nitrem. Kupecký tak činil pomocí svých autoportrétů. U Reinera se s podobnými psychologickými studii vlastní tváře nesetkáme.

---

<sup>84</sup> Dlabáč 1815, s. 552.

<sup>85</sup> Preiss 1970, s. 42.

<sup>86</sup> Volavka 1940/1941, s. 201.

Z Reinerovy ruky pochází také *Studie mužské hlavy* (č. kat. 61), která je pro nás trochu záhadou. Vidíme tu širokou tvář muže asi středních let s podbradkem. Podle Preisse nemá v Reinerově díle obdoby. Mohlo by jít o kresebnou studii podle odlitku snad římské hlavy (možná i císařské), čemuž by odpovídala skutečnost, že nemá prokreslené pupily očí. Nebo se můžeme přiklonit k variantě, že jde o Reinerův nám dosud jediný známý pokus o kreslířský portrét. Pokud si dobře prohlédneme tvar této tváře, shledáme, že v zásadě neodporuje malířovým rysům. Zda-li se jedná skutečně o autoportrét, můžeme se pouze dohadovat.<sup>87</sup>

Dalším dokladem podoby Václava Vavřince Reinera je studie pro jeho portrét od Jana Petra Molitora (č. kat. 62). Při porovnání s tváří na oválném *Autoportrétu* tu spatříme stejně širokou, až odulou tvář, s čelem pod ustupujícími vlasy, objevuje se tu stejně krátký nos. Zobrazený je ovšem asi o deset let starší.<sup>88</sup>

Podobně i Novotný o nich píše jako o „*jediných podobiznách Reinerových*“, které se nám dochovaly, kromě podobizny „*u Pelzla v rytině zachované*“ (č. kat. 58). Podle něj nám toto zobrazení ukazuje „*tvář smyslného zanícení a živé letory*“.<sup>89</sup>

Malířova podoba na této rytině se ale poněkud liší od „svatebního“ *Autoportrétu*. Spatříme tu muže s nápadnou kožešinovou čepicí na hlavě. Místo kulatého masitého obličej s krátkým nosem se na nás dívá asketický typ se špičatou bradou a s nosem dlouhým a úzkým. Tato fyziognomická rozpornost byla snad způsobena ryteckým převodem, kterým mnohdy docházelo k deformacím původních předloh. Preiss se zmiňuje, že podle autora Reinerova životopisu v *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler* jde o reprodukci Reinerova autoportrétu, který byl umístěn v dominikánském klášteře u kostela sv. Jiljí na Starém Městě. K tomuto kostelu měl malíř úzký vztah, roku 1734 jej vymaloval freskami a rovněž si jej vybral jako svůj pohřební kostel. Tudíž je pravděpodobné, že autoportrét klášteru daroval.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Preiss 1991a, s. 40.

<sup>88</sup> Preiss 2000, s. 26.

<sup>89</sup> Novotný 1942/1943, s. 240, 244.

<sup>90</sup> Preiss 1984, s. 102, č.32. - Preiss 2000, s. 23.

Reinerova tvář zachycená na výše uvedené rytině se podobá tváři mladíka, jenž na nás vyhlíží z fiktivní historizující podobizny jednoho z valdštejnských předků v rodové galerii (č. kat. 59), kterou Reiner maloval snad již od roku 1714.<sup>91</sup>

Další verze Reinerovy podoby se objevuje na *Podobizně malíře s alonžovou parukou* (obr. 7), jenž sedí se štětcem v ruce před obrazem krajiny zavěšeném na malířském stojanu. K této podobizně existuje obrazový protějšek (obr. 8), na kterém spatříme matku v čepci, jenž vykazuje určitou shodu s rysy Reinerovy manželky. K ženě se obrací její dcerka s květy v ruce. Obě sedí u kulatého stolu.



Obr. 7: Podobizna V. V. Reinera (?)



Obr. 8: Podobizna Reinerovy manželky s dcerou (?)

K této domnělé malířově podobizně se dochovala ještě jedna menší, poněkud odlišná verze, ale se stejným postojem a stejným aranžováním malířských atributů. Nachází se v Národní galerii v Praze.

Je třeba poznamenat, že kvalita obou těchto pláten je hluboko pod Reinerovou malířskou úrovní. Je stále otázkou, kdo je muž na plátně. Nelze úplně vyloučit, zda jde skutečně o Reinera a jeho manželku, což by potvrzovala krajina na plátně, tedy žánr, ve kterém Reiner vynikal.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Preiss 2000, s. 24.

<sup>92</sup> Preiss 2000, s. 24-25.

## 4.9 Jan Petr Molitor

Na faře kostela sv. Havla v Liběchově se nacházela *Podobizna mladého muže s loutnou*, která nesla původně na rubu signaturu malíře Jana Petra Molitora s datem 1741 (č. kat. 46). Dnes si ji můžeme prohlédnout v Národní galerii v Praze. Co se týče identifikace mladíka na plátně, existují dvě domněnky.

Zaprvé, mohlo by jít o Molitorův autoportrét. Že se malíř zpodobnil nikoli s atributy své vlastní profese, ale jako hudebník, není zas až tak neobvyklé. V malířském umění se od 16. století s tímto námětem setkáváme docela často. Z mnohých příkladů mohu připomenout *Autoportrét* Jana Steena jako houslisty, Paola Veroneseho s violou (nebo čelem) na plátně *Svatba v Káni Galilejské*, s loutnou v ruce zobrazil Jan Kupecký svého přítele, malíře Davida Hoyera, podobně i Johanna Adama hraběte Questenberka. S houslemi pod paží spatříme Kupeckého na jeho *Vlastní podobizně* (č. kat. 25) z florentských Uffiziích, notový part drží v ruce jeho syn na jejich společné podobizně z Braunschweigu.

Vraťme se však zpět k výše uvedenému plátnu. Pro vlastní podobiznu Jana Petra Molitora mluví intenzivní pohled očí přímo na pozorovatele a skutečnost, že na obličej je soustředěna největší pozornost. To, že se malíř zpodobnil jako hudebník v duchu „ut pictura musica“, jak jsme poznali z četných příkladů, není nijak neobvyklé. Kdyby se jednalo o zobrazení profesionálního hudebníka, byl by zachycen spíše ve všedním šatě. Mladý malíř je ale oblečen do černo zeleného kabátce se zlatým přemováním a na hlavě má posazen renesanční prostříhaný baret, jakoby historizující. To nás přivádí k domněnce, zda by nemohlo jít o karnevalový nebo divadelní kostým.<sup>93</sup> Při pozorném porovnání rysů mladého muže na tomto plátně s domnělým *Autoportrétem* Molitorovým, který se dříve nacházel v Národním muzeu ve Varšavě, zjistíme, že jejich rysy jsou vskutku podobné. Shodný je u nich oválný tvar hlavy, vysoké čelo, stejný, trochu zahnutý nos a také ústa. Vrásky postupující od kořene nosu směrem dolů a tvar brady vykazují rovněž nápadnou podobnost.

Je známo, že roku 1741 pracoval malíř pro Jana Jáchyma Pachtu z Rájova, který vlastnil panství Liběchov. Kromě výše uvedené podobizny, která se nacházela na faře, a obrazu sv. Jeronýma ze sakristie, vytvořil pro tamní farní kostel sv. Havla také freskovou

---

<sup>93</sup> Preiss 2000, s. 46.

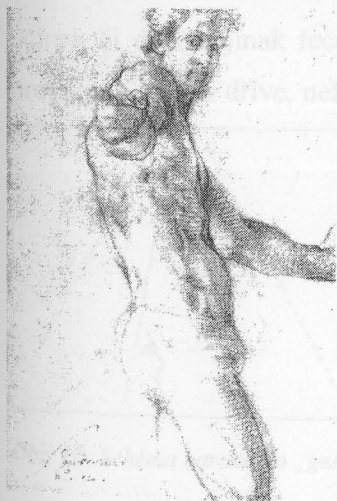


výzdobu.<sup>94</sup> Pachtové byl rod, který měl velkou hudební tradici, proslulá byla pražská a cítilibská pachtovská kapela. Právě Jan Jáchym Pachta z Rájova měl čtyři syny, z nichž Arnošt Karel byl znám jako organizátor hudebního života a byl údajně vynikajícím hudebníkem. Podobu všech čtyř bratří zachytil František Kašpar Fahrenschon (1726 - 1796) na obrazech, z nichž každý představuje také jeden ze čtyř živilů.<sup>95</sup> Naší *Podobizně mladíka s loutnou* se nejvíce podobá nejmladší z nich, ale v době vzniku by mu bylo pouze 13 let. Snad by se tedy mohlo jednat o portrét Arnošta Karla, odpovídal by tomu podobně utvářený zahnutý nos a silná brada. Nemáme proto však nijakých důkazů, jedná se pouze o domněnky.<sup>96</sup>

#### 4.10 František Antonín Palko

Vedle oficiálního autoportrétu Filipa Kristiána Bentuma, nebo spíše v protikladu k němu, se v období let 1748 - 1750 objevují autoportréty Františka Antonína Palka. Jedná se o svěží, neoficiální vlastní podobizny v rokokově-klasicistním duchu.

František Antonín pocházel z malířské rodiny Palků, nad kterou se dlouho vznášela spousta otazníků. Především docházelo k záměně obou bratrů, Františka Antonína a Františka Xavera Karla. Díky bádání Klary Garas a Marie Pötzl - Malik, se však podařilo jejich malířské profily vytáhnout z přišerí zmatků.



První autoportrét F. A. Palka, o kterém budu psát, se nachází v soukromém majetku v Olomouci (č. kat. 50). Na rubu plátna můžeme číst nápis, že obraz byl kýmisi roku 1750 přijat, nejspíš jako dar na malířovu památku - „Anno 1750 Pro Memoria accepi“ (rok 1750 neznamena dobu vzniku, ale rok darování) a dále, že obraz namaloval pan Palko „podle sebe“ - „D. A. F.: Palko de ipso pictum“. Obraz je spíše komorního formátu (52,5 x 42,5 cm). Jediným uměleckým atributem vlastní podobizny je baret, apartně posunutý nad vysokým čelem.

Obr. 9: Autoportrét Jacopa Pontorma

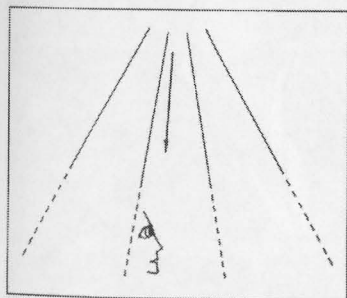
<sup>94</sup> Kuchynka 1918, s. 89-90.

<sup>95</sup> Suchomel 1977, s. 169-183.

<sup>96</sup> Preiss 2000, s. 46.

Z Palkovy tváře se na nás dívají živé oči pod výrazným tmavým obočím. Plná ústa namaloval trochu pootevřena, čímž vytvořil náznak mluvení. Tyto „komunikativní“ znaky jeho tváře jsou doplněny výrazným gestem prstu ukazujícího na diváka. Jde o hovorové, výkladové gesto, vyzývající diváka k nějaké účasti, běžné v barokním portrétu.<sup>97</sup> Toto gesto napřážené ruky jakoby nemělo souvislost s portrétovanou osobou a Kroupa je srovnává s podobně izolovanou dlaní sochy na *Portrétu sochaře Gottfrieda Fritsche* (Brno, Moravská galerie).<sup>98</sup> Také Jacopo Pontormo na svém kresebném *Autoportrétu* asi z roku 1525 (London, British Museum) na pozorovatele podobným způsobem ukazuje (obr. 9).

Gesto ukazování na diváka je častým komunikačním prvkem objevujícím se na obrazech. V procesu vnímání malířského díla musíme počítat s jeho postavami, které jsou úmyslně určeny k tomu, aby zahájily kontakt s divákem nebo aby na něj demonstrativně působily skrze ukazování, vyzývání, upřeného pohledu atd. Claude Gandelman mluví o „gestu ukazatele“, tedy o gestu ruky ukazatele. Opírá se o lingvistický model a termíny a za základ své teorie se opřel o tzv. teorii aktu řeči („*Sprechakttheorie*“) L. Austina a J. R. Searleho. Barokní umění na rozdíl od renesančního se stává aktivním, jako umění protireformace, a hledá kontakt s divákem. Příkladem je *Poslední večere* od Caravaggia (kolem 1598, London, National Gallery), kde gesto ukazování se uskutečňuje ortogonálně ve spojení s rovinou obrazu a je zaměřené navenek. Toto gesto, které směřuje ven a přibližuje se k nám prostorem obrazu, označuje Gandelman jako perlokutivní, tzn. má na nás nějaký účinek či dopad, jinak řečeno manipuluje s námi (obr. 10). Účelem barokního malířství je proniknutí do nás dříve, než my vnikneme do něj.<sup>99</sup>



K této vlastní podobizně namaloval Palko jako obrazový protějšek portrét své manželky Marie Magdaleny, vdovy po sochaři Janu Jiřím Schaubergerovi, kterou si vzal 20. února 1748. Je možné, že šlo o sňatek osobní, snad milostný. Můžeme se tak domnívat z důvodu, že Palko jako dvorní malíř

Obr. 10: Schéma barokního „gesta ukazatele“ olomouckého biskupa byl nezávislý a nepatřil

<sup>97</sup> Preiss 1994, s. 27.

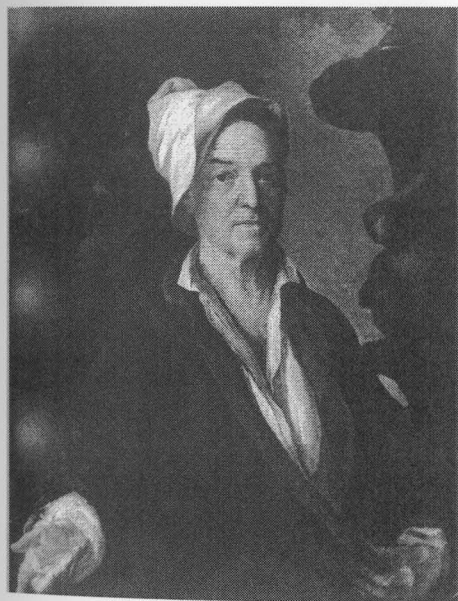
<sup>98</sup> Kroupa 1996, s. 254.

<sup>99</sup> Gandelman 1992, s. 71-93.

do skupiny tovaryšů, kteří si brali za manželky vdovy po svých mistrech, aby převzali dílnu.<sup>100</sup> Oba portréty patří k sobě, i když nejsou k sobě přímo obráceny. Rok jejich sňatku můžeme považovat i za dobu vzniku portrétů, které byly pravděpodobně zamýšleny jako připomínka a památka na tuto událost. S takovouto dvojicí manželských podobizen se setkáme v českém malířství také u Václava Vavřince Reinera a jeho ženy.

Další doklad Palkovy podoby najdeme v budapeštském Szépművészeti Múzeum (č. kat. 49). Vznik tohoto *Autoportrétu* je možno klást do roku 1748, podle zřejmě dodatečného nápisu na rubu: „D. Palko Pinxit 1748“. Preiss v tomto případě poukazuje na podobnosti v rysech tváře s předchozími autopotrétu. I na budapeštské *Vlastní podobizně* shledáme silné rty a podobně utvářenou bradu. Husté obočí, vysoké čelo i část nosu jsou však zastíněny slaměným kloboukem, což nás může poněkud odvést od našeho přesvědčení o podobnosti.

Slaměný klobouk a volně uvázaný šátek kolem krku přibližují autoportrét do rustikální polohy. V této zahradnické letní stylizaci se ráda nechávala portrétovat aristokracie nebo patriciát. Šlo o jakési kostýmování v duchu arkadických hrátek, jak můžeme například spatřit na *Podobizně muže s bílým kloboučkem* od Jana Petra Molitora (obr. 11), který se nachází v Královské kanonii premonstrátů na Strahově (inv. č. O 816).<sup>101</sup>



Olomoucký i budapeštský *Autoportrét* Preiss zařadil do sféry „*portrait historé*“, v souvislosti s „*autoportrétním maniakem*“ Christianem Seyboldem (1690/97 - 1728) a jeho četnými autoportréty (až 40) v různých stylizacích, které si můžeme prohlédnout v autoportrétní kolekci v Uffiziích.<sup>102</sup>

Výše uvedené vlastní podobizny Františka Antonína Palka bychom mohli označit za intimní a neokázalé, bez malířských atributů. V době jejich vzniku již jistě dosáhl uměleckého sebevědomí a

Obr. 11: František Antonín Palko, *Podobizna muže s bílým kloboučkem*

<sup>100</sup> Pánková 1956, s. 165.

<sup>101</sup> Preiss 2000, s. 30, obr. 3 na s. 31.

<sup>102</sup> Preiss 1994, s. 29.

znamení pověsti, která mu umožnila přístup k společensky významným zakázkám. Nicméně Arnošt Hawlik, který vycházel ze svědectví Ondřeje Schweigela, píše ve svém hesle o F. A. Palkovi, že prý jeho „*hypochondrický temperament*“ vedl k tomu, že se skrýval, což si můžeme vyložit tak, že se nedokázal prosadit v konkurenci.<sup>103</sup> Těžko říct, zda hypochondrií mínil skutečné tělesné či duševní onemocnění nebo jen předstírání a neúměrné prožívání a nelze vyloučit, že opravdu něčím trpěl. Preiss se zmiňuje, že i mladší František Karel měl nějakou „*vážnou, obtížnou skorbutickou nemoc*“ a musel se léčit a navštěvovat lázně, což v závěru jeho života vedlo k úplné nevykonosti a skolila ho ve věku nedožitého 43 let.<sup>104</sup>

Nutno však poznamenat, že určitý stupeň podivínství patřil k představě o malířích (četné příklady najdeme u Vasariho). V 18. století ve střední Evropě znovu ožil zájem umělců o fyziognomické znaky tváře a studium psychických stavů, jak můžeme vidět na příkladu autoportrétních stylizací Franze Xavera Messerschmidta.<sup>105</sup>

Umělecká úspěšnost Františka Antonína Palka je však v rozporu s Hawlikovou poznámkou, že žil v ústraní a trpěl hypochondrií. Navíc Joseph von Sonnenfels jeho umění vyzdvihl z hlediska funkce a obsahu mezi nejvýznamnější mistry portrétního oboru. A tak se Palko ocitl ve společnosti Hyacintha Rigauda (1659 - 1743), Carla van Loo (1705 - 1765), Jeana Marca Nattiera (1685 - 1766), Alexandra Roslina (1718 - 1793) a Jeana Baptista Greuze (1725 - 1805).<sup>106</sup> Že ohlas Františka Antonína Palka byl vskutku velký, dokládá jeho zařazení po bok slavných Italů, jako Tiepola, Solimenu, Trevisaniho, jak můžeme číst v naivních verších od Karla Ludwiga Reulinga, který českého malíře spatřoval vznášet se v jakési pomyslné Maulbertschově družině na uměleckém nebi: „*Da sach ich Maulperz dich, wenn uns dein pensl lehrt, / wie Gott in seinen glanz auf lichten Wolken fährt, / und dir steht Dieppoli, ein Pulco, Soltimene, / Roms wirdiger Trevisan der Kunst berühmte Söhnen.*“<sup>107</sup>

<sup>103</sup> Hawlik 1810, s. 139 ad.

<sup>104</sup> Preiss 1999, s. 240.

<sup>105</sup> Preiss 1994, s. 30 - Pötzl-Malíková 2004.

<sup>106</sup> Kroupa 1985, s. 203.

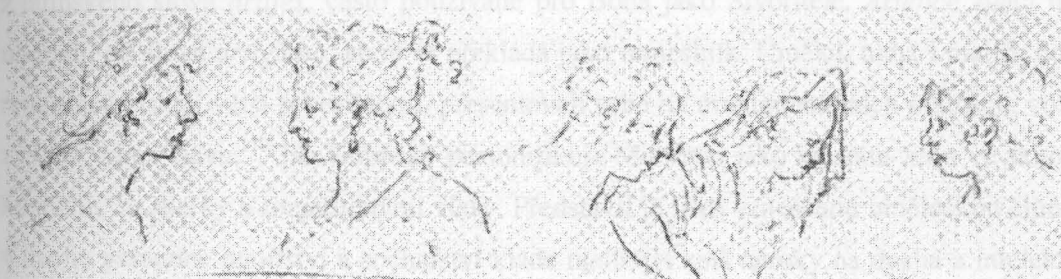
<sup>107</sup> Karl Ludwig Reuling: Lob der Mahlerey (1776), in: Preiss 1999, cit.: s. 268, pozn. 57.

#### 4.11 Ignác František Platzer

Nejenom malířské autoportréty se objevují v českém barokním umění, ale i sochařské. Z nich alespoň jmenuji kresebnou vlastní podobiznu Františka Ignáce Platzera (č. kat. 55).

Mezi jeho četnými studii pro sochařskou tvorbu najdeme také její skicu. Vlastní podobiznu a podobiznu manželky (obr. 12) se rozhodl umístit na reliéf *Kladení do hrobu* na oltáři Ukřižování v premonstrátském konventním kostele v Teplé. Jednalo se o jeho největší sakrální zakázku, kterou vybavil kompletně plastikami. Konkrétně k výše uvedenému oltáři vytvořil několik přípravných kresebných listů pro reliéfní pašijový cyklus.<sup>108</sup>

Na kresebné studii svého autoportrétu se zobrazil v husarské čepici, téměř ve frontálním pohledu na diváka. S podobnou čepicí na hlavě se setkáme též u Raffaella Donnera, který se úplně stejně zpodobnil ve své vlastní podobizně „skryté“ v bratislavské soše sv. Martina. Tím se potvrzuje, že Platzer musel Donnerův kryptoportrét znát a tato skutečnost též naznačuje souvislost jeho reliéfů z Teplé s uměním tohoto rakouského umělce.<sup>109</sup>



Obr. 12: Skica pro sochařský portrét Platzerovy manželky (druhá zprava)

Jak jsem se již zmínila, mezi studii pro tento oltář najdeme i půvabnou kresbu jeho manželky, kterou spatříme ve finální sochařské podobě hned vedle něj, vcelku jsou oba umístění na reliéfu nenápadně a skromně.

<sup>108</sup> Preiss 1997, s. 79.

<sup>109</sup> Skořepová 1957, s. 70.

## 5 Autoportréty s malířskými atributy

Jedná se většinou o plátna většího formátu, na kterých se malíř vědomě prezentoval jako umělec s atributy své profese. I v této kategorii se můžeme setkat s různými typy vyobrazení. Někdy na obraze spatříme pouze polopostavu malíře, držícího paletu, štětce, násadu na uhel či černou křídu a pozadí je neutrální, nemůžeme z něj vyčíst, o jaký prostor se jedná. V jiném případě umělec zobrazil sebe, jak stojí ve svém ateliéru, v ruce drží atributy svého povolání a poblíž něj spatříme plátno napnuté na rámu. Rovněž jeho kostým nemusí být pouze doplňkovou či dekorační složkou autoportrétu, ale může být znakem jeho profese, ať už jde o baret, kožešinovou čapku, domácí dílenské neglizé, volný župan či rozepnutou halenu u krku, poukazující na nedbalost umělce pracujícího v ateliéru.

Tento typ malířova vlastního zpodobnění potvrzuje umělcovo sebevědomí a víru ve velikost svého umění, které na plátně pomocí malířských atributů a vlastní stylizace divákovi předvádí. Vasari ve svých *Životech* používal slovo „*artefice*“, což znamená tvůrce, z latinského slova *artifex*, často používané pro Boha jako Stvořitele. *Artefice* značí umělce narozdíl od slova *artigiano*, které se překládá jako řemeslník. Umělci, tudíž i malíři, od doby renesance získali větší sebevědomí, prezentovali sebe na monumentálních plátnech, což ještě zvýšilo jejich slávu.<sup>110</sup> Jan Kupecký personifikuje Malířství jako krásnou ženu ve skvostném kostýmu, se šperky a rozpuštěnými vlasy. Představil je jako vznešenou uměleckou činnost. A v duchu paragone malířství a sochařství klade malířství spíš nároky na ducha a intelekt, jako „*ars maior*“ odpovídající názoru, že je jedním z prvních svobodných umění.<sup>111</sup>

Carlo Ridolfi na začátku své biografie Tintoretta připodobňuje malíře k Bohu, protože i on vytváří člověka ke svému vlastnímu obrazu: „*Dělá radost Bohu vytvářet člověka ze země, utvářet kostru, pojit ji s nervy, přidat svaly (...). A velký malíř podobně namočil svůj štětec do běloby lilií, do rumělky růží a namaloval tváře a rty a zbytek těla. Ještě než dokončil tento zázrak, naplnil ho schopností rozumu, udělal ho k obrazu svému, a jeho vzhled dovedl až k výšinám dokonalosti.*“<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Brown 2000, s. 103.

<sup>111</sup> Ripa 1969, s. 84.

<sup>112</sup> Ridolfi 1984, s. 14. - Brown 2000, s. 137.

Podobně Giorgio Vasari v životopise Gentila Belliniho přirovnává tohoto malíře k Bohu, když ten byl u císaře Mohameda: „... Když císař viděl dalších ukázek jeho umění, zeptal se Gentila, jestli si troufá namalovat sám sebe. Gentile odpověděl, že ano, a za několik dní se namaloval pomocí zrcadla tak trefně, že vypadal jako živý. Potom obraz zanesl vladaři, který nad jeho prací žasl a nedovedl si to vysvětlit jinak, než že Gentile v sobě má nějakého božského génia.“<sup>113</sup> Na jiném místě píše Vasari o malíři Parmigianinovi, že jeho slavný „vypouklý“ autoportrét „působí jako cosi božského“.<sup>114</sup>

## 5.1 Michael Leopold Willmann

Na grafickém *Autoportrétu* z roku 1675 se Michael Willmann zobrazil jako umělec při práci (č. kat 70). Jedná se o nejranější z jeho nečetných podobizen, které jsou nám v dnešní době známy. Je oblečen v prostý jednoduchý pracovní kabát a na hlavě má baret - skromný člověk sedící za pracovním pultem či stolkem zcela pohlcený svou prací. Obrázek je naplněn atmosférou koncentrace a pracovního zaujetí. Brýle, jež má Willmann na nose, ukazují na činnost či zaměstnání, které portrétovaná osoba dělala. Brýle byly rovněž tradičně považovány za znak malíře - intelektuála. V případě tohoto Willmannova autoportrétu se lze domnívat, že brýle tady mají funkci čistě praktickou, jako nástroj nutný pro pečlivé a přesné provedení kresby či rytiny. *Autoportrét* pochází z roku 1675, tedy z doby, kdy Willmannovi bylo 45 let, je tedy pravděpodobné, že ve svém věku již brýle potřeboval. Prsty levé ruky jakoby něco počítal. V pravé ruce drží brk, kterým kreslí na papír, položený na desce pultíku. K této rytině existuje i olejová skica (13 x 9,5), dnes nezvěstná. Byla pravděpodobně přímou předlohou, tedy bez zprostředkující kresby, pro výše uvedenou rytinu z téhož roku.<sup>115</sup>

Je několikrát uváděno, že jako vzor pro toto ztvárnění vlastní podobizny Willmannovi posloužil grafický *Autoportrét* Rembrandtův (obr. 13) z roku 1648.<sup>116</sup> Willmann pobýval v Holandsku pravděpodobně v letech 1650-1653, tedy téměř za dvacet let po odjezdu z této země se rozhodl pro inspiraci výše uvedeným Rembrandtovým *Autoportrétem*. Připodobnění se k tomuto obdivovanému holandskému mistru může být považována za deklaraci Willmannových vlastních uměleckých ambicí. A fakt, že sám sebe zobrazil nikoli jako malíře, se štětcem v ruce a stojícího před malířským stojanem, ale jako skloněného rytce, je

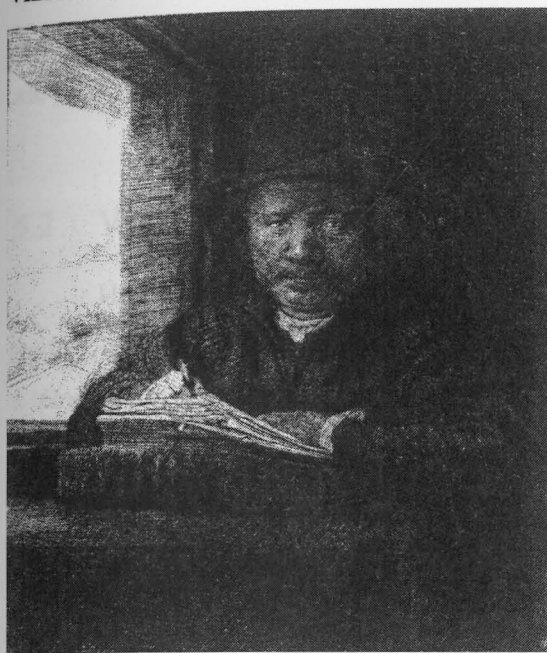
<sup>113</sup> Vasari 1998, s. 341-342.

<sup>114</sup> Ibidem, s. 145. - Brown 2000, s. 138.

<sup>115</sup> Houszka 1994, s. 116.

<sup>116</sup> Kloss 1934, s. 75.

svědectvím důrazu a důležitosti, jaké dával své vlastní grafické tvorbě.<sup>117</sup> Je možné, že tuto svoji podobenku vytvořil Willmann proto, aby byla graficky reprodukována a šířena jako jeho vizitka - „malíř při práci“.<sup>118</sup>



Obr. 13: Autoportrét Rembrandta

rozvinul vrcholně barokní styl, ve kterém zkombinoval barokní formu a patos s Rembrandtovými světelnými efekty.<sup>119</sup>



Obr. 14: Autoportrét Johannese Lutmy ml.

Willmann byl inspirován nizozemsky orientovanými umělci. Neodešel za malířským poučením do Itálie, ale na západ Evropy, do Nizozemí a Flander. V Amsterdamu nemohl být neovlivněn malířským uměním největšího umělce tohoto města, Rembrandtem, a dokonce se jeho *Autoportrétem* při vytváření své vlastní podobizny inspiroval. Uvádí se, že se Willmann údajně stýkal s jeho žákem J. A. Backerem, poznal dílo Lastmannovo a seznámil se s pracemi nizozemských krajinářů J. Ruisdaela, N. Berchema a D. Segherse. Jak

Werner Sumowski poznamenal, ve svém díle

Příklady zápolení se slavnými vzory velkých umělců při sebezpodobňování najdeme nejen u Willmanna. Rembrandt byl natolik velkou malířskou osobností, že jeho vliv byl široký. Důkazem je *Autoportrét* Johannese Lutmy ml. (1642 - 1689) (obr. 14), jenž svým typem zobrazení je zařaditelný do stejné kategorie jako autoportréty Rembrandta z roku 1648 a Willmanna z roku 1675.<sup>120</sup> Podobně se vyobrazil také Georg Friedrich Schmidt.<sup>121</sup>

<sup>117</sup> Koziel 2000, s. 7.

<sup>118</sup> Kapustka - Koziel 2001, s. 108.

<sup>119</sup> Sumowski 1992, s. 5411.

<sup>120</sup> Horký 2002, s. 28.

<sup>121</sup> Luz 1923, s. 7.



Vzniká tato skupina grafických autoportrétů pod vlivem jednoho malířského mistra (Rembrandta), kdy se umělec prezentuje sedící u stolu, vidíme jen jeho poprsí, při práci, v intimním ústraní své tmavé dílny. Atmosféra je plná vnitřního, tichého soustředění. Tento typ autoportrétu představuje umělce ne jako vykonavatele vznešené umělecké činnosti, malířství, ale jako skromného pracovníka v dílně.

## 5.2 Václav Hollar

Hollarovu podobu, kromě jeho *Vlastní podobizny* z roku 1647, známe z jeho *Portrétu podle Jana Meyssense* (č. kat. 20). Nejslavnější český rytec je tu zobrazen v polopostavě, s téměř přímým pohledem na diváka. Dlouhé vlasy s ořínou mu spadají na ramena, jeho obličej oživuje knírek a malá bradka. Je oblečen do kabátce, zapnutého na knoflíky, a do bílé košile, ze které můžeme vidět límec a rukávy lemované krajkou. V rukou drží svoji rytinu *Sv. Kateřiny* podle Rafaela a na stole před ním leží rytecké nástroje a karafa s kyselinou. Sedí u okna s výhledem pravděpodobně na chrám sv. Víta na Hradčanech. V levém horním rohu rytiny spatříme erb rodiny jeho matky se štítem rodiny jeho otce.

První stav portrétu *avant la lettre* je vzácný. Pozdější stavy jsou doplněny francouzským nápisem, který obsahuje důležité informace o Hollarově životě. Například že odešel z domova, protože mu otec bránil v jeho zálibě malovat.<sup>122</sup> Tento grafický list vznikl pravděpodobně z podnětu Jana Meyssense, který Hollarovi poskytl (pro tento list) předlohou kresbu. Podobizna patří k osmi dalším leptům, které Hollar zhotovil v Antverpách pro Meyssensovo vydání *Images d'hommes d'esprit sublime* roku 1649.<sup>123</sup> Podobizna pak byla publikována roku 1661 v *Het Gulden Cabinet* Cornelisem de Bie, kde byla doprovázena oslavnou básní. Ve volném překladu ze staré holandštiny od Dr. L. E. J. Brouwera do anglického jazyka se dovídáme tři základní skutečnosti týkající se Hollara, že nezbohatnul ze své práce, že trpěl závistivostí ostatních malířů a že jeho sláva jako nejlepšího rytce byla dobře zajištěna. Hollar byl evidentně pro Cornelise de Bie dost významným umělcem, protože mu věnoval tuto poetickou chvalořeč zaplňující dvě stránky jeho knihy.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Volková 1969, č. 187.

<sup>123</sup> Janáčková 2001, s. 520.

<sup>124</sup> Pennington 1982, s. xxxii, xxxiii.

### 5.3 Kristián Šebestián Dittmann z Lavensteinu

Kristián Šebestián Dittmann z Lavensteinu (1639 - 1701) se do českého barokního malířství zapsal nenáročnými nástěnnými malbami, oleji a portréty. Z jeho děl stojí za zmínku výpravny cyklus ze života sv. Prokopa v kolegiálním kostele Všech svatých na Pražském hradě či čtyři menší obrázky s podobiznami členů rodiny Šternberků.<sup>125</sup> Tato *Vlastní podobizna* je patrně kopií kresby nebo obrazu jeho autoportrétu (č. kat. 10). Setkáváme se tu s příkladem sebevědomé autostylizace, která je v rozporu s malířovou poměrnou bezvýznamností ve své profesi.<sup>126</sup> Zobrazil se v polopostavě vedle malířského stojanu s plátnem. V ruce drží pravděpodobně násadu na uhel, zdá se, jakoby právě dopsal na kus papíru svou signaturu: „Dittmann Pictor Seipsum f.“ Na jeho malířské zaměstnání poukazuje baret, naaranžovaný na hlavě, připomínající vědomou stylizaci do polohy uměleckého bohémství. Celý zjev doplňuje domácí ateliérové negligé s rozepnutou bílou halenou a plášť s bohatou draperií, přehozený přes ramena. Rysy své tváře vyjádřil jen několika tahy, ale výstižně, téměř „moderně“, s daleko od sebe posazenými očima, s ostrými vráskami na čele a mezi obočím a s expresivně podaným nosem.

### 5.4 Michael Václav Halbax

Svědectvím podoby Michaela Václava Halbaxe je tužkou provedená kresba poprsí muže z grafické sbírky Národní galerie (č. kat. 15). Byla vytvořena v 1. třetině 19. století a je snad kopií údajného Halbaxova *Autoportrétu*, který Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze roku 1815 zapůjčil hrabě Karel Clam - Martinic, roku 1852 byl vrácen dědicům a od té doby je nezvěstný.<sup>127</sup> V levém dolním rohu si můžeme přečíst: „Halbax se ipse pinxit.“ a na podložce je přilepen obdélný štítek s nápisem: „Halwachs Michael aus Oesterreich, im. J. 1700 kam er nach Prag, starb in seinem Vaterl. 1715.“<sup>128</sup> Poprsí bylo překresleno z tužkové kresby z 19. století, na které spatříme tři polopostavy učenců u stolu s knihami a glóblem.<sup>129</sup>

Malíř se divákovi představuje v domácím ateliérovém oblečení, v nedbale rozepnuté košili u krku a u rukávu. Na hlavě má posazenou čapku. V ruce drží násadku na pero či rudku

<sup>125</sup> Neumann 1951, s. 119-120.

<sup>126</sup> Preiss 1997, s. 68.

<sup>127</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>128</sup> Podlaha 1918, s. 48.

<sup>129</sup> Preiss 1963, s. 295-296.

a to velmi elegantním způsobem, s malíčkem lehce odtáženým. Zachytil se z téměř frontálního pohledu. Z jeho oválné, trochu buclaté tváře vyzařuje klid a spokojenost. Nemáme žádné indicie pro určení malířova věku na kresbě. Podle bezvousé tváře bychom se mohli domnívat, že jde o umělce spíše mladšího. Již na první pohled je vidět, že se prezentuje skromně, nedbale, jako prostý a poctivý umělec, s pouze jedním atributem, odkazujícím na jeho malířské zaměstnání, s násadkou.

Ve zcela jiném duchu se Halbax zpodobnil na nástrovní malbě v biskupské světnici v klášteře augustiniánů - kanovníků v St. Florian mezi lety 1708 - 1711. Představil se tu přímo jako personikace Malířství (*Pictura*), což svědčí o jeho sebevědomém přístupu ke ztvárnění vlastní podobizny. Jedná se tedy nikoli o civilní pojetí, ale idealizované alegorizující sebezpodobnění malíře, v českém barokním malířství ojedinělé. Za balustrádou balkonu vidíme stojícího muže v bílé paruce, v pravé ruce, se širokým bílým rukávem, drží paletu a štětce. Poblíž je postaven plastický model kupole, který nese okřídlený putto. Pod sloupky poprsnice spatříme otevřenou knihu plnou kreslířských předloh profilů, očí a uší a rozvinutou velkou rytinu.<sup>130</sup>

Halbaxovy ambice a stavovské sebevědomí potvrzuje jeho snaha o založení umělecké akademie v Praze roku 1709 spolu s Františkem Maxmiliánem Kaňkou a Františkem Preissem. Halbax přitom byl duší celého projektu. Jeho názory týkající se malířského školení byly svobodné, nezávislé na cechovních pravidlech vyučení. Sám se malířsky vzdělával v ateliéru Johanna Carla Lotha (Carlotta), v Benátkách zdomácnělého Mnichovana, tedy mimo cechovní systém.

Také v soukromém životě byl mužem, mohli bychom říct, svobodomyšlným. 9. srpna roku 1692 se podruhé oženil s Barborou Františkou Andrazskou z Kreczan (Andražskou z Ketřan?).<sup>131</sup> Svatba ale byla málem ohrožena, protože nedlouho předtím, v květnu, byl zavřen „pro nedodržení manželského slibu panně Alžbětě Vsetečkové“. Byl propuštěn, až když se za něj arcibiskupské konzistoři zaručili malíř Karel Antonín Kulík a pekař Jiří Grünwald.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Preiss 1997, s. 68.

<sup>131</sup> Podlaha 1924/1925, s. 272.

<sup>132</sup> Racek 1950, s. 13.

## 5.5 Petr Brandl

Ve výčtu vlastních podobizen Petra Brandla začneme jeho *Autoportrétem zvaným „Lobkovický“*, který vytvořil kolem roku 1697 (č. kat. 3). Že byl odedávna považován za jeho vlastní podobiznu potvrzuje skutečnost, že posloužila jako předloha pro Kleinhardtovu kresbu, podle které Jan Balzer vyryl podobiznu pro Pelzlovy *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler*.<sup>133</sup>

Petr Brandl se zpodobnil v polopostavě s pravým ramenem natočeným směrem k divákovi, přes které hledí ven z plátna - tradiční postoj známý z rudolfinských portrétů. Jeho tvář zaujme klidným sebevědomým výrazem. Intenzivní pohled tmavohnědých očí, vystupující nos a plná sevřená ústa prozrazují jeho energii a chuť do života. Představuje se jako mladý kavalír, s uměleckým červenohnědým baretem, vysoko posazeným na temeni hlavy, oblečen je v módní oděv s dekorativní vázankou. Matějček mluví dokonce o „romanticky malebném ustrojení“, které nás má odvést od všednosti denního života do oblasti romantické imaginace.<sup>134</sup> Svě umělectví zdůrazňuje paletou a štětcí, které drží v ruce, ale i svým pevným držením těla. Jak bylo mnohokrát v jeho biografiích doloženo, ve svých autoportrétech i ve způsobu svého života se stavěl na úroveň svých aristokratických objednavatelů. I z tohoto díla lze vycítit jeho emancipaci a renesanční vědomí o významu malířské profese.

Pro datování tohoto Brandlova *Autoportrétu* asi do roku 1697 je patrně důležitá skutečnost, že tohoto roku se stal dvorním malířem nejvyššího zemského sudí Václava Vojtěcha ze Šternberka. Také je známo, že měl v tomto období problémy s cechem - byl spolu s Janem Kryštofem Liškou a dalšími předvolán pro rušení cechovních ustanovení. Neměl tím pádem oprávnění zaměstnávat učedníky. Ve skutečnosti jeho spory začaly dříve, kdy byl napadán, že nebyl jako žák dvorního malíře právoplatně vyučen. Brandl však neuposlechl doporučení, aby se doučil u cechovního mistra. Navíc malířský pořádek po něm žádal poplatky, které platit nechtěl.<sup>135</sup> Je tedy možné, že chtěl autoportétem vyjádřit svou převahu nad cechovními mistry a svou příslušnost k sféře dvorních malířů, kteří nepodléhali cechovním závazkům.<sup>136</sup>

<sup>133</sup> Neumann 1968, s. 97.

<sup>134</sup> Matějček 1936, s. 126.

<sup>135</sup> Neumann 1968, s. 12-13.

<sup>136</sup> Ibidem, s. 98.

Asi o pět let starší se Brandl zpodobnil na *Vlastní podobizně*, „*Strahovské*“ (č. kat. 4). Změnil se podstatně jeho zjev. Stále na nás hledí sebevědomý malíř, ale o něco zralejší a zkušenější. Oblečen do vznešeného šatu, s alonžovou parukou působí jako pravý aristokrat. Svou vlastní podobiznou nám dává najevo, že ve světě vyšších vrstev se pohybuje, jako by se v něm narodil. Neopomněl se také na obraze trochu přikrášlit, jeho jemná aristokratická ruka se elegantně opírá o hřbet druhé a drží paletu a štětku vybraným způsobem.

Volavka se zmiňuje o jeho rozmařilosti a sebevědomí, s jakým se klade na úroveň svých šlechtických mecenášů.<sup>137</sup> V celém pojetí autoportrétu můžeme spatřovat stopy jeho „*bohémských dobrodružství a kavalírských extravagancí*“.<sup>138</sup> Znamé jsou zprávy o jeho dluzích, které udělal za malvaz, vzácná vína, likéry, za tabák a také za pudr.<sup>139</sup>

Na první pohled vykazuje *Vlastní podobizna* mnohé podobnosti s dvorským uměním francouzského krále Ludvíka XIV. Příležitost poznat v Čechách umění této země nepochybně český malíř měl (Hyacinth Rigaud, Largillière, Joseph Vivien).<sup>140</sup>

Ve výčtu Brandlových autoportrétů pokračujeme jeho *Vlastní podobiznou*, nacházející se v soukromém majetku ve Vídni (č. kat. 5). Zachytil se zřejmě v pozdějším věku pětatřiceti až čtyřiceti let, tedy asi kolem roku 1705. Na plátně nás upoutají krásné barvy jeho šatu, teple červená se zlatými knoflíky, tmavě zelený plášť se zlatým zdobením a na hlavě posazená čapka ze zelené látky, opět zlatě dekorovaná a s vydíří kožešinou. Brandlovu malířskou profesi připomíná paleta v pravém dolním rohu, podobně umístěná jako na „*Lobkovickém*“ autoportrétu.

U tohoto Brandlova autoportrétu, jejíž kopie či replika je v klášterní galerii v Kremsmünsteru, je nutno se zmínit o podobě s rytinou Johanna Gottfrieda Saitera, která byla vydána Johannem Jakobem Heidenem a jeho synem v 50. letech 18. století. Tato podle nápisu „Johannes Kupezky, Nacione Boemie. Denatus Norimberg A: 1740.“ má zachycovat vlastní podobiznu Jana Kupeckého z období jeho italského pobytu datovanou kolem roku

<sup>137</sup> Volavka 1940/1941, s. 198.

<sup>138</sup> Neumann 1968, s. 99.

<sup>139</sup> Blaschka 1937, s. 119.

<sup>140</sup> Neumann 1960, s. 59-60.

1692.<sup>141</sup> Ale rozbor Saiterovy rytiny prokázal, že není zhotovená podle údajně nejstaršího Kupeckého autoportrétu, ale podle *Vlastní podobizny* Brandlovy z Vídně z doby kolem roku 1705.<sup>142</sup> Dokládá to mimo jiné podobnost kostýmu - pláště s knoflíky, který Brandl nosil i později. Spatříme jej také na *Vlastní podobizně* z 20. let. Nešlo zřejmě o historizující pitoreskní kostým, ale možná o hornický plášť, kterým chtěl malíř zdůraznit svůj vztah k hornímu podnikání. Stejně oblečení nalezneme také na *Portrétu kutnohorského horního hofmistra J. B. Wohnsiedlera*, patrně z ruky Brandlova pomocníka.<sup>143</sup> K záměně obou umělců, Kupeckého a Brandla, došlo patrně proto, že jejich malířské pojetí bylo podobné, a protože jejich dílo spjaté s Čechami bylo uváděno v úzké souvislosti.

A nyní se dostáváme k nejzajímavější Brandlově podobizně, k *Autoportrétu s gestem počítání na prstech* (č. kat. 6). Vznikla pravděpodobně v letech 1722 - 1725. Brandl se tu zobrazil ve věku, kdy se u něj přihlásily známky stáří, má pohublou tvář, unavené, těžké oči, prořídle vlasy. Zůstalo jen napřímené držení těla a pevný pohled. Za ta léta už znal svou povahu, věděl o svých nárocích i slabostech. Proto je tento *Autopotrét* mnohem upřímnější, bez potřeby stylizovat se do podoby aristokrata či mladého bohéma, bez malířských atributů. Brandl tu vystupuje jako člověk, v jehož nitru se mísí moudré poznání, trpkost a neschopnost ještě rezignovat.

Poté, co odešel ze služeb hraběte Františka Josefa Černína, ocitl se v tísnivé situaci, pronásledování věřiteli se stále stupňovalo, stížnosti a žaloby se jen sypaly, vše se jakoby spiklo proti němu a to navíc ve chvíli, kdy se pomalu začínaly hlásit známky stáří a s tím související životní únava a samota.<sup>144</sup> Přesto z plátna vyzařuje neobyčejná životnost, které Brandl dosáhl pomocí pouhého pootevření úst. Pohled jeho očí pod nateklými víčky se pohybuje na hranici mezi únavou a touhou po životě.

Gesto počítání na prstech použil Brandl také na *Podobizně mladého muže* (asi kolem 1725). Zdá se, že mělo pro malíře zvláštní význam. František Beneš popsal nám neznámou *Vlastní podobiznu Petra Brandla*, kde se objevuje stejný posunek: „...jest prý ještě jedna podobizna jeho, kdež vymalován jest se svou milenkou; on drže tabulku počtení, cosi rychlým

<sup>141</sup> Šafařík 1928, s. 52, 211-212, obr. I.

<sup>142</sup> Neumann 1990a, s. 52.

<sup>143</sup> Neumann 1968, s. 101.

<sup>144</sup> Lutterotti 1930. - Neumann 1960, s. 64, pozn. 87.

pohybem prstů svých vypočítává, kdežto přítelkyně jeho...cosi z nějaké knihy zpívá“.<sup>145</sup> Obraz zůstal nezvěstný. Počítání na prstech je gestem výkladu nebo argumentace, v Brandlově případě se lze domnívat, že souviselo s finančními záležitostmi, popřípadě potížemi. Z Brandlova okruhu pochází obraz *Boháče* (Národní galerie O 2890), kde před starým mužem leží na stole mince, on počítá na prstech, jednoznačně je tedy toto gesto spojeno s peněžními záležitostmi.<sup>146</sup>



Obr. 15: John Bulwer, *Chirolgia*



Obr. 16: John Bulwer, *Chirolgia*

Pro výklad Brandlova gesta počítání na prstech není zcela od věci otevřít známou příručku Johna Bulwera *Chirolgia or the Natural Language of the Hand*, 2. část nazvaná *Chirolgia or the Art of Manuall Rhetorique*, vydaná roku 1644 v Londýně.<sup>147</sup> Kniha je věnována výkladům gest rukou a jejich významům. Příkladů je tu mnoho a často se podobají. Někdy není lehké dopátrat se správného výkladu a často musíme počítat s mnohoznačností některých gest. Podíváme-li se na vyobrazení gesta počítání („Numero“), které je v rámečku pod písmenem Z (obr. 15), zjistíme, že zcela neodpovídá Brandlově gestu. Mnohem bližší je mu gesto, vyobrazené pod písmenem W, „Arguebit“ (obr. 16), tedy dokazovat, prokazovat (proti někomu), vyvracet, obviňovat, kdy se palec levé ruky dotýká ukazováku ruky pravé. Na

<sup>145</sup> Hejnic 1911, s. 139.

<sup>146</sup> Neumann 1960, s. 64, pozn. 92.

<sup>147</sup> Bulwer 1974, obr. na s. 114-117, 192-193, 209, 212-213.

malířově *Vlastní podobizně* je toto gesto jakoby zrcadlově obrácené. Chtěl na obraze Brandl naznačit spory a hádky, které měl se svými věřiteli?

Na tomtéž listě v knize Johna Bulwera, pod písmenem H, spatříme další podobný posunek vztahující se k „Disputabit“ (obr. 16), které se našemu gestu z Brandlova Autoportrétu podobá více než předchozí, „Arguebit“. V překladu znamená řešit něco, rozprávět, probírat, hovořit, disputovat. Původně ale toto sloveso znamenalo vypočítat, počítáním řešit. Dostáváme se tady zpět k původnímu výkladu, tedy k počítání na prstech, jenž má souvislost s Brandlovými peněžními záležitostmi. Na závěr je třeba zmínit, že gesto počítání na prstech není nijak vyjímečné a objevuje se také u chlapce Ježíše při disputaci se zákoníky nebo u sv. Kateřiny během hádání se s filozofy. V obou případech je to gesto spíše rázu řečnického výčtu argumentů.<sup>148</sup>

Pro srovnání podoby Petra Brandla lze uvést jeho podobiznu, vytvořenou rukou některého jeho následovníka, snad kolem roku 1735. Je tu zobrazen již opravdu stár. Jediné, co připomíná jeho dřívější hrdost a odbojnost, je sebevědomě napřímená hrud', lehce zakloněná hlava. V protikladu na nás působí pohled smutných očí z pod těžkých, unavených víček.<sup>149</sup>

## 5.6 Jan Kupecký

Obraz s inventárním číslem D113 z lipského Muzea výtvarných umění je kopií Kupeckého autoportrétu z 19. století (č. kat. 36), originál zmizel roku 1945 ze zámecké galerie ve Schwerinu. Naštěstí se nám dochovala fotografie (č. kat. 37). Dílo bylo s největší pravděpodobností provedeno během druhého pobytu Kupeckého v Benátkách, asi roku 1706. Autoportrét je svým pojetím blízký *Podobizně Georga Blendingera*. Obě díla jsou namalovaná v oválné formě a mladí mužové mají podobně uvázaný bílý šátek kolem krku.<sup>150</sup> Dokládá to jejich vzájemné přátelství.

Kupecký se zobrazil stojící, jak zrovna maluje na oválné plátno draperii. V jedné ruce drží paletu a v druhé štětec. Na hlavě má posazenou červenou čapku s ozdobným pásem, přes

<sup>148</sup> Preiss 2001b, s. 440.

<sup>149</sup> Neumann 1968, s. 103-104.

<sup>150</sup> Šafařík 2001, s. 62.



ramena modrý domácí plášť, kolem krku pečlivě uvázaný bílý šátek. V jeho oděvu můžeme shledat pečlivost a upravenost. Celkové vzezření je v rozporu s jeho nedbalým ateliérovým negližé, jaké spatříme na jeho pozdějších autoportrétech.

Kupeckého *Autoportrét s podobiznou mladíka*, který můžeme spatřit v Uffiziích ve Florencii, vznikl zřejmě během jeho italského pobytu, před rokem 1706/07 (č. kat. 25). Kupecký svou postavu umístil vlevo na plátně. Střed zaujímá rozměrný oválný obraz s podobiznou mladého muže, upevněný na malířském stojanu, přes který je přehozena draperie závěsu. Malíř sedí před svým dílem, jednu nohu má přehozenou přes druhou, podpírá si rukou tvář a dívá se na nás zamýšleným pohledem. Ačkoli jeho póza odpovídá melancholickému typu zobrazení, jeho výraz vyjadřuje spíše spokojenost nad dokončeným dílem a ležerní pozice těla naznačuje chvíli odpočinku. Na rozdíl od jeho pozdějších autoportrétů u malířského stojanu, kdy je oblečen reprezentativně, tu sedí jen v bílé košili, s rozepnutými rukávy, s červenou šerpou přes rameno a působí zcela domácíky. Z toho vyplývá, že tato *Vlastní podobizna* byla patrně určena jeho očím, případně uznému kruhu přátel.

Ani tady nechybí předměty malířské profese, paleta a štětce, položené na pracovním stolku, na kterém je naaranžován také orientální koberec. Pod ním vyčnívá ohnutý list papíru s notovým partem. V otevřené zásuvce stolku leží dýmka, která může poukazovat na malířovu chvíli odpočinku a relaxace nad dokončeným dílem. Kupeckého autoportréty tvoří jakousi obrazovou autobiografii jeho života, která někdy není snadno dešifrovatelná. Tak se na tomto obraze poprvé dovídáme, že Kupecký hrál na housle. Je tu ukázána spojitost s jiným uměleckým odvětvím, s hudbou, naznačená notami a houslemi v duchu obměny horatiovského hesla „ut pictura poesis“ jako „ut pictura musica“.<sup>151</sup> Vazba malířství s hudbou se objevuje již na obrazech z počátku 16. století. Pozdějším dokladem je například *Autoportrét Jana Steena coby houslisty*, nacházející se ve sbírce Thyssen - Bornemiszu.

Svoje dílo, podobiznu mladého muže s pohledem upřeným na diváka, umístil Kupecký nápadně do středu plátna. S podobnými „obrazy v obraze“ se u Kupeckého autoportrétů setkáme ještě několikrát, ale žádný z nich v nás nezbuzuje tak intenzivně dojem, že jde téměř o dvojportrét. Co se týče jeho identifikace, je možné, že jde o jednoho z mladých šlechticů, které Kupecký portrétoval během svého pobytu ve Frascati, tomu by nasvědčoval i oválný

---

<sup>151</sup> Preiss 2000, s. 46.

formát, který byl v těchto letech používán.<sup>152</sup> V tomto městě, nacházejícím se asi 17 km jihovýchodně od Říma v Albánských horách, Kupecký podle Füessliho pobýval na radu císařského vyslance poté, co ho stihla v Římě nemoc.<sup>153</sup>

Ve vídeňské Österreichische Galerie Belvedere se nachází Kupeckého *Autoportrét u malířského stojanu*, někdy nazývaný jako *Oslava malířství* (č. kat. 30). Kolem plátna se vznášejí několik otazníků. Nejasné zůstaly otázky týkající se doby vzniku a identifikace mužské tváře. Restaurování potvrdilo pravost datace 1709, která se nachází spolu s Kupeckého signaturou „Iohan Kupezküy Pinxit.“ na otevřené zásuvce stolku. Z toho však nevyplývá, jestli Kupecký obraz v tomto roce skutečně dokončil. I kdyby ano, není vyloučeno, že malíř začal s prací mnohem dřív. Další otazníky se vznášejí nad tváří muže, kterého portrétuje. Šafařík st. se domnívá, že může jít o člena knížecího rodu Lichtenštejnů.<sup>154</sup> Katalog Barokního musea ve Vídni uvádí, že jde o prince Evžena Savojského.<sup>155</sup> Ale jeho vzhled, známý z mezzotinty Bernarda Vogela, neodpovídá vzhledu na Kupeckého obraze a jak podotkl Michael Stettler, první portréty prince vytvořil Kupecký až po roce 1715.<sup>156</sup> Také Klara Garas se zabývala identifikací této tváře, přiklání se k verzi, že jde o Evžena Savojského, protože jeho tvář se podobá soše od Baldasara Permosera, která byla vytvořena v letech 1718-1721.<sup>157</sup> I přes určité podobnosti v rysech tato teorie bez potvrzení prameny a dokumenty neobstojí. Posazením očí, nosu a úst se tvář z tohoto obrazu podobá také *Podobizně řezače kamenů Bruniho* z roku 1709, tedy z téhož roku. Šafařík nabízí ještě jednu možnost, jak určit tajemnou osobu na Kupeckého *Autoportrétu*. U Johanna Christiana Kundmanna nacházíme popis sbírky Ernesta Benjamina von Löwenstadt, ve které jsou zmíněny mimo jiné tyto obrazy: „Nr. 35. Des Hr. von Löwenstadt, Conterfait von Kopetzky“ a „Nr. 124. Das Conterfait von Hr. Kopetzky, wie er den Hern. Von Löwenstadt, abschildert, von Fischern Kayserl. Hoff - Mahler, von Elfenbein.“ Fischerova miniatura byla nejpravděpodobněji zhotovena podle vídeňského *Autoportrétu*, který, jak z Kundmannova popisu vyplývá, Löwenstadt nevlastnil, ale nechal si zhotovit pouze miniaturu a Šafařík se domnívá, že malba sama zůstala v Kupeckého vlastnictví. Zdá se, že malíř chtěl zařazením portrétu Löwenstadta na plátno naznačit svůj osobní vztah k tomuto muži.<sup>158</sup>

<sup>152</sup> Šafařík 2001, s. 30.

<sup>153</sup> Füessli 1925, s. 10.

<sup>154</sup> Šafařík 1928, s. 54.

<sup>155</sup> Aurenhammer 1958, s. 21.

<sup>156</sup> Stettler 1963, s. 11.

<sup>157</sup> Garas 1978, s. 88-92.

<sup>158</sup> Šafařík 2001, s. 37.

Na plátně spatříme Kupeckého, jak stojí ve svém ateliéru a právě pracuje na portrétu mužské tváře. Je oblečen do domácího šatu, který tvoří tmavomodrý plášť, lemovaný kožešinou, červenobílá u krku rozepnutá halena a na hlavě posazená červená, také kožešinou lemovaná, malířská čapka. V jedné ruce drží paletu se štětci, druhou zrovna maluje oválný portrét. Lehce se opírá o stůl s otevřenou zásuvkou, kde můžeme spatřit jeho malířské potřeby (s tímto zátiším se na Kupeckého autoportrétech setkáváme často). Na čele zásuvky si můžeme přečíst pečlivě vyřezanou signaturu, která je důkazem, že Kupeckému na tomto díle opravdu záleželo a přikládal mu zvláštní význam.

Jak již bylo zmíněno výše, k tomuto plátnu existuje přípravná studie asi z roku 1706 (č. kat. 29). Spatříme tu pouze tvář Kupeckého, na kterou je zaměřeno veškeré naše soustředění. Zobrazil se přesně tak, jak se viděl sám v odraze zrcadla. Oproti tomu konečné plátno z roku 1709 můžeme pokládat za jakousi deklaraci jeho úspěchu, ukázkou pracovního nasazení. Jeho tělo je tu aranžováno, jak dělá něco, co vlastně ve skutečnosti právě nedělá. Nezobrazil se v momentu tvoření svého autoportrétu, ale při malování cizí tváře.<sup>159</sup>

Kdybychom se vrátili do roku 1707, kdy Kupecký namaloval svůj *Autoportrét s dýmku*, překvapí nás odlišností mezi těmito plátny, ačkoli je mezi nimi rozdíl pouhých dvou let. Nejdříve se Kupecký zpodobnil jako obyčejný člověk, který ve chvílích volna spokojeně pokuřuje svou dýmku. Na vídeňském plátně se proměnil v sebevědomého malíře vídeňské aristokracie. Rozdíl spatříme i ve způsobu, jakým na plátně divákovi prezentuje svou profesi malíře, oblečen do krásného ateliérového oděvu. Z prvního obrazu vystupuje ještě italské resp. benátské pojetí, zvláště v dekorativním provedení pláště, z druhého francouzsky zaměřené portrétní aranžmá, barevné a látkové bohatství. Na přelomu 17. a 18. století byla právě Francie určující zemí v reprezentativním portrétu, u Versailleského dvora vznikla závazná škála konvencionalizovaných postojů, výrazů, gest a kostýmování. Vídeňská portrétní tvorba se ocitla pod jejím vlivem, kde se honosný francouzský portrét zkombinoval s občanskou střízlivostí.<sup>160</sup>

O dva roky později se Kupecký rozhodl znovu se vrátit k autoportrétu s podobiznou jiné osoby a namaloval *Vlastní podobiznu*, kde zvěčnil svou manželku Zuzanu (č. kat. 32).

<sup>159</sup> Bond - Woodall 2005, s. 43.

<sup>160</sup> Preiss 2000, s. 10.

Toto i výše uvedené plátno by se daly označit za „obrazy v obraze“ a mají stejnou kompozici, zátiší s malířskými potřebami, levá ruka s paletou je rovněž stejná. Jen pravá, která drží štětec, je poněkud pozměněna. To, co se výrazně liší, je Kupeckého tvář. Zatímco na starším plátně se malíř zdá být veselejší a mladistvější, na druhém je jeho výraz tvrdší a přísnější. Trochu zestárl, oči má více zastíněné a vrásky hlubší. Napřímenost jeho těla svědčí o větším sebevědomí a odhodlanosti. Rok 1711 bychom mohli označit za šťastný pro Kupeckého. Narodila se mu dcera Franziska a zdá se, že i jeho manželství, uzavřené roku 1709, bylo zatím spokojené. Na poli malířském se mu dařilo, byl zahrnován zakázkami, byly mu prokazovány pocty.

Také kontakt s divákem je pozměněn, na starším vídeňském autoportrétu je jeho tvář téměř frontálně natočena k divákovi s upřímným pohledem, zatímco na plátně z roku 1711 se zobrazil ze tříčtvrtěčního profilu a zkoumavě nás pozoruje.

## 5.7 Siard Nosecký

Siard Nosecký, vlastním jménem František Kristián Ezechiel Nosek, zvěčnil sám sebe v jednom z výklenků Teologického sálu knihovny premonstrátského kláštera na Strahově (č. kat. 48), do jehož řádu vstoupil v říjnu roku 1714.

Z jeho *Autoportrétu* se na nás dívá nepochybně svérázný muž. Je oblečen v bílé řádové klerice. Má vodnatě světlé oči, vystupující dolní ret, masivní nos. Jeho rysy bychom neoznačili zrovna za hezké. Silná postava skoro násilnicky vystupuje z plochy plátna. V rukou drží paletu se štětci a malířskou hůlku a za jeho zády stojí malířský stojan s plátnem. Vojtěch Volavka se zmiňuje o tomto autoportrétu jako o „*skoro lidovém umění, o polodiletantském díle*“.<sup>161</sup>

Vzhled Siarda Noseckého působí opravdu na diváka poněkud hrubě a asketicky stroze. Je to způsobeno tím, že je oblečen v řádové klerice a ne v elegantním ateliérovém negližé, jak jsme si mohli povšimnout u výše uvedených malířských autoportrétů. Absence tohoto uměleckého atributu je však v tomto případě vyvážena sebejistým výrazem a hrdým postojem

---

<sup>161</sup> Volavka 1940/1941, s. 199.

malíře, jehož teoretické vzdělání nebylo malé. Prostředí strahovského kláštera umožnilo Noseckému i přístup k bohaté literatuře, jejímž studiem si rozšiřoval svoji ikonografickou a výtvarnou znalost. Některé knihy pro klášterní knihovnu dokonce sám obstarával. Šlo o knihy zejména z oblasti architektury, malířství a matematiky. Rovněž ikonograficky náročné programy jeho fresek dokazují, že byl malířem sečtělým a teoreticky dobře vybaveným.<sup>162</sup>

O uměleckém sebevědomí Noseckého vypovídá několik záznamů z jeho života, které máme k dispozici. Otec Siarda Noseckého, Václav Jindřich Nosek, se stal členem malostranského malířského cechu roku 1696. Při této příležitosti byla uvedena skutečnost, že byl skoro dvacet let štolířem, patřil tedy ke společnosti, která stála v opozici k cechům a řemeslnému řízení umělecké činnosti vůbec. Siard Nosecký, jenž přijal za své jeho zaměření svobodného umělce, se rovněž dostal do sporu s malířským bratrstvem. Od října roku 1745 se datují stížnosti malířského cechu, které se týkaly Noseckého maleb, jenž vykonal mimo okruh premonstrátského řádu. Roku 1747 se cechovní malíři odvolávali na poškozování svých výdělků těmito pracemi a žádali, aby byla Noseckému pod pokutou zakázána činnost. Ten ovšem vzápětí reagoval dopisem, ve kterém žádal o vysvětlení, čím dal podnět k nelibosti cechu, proč je proti němu tak tvrdě zakročováno a podivuje se nad omezováním svobody. Noseckého dopis podpořil vlastním listem strahovský opat Gabriel Kašpar. Nakonec byl spor ukončen rozhodnutím královského kanceláře roku 1747 a malíř mohl nadále svobodně vykonávat své umění.<sup>163</sup> U Siarda Noseckého sledujeme tedy další projev umělecké emancipace, jejíž počátky se nacházejí u Brandla.

## 5.8 František Antonín Palko

Do kapitoly autoportrétů s malířskými atributy patří i miniaturní kopie Johanna Michaela Sattlera (1786 - 1847) ze salcburského Museum Carolino Augusteum (č. kat. 51). Jedná se o kopii polopostavy malíře ze zaniklého obrazu, který pocházel z rozsáhlé sbírky malířských portrétů a autoportrétů nacházející se na zámku Leopoldskronu u Salzburgu. Sattler vytvořil dohromady 16 podobizen umělců z této sbírky, které jsou nepochybně věrnými reprodukcemi zaniklých pláten. Že se jedná o autoportrét Františka Antonína Palka nám potvrdí nápadná podobnost s *Vlastní podobiznou* tohoto malíře, uloženou v soukromém

<sup>162</sup> Neumann 1974a, s. 109.

<sup>163</sup> Kneidl - Rollová - Preiss 1998, s. 89.

majetku v Olomouci.<sup>164</sup> Na rozdíl od ní je salcburská pojata více reprezentativně, malíř zdůrazňuje svou profesi pomocí štětců, které demonstrativně drží v ruce. Jeho napřímená hrud' a hrdý výraz ve tváři svědčí o energickém a sebevědomém umělci.

## 5.9 Antonín Kern

Za jediné autentické svědectví podoby malíře Antonína Kerna je možno pokládat jeho kresebný *Autoportrét* z Národní galerie v Praze (č. kat. 21). Tato kresba perem a tuší na žlutavém papíře je krásná svou spontánností a bezprostředností. Malíř se tu zachytil ze tříčtvrtečního profilu, což ještě zvyšuje jeho přirozenost a živost. Jak mnoho je vzdálen od strnulého, archaického en face Arcimboldova autoportrétu! Díváme se na široký obličej s výraznějšími lícními kostmi, s velkýma, daleko od sebe posazenýma očima pod klenutým obočím, se silným nosem a smyslnými rty. Jeho vysoké čelo, s třemi pramínky vlasů, odhaluje do týla posazená přiléhavá ateliérová čepice, jediný atribut jeho umělectví. Svá ramena načrtnul Kern jen lehce, důkladněji propracoval svou pravou ruku, opřenou dlaní o druhou, obě jakoby spočívaly na nějakém předmětu, o který se opírá. Zdá se, že v ruce drží možná nějaké písátko, poukaz na jeho kreslířskou tvorbu. Tento náčrt byl určen pouze pro malířovo soukromí nebo vznikl jen z radosti z prostého zachycení vlastní podoby.

Podobu Antonína Kerna můžeme srovnat s jeho *Podobiznou* od Jacopa Cerutiho (č. kat. 22), která se nacházela v majetku malířova bratra Benedikta a byla jím zapůjčena Balzerovi k reprodukci. Malíř byl zařazen do Pelzlových *Abbildungen* českých a moravských vědců a umělců, do vybrané skupiny slavných architektů, malířů a sochařů životopisem a dílem, který podle údajů jeho bratra Benedikta napsal Jan Quirin Jahn.<sup>165</sup> Antonín Kern je tu zachycen v polopostavě, v klasické reprezentativní pozici. Na hlavě má možná tutěž malířskou čapku, jen jinak posazenou na hlavě. Ale opět se tu setkáváme se stejně širokou tváří, velikýma, daleko od sebe posazenýma očima a masitými rty. Oblečen je do tmavšího kabátce, bílé krajkové košile a kolem krku má natěsno uvázaný bílý šátek.

Kolem nezachovaného Cerutiho portrétu se vedou spory, týkající se jeho vzniku, který rovněž souvisí s délkou Kernova pobytu v Benátkách a potažmo tedy i se stářím zobrazeného.

---

<sup>164</sup> Preiss 1994, s. 28.

<sup>165</sup> Preiss 1997, s. 74.

Nejpravděpodobnější verze je, že podobizna vznikla asi před jeho odjezdem z Benátek do Drážďan, tedy nejpozději na počátku roku 1731.<sup>166</sup>

## 5.10 Neznámý malíř asi ze 2. čtvrtiny 18. století

V Národní galerii v Praze si návštěvníci mohou prohlédnout krásnou *Vlastní podobiznu* neznámého malíře asi ze 2. čtvrtiny 18. století (č. kat. 65). Dílo bylo dříve připisováno Janu Kupeckému nebo jeho škole.<sup>167</sup> Spatříme na něm polopostavu mladého muže oblečeného do elegantního ateliérového negligé, s rozhalenou bílou košilí u krku. Jeho hlavu zdobí módní malířský čepec. Opírá se oběma lokty o stůl, pravou ruku má položenou přes druhou, prsty levé jsou zachyceny ve výkladovém gestu a komunikují s pozorovatelem. Svou paletu a štětce odložil vedle sebe na stůl. Vpravo v pozadí na malířském stojanu je upevněné plátno se skicou satyrské hlavy, která připomíná rodinný motiv na pozdním Brandlově *Autoportrétu*, zachovaném v dílenské kopii v Národním muzeu v Praze.<sup>168</sup> Muž na plátně na nás působí jako vznešený malíř, oddávající se chvilce odpočinku, než opět vezme paletu a štětce do rukou a pustí se do malování.

František Dvořák uvedl ve své knize tento obraz jako dílo Jana Kupeckého.<sup>169</sup> Antonín Matějček však za autora označil spíše malíře pocházejícího z okruhu či školy Kupeckého. Musíme v tomto místě poznamenat, že tento typ portrétu byl v tehdejší době velmi rozšířený v celé střední Evropě, což znamená, že autorem mohl být i malíř německý nebo rakouský. Malířská měkkost podle Preisse může naznačovat souvislost s Františkem Antonínem Palkem.<sup>170</sup>

## 5.11 Norbert Grund

Do roku 1750 je kladen *Autoportrét* Norberta Grunda s paletou (č. kat. 12). Svým tématem, nezvyklým formátem i celkovým pojetím poněkud vybočuje z okruhu jeho děl. Starší badatelé se proto domnívali, že jde o dílo někoho jiného. Pochybnosti ale vyvrátila

<sup>166</sup> Preiss 1998, s. 77.

<sup>167</sup> Matějček 1930, s. 223-224.

<sup>168</sup> Preiss 1997, s. 69.

<sup>169</sup> Dvořák 1956, s. 59, obr.

<sup>170</sup> Preiss - Šafařík 1963, s. 14.

spolehlivá atribuce Josefa Hosera, který plátno získal z grundovské pozůstalosti.<sup>171</sup> Již při prvním pohledu na nás působí méně okázale a civilněji než vlastní malířské podobizny z předchozích desetiletí, v nichž malíři kladli důraz na vyjádření vznešenosti svého umění. Umělectví vyjádřil Grund pouze paletou a štětcem, které drží před sebou v rukou, a ateliérovým úborem s rozepnutou košilí u krku. Na plátně nevidíme autorovo zobrazení



Obr. 17: Autoportrét Paula Trogera

vlastního díla, což poukazuje na jeho povznesenost nad symboly světské slávy. Tím umělec sebe charakterizuje jako virtuosa a znalce, s čímž souvisí vnitřní soustředění muže na obraze.<sup>172</sup> V souvislosti s Grundovým *Autoportrétem* možno uvést *Vlastní podobiznu* Paula Trogera ze stejného roku (obr. 17), která je též bez vnějších poct, jež se dostávají umělcovu dílu a je rezignací na světské atributy umělcovy slávy.<sup>173</sup> Nissen poukazuje rovněž na spojitost s *Autoportrétem* Martina Schmidta (Kremserschmidta) a s vídeňským prostředím.<sup>174</sup>

## 5.12 Kristián Dietrich

Taktéž *Autoportrét* Kristiána Dietricha, asi z poloviny 18. století (č. kat. 9), lze označit za podobný tomuto typu vlastních podobizen, i když nižší výtvarné úrovně. Nechybí malířské atributy, na stranu posunutý baret s kožešinovým lemem, paleta a štětce, domácí úbor a u krku rozepnutá košile s širokým límcem. Jeho oděv ale není soudobý, spíše jde o historizující malířský úbor, vzdáleně připomínající Rembrandtovy portréty. Kristián Dietrich byl ve své době vysoce ceněn jako napodobitel umění tohoto holandského mistra, nutno ale poznamenat, že ne zdařilý. Umění svého velkého malířského kolegy zvládl jen povrchně a bez hlubšího slohového pochopení.<sup>175</sup>

<sup>171</sup> Vlnas 1997, s. 76.

<sup>172</sup> Kroupa 1996, s. 255.

<sup>173</sup> Krapf 1996, s. 263.

<sup>174</sup> Hubala 1964, s. 234.

<sup>175</sup> Preiss 1954, s. 158.



### 5.13 Jan Petr Molitor

*Autoportrét* Jana Petra Molitora patří do této kapitoly také, i přes poměrně skromné atributy poukazující na jeho příslušnost k malířské profesi (č. kat. 47). Na ni ukazuje oděv a oboustranná násadka na uhel nebo černou křidu, kterou drží v pravé ruce s delikátně odtaženým malíčkem. Z pod vysokého čela se dívají mírně, téměř zasněně, hluboce posazené oči. Na jeho holé tváři můžeme zachytit lehký náznak úsměvu. Malba se vyznačuje střízlivým, neokázalým rázem, na kterém nejvíce zaujme zamyšlený výraz malíře.

Malba, u které je znám jen její komornější formát (62,5 x 46 cm), zanikla a je známa jen z nepříliš zdařilé reprodukce. Dosud kolují nejasnosti kolem atribuce díla a kolem věku zobrazeného, kterému může být kolem padesáti let, což je z reprodukce jen stěží určitelné. K této podobizně prý existovala bohužel nezachovaná podobizna staré ženy, v modrém a červeném šatě, která drží levou ruku před prsy a dívá se přímo na diváka. Obraz byl údajně namalován na měděné desce, na rubu označené signaturou „Peter Molitor pinxit Ao. 1753“ a byl stejného formátu. Nabízí se nám domněnka, že by mohlo jít o protějšek k Molitorově autoportrétu. Tato ženská podobizna nebyla nikdy reprodukována a její osudy jsou neznámy. Můžeme se domnívat, ale zcela neprokazatelně, že by mohlo jít o malířovu hospodyni a pravděpodobně i družku Mariannu Gandingovou, s níž odešel do Krakova.<sup>176</sup> Přibyl by tak další obrazový manželský pár v českém barokním malířství, tedy autoportrét umělce a obrazový protějšek jeho ženy, jak vidíme na příkladech Václava Vavřince Reintera a Františka Antonína Palka.

### 5.14 Franz Anton Maulbertsch

Na *Autoportrétu* Franze Antona Maulbertsche vidíme štíhlého muže, jak uvolněně sedí v křesle s vysokým opěradlem, loktem opřeným o komodu (č. kat. 45). V jedné ruce drží štětec či násadku na uhel, ve druhé složku s listy papíru. U krku má uvolněně fíží a také vestu má částečně rozepnutou. Na hlavu si posadil kožešinovou čapku. Za ním na obraze je tmavě oranžovou barvou načrtnuta postava, která je sotva viditelná na pozadí zelené draperie.

Malíř pravou rukou ukazuje, ba přímo se dotýká papíru, na okrajích částečně srolovaného, s podobiznou poprsí mladého chlapce, jehož interpretace je trochu záhadou.

<sup>176</sup> Preiss 2000, s. 76.

Doposud byla přijímána domněnka, že jde o Maulbertschova syna Antona Jakoba, jediného z dvou dětí, které ho přežilo. Jeho přítomnost na plátně je důkazem malířovy otcovské lásky a touhy, kterou vkládal do svého dědice. Mladistvá tvář působí na plátně jako dojemný přírůstek k „*hořce kruté prezentaci fyziognomie starého muže*“.

Anton Jakob se narodil z druhého malířova manželství s Katarinou Schmutzer roku 1781. Protože chlapci na obraze může být něco mezi dvanáctým a dvacátým rokem, bývá vznik *Autoportrétu* datován do let 1793 až 1796, kdy Maulbertsch zemřel. Podle Masera však styl malby posunuje dataci do doby kolem roku 1788. Je pak otázkou, kdo je oním mladíkem, když ne malířův syn. Musíme přiznat, že Maulbertsch zachytil na své vlastní podobizně svůj věk zcela nekompromisně. Obličej chlapce působí k němu kontrastně a zdá se být jeho mladistvou verzí, má podobné čelo, nos, horní ret a krk. Lze předpokládat, že malíř připomenul svoje mládí, aby tak zdůraznil svůj nynější zánik. Pak by *Autoportrét* vyzněl jako jistý druh zobrazení Vanitas, jako obrazová metafora pomíjivosti mládí a krásy.

Možný důvod vzniku této *Vlastní podobizny* by mohl být také Maulbertschův sňatek s dcerou Jacoba Schmutzera Katarinou roku 1780. Malířovi bylo 56 let a jeho nevěsta byla téměř o polovinu mladší. Mohl by pak obraz sloužit jako vizuální připomínka toho, že si vzala muže, který by mohl být jejím otcem?<sup>177</sup>

Zdrojem kompozice Maulbertschova *Autoportrétu* byla *Podobizna Jacoba Schmutzera* od Franze Messmera a Jacoba Kohla, nacházející se v Akademii der Bildenden Künste ve Vídni (obr. 18). Tento muž byl ředitelem rytecké školy na zmíněné Akademii a stal se Maulbertschovým tchánem.<sup>178</sup> Podobnost obou podobizen je patrná. Také Schmutzer sedí v pohodlném křesle a loktem se opírá o komodu. V jedné ruce drží svazek archů papíru a ve druhé pero. Ale jde o zcela jiný, formální typ podobizny proti expresivnímu a spontánnímu pojetí Maulbertschova *Autoportrétu*.

---

<sup>177</sup> Maser 1971, s. 301-305.

<sup>178</sup> Ibidem, s. 300.



Obr. 18: Franz Messmer a Jakob Kohl, Podobizna Jakoba Schmutzera

### 5.15 Jan Vojtěch Angermayer

Na závěr této kapitoly nesmíme opomenout kuriózní autoportrét Jana Vojtěcha Angermayera (č. kat. 1). Sotva bychom si ho mohli povšimnout v množství drobných předmětů na jeho *Zátiší se šperkovnicí, hodinkami, krajkou a květinou*, které namaloval roku 1708. Všechny tyto drobnůstky představují lidskou marnost a rozmařilost a symbolicky tak mají člověku připomínat skutečné a stálé duchovní hodnoty.

<sup>10</sup> Frenn 1969a, s. 335.

<sup>11</sup> Braun 1995, s. 116.

Na mramorové desce stolu je tu naaranžována draperie z červeného sametu, lemovaná zlatými třásněmi, a krajka - poněkud neobvyklý motiv v kabinetní malbě. Užívali jej někdy například Christian Berentz a Max Pfeiler. Spatříme tu zlacené, sametem vyložené pouzdro na prsteny, jeden je uvnitř a druhý je ledabyly pohozený na bílém hedvábném šátku. Vedle je položená kytička narcisů a modrých hyacintů. V pravé části si můžeme prohlédnout dvoje kapesní hodinky. Jedny jsou otevřeny tak, že je vidět ciferník, na kterém můžeme číst nápisy „Prag“, „May“ a „Kreit“ (snad jména výrobce?). V jejich víčku se zrcadlí trojdílné okno. Druhé hodinky jsou opatřeny zlaceným klíčkem a modrou stuhou. Všechny předměty v sobě nesou symboliku, řezané květiny poukazují na krátkost života, šperky na pomíjivost bohatství a hodinky jsou připomínkou rychlého uplynutí času.

Zlacené hodinky se objevují také na *Zátiší se šperkovnicí, zlaceným podnosem a vázou s květinami* od Jana II. Brueghela (Solingen, Galerie Müllenmeister). Dále se s nimi často setkáme v nizozemském zátiší 17. století, například u Pietera Claesze, Gerarda Dou, Jana Davidsze, Cornelise de Heem nebo u Willema van Aelst.<sup>179</sup>

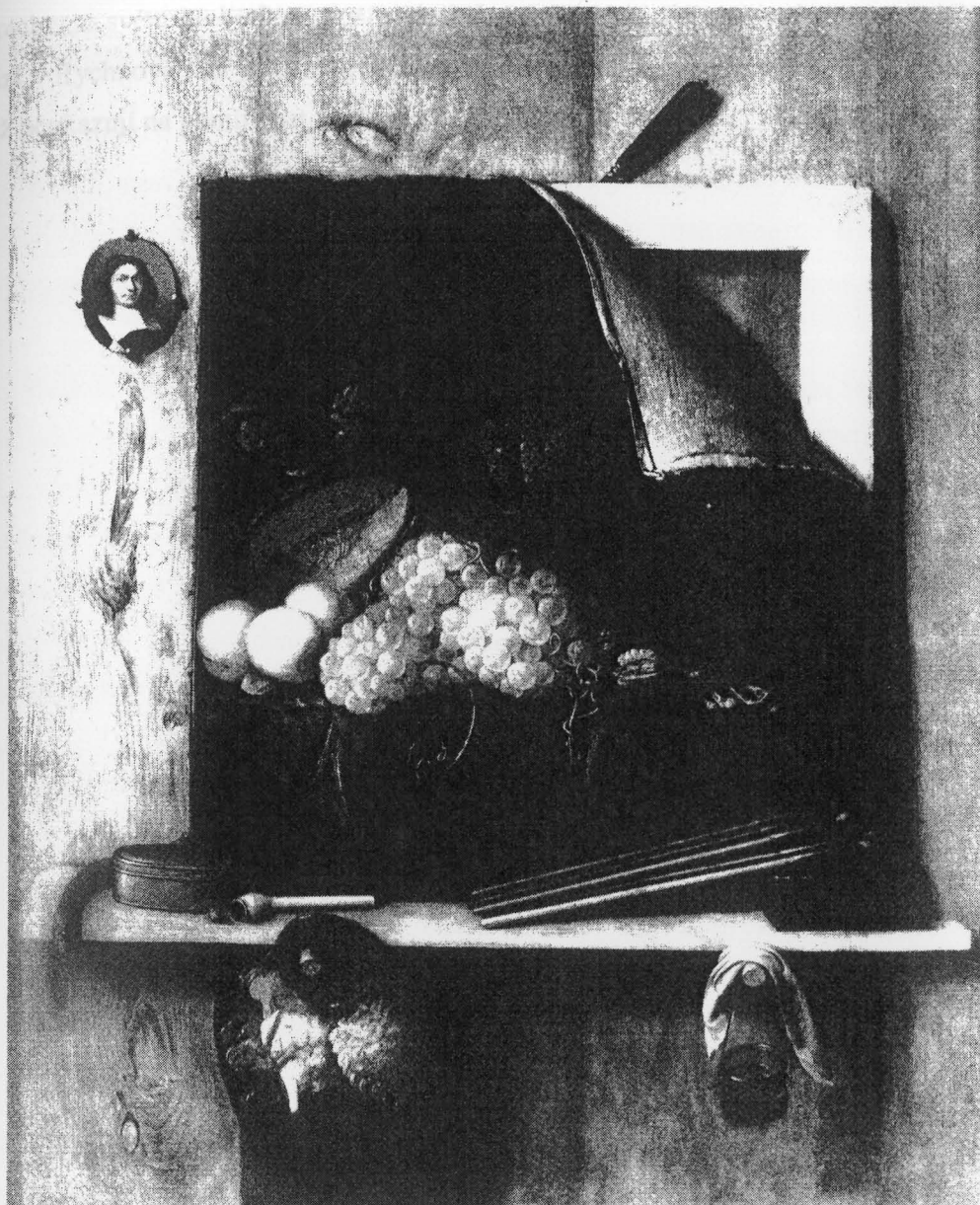
Nyní zpět k našemu zátiší. V otevřených druhých hodinkách můžeme vidět strojek a na jejich víčku spatříme odraz polopostavy muže s paletou v ruce, avšak obrácený hlavou dolů. Jde téměř nepochybně o Angermayerovu vlastní podobiznu. Její zrcadlení v plášti hodinek a její obrácení vzhůru nohama je v podstatě dalším symbolickým prvkem poukazujícím na Vanitas.<sup>180</sup> Tento autoportrét je zajímavou reflexí vlastní osoby, spojenou s úvahou o krátkosti života, jehož čas je přesně vyměřen. Představují Temperantii, správnou míru za všech životních okolností. Temperantia (Trpělivost) je opravný nástroj, aby člověk vedl zbožný život na zemi, což je podmínkou pro posmrtné vzkříšení.<sup>181</sup>

Portrétní prvek na zátiší je u Angermayera zcela ojedinělý. Malíř jej zařadil v podobě medailonu s podobiznou muže ještě do jednoho svého drobného dílka, do *Zátiší se šperkovnicí, krajkou, miniaturou a květinou*, který tvoří obrazový protějšek. Zatímco předměty na *Zátiší s vlastní podobiznou* představují výbavu aristokratického kavalíra, *Zátiší se šperkovnicí a mužskou podobenkou* náleží spíše dámě z vyšší společnosti.

<sup>179</sup> Seifertová - Ševčík 1997, s. 134.

<sup>180</sup> Preiss 1989a, s. 555.

<sup>181</sup> Braun 1995, s. 118.



Obr. 19 Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Maliřské zátiř s vlastní podobiznou*

Setkat se s podobně skrytým autoportrétem na zátiřích není až tak neobvyklé. Například vlastní podobiznu Jacoba Marella spatříme v odrazu na kulovité skleněné váze na jeho *Zátiř s kyticí* v nostické sbírce v Praze (Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4243).<sup>182</sup> Jak jsem se však již výše zmínila, vlastní podobiznu Angermayerovu a její umístění na víčku hodinek můžeme chápat jako připomínku malířova vědomí o plynutí času a konečnosti jeho života. S podobným úmyslem patrně zapojil svůj autoportrét do obrazu Cornelis Norbertus

<sup>182</sup> Seifertová - Ševčík 1997, s. 135.

Gysbrechts na svém *Malířském zátiší s vlastní podobiznou s plátnem, paletou a štětcí*, který se nachází v Rychnově nad Kněžnou, v kolowratské sbírce, kde roztékající se barvy na paletě rovněž poukazují na pomíjivost věcí (obr. 19).

## 6 Autoportréty na rodinných podobiznách

Můžeme číst a slyšet stále nové komentáře sociologů, historiků a psychologů, které nám poskytují různé názory a pohledy na to, co znamenal v odlišných historických etapách a v různých společenských vrstvách pojem rodina. Méně toho však víme, co si o rodině mysleli umělci, za jakým účelem malovali své nejbližší a sebe.

Během staletí malíři zpodobňovali svou rodinu různými způsoby, které se lišily jak formou tak obsahem.<sup>183</sup> Rodinné podobizny jsou vždy do jisté míry konverzačním žánrem. Divák na nich může spatřit dvě a více osob, mezi nimiž pomocí gest a pohledů probíhá komunikace, která ukazuje na vztahy mezi jednotlivými členy, na jejich roli v rodině. V podstatě rodinné podobizny jsou jistým druhem příběhu vyprávěným umělci. Jsou též dokladem zájmu o každodenní život. Mají napůl privátní charakter, napůl jsou veřejnou prezentací rodiny. Žijící osoby jsou na nich v některých případech zobrazeny v pózách a oblečení, které je posouvají do alegorických a mytologických sfér.

Obrazy v sobě zanechávají vzpomínku na rodinné příslušníky a zachycují je pro příští generace. Při pohledu na ně se jejich autorovi mohou vybavit události a situace, které byly příjemné i nepříjemné.

Jedním z hlavních důvodů pro vznik malířova autoportrétu v rodinném kruhu byla snaha dokumentovat a prezentovat společenské postavení umělce. Umělec se tu představuje v dvojí roli, malíře a manžela (popř. otce). Malíř rodinné podobizny přitom stál před nelehkým úkolem naaranžovat větší počet postav a vytvořit z nich přirozený celek. Shromáždil rodinné příslušníky kolem stolu, k posezení, k jídlu či ke společnému muzicírování.<sup>184</sup>

Od konce 16. století se objevují autoportréty umělce s rodinou jako jistý druh reprezentační stavovské podobizny, v nichž má být zachycen harmonický soulad mezi povoláním malíře a rodinným životem. V Itálii se tento typ autoportrétů objevuje zřídka, ale v Nizozemí existovala obecná obliba rodinných podobizen probíhající v nepřerušené

---

<sup>183</sup> Hoffmann 1996, s. 1.  
<sup>184</sup> Ševčík 1997, s. 15.

tradici.<sup>185</sup> Při malování tohoto typu podobizen plnila důležitou roli láska malíře k ženě, k dětem a k rodině. Ostatně láska fungovala jako mocný inspirační zdroj umělecké tvorby obecně.

## 6.1 Bartholomeus Spranger

Na úvod této kapitoly, dříve než se pustíme do rozboru barokních autoportrétů s rodinou, chtěla bych připomenout některá díla malířů předcházející doby rudolfínské, která jsou pro srovnání důležitá. Roku 1600 Egidius Sadeler vytvořil podle svého přítele Bartholomea Sprangera mědiryt *Vzpomínkový list na smrt Sprangerovy manželky Kristiny* (obr. 20). Je k ní připojen též latinský nápis: „Privatas lacrymas Bart. Sprangeri Egid. Sadeler miratur artem et amantem redamans, publicas fecit: et promutua benevolentia dedicavit. Pragae Anno Seculari.“ Sprangerova manželka Kristina (1567 - 1600) byla dcerou bohatého zlatníka Mikuláše Müllera, který bydlel na Malé Straně. Je nutno podotknout, že Spranger se věnoval portrétnímu umění jen příležitostně. Působení své ženy zachytil na podobizně, která se dnes nachází v bratislavské soukromé sbírce a později její podobu zvětšil na epitafru svého tchána. Podnětem pro tuto ideově náročnou kompozici byla smrt malířovy manželky. Celá rytina je v podstatě složitým alegorickým aparátem. Ústředním tématem se stává apoteóza různých druhů umění, které vítězí nad časem a smrtí. Bartholomea Sprangera spatříme v levé části kompozice, opřené pravou paží o kámen ve tvaru kvádrů s latinským nápisem. Levou rukou ukazuje na obraz své ženy. Zdrčen smrtí své milované zachytil sebe ve smutné a unavené póze rezignace. Je obklopen atributy své malířské profese a zároveň je zpodobněn jako umělec - kavalír, čímž chtěl zdůraznit vážnost svého postavení umělce ve společnosti. Je oblečen do aristokratického šatu, se zlatým řetězem kolem krku. V pravé části divák vidí medailon s portrétem Kristiny, který podpírá personifikace Víry a antická bohyně Minerva. K její podobizně se obrací Thanatos, bůžek věčného spánku, držící v ruce lebku, a po svém boku má obrácenou pochodeň jako symbol smrti. Svou bosou nohou stojí na přesýpacích hodinách, kolem kterých jsou po zemi pohozeny nástroje opuštěné zdrceným umělcem. Starý bůh Chronos spěchá od Kristiny k jejímu manželovi a Smrt míří svým šípem na jeho hrud'. Jediní, kdo poskytují malíři útěchu a bezpečí, jsou personifikace umění Malířství, Sochařství a Architektura. Malba hájí malíře před zbraněmi Času malířskou hůlkou jako kopím a paletou jako štítem.<sup>186</sup> Také malý putto mu přináší vavřínový věnec a palmu vítězství. Konečně

<sup>185</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>186</sup> Neumann 1984a, s. 73.



triumf Umění nad Časem a Smrtí přináší okřídlená Fama a se dvěma tubami činí umělcovo jméno nesmrtelné.<sup>187</sup>



Obr. 20: Vzpomínkový list na úmrtí Sprangerovy manželky Kristýny

Bartholomeus Spranger pojal svoje dílo spíše jako složitou manýristickou obrazovou meditaci, než jako intimní zpověď, určenou pro soukromý prožitek.

## 6.2 Hans von Aachen

Zajímavým způsobem vytvářel své autoportréty ve společnosti své rodiny Hans von Aachen. Dával tvář svou, své ženy, syna a dcery postavám mytologických obrazů, dokonce je úměrně přizpůsoboval narůstajícímu věku. Jsou to například obrazy v Kunsthistorisches Museum ve Vídni *Bakchus, Venuše a Kupido* (inv. č. 1132), *Bakchus, Ceres a Kupido* (inv. č. 1098), *Chlapec s hrozdem* (inv. č. 2504). Tvář jeho ženy Reginy, dcery skladatele Orlanda di Lasso, spatříme na obrazech dívek z laškujících párů, *Venuší a Cerer*. I ona na obrazech „stárla“, jak o tom svědčí plátno nacházející se v Bonnu, kde malířovu tvář nahradil syn, který se otci neuvěřitelně podobal. Hanse von Aachena a jeho ženu vidíme též na obraze *Mladý pár*,

<sup>187</sup> Vlnas 1997, s. 66.

který visí v Uměleckohistorickém muzeu ve Vídni (inv. č. 1134). Je tu zobrazena hospodská scéna se sedící dvojicí muže a ženy. Obraz připomíná dílo Jana Sanderse van Hemessen *Matoušovo povolání k apoštolskému úřadu* asi z roku 1540.<sup>188</sup> Další Aachenův autoportrét s manželkou je *Žertující pár se zrcadlem*, i ten můžeme spatřit ve Vídni.

### 6.3 Tobias Pock



Obr. 21: Tobias Pock se svou rodinou (detail)

Významným aspektem řady autoportrétů ve společnosti rodiny bylo zdůrazňování malířské tradice udržované po generace. Mezi taková plátna můžeme zařadit obraz Tobiase Pocka asi z let 1669/70 (č. kat. 56). Na plátně spatříme skupinku pěti postav shromážděnou kolem rodinného stolu. Zcela nalevo sedí v křesle otec rodiny, malíř Tobias Pock, oblečen do jednoduchého černého oděvu, s bílým širokým límcem a přes mírně šikmo natočené rameno pozoruje diváka. Na první pohled nás zaujme jeho oválná hlava, korpulentní tvář s vysokým čelem, kterou lemují bílé lehce zvlněné vlasy (obr. 21). Jedinou ozdobou jeho oděvu je zlatý řetěz s medailí kolem krku. Pravou rukou drží opěradlo židle, levou má uvolněně položenou o stůl a drží v ní napůl srolovanou perokresbu.

<sup>188</sup> Heiden 1970, s. 189-190.

Po levici sedí jeho manželka, která je též oděna do černého šatu, jenž zdobí bílý krajkový límec. Na klíně drží psíka a těsně před ním, na stole, je položena růže. Žena má tmavohnědé vlasy, sčesané do uzlu pod drobný čepeček, vyšitý perlami a připevněný na temeni hlavy. Prostor pravé části obrazu zaplňují jejich tři synové. Nejmladší, vedle matky, má ještě téměř dětské rysy, v pravé ruce drží písátko a před sebou má arch papíru. Jeho starší bratr stojí nad ním, lehce se naklání dopředu. Je oblečen do černé košile s bílým límcem a jako jediný z mužů na obraze má pokrývku hlavy, černý baret. Třetí z bratrů přidržuje v rukách obraz se Sv. rodinou. Při pozornějším pohledu na plátno si můžeme povšimnout, že pohledy tří prostředních postav jsou jím jakoby přitahovány.

Na stole leží malířské náčiní, paleta, štětce, malštok, ocelové hladítko a odpichovadlo. Vzadu na stěně visí zleva doprava tyto obrazy: přemalovaný mužský portrét, v oválném rámu podobizna muže, dva biblické výjevy a portrét ženy.

Na jména dvou postav rodinného portréту upozorňují biblické scény visící na zadní stěně. Na obdélníkové obrázku vidíme mladého Tobiáše s rybou v podpaží, kterého doprovází archanděl Rafael. Tobiáš je tu nositelem jména otce rodiny a autora obrazu Tobiasi Pocka. Na druhém výjevu spatříme scénu umučení sv. Kateřiny Alexandrijské v momentu, kdy světice klečí před katem, který se jí chystá stít. Opět výjev na obraze slouží ke znázornění křestního jména manželky.<sup>189</sup> Kresba, kterou spatříme položenou před nejmladším z chlapců na stole, představuje apoštola Jakuba Staršího s jeho typickými atributy, tedy s poutnickým kloboukem, mušlí připevněnou na plášti a s poutnickou holí. Apoštol tu figuruje jako patron a jmenovec nejmladšího ze synů, Johanna Jacoba. Písátko, které drží v ruce, může poukazovat na chlapcovo budoucí povolání. Podle všeho se patrně učil v otcově dílně, kde se nejprve zdokonaloval v kresbě perem a uhlem, na což poukazuje kresba u jeho rukou. Černý doktorský klobouk na hlavě nejstaršího chlapce možno chápat jako poukaz na jeho akademické vzdělání. Skutečně navštěvoval lékařskou fakultu, jak je pramenně doloženo.<sup>190</sup> Prostřední syn drží v rukou obraz, což dokazuje, že se vydal též na dráhu malíře. Malý obraz s Pannou Marií byl snad určen pro soukromou pobožnost a může též poukazovat na zbožnost Pockovy rodiny. Ševčík uvádí jména dalších dvou Pockových synů, Ferdinanda Friedricha a Josepha Franze.

---

<sup>189</sup> Ševčík 1997, s. 34.

<sup>190</sup> Ibidem, s. 35.

Sám autor obrazu se tu zpodobnil jako sebejistý muž, stojící na vrcholu své malířské kariéry. Důkazem toho je zlatý řetěz, který mu visí kolem krku. Často totiž znamenal projev uznání od některého z objednavatelů, který tak oceňoval malířovu práci. Setkáme se s ním též na *Autoportrétě* Jana Kupeckého v Österreichisches Barockmuseum ve Vídni.

Na Pockově rodinné podobizně spatříme též symboly poukazující na manželství a s ním spojenou představu lásky. Pes bílé barvy, symbol věrnosti, doprovází věrné manželské páry, jako např. Zachariáše a Annu, a taktéž na klíně Cathariny Pockové je alegorií věrnosti a oddanosti. Růže je spojena s mravností a manželskou láskou - podle antické báje totiž růže byly původně jen bílé, ale zbarvily se krví z rány, jenž si Venuše způsobila trnem, kdy marně spěchala na pomoc umírajícímu Adonisovi.<sup>191</sup> Na hnědě lavírované perokresbě, kterou drží Tobias Pock, spatříme putta vyfukujícího mýdlové bubliny, tzv. homo bulla. Je symbolem pomíjivosti (Vanitas) pozemského bytí, které může prasknout jako mýdlová bublina.

Na závěr je ještě třeba identifikovat poslední tři obrazy na zadní stěně. Vpravo visí obraz starší ženy v bílém čepci a v černých šatech, který může být portrétem Tobiasovy matky, Sophie Zwingensteinové. Pak by podobizna muže v pravoúhlém rámu mohla být portrétem jejího druhého manžela a nevlastního otce Tobiase Pocka. Poprsí muže v oválném rámu identifikuje Ševčík jako nejstaršího Tobiasova bratra Johanna Jacoba, povoláním sochaře a kameníka.<sup>192</sup>

Celý obraz působí jako měšťansky střídmá rodinná podobizna. Její autor v ní zachytil ctnostnou a věrnou manželku, své dobře vychované syny a sám sebe jako pyšného otce a úspěšného malíře (viz zlatý řetěz).

#### 6.4 Jan Kupecký

Podívejme se teď na plátno z let 1718/19, které se nachází v Szépművészeti Múzeum v Budapešti (č. kat. 33). Jedná se o jedno z mistrovských děl Jana Kupeckého. Spatříme tu tři postavy, malíře, jeho manželku a jejich tehdy asi dvouletého syna (narodil se roku 1716). Celý obraz je protkán složitým významem gest a pohledů nesoucích poselství a vyznání. Přesto působí na diváka velmi intimním dojmem.

<sup>191</sup> Royt - Šedinová 1998, s. 90.

<sup>192</sup> Ševčík 1997, s. 39.

Svou manželku zdůraznil na obraze osvětlením a kostýmováním a poněkud zarážejícím odhalením pravého prsu. Opírá se nedbale o malířův pracovní stůl, který má pootevřené zásuvky s malířskými potřebami. Je tu zdůrazněna jako světlem zalitá, osudová bytost, téměř jako idol, obdařená atributy ženství. Jednou rukou vine syna k sobě, druhou na syna ukazuje. Tím je vyznačeno jejich vzájemné pouto. Chlapec, který na obraze figuruje jako jakýsi svorník mezi k sobě patřícími a přeci od sebe vzdálenými rodiči, ukazuje prstem jedné ruky na matku a zároveň druhou natahuje k otcově paletě a ruce. Jako by chtěl uchopit jeden z jeho štětců. Nepochybně namalováním tohoto dětského gesta chtěl malíř vyslovit naději, že vlastní syn půjde v otcových šlépějích.<sup>193</sup> Dítě na nás upírá své veliké, čisté a upřímné oči.

Kupecký drží v ruce paletu a štětce, atributy své malířské profese, právě asi přerušil své dílo a zkoumavě pozoruje diváka. Obrací se k němu posunkem osvětleného ukazováčku, jakoby ukazoval zároveň na sebe i na něj. Tímto nepatrným gestem představuje svou rodinu: „Podívejte se, můj syn, moje žena a já.“

Ženino odhalené ňadro poukazuje na její roli matky a živitelky syna, jde o narážku na kojení. ňadro představuje tradiční znak Lásky mateřské (Caritas), ale podle dobové ikonografie je spojeno také s rolí ženy jako vychovatelky.<sup>194</sup> Nelze však pominout i jistý aspekt erotický, který Kupecký do postavy své ženy vložil. Její bohaté šaty a perlový náramek, jaký nosila Venuše, jsou glorifikací ženy a její osudové přitažlivosti. Z obrazu vyznačuje Kupeckého malířský senzualismus, podpořený jeho pobytem v Itálii.

Mezi postavami na plátně hraje důležitou roli souhra gest, kterými jsou navzájem propojeny. Totéž však nelze říci o jejich pohledech., které jsou odlišné, vnášejí do obrazu otazníky a odkrývají jeho druhý významový plán. Vzniká tu těžko postihnutelný vztah mezi sebevědomou ženou se zvláštním, uhýbavým pohledem (ona jediná se nedívá na diváka, ale upírá zrak kamsi do prázdna) a mezi mírným, pozorným, ale skeptickým mužem. Do čela naražený rudý baret na hlavě Kupeckého vrhá na jeho tvář hluboký stín a zakrývá částečně jeho oči. Chapman definoval toto zastínění jako melancholický aspekt myslí, který použil Rembrandt na svých raných autoportrétech. Přičemž nezvolil klasickou pózu přemýšlející postavy, která podpírá rukou svou skloněnou hlavu, tak jak byla kodifikována slavnou

<sup>193</sup> Neumann 1990a, s. 58.

<sup>194</sup> Ripa 1645, s. 168-169, obr. na s. 169.

alegorickou rytinou Albrechta Dürera. Ale zvolil méně nápadné zobrazení, zastínění tváře a očí, kterým vyjádřil melancholický stav své mysli.<sup>195</sup> Z obrazu Kupeckého se na nás dívá temná tvář muže, oddávajícího se chmurným myšlenkám, právě ve chvíli, kdy ztvárňuje své poněkud problematické rodinné štěstí.<sup>196</sup>

Kupecký své ženě odpustil nevěru, ke které došlo před narozením syna. Ona předstírala pokání a konverzi k protestanství.<sup>197</sup> Svou ženu namaloval jako kající, která v pravé ruce drží rozevřenou knihu a levou si přidržuje šat na hrudi. Obraz se nachází v Bayerische Staatsgemäldesammlungen v Mnichově a v Národní galerii v Praze existuje jeho dílenská replika. Její diskrétně poodhalené ňadro můžeme chápat jako poukaz na její prohřešek a gesto pravé ruky znamená upřímnost jejího polepšení a pokání.



Povšimněme si, že toto gesto stejného významu má Kupeckého žena i na budapešťském obraze a spatříme jej i na obraze *Kající se Maří Magdalény* ve Wiesbadenu. Motiv obnaženého prsa symbolizuje smyslnost, je atributem Luxurie a Lascivie, a u Maří Magdaleny se proměnil v pozitivní význam.<sup>198</sup> Podle Ripy má být Konverze znázorněna jako krásná žena s rukama na obnažených ňadrech.<sup>199</sup> Prsy plné mléka jsou podle něj hlavní stránkou Výchovy, kterou má osvětlovat nebeská zář, protože pro výchovu je nutná Boží milost.<sup>200</sup> Jak si

Obr. 22: *Autoportrét Kupeckého s manželkou a se synem, rentgenový snímek (detail)*

můžeme povšimnout, i Kupeckého žena na budapešťském plátně je zalitá světlem a tak můžeme tento obraz brát jako zásnubný či děkovný za to, že se jeho žena svým pokáním proměnila k ctnosti a plnění povinností spojených s výchovou.<sup>201</sup>

Je třeba podotknout, že původně obraz obsahoval pravděpodobně jen dvě postavy, Kupeckého a jeho ženu. Rentgenový snímek dokazuje, že obličej jeho paní byl původně

<sup>195</sup> Chapman 1990, s. 30-31.

<sup>196</sup> Neumann 1990a, s. 59.

<sup>197</sup> Füessli 1758, s. 27-28.

<sup>198</sup> Neumann 1990a, s. 60.

<sup>199</sup> Ripa 1645, s. 118.

<sup>200</sup> *Ibidem*, s. 168.

<sup>201</sup> Neumann 1990a, s. 60.

obrácen doprava, tedy k manželovi, a ne k divákovi (obr. 22). Tuto kompozici, typickou pro dvojportrét, Kupecký později změnil přimalováním dítěte. Skutečně se nám může zdát, že dítě jakoby mělo nedostatek prostoru mezi oběma rodiči. Šafařík se tudíž domnívá, že malba byla s velkou pravděpodobností koncipována před narozením dítěte, tedy před rokem 1716. Kolem roku 1718 se Kupecký rozhodl pro změnu a přimaloval svého syna.<sup>202</sup> Je tedy možné, že původně zamýšlel toto plátno jako čistě manželské, svatební. Svou ženu tu zobrazil opět jako polepšenou kajícnicí, s pohledem upřeným na svého muže, vyjadřující tak její manželskou oddanost a věrnost.

Kupecký jako autor díla a otec upírá spolu se synem zrak na diváka. Jsou to však široce otevřené oči jeho syna, které nás vtahují do obrazu a vyzývají nás, abychom přemýšleli o složitých vztazích jednotlivých postav plátna. Upřímný pohled dítěte a zamyšlenost Kupeckého je tu v kontrastu s nejistým pohledem jeho ženy upřeným do neznáma.. Právě ona, kterou zalil světlem a vyzdvihnul, předstupuje před diváka jako znepokojující a problematická bytost.<sup>203</sup>

Dalším autoportrétem Kupeckého ve společnosti své rodiny je plátno, dnes bohužel ztracené, které máme zdokumentované fotograficky (č. kat 34). Víme o něm, že se v roce 1956 nalézalo ve Francii. Obraz odpovídá popisu od Meusela, který také tvrdí, že Karel Johann Georg Reuss vytvořil podle tohoto plátna kopii, určenou pro Petrohrad, jež byla rovněž nezvěstná. Podle fotografie však nejsme schopni rozpoznat, zda-li byl ztracený originál z Francie dílem Kupeckého nebo kopií od Reusse.<sup>204</sup>

Obraz horizontálního formátu představuje scénu se čtyřmi postavami. Zcela vlevo spatříme Kupeckého, otce rodiny. Sedí u velkého malířského stojanu s rozměrným plátnem a dívá se na nás. V jedné ruce drží svazek štětců, v druhé malířskou hůlku. Svou ženu posadil do čalouněného křesla, v pravé polovině obrazu, ve stejné úrovni jako sebe. Je oblečena do honosného oděvu, s hlubokým dekoltem. Mezi manželi postává jejich malý synek, který v pravé ruce drží rozevřenou knihu a levou bere jeden z otcových štětců. Rodinnou podobiznu doplňuje služka, stojící v polostínu za malířským stojanem, která upravuje manželce Kupeckého účes. Protože není jednou z hlavních postav obrazu, její tvář není plně osvětlena.

---

<sup>202</sup> Šafařík 2001, s. 45.

<sup>203</sup> Neumann 1990a, s. 61.

<sup>204</sup> Šafařík 2001, s. 45.

V popředí plátna, mezi kolena Kupeckého a jeho manželky Zuzany, stojí stůl nebo bedna s malířskými potřebami. Zcela vpravo spatříme velký stůl s dekorativně vyřezanou nohou, s otevřenou zásuvkou, na kterém stojí skleněná číše. Tuto polovinu plátna zdobí rozhrnutý závěs. Celá skupinka je zalita proudem světla, které na ně dopadá z malého okénka umístěného vlevo nahoře.

Soudě podle předmětů, odkazujících na manželovu profesi, nacházíme se v ateliéru. Podle rozmístění nábytku a předmětů můžeme místnost rozdělit na dvě poloviny. V levé části jsou seskupeny ty věci, které mají co do činění s povoláním autora obrazu. Vidíme tu malířský stojan s plátnem, štětce, malířské hůlky, lahvičky atd. A především malíře samotného, sedícího na jednoduché stoličce. Pravá polovina plátna připomíná ani ne tak ateliér jako spíše salón nebo měšťanský pokoj. Sedí tu krásně upravená žena v pohodlném křesle a oddává se péči služky. Jako by Kupecký rozdělil obraz na dvě poloviny, reprezentující dva odlišné světy - svět mužský, naplněný pracovní činností, a svět ženský pro chvíle volného času.

Spojovacím článkem mezi manžely je jejich syn. Jeho hlava se nachází téměř uprostřed plátna a tvoří průsečík diagonál. Jako jediný na obraze se na nás nedívá. Jeho pohled je směřován na otce. Natáčí k němu hlavu a něžným pohledem ho sleduje. Svou malou růčkou bere jeden z otcových štětců. Kupecký jej tak zpodobnil, podobně jako na výše uvedeném rodinné podobizně, s nadějí, že syn půjde v jeho šlépějích. Ve druhé ruce drží chlapec otevřenou knihu, čímž možná chtěl Kupecký poukázat na jeho bystrost a schopnost snadno se učit. Byl nepochybně na svého syna pyšný a vkládal do něj velké naděje. Zvláště po té, co se dozvěděl o nevěře své ženy a smrti své dcery (1714), se na svého syna zřejmě upnul.

Chlapec se na tomto ztraceném plátně zdá být asi o dva roky starší než na *Rodinné podobizně* z Budapešti, proto je možné se domnívat, že byl namalován později.

Asi kolem roku 1730 Kupecký namaloval *Autoportrét se svým synem* (č. kat. 35). Kupecký je oblečen do domácího, ležerního oděvu, na hlavě má baret, posazený na temeni a na nose brýle. Polodlouhé, stále ještě tmavé vlasy, mu spadají na ramena, ale u čela již ustupují. Na nose má brýle, které bezpochyby pro svou malířskou profesi již potřeboval, na obraze je mu už asi šedesát čtyři roky. Jeho víčka jsou pokleslá i koutky úst směřují dolů. V levé ruce drží hůl a pravou se lehce opírá o desku stolu. Tu si můžeme povšimnout bílého



šátku omotaného kolem zápěstí. Víme, že malíř ke stáří trpěl dnou neboli podagrou. O jeho nemoci a bolestech se zmiňuje i jeho životopisec Füessli.<sup>205</sup>

Jedná se o onemocnění látkové přeměny, jehož hlavním znakem je zvýšené množství kyseliny močové v krvi, kdy se v tkáních a krvi vytvářejí krystalky, které se ukládají hlavně v kloubech palce u nohy, v kotnících, zápěstí a v loktu a vzniká bolestivý zánět. Ten se může rozšířit a postihnout i šlachy a vazy. Kloub je potom zduřelý, horký, červený a mimořádně bolestivý a v pokročilých stádiích se klouby dokonce trvale deformují.<sup>206</sup> Kupecký musel mnoho trpět, když nemoc propukla, zvláště v noci, kdy se bolestivé záchvaty dostávají nejčastěji a trvají až do rána a někdy i několik dní. Nemoc Kupeckému ochromovala ruce a často mu znemožňovala malovat. Byla to pro něj jistě další rána, kterou od života utržil, vedle zklamání v manželství a nevěry své milované ženy. Malování bylo jistě pro něj únikem od reality, oblastí, kde se mohl plně a mistrovsky vyjádřit a dojít pro něj potěšujícího uznání.

Jeho tvář na obraze je strhaná bolestí. Svou nemoc však nijak nezakrývá, divákovi svou nemocnou ruku s bílým šátkem klidně ukazuje. Namaloval ji výrazně a namířil na ni světlo. Nemoc se u něj projevila, jak je na obraze patrné, i otylostí, kterou zvýšená hladina kyseliny močové způsobuje.

Po své pravé, nemocí postihnuté ruce, namaloval svého milovaného syna Christophera Johanna Friedricha, asi čtrnáctiletého. Je zobrazen z boku, hlavu má pootočenou a dívá se na nás. V rukou drží notový part nějaké árie, prstem na ni ukazuje. Toto gesto je velmi komunikativní, je směřováno na diváka, vyzývá nás k dialogu, což podporuje i pohled jeho očí. Těsně za jeho zády můžeme spatřit malý klavír, položený na stole. Představuje tu, vedle notového partu, další atribut, poukazující na synovo hudební nadání. Paleta, zavěšená nad jeho hlavou, je narážkou na synův talent, který otec tímto způsobem na plátně velebí: „...*(on) rozuměl latině a řečtině, hrál velmi dobře na klavír a kreslil a maloval tak dobrým způsobem, že sliboval dovednost všech umění svého otce.*“<sup>207</sup>

Již v kapitole o samostatných autoportrétech jsem se zmínila o vlastní podobizně Kupeckého, která se nachází ve Stuttgartu (č. kat. 38). Spatříme na ní malíře ve stejné podobě,

<sup>205</sup> Füessli 1925, s. 18.

<sup>206</sup> [www.avicena.cz/moduly/nemoc\\_tisk.php?ID=34](http://www.avicena.cz/moduly/nemoc_tisk.php?ID=34)

<sup>207</sup> Füessli 1758, s. 33.

v jaké ho vidíme i na plátně z Braunschweigu. Chybí tu ale postava jeho syna a místo ní je namalována dámská šachovnice. Dlouho mezi uměnovědci převládalo všeobecné mínění, že samotný autoportrét byl vytvořen až po vlastní podobizně Kupeckého se synem. Šafařík se však domnívá, a k jeho domněnce se přikláním, že je tomu naopak. Argumentem pro toto tvrzení je skutečnost, že postava Christophera se poněkud méně organicky pojí do stavby obrazu. Svou postavu Kupecký tedy převzal z již dříve namalované stuttgartské podobizny a přiřadil k ní portrét svého syna. Další tvrzení podporující tezi, že Kupecký vytvořil nejprve samostatnou figuru, je stylistické povahy, totiž, že jednodušší a spontánnější kompozice s větší pravděpodobností předcházela složitějšímu dvojportrétu.<sup>208</sup>



Obr. 23: V. D. Preisler (?), Podobizna Christoha Friedericha Kupeckého

ve kterého věřil a vkládal do něj své naděje. Tak se na plátně setkává otec a syn, stáří a mládí, nemoc a talent.

Kupeckého syn zemřel roku 1733 ve věku 17 let. Podle záznamů si 30. října začal stěžovat na ochablost a skleslost, pozbyl chuti k jídlu a dostavila se mu horečka. Třetího dne se u něj objevily neštovice a záhy zemřel. Kupeckému se zhroutil svět, „nechtěl mluvit a nechtěl dát syna pochovat.“<sup>209</sup> K tragické události se vztahuje památná rytina připisovaná

<sup>208</sup> Šafařík 2001, s. 47, 50.  
<sup>209</sup> Füessli 1925, s. 18.

Valentinu Danielu Preisslerovi (1717 - 1763) z roku 1734, která vznikla jako projev upřímné soustrasti zhroucenému malíři (obr. 23). Ze zdobeného oválného rámu se na nás díví nemocný chlapec, který přijímá z ruky vynořující se z oblaků list papíru se symbolem Věčnosti a nápisem.

Věčnost je tu zobrazena podle Ripova popisu jako postava ženy, ctihodné podoby, s dlouhými zlatými vlasy, spadajícími na její záda, po levé a pravé straně se rozprostírají její stehna, která se v půlkruzích stáčí směrem nahoru, nad její hlavou se spojují a vytvářejí kruh. Ve zvednutých rukou drží dvě zlaté koule. Je oblečena celá v modrém šatě posetém hvězdami. Kruh, který vytváří svým tělem, představuje neustále se opakující povahu věčnosti, protože kruh nemá nikde počátek ani konec. Dvě zlaté koule jsou symbolem neporušitelnosti Věčnosti, protože zlato nepodléhá zkáze a ze všech kovů je nejvíce dokonalé. Nebeská modř tu reprezentuje nebesa.<sup>210</sup> Na rytině také můžeme číst: „Christoph Johann Frideric Kupezký. Nat. Viennae Austr. A. C. 1716. Octobr. 19. Denat. Norimbergae A. C. 1733 Novembr. 6. Aetat. 17. Ann. et 2. Hebdom.“ A dále v překladu: „Chlapec právem myslí, že je zde dokonalý, ale dokonalosti dílo nedosahuje: proto ušlechtilý duch stoupá ze země k nebi, protože mu věčnost slibuje dokonalejší hodnotu.“

## 6.5 Norbert Grund

Nyní se dostáváme k poněkud jinému typu malířského autoportrétu s rodinou. Mezi roky 1752 - 54 namaloval Norbert Grund svůj obraz *Ateliér malíře* (č. kat. 13). Jedná se o půvabné drobné dílko o rozměrech 12 x 16 cm, realistický pohled do skromného měšťanského pokoje, který malíři sloužil jako ateliér. Jsou v něm tři postavy, malíř hrající svému dítěti na housle, jeho žena, která sedí na židli, a dítě, jež drží na klíně. Mezi postavami můžeme vycítit rodinný soulad, harmonii a štěstí. Atmosféra tu panuje radostná a pohodová.

V pokoji jsou rozmístěny předměty, které poukazují na otcovu malířskou profesi, zcela vlevo stojí malířský stojan s rozmalovaným plátnem, s paletou a štětci. Na zadní stěně visí čtyři obrazy, jeden oválný, ostatní obdélníkového formátu. Na největším rozeznáváme ukřížovaného Krista, námět, jenž poukazuje na zbožnost a víru rodiny. Když se zadíváme pozorněji, spatříme na stěně u lůžka pověšený růženec a snad malou kroupenku. Všechny tyto

<sup>210</sup> Ripa 1986, s. 148-149.

předměty vytvářejí moralistický podtext drobného dílka, blízký tendencím dobové sentimentální literatury.<sup>211</sup> Kromě toho pokoj zaplňuje prostý měšťanský nábytek, u malířského stojanu stojí kolébka pro dítě, vzadu u stěny pod obrazy je nízká komoda, na jejíž desce jsou rozmístěny různé drobné předměty, v pravé části obrazu můžeme vidět postel a u postavy malířovy pak stolek se džbánem. U nohou sedící ženy leží pes, který právě požívá sousto z misky. Může jít pouze o domácí zvíře, které chtěl malíř také zahrnout do rodinného potréty, nebo též o poukaz na manželskou věrnost. Nic poetického, ve vlastním slova smyslu, nevyzařuje z těchto několika předmětů, ale je na nich něco dojemného.

Štech mluví o Norbertu Grundovi jako o „*polořemeslném malíři*“, který skromně a těžce žil s početnou rodinou v chudnoucí Praze a který si musel obtížně shánět živobytí drobnými destičkami, které prodával prý po hostincích a na ulici, buď sám nebo jeho děti.<sup>212</sup> Víme však, že měl poměrně širokou klientelu odběratelů svých dílek, a to hlavně mezi sběrateli z pražských měšťanských kruhů, znalců ze zastaváren, ale i mezi preláty a šlechtou. Roku 1753 se stal dokonce představeným Malostranského malířského cechu.

Hoser v Grundově životopise uvádí, že byl vychvalován jako vřelý přítel, věrný manžel a něžný otec.<sup>213</sup> Tento údaj vysvětluje velmi dobře citovou atmosféru miniaturního obrazu. Víme, že 10. února 1751 se oženil v kostele sv Tomáše na Malé Straně s Ludmilou Illingerovou (Klingerovou). Manželům se mezi lety 1752 - 65 narodilo šest nebo sedm dětí.<sup>214</sup> Poněvadž tu spatříme pouze jedno dítě, musel obrázek vzniknout před narozením druhého, někdy mezi lety 1752 - 54. Malíř tu ukázal své počínající rodinné štěstí, láskyplnou manželku a první dítě, kterému pro radost hraje na housle. Norbert Grund a jeho sourozenci, synové Kristiána Grunda, kolowratského dvorního malíře, patřili mezi děti s výrazným uměleckým nadáním. Bratr Norberta, František Karel byl rovněž malíř, Petr Pavel Kristián malíř a virtuos na housle, Jan Eustach byl proslulým harfenistou, podnikající hudební turné po Evropě. K hudbě neměl tedy Norbert Grund daleko a housle v jeho rukou na obrázku dokazují, že i on zdědil určité nadání pro tento nástroj.

Srovnáme-li Grundův autoportrét s rodinou s výše popsaným autoportétem Kupeckého ve společnosti syna a manželky, již na první pohled uvidíme zřetelný rozdíl. Starší, rozměry

<sup>211</sup> Vlnas 1997, s. 77.

<sup>212</sup> Štech 1932, s. 4.

<sup>213</sup> Hoser 1846, s. 77.

<sup>214</sup> Kříž 1967b, nestr.

mnohem větší dílo představuje kompozici polopostav, jenž zaplňují celé plátno a nenechávají prostor pro namalování konkrétního pozadí či prostředí. V podstatě tu žádný děj neprobíhá. Postavy sedí, natočeny směrem k divákovi, vedou s ním dialog a vybízejí ho k pozornosti. Důraz je tu spíše kladen na psychologii složitých vztahů jednotlivých členů rodiny. Z obrazu můžeme vyčíst zajímavé ikonografické pozadí.

Z Grundova malého dílka vyzařuje kouzlo všedního života v duchu holandského malířství, které bylo v měšťanském prostředí 18. století populární. Je to malý, pečlivě propracovaný mikrokosmos, věcně jasný a prosycený malebnou náladou. Jak píše Hubala, „nejraději bychom vzali obrázek do ruky, abychom si ho mohli nerušeně prohlédnout.“<sup>215</sup> Na obrázku probíhá děj, postavy při něm nejsou obráceny k nám, nedívají se na nás, pouze my si prohlížíme je, jako na nějakém divadle.

Umění Norberta Grunda se objevilo v době, kdy zhasla pompa a patos aristokratického a církevního baroka a nastoupila zjemnělá kultura rokoka, plná idyličnosti a citové něhy. Jeho dílo vytvářelo jakousi miniaturní obrazárnu, zdrobnělý protějšek velkých barokních sbírek, určená pro skromnější střední vrstvy.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> Hubala 1964, s. 234.

<sup>216</sup> Kříž 1967b, nestr.

## 7 Autoportréty v narativních scénách

Umělcův autoportrét v narativních scénách se obvykle dívá z obrazu na diváka. Narativní obrazy historických událostí byly často smyšlené, donátoři obvykle žádali malíře, aby jejich portréty zařadili do těchto příběhů a událostí, jichž se oni sami ve skutečnosti nikdy nezúčastnili. Jednou z funkcí těchto obrazů bylo znovuvzkříšení minulosti. Portréty význačných osobností ze současnosti byly na plátně strategicky umístěny, a tak posvátný historický příběh proměnily v současný. Někdy malíř sám začlenil svůj vlastní portrét do narativní scény obrazu, což můžeme brát jako druh vizuální signatury a do jisté míry také jako jeho vlastní přesvědčení, že historická událost či zázrak se skutečně staly a on jich byl svědkem. Tyto obrazy byly brány se stejnou vážností a pravdivostí jako psaná historie.<sup>217</sup>

Malířův autoportrét mezi postavami na plátně snadno poznáme. Často jeho oči hledí na nás nebo je jeho tvář či postava nějakým způsobem izolována od ostatních. I když je někdy jeho vlastní podobizna v měřítku nepatrná a zdánlivě přitahuje jen malou pozornost divákovi, upoutá ho a vede s ním vizuální dialog. Pozorovatel je tak skrze malířův autoportrét vtažen do děje, který se právě na obraze odehrává. Na plátnech z období počátku renesance malíř umísťoval svoji vlastní podobiznu na takové místo, kde působil jako malý, náhodný a nezúčastněný divák. V dílech z pozdějšího období, tedy vrcholné renesance a baroka, se z něj stává nápadný, nezvaný host, téměř vetřelec. Už sebe nevykazuje na periferii dramatu, ale umísťuje nápadně do centra dění. Svědčí to o malířově rostoucím sebevědomí.

Mezi první autoportréty tohoto typu v našich zemích patří ten, který nalezneme na stropě kaple Arcibiskupského paláce na Pražském hradě. Autorem výzdoby tohoto prostoru byl renesanční malíř Daniel Alexius z Květné. Kněžiště vyzdobil výjevy vztahujícími se k Nejsvětější Trojici a na stropě lodi, jenž je rozčleněn čtyřmi lichoběžníkovými poli kolem čtvercového středu, spatříme příběhy ze života sv. Jana Křtitele. Objednavatelem maleb byl Zbyněk Berka, jehož genealogickou pověst o zakladateli tohoto rodu Alexius z Květné do nástrojných malby také začlenil. Tudíž se nám tu před očima odvíjí několik historických příběhů z oblasti náboženské i ze světa mýtů a legend.

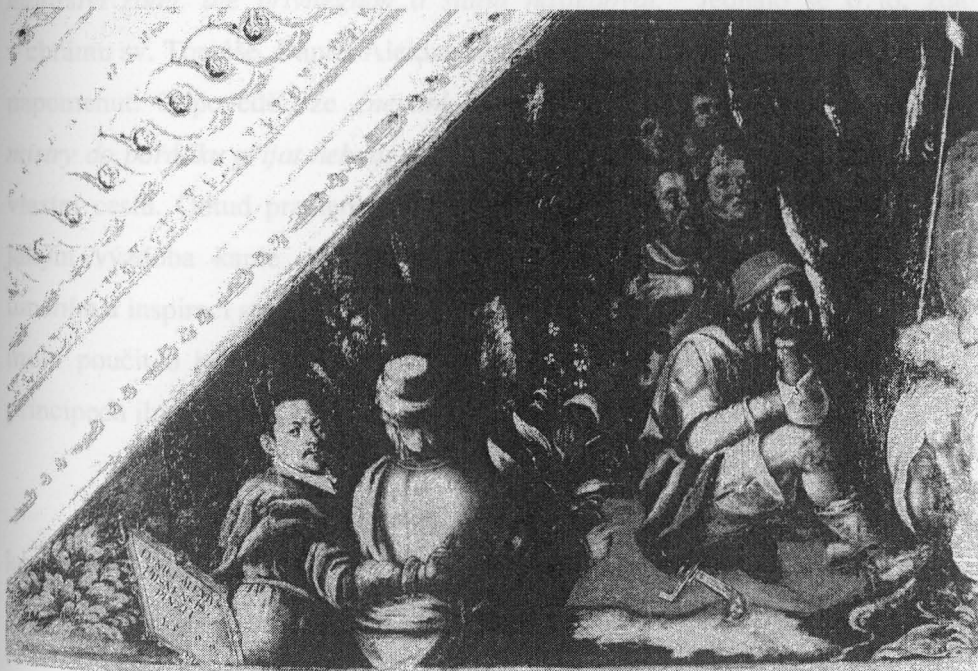
---

<sup>217</sup> Brown 2000, s. 58-59

## 7.1 Daniel Alexius z Květné

Daniel Alexius z Květné, zkráceně někdy nazývaný Daniel Lexa, pocházel z Plzně. Víme o něm, že někdy kolem roku 1600 zakoupil na Starém Městě pražském dům „pod mostem“ a získal městské právo. V následujícím roce se oženil s jistou Barborou. Zdá se, že se mu v profesním životě poměrně dařilo, protože roku 1614 si zakoupil další dům u sv. Jiljí. Zemřel roku 1620 ve svém domě „pod mostem“.<sup>218</sup> Z jeho malířských úkolů, které během svého života provedl, lze také jmenovat výzdobu kaple sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta z roku 1599. Není rovněž vyloučeno, že je totožný s malířem Danielem, který v letech 1589 - 1590 vyzdobil Adamovi z Hradce interiéry jeho paláce na Malé Straně. A téhož roku, kdy si koupil svůj druhý dům, opravoval malby ve Svatováclavské kapli.<sup>219</sup>

Vraťme se však zpět k jeho výzdobě kaple v Arcibiskupském paláci, která nás především zajímá. V druhém klenebním poli, kde se nachází cyklus ze života sv. Jana Křtitele, spatříme výjev, kdy světec stojí na jakési louce nad srázem, právě přerušuje své kázání a ukazuje na Krista, který přichází v čele zástupů od lesa a říká: „Hle, Beránek Boží, který snímá hříchy světa.“ Sv. Jan je oblečen do šatu z velbloudí kůže a opírá se o zábradlí, přes které přehodil svůj karmínový plášť. Kolem něj je rozmístěn dav mužů, žen a dětí.



Obr. 24: Daniel Alexius z Květné, Kázání sv. Jana Evangelisty (detail), freska v Arcibiskupském paláci

<sup>218</sup> Šmrha 1946, s. 180.

<sup>219</sup> Krčálová 1989, s. 76.

Zcela vlevo však náhle spatříme polopostavu muže středních let, který se již na první pohled odlišuje od ostatních (obr. 24). Je oblečen do renesančního oděvu a dívá se na nás. Jeho anonymitu rychle a snadno rozluštíme, protože hned u něj je umístěna tabulka, na které si můžeme přečíst: „Daniel Alexius Pilsnensis pinxit 1599.“ Máme tedy hned několik důkazů o tom, že se jedná o autoportrét. Malíř se zachytil v pohledu z boku, jeho hlava je mírně pootočená k divákovi a jeho ruka ukazuje šikmo doprava. Je oblečen do šedozeleného šatu, který oživuje bělostné okružní kolem krku, a přes rameno má přehozen modrý plášť. Celá jeho postava se zdá být spíše menší. Co však zaujme diváka nejvíce, je jeho tvář, orámovaná tmavými vlasy, pod kterými vystupuje klenuté čelo. Jeho kratší, tupý nos zdobí módní kavalírský knírek. Kontakt s divákem pak udržují jeho „dívající se“ malé tmavé oči.

Do jaké míry byl Alexiův pokus o přiblížení se portrétní věrnosti, pokud o něčem takovém můžeme u vlastní podobizny hovořit, úspěšný? Jeho vystupující brada by mohla hovořit o energickém muži, snad i neklidné povaze. Víme také, že Daniel Alexius patřil mezi malíře, kteří měli spory s cechem, pro které byl žalován v městské radě. Existuje zápis z roku 1602 citovaný Herainem, který zní: „*Daniel Lexa, měštěnin Malého Města pražského, jsa do pořádku obeslán, po napomenutí jemu od pánův starších učiněného, aby, chce-li hleděti malířství řádu, dle privilegium a statut následoval.*“ Jednalo se o to, zda provedl dílo v chrámu sv. Tomáše. Daniel Alexius však oznámil, že nemíní takto učinit a znovu musel být napomenut. Odpověděl, že „*nemíní žádného tovaryše fedrovati odtud, pokudž mezi pány mistry do pořádku přijat nebude.*“<sup>220</sup> Byl tedy malířem spíše rebelujícím, který si razil svou vlastní cestu. Odtud pramení i jeho sebevědomí, se kterým přistoupil k prestižní zakázce, jakým výzdoba kaple Arcibiskupského paláce byla. Byl ovlivněn pražským dvorským uměním a inspiraci snad poznal u některého z císařských malířů. V Rudolfských sbírkách se mohl poučit o benátské malbě Paola Veroneseho či Tintoretta a v hradních interiérech o principech iluzivní malby.

Celková fresková výzdoba kaple svědčí o jeho nadání. Nebyl pouze bezduchým kompilátorem, ale hledal nové cesty pro svůj vlastní malířský výraz. Pro svoji barevnost, luminismus a kompoziční výstavbu využíval objevy italského a nizozemského umění.<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Herain 1915, s. 19-20, pozn. 34. - Halata 1996, s. 32.

<sup>221</sup> Šmrha 1946, s. 195.



Domněnka, že Alexiova fyziognomie zachycená na autoportrétu popisuje jeho skutečnou osobní povahu, respektive, že jeho vystupující brada ukazuje na člověka energického, může být do jisté míry výše uvedenými příklady z jeho malířského života potvrzena. Také skutečnost, že se zařadil mezi novozákonní postavy a vytvořil tak svůj vizuální podpis, svědčí o jeho malířské hrdosti a sebevědomí. S podobným postupem se nesetkáme ani u jeho nejvýznamnějších vrstevníků, dvorských malířů Rudolfa II.

## 7.2 Karel Škréta

Ve výčtu malířských autoportrétů začleněných do narativních scén se teď dostáváme do roku 1631, kdy malíř Karel Škréta namaloval obraz *Svatý Mikuláš Tolentinský rozděljuje morové chlebičky*, nacházející se v Diözesanmuseum ve Vídni (č. kat. 66). Na plátně se setkáme s mistrnou portrétní charakteristikou hlav protagonistů tohoto náboženského výjevu. Sám malíř se tu stylizoval jako mladý kavalír (bylo mu 21 let), se širokým kloboukem, ozdobeným peřím, který právě smekl a přidržuje si ho na prsou. Je oblečen do zářivě červeného pláště a po jeho levém boku visí kord. Jeho postoj je sebevědomý, elegantní, skoro bychom řekli taneční. Jako jediný na plátně se na nás dívá. Tvář má mladistvou bez vousů, s téměř melancholicky zasněným výrazem. Vystupuje tu jako aristokrat, přijímající posvěcené chlebičky.<sup>222</sup> Škrétovy rysy tu připomínají jeho podobiznu od Tiberia Tinelliho, vytvořenou po roce 1630 (č. kat. 68). Tato podobizna vznikla v Benátkách a můžeme ji zařadit do Škrétova italského pobytu těsně po roce 1630. Tibelli portrétoval dóžata, literáty a umělce, dá se říci, že svými obrazy určoval portrétní módu v Benátkách. Je známo, že se tam s ním mladý český malíř přátelsky stýkal a o čtyřiaadvacet let starší Tibelli byl pro něj zřejmě autoritou. Na rubu plátna, na němž byl obraz nalepen, se nachází nápis přepsaný s chybami ze starého plátna nebo lístku:

*„Il Ritratto di Carlo Scretta*

*Io che limagi altrui / soglio eterna formar / co mei penelli / Vegio hora Imagin mia /  
Opera tua gran Tinelli / Vina spirar, che no so / piu, s'io sia, o pitor' / o de pinto /  
S'all vermisil / e lfinto / ch'infinita n'havian / tu Glorial / Io Vita /*

*Aless: Berardelli“*

---

<sup>222</sup> Neumann 2000, s. 18.

V překladu Jana Vladislava text zní takto:

*„Portrét Karla Škréty. Já, který mám ve zvyku tvořit svými štětci věčné obrazy jiných, vidím teď svou podobiznu, tvé dílo, veliký Tinelli, živé dýchat, takže sám nevím, jsem-li to já, nebo klam namalovaný podle skutečnosti, a tak máme z toho ty nekonečnou slávu, já nekonečný život.*

*Aless. Berardelli. “*

Alessandro Berardelli, autor těchto oslavných veršů, byl benátský malíř, známý jako autor ženských podobizen. Jeho verši tu promlouvá Karel Škréta, který při pohledu na obraz obdivuje Tinelliho umění. Verše mluví o nekonečné slávě autora a o nekonečném životě portrétovaného, což odpovídá italskému prostředí a době, kdy umělci šířili svůj věhlas a proslulost.<sup>223</sup>

Karel Škréta měl mimořádné, nejen umělecké, vzdělání. Byl renesanční osobností s mnoha zájmy, s poznatky z oblasti umělecké i intelektuální. Byl cílevědomý, se smyslem pro řád a soustavnost. Na druhou stranu měl také vznětlivou a vášnivou povahu. Pocházel z protestantské, nejspíše českobratrské rodiny, která měla blízko k uměleckému prostředí. Jeho otec předčasně zemřel a poručníkem se mu stal strýc Pavel Škréta. Byla mu dána důkladná výchova, a to nejspíše v Týnské škole. Nabyl všestranného humanistického vzdělání a ovládal latinský, německý, italský a snad i jiný jazyk. Ovlivňovala ho též kultura rudolfínské Prahy. Ale porážka stavovského povstání měla pro jeho rodinu katastrofální dopad. Strýc Pavel, jako služebník Karla Staršího ze Žerotína, byl uvězněn, strýc Daniel uprchl do Gdaňska, jeho matka a starší bratr do Lešna. Pro mladého Karla Škrétu tyto události měly jistě traumatický dopad. Odtud snad pramení jeho neoblomnost v zápase o navrácení rodinného majetku, touha uspět a tak odčinit toto pokoření.<sup>224</sup>

Není nepravděpodobné, že při komponování obrazu *Svatý Mikuláš Tolentinský rozděljuje morové chlebičky* byl Škréta přímo v Benátkách inspirován některým z tamních pláten. Benátské malířství má dlouhou tradici narativních obrazů, do kterých malíři začleňovali své vlastní podobizny. Počátky tohoto typu obrazů lze vystopovat v pracích Mansuetiho, Gentila Belliniho, později u malířů cinquecenta Paola Veroneseho, Tintoretta,

<sup>223</sup> Neumann 1974b, s. 192.

<sup>224</sup> Neumann, 2000, s. 12-15.

Jacopa Palma Il Giovanneho a mnohých dalších. Zpočátku bylo umístění malířova autoportrétu v narativních scénách nenápadné, malíř byl téměř ztracený v davu. Až malíři 16. století sebevědomě umísťovali svou vlastní podobiznu téměř do centra dění a tím obohatili tento typ obrazů o nové souvislosti a významy, úměrně s tím, jak rostla malířova hrdost a uvědomování si důležitosti své malířské profese.

Škrétův autoportrét můžeme spatřit též na obraze *Svatý Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem* z roku 1647 (č. kat. 67). Byl namalován pro hlavní oltář kostela Panny Marie a sv. Karla Boromejského ve Vlašském špitále na Malé Straně. Objednavatelem obrazu byl malostranský měšťan Max Antonius Cassinis z Bugelly. Sám Karel Škréta byl spřátelen se členy této italské obce, podporující nemocné a chudé Italy. Existují dvě přípravné kresby pro toto plátno, jedna se nachází v Národní galerii v Praze, druhá je v Berlíně. Ani v jedné však není zakomponována autorova vlastní podobizna. Rovněž na verzi tohoto plátna, jenž je namalována na mědi a nachází se v soukromé sbírce, nespatříme Škrétův autoportrét. Až finální dílo, které je na rozdíl od přípravných kreseb horizontálního formátu, nám poskytuje další pohled na jeho tvář. Jako jeden z prvních na Škrétův autoportrét na tomto obraze upozornil Pazaurek.<sup>225</sup>

Na plátně je zachycen také donátor Cassinis, který ukazuje levou rukou na své jméno napsané na oltáři uprostřed. Karel Škréta je opět jedinou postavou na plátně, která se na nás dívá a je prostředníkem mezi námi a událostí, jež se na obraze odehrává. Umístil sám sebe hned vedle svého jmenovce a patrona, hlavního protagonisty děje. Hlavu mu zdobí husté, zkadeřené vlasy jako atribut jeho umělectví. Na jeho tváři si nejvíce divák povšimne módního kavalířského knírku a malých, ale pronikavých, skoro pichlavých očí. Skutečnost, že sám sobě přiřadil místo na obraze v těsné blízkosti světce, svědčí o jeho sebevědomí a ctižádosti. Jeho postava je na obraze výraznější, než byla na předchozím plátně z roku 1631. Jako třicetisedmiletý dosáhl ve svém profesním životě mimořádného věhlasu, byl prakticky nejlepším malířem v celé Praze, v zahraničí vysoce ceněn a uznáván.

Podle staré zprávy existoval Škrétův autoportrét, který se nacházel na zámku Leopoldskrone u Salzburku, ten se však ztratil a není o něm zpráv.<sup>226</sup> Jahn se zmiňuje o malířově vlastní podobizně na nezachovalém obrázku Jana Evangelisty v nástavci nad

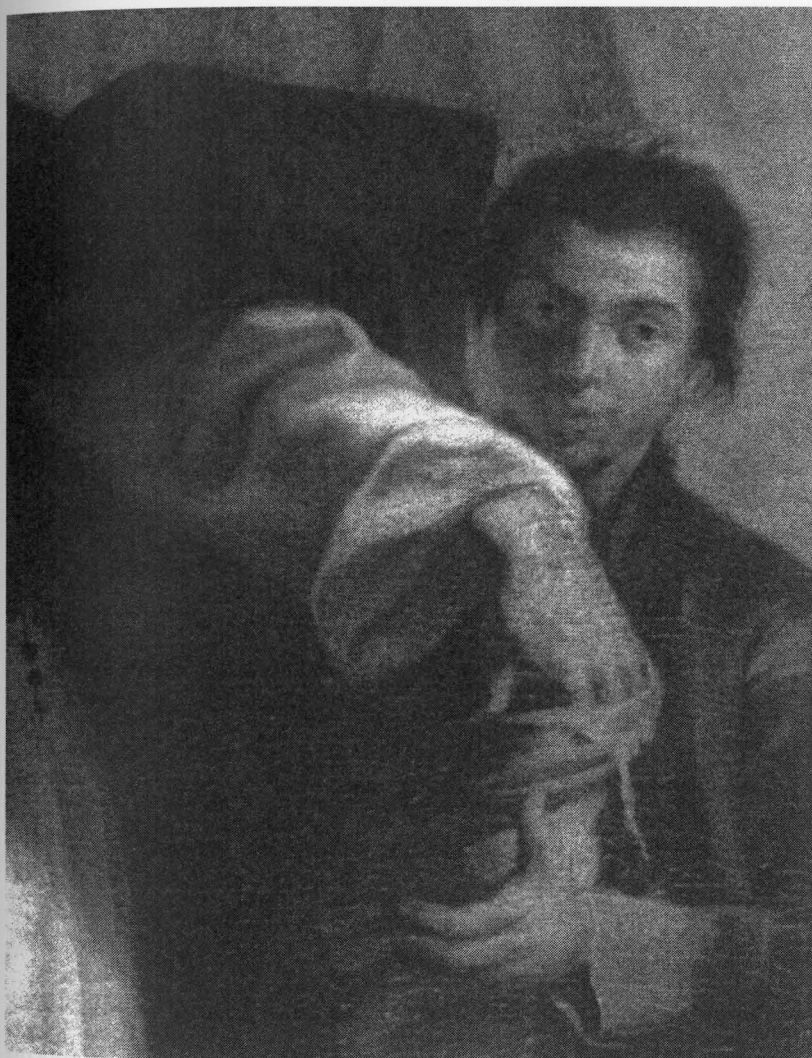
<sup>225</sup> Pazaurek 1889, s. 75.

<sup>226</sup> Neumann 1974b, s. 92.

velkým obrazem *Zasnoubení sv. Kateřiny*, který byl umístěn v kostele sv. Martina ve zdi. Údajně se tu zpodobnil ve věku čtyřiceti let.<sup>227</sup>

Na závěr lze říci, že malíř Karel Škréta zachycoval sám sebe na náboženských obrazech. Neznáme žádný jeho samostatný autoportrét či autoportrét v rodinném kruhu. Jako by neměl potřebu sebeanalýzy pomocí svých vlastních podobizen, které by zachycovaly jeho podobu v různých životních etapách, tak jako činil jiný velký mistr Petr Brandl.

### 7.3 František Karel Palko



Obr. 25: František Karel Palko, *Zakladatelé trinitářů sv. Jan z Mathy a sv. Felix z Valois vykupují křesťanské otroky* (detail), hlavní oltář trinitářského kostela v Bratislavě

<sup>227</sup> Jahn 1776, s. 326.

Asi kolem roku 1748 František Karel Palko namaloval plátno pro hlavní oltář trinitářského kostela v Bratislavě *Zakladatelé trinitářů sv. Jan z Mathy a sv. Felix z Valois vykupují křesťanské otroky* (č. kat. 53). Pro mladého malíře byla tato zakázka velmi prestižní a zhostil se jí s úspěchem, který mu zajistil „nesmrtelnou slávu“.<sup>228</sup> O věhlasu tohoto díla svědčí i to, že bylo graficky reprodukováno Franzem Leopoldem Schmittnerem (1703 - 1761), (č. kat. 54) ve Vídni a to patrně záhy po dokončení.<sup>229</sup>

Jako první upozornil na přítomnost Františka Karla Palka na plátně Maser roku 1970.<sup>230</sup> V levé části plátna můžeme spatřit tvář mladíka, který drží váček, ze kterého sv. Jan z Mathy vybírá peníze na vyplacení křesťanských otroků (obr. 25). Upřeně se na nás dívá. Palko umístil svůj autoportrét právě na toto plátno, které považoval za mimořádně umělecky důležité a společensky úspěšné. Plátno pro bratislavský kostel byl zakázkou na samém počátku jeho kariéry a zřejmě mladý umělec cítil potřebu se na něm zviditelnit a upozornit tak na sebe. S žádným dalším podobným podpisem se u něj později nesetkáváme. Bratislavský obraz je příkladem, kdy vlastní malířova podobizna na plátně neplní pouze statickou úlohu svědka události, ale aktivněji se zapojuje do děje, konkrétně postava malíře drží pytlík s mincemi a „spolupracuje“ se světcem.

## 7.4 Franz Anton Maulbertsch

Pro další příklad tohoto typu autoportrétu se musíme vypravit do Sümegu. Roku 1757 sem byl povolán Franz Anton Maulbertsch biskupem Martonem Biro von Padany, aby se zhostil úkolu vyzdobit svými freskami strop a zdi kaple a oltáře farního kostela. Celé dílo bylo dokončeno následujícího roku. Mladému umělci bylo v té době pouhých třiatřicet let. Svůj autoportrét umístil na fresce oltáře napravo od vstupu (č. kat. 42), jejíž téma je Narození Páně a Adoraci pastýřů. Nalevo tu spatříme mladého muže jako pastýře, který pozoruje diváka, nese bochníky chleba na dřevěném podnose, u jeho pasu visí láhev, z níž přetéká voda. Umělec tu vystupuje přímo jako jedna z postav novozákonního příběhu. Sv. Josef na něj ukazuje a přitahuje tak pozornost diváka ani ne tak na dar, který pastýř přináší, ale na samotnou postavu dárce. Již na první pohled se mladý účastník Klanění odlišuje od ostatních protagonistů posvátného děje. Jeho kulatá hlava je orámována plavými vlasy, pečlivě

<sup>228</sup> Korabinsky - Rummy 1817, s. 371.

<sup>229</sup> Preiss 1999, s. 66.

<sup>230</sup> Maser 1970, s. 117-126.

upravenými do vlnek kolem uší. Spíše než o typickou podobu chudého novozákonního pastýře v něm spatříme ukázkou vlasové módy 18. století. Jeho tvář se vyznačuje velmi specifickou a neobvyklou fyziognomií. Nápadné vypouklé čelo, ostrý zářez u kořene nosu, výrazný horní ret, malá, kulatá brada, vše je provedeno jasně a ostře. Jedná se skutečně o velmi individuální rysy a proto jsou důležité pro porovnání s dalšími Maulbertschovými autoportréty.

Ve stejném kostele, na fresce na varhaní kruchtě, objevíme další malířův autoportrét, jak klečí, oblečen do dvorského šatu, mezi prostým lidem před biskupem von Padany a představiteli diecéze (č. kat. 43). Zachytil sebe v pokleku na levé noze, pravou nohu má v pokrčení spuštěnou na stupeň schodiště, lehce nakloněn dozadu, ruce sepjaté k modlitbě a hledí na pozorovatele. Nemodlí se však v pokoře, skloněn, ale spíše dává okázale najevo svou zbožnost. Při srovnání s výše uvedeným autoportrétem nás zaujme odlišná tvář. Je odulá, plná, téměř tlustá, jeho rysy jsou idealizované. Na počátku svého úkolu se Maulbertsch viděl jako pokorný pastýř a na konci svého díla, když se těšil přízni a štědrosti biskupa, už jako šlechtic v bezprostřední blízkosti vážených duchovních.<sup>231</sup>

S autoportrétem Maulbertschovým se setkáme ještě v jednom kostele, ve Schwechatu, na jehož výzdobu byl povolán roku 1767. Na nástrovní freskové malbě kupole presbytáře, kde je zobrazena Alegorie Starého a Nového Zákona, na okraji kompozice mezi patriarchy spatříme Mojžíše s deskami Desatera přikázání. Dvě desky drží muž, který se dívá na nás a již při prvním pohledu shledáme, že se jedná o stejnou tvář, jakou jsme viděli na fresce s Klaněním pastýřů v Sümegu (č. kat. 44). Má stejné oči, tvar nosu, zvlněné prameny vlasů i stejnou kulatou bradu. Opět tu Maulbertsch zaujmul určitou roli v příběhu, hraje ji a chce být diváky rozpoznán. Spojuje sebe s Desaterem přikázání, což může poukazovat na jeho zbožnost a osobní přístup k náboženským věcem. V Sümegu se představil jako pastýř přinášející dary narozenému Spasiteli, ve Schwechatu plní důležitou funkci toho, který nese Mojžíšův zákon, morální základ celého křesťanství a judaismu.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Maser 1971, s. 297.

<sup>232</sup> Ibidem, s. 298.

## 7.5 Jan Lukáš Kracker

Pro další příklad autoportrétu malíře nemusíme tentokrát jít daleko. Nalezneme jej na fresce v chrámu Sv. Mikuláše na Malé Straně. Na výjevu nad triumfálním obloukem v nástropní malbě na klenbě lodi spatříme v portikové architektuře se schodištěm výjev kněze, který rozdává lahvičky s lékem, je tu řeholník, ukazující nemocnému, kde lék dostane, pán podávající peníz mladé dívce. Vpravo mezi skupinou chudých postává u kamenného zábradlí kavalír, pravou nohu volně překříženou přes druhou, levou ruku má v bok a v pravé drží smeknutý třírohý klobouk (č. kat. 23). Hlavu má natočenou doleva a dívá se vzhůru. Je oblečen do žlutého šatu, s šerpou přes prsa a s kordem u boku, jako pravý aristokrat. Jeho pohled ale není nasměrován na diváka, jak je u vlastních podobizen téměř pravidlem. Nicméně Jaromír Šíp se domnívá, že jde „s největší pravděpodobností“ o autoportrét Jana Lukáše Krackera.<sup>233</sup> S jeho tvrzením můžeme souhlasit, protože, jak jsme si již výše mohli povšimnout, podobných příkladů, kdy se umělec zpodobnil v pro něj prestižním díle, je povícero. Pro třiačtyřicetiletého Krackera byla zakázka výzdoby jezuitského chrámu nepochybně příležitostí předvést své umění v hlavním městě. A vskutku toto, po technické stránce i svými rozměry náročné dílo, stálo na počátku Krackerovy umělecké slávy. Umělec měl tedy důvod se na svém díle autoportrétně „podepsat“. Navíc v této době měl spory s malířským cechem, které pro něj dopadly příznivě, což mu jistě zvýšilo sebevědomí.



V Krackerově díle nalezneme celou škálu různých lidských tváří, na jeho freskách se setkáme s četnými portrétně pojatými hlavami i s portréty skutečnými.<sup>234</sup> Tváře jeho postav jsou bohatě promodelované.

Krackerův švihácký postoj na jeho autoportrétu je nápadný. S podobným se setkáme u jedné z postav na obraze hlavního oltáře vídeňského piaristického kostela od Franze Antona Maulbertsche z let 1756/57 (obr. 26).

Obr. 26: F. A. Maulbertsch, Obraz hlavního oltáře piaristického kostela ve Vídni (detail)

<sup>233</sup> Šíp 1956, s. 175.

<sup>234</sup> Krsek 1989, s. 790.

Jedná se o postavu mladého kavalíra, který má stejně levou ruku v bok, přes prsa šerpu, ale vedoucí obráceně, z levého ramene k pravému boku, klobouk stále na hlavě.

K tomuto sebevědomému postoji, kdy se mužská postava jednou rukou opírá v bok a přitom má vystrčený loket („arm akimbo“), váha jeho těla je přenesena na jednu nohu a druhou má uvolněnou, najdeme v historii malířského umění desítky analogií. V ikonografickém výkladu portrétů je spojován s vyobrazením vojenských velitelů, nesoucích ve svém postoji vědomí moci, úspěchu a vzdoru. Toto výrazové gesto bylo uplatněno ve Florencii 15. století u skulpturálních interpretací Davida triumfujícího nad Goliášem. Obecně pak tato řeč těla vyjadřuje sebevědomí, spojené s autoritou a setkáme se s ním u podobizen mužů více či méně mocných, s jednou rukou spočívající na boku poblíž meče či dýky a s hrdým autoritativním postojem, který je často spojen s pohledem do dálky. Mnoho příkladů tohoto typu lze najít v holandském malířství, jako je *Podobizna nosiče standarty* od Everta van der Maes z roku 1617 (Collection Haags Gemeentemuseum, The Hague), *Smějící se kavalír* od Franse Halse z roku 1624 (The Wallace Collection, Londýn) či *Portrét Mattheuse van den Broucka, guvernéra Východní Indie* od Samuela van Hoogstraten. Rovněž Jacopo Carucci, zvaný Pontormo, v tomto postoji vyobrazil Cosima I Medici jako halapartníka, na obraze datovaném kolem roku 1537.<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> Spicer 1991, s. 84-128.



## 8 Autoportréty v rámci skupinové podobizny

V této kapitole se budeme zabývat vlastními podobiznami, které se malíři rozhodli zařadit do skupinových podobizen představitelů aristokracie barokní doby. Tyto autoportréty na plátně fungují jako vizuální signatury. Jsou dokladem benevolentního přístupu zadavatelů těchto obrazů, kteří souhlasili se zařazením autorovy podobizny mezi členy své rodiny.

### 8.1 Filip Kristián Bentum

Základ rodinné galerie, nacházející se v sále zámku v Manětíně, tvoří *Podobizna hraběte Václava Josefa Lažanského se syny Maxmiliánem Václavem a Karlem Josefem* (č. kat. 2). Výzdobu sálu zadala hraběnka Marie Gabriela Lažanská, rozená Černínová, což dokazuje její dopis určený hraběti Františku Josefu Černínovi z 20. prosince 1730.<sup>236</sup> Tento dopis také ověřuje autorství Filipa Kristiána Bentuma všech deseti portrétů, nacházejících se v zámeckém sále, jehož výzdoba byla dokončena roku 1730. Většina tamních podobizen tedy musela vzniknout k tomuto datu, což potvrzuje i termín napsaný v dopise.

Vpravo v pozadí portrétu hraběte Lažanského můžeme spatřit vlastní podobiznu malíře Bentuma s paletou v ruce. Kromě tohoto autoportrétu a podobizen rodinných příslušníků je vlevo na obraze zachycen pravděpodobně vychovatel synů. Na uspořádání kompozice, na postojích jednotlivých portrétovaných postav i na měkké modelaci rodinné podobizny se podstatně podepsal vliv francouzských módních portrétů. S tímto stylem se Filip Kristián Bentum setkal patrně v Drážďanech, kam byli v té době často povoláváni francouzští umělci, jako například Louis de Silvestre.<sup>237</sup> Obraz se na první pohled vyznačuje poněkud schématickou kompozicí, postoje jsou umělé a v držení rukou zaznamenáváme rafinovanost a jemnost, typickou pro protáhlou formu. Na francouzský módní styl poukazují také krajky na oděvu a alonžové paruky. Malíř se soustředil spíše na jistou povrchnost v podání hladké pleti na úkor psychologického vykreslení jednotlivých postav.

Bentum se na plátně zpodobnil jako sebevědomý módní malíř, se usměvavými plnými rty, s trochu melancholickým pohledem. Svou parukou i oděvem se stylizoval do stejné

---

<sup>236</sup> Novotný 1939, s. 328-329.

<sup>237</sup> Novotný 1939, s. 336.

podoby jako členové aristokratické rodiny. Pokud bychom předpokládali, že se narodil kolem roku 1700, jak se domnívá Novotný, zachytil se ve věku asi 30 let, tedy poměrně mlád. Měl za sebou pobyt ve Vídni (nakrátko po roce 1720), poté snad absolvoval cestu do Říma.<sup>238</sup>

U tohoto typu oficiálních podobizen, určených pro rodinné galerie a velké sály, pro velký počet pozorovatelů, malíři často zachycovali pouze formální, konvenční vzhled postav. S tím souvisí strnulost postav, bez snahy o psychologické vykreslení povah. Těmto obrazům chybí spontánnost, upřímnost, snaha malíře o zachycení intimnosti vztahů mezi postavami na obraze.

Podobně nahlížíme i na Bentumovu vlastní podobiznu. Již na první pohled si divák uvědomí, jak dalece se zde nacházíme od autoportrétů například Kupeckého či Rembrandta. I ona je zachycena v konvenční póze, ve stejné paruce a sotva můžeme zaznamenat nějaké typické rysy, které by Bentuma odlišovaly od ostatních. Protože to, co vnímáme nejvíce při pohledu na skutečnou či namalovanou tvář, nejsou podobnosti, ale odchylky, které vybočují z normy a zůstávají nám v mysli. Gombrich mluví o tzv. „efektu maskování“ („*masking effect*“) v psychologii vnímání, kdy nějaký silný dojem brání vnímání méně viditelných modulací tváře, tak jako hlasitý tón zastírá jemnější zvukové vibrace.<sup>239</sup> Takovýmto zvláštním dominantním rysem, který způsobuje maskování v případě Bentumova autoportrétu, je stejná alonžová paruka, podobný konvenční postoj, ovlivněný módním francouzským portrétem. Proto se nám zdají postavy na těchto plátnech všechny stejné.

Otázkou zůstává, do jaké míry Bentumova vlastní podobizna reprezentuje masku, a do jaké míry vystihuje jeho individuální podobu. Na tuto otázku nejsme schopni odpovědět, protože nemáme po ruce ani jeho fotografii, posmrtnou masku či stínovou siluetu. Nikdy nebudeme vědět, zda bychom Filipa Kristiána Bentuma poznali, kdybychom ho potkali živého, z masa a kostí. Musíme vyvinout úsilí, abychom v jeho tváři zachytili odlišnosti a viděli jeho postavu jako individuum. Brání nám v tom však společenská maska výrazu, tehdejší ideje konvencí a držení těla. Umělečtí historikové často píšou o tom, že portréty té či oné doby byly omezeny spíše na typy, nejednalo se v jejich případech o individuální podobizny. Jedna věc je jistá. Je pro nás téměř nemožné vidět a vnímat starý portrét tak, jak byl zamýšlen, aby ho viděli tehdy žijící lidé.

---

<sup>238</sup> Preiss 1989a, s. 588.

<sup>239</sup> Gombrich 1982, s. 113-114.

Bylo by však nesprávné tvrdit, že tvář Filipa Kristiána Bentuma byla stále stejná. Známe jeho autoportrét na nástropní malbě v klášteře v Lubuši ve Slezsku, který je datován asi do roku 1737. Pro nedostupnost není malba v této práci reprodukována, nicméně Novotný ji popisuje jako postavu s masitou tváří, s již viditelným věkem čtyřicátníka. Určité změny ve svém vzezření malíř nemohl nezachytit.

## 8.2 František Antonín Palko (Anton Glunck)

Poněkud problematická je vlastní podobizna Františka Antonína Palka na obraze, který dokončil Anton Glunck, *Císařovna Marie Terezie se syny pod bustou zesnulého chotě Františka Štěpána Lotrinského* (č. kat. 52). Spatříme zde panovnici sedící na trůně, arcivévodu Leopolda, nad nímž drží Génius toskánskou korunu a druhou přidrží ouroboros (hada stočeného do kruhu - znamení věčnosti) nad bustou zemřelého císaře. Dále je tu zobrazen arcivévoda Ferdinand, pozdější guvernér Lombardie, a arcivévoda Maxmilián. Za panovnicí stojí její ministr, kancléř Kounic. Panská knížata tu zastupuje jeden chlapec, německou šlechtickou gardu jeden její člen.

Franz Anton Palko vytvořil na objednávku opata Gregora Lambecka v posledním roce svého života, tj. mezi srpnem 1765 a listopadem 1766 k tomuto plátnu malířskou skicu. (Dříve se nacházela na zámku Hrušovany, dnes je nezvěstná.) Otázkou zůstává, zda započal vlastní realizaci této zakázky a Anton Glunck jen dokončil rozpracované plátno nebo je Glunck na základě modelu namaloval celé sám. Pro atribuci plátna malíři Glunckovi podle Slavička mluví znalecký posudek a inventární seznam obrazů z konventu premonstrátského kláštera v Louce u Znojma, který v listopadu roku 1784 vypracoval znojemský malíř Josef Winterhalder mladší. V souvislosti se skupinovými podobiznami v letním refektáři je vysloveně uvedeno, že je namaloval malíř „Klunck“, kterému se v případě portrétu císařovny Marie Terezie stala předlohou skica od Františka Antonína Palka. Dále Slaviček upozorňuje na tři umělcovy stvrzenky, které se dochovaly ve fondech Bočkovy sbírky v Zemském archivu v Brně. Stvrzenky byly vystaveny ve Vídni v březnu, září a listopadu roku 1768 a malíř Anton Glunck na nich potvrzuje, že převzal honoráře od pana von Selmbacha - zřejmě

Ve skupině postav provedl F. A. Palko (resp. Anton Glunck) oproti skice jen málo změn. Pro náš výklad je důležité si povšimnout, že na konečném plátně byla vypuštěna schýlené polopostava muže v levém okraji obrazu, který se opírá o podstavec a se sklopenýma očima shlíží na psa. V ní spatřoval Schwarz autoportrétní rysy Františka Antonína Palka. Oděv této postavy na skice však neodpovídá dobovému oblečení ostatních postav na plátně. Bylo konstatováno, že nápadně připomíná kostým *Comedie dell'Arte*.<sup>241</sup> Slavíček se však domnívá, že odlišný oděv měl zdůraznit, že jde o alegorickou postavu, snad o personifikaci Melancholie vyjádřenou postavou Saturna. Dokladem takovéto interpretace jsou tradiční atributy Saturnovy, tedy plášť přetažený přes hlavu, kosa (?) v jeho pravé ruce a pes, který je jedním z tradičních symbolů Melancholie.<sup>242</sup> Postava Saturna měla být v portrétu použita ve stejném významu jako na římských náhrobcích, kde symbolizovala „smutný klid smrti“.<sup>243</sup>

V případě našeho obrazu ji můžeme dát do souvislosti s úmrtím manžela císařovny Marie Terezie. Je možné, že této postavě Palko skutečně zamýšlel vtisknout své vlastní rysy. Zobrazil by se tedy jako „*homo melancholicus*“, což by nebylo v rozporu se zprávami o umělcově povaze.<sup>244</sup> V definitivní verzi místo této postavy zůstala na obraze jen splývající opona. Malíři bylo pravděpodobně zamítnuto zabírat takto výrazné místo na plátně a musel se tudíž spokojit se skromnějším umístěním v pozadí, kde podhrnuje baldachýn a pozoruje diváka obrazu.<sup>245</sup> Otázkou zůstává, zda můžeme tuto postavu na konečné verzi plátna označit za autoportrét Františka Antonína Palka nebo Antona Gluncka.

Protějškem k výše uvedenému obrazu je plátno *Josef II. s manželkou Marií Josefou Bavorskou, nejbližšími dvorskými spolupracovníky a dvorními dámami* (č. kat. 11), dokončeno opět Antonem Gluckem a datováno těsně po roce 1765. Vladařský pár je tu doprovázen Josefem Václavem knížetem Lichtenštejnem a dvěma sestrami, Marií Alžbětou a Marií Annou. V levé části obrazu spatříme Františka Esterházyho, za ním vyhlíží kníže Karel Josef Batthyány. Je otázkou, kdo je oním mužem v pozadí za Josefem II. Jak víme, oba

<sup>240</sup> Slavíček 1994, s. 32, 34, 35, pozn. 20.

<sup>241</sup> Schwarz 1962, s. 14.

<sup>242</sup> Slavíček 1994, s. 38.

<sup>243</sup> Panofsky - Klibansky - Saxl 1964, s. 196-204, s. 231-240, s. 322-323.

<sup>244</sup> Schwarz 1962, s. 19, 23-25.

<sup>245</sup> Preiss 1999, s. 270.

obrazy vznikly jako projev loajality opata premonstrátského kláštera v Louce u Znojma vůči ovdovělé císařovně Marii Terezii po úmrtí jejího chotě 18. srpna 1765. František Antonín Palko je už nemohl dokončit, jeho úkolu se ujal Anton Glunck, který díla dovedl do finální podoby podle zachovaných skic. Náznak této postavy je vidět i na kresbě, která pravděpodobně vznikla jako kopie starší grafické studie Palkovy. Preiss přišel s domněnkou, že by oním mužem mohl být Anton Glunck, jenž svou vlastní podobiznu vsadil na místo, které si původně vyhradil pro sebe autor kompozice František Antonín Palko. Tuto otázku však nebudeme moci zodpovědět, protože Glunckova tvář je nám zatím neznámá.<sup>246</sup>

Domnělý autoportrét Antona Gluncka se liší od ostatních vlastních podobizen malířů tím, že se nedívá na pozorovatele. Jeho tvář je odvrácená do nějakého pro nás skrytého prostoru obrazu za draperií. Svým oděvem připomíná páže nebo dvorského sluhu. Není obdařen žádným z malířských atributů. To však není nijak neobvyklé. U většiny reprezentačních portrétů se setkáme s vlastní podobiznou malíře bez těchto odkazů na jeho profesi. Malíři se většinou stylizovali do takové podoby, aby svým vzezřením a oděvem příliš nevybočovali. Jediné, co je odlišovalo od ostatních protagonistů na plátně, bylo směřování jejich pohledu. V případě narativních scén, například na Škrétově plátně *Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem*, se autor odlišil tím, že jako jediný na obraze na nás dívá. V případě plátna *Josef II. s manželkou, nejbližšími dvorskými spolupracovníky a dvorními dámami* je tomu naopak. Všichni představitelé aristokracie se na nás dívají, jen polopostava muže v pozadí je od nás odvrácena.

### 8.3 Václav Vavřinec Reiner

Na závěr této kapitoly se ještě zmíním o dvou plátnech od Václava Vavřince Reinera, které visí ve Valdštejnské rodové galerii na zámku Duchcov. Jedná se o *Podobiznu Buriána Ladislava z Valdštejna*. Vpravo spatříme skloněnou hlavu muže, který přidržuje štít s nápisem, v němž Preiss spatřuje Reinerův „*autoportrétní záměr*“ (č. kat. 60).<sup>247</sup>

Rovněž tvář mladíka, jenž na nás vyhlíží s nápadnou naléhavostí na *Podobizně Jana Skalského z Valdštejna zvaného starší*, kterou Reiner maloval snad již od roku 1714, nás přivádí k domněnce, že by mohlo jít o další vlastní podobiznu tohoto malíře (č. kat. 59).

<sup>246</sup> Ibidem, s. 271-272.

<sup>247</sup> Preiss 1992, s. 118-199, č. kat. 17.

Nápadně se podobá Reinerově tváři zachycené na rytině od Jana Jiřího Balzera st. (č. kat. 58).<sup>248</sup>

Preiss se též domnívá, že Reinerovu tvář spatříme také na freskové malbě na klenbě knihovny kartouzy v Gamingu v Dolních Rakousích z roku 1724, kde se autor zobrazil jako malíř, zastupující Picturu ve společenství Věd a Umění.<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Preiss 2000, s. 24.

<sup>249</sup> Preiss 1991c, s. 88-106.

## 9 Malířské kryptoportréty

### 9.1 Jan Kupecký

V této kapitole nesmíme opomenout domnělý kryptoportrét Jana Kupeckého. Jedná se o obraz *Tři žebráci*, nacházející se v Szépművészeti Múzeum v Budapešti (č. kat. 41).

Námět tohoto obrazu není dodnes zcela rozluštěn a k jeho ikonografii nebylo zaujato podložené stanovisko. Na obraze je seskupena trojice invalidů: hluchý, který si vlevo drží ruku na uchu, naproti je slepý, který se musí opírat o berlu, a hrbáč uprostřed s prosebnou nebo snad zlodějskou gestikulací rukou. Jeho obnažené rameno je zajímavý detail, který má souvislost se zranitelností a objevuje se též na obrazech *Podobizna mladého malíře Christiana Benjamin Müllera* (?) (Zürich, Kunsthhaus, inv. č. 1644) a na *Podobizně mladého houslisty* (Budapešť, Szépművészeti Múzeum, inv. č. 54 238).

V oné zranitelnosti a bídě prostřední postavy se možná odráží Kupeckého těžká životní situace. Šafařík se dokonce domnívá, že v rysech ústřední postavy spatříme malířovu podobu, jak ji známe z jeho *Autoportrétu z Uffizií* a z nezvěstné podobizny ze Schwerinu. Obraz vznikl pravděpodobně během malířova pobytu v Benátkách někdy po roce 1700 a ukazuje na vzory, které v tomto městě Kupecký poznal, jako například dílo Giana Battisty Langettiho, Johanna Carla Lotha, Pietra Bellottiho a Willema Drosta.<sup>250</sup>

Pokud by prostřední postava představovala skutečně Jana Kupeckého, mohli bychom obraz považovat za jeho osobní zpověď. Zároveň dílo zachycuje krušný život žebráků a je alegorickým zobrazením zármutku, vyjádřeným postavou s hlavou podepřenou dlaní, s melancholickým výrazem.<sup>251</sup> Že jde skutečně o malířův kryptoportrét však nelze ničím doložit. Musíme se spokojit jen s pouhou domněnkou.

---

<sup>250</sup> Šafařík 2001, s. 166-167.

<sup>251</sup> Rousová 2004, s. 56.

## 9.2 Jan Jiří Heinsch

Asi do 90. let 17. století je datováno plátno *Sv. Lukáš maluje Madonu* od Jana Jiřího Heinsche (č. kat. 16). Pravděpodobně bylo určeno pro nám neznámé malířské bratrstvo. Můžeme se tak domnívat proto, že obraz se stejným námětem z ruky Karla Škréty byl také namalován pro oltář malířského cechu v chrámě Panny Marie Týnské.

Apokryfní výjev umělce malujícího Madonu je zde přenesen do barokní malířské dílny. Malíř tu sedí v křesle před stojanem s rozměrným plátnem, v levé ruce na klíně drží paletu a pravou právě maluje a přitom se dívá směrem doprava na svůj model, Pannu Marii. Ta je pohodlně usazena v křesle, na klíně chová dítě a její pohled míří na malíře. Před stojanem spatříme andílka, který v rukou drží otevřenou knihu, kde můžeme číst nápis: „NON ALLI CABIS OS BOVI TRITURANTI“. Mezi hlavními protagonisty plátna se rozevírá průhled do malířské dílny, kde jeden mistrův pomocník připravuje nové plátno a druhý tře barvy. Vlevo za hlavou dobytčete (atribut evangelisty Lukáše) se nám naskýtá pohled do poklidné krajiny s vinicemi, s chrámovou dominantou a snad s okolím Mělníka.

Kdyby nebylo svatozáře nad hlavou světce, Madony, andílka a zvířecího atributu (býka), mohli bychom se domnívat, že se díváme do prosté malířské dílny na barokního malíře, který právě zhotovuje podobiznu nějaké mladé ženy s dítětem v náručí. Celý výjev na nás působí jako žánrová intimní scéna, jejíž nálada je podbarvena měkkým večerním osvětlením, které vniká do příšeří interiéru. Heinschovou doménou bylo právě živé líčení jednoduchých legendárních příběhů, kde mohl uplatnit svůj smysl pro realitu soudobého života.<sup>252</sup>

Vraťme se však k postavě sv. Lukáše, která nese rysy autora obrazu, Jana Jiřího Heinsche. Představuje se tu jako bělovlasý pětapadesátník s vysokým čelem, širokou tváří a výrazným nosem. Svými laskavými očima se dívá na matku s dítětem. Je oblečen do prostého ateliérového šatu, pomačkaného pláště a čepičky na hlavě. Z celého jeho zjevu vyzařuje skromnost a pokora.

Sv. Lukáš byl podle apokryfních příběhů autorem četných portrétů Panny Marie, proto

---

<sup>252</sup> Neumann 1974, s. 82.



se stal patronem malířů. Malířská bratrstva si často objednávala obrazy s námětem sv. Lukáše malujícího Pannu Marii. Příkladem je známý obraz Karla Škréty, objednaný pražským malířským cechem pro oltář v chrámu Panny Marie před Týnem na Starém Městě pražském. I v tomto případě starší literatura uváděla, že sám autor se zpodobnil v postavě evangelisty (např. Jan Quirin Jahn). Dokonce v tváři Panny Marie byly spatřovány rysy umělcovy manželky (Zap). Toto tvrzení pro nedostatek důkazů však nemůžeme ani potvrdit ani vyvrátit.<sup>253</sup>

S autoportrétní stylizací ve svatolukášských obrazech se v evropském umění renesance a baroka setkáváme poměrně často. I Heinschův obraz je příkladem, kdy se malíř ztotožnil s legendárním a řekněme nejproslulejším malířem, který jako jediný podle legendy maloval samotnou Pannu Marii.

### 9.3 Petr Brandl

Také u některých postav na Brandlových plátnech se můžeme podle Neumanna setkat s rysy tváře tohoto malíře. Tímto způsobem vytvářel jejich zajímavou osobitou typiku. Například na obraze *Svatá rodina* z roku 1702, který Brandl namaloval pro hlavní oltář karmelitského kostela sv. Josefa na Malé Straně, můžeme postřehnout určité shody v obličejí chlapce Ježíše s rysy autora obrazu (č. kat. 8).

V souvislosti s tímto plátnem Neumann připomíná jeho historii. Byl objednan převorkou kláštera asi roku 1697 s podmínkou, že jej Brandl zhotoví do šesti měsíců. Ten jej však nedodal ani po dvou letech. Převorka se tedy rozhodla zasáhnout radikálním způsobem a vymohla si u pražských místodržících, ať dají pokyn Krajskému úřadu v Plzni k Brandlově násilnému převozu do Prahy za policejního doprovodu.

Pro vytvoření scény Svaté rodiny si malíř zvolil poněkud neobvyklé dějové schéma, vycházející z apokryfního příběhu, jak sv. Josef s Pannou Marií přivedli z chrámu domů ztraceného syna.<sup>254</sup> Tím, že Brandl vtiskl své rysy malému Ježíšovi, vytvořil tak „*ironickou barokní alusi*“ na svůj vlastní příběh - ztracený syn, přivedený otcem domů, se obrací k matce, aby ji usmířil a činí tak konečně dodaným obrazem. Přestože je nám známa složitá

<sup>253</sup> Vlnas 1997, s. 61.

<sup>254</sup> Kotrba 1958, s. 249 - Neumann 1960, s. 69.

symbolika barokního díla a mnohé narážky na tehdejší poměry, jistotu o správnosti této interpretace nemáme.

Brandlovy rysy můžeme zaznamenat v podobě marnotratného syna na stejnojmenném obraze (obr. 27) a jistou příbuznost najdeme také v žánru *U ranhojiče* z roku 1719. Všechny tyto obrazy nejsou důležité z hlediska věrnosti zpodobení malířovy tváře, spíše dokládají význam jeho vlastní podobizny a roli, jakou hrála v jeho tvorbě.<sup>255</sup>



Obr. 27: Petr Brandl, *Marnotratný syn*

Umělci se začali zajímat o svou tvář, jejíž mimické zvláštnosti a grimasy studovali vzrušeně. Vzpomeňme na autoportrét Hansa von Asachena nazývaný *Smějící se host*

<sup>255</sup> Neumann 1960, s. 69-70.

## 10 Závěr

Jak si čtenář může přečíst v úvodu mé práce, autoportrét se v malířském umění rozšířil, dá se říci, ruku v ruce s nástupem renesance a humanismu, kdy se objevil zájem o člověka, o jeho vnitřní svět a vnější tvář, slávu a pověst. Předpokladem pro vznik autoportrétu je tedy potřebná jistá míra sebevědomí a citový vztah k sobě samému, a proto je vlastní podobizna novověkou záležitostí a datuje se od renesanční doby.

Nejinak tomu bylo i v českých zemích. Rudolfinští umělci se při malování svých vlastních podobizen přidržovali pojetí objektivního pozorování své tváře a postavy. Svými autoportréty však položili důležitou základnu pro další vývoj tohoto žánru. Vlastní podobizny rudolfinských malířů jsou důkazem změn, kdy se u nás malířství v duchu italského chápání začíná odlišovat od cechovního řemesla. Známe je privilegium Rudolfa II. z 27. dubna roku 1595, udělené malířskému a sklenářskému cechu staroměstskému a malostranskému, které dodalo sdružení slavnostní ráz a zvýšilo společenský význam korporace. Císař vyzdvihl malířství mezi umění a polepšil starý malířský znak, nyní se na něm objevila Pallas Athéna ve zbroji jako ochránkyně uměleckých a vzdělávacích institucí.<sup>256</sup>

Čeští barokní malíři se mnohdy potýkali se svazujícími cechovními pravidly. Byli tu tací, kteří se podřídili, někteří však volili různé cesty, jak se vyhnout závazkům cechovnímu přímusu. Například malíři Antonín Kern a Jan Lukáš Kracker byli imatrikulováni na univerzitě, stali se tak akademickými občany a vymykali se pravomoci magistrátu. Pak tu byli ti malíři, kteří splnili nejnutnější minimum požadavků ve vztahu k cechu, ale do jeho vnitřního života se nezapojili. Sem patří Michael Václav Halbax nebo Václav Vavřinec Reiner, který si při svých výdělcích mohl dovolit zůstat ve formálním postavení cechovního mistra a neusilovat ani o dvorskou službu. Našla se ovšem spousta malířů, kteří řádně plnili cechovní povinnosti, ať už to byl Karel Škréta, jenž zastával funkci staršího cechu, Norbert Grund, představený Malostranského malířského cechu, Jan Petr Molitor nebo František Karel Palko.

Umělci se začali zajímat o svou tvář, jejíž mimické zvláštnosti a grimasy studovali v zrcadle. Vzpomeňme na autoportrét Hanse von Aachena nazývaný *Smějící se hoši*

z Uměleckohistorického muzea v Kroměříži. Svým Démokritovským úsměvem, který spatříme i na jeho dalších vlastních podobiznách a mytologických obrazech, vyjadřoval svou životní filozofii. S malířovým úsměvem na autoportrétu se setkáme ještě u domnělé vlastní podobizny Václava Hollara z období jeho kolínského pobytu.

Můžeme si povšimnout, že existují typy autoportrétů co se týče rozdílnosti zpodobení v duchu proměn krásy, kostýmu, módních doplňků. I když hlavní součástí vlastní podobizny je umělcova tvář, důležitost kostýmu jako doplňkové a dekorační složky není zanedbatelná. Kostým je nepostradatelným malířským atributem vlastních podobizen, ať už to byl baret, kožešinová čapka, domácí dílenské neglizé a rozepnutá košile u krku. S tímto druhem stylizace u malířského stojanu se setkáme u *Autoportrétu v zamyšlení* Jana Kupeckého z florentských Uffizií, u kresebné *Vlastní podobizny* Kristiána Šebestiána Dittmanna z Lavensteinu nebo u neznámého středoevropského malíře z 2. čtvrtiny 18. století.

Obraz ušlechtilého umělce - aristokrata a pravidla jeho chování vyložil už Paolo Pini ve svém *Dialogo di Pittura* z roku 1548: „*Umělec by měl především nenávidět všechny neřesti jako je chamtivost a vše hanebné v lidské povaze, ... neměl by chovat náklonnost k ničemným lidem, ale konverzovat s těmi, od kterých se může něco naučit a získat užitek a poctu... Měl by se oblékat, jak se sluší a patří, nikdy nebyt bez svého sluhu, měl by užívat všechn komfort, který byl vytvořen pro lidská stvoření.*“ V podobném duchu kodifikoval umělce Leone Battista Alberti ve svém díle *della Pittura* jako učeného muže, ale ve svém vybraném chování ležérního, který nedává velký důraz na své vybrané chování, ale je nenucený a přirozený.<sup>257</sup>

Nesmí se ale podle dobových teoretiků překročit určitá hranice. Roger de Piles jako varovný příklad uvádí Francise Mierise, který „*žil bezstarostně, nectil pravidla a příliš utrácel. Dostal se do dluhů, pro které byl vězněn ...*“<sup>258</sup> Trochu tento příklad připomíná situaci našeho Petra Brandla.

V souvislosti s tím, že sami umělci se stylizovali do role „gentlemana“ či aristokrata, se objevuje také jejich potřeba vytvořit akademii jako profesionální organizaci, stojící v opozici středověkému cechovnímu systému. V českých zemích se pokus o založení takového

---

<sup>256</sup> Halata 1997, s. 29.

<sup>257</sup> Wittkower 1963, s. 93-94.

<sup>258</sup> Piles 1699, s. 441. - Wittkower 1963, s. 239.

instituce uskutečnil v roce 1709, bohužel neúspěšně. Nicméně malíři revoltující proti cechovním ustanovení se v českých zemích objevili už v době císaře Rudolfa II. Již Daniel Alexius z Květné měl problémy s představiteli cechu, kteří si na malíře stěžovali radě Starého Města pražského. Zajímavé je, že v letech 1615 - 1617 malíř sám byl členem této rady.

Na mnoha příkladech jsme se mohli přesvědčit, že autoportrétní tvorba je spojena s různou mírou stylizace. Umělec nevyjadřuje jen „to, čím je, ale i to, čím by chtěl být.“<sup>259</sup> Tato autostylizace je určena společenskými a uměleckými podmínkami, slohovými zakonitostmi pro danou dobu a také dobovým ideálem lidské osobnosti. Do podoby aristokrata se například stylizoval ve svém autoportrétu Petr Brandl (*Vlastní podobizna „strahovská“* z roku 1703), Filip Kristián Bentum (na skupinové podobizně s hrabětem Lažanským a syny), jako kavalíra vidíme Jan Lukáše Krackera na freskové malbě v chrámu sv. Mikuláše nebo Franze Antona Maulbertsche ve farním kostele v Sümegu.

Rakouské malířství procházelo v 18. století velkým rozkvětem, za nímž stál hospodářský rozmach a politická stabilita habsburské říše. V období vlády císařovny Marie Terezie (1740 - 1780) naše země zaznamenaly příliv umělců z Vídně. Vídeňská akademie pod vedením Paula Trogera prožívala zlatý věk („vídeňské rokoko“), který ovlivnil celý geografický a kulturní středoevropský kontext.<sup>260</sup> V období kolem 30. let 18. století nastal v Čechách umělecký útlum, ubylo velkých objednavatelských osobností a také uměleckých géníů, jako byli Karel Škréta nebo Petr Brandl.

V mém výčtu malířských autoportrétů se objevují takové, které bychom mohli označit za „mapující“ život jednoho malíře. Představují jeho autobiografii „psanou“ malířským štětcem na plátno. Mezi ně patří vlastní podobizny Jana Kupeckého, ze kterých se dovídáme o jeho úspěších, prohrách, o jeho mládí i nemocném stáří. Podobná autoportrétní biografie je spojená s Petrem Brandlem. Také jeho série vlastních podobizen nám umožňuje poznat různé fáze jeho životní poutě. Tato plátna jsou pro nás zajímavá tím, že si podle nich můžeme představit, jak umělec sám sebe vnímal a jak se měnil jeho pohled na sebe sama. Podmínkou pro vytvoření autoportrétu je malířova schopnost umět se pozorovat a je jenom na něm, do jaké míry objektivně zváží svou osobnost a do jaké míry převáží u něj touha „vylepšit se“ a stylizovat se. Neuman správně podotkl, že v tomto případě závisí na umělcově věku. Staří lidé

---

<sup>259</sup> Neumann 1960, s. 49.

<sup>260</sup> Medvecký 1992, s. 18.

se posuzují objektivněji a jejich pohled na sebe sama je „*prohlouben zkušeností*“. Zachycují ve svém stáří svůj život v širším záběru, jsou obohaceni o vzpomínky a pocity, vztahující se k minulým zážitkům. A proto jsou autoportréty starých malířů bližší psaným autobiografiím než vlastní podobizny mladých, jejichž pohled je sebevědomý, upřený do budoucnosti a plný očekávání.<sup>261</sup>

V mnohých případech se v českém barokním malířství však setkáme pouze s jedním nebo jen několika málo příklady vlastního zpodobení malíře. Buď jich bylo ve skutečnosti víc a do naší doby se nám bohužel nedochovaly, nebo jejich autoři neměli potřebu sebeanalyzovat se na plátně, důvody pro nás zůstanou neznámé. Nicméně i jediná vlastní podobizna je vzácným dokladem dvou stránek malířovy osobnosti - lidské a umělecké. Vedle dokonale a pečlivě propracovaných a stylizovaných vlastních podobizen se nám dochovaly spontánně provedené kresebné autoportréty, o kterých se domníváme, že vznikly z bezprostředního impulsu, jako dílko určené pro malířovo soukromí, většinou „schované“ v jeho skicáři. K zachycení vlastní podoby tu malířům stačilo jen pár tahů, a proto si zachovávají svěžest a upřímnost prvotního dojmu. Takovým příkladem jsou kresebné vlastní podobizny Giuseppe Arcimbolda, Michaela Václava Halbaxe, Antonína Kerna, Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu či Kristiána Šebestiána Dittmana z Lavensteinu. Některé z nich snad měly posloužit k pozdějšímu propracování v hotový malířský autoportrét (*Vlastní podobizna Dittmanna z Lavensteinu*). Možná se s kresebnou *Vlastní podobiznou* Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu setkáme na nějakém, nám dosud neznámém místě jeho freskové tvorby. Kresebný autoportrét Ignáce Františka Platzera z jeho skicáře návrhů pro kostel v Teplé byl přípravnou studií pro sochařskou realizaci.

Často také malíři zpodobnili sami sebe ve společnosti své rodiny, manželky a dětí. Vlastní podobizna Bartholomea Sprangera s posmrtným portrétem jeho ženy je dílem, které vyvolává smutné vzpomínky, protože je spojen s tragickou událostí v životě malíře. Zcela jinak na nás působí obrazy Hanse von Aachena s mytologickými postavami, kterým propůjčil vlastní podobu a podobu své manželky a syna. Vzpomeňme například obrazy z Kunsthistorisches Museum ve Vídni: *Bakchus, Venuše a Kupido* (inv. č. 1132), *Bakchus, Ceres a Kupido* (inv. č. 1098), *Chlapec s hroznem* (inv. č. 2504) či žánrově pojatý *Laškující mladý pár* (inv. č. 1134) s podobou Aachena a jeho manželky Reginy, dcery skladatele Orlanda di Lasso. Všechna tato plátna jsou důkazem autorova smyslu pro humor, smyslu pro

---

<sup>261</sup> Neumann 1960, s. 50.

nadsázku a jeho veselé povahy - byl téměř jediný, kdo se rád a často zpodobňoval s rozesmátou tváří.

Dalším příkladem tohoto typu autoportrétu je vlastní podobizna Tobiaše Pocka v kruhu své rodiny, měšťansky střídmá podobizna, kterou malíř vytvořil asi v letech 1669/70. Atmosféra obrazu v nás vyvolává představu poklidného života středostavovské rodiny, finančně zajištěné a spokojené. S otcovskou pýchou tu malíř představuje své syny, kteří snad půjdou v jeho šlépějích.

S několika rodinnými podobiznami se setkáme také v tvorbě Jana Kupeckého. Nejprve sám sebe vyobrazil ve společnosti své mladé manželky Zuzany, jejíž přítomnost na plátně byla nahrazena jejím portrétem na malířském stojaně (Praha, Národní galerie, inv. č. O 2657). Později do rodinné podobizny zahrnul i svého malého syna (Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. č. 3922), která v sobě obsahuje hluboké, těžko postihnutelné poselství, které se týká složitých vztahů mezi jednotlivými postavami na plátně, vyjádřených pomocí různých pohledů, gest rukou a symbolických významů. O něco mladší je pak další rodinná podobizna Jana Kupeckého, známá jen z fotografie, zachycující pohled do malířova ateliéru, ve společnosti manželky, syna a služebné. Je tu vyjádřeno spojení Kupeckého profesní role malíře a životní role otce a manžela. Dokladem toho, jak moc svého syna miloval a upínal se k němu, je plátno z Braunschweigu (inv. č. 577), už bez nevěrné manželky. O Kupeckého rodinných podobiznách se dá říct, že jsou psychologicky nejzajímavější a nejsložitější z výčtu rodinných podobizen této doby.

Mnohem skromněji působí autoportrét s rodinou Norberta Grunda. To se již časově dostáváme do poloviny 18. století, do období rokoka. Je tu upřednostněno intimní pojetí jak v miniaturním formátu dílka, tak v prostém měšťanském vyobrazení bez složitých alegorických a symbolických odkazů. Tato změna souvisí s celkovým uměleckým vývojem, kdy pompézní aristokratické baroko ustupuje skromnějšímu měšťanskému rokoku.

Hovořili jsme o tom, že rostoucí umělcovo sebevědomí a vědomí vlastní důležitosti coby malíře bylo hlavním důvodem pro rozšíření vlastních podobizen. Dá se také říci, že dalším z impulsů pro zaznamenání vlastní podoby se pro umělce staly spory s cechem. V době, kdy se dostali do opozice proti tomuto zastaralému malířskému pořádku, pocíťovali potřebu zdůraznit autoportrétem svou příslušnost k vyšší sféře dvorních malířů, kteří

nepodléhali závazkům malířských bratrstev. Mezi takovéto vlastní podobizny patří Brandlova „Lobkovická“ z roku 1697, z doby, kdy měl četné spory s malířským cechem, který od něj žádal poplatky, jenž platit nechtěl. Jeho přítel malíř Jan Rudolf Bys, který s ním vstoupil do malířského pořádku současně a byl zvolen za staršího, se tyto spory snažil marně urovnávat.<sup>262</sup>

Podobně Siard Nosecký vytvořil svou vlastní podobiznu v Teologickém sále Strahovské knihovny v roce, kdy si na něj stěžovali cechovní malíři, protože maloval, ač nebyl mistrem a nepatřil do žádného malířského pořádku, nejen pro své řádové spolubratry, ale i pro jezuity. Měla mu být pod pokutou zakázána činnost.<sup>263</sup>

Také vlastní podobizna Jana Lukáše Krackera, nacházející se na freskové malbě lodi kostela sv. Mikuláše na Malé Straně, vznikla z podobných důvodů. V té době, tedy kolem roku 1761, s ním vedl malířský cech spor jako se štolířem, který pro malíře skončil příznivě.<sup>264</sup> Navíc důvodem pro vlastní zpodobení v jeho případě byla také touha zvěčnit se na díle, kde šlo o osobní prestiž, protože se jednalo o největší nástropní fresku v Čechách. Taktéž František Karel Palko svým autoportrétem na obraze z hlavního oltáře bývalého trinitářského kostela v Bratislavě, zakázce pro něj důležité umělecky i společensky, oslavil svůj vstup mezi velké malíře.

Styl a podoba malířských autoportrétů se také postupem času poněkud měnila. Některé ještě zůstávaly v tradici zpodobení ustanovené v době rudolfínské u Bartholomea Sprangera a Hanse von Aachena. Jednalo se o střídme vlastní podobizny mužů zachycených v polopostavě, z tříčtvrtečního profilu, s jedním ramenem natočeným směrem k divákovi. Většinou tyto postavy byly bez malířských atributů, odkazujících na jejich profesi. Mezi takové v raně barokní době patří *Autopotrét* Antonína Stevense ze Steinfelsu. V podstatě i vlastní podobizny Petra Brandla vycházejí z této tradice, jen doplněné o malířské atributy. Také jsme si mohli povšimnout, že u autoportrétů vzniklých kolem roku 1750 se objevuje dosti podobný typ zobrazení malíře v polopostavě s paletou a štětci v ruce, jako například u vlastních podobizen Norberta Grunda, Kristiána Dietricha a Františka Antonína Palka z Muzea Carolino Augusteum v Salzburku. Podobnost těchto autoportrétů vychází z *Vlastní*

<sup>262</sup> Neumann 1968, s. 13.

<sup>263</sup> Kuchynka 1916, s. 85.

<sup>264</sup> Šíp 1956, s. 178.



*podobizny* Paula Trogera z roku 1750. Inspirací a zdrojem těchto vyobrazení by mohl být Rembrandtův *Autoportrét s paletou, štětcí a malířskou hůlkou* asi z let 1659/60 (Kenwood House, Iveagh - Stiftung, London).

Vlastní podobizny nevznikaly pouze jako samostatné obrazy. Malíři zařazovali svůj autoportrét také do výpravných narativních scén. V těchto případech autora díla mezi ostatními postavami rozeznáme podle toho, že jako jediný se dívá ven z obrazu. Svým umístěním na obraze, kde se odehrává náboženský děj či zázrak, potvrzuje skutečnost, že se posvátná historická událost skutečně stala a on jí byl svědkem. V této souvislosti vzpomeňme obrazy Karla Škréty *Svatý Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem* či *Svatý Mikuláš Tolentinský rozděljuje morové chlebičky*.

Tento druh autoportréту, umístěný do davové scény, spatříme také na chrámových stropích, vyzdobených freskovými malbami. V kostele Sv. Mikuláše na Malé Straně můžeme mezi protagonisty děje rozpoznat Jana Lukáše Krackera jako šviháckého kavalíra. Franze Antona Maulbertsche spatříme na freskové malbě ve farním kostele v Sümegu hned dvakrát, poprvé v podobě pastýře přinášejícího dary, podruhé jako klečícího muže v blízkosti duchovních představitelů. Také se zobrazil na fresce farního kostela ve Schwechatu, kde plní funkci „nositele“ Desatera. Z těchto úvah vyplývá, že se mnohdy malíři stylizovali do podoby aktivního účastníka náboženských dějů.

Miniaturní provedení autoportréту Jana Vojtěcha Angermayera v podobě odrazu na víčku kapesních hodinek je příkladem obrazu v obraze. Mezi množstvím drobných předmětů ztíší se téměř ztrácí. Vlastní podobizna tu není hlavním tématem obrazu, představuje spíše signaturu, kterou se malíř připomenul jako autor díla.

Mezi malířské kryptoportréty můžeme zařadit vlastní podobiznu Jana Jiřího Heinsche. Zobrazil sám sebe v podobě sv. Lukáše malujícího Madonu a ztotožnil se tak s prvním malířem, který podle legend maloval Pannu Marii. Také rysy Petra Brandla můžeme postřehnout v tváři malého Ježíše na obraze *Svatá Rodina* z roku 1702 a někdy bývá uváděno, že prostřední postava na plátně *Tři žebráci* v sobě nese kryptoportrét Jana Kupeckého. V posledních dvou případech nemůžeme mluvit o autoportrétech ve vlastním slova smyslu, ale jsou důkazem autorova zcela osobního přístupu k pojetí námětu.

Je otázkou, jestli je vůbec možné „odmaskovat“ model a odhalit pravdivé, skutečné „já“? A dokáže to umělec sám při tvoření své vlastní podobizny? Domnívám se, že tato otázka zůstane bez odpovědi. Odpověď vlastně není nutná, protože obraz si zachová tajemství, jenž zvýší přitažlivost autoportrétu a bude diváka stále lákat. Uvnitř každého muže a ženy je tajemství. Otázka je, do jaké míry malíř odvážně roušku svého vlastního tajemství na plátně pro diváka poodhalí.

# 11 Katalog

JAN VOJTĚCH ANGERMAYER

## 1. Zátiší se šperkovnicí, hodinkami, krajkou a květinou (1708)



Olej, měděný plech, 23 x 31 cm.

Značeno vlevo na okraji stolu: „I. A. Angermayer F. AO. 1708“.

Dříve v Národní galerii v Praze (inv. č. O 1842), v roce 1996 vráceno Waldesově rodině (dlouhodobá zápůjčka Národní galerii).

Literatura: Žákavec 1936, s. 228; Korecká 1958, s. 34; Seifertová 1970, s. 11-14; Neumann 1974a, s. 256, č. 294; Seifertová 1977, s. 51; Katalog 1988, s. 118, č. 197; Preiss 1989a, s. 555, obr. 373 na s. 557; Seifertová - Ševčík 1997, s. 134-135, č. kat. 47.

FILIP KRISTIÁN BENTUM

2. Podobizna Václava Josefa hr. Lažanského se syny Maxmiliánem Václavem a Karlem Josefem (mezi lety 1725 - 1730)



Olej na plátně, 238 x 186 cm.

Značeno v levém dolním rohu: Philippe Christian // Bentum fecit.

Nápisový lístek v pravém dolním rohu s daty hraběte Lažanského, kde je uveden i rok jeho úmrtí 1715, není původní, je dodatečně přimalován.

Mariánská Týnice, Muzeum a galerie severního Plzeňska, zámecká sbírka Manětín, inv. č. 1761.

Literatura: Maul 1915, s. 17-18, Taf. I; Novotný 1939, s. 336-337, obr.; Volavka 1940/1941, s. 198; Preiss-Šafařík 1963, s. 11, č. kat. 1; Bukačová 2001, s. 347, č. kat. II/3.1 A.

PETR BRANDL

3. Autoportrét (lobkovický) (kolem 1697)



Olej na plátně, 73 x 55 cm.

Praha, Národní galerie, inv. č. VO 10410.

Literatura: Hejnic 1911, s. 139; Kamper 1911, s. 5; Kuchynka 1911b, č. 32; Marek 1912, č. 4; Matějček 1936, s. 126; Kramář 1938, s. 122; Štech 1938/1939, s. 147; Turnwald 1940, s. 332; Šafařík 1949, s. 73 ad.; Dvořák 1955, s. 31; 1956, s. 30; Neumann 1960, s. 52; Neumann 1968, s. 97-98, č. 55, obr. 72, 73; Preiss 1988, s. 112, 119, č. 199; Šafařík 2001, s. 185, č. kat. 66.

4. Autoportrét v paruce (strahovský) (kolem 1703)



Olej na plátně, 74 x 58,8 cm.

Praha, klášter premonstrátů na Strahově, Strahovská obrazárna, inv. č. O 543.

Literatura: Kamper 1911, s. 5, obr. 3; Kuchynka 1911a, č. 3; Kuchynka 1911b, č. 32, 34; Matějček 1931, č. 14; Matějček 1936, s. 126; Turnwald 1940, s. 322, Volavka 1940/1941, s. 198; Strettiová 1957, s. 34; Neumann 1960, s. 57 ad.; Preiss 1963, s. 11, č. 4; Neumann 1968, s. 99-100, č. 56, obr. 74, 75; Preiss 1988, s. 113, 119, č. 202.

5. Autoportrét (vídeňský) (kolem 1705)



Olej na plátně, 61,7 x 48,3 cm.

Na rubu plátna bylo před rentoilováním označení: BRANDL. Na slepém rámu je číslo Dorothea: Dep. N. 22935 a staré číslo 20.

Vídeň, soukromý majetek.

Literatura: Neumann 1968, s. 100-102, č. 57, obr. 76.

6. Autoportrét ( s gestem počítání na prstech) (asi 1722-1725)



Olej na plátně, 68 x 54 cm.

V pravém dolním rohu zbytek starého bílého čísla: 2880 (inv. č. sbírky či galerie).

Praha, Národní galerie, inv. č. O 17424.

Literatura: Biermann 1914, s. 34, obr. 48 ( mužský portrét od Kupeckého); Matějček 1931, text k obrazu 14); Volavka 1940/1941, s. 199; Sedláčková 1941, č. 8; Neumann 1960, č. 63; Katalog Milán 1966, s. 91, č. 279; Neumann 1960, č. 63; Neumann 1968, s. 102-103, č. 58, obr. 77; Preiss 2001b, s. 440, č. kat. II/4.105.



7. Následovník Petra Brandla, podobizna Petra Brandla (domnělý autoportrét z doby stáří) po roce 1735(?)



Olej na plátně, 91,3 x 67 cm.  
Praha, Národní muzeum, inv. č. 3975.

Literatura: Hejnic 1911, s. 139; Kuchynka 1911b, č. 32, 35; Neumann 1968, s. 103-104, č. 59, obr. 78.

8. Svatá rodina (domnělý kryptoportrét) (1702)



Olej na plátně, 373 x 232 cm. Polokruhově uzavřeno.  
Praha, Malá Strana, kostel sv. Josefa, hlavní oltář.

Literatura: Pelzl - Jahn 1773, I, s. 116; Štech 1938/1939, s. 135; Neumann 1960, s. 69-70;  
Neumann 1968, s. 46-47, č. kat. 4, obr. 6.

9. Autoportrét

AN SEBASTIÁN DITTMANN Z LAVENSTEINU



Olej na plátně, 76 x 61 cm.  
Snad Rychnov nad Kněžnou, zámek.

Literatura: Preiss 1954, s. 158, obr.

Kresba rúdkou na papíře, 191 x 155 mm  
Zašíceno vpravo dole: „Dittmann Pictor Scipsum I.“  
Praha, Národní galerie, inv. č. K 23667.

Literatura: Podlaška 1918, s. 45; Neumann 1951, s. 45, 120; Preiss 1997, s. 68, obr. 2.12.

## KRISTIÁN ŠEBESTIÁN DITTMANN Z LAVENSTEINU

### 10. Autoportrét

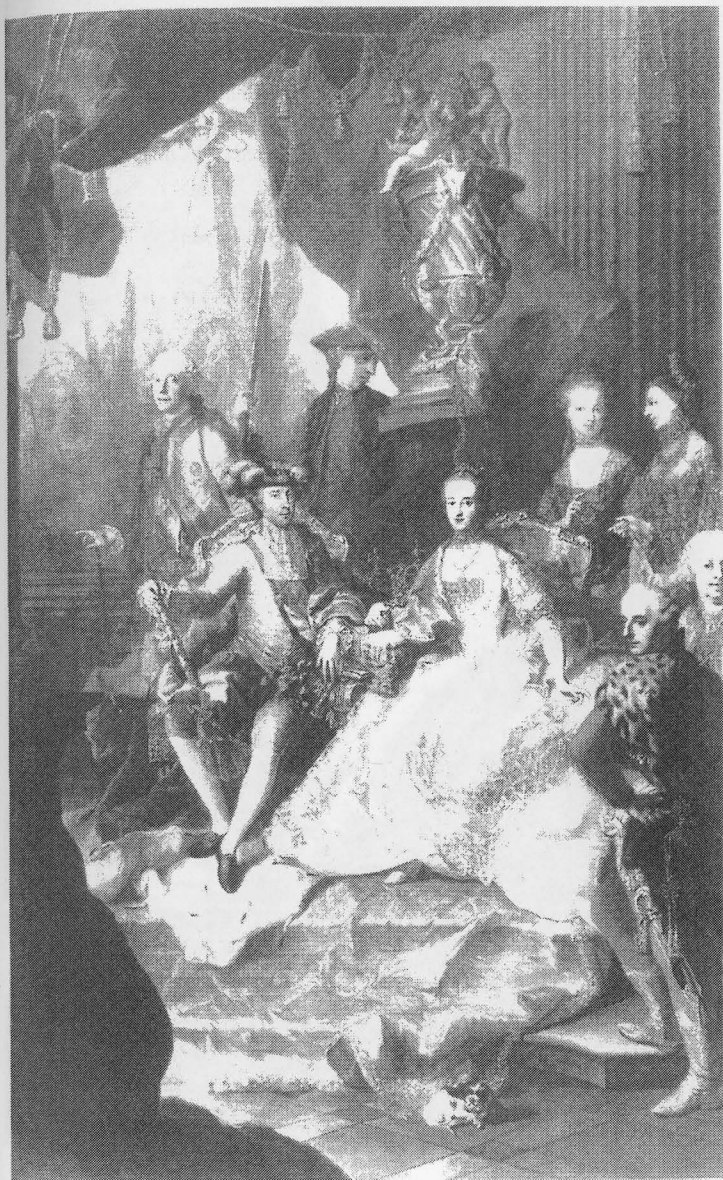


Kresba rudkou na papíře, 191 x 155 mm.  
Značeno vpravo dole: „Dittmann Pictor Seipsum f.“  
Praha, Národní galerie, inv. č. K 23667.

Literatura: Podlaha 1918, s. 45; Neumann 1951, s. 45, 120; Preiss 1997, s. 68, obr. 2.12.

ANTON GLUNCK

11. Josef II. s manželkou Marií Josefou Bavorskou, nejbližšími dvorskými spolupracovníky a dvorními dámami (po 1765)



Olej na plátně, 455 x 263 cm.

Započal František Antonín Palko.

Obraz z knihovny kláštera premonstrátů v Louce u Znojma.

Valtice, státní zámek.

Literatura: Schwarz 1962, s. 22; Šafařík 1967, s. 90; Schmuttermeier 1981, s. 2-6; Laing 1982, s. 798; Barta 1986, s. 121-124; Slavíček 1994, s. 32-41; Preiss 1999, s. 271-272, obr. 288 na s. 271.

NORBERT GRUND

12. Autoportrét s paletou (kolem 1751)



Olej na plátně, 68,5 x 48 cm.

Praha, Národní galerie inv. č. O 255 (H.S. 149).

Literatura: Hoser 1846, s. 80; Verzeichniss 1872, s. 58, č. 1; Barvitijs 1889, s. 80-81, č. 239; Bergner 1912, s. 74, č. 210; Thieme-Becker 1992 XV, s. 143; Štech 1930, s. 82-83; Nissen 1945a, s. 76; Nissen 1945b, s. 62; Strettiová 1957, tab. 70; Preiss-Šafařík 1963, s. 14, č. 12; Hubala 1964, s. 235; Kříž 1967a, s. 50, č. 26; Kříž 1967b, č. 67; Kříž 1972, s. 32, č. 67; Preiss in: Katalog Praha 1988, s. 122, č. 233; Preiss 1989b, s. 783, obr. 512; Vlnas 1997, s. 76, č.kat.2.25.

13. Ateliér malíře ( Autoportrét se ženou a s dítětem, mezi 1752-1754)



Olej na lipovém dřevě, 12 x 16 cm.  
Praha, Národní galerie, inv. č. O 11680.

Literatura: Thieme-Becker 1992 XV, s. 143; Štech 1930, s. 80; Katalog Praha 1932, s. 12, č. 28; Matějček 1937, obr. 2; Nissen 1945a, s. 77; Nissen 1945b, s. 84; Novotný 1949, s. 196; Kříž 1964, s. 111; Kříž 1967a, s. 51, č. 33; Kříž 1967b, č. 76; Preiss in: Katalog Praha 1988, s. 122, č. 238; Preiss 1989b, s. 785, obr. 513; Vlnas 1997, s. 76, č. kat. 2.26; Vondráčková 2001, s. 440, č. kat. II/4.108.

Literatura: Štech 1930, s. 80; Nissen 1945a, s. 77; Nissen 1945b, s. 97; Hubala 1964, s. 234, obr. na s. 233; Kříž 1967a, s. 71, č. 196; Kříž 1967b, č. 76; Vlnas 1997, s. 76-77, obr. 2.28.

14. V ateliéru ( mezi 1775-1789)  
(Jan Jiří Balzer st. podle Norberta Grunda)



Lept, 175 x 215 mm.

Značeno dole: „Gemalt von Norb. Grund Gestochen von Joh. Balzer - In diesem Blat hat sich der Maler selbst abgebildet - Mit k.k. Feyheit nicht nach zustechen. - Verlegt in Prag, Paris, Augsburg und Wien“; nahoře: „N<sup>ro</sup> 53. 123<sup>te</sup> Platte.“  
Praha, Národní galerie, inv. č. R 35 173.

Literatura: Štech 1930, s. 80; Nissen 1945a, s. 77; Nissen 1945b, s. 97; Hubala 1964, s. 234, obr. na s. 233; Kříž 1967a, s. 71, č. 196; Kříž 1967b, č. 76; Vlnas 1997, s. 76-77, obr. 2.28.

Verzeichniss 1827, s. 81, č. 1274; Verzeichniss 1835, s. 25, č. 17; Verzeichniss 1838, s. 25, č. 17. Ke kresbě: Podlaha 1918, s. 48; Racek 1950, s. 85-86; Preiss 1963, s. 295-296; Preiss 1997, s. 68-69, č. kat. 2.13.



MICHAEL VÁCLAV HALBAX

15. Autoportrét (?) (asi 1. čtvrtina 19. století)



Kresba tužkou na papíře, 166 x 213 mm.  
Praha, Národním galerie, inv. č. K 23 894.

Literatura: K údajnému Halbaxově autoportrétu v OSVPU: EC 1274 ( Jan Kupecký),  
Verzeichniss 1827, s. 81, č. 1274; Verzeichniss 1835, s. 25, č. 17; Verzeichniss 1838, s. 25, č.  
17. Ke kresbě: Podlaha 1918, s. 48; Racek 1950, s. 85-86; Preiss 1963, s. 295-296; Preiss  
1997, s. 68-69, č. kat. 2.13.

JAN JIŘÍ HEINSCH

16. Svatý Lukáš maluje Madonu (90. léta 17. století)



Olej na plátně, 150 x 173 cm.

Značeno vpravo dole: J. G. Heinsch pingit.

Praha, Národní galerie, inv. č. O 1262.

Literatura: Neumann 1951, s. 123, č. kat. 81; Šroněk 1997, s. 61, č. kat. 2.4, obr.; Vlnas 2001, s. 438, č. kat. II/4.100.

Lept, 55 x 40 mm.

Značeno: W. Hollar inv. 1635.

Praha, Národní galerie, inv. č. R 55 081.

Literatura: Parthey 1853, s. 375, č. 1849; Barovský 1907, s. 2; Dostál 1924, obr. na s. 2;

Vojková 1969, č. 197; Vojková 1977, č. 71; Pemington 1982, s. 280, č. 1649.

VÁCLAV HOLLAR

17. Autoportrét (?) (1635)



Lept, 55 x 40 mm.

Značeno: W. Hollar inu. 1635.

Praha, Národní galerie, inv. č.R 86 083.

Literatura: Parthey 1853, s. 375. č. 1649; Borovský 1907, s. 2; Dostál 1924, obr. na s. 2;  
Volková 1969, č. 197; Volková 1977, č. 71; Pennington 1982, s. 280, č. 1649.

18. Autoportrét (?) (Smějící se muž) (1635 ?)



Lept, 75 x 59 mm.

Značeno: Hollar f: 1635.

Praha, Národní galerie, inv. č. R 52 310.

Literatura: Parthey 1853, s. 378-379, č. 1668; Borovský 1907, s. 2; Volková 1969, č. 199;  
Volková 1977, č. 73; Pennington 1982, s.282, č. 1668.

Lept, 139 x 100 mm.

Nápis: Aetatis 40. 1647.

Praha, Národní galerie, inv. č. R 85 885, R 19 789, Holl.

Literatura: Parthey 1853, s. 313-314, č. 1420; Borovský 1907, s. 3; Volková 1969, č. 188;  
Denkstein 1977, s. 66, č. 36; Volková 1977, č. 68; Pennington 1982, s. 245-246, č. 1420;  
Hollar 1983, s. 128.

19. Autoportrét (1647)



Lept, 139 x 100 mm.

Nápis: Aetatis 40. 1647.

Praha, Národní galerie, inv. č. R 85 885, R 19 789, Holl.

Literatura: Parthey 1853, s. 313-314, č. 1420; Borovský 1907, s. 3; Volková 1969, č. 188; Denkstein 1977, s. 66, č. 36; Volková 1977, č. 68; Pennington 1982, s. 245-246, č. 1420; Hollar 1983, s. 128.

## 20. Autoportrét (podle J. Meysse)



Lept, 133 x 111 mm.

Značeno dole uprostřed: „Le Meysse pinxit et excudit., pod obrazem text WENCESLAUS HOLLAR Gentilhomme ne a Prage l'an 1607, a esté de nature fort inclin pr l'art de menature principalement pour esclarcir, mais beaucoup retardé par son pere, l'an 1627, il est partir de Prage aijant demeure en divers lieux en Allemagne, il c'est addone pour peu de temps a esclarcir et aplicquer l'eau forte, estant party de Coloigne avec le Comte d'Arondel vers Vienne et dillec par Prage vers l'Angleterre, ou aijant esté serviteur domesticque du Duc de Iork, il s'est retire de la cause de la guerre a Abvers ou il reside encores.“ Na rubu kulaté razítko se lvem B. L. A., H. W., a NGGS Praha, s vodoznakem.

Praha, Národní galerie, inv. č. R 85 879.

Literatura: Vertue 1759, VIII 2, s. 144; Parthey 1853, s. 312, č. 1419II; Borovský 1907, s. 1; Hind 1922, frontispis; Urzidil 1936, obr. 1; Volková 1969, č. 187; Pav 1973, s. 87; Volková 1977, č. 67; Pennington 1982, s. 245, č. 1419, s. xxxii, xxxiii; Vlnas 1996, s. 82, č. 1.3.2.4.

21. Autoportrét



Kresba perem tuší na grafitové podkresbě, na žlutém papíře, 201 x 166 mm.  
(List oboustranně kreslířsky využitý.)

Verso grafitové studie dvou postav; vpravo dole dodatečně označeno „Kern“.  
Praha, Národní galerie, inv. č. K 46 410.

Literatura: Binion 1981, s. 184, obr. 4, s. 185-186; Preiss 1989c, s. 395, č. 19.1, obr.; Preiss 1989d, s. 204, 207-208, pozn. 6; Rojková 1991, s. 75; Preiss 1997, s. 75; Preiss 1998, s. 37, obr.; Preiss 2001b, s. 440, č. kat. II/4.107.

22. Podobizna Antonína Kerna  
(Jan Jiří Balzer st. podle obrazu Jacopa Cerutiho)



Rytina, 160 x 105 mm, vlastní vyobrazení 139 x 95 mm.

Pod vyobrazením nápis „Antonius Kern“; níže značeno „Jacopo Cerut“-„J. Balzer Pragae“.  
Praha, Národní galerie, inv. č. R 21 782.

Literatura: Garas 1969, s. 66; Zava Boccazzi 1975, s. 250; Binion 1981, s. 185, 203, pozn. 18;  
Rojková 1991, s. 75; Preiss 1993, s. 140-141, obr.; Preiss 1997, s. 75, č. kat. 2.22; Preiss  
1998, s. 77, obr.



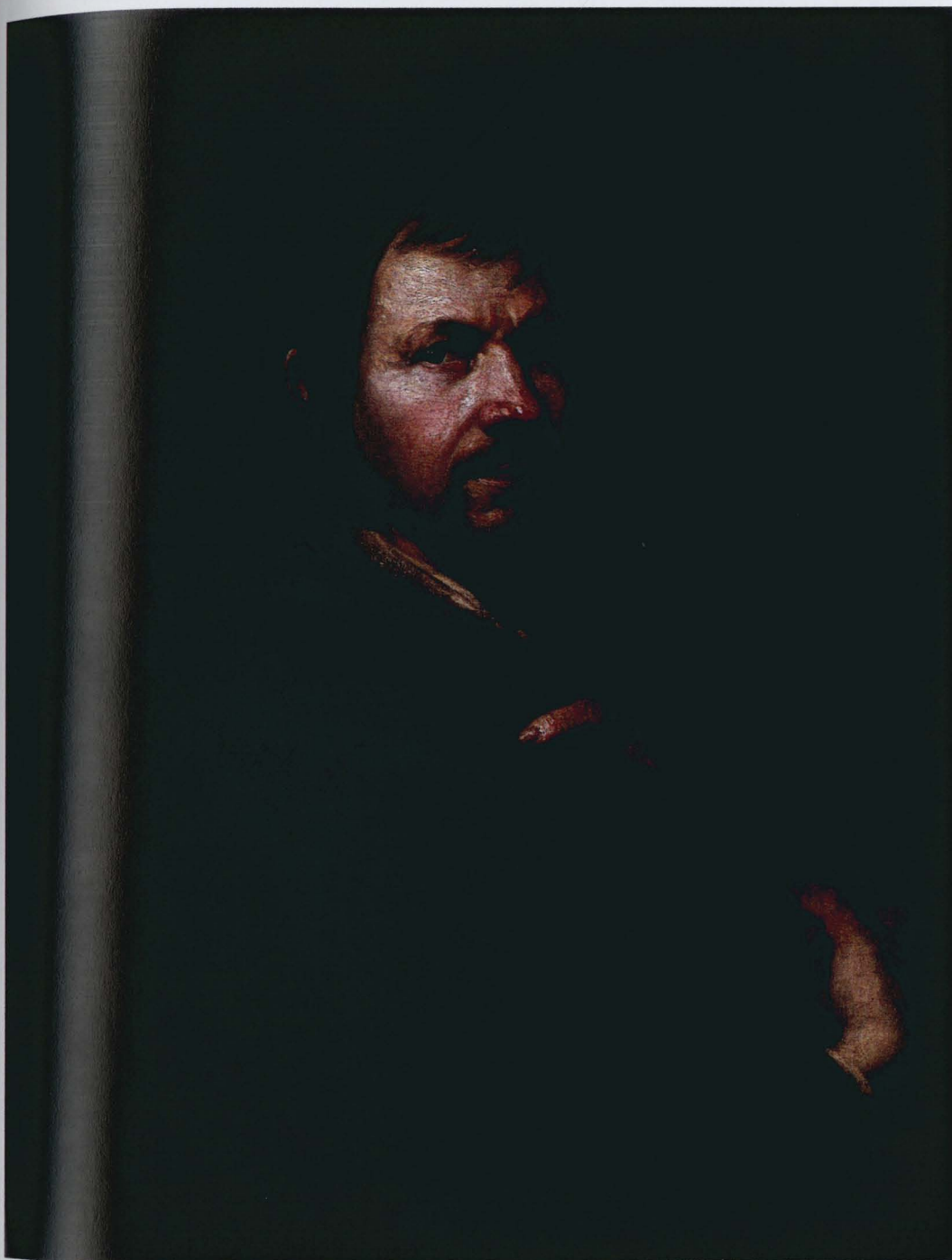
23. Autoportrét



Freska nad triumfálním obloukem v lodi kostela sv. Mikuláše na Malé Straně (1760/61)

Literatura: Šíp 1956, s.175, obr. na poslední s. čísla; Šíp-Korecký-Paul 1959, s. 12, obr. I., obr.11.

24. Autoportrét jako poutník (kolem 1705)



Olej na plátně, 82,5 x 65,5 cm.

Praha, Národní galerie, inv. č. O 8830.

(půjčeno bratry Ivanem a Václavem Havlem)

Literatura: Šafařík 1928, s. 53-54, s. 142, Nr. 386, obr. VII; Dvořák 1955, s. 64, obr. 16; Šafařík 1962, s. 119, 130, pozn. 17; Preiss-Šafařík 1963, s. 14-15, č. 13; Šafařík 1963, s. 14-15, Nr. 13; Neumann 1990b, s. 16, obr.; Šafařík 2001, s. 28, obr. 1 na s. 29.

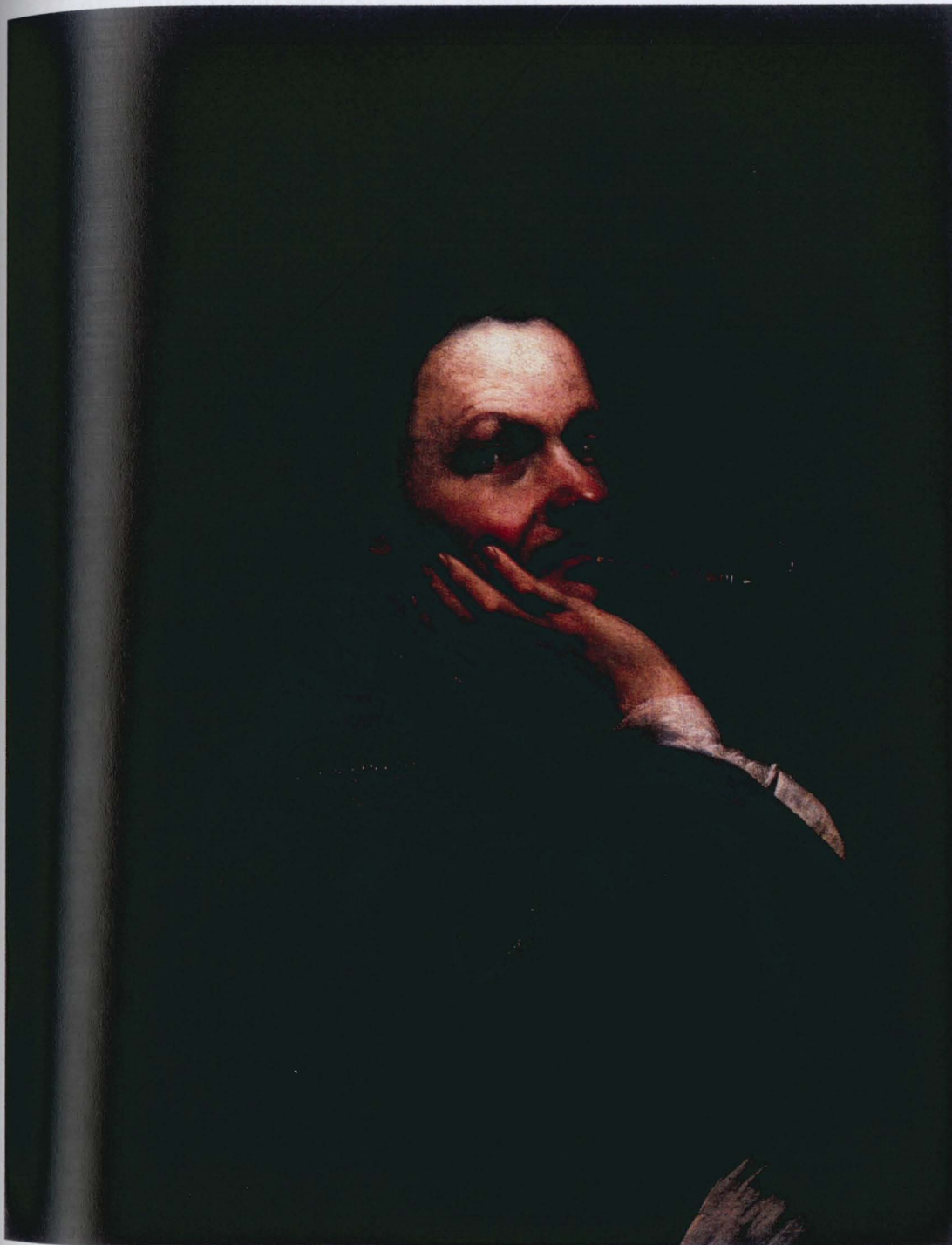
25. Autoportrét s podobiznou mladíka ( před 1706/07)



Olej na plátně, 113 x 93 cm.  
Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. č. 3374.

Literatura: Gamba 1908, s. 218-219; Šafařík 1928, s. 53, s. 99, Nr. 146, Tafel. VI (kolem 1704); Dvořák 1955, s. 44, 69, obr. 21; Maltese 1959, s. 139, Nr. 329 (před 1709); Šafařík 1962, s. 120; Meloni Trkulja 1979, s. 907, Nr. A 493 (kolem 1705); Šafařík 2001, s. 30, obr. 2 na s. 31.

26. Autoportrét v zamyšlení (1707)



Olej na plátně, 86,5 x 70,5 cm.

Na rubu značeno: Famosi Pictori Bohemi / Kopetsky?, / Effigies, propria manu / ad vivum  
depicta / Viennae Austriae / An.o dom.ni 1707.

Praha, Národní galerie, inv. č. O 11 682.

Literatura: Šafařík 1962, s. 120, 130, pozn. 20; Hejdová-Horyna 1970, s. 30, č. 112; Šafařík  
2001, s. 32, obr. 3 na s. 33.

27. Autoportrét v zamyšlení (konec 17. století)



Olej na plátně, 95 x 75 cm.  
Berlín, zámek Grunewald.

Literatura: Füessli 1758, s. 46, č. 19; Meusel 1785, s. 8; Fisher 1786, s. 50; Hirsching, I, 1786, s. 20; Šafařík 1928, s. 77, č. 45, obr. IV; Hartmann 1962, s. 195-196; Börsch-Supan 1964, s. 88-89, č. 114; Šafařík 2001, s. 32, obr. 3a.

28. Autoportrét v zamyšlení



Olej na plátně, 63 x 61 cm.  
Bruchsal, zámek.

Literatura: Rott 1914, s. 144; Šafařík 1928, s. 85, č. 80; Šafařík 2001, s. 33, obr. 3b na s. 32.

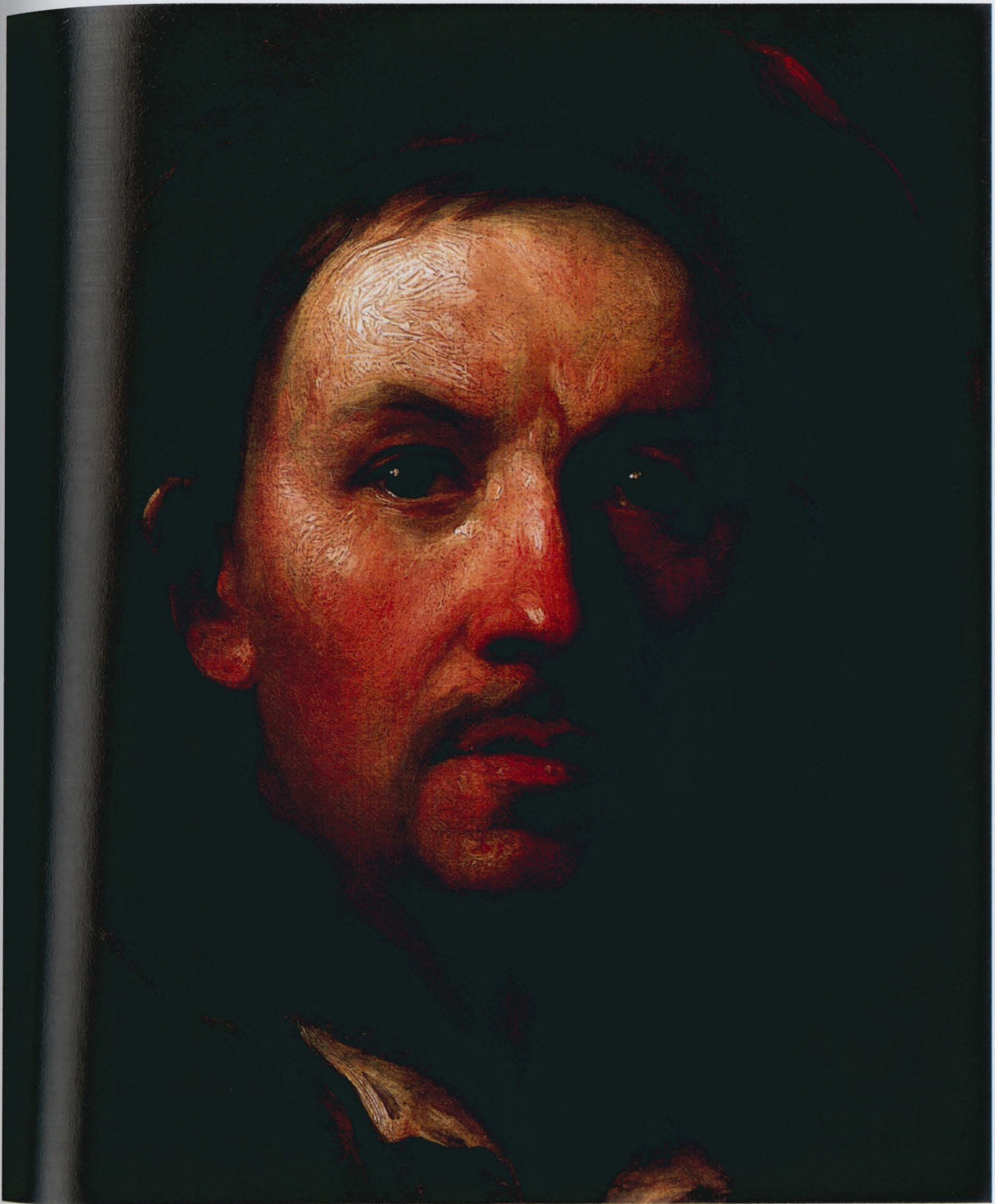
Olej na papíře na plátně, 35 x 29,3 cm.

Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere, inv. č. 5972.

Literatura: Šafařík 1940, s. 17; Dvořák 1957a, obr. 1, 2, 3; Šafařík 1964, s. 11, 15, pozn. 3;

Časopis, 1, 1980, s. 275; Šafařík 2001, s. 34-35, obr. 4.

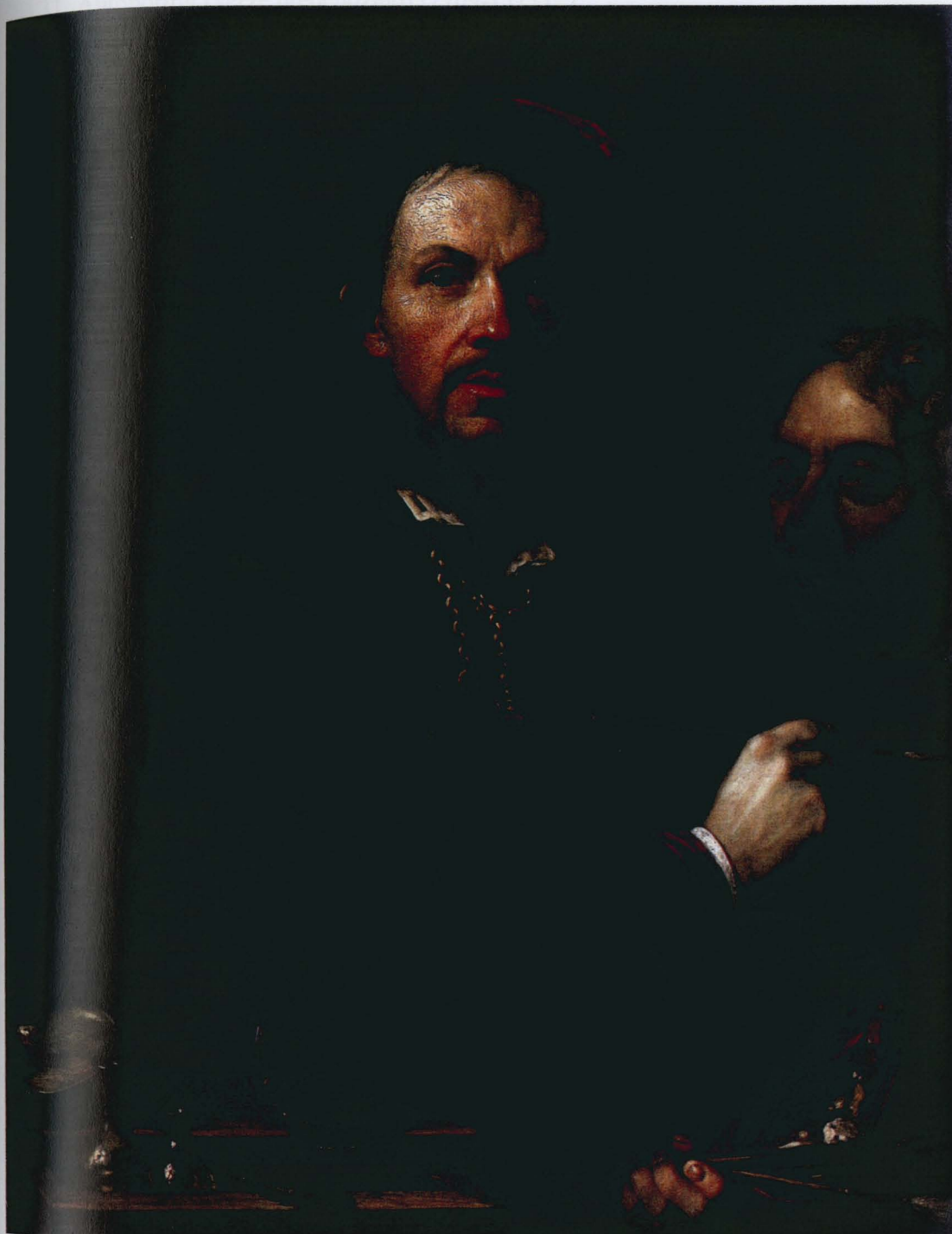
29. Autoportrét (snad kolem 1706)  
(studie k následujícímu autoportrétu u malířského stojanu)



Olej na papíře na plátně, 35 x 29,5 cm.  
Vídeň, Österreichische Galerie Belvedere, inv. č. 5972.

Literatura: Šafařík 1940, s. 17; Dvořák 1957a, obr. 1, 2, 3; Šafařík 1964, s. 11, 15, pozn. 3;  
Baum, I, 1980, s. 275; Šafařík 2001, s. 34-35, obr. 4.

30. Autoportrét s malířským stojanem (Oslava malířství) (1709)



Olej na plátně, 94 x 75 cm. Značeno na přední straně zásuvky: Iohan. Kupezky? Pinxit. 1709. Vídeň, Österreichische Galerie Belvedere, inv. č. 4939.

Literatura: Šafařík 1928, s. 139-140, č. 378; Dvořák 1955, s. 26; Dvořák 1957a, obr. 5-9; Aurenhammer 1958, s. 21; Barockmaler in Böhmen 1961, s. 26, č. 65; Šafařík 1964, s. 11, 13; Garas 1978, s. 88-92; Baum, I, 1980, s. 275-278, č. 165; Šafařík 2001, s. 36-37, obr. 5 na s. 38.



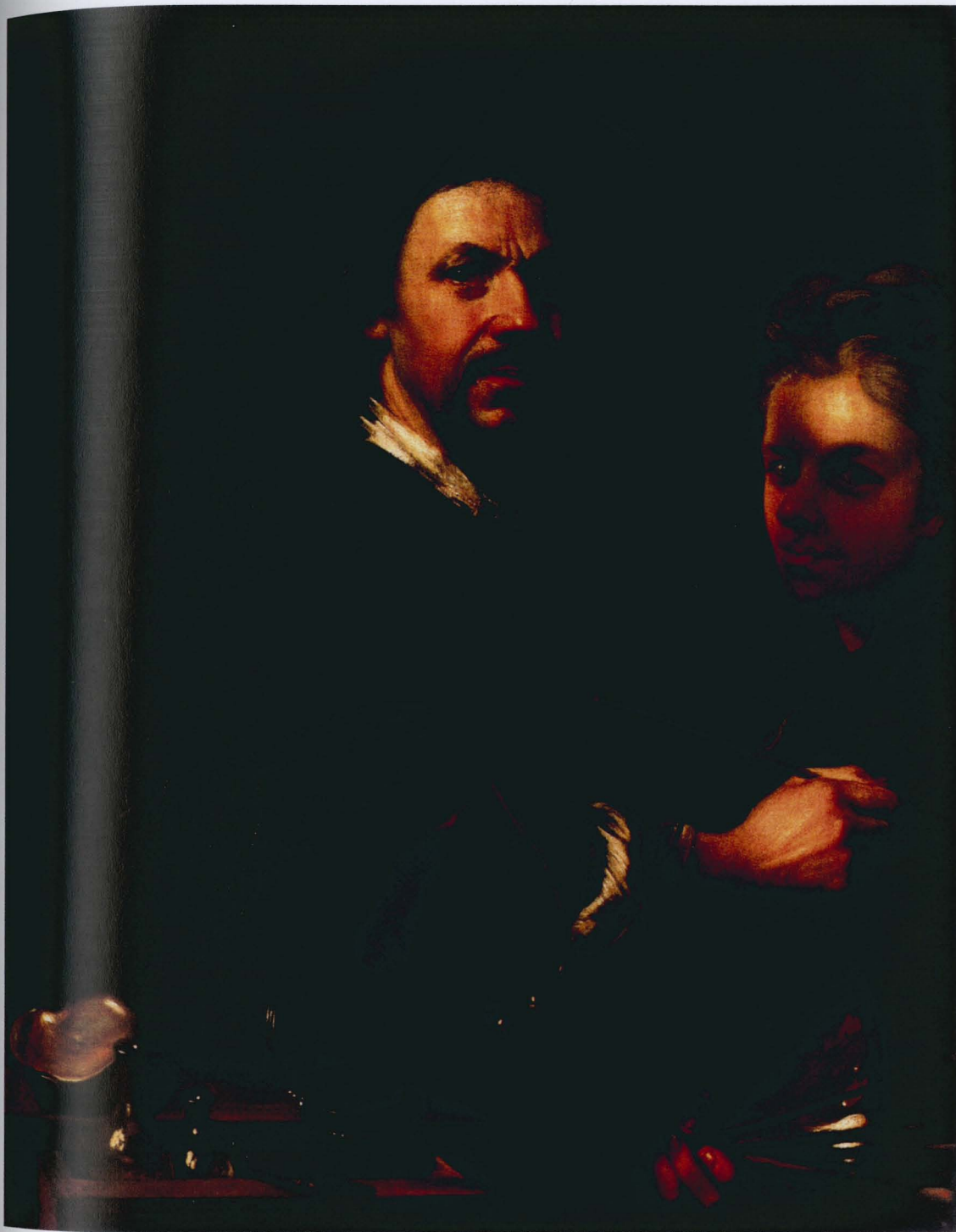
31. Autoportrét (verze předchozího) (1709-1711)



Olej na plátně, 92 x 73,5 cm.  
Praha, Národní galerie, inv. č. O 5698.

Literatura: Šafařík 1928, s. 54-55, 126-127, č. 309, bar. obr. na tit. listě; Dvořák 1955, s. 26-30, obr. I; Dvořák 1956, s. 29, obr. 5-9; Preiss-Šafařík 1963, s. 15-16, č. 14; Šafařík 1963, s. 15-16, č. 14; Šafařík 2001, s. 37, obr. 5a na s. 36.

32. Autoportrét umělce malujícího portrét manželky (1711)



Olej na plátně, 93,5 x 74,5 cm.

Na rubu signováno: Joh: Kupezky pinx. / 1711/.

Praha, Národní galerie, inv. č. O 2657.

Literatura: Šafařík 1928, s. 148-149, č. 428, obr. XI; Dvořák 1957a, obr. 11-14; Šafařík 1964, s. 13-14; Neumann 1984, s. 312-313; Neumann 1990b, s. 14, obr.; Rojková 1992, s. 114, č. 70, obr.; Šafařík 2001, s. 40, obr. 6 na s. 39.

33. Autoportrét s manželkou a se synem (1716-1718)



Olej na plátně, 113 x 91 cm.

Budapešť, Szépművészeti Múzeum, inv. č. 3922.

Literatura: Šafařík 1928, s. 56, 86, č. 83, obr. XV; Dvořák 1955, s. 44, 65, obr. 17; Dvořák 1957a, obr. 79; Dvořák 1957b, s. 10, obr. 4; Pigler, I, 1967, s. 359, II, Taf. 365; Neumann 1990a, s. 58-63; Gosztola 1995, s. 92-93, č. 29; Fáy 1996, s. 27-46; Šafařík 2001, s. 43-45, obr. 8 na s. 44.

34. Autoportrét s rodinou



183 x 213 cm (?), (zřejmě včetně rámu o šířce 6 cm po straně)

Originál od Jana Kupeckého nebo kopie od Karla Johanna Georga Reusse.

Dříve Francie, soukromá sbírka.

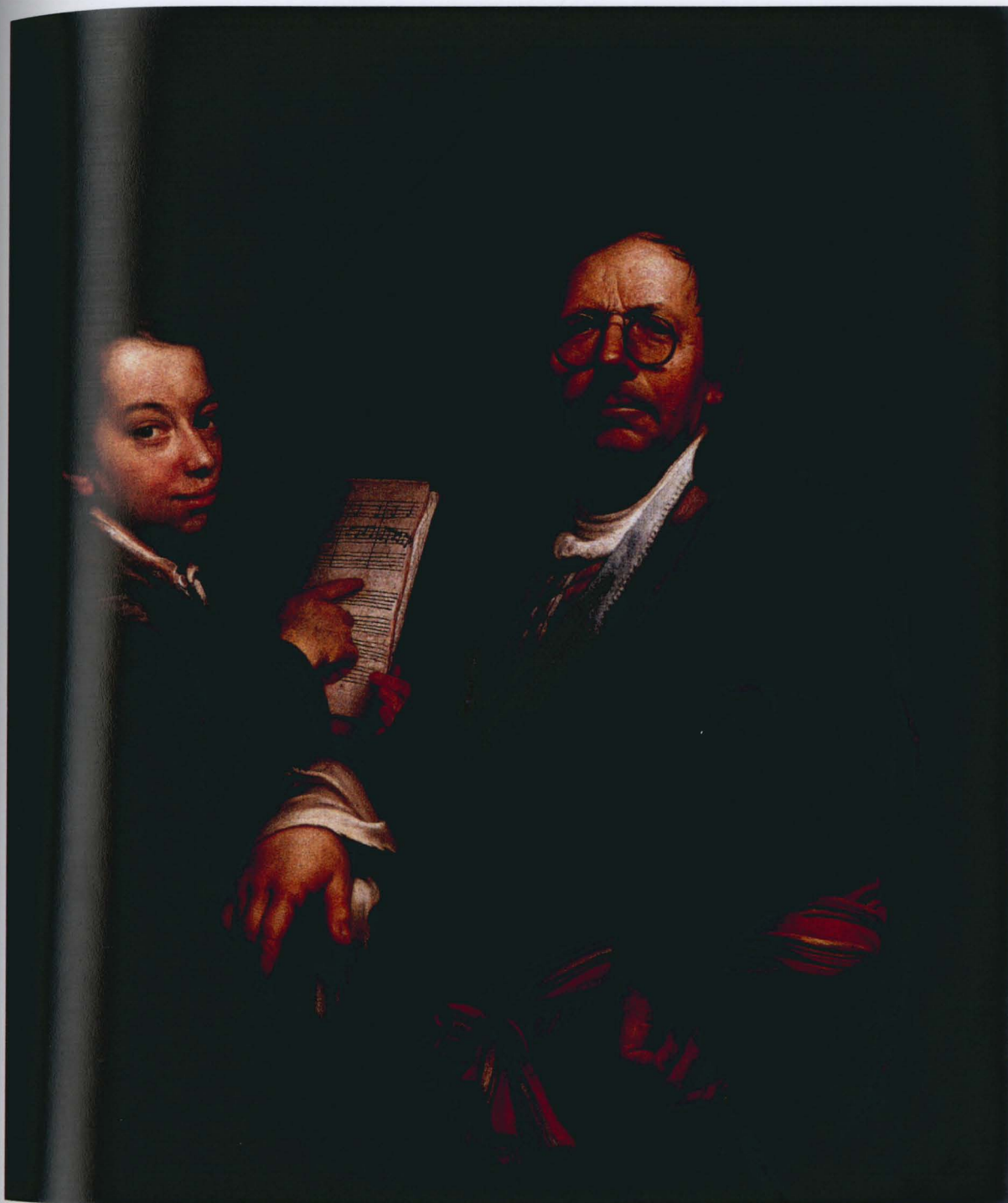
Literatura: Meusel 1785, s. 15; Fischer 1786, s. 51; Šafařík 2001, s. 43, 45, obr. 8a na s. 45.

olej na plátně, 106 x 89,5 cm,

Hannover, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. č. 577.

Literatura: Füssli 1758, s. 46, č. 5; Eberlein 1776, s. 10, č. 31; Šafařík 1924, s. 57, obr. XVI;  
Dvořák 1933, s. 222; Dvořák 1955, s. 50-51, 71, obr. 23; Dvořák 1957a, obr. 16; Šafařík 1962,  
s. 124-126; Jacoby 1989, s. 156-158; Šafařík 2001, s. 47-51, obr. 10 na s. 49.

35. Autoportrét se synem (asi kolem 1730)



Olej na plátně, 106 x 89,5 cm.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. č. 577.

Literatura: Füessli 1758, s. 44, č. 5; Eberlein 1776, s. 10, č. 31; Šafařík 1928, s. 57, obr. XVI; Polák 1933, s. 222; Dvořák 1955, s. 50-51, 71, obr. 23; Dvořák 1957a, obr. 16; Šafařík 1962, s. 124-126; Jacoby 1989, s. 156-158; Šafařík 2001, s. 47-51, obr. 10 na s. 19.

36. Autoportrét z mládí se šátkem na krku a čepcem (kopie z 19. století)



Olej na plátně, 98 x 74 cm.

Malováno v oválném tvaru.

Lipsko, Museum der bildenden Künste, inv. č. D 113.

Literatura: Šafařík 1928, s. 107, č. 183, Taf. IX; Šafařík 2001, s. 62-63, obr. 15 na s. 64.

37. Autoportrét z mládí se šátkem na krku a s čepcem (asi kolem 1706)  
(fotografie dnes ztraceného originálu)



Olej na plátně, 98 x 74 cm.  
Dříve Schwerin, zámecká galerie, inv. č. G 233.

Literatura: Parthey, I, 1863, s. 716, č. 16; Šafařík 2001, s. 62-63, obr. 15a.

38. Autoportrét starce se šachovnicí (před 1730)

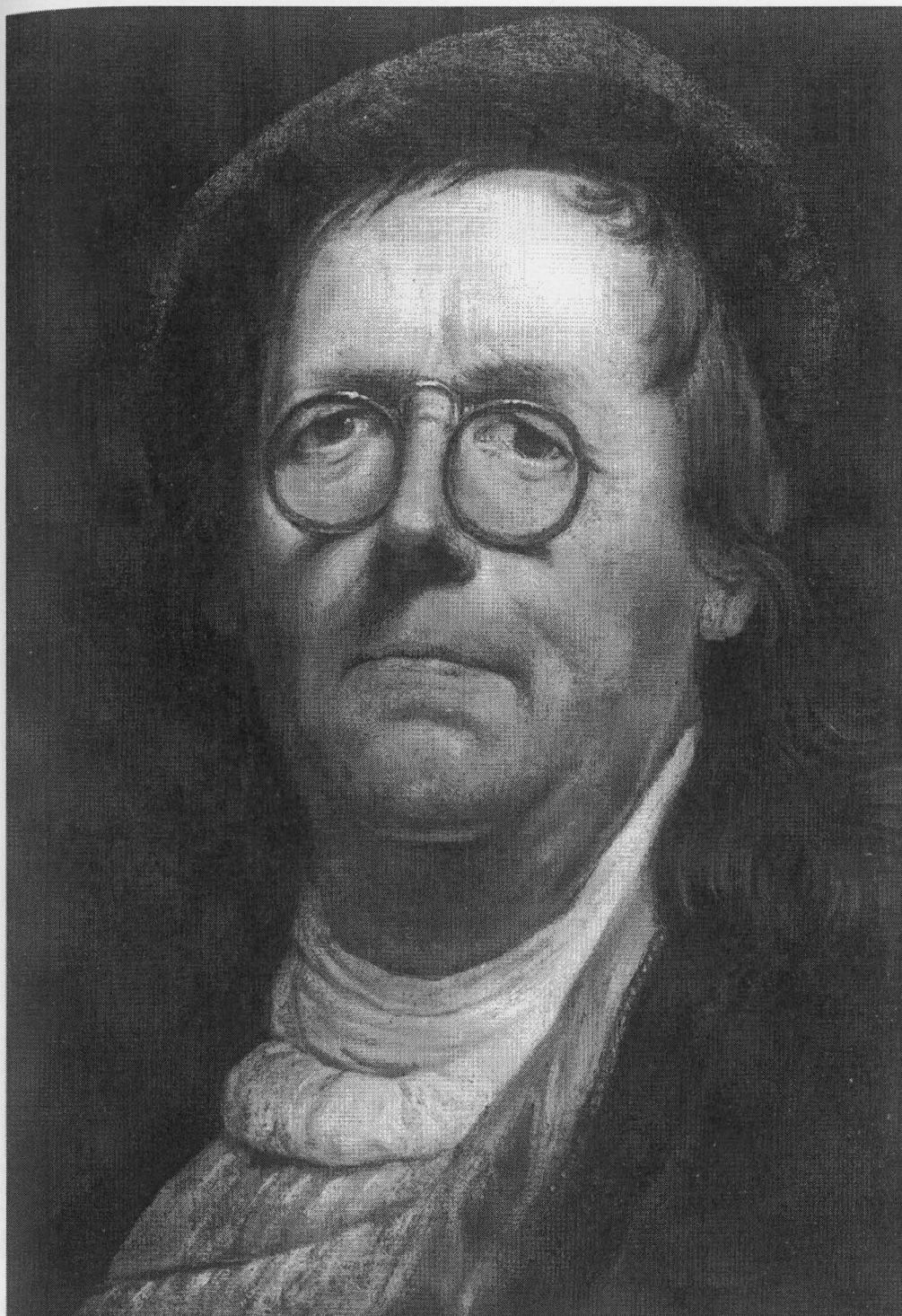


Olej na plátně, 94 x 74 cm.  
Stuttgart, Státní galerie, inv. č. 379.

Literatura: Šafařík 1928, s. 57, obr. XVII.; Polák 1933, s. 222, pozn. 20; Dvořák 1955, s. 50, 51, 73, obr. 25; Šafařík 1962, s. 124-127, obr.; Höper 1996, s. 62-63; Šafařík 2001, s. 63, 66-67, obr. 16 na s. 65.



39. Autoportrét (s brýlemi) ( kolem 1725)

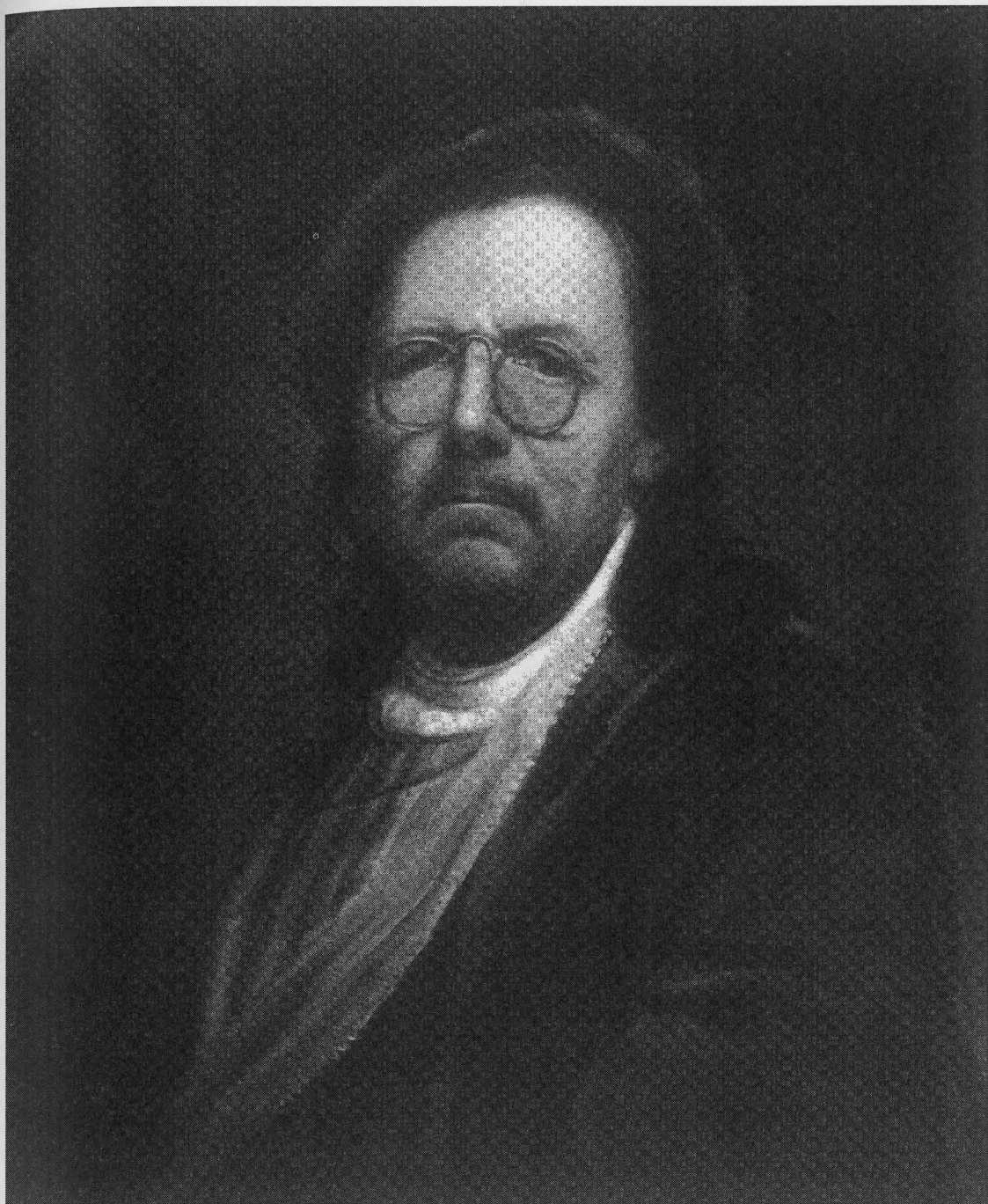


Skica, papír auf Leinwand, 41,9 x 30,8 cm.

Berlín, soukromá sbírka, v následujícím roce ve sbírce Jelínek, Křenová (Čechy), roku 1980 nabídnuto Art Gallery of Ontario v Torontu.

Literatura: Šafařík 2001, s. 63, 66. obr. 16a.

40. Autoportrét (s brýlemi) (kolem 1725)



Olej na plátně, 62 x 53 cm.

Praha, Obrazárna Pražského hradu, inv. č. ???

Literatura: Dvořák 1957a, obr. 15; Šafařík 2001, s. 63, 66, obr. 16b.

41. Tři žebráci (prostřední postava snad kryptoportrét Kupeckého)



Olej na plátně, 92 x 74 cm.

Budapešť, Szépművészeti múzeum, inv. č. 53 405.

Literatura: Dvořák 1957a, obr. 110, Dvořák 1957b, s. 10, obr. 6; Šafařík 2001, s. 106-107, č. 58; Rousová 2004, s. 57.

42. Autoportrét (jako pastýř ve výjevu Klanění pastýřů na fresce oltáře napravo od vstupu)



Sümege, farní kostel.

Literatura: Maser 1971, s. 296 - 298, obr. 8.

Sümege, farní kostel.

Literatura: Garas 1969, s. 41, obr. 103, tab. LXXI; Maser 1971, s. 296 - 298, obr. 11.

43. Autoportrét (klečící před biskupem na fresce na varhaní kruchtě)



Sümeg, farní kostel.

Literatura: Garas 1960, s. 41, obr. 103, tab. LXXI.; Maser 1971, s. 296 - 298, obr. 11.



Schwechat, farní kostel sv. Jakuba.

Literatura: Garas 1960, s. 247, Document XXXII.; Maser 1971, s. 296 - 298, obr. 9

Literatura: Benesch 1924, s. 107 - 176; Garas 1960, s. 138-159, k. kat. 396; Maser 1971, s. 292 - 307, obr. 10; Šer. obr. na s. 303 (uvádí 1767 - 1780); Garas 1974, s. 114, 254, obr. 30 (uvádí 1783/90); Haberditzl 1977, s. 533 - 535; Dushan 1994, s. 132-133, obr.

45. Autoportrét (1767 - 1780?)

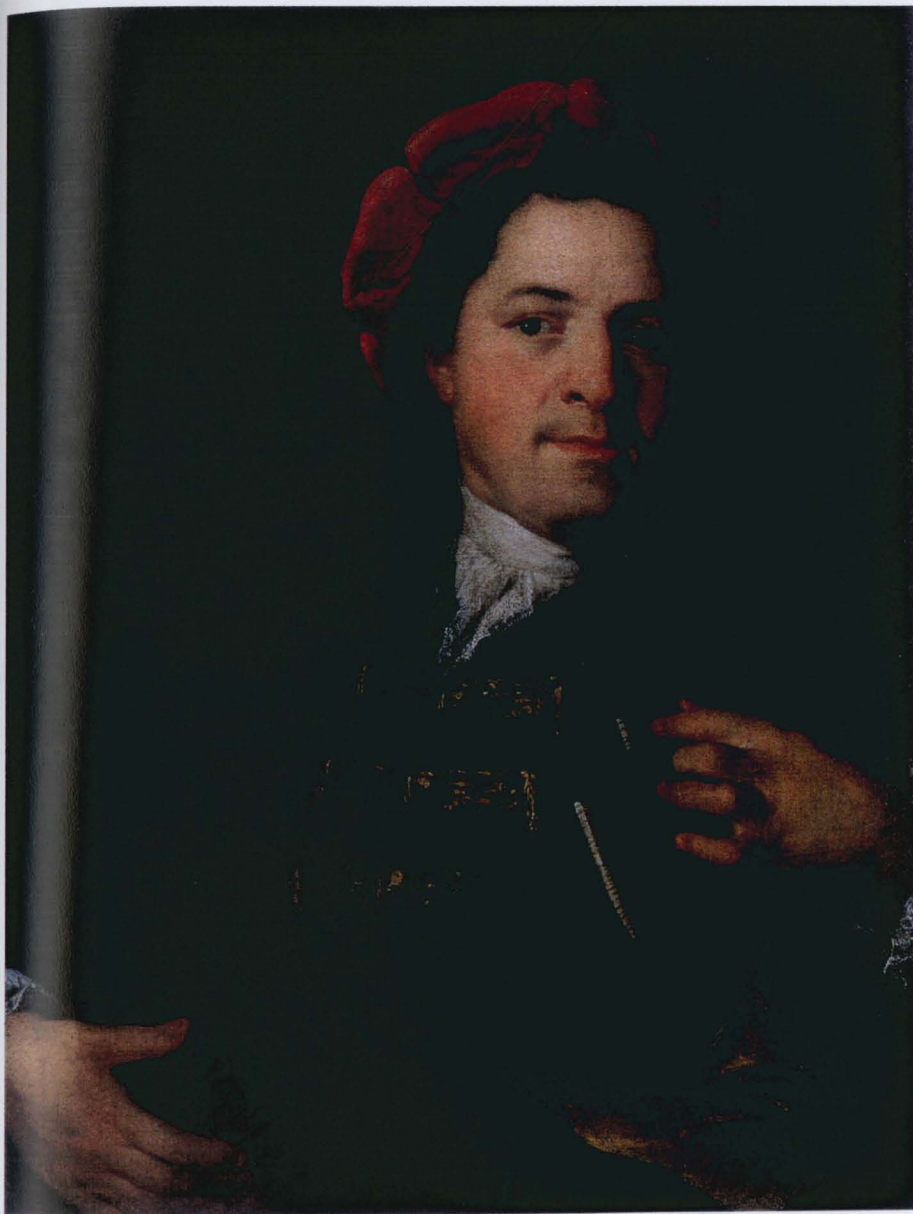


Olej na plátně, 119 x 93 cm.

Vídeň, Österreichische Galerie, inv. č. 3155.

Literatura: Benesch 1924, s. 107 - 176; Garas 1960, s. 158-159, č. kat. 396; Maser 1971, s. 292 - 307, obr. 10, bar. obr. na s. 303 (uvádí 1767 - 1780); Garas 1974, s. 114, 254, obr. 30 (uvádí 1788/90); Haberditzl 1977, s. 533 - 535; Bushart 1994, s. 132-133, obr.

46. Podobizna mladého muže s loutnou ( Autoportrét ?)



Olej na plátně, 76,5 x 60 cm.

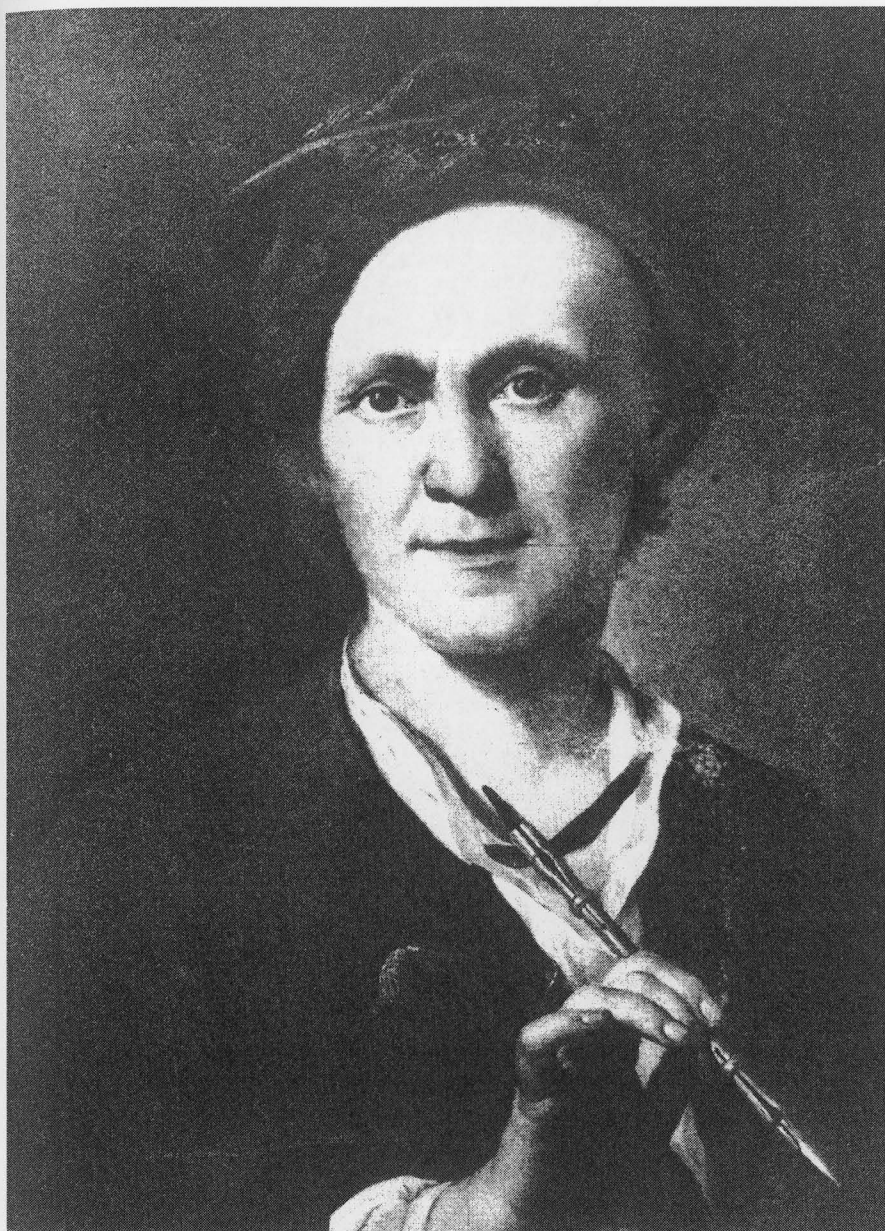
Původně signováno na rubu : J. Petrus Molitor 1741 (přepsáno při rentoaláži na napínací rám, původní černý rám se zlacenou vnitřní lištou).

Praha, Národní galerie, inv. č. O 11 399.

Literatura: Kuchynka 1912, s. 74 („*Na faře chová se podobizna muže hrajícího na kytaru. Je to prý vlastní Molitorova podobizna. V koloritu shoduje se portrét s jinými Molitorovými pracemi.*“); Kuchynka 1918, s. 86, 89-90; Šafařík 1931, s. 38 (vlastní podobizna); Pražské baroko 1938, s. 86, č. 301 (vlastní podobizna); Neumann 1974a, s. 110; Preiss 1976, s. 17; Preiss 1988, s. 116, 129, č. 307, obr.; Preiss 1989b, s. 762, obr. 491; Preiss 2000, s. 46-47, obr.



47. Autoportrét (?)



Olej na plátně, 62,5 x 46 cm.

Dříve Varšava, Muzeum narodowe, inv. č. 630 (zničeno), získáno 1886, původ neuveden.

Literatura: Gembarzewski 1926, s. 34, č. 302, obr.; Kopera 1931, s. 331, obr. (Petr František Molitor, případně jiný z krakovských malířů tohoto jména); Šafařík 1931, s. 38 (Jan Petr Molitor, autoportrét); Varšava 1938, s. 50, č. 202 (Jan Petr Molitor, olej na mědi, 62.8 x 46 cm); Preiss 2000, s.76, obr. na s. 77.

Literatura: Volavka 1940/1941, s. 199; Kollárové 1972, s. 122-123; Kneidl - Rošková - Preiss 1998, obr. na s. 63.

SIARD NOSECKÝ

FRANTIŠEK ANTONÍN PALKO

48. Autoportrét (kolem 1747)



Praha, Strahovská knihovna, Teologický sál, okenní výklenky.

Literatura: Volavka 1940/1941, s. 199; Rollová 1972, s. 122-123; Kneidl - Rollová - Preiss 1998, obr. na s. 63.

FRANTIŠEK ANTONÍN PALKO

49. Autoportrét (1748)



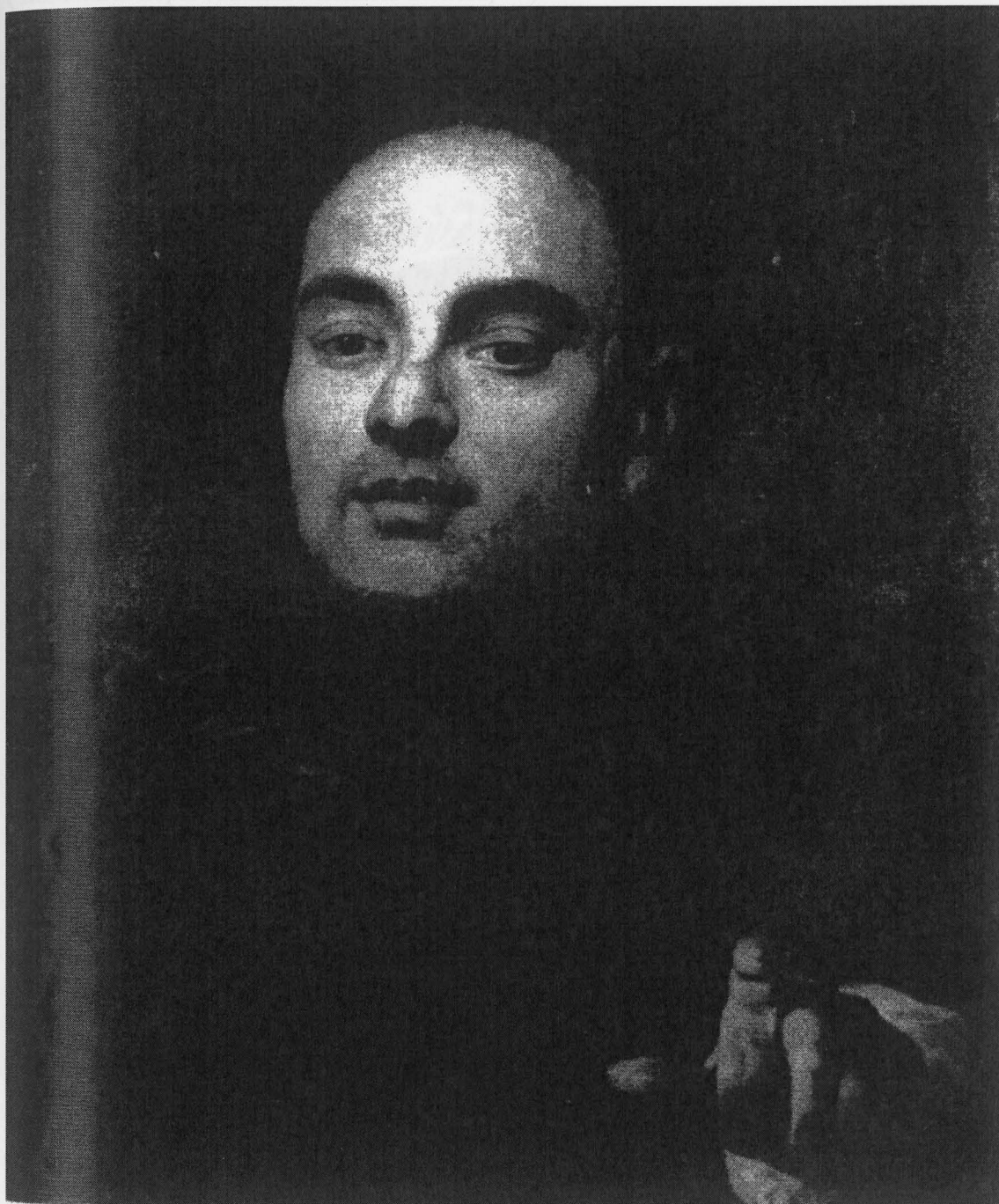
Olej na plátně, 42 x 34 cm.

Nápis na rubu zřejmě dodatečný: „D. Polko Pinxit 1748“.

Budapešť, Szépművészeti Múzeum, inv. č. 689.

Literatura: Garas 1961, s. 246, obr. 231; Pötzl-Maliková 1986, s. 6, 21, pozn. 46; Preiss 1994, s. 28-29, obr.; Kroupa 1996, s. 253, obr. 170, 254;

50. Autoportrét ( před 1750)



Olej na plátně, 52,5 x 42,5 cm.

Na rubu nápis vypovídající, že obraz byl někým roku 1750 přijat nejspíš jako dar na malířovu památku: „Anno 1750 Pro Memoria accepi“, dále: „D. A. F.: Palko de ipso pictum“.  
Olomouc, soukromý majetek.

Literatura: Preiss 1994, s. 27, obr.

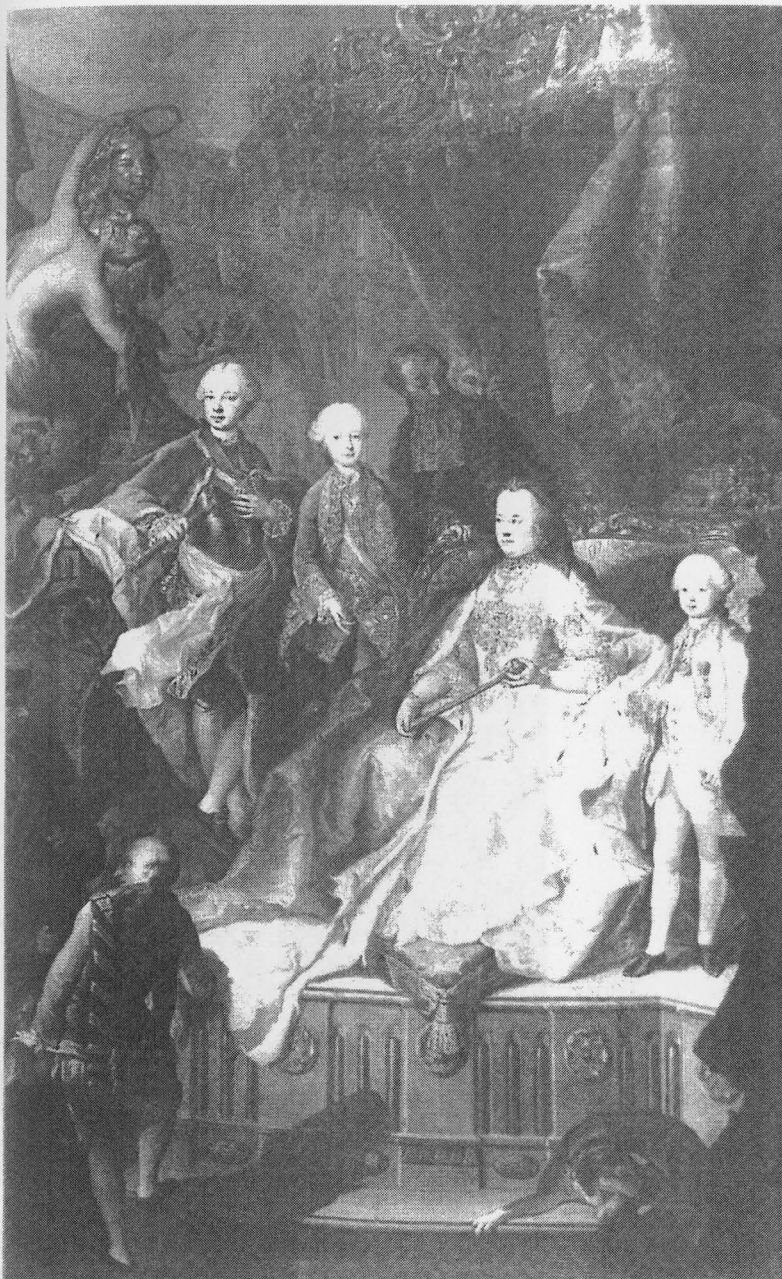
51. Autoportrét (asi 1748)  
(miniaturní kopie Johanna Michaela Sattlera)



Salcburk, Museum Carolino Augusteum.

Literatura: Pillwein 1821 s. 71; Buberl 1916, s. 298; Preiss 1994, s. 27-28, obr. na s. 25.

52. Císařovna Marie Terezie se syny pod bustou zesnulého chotě Františka Štěpána Lotrinského (po 1765)  
(Dokončil Anton Glunck.)



Olej na plátně, 455 x 263 cm.

Obraz z knihovny kláštera premonstrátů v Louce u Znojma.  
Valtice, státní zámek.

Literatura: Schwarz 1962, s. 22, obr. 15; Šafařík 1967, s. 90; Schmuttermeier 1981, s. 2-6;  
Laing 1982, s. 798, obr. 125; Barta 1986, s. 121-124; Slavíček 1994, s. 32-41; Preiss 1999, s.  
270, obr. 286 na s. 268.

53. Zakladatelé trinitářů sv. Jan z Mathy a sv. Felix a Valois vykupují křesťanské otroky (asi 1748)



Olej na plátně, rozměry pro nedostupnost nezjistitelné.  
Bratislava, bývalý trinitářský kostel Nejsvětější Trojice, hlavní oltář.

Literatura: Korabinsky-Rumy 1817, s. 371; Ballus 1823, s. 94, 189; Toman 1936, s. 509; Garas 1961, s. 246; Neumann 1962, s. 249-250, obr.; Woeckel 1967, s. 654; Blažíček 1971b, s. 259; Maser 1970, s. 117-126; Petrová-Pleskotová 1979, s. 766 (dat. kolem 1745); Šášky 1982, s. 46; Petrová-Pleskotová 1983, s. 32; Pötzl-Maliková - Schemper-Sparholz 1984, s. 271; Preiss 1989b, s. 773; Preiss 1999, s. 25, 64-66, 281, obr. 47 na s. 63, č. kat. O-13.

54. Zakladatelé trinitářů sv. Jan z Mathy a sv. Felix a Valois vykupují křesťanské otroky (asi 1748)

(Franz Leopold Schmittner podle Františka Karla Palka)



Mědiryt, 149 x 273 mm.

Značeno: „C. Balco pinxit - FL Schmutzer sc. Viennae“.

Literatura: Garas 1961, s. 248; Maser 1970, s. 118, 123, obr. 2, s. 126, pozn. 22; Preiss 1999, s. 66, obr. 48 na s. 64, s. 319, č. kat. GR-8.



IGNÁC FRANTIŠEK PLATZER

55. Autoportrét (kolem 1761)



Kresba grafitem a částečně perem tuší, papír okrový, 157 x 193 mm.  
Autoportrétní hlava je obklopena kresbami koňských hlav perem a grafitem.  
Verso: sv. František z Paoly a Merkur s Hersé (?).  
Praha, Národní galerie, inv. č. K 37 280.

Literatura: Skořepová 1957, s. 38, obr. 21, 70, 155; Preiss 1980, s. 35, č. 84; Preiss 1997, s. 79, č. kat. 2.32.

TOBIAS POCK

56. Autoportrét s rodinou



Olej na plátně, 121,4 x 195,5 cm.

Praha, Národní galerie, inv. č. O 17 229.

Literatura: Ševčík 1997, s. 33-34, obr. 2.

Olej na plátně, ovál, 72 x 62 cm.

Praha, Národní galerie, inv. č. O 17 245.

Literatura: Bergner 1912, s. 137, 2. 510, 511; Volavka 1940/1941, s. 201; Novotný 1942/1943, s. 240, 244; Preis 1970, s. 45, obr.; Preis 1988, s. 130, 2. 319; Preis 1989b, s. 596, obr. 319; Rajková 1992, s. 121, 2. 74, obr.; Preis 1997, s. 70-71, 2. kat. 2.14; Preis 2000, s. 23; Preis 2001b, s. 440, 2. kat. 11/4.106.

VÁCLAV VAVŘINEC REINER

57. Autoportrét (asi 1715)



Rytina, 161 x 102 mm.

Pod výtiskem: „Wenceslaus Reiner Pinx. – J. Reiner sc. Pragae“. Na desce pod  
podobným oválem: „Wenceslaus Reiner“

Olej na plátně, ovál, 72 x 62 cm.

Praha, Národní galerie, inv. č. O 545.

Literatura: Bergner 1912, s. 157, č. 510, 511; Volavka 1940/1941, s. 201; Novotný  
1942/1943, s. 240, 244; Preiss 1970, s. 43, obr.; Preiss 1988, s. 130, č. 319; Preiss 1989b, s.  
596, obr. 389; Rojková 1992, s. 121, č. 74, obr.; Preiss 1997, s. 70-71, č. kat. 2.16; Preiss  
2000, s. 23; Preiss 2001b, s. 440, č. kat. II/4.106.

58. Podobizna Václava Vavřince Reinera  
(Jan Jiří Balzer st. podle Václava Vavřince Reinera)



Rytina, 161 x 102 mm.

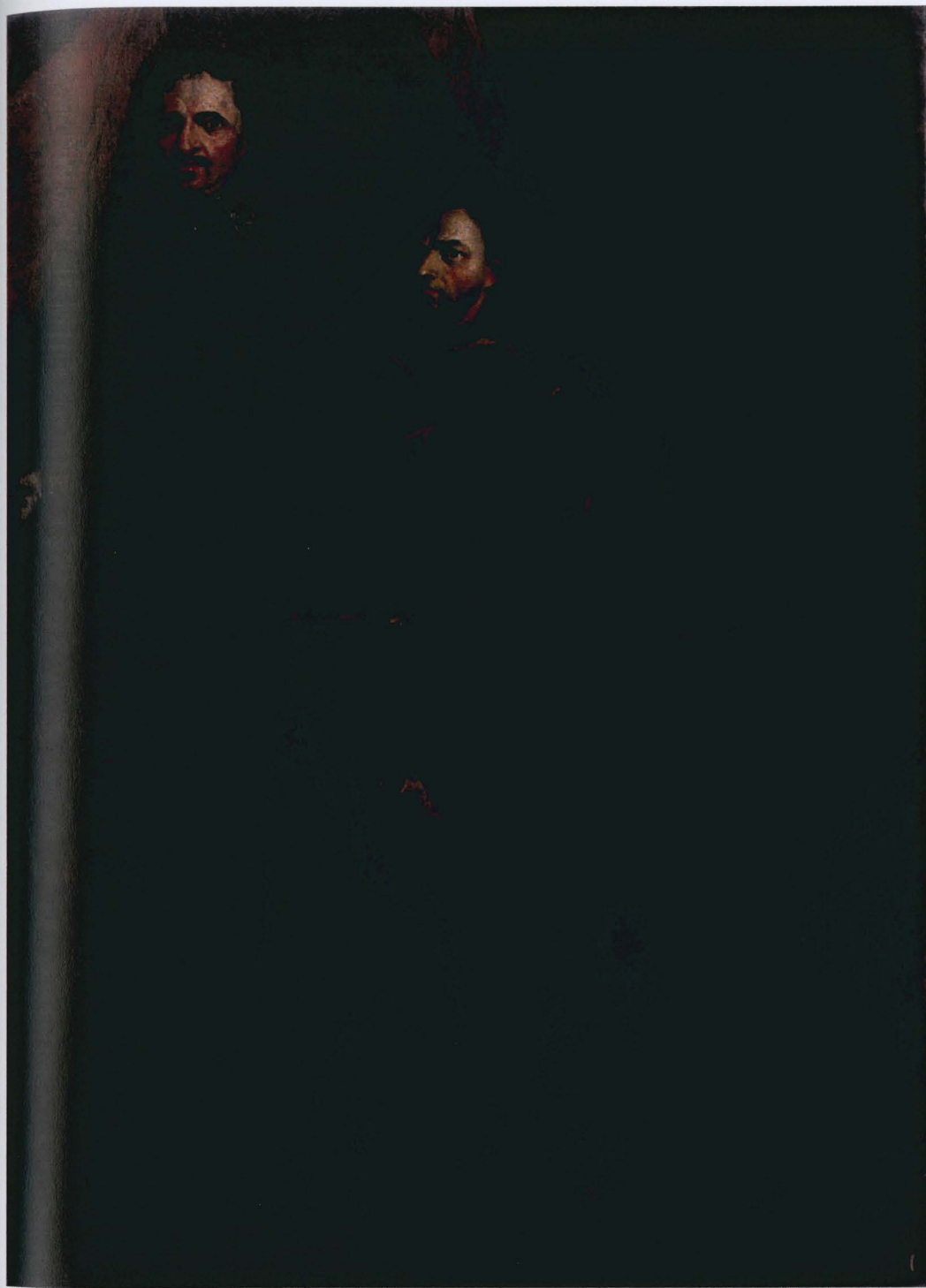
Pod vyobrazením: „Wenceslaus Reiner Pinx.“ - „J. Balzer sc. Pragae“. Na desce pod portrétním oválem: „Wenceslaus Reiner“.

Rytina pro *Abbildungen böhmischer...*(IV. 1782), redigované Františkem Martinem Pelzlem, k životopisu sepsaném J. G. Jahnem.

Praha, Národní galerie, inv. č. R 10 380.

Literatura: Kamper 1907, s. 63, č. 21; Kuchynka 1913, s. 50, č. 196; Novotný 1942/1943, s. 244; Preiss 1970, s. 44, 107, č. 170; Preiss 1984, s. 102, č. 32; Preiss 1991a, s. 48, č. 33, obr.; Preiss 1997, s. 71, č. kat. 2.18; Preiss 2000, s. 23.

59. Jan Skalský z Valdštejna zvaný starší (detail)



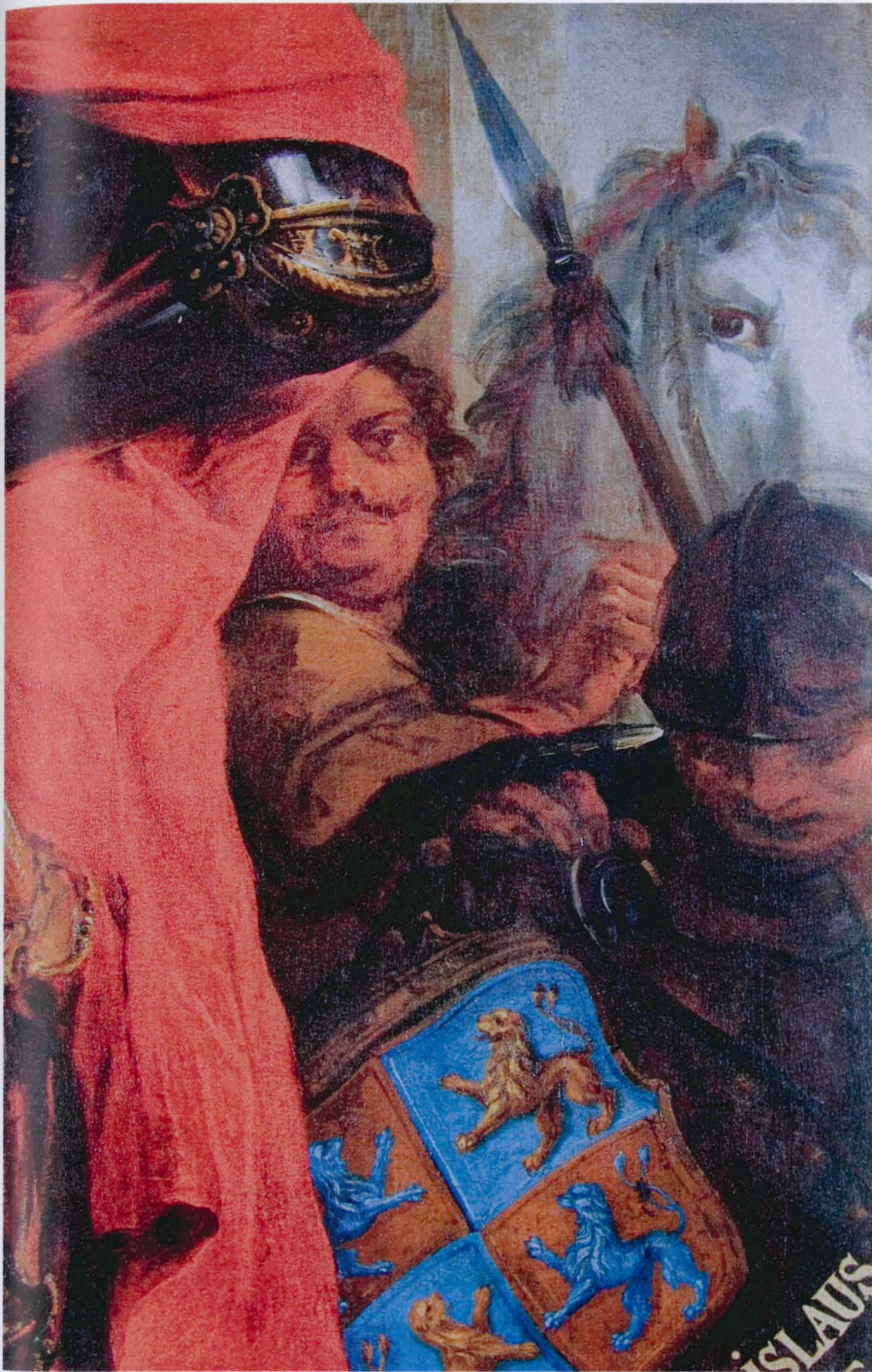
Olej na plátně, 199 x 323 cm.

Nápis na soklu: JOANNES / SKALSKY AGNO / MENTO SENIOR / D: DE WALSTEIN  
SUPREMUS PRI= / =MUS JUDEX, DE=/=INDE CAMERA=/=RIUS REGNI BOHEMIAE./

Oby?t 16. JUN: / An: 1506.

Zámek Duchcov, Valdštejnská galerie.

60. Podobizna Buriána Ladislava z Valdštejna (detail)



Olej na plátně, 286,5 x 141,5 cm.

Nápis pod erbem: „Burianus Ladislaus/S: R: Imp: Comes de/Waldstein S: Caes: M, /General:  
Campi Mar/e/ /= Schallus, ?? Comen/= Dans Pragensis: Obijt 8. Ostob:/ An:1645.

Zámek Duchcov, Valdštejnská rodová galerie.

Literatura: Preiss 1992, s. 118, 119, obr. 17.

61. Studie mužské hlavy (Autoportrét ?)



Kresba černou a bílou křídou na zelenavě šedém papíře, 170 x 135 mm.

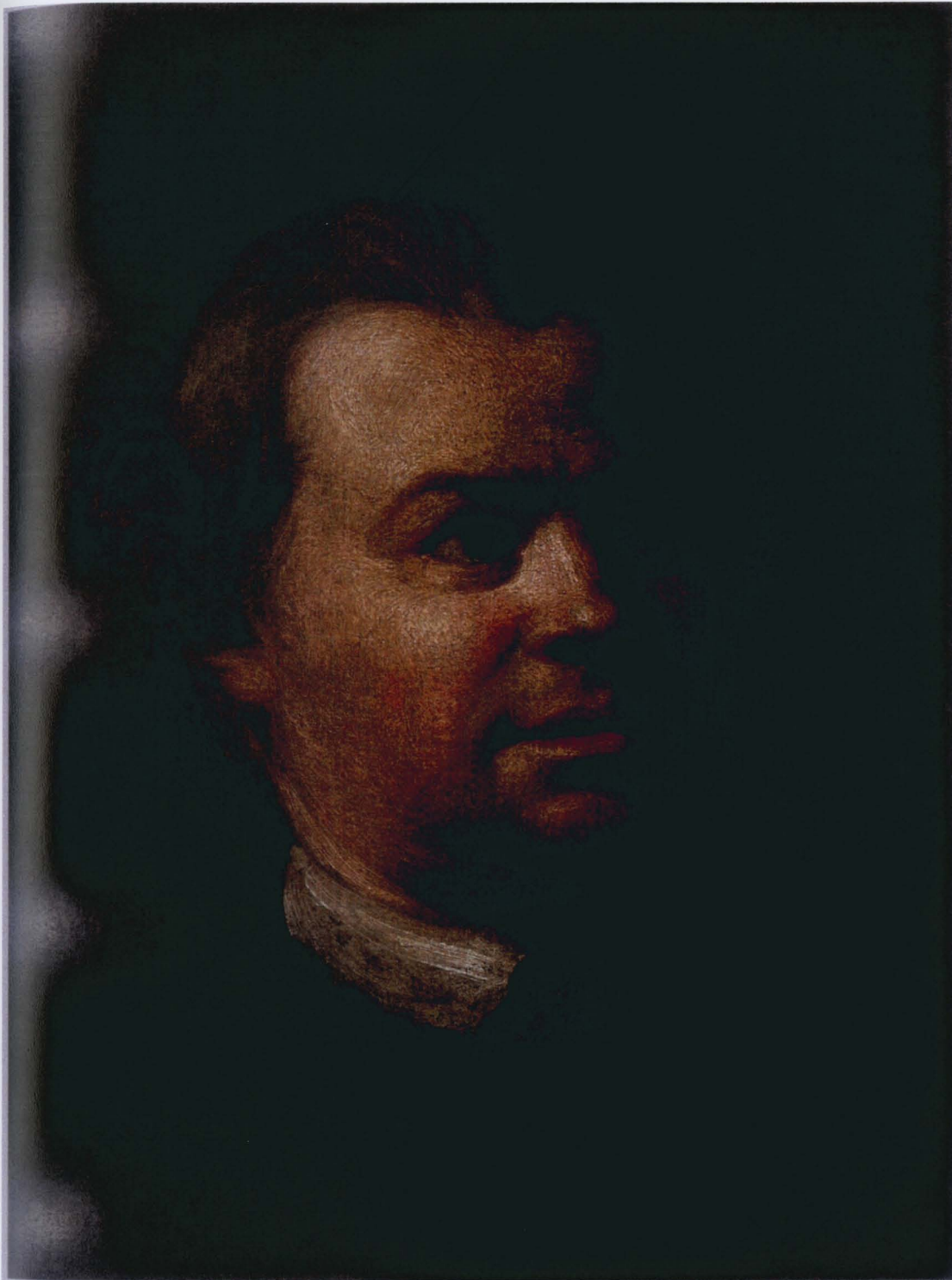
Značeno dodatečně vpravo dole perem: „W. L. Reiner“.

Praha, Národní galerie, inv. č. K 1037.

Literatura: Bergner 1912, s. 345, č. 1159; Novotný 1943/44, s. 344, 346, obr.; Preiss 1961, s. 262, 270, obr. na s. 273, pozn. 76, 77; Katalog Milán 1966, s. 118, č. 442, obr. LXXXIV; Preiss 1970, s. 44, 103, č. 129, obr. 14; Preiss 1984, s. 70-71, obr.; Preiss 1991a, s. 40, obr. 26.

62. Studie k podobizně Václava Vavřince Reinera (kolem 1735 ?)

(Jan Petr Molitor)



Olej na plátně, 44 x 32,5 cm.

Praha, Národní galerie, inv. č. O 1421.

Literatura: Kramář 1930, s. 6, č. kat. 99; Preiss 1997, s. 71, č. kat. 2.19, obr. na s. 72; Preiss 2000, s. 26, obr. na s. 27.



63. Autoportrét (konec 40. nebo počátek 50. let 17. století)



Olej na plátně, 92 x 75 cm.

Vlevo nahoře nápis S:C:M Ferdinandi III. Actuarialis Cam: Pictor. 1640. Pod nápisem Stevensovský znak. Podle sdělení Jiřího Karáska ze Lvovic bývala na rubu Stevensova signatura.

Praha, Národní galerie, Památník národního písemnictví, fond Karáskovy galerie, sign. I.O.319.

Literatura: Neumann 1951, s. 90, 127, č. 2; Neumann 1974a, s. 190; Cikánková 1985, s. 210-212; Šroněk 1997a, s. 104; Preiss 1997, s. 67, č. kat. 2.11.

JAN JAKUB STEVENS ZE STEINFELSU

STŘEDOEVROPSKÝ MALÍŘ ZE 2. ČTVRTINY 18. STOLETÍ

64. Autoportrét (?)

Autoportrét asi 2. čtvrtina 18. století



Kresba rudkou, papír, 165 x 187 mm.

Přípisek patrně z 18. století: „J.J. Steinfels“.

Praha, Památník národního písemnictví, Karáskova galerie, inv. č. IK 1320/V 19.

Literatura: Preiss 1997, s. 74, č. kat. 2.21, obr.; Preiss 2001c, s. 72; Preiss 2004, s. 314, 3.4.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 1437

Zakoupeno roku 1927 od malíře A. Horowitza z Vídně, starší proveniencí neznámá.

Inventováno jako Jan Křípocký.

Literatura: Maříšek 1930, s. 223-224, obr. na s. 233; Novotný 1940, s. 115 & 123 (zde jako

německý mistr 1. čtvrtiny 18. století, avšak s daty J. Křípockého). Dvořák 1957a, s. 59, obr.;

Preiss 1997, s. 69-70; č. kat. 2.15, obr.

KARL ŠKŘEPA  
STŘEDOEVROPSKÝ MALÍŘ ZE 2. ČTVRTINY 18. STOLETÍ (asi 1631)

65. Autoportrét (asi 2. čtvrtina 18. století)



Olej na plátně, 105,5 x 82 cm.

Národní galerie v Praze, inv. č. O 1437

Zakoupeno roku 1927 od malíře A. Horowitze z Vídně, starší provenience neznámá.

Inventováno jako Jan Kupecký.

Literatura: Matějček 1930, s. 223-224, obr. na s. 233; Novotný 1940, s.15, č. 123 (zde jako německý mistr 1. čtvrtiny 18. století, avšak s daty J. Kupeckého); Dvořák 1957a, s. 59, obr.; Preiss 1997, s. 69-70, č. kat. 2.15, obr.

66. Autoportrét na obraze Sv. Mikuláš Tolentinský rozděljuje morové chlebíčky (asi 1631)



Olej na plátně, 183 x 150 cm.

Značeno vpravo od středu na okraji koberce: CSF.

Vídeň, Diözesanmuseum.

Literatura: Benesch 1926, s. 267; Dworschak 1936, s. 68; Neumann 1974b, s. 146-147, č. 57; Koller 1984, s. 353, 356; Salinger 1987, s. 227-229, č. 124, obr. 300; Neumann 2000, s. 17-18, obr. 11.

67. Autoportrét na obraze Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem (1647)



Olej na plátně, 210 x 247,5 cm.

Obloukově uzavřeno.

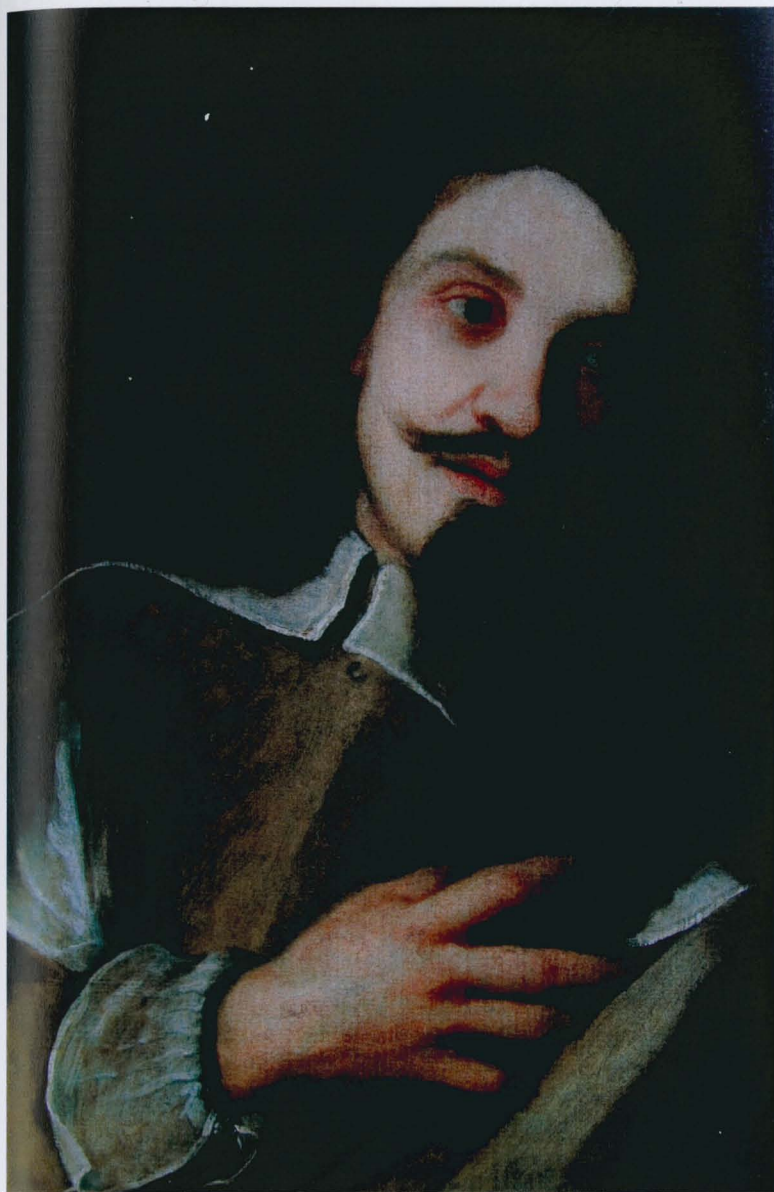
Praha, Národní galerie, inv. č. O 2579.

Literatura: Pazaurek 1889, s. 75; Neumann 1974b, s. 90-93, č. 12; Preiss 1988, s. 132, č. 342; Rojková 1992, s. 126, č. 78, obr.; Neumann 2000, s. 58, 64, obr.41.

67a. detail



68. Podobizna Karla Škréty (po 1630)  
(Tiberio Tinelli)



Olej na plátně, 70 x 53 cm.

Na rubu nového plátna, na který byl obraz nalepen, nápis přepsaný s chybami za starého plátna: „Il Ritraro di Carlo Screta

Io che l'imagi altrui / soglio eterna formar / co mei penelli / Vegio hora Imagin mia /  
Opera tua gran Tenelli / Vina spirar, che no so / piu, s'io sia, o pitor' / o de pinto / S  
'all versimil / e l'finto / ch'infinita n'havian / tu Glorial / Io Vita /

Aless: Berardelli“

Praha, Národní galerie, inv. č. O 3.

Literatura: Preiss-Šafařík 1963, s. 20-21, č. 27; Neumann 1974b, s. 191-92, obr. 1; Neumann 2000, s. 22.

69. Podobizna Karla Škréty  
(Philipp Kilian podle kresby Joachima von Sandrarta)



Ilustrace v knize J. von Sandrarta, Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey- Künste z roku 1675.

Literatura: Sandrart 1675, s. 327 ( R. A. Peltzer 1925, s. 203 ad., obr. za s. 216); Neumann 2000, s. 13, obr. 6.

Acvatinta, papír, 101 x 78 mm.

Značení: Michael Willman fec. An. 1675 (na pulpitu).

MNW, Cabinet Royal Européen, Inv. F. Gr. Ob. N. 1653.

Literatura: Nagler 1835-1852, t. 24, s. 411, č. kat. I; Knoblich 1868, s. 27, č. kat. I; Maul 1914, s. 40, č. kat. 4; Katalog 1930, č. kat. C.143; Kloss 1934, s. 75n, č. kat. C.14, obr. 162; Lassow 1994, s. 66, 95, č. kat. C.11, obr.; Koziol 2000, s. 7, obr. I; Kapustka-Koziol 2001, s. 108, ill. 16, obr.; Koziol 2001, s. 15, obr.

MICHAEL LEOPOLD WILLMANN

70. Autoportrét (1675)



Akvatinta, papír, 101 x 78 mm.

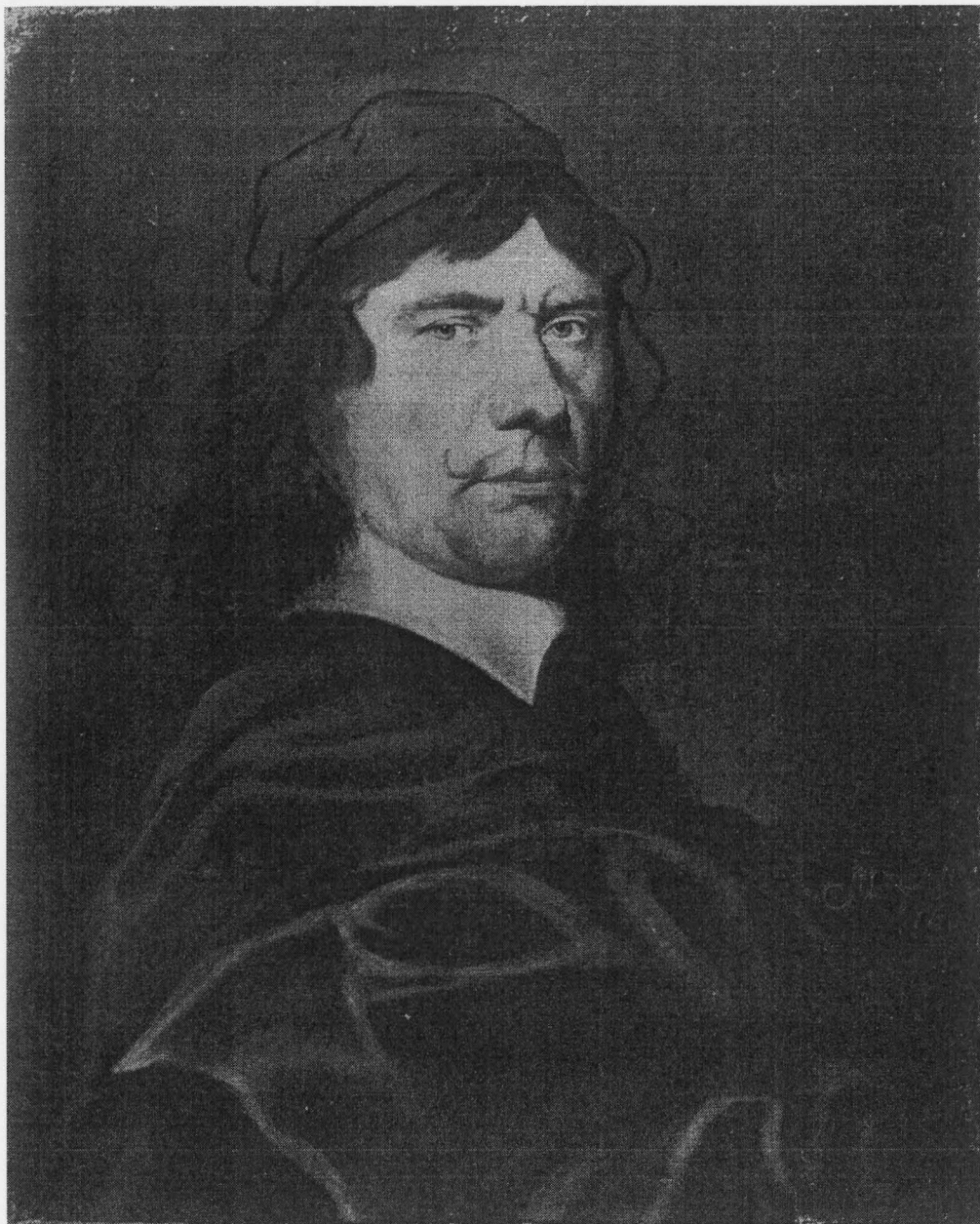
Značeno: Michael Willman fec. Ao 1675 ( na pulpitu).

MNW, Gabinet Rycin Europeskijch, inv. č. Gr. Ob. N. 1653.

Literatura: Nagler 1835-1852, t. 24, s. 411, č. kat. 1; Knoblich 1868, s. 27, č. kat. 1; Maul 1914, s. 40, č. kat. 4; Katalog 1930, č. kat. C. 143; Kloss 1934, s. 75n, č. kat. C.I.4, obr. 162; Lossow 1994, s. 66, 95, č. kat. C.11, obr.; Kozieł 2000, s. 7, obr. 1; Kapustka-Kozieł 2001, s. 108, III.16, obr.; Kozieł 2001, s. 15, obr.



71. Autoportrét (1682)



Olej na plátně, 64,5 x 51,5 cm.

Nápis vpravo uprostřed: „ML Willmann / 1682.

Varšava, Nationalmuseum, inv. č. Ob. 1439.

Literatura: Bericht 1856, 1857, s. 12; Katalog 1863, Nr. 682; Effner 1864, s. 376; Knoblich 1868, s. 13, 21-22, 25; Maul 1914, s. 44-45, obr. na frontispisu; Biermann 1914, Bd. 1, obr. 352; Katalog Breslau 1926, s. 113; Drost 1926, s. 283, obr. 216; Krollmann 1930, s. 28, obr.; Kloss 1930, obr. s. 422; Kloss 1934, s. 76, Nr. A 43, obr. 71; Gerson 1942, s. 293-294; Kloss 1947, s. 34; Lossow 1953, obr. na s. 54; Müller Hofstede 1965, s. 195; Katalog Warszawa 1967, Nr. 1460, obr.; Steiborn 1989, s. 18; Houszka 1994, s. 116, obr.

72. Podobizna Michaela Willmanna (před 1683)  
(Leonhard II Heckenauer podle Michaela Willmanna)



Mědirytina, 114 x 102 mm, ovál.

Nápis: MICHAEL WILMAN PICT. CONINGSB.

Breslau, Universitätsbibliothek.

Literatura: Sandrart 1683, s. 394-395, tafl. 9; Kloss 1934, s. 101; Houszka 1994, s. 116;  
Kozieł 2000, s. 327-328, obr. 169; Kozieł 2001, s. 33, obr.

## 12 Literatura

### **Alberti 1966**

Leone Battista Alberti, *Della Pittura*, transl. J. R. Spencer, New Haven, Yale University Press 1966.

### **Aurenhammer 1958**

Hans Aurenhammer, *Österreichisches Barockmuseum in Wien*. Katalog 1958, Wien 1958.

### **Ballus 1823**

Paul Ballus, *Pressburg und seine Umgebung*, Pressburg 1823.

### **Barockmaler 1961**

*Barockmaler in Böhmen* (Ausst. Kat.), München 1961.

### **Barolsky 1995**

Paul Barolsky, A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso, *Classical Journal* 90, 1995, s. 255 - 59.

### **Barta 1986**

Ilsebill Barta, *Studien zum Familienporträt des 18. Jahrhunderts in Österreich: von der „Domus Austriae“ zur „Familia Augusta“*. Zur politischen Funktion und zum Wandel des Familienbegriff in den Ahnen- und Familiendarstellungen der Habsburger. Diss. Hamburg 1986, s. 121 - 124.

### **Barvitius 1889**

Viktor Barvitius, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1889.

### **Baum 1980**

Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, I-II, Wien-München 1980.

### **Beneš 1867**

František Beneš, Petr Jan Brandl, *Světozor* I., Praha 1867, s. 134 ad., 147 ad.

### **Benesch 1924**

Otto Benesch, Maulbertsch, Zu den Quellen seines Malerischen Stils, in: *Städelsches Jahrbuch*, 1924, III - IV, s. 107 - 176.

### **Benesch 1926**

Otto Benesch, Seicentostudien, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. Bd. I, Wien 1926, s. 245 ad.

### **Benkard 1927**

Ernst Benkard, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1927.

**Bergner 1912**

Pavel Bergner, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze. Společnost vlasteneckých přátel umění*, Praha 1912.

**Bergström 1966**

Ingvar Bergström, Rembrandt's Double-Portrait of Himself and Saskia at the Dresden Gallery. A Tradition Transformed, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, s. 143 - 169.

**Bericht 1856, 1857**

Dreizehnter Bericht des Schlesischen Kunstvereins über die Etatszeit 1856 und 1857. Breslau 1857.

**Bialostocki 1969**

Jan Bialostocki, Esilio privato: Portret króla Stanislava, in: *Muzeum i Twórca: Studia z historii sztuki i kultury ku czi Prof. Dr. Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969, s. 37 - 46. Publikováno také anglicky - Esilio privato: King Stanislaw Leszczyński Painted by Oudry, *Bulletin du Musée Nationale de Varsovie*, X, 1969, s. 95 - 101.

**Bialostocki 1986**

Jan Bialostocki, *Dürer and his Critics, 1500 - 1971: Chapter in the History of Ideas Including a Collection of Texts*, Baden - Baden 1986.

**Biermann 1914**

Georg Biermann, *Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluss an die Jahrhundert - Ausstellung deutscher Kunst 1650 - 1800*. Darmstadt 1914. Band I - II, Leipzig 1914.

**Binion 1981**

Alice Binion, Anton Kern in Venice, *München Jahrbuch der bildenden Künste*, 3. Folge, XXXII, 1981, s. 183-206.

**Blaschka 1937**

Anton Blaschka, Peter Brandl um 1700, *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, 75. Jahrgang, Prag 1937, 119 ad.

**Blažíček 1971**

Oldřich J. Blažíček, Böhmisches - mährisches und ungarisches Kunst. *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (ed. Harald Keller). Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1971, s. 252-263.

**Bock 1921**

Elfried Bock (ed.), Die Deutschen Meister: Band I. Text: Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, in: *Die Deutschen Meister. Die Zeichnungen alter Meister um Kupferstichkabinett* (edice), Berlin 1921.

**Bond - Woodall 2005**

Anthony Bond - Joanna Woodall, *Self-Portrait. Renaissance to Contemporary*, London 2005.

**Borovský 1907**

František A. Borovský, *Václav Hollar a české Hollareum*, Praha 1907.

**Börsch-Supan 1964**

Helmut Börsch-Supan, *Die Gemälde im Jagdschloss Grunewald*, Berlin 1964.

**Brilliant 1991**

Richard Brilliant, *Portraiture*, Cambridge 1991.

**Braun 1995**

Michael Braun, Cornelis Norbertus Gijsbrechts. A Vanitas Still Life with a Skull crowned with an Ear of Corn, a Pocket Watch, Documents and Music Sheets, in: Jacopo Lorenzelli and Eckard Lingenauber (ed.), *The Lure of Still Life*, Düsseldorf 1995, s. 117-119.

**Brown 1980**

Christopher Brown, *Second Sight: Titian, „Portrait of a Man“, and Rembrandt, „Self-Portrait at the Age of 34“*. Katalog výstavy, National Gallery in London. London 1980.

**Brown 2000**

Katherine T. Brown, *The Painters Reflection. Self-Portraiture in Renaissance Venice 1458 - 1624*, Firenze 2000.

**Buberl 1916**

Paul Buberl, *Österreichische Kunsttopographie, XI. Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg*. Archivalischer Teil von Dr. Franz Martin, Wien 1916.

**Bukačová 2001**

I. Bukačová in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 347.

**Bulwer 1974**

John Bulwer, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand, 2. část: Chirologia: or the Art of Manuall Rhetorique*, London 1644. Ed.: James W. Cleary, foreword by David Potter, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois Up 1974.

**Bushart 1994**

Bruno Bushart, in: *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil. Zur Ausstellung „Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil“, zu seinem 270. geburtstag* (ed. Eduard Hindelang). Museum Langenargen am Bodensee. Sigmaringen 1994.

**Cikánková 1985**

Jana Cikánková, *Antonín Stevens ze Steifelsu - život a dílo* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1985.

**Denkstein 1977**

Vladimír Denkstein, *Václav Hollar-Kresby*, Praha 1977.

**Diviš 1984**

Jan diviš, *Poklady pražských cechů* (kat.), Praha 1984.

**Diviš 1992**

Jan diviš, *Pražské cechy* (kat.), Praha 1992.

**Dlabač 1815**

Gottfried Johann Dlabač, *Allgemeines historisches Künstler - Lexikon*, II, 1815.

**Dostál 1924**

Eugen Dostál, *Wenceslaus Hollar*, Praha 1924.

**Drost 1926**

Willy Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Wildpark - Postdam 1926, s. 283 - 286.

**Dvořák 1955**

František Dvořák, *Jan Kupecký*, Bratislava 1955.

**Dvořák 1956**

František Dvořák, *Jan Kupecký. Der grosse Porträtmaler des Barocks*, Prag 1956.

**Dvořák 1957a**

František Dvořák, *Jan Kupecký. The Great Baroque Portrait Painter*, Prague 1957.

**Dvořák 1957b**

František Dvořák, *Ján Kupecký*, Bratislava 1957.

**Dworschak 1936**

Fritz Dworschak, Göhler, H. und Schmidt, J.: *Führer durch das Erzbischöfliche Dom- und Diözesanmuseum in Wien*, Wien 1936 (4. Auflage).

**Eberlein 1776**

C. N. Eberlein, *Verzeichniss der Herzoglichen Bilder-Gallerie zu Salzthalten*, Braunschweig 1776.

**Effner 1864**

Joseph Effner, Michael Lucas Leopold Willmann, *Schlesisches Kirchenblatt*, 1864, Nr. 30, s. 362 - 364, Nr. 31, s. 375 - 376, Nr. 32, s. 387 - 389.

**Fáy 1996**

András Fáy, Le dilemme d'une mise au jour. La restauration de l'Autoportrait de l'artiste avec sa femme et son fils par Johann kupecky, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 85, 1996, s. 17-46.

**Fischer 1786**

J. B. Fischer, *Geschichte und ausführliche Beschreibung der Markgräflich Brandenburgischen Haupt- und Residenzstadt Anspach (...)*. Anspach 1786.

**Fučíková 1989**

Eliška Fučíková, Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II., in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/1, Praha 1989, s. 182 - 222.

**Füessli 1758**

Johann Caspar Füessli, *Leben Georg Philipp Rugendas und Johannes Kupezki*, Zürich 1758.

**Füessli 1925**

Jan Kašpar Füessli, *Život Jana Kupeckého*. Přeložil Václav Jiráček, Praha 1925.

**Gamba 1908**

C. Gamba, Nuovi autoritratti agli Uffizi, *Bolletino dell'arte*, II, 1908, s. 218-221.

**Gandelman 1992**

Claude Gandelman, Der Gestus des Zeigers, in: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionstheorie*, ed. Kemp, Berlin 1992 (1. vyd. 1985), s. 71 - 93.

**Garas 1960**

Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch (1724 - 1796)*, Budapest 1960.

**Garas 1961**

Klara Garas, Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko, *Acta Historiae Artium Academiae Hungaricae*. Budapest, 7, 1961, s. 229-250.

**Garas 1969**

Klara Garas, Anton Kern (1710 - 1747), in: *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki ku czci Prof. Dr. Stanisława Lorentza. - Museum and Artist. Studies in the History of Art and Civilization in Honour of Professor Dr. Stanisław Lorentz*, Warszawa 1969, s. 65 - 90.

**Garas 1974**

Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk*. Mit Oeuvrekatalog Georgnet nach Standorten, Salzburg 1974.

**Garas 1978**

Klara Garas, Kupezky Studien. Unbekannte Bildnisse aus Kupezkys Wiener Periode, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 50, 1978, s. 79-101.

**Geiger 1954**

Benno Geiger, *I puttori ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldo, pittore illusionista del Cinquecento*, Firenze 1954.

**Gembarzewski 1926**

Bronisław Gembarzewski, *Muzeum narodowe w Warszawie. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Kraków 1926.

**Gerson 1942**

Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942.

**Gombrich 1982**

Ernst H. Gombrich, The Mask and the Face. The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art, in: *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford 1982, s. 105 - 136.

**Gosztola 1995**

Annamaria Gosztola, Johann Kupezky, in: *L. Ember - M. Chiarini, Rembrandt, Rubens, Van Dyck. Italiensehnsucht nordischer Barockmaler (...)* (Ausst. Kat.), Milano 1995, s. 92-95.

**Greenblatt 1980**

Stephen Greenblatt, *Renaissance Self - fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago - London 1980.

**Haberditzl 1977**

Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*, Wien 1977.

**Halata 1996**

Martin Halata (ed.): *Kniha protokolů pražského malířského cechu z let 1600 - 1656*, Praha 1996.

**Halata 1997**

Martin Halata, Cech kolem roku 1600, in: Tomáš Sekyrka (ed.), *Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783*, Praha 1997, s. 23-33,

**Hartmann 1962**

Karl Hartmann, Die einstige Gemäldegalerie im Neuen Schloss zu Bayreuth, *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, XLII, 1962, s. 195-198.

**Hawlik 1810**

Ernst Hawlik, Über bildende Künstler in Mähren, in: *Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes*, III, 1810.

**Heiden 1970**

Rüdiger Heiden, Die Porträtmalerei des Hans von Aachen, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1970, Bd. 66, s. 125 - 226.

**Hejdová - Horyna 1970**

Dagmar Hejdová - Mojmir Horyna, *Barock in Böhmen. Eine Auswahl aus Architektur, Plastik, Malerei und kunsthandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts* (Ausst. Kat.), Hradec Králové 1970.

**Hejnic 1911**

Otokar Hejnic, *Petr Brandl. Část všeobecná*, Praha 1911.

**Henkel - Schöne 1967**

Arthur Henkel - Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

**Herain 1912**

Karel Vladimír Herain, Pokus o založení Akademie umění v Praze v l. 1709 – 1711, *Za starou Prahu* 3, 1912, s. 77 - 78.

**Herain 1915**

Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576 - 1746*, Praha 1915.



**Hermandung 1908**

Hermandung, A.: *Das Zunftwesen der Stadt Aachen bis zum Jahr 1681*, Aachen 1908.

**Hind 1922**

Arthur M. Hind, *Wenceslaus Hollar and his views of London and Windsor in the 17th century*, London 1922.

**Hirsching 1786**

F. K. G. Hirsching, *Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde - und Kupferstihsammlungen (...) in Teuschland I-IV*. Erlangen 1786-1792.

**Hoffmann 1996**

Katherine Hoffmann, *Cocepts of Identity. Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*, New York 1996.

**Hojda - Kašparová 2000**

Zdeněk Hojda, Jaroslava Kašparová, *Bohemia-Italia. Češi ve Vlaších a Vlaši v Praze (I cechi in Italia e gli Italiani a Praga) 1600-2000*. Praha 2000.

**Hollar 1983**

Václav Hollar. *Kresby a grafické listy Britského muzea v Londýně a v Národní galerii v Praze*. Kolektiv autorů, Praha 1983.

**Höper 1996**

Corina Höper, *Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1996.

**Horky 2002**

Mila Horky, *Künstlerbilder - Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhundert*, Braunschweig 2002.

**Hoser 1846**

Josef K. E. Hoser, *Catalogue raisonné odern beschreibendes Verzeichniss der im Galeriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde - Sammlung*, Prag 1846.

**Houszka 1994**

Ewa Houszka, in: *Michael Willmann (1630 - 1706). Studien zu seinem Werk*. Franz Wagner (ed.), Salzburg 1994.

**Hubala 1964**

Erich Hubala, Malerei, in: *Barock in Böhmen 1964*, s. 197 - 236.

**Hume 1739**

David Hume, *A Treatise of Human Nature*, 1739, I.IV, sec. 6.

**Chapmann 1990**

H. Perry Chapmann, *Rembrandt's Self - Portraits. A Study in Seventeenth - Century Identity*, Princeton, New Jersey 1990.

**Jacoby 1989**

Joachim Jacoby, *Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts*. Herzog Anton Ulrich-Museum Barunschweig, Braunschweig 1989.

**Jahn 1776**

Jan Qirin Jahn, 1776 Nachrichten von den alten und neuen Malern. Stať z roku 1770 otištěno in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyn Künste* XIX, 1.část, Leipzig 1776.

**Janáčková 2001**

Eva Janáčková in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 520.

**Jongh 1993**

Eddy de Jongh, Reticent informants: seventeenth - century portraits and the limits of intelligibility, in: *Polyanthea: Essays on Art and Literature in Honour of William Sebastian Heckscher* (ed. K. - L. Selig), The Hague 1993, s. 57 - 73.

**Kamper 1907**

Jaroslav Kamper, Václav Vavřinec Reiner, *Dílo* 4, 1906, s. 125 - 146, s. 209 - 216, s. 253 - 268; zvláštní otisk 1907 (citován).

**Kamper 1911**

Jaroslav Kamper, *Petr Brandl. Umělecká beseda svým členům na rok 1911*, Praha 1911.

**Kapustka - Koziel 2001**

Mateusz Kapustka - Andrzej Koziel, *OP nederlandse manier: Inspiracje niderlandzkie w sztuce slaskiej XV - XVIII w.* Legnica 2001.

**Kartouse 1991**

Kartouse Gaming, *Katalog des NÖ Landesmuseums*. NF Nr. 276, Wien 1991, s. 88-106.

**Katalog 1863**

*Katalog der Bilder - Galerie im Ständehause zu Breslau*, Breslau 1863.

**Katalog 1911**

*Výstava děl Petra Brandla, pořádaná Krasoumnou jednotou pro Čechy a Kroužkem přátel umění malířského*. Rudolfinum, září-říjen. Praha 1911.

**Katalog Breslau 1926**

*Katalog der Gemälde u. Skulpturen*. Schlesisches Museum der bildenden Künste, 6. Aufl. Breslau 1926.

**Katalog 1930**

*Jubiläums - Ausstellung Michael Willmann 1630 - 1706*. Katalog wystawy. Schlesisches Museum der bildenden Künste. Oprac. E. Kloss. Breslau 1930.

**Katalog Praha 1932**

Norbert Grund (1717 - 1767). *Olejomalby a kresby z klášterního a soukromého majetku*. Úvod V. V. Štech. Katalog. Praha 1932.

**Katalog 1938**

*Muzeum narodowe w Warszawie*. Katalog galerii malarstwa polskiego. Warszawa 1938.

**Katalog 1949**

Jiří Mašín - Jaroslav Pešina, *Katalog národní galerie v Praze . Sbírká starého umění*, Praha 1949.

**Katalog 1961**

Jaromír Šíp - Jana Kybalová, *Katalog Barokního zátiší, obraz a skutečnost*, Praha 1961.

**Katalog Milán 1966**

*L'Arte del Barocco in Boemia*, Milano, Palazzo Reale, aprile-maggio 1966. Úvodní stati: Josef Polišenský, Oldřich J. Blažíček, Pavel Preiss, Dagmar Hejdová. Katalog zpracovali: Oldřich J. Blažíček, Dagnar Hejdová, Gabriela Kesnerová, Pavel Preiss.

**Katalog Warszawa 1967**

*Malarstwo europejskie*. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie. Bd. 1 - 2. Warszawa 1967.

**Katalog Praha 1988**

*Staré české umění, sbírky Národní galerie v Praze*, Jiřský klášter, Praha 1988.

**Kaufmann 1988**

Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.*, Chicago, London 1988.

**Klessmann 1994**

Rüdiger Klessmann, Willmann i Nederlandy. in: *Michael Willmann (1630 - 1706)*. Katalog výstavy, Salzburg 1994, s. 55 - 78.

**Kloss 1930**

Ernst Kloss, Michael Willmann, *Umění III*, 1930, s. 413 - 421.

**Kloss 1934**

Ernst Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines Deutschen Barockmalers*, Breslau 1934.

**Kloss 1947**

Ernst Kloss, Michael Willmann, in: U. Thieme - E. Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Bd. 36. Leipzig 1947, s. 32 - 34.

**Kneidl - Rollová - Preiss 1998**

Pravoslav Kneidl - Anna Rollová - Pavel Preiss, *Strahovská knihovna. Památník národního písemnictví*, Praha 1998.

**Knoblich 1868**

Augustin Knoblich, *Leben und Werke des Malers M. L. L. Willmann*, Breslavia 1868.

**Kolektiv autorů 1983**

Václav Hollar. *Kresby a grafické listy ze sbírek Britského muzea v Londýně a v Národní galerii v Praze*, kol. autorů. Praha 1983.

**Koller 1984**

Manfred Koller, Zwei Gemälde von Karel Škréta und Johannes Kupezky in Wien, *Umění* XXXII, 1984, s. 353 - 360.

**Konečný 1995/1996**

Lubomír Konečný, Arcimboldo, Kristus a Dürer, *Bulletin Národní galerie v Praze V - VI*, 1995 - 96, s. 247 - 250.

**Kopera 1931**

Feliks Kopera, *Malarstwo w Polsce od XVII. do XVIII. wieku (Renesans, barok, rokoko)*, Warszawa s. a. 1931.

**Korabinsky - Romy 1817**

Matthias Korabinsky, Pressburg Mahler im 18. Jahrhunderts. Ein Beytrag zur Geschichte der Könige. Freystadt Pressburg in Ungarn. Aus Matthias Korabinsky's handschriftlichen Nachlass mitgetheilt von Dr. Romy in Karlowitz. *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* VIII, č. 90 - 91, 28. a 30. VII. 1817, Wien 1817, s. 370 - 372.

**Korecká 1958**

Hana Korecká, *Kašpar Jan Hirschely a počátky malby zátiší v Čechách na přelomu 17. a 18. století* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1958.

**Kotrba 1958**

Viktor Kotrba, *Infantia Christi*, *Umění* VI, 1958, s. 244 ad.

**Koziel 1997/1998**

Andrzej Kozieł, Cesta Michaela Willmanna k „výšinám umění“ a jeho rané kresby, *Bulletin Národní galerie v Praze VII - VIII*, 1997 - 98, s. 164 - 170.

**Koziel 2000**

Andrzej Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630 - 1706)*, Wrocław 2000.

**Koziel 2001**

Andrzej Kozieł, *Michael Willmann und sein Kreis. Johann Christoph Liška, Georg Wilhelm Neunhertz und Johann Jakob Eybelwieser*, Zeichnungen 2001.

**Kramář 1930**

Vincenc Kramář, *Průvodce po výstavě obrazů a plastik zakoupených státem*. Katalog, Praha 1930.

**Kramář 1938**

Vincenc Kramář, *Stručný průvodce Obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1936, 2. vyd. Praha 1938.

**Krapf 1996**

Michael Krapf, Bemerkungen zu den Selbstbildnissen im Werk von Paul Troger, in: *Ars baculum vitae* 1996, s. 257-263.

**Krčálová 1989**

Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 62 - 92.

**Krollmann 1930**

Christian Krollmann, Der maler Michael Willmann und seine Vaterstadt Königsberg Pr. *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte von Ost- und West preussen* 5, 1930/31, s. 20 - 28.

**Kroupa 1985**

Jiří Kroupa, Poznámky k Sonnenfelsově koncepci umění, in: *Uměleckohistorický sborník*, Brno 1985, s. 195 - 207.

**Kroupa 1996**

Jiří Kroupa, František Karel Palko v Tovačově, in: *Ars baculum vitae* 1996, s. 250-256.

**Krsek 1989**

Ivo Krsek, Malířství pozdního baroka na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 790 - 816.

**Kříž 1964**

Jan Kříž, K otázce vývojových proměn Grundova díla - klasicizující tendence let 1760 - 1767, *Umění XII*, 1964, s. 109 - 134.

**Kříž 1967a**

Jan Kříž, *Norbert Grund 1717 - 1767* (kat. výst.), Wien 1967.

**Kříž 1967b**

Jan Kříž, *Norbert Grund 1717 - 1767. Výstava u příležitosti životních výročí malířových* (kat. výst.), Praha 1967.

**Kříž 1972**

Jan Kříž, *Norbert Grund. Nové příspěvky k poznání malířova díla* (kat. výst.), Liberec 1972.

**Kuchynka 1911a**

Rudolf Kuchynka, *Katalog výstavy děl Petra Jana Brandla*. Rudolfinum, září-říjen, Praha 1911.

**Kuchynka 1911b**

Rudolf Kuchynka, Vlastní podobizny Petra Brandla, *Český svět VII*, Praha 1911, č. 32 a 35.

**Kuchynka 1912**

Rudolf Kuchynka, Příspěvky pro slovník českých umělců I., *Časopis Společnosti přátel starožitnictví českých v Praze XX*, 1912, s. 74.

**Kuchynka 1913**

Rudolf Kuchynka, *Výstava děl Jana Kupeckého a Václava Vavřince Reinerera* (kat. výst.), Praha 1913.

**Kuchynka 1915**

Rudolf Kuchynka, Manuál pražského pořádku malířského z let 1600 - 1656, *Památky archeologické XXVII*, 1915, s. 24 - 46.

**Kuchynka 1916**

Rudolf Kuchynka, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699 - 1781, *Památky archeologické XXVII*, 1916, s. 25 - 29, s. 77 - 88.

**Kuchynka 1918**

Rudolf Kuchynka, Molitorovy fresky, *Památky archeologické XXX*, 1918, s. 85 - 92.

**Kuchynka 1919**

Rudolf Kuchynka, Fahrenschnovy výpisy z knih a listin staroměstského pořádku, *Památky archeologické XXXI*, 1919, s. 14 - 24.

**Laing 1982**

Alistair Laing, Austria and Bavaria. Summer Exhibition, in: *Burlington Magazine*, 1982, s. 797 - 801.

**Lossow 1953**

Hubertus Lossow, *Michael Willmann, ein deutscher Barockmaler*. Willmann - Jahrbuch, 1953, s. 53 - 60.

**Lossow 1994**

Hubertus Lossow, *Michael Willmann (1630 - 1706) - Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994.

**Lutterotti 1930**

Nikolaus von Lutterotti, Archivalisches über die Arbeiten des Malers Peter Brandl für das Kloster Grüssau in Schlesien. In: *Jahrbuch des Deutschen Riesengebirgs - Vereines* ( Sitz Hohenelbe), 1930.

**Luz 1923**

W. L. Luz, *Künstler - Selbstbildnisse*, Leipzig 1923.

**Maltese 1959**

Corrado Maltese, Johann Kupezky, in: *Il Settecento a Roma*, (Ausst. Kat.), Roma 1959, s. 138-139.

**Marek 1912**

Josef Marek, *Petr Jan Brandl*, Brno 1912.

**Maser 1970**

Edward A. Maser, A Modello by Franz Xaver Kark Palko, *Pantheon* 28, 1970, s. 117 - 126.

**Maser 1971**

Edward A. Maser, Franz Anton Maulbertsch as Portraitist: Some questions about the Vienna Self-portrait, *Pantheon* 29, 1971, s. 293 - 307.

**Matějček 1930**

Antonín Matějček, Výstava obrazů a plastik zakupených státem v letech 1919 - 30, *Umění (Štenc)* III, 1930, s. 223 - 239.

**Matějček 1931**

Antonín Matějček, *Strahovská obrazárna v Praze ( Obrazárna královské kanonie řádu premonstrátského v Praze)*, Praha 1931.

**Matějček 1936**

Antonín Matějček, Petr Brandl, *Umění IX*, 1936, s. 121 ad.

**Matějček 1937**

Antonín Matějček, *Norbert Grund*, Praha 1937.

**Maul 1914**

Dietrich Maul, *Michael Willmann. Ein Beitrag zur Barockkunst Schlesiens*, Strasburg 1914.

**Maul 1915**

Dietrich Maul, *Leben und Werke des Malers Christian Bentum*. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Strasburg 1915.

**Medvecký 1992**

Jozef Medvecký, Od Trogera k Maulbertschovi, *Pamiatky a múzeá*, 5 - 6, 1992, s. 15 - 26.

**Meloni Trkulja 1979**

Silvia Meloni Trkulja, Kupeczky Janos, in: *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1979, s. 907.

**Meusel 1785**

Johann Georg Meusel, Erste und Zweyte Fortsetzung der artistischen Bemerkungen (...), in : *Miscellaneen Artistischen Inhaltes*, Erfurt 1785, Heft 25, s. 3-27.

**Mitteilungen 1967**

*Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jg. 31, Nr. 75, 1967.

**Müller Hofstede 1965**

Justus Müller Hofstede, *Michael Willmann. Die Jakobsleiter. „ Schlesien“*, 1965, s. 193 - 201.

**Nagler 1835/1852**

Gustav K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstlerlexikon oder Nachrichten, Kupfersticher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc. t. 1 - 25*, Leipzig 1835 - 1852.

**Neumann 1951**

Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách*. Barokní realismus, Praha 1951.

**Neumann 1955**

Jaromír Neumann, K začátkům Brandlova malířského vývoje, *Umění* III, 1955, s. 93 ad.

**Neumann 1960**

Jaromír Neumann, Vlastní podobizny Petra Brandla, in: *Příspěvky k dějinám umění (Sborník Acta Universitatis Carolinae)*, Praha 1960, s. 49 ad.

**Neumann 1962**

Jaromír Neumann, Neznámé dílo Piazzettova žáka Antonia Chiozzotta, *Umění* X, 1962, s. 248-255.

**Neumann 1968**

Jaromír Neumann, *Petrus Brandl 1668-1735*, Praha 1968.

**Neumann 1974a**

Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974.

**Neumann 1974b**

Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610-1674*, Praha 1974.

**Neumann 1984a**

Jaromír Neumann, *Rudolfinská Praha*, Praha 1984.

**Neumann 1984b**

Jaromír Neumann, Jan Kupecký, in: J. Kotalík, *Národní galerie v Praze I*, Praha 1984, s. 310-313.

**Neumann 1990a**

Jaromír Neumann, Nad dielom Jana Kupeckého, *Slovenské pohľady*, CVI, 1990, č. 7, s. 50-63.

**Neumann 1990b**

Jaromír Neumann, Jan Kupecký. K. 250. výročí umělcovy smrti, *Panorama* 4, 1990, s. 14-17.

**Neumann 2000**

Jaromír Neumann, *Škrétové*, Praha 2000.

**Nissen 1945a**

Johanna Nissen, *Neuer beitrag zur Forschung um den böhmischen Maler Norbert Grund* (disertační práce). Prag 1945. (Strojopis v Archivu Univerzity Karlovy, fond Disertace filosofické fakulty německé Karlovy univerzity 1944/45, sign. V - 75.)

**Nissen 1945b**

Johanna Nissen, *Katalog der Gemälde Norbert Grunds und der Kupferstiche nach N. Grund von Johann Balzer*. Prag 1945. (Strojopis v Archivu Univerzity Karlovy, fond Disertace filosofické fakulty německé Karlovy univerzity 1944/45, sign. V - 75.)



**Novotný 1939**

Vladimír Novotný, Filip Kristián Bentum a jeho činnost na zámku v Manětíně, *Umění XI*, 1939, s.327-344.

**Novotný 1940**

Vladimír Novotný, *Seznam obrazů a soch vystavených Národní galerií v Praze v odbočce na Zbraslavi* (kat. výst.), Praha 1940.

**Novotný 1942/1943**

Vladimír Novotný, Václav Vavřinec Reiner (část druhá), *Umění (Štenc) XIV*, 1942/43, s. 239-284.

**Novotný 1943/1944**

Vladimír Novotný, Nové příspěvky k Reinerovu dílu, *Umění XV*, 1943/44, s. 335 - 346.

**Novotný 1949**

Vladimír Novotný, Příspěvek k počátkům malířského díla Norberta Grunda, in: *Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 192 - 199.

**Osvpu: EC 1274****Pánková 1956**

Vlastimila Pánková, Příspěvek k otázce barokních malířů rodiny Palcků, in: *Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora dra Josefa Cibulky*, Praha 1956, s. 165 - 171.

**Panofsky - Klibansky - Saxl 1964**

Erwin Panofsky - Raymond Klibansky - Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London - New York 1964.

**Parthey 1853**

Gustav Parthey, *Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche*, Berlin 1853.

**Parthey 1863**

Gustav Parthey, *Deutscher Bildersaal*, I-II, Berlin 1863-1864.

**Pav 1973**

John I. Pav, Wenceslaus Hollar in Germany, 1627 – 1636, *The Art Bulletin*, Vol. LV, Nr. 1, 1973, s. 86 - 105.

**Pazaurek 1889**

Gustav E. Pazaurek, *Carl Scretta 1610-1674*). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte de XVII. Jahrhunderts, Prag 1889.

**Pelzl - Jahn 1773**

František Martin Pelzl, *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler nebst kurzen nachrichten von ihren Leben und Werken*, I - IV, Prag 1773/1782. Životopisy výtvarných umělců napsal nebo k nim dodal materiál Jan Quirin Jahn. O Brandlovi-I, 1772, s. 114 ad.

**Pennington 1982**

Richard Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge, London, New York 1982.

**Petrová-Pleskotová 1979**

Anna Petrová-Pleskotová, Malíarstvo, in: *Slovensko-Kultúra* -1. časť, Bratislava 1979.

**Petrová-Pleskotová 1983**

Anna Petrová-Pleskotová, *Malíarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983.

**Pigler 1967**

Anton Pigler, *Museum der bildenden Künste. Szépművészeti Múzeum Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister*, I - II, Budapest 1967.

**Piles 1699**

Roger de Piles, *Abrege de la vie des pientres*, Paris 1699.

**Pillwein 1821**

Benedikt Pillwein, *Biographische Schilderung oder Lexikon Salzburgischer theils verstorbenen theils lebenden Künstler, auch solcher, welche Kunstwerke für Salzburg lieferten*, Salzburg 1821.

**Podlaha 1918**

Antonín Podlaha, Seznam důležitějších akvarelů a perokreseb ve sbírkách Musea král, českého, *Památky archeologické* XXX, 1918, s. 41 - 50, 139 - 145, 192 - 196.

**Podlaha 1919**

Antonín Podlaha, Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické* XXXI, 1919, s. 42, 106, 164.

**Podlaha 1924/1925**

Antonín Podlaha, Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické* XXXIV, 1924/25, s.258 - 285.

**Polák 1933**

Josef Polák, Příspěvky k bádání o Kupeckém, *Umění* VI, 1933, s. 218-225.

**Pötzl-Malíková - Schemper-Sparholz 1984**

Maria Pötzl-Malíková - Ingeborg Schemper-Sparholz, Die Tätigkeit Johann Josef Reslers für den Trinitarierorden, *Acta Historiae Artium Academiae Hungaricae*, Budapest 30, 1984, s. 265-297.

**Pötzl - Maliková 1986**

Maria Pötzl-Maliková, Zur Porträtmalerei des Franz Anton Palko, *Művészettörténeti Értesítő* XXXV, 1986, s. 1-24.

**Pötzl - Maliková 2004**

Mária Pötzl-Maliková, *Franz Xaver Messerschmidt a záhada jeho charakterových hláv*, Bratislava 2004.

**Pražské baroko 1938**

*Pražské baroko*. Vystava umění 17. a 18. století v Čechách. 1600 – 1800, Praha 1938.

**Preiss 1954**

Pavel Preiss, Nově zjištěný autoportrét Kristiána Dietricha, *Zprávy památkové péče* XIV, 1954, s. 158.

**Preiss 1960**

Pavel Preiss, Fresky Václava Vavřince Reinerera v Gaminu, *Umění* VIII, 1960, s. 260 - 277.

**Preiss 1961**

Pavel Preiss, Oltářní obrazy Václava Vavřince Reinerera, *Umění* IX, 1961, s. 246 - 276.

**Preiss 1963**

Pavel Preiss, Poznámky k dílu Michala Václava Halbaxe, *Umění* XI, 1963, s. 293 - 296.

**Preiss 1967**

Pavel Preiss, *Giuseppe Arcimboldo*, Praha 1967.

**Preiss 1970**

Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner*, Praha 1970.

**Preiss 1976**

Pavel Preiss, *Staré české umění II. Manýrismus a baroko*. Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském Hradě, Praha 1976.

**Preiss 1980**

Pavel Preiss - Oldřich J. Blažíček, *Ignác Platzer, skici, modely a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku* (kat. výst.), Praha 1980.

**Preiss 1984**

Pavel Preiss, *Wenzel Lorenz Reiner (1689 - 1743)*. Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik. Nr. 11 der Schriften des Salzburg Barockmuseums, Salzburg 1984.

**Preiss 1988**

Pavel Preiss, *Staré české umění*. Sbírka Národní galerie v Praze. Jiřský klášter, Praha 1988.

**Preiss 1989a**

Pavel Preiss, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 540 - 611.

**Preiss 1989b**

Pavel Preiss, Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 751 - 789.

**Preiss 1989c**

Pavel Preiss, in: *Prager Barock*. Niederösterreichische Landesausstellung 1989, Schloss Schallaburg. Katalog der NÖ Landesmuseums, Neuen Folge Nr. 227, Wien 1989.

**Preiss 1989d**

Pavel Preiss, Anton Kerns zeichnerische Skizzen, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XXXIV*, Budapest 1989, s. 203-208.

**Preiss 1991a**

Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner (1689- 1743)*. Skici, kresby, grafika. Výstava k 300. výročí umělcova narození (kat. výst.), Praha 1991.

**Preiss 1991b**

Pavel Preiss, *W. L. Reiners Bibliotheksfresken der Kartause Gaming*. Separatum ex: Kunst des Heilens NÖ Landes Ausstellung, Gaming 1991.

**Preiss 1991c**

Pavel Preiss, in: *Kunst des Heilens. Aus der Geschichte der Medizin und Pharmazie. Kartause Gaming*. Katalog des NO Landesmuseums. NF Nr. 276, Wien 1991, s. 88-106.

**Preiss 1992**

Pavel R. Pokorný - Pavel Preiss, *Zámek Duchcov. Valdštejnská rodová galerie. Václav Vavřinec Reiner. Obrazy a kresby*, Praha 1992.

**Preiss 1993**

Pavel Preiss, *Anton Kern (1709 - 1747)*. Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik (kat. výst.), Salzburg 1993.

**Preiss 1994**

Pavel Preiss, Vlastní a rodinné podobizny Františka Antonína Palka, *50. Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1994, s. 25-31.

**Preiss 1997**

Pavel Preiss in: Tomáš Sekyrka (ed.), *Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783*, Praha 1997, s. 67-71, 73-75, 79.

**Preiss 1998**

Pavel Preiss, *Anton Kern 1709-1747. Obrazy a kresby v českých zemích*, Praha 1998.

**Preiss 1999**

Pavel Preiss, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999.

**Preiss 2000**

Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor. Podobizny a portrétní motivy*, Praha 2000.

**Preiss 2001a**

Pavel Preiss, O malířství českého baroka, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 176 - 200.

**Preiss 2001b**

Pavel Preiss in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 440.

**Preiss 2001c**

Pavel Preiss, Barokní a klasicistní kresby české provenience, in: *Sen o říši krásy - Dream of the Empire of Beauty. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic - The Collection of Jiří Karásek of Lvovice* (kol. autorů), Praha 2001, s. 72 - 77.

**Preiss 2004**

Pavel Preiss, „nach seiner renommierten Kunst...nach denen disfalls angegebenen Dessins“ *Johann Jakob von Steinfels im Stift Waldsassen im Zusammenhang seines Gesamtwirkens*. Sonderdruck aus Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Band 38, 2004.

**Preiss - Šafařík 1963**

Pavel Preiss - Eduard A. Šafařík, *Český barokní portrét ve sbírkách národní galerie v Praze* (kat. výst.), Praha 1963.

**Racek 1950**

Miloslav Racek, *Dílo malíře Michala Václava Halbaxe v Čechách* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1950.

**Renger 1978**

Konrad Renger, Adriaen van der Werff, in: *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich - Museum Braunschweig vom 6. September bis 6. November 1978. (Konzeption der Ausstellung Rüdiger Klessmann.), s. 178 - 181.

**Ridolfi 1984**

Carlo Ridolfi, *The Life of Tintoretto and of his Children Domenico and Marietta*. Transl.: C. Enggass and Ronald Enggass, Pennsylvania 1984.

**Ripa 1611**

Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1611.

**Ripa 1645**

Cesare Ripa, *Iconologia*, Venezia 1645.

**Ripa 1969**

Cesare Ripa, *Iconologia*, Frankfurt 1969.

**Ripa 1986**

Cesare Ripa, *Iconologia*, Torino 1986.

**Rojková 1991**

Stanislava Rojková, *Malířské dílo Antonína Kerna (1709-0747)* (diplomní práce), FF Masarykovy univerzity v Brně, Brno 1991.

**Rojková 1992**

Stanislava Rojková, in: *Národní galerie v Praze - Staré české umění*. Národní galerie v Praze - Réunion des Musées Nationaux. Praha - Paříž 1992 (též francouzské a anglické vydání).

**Rollová 1972**

Anna Rollová, Siard Nosecký (1693 - 1753). K jubileu teologického sálu Strahovské knihovny, in: *Strahovská knihovna. Sborník památníku národního písemnictví* 7, 1972, s. 107 - 134 (zvláštní otisk), Praha 1972.

**Rott 1914**

H. Rott, Bruchsal. Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses und der bischöflichen Residenzstadt, in: *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Beiheft 11. Heidelberg 1914.

**Rousová 2004**

Andrea Rousová, *Petr Brandl - Malíř neřestí pozemských*, Praha 2004.

**Royt - Šedinová 1998**

Jan Royt - Hana Šedinová, *Slovník symbolů*, Praha 1998.

**Salinger 1987**

A. Salinger, *Dom- und Diözesanmuseum in Wien*, Wien 1987.

**Sandrart 1675:**

Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey Künste von 1675*. Herausgegeben und kommentiert von R. A. Oeltzer, Mnichov 1925.

**Sandrart 1683**

Joachim von Sandrart, *Academia nobilissimae Artis Pictoriae...Norimbergae* 1683.

**Sedláčková 1941**

Ema Sedláčková, Úvodní text k výstavě *Umělci sobě. Výstava autoportrétů*. Alšova síň Umělecké besedy, 21. 1. až 23. 2. 1941. Praha 1941.

**Seifertová 1970**

Hana Seifertová, Barokní zátiší v Čechách a na Moravě, *Umění XVIII*, 1970, s. 1 - 30.

**Seifertová 1977**

Hana Seifertová, Barock - Stilleben in Böhmen und Mähren, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 21, 1977, s. 33 - 66.

**Seifertová - Ševčík 1997**

Hana Seifertová - Anja K. Ševčík, *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690 - 1750*, Praha 1997.

**Schaller 1794**

Jaroslav Schaller, *Beschreibung der könige Haupt- und Residenzstadt Prag*, I-IV, Prag 1794-1797.

**Schmuttermeier 1981**

Elisabeth Schmuttermeier, Franz Anton Palko - Zwei Representationsbilder der Habsburger, *Alte und Moderne Kunst* 26, Heft 176, Wien 1981, s. 2 - 6.

**Schwarz 1959**

Heinrich Schwarz, *The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout. Observations on Some Paintings, Drawings and Prints of the 15th Century*, London 1959.

**Schwarz 1962**

Heinrich Schwarz, Franz Anton Palko als Bildnismaler, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 6, Nr. 50, Wien 1962, s. 18 - 28.

**Skořepová 1957**

Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů*, Praha 1957.

**Slavíček 1994**

Lubomír Slavíček, Franz Anton Palko nebo Anton Glunck ? K autorství skupinového portrétu císařovny Marie Terezie a císaře Josefa II. z letního refektáře premonstrátského kláštera v Louce u Znojma. - Exkurz. Několik poznámek k ikonologii skupinových portrétů Marie Terezie a Josefa II. od Antona Gluncka, *50. Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1994, s. 32 - 37, exkurz s. 37 - 41.

**Spicer 1991**

Joaneath Spicer, The Renaissance Elbow, in: Jan Bremmer - Herman Roodenburg, (ed.), *A Cultural History of Gesture*, New York 1991, s. 84 - 128.

**Steiborn 1989**

Bozena Steiborn, *Michael Leopold Willmann*. Muzeum Narodowe we Wroclawiu, Wroclaw 1989 (1. Aufl. 1964).

**Steiner 1977**

Wendy Steiner, The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting, *Semiotics* 21, 1977, s. 111 - 119.

**Stejskal 1989**

Karel Stejskal, Počátky gotického malířství, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1989, s. 284 - 310.

**Stettler 1963**

Stettler M.: Zum Berner Bildnis des Prinzen Eugen. In: Prinz Eugen und sein Belvedere, Wien 1963, s. 9 - 18.

**Stoichita - Coderch 1999**

Victor Ieronym Stoichita - Anna Maria Coderch, *Goya. The Last Carnival*, London 1999.

**Strettiová 1957**

Olga Strettiová, *Das Barockporträt in Böhmen*, Prag 1957.

**Suchomel 1977**

Miloš Suchomel, Restaurování obrazů F. K. Fahrenschora, *Umění XXV*, 1977, s. 169 - 183.

**Sumowski 1992**

Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, svazek 10, New York 1992.

**Šafařík 1928**

Eduard Šafařík, *Joannes Kupezky 1667-1740*, Prag 1928.

**Šafařík 1931**

Eduard Šafařík, Heslo Johann Peter Molitor, in: *Allgemeines historisches Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart XXV* (ed. Ulrich Thieme - Felix Becker), Leipzig 1931, s. 38.

**Šafařík 1940**

Eduard Šafařík, K 200. výročí umělcovy smrti, in: *Zpravodaj* 16. července 1940, s. 17.

**Šafařík 1949**

Eduard Šafařík, Brandlův portrét od Kupeckého, *Památky, Historie XLIII*, 1948, Praha 1949, s. 73 ad.

**Šafařík 1962**

Eduard A. Šafařík, Tři podoby Michaela Kreisingera od Jana Kupeckého, *Umění X*, 1962, s. 113-134.

**Šafařík 1963**

Eduard A. Šafařík, Jan Kupecký, in: *Český barokní portrét ve sbírkách národní galerie v Praze* (Ausst. Kat.), Praha 1963.

**Šafařík 1964**

Eduard A. Šafařík, Zum Anfang des Wiener Aufenthaltes Johannes Kupezkys, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 8, 1964, č. 52, s. 10-17.

**Šafařík 1967**

Eduard A. Šafařík, in: *Mistrovská díla starého umění v Olomouci*. Arcibiskupský palác - Oblastní galerie ( katalog Jaromír Neumann a Eduard A. Šafařík, historický úvod Lubor Machytka), Olomouc 1967.

**Šafařík 2001**

Eduard A. Šafařík, *Johann Kupezky 1666-1740*, Roma 2001.

**Šášky 1982**

Ladislav Šášky, *Bratislavské rokoko*, Bratislava 1982.

**Ševčík 1997**

Anja K. Ševčík (ed.), *Tobias Pock. Vlastní podobizna s rodinou*, Praha 1997.



**Šíp 1956**

Jaromír Šíp, Freska Jana Lukáše Krackera v lodi kostela sv. Mikuláše v Praze III, *Umění IV*, 1956, s. 169-181.

**Šíp - Korecký - Paul 1959**

Jaromír Šíp - Miroslav Korecký - Alexander a Peter Paul, *Jan Lukáš Kracker. Svatý Mikuláš*, Praha 1959.

**Šmrha 1946**

Karel Šmrha, Renesanční freska v arcibiskupském paláci v Praze, *Časopis Společnosti přátel starožitností XLIX - L*, 1941/42, Praha 1946, s. 178 - 195.

**Šroněk 1989**

Michal Šroněk, Barokní malířství v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 324 - 356.

**Šroněk 1996**

Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600 - 1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu* (biografický slovník), Praha 1996.

**Šroněk 1997a**

Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600-1656*, Praha 1997.

**Šroněk 1997b**

Michal Šroněk, in: Tomáš Sekyrka (ed.), *Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783*, Praha 1997, s. 61.

**Štech 1930**

Václav Vilém Štech, Norbert Grund, in: *Knihy o Praze I*, Praha 1930, s. 78 - 84.

**Štech 1932**

Václav Vilém Štech, *Norbert Grund*, Praha 1932.

**Štech 1938/1939**

Václav Vilém Štech, *Československé malířství a sochařství nové doby*, Praha 1938-1939 (nedokončeno), s. 130 ad.

**Thieme - Becker 1992**

Ulrich Thieme - Felix Becker, (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 sv., Leipzig 1907 – 1950. Reprint München 1992.

**Toman 1936**

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Praha 1936, s. 508-509 (heslo „Palko /Balko/, Antonín František“ a „Palko /Balko/, František Xaver /Jan?/“).

**Turnwald 1940**

Wilhelm Turnwald, *Peter Brandl. Böhmen - Mähren 1940*, seš. 8. (listopad). Praha 1940, s. 321 ad.

**Urzidil 1936**

Johannes Urzidil, *Wenceslaus Hollar. Der Kupferstecher des Barock*. Unter Mitarbeit von Franz Sprinzels, Wien - Leipzig 1936.

**Varšava 1938**

*Muzeum narodowe w Warszawie*. Katalog galerii malarstwa polskiego. Warszawa 1938.

**Vasari 1998**

Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Přeložil Jan Vladislav, Praha 1998.

**Vertue 1759**

George Vertue, *A Description of the Works of the Ingenius Delineator and Engraver Wenceslaus Hollar, disposed into Classes of Diferent Sorts; with Some Account of His Life*, 2nd ed. London 1759.

**Verzeichniss 1827**

*Verzeichniss der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1827.

**Verzeichniss 1835**

*Verzeichniss der Kunstwerke, welche sin in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1835.

**Verzeichniss 1838**

*Verzeichniss der Kunstwerke, welche sin in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1838.

**Verzeichniss 1872**

*Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Galerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag*, Prag 1872.

**Vlnas 1996**

Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796 - 1918*. Katalog výstavy uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti 200. výročí založení obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1996.

**Vlnas 1997**

Vít Vlnas, Sen o staré slávě. Pražská malířská bratrstva v posledních dvou stoletích existence a ve vzpomínkách současníků, in: Tomáš Sekyrka (ed.), *Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783*, Praha 1997, s.34-42, 66, 76-77.

**Vlnas 2001**

Vít Vlnas in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 438.

**Volavka 1940/1941**

Vojtěch Volavka, Autoportrét v Čechách, *Umění XIII*, 1940/41, s. 183-234.

**Volková 1969**

Jiřina Volková, *Václav Hollar. Kresby - lepty* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1969.

**Volková 1977**

Jiřina Volková, *Václav Hollar. K 300. výročí úmrtí* (kat. výst.), Jiřský klášter, září - listopad 1977, Praha 1977.

**Vondráčková 2001**

Marcela Vondráčková in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 440.

**Wittkower 1963**

Rudolf a Margaret Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist: A Documented History from Antiquity to French Revolution*. London 1963, s. 93, 94.)

**Woeckel 1967**

Gerhard P. Woeckel, heslo „Palko /Palcko/, Franz Xaver Karl, in: *Kindlers Malerei Lexikon IV*, Zürich 1967, s. 653-654.

**Boccazzi Zava 1975**

Franca Zava Boccazzi, Nota sulla grafica di Antonio Kern, *Arte Veneta XXIX*, 1975, s. 238 - 242.

**Žákavec 1936**

František Žákavec, Mezi zátišími, *Umění X*, 1936, s. 207 - 229.

[www. avicena.cz/moduly/nemoc\\_tisk.php 3? ID=34.](http://www.avicena.cz/moduly/nemoc_tisk.php?ID=34)

vyhledáno 17. 2. 2006

## 13 Seznam vyobrazení v textu

Obr. 1: Autoportrét Giuseppe Arcimbolda .....	19
Obr. 2: Bartholomeus Spranger, Autoportrét.....	20
Obr. 3: Podobizna Stefana della Bella .....	27
Obr. 4: Personifikace exilu („Esilio“).....	30
Obr. 5: Jean Baptiste Oudry, Podobizna Stanislava Leszczyńskiego.....	31
Obr. 6: Sombras son de la verdad .....	35
Obr. 7: Podobizna V. V. Reinera (?).....	39
Obr. 8: Podobizna Reinerovy manželky s dcerou (?).....	39
Obr. 9: Autoportrét Jacopa Pontorma .....	41
Obr. 10: Schéma barokního „gesta ukazatele“ .....	42
Obr. 11: František Antonín Palko, Podobizna muže s bílým kloboučkem .....	43
Obr. 12: Skica pro sochařský portrét Platzerovy manželky (druhá zprava).....	45
Obr. 13: Autoportrét Rembrandta .....	48
Obr. 14: Autoportrét Johannese Lutmy ml. ....	48
Obr. 15: John Bulwer, Chirologia .....	55
Obr. 16: John Bulwer, Chirologia.....	55
Obr. 17: Autoportrét Paula Trogera .....	64
Obr. 18: Franz Messmer a Jakob Kohl, Podobizna Jakoba Schmutzera .....	67
Obr. 19: Cornelis Norbertus Gysbrechts, Malířské zátiší s vlastní podobiznou.....	69
Obr. 20: Vzpomínkový list na úmrtí Sprangerovy manželky Kristýny .....	73
Obr. 21: Tobias Pock se svou rodinou (detail).....	74
Obr. 22: Autoportrét Kupeckého s manželkou a se synem, rentgenový snímek (detail) .....	78
Obr. 23: V. D. Preisler (?), Podobizna Christopa Friedericha Kupeckého .....	82
Obr. 24: Daniel Alexius z Květné, Kázání sv. Jana Evangelisty (detail), freska v Arcibiskupském paláci.....	87
Obr. 25: František Karel Palko, Zakladatelé trinitářů sv. Jan z Mathy a sv. Felix z Valois vykupují křesťanské otroky (detail), hlavní oltář trinitářského kostela v Bratislavě.....	92
Obr. 26: F. A. Maulbertsch, Obraz hlavního oltáře piaristického kostela ve Vídni (detail).....	95
Obr. 27: Petr Brandl, Marnotratný syn .....	106

## 14 Summary in English

### **The Self-portrait in the Czech Barock Painting**

The self-portrait in painting is similar to an autobiography in literature. It is an unique testimony of painter's life and art, of his desires, fears and wishes. It contains its own typical attributes: brushes, a palette, an easel with a canvas and specific studio clothes as well, which point to the painter's profession. Usually the sitter is in the contact with the viewer with the help of his eyes'sight.

The development of the self-portraiture started in the Renaissance period, when the artist self-consciousness of his talent and uniqueness of his art spread. Painters started to offend against guild rules which tied them. An important break into the obsolete system was the attempt to establish an Academy in Prague in 1709. The main authors of the project were the painter Michael Václav Halbax, the sculptor František Preiss and the architect František Maxmilián Kaňka. But their progressive idea broke down in the end.

The barock self-portraits in the Czech painting were influenced by the previous period - the era of the emperor Rudolf II. and his great painters for example: Bartholomeus Spranger and Hans von Aachen.

I divided self-portraits into five chapters: the self-portraits alone, the self-portraits with attributes, the family self-portraits, the self-portraits in narrative scenes, the self-portraits in a portrait and finally the crypto-portraits, each with an introduction referring to the manneristic painting. Some of them records the different states of mind and changes in the painter's face through the course of his life. Sometimes they were intended for the privacy, sometimes for the public showing the painter's pride and self-confidence.