

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Andrea Rousová

**Žánrová malba 17. a počátku 18. století  
v Čechách**

**Genre Painting of the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup>  
Centuries in Bohemia**

Disertační práce

vedoucí práce – Prof. PhDr. Mojmír Horyna

2010

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

*Judica Doseva*



## **Poděkování**

Tato práce vznikla za laskavé podpory pana Alfreda Badera, jehož stipendium mi umožnilo využít řadu zahraničních institucí. Jemu je tato práce upřímně věnována spolu s velkým poděkováním.

## Obsah

Úvod .....	3
I. Přehled stavu bádání a literatury .....	6
II. Termín „žánrová malba“ .....	8
III. Definice žánrové malby .....	10
IV. Ikonografie a ikonologie žánrové malby .....	15
V. Žánr a teorie umění od antiky po závěr 17. století .....	23
VI. Hranice mezi malířskými žánry .....	30
VII. Žánrová malba ve střední Evropě období 17. – 18. století – stručný přehled .....	35
VIII. Žánrová malba v Čechách – situace na umělecké scéně .....	42
IX. Žánrová malba v Čechách ve světle sběratelství .....	47
IX.1. Skladba obrazáren v Čechách období 17. a 18. století se zaměřením nažánrovou malbu – stručný přehled .....	48
IX.2. Způsob nákupu děl do sbírek .....	52
IX.3. Cenové relace .....	54
IX.4. Vizualní dokumentace sbírek .....	58
IX.5. Šlechtické obrazárny .....	61
IX.6. Obrazárna Pražského hradu .....	79
IX.7. Sbírký malířů a sochařů .....	81
IX.8. Měšťanské sbírky .....	85
IX.9. Klášterní sbírky .....	88
IX.10. Biskupové jako sběratelé .....	91
X. Představitelé žánrové malby období vrcholného baroka v Čechách	
X.1. Michael Václav Halbax .....	93
X.2. Jan Kupecký .....	101
X.3. Petr Brandl .....	114
X.3.1. Stylové vlivy .....	115
X.3.2. Obsahová náplň Brandlových žánrů .....	118

X.3.3. Nedochované a mylně připsané žánrové malby .....	124
X.3.4. Brandlovy žánrové malby .....	127
Závěr .....	144
Abstrakt .....	146
Seznam použité literatury a pramenů .....	149
Seznam vyobrazení .....	172

## Úvod

Hlavním cílem předložené práce na téma žánrové malby období 17. a počátku 18. století v Čechách je poprvé zmapovat situaci odehrávající se v dané době na umělecké scéně. Dosud nikdo z badatelů se totiž této problematice nevěnoval, a to mi dalo příležitost zabývat se tímto námětem také v širších intencích, které nicméně souvisejí a ozřejmují jádro práce – totiž prezentaci děl umělců vrcholně barokní malby v Čechách: Michaela Václava Halbaxe, Jana Kupeckého, a zvláště pak Petra Brandla.

Při počátečních rešerších materiálu ke zvolenému námětu práce jsem zjistila, že velké procento tvoří díla, jež jsou dobové či pozdější kopie vytvořené především podle nizozemských předloh. Vysoký podíl dále zauímají malby spíše průměrné nebo podprůměrné kvality, často autorsky neurčené. Z tohoto značně nesourodého souboru jsem se proto rozhodla vyčlenit díla, která lze autorsky alespoň přibližně stanovit a jež mají dobrou malířskou úroveň. Pro období 17. století je však materiálu poskrovnu, a tak jsem pozornost zaměřila na tvorbu tří výše jmenovaných umělců, u nichž žánrová malba tvořila spíše nepatrný zlomek jejich umělecké produkce a dochovaných děl je jen několik málo desítek. Z toho důvodu jsem závěr práce nekoncepovala jako katalog maleb – nevytvořila jsem tedy separátní katalogová hesla a dala přednost souvislému textu s tím, že veškeré technické údaje a literatura jsou uváděny v poznámkovém aparátu.

Na samém počátku svého bádání jsem si však musela stanovit, co je vlastně žánrová malba a jaká díla lze do této kategorie zařadit, neboť z toho se odvíjel výběr materiálu, s nímž jsem následně pracovala. Proto v úvodu své práce zmiňuji určitý přehled definic žánrové malby, neboť i na těch aktuálnějších je stále patrná určitá názorová nejednotnost a neustálenost. Totéž se týká také oblasti interpretace námětů žánrové malby – v příslušné kapitole o ikonografii a ikonologii tedy podávám výčet stěžejních výkladů předních specialistů na tuto problematiku, která je stále živě diskutována. Za podstatné považuji uvést také starší a dobové komentáře teoretiků umění,

kritiků, historiografů a dalších, z nichž vyplývá, že se žánrové malbě nedostalo přílišné pozornosti, a kritiky vyznívají spíše negativně. Kapitola, již jsem nazvala „Hranice mezi malířskými žánry“ kromě jiného otvírá širší diskusi o tom, kde mají jednotlivé malířské kategorie své hranice a zda je lze vůbec poznat a přesněji určit. U žánrové malby je to zvláště obtížné, neboť se často prolíná s alegorickou malbou a malbou portrétů.

Abych dokázala lépe vyhodnotit situaci žánrové malby v Čechách a současně zařadit do širšího kontextu tvorbu umělců vrcholného baroka, uvádím ve spíše přehledovém oddílu základní charakteristiku děl malířů zasahujících do oblasti střední Evropy. Značnou pozornost poté věnuji žánrové malbě a jejímu zastoupení v uměleckých sbírkách v Čechách, čímž poukazuji na její popularitu u české klientely a dle výběru děl na dobový vkus majitelů.

Ze zástupců žánrové malby produkované v Čechách v období první poloviny 17. století nelze uvést téměř žádná jména, neboť v malířství se výrazněji prosadila pouze náboženská a historická malba a portréty. Nicméně ani po polovině 17. století se situace výrazněji nezměnila, a proto jsem se zaměřila především na období přelomu 17. a 18. století, kdy lze vysledovat celkově zvýšený zájem o žánrovou malbu. Do tohoto období spadají také díla tří významných představitelů vrcholně barokní malby: Michaela Václava Halbaxe, Jana Kupeckého a Petra Brandla, jehož tvorba tuto práci uzavírá. Jejich žánrové výtvořky jsem se snažila okomentovat po stránce stylové, námětové i z hlediska zasazení do celku jejich tvorby (díla Jana Kupeckého jsem do této práce zařadila bez ohledu na to, zda byla vytvořena v Čechách či jinde). Nejobsáhlejší kapitolu jsem věnovala žánrovým malbám Petra Brandla – je to logické, neboť v Čechách na rozdíl od Halbaxe a Kupeckého působil nepřetržitě, a zanechal zde větší množství děl. Mnohé z komentářů k jeho dílům vycházejí z mé předešlé práce – katalogu výstavy, kterou uspořádala Národní galerie v roce 2004. Proto co se týká i seznamu literatury, odkazují na tuto publikaci, v níž je detailně uvedena.

Předložená práce má ambice přispět do problematiky souhrnnějšího zhodnocení jednotlivých malířských žánrů rozvíjených v Čechách v období baroka – v tomto směru je totiž stav bádání stále velmi neuspokojivý. Jsem si plně vědoma toho, že zvolený námět je poměrně obsáhlou kapitolou, jež jistě není, co se týká nasbíraných poznatků, úplně vyčerpána. Jsem ale přesvědčena, že může být výchozím bodem pro další bádání.

## I. Přehled stavu bádání a literatury

Téma žánrové malby v Čechách 17. – 18. století stálo dosud stranou pozornosti českých badatelů. Zatímco jiné malířské kategorie tohoto vymezeného období jako portrét,<sup>1</sup> krajina<sup>2</sup> či zátiší<sup>3</sup> již byly veřejnosti prezentovány formou výstav spolu s vydanými katalogy, u malby žánrové tomu tak není. Blíže byla zatím představena pouze žánrová díla Petr Brandla, kterým jsem se věnovala v širším kontextu spolu s díly Michaela Václava Halbaxe a Jana Kupeckého.<sup>4</sup>

Přesto bych pouze stručně zmínila české badatele, kteří se věnovali či věnují žánrové malbě 17. století především nizozemského původu. Mezi prvními seriózními pracemi stojí několik výstavních katalogů Jaromíra Šípa, jenž má velký podíl na odborném zpracování příslušného sbírkového fondu Národní galerie v Praze.<sup>5</sup> Také Jarmila Vacková, která, byť se specializovala na starší období 15. a 16. století, věnovala nizozemské žánrové malbě značnou pozornost.<sup>6</sup> Podrobně se jí poté zabýval Lubomír Slavíček v rámci své činnosti kurátora Národní galerie v Praze<sup>7</sup> a současní pracovníci této instituce Hana Seifertová a Anja Ševčík.<sup>8</sup> Dvěma studii jsem k problematice přispěla také já.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Pavel PREISS/Eduard ŠAFAŘÍK: Český barokní portrét ve sbírkách Národní galerie v Praze. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1963, a Olga STRETTIOVÁ: Das Barockporträt in Böhmen, Prag 1957.

<sup>2</sup> Pavel PREISS: Česká barokní krajina. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1964.

<sup>3</sup> Hana SEIFERTOVÁ: Barokní zátiší v Čechách. Katalog výstavy Oblastní galerie v Liberci, Liberec 1967, a též: Barokní zátiší v Čechách a na Moravě, in: Umění XVIII, 1970, 1-30.

<sup>4</sup> ROUSOVÁ 2004.

<sup>5</sup> ŠÍP 1968; ŠÍP 1969; ŠÍP 1972; ŠÍP 1976. Další odkazy na literaturu viz: Martina SOŠKOVÁ: Bibliografie Jaromíra Šípa 1983–1998, in: Umění XXXXVI, 1998, 266-267.

<sup>6</sup> VACKOVÁ 1989 – zde zejména kapitola Moralistní náplň heroického žánru, 204-216 a její další dílčí články – odkazy na ně v seznamu bibliografie: Jiří KROUPA: Jubileum Jarmily Vackové, in: Umění XXXXIII, 1995, 592-587.

<sup>7</sup> Literatura uvedená v seznamu bibliografie.

<sup>8</sup> SEIFERTOVÁ 1962; SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1998, a další – především dílčí katalogová hesla – viz bibliografie Hany Seifertové z let 1958–2008, jež je uvedena in: ŠEVČÍK 2009, 93-102 (sestavil Lubomír Slavíček); ŠEVČÍK 2009.

<sup>9</sup> Andrea ROUSOVÁ (ed.): Tance a slavnosti 16. – 18. století. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2008, zde jednotlivá hesla, a dále studie: Motiv tance ve výtvarném umění 16. – 18. století. Stručný ikonografický nástin, 9-25; Andrea ROUSOVÁ: Psíka škádliti, fika ukazovati. Erotické motivy v žánrové malbě 17. století, in: Lenka STOLÁROVÁ/Vít VLNAS (eds.): Láska - touha - vášeň. Milostné náměty v umění 15. – 19. století. Katalog výstavy Archivu hl. města Prahy, Praha 2008, 33-41.

Ve své práci často odkazují na literaturu související s holandskou žánrovou malbou 17. století, protože ta je zatím nejvíce probádána – mimo jiné i z důvodu, že v této oblasti měla nejvíce reprezentantů a specialistů.<sup>10</sup> Nicméně i v širším evropském prostředí se k jejímu odbornému výzkumu přistoupilo poměrně pozdě, a paradoxně ne z iniciativy nizozemských historiků umění, ale z počátku to byli především němečtí badatelé.<sup>11</sup> V následujícím výčtu publikací jsem se omezila pouze na ty, které mají spíše syntetický charakter a jsou důležité z hlediska určitého posunu interpretace a vývoje dané problematiky.<sup>12</sup> Jeden z prvotních počínů na tomto poli byla výstava *Tot lering en vermaak* připravená Eddym de Jonghem v roce 1976 v amsterdamském Rijksmuseum.<sup>13</sup> Konceptí výstavy spolu s katalogem se započala poměrně dlouhá éra ikonologického přístupu k žánrové malbě, která byla takto prvně představena širší veřejnosti. Výběr exponátů se orientoval především dle souvislostí s emblematickou literaturou (více k tomu kap. IV).

Daleko širší záběr měla výstava a s ní vydaná publikace autora a kurátora Petera C. Suttona *Masters of seventeenth-century Dutch genre painting*<sup>14</sup> v roce 1984 – ten můžeme považovat za jakýsi přelomový rok, neboť bylo současně uspořádáno i velké sympozium konané v Berlíně s příležitostí konfrontovat názory a shrnout dosavadní stav bádání.<sup>15</sup> Z téhož roku jmenujme ještě obsažnou publikaci amerického historika umění Christophera Browna *Images of a Golden Past. Dutch Genre Painting of the 17<sup>th</sup> Century*, která je tříděna podle jednotlivých námětových oddílů (např. bavící se společnost, hospodské scény, ze života vojáků ad.) se zaměřením na významovou interpretaci.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Na tomto místě nebudu citovat veškeré publikace z nichž některé uvádím v bibliografii a některým se podrobněji věnuji v jednotlivých kapitolách.

<sup>11</sup> Jako prvotiny jmenujme především publikované disertační práce: Lothar BRIEGER: *Das Genrebild*, München 1922; Franzsepp WÜRTEMBERGER: *Das holländische Gessellschaftsbild*, Schramberg 1937; Lucy von WEIHER: *Der Innenraum in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Würzburg 1937.

<sup>12</sup> Poslední souhrny bibliografie uvedeny in: FRANITS 2004; SCHNEIDER 2004.

<sup>13</sup> DE JONGH 1976.

<sup>14</sup> SUTTON 1984.

<sup>15</sup> BOCK/GAEHTGENS 1987.

<sup>16</sup> BROWN 1984.



Separátně pak byly uvedeny grafické tisky s žánrovou tematikou, u nichž byla věnována velká pozornost vyobrazením ve vztahu k textu.<sup>17</sup> Zásadním počinem pak bylo vydání textů, pramenů a komentářů historiografů, malířů a dalších autorů na adresu žánrové malby od období antiky po závěr 19. století.<sup>18</sup> V roce 2004 vyšla dosud největší souhrnná publikace od profesora univerzity v Syracuse Wayne Franitse *Dutch seventeenth-century genre painting. Its stylistic and thematic evolution* sledující vývoj žánrové malby od počátku 17. století do jeho závěru z perspektivy stylové a námětové analýzy děl a její zasazení do kontextu politické, sociologické a ekonomické situace země.<sup>19</sup> Odlišně koncipovanou knihou je studie Norberta Schneidera *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit* postavená na výkladu žánrové malby jakožto malby zobrazující pestrost všedního života různých sociálních vrstev a jejich představitelů. Kapitoly jsou členěny do tematických celků jako například rodina, práce, život na ulici a další.<sup>20</sup>

Literatura k žánrové malbě doby baroka spočívá především v katalogích výstav mapujících buď celkovou situaci v této oblasti, nebo její jednotlivé reprezentanty, či se zaměřuje na specifický námět.<sup>21</sup>

## II. Termín „žánrová malba“

Vývoj významu francouzského termínu *genre* (žánr) v rámci terminologie výtvarného umění prošel v průběhu 18. století radikálními proměnami.<sup>22</sup> Původní smysl slova znamenající „druh“, „typ“, „způsob“ byl francouzskými kritiky užít v polovině 18. století i při rozdělení malby na dvě základní

<sup>17</sup> Jedná se především o tyto katalogy výstav: STONE-FERRIER 1983 a DE JONGH/LUIJTEN 1997.

<sup>18</sup> GAEHTGENS 2002.

<sup>19</sup> FRANITS 2004.

<sup>20</sup> SCHNEIDER 2004.

<sup>21</sup> Z těch posledních věnujících se souhrnněji žánrové malbě 17. století bych jmenovala alespoň dva: GILTAIJ 2004; BIESBOER/SITT 2004.

<sup>22</sup> Dosud nejobsáhlejší studií k vývoji termínu žánr je: COMER/STECHOW 1975/1976. Z českých historiků umění se termínem „žánr“ a jeho historickým vývojem s přihledem zejména na 18. století zabýval ve stručné podobě: KONEČNÝ 1983.

kategorie – *peinture d'histoire* (historická malba) a *peinture de genre* (žánrová malba), přičemž oddíl žánrové malby obsahoval i tzv. *les genres* (menší žánry), kritiky méně ceněné, jako jsou krajina, zátiší, zvířecí malba a scény ze všedního života. Shodnou diferenciaci uvedl v roce 1766 i Denis Diderot (*Essais sur la Peinture*, vydáno 1795), jenž označil Tenierse, Wouvermana, Greuzeho, Chardina, Louterbourgera a Verneta za žánrové malíře.<sup>23</sup> Diderotova definice se zdála být příliš stručná, proto se mladší generace francouzských kritiků snažila o větší propracovanost – v roce 1791 vytvořil Quatremère de Quincy novou klasifikaci malířských žánrů, které rozdělil do tří základních skupin: 1) *la nature pensante et animée* – živá příroda (historické výjevy, scény z měšťanského prostředí, portréty, bitevní scény; 2) *la nature végétante et mobile* – vegetace a měnící se příroda (krajiny, mariny, bouře, ruiny, divadelní kulisy; 3) *la nature morte et inanimée* – mrtvá a neživá příroda (všechny druhy zátiší).<sup>24</sup> Z toho vyplývá, že pro žánrovou malbu vybral označení spjatá s výjevy z měšťanského prostředí – *des scènes bourgeoises*. Do takto vymezeného pojmu se však dostal jen úzký výběr malířů: Jean-Baptiste Greuze, Honoré Fragonard, Gerrit Dou a Frans I. van Mieris. Pro zajímavost uvedeme ještě definici z *Encyclopaedie* Clauda-Henriho Wateleta (vydána 1757), který striktně rozlišuje historickou malbu považovanou za *invention* a „nižší žánry“ považované za pouhé *imitation*, k nimž dodává: „...tito malíři se omezují na určité objekty, které zároveň studují, a uzákoňují si nemalovat nic víc. Umělci, pro které jsou zvířata, ovoce, květiny nebo krajina stanoveným tématem, se nazývají žánroví malíři“ (sv. VII, 597).<sup>25</sup> V první polovině 19. století přejali francouzský termín *genre* i němečtí kritici umění. Karl Schnasse spojil žánrovou malbu se scénami ze života lidí, a tento typ zobrazení nazval společenskou malbou –

<sup>23</sup> COMER/STECHOW 1975/1976, 89-90, více k Diderotově výkladu: BAILEY 2003, 4-5.

<sup>24</sup> COMER/STECHOW 1975/1976, 90.

<sup>25</sup> Citace převzata z: BAILEY 2003, 33, pozn. č. 29, k Wateletově definici dále také: Péter UJVÁRI: Painting animals, in: GALAVICS 1992, 96-97.

*Gesellschaftsmalerei*.<sup>26</sup> Tu posléze rozdělil na dva hlavní proudy – v prvním malíř užívá komických motivů a postav spíše lidového charakteru a ve druhém zobrazuje sám sebe v reprezentativním prostředí. Zde vzniká další, i pozdějšími teoretiky umění přejaté dělení na „nízký (vulgární) žánr“ a „vysoký (honosný) žánr“. Za hlavní reprezentanty byli tradičně považováni Adriaen Brouwer s výjevy s lidovými typy obhroublých sedláků pro první označení a Gerard ter Borch s malbou interiérových scén a bohatým kostýmováním postav pro druhé.<sup>27</sup> Teprve v knize Franze Kuglera *Handbuch der Geschichte der Malerei* vydané v Berlíně roku 1837 se termín ustálil na definici: „Žánrová malba ve významu, který je s tímto slovem spojen, zahrnuje zobrazení z obyčejného života.“<sup>28</sup>

### III. Definice žánrové malby

Na předchozí kapitole lze plynule navázat otázkou, jak žánrovou malbu definovat – otázkou, která stojí stále v popředí zájmu badatelů, jíž jsou si někteří čím dál více vědomi toho, že na ni nelze dát zcela jednoznačnou odpověď. Ze všech malířských druhů právě žánrová malba má nejméně ustálenou definici. Je to dáno tím, že v sobě často zahrnuje i jiné kategorie, jako je portrét, zátiší, krajinomalba či malba zvířat. Někteří autoři se dokonce raději uvolili definovat, co vše žánrová malba není. Například Max J. Friedländer ve své esejistické publikaci podal definici žánrové malby jako něčeho téměř neuchopitelného a nepojmenovatelného: „Žánr je vágní termín s nejistým ohraničením, jednodušeji je jej lze definovat negativně nežli pozitivně. Cokoli, co není malbou historickou, náboženskou nebo mytologickou ve svém významu, ale zabývá se člověkem a jeho činností,

<sup>26</sup> „... welche menschliches Treiben darstellen, um sie mit einem schon dafür genrauchten Worte zu bezeichnen, auf die Gesellschaftsmalerei.“ in: Karl SCHNASSE: *Niederländische Briefe*, Stuttgart 1834, 80, cit. z: COMER/STECHOW 1975/1976, 90, pozn. č. 5.

<sup>27</sup> „Denn sehr deutlich sondern sich die Meister dieser Gattung in zwei Hauptelassen. Die eine liebt die derben, komischen Motive. Andere Meister lieben Gegenstände von weniger ausgesprochenen Komit; sie halten sich in dem Kreise der mittlern, wohlhabendern Stände.“ SCHNASSE (pozn. 26) 81.

<sup>28</sup> Band II., 187, citováno z: COMER/STECHOW 1975/1976, 92, pozn. č. 22. Z Kuglerovy definice se poučil i významný pražský sběratel Josef Hoser – viz SLAVÍČEK 1983b, nepag.

cokoli, co není spojeno se věděním, myšlením a vírou, spadá do kategorie žánru...“<sup>29</sup> Pro určitou přehlednost a zjednodušení této jinak poměrně rozvětvené problematiky jsem se rozhodla nejprve ocitovat několik aktuálnějších definic žánrové malby podaných předními znalci této oblasti.<sup>30</sup>

V již výše citovaném katalogu výstavy se Peter C. Sutton dotkl na dvou místech svého textu vymezení žánrové malby: „Žánrovou malbou malíř zaznamenává viděné, způsoby a charakter každodenních událostí, které obsahují“ – to je názor, s nímž se do té doby setkáme u mnoha dalších autorů. Nahlížení na žánrovou malbu jako na médium zobrazující všední výjevy ze života a představa obrazu jako zrcadla odrážejícího realitu každodenního žití byla jedna z nejužívanějších a jakási univerzální definice. Sutton dále vymezil žánrovou malbu vůči náboženské a mytologické: „... žánrové malířství vzniklo v raném 16. století ve formě alegorického umění, ale ne jako výlučně moralistní v přestrojení do scén ze všedního života, v nichž světské postavy hrají stěžejní, ne-li dominantní roli. To je zřetelně odlišuje od náboženských a mytologických námětů. Naturalismus raného nizozemského malířství zvýšil didaktický obsah, který byl aplikován i do nového umění.“<sup>31</sup>

Bob Haak žánrovou malbu v podstatě slil do větší kategorie „figurální malby“, kterou charakterizuje následovně: „Pro figurální malbu je příznačná přítomnost jedné či více postav, které jsou anonymní a nepředstavují portréty ani biblické či historické osobnosti. Tyto figury hrají důležitou – ne-li dominantní roli v kompozici.“<sup>32</sup>

Anonymita zobrazených postav byla zdůrazňována také v dalších výkladech žánrové malby jako například u Petera Hechta: „... je to figurální kus, který prostě zobrazuje lidi, ale ne lidi mající jména, ale typy lidí, a ne lidi v obvyklých příbězích, ale v méně uvěřitelných situacích.“<sup>33</sup> O pouhém realistickém zachycení každodenního života začali pochybovat již mnozí

<sup>29</sup> FRIEDLÄNDER 1947, 191-192.

<sup>30</sup> Další – starší definice jsou uvedeny v kap. V.

<sup>31</sup> SUTTON 1984, XIII a LIX.

<sup>32</sup> HAAK 1984, 78.

<sup>33</sup> HECHT 2004, 26 a podobně tomu je i v definici Alberta Blankerta: „Žánrový obraz je malba zobrazující lidské postavy, které jsou všechny anonymní a anonymní zůstávají úmyslně.“ In: BLANKERT 2004, 195.

z autorů ještě před Eddym de Jonghem, který se o této zdánlivé skutečnosti vyslovil: „Žánrové scény vytvářejí dojem, že jsou vytržené ze všedního života, ale postavy, které se v nich objevují, jsou umělcovou invencí.“ A dále: „Z hlediska sociálních vztahů se repertoár (žánrové malby) vyvinul ze zobrazení nižší sociální třídy ve scény s prominentními měšťany.“<sup>34</sup>

Souhrnně lze konstatovat, že současný přístup k vymezení žánrové malby spočívá v uvědomění si určité manipulace umělce s viděnou či zažitou realitou. Primárním rysem zůstává zdůrazňovaná anonymita postav, které v podstatě reprezentují určité typy či charaktery.

V české lexikografické literatuře nalezneme definici žánru (genre) v Riegrově *Slovníku naučném*: „... v umění malířském pak obyčejně všecko, co nenáleží do oboru malby historické nebo krajinomalby. V nejužším smyslu naznačuje tímto názvem malířské představení výjevů ze všedního života, bez vyššího a určitějšího histor. významu, v jisté ozdobné obmezenosti prostorní, v harmonickém provedení co do formy i obsahu, ve kterémžto posledním se vždy má jeviti jistá poetická idea, čerpaná z bohatých pramenů ducha, jako jsou: vroucnost duševní, citlivost a sentimentálnost (v dobrém smyslu), humor a satyra atd.“ A již důležité uvědomění si nemožnosti přesně vymezených hranic mezi žánry: „... dále jest vůbec velmi těžko udati hranice, kde malba genrová přestává a kde historická začíná; přechod jedné ve druhou značí se někdy jménem historického genu.“<sup>35</sup> Daleko obsáhleji pak podává definici žánru, jeho historii a představitele *Ottův slovník naučný*: „Genre jest také druh malířství, podávající život člověka ne jako určitého individua, ale jakožto zástupce celého druhu nebo rodu; genrové výjevy nejsou tedy fakta historická a jedinečná, nýbrž mohou se za stejných okolností vždy stejně opakovati i s osobami úplně jinými. Tato všeobecnost neznačí však nějakou šablonu nebo schéma, naopak typy, které se nám předvádějí, musejí býti pravdivé, konkrétní, čerpané z bezprostřední skutečnosti. Živé, spontánní zachycení plného nenuceného života, a to především pro oko, ne pro ducha, jest účelem

<sup>34</sup> DE JONGH 2005, 44.

<sup>35</sup> RIEGRŮV SLOVNÍK NAUČNÝ, sv. III, Praha 1863, 346.

genru. Humor a novellistická anekdota jsou přitom věci vedlejší; literární příkrasy nikdy nesmějí zatlačit vlastní specifické kvality malířské a hlavní zřetel genu musí být obrácen k tomu hrubě empirickému reálnému okolí.<sup>36</sup> Tento popis je v několika postřezích poměrně výstižný – například co se týká zobrazení postav, jež reprezentují obecnější charakterové rysy. Naopak dnes již překonaným názorem, jak ukáží později, je prvek humoru a komična, který rozhodně není rysem v žánrové malbě nepodstatným. Z tohoto období pochází ještě zajímavá definice žánrové malby Renáty Tyršové: „Jsou to prosté výjevy ze života prostých lidí, nebo lépe řečeno, jsou to ponejvíce postavy po dvou, po třech neb i v čtenějším počtu...“; a dále: „Obecenstvo holandské ve století sedmnáctém nežádalo od umělců svých, pokud genu se věnovali ničeho více, než podobné obrázky situační. Výjevy pohnutlivé, neb pikantní pointou opatřené, scény vnitřně neb zevně pohnuté, jaké umělci moderní vymýšleti si musí, aby dílo jeho se líbilo, malíř holandský si vybíratí nemusil. Jeho krajanu postačilo, když obraz, který si v prostém rámci na stěnu své komnaty pověsil, byl věrně dle skutečnosti zachycen, v koloritu harmonický, a malován onou jistotou a hotovostí, jež šířku pečlivostí slučuje.“<sup>37</sup> Tyršová vychází z obecného vnímání žánrové malby doby 17. století, která v očích kritiků 19. století – zvláště v čele s Eugénem Fromentinem, neměla jiného účelu než situační zachycení viděné reality, s tím, že obrazy neposkytují nic dalšího, obsahově závažnějšího (dále více v kap. IV).

V rámci slovníkové literatury druhé poloviny 20. století bych ještě zmínila heslo „žánr“ podle *Slovníku památkové péče*: „Žánr, genre (franc.), mravoličná malba, druh malířského námětu zobrazující prosté výjevy ze života. Žánrová malba se vyhranila v grafice a malířství 16. století; největší obliby, rozšíření a specializace došla pak v nizozemském barokovém realismu (selský a městský, vojenský, společenský, konverzační žánr) a ztratila na významu teprve v malířství 19. věku (historický, galantní aj.)“.<sup>38</sup> Žánr je tedy

<sup>36</sup> OTTŮV SLOVNÍK NAUČNÝ, sv. IX, Praha 1895, 1036-1037.

<sup>37</sup> TYRŠOVÁ 1885, 812.

<sup>38</sup> BLAŽÍČEK 1962, 231.

podle tohoto výkladu ekvivalentem mravoličné malby – to bylo ostatně opakováno i Jarmilou Vackovou v *Encyklopedii českého výtvarného umění*: „Žánr (genre), používáno nedůsledně ve smyslu synonyma pro ‘malířský druh’, v užším, vlastním významu však jako označení výjevů z každodenního života. Okrajové žánrové motivy provázejí uměleckou tvorbu předantických kultur, antiky pozdní, přes středověk, renesanci až do baroka, kde se jim dostává plné a výrazné specializace. Žánrové cítění se projevuje zřetelně v Nizozemí v satiricky a moralistně laděných obrazech druhé třetiny 16. století...“<sup>39</sup> Dále stručně charakterizuje jednotlivé tematické okruhy žánrové malby. Tuto definici znovu a ve stejném znění uvedla i v *Nové encyklopedii českého výtvarného umění*.<sup>40</sup> Ve *Slovníku pojmů z dějin umění*: „Ve výtvarném umění zejména žánrová malba, také mravoličná malba, námětový druh malířství, jenž zobrazuje typické výjevy z každodenního života, zároveň každý výtvar tohoto druhu.“<sup>41</sup> S podobnou definicí se setkáme i v dosud posledním výkladovém slovníku výtvarného umění sestaveném Janem Balekou: „Žánrové umění, umělecký druh vzniklý v 16. století a zaměřený na podání výjevů běžného života, pojatých jako výsek skutečnosti. Zahrnuje žánrové malířství, žánrové sochařství (reliéfní plastiku, drobnou plastiku apod.), žánrovou grafiku a též obory užitého umění.“<sup>42</sup> Z tohoto výčtu definic nicméně vyplývá určitá konzervativnost a nereagování českých badatelů na aktualizované přístupy předních evropských historiků umění. Za naopak velmi moderní výklad žánrové malby považují studii – nebo spíše esej Jaromíra Šípa z roku 1963, v níž se zaměřil především na pojem „žánrového cítění“, kterým míní určité momenty v tvorbě 15. a 16. století, kde se již začíná krystalizovat to, co lze později definovat jako žánrovou malbou. „Žánrové cítění je jemná síla neboli kvalita, která se uplatňuje v nejrůznějších obměnách a s nestejnou vitalitou v jednotlivých kulturních epochách“, přičemž může zasáhnout také

<sup>39</sup> Jarmila VACKOVÁ: Žánr, in: POCHÉ 1976, 588.

<sup>40</sup> Jarmila VACKOVÁ: Žánr, in: HOROVÁ 1995, 966-967.

<sup>41</sup> BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 236.

<sup>42</sup> BALEKA 1997, 395.

oblast biblických či mytologických námětů, jak Šíp dodává.<sup>43</sup> Jako příklad konkrétnějšího pochopení, čím míní „žánrové cítění“, uvádí obraz Michaela Jansze I. van Mierevelta *Paridův soud* z roku 1588 (National Museum, Stockholm): „Vzhledný mladík Paris sleduje přehlídku tří krásek, které jsou oděny a učesány podle posledního výkřiku módy, takže mytologická scéna byla proměněna malířem v žánrový výjev ze zájmové oblasti florentské mondénní mládeže.“<sup>44</sup> Zjednodušeně řečeno, pro Šípa je termín „žánrový“ užitečný pro jakýkoli námět, do něhož je dosazen určitý motiv či jednání postav vycházející z aktuálního dění. Pak se ale dostává k poněkud problematickému řešení hranic mezi alegorií a žánrem o nichž tvrdí, že jsou to protiklady. S tím můžeme samozřejmě souhlasit, na druhé straně lze konstatovat, že obě složky mohou existovat společně, což můžeme dokázat množstvím poměrně časných příkladů z druhé poloviny 16. století, kdy zejména v grafice vznikala řada cyklů alegorií pěti lidských smyslů, čtyř temperamentů a dalších, líčených žánrovým způsobem s absencí klasických ženských personifikací (k tomu více kap. VI.). Na Šípově studii lze ocenit mnohé – jednak je nutno vzít v úvahu datum jejího vzniku, neboť na počátku 60. let 20. století byl teoretický průzkum žánrové malby teprve ve svých počátcích. Současně se autor začal zabývat jedním ze stěžejních problémů – totiž vymezením pojmu žánrové malby, která se však v jeho pojetí poněkud příliš rozpíná a přelévá do jiných kategorií. Zřejmě z toho důvodu Šíp operoval s termínem „žánrové cítění“, který mu dovolil daleko větší flexibilitu.

#### IV. Ikonografie a ikonologie žánrové malby

Názory francouzského malíře a kritika Eugéna Fromentina vyslovené v knize *Les Maîtres d' autrefois* (1876) na holandskou malbu 17. století byly

---

<sup>43</sup> Šíp 1963, 90.

<sup>44</sup> Ibidem.



poměrně dlouhou dobu všeobecně akceptovány.<sup>45</sup> Podle něho bylo jedinou motivací holandských malířů zobrazit viděnou realitu. Mnozí z teoretiků a kritiků umění konce 19. a počátku 20. století vyšli z Fromentinových tezí a žánrovou malbu spojovali především s pojmy „realismus“ a „naturalismus“, po stránce obsahové ji měly za intelektuálně nekomplikovanou, popisující pouze všední dění.<sup>46</sup>

Teprve zhruba v polovině minulého století se setkáme s odlišnými přístupy v jejím výkladu. Interpretace obsahové složky žánrové malby se stala platformou k často i bouřlivým výměnám názorů, které byly a stále jsou v některých případech zcela protichůdné. Tato badatelská oblast je v rámci historie a teorie dějin umění jednou nejatraktivnějších a stále láká mnoho dalších badatelů. Proto se na tomto místě pokusím o stručné shrnutí vývoje nahlížení na ideovou koncepci žánrové malby, abych ukázala zmíněnou názorovou rozpolcenost, která se mi jeví jako velmi zajímavá, neboť je stále živá, diskutovaná a vyvíjející se na základě nových poznatků a nových úhlů pohledu. Příčinou toho je kromě jiného poměrně málo zmínek na toto téma v dobových spisech o umění (viz kap. V.). Mnoho dokumentů o umělcích nebo od umělců samých se totiž námětovou stránkou díla a jeho výkladem zabývá jen velmi sporadicky.

Zcela přelomovým se stal postoj holandského historika umění a profesora utrechtské univerzity **Eddyho de Jongha**, který jako jeden z prvních zavrhl do té doby proklamovaný názor o holandské malbě 17. století jako „zrcadlo života“, a z toho důvodu pojem „realismus“ nahradil „schijnrealisme“ či „pseudorealismus“: „Realismem v tomto případě míním 'reflexy reality'. Pseudorealismus pak odkazuje k faktu, že zobrazení napodobuje realitu, kterou současně abstrahuje.“<sup>47</sup> Abstrakcí v tomto případě de Jongh myslel morální poselství maleb, které vycházejí především z emblematicky, přičemž i ta realitu abstrahuje. De Jonghovy názory byly plně poplatny Panofského

<sup>45</sup> Kniha vyšla naposledy v českém překladu pod názvem *Starí mistři* (překlad Dagmar Malá), Praha 1957.

<sup>46</sup> K diskusi o realismu holandské malby 17. století přispěly zjeměna dvě publikace: FRANITS 1996 a FREEDBERG/DE VRIES 1991.

<sup>47</sup> DE JONGH 1971, 143.

ikonologické interpretaci „skrytého symbolismu“. V tomto směru Panofsky spatřoval ve vypracovaném naturalistickém stylu nizozemské malby 15. století „disguised“ (maskovaný) náboženský symbolismus.<sup>48</sup> De Jonghova metoda byla nejvýrazněji prezentována na výstavě, jejímž byl autorem koncepce a kurátorem. Výstava v Rijksmuseumu nazvaná *Tot Lering en Vermaak* – „poučit a pobavit“ podle latinského *docere et delectare* – byla koncipována na principu přímé aplikace symbolických významů přejatých z emblematické literatury.<sup>49</sup> Vliv na významovou složku žánrové malby spatřoval de Jongh i v kalvínské víře a měl za to, že žánrové malby byly pojímány jako malby didaktické, které vizualizují lidské ctnosti a neřesti, a pro diváka jsou tedy jakousi morální lekcí. Žánrové malby podle něho obsahují složité alegorické významy, jimiž umělci vyslovovali různá myšlenková poselství s důrazem na morální aspekt. Využívali, podobně jako malíři historických, náboženských či mytologických scén, ikonologické a emblematické literatury. Tento přístup je však u Jongha částečně minulostí – vlastními cestami, ale také pod vlivem mladších kolegů nakonec od své dogmaticky tvrzené ikonologické interpretace upustil a uznal, že jeho metoda měla jisté limity. Došel k určitému obecnějšímu závěru, a to, že významovost děl je omezena našimi možnostmi vnímání, a také znalostí o nich, které nejsou úplné. Pro jisté utřídění myšlenek si položil několik zásadních otázek:

- 1) Byly obrazy malovány se záměrem vkládat do nich určitá poselství a významy, nebo byly malovány s prostým cílem – být namalovány?
- 2) Jaký byl umělcův záměr při koncipování díla a jak on se sám na tvorbě námětu podílel?
- 3) Jaký měla vlastně malba poté účel?<sup>50</sup>

Moralita, jak se zdá, sehrávala daleko menší roli v malbě holandského malířství 17. století, a možná šlo dokonce o to vtípnou formou ironizovat

<sup>48</sup> Tento postoj vyjádřil např. v článku: Jan van Eyck's „Arnolfini Portrait“, in: Burlington Magazine 64, 1934, 117-127, nebo dvousvazkové publikaci: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, New York 1953.

<sup>49</sup> DE JONGH 1976.

<sup>50</sup> DE JONGH 1991, 125.

určité morální zásady – jedno z dalších pozměněných přesvědčení vycházející z aktuálních bádání o obsahu žánrových maleb, v nichž někteří historici umění razí názor, že šlo především o malované vtipy, anekdoty a žerty.<sup>51</sup> De Jongh je jedním z mála historiků umění, kteří otevřeně přiznávají své minulé názory, jenž kriticky přehodnocují. V tomto ohledu je zajímavý komentář k vlastní studii o skrytých významech v žánrové malbě z roku 1971 *Realisme en Schijnrealisme in de Hollandse Schilderkunst de Zeventiende Eeuw*, kde vyslovená stanoviska později korigoval a prostřednictvím výroku malíře a historiografa Samuela van Hoogstraetena, že malíři používali „pomůcky, které vysvětlovaly něco skrytého“, došel k následujícímu závěru: Žánroví malíři nepotřebovali instrukce stran teoretiků, protože tyto „pomůcky“ souvisely s dlouhou malířskou tradicí a byly ustálenou dílenskou praxí.<sup>52</sup> Lze tedy hovořit o určitých standardech, které byly aplikovány s cílem porozumění a zčitelnění námětu a nikoli jeho záměrného skrývání. Nicméně ozřejmění, o jaké „pomůcky“ se jednalo, zůstává stále nevysloveno.<sup>53</sup>

**Hans Joachim Raupp** měl ve své době de Jongheho interpretační klíč spočívající v emblematické literatuře a obsahové náplni založené na moralizujícím základě za jistou dezinterpretaci žánrových scén. Jakožto vystudovaný literární historik se vydal jiným směrem – žánrovou malbu tlumočil v intencích teorie klasické rétoriky a Aristotelova pojednání o komedii (viz kap. V.). Charakter maleb zobrazující každodennost se podle něho kryl s „komickým stylem“ v literatuře – proto je vnímal jako humorné satirické scénky z městského či venkovského prostředí, které byly malovány pro vyšší sociální vrstvu, jež se jimi měla pobavit. Následně tedy doporučuje: „.... dešifrovat jednotlivé významové vrstvy a literární narážky a žánrovou malbu dát do vztahu s konceptem *docere et delectare*.“<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Nejvýrazněji se tento přístup projevil v názorech Mariët Westermann – k ní viz níže.

<sup>52</sup> Eddy DE JONGH: Realism and seemingly Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting, in: FRANITS 1996, 55-56.

<sup>53</sup> Poslední shrnuté bádání a přehled interpretací s odkazy na příslušnou literaturu týkající se problematiky ikonologie nejen žánrové malby: DE JONGH 1999.

<sup>54</sup> RAUPP 1983, 401.

Kniha **Konrada Rengera** *Lockere Geselschaft* je zaměřena především na žánrovou malbu 16. století, již dal autor do spojení s literárními texty rozmanitého charakteru jako například homiletikou, písňovou tvorbou, divadelními hrami a dalšími.<sup>55</sup> Určujícími interpretačními faktory Rengerovi byly dobové grafické listy, které často doprovázejí texty pod vyobrazeními.<sup>56</sup> Scény líčící lidské hříchy vidí jako díla satiricko-didaktického charakteru a v rozdílu mezi mravoličnou a žánrovou malbou spatřuje jen nepatrné nuance.

Jakýmsi protipólem zastánců ikonologické metody je americká historička umění **Svetlana Alpers**, jejíž publikace *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, vydaná v roce 1983, vzbudila nebývalý ohlas.<sup>57</sup> Pro Alpers význam a účel malby této oblasti a období znamená především „popis a popisnost“. Zobrazení – výtvarné zpracování – je oním primárním záměrem holandské malby „zlatého věku“. Smysl maleb tedy tkví na jejich povrchu a nikoli ve vnitřní struktuře (myšleno pro holandskou malbu – italská je v tomto směru výjimkou). Eddy de Jongh její knihu považuje za jeden z prvních ataků na ikonologickou metodu, kterou zcela zavrhl, věříc pouze prvořadosti výtvarné složky.<sup>58</sup> V podobném duchu pokračovala i v dalších studiích – za všechny jmenujme *Picturing of Dutch Culture*, kde při rozboru Vermeerova obrazu *Alegorie Umění* (Kunsthistorisches Museum, Vídeň) interpretuje motiv zavěšené mapy v pozadí kompozice nikoli jako symbol touhy po ztracené politické jednotě země, ani jako *vanitas* tohoto světa, ale jedná se podle ní o pouhý „obraz v obraze“.<sup>59</sup>

V rámci bádání o selském žánru v díle Pietera I. Bruegela pak pracovala s pojmem *comic mode*, jímž charakterizovala podstatu umělcovy tvorby. Termín lze volně přeložit jako „komický způsob“ a Alpers jím míní dva hlavní proudy komedie v 16. století – na jedné straně humanistický proud a na

<sup>55</sup> RENGER 1970.

<sup>56</sup> Renger se později podílel na výstavě, která se právě zabírala vztahem mezi textem a vyobrazením: *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Katalog výstavy Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1978.

<sup>57</sup> Jako jednu ze zajímavých reakcí na tuto knihu můžeme zmínit článek: DE JONGH 1984.

<sup>58</sup> DE JONGH 1999, 219-220.

<sup>59</sup> ALPERS 1996, 57.

druhé středověká tradice (frašky, písňová tvorba ad.), přičemž Bruegelova tvorba se skládá ze spojení obou těchto složek.<sup>60</sup> Ve své pozdější studii aplikovala *comic mode* ve vztahu k realismu severské malby 17. století a námětům vycházejícím z venkovského prostředí na základě výkladu divadelních her holandského autora G. A. Bredera.<sup>61</sup>

Jakýsi názorový rozpon mezi de Jonghem a Alpers reprezentuje holandský historik umění **Lyckle de Vries**, který připouští, že emblematická literatura sehrává významnou roli, ale více je spjata s tradicí renesančního humanismu, který v holandské malbě kolem poloviny 17. století poněkud zeslábl. Pokud jde o didaktický význam v žánrové tvorbě, pak jej vidí především v grafických tiscích, kde vyobrazení často doprovází text, jenž vysvětluje ideu díla. V případě maleb je to možné, jen pokud je publikum srozuměno s obsahem příslušného literárního odkazu.<sup>62</sup>

Výrazným oponentem de Jonghova ikonologického přístupu je především **Eric Jan Sluijter**, současný profesor katedry dějin umění amsterdamské univerzity, který své argumenty namířené proti „skrytému“ či „maskovanému“ symbolismu podpořil výňatky ze spisů o umění ze 17. století, vycházejí především z knihy Philipa Angela *Lof der schilder konst* (Chvála malířského umění) vydané v Leidenu v roce 1642. V ní tento jinak sám činný umělec požaduje na malíři, aby byl znalý dějin, protože historické náměty musí zaznamenávat pravdivě – jinak však nepíše o hlubším významu maleb ani o způsobu, jakým mají na diváka zapůsobit. Prioritou je pro něho dokonalá imitace viděné skutečnosti a dodává praktické návody, jak jí dosáhnout. „Wy na-bootsers van t' leven sijn“ – jsme napodobitelé života – výrok příznačně vystihující Angelův přístup.<sup>63</sup> Sluijter pracoval i s dalšími dobovými malířskými příručkami vydanými mezi léty 1620 – 1670, v žádné však nenašel zmínku o didaktickém účelu malby. Za příčinu toho však nemá,

<sup>60</sup> ALPERS 1972/1973.

<sup>61</sup> ALPERS 1975/1976.

<sup>62</sup> DE VRIES 1991, 215.

<sup>63</sup> SLUIJTER 1991, 181-182 – zde příslušné odkazy na Angelovu knihu.

že by účel a obsah malby byl pro lidi té doby přirozeně zřejmý.<sup>64</sup> V čem tedy spatřuje limity „emblematické ikonologie“? Především v separaci mezi formou a obsahem a s tím spojený poněkud kuriózní rozdíl mezi obsahovým a bezobsahovým. Podle něho bylo velkým omylem oddělení formy od obsahu, a dále, že metody a koncepty aplikované na pozdně středověké malby a malby období 16. století byly pouze transformovány na umění 17. století bez toho, že se přihlédlo k „vnějším“ podstatným reorganizacím i ke změně účelu, pro který byly vytvořeny.<sup>65</sup>

**Peter Hecht**, profesor utrechtské univerzity, se věnoval pojetí „maskovaného“ symbolismu a významu morálního poselství v žánrové malbě s tím, že tento výklad potřel názorem o důležitosti vnímání publika, a také objednavatelů a sběratelů, kteří svou pozornost zaměřovali především na malířské a technické provedení díla – tedy na určitou uměleckou virtuozitu.<sup>66</sup> Zajímavou shledávám Hechtovu analýzu obrazu Gerrita Dou *Služka* z roku 1652, který podle Hechta nelze interpretovat jako fotografickou momentku ze všedního života, což ostatně naznačuje i nika s bohatým sochařským reliéfem prezentující především malířovu technickou schopnost a umění perspektivy [1]. Také mrtvá zvířecí těla jsou ukázkou Douova nevšedního smyslu pro zachycení rozmanitých materiálů. Obraz je tedy podle Hechta postaven na modelu *l'art pour l'art*, přičemž předchozí výklady díla zněly ve smyslu skryté sexuální touhy.<sup>67</sup> Některé malíři zachycené momenty zkrátka nemají hlubší význam než co skutečně představují – jako příklad uvádí Hecht malbu Jakoba Vrela *Žena v okně* (Kunsthistorisches Museum, Vídeň) zobrazující interiér pokoje se ženou vyhlížející z okna. Obraz zaznamenává inventář

<sup>64</sup> V tomto bodě bych si dovolila kritickou poznámku – Služterem probádané teoretické spisy z období 1620 – 1670 měly sloužit především jako určité praktické manuály – jejich primárním účelem byla malba z hlediska techniky, technologie, stylu a určitého estetického kánonu, a proto zde námětová složka není vůbec probírána.

<sup>65</sup> SLUIJTER 1991, 191. Služter se zabýval interpretační problematikou, jejíž genezi přehledně sepsal i s příslušnými odkazy na literaturu in: SLUIJTER 1999.

<sup>66</sup> Nutno dodat, že v tomto případě měl na mysli především styl tzv. *leidenských drobnomalířů* – k tomu více: HECHT 1989.

<sup>67</sup> HECHT 1996, 89-91.

sbírkou arcivévodů Leopolda Viléma jako: „malý kus – žena vyhlížející z okna“ a Hecht na obraze neshledává z hlediska významu nic dalšího.<sup>68</sup>

Dosud posledním Hechtovým vyslovením se k obsahovým významům v žánrové malbě je studie příznačně nazvaná *There's no Problem enjoying it, but the Meaning is tricky*, v níž svá dosavadní zjištění shrnul do věty, jež je v podstatě jakousi univerzální odpovědí na nesčetné otázky kolem významovosti holandské žánrové malby 17. století a která v jistém směru může platit i obecněji: „Holandské umění 17. století nebylo tvořeno pro církve či stát, a nemělo tedy žádný fixní program, ale bylo uměním, které musí fungovat pro nejrozmanitější zákazníky nakupující na volném trhu. Potěšení tedy není problém – ale význam je pak proměnlivý.“<sup>69</sup>

Komický prvek jakožto nejcharakterističtější rys žánrové malby obhajuje profesorka univerzity v New Jersey **Mariët Westermann** specializující se především na dílo Jana Steena viděné prizmatem teorie komedie, tragikomedie a komična jako takového. V použití gest, kostýmů, akcí a blízkého kontaktu zobrazených postav s divákem spatřuje ekvivalent definice komedie v rámci literárního žánru jako „napodobení života, zrcadla správného jednání a obrazu pravdy“ (citát dle Cicera).<sup>70</sup> V tomto směru měla předchůdkyni ve Sturle J. Gudlaugsson, která se jako jedna z prvních začala vážněji zabírat vztahem výtvarného umění a divadla v 17. století.<sup>71</sup> Malby podle Westermann fungují jako divadelní setkání mezi zobrazenou postavou a divákem – jedná se o jakousi divadelní metaforu lidských rituálů.<sup>72</sup> Jistým indikátorem *comic mode* v obrazech jsou podle ní rozesmáté tváře lidí, kteří přihlížejí nějakému vtipnému okamžiku, což přirovnává k dnešnímu principu *sitcomu*. Zdroje humorných situací a jejich náměty jsou v podstatě shodné s tradicí karnevalů, divadelních her, lidových slavností a dalších.<sup>73</sup>

<sup>68</sup> Ibidem, 96.

<sup>69</sup> HECHT 2004, 29.

<sup>70</sup> WESTERMANN 1996, 60.

<sup>71</sup> Sturla J. GUDLAUGSSON: Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts, Würzburg 1938.

<sup>72</sup> WESTERMANN 1997a, 256.

<sup>73</sup> WESTERMANN 2002.

Z nejmladší generace badatelů zabývajících se významy v žánrové malbě 17. století jmenujme především **Elmera Kolfina**, jehož kniha *The Young Gentry at Play* stvrdila určité dosavadní názory, které jsou v současné době akceptovány, a to ty, že jakýmsi stmelujícím elementem žánrové malby je její komičnost a primárním úsilím bylo diváka pobavit. Scény s bavící se společnostmi mladých elegantů a dam tedy neměly podle Kolfina za cíl někoho poučovat ani poskytovat lekci morálky.<sup>74</sup>

## V. Žánr a teorie umění od antiky po závěr 17. století

Mnozí z výše uvedených badatelů své názory tříbili také na základě dobových výpovědí historiografů, malířů a dalších autorů, z nichž někteří se k žánrové malbě přímo nevyjadřovali, prezentovaná stanoviska s ní však určitým způsobem souvisejí. Jejich sdělení navíc napomáhají k lepšímu pochopení toho, jak vůbec žánrová malba byla v určitá období vnímána a jaké místo v hierarchii ostatních malířských kategorií zaujímal. Pro 17. a počátek 18. století máme k dispozici komentáře především nizozemských historiografů – bohužel z české provenience není co předložit. Důležitá a často citovaná byla pro autory 15. – 17. století díla klasických tvůrců v čele s Aristotelem a Pliniem starším, jimiž se tento oddíl začíná.

**Aristoteles** (384 před Kr. Stagira – 322 před Kr. Chalkida) ve své *Poetice* vycházel z názoru, že všechny druhy umění imitují lidskou činnost. Srovnáním stylů malířů Polygnóta (činný mezi 470 – 450 před Kr.) a Pausona (kolem 430 – 380 před Kr.) tímto současně rozlišuje dva divadelní žánry: Polygnótos zobrazuje lidi vznešenější, nežli jsou ve skutečnosti, Pauson chce své postavy uvést do komických situací, a proto je záměrně vykresluje horší.<sup>75</sup> V tomto spatřuje přímou souvislost s náhledem na komedii – cílem komedie je podle něho vykreslit lidské povahy horší, než jsou ve skutečnosti – jedině tak se stanou komickými. Postavami určenými pro zasmání byli pro něho lidé

<sup>74</sup> KOLFIN 2005, shrnutí jeho závěrů bádání zejména strany 248-249.

<sup>75</sup> ARISTOTELES, 8.



z nižší sociální vrstvy a lidé na okraji společnosti: „Komédie, jak jsme řekli, jest napodobení lidí chatrnějších, nikoliv však úplně špatných; vždyť směšné jest jen částí ošklivého. Směšné jest totiž jakási chyba a šereda nepůsobící bolest ani škodu, jako například směšná maska jest cosi šeredného a zkrouceného, ale bolest nepůsobí“.<sup>76</sup>

Zásadní vliv i z hlediska dopadu na umělecké teorie 16. století měla také **Pliniova** (23–24 Novum Comum – 79 Stabie) *Naturalis Historia*, kde autor užívá termín *parerga*, kterým míní částečně komické, částečně tragické postavy, které se objevují jako stafáž (čili hrají druhotnou roli) v historických malbách. Malíře Pyraeika, jehož životní data nejsou známa, uvádí jako umělce slavícího úspěch svými *minoris picturae celebres* – malými obrazy, u nichž zmiňuje jejich náměty: holičské, ševcovské a lahůdkářské stánky. Přesto o Pyraeikovi píše jako o *rhyparographos* – tedy malíři „nicotných maličkostí“ (*rhyparographi*): „Je slušno popřát místo i těm, kteří se proslavili v méně vznešené malbě, jako byl Pyraeikos. Uměním snad stojí něco málo v pozadí; oblíbil si sice malicherné náměty, ale získal jimi svrchovanou slávu; totiž holírny, ševcovské dílny, oslíky, vařivo a podobné věci. Dali mu jméno ‘Ušmudlaný’, ale na jeho obrazech je tolik půvabu, že byly leckdy prodány za vyšší cenu než obrazy s náměty vznešenými.“<sup>77</sup> Za vznešené Plinius považuje například obrazy s postavou Minervy, Hésioné a další. Dále zmiňuje malby Ludiovy: „Obrazy oživil stafáží lidí, jak se procházejí, plaví nebo na souši přijíždějí na oslících nebo vozmo do letohrádků, k tomu postavami rybářů, lovců, ptáčníků a vinařů.“<sup>78</sup> Zachycení rozmanitých činností bylo požadováno také později u renesančních umělců – **Leonardo da Vinci** (1452 Anchiano u Vinci – 1519 Cloux) ve svém spise z roku 1500 *Il trattato della pittura* udával radu, jak učinit zobrazený námět pro diváka co nejatraktivnější: „O rozmanitosti ve výjevech. Libuj si, malíři, v komponování výjevů hojnosti a rozmanitosti a vystříhej se opakování některé části, která už v tom byla

<sup>76</sup> Ibidem, 11.

<sup>77</sup> PLINIUS, 279-280.

<sup>78</sup> Ibidem, 280.

zpodobena, aby novota a hojnost přitahovaly k sobě a bavily oko pozorovatele. Pravím tedy, že ve výjevech se žádá, podle míst, směsice mužů rozličné podoby, rozdílného věku a oděvu, jak jsou promícháni s ženami, dětmi, psy, koňmi, budovami, s krajinami a pahorky, a budiž dbáno hodnosti i důstojnosti patřící knížeti a učenci tím, že budou odděleni od davu. Aniž promícháš trdnomyslné s veselými a smějícími se, protože od přírody veselí bývají s veselými a smíškové se smíšky, a také opačně.<sup>79</sup> Přesto že se komentář vztahuje obecně ke způsobu podání námětu, ona kombinace lidských typů a prvek komičnosti je právě typickým rysem žánrové malby, podobně jako i důraz kladený na vnímání diváka, který má být dílem zabaven. Zmínit v tomto ohledu můžeme i Leonardovy dochované kresby karikaturně pojatých hlav, které zaujaly řadu pozdějších žánrových umělců v čele s Pieterem I. Bruegelem.

Zajímavý je též teologický traktát kardinála **Gabriela Paleottiho** (1522 Bologna – 1597 Řím) *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* vydaný v roce 1582. Kapitola číslo 31 nazvaná *Delle Pitture ridicole* začíná větou, v jejímž duchu a významu se pak nese v podstatě celý text: „Sono altre pitture che chiamiano ridicole, perché muovono il riso a chi le riguarda: il che potendo nascere da varie cause, e per lo più vizione, è ncessario andarvi molto considerato...“<sup>80</sup> „Komické“ malby dává do opozice k malbám označovaným jako „historia“. Podle Paleottiho smích a zábava nepatří do života a víry křesťana – akceptuje pouze „komická“ díla, která mají morální význam, a dále obrazy, které vycházejí z denní reality života, takže mohou v podstatě pro diváka sloužit jako informace o aktuálním dění.

Pro italskou malbu cinquecenta má stěžejní význam práce **Giovanniho Paola Lomazza** (1538 Milán – 1600 Milán) *Trattato dell'arte de la pittura...* (1584), kde v oddíle 6. kapitoly nazvaném *Compositizione delle allegrezze e risi* se opět setkáme s pojmem „pitture ridicole“ – Lomazzo požaduje, aby byl malíř schopen zachytit přirozený smích, jehož hlučnost má malíř přenést do

<sup>79</sup> DA VINCI, 31, č. 97.

<sup>80</sup> Vycházím z textu opsaného dle originálu a publikovaného in: GAEHTGENS 2002, 110.

obrazu – v podstatě vychází z velmi podobných „afektových“ metod přejatých z teorií Leonardových, jenž se staly hlavní inspirací jeho spisu.<sup>81</sup>

Jeden z prvních severských historiografů umění **Karel van Mander** (1548 Meulebeke – 1606 Amsterdam) ve své knize *Het Schilder-boeck* (1604) zmínil v rámci medailonku o Pieterovi I. Bruegelovi také jeho žánrové obrazy: „Dvě plátna malována vodovými barvami jsou k vidění v domě pana Willema Jacobsze, který bydlí poblíž Nového kostela v Amsterdamu. Zobrazují venkovskou svatbu, kde je mnoho zábavných epizod a věrné zachycení pravdivého charakteru venkovanů. Ve skupině lidí, kteří obdarovávají nevěstu, je jeden starý venkovan, který má malou mošnu na peníze, která se mu houpe připevněna kolem krku a zaneprázdněn počítá peníze. Tyto malby jsou neobvyklé.“<sup>82</sup> Bruegelův zájem o pravdivé postižení charakteru postav, ale i oděvu, způsobu pohybu a dalších podrobností byl podle van Mandera natolik enormní, že se údajně účastnil v převleku různých venkovských slavností, kde si na místě pořizoval kresby *nae t'leven* (podle života/skutečnosti).<sup>83</sup>

V krátkosti ještě zmíním výňatky z *El arte de la Pintura* (1649) španělského historiografa a malíře, známého také jako učitel Velázquezův **Francisca Pacheca** (1564 Sanculár de Barrameda – 1654 Sevilla), který v osmé kapitole třetí knihy píše o malbě zvířat a ptáků, rybích trzích a *bodegones*. Termín *bodegones* (*bodegón*) v moderním užití značí zátiší, zcela původně pak tavernu, kde se scházelo spíše chudší obyvatelstvo. Ve spisech o umění máme doklady již ze 16. století, že se tímto výrazem označovaly žánrové scény – například takové, jaké Velázqueze vytvořil v Seville zhruba v rozmezí let 1617 – 1623. Pacheco dále zmiňuje *figure ridícole* – komické postavy s rozmanitými – i ošklivými předměty, které vyvolávají smích. K tomu si klade otázku, zda něco podobného znali již umělci ve starověku, a

<sup>81</sup> Vycházím z textu opsaného dle originálu a publikovaného in: *Ibidem*, 121-122.

<sup>82</sup> Jedná se o dílo dnes známé z grafického přepisu Pietera van der Heyden, citováno podle: SCHEYER 1965, 170.

<sup>83</sup> Van Manderův originální spis uveřejněn na webových stránkách Digital Bibliothek voor de Nederlandse letteren: [http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01/mand001schi01\\_01\\_0221.php](http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0221.php), vyhledáno 10. 1. 2010, zde kapitola *Het leven van Pieter Brueghel*, uytnemende Schilder van Brueghel, fol. 233v, 234r.

sám sobě odpovídá coby znalec díla Plinia staršího, z něhož cituje příslušnou pasáž (viz výše uvedený oddíl s Pliniem).<sup>84</sup>

Knihy italského historiografa **Giovanna Pietra Bellori** (1615 Řím – 1696 Řím) *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* vydaná v Římě (1672) nás ke sledovanému tématu zajímá především v případě hodnocení díla malíře Caravaggia. Bellori, jakožto rektor římské *Accademia di San Luca* a blízký přítel malíře Poussina, byl založením akademik, pro něhož Caravaggiův realistický styl mohl být stěží přijatelný. Bellori popisuje pouze dva žánrové obrazy z malířovy rané římské periody – *Hráče karet*, dílo, které měl možnost spatřit v paláci kardinála Antonia Barberiniho [2]. Kromě věcného popisu obrazu a toho, že postavy jsou malovány podle živých modelů, se však nedozvíme nic dalšího.<sup>85</sup> Dalším je malba s *Hudebníky* (Metropolitan Museum of Art, New York), u níž opět pouze zmiňuje, že postavy byly vytvořeny podle živých modelů.<sup>86</sup> Zajímavější je pasáž, kde popisuje Caravaggiův stylový přerod od děl poplatných antickým umělcům a Raffaelovi k malbě vycházející z přírody, znamenající zavržení studia *istorie*, jež je však podle Belloriho prvořadou doménou malířství jako takového: „Poté započal napodobovat vulgární/hanebné věci (*cose vili*) jako špínu a ohavnosti (*e le defermitá*), které horlivě vyhledával. Dále Bellori píše o těch, kteří následovali Caravaggiův styl: „Když mají namalovat zbroj, vyberou si tu nejrezavější, když vázu, tak uštípnutou nebo jinak rozbitou. Oděvy pro ně jsou spodky, jezdecké kalhoty a velké čepice... velký důraz kladou se vši horlivostí při zobrazování vrásek a jiných nedostatků pleti, dělají sukovité prsty a údy zmrzačené nemocemi.“<sup>87</sup>

Postoj vůči žánrové mlabě na pařížské akademické půdě mapují názory předního uměleckého teoretika 17. století **André Félibiena** (1619 Chartres – 1695 Paříž), člena *Académie royale de peinture et de sculpture* založené v roce 1648. Nařízení ministra Colberta z roku 1663 jasně stanovilo, kdo se

<sup>84</sup> Vycházím z textu opsaného dle originálu a publikovaného in: GAEHTGENS 2002, 141-142.

<sup>85</sup> Vycházím z anglického překladu in: WOHL/ WOHL/ MONTANARI 2005, 180.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem, 185.

může stát členem Akademie – pouze malíři námětů historických. Scény zachycující všední život byly hodnoceny jako banální, nemající kromě řemeslné kvality po stránce obsahové hlubšího významu. Před tímto prohlášením byli členy Akademie například bratři Le Nainové zobrazující náměty z venkovského prostředí, chudinu, žebráky a další. Jejich dílo Félibien okomentoval následovně: „... často jednoduché bez krásy“, náměty „... většinou založeny na směšných scénkách, které obveselí jen na krátkou chvíli a pak se stanou nudnými.“<sup>88</sup> Félibiena lze považovat za jednoho z prvních, kdo stanovil jasnou hierarchii malířských žánrů. Učinil tak v úvodu svých *Conférences* proslovených v roce 1667 – první místo s přehledem ovládá malba historická, pro niž stanovuje náměty, které by měla zpracovávat: „Malíř má zachycovat velké skutky, tak jak to činí historikové, nebo jiné potěšující motivy, jak to činí básníci, a má se snažit v alegorických kompozicích prezentovat ctnosti velkých osobností...“<sup>89</sup> Místa poslední obsadila krajinomalba, zátiší, malba žánrů a zvířat.

Malíř, rytec a teoretik **Roger de Piles** (1635 Clamecy – 1709 Paříž) ve své poslední publikaci *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (1708) uvedl na padesát šest malířů, jejichž dílo ohodnotil na základě bodového systému v kategoriích kompozice, barva, výraz a kresba. Nejvyšší ocenění se dostalo Rafaelovi a Rubensovi. Mezi jmény nalezneme pouze jednoho představitele žánrové malby – flámského malíře Davida II. Tenierse, jehož de Piles poměrně vysoce ocenil pouze v kategorii kompozice.<sup>90</sup>

Další z umělců-historiografů **Samuel van Hoogstraten** (1627 Dordrecht – 1678 Dordrecht) ve spise *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, vydaném v Rotterdamu roku 1678, blíže nespecifikuje žánrovou malbu ani v rámci základní klasifikace malby na tři stupně. Nejnižší zahrnuje *grotisen* (grotty, jeskyně), květinová zátiší, zátiší typu *vanitas*, kuchyňské scény. Další kategorii tvoří náměty se satyry, lesním božstvem a thessalskými pastýři

<sup>88</sup> André FÉLIBIEN: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages les plus excellens peintres anciennes et modernes* (Paris 1666), uvádím dle vydání z roku 1705, London, Vol. IV, 314, cit. z: GAETHGENS 2002, 163.

<sup>89</sup> *Conférences de l'Academie Royale de Picture et de Sculpture* (Paris, 1688) citováno z: DOLDERS 1985, 211.

<sup>90</sup> Tyto údaje jsem převzala z: HOLT 1947, 415-416.

(*Satyrs, Bosgoden en Thessalische Harders in het lustige Tempe*). Poslední skupina obsahuje malby se zvířaty v ráji, nočními scénami, požáry, výjevy z prostředí ulic (zde nazvané jako *bambootserytjes* – podle děl Pietra van Laer zv. *Il Bamboccio* a jeho následovníků), díla s vtipným, fraškovitým obsahem (*kluchten*) a holičské a ševcovské stánky (*Barbiers- en Schoenmakerswinkels*). Jistým paradoxem je, že Hoogstraten, ač sám malíř žánrových výjevů, odsoudil náměty ze třetí jmenované skupiny označením *rhyparographi* převzatým z Plinia staršího.<sup>91</sup>

Zřejmě nejbohatším pramenem k žánrové malbě je kniha – malířská příručka **Gerarda de Lairesse** (1640 Liège – 1711 Amsterdam) *Het Groot Schilderboek* vydaná roku 1707 v Amsterdamu.<sup>92</sup> Je to práce širokého záběru, jejíž poslání můžeme spatřovat v úsilí demonstrovat úzkou provázanost a vzájemné vztahy mezi malířskou praxí a teorií. Lairesse byl jako činný malíř vyznavačem akademického směru podmíněného studiem antického umění, vytvářením ideální krásy na základě racionálního přístupu a zobrazením „přiměřeného“ pohybu a emocí. Kniha, jíž se dostalo několika pozdějších edic v téměř celé Evropě, sehrála důležitou roli v utváření neoklasických idejí, v nichž silně zaznívala obrana a proklamování akademismu zastoupeného Poussinem a Le Brunem. Za nevyšší malbu de Lairesse považuje malbu historickou, kterou vymezuje jako „zobrazení nějaké události, ať už perem či štětcem“, a dále uvádí její podkategorie: „pravdivá historie“ (cokoli přidaného, či vymyšleného není přípustné), „poetická tvořivost“ (může být fikce, báseň), „morální historie“ (zde se akceptují doplňky v podobě personifikací) a „hieroglyfické scény“ (zde Lairesse píše o „zinnebeelden“, což lze volně přeložit jako „emblémy“, a nejspíše se jedná o alegorie).<sup>93</sup> Slavný Horatiův výrok „ut pictura poesis“ vykládá daleko striktněji – malby bez literárního obsahu jsou pouhým řemeslem a jako obecný příklad pro to

<sup>91</sup> Vycházím z textu opsaného dle originálu a publikovaného in: GAEHTGENS 2002, 193-194, k Hoogstraetenově teorii dále s komentáři: BROWN 1984, 60 a RAUPP 1983, 410.

<sup>92</sup> Stěžejní studie k Lairessemu vztahu vůči žánrové malbě: KEMMER 1998. Dále se k jeho teoretickému dílu vyslovil především Lyckle de Vries: DE VRIES 1998; DE VRIES 2004.

<sup>93</sup> DOLDERS 1985, 212.

uvádí holandské malířství 17. století. Malbu Lairese kategorizoval na *antiek* (starou) a *modern* (moderní). První skupinu reprezentovanou malíři Raffaelem a Poussinem označil za nadčasovou, ideální, mající vzor v antice. Malbu moderní, jíž míní i tvorbu žánrovou, naplňuje současný estetický vkus, který se však mění. Moderní malíři, mezi něž řadí Gerrita Doua a Franse I. van Mieris, kopírují pouze to, co je vizuálně přístupné, a to z nich činí *řemeslníky* oboru. Proto doporučuje „vylepšení“ moderní malby poučením se z malby staré a navrhuje korigovat skutečnost podle antických modelů. Jako akademik založením neakceptoval modely užívané moderními malíři – tím měl na mysli realistické, často až deformované tváře sedláků a žebráků z maleb Pietera van Laer zv. *Il Bamboccio*, Adriaena van Ostade a Adriaena Brouwera. V rámci žánrové malby zcela jasně preferuje malbu Gerrita Doua a Franse I. van Mieris, jejichž styl označuje za *cierlyk* (uhlazený).<sup>94</sup> Ze žánrové malby jsou to tedy pouze tyto dva zmínění umělci, jejichž tvorbu byl schopen uznat, a to jen díky jejich elegantnímu stylu.

## VI. Hranice mezi malířskými žánry

Historická malba a portréty náležejí do tradičních malířských žánrů, další, jako krajinomalba, zátiší, malba zvířat a žánrová malba, se během 16. století staly samostatnými malířskými kategoriemi majícími svůj základ v malbě historické. Jak jsem již předeslala, určit přesné hranice je často velmi obtížné, a u žánrové malby to platí obzvláště, neboť se může skládat z komponent všech malířských kategorií uplatněných v podstatě stejnou měrou. Příkladem mohou být díla s náměty pěstovanými především severskými malíři 16. století, jež byly často zpracovány jako scény zasazené do dobového prostředí, a byť tematicky vycházejí například z Bible, na první pohled se jeví jako příběhy ze všedního života. Mezi ně patřil v kalvínském Holandsku populární námět *Marnotratného syna* skýtající příležitost barvitě vykreslit příběh o

<sup>94</sup> Vycházím z textu opsaného dle originálu a publikovaného in: GAEHTGENS 2002, 204.

neřestném životě prostopášníka bavícího se u bohatě prostřeného stolu s kurtizánami. Časným příkladem tohoto „maskování“ mravoličného obsahu je i Boschova původně stolní deska zobrazující *Sedm smrtelných hříchů* líčených na pozadí všednodenních událostí – malbu lze vlastně považovat za jeden z prvních příkladů užití metafor z běžného života [3]. Kořeny žánrové malby tkví také v dílech, v nichž je biblický námět rozvíjen v malém měřítku v pozadí scény, zatímco nejvíce obrazové plochy náleží vypočteně vyložených trhových stánků s mladými prodavačkami, jak to známe z maleb Pietera Aertsena a Joachima Beuckelaera.

V počátcích vývoje žánrové tvorby stály také alegorické náměty – zejména pak líčení pěti lidských smyslů, čtyř ročních dob či čtyř živlů. Za vzor můžeme vzít grafický cyklus *Čtyř živlů* Hendricka Goltzia, v němž použil tradiční jednofigurální kompozice [4].<sup>95</sup> Nejedná se však o ženské personifikace s příslušnými atributy dle „diktátu“ ikonologických příruček či vycházející z emblematické literatury. *Zemi* zde představuje lovec nesoucí své úlovky (zvířata pohybující se po zemi), *Vzduch* sokolníka, *Vodu* postava rybáře s košem ryb a *Oheň* zpodobňuje kuchaře, který nese na podnose pochutiny. Haverkamp Begemann tento fenomén výstižně nazval jako „trend směřující k realistické kamufláži alegorií“.<sup>96</sup> Alegorický obsah zůstal, byť ve své době netradičně pojatý, nicméně pro nás jsou důležité prostředky, jejímž umělec vyjádřil alegorické zobrazení čtyř elementů, což je v tomto případě užití soudobých lidských typů.

Mezi první zásadnější studie řešící pomezí žánru a dalších malířských kategorií je studie Lyckleho de Vriese, který se na příkladu tvorby Jana Steena snažil rozlišit jeho žánrové malby od těch s historickými náměty.<sup>97</sup> Zabředl při tom do poněkud schematických závěrů, které nemohou být zcela obecně platné a je nutno akceptovat s přihlédnutím k charakteru tvorby Jana Steena.

<sup>95</sup> Více in: Ilja VELDMAN: Goltizus' Zintuigenm Seizoenen, Elementen, Planeten en Vier tijden van de dag: van alegorie naar genre-voorstelling, in: Goltzius studies. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43, 1993, 307-336.

<sup>96</sup> BEGEMANN 1959, 15.

<sup>97</sup> DE VRIES 1983.



Při popisu figur v historických scénách de Vries píše, že jsou vždy idealizované – tedy zobrazení lidé jsou krásnější, udatnější a ctnostnější nežli běžní smrtelníci, zatímco v žánrové malbě jde o vypočtení určitého typu jako například *vojáka, venkovana, felčara* a další, kteří jsou karikováni. Rozdíl spatřuje také v užití určitých typů kostýmu.<sup>98</sup>

Nejčastěji se pak žánrová malba sblíží a prolíná s portrétem – což je logické, neboť obě kategorie svým způsobem zachycují cosi z běžného života a obě jsou založeny na dominanci figurální složky. Při řešení problému odlišení žánru od portrétu si přední specialista na holandský portrét 17. století David Smith položil zásadní otázku: Spočívá rozdíl v morfologii, nebo v klasifikaci? A jeho odpověď zní: „Jestliže klasifikace portréту závisí pouze na identifikovatelnosti zobrazených postav – to znamená na čistě popisných faktech – tyto dva žánry se od sebe odlišují pouze taxonomicky.“ Mezi rozlišujícími faktory Smith uvádí jako příklad postavy v portrétech směřujících svůj pohled na diváka, což se podle něho v žánrové malbě neobjevuje – toto stanovisko lze však vyvrátit mnoha příklady.<sup>99</sup> Zajímavým aspektem žánrové malby je podle něho přirozený způsob napodobení konvencí portrétu dokládající malířovu uměleckou citlivost. Na druhé straně je však schopna se z těchto tradičních schémat vyprostit vícevýznamovostí a obratem do ironické polohy.<sup>100</sup>

Diferenciace spočívá samozřejmě také v účelu a obsahové složce, jenže i tyto aspekty lze v některých případech jen těžko postihnout a rozlišit, což je i případ tvorby dvou holandských malířů Franse Halse a Jana Steena. Hals se po roce 1620 začal více koncentrovat na malbu jedné postavy v životní velikosti zachycené do pasu. Stalo se tak pod vlivem caravaggismu, který se do Haarlemu, kde především působil, dostal zprostředkovaně díky Louisi Finsoniovi a dále řadě *utrechtských caravaggistů*. Na rozdíl od nich však Hals nikdy netvořil mytologické či historické scény a z jejich námětového rejstříku

<sup>98</sup> Ibidem, 115-116.

<sup>99</sup> SMITH 1987, 408.

<sup>100</sup> Ibidem, 407.

nikdy nepřevzal výjevy s podvodnými hráči karet, bavícími se vojáky na strážnici a další.<sup>101</sup> Historikové umění při posuzování některých Halsových děl proto postupovali cestou čisté logiky, bez omezení metodologií dějin umění, jako v případě posudku Halsova tonda *Smějící se chlapec* [5], které, jak se Slive domnívá, maloval pro své vlastní potěšení a nespadá do kategorie alegorické ani žánrové malby: „Námět je více originální: je to zobrazení ryzí dětské radosti ze života.“<sup>102</sup> Podobný problém řešil i s obrazem *Veselý piják*, jenž byl předtím označen za žánrový kus, dále ale také jako alegorie chuti či jako alegorie nezřízeného pití [6]. Slive jej nicméně neřadí ani do kategorie portrétu, protože podle jeho názoru se radikálně rozchází se zažitými konvencemi této kategorie.<sup>103</sup>

Specialistka na tvorbu Jana Steena, Mariët Westermann, vymezila z jeho tvorby tři portréty nesoucí žánrové rysy – „genre-like features“, a proto je označila za „genre-like portraits“. Jedná se o obrazy *Pekař Oostwaard se svou ženou* [7], *Dvorek s drůbeží – portrét Jakoba Marie van Massenaer* (Mauritshuis, Haag) a *Interiérová scéna s Janem van Goyenem a jeho rodinou* (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City).<sup>104</sup> V prvním jmenovaném Westermann shledává rysy charakteristické pro žánrovou malbu – zobrazené postavy jsou zasazeny do svého přirozeného prostředí a provádějí běžnou činnost. V přirozené grimase Oostwarda spatřuje komický prvek, který by jinak neodpovídal *decoru* portrétu.<sup>105</sup> Další skupinou děl stojících na pomezí mezi žánrem a portrétem je soubor maleb, v nichž Steen zachytil sám sebe v rozmanitých komických rolích a oděvech vycházejících z divadelních kostýmů, jako například v obraze *Vlastní podobizna se hrou na loutnu*, který nese všechny znaky spojené s portrétem, až na komický prvek spočívající v jisté žoviálnosti rozesmáté tváře malířovy [8].<sup>106</sup>

<sup>101</sup> K tom více SLIVE 1989, zejména 170.

<sup>102</sup> Ibidem, 176.

<sup>103</sup> Ibidem, 212-215, č. kat. 30.

<sup>104</sup> WESTERMANN 1995.

<sup>105</sup> Ibidem, 209.

<sup>106</sup> K tomu více WESTERMANN 1997a, zejména 255-275.

Ještě méně zřetelnější hranice stojí mezi žánrem a typem malby nazvané *tronie* (*trony*, *tronitje* ad.), jež dosáhla popularity v holandské malbě 17. století, a to především v díle Rembrandta, Jana Lievense a Franse Halse. Slovo *tronie* lze přeložit jako „tvář“ či „hlava“.<sup>107</sup> Účelem bylo zachycení určitých výrazů tváře, fyziognomie a charakteru. Právě těmito rysy se *tronie* blíží pojetí žánrové malby. Zobrazovány byly anonymní modely (jako tvář či polopostava) v kostýmech spíše nadčasových či fantazijních, exotických (často v orientálním stylu) nebo vycházející z divadelní produkce. *Tronie* byly v dobových holandských inventářích zaznamenány například jako *vrouwentrony* (tvář ženy), *jongestrony* (tvář mladíka) nebo *boerentronye* (tvář venkovana) a další. Byly tvořeny především pro volný trh. Ze žánrových malířů produkoval tento typ malby také haarlemský umělec Adriaen van Ostade [9], jehož *tronie* sedláků a venkovanů s často karikujícím charakterem měly svůj základ v díle Pietera I. Bruegela a jeho proslulé grafické sérii třiceti šesti zobrazení venkovských párů.<sup>108</sup>

Problém vymezení žánru vůči ostatním malířským druhům je dle mého mínění nutno vnímat jako záležitost teorie umění, a s tím souvisejí zavedené kategorizace jednotlivých žánrů vytvořené již akademickými teoretiky umění 17. století. V tomto směru bych se opřela o názor americké literární historičky Rosalie Colie, jejíž přístup, jak se domnívám, lze v podstatě aplikovat i do oblasti dějin umění. Podle Colie mají literární žánry své kořeny v námětech a nikoli v pravidlech a konvencích. Jejich hranice nejsou nikdy přesně vymezené, ale různě se překrývají a mísí, i když v podstatě zůstávají poznatelné jeden od druhého.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Aktuálně se problematikou *tronie* zabývá Dagmar Hirschenfelder: Dagmar HIRSCHFELDER: *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008 a táz: *Tronie und bürgerliches Kostümporträt im Werk Rembrandts und Seiner Nachfolger*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 51, 2009, 49-59.

<sup>108</sup> Více k této sérii: Konrad OBERHUBER: *Pieter Bruegel und die Radierungsserie der Bauernköpfe*, in: *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz am 13. und 14. November 1975*, Otto von SIMSON / Matthias WINTER (eds.), Berlin 1979, 143-147.

<sup>109</sup> COLIE 1973, zde zejména 7-33.

## VII. Žánrová malba ve střední Evropě období 17. – 18. století – stručný přehled

Pozice žánrové malby ve střední Evropě, co se týká produkce děl, je poněkud specifická a markantně rozdílná od dění v Nizozemí, Itálii, Španělsku či Francii. V systematictější zmapování středoevropské situace nám však do jisté míry brání fakt, že se dosud žádný z badatelů této malířské kategorii nevěnoval separátně. Důvod je patrně ten, že žádný z malířů období 17. a 18. století nebyl, až na pár výjimek, na žánrovou malbu výhradně orientován. Proč tomu tak bylo? Podle mého názoru je příčinou stav uměleckého trhu, který byl dostatečně naplněn importovanými žánrovými díly především nizozemské a italské proveniencí, a proto se domácí umělci na tuto půdu příliš nepouštěli (k tomu více kap. IX.). Ve střední Evropě byla navíc poměrně silně zastoupena enkláva nizozemských umělců – zejména malířů a rytců, kteří zde působili přechodně nebo se usadili i dlouhodoběji.<sup>110</sup> Výrazný nárůst domácí produkce žánrových děl ve střední Evropě lze sledovat až v období přelomu 17. a 18. století, což souvisí i se zvýšenou sběratelskou a tržní poptávkou. Přestože se jinak žánrových děl ve středoevropské oblasti dochovalo poměrně velké množství, značnou část tvoří díla, která dosud nebyla autorsky určena nebo se jedná o malby „menších mistrů“, jejichž tvorba je minimálně zmapována. Vysoké procento podílu produkce pak přísluší dobovým nebo pozdějším kopiím vytvořeným zejména podle holandských vzorů.

Nyní bych ve stručném přehledu představila významnější zástupce žánrové malby středoevropské oblasti, z nichž někteří úže souvisejí také s děním na české umělecké a sběratelské scéně. Současně tím ukáži, jaké postavení měli a jak podstatnou roli se hrávali v širším středoevropském kontextu tři stěžejní osobnosti působící v Čechách – Halbax, Kupecký a Brandl.

<sup>110</sup> K tomu více: Géza GALAVICS: *Netherlandisch Baroque Painters and Graphic Artists in the 17<sup>th</sup> Century Central Europe*, in: MOJZER 1993, 83-106.

První sumarizovaný pohled na středoevropskou žánrovou malbu 18. století přinesla Klara Garas, která v úvodu své studie z roku 1981 upozornila na badatelská úskalí spojená s tímto tématem – totiž nedostatek publikovaného materiálu a vůbec poznatků k danému tématu.<sup>111</sup> Proto byla svůj příspěvek v podstatě nucena omezit na výčet jmen několika umělců, k nimž dosadila konkrétní díla s jejich stručnou charakteristikou. Zásadní posun přinesly dvě výstavy konané v roce 1992 a 1993 z iniciativy maďarských historiků umění: *Baroque Art in Central-Europe. Crossroads*, a především *The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe*,<sup>112</sup> kde je dosud nejzásadnější studie od Istvána Németha, který syntetizujícím způsobem shrnul situaci žánrové malby v období 17. a 18. století a vyhodnotil ji jako převážně provinciální a eklektickou, následující především vzory nizozemské, méně pak italské.<sup>113</sup> Přesto se však z této produkce, často průměrné nebo i podprůměrné kvality, vymezují autoři, kteří dokázali výše zmíněné přetlumočit do originálních výtvorů.

Pro české prostředí měla zvláštní význam tvorba malíře a rytce **Martina Dichtla** (1639/40 Norimberk – 1710 Vídeň),<sup>114</sup> který působil v Norimberku a ve Vídni jako portrétista a malíř kuchyňských a žánrových scén. Východiskem jeho tvorby je znatelně malba holandská (především Nicolaes Maes a Gabriel Metsu), kterou ovšem modifikuje do monumentálního figurálního slohu – což jej do jisté míry spojuje s tvorbou bratří Le Nainů [10. a,b]. Užitím intenzivního tenebrismu se řadí k jedněm z mála středoevropským malířů reagujících na tvorbu *utrechtských caravaggistů*. Námětově se zaměřuje na zobrazení představitelů chudé vrstvy ve velmi věcném a střízlivém podání. Zemité barvy a celkově omezená barevná škála spolu s postavami ve zklidněných postojích a dějem bez většího akcentu na dynamiku dodávají jeho malbám na určitém příděchu melancholie. Dichtlovo

<sup>111</sup> GARAS 1981.

<sup>112</sup> GALAVICS 1992 a MOJZER 1993.

<sup>113</sup> NÉMETH 1993, stručný přehled dále in: ROUSOVÁ 2004, 58-59.

<sup>114</sup> K Dichtlovi je doposud literatury poskrovnu – zatím poslední studii odkazující na starší literaturu je: PASCOLETTI 2006.

dílo bylo žádáno do aristokratických obrazáren – zmínit můžeme například tři malby pocházející původně z nostické obrazárny (dnes Národní galerie v Praze)<sup>115</sup> či obraz *Stařena u podomního brusiče* umístěný na zámku ve Valticích.<sup>116</sup> Reakce na jeho figurální sloh můžeme blíže sledovat u dvou zatím méně poznaných českých malířů, Václava Dvořáka a Jana Kašpara Hofstettera (více k nim kap. VIII).

Osobitě podané žánrové scény nalezneme u **Johanna Lisse** (kolem 1585-1600 Oldenburg – 1631 Verona).<sup>117</sup> O jeho životě a díle stručně, ale zasvěceně informuje Joachim von Sandrart (*Teutsche Academie*, 1675–1679), který se s ním osobně znal.<sup>118</sup> Liss je jedním z příznačných příkladů spojení severské a italské malířské tradice – pobyty v Amsterdamu, Haarlemu, Antverpách, Paříži a následně v Římě a Benátkách zanechaly stopy na jeho realizovaných dílech tohoto oboru. Zobecníme-li charakteristiku Lissovy žánrové tvorby na maximum, můžeme říci, že tematicky čerpal jednak ze severské tradice – především pak z díla Pietera I. Bruegela, a Hanse Sebalda Behama a dále z odkazu Caravaggiova. Z haarlemského pobytu odešel navíc poučen o aktuální produkci žánrové malby Dircka Halse a Willema Buytewecha. Stylově Liss vyšel z benátské malby pozdního 16. století a první poloviny 17. století reprezentované v čele s Domenicem Fetti. Sandrart si této příslovečné italské a severské symbiózy povšiml a popsal ji jako spojení „starého“ a „nového/moderního“ stylu.<sup>119</sup>

Lissovy protějškové žánry *Venkovská veselice* a *Venkovská rvačka* dosvědčují zmíněné východisko z bruegelovské tradice, která pro benátské publikum sice nebyla zcela něčím novým, přesto se však mohla v Lissově pojednání jevit jako poměrně originální [11.a,b]. Další Lissovu polohu žánrové tvorby zastávají malby postav v interiéru jako například *Hostina vojáků s kurtizánami*, jež je reflexí římského pobytu a kontaktu s díly

<sup>115</sup> BERGNER 1905, 12, č. kat. 48, 49, 50.

<sup>116</sup> Provenience dosud nezjištěna, více in: JIRKA 1993, 12, č. kat 11.

<sup>117</sup> Z poměrně bohaté literatury k němu bych jmenovala poslední monografii, v níž je uvedena i starší literatura: KLESSMANN 1999.

<sup>118</sup> Joachim von SANDRART: *Teutsche Academie*, Rudolph Adolf PELTZER (ed.), München 1925, 187-188.

<sup>119</sup> *Ibidem*, 187.

Caravaggia a jeho následovníků – zejména pak Bartolomea Manfrediho a Nicolase Régniera [12]. Mnoho z Lissových žánrových děl včetně tohoto vzniklo v množství kopií dokládajících enormní zájem o jeho tvorbu.

Dále je zde řada malířů především německého původu, kteří reagovali na Caravaggiovu tvorbu, přesněji formulováno, vycházeli z děl severských umělců ovlivněných Caravaggiovým stylem. Za všechny jmenujme alespoň Joachima von Sandrart jakožto žáka Gerrita van Honthorst. Do střední Evropy hnutí caravaggismu pronikalo více ze severu – což je také případ českých zemí, kam se dostalo i v přetlumočené podobě od německých autorů.<sup>120</sup> K výrazným zástupcům německého carvaggismu patří **Johann Ulrich Loth** (1600 Mnichov – 1662 Mnichov), jehož dílo bylo teprve nedávno důkladněji zhodnoceno a prezentováno.<sup>121</sup> Po školení u Pietera Candida se dostal do služeb Wittelsbachů – vévoda Maxmilián I. mu finančně podpořil studijní cestu do Itálie, kde pro něho bylo stěžejní poznání tvorby Caravaggiovy v Římě, Saraceniovy v Benátkách a v Mantově Rubensovy. Námětově však u Lotha převažuje náboženská malba.

Originálním způsobem adaptoval nokturální výjevy se společností u stolu inspirované Gerritem van Honthorstem **Wolfgang Heimbach** (kolem 1615 Ovelgönne – po 1678 ?), který se vedle žánrových scén intenzivně věnoval také malbě portrétů.<sup>122</sup> Námětovým podáním se jeho výjevy blíží spíše galantním scénám Willema Buytewecha či Dircka Halse, od nichž přebírá i sytou a jasnou barevnou paletu [13]. Na cestě do Itálie se na nějaký čas zastavil v jižním Německu a Rakousku. V Římě, kde byl činný od roku 1645, měl možnost bližšího obeznámení s tvorbou Honthorstovou a dalších caravaggistů. Jeho díla byla poměrně vysoce ceněna klientelou mezi niž náležel například arcivévoda Leopold Vilém, Ferdinand II. Toskánský a dánská královská rodina. V roce 1651 je doložen Heimbachův pobyt na

<sup>120</sup> Více k působení německých malířů ve střední Evropě: Klára GARAS: Deutsche Meister und Werke des 17. Jahrhunderts. Der Barock in Mitteleuropa, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 86, 1997, 41-58.

<sup>121</sup> Reinhold BAUMSTARK (ed.): Ulrich Loth. Zwischen Caravaggio und Rubens. Katalog výstavy Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Ostfildern 2008.

<sup>122</sup> Poslední monografie k němu se starší bibliografii: MORSBACH 1999.

zámku v Náchodě u Ottavia Piccolominiho.<sup>123</sup> Stylovou polohou na tvorbu v Čechách však neměl výraznější vliv.

Přímý styk s tvorbou *utrechtských caravaggistů* dovozuje také dílo **Simona Petera Tilmanna** (1601 Lemgo – 1668 Bremen), jenž byl v letech 1637 – 1646 činný v Utrechtu, kde spolupracoval s Gerritem van Honthorstem.<sup>124</sup> Obraz *Věštkyně* [14] dokládá nejen tematickou inspiraci Caravaggiovou tvorbou, ale v kompozici s polofigurami cikánské hadačky z ruky, kavalíra a přihlížejícího starce také kompoziční návaznost.<sup>125</sup>

Zcela jinou a v rámci středoevropské produkce žánrové malby i výjimečnou stylovou formulaci reprezentuje dílo **Jakoba van Schuppena** (1670? Fontainebleau – 1751 Vídeň), který proslul především reprezentativními portréty ve francouzském stylu svého učitele a strýce Nicolase Largillière.<sup>126</sup> V podobně elegantním pojetím jako v portrétech se projevil také v žánrových scénách s náměty muzicírujících společností [15]. V roce 1704 byl členem pařížské *Académie royale de peinture et de sculpture* a od roku 1716 působil ve Vídni jako vyhledávaný portrétista – od roku 1723 jako dvorní malíř.

Podobu středoevropské žánrové malby spoluvytvářel také holandský malíř **Jacob Toorenvliet** (1640 Leiden – 1719 Leiden),<sup>127</sup> jehož díla nabyla nesmírné popularity u vídeňské aristokracie pro niž pracoval (pobyt ve Vídni doložen mezi léty 1676 – 1679) a setkáme se s nimi i v českých šlechtických kolekcích (více v kap. IX). Tvořil téměř výlučně pro obrazárny a kabinety umění většinou v párových malbách menších formátů ve stylu leidenských *Fijnschilders*, k nimž náležel [16.a,b]. Díla těchto mistrů byla ve střední Evropě velmi žádaná, pro některé klienty však finančně nedostupná, což dávalo Toorenvlietovi četné příležitosti k zakázkám. Ovládal také ryteckou

<sup>123</sup> K tomu více: Ibidem, 41-42.

<sup>124</sup> Naposledy k němu: LANGE 2002; BEUTIN 1950.

<sup>125</sup> Dle údajů v lexikonu Thieme-Becker pobýval také v Čechách: THIEME/BECKER, Band XXXIII, 168.

<sup>126</sup> Více k němu: SCHREIDEN 1982.

<sup>127</sup> Více k němu: LEIDSE FIJNSCHILDERS 1988, 239-249.



techniku a mnohá ze svých děl převáděl do grafické podoby – tím se také vysvětluje množství kopií podle jeho maleb.

Dalším Holanďanem populárním u středoevropské klientely byl **Jan van Ossenbeeck** (kolem 1624 Rotterdam – 1674 Vídeň), krajinář a malíř žánrů.<sup>128</sup> V letech 1644 – 1655 působil v Římě, kde se stal jedním z následovníků Pietera van Laera.<sup>129</sup> Současně jej ovlivnila tvorba druhé generace nizozemských italinistů v čele s Nicolaesem Berchemem a Janem Asselynem. V roce 1659 se usadil natrvalo ve Vídni a zde kromě dvora (titul dvorního malíř získal v roce 1670) pracoval i pro Liechtensteiny. Své dílo propagoval také v četných grafických přepisech svých maleb.

Závěrem tohoto oddílu zmíním ještě dva umělce působící převážně v jižní části Evropy. Tím prvním je **Giacomo Francesco Cipper** zv. *Il Todeschini* (1664 Feldkirch – 1736 Milán), který byl především činný v Miláně, kde je doložen mezi léty 1696 – 1736.<sup>130</sup> Jeho dílo je poměrně hojně zastoupeno v zámeckých kolekcích Čech a Moravy.<sup>131</sup> Širší oblibu dokládá i v uměleckých sbírkách Maďarska, Rakouska, Polska, Německa, Ruska a Anglie, a to jak originálními díly, tak četnými replikami a kopiemi. Za Cipperovým úspěchem na evropské scéně podle mého názoru stojí odvážné a osobité malířské vyjadřování – živý štětcový přednes a pro něj typické „čárkování“, které dodává tvarům na zvláštní rozmělněnosti [17, 18, 19]. Nejblíže jej můžeme z italské produkce v tomto směru připodobnit ke stylu Bernarda Strozziho. K tomu se dále pojí Cipperovo naturalistické, až drastické zobrazení lidí nižších vrstev, kteří svým jednáním často připomínají frašku pouličního divadla. Záměrný kult ošklivosti a drsný humor na obecnostvo zdá se mohutně zapůsobil, podobně jako jistá „exotičnost“ ve scénách zpodobňujících potulný život cikánů, žebráků a tuláků.

<sup>128</sup> Dosud poslední větší studii o něm je: EMBER 1974.

<sup>129</sup> Zde si dovolím krátký exkurz: Pieter van Laer, známý pod přezdívkou *Il Bamboccio* (1592/95 Haarlem–1642 Haarlem), se v Římě úspěšně proslavil scénami z římského pouličního života líčícími mrzkáky, žebráky a další. Vídeňský dvůr, kam jej doporučil dvorní malíř Ferdinanda III. Frans Luyckx, jej však nepřijal zřejmě z důvodu jeho příliš vitálního malířského projevu a někdy syrového, až vulgárního pojetí žánrových kompozic.

<sup>130</sup> Z literatury uvádím základní publikaci obsahující bibliografii: PRONI 1994.

<sup>131</sup> K tomu více: BLAŽÍČEK 1965.

Zajímavou postavou žánrové malby je také malíř známý pod pseudonymem **Almanach** (? – ?) původem z Flander – velmi pravděpodobně z Antverp, který byl činný v druhé polovině 17. století v Krajske – dnešním Slovinsku.<sup>132</sup> Dříve než se usadil v Ljubljani, prošel uměleckými centry Itálie. Jeho tvorba má poměrně široké rozpětí od žánrů po portrét, zátiší, bitevní a mytologické scény, a činný byl také jako freskař. Žánrová malba se u Almanacha utvářela pod vlivem především flámských malířů v čele s Theodorem Romboutsem – výrazným následovníkem Caravaggiovy žánrové tvorby [20]. Almanachovy často karikující a naturalisticky zachycené tváře venkovanů současně prozrazují elementy vycházející ze severoitalské tvorby – zejména pak z díla výše zmíněného Cippera (zvláště znatelné je to v případě malby *Venkovská rodina* [21]).

Žánrová malba ve střední Evropě nepředstavovala jednolitý proud, nýbrž stála na křižovatce několika různě se ubírajících cest. Nicméně znak, který se zdá být pro všechny představitele středoevropského žánru společný, je vliv nizozemské a italské – zejména severoitalské malby. Tento rys zčásti vycházel z požadavků klientely, jež zcela evidentně preferovala díla ve stylu především nizozemských umělců. O kopie či blízké napodobeniny jejich prací, které byly i cenově dostupnější, byl větší zájem než o originální výtvoř domácích umělců. Důvodem takto nastalé situace je kromě jiného i neorganický vývoj této oblasti malby, pro niž zde nebyly kořeny, z nichž by posléze mohla vyvěrat. Její vstup na uměleckou scénu v 17. století lze vnímat jako importovaný módní trend přicházející ze západní Evropy. Do širšího evropského umění tedy výrazněji nepřispěla počtem originálních kvalitních děl, a dá se dokonce tvrdit, že ze všech malířských kategorií je svou uměleckou úrovní nejslabším článkem středoevropské barokní malby.

---

<sup>132</sup> Z literatury uvádím dvě základní publikace obsahující bibliografii: KLEMENČIČ 2005; MUROVEC/ KLEMENČIČ/ BREŠČAK 2006.

## VIII. Žánrová malba v Čechách – situace na umělecké scéně

Těžko se dá v případě českého prostředí hovořit o nějakých kořenech žánrové malby. Umělci působící na dvoře Rudolfa II., kteří zanechali svá díla zejména v Praze, neměli zásadnější vliv na nadcházející generaci barokních tvůrců. Malíři jako Roelandt Savery, Pieter Stevens, Hans von Aachen či Dirck de Quade van Ravesteyen, kteří se menší měrou věnovali žánrové malbě, tvořili převážně scény ve stylu Pietera I. Bruegela, jehož enormní obliba se projevila také četnými nákupy jeho děl do císařské kolekce.<sup>133</sup> Proto chci pouze ve zkratce zmínit žánrovou malbu **Hanse von Aachena** (1552 Kolín nad Rýnem – 1615 Praha), který se jí ze všech *rudolfínských* mistrů věnoval nejintenzivněji.<sup>134</sup> Z knížecí sbírky Lobkoviců bych jmenovala kompozici se *Smějícími se sedláky* (dnes nezvěstné), kde obhroublí sedláci (jeden s vulgárním gestem) navazují svými karikaturně pojednanými tvářemi na leonardovskou tradici ve spojení se severskou, reprezentovanou Pieterem I. Bruegelem, jehož díla měl malíř šanci shlédnout během svého studijního pobytu v Nizozemí právě tak jako i v císařově sbírce [22]. Aachen se věnoval také populárním námětům jako *Nerovný pár* (soukromá sbírka Moskva) a kuplířským scénám reagujícími na tvorbu nizozemských protagonistů v čele s Janem Massysem a Janem Sandersem van Hemessen.<sup>135</sup>

Po smrti císaře Rudolfa II. (†1612) skupina dvorních umělců v podstatě zanikla – někteří zemřeli již za císařova života, jiní odešli do Matyášových služeb do Vídně. Politická, náboženská a kulturní situace v Čechách po roce 1620 kromě jiného zapříčinila téměř totální absenci v pěstování malířských žánrů jako zátiší, krajinomalba, zvířecí malba či malba žánrová. Tento stav, trvající zhruba do poloviny 17. století, vyvěral především z místní klientely, a tou byla na prvním místě církev a šlechta. Na výslunní tak byla především malba s náboženskými a historickými náměty, poté byly žádány portréty. O žánrových dílech malířů generace raného baroka se tak bohužel zmiňovat

<sup>133</sup> K tomu více: KAUFMANN 1988.

<sup>134</sup> JACOBY 2000 – zde k žánrovým malbám 205-211, č. kat. 62-66.

<sup>135</sup> Jedna z kvalitních kopií *Kuplířské scény* je dochována v majetku rodiny Kolovratů na zámku v Rychnově nad Kněžnou, obr. 43 – o ní a dalších naposledy Andrea ROUSOVÁ in: KOTKOVÁ 2009, 38-43, č. kat. 2.

nemůžeme, protože se nikdo z nich ani v menší míře tímto typem malby nezabýval – soudě alespoň dle dochovaného materiálu obrazového či archivního. Lze samozřejmě připomenout některé žánrově líčené historické a náboženské scény v díle **Karla Škréty** (1618 Praha – 1674 Praha), od něhož jsou jinak dochovány pouze dvě žánrové kresby s hudební tematikou. Tou první je perokresba s postavami *Tří hudebníků*, v níž umně zachytil dynamický pohyb muzicírujících mladíků nahlížejících do notové partitury na stolek.<sup>136</sup> Kompozice je poměrně jednoduše utvářená – mohlo by se také jednat o separátní studii pro větší kompoziční celek [23].

Neumann pak má za Škrétův výtvar kresbu, již řadí do 40. let 17. století, s *Tančícím chlapcem za doprovodu kytary a tamburíny*, pocházející ze sbírky J. W. Goetheho. Na *verso* listu je shodná scéna ve velmi zjednodušené podobě kreslená křídou, zatímco lící je provedena perem a lavírovaná.<sup>137</sup> I zde se setkáme se svěžím dynamismem v pohybu tančícího chlapce a doprovodného ansámblu [24].

Tato díla jsou ve Škrétově tvorbě značně ojedinělá a těžko posoudit, zda sloužila jako kresebné návrhy pro malbu či grafiku, protože z materiálu tohoto charakteru se nic podobného od Škréty nedochovalo a zmínky o nich nemáme ani v písemné podobě.

Erich Hubala při posuzování české barokní malby měl za to, že se žánrová malba počíná a v rámci barokního umění i končí dílem Norberta Grunda. V kapitole o žánrových obrazech pak pouze jmény zmínil umělce Michaela Václava Halbaxe, Petra Brandla, Jana Kupeckého, a poněkud překvapivě **Petra Kecka** (? – 1730 Praha).<sup>138</sup> Keckovu dnes známou a nepříliš početně bohatou tvorbu představují především oltářní obrazy, a dále dvě ovocná zátiší.<sup>139</sup> Za podpory hraběte Václava Vojtěcha ze Šternberka nabízel k prodeji i své krajinomalby. Bez udání zdroje je Hanou Seifertovou zmíněna

<sup>136</sup> NEUMANN 1974a, 210, č.kat. 131 (bibliografie); NEUMANN 2000, 121 (bibliografie).

<sup>137</sup> NEUMANN 1974a, 209, č.kat. 129; NEUMANN 2000, 121.

<sup>138</sup> HUBALA 1964, 232.

<sup>139</sup> Více k němu se shrnutou literaturou: SEIFERTOVIŠEVČIK 1997, 192.

signovaná perokresba *Proviand pro klášter* jí označená za „satirický žánr“.<sup>140</sup> Já jsem pak našla blíže nespecifikovaný hudební výjev připsaný Keckovi: „Musicanten, vom Peter Keck“ v aukčním katalogu sbírky hraběte Vršovce (k tomu také kap. IX.5.).<sup>141</sup> Námětový záběr tohoto autora byl tedy vskutku širší, než se dosud předpokládalo.

Dále můžeme zmínit i malíře **Jana Ongherse** (1656-1657 nebo 1606-1661 Mechelen – 1735 Praha), který náležel ke skupině Nizozemců pracujících v Praze spolu s rytci Balthasarem a Arnoldem van Westerhout. Od roku 1690 byl Onghers veden ve staroměstském malířském cechu.<sup>142</sup> V Praze vytvořil řadu děl, z nichž se dnes dochovalo pouhé torzo – o jejich podobě však informují rytiny zmíněného Balthasara van Westerhout, s nímž byl Onghers v blízkém přátelském styku. Vedle portrétů a náboženských scén máme v rámci jeho tvorby spíše ojedinělý doklad žánrové scény s *Hudební zábavou u stolu* [25], jež vznikla na objednávku hraběte Felixe Vršovce jako *compagnon* k již existující scéně s taktéž muzicírující společností zpodobněnou v interiéru obrazárny od Johanna Heinricha Schönfelda (Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany). Tento Onghersův kabinetní kus, v němž však jde především o záznam obrazové galerie, byl spíše výjimečnou zakázkou s přesně stanoveným diktátem pro Schönfeldovu kompozici.<sup>143</sup>

U významného představitele pražské umělecké scény **Jana Rudolfa Byse** (1662 Chur – 1738 Würzburg) máme příkladů ze žánrové malby k dispozici taktéž málo – z dochovaného materiálu mu autor jediné a dosud poslední monografie Bernd Mayer připsal pouze jedno dílo v podobě mědirytiny *Mladá trhovkyně s lovcem* [26].<sup>144</sup> Pod vyobrazením dole uprostřed je nápis „J. R. Bys“. Jak Mayer zjistil, grafický list je zaznamenán v inventáři sbírky (1746) Lothara Franze von Schönborn na jeho zámeckém sídle v Pommersfeldenu. Pro tohoto mecenáše – biskupa bamberského a kurfiřta

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> CATALOGUS 1723, nepag., č. 95.

<sup>142</sup> Více k němu se shrnutou bibliografií: SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1997, 193.

<sup>143</sup> K oběma zmíněným dílům: Ibidem, 73-75, č. kat. 1, 2.

<sup>144</sup> MAYER 1994, 212-214, č. kat. G 57.

mohučského pracoval od roku 1713 jako správce proslulé obrazárny, komorník a malíř. Grafika podle Mayera mohla vzniknout po roce 1719 – tedy v čase, kdy byl Bys ve službách Schönbornových.<sup>145</sup> Stylově i ikonograficky scéna odkazuje k dílům leidenských mistrů 17. století, jejichž malby mohl znát již ze své studijní cesty po Nizozemí, právě tak jako i z českých obrazových sbírek. Téma mladé trhovkyně nabízející drobné ptactvo mladíkovi oděnému do loveckého kostýmu jako jeden z prvních rozvíjel Gerrit Dou, který děj situoval do niky s reliéfním parapetem. Bysova rytina má nejbližší k dílu Franse II. van Mierise (1689 – 1763) především v užitím figurálním kánonu [27]. Jeví se mi poněkud zvláštní, že se Mayer více nepozastavil nad protáhlými a subtilními figurami, jež jsou značně v rozporu s Bysovými daleko objemnějšími postavami užitými v jeho mytologických, náboženských i jiných scénách. Možné je i hypoteticky uvažovat o autorově záměru imitovat Mierisův styl. K rytině ještě existoval pendant, který se nedochoval, je však popsán ve výše zmíněném pommersfeldenském inventáři z roku 1746: „Krämerin, welche einem Käuffer des Geld wiederum darreicht, der Käuffer aber einem Zieffel-Bund in der Hand haltet.“<sup>146</sup> Žádné další doklady o Bysově žánrové tvorbě však nemáme – zdá se, že tyto protějškové scény byly vskutku solitéry svědčí však o malířově bohatším tematickém rejstříku.

Spojení žánrové scény s motivem zátiší představují dvě protějškové kompozice *Před kuchyní* (Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany) a *Příprava hostiny* [28]. Tyto *compagnony* byly před rokem 1723 v pražské sbírce hraběte Felixe Vršovce a mají zajímavou historii. Autory první kompozice jsou tři antverpští malíři David II. Teniers, Nicolaes van Veerandael a Carstian Luyckx, k níž dodatečně dotvořil protějšek, a to zřejmě na přímou objednávku hraběte Vršovce, **Jan Antonín Angermeyer** (1674 Bílina – 1740 Praha).<sup>147</sup> Angermayer coby bytostný malíř zátiší v této pro něj

<sup>145</sup> Ibidem, 212.

<sup>146</sup> Ibidem, 213, pozn. č. 7 (citace pramene).

<sup>147</sup> K oběma dílům s odkazy na literaturu: Hana SEIFERTOVÁ in: SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1997, 96-97, č. kat. 16, 17.

netradičně pojaté rozměrné kompozici námětově vyšel ze vzoru antverpských malířů, kde autorem interiéru kuchyně s kuchtíky připravujícími masité pokrmy je Teniers. K Angermeyerovu dílu se naposledy vyslovila Hana Seifertová, která se zaměřila především na zhodnocení monumentálního zátiší v popředí kompozice, a figurální složku ponechala zcela stranou.<sup>148</sup> Neřeší tedy, zda autorem žánrové scény s pomocnicí připravujícími luxusní hostinu je Angermeyer, nebo zda si tento specialista na malbu zátiší přizval některého ze svých kolegů. Osobně se spíše přikláním k názoru, že Angermeyer je autorem celé kompozice – určité drobnopisné podání jemu vlastní je patrné i z malby postav, které vcelku sehrávají spíše podružnou roli, zatímco hlavní pozornost je upřena na monumentální zátiší v popředí.

V širší souvislosti se žánrovou malbou bych chtěla ještě zmínit zajímavý cyklus dochovaných třinácti maleb zachycujících služebnictvo, úředníky, duchovní a další členy venkovského dvora hrabat Lažanských na zámku v Manětíně [29]. Autorem skupinových i individuálních portrétů je méně známý a spíše průměrný malíř **Václav Dvořák** (kolem 1690 – 1720).<sup>149</sup> Stylově se jeho obrazy blíží pojetí Martina Dichtla, o němž jsem se zmínila výše. Služebnictvo jako například stolníci, pradleny, kuchaři a pomocný personál je zachyceno při práci, což poněkud svádí k označení děl za žánrové malby. Tyto scény však nelze kategorizovat jako žánrové, neboť většina zde portrétovaných je identifikovatelná. Ostatně i v účetním zápise z roku 1717 jsou malby uvedeny jako „kontrfekty“.<sup>150</sup> Vyobrazením služebného personálu při práci jsou však Dvořákovy malby ve středoevropském prostředí zcela ojedinělé.

Ještě před Dvořákem v roce 1682 vytvořil podobný cyklus portrétů aristokratického dvora pražský malíř **Jan Kašpar Hofstetter** (asi 1655 Praha – 1691 Praha). Lubomír Slavíček naposledy sadu sedmi dochovaných maleb

<sup>148</sup> Ibidem, s. 97, č. kat. 17 a táž in: VLNAS 2001, 349-350, č. kat. II/3.6.

<sup>149</sup> Více k cyklu a malíři: BUKAČOVÁ 1999, ke dvěma obrazům z cyklu dále táž in: VLNAS 2001, 351, č. kat. II/3.7 a II/3.8; a táž in: VLNAS 2002, 80-81, č. kat. 35.

<sup>150</sup> BUKAČOVÁ 1999, 31.

označil za „žánrově pojaté“.<sup>151</sup> Portréty zobrazující například dvorního malíře Kristiána, šaška s pážetem či myslivce Václava jako mastičkáře doprovázejí humorně laděné nápisy [30]. Někteří členové dvora jsou vyobrazeni v přestrojení – jako například preceptor Ferasi v roli italského sedláka hrajícího na kytaru.<sup>152</sup> Na rozdíl od Dvořákova cyklu, který je pojat jako seriózní zachycení manětínského dvora, si autor pohrává s různými vtipnými narážkami spojenými se zobrazenými osobami, a tím se přibližuje žánrovému pojetí. Výlučnost Hofstetterova cyklu spočívá v malířském podání – nalezneme v něm vlivy Martina Dichtla v určité střízlivosti, a také poměrně osobité přetlumočení caravaggiovského tenebrismu, který se zde silně uplatnil příklonem k tvorbě *utrechtských caravaggistů*.

## IX. Žánrová malba v Čechách ve světle sběratelství

Cílem této obsáhlejší kapitoly je přinést první shrnující poznatky o zastoupení žánrové malby v českých sbírkách období 17. a 18. století. Výchozím bodem bádání mi byly především inventáře obrazových souborů. Problémem při práci s nimi však byla správná identifikace námětu díla a jeho následné zařazení do příslušné kategorie, jelikož některé popisy jsou natolik lakonické, že nelze přesněji určit, o jaký žánr se vůbec jedná. Je důležité předem upozornit, že bitevní scény jsem neklasifikovala jako žánrovou malbu, neboť se domnívám, že *militaria* tvoří samostatný typ zobrazení. Někteří čeští badatelé je do oddílu žánrové malby nicméně řadí podobně jako i „žánrové portréty“, kam podle nich spadají i „studijní hlavy“ a „bambocciaty“.<sup>153</sup> V prvním případě se však podle dobových pramenů těžko identifikuje, zda se jedná o portrét či o studii zachycení tváře. Hranice mezi jednotlivými malířskými žánry je příliš „elastická“, než abychom mohli s jistotou určit námět obrazu, je-li například pouze uvedeno: „Ein stuckh Weibskopf“. Také zcela nesouhlasím s prezentací termínu „bambocciaty“

<sup>151</sup> Lubomír SLAVÍČEK: Hofstetter, in: HOROVÁ 2006, 291.

<sup>152</sup> K cyklu: PREISS 1955, ke třem obrazů z cyklu: týž in: VLNAS 2001, 348, č.kat. II/3.4 A-C.

<sup>153</sup> VLNAS 1993, 34; HOJDA 1993, tabulka 3, 4.



v rámci uvedené skupiny žánrových portrétů. Termín se vsuktu v dobových inventářích 17. a 18. století objevuje (v Holandsku jako „bambootserytjes“), nicméně podle zpětné identifikace dochovaných děl dnes víme, že se jednalo o pouliční výjevy a scény z vesnic v okolí Říma, jejichž autory byli malíři seskupení kolem Pietera van Laer zv. *Il Bamboccio*. Ty pak můžeme jednoduše považovat za žánrové.

Inventáře k obrazovým kolekcím v Čechách jsou obecně méně přesné pro určení námětů na rozdíl od holandských soupisů, jež jsou exaktnější i díky vytvoření jakýchsi tematických podskupin jako například „geselschapje“ (bavící se společnost), „kortegaarde“ (vojenská strážnice), „jonkertjes“, „juffertjes“ (šviháci, milostslečinky), „bordeeltjes“ (výjevy z veřejných domů) či „boerenkermis“ (selská posvícení) kde zhruba víme, o jaký typ se v rámci žánrové malby jedná, zatímco inventáře k českým sbírkám se většinou omezují na pojmenování díla jako „konverzační kus“, „holandská konverzace“ nebo „selský kus“. Problém identifikace tkví také v tom, že často nejsou uváděni ani autoři.

### **IX.1. Skladba obrazů v Čechách období 17. a 18. století se zaměřením na žánrovou malbu – stručný nástin**

Jedním z důležitých faktorů ovlivňujících charakter barokních sbírek v Čechách i Evropě vůbec bylo určité kulturní a sociální zázemí jejich budovatelů. Významnou úlohu při tom sehrály kavalírské cesty, různá diplomatická působení či jiné možné kontakty se zahraničím.<sup>154</sup> Jako inspirační model při budování sbírek ve střední Evropě měla zvláštní význam sběratelská činnost arcivévody Leopolda Viléma (1614 – 1662).<sup>155</sup> První doklady o jeho nákupech obrazů máme z konce 30. let 17. století, nejvíce akvizic však získal v době, kdy vykonával funkci španělského místodržícího v jižním Nizozemí (1647 – 1655). Přestože jádro kolekce tvořila italská malba

<sup>154</sup> O jejich vlivu na sběratelství: Zdeněk HOJDA: Česká aristokracie a barokní Evropa, in: SLAVÍČEK 1993a, 63-66.

<sup>155</sup> Více k historii sbírky Leopolda Viléma: GARAS 1967; GARAS 1968; SCHREIBER 2004; Vlieghe 2005.

16. a 17. století, severských, zejména pak flámských autorů, bylo zastoupeno také značné množství (celkem 885 obrazů). Řada děl sbírky pocházela ze zkonfiskovaného majetku anglických sběratelů včetně krále Karla I., Thomase Howarda lorda Arundela a Jamese vévody z Hamiltonu. Arcivévodova sbírka byla umístěna v jeho bruselské rezidenci, později – roku 1656 přenesena do Vídně, čímž působení na středoevropský sběratelský vkus ještě zintenzivnilo. Vzpomenout musíme také Vilémovy zásluhy na akvizicích určených do pražské císařské obrazárny (viz kap. IX.6.).

Zaměříme-li se na arcivévodův vztah k žánrové malbě, pak je třeba připomenout, že správcem sbírky v Bruselu byl přední malíř žánrů David II. Teniers (1610 – 1690), který pro arcivévodu vytvořil na objednávku hned několik děl. Arcivévoda tíhnul především k minuciózně propracované malbě leidenských *fijn* malířů, jako byl Gerrit Dou a Frans I. van Mieris – za jeho obraz *Obchod se sukňem* (Kunsthistorisches Museum, Vídeň), který objednal v roce 1660, zaplatil neuvěřitelné dva tisíce guldenů.<sup>156</sup> Dokázal však ocenit i odlišný přístup v malířských postupech a námětech. Proto nakupoval i díla flámského malíře Adriaena Brouwera či teprve nedávno znovu objeveného malíře žánrů Jana van de Venne, bratra známějšího Adriaena. O sběratelském nadšení a vkusu arcivévody hovoří dochovaný komentář vztahující se k nově zakoupeným dílům, v němž jsou vyjmenovány také selské žánry a van Vennův obraz se žebrajícími muzikanty: „Hier in Lille habe ich mehr Glück beim Bilder kaufen als in Brüssel. Ich habe einige überaus schöne Stücke erstanden. Zwei waren sehr günstig, ausser einer Landschaft von Paul Brill, der in Rom gewesen ist. Diese werde ich kaum unter hundert Dukaten bekommen. Es gibt ein schönes Gemälde von Caravaggio, mit sechs grossen Figuren, eine Susanna von Guido Reni mit drei Figuren – sehr gut, doch nicht ganz perfekt. Eine überaus schöne Landschaft – sehr gross – von Civetta. Ein grosses Gemälde auf Holz: Job mit vielen Figuren, alt, mit seltsamen Schrecken. Ein Kellerbild, modern und überaus schön. Ein unser Herr am

---

<sup>156</sup> BUVELOT 2005, 19.

Kreuz, eher klein, nach dem Michelangelo, eine überaus gute Hand. Fünf Bauernhistorien von einer sehr guten niederländischen Hand. Ein Blinder mit der Leier, überaus gelungen...“<sup>157</sup> Je fascinující, jak arcivévoda dokázal najednou pořídit a zkombinovat nejen díla nizozemských a italských mistrů, ale také žánrově oživit svou kolekci v co největší možné míře.

Italofilská sběratelská orientace se stala příznačnou i pro české barokní obrazárny jednak z důvodu spojení české a rakouské šlechty s vídeňským dvorem a jednak vlivem výše zmíněných kavalírských cest nejčastěji směřujících právě do Itálie. Obecně však můžeme hovořit o téměř jednotném charakteru sbírek, kdy rozdíly v jejich náplni nejsou nějak markantní, a to ani v důsledku rozdílného sociálního postavení jejich fundátorů či jejich funkce: „... mezi galeriemi světské a duchovní aristokracie neexistují žádné podstatné rozdíly. Mnohem větší diference v tomto ohledu panují mezi venkovskými zámeckými a centrálními palácovými obrazárnami jedněch a týchž sběratelů“,<sup>158</sup> jak uvádí závěrem své studie Vít Vlnas, který prozkoumal na základě inventářů devíti sbírek zastoupení jednotlivých malířských druhů v časovém rozmezí let 1689 – 1759 [31]. Procentuální vyjádření je samozřejmě spíše orientační, ale i tak podává určitý náhled do základní žánrové struktury významných barokních kolekcí. V žádném z uvedených souborů nenalezneme vyrovnané žánrové zastoupení – někde převažují portréty, jinde starozákonní náměty a tak dále. Žánrová malba je například v kolekci hraběte Františka Josefa Černína zastoupena vysokým počtem děl – tvoří 40,8 %, zatímco v olomoucké sbírce knížete Karla II. z Liechtensteina-Castelcornu pouhých 14,8 %.<sup>159</sup> Důležité je sledovat také časový horizont – v první polovině 17. století se žánrová malba ve sbírkách nachází spíše sporadicky, křivka její obliby u sběratelů prudce stoupla v prvním desetiletí 18. století. Jednou z příčin byla dostupnost na trhu a přijatelná cena – aspekty vyhovující zejména měšťanské vrstvě, která se v té době stala jedním z primárních kupců.

<sup>157</sup> SCHREIBER 2004, 95-96.

<sup>158</sup> VLNAS 1993, 37.

<sup>159</sup> Ibidem, tabulka – obr. 31.

Navíc přibyla řada střeoevropských malířů – následovníků a kopistů nizozemských či italských mistrů žánru, a omezil se tak import ze zahraničí. Mezi nejčastěji kopírované, a také hojně zastoupené autory jak ve sbírkách evropských, tak i českých, patřil Pieter I. Bruegel (1526/1530 – 1569). Obrazy se již za jeho života těšily sběratelské pozornosti, která neutuchala ani po další století. Soubor Bruegelových děl vlastnil například císař Rudolf II., arcivévoda Leopold Vilém i malíř Rubens. V inventářích šlechtických, ale i měšťanských sbírek byly pod Bruegelovým jménem nejčastěji uváděny obrazy selských tanců a kirmesů, které se v některých kolekcích vyskytovaly i ve více kusech. Podle dochovaných Bruegelových děl to mohla být díla typu jako například: *Selský tanec* (Kunsthistorisches Museum, Vídeň) a *Svatební tance* (Detroit Institute of Arts, Michigan), jež byly velmi populární, šířené i v grafické podobě, a v obrazárnách příhodně zpestřovaly námětové spektrum o jakousi zábavnější, odlehčenější notu, podobně jako i četně se vyskytující žánry z venkovského prostředí Davida II. Tenierse. Naproti tomu interiérové scény s figurami elegantních dam a kavalírů se více vyskytují v aristokratických kolekcích. Sběratelsky populární byly zejména konverzační kusy vytvořené *Leidse fijnschilders* – leidenskými malíři drobnomalby, kteří působili v Leidenu ve 30. letech 17. století až do konce 60. let 18. století. Čelným představitelem leidenské drobnomalby byl Gerrit Dou (1613 – 1675). Jeho emailově hladké, precizně provedené obrazy kabinetních rozměrů poutaly značnou pozornost sběratelů, což poukazuje i na urozenou klientelu: královna Kristina Švédská objednávala jeho díla přes švédského ambasadora Pietera Spieringema, který malíři navíc dával ročně pět set guldenů za přednostní právo nákupu jeho děl.<sup>160</sup> Dou byl několika kusy zastoupen i ve sbírce arcivévody Leopolda Viléma a Cosima III. de Medici ve Florencii. Částky za Douova díla, o kterých referovali i někteří historiografové jako například Joachim von Sandrart, dosahovaly tisíce i více guldenů za

---

<sup>160</sup> WHEELOCK 2000, 30.

obraz.<sup>161</sup> Mezi Douovy nejtalentovanější žáky patřil Frans I. van Mieris (1635 – 1681), s jehož dílem se setkáme například u Nosticů či ve sbírce hraběte Vršovce.<sup>162</sup> Také dílo dalšího Leidenského malíře, Jacoba van Toorenvlieta (1640 – 1719), bylo enormně populární zvláště mezi vídeňskými sběrateli, a zastoupen je také v českých obrazárnách (například ve sbírce hrabat Valdštejnů nebo v klášteře v Teplé – také viz kap. IX.5., IX.9.).

## IX.2. Způsob nákupu děl do sbírek

Cest, jimiž se umělecká díla dostávala do sbírek, bylo hned několik.<sup>163</sup> Do aristokratických kolekcí se nejčastěji vřazovala z dědického podílu, věnnými přínosy manželek, a dále nákupy v rámci kavalírských cest. Příležitostí pro obohacení sbírek byly také veřejné dražby – tato forma prodeje byla však v Čechách spíše výjimečná. Nejpřímější cesta vedla rovnou z ateliéru umělce – zde za všechny příklady uveďme objednávky Humprechta Jana Černína u Johanna Carla Lotha či nákladnou akvizici čtyř děl Adriaena van der Werffa zadanou do umělcova rotterdamského ateliéru hrabětem Františkem Josefem Černínem v letech 1716 a 1718. Díla byla pořízena za astronomickou částku 13 400 zlatých – plus ještě výlohy za jejich transport do Prahy (také viz kap. IX.5.).<sup>164</sup>

Sběratelé využívali i volného uměleckého trhu – ti na sociálně vyšší úrovni pak často nakupovali prostřednictvím uměleckých agentů. V souvislosti se žánrovou malbou je důležité zjištění, že většina obchodů v Čechách byla téměř výhradně v režii nizozemských podnikatelů pocházejících převážně z Antverp. Zejména od konce 80. let 17. století, kdy se zvýšila poptávka po uměleckých dílech i z řad měšťanstva, se rozrostl import

<sup>161</sup> Ibidem, 31.

<sup>162</sup> Junko Aono publikoval ve formě tabulek seznam malířů s průměrnými cenami za jejich malby podle holandských aukčních katalogů z období 1676 – 1739. Na prvním místě se umístil Adriaen van der Werff, jehož tvorbu značí vysoké procento žánrových maleb – za jedno dílo získal v průměru 858 guldenů, desáté místo – tedy ještě před malíři jako Rubens, Tizian, Lorrain nebo Poussin, obsadil Gerrit Dou se 440 guldeny, in: AONO 2006, 238.

<sup>163</sup> Konkrétní příklady jsou uvedeny také v kapitole o jednotlivých sbírkách (IX.5-10.).

<sup>164</sup> Více k akvizici: GAEHTGENS 1987, 67, další významné akvizice jsou vyjmenovány in: SLAVÍČEK 2004, 509.

obrazů dovážených z Nizozemí. Jak se domnívá Zdeněk Hojda, zboží bylo zprostředkováno nejčastěji přes Kolín nad Rýnem, další spojkou byl Norimberk.<sup>165</sup> A byly to především žánrová malba spolu s krajinomalbou a zátiším, jež figurovaly v hlavní nabídce, protože specialistů na tyto malířské druhy bylo mezi domácími umělci poskrovnu.<sup>166</sup> O příjmech nizozemských obchodníků usazených v Praze se částečně dovídáme z účetních knih malostranského a staroměstského malířského cechu, protože i oni byli povinni platit cechu část příjmu z prodeje.<sup>167</sup> Cech však příliš na těchto transakcích nevydělával – například za rok 1708 to bylo pouhých 20 zlatých.<sup>168</sup> I tento fakt byl zdrojem četných sporů domácích mistrů s nizozemskými obchodníky, kteří tak byli často nuceni platit cechu odškodné.<sup>169</sup> Jistým omezením pro jejich činnost v Praze bylo i rozhodnutí staroměstského hejtmána, který v roce 1720 nařídil, že smějí prodávat pouze „skvělé kusy“ a originály.<sup>170</sup> Trh byl tedy ze strany cechu a magistrátu přísně střežen a import regulován jistě i z důvodu preference domácího zboží a upřednostnění domácích umělců.

Historie sběratelství doby baroka v Čechách je provázána s evropsky proslulým obchodem s uměním – antverpskou firmou Forchondt, která měla filiálky v Paříži, Lisabonu, Cádizu, ve Štýrském Hradci a ve Vídni. Služeb firmy využívali přední představitelé šlechty: Jan Hertvík Nostic, Humprecht Jan Černín, František Antonín Berka z Dubé, Jan Antonín Questenberk, Ferdinand August Lobkovic a další.<sup>171</sup> Vídeňskou pobočku, kterou od počátku 60. let 17. století vedli synové zakladatele firmy Alexandr a Guilliam Forchondtové, kontaktovali zákazníci z Čech nejčastěji.<sup>172</sup> Poptávka byla logicky zejména po antverpské malbě v čele s díly Petra Paula Rubense a

<sup>165</sup> HOJDA 1993, 56.

<sup>166</sup> HOJDA 1990, 392.

<sup>167</sup> K tomu naposled SLAVÍČEK 2007, 34-35.

<sup>168</sup> Další částky za určitá období uvádí KUCHYNKA 1916, 79.

<sup>169</sup> Ibidem 28.

<sup>170</sup> HOJDA 1993, 56.

<sup>171</sup> Více o kontaktech sběratelů v Čechách s firmou Forchondt in: SLAVÍČEK 1994c; SLAVÍČEK 2004, 510-511, pozn. č. 81 (bibliografie); SLAVÍČEK 2007, 30-34.

<sup>172</sup> Dále k historii firmy in: DENUČE 1931; SLAVÍČEK 1993a, 101-105.

Anthonise van Dycka, a to i ve formě kvalitních kopií. Zájem byl také o kabinetní obrázky Jana I. Brueghela, Hendrika de Clercka a dalších. Pestrá škála jmen se nabízela i v žánrové malbě s předními zástupci oboru, jimiž byli: David II. Teniers, David III. Ryckaert, Christopher Jacob van Lamem, Adriaen Brouwer a Sebastiaen Vrancx.

Rovněž ateliéry malířů současně fungovaly jako obchody, jak například víme z pozůstalostních inventářů Karla Škréty mladšího nebo Jana Bartoloměje Klosseho, kde zaujme poměrně pestrá nabídka zátiší (k tomu více kap. IX.7.). Soukromý krámk s uměleckými díly vlastnili i drobní podnikatelé a méně známí malíři: Karel Müller a miniaturistka Anna Regina měli dva krámky v blízkosti Pražského hradu, hned naproti kapli sv. Vojtěcha. Anna Regina prodávala vedle modlitebních knih a svatojánských obrazů také vlastní díla.<sup>173</sup> Mnozí z malířů se zároveň živili jako obchodníci, což máme v pramenech doloženo u Petra Kecka, Václava Vavřince Reinera a Jiřího Viléma Neunhertze.<sup>174</sup>

### IX.3. Cenové relace

Na začátek pouze pro komparaci uvedme, v jakých cenových relacích se žánrová maba nabízela na holandském uměleckém trhu.<sup>175</sup> V průběhu sta let (1600 –1700) lze sledovat přímo rapidní nárůst poptávky po žánrové malbě současně se zvyšujícím se finančním ohodnocením. Zatímco v letech 1600 – 1625 byla průměrná cena za žánrovou malbu 27,7 guldenů, v rozmezí let 1676 – 1700 to už bylo 88,23 guldenů, a žánr se tak dostal na cenový vrchol zanechávaje za sebou historickou malbu (65,29 gl.) či v Holandsku tolik oblíbenou malbu zátiší a krajin (41,33 a 43,99 gl.).<sup>176</sup> Podobný nárůst cen za žánrové obrazy lze sledovat v tomto období také v Čechách. Cenovými poměry děl v dějinách sbírek 17. a 18. století v Čechách se dosud zabýval

<sup>173</sup> NOVOTNÝ 1947, 102.

<sup>174</sup> SLAVÍČEK 1993a, 101; SLAVÍČEK 2007, 36-37.

<sup>175</sup> Literatura k cenovým relacím je značně obsáhlá – já jsem v tomto případě vyšla z údajů uvedených in: THIEME 1959 a NORTH 1992.

<sup>176</sup> NORTH 1992, 120.

pouze Zdeněk Hojda.<sup>177</sup> Dospěl přitom k závěru, že: „Ceny obrazů jsou značně rozkolísané, a i tam, kde se jedná o stejného autora a zhruba stejný typ obrazu, dochází ke značným diferencím.“<sup>178</sup> Toto tvrzení není zároveň v rozporu s dobovým vytvořením hierarchie malířských kategorií vymezených uměleckými kritiky, kdy na nejvyšším stupni stanula malba náboženská spolu s historickou, a zcela dole pak figurovala malba krajin, zátiší a žánrová malba. Tato doktrína však měla pouze nepatrný dopad na tržní cenu. Faktory, které měly skutečný vliv na výslednou hodnotu, vyplynuly ze zcela jiných okolností: cena za originální výtvar byl samozřejmě vyšší než za kopii. Dílo od renomovaného autora stálo více než dílo méně známého umělce. Záleželo na formátu, materiálu, a také použité technice. Cena dále závisela na způsobu získání díla – zda se jednalo například o volný trh či o nákup u osvědčené firmy. V jaké míře tato a další hlediska ovlivnila konečné finanční ohodnocení díla uvedl ve srovnávací tabulce Zdeněk Hojda, který porovnal ceny obrazů pořizovaných měšťanem Janem Karlem Friedrichem Fischerem s cenami děl z nostické sbírky nabídnutých v roce 1736 k prodeji.<sup>179</sup> V tabulce bohužel není uvedena kategorie žánrové malby, ale přibližnou orientaci nám poskytnou údaje k malbě zátiší a krajin. Hojda vypočítal průměrnou cenu obrazu příslušné kategorie, a zatímco například za zátiší dal měšťan Fischer v průměru 3,34 zlatého, u Nosticů to bylo 7,35 – tedy dokonce více než za portrét (4,13 zl.). Obecně však lze tvrdit, že finančně nejdostupnější byla krajinomalba.<sup>180</sup> Nevyrovnanost ve finančních posudcích děl můžeme sledovat také na ukázce účtu osmi děl Petra Brandla pro hraběte Františka Josefa Černína. Citaci uvádím v úplnosti podle přepisu Rudolfa Kuchynky:<sup>181</sup>

Erstl. Ihr Excellz. Marg. Westerloo . . . . .	200 fl.
heil Prokopi . . . . .	100 fl.
zweij Köpf mit Finger gemahlt . . . . .	100 fl.

<sup>177</sup> HOJDA 1985; HOJDA 1993, 64-68.

<sup>178</sup> HOJDA 1993, 64.

<sup>179</sup> Ibidem 67.

<sup>180</sup> Srovnávací tabulky in: HOJDA 1985, 15, 17.

<sup>181</sup> KUCHYNKA 1910, 27; HEJNIC 1911, 94.



Frater Jackl . . . . .	75 fl.
der verliebte Jaeger . . . . .	600 fl.
ds Pferd . . . . .	50 fl.
die Bildnüss dess Heyl. Johaniss Nepomuceni . . . . .	200 fl.

Účet nám poskytuje informaci o ocenění námětově rozličných děl hrabětem Černínem, které zajisté proběhlo po dohodě s malířem. Z uvedených maleb je dvakrát zastoupen portrét,<sup>182</sup> dále malba s námětem svatých, zvířecí malba, a pro nás zajímavý žánrový obraz „zamilovaného lovce“ (k dílu více v kap. IX.5.). Uvedená částka šesti set zlatých je vskutku vysoká, a to i ve srovnání s obrazem, jenž je považován za nejvýznamnější ze souboru prací dodaných Brandlem hraběti Černínovi, *Historie Josefa Egyptského*, za nějž malíř inkasoval čtyři sta zlatých.<sup>183</sup> Ještě připomeňme, že Brandlovy honoráře za oltářní plátna se pohybovaly v rozmezí sta až osmi seti zlatých. Co tedy mohlo cenu obrazu se žánrovou scénou takto zvýšit? Domnívám se, že v tomto případě si hrabě musel připlatit za Brandlovo *inventiío*. Zatímco ostatní obrazy v účtu vyjmenované vyžadovaly po ikonografické stránce v podstatě rutinní přístup, u žánrové scény s lovcem byla potřeba zpracovat námět neotřelým způsobem, a současně do něj vsunout i určitá odvolání související zřejmě s malířem nebo i hrabětem. Vysokého ohodnocení se dočkal také další bohužel nedochovaný žánr Petra Brandla. Uvádí jej testament sochaře Matyáše Bernada Brauna (také viz kap. IX.7.) z roku 1736: „Výjev s žertujícími osobami, dvěma dospělými a chlapcem“, oceněný 90 zlatými, zatímco další Brandlova díla s náměty „Adam a Eva“ a „Kristus na Olivetské hoře“ po 10 a 12 zlatých. Ve druhém případě se jednalo o kopii podle neuvedené předlohy.<sup>184</sup>

<sup>182</sup> Jednou z podobizen je portrét markýzy z Westerloo, manželky Františka Josefa Černína, dochované pouze v kopii umístěné na zámku v Jindřichově Hradci

<sup>183</sup> Pro porovnání uvádím i rozměry děl: *Historie Josefa Egyptského*: 229 x 511 cm a *Tři ženy a lovec*: 130 x 144,5 cm.

<sup>184</sup> NEUMANN 1998, 125-126.

Vzhledem k tomu, že v českém barokním malířství nefiguruje jediný autor, který by se na žánrovou malbu specializoval, nemůžeme provést komparaci cen s díly malířů, jejichž tvorba se vyhranila na portrét, zátiší, krajinu či jiné náměty. Pro zajímavost nahlédněme do situace v holandské malbě 17. století, kde máme k dispozici množství komparací: Gerrit Dou za jeden žánrový obraz obdržel průměrně 200 guldenů, Rembrandt za portrét 100, Frans Hals za figurální námět 30, Jakob Ruisdael za krajinomalbu 50 a tak dále.<sup>185</sup> Dou byl však malířem mimořádně dobře placeným, jak jsem se již zmínila, některé malby dosahovaly astronomických částek – i přes tisíce zlatých. Mezi další vysoce ceněné malíře, kteří se na žánr specializovali, náležel Frans I. van Mieris, Pieter Cornelisz van Slingelandt, Gabriel Metsu, Adriaen van der Werff a Gerard ter Borch. Ceny žánrových děl Jana Steena, Franse Halse a Vermeera van Delft však byly za jejich života poměrně nízké a zvýšily se až na konci 18. století.

O tom, jak díla posuzovali po finanční stránce i umělci sami, máme svědectví například u sbírky hrabat Kolovratů, kde provedli cenový odhad obrazů malíři Antonín František Hampisch, Krtička, Tollenstein a Gerhart (také viz kap. IX.5.). Pro komparaci jsem vybrala dvě žánrová díla Michaela Václava Halbaxe, jednu anonymní nizozemskou malbu a dva žánrové kusy od Martina Dichtla (díla jsou přibližně stejných rozměrů):

- Ein Knab so auf der Laute spielt, und ein Mädchen die Spitzen klüppelt von Hallwachs, orig., erkauft 100 fl., taxiert 120 fl., 2 Stücke
- Niederländisches Gesellschaft von einer unbekannten Hand, erkauft 200 fl., taxiert 200 fl., 1 Stuck
- Hauswirtschaften vom Tichtl, orig., erkauft 300 fl., taxiert 300 fl., 2 Stücke<sup>186</sup>

Je zřejmé, že se odhadci do značné míry orientovali podle původní kupní ceny. Z uvedených příkladů pro nás vyplývá poněkud překvapující zjištění v tom, že zatímco dvě Halbaxova plátina byla dohromady oceněna 120 zlatými,

<sup>185</sup> THIEME 1959, 20.

<sup>186</sup> INVENTÁŘ 1743.

pak jedno dílo neznámého nizozemského malíře stálo dvakrát tolik. V tomto místě se znovu potvrzuje Zdeňkem Hojdou výše zmíněná rozkolísanost cen, a to i v jednom daném malířském žánru. Holandský trh byl v tomto směru stabilnější – brzy se utvořily jakési dvě základní cenové kategorie: totiž scény zobrazující „lepší společnost“ byly vždy ceněny více nežli například výjevy z pouličního či venkovského života.<sup>187</sup> Problém s komparací cen vyvstává i tím, že v mnoha soupisech se nerozlišuje mezi originálem a kopií, přičemž rozdíl v ceně byl markantní: v nabídce vybraných děl z valdštejnské obrazárny jsou uvedeny dva obrazy stejného autora, shodného námětu: „Ein Bauren Tantz von alten Brügl ... 60 f.“ a „Ein Pauern Tantz von alten Prugl ... 500 f.“<sup>188</sup> Zajímavé údaje o cenách nalezneme také v seznamu děl zakoupených knížetem Ferdinandem Antonínem Lobkovicem od malíře Jeana Moriaua (také viz kap. IX.5.). Dvě žánrové malby od Davida III. Ryckaerta a Cornelise Saftlevena byly zakoupeny za nejvyšší částky (50 zlatých za jednu), zatímco krajiny od malíře uvedeného jako „Brillenborgh“, což je zřejmě Cornelis van Poelenburgh, za pouhých 30 zlatých, přičemž Poelenburgh náležel mezi sběrateli vysoce honorované malíře; zřejmě se však jednalo o kopie jeho děl.<sup>189</sup> Jako vzorový příklad porovnání vyvolávací ceny s částkou za vydražené dílo ještě uvedu obraz z pozůstalosti malíře Johanna Seitze: „1 convers. Stück auf Holz ... abgeschatz 30 kr., erkaufft ...102 kr.“<sup>190</sup> Jak je vidno, kupní cena zde převýšila odhadní několikanásobně a podobných ukázek lze uvést více.

#### IX.4. Vizuální dokumentace sbírek

Malby kabinetů umění, kreslené inventáře – i tento materiál může dopomoci k utvoření představy o obsahové náplni a způsobu prezentace sbírek v době baroka.<sup>191</sup> V tomto směru je však materiál pro kolekce v Čechách

<sup>187</sup> SUTTON 1984, 26.

<sup>188</sup> MACHYTKA 1986, 70.

<sup>189</sup> SLAVÍČEK 1994, 160.

<sup>190</sup> SLAVÍČEK 2003, 80.

<sup>191</sup> Tématem vizuální dokumentace se blíže zabýval: SLAVÍČEK 1996b.

poměrně chudý. Tradice kreslených inventářů uměleckých sbírek byla čile rozvíjena i v 17. století – mezi první dochované dokumenty tohoto období náleží kreslený inventář sbírky benátského signora Andrey Vendramina z roku 1627.<sup>192</sup> Zhruba o deset let později byl rytec Václav Hollar pověřen reprodukováním bohaté sbírky lorda Thomase Howarda Arundela. Pro středoevropské prostředí bylo zásadním inspiračním zdrojem a příkladem vydání rytin obrazové sbírky arcivévody Leopolda Viléma *Theatrum pictorum* v roce 1660. Editorem publikace, několikrát znovu vydané, se stal správce obrazárny a dvorní malíř arcivévody David II. Teniers (1610 – 1690). Záhy na tento počín reagovali další majitelé sbírek – rytec a malíř Jan Ossenbeck vytvořil kompendium grafik podle obrazů vídeňské sbírky Johanna Kuniberta z Wentzelsbergu.<sup>193</sup> V českém prostředí nalezneme obdobu Teniersova díla v kresleném inventáři sbírky Humprechta Jana Černína nazvaném *Imagines Galeriae*, který je spolehlivým zdrojem pro zpětnou identifikaci děl.<sup>194</sup> Na díle pracovali malíři zaměstnaní u hraběte – Jan La Fresnoy, Jakub van der Heyden, Kaspar de Payn, Folpertus van Ouden-Allen a Tschendolesky, v doplňování nových záznamů se však pokračovalo i za Heřmana Jakuba Černína.

Další takový dokument máme dochován ke sbírce berkovské. Kresby vytvořil kolem roku 1700 neznámý umělec či umělci.<sup>195</sup> Poté, co sbírka přešla do vlastnictví hrabat Nosticů, se práce na inventáři nezastavila, proto nemůžeme stoprocentně určit, které kresby byly pořízeny ještě za Berkova života a které později.<sup>196</sup>

Vizuálním pramenem sbírek jsou i malby s pohledy do obrazových galerií. Tento informační zdroj však nelze pokládat za spolehlivý: „Malované galerie

<sup>192</sup> Více in: Tancred BORENIUS: *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, London 1932.

<sup>193</sup> Více in: SLAVÍČEK 1983a, 222.

<sup>194</sup> Lobkovická knihovna, zámek Nelahozeves, naposledy k tomu: SLAVÍČEK 2007, 45-46, pozn. č. 23 (bibliografie).

<sup>195</sup> Národní galerie v Praze – Sběrka kresby a grafiky, naposledy k tomu: SLAVÍČEK 2007, 66, pozn. č. 38 (bibliografie).

<sup>196</sup> Mezi další kreslené inventáře náleží i soubor kreseb *Delineationes* hraběte Jana Rudolfa Šporka – více in: SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1997, 63-72.

nebyly 'dokumentací', nejedná se většinou o 'portréty' konkrétních sbírek. Malované galerie byly nobilitací kabinetního sběratelství, byly jevištěm, na němž se ve scénách s předváděním obrazů, znaleckými rozhovory a pečlivým prohlížením vystavených děl stavělo výtvarné umění na roveň vědám a poezii“, jak výstižně vyjádřil Zdeněk Hojda.<sup>197</sup> Zatímco v Antverpách byl tento žánr rozvíjen hned několika umělci-specialisty (např. David II. Teniers, Frans II. Francken, Cornelis de Baellieur a další), v Čechách se malbě kabinetů věnovala jen hrstka umělců. Pár příkladů však uvést můžeme: malíř flámského původu Jan Onghers vytvořil pro hraběte Vršovce *compagnon* k Schönnefeldově obrazu *Hudební společnost u spinetu* (k dílu více v kap. VIII. [25]).<sup>198</sup> Do spíše imaginárního prostoru s muzicírující společností Onghers zasadil díla, která se skutečně ve Vršovcově sbírce nacházela (například *Kázání sv. Jana Křtitele* od Pasquala Rossiho či *Hlava ženy* od Franse Florise), nikoli však ukázkou ze žánrové malby.

Jediným umělcem českého původu, který se ve větší míře věnoval malbě obrazových kabinetů, byl Johann Michael Brettschneider (1656 – 1729), avšak ani jeden jeho kabinetní obraz neobráží skutečnou podobu některé z českých či evropských sbírek. Jsou to malby imaginárních obrazáren, jež jsou sestaveny z konkrétních děl. Brettschneider v díle chovaném na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou zachytil 74 maleb s převážně náboženskou tematikou [32.a].<sup>199</sup> Žánrová malba je zachycena pouze párovými obrazy s námětem ošetřování raněných ve stylu holandských malířů a protějškovými kompozicemi se studujícím chlapcem a paličkující dívkou [32.b].

Také v díle pražského rokokového malíře Norberta Grunda (1717 – 1767) se setkáme s malbou kabinetu, v němž se objevují díla ze sbírky hraběte Vršovce, která později získal Antonín Jan Nostic [33]. Malíř do kompozice

<sup>197</sup> HOJDA 1997, 50.

<sup>198</sup> Obě díla se nyní nacházejí v drážďanské Gemäldegalerie Alte Meister.

<sup>199</sup> Naposledy k dílu: HANA SEIFERTOVÁ in: SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1997, 76-80, č. kat. 3 a táž in: VLNAS 2002, 168-169.

začlenil i ukázky vlastních děl. Ze žánrové malby je k rozpoznání pouze scéna s hudební společností na začátku druhé řady zdola.<sup>200</sup>

Ve sbírce Lobkoviců na zámku v Nelahozevsi se nachází obraz Cornelise de Baellieura (1607 – 1671) *Kabinet umění a kuriozit*, v němž lze například poznat díla P. P. Rubense, či L. Cranacha st. [34].<sup>201</sup> V horním pásmu je zachycen obraz od Pietera Molyna, který je dnes v majetku Národní galerie v Praze. Původní provenienci Molynova díla neznáme, víme však, že v 18. století se dostalo do sbírky knížete Václava Antonína Kounice.<sup>202</sup>

Diskutující pánskou společnost před artefakty nacházejícími se kolovratské sbírce zachytil Antonín František Hampisch (činný v Praze 1732 – 1768), jenž spolu s dalšími malíři dělal cenového odhadce sbírky, která se zřejmě ještě nalézala v pražském paláci (více v kap. IX.5.). Obrazy lze identifikovat nejen podle dochovaných inventářů, ale i podle stávajících děl, která se z valné části stále nacházejí ve sbírce Kolovratů na zámku v Rychnově nad Kněžnou [35.a]. Soudě podle zachyceného Brandlova autoportrétu s gestem počítání na prstech, vytvořeného kolem roku 1725, vznikl obraz v druhé třetině 18. století.<sup>203</sup> Na obraze lze poznat několik děl od Sandrarta, Rubense, Rosse a dalších. Hned nad Brandlovou vlastní podobiznou vidíme scénu, v níž mladík či děvče pozvedá sklenku za obtloustlým obryleným staříkem – tuto zřejmě žánrovou scénu se však nepodařilo ztotožnit se žádnou ve stávajícím kolovratském souboru [35.b].

### IX.5. Šlechtické obrazárny

Mezi nejvýznamnější obrazárny doby baroka náležela sbírka hrabat Černínů, považovaná za vůbec první reprezentativní šlechtickou kolekci

<sup>200</sup> Deutsche Barockgalerie, Augsburg, k dílu více Hana SEIFERTOVÁ in: SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1997, 86-87, č. kat. 8.

<sup>201</sup> ŠTĚPÁNEK/VLK 1988, č. kat. 30 – jako autor je uveden Hans III. Jordaens.

<sup>202</sup> *Odpočinek před selským stavením*, inv. č. O 172, ve sbírce Kouniců uveden in: Cecílie HÁLOVÁ-JAHODOVÁ: Galerie moravských Kouniců. Z dějin uměleckých zájmů jejich budovatelů. Brno 1941, 78.

<sup>203</sup> K dílu naposled ZÁRUBA-PFEFFERMANN 2009, 16 a 22.

v Čechách.<sup>204</sup> Její zakladatel hrabě Jan Humprecht Černín (1628 – 1682) již za svého italského pobytu ve funkci benátského diplomata (1660 – 1663)<sup>205</sup> položil základ pro rodovou sbírku umístěnou posléze v Praze, prozatímně v tzv. Rožmberském domě na Hradčanech. Její základ zcela logicky tvořila díla italské – zvláště pak benátské proveniencí v čele s Černínovými oblíbenci Johannem Carlem Lothem, Pietrem della Vecchia, Giuseppem Diamantinem, Giovannim Battistou Langettim a dalšími. Mnohá z děl vznikla na přímou objednávku hraběte<sup>206</sup> požadujícího malby ve stylu „in buon gusto Venexian“, jak si poznamenal přední benátský umělecký agent Marco Boschini.<sup>207</sup> Černín proslul vyhraněným estetickým vkusem a jasnou představou o objednávaném díle, přičemž upřednostňoval mytologické náměty, které zřejmě skýtaly nejlepší možnost k realizaci jeho představ. Saturna, jenž polyká vlastní děti, měl Pietro della Vecchia za úkol zobrazit s výrazem „melancolico aspetto“, ženské postavy zase jako „le seconda figura pur nuda sera una donna la piu bella e piu lasciva che si puo“.<sup>208</sup> Z dochovaných písemných instrukcí hraběte je z hlediska žánrové malby zvláště zajímavý požadavek vznesený na německého malíře Giuseppa Ennsa (Heintz) usazeného v Benátkách, jenž měl vytvořit cyklus dvanácti měsíců. Fascinující je Černínova naprosto konkrétní představa budoucího díla včetně kostýmního ztvárnění a výběru jednotlivých motivů. Zobrazení měsíce ledna si hrabě představoval následovně: „Un parasito in formacinis fasten grauen alten Kochs eine rotte Camisol Schlafhauben auf dem Kopf, seine Gürtel mit seinem Kochmessern an den Seiten. In der Hand ein gebratenen Kapaunen. In der anderen Hand ein Prosciutto. Aus dem Korb allerlei Pasteten, Gebrattene, Lämmer, Kälberne Schopssene und andere Gäns und andere grosse Speisen ....“<sup>209</sup> S rozličnými hudebními nástroji a „französische oder teutschen Karten

<sup>204</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou: SLAVÍČEK 1993a, 131-169; SLAVÍČEK 2004, 494-495, pozn. č. 14; SLAVÍČEK 2007, 39-55.

<sup>205</sup> K benátskému pobytu hraběte in: KALISTA 1928/1930, 23-77.

<sup>206</sup> Jejich seznam otištěn in: NOVÁK 1915a, 127.

<sup>207</sup> SLAVÍČEK 1993a, 133.

<sup>208</sup> Ibidem, 134.

<sup>209</sup> KALISTA 1928/1930, 72-73.

wirft Nahre schöllen allerei studierte Masskern, Pfeifen, Castagneten etc...“ měl být podle Černína zobrazen měsíc únor.<sup>210</sup> Přestože neznáme podobu cyklu, podle popisu šlo o díla, která dané téma líčila vskutku žánrovým způsobem jako cyklický sled výjevů ze všedního života. Některé pokyny hraběte již nebyly tak popisné – Pietro Bellotti měl za padesát skudů namalovat postavy starce, dospělé ženy, chlapce a stařeny, Sassonio zase postavu muže středního věku mezi dvěma urostlými ženami, nebo lazebníka pouštějícího žilou „sličné ženě, jejíž krev do misky zachycuje jiná, rovněž krásná“. Pietro Richi zv. Luchese měl ruku poměrně volnou, když dostal za úkol: „... vymalovati vůbec nějaký žertovný výjev.“<sup>211</sup>

O dílech, která se nacházela ve sbírce Jana Humprechta jsme informováni z několika zdrojů. Tím prvním je seznam z roku 1663,<sup>212</sup> kde lze určit dvě díla Italů jako žánrová: Gulia Bassoneho *Ženy s dětmi se koupající* a Alessandra Buonvicina zv. Moreto *Venkovan s manželkou se vadící*.<sup>213</sup> Severští mistři ještě nebyli zastoupeni tolika kusy jako v nadcházejícím období, kdy hrabě cíleně pořídil několik děl nizozemské provenience (v tomto seznamu jsou kupříkladu jmenováni Pieter I. Bruegel nebo Cornelius Holstein).<sup>214</sup> Kolem roku 1664 vznikla část kresleného katalogu sbírky *Imagines Galeriae* obsahující celkem 749 vyobrazení pořizovaných malíři ve službách hraběte Černína.<sup>215</sup> Na katalogu se pracovalo i později – v roce 1669 na něm pokračoval malíř Jiří Ruthard Rudigier. Podle ilustrací seznáme, že ve sbírce byly i žánry – například podle kreseb kopírujících dochované obrazy od haarlemského malíře Cornelise Dusarta *Hráč na niněru* [36], Pietra della Vecchii *Voják vytahující meč* a dalších [37].<sup>216</sup> Instalace obrazárny v nově postaveném paláci na Loretánském náměstí se však hrabě nedočkal. K ní

<sup>210</sup> Ibidem, 73.

<sup>211</sup> NOVÁK 1915a, 128.

<sup>212</sup> Ibidem, 126-130.

<sup>213</sup> Ibidem, 139.

<sup>214</sup> Hrabě v rámci své kavalírské cesty navštívil roce 1644 Holandsko, ale není známo, zda tam pořídil nějaká umělecká díla.

<sup>215</sup> Odkaz na literaturu viz pozn. č. 194.

<sup>216</sup> K nim více in: SLAVÍČEK 1993a, s.159-160, č. kat. IV/2-4 a 166-167, č. kat. IV/2-13.



došlo až v roce 1685 za hraběte Heřmana Jakuba Černína (1659 – 1710),<sup>217</sup> který přijal do služeb jako správce obrazárny malíře Jana Rudolfa Byse. Nejen tímto, ale i dalšími skutky dal najevo zájem pokračovat v díle započatém svým předchůdcem. Pro nedostatek pramenů jsme však o akvizicích Heřmana Jakuba informováni jen sporadicky. Na základě pozůstalostního inventáře z roku 1710 víme, že mezi lety 1682 – 1710 vplynulo do sbírky 86 děl z dědického podílu první manželky Heřmana Jakuba, hraběnky Marie Josefy rozené Slavatové. Dále je zmíněno 55 blíže nespecifikovaných děl zakoupených ve Vídni a 23 podobizen – kopií od Heřmanova dvorního malíře Jana Steinera.<sup>218</sup>

Zlatý věk sbírka zažívala s nástupem Františka Josefa Černína (1697 – 1733), který jádro ponechal v hradčanském paláci a zbytek rozmístil po interiérech rodových zámků v Lysé nad Labem a Vionoři. Funkce inspektora obrazárny se ujal antverpský malíř Frans de Backer, který měl již bohatou kurátorskou zkušenost z kurfiřtského dvora v Düsseldorfu. Při reinstalaci sbírky, kterou byl Backer pověřen, zasahovala i Černínova manželka Marie Isabella, kvůli níž byl vyřazen obraz s výjevem z krčmy malovaný na způsob Pietera I. Bruegela.<sup>219</sup> Na Černínovu *Bilderlust* zřejmě nejvíce poukazuje přímá objednávka děl v ateliéru vyhlášeného rotterdamského malíře Adriaena van der Werff (1659 – 1722). Za čtyři Werffovy obrazy (*Kající Maří Magdaléna*, *Paridův soud*, *Svatá rodina*, *Zvěstování Panně Marii*) hrabě zaplatil na svou dobu astronomickou částku 13 400 zlatých plus peníze za přepravu.<sup>220</sup> Tato akvizice nezůstala bez povšimnutí – zmínil se o ní i historiograf Arnold Houbraken ve svém díle *Schouburgh der Schilders en Schilderessen* (1718 – 1721, Band III, 40).<sup>221</sup> Další přímou objednávkou hrabě učinil u malíře Petra Brandla, s nímž jej pojilo blízké přátelství. V účtu na osm Brandlových obrazů je zmíněn také jeden

<sup>217</sup> O prostorech určených pro obrazárnu naposledy více: Mojmír HORYNA: Interiéry paláce a jejich umělecká výzdoba, in: HORYNA/ZAHRADNÍK/PREISS 2001, 287-343.

<sup>218</sup> NOVÁK 1915b, 210-211.

<sup>219</sup> SLAVÍČEK 1993a, 139.

<sup>220</sup> GAEHTGENS 1987, 67.

<sup>221</sup> SLAVÍČEK 1993a, 140.

žánr, jenž je v pozůstalostním inventáři z roku 1733 zapsán jako „Ein Stuck Von Dreijer Weibs Persohnen, Dabeij ein jager von Brandl“ (také viz kap. X.3.4.).<sup>222</sup> Jedná se o jedinou dochovanou žánrovou malbu Petra Brandla, u níž známe původní provenienci. V roce 1719 hrabě svou sbírku obohatil o 146 děl převážně nizozemské provenience ze dvou rodových souborů hrabat Kolovratů-Libštejnských.<sup>223</sup> O obrazech a jejich rozmístění v Černínském paláci se dozvídáme z nedatovaného inventáře sepsaného někdy mezi lety 1720 – 1730.<sup>224</sup> Na rozdíl od jiných sbírek, kde žánrovou malbu prezentují většinou nizozemští umělci, v černínské kolekci můžeme označit podle stručného popisu za žánrová díla i obrazy Italů, jako například dva obrazy od Giovanniho Battisty Langettiho: „Ein Mittlers stuckh Ein alte Wahrsagerin halber Figur. original von Lanzceti“ (č. 69); „Ein Mittlers stuckh Ein Philosophus, welcher Von Einem Soldaten bey den bart. Ergreifen wirdt. von Lanzceti“ (č. 131). Guercinovi je pak připisán obraz s námětem hráčů karet (č. 211). Jedním z nejlépe zastoupených umělců ve sbírce byl Johann Carl Loth, jehož obraz, zapsaný pod číslem 144 jako: „Ein Kleins stuckh Ein alter schlafender Mann: original von Carlo Lot“, bychom mohli, byť pouze hypoteticky, považovat za žánrový. Pouze v málo případech inventář uvádí autory žánrových maleb nizozemské provenience: „Ein Kleins stuckh drey Soldaten, Welche sich it den degen raufen gantzer Figur, original von David Dinirs“ [Teniers] (č. 317); „Ein Kleins stuckh Ein bauren Tanz gantzer Figur: von alten Peter Bredal“ [Bruegel nebo jeho syn] (č. 432). Od antverpského malíře Gonzalese Coqueze (před 1614 – 1684), vyučence Pietera II. Brueghela, je uveden pod číslem 614 obraz: „Ein Kleins stuckh Ein Niederländischer Tanz, Consala“. Žánrové malbě se v hradčanské kolekci dostalo nemalé pozornosti – bez udání atribuce zde byla díla rozmanitého námětového spektra – od výjevů s tabáčníky (č. 145, 198) po konverzační kusy (č. 180, 181, 285), selská posvícení s tancem (č. 395, 432, 453, 614), a

<sup>222</sup> MATOUŠ: opis inventáře ze 17.5. 1733.

<sup>223</sup> Někteří autoři uvedeni in: NOVÁK 1915a, 135.

<sup>224</sup> BERGNER 1907, 130-155.

zaznamenána je také jedna karnevalová scéna (č. 244).<sup>225</sup> Do zámku zakoupeného od hraběte Františka Antonína Šporka v Lysé nad Labem bylo po roce 1722 posláno ze zámku ve Vinoři 188 obrazů, a také neudaný počet děl z pražského paláce. Na základě soupisu tří inventářů zámku v Lysé (jeden z roku 1725 a dva pozůstalostní z roku 1733) sestavil Josef Novák seznam děl, která uskupil podle malířských kategorií.<sup>226</sup> Ve skupině žánrové malby podchytil celkem 9 kusů. Uvedl i Tizianovu *Ženu při toaletě* jako žánr (č. 57). Z Černínského paláce sem byl převezen obraz s výročním trhem připsaný Adriaenu Brouwerovi (č. 56) a dva žánry od Pietera I. Bruegela (č. 50, 55). Inventář pražské obrazárny po smrti teprve čtyřiatřicetiletého hraběte zaznamenává úctyhodných 1132 obrazů. Prokop Vojtěch Černín (1726 – 1777), syn Františka Josefa, tedy zdědil skvostnou kolekci; byl však nucen řešit finanční krizi nastalou již za jeho otce. Musel také čelit obsazení paláce v roce 1742 francouzským a bavorským vojskem. O deset let později prodal řadu významných děl do drážďanské galerie. Zhruba rok po jeho smrti byla sbírka vydražena.

Skromnější charakter sbírky vykazovala obrazárna rodu **Slavatů**.<sup>227</sup> Vilém Slavata z Chlumu a Košumberka (1572 – 1652) byl prvním členem svého rodu, u něhož lze prameny doložit sběratelskou činnost.<sup>228</sup> Své sídlo v Jindřichově Hradci nechal vyzdobit téměř výhradně obrazy s náboženskou tematikou, dále portréty (uváděn je i cyklus českých panovníků), jen výjimečně krajinami, a jak píše Josef Novák: „Mythologických obrazů ani genrů v zámku vůbec nebylo, neboť nejsou ani v podrobnějším inventáři z doby jeho vnuka hraběte Ferdinanda Viléma.“<sup>229</sup> Vedle jindřichohradecké kolekce založil Jan Jiří Jáchym Slavata (1637 – 1689) sbírku v pražském paláci na Malé Straně. Díky stykům s hrabětem Humprechtem Janem Černínem se mohl dostatečně inspirovat jeho sběratelským podnikáním. Podle

<sup>225</sup> Všechna díla citována in: BERGNER 1907.

<sup>226</sup> NOVÁK 1911.

<sup>227</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou: SLAVÍČEK 1993a, 137-138; SLAVÍČEK 2004, 494, pozn. č. 15; SLAVÍČEK 2007, 49, pozn. č. 41.

<sup>228</sup> Z dochovaných konceptů dopisů vyplývá, že objednal díla u mnichovských malířů – viz NOVÁK 1917, 17.

<sup>229</sup> *Ibidem*, 20.

pozůstalostního inventáře sbírka čítala na 173 obrazů.<sup>230</sup> Jak vyplývá z popisu děl (bez udání autorů), žánrové malbě bylo vyčleněno značné místo – 41 maleb lze označit za žánrové, přičemž převažují výjevy se sedláky a vesničany. Po smrti hraběte sbírka fakticky zanikla rozdělením věn tří dcerám: Marie Josefa provdaná za Heřmana Jakuba svým dědickým podílem obohatila černínský fond, Marie Magdaléna sbírku hrabat Kolovratů-Libštejnských a Marie Anežka přinesla část slavatovské sbírky do rodiny Salmů-Reifferscheidtů.

K nejstarším rodovým sbírkám v českých zemích sahajících svou historií do konce 16. století patří kolekce **Lobkoviců** v Roudnici nad Labem.<sup>231</sup> Svůj původ má ve sbírce rožmberské a pernštejnské a specifická v rámci českého prostředí je svou rozsáhlou galerií portrétů španělské provenience. Sbíрка dosáhla největšího rozmachu v 17. století za knížete Ferdinanda Augusta Leopolda z Lobkovic (1655 – 1715). Za všechny uskutečněné akvizice vysoce kvalitních děl jmenujme alespoň Rubensovu *Hygiaeu* či *Davidu* od G. B. Zelottiho. Významným přínosem pro sbírku byla díla pocházející z majetku dvou manželek Ferdinanda Augusta – Klaudivie Františky z Nassau a Marie Anny Vilemíny, markraběnky bádenské. Jak prokázal Lubomír Slaviček pečlivým archivním průzkumem doplňujícím práci Maxe Dvořáka,<sup>232</sup> byl kníže ve styku s mnoha zahraničními umělci, objednával přímo do jejich ateliérů, a navíc využíval zdrojů mezinárodního obchodu s uměním, mimo jiné i Forchondtova obchodu ve Vídni.<sup>233</sup> Tím se do lobkovické sbírky dostala díla především antverpských mistrů druhé poloviny 17. století. Slaviček otiskl seznam obrazů zakoupených knížetem od malíře Jeana Moriaua usazeného ve Vídni (nedatováno, asi 1681 nebo 1682).<sup>234</sup> Nejdražší z děl oceněných na 50 zlatých byl blíže nespecifikovaný obraz malíře žánrů Davida III. Ryckaerta a Cornelise Saftlevena *Král pije* (č. 2 a 3). Další soupis zaznamenává bez udání

<sup>230</sup> Ibidem, 24-27.

<sup>231</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou: SLAVÍČEK 1994a; SLAVÍČEK 2004, 495, pozn. č. 18; SLAVÍČEK 2007, 23, pozn. č. 60.

<sup>232</sup> DVOŘÁK/MATĚJKA 1907.

<sup>233</sup> K tomu více in: SLAVÍČEK 1994a.

<sup>234</sup> Ibidem, 160.

autorů díla zasláná z Vídně do Roudnice nad Labem (1681); obraz pod číslem 6. „Pfanenflicker“ můžeme považovat za žánrový. Z dochovaného účtu za obrazy z Vídně zase vyčteme pouze autory – mezi jinými i malíře, kteří se zabývali žánrovou malbou: „Molnar“ [Molenaer], „Ohcade“ [Ostade].<sup>235</sup> Avšak ani jedno dílo uvedené ve výše zmíněných archivních materiálech nemůžeme s určitostí identifikovat se zachovanými obrazy. Ani podle jinak jistého tvrzení Pavla Štěpánka, že v účtu, v němž se objevuje jméno „Molnar“, můžeme spatřovat dílo haarlemského malíře Claese Molenaera *Holandská vesnice se sedláky*.<sup>236</sup> U čtveřice dochovaných žánrů od dnes již méně známého antverpského malíře Jeana Baptisty van der Meiren byl nalezen archivní záznam o koupi z roku 1701.<sup>237</sup> Ze žánrové malby musíme ještě jmenovat ze zámku v Roudnici nad Labem zcizený obraz Hanse von Aachena *Smějící se sedláci*, který se do lobkovické sbírky dostal nejpravděpodobněji díky přátelství mezi Aachenem a Kryštofem Popelem z Lobkovic [22].

Poslední mužský potomek rodu **Berků z Dubé**, František Antonín (1647 – 1706), založil na počátku 70. let 18. století kolekci, jež později spojila své osudy se sbírkou hrabat Nosticů.<sup>238</sup> Bohaté zkušenosti ze zahraničí získané v mládí kavalířskou cestou a následně funkcí císařského vyslance, jímž byl po tři desetiletí, mu napomohly k formování sběratele evropského rozměru. Hrabě v základě využíval dvou možných cest přílivu děl do sbírky – obrazy nizozemských mistrů 16. a 17. století byly převážnou většinou zakoupeny prostřednictvím firmy Forchondt, malby italských malířů pak přímo v Itálii. Berka vůbec patřil mezi českou aristokracií k nejčastějším zákazníkům Forchondtova obchodu. Že byl dostatečně informován o aktuálním dění na poli umělecké produkce, svědčí nákupy děl italských umělců Lucy Giordana, Andrey Sachiho, Carla Maratty a Michelangela Cerquozziho – jednoho

<sup>235</sup> Ibidem.

<sup>236</sup> ŠTĚPÁNEK/VLK 1988, č. kat. 36.

<sup>237</sup> SLAVÍČEK 1994a, 159, pozn. č. 19.

<sup>238</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou in: Slaviček 1995; SLAVÍČEK 1996a, 483-511; SLAVÍČEK 2004, 498, pozn. č. 36; SLAVÍČEK 2007, 64-69, pozn. č. 27.

z předních představitelů moderní malby *bambocciantů*. Několik děl pro hraběcí sbírku vzniklo na přímou objednávku (například *Paris a Helena* – kryptoportrét Berky s manželkou od Karla Škréty, od Johanna Spillenbergera *Diana a Kalisto* a další). Podobu Berkovy sbírky známe z několika pramenů: část sbírky (239 děl) byla nabídnuta v roce 1692 k odprodeji knížeti Janu Adamovi Ondřeji z Lichtenštejna. Z prodeje nakonec sešlo – knížeti se ceny zřejmě zdály nepřiměřeně vysoké. Italsky psaný seznam se dochoval, kníže v něm označil obrazy, které si přál předložit – je evidentní, že jeho zájem směřoval především k italským mistrům 16. a 17. století.<sup>239</sup> O italoфильské orientaci knížete Berka zřejmě věděl při výběru děl k odprodeji, protože díla Italů zcela převažují. V každém případě žánrová malba byla zastoupena jen několika kusy (č. 73 „Una nozze di villani de Brueghel“ a č. 138 „Un ballo di villani“).<sup>240</sup> Podobně jako v případě obrazárny hrabat Černínů, i zde máme vzácný pramen v podobě kresleného inventáře vytvořeného někdy kolem roku 1700. Počet kreseb (111) naznačuje, že se jedná o zlomek. Žánrových děl širokého autorského i námětového spektra zde nalezneme hned několik. Leidenskou drobnomalbu zastupoval Willem van Mieris populární scénou návštěvy lékaře u mladé dívky [38]. Námětem dalšího obrazu, který by byl v holandských inventářích 17. století zapsán jako „boordeltje“, je *Voják obsluhovaný ženami* od Maartena Stoopu. Nedochovaný Stoopův obraz známe ještě z grafického přepisu Jana Balzera a obrazu Norberta Grunda – respektive jeho parafráze (Praha, soukromý majetek). Grund také reagoval na žánrové obrazy Pietera Quasta *Veselá společnost*, které doslova nekopíroval, ale v základě z nich pro své kompozice vyšel.<sup>241</sup> Quastovy obrazy Berka zakoupil v roce 1672 ve vídeňské pobočce firmy Forchondt pod jménem malíře Christophera van der Lamena (č. 40: „2 Conversatien van van der Laen“).<sup>242</sup> Z Forchondtova obchodu ještě pořídil v roce 1676 společné dílo Louise de

<sup>239</sup> Seznam otiskl SLAVÍČEK 1983a, 231-237.

<sup>240</sup> Ibidem, 237.

<sup>241</sup> Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4167, protějšek je nezvěstný.

<sup>242</sup> SLAVÍČEK 1983a, 230.

Caulery a Jana I. Brueghela *Posvícení*.<sup>243</sup> V některých případech se ke kresbě dochoval i originál – obraz v Rotterdamu narozeného malíře Jana van Ossenbecka *Dobytčí trh na vsi* náleží dnes do sbírky Národní galerie v Praze a mimo jiné dokazuje, že kresby berkovské sbírky provedené anonymním kreslířem-kreslíři jsou vsutku věrným přepisem [39.a,b].<sup>244</sup> Ossenbeck působil ve Vídni, a tak se jeho díla dostala do mnoha středoevropských obrazáren. Berka měl zřejmě ve zvláštní oblibě díla těchto vagantních malířů usazených na čas ve Vídni – vlastnil také několik děl od Jana Thomase, Christophera Paudisse, Martina Dichtela a dalších. Mezi díly, která Berka nabídl knížeti Lichtenštejnovi a jež se objevují v kresleném inventáři, je i výjev *Král pije* od Pietera II. Brueghela. Z italských mistrů zastupoval žánr Vincenzo Campi kompozicí s bujaře stolující rodinou. Již z tohoto výčtu žánrových děl je zřejmá Berkova snaha po co největší pestrosti i v rámci jedné malířské kategorie, a zároveň respekt ke sběratelským trendům té doby. Snad jediný rys, kterým se sbírka podle názoru Lubomíra Slavíčka odlišovala od jiných ve střední Evropě, je častý výskyt tzv. „kleinmeistrů“.<sup>245</sup>

Po smrti Berky z Dubé se univerzálním dědicem jeho jmění stal nevlastní bratr Antonín Jan Nostic, a tím se berkovský fond spojil s historií **nostické sbírky**. U zrodu této rozsáhlé kolekce stál nejvyšší kancléř českého království, hrabě Jan Hertvík Nostic (1610 – 1683), který navázal na sběratelská konání svého otce Jana Nostice a nevlastního bratra Oty Nostice mladšího.<sup>246</sup> Jan Hertvík se však jako první z rodu (z tzv. mladší falknovské větve) začal více orientovat na sbírání uměleckých děl. Známe jej jako objednavatele několika pláten od Michaela Leopolda Willmanna a Karla Škréty. Kromě přímých objednávek získával hrabě přírůstky z Forchondtova obchodu – doloženo máme deset obrazů zakoupených ve vídeňské filiálce,

<sup>243</sup> Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4163.

<sup>244</sup> Národní galerie v Praze, inv. č. O 8700.

<sup>245</sup> SLAVÍČEK 1995, 451.

<sup>246</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou in: SLAVÍČEK 1993a, 171-183; SLAVÍČEK 1995; SLAVÍČEK 1996a; SLAVÍČEK 2004, 494, pozn. č. 16; SLAVÍČEK 2007, 57-79.

mezi nimi se však žádný žánrový nenacházel.<sup>247</sup> O skladbě sbírky se pak dovídáme až prostřednictvím pozůstalostního inventáře z roku 1683, kde je evidováno na 370 maleb, z toho 202 bylo umístěno na zámku ve Falknově. Jména autorů však zapsána nejsou. Jádro falknovského souboru tvořily rodinné podobizny a portréty panovníků. Zastoupeny však byly i ostatní malířské druhy – od krajin a zátiší po lovecké a bitevní scény a ze žánru obrazy *Muž s houslemi*, *Švec a jeho žena*, *Chlapec se zajícem* a další.<sup>248</sup>

Nejmohutněji rozvoj sbírka zaznamenala za hraběte Antonína Jana Nostice (1652 – 1736), kdy v době jeho správy fideikomisu přechází do majetku Nosticů sbírka hraběte Františka Antonína Berky z Dubé. Jistou flexibilitu při získávání akvizic projevil hrabě nákupem tří kvalitních děl z aukce konané v Holandsku v roce 1708, z níž získal z anonymní amsterodamské sbírky dva vynikající žánry Jana Steena *Lékař a nemocná žena* a *Učenec ve své pracovně*.<sup>249</sup> Obě díla kabinetního rozměru vznikla v 60. letech, kdy se umělec zřejmě pod vlivem sběratelské poptávky stylově více přiblížil k leidské drobnomalbě [40, 41].

V akvizicích kvalitních žánrových děl pokračoval také František Václav Nostic (1697 – 1765). Zdědil po otci sbírku čítající na 1396 obrazů – v tu dobu byla již podstatná část v pražském nostickém sídle. Přestože se František Václav již potýkal s finančními obtížemi vedoucími k nutnosti odprodat část sbírky, i on se zapřičinil několika významnými akvizicemi k jejímu rozšíření. Ačkoli je pozůstalostní inventář velmi lakonický, bez udání autorů a technických údajů, lze některá díla zpětně identifikovat: ze žánrové malby například obraz Franse I. van Mierise *Námluvy* doplňující stávající díla leidských mistrů již ve sbírce uložená.<sup>250</sup> Mierisovy obrazy náležely ve své době na uměleckém trhu mezi jedny z nejžádanějších – pražské dílo je autorskou replikou, které malíř právě v důsledku uspokojení četných

<sup>247</sup> SLAVÍČEK 1983a, 220 a 227.

<sup>248</sup> MACHYTKA 1983, 244.

<sup>249</sup> Oba obrazy jsou v majetku Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4595 a DO 4151.

<sup>250</sup> INVENTÁŘ 1765, č. 143: „Verleebtes Weib mit einem sitzenden Mann“. Obraz je v majetku Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4301.



poptávek vytvářel [42]. Další díla v inventáři zmíněná jsou protějšky od Jana Miense Molenaera *Jak staří zpívají, tak mladí tancují a Král pije*.<sup>251</sup> Molenaer byl jeden z nejvýraznějších haarlemských následovníků Franse Halse specializujících se na žánrovou malbu. Jeho dílo často nalezneme ve středoevropských barokních obrazárnách, kde vytvářelo svým živým přednesem s vtipně líčeným dějem uvolněnou atmosféru. V nostické sbírce nechyběl ani typ selského žánru reprezentovaný rodinou Bruegelů či obrazem *Selský dvůr* od Cornelise Dussaerta.<sup>252</sup> Obrazárna hrabat Nosticů tedy skýtala značný prostor pro prezentaci žánrových děl, což bylo dáno i přílivem akvizic získávaných z Forchondtova obchodu. Žánrová malba se v podstatě těšila trvalému zájmu v dějinách zhruba dvousetleté existence sbírky Nosticů, odkud se mnohá z děl dostala do sbírek Národní galerie, kde dosud tvoří významné pilíře tohoto malířského druhu.

Sběratelskou osobností nadmíru zajímavou byl Felix Sekerka ze Sedčic, **hrabě Vršovec** (1654 – 1720).<sup>253</sup> V jeho pražském paláci v Hybernské ulici byla umístěna sbírka vyrovnaná z hlediska zastoupení národních škol i námětů, a nechyběla samozřejmě velká jména jako Lucas Cranach st., Jan I. Brueghel, Roelant Savery, Anthonis van Dyck či Peter Paul Rubens. Zdeněk Hojda Vršovce označil za prvního moderního znalce mezi sběrateli v Čechách.<sup>254</sup> Sbírkou budoval od 80. let 17. století, ale již za svého života byl nucen k prodejům – po roce 1700 nabídl část kolekce kurfiřtovi Lotharu Franzovi von Schönborn do Pommersfeldenu. Jednalo se o více než sto obrazů převážně kabinetního charakteru.<sup>255</sup> V nabídkovém katalogu jsou uvedeny i žánrové malby *utrechtského caravaggisty* Gerrita van Honthorst, rotterdamského malíře Adriaena van der Werff, leidenského mistra Jacoba van Toorenvliet a dalších: „12. Zwei auf Holtz von *Hundthorst*. Ein altess Weib

<sup>251</sup> INVENTÁŘ 1765, č. 138: „Bauern Stückhl mit Haussgeräth und Essewaaren“. Obrazy jsou v majetku Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4328, DO 4337.

<sup>252</sup> SLAVÍČEK 1990, č. k. 10; SLAVÍČEK 1994b, č. k. 6.

<sup>253</sup> Více k němu HOJDA 1991a, 259-265.

<sup>254</sup> Zdeněk HOJDA in: SLAVÍČEK 1993a, 115, č. k. III/1-10, ke sbírce se shrnutou literaturou: Lubomír SLAVÍČEK: Sbírka vršovecká, in: HOROVÁ 2006, 674-674; SLAVÍČEK 2007, 29, pozn. č. 90; SEIFERTOVÁ 2007.

<sup>255</sup> Otištěn in: FRIMMEL 1892.

wie sie bey licht geldt zehlet. Compagnion von *Guintin* zwey Wucherer wie sie geldt zehlen...“; „ 32. Ein Auf Leindandt Von *Apshofen* [Apshoven] ein Bauern-Kirmes...“ a „75. Zwei Auf Holtz ein Von *Adriaen von der Werft* eine Häcklerin mit einem Jäger ein Von *Torren Feut* [Toorenvliet] Ein Singer und Singerin...“<sup>256</sup> Další úbytek velmi kvalitních kusů postihl sbírku v roce 1718, kdy Vršovec hraběti Antonínu Janu Nosticovi prodal díla Roelanta Saveryho, Hanse Rottenhammera, zátiší od Jana Rudolfa Byse a další. Totálního rozprodeje sbírky se hrabě již nedožil. Veřejnou aukci jeho sbírky v roce 1723 doprovázel první dochovaný tištěný katalog nabízející úctyhodných 380 děl (mezi jinými také benátská zrcadla, pistole, tapisérie a další).<sup>257</sup> Uvedeny jsou míry, a u většiny děl také autorská připsání. Výběr žánrové malby odráží Vršovcův již výše zmíněný moderní přístup. Na rozdíl od jiných sbírek zde neshledáme tolik obrazů selského žánru ve stylu Pietera I. Bruegela, ale objevují se i jiní autoři 16. století: „Ein Wucherer, vom Quintin Messis“ [Quintin Massys] (v oddíle „Bilder in der Gallerie“, č. 3), který tvořil protějšek k výše zmíněnému Honthorstovu obrazu v nabídkovém seznamu pro kurfiřta v Pommersfeldenu. Tři díla jsou připsána původem flámskému malíři působícímu v Amsterdamu, Davidu Vinckboonsovi: „Bettler-Zunfft vom Vinckeboins...“ (č. 5), „Bauern Kirchweyhe, vom Vinckebonis“ (č. 98), „Holländische Bauren Kirchwey, von Vinckebonis“ (č. 31), a jeden obraz od Maartena van Heemskerck: „Holländischer Bauer, vom Heemskeerck“ (v oddíle „Cabinet-Stuecklein“, č. 7).<sup>258</sup> Hrabě jistě sledoval aktuální dění na poli umění i uměleckého obchodu, nevíme však, z jakých zdrojů díla do své sbírky pořizoval. Dá se předpokládat, že některá díla mohla vzniknout na přímou objednávku – usuzovat tak můžeme v případě mnoha zátiší od Jana Vojtěcha Angermayera či Jana Rudolfa Byse. Z kontaktů, které by mohly souviset s jeho sběratelskou aktivitou, víme jen o Janu Antonínu Nosticovi, jenž byl

<sup>256</sup> Ibidem, 23, 24, 26.

<sup>257</sup> CATALOGUS 1723.

<sup>258</sup> Ibidem, nepag.

kmotrem při křtu jeho syna a odkoupil od něho několik obrazů, jak bylo výše zmíněno.

Aukční katalog z roku 1723 evidoval u žánrových maleb jména malířů vysoce ceněných především v oboru konverzačního žánru, jejichž brilantní a vycizelovaná technika byla sběrateli adorována. Do této kategorie spadá dílo leidenského malíře Franse I. van Mierise (1635 – 1681), považovaného za jednoho z nejnadanějších žáků Gerrita Doua. Vršovec vlastnil Mierisův obraz „Ein Soldat bey einer Schenckin, vom Miris“ (č. 21). Nejvíce žánrových maleb (celkem 6) pochází od dalšího leidenského *fijnschilder* Jacoba van Toorenvliet. Od Adriaena van der Werff pak nalezneme jednu žánrovou malbu s poměrně často se vyskytujícím námětem v jeho tvorbě: „Ein Stuck auff Holtz gemahlt, eine Köchin mit einem Jäger“ (č. 1). Bylo jakousi nepsanou povinností vlastnit díla těchto umělců, pokud chtěl mít sběratel zajištěnu jistou kvalitu své kolekce. Hrabě koupil také díla flámského malíře Adriaena Brouwera (kolem 1605 – 1638), jehož dynamická a uvolněná malba byla v určitém kontrastu s díly malířů tvořících v elegantním uhlazeném stylu. Ve sbírce mu byla přiřčena dvě díla: „Ein Holländischer Barbier, vom Brower“ (č. 53) a „Holländischer Bauer, vom Brower“ (oddíl „Cabinet – Stuecklein“, č. 13). Jeden selský kus je připsán Karlu van Manderovi („Ein Holländisch Bauren-Stuecklein, vom Carl van Mandern“, č. 24), od něhož se podle dosud zjištěného materiálu nedochovala žádná žánrová malba tohoto typu. K některým atribucím v dobových inventářích či katalozích je nutno přistupovat s jistou dávkou skepse. Avšak v případě blíže nepopsaného hudebního výjevu připsanému Petru Keckovi („Musicanten, vom Peter Keck“, č. 95) by šlo o poukaz širšího Keckova námětového záběru, než jaký byl dosud znám (k tomu také v kap.VIII).<sup>259</sup>

Sbírka po rozprodání vplynula do několika sbírkových fondů, které nejsou v úplnosti doložitelné. Část Vršovcovy sbírky zakoupil hrabě František Josef Jiří Valdštejn, část se dostala do sbírek saských kurfiřtů v Dráždanech, a to

<sup>259</sup> Všechna citovaná díla uvedena in: CATALOGUS 1723.

dvěma cestami – jednak od dědice – syna hraběte Karla Felixe, a poté díky Valdštejnům, kteří některá díla nabídli dále k odkoupení.<sup>260</sup> Podle novějších zjištění se některé obrazy dostaly do vlastnictví vévody Clemense Franze von Bayern, který je z Toskánského paláce, jehož byl vlastníkem od roku 1753, později převezl na zámek ve Zweibrückenu.<sup>261</sup>

Obrazovému souboru rodu **Valdštejnů** položil základy pražský arcibiskup Jan Bedřich Valdštejn (1644 – 1694),<sup>262</sup> který jako sběratel proslul významnou objednávkou dvou krajinomaleb od věhlasného malíře Clauda Lorraina.<sup>263</sup> Soupis obrazové sbírky nechal v roce 1706 pořídit jeho synovec – hrabě Jan Josef Valdštejn; obsahuje 91 děl, u nichž nejsou uvedeni autoři. Převažovala však náboženská tematika, z profánních námětů mytologie a menším počtem bylo zastoupeno zátiší spolu s krajinomalbou, žánrová malba nikoli.<sup>264</sup> Sbíрка byla uložena v hraběcím paláci na Velkopřevorském náměstí, část však přesunul na zámek v Duchcově Jan Josef Valdštejn (1684 – 1731). Soubor významně obohatil nákupy hrabě František Josef Jiří Valdštejn (1709 – 1771) – v letech 1731 a 1737 zakoupil některá z děl obrazového kabinetu hraběte Felixe Vršovce (viz výše). Podobu duchcovské kolekce známe z tištěného katalogu vydaného v roce 1737 a uvádějícího na 350 obrazů. Ze žánrové malby se tady v podstatě poprvé setkáváme se jménem francouzského malíře J.- A. Watteau („N. 35 Ein Stuck aus der frantzösischen Comedie von Vattenau“), jinak byl zastoupen především selský žánr (například: „N. 121 Ein gross Bauern Stuck von Tillenborg“, „N. 233 Ein Bauernstucke von Denniers“, N. 334 Ein Bauern Tantz, von alten Bruegl“).<sup>265</sup> O čtyři roky později byly necelé tři stovky děl prodány do kurfiřtské drážďanské galerie – z roku 1741 existuje soupis zaznamenávající i

<sup>260</sup> MACHYTKA 1986.

<sup>261</sup> SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1997, 15.

<sup>262</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou in: SLAVÍČEK 1993a, 107, č. k. III/1-2; Slavíček 2004, 495, pozn. č. 17; Lubomír SLAVÍČEK: Sbíрка valdštejnská, in: HOROVÁ 2006, 673-674; SLAVÍČEK 2007, 29, pozn. č. 93.

<sup>263</sup> Více PREISS 1962.

<sup>264</sup> SLAVÍČEK 1993b, 16.

<sup>265</sup> INVENTÁŘ 1737.

několik žánrových kusů.<sup>266</sup> Vzhledem k tomu, že není uvedena technika ani rozměry, nelze bezpečně ověřit, zda v případě obrazu popsaného jako: „Ein altes Weib von Hondhorst“ se nejedná o Honthorstovo dílo původně z Vršovcovy sbírky (viz výše). Do drážďanské sbírky Augusta III. se od Valdštejnů dostal i Vermeerův obraz *Kuplířka* a dva portréty od Franse Halse, abych jmenovala alespoň ty nejvýznamnější. Kolem roku 1748 se opět Valdštejnové probouzejí k živější sběratelské aktivitě. Asi v polovině 18. století byl pořízen soupis zámecké obrazárny v Duchcově.<sup>267</sup> Řadu žánrových děl lze ztotožnit s existujícími, jež se převážně nacházejí ve sbírkách Národní galerie v Praze.<sup>268</sup> Valdštejnové ještě kromě pražské a duchcovské obrazárny zřídili menší obrazové kabinety také na zámcích v Litomyšli, Doksech, Horním Litvínově a Mnichově Hradišti. Na posledním jmenovaném je dochována v podstatě nejstarší původní instalace obrazového kabinetu v Čechách, i když jen v komorním měřítku. Vznikla patrně za hraběte Františka Arnošta Valdštejna (1727–1748).<sup>269</sup> Malířsky nepřilíš zdařilé kusy (převážně kopie) se zde střídají s obrazy poměrně vysoké umělecké hodnoty. Je zřejmé, že dekorativní účel předčil snahu po vyrovnané kvalitě děl. Zastoupeny jsou všechny malířské žánry, vytvořené téměř výhradně jako *compagnony*. Najdeme zde například kopii podle Davida II. Tenierse (*Hráči karet*) a ikonograficky zajímavou noční karnevalovou scénu od Fredericka van Valckenborcha.<sup>270</sup>

Obrazová sbírka **Kolovratů-Libštejnských** byla ve svém počátku tradiční rodovou galerií složenou z podobizen členů rodiny.<sup>271</sup> Kolekce založená Norbertem Leopoldem Kolovratem-Libštejnským (1655 – 1716) byla částečně umístěna v pražském paláci, částečně na rychnovském zámku,

<sup>266</sup> MACHYTKA 1986.

<sup>267</sup> ŠIMÁK 1920.

<sup>268</sup> Jacob van Toorenvliet *Muž se svíčí*, inv. č. O 10038 a *Stařena se svíčí*, inv. č. O 10037; Arnold Verbuys *Alchymista*, inv. č. O 10020; Joos Cornelisz Drochslott *Posvícení*, inv. č. O 11155; tyto a další mlaby zmiňuje PREISS 1965, 197 a ŠAFAŘÍK/PREISS 1967.

<sup>269</sup> ŠIMÁK 1930, 217-233; KRÍŽOVÁ/HORYNA 1996, 16-17.

<sup>270</sup> ŠIMÁK 1930, 219, č. 24. a 222, č. 71.

<sup>271</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou in: SLAVÍČEK 2004, 495, pozn. č. 20; SLAVÍČEK 2007, 23-24, pozn.č. 62; ZÁRUBA-PFEFFERMANN 2009.

a obsahovala podle pozůstalostního inventáře z roku 1716 na 134 děl, přičemž jádro tvořila portrétní (44 obrazů) a panovnická (11 obrazů) galerie. 79 děl pocházelo ze slavatovského majetku, který do sbírky vplynul z dědického podílu Norbertovy manželky Marie Magdalény. Počet uměleckých děl rapidně vzrostl za Františka Karla II. (1684 – 1735) – nově přibylo na šest set maleb. Finanční tíseň však hraběte donutila k prodeji části sbírky Černínům (1719, 1735). Kolem roku 1743 byla galerie převezena na zámek v Rychnově nad Kněžnou. Vcelku se jedná o velmi kvalitní reprezentativní soubor, v němž jsou zastoupeni přední nizozemští, němečtí a čeští autoři 17. a 18. století. Inventář sbírky z roku 1743 poskytuje poměrně dost informací nutných pro identifikaci existujících děl.<sup>272</sup> Žánrová malba je reprezentována díly nizozemských malířů 17. století a zastoupena je i tvorba středoevropských mistrů. Mezi nejstarší žánrové kusy náleží dvě kopie, zřejmě dílenské, počátkem 17. století vytvořené podle kompozic Hanse von Aachena. *Kuplířská scéna*, v níž prostitutce nabízí starší muž šperky, je v seznamu cudně popsána jako: „... das andere wie einer die Galanterie praesentiert, von einem wälschen Meister“ (č. 150) [43]. Protějšek této scéně pak tvoří obraz *Stařena s dětmi* („Eines dir mutter mit zwey Töchtern...“, č. 149).<sup>273</sup> Ikonograficky zajímavé *compagnony* antverpského malíře Alexandra van Bredaela *Malíř a filozof* a *Malíř v domě šlechty*<sup>274</sup> byly v inventáři připsány Davidu II. Teniersovi: „der Mahler, wie er mahlet mit unterschiedlichen Kleinigkeiten und einem Arden, der Compagnon ein Hauswirth mit der Hausfrau und unterschiedlichem Hausgeräth von Daniel Deniers“ (č. 242, 243).<sup>275</sup> Zvláštní pozornosti se těšila žánrová malba Martina Dichtla, od něhož je v inventáři uvedeno 7 maleb, které se však nedochovaly.<sup>276</sup> Také dílo Michaela Václava Halbaxe stálo středem sběratelské pozornosti Kolovratů.

<sup>272</sup> INVENTÁŘ 1743.

<sup>273</sup> Ibidem, naposledy k obrazům Andrea ROUSOVÁ, in: KOTKOVÁ 2009, 38, č. k. 2.

<sup>274</sup> Naposledy k nim MŽYKOVÁ 1994, 61-62, č. k. 8.

<sup>275</sup> INVENTÁŘ 1743.

<sup>276</sup> Čísla 112, 143, 144-146, 300, 301. V obrazárně je jedinou prací od Martina Dichtla obraz *Alegorický výjev se spícím žebřákem*, který sem však přešel z nostické sbírky, kde je zapsán v inventáři z roku 1765 – viz BLAŽÍČEK 1973<sup>2</sup>, 18, č. k. 124.

V případě protějšků *Loutnisty* a *Paličkárky* bychom se sice mohli domnívat, že jde o fragment ze série alegorií lidských smyslů (sluch, hmat), ale inventář uvádí pouze tyto dvě malby, a nikoli větší cyklus: „Ein Knab so auf der Laute spielt, und ein Mädchen, die Spitzen klüppet, vom Halbwachs“ (č. 118, 119).<sup>277</sup>

Žánrově je kolovratská kolekce poměrně vyrovnaná a zaujme na svou dobu poněkud netypickým příklonem k umělcům působícím v Čechách, z nichž některé Kolovrati zaměstnávali ve svých službách (například malíře zatiší Izáka Godyna či Johanna Baptistu Bouttatse). V celkovém počtu dochovaných děl však mají evidentní převahu portréty a lovecká zatiší, která se u Kolovratů těšila zvláštní pozornosti.

O existenci obrazové sbírky hraběte **Jana Václava Gallase** (1669 – 1719) nebylo dlouho bližších zpráv. Teprve nedávno o ní informoval Martin Krummholz, který otiskl i některé z dochovaných inventářů.<sup>278</sup> Genezi sbírky lze sledovat od poslední čtvrtiny 17. století, kdy její základy položil hrabě František Ferdinand Gallas (1635 – 1697) – tehdy sbírka čítala 167 kusů. V největším rozkvětu byla v čase Jana Václava – podle pozůstalostního inventáře z roku 1719 obsahovala 536 děl. Zcela převažovala portrétní tvorba (20 %), a poté krajiny a zatiší (16,8 % a 16,4 %). 39 kusů považuje Krummholz za žánrové (7,28 %).<sup>279</sup> Inventář však udává natolik vágní označení děl, že tato čísla jsou pouze orientační (jako například několikrát se opakující popis díla „kleine holändische Stück mit Vielen Figuren“). Zajímavou položkou inventáře je obraz připsaný Pieteru Stevensovi, který často spojoval motiv krajiny se žánrově laděnými výjevy: „Tantz in einer Landschaft“ (č. 210). Nepočtené zastoupení žánrové malby a výrazná preference portrétů naznačuje, kudy se Gallasovy sběratelské ambice ubíraly.

<sup>277</sup> INVENTÁŘ 1743, k dílům jinak více v kap. X.1.

<sup>278</sup> KRUMMHOLZ 2005.

<sup>279</sup> Ibidem, 274.

Mezi významné pražské sběratele náležel hrabě **Jan Petr Straka z Nedabylic** (1645 – 1740).<sup>280</sup> Jeho smrtí sbírka, o jejíž podobě nemáme téměř žádných zpráv, zanikla. V roce 1741 byla část převezena do bývalého paláce hraběte Vršovce v Hybernské ulici a zde zařazena do fideikomisu, 1778 prý odvezena a rozprodána ve Vídni, což ale žádný archivní doklad nepotvrzuje. Zlomek obrazárny údajně kolem poloviny 18. století odkoupil velkopřevor Spinko z Helfenthalu pro konvent maltézských rytířů na Malé Straně. Jednalo se zřejmě o díla, která byla posléze zabudována do paneláže. Jádro současné maltézské kolekce tvoří pražská kabinetní malba přelomu 17. a 18. století reprezentovaná díly Jana Rudolfa Byse, Jana Vojtěcha Angermayera a Jana Jakuba Hartmanna. Podle inventáře z roku 1965, tedy z doby, kdy byla sbírka deponována na zámku Orlík, převládá vedle portrétů členů řádu malba zátiší a krajinomalba, žánr zastupují dvě díla.<sup>281</sup> Jaromír Neumann označil obraz *Skupina tří hochů s koši* od italského malíře druhé poloviny 17. století za jednu z nejkvalitnějších prací maltézského souboru. Naznačil možnou souvislost díla s obrazem Daniela Třešňáka (\* ? Jaroměř – † ? asi v Praze) *Žebravé děti* (Národní galerie v Praze), který mohl tot dílo znát ještě ze strakovské kolekce.<sup>282</sup>

## IX.6. Obrazárna Pražského hradu

Ke zlepšení složité situace, v níž se císařská hradní sbírka nacházela již po smrti svého zakladatele císaře Rudolfa II. (†1612), výrazně přispěl císař Ferdinand III., který v polovině 17. století zakoupil díla do hradní sbírky na základě mnoha doporučení svého bratra arcivévody Leopolda Viléma.<sup>283</sup> Ten využíval několika zdrojů pro získání nových akvizic, disponoval uměleckými agenty, zúčastňoval se významných aukcí v Nizozemí a Anglii – zde jmenujme dražbu sbírky krále Karla I., Georga Vilierse vévody

<sup>280</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou in: NEUMANN/VLČEK 1984; SLAVÍČEK 2007, 29, pozn. č. 87.

<sup>281</sup> NEUMANN/VLČEK 1984, nepag., inv. č. 35/66 a 69/11.

<sup>282</sup> Národní galerie v Praze, inv. č. O 2898, Ibidem, č. k. 29.

<sup>283</sup> K historii a vývoji se shrnutou literaturou in: NEUMANN 1964<sup>1</sup>a (a další vydání – viz seznam literatury); Pavel PREISS: Zánik rudolfínských sbírek a nová obrazárna na Pražském hradě, in: SLAVÍČEK 1993a, 31-36; FUČÍKOVÁ 1996; FUČÍKOVÁ 1998.



z Buckinghamu,<sup>284</sup> lorda Thomase Howarda Arundela, vévody z Hamiltonu a dalších (ke sbírce Leopolda Viléma také viz kap. IX.). Některá díla z výše zmíněných dražeb se dostala už v roce 1656 také do hradčanské obrazárny.<sup>285</sup> Ze sbírky vévody z Buckinghamu to byl například obraz *utrechtského caravaggisty* Gerrita van Honthorst *Zubní felčar*, který byl v roce 1749 prodán do drážďanské galerie, kde je nyní vystaven [44]. Podle inventáře z roku 1663 vysvítá, že jádro sbírky obsahovalo především italská díla 16. – 17. století, poté flámské mistry, a poněkud zarážející je poměrně nízký počet maleb holandských umělců 17. století. Sbírkou tak měla poměrně odlišný profil od své vídeňské „sestry“. Zajímavé je, že žánrovou malbu zastupovali především umělci pokračující v tradici tvorby Caravaggiovy, jako již zmíněný Honthorst. Jejich díla se ve fondech českých barokních sbírek totiž objevovala spíše zřídka. Samotnému Caravaggiovi je v inventáři sbírky z roku 1718 připsán obraz s karbaníky („Caravagio: Wie drei kharten spielen“, č. 274), který je však dílem Valentina de Boulogne (také viz kap. X.3.1. [45]).<sup>286</sup> Malíř Bartolomeo Manfredi se s Caravaggiovým stylem sblížil ze všech jeho následovníků nejdůvěrněji. Specializoval se na výjevy z hospod a vojenských strážnic – jednu takovou scénu, v inventáři evidovanou jako: „Manfretti: Soldaten und bauern“ (č. 161), zobrazuje i dochované dílo z Los Angeles County Museum of Art [46].<sup>287</sup> Obrazy Manfrediho a Honthorsta známe i z kopií pořízených tehdejší správce obrazárny Christiánem Schröderem, který mezi léty 1689 – 1691 namaloval celkem 43 kopií podle obrazů z hradní sbírky. Z dochovaných maleb stávající obrazárny, které jsou zmíněny již v soupise z roku 1663, je obraz *Stařena s lampou* Mathiase Stomera, následovníka Gerrita van Honthorsta a malíře zdomácnělého v Itálii, kde byl silně ovlivněn tvorbou Caravaggiovou. Kromě žánrů zmíněných caravaggistů se objevují i díla flámských mistrů – několikrát se opakuje jméno Pietera I.

<sup>284</sup> Více GARAS 1987. Mnohá z děl buckinghamské sbírky měla svůj původ ve vévodské kolekci Ferdinanda Gonzagy v Mantově, k tomu aktuálně: FUČÍKOVÁ 2009.

<sup>285</sup> Jednalo se téměř o sto kusů. Více k tomu NEUMANN 1964<sup>1</sup>a, 21-22 a aktuálně FUČÍKOVÁ 2009, 679.

<sup>286</sup> Inventář otištěn in: KÖPL 1889.

<sup>287</sup> Další byla scéna evidovaná pod číslem 160: „Manfredi: Unterschedliche bauern und zügeiner“: Ibidem, CXXXIV, obr. 47.

Bruegela (č. 64, 151, 466 a 486) a ve vztahu k arcivévodovi Leopoldu Vilémovi logicky i David II. Teniers. Od něho jsou však překvapivě inventarizována pouze dvě díla – jedna kompozice zachycující obrazový kabinet arcivévody Leopolda (č. 320) a selský žánr: „Deniers. Orig.: Ein bauerntanz in einem dorf“ (č. 9).<sup>288</sup>

O císařské sbírce v Praze se zmínil ve svém spise *Teutsche Academie* (1674) historiograf a malíř Joachim von Sandrart.<sup>289</sup> Zřejmě měl možnost sbírku shlédnout *in situ* – v inventáři z roku 1718 se totiž objevují dva obrazy pod jménem „Sanderat“ (č. 375: „Sanderat. Orig: Ein astrologus“ a pod číslem 482 podobizna vévody Albrechta Zikmunda Bavorského).<sup>290</sup>

Od dvacátých let 18. století obrazárnu postihují více ztráty než obohacení o nové akvizice. Citelné úbytky postihly sbírku za císaře Karla VI. v roce 1721, a dále odprodeje mnoha děl do drážďanské galerie v roce 1749. Nicméně v čase jejího v podstatě znovuvybudování za císaře Ferdinanda III. a jeho nástupce byla obohacena o mnohá z cenných děl, která mohla sloužit širšímu publiku, jelikož v té době obrazárna nebyla již tak hermeticky uzavřena. Proto mohla poskytnout množství kvalitního studijního materiálu pro případné vážné zájemce také z řad umělců.

### IX.7. Sbírký malířů a sochařů

Sbírký sestavované umělci samými náleží do zvláštní kategorie, neboť sbíraný materiál plnil především funkci studijní. Někteří z nich nicméně projevovali ambice v cíleném budování sbírek, jež si kvalitou nezdaly s jinými – například aristokratickými. Pozoruhodná je v tomto směru kolekce Petra Paula Rubense, jehož sběratelská činnost ovlivnila do velké míry i jeho malířské aktivity. Rubens vlastnil množství žánrových obrazů od Pietera I. Bruegela a jeho následovníka Maartena van Cleve – pod účinkem jejich tvorby pak vytvořil některá svá díla jako *Tanec italských vesničanů* (Museo

<sup>288</sup> Ibidem, CXXXII-CXXXVIII.

<sup>289</sup> SLAVÍČEK 1993a, 33.

<sup>290</sup> KÖPL 1889, CXXXVII a CXXXVIII.

Nacional del Prado, Madrid), *Vesnické posvícení* (Musée du Louvre, Paříž) a další. Specifické místo v Rubensově sbírce zaujímaly žánry Adriaena Brouwera, kterého obdivoval zejména pro moderní způsob vyjadřování, a to jak v originálním podání námětů, tak i v technickém zpracování. Jak se domnívá Fiona Healy, Rubens chtěl nákupem Brouwerových děl vyjádřit mladšímu kolegovi také určitou finanční a kolegiální podporu.<sup>291</sup> Žánrové malby nalezneme samozřejmě i ve sbírkách dalších malířů – například obraz *utrechtského caravaggisty* Dircka van Baburen *Kuplířka* (Museum of Fine Arts, Boston) zakoupila v roce 1631 Maria Tin, budoucí tchyně Vermeera van Delft, který obraz poté vlastnil, a dokonce jej vkomponoval do své malby *Dáma u virginalu* (National Gallery, Londýn). Nebo obraz Adriaena Brouwera *Palačinkář* (Philadelphia Museum of Art), který se podle záznamu z roku 1656 nacházel v Rembrandtově sbírce, a pokračovat můžeme výčtem dalších děl.<sup>292</sup>

Umělci pracující v Čechách zaujímali poněkud jiné sociální postavení než ti zmínění výše.<sup>293</sup> I když také oni jistě chtěli sběratelskými aktivitami ostentativně projevit zálibu, která byla pěstována především aristokracií, a jak píše Lubomír Slavíček: „Není nejmenších pochyb o tom, že vedle čistě pracovních cílů se v této sběratelské činnosti projevovala i značná dávka profesionálního sebevědomí a zejména snah po povýšení umělce z pouhého řemeslníka, vázaného cechovní organizací, na akademicky vzdělaného tvůrce, snah, které v evropském umění jsou patrné od počátku renesance.“<sup>294</sup>

Dobová vyobrazení ateliérů a dílen umělců poskytují vhled do pracovního prostředí, jehož nedílnou součástí tvořily obrazy, kresby, grafiky, sochařské odlitky a další. Takto si lze zhruba představit i podobu umělecké sbírky otce a syna **Škrétových**, jejichž vybavení společného ateliéru včetně soupisu maleb máme zaznamenáno v pozůstalostním inventáři zemřelého Karla Škréty mladšího (1645 – 1691), kde je na 164 obrazů, bohužel vesměs bez atribucí.

<sup>291</sup> HEALY/BELKIN 2004, 68.

<sup>292</sup> K provenienci obou obrazů: SUTTON 1984, 130-131 č. kat. 1 a 162-163, č. kat. 20.

<sup>293</sup> Naposledy souhrnně ke sbírkám umělců SLAVÍČEK 2007, 119-134.

<sup>294</sup> SLAVÍČEK 1983c, 67.

Lze z nich vyčlenit čtyři žánry: „č. 14 Malování žebráci, č. 25 Doktor s pacienty, č. 48 Holandský dryáčník, č. 53 Divokých lidí způsob“.<sup>295</sup> Předpokládám, že ani starší, ani mladší Škréta nejsou autory výše uvedených obrazů.

O obrazové sbírce malíře **Jana Bartoloměje Kloseho** (? – 1679) jsme také zpraveni z pozůstalostního inventáře sepsaného v roce 1679.<sup>296</sup> Námětově převažují krajiny a zátiší, nicméně nalezneme zde i žánrové kusy. V místě označeném jako: „v komoře skrze ten pokojův obrazův“ byl „obraz co tabák pije“, dále dílo popsané jako „obrázek, na němž blázen s dvouma ženskými osobami na prkně malovaný“. Inventář registruje i obrazy, které byly na krámě – až na pár svatých obrázků to byla především lovecká zátiší, krajiny, a také jeden žánr: „hra v karty bez rámu“.<sup>297</sup>

Jaká díla obsahovala kolekce **Jana Kupeckého** (1667 – 1740) zčásti víme od Johanna Caspara Füessliho, který na konci Kupeckého biografie uvádí krátký výčet děl z jeho sbírky, která jsou dle něho hodna zaznamenání. Pod čísly 4. a 5. jsou zapsány „... holländische Bauernstücke“.<sup>298</sup> Seznam Kupeckého kolekce není úplný – nicméně pro námi sledované téma je zajímavé, že Füessli z pouhých jedenácti obrazů zmínil dva žánrové.

Další žánry nalezneme ve sbírce **Felixe Freunda** (kolem 1633 – 1688). Tomanův slovník zmiňuje Freundův pozůstalostní inventář (1688) se 71 položkami.<sup>299</sup> Uvedeny jsou například obrazy: „Eine Landschaft mit ein/em Bauerntanz“ a „Zwey holendische Lachente“. Freund působil v Praze jako malíř, kde je zapsán v roce 1672 ve staroměstském cechu. Dětství údajně prožil v Nizozemí, což by mohlo souviset s množstvím obrazů holandské provenience zmíněné v pozůstalostním inventáři.<sup>300</sup>

Obrazová kolekce malíře **Václava Vavřince Reinera** (1689 – 1743), k níž se dochoval nedatovaný seznam i s atribucemi a finančním

<sup>295</sup> ZAP 1857, 326.

<sup>296</sup> HOJDA 1986, 35.

<sup>297</sup> Ibidem.

<sup>298</sup> FÜESSLI 1758, 47.

<sup>299</sup> TOMAN 1947<sup>3</sup>, 236.

<sup>300</sup> HOJDA 1985, 321.

ohodnocením děl,<sup>301</sup> je v tomto ohledu jedna z nejzajímavějších. Jednak zahrnovala skici (například Francesca Solimeny a Petra Brandla), které se staly na konci 17. století také ceněným sběratelským artiklem, a jednak prezentovala díla předních domácích umělců (Karel Škréta, Jan Kryštof Liška, Petr Brandl). Zastoupeny byly v podstatě všechny malířské žánry a s ohledem na Reinerovu vlastní tvorbu zaujmou v první řadě jména krajinářů Jana Botha, Jeana Francoise Milleta a dalších, kteří mohli inspirovat Reinerovo krajinářské vyjadřování. Žánrová malba zde byla zastoupena pouze čtyřmi kusy, oceněnými částkou 50 zlatých („Vier hollendische Bauern Stuck“).<sup>302</sup> Formování sbírky mohla samozřejmě ovlivnit i profesionální zkušenost Reinerova strýce Václava, jenž s obrazy obchodoval.

Mezi umělce-sběratele náležel specialista na malbu zátiší a zlatník **Johann Seitz** (1738 – 1816), jehož sbírka byla v roce jeho smrti rozprodána na veřejné aukci.<sup>303</sup> Inventář s 58 položkami (96 obrazů) neuvádí autory, zajímavé je však porovnání odhadní a kupní ceny (viz kap. IX.3.). Žánrové obrazy v počtu devíti jsou označeny pouze jako „Convers. Stuck“ nebo „Bauernstück“.<sup>304</sup>

K uměleckým sbírkám sochařů působících v Čechách doposud chybějí dostupné informace, a proto můžeme pouze konstatovat, že v soupisu mobiliáře **Matyáše Bernarda Brauna** z roku 1736 je kromě jiného zapsáno množství obrazů – autorsky označena jsou však pouze tři díla od Petra Brandla, kterého s Braunem pojilo přátelství.<sup>305</sup> Kromě obrazů s biblickou tematikou *Adam a Eva* a *Kristus na Olivetské hoře* také jeden žánr, který Neumann popsal jako: „Výjev se žertujícími osobami, dvěma dospělými a chlapcem.“<sup>306</sup> Obrazy byly zřejmě darovány do sbírky samotným Brandlem, podobně jako i v případě Reinerovy obrazové kolekce. Tyto příklady kromě

<sup>301</sup> Lubor Machytka předpokládal, že vznikl někdy po roce 1740: MACHYTKA 1980, 170.

<sup>302</sup> Ibidem.

<sup>303</sup> Více ke sbírce SLAVÍČEK 2003, 77-80.

<sup>304</sup> Ibidem, 79, 80.

<sup>305</sup> Jedná se o inventář objevený Jaromírem Neumannem, který jej však neublikoval v plném rozsahu: NEUMANN 1998, 125, 126, 128.

<sup>306</sup> Ibidem, 125.

jiného dosvědčují úže provázané nejen profesionální, ale i přátelské vztahy mezi umělci.

### IX.8. Měšťanské sbírky

Pouze prostřednictvím archivních dokumentů jsme zpraveni o uměleckých sbírkách měšťanstva – o těch z pozdního 18. století pak i z topografické literatury. Největší badatelský podíl na průzkumech sbírek měšťanů lze přičíst Zdeňku Hojdovi, který čerpal především z pražských pozůstalostních inventářů přibližně z let 1620 – 1740. Jeho kulturně-sociologická sonda do několika vybraných kolekcí přinesla přehledně utříděné výsledky, z nichž obecně kromě jiného vyplývá, že sběratelský zájem o žánrovou malbu byl v průběhu let 1626 – 1740 značně rozkolísaný.<sup>307</sup> Zatímco v období od roku 1626 do 1666 patřila žánrová malba k nejpočetnějším mezi světskými náměty (tvořila 6,5 %), pak v letech mezi 1666 – 1701 byla zastoupena pouze 1,9 %. V dalším období však opět získává na oblibě – 6,2 % a později můžeme sledovat jen slabší pokles (4,9 % v letech 1730 – 40). To jsou shrnující fakta, která však mohou být v jistém ohledu poněkud zavádějící. Hojdou zkoumaná skupina staroměstských měšťanů je z hlediska sociologického velmi pestrý vzorek. Zatímco u výše postavených osob, jako například radního Marka Bernarda Joanelliho, lze hovořit o cíleně budované umělecké kolekci, u některých na sociálně nižší úrovni (uveden je například svícníkář, parukář a další) se jednalo spíše o úsilí zakoupit díla toliko k výzdobě interiéru. O tom, jak byla díla instalována, nám podává hrubé svědectví zmíněná sbírka Joanelliho: Obrazy byly rozvěšeny především v obytných pokojích, dále ve sklípku, ložnicích a dětském pokoji. Těžko však soudit, jestli v jednotlivých místnostech byla prezentována specifická témata. Nevíme také, zda způsob adjustace byl v typicky dobové „mozaikové“ struktuře či byla díla volně rozvěšena na stěně.<sup>308</sup> Winterův popis a komentář sbírky radního Pavla Mínycha poukazuje na snahu po žánrové pestrosti: „Vedle kontrfektu císaře

<sup>307</sup> Vycházím z tabulky vyjadřující v procentech tematickou strukturu měšťanských sbírek, in: HOJDA 1990, 391.

<sup>308</sup> HOJDA 1991b, 177, 184, pozn. č. 39.

Rudolfa a Karla V. visel na stěně obraz velký obdloužní a na něm kuchařka malovaná. To svědčí o vkuse, tou dobou již nizozemskými genry docela proměněnou. Mezi několika obrazy svatých zavěšen kontrfert starého pana Kapouna .... Vedle čtyř „lantšoftů“ visel „obraz, na něm malovanej zahnbrecher“ ...<sup>309</sup>

Autorství inventarizovaných žánrových děl je uvedeno v 17. století spíše výjimečně a nelze ani rozlišit, zda se jedná o práci holandského mistra či napodobitele kopírujícího holandské vzory. Evidentní je však preference selského typu žánru:<sup>310</sup> například ve sbírce radního Starého Města pražského Jiřího Jana Reissmanna von Riesenberga je uveden obraz *Rvačka mezi vojáky a sedláky* a *Hollandský sedláci* z majetku inženýra Antonína Čečelického z Rosenwaldu.<sup>311</sup> V tomto směru je zajímavý postřeh Zdeňka Hojdy: „Domnívám se, že tato holandika se širila v pražských podmínkách především díky jejich stoupající oblíbě ve šlechtických kruzích. Pro masovější přijímání holandských kulturních vzorů nebyly totiž v pražském prostředí podmínky ekonomické ani psychosociální.“ „O jednom svědčí však vysoký počet holandik nezvratně. Jestliže byly v Praze připraveny podmínky pro širokou recepci takových obrazů, je to nejen dokladem jejich vysoké módnosti, ale přinejmenším také důkazem o prosazujícím se názoru na převážně světsky pojatou výzdobu domácího interiéru.“<sup>312</sup> S tvrzením o aristokracii jakožto směrodatném diktátorovi módního vkusu lze souhlasit jen částečně. Jak bylo výše uvedeno, výskyt žánrů v měšťanských sbírkách byl již v první polovině 17. století poměrně vysoký. Ve sbírkách šlechty se žánr početně rozrůstá až na konci 17. století. Připomenout lze i finanční dostupnost těchto děl na uměleckém trhu (viz kap. IX.3.) a jejich kabinetní formát, jenž byl do měšťanských interiérů k dekorování stěn logicky vhodnější.

<sup>309</sup> WINTER 1908, 6.

<sup>310</sup> Zejména pak děl – s největší pravděpodobností kopií podle Pietera I. Bruegela, jehož jméno se objevuje v inventářích nejčastěji jako „Briegel“, „Baurbrigel“, „Brogl“ ad. HOJDA 1993, 71.

<sup>311</sup> HOJDA 1985, 311-312.

<sup>312</sup> Ibidem, 312.

O pražských *bilderkabinetech* konce 18. století jsme zčásti informováni ze zpráv v *Pražském Almanachu* (1782) a Schallerova topografického popisu Prahy (1794 a 1779), kde autor uvádí 23 sbírek na Malé Straně a Hradčanech. Zde se už častěji setkáme s autorskými připsáními. Sbíрка Františky Schneckové údajně obsahovala díla Wouvermanova, Wateauova a Lancretova – tedy díla umělců, kteří kromě jiného produkovali i žánrovou malbu. V Hradčanské sbírce jakéhosi von Altmanna, která podle Schallerova zjištění čítala 99 děl, byly kromě jiného dva žánrové obrazy od Davida II. Tenierse, dva žánry od Adriaena van Ostadeho a dva žánry od Watteaua.<sup>313</sup> Jako výraznou sběratelskou osobnost uvádí Lubomír Slavíček uměleckého zámečnicka Josefa Pikarta (1743 – 1817), který svou sbírku budoval i z aukčních prodejů (často rozprodejů barokních kolekcí – například černínské).<sup>314</sup> Žánrová malba podle soupisu pořízeného v roce 1794 Schallerem, zjevně patřila k jeho oblíbeným hned vedle zátiší a krajinomalby. Z počtu 59 zaznamenaných obrazů je 13 žánrových, a dokonce atribuovaných, například: „2. Konverstionsstücke von Langret [Nicolas Lancret]; Ein Konversationsstück von Dornflnit [Jacob Toorenvliet]; 2. Bauernfamilien von Adriaen van Ostade; Ein Kerkermeister von David Teniers; Ein Konversationsstück von Anton Vataut [Antoine Watteau].“<sup>315</sup> Žánrová malba zastoupená v měšťanských kabinetech zaujme pestrostí námětů – vedle nejoblíbenějších „Bauernstücke“ nacházíme náměty jako „blázen s bláznici“ (sbírka radního Pavla Minyha, 1648), „tlustá dívka s kuchyňským nádobím“, „chlapec se džbánem“ (sbírka Ferdinanda Eusebia Miseroniho – šacmistra, komorníka, řezače kamenů, 1684), dále se objevují i obrazy s náměty z *commedia dell'arte* (sbírka koncipisty místodržitelské kanceláře Jana Františka Balthausera, 1722).<sup>316</sup> Méně pak můžeme vystopovat díla kategorie konverzačního žánru například ve stylu leidenských mistrů, kteří byli jinak početně zastoupeni ve šlechtických sbírkách.

<sup>313</sup> NOVOTNÝ 1926, 408-409.

<sup>314</sup> SLAVÍČEK 2003, 81-87.

<sup>315</sup> *Ibidem*, 83-84.

<sup>316</sup> HOJDA 1993, 76-77, pozn. č. 146 – uvedená data v závorkách označují inventáře.



### IX.9. Klášterní sbírky

Poměrně pozdě, až ve druhé polovině 18. století, se začaly jednotlivé církevní řády výrazněji prezentovat také jako instituce s uměleckým fondem. I když se v některých případech fundace sbírek odehrály na samém konci 18. a na počátku 19. století (například sbírka premonstrátů na Strahově), „duch“ těchto kolekcí ještě zcela náleží době baroka.

Klášterní obrazárny v Čechách jsou však oblastí málo probádanou, a proto jsem se musela omezit na stávající literaturu k této problematice, která není nijak bohatá. Alespoň rámcovou představu o klášterních uměleckých sbírkách však máme – v základě se příliš svou skladbou nelišily od jiných, například šlechtických. I ony podléhaly diktátu módních novinek ve sběratelství, a tak kromě nejpočetněji zastoupené náboženské malby a portrétů (především kléru) nalezneme krajiny a zátiší od holandských, italských a flámských mistrů, právě tak jako i žánry. Proporčně jsou tedy sbírky z hlediska zastoupení jednotlivých malířských žánrů poměrně vyvážené. Možná zbytečně podléháme dojmu, že pouze malba náboženská je ta jediná, která přísluší do klášterních prostor. Někteří osvícenečtí představení kléru před námi však vystupují jako osobnosti dokonale se orientující ve sběratelských trendech své doby. Žánrová pestrost byla jedním z hlavních aspektů při zakládání obrazových sbírek, a tento požadavek byl respektován i v klášterních obrazárnách, z nichž některé byly instalovány jako obrazové kabinety, kde byl kladen důraz na symetrii v rozmístění maleb na stěně. Obrazy byly do sbírek získávány několika možnými způsoby – jednak z pozůstalosti po zemřelých členech konventu, dary, a dále koupěmi. Kabinety také v mnoha případech vznikaly stmelením děl z řádových far či panství.

Já jsem pro uvedení spíše ilustrativního příkladu výskytu žánrové malby v klášterních sbírkách vybrala celkem tři, jež jsou literaturou lépe podchyceny.

Obrazárnu kláštera cisterciáků v **Oseku** začal v 90. letech 18. století budovat opat Mauritius Elbel (1776 – 1797). Opat platil za osvícence intenzivně podporujícího u členů kláštera vzdělávání. Jak předpokládají

autorky dosud posledního umělecko-historického zpracování osecké kolekce Bohuslava Chleborádová a Dana Stehlíková, Elbel jistě navázal na již započaté akvizice svých předchůdců, o kterých však nemáme bližších zpráv.<sup>317</sup> K dispozici jsou dosud nepublikované inventáře k obrazové galerii – 100 obrazů je zapsaných v nedatovaném seznamu (sepsán byl zřejmě v roce 1798). Některé atribuce budou zřejmě nadsazené nebo nepoznané či nepřiznané kopie: v seznamu jsou totiž evidováni renomovaní umělci jako: „Rembrand, Achen, Poussin, van Dyck, Adam Elsheimer“, a také jména holandských malířů, kteří se specializovali na žánrovou malbu: „Dow, David Ryckart, Peter Quast, van der Neer, David Denver, Netscher“.<sup>318</sup> Tento seznam tedy registruje podobu sbírky v čase, kdy byl představeným kláštera Elbel. Autorská zastoupení v osecké obrazárně dle výše zmíněného seznamu ukazují k tradiční podobě středoevropské sběratelské koncepce. Jako možný vzor reprezentativní obrazárny mohly Elbelovi posloužit sbírkou saského dvora v Drážďanech, které shlédl při četných zastávkách v rámci vizitací v Mariensternu. Za připomenutí jistě stojí i možná inspirace sbírky na nedalekém zámku v Duchcově nebo litoměřické kolekce biskupa Emanuela Arnošta Valdštejna. Druhý seznam děl pochází z roku 1834 a byl sepsán za opata Jana Astmanna, který údajně žádná díla do sbírky nezakoupil. Stav osecké sbírky na počátku 20. století je poté znám z katalogu zpracovaného Josefem Opitzem, který uvádí 104 obrazů přesto, že v předmluvě píše o 330 obrazech.<sup>319</sup> V době, kdy sbírku katalogizoval, došlo i k nové instalaci – ta předešlá byla ve stylu celoplošného zaplnění stěn. Z dochovaných děl převládají malby holandských mistrů 17. století a žánr je zde zastoupen několika kvalitními kusy, z nichž některé jsou dlouhodobě zapůjčeny do Národní galerie v Praze, jako například obraz *Občerstvení* od Pietera van Hoocha a *Švec ve své dílně* Davida III. Ryckaerta.<sup>320</sup> Jméno amsterdamského malíře Pietra Jansze Quasta se objevuje již v nejstarším nedatovaném seznamu

<sup>317</sup> CHLEBORÁDOVÁ/STEHLÍKOVÁ 1996, 43.

<sup>318</sup> Ibidem, 44.

<sup>319</sup> OPITZ 1930.

<sup>320</sup> Ibidem, č. k. 58. a 89.

osecké obrazárny – Quastovi je připísán obraz *Selská rvačka*. Opitzův katalog podchytil celkem 16 žánrových kompozic, z nichž se kromě děl Franze de Paula Ferga, Norberta Grunda a Johanna Konrada Seekatze jednalo o díla holandských malířů 17. století.<sup>321</sup>

Sbírka obrazů premonstrátského kláštera v **Teplé** také nemá jasně zmapovanou historii, a jak předesílá autor jediného monografického zpracování této kolekce Milan Hlinomaz, problémy k bližšímu poznání dosud způsobuje absence pramenů a literatury.<sup>322</sup> Sbírka vznikla na samém sklonku 18. století a za jejího zakladatele je považován opat hrabě Heřman Trautmannsdorf (1767 – 1789). Základ zřejmě tvořil již vyšší počet děl, jak zaznamenal při své návštěvě kláštera v roce 1821 J. W. Goethe: „...a naposled kabinet přírodnin a umění, který, ačkoliv v počátcích, však vlastní četné poklady.“<sup>323</sup> Žánrové i autorské spektrum dochovaného materiálu se nijak výrazněji neliší od jiných klášterních sbírek pozdního baroka – zastoupeny jsou všechny malířské žánry, a opět převládá malba kabinetního charakteru především nizozemské proveniencie. Ze žánrové malby doby baroka zaujmou především obrazy od Jacoba van Toorenvlieta (*Kovář u jídla*, *Obchodnice s vejci*), autora, s jehož dílem se v klášterních kolekcích často shledáváme.<sup>324</sup>

Obsah obrazové kolekce kláštera benediktinů v **Emauzích** je zatím znám pouze z tištěného aukčního katalogu z roku 1823.<sup>325</sup> O okolnostech vzniku obrazárny však nevíme nic. Zakladatelem (a snad i vlastníkem) sbírky mohl být na konci 18. století prelát Prokop Škoda. Aukční katalog obsahuje 420 čísel (téměř 800 obrazů). Ve vysokém počtu byla v dražbě nabídnuta především pražská kabinetní malba 17. a 18. století (J. V. Angermayer, J. J. Hartmann, Fr. T. Dallinger, N. Grund). Obrazy se žánrovou tematikou jsou, jako již tradičně, především díly nizozemských mistrů: „č. 12 Ein Bauerntanz

<sup>321</sup> Ibidem, č. k. 6, 31, 34, 36-39, 63, 82, 83, 89, 93-95, 99, 104.

<sup>322</sup> HLINOMAZ 2004.

<sup>323</sup> Ibidem, 64.

<sup>324</sup> Ibidem, 70.

<sup>325</sup> Dražební katalog otisknut in: SLAVÍČEK 2003, 96-107.

von Brueghel; č. 89 Bauernstück von David Teniers; č. 103 Bauernstücke von J. van Ostade; č. 299 Eine Lesende Frau, von Metsu“ atd. Velmi zajímavá je v případě žánrové malby položka pod číslem 205: „Zwei Bauerngesellschaften von Reiner, auf Leinwald“ – pokud byl autorem vskutku Václav Vavřinec Reiner, pak je to zatím jediný důkaz o žánrové malbě v jeho tvorbě. Nemůžeme však s jistotou vyloučit, že nejednalo o krajiny se stafáží tvořenou sedláky či vesničany, jak je tomu v případě Reinerových dochovaných protějškových kompozic s římskými trhy (původně z valdštejské sbírky, 1741 odkoupeno do Drážďan – Gemäldegalerie Alte Meister). Mnoho děl z emauzské kolekce se pak díky členům Společnosti vlasteneckých přátel umění a Josefu Hoserovi, kteří se aukce účastnili, později dostalo do sbírek Národní galerie v Praze.<sup>326</sup>

#### IX.10. Biskupové jako sběratelé

V literatuře bylo biskupským sbírkám v době baroka v Čechách věnováno jen málo dílčích studií. Za všechny proto uvádím pouze sbírku **litoměřických biskupů**, jejíž důkladný průzkum provedl Vít Vlnas.<sup>327</sup>

Již první ustanovený biskup Maxmilián Rudolf Šlejnic (1655 – 1675) projevoval velký zájem o umění nejen jako významný mecenáš spojovaný především se jménem Karla Škréty, ale také jako sběratel. Celkem 52 obrazů zaznamenává inventář biskupské rezidence pořázený po Šlejnicově smrti, kde jádro tvořila náboženská malba, a vedle ní pak krajiny a „žánrový výjev s pištcem“.<sup>328</sup> Ani Šlejnicův nástupce neustal v počatém díle zvelebování rezidence a nákupu nových uměleckých děl. Hrabě Jaroslav Ignác ze Šternberka (1675 – 1709) se zapsal do dějin biskupství především jako stavebník rezidence. Pozornost však upíral i ke sbírce obrazů, která se rozrostla na dvojnásobek – soupis z roku 1709 uvádí již 162 kusů. Jak

<sup>326</sup> Ze sbíry J. Hosera to byly např. kompozice od Jana Baptisty Lambrechtse *Scéna z hostince I., II.* – uvedeno in: SLAVÍČEK 2000, 193, č. k. 189, 190.

<sup>327</sup> Shrnutí dosavadní literatury včetně studií a publikací Víta Vlnase in: SLAVÍČEK 2004, 501, pozn. č. 47.

<sup>328</sup> VLNAS 1990, 232. Pouze hypoteticky se domnívám, že se jednalo o dílo některého z *utrechtských caravaggistů*, u nichž byl tento námět velmi populární.

poznámenal Vít Vlnas: „Náboženská tematika byla zastoupena ve šternberském souboru jen asi osminou z celkového počtu všech děl: „Jednoznačně převládají krajinomalby (35 ks) a zátiší (20 ks), na žánrových obrazech dominuje lovecká a bitevní tematika.“<sup>329</sup> Po nepříliš výrazných osobnostech z hlediska rozšiřování obrazového fondu (hrabě Hugo František Königsegg a Jan Adam Vratislav z Mitrovic) nastupuje v roce 1733 Mořic Adolf August (1733 – 1759). Za jeho episkopátu došlo k četným nákupům, soupis majetku rezidence z roku 1759 již udává 229 obrazů; z toho 155 náleželo do osobního vlastnictví Mořicova. Škála námětů byla vskutku pestrá – kolekce obsahovala v podstatě všechny žánry, přičemž velké oblíbenosti se těšily také mytologické náměty. K žánrové malbě v Mořicově sbírce Vlnas dodává: „Setkáme se tu s tradičními výjevy jarmarku, alchymisty, vojenského ležení, poustevníka a s řadou selských „konverzací“.“<sup>330</sup> I biskupské sbírky byly počátkem 18. století zasaženy módním fenoménem profánní tematiky, a proto se dostává žánrové a mytologické malbě daleko větší pozornosti nežli v předchozím období. O jistých specifických sbírkách biskupů však hovořit nelze: „V celkovém kontextu je ale zjevné, že biskupská kolekce netvoří z hlediska žánrové skladby samostatný typ, ale plně zapadá do souvislostí s dobovým šlechtickým sběratelstvím“, podotýká Vít Vlnas.<sup>331</sup> Zlatá éra litoměřické sbírky nadešla v době episkopátu Emanuela Arnošta Valdštejna (1759 – 1789).<sup>332</sup> Vzdělaný prelát evropského rozhledu podnikl již v mládí studijní cesty po západní a jižní Evropě. Konkrétně víme o návštěvách mnichovské kunstkomy a sbírky na zámku Ambras. Záhy se Valdštejn vyprofiloval jako velký znalec a zájemce o umění – od 50. let byl v kontaktu s uměleckými agenty ve Vídni a dalších říšských městech. Byl informován o dění, měl k dispozici aukční seznamy děl, nakupoval umělecko-historickou literaturu. Ve funkci litoměřického biskupa jeho sběratelské aktivity nijak neustaly – naopak se snažil stávající fond obohatit – nechal například

<sup>329</sup> Ibidem, 233.

<sup>330</sup> Ibidem, 235.

<sup>331</sup> VLNAS 1994, 19.

<sup>332</sup> Více k němu VLNAS 1991.

instalovat velký soubor děl na loveckém zámku ve Stvolínkách, v němž převládaly lovecké scény a zátiší, a bohatě zastoupena byla i žánrová malba.<sup>333</sup> Vlastní sbírka biskupova čítala na 598 obrazů, pozůstalostní soupis (1790) je však povšechný, a proto nevyčteme ani provenience, ani autorství, a často ani námět. Náboženská malba tvořila zhruba 30 %, krajiny 16 % a zastoupeny byly i další žánry.<sup>334</sup>

## **X. Představitelé žánrové malby období vrcholného baroka v Čechách**

### **X.1. Michael Václav Halbax**

Halbax (asi 1661 Ebenfurth v Dolních Rakousích – 1718 St. Florian) náleží mezi první výraznější zástupce žánrové malby v Čechách, byť se jí v rámci své tvorby orientované především na náboženskou a historickou malbu a malbu alegorických výjevů zabýval spíše okrajově. Zřejmě z toho důvodu jí nevěnovali pozornost ani starší historiografové jako například Dlabacz, který pouze lakonicky poznamenal: „In Prag malte er verschiende schöne Etüde nach der Manier seines Lehrmeister Loth...“ – což se však může vztahovat na jakékoli výjevy.<sup>335</sup> Blížší pozornost jim byla věnována až v rámci dvou disertačních prací – první o Halbaxovi od Miroslava Racka,<sup>336</sup> poté od Ingrid Franzl,<sup>337</sup> a naposledy jsem se jimi zabývala já.<sup>338</sup>

Na počátku své umělecké dráhy Halbax působil v benátském ateliéru Johanna Carla Lotha (1632 Mnichov – 1698 Benátky), kde se současně mohl seznámit s jeho žáky Peterem Strudelem a Johannem Michaellem Rottmayerem – budoucími čelnými představiteli rakouské barokní malby. Halbaxovo dílo i po celou dobu jeho nadcházející kariéry výrazně ovlivnila Lothova tenebristická malba. Loth je stále málo doceněnou osobností na poli

<sup>333</sup> MACEK 1991, 12.

<sup>334</sup> VLNAS 1990, 236.

<sup>335</sup> DLABACZ 1815, Band I., 552.

<sup>336</sup> RACEK 1950.

<sup>337</sup> FRANZL 1970.

<sup>338</sup> ROUSOVÁ 2004, 52-56.

evropské malby 17. století, jež by si zasloužila důkladnější zhodnocení a prezentaci v podobě monografické výstavy.<sup>339</sup> Pro středoevropskou uměleckou scénu – tu českou naprosto nevyjímajíc, sehrál jednu z klíčových rolí. Repräsentantům vrcholného baroka v Čechách, jako byl Halbax, Brandl a Kupecký, je jakýmsi stylovým pojítkem. Byl to právě on, kdo Halbaxe seznámil také s caravaggismem, s nímž se sám dostal do kontaktu během svého studia v Římě poté, co prošel v Mnichově vyučením u svého otce Johanna Ulricha Lotha (k němu viz kap. VII.). Loth následně zakotvil v Benátkách, kde pracoval v ateliéru Pietra Liberiho a Giovanni Battisty Langettiho. Brzy si zde vybudoval širokou klientelu včetně evropských monarchů, ambasadorů a dalších, obdivujících jeho vytříbený figurální styl. Lothova díla putovala i do mnoha šlechtických kolekcí v Čechách – na prvním místě připomeňme především černínskou obrazárnu.

V době Halbaxových studií pobýval u Lotha také malíř Ulrich Glantschnigg (1661 Hall – 1722 Bolzano), který po návratu od něho působil ve svém rodišti – Tyrolsku, kde tvořil expresivně pojednané žánrové scény v ostrém temnosvitu s monumentálně budovanými postavami zachycenými převážně při pracovní činnosti [48].<sup>340</sup> Je možné, že se žánrově malbě věnoval již během svého italského působení, každopádně však již na tomto místě můžeme vyloučit jakýkoli vliv na Halbaxovy žánrové výtvořky.

První Halbaxův pobyt v Praze je doložen mezi léty 1686 až 1694, poté odchází do Lince, a v Praze se od roku 1700 zdržuje na osm let. Konec života tráví v dolnorakouském St. Florianu. Je poměrně zajímavé, že z jeho činnosti v Rakousku se nedochovala ani jedna žánrová malba – všechny pocházejí z pobytu v Čechách a zřejmě také na Moravě. Zdejší klientela mu patrně poskytla příležitost pro tvorbu žánrů, jíž se mu v Rakousku nedostalo. V Čechách Halbax spolupracoval s malířem Petrem Brandlem s nímž vytvořil společné dílo *Poslední večeře* pro zámeckou kapli v Rosicích (dnes Národní galerie v Praze), a dále s Janem Rudolfem Bysem a Václavem Jindřichem

<sup>339</sup> Dosud poslední monografii zůstává: EWALD 1965.

<sup>340</sup> Více k němu se shrnutou literaturou in: SAUR 2007, Band 56, 5-7.

Noskem. Kontakt s Brandlem se zdá být pro jeho tvorbu stěžejní, neboť mezi umělci docházelo ke vzájemnému ovlivňování, což dodnes vede k problémům s autorským určením některých děl.

Z počátku druhého pražského pobytu pochází Halbaxova nedatovaná série *Alegorií pěti smyslů* původem z kolovratské sbírky v Praze, později umístěné na zámku v Rychnově nad Kněžnou.<sup>341</sup> Ženské polofigury ztělesňující jednotlivé smysly zasadil do kompozic v rozmanitých pózách [49.a-e]. Vedle klasických atributů zrcadla u alegorie *Zraku*, notového zápisu u *Sluchu* a květin u *Čichu*, volil i méně obvyklé – ohřívadlo s řeřavými uhlíky u *Hmatu* a meloun jako symbol *Chuti*. Racek poukázal na ojedinělost cyklu v rámci tematického rejstříku středoevropské malby 17. století, v němž má tento soubor alegorií zcela ojedinělé místo, ale podle jeho názoru zůstal bez odezvy.<sup>342</sup> Soubor pak následně hodnotí jako ukázkou prolnutí alegorie a žánru: „Proto není u něho nápadného rozdílu mezi zobrazením abstraktní alegorie a tak žánrového thematicu, jako je tento.“<sup>343</sup> O žánrové malby se však vpravdě nejedná, byť Halbax použil netradiční prostředky vyjadřující alegorie smyslů – neotřelým způsobem je zobrazen především *Hmat*, který svým zpracováním spíše připomíná alegorii zimy [49.a]. Rychnovský cyklus je nicméně nutné zmínit s ohledem na následující Halbaxovy žánry, a také z důvodu vlivu na dílo Petra Brandla. Typika Halbaxových ženských figur studeného koloritu s šedozeleným inkarnátem a výrazně červenými tvářemi a nateklými očními víčky se u Brandla objevuje v několika kompozicích, zvláště viditelně pak v obraze *Kimona a Pero* [50], kde navíc podle vzoru Halbaxova uplatnil světelné reflexy na dívčí tváři tak, že půlku obličeje osvětluje intenzivní světlo, zatímco pravá část je zastíněna.<sup>344</sup> V cyklu *Alegorií pěti smyslů* Halbax zachytil ženské postavy s jemnými posunků rukou. Brandlova gestikulace je

<sup>341</sup> Naposledy k cyklu s odkazy na starší literaturu: ROUSOVÁ 2004, 53-55, a též in: KOTKOVÁ 2009, 53-57, č. kat. 5, 6.

<sup>342</sup> RACEK 1950, 64-69.

<sup>343</sup> Ibidem, 70.

<sup>344</sup> Dále ke vlivům Halbaxovy tvorby na dílo Petra Brandla: NEUMANN 1955, 135-138; NEUMANN 1957; NEUMANN 1969, 118-125.



sice mnohem živější a rozehranější, ale určitá kultivovanost pohybu v Halbaxových postav jej mohla do jisté míry inspirovat.

Prvními dochovanými žánry jsou protějškové obrazy *Dívka u spinetu* a *Chlapec s flétnou* pocházející ze zámecké sbírky v Plandrech [51.a,b a 52.a, b].<sup>345</sup> Malby jsou od roku 1949 majetkem Muzea Vysočiny, kam se dostaly ze zámku v Plandrech, který nechal po roce 1730 vystavět zámožný jihlavský měšťan a obchodník se sukrem Josef Ignác Zebo z Breitenau (zámek byl v roce 1998 zbourán). Otázkou zůstává, jak se Halbaxovy malby na zámek dostaly. Hypoteticky mohl jejich nákup zprostředkovat Siard Nosecký, jehož Zebo pověřil výzdobou kaple sv. Jana Nepomuckého v areálu planderského zámku. Siard Nosecký byl synem Václava Jindřicha Noseckého, s nímž Halbax provedl kolem roku 1702 nástrovní malby v kapli Panny Marie při kostelu sv. Jakuba v Jihlavě.<sup>346</sup> V tomto případě nemůžeme s jistotou vyloučit, že tato díla nevznikla přímo v Jihlavě. Antonín Jirka, který obrazy Halbaxovi připsal jako první v 90. letech minulého století, měl za to, že vznikly kolem roku 1707 – čili na konci druhého malířova pobytu v Praze.<sup>347</sup>

*Dívka u spinetu* navazuje na kompozici s patronkou hudby sv. Cecílií, světící, kterou Halbax namaloval spolu s *Králem Davidem s harfou* pro pražský svatojakubský kostel kláštera minoritů [53].<sup>348</sup> Nákladným kostým a ozdobami však více připomíná dívku z vyšších kruhů vedenou ve výuce hry na spinet. Velmi podobné začlenění do kompozice a stejnou pózu se zakloněnou hlavou nalezneme také v Halbaxově ženské postavě alegorie *Sluchu* z výše zmíněného rychnovského souboru pěti lidských smyslů [49.d]. Pro Halbaxe je toto opakované použití určitých typizovaných figur včetně jejich pozic, které jsou buď doslovně „opisovány“, nebo obměňovány

<sup>345</sup> *Dívka u spinetu*, olej, plátno, 90 x 60 cm, inv. č. Ji FS 1322; *Chlapec s flétnou*, olej, plátno, 90 x 60 cm, inv. č. Ji FS 1322 Muzeum Vysočiny v Jihlavě, deponováno na hradě Roštejn. Literatura: JIRKA 1991; JIRKA 1993, 15, č. kat. 18, 19; ČUMPL/DVOŘÁK 1996, 13; DVOŘÁK 1996, 378; ROUSOVÁ 2004, 55-56 (bibliografie).

<sup>346</sup> Za tyto postřehy děkuji mgr. Milanu Čumplovi z Muzea v Chotěboři, který se planderskou kolekcí zabýval v rámci své diplomní práce: *Inventář zámku Plandry u Jihlavy* (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 1997.

<sup>347</sup> JIRKA 1991.

<sup>348</sup> *Sv. Cecílie*, inv. č. VJ 27, Knihovna Národního muzea, Praha a *Král David s harfou*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 547.

s menšími nuancemi, velmi typické. Malbě lze však vytknout některé nedostatky – dívčina prstokladová hra působí poněkud těžkopádně – tento dojem ještě umocňují i značně krátké paže. Také trup se jeví kratší, a postava je tak celkově proporčně nevyvážená.

Polopostava flétnisty je provedena daleko svižněji s odvážnou zkratkou zakloněné hlavy hráče. V obou případech sehrál Halbax svou oblíbenou světelnou hru s podsvícenými tvářemi, tolikrát užívanou i v jiných malbách. Zcela shodnou tvář i naklonění hlavy chlapce nalezneme na Halbaxově nástěnné malbě ve Šternberském paláci v Praze ve scéně *Didó na hranici* vytvořené kolem roku 1707 [54]. Postava chlapce v popředí scény se naprosto shoduje s flétnistou – jen pokrývka hlavy a oděv se liší. Já jsem pak v Oblastní galerii v Liberci našla kopii podle Halbaxova flétnisty [55],<sup>349</sup> byť průměrné kvality a podanou velice schematicky s natočením postavy do pravé strany, mě přesto vede k jedné úvaze: mohl existovat grafický list, který byl předlohou kopistovi, a vzhledem k přepisu do grafiky došlo také ke stranovému převrácení? Anebo již sám Halbax pracoval podle grafického vzoru? Byl by to spíše ojedinělý případ, protože nemáme dosud žádný doklad o tom, že by podle Halbaxovy malby byla provedena grafika. Každopádně zde nalézáme řetězec tří shodných kompozic.<sup>350</sup>

Izolované polopostavy hudebníků uvedli na výtvarnou scénu *utrechtští caravaggisté* počátkem 17. století – prototyp lze nicméně vystopovat již dříve, v první polovině 16. století v severoitalské oblasti, a to konkrétně v díle Giovanniho Girolama Savolda (kolem 1480 – 1548).<sup>351</sup> Také námět dětských pištců a flétnistů byl doménou *utrechtských caravaggistů* – zejména pak Hendricka ter Brugghena [56.a,b]. Halbaxův flétnista má po jeho vzoru prostřihávaný čepec zdobený peřím a je taktéž oděn do košile a vesty. Na díla

<sup>349</sup> *Chlapec s flétnou*, kopie, kolem poloviny 18. století, inv. č. O 1501, Oblastní galerie v Liberci.

<sup>350</sup> V depozitáři wroclavského Muzea Narodowe jsem ještě našla obraz *Chlapec hrájící na pošetky*, olej, plátno, 64 x 48 cm, inv. č. VIII 2106, zde evidovaný jako „Rakouský mistr 18. století“, který je však zcela jistě dílem M. V. Halbaxe. Zasazením postavy do prostoru je v podstatě stejný. Je těžké spekulovat, zda díla poji bližší vztah. Dílo nebylo dosud nikde publikováno.

<sup>351</sup> Téma hudby a hudebních nástrojů v dílech Caravaggia a jeho následovníků bylo nedávno výstavně prezentováno: SANDER/ECLERCY 2009.

zástupců *utrechtských carravagistů* motivicky navázal Frans Hals, u něhož obdobnou dětskou dvojici nalezneme v protějškových kompozicích zpívající dívky a chlapce hrající na housle [57.a,b]. Právě u Halse se velmi často setkáme s použitím dětských figur v rámci žánrové malby či alegorií lidských smyslů [58]. Těžko posoudit, jak se tyto možné vlivy mohly k Halbaxovi dostat – s tvorbou *utrechtských caravaggistů* se mohl seznámit v Itálii – pobyt v Římě sice doložen nemáme, ale dá se předpokládat, že kromě Benátek podnikl i cestu tam. Jinak mu mohla samozřejmě posloužit za vzor grafika.

*Chlapec s flétnou* oproti *Dívce u spinetu* působí světštěji, čemuž napovídá flétna jako hudební nástroj v oné době spojovaný s nižšími sociálními vrstvami, a především s vojenskými pištci. V tomto případě je postřeh Antonína Jirky patrně správný, jestliže tvrdí, že dívka zastupuje svět sakrální a chlapec profánní hudby.<sup>352</sup> Zrovna tak bychom je mohli pojmout jako alegorie hudby, smyslu sluchu, a současně v nich spatřovat symboliku *vanitas*. Zdá se, že toto možné propojení alegorie s žánrovou tematikou je pro Halbaxe příznačné – možná tomu tak je i v případě dalších maleb *Chlapec s loutnou* a *Paličkárka* [59,60].<sup>353</sup> Jako protějškové kompozice jsou zapsány v inventářích kolovratské sbírky z roku 1743, kde se prvně objevují: „Ein Knab so auf der Laute spielt, und ein Mädchen, die Spitzen klüppet, vom Halbwachs“.<sup>354</sup> Přesto nemůžeme s jistotou tvrdit, že nemohly být součástí většího cyklu – jejich náměty dosti svádí k tomu, abychom na ně pohlíželi jako na alegorie sluchu a hmatu. Pavel Preiss se o nich vyslovil značně nejistě: „... také domnělé žánry Krajčárka a Loutnista, patrně zašifrované alegorie...“<sup>355</sup> Racek spolu s Franzl je však kategorizovali jako žánrové malby.<sup>356</sup> Já se domnívám, že jde vskutku o žánry – nikde jsem se doposud nesetkala s alegorií

<sup>352</sup> JIRKA 1991, 184.

<sup>353</sup> Oba olej na plátně, 89 x 67,5 cm, zámek v Rychnově nad Kněžnou, kolovratská sbírka. Literatura: NOVOTNÝ 1942/1943, 17; TOMAN 1947<sup>3</sup>, 289; BLAŽÍČEK 1956, 10, č. 84 a 94; RACEK 1950, 69-72; WEISS 1953/1955, 228-230, č. 243 a 244; FRANZL 1970, 189-191, 231 (bibliografie); BLAŽÍČEK 1973<sup>2</sup>, 16, č. 83, 94; PREISS 1989, 571; ROUSOVÁ 2004, 56 (bibliografie) a též in: KOTKOVÁ 2009, 53.

<sup>354</sup> INVENTÁŘ 1743, č. 18, 19. Jako pár jsou vedeny také v: EC KATALOG, č. 410, 411.

<sup>355</sup> PREISS 1989, 571.

<sup>356</sup> Viz odkazy v pozn. č. 353.

vyjádřenou postavou paličkující dívky. Z hlediska námětu je motiv mladé krajčářky pro středoevropský prostor poměrně neobvyklý. Jinak se s ním frekventovaně setkáme v holandské malbě (například u Caspara Netschera [61], Vermeera van Delft, Nicolaese Maese a dalších). Zachycení mladých dívek, žen či stařen při domácích pracích symbolizovalo píli a ženskou ctnost obecně.<sup>357</sup> Vzhledem k protějšku se zpívajícím loutnistou bychom obrazy mohli vnímat jako jakési kontrasty na jedné straně počestně vedeného života naplněného prací – tedy jakási *vita activa*, a druhé jako příklad smyslového žití.

Díla pocházejí ze stejného sbírkového fondu jako *Alegorie pěti smyslů*, malířskou kvalitu tohoto souboru však zdaleka nedosahují a více se svým stylovým pojetím blíží kompozicím z planderské sbírky. Malířsky slabší je mladý loutnista vyznívající celkově ploše, v malbě tváře tvrdě a ve zvoleném záběru poněkud nepřirozeně. Oproti tomu paličkářka zaujme více portrétním záběrem tváře. Rozdílné kvality děl si povšiml již Vladimír Novotný: „... obraz mladé paličkářky, jejíž genrové pojetí, přibližující se holandskému vkusu, vytváří z tohoto díla i citově harmonicky vyváženou kompozici, kdežto pendant, na loutnu hrající chlapec, jest opět jen povrchně rozvedeným temnosvitným efektem.“<sup>358</sup> Dokonce byly vzneseny i pochybnosti o Halbaxově autorství.<sup>359</sup> S jistým malířským zakolísáním se však v Halbaxově tvorbě můžeme setkat i na jiných kompozicích. Nižší kvalitu by šlo za jistých okolností přičíst na vrub dílně či asistentovi – ale nemáme zprávy, zda něčím a někým takovým Halbax vůbec disponoval.

V soupisu roudnické sbírky Lobkoviců byly připsány dvě žánrové malby ***Pijácká společnost*** a ***U cikánky*** Janu Halbaxovi (*Jan Halwachs*) [62.a,b].<sup>360</sup> Na výstavě *Pražské baroko* v roce 1938 byla táž díla prezentována pod

<sup>357</sup> K tématu vyšla obsáhlá publikace: FRANITS 1993.

<sup>358</sup> NOVOTNÝ 1942/1943, 17.

<sup>359</sup> S otazníkem za Halbaxovým jménem obě díla uvedl BLAŽÍČEK 1973<sup>2</sup>, 16, č. 83, 95.

<sup>360</sup> Oba olej na plátně, 141 x 204 cm, sbírka knížat Lobkoviců, zámek Nelahozeves. Literatura: DVOŘÁK/MATĚJKA 1907, 156, č. 365, 366; HERAIN 1915, 95; PRAŽSKÉ BAROKO 1938, 69, č. 74, 77; RACEK 1950, 55-58; FRANZL 1970, 201-202, 226 (bibliografie); ROUSOVÁ 2004, 56 (bibliografie).

jménem Michaela Václava Halbaxe.<sup>361</sup> Atribuci zpětně vyvrátil Racek, který zároveň zjistil, že Jan Rudolf Halbax byl zřejmě mladším či přímým současníkem Michaela Václava, protože kolem roku 1711 se tento malíř usadil v Linci, kde na konci devadesátých let pobýval také Michael Václav.<sup>362</sup> Obrazy jsou však kopiemi podle obrazů Bartolomea Manfrediho, původně z pražské hradní obrazárny (viz také v kap. IX.6. a X.3.1.).<sup>363</sup> Mimochodem tyto malby jsou další z řady kopií, které se podle děl z pražské hradní obrazárny dochovaly.

K Halbaxově žánrové tvorbě máme ještě dochovanou kresbu *Starý medailér*, jež je zřejmě přípravnou studií k obrazu, vyloučit nemůžeme ani nástěnnou malbu [63]. Zachycuje v polofigurách malíře držícího medailon, který ukazuje mladíkovi.<sup>364</sup> Vlevo je pouze velmi lehce načrtnuta soška na podstavci. Kresba pochází ze sbírky Františka Josefa ze Šternberka-Manderscheidu.<sup>365</sup> Dílo má však zcela jiný charakter oproti výše zmíněným žánrovým scénám – je narativnější, formátem šířkově rozvedené. Otázkou je také námět – možná se jedná o obchodníka s uměním nabízejícího své zboží. Zrovna tak se může jednat o méně frekventovaný námět Sokrata vyučujícího svého žáka, což se mi jeví jako nejvíce pravděpodobné, a pak bychom tedy scénu nemohli považovat za žánrovou.

Halbaxův vklad do oblasti žánrové malby se podle počtu dochovaných děl může jevit jako nepatrný. Přesto však měl jistý význam v několika aspektech: zpestřil aspoň menší měrou žánrovou skladbu malby v Čechách. Pro Petra Brandla pak byly Halbaxovy žánry důležité po stránce stylového utváření, a současně mu mohly poskytnout, byť zprostředkovaně, způsob komponování

<sup>361</sup> PRAŽSKÉ BAROKO 1938, 69, č. 74, 77.

<sup>362</sup> RACEK 1950, 55. Jako „Jean Halwachs“ jej uvádí už: HAGEDORN 1755, 297.

<sup>363</sup> *Hodovníci* (Los Angeles County Museum of Art, obr. 46), *U cikánky* (The Detroit Institute of Arts, obr. 47).

<sup>364</sup> Tuto kresbu jsem neměla možnost shlédnout. *Starý medailér*, kresba tužkou, lavírováno, 152 x 189 mm, značeno dodatečně dole inkoustem *Michael Hallwachs*, inv. č. 1039, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlín. Literatura: RACEK 1950, 87; HUBALA 1961, 24, č. 48; PREISS 1963, 295; FRANZL 1970, 166-167, 209 (bibliografie); ROUSOVÁ 2004, 56 (bibliografie).

<sup>365</sup> Více ke sbírce s odkazy na literaturu: SLAVÍČEK 2007, zde zejména 166-168.

po vzoru *utrechtských carravagistů*, jejich motivický rejstřík, a do jisté míry i figurální typy. I v širším středoevropském kontextu zastupují Halbaxova žánrová díla vyšší malířskou kvalitou. Jejich charakteristickým rysem je použití polopostavy zasazené do neutrálního prostředí, přičemž často využívá opakujících se figurálních typů. Nejbližší sepětí se projevilo s malbami alegorií pěti lidských smyslů ve způsobu zasazení postav do prostoru a světelným aranžmá. Současně je pro Halbaxe charakteristický příklon k alegorizování námětu – je to onen fenomén prolínání a slévání malířských námětů a kategorií, o nichž jsem se zmínila výše (kap. VI.).

## X.2. Jan Kupecký

Kupecký (1666 Praha – 1740 Norimberk) byl a je i v dnešní době vnímám především jako bytostný portrétista – zřejmě proto menší počet děl s náměty biblickými či žánrovými nikdy nestál zcela v popředí badatelského zájmu. Přesto si u Kupeckého někteří historiografové povšimli i této minoritní produkce tvorby. Christian Ludwig Hagedorn ve své publikaci napsal, že malíř: „Exceloval především v portrétech, ale také v historických námětech“ – pod pojmem *sujet historiques* mohl ve své době mýnit i žánrové kompozice.<sup>366</sup> Důležité je svědectví Kupeckého životopisce, švýcarského historiografa a malíře portrétů Johanna Caspara Füessliho, vydané v roce 1758. Nalezla jsem pouze jednu pasáž, v níž píše o Kupeckého žánrech: „Jež to teď byl Kupecký samostatný, kopíroval krásné malby a ve vlastních výtvorech přidržel se krásy způsobem eklektiků, přičemž však dbal velmi přírody. Ačkoliv uměl uspořádati bohaté scény, přece se mu líbily kompozice Karla Lotha, že vytvořil několik kusů ze života podle jeho charakteru („einige Stücke nach dem Lebem in seinem Charakter bildete“). Sotva od nich odložil štětec, již byly nabízeny kupcem, který je výhodně prodal princovi Alexandru Sobieskému, jenž dlel v Římě. Princ často se kupce ptal, zda by malíře sám

<sup>366</sup> HAGEDORN 1755, 284.

nemohl poznati. 'Nikoli', říkal kupec, kterému šlo o zisk, 'kusy byly dělány mimo Řím'. Brzy však stihl kupce trest. Kupecký z vděčnosti daroval lékaři, který mu pomohl, obraz žebráka a chlapce podle přírody („eines Bettlers und eines Knaben, nach der Natur gebildet“) a lékař dal jej darem do kabinetu vyslancova.<sup>367</sup> Poté popisuje, že díla viděl princ Sobieski, který z nich byl natolik nadšen, že Kupeckého přijal do svých služeb. Podle Füessliho líčení se tedy zdá, že ke kontaktu s Alexandrem Sobieskim, Kupeckého prvním mecenášem, došlo skrze tyto žánrové scény, které polského prince tolik zaujaly.

V Pelzelových *Abbildungen* nenalezneme žádnou zmínku, kterou by bylo možno vztáhnout ke Kupeckého žánrům – text je vyloženě kompilátem Füessliho životopisu, z něhož je zde citováno.<sup>368</sup>

Dlouhé citace z Füessliho nalezneme také v Dlabaczově lexikonu, kde jsou ve výčtu Kupeckého děl jmenovány dvě žánrové kompozice: „Ein Bauerjunge, wie er sich kratz, und eine sehr heftige Empfindung hierüber veräth. In Kupfer gestochen von Johann Veit Kauperz ....“ a „Drei Figuren von Bettlern; mit der Unterschrift: In varias certarunt pectora 'curas'...“ – jedná se o grafiky podle Kupeckého obrazů, které zmíním vzápětí.<sup>369</sup>

U Kupeckého se v několika případech můžeme potýkat s ne zcela přesně určitelnou kategorií děl, jež jsou často na pomezí portrétu a žánrové malby. To je vysledovatelné i z jeho podobizen s identifikovanými jedinci, jež nejsou pojednány jako oficiální reprezentativní portréty, ale zachycují osoby v různých rolích a převlecích či uvolněně civilním pojetí připomínající téměř fotografickou momentku. V tomto charakteru je například vypracován portrét obchodníka Wolffa Tobiase Hutha, kterého Kupecký zachytil v intimně pojaté scéně, kdy Huth právě vypouští kouř z dýmky a popíjí ze šálku [64].<sup>370</sup> Těžko soudit, zda bychom bez identifikace portrétovaného výjev neinterpretovali

<sup>367</sup> FÜESSLI 1758, 22. Cituji dle překladu: Jan Kašpar Füessli: Život Jana Kupeckého (překlad Václav Jiráček), Praha 1925, 11.

<sup>368</sup> PELZEL 1777, Band. III., 146-155.

<sup>369</sup> DLABACZ 1815, Band II., 167, č. 3 a 7.

<sup>370</sup> Obraz je znám díky grafickému přepisu B. Vogela z množství kopií (např. Germanisches Nationalmuseum, Norimberk).

jako alegorii chuti či čichu nebo jako prosté žánrové vypočtení muže s kuřáckou vášní. S tímto problémem se ostatně potýkali již autoři výstavy Jana Kupeckého pořádané v Praze roku 1913: „Vskutku také jsme nejednou na rozpacích, zda některý obraz Kupeckého patří do té či oné kategorie, ač jinde je zřejmo, že různí hudebníci, flétnisté, houslisté nebo prodavači a prodavačky, nebo hráči v kostky, karty, móru, nebo sedláci jsou velkofigurální žánry, které pak doplňuje valná řada obrazů svatých, v nichž zase vystupují starozákonní a novozákonní zjevy...“<sup>371</sup> Bezpečné zařazení vybraných děl do příslušné kategorie dotvrzuje řada grafických převodů Kupeckého kompozic, u nichž jsou uvedena jména zobrazovaných. Takovýmto cenným dokladem je grafické album nazvané *Joannis Kupezki, Incomparabilis Artificiis, Imagines et Picturae...* vydané v roce 1745 v Norimberku s mezzotintami augsburského rytce Bernharda Vogela, po jehož smrti pokračoval v díle syn Johann Christoph Vogel a další rytec Daniel Valentin Preisler. Nicméně první list Vogel vytiskl již v roce 1714. Poté, co album vyšlo vznikla ještě řada grafických prepisů od vídeňských rytců Johanna Eliase Schaffhausera, Johanna Balthazara Probsty a bratrů Josepha a Andrease Schmuzerů.<sup>372</sup>

Z Kupeckého malby žánrů se dnes dochoval pouhý zlomek – dosvědčuje to například inventář norimberské sbírky Johanna Georga Friedricha von Hagena, kde se nacházelo kolem dvaceti Kupeckého maleb kromě jiného s těmito náměty: „Kartenspieler denen ein Jude zusieht“; „Die Räuber“; „Die Würfelenden“; „Morraspieler“ a „Zänker“.<sup>373</sup> Dalšími zdroji poznání jsou dochované kopie – podle seznamu prodaných děl do roku 1800 jsme informováni o Kupeckého selských a vojenských kusech a scéně s bavící se společností.<sup>374</sup> V soupisu Kupeckého děl publikovaného Müllerem jsou

<sup>371</sup> MÁDL/KUCHYNKA 1913, 8.

<sup>372</sup> Grafiky nejsou stranově převrácené, čili odpovídají originální předloze. Celé Vogelovo album je reprodukováno in: SAFARIK 2001, 204-211. Ke grafickým listům podle Kupeckého děl dále: NYÁRI 1889, 102-109; ŠAFAŘÍK 1928, 152-217; ŠAFAŘÍK 1941; GRAFIKY PODLE JANA KUPECKÉHO 1942.

<sup>373</sup> NYÁRI 1889, 118-119.

<sup>374</sup> „2 Bauerngesellschaftsstücke nach Kupetzky ...“, kupující: Korn dále „2 fleisig ausegeführte Gesellschaftstücke, Bauern welche spielen nach Kupetzky mesiterh. copirt...“, kupující: Brückner a Zwey Solndatenstücke nach Kupetzky...“, kupující: Mövius. Převzato z: KETELSEN/STOCKHAUSEN 2002, Band 2, 923.



kromě děl z Hagenovy sbírky uvedena k rokům 1810 a 1813 ještě dvě žánrová díla v augsburské sbírce J. G. Deuringena: „Stará žena pípající chlapce“ a „Dva sedláci počítající peníze“.<sup>375</sup>

Na formování Kupeckého stylu měl vliv jeho pobyt v Itálii, který se počal poté, co se vyučil u méně známého malíře švýcarského původu Benedikta Klause ve Vídni v letech 1681 – 1684. Kupecký pobýval v Benátkách, kde přišel do kontaktu s portréty Sebastiana Bombelliho, a současně na něj zapůsobili *tenebrosi* Giovanni Battista Langhetti, Pietro Bellotti a Johann Carl Loth, jehož spolupracovníkem byl v 60. letech také blízký Rembrandtův žák Willem Drost. Roku 1687 dorazil Kupecký do Říma, a tam jej zaujala tvorba Francesca Trevisaniho a Carla Maratty. Zde se také stýkal se skupinou německých malířů, mezi něž patřil Franz Werner Tamm, Gottfried Eichler a Georg Blendinger. Z Itálie se Kupecký dostává do Vídně – a to buď v roce 1706 nebo 1707. V Čechách pak pracuje v kratších intervalech (1711 nebo 1712), než se roku 1723 definitivně usadí v Norimberku.

Na otázku, v jaké časové periodě vznikla většina Kupeckého nedatovaných žánrových maleb, lze snad uspokojivě odpovědět, že tomu bylo s největší pravděpodobností za jeho římského pobytu – tedy zhruba mezi lety 1687 až 1706. K této otázce se vyslovil již Vladimír Novotný, který si malý počet dochovaných žánrů vysvětluje tím, že většina jich zůstala v Itálii.<sup>376</sup> Jako podpůrný argument pro vznik děl v římské periodě můžeme také vzpomenout Füessliho zmínku o obrazech vytvořených v Římě. Tak je tomu zřejmě i v případě obrazu *Tři žebráci* a teprve nedávno objeveného protějšku s *Dvěma veselými pijáky* [65,66].<sup>377</sup> Obě díla mají poměrně dobře vysledovatelnou provenienci. Za Kupeckého života se nacházela v jeho majetku, a tak posloužila jako model rytci Bernhardu Vogelovi, v jehož albu

<sup>375</sup> MÜLLER 1855, 229. Slovo „pípající“ znamená zřejmě tišící, chovající.

<sup>376</sup> NOVOTNÝ 1940/1941, 266-267.

<sup>377</sup> *Tři žebráci*, olej, plátno, 92 x 74 cm, inv. č. 54 495, Szépművészeti Museum, Budapešť. Literatura: ŠAFAŘÍK 1928, 90, č. 100; GARAS 1954, 14, č. kat. 2; PIGLER 1967, 361-362, č. 53.405; István NÉMETH in: MOJZER 1993, 323, č. kat. 153 (bibliografie); ŠAFAŘÍK 2001, 166-167, č. kat. 58 (bibliografie); EMBER/TAKÁCS 2003, 73 (bibliografie). *Dva veselí pijáci*, olej, plátno, 93,5 x 74 cm, soukromá sbírka Praha, dlouhodobě zapůjčeno do expozice Národní galerie v Praze (Schwarzenberský palác). Nepublikováno.

se nacházejí pod čísly 36 a 37 s přípisem „Pictura ad modum Belgarum“ – tedy „na vlámský způsob“.<sup>378</sup> Jako „zwey Holländische Bauernstücke“ jsou poté vedena ve sbírce již jednou zmíněného norimberského dvorního rady Johanna Friedricha van Hagen, kde jsou evidována v roce 1784 a 1785. Od roku 1801 byla deponována na norimberské radnici. Obraz *Tři žebráci* se roku 1906 dostal z Vídně do Budapešti do sbírky hraběte Edmunda Zichyho a odtud do místního Městského muzea. Od roku 1953 je majetkem Szépművészeti Museum.<sup>379</sup> V případě díla *Dva veselí pijáci* stopa mizí poté, co bylo uloženo na norimberské radnici. Díky štítkům ponechaným na rubové straně obrazu víme, že malba byla v držení vévodů z Anhalt-Bernburg – těm byla zabavena v roce 1952 a deponována v Moritzburgermuseum v Halle (zde s inv. č. I 735/1143), původním majitelům navrácena v roce 1990, a ti ji poskytli k odprodeji v roce 2003.

Obrazy vznikly s největší pravděpodobností za Kupeckého římského pobytu – Safarik naposledy uvádí datování kolem roku 1700 – v takovém případě obrazy s malířem doputovaly až do jeho posledního působiště v Norimberku.<sup>380</sup> Po stránce ikonografické shledávám díla velmi originální. *Tři žebráci* představují hluchého, slepého a němého – ten si gestem ruky vyprošuje almužnu, jejíž prosbu má napsanou na listu papíru, na němž leží drobné mince.<sup>381</sup> Safarik dílo na poslední Kupeckého výstavě uvedl pod názvem *Trudnomyslnost a utrpení* a vyložil je jako alegorii lidského údělu.<sup>382</sup> Setkáme se také s názorem, že se jedná o vyobrazení lidských smyslů.<sup>383</sup> Prostřední postava s prosebným gestem nese velmi blízké rysy Kupeckého tváře – snad ji lze chápat jako umělcův záměrný kryptoportrét. Dílo vskutku není pouhým realistickým zachycením trudného života žebráků, ale spíše alegorickým zobrazením zármutku a žalu vyjádřeného postavou muže s

<sup>378</sup> Reprodukováno in: SAFARIK 2001, 207.

<sup>379</sup> Literaturu a prameny citovanou in SAFARIK 2001 jsem neměla možnost shlédnout, a proto odkazuji na citace tam uvedené na 167 a pozn. č. 3, 4.

<sup>380</sup> SAFARIK 2001, 167.

<sup>381</sup> Eduard Šafařík měl nesprávně za to, že se žebráci dělí o almužnu: ŠAFAŘÍK 1941, 11.

<sup>382</sup> Ibidem.

<sup>383</sup> EMBER/TAKÁCS 2003, 73.

hlavou položenou do dlaně a melancholickým výrazem ve tváři. Motiv odhaleného ramene, který nalezneme také v jiných Kupeckého obrazech, jako *Podobizna mladého malíře* (nebo *Christian Benjamin Müller?*, Kunsthau, Curych) a *Podobizna mladého houslisty* (Szépművészeti Museum, Budapešť), může poukazovat na určitou zranitelnost, které jsou tyto lidé vystaveni. Na malbách *utrechtských caravaggistů*, kde se tento motiv frekventovaně vyskytuje, převzat nejspíše z malby Caravaggiovy (*Chlapec kousnutý ještěrkou*, National Gallery, Londýn, *Hudebníci*, The Metropolitan Museum of Art, New York), je výrazem „vřelé smyslovosti“.<sup>384</sup>

Naproti tomu se protějšková scéna nese ve znamení veselosti patrně zejména z usmívajícího se muže s modrým džbánkem čekajícího na poslední doušek svého kumpána. Ten sedí za stolem, na němž je převrácená miska a lžice a v ruce drží flétnu. Svůj pohled oba mladíci směřují na diváka. K lepšímu pochopení obsahové koncepce obou maleb nám pomohou přípis na Vogelově grafice: *In varias certarunt pectora curas*, což lze přeložit jako „Srdce bojovala s nejrůznějšími trápeními“, a pro scénu s pijáky: *Et quibus in solo vivendi causa palato est* – „A pro ně je důvodem k životu pouze požitek“. První citát vychází z textu římského básníka 1. století Marcuse Manilia a jeho pětisvazkového spisu *Astronomicom* pojednávajícím o astrologii a stoické filozofii.<sup>385</sup> Druhý byl převzat od římského satirického poety Decima Junia Juvenalise (kolem 60 – 140 n.l.) z jeho sbírky *Saturae* (kniha *Satura XI*).<sup>386</sup> V ní autor kritizuje jednou ironicky, jindy s hněvem, soudobý život obyvatel Říma se zaměřením na elitu a její pokleslou morálku. Výběr těchto citátů od římských autorů velmi příhodně koresponduje s Kupeckého *compagnony*. Obecně můžeme díla vyložit jako vůči sobě protichůdná – utrpení, bolest a smutek proti smyslovosti, požívačnosti a radosti, a současně síla, ať už duchovní či fyzická, v kontrastu dejme tomu se slabostí a zahálkou. Malby

<sup>384</sup> SPICER/ORR 1997, 28.

<sup>385</sup> *Astronomicom*, Liber I.: „Et labor ingenium miseris dedit, et sua quemque advigilare sibi jussit fortuna prebendo: seducta in varia certarunt pectora curas...“, citováno podle vydání z roku 1828, London, Vol. I, 52.

<sup>386</sup> „Multos porro vides, quos saepe elusus ad ipsum creditor introitum solet expectare macelli, et quibus in solo vivendi causa palato est.“ Text zveřejněn na webových stránkách Bibliotheca Augustana: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Iuvenalis/iuv\\_sall1.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Iuvenalis/iuv_sall1.html), vyhledáno 18.1.2010.

vskutku mohly být míněny jako moralizující alegorie, jejich výpověď však byla podle mého názoru daleko intimnější, nebránila bych se ani možné interpretaci spočívající v jakési osobní malířově výpovědi.

Po malířské stránce se jedná o velmi kvalitně provedená díla za užití silně kontrastního temnosvitu, z něhož vysvítá postava prostředního žebráka s odhaleným ramenem a na druhé kompozici piják s rozhalenou košilí. Šafařík v koloritu *Tří žebráků* spatřoval vliv Johanna Carla Lotha, jehož díla Kupecký v čase italského pobytu vskutku kopíroval.<sup>387</sup> Bravurně si dokázal poradit i s technicky náročnějšími partiemi, jako je malba sklenky se světelnými reflexy, a umným způsobem dokázal ztvárnit část pijákova obličeje krytou sklenicí. Současně se projevil jako malíř citlivě rozlišující charakterity – s psychologickou složkou byl ostatně zvyklý pracovat v rámci portrétů – zde jsou však výrazy aktérů děje daleko expresivnější.

Dalším žánrem podaným výrazně portrétním způsobem je obraz *Důvěrnice*.<sup>388</sup> Zobrazuje postarší ženu v hnědém oděvu s dopisem v ruce [67]. Pohledem míří na adresáta, kterému psaní předává. I toto dílo měl Šafařík za vytvořené v Itálii během Kupeckého římského pobytu a přibližně jej vročil mezi roky 1700 až 1706.<sup>389</sup> Malba je známa také z grafického přepisu pořizovaného v roce 1768 Johannem Friedrichem Bausesem podle originálu, který se tou dobou nacházel ve sbírce Thomase Richtera v Lipsku.<sup>390</sup> Poté se obraz dostal do sbírky dr. Karla Lampeho, který jej v roce 1858 daroval lipskému muzeu.

Malba je značně pastózní – zejména v partiích nasazených světelných na tváři ženy. Tahy štětce jsou diferencované a celkově uvolněné, což je ráz, který se v nadcházejícím Kupeckého vídeňském období vytrácí. Způsobem zvolené techniky se nejvíce blíží charakteru malby Pietra Bellottiho (1627 Volciano di

<sup>387</sup> ŠAFAŘÍK 1928, 90.

<sup>388</sup> Olej, plátno, 62 x 50 cm, inv. č. 133, Museum der bildenden Künste, Lipsko. *Literatura*: ŠAFAŘÍK 1928, 107, č. 182; HEILAND 1979, 120, č. 14; SANDER 1995, 109, č. 133; SAFARIK 2001, 168, č. kat. 59 (bibliografie).

<sup>389</sup> SAFARIK 2001, 168.

<sup>390</sup> Přepis textu na grafice: vlevo: *Joh. Kupetzky pinx*, vpravo: *J. F. Bause sculps. Lips. 1768*, pod vyobrazením dole: *Die Vertraute. Dem Herrn Joh. Thomas Richter zugeeignet durch seine gehorsamsten Diener Johann Friedrich Bause*, in: NYÁRI 1889, 106, č. 34; ŠAFAŘÍK 1928, 198, č. 97, reprodukováno in: ŠAFAŘÍK 1941, 17.

Salo – 1700 Gargnano), jak podotkl i Safarik.<sup>391</sup> Bellotti namaloval celou řadu typizovaných portrétů starců a starých žen s úsilím co nejrealističtěji zachytit veškeré známky stáří zobrazovaných modelů [68.a,b]. Kupecký v tomto realismu nešel zdaleka tak do krajnosti jako Bellotti, volil opatrnější způsob – jeho malba vždy zůstává jistým způsobem velmi distingovaná.

Námět důvěrnice předávající dopis, většinou milostného obsahu, byl populární především v nizozemské malbě – v ní je však rozvíjen v epických scénách odehrávajících se v luxusně vybaveném interiéru adresátky dopisu.<sup>392</sup> Postava služebné či důvěrnice s dopisem se objevuje také v rámci scén spojených s divadelními hrami zejména typu *commedia dell' arte*, kde je starší služebná jednou z divadelních úloh. Typologicky podobné malby vznikaly velmi často jako *tronie* (více k tomu v kap. VI.) určené k prodeji především na volném trhu. Tímto způsobem Kupecký zejména na počátku svého římského působení prodával zřejmě většinu svých děl.

Obrazy *Pijáka* – staršího vousatého muže v čepici se sklenou červeného vína v ruce [69], a *Kuřáka* – muže s dlouhou goudskou dýmkou v ústech [70], jsou doloženy v letech 1784 – 1785 v norimberské sbírce Georga Friedricha von Hageny. V roce 1819 se dostaly do vlastnictví města Norimberk odkud putovaly do tamního muzea, v němž byly dlouho vedeny jako protějšky.<sup>393</sup> Safarik si správně povšiml, že zasazení postav do kompozice je odlišné právě tak jako jejich malířské zpracování. U *Pijáka* má za to, že byl malován v raném období – kolem roku 1700.<sup>394</sup> *Kuřák* je koloritem temnější, tlumenější – což by více mluvilo pro Kupeckého závěrečnou norimberskou periodu, v níž se více orientoval na holandské mistry. Rukopis je na rozdíl od obrazu s *Pijákem* v hladším a splývavém provedení. Formát díla byl zřejmě v minulosti zmenšen, aby korespondoval s domnělým protějškovým obrazem. V případě obou maleb bych však s připsáním přímo Kupeckému byla opatrná

<sup>391</sup> SAFARIK 2001, 168.

<sup>392</sup> K námětu více in: SUTTON 2004.

<sup>393</sup> Obě malby olej na dřevě, 62 x 51 cm, inv. č. GM 457 a GM 458, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk.  
Literatura: ŠAFAŘÍK 1928, 115, č. 221, 222; SAFARIK 2001, 175, č. kat. 62, 63 (bibliografie).

<sup>394</sup> SAFARIK 2001, 175.

a raději se vyslovila pro dílenské práce, neboť ani jedna nedosahuje Kupeckého malířských kvalit.

Oba obrazy mohly být dříve součástí většího cyklu představujícího v žánrové notě alegorie pěti smyslů. Považovat je však můžeme i za samostatné kompozice zachycující určitý lidský typ. Svým motivickým ztvárněním vycházejí z holandského repertoáru (více k námětu také viz kap. X.3.2.). Vzpomenout můžeme Brouwerovy kuřáky nebo veselé pijáky v podání *utrechtských caravaggistů* [71,72] či Franse Halse [6] – jejich obrazy však v sobě nesou komický prvek, který u těchto dvou kompozic postrádáme. Z děl výše jmenovaných autorů vyšel pro své kompozice také Giacomo Francesco Cippera v jehož obraze *Voják kouřící dýmku* se setkáme s podobnou atmosférou prodchnutou melancholií, jako je tomu u maleb z norimberského muzea [19].

Z Kupeckého dochované tvorby vystává řada děl, u nichž je autorství nejisté – jako u protějškových scén *Prodavač vajec* a *Prodavač zvěřiny* [73].<sup>395</sup> Obrazy byly dosud v povědomí pouze u Eduarda Šafaříka a později se jim věnovala Klára Garas – oba je malíři připsali s otazníkem. Garas v dílech spatřuje stylovou paralelu s Kupeckého *Alegorií malířství* [74]. Tato malba je však vypracována v daleko uhlazenějším stylu a splývavějším rukopisem. Proto bych nesouhlasila ani s dalším tvrzením Kláry Garas, že by se malby daly připsat Michaelu Václavu Halbaxovi – stylově tomuto malíři dle mého názoru totiž vůbec neodpovídají. Osobně bych se proto raději držela úvahy o možném Kupeckého autorství, neboť obě malby vykazují značné kvality – bravurně je například zvládnuta modelace, a typika postav se Kupeckému velmi blíží.

Ikonografie trhových scén s erotickým podtextem, zjevným především v druhé scéně líčící milostnou náklonnost mezi mladým prodavačem s košem s mrtvými ptáky a dívkou s hlubokým dekoltem nabízející mu minci, byla

<sup>395</sup> Obě malby olej na plátně, 93 x 105 cm, inv. č. 655 a 656, Muzeul National Brukenthal, Sibiu. Literatura: CSAKI 1901, 176-177, č. 638, 639 (bibliografie); CSAKI 1909, 195, č. 655, 656 (bibliografie); ŠAFAŘÍK 1928, 134-135, č. 351, 352; ŠAFAŘÍK 1935/1936, 216; Klára GARAS in: GALAVICS 1992, 258-249, č. kat. 78 (bibliografie); ROUSOVÁ 2004, 58.

rozdívjena již v 16. století Joachimem Beuckelaerem a Pietrem Aertsenem. Téma nabylo na popularitě také v lombardské a boloňské malbě. Vzpomenout můžeme shodně zpracované náměty v díle Pensionante del Saraceniho (činný v Římě 1610 – 1620) nebo Vincenza Campiho (1536 Cremona – 1591 Cremona). Vznesené pochybnosti nad Kupeckého autorstvím Garas kromě jiného argumentovala i zvoleným námětem – určitý komický prvek, který jinak tato díla obsahují, je údajně Kupeckému cizí. Pro scény podobného charakteru nám bohužel chybí komparační materiál – jeví se pak neobvykle ve srovnání s Kupeckého dochovanými díly, protože nejsou pojaty jako tradiční „žánrové portréty“, ale jako narativní žánrové kompozice. Problematika se zvětšuje i výskytem autorských variant děl a množstvím dílenských kopií různé kvality. Existence poměrně rozsáhlé a kvalitně fungující Kupeckého dílny znesnadňuje identifikaci mistrových vlastních děl. To je záležitost i tří kompozic umístěných v zámecké obrazárně v Rájci nad Svitavou s náměty *Hráči v kostky*, *Hráči karet* a *Hudebníci* [75.a,b,76, 77.a,b].<sup>396</sup> Díla měl Eduard Šafařík za Kupeckého autografická a spojil je s popsanými obrazy ve sbírce norimberského rady Hagena, kterou jsem zmínila výše („Die Kartenspieler denen ein Jude zusieht“ a „Die Würfelenden“). Spolu se scénou *Hudebníků* je Šafařík objevil v majetku dr. Gustava hraběte Kálnokyho v Brodce u Prostějova a věnoval jim samostatnou studii.<sup>397</sup> K provenienci dále zjistil, že malby předtím náležely jeho strýci, Gustavu Sigmundovi Kálnokymu (1832 Letovice – 1889 Brodek u Prostějova), jenž býval rakousko-uherským ministrem zahraničí. V žádném z grafických prepisů Kupeckého děl se tyto kompozice nevyskytují. Pochybnosti o Kupeckého autorství vznesl už Blažíček, který je měl za díla jeho středoevropského následovníka, a Lubomír Slavíček je publikoval jako

<sup>396</sup> *Hráči v kostky*, olej na plátně, 95 x 127 cm, inv. č. RA 3193; *Hráči karet*, olej na plátně, 97 x 144,5 cm, inv. č. 3237; *Hudebníci*, olej na plátně, 102,2 x 149,5 cm, inv. č. RA 3214, zámek v Rájci nad Svitavou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně. Literatura: ŠAFAŘÍK 1935/1936; BLAŽÍČEK 1957a, 6, 9, č. 14-16; SLAVÍČEK 1980, nepag. č. 25-27; ROUSOVÁ 2004, 61, pozn. č. 41 (bibliografie).

<sup>397</sup> ŠAFAŘÍK 1935/1936.

„okruh Jana Kupeckého“.<sup>398</sup> Já bych malby považovala za kopie podle Kupeckého vzoru – kvality mistra sice nedosahují, ale zdaleka se nejedná o průměrné práce. Jejich bližší posouzení však ztěžuje ne zcela dobrý současný stav (zejména *Hráči karet*). Nej kvalitnější z dochovaného cyklu je malba s *Hudebníky* – kompozičně i barevně vyrovnaná. Naopak slabším článkem jsou *Hráči v kostky*, kde si autor nedokázal dobře poradit s perspektivními zkratkami a zasazením postav kolem hracího stolu. Zajímavý je výběr lidských typů – ve scéně s *Hudebníky* je to dudák, jenž má za čepicí paví pero, houslista, který se podle krejzlíku kolem krku může odvozovat z nějaké komické postavy, a v pozadí dívka s podepřenou hlavou, již bychom mohli považovat i za kurtizánu. V popředí je vyloženo zátiší tvořené chlebem, příborem a džbánkem se sklenkou. Rozmanitá sestava modelů je také ve scéně s *Hráči v kostky*, kde je jeden z mužů oděn do jakéhosi orientálního kostýmu a na hlavě má turban [75.b]. Muž připravený vrhnout kostky je oblečen do vojenského a přes hrud' má brašnu ze žluté kůže. *Hráče karet* pak představuje muž v červeném kabátě ukazující karty divákovi, prostřední postava je velmi špatně rozpoznatelná – možná se jedná o ženu. Krajinou postavou má být dle Šafaříka onen žid („Die Kartenspieler denen ein Jude zusieht“), což se však podle oděvu – zlatožlutý kabát a růžová čepice dá těžko posoudit.<sup>399</sup>

Obrazy jsou námětově i kompozičně propojeny – v kompozicích po třech figurách se autor snažil postavy typologicky co nejvíc rozrůznit. Nemůžeme vyloučit, že pocházejí z většího cyklu, který se nedochoval v úplnosti. Patrná je návaznost na italské vzory – nejbližší pak na dílo Giacoma Francesca Cipperra. Konkrétní srovnání nám poskytnou dvě jeho malby z privátního majetku zobrazující taktéž v třífigurální kompozici hráče karet a hráče mlýnku [17,18]. U Cipperra se shledáme s podobnou typovou rozličností i použitím „národních“ kostýmů (jeden z hráčů ve vrhcáby je v uherském oděvu). Rájecká díla jsou však prostá určité přímostí, žoviálností a příklonem ke karikatuře – tedy typických atributů Cipperovy malby. Další, zejména

<sup>398</sup> Odkazy viz pozn. č. 396.

<sup>399</sup> ŠAFAŘÍK 1935/1936, 218-219.



stylovou blízkost, vykazují s dílem benátského malíře Giulia Carpioniho (1613 – 1678), jehož tvorba byla částečně ovlivněna Carlem Saracenim.

Námět hráčů karet a vrhcábů zpopularizoval především Caravaggio [2], na něhož v hojné míře navázali jeho četní pokračovatelé a následovníci – zmínit můžeme George de La Tour či Valentina de Bolougne [45].<sup>400</sup> V kompozici s *Hráči karet* se však nesetkáme s tradičním motivem falešných hráčů. Vyjádření podvodu, trikaření a nepoctivosti zřejmě nebylo stěžejním posláním maleb. Co je však myšlenkovým obsahem trojice děl? Spojujícím článkem je motiv hry (karty, kostky, dudy, housle). Jsou však tyto hry kritizovány jakožto činnosti, kterých by se člověk měl vzdát ve prospěch užitečnějších? Nebo lze scény interpretovat jako tradiční zobrazení *vanitas* vyjádřené pomocí symbolů jako karty, kostky, hudební nástroje a hra, jež má vždy stanovený počátek a konec? Či na ně máme pohlížet jako na díla odlehčenější intelektuální noty, která byla určena spíše pro divákovo pobavení nad postavami v poněkud bizarních oděvech? Domnívám se, že mohlo dojít ke spojení všech těchto přístupů a bylo jen na schopnosti pozorovatele, jak díla „číst“.

Další Kupeckého žánrové dílo známe pouze z nedatovaného grafického převodu od lipského rytce Johanna Veita Kauperze (1741 – 1816), které zmiňuje také Dlabacz (viz výše). Námětem je *Zablešený chlapec*, který se drbe pod košilí [78].<sup>401</sup> Rytina s přípisem vlevo: „Gemalt von Copetzki“ nese pod vyobrazením společný erb Josepha a Carla von Benders a Laitha. Je poměrně těžké si podle této grafiky představit Kupeckého malbu. Budeme-li však věřit, že rytina byla skutečně věrohodně vyhotovena podle Kupeckého díla, pak to byl výtvarný styl, který je značně atypický. Jistá vulgárnost mladého chlapce s výrazně sraštěným nosem odpovídá naturelu italských malířů – zvláště pak malbám Cipperovým u něhož se toto téma vyskytuje. Náměty s chudými nebo potulnými dětmi jsou jistým specifickým italským (například

<sup>400</sup> Námět má své kořeny již ve scénách Lucase van Leydena či Franse II. Franckena líčících neřestný život marnotratného syna. K tomu více: FEIGENBAUM 1996.

<sup>401</sup> NYÁRI 1889, 106, č. 36; ŠAFARIK 1928, 205, č. 122; ŠAFARIK 2001, 182.

Antonio Amorosi, Giacomo Ceruti) a španělské žánrové malby (například Murillo). S těmito a dalšími měl Kupecký možnost se seznámit během svého působení v Itálii – v tomto případě by se dalo hypoteticky uvažovat i o tom, že Kauperz vytvořil rytinu podle Kupeckého díla, které však mohlo být kopíí podle vzoru (nejspíše Cipperova). Tato možnost se nabízí i vzhledem ke zmínkám o Kupeckého přivydělávání si kopírováním děl během jeho počáteční italské fáze tvorby.

Poslední dílo kategorie žánrové malby pochází z hraběcí sbírky v Pommersfeldenu. Obraz *Muže spravujícího nádobí*<sup>402</sup> Eduard Šafařík pouze registroval jako dílo Kupeckého, ale více se k němu nevyslovil [79].<sup>403</sup> Dílo však bylo ve starší literatuře vedeno pod jménem Petr Brandla a tuto atribuci poněkud překvapivě ponechal i Erich Hubala.<sup>404</sup> Polopostava muže v pracovní zástěře s kladivem v ruce a pánví, již nese přes rameno, však Brandlově malbě neodpovídá – rukopis je splývavější a uhlazenější zejména v partiích tváře. Pastózněji jsou zpracovány jen záhyby bílé košile. Typologické paralely k tomuto dílu můžeme shledávat v Kupeckého portrétech měšťanů, kteří se nechali vyobrazit v různých přestrojeních a s předměty, které mohou souviset i s jejich povoláním – jako kupříkladu podobizna Juliany Kolbinové v šatu připomínajícím služebnou při přípravě jídla.<sup>405</sup> K jistému Kupeckému autorství tohoto obrazu je složité se definitivně vyslovit. Každopádně se jedná o poměrně kvalitní malbu, jejíž autora lze hledat mezi zástupci středoevropské malby přelomu 17. a 18. století.

Převažující produkce podobizen v Kupeckého tvorbě měla nerasmazatelný vliv i na malbu žánrů. Portrétnímu vyjadřování zůstal Kupecký věrný i v rámci této kategorie – zřejmě mu vyhovovalo více nežli celofigurální narativně líčené scény s „popisem“ příběhu jednajících postav. Tento rys je

<sup>402</sup> Olej, plátno, 99 x 69 cm, inv. č. 57, zámek Weißenstein v Pommersfeldenu.

<sup>403</sup> ŠAFAŘÍK 1928, 123, č. 294.

<sup>404</sup> PARTHEY 1863, Band I., 168, č. 15; HUBALA 1961, 21, č. kat. 19 (bibliografie); naposledy k dílu se zpochybněním Brandlova autorství: ROUSOVÁ 2004, 64.

<sup>405</sup> Zmíněnou podobiznu známe pouze z grafického přepisu z Vogelova alba – reprodukováno in: ŠAFAŘÍK 2001, 210, č. 70.

příznačný pro některé italské mistry jako například Cippera či Bellottiho, s nimiž je Kupeckého tvorba spojena nejbliže, ponechávajíc si však určitý rys vybranosti a uhlazenosti. Tvorbě žánrů se Kupecký patrně věnoval v počátečním období své kariéry – v Římě, a poté v závěru života. Z etapy, kdy tvořil ve Vídni (zhruba 1706 – 1723) totiž nemáme o takových malbách žádné doklady. Zřejmě to souvisí s odlišnou klientelou, které Kupecký podřídil svůj styl orientující se více na francouzskou reprezentativní podobiznu. Naše poznatky o Kupeckého žánrové tvorbě jsou bohužel limitovány faktem, že ani u jednoho díla nevíme, zda mělo konkrétního zadavatele nebo bylo určeno k prodeji na volném trhu. To, co máme z Kupeckého žánrové tvorby v současné době k dispozici, tvoří poněkud nesourodý materiál – jsou to grafické přepisy, dílenské kopie a malby s nejasnou atribucí. Přesto z této neúplné mozaiky lze vydobýt určitou ucelenější představu o Kupeckého žánrech, jež jsou zcela opomíjenou kapitolou jeho díla.

### X.3. Petr Brandl

Žánrová malba tvoří v jinak rozsáhlém díle Petra Brandla (1668 Praha – 1735 Kutná Hora) jen nepatrný zlomek – z dochovaného materiálu pouze osm maleb: *Kuřák*, *Nerovný pár u notáře*, *Muž s dýmkou*, *Dívka s číší*, *U felčara*, *U mastičkářky*, *Tři ženy a lovec* a *Felčar*. Nejedná se přitom o ucelený soubor, ale o díla vytvořená v různých časových úsecích – tedy i stylově odlišná.

Brandlovy žánry nebyly starší literaturou vůbec registrovány – nezmiňuje je Ch. L. Hagedorn, J. R. Füssli, J. G. Dlabacz ani další autoři. Díla byla ještě počátkem 20. století v podstatě neznáma, respektive nepublikovaná a vědělo se o nich toliko prostřednictvím archivních záznamů.<sup>406</sup> Prvního umělecko-historického zhodnocení se ujal až koncem 60. let 20. století Jaromír Neumann, jehož subjektivně podbarvená interpretace spočívala v názoru o

<sup>406</sup> Otakar Hejnic v roce 1911 napsal: „Ano, i genry maloval, které, třeba nyní neznámy, jsou úcty doloženy“, HEJNIC 1911, 50.

promítání Brandlova životního stylu do žánrových obrazů.<sup>407</sup> Kromě ikonografického rozboru věnoval větší pozornost stylovému posouzení. Brandlova žánrová díla neušla pozornosti maďarských historiků umění – Klara Garas v kompozicích spatřuje syntézu nizozemského vlivu spojeného s poučením malbou Jana Kupeckého. Zajímavý je její postřeh ohledně návaznosti či provázanosti žánrů s biblickými mravoličně zabarvenými scénami.<sup>408</sup> István Németh pouze konstatoval, že Brandl, hlavně výborný malíř historických námětů, se zabýval i žánrovou malbou, která v té době nabývala na popularitě.<sup>409</sup> Já jsem poté připravila první soubornou výstavu žánrových děl Petra Brandla v Národní galerii v roce 2004 spolu s doprovodným katalogem. Vystavená díla zde byla navíc doplněna malbami nizozemských umělců, sloužícími především jako ikonografické komparace.<sup>410</sup>

### X.3.1. Stylové vlivy

O Brandlově zahraničních studiích nemáme žádný průkazný doklad, a proto se můžeme domnívat, že svůj počáteční umělecký názor budoval pouze na základě materiálu, který měl k dispozici na domácí půdě. Působení jeho oficiálního učitele, dvorního malíře Christiána Schrödera (1655 Goslar – 1702 Praha), je obecně považováno za nepřilíš podnětné. Schröderův příspěvek pro formování uměleckého růstu jeho svěřence zřejmě více tkvěl ve zprostředkování zkušeností řemeslného a teoretického charakteru malířství. Přínosné pro Brandla však mohlo být poučení o italské malbě, neboť díky podpoře hraběte Jana Jiřího Jáchyma Slavaty odcestoval Schröder do Itálie, kde pobýval mezi roky 1677 – 1679 v Římě a Benátkách. O čtyři roky později byl jmenován císařským dvorním malířem a inspektorem pražské hradní obrazárny, která tak byla zpřístupněna i jeho žákovi. Materiál, jenž se po Schröderovi dochoval, tvoří dle dosavadních zjištění pouze kopie obrazů

<sup>407</sup> NEUMANN 1969, 25.

<sup>408</sup> GARAS 1981.

<sup>409</sup> NÉMETH 1993, 136.

<sup>410</sup> ROUSOVÁ 2004.

z hradní sbírky určené pro zámek Dietrichsteinů v Libochovicích.<sup>411</sup> Poměrně nedávno však byla objevena další sada kopií na slovinském zámku v Ptuj, kam se dostaly za Johanna Josefa Herbersteina, jenž byl od roku 1895 jeho vlastníkem.<sup>412</sup> Shodou náhod pak byla v pražském soukromém majetku objevena další kopie – podle Domenica Fettiho (*Kristus na hoře Olivetské*), jež byla v roce 2006 zakoupena do sbírek Pražského hradu. O ní aktuálně píše Eliška Fučíková, která se v závěru své studie vyslovuje k možnému Brandlově autorství, neboť charakter malby kopie je odlišný od Schröderova libochovického souboru.<sup>413</sup> Z počátku Brandlovy studijní fáze to tedy byla kolekce hradní obrazárny, jež ho poučila především o italské a nizozemské malbě 16. a 17. století. Bez bližšího možného ověření se zatím můžeme jen hypoteticky domnívat, že podobně přístupná mu mohla být také sbírka Nosticů (více k ní viz kap. IX.5.), neboť Brandlův otec působil před odchodem do Prahy na hraběcím panství v Horním Rychnově. Kromě toho to jistě byla i sbírka Felixe Sekerky ze Sedčic, hraběte Vršovce (více k ní viz kap. IX.5.). Brandl Vršovcovu kolekci znal, jelikož pro ni vytvořil *compagnon* k obrazu Matthäuse Gundelacha: „Venus vom Brandl, Compagnion, No 103“, který podobně jako i další protějškové kompozice hrabě pořídil na přímou objednávku.<sup>414</sup> Nicméně pro Brandlův následný vývoj měla stěžejní význam hradní kolekce, jež mu poskytla poznatky o tvorbě *utrechtských caravaggistů* znamenající základní pilíře jeho žánrové tvorby. Jak už bylo výše zmíněno, do obrazárny byl zakoupen arcivévodou Leopoldem Vilémem obraz Gerrita van Honthorsta (1590 Utrecht – 1656 Utrecht) *Zubní felčar*,

<sup>411</sup> Dále je také autorem hlavního oltáře kostela sv. Jana Křtiele v Jindřichově Hradci – i v tomto případě je dílo kopií podle Quida Reniho *Křest Páně*, které se nacházelo v Obrazárně Pražského hradu. Schröder je zřejmě také autorem hlavního oltáře s *Rodinou Krista* v kostele v Klášteře v Nové Bystřici – dílo je však silně přemalováno což brání bližšímu zhodnocení.

<sup>412</sup> Více k nim: Marjeta CIGLENEČKI: Herbersteinská obrazárna, in: Cour d'honneur. Hrady zámky, paláce 1, 1998, 77-79, a táž: Slike z Libochovic na ptujskem gradu, in: Acta Artis Slovenica 4, 1999, 87-105.

<sup>413</sup> FUČÍKOVÁ 2009, 684.

<sup>414</sup> CATALOGUS 1723, nepag.

pocházející z kolekce Georga Villierse, vévody z Buckinghamu [44].<sup>415</sup> Dílo vzniklo v roce 1622 – tedy těsně po návratu malíře z Itálie zpět do Utrechtu. I když se jedná o nokturální scénu, ty měl ostatně Honthorst v takové oblibě, že se mu v Itálii dostalo přezdívky „Gherardo delle Notti“, mohl se Brandl seznámit s určitou adaptací caravaggiovských figurálních typů, kostýmů, a zejména s dramatickými chiaroscurními efekty, které později využil i pro protějškové žánry z klášterní sbírky v Nové Říši. Samotnou Caravaggiovu malbu Brandl mohl znát zřejmě jen zprostředkovaně – jednak z kopií a jednak z děl následovníků. V obrazárně byla sice Caravaggiovi připsána jedna malba: „Caravagio: Wie drei kharten spielen“,<sup>416</sup> ale autorem je jeden z jeho významných následovníků, Valentin de Boulogne (1591 Coulommier-en-Brie – 1632 Řím) [45]. Obraz s falešnými hráči karet navazuje na stejné náměty, jaké Caravaggio zpracovával koncem 90. let 16. století v Římě – kompozice je téměř opisem, jen stranově převráceným, jeho obrazu stejného námětu vytvořeného kolem roku 1596 [2].

V císařské kolekci bylo zastoupeno také dílo nejbližšího Caravaggiova italského následovníka Bartolomea Manfrediho (1582 Ostiano – 1622 Řím), který se specializoval na výjevy z hospod a vojenských strážnic – jedna taková scéna, v hradním inventáři evidovaná jako: „Manfretti: Soldaten und bauern“ (č. 161), se dochovala v County Museum of Art v Los Angeles [46]. Skupina hodujících u stolu je zasazena do mělkého prostoru modelovaného pouze proudem světla z levého horního rohu. Chiaroscuro je prudší a dramatičtější než v Brandlových malbách. Také druhá Manfrediho malba reaguje na oblíbený Caravaggiův námět cikánských hadaček z ruky: obraz je v inventáři zapsán jako: „Manfredi: Unterschiedliche bauern und züegeiner“. [47].<sup>417</sup>

<sup>415</sup> Je to jedno z děl, jež kopíroval Schröder pro libochovický zámek. Další velmi kvalitní kopie se nachází na zámku v Rájci nad Svitavou: olej, plátno 162 x 202 cm, inv. č. RA 3190, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně.

<sup>416</sup> Tak jej uvádí inventář z roku 1718: KÖPL 1889, CXXXVI, č. 274. Dílo je v majetku Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany.

<sup>417</sup> Ibidem, CXXXIV.

Kromě východiska z carravagiovského stylu je nutno zmínit také impulsy vzešlé z díla Michaela Václava Halbaxe – Brandlova staršího kolegy a spolupracovníka, jehož žánrové výtvořiny Brandl velmi pravděpodobně znal. Z výše uvedeného komentáře k Halbaxovým žánrům vyplývá, že i pro něho bylo důležité poučení z tvorby *utrechtských carravagistů* – oba malíři tedy v základě vyšli ze stejného zdroje. Halbax pak Brandlovi mohl podat výklad o benátské tenebristické malbě i způsobu stínování a zprostředkovat poučení z díla svého učitele Johanna Carla Lotha. Jak bude zmíněno u jednotlivých Brandlových děl, také způsob světlené režie je v některých případech oběma umělcům společný a nesmíme opomenout, že v pozdějším období u nich docházelo ke vzájemnému ovlivňování.

Vliv malby Jana Kupeckého, kterého Garas i Neumann považují za hlavního strůjce podoby Brandlových žánrů, je podle mého názoru přeceňován. Kupecký příliš mnoho času v Čechách netrávil – doložen je zde pouze v roce 1711 (nebo 1712), množství zakázek jej však do Čech mohlo přivést vícekrát. Ve vztahu k Brandlovi padá i dříve prezentovaná spolupráce na kompozicích *Alegorie malířství* [74] a *Alegorie sochařství* (obě Národní galerie v Praze), u nichž bylo bezpečně prokázáno, že se nejedná o společně vzniklá párová díla.<sup>418</sup> Tím však nechci zcela vyloučit Kupeckého možný vliv na Brandlovy žánry, pouze jej nepokládám za primární.

### X.3.2. Obsahová náplň Brandlových žánrů

Pokud si ve stručnosti představíme jednotlivé náměty Brandlových žánrových děl: nerovný pár, dvě scény s felčary provádějícím zkoumání moči, lovec a tři mladé ženy, mastičkářka a kuřák s dívkou držící číši vína, pak shledáme, že se v převážné většině jedná o témata rozvíjená zejména holandskými malíři 17. století. Můžeme však v případě Brandlových maleb

<sup>418</sup> Kupeckého *Alegorie malířství* pochází z liechtensteinské obrazárny zámku Břežany. Toto zjištění publikoval Lubomír SLAVÍČEK: „... und ist die grosste und kostbare Gallerie in Mähren.“ Das Inventar der liechtensteinischen Gemäldegalerie auf dem Schloss in Frischau, in: *Opuscula Historiae Artium Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* F 15, 2007, 139.

aplikovat shodné interpretační metody uplatněné na holandských dílech? Domnívám se, že je to do jisté míry možné a to bez ohledu na to, že rozdíly v politickém, kulturním, sociálním a ekonomickém zázemí byly v Holandsku a Čechách odlišné. Pro náměty uplatňované v žánrové malbě bohužel nemáme prameny jako je například *Iconologia* od Cesare Ripy, a činitelů majících vliv na jejich podobu je značné množství – často vycházejí z literárních pramenů rozličného charakteru (emblematické knihy, homiletická literatura, knihy lidového čtení ad.). Úzká provázanost je s divadelní tvorbou taktéž rozličných žánrů (fraška, satira, komedie, moralita ad.) a písňovými texty (kramářské písně ad.). Pro Brandla tyto zdroje jistě sehrály důležitou úlohu, přesto bych se však odvážila tvrdit, že větší dosah vlivu měla díla holandských umělců – ta však, jak ukáží záhy, dokázal přetvořit do často originální podoby. Já jsem se ikonografií Brandlových žánrů zabývala ve výše zmíněném katalogu výstavy, kde jsem možná až příliš zdůrazňovala jejich morální účinek a poselství – tento akcent na moralistní notu bych v současné době poněkud umenšila, a naopak více vyzdvihla prvek komický.<sup>419</sup> Nicméně tyto dva elementy se vzájemně nevylučují – naopak – spojením *docere et delectare* byla a jsou podle mého názoru přístupnější širšímu publiku.

Ve dvou Brandlových kompozicích se setkáme s motivem kuřáka kouřícího goudskou dýmku. V dobových holandských inventářích byly jako *tabakjes* označovány malby s kuřáckými náměty, které byly v podstatě jakousi podkategorií malby žánrů, ale i zátiší. Mnozí z holandských malířů jako Jan Steen, Cornelis Bega, Jacob Duck a flámští malíři Adriaen Brouwer [80] a David II. Teniers [81] a Adriaen van Ostade [82] popularizovali výjevy s kuřáky, jenž byly na umělecké scéně 17. století novinkou.<sup>420</sup> Z hlediska obsahové interpretace těchto děl jsou jedním ze zásadních pramenů grafické listy s doprovodnými texty ozřejmujícími smysl vyobrazení. V roce 1633 byla vydána kniha s básněmi Samuela Ampzinga *SPIGEL, ofte TONEEL, der ydelheyd ende ongebondenheyd onser eeuwe, voorgesteld In Rymen van S. A...*

<sup>419</sup> ROUSOVÁ 2004, zde zejména 32-47.

<sup>420</sup> Více k tématu: Ivan GASKELL 1987; ROKEN IN DE KUNSTEN 2003.



(Zrcadlo divadla vanitas o nevázanosti naší doby, představené v básních Samuela Ampzinga...) doprovázená rytinami Jana van de Velde.<sup>421</sup> Jedna z grafik zobrazuje staršího muže v kožešinové čepici se džbánkem piva a zapálenou dýmkou [83.a]. Text pod ilustrací vysvětluje: „Jsem starý blázen, který se učí sát jako malé dítě, džbán odhaluje mou nenasytlost. Jsem lačný pro ten džbánek, hltavý po pití, zblázněný do černého páchnoucího kouře“ („Ick ben een oude sot... den drank“). Na dalším vyobrazení se mladík s pohárem piva v jedné a dýmkou v druhé ruce přiznává ke své kuřácké náruživosti: „Kouření je všechna má vášeň a pivo můj život. Jsem páchnoucí dareba, jsem ochlasta“ („De smook is al myn lust ... noch bet“) [83.b]. Efektem výroků i ilustrací bylo čtenářovo – divákovo odsouzení těchto přizemních potěšení. Další negací spojenou s kouřením byla zahálka, nečinnost a plýtvání časem. Na rytině od Salomona Saverije podle Pietera Quasta je zachycen elegantně oděný mladý pár – muž pokuřuje dýmku a je pohodlně usazen na židli [84]. Přípis pod ilustrací děj stručně glosuje: „om tytverdrijff“ – plýtvání časem.<sup>422</sup> Téma také úzce souvisí se symbolikou *vanitas* vyjadřující marnost a krátkost života (*Kazatel* 1, 2–11). Kouř linoucí se z dýmky připomínal rychlé plynutí času, a tím i upozornění na blízkost smrti a konce všeho vezdejšího. Podobně jako symbol svíce je i dýmka, která po čase vyhasne, paralelou lidského života. Někteří umělci, jako například malířka Judith Leyster (1609 Haarlem – 1660 Heemstede), zobrazili blízkou přítomnost smrti těch, kteří se oddávají smyslovým požitkům – pití alkoholu a kouření. V obraze *Veselí kavalíři se smrtkou* je autorkou vtipně líčený děj zároveň *memento mori*: Rozveselený mladík s dýmkou v ruce a jeho opilý společník se džbánkem u úst právě dokončují poslední vdechnutí a polknutí [85]. Nad nimi se již sklání smrtka se svící. Zdvihá nad nic netušícími mladíky přesýpací hodiny s upozorněním, že čas již vypršel. Asociace kouření se smrtí je předvedena také na ilustraci titulní strany knihy o užívání a zneužívání tabáku moralisty a spisovatele Petrusa Scriveria *Saturnalia ofte*

<sup>421</sup> Reprodukováno in: HOLLSTEIN 1989, Vol. XXXIV, 43-64, více k tomu: THIEL 1996.

<sup>422</sup> Více ke grafice in: DE JONGH/LUIJTEN 1997, 233-236, č. kat. 46.

*Poëtisch... Het gebruyk ende misbruyk van den Taback...* (Haarlem 1630). Kompozici vévodí lebka, na které jsou postaveny přesýpací hodiny a do čelisti vloženy zapálené dýmky, kolem je rozset nastrouhaný tabák [86]. Symboly *vanitas*, jako přesýpací hodiny, lebka a putto foukající mýdlové bubliny, se objevují také na dózách na šňupavý tabák a dýmkách. Tyto symboly na kuřáckých náčiních doprovázejí často výstražné texty.

Hlavní motiv Brandlova obrazu *Dívka s číší*, sklenka s červeným vínem, má zřejmě upozornit na jednu z lidských slabostí. Následky nestřídmého pití patřily k často komponovaným námětům v dílech nizozemských mistrů 16. – 17. století.<sup>423</sup> Velmi názorným způsobem předvedl Maarten van Heemeskerck ve čtyřdílném grafickém cyklu z roku 1551 s názvy „Vino a rozkoš odebírají srdce opilci“, „Pití vína vede k rozkoši“, „Vino zapříčiňuje ztrátu smyslů a paměti“, „Vino svrhává člověka k zemi“ záludnost požívání vína, které zastupuje bůh vína Bakchus, rozkoš pak Venuše.<sup>424</sup> V pozadí scén se objevuje jako symbol opilství satyr s hrozny vína v náručí. Počáteční požitek z lahodného vína je na konci vystřídán ztrátou lidské důstojnosti. V knize emblémů *Emblemata Saecularia, Mira et Iucunda* (1596) Theodora de Bry jsou důsledky nadměrného pití vína představeny ve scéně, v níž elegantně oděného mladíka veze na trakaři muž s věncem paprsků nad hlavou s nápisem *der Sommer* – léto. Mladý kavalír je vezen ke stolu s vybranou společností sedící nad džbánkem vína. Motto výjevu má vnímatele poučit o tom, že pití a s ním spojená lenost ubíjejí veškeré mužské ctnosti.

Zobrazování veselých pijáků a pijaček s číší vína se stalo tematickou doménou *utrechtských caravaggistů* Gerrita van Honthorsta [71,72], a zejména Hendricka ter Brugghen, u něhož nalezneme řadu kompozic samostatných polofigur pijáků s pohárem vína a hudebním nástrojem na znamení toho, že víno, hudba a zpěv jsou nerozlučnými pomocníky při veselé a nezřízené zábavě. Se sklenkou vína jako symbolem své profese se dávali zpodobovat i obchodníci s vínem – taková vyobrazení však mají povahu

<sup>423</sup> Více k tomu in: RENGER 1970, 71-95.

<sup>424</sup> Reprodukováno in: THE NEW HOLLSTEIN: Maarten van Heemskerck, 1993, Vol. II., 152-154.

reprezentativního oficiálního portrétu. V případě van Honthorsta a ter Brugghena jde o anonymní tváře pijáků (i když nelze zcela vyloučit možnost kryptoportrétů), kteří diváka vybízejí k připitku nebo prázdnou sklenkou naznačují sucho v ústech. Motiv kuřáka a pijáka býval často součástí zobrazení alegorií pěti smyslů, takže kromě výše uvedených významů mohly scény s nimi reprezentovat i dva lidské smysly – chuť a čich.

Celkem dvakrát zpracoval Petr Brandl námět felčara zkoumajícího vzorek moči mladé dívky. V 17. století se této velmi populární látce věnovali zejména leidské malíři Gerrit Dou, Frans I. van Mieris a Jacob van Toorenvliet.<sup>425</sup> Vznik a genezi ikonografie uroskopie lze vysledovat již od 12. století ve středověkých iluminovaných rukopisech. Příkladem může být *Kodex Ms. Ashmode* (Bodleian Library of University Oxford), kde je vyobrazen lékař, který demonstrativně pouští nádobu s močí na zem na znamení nepříznivé diagnózy nemocné ženy na lůžku (fol. č. 34, rec.). Téma se později, ve druhé polovině 15. a počátku 16. století, stalo součástí scén *Tanců smrti*. Na samostatných tiscích technikou dřevořezu smrtka doprovází nemocného k lékaři a čeká na výsledky průzkumu moči nebo netrpělivě postává u lůžka nemocného a naslouchá verdiktu. Motiv skleněné baňky, symbol, kterým se označovaly domy lékařů, se objevuje také v rámci náboženských scén jako atribut patronů a ochránců lékařů – sv. Kosmy a Damiána. Ikonografickému schématu lékaře provádějícího uroskopii dal základ ve svých žánrových scénách Gerrit Dou. Mezi první příklady tohoto typu patří obraz z roku 1653 *Felčar [87]*. Je pozoruhodné, jak dalece Douovu pozornost upoutaly postavy z lékařského prostředí – vedle felčara zkoumajícího moč se v jeho díle objevuje také univerzitně vzdělaný lékař, zubař a pouliční holič – chirurg. Zcela zjevně Doua ovlivnilo prostředí univerzity v Leidenu, proslavené právě oborem medicíny. I z toho důvodu jsou doktoři v jeho obrazech kostýmováni podobně jako univerzitní profesori – v širokém baretu a kabátci s prostříženými

<sup>425</sup> Tématu byla věnována obsáhlá publikace: PETERSON 2000.

rukávy.<sup>426</sup> Oděvy často neodpovídají dobové módě a většinou jsou již zastaralé. Kostým učenců však oblékali i různí obskurní léčitelé ve snaze vystupovat před pacienty fundovaněji. V dalším Douově obraze *Felčar* z roku 1652 je šarlatánovo úsilí předvést roztodivné medikamenty přijímáno se smíchem a úšklebky lidí shromážděných kolem [88]. Jako symbol falše a podvodu byla postava felčara zároveň svou groteskností populární jak v žánrových obrazech, tak i v divadelních komediích – za všechny můžeme vzpomenout hned dvě Molièrova díla: *Láska lékařem* a *Lékařem proti své vůli*. Celkem čtyři hry na dané téma vydané mezi léty 1663 – 1665 v Amsterdamu napsal Jacob Lescaille. Vystupuje v nich falešný doktor předepisující mladým dívkám páchnoucí lektvary.<sup>427</sup> Dívky však trpí nemocí duševní povahy, tzv. *erotickou melancholií*, která byla v 17. století leidenskými mediky diagnostikována jako vážná nemoc. To vše nahrávalo komickému tónu zobrazovaných scén s felčary.

Brandlova malba s právní poradou je současně zobrazením populárního námětu nerovného páru, jehož genezi lze v umění sledovat od antiky.<sup>428</sup> Vztah mezi starým pošetilým mužem a mladou vypočítavou ženou byl tématem divácky atraktivním již v této době – příkladem mohou být divadelní hry římského básníka Plauta (kolem 251 – 184 před Kr.). Tyto hry komického charakteru poskytovaly divákovi dostatek pobavení, ale pouze k tomuto účelu nesloužily. Mravní poučení bylo sice často maskováno satirou a vtipem, ale i pozdější spisovatelé, jako například Bocaccio v *Dekameronu*, Erasmus ve *Chvále bláznovství* a Sebastian Brant v *Lodi bláznů*, neopomněli přivést čtenáře nebo diváka k zamyšlení nad morálkou lásky, v níž jsou partneři výrazně věkově odlišní a kde jeden baží pouze po smyslové rozkoši a druhý po bohatství. V severském malířství 16. století se téma nerovného páru frekventovaně vyskytovalo jak v grafických tiscích, tak i v malbě. Mezi první průkopníky těchto scén náleželi Lucas Cranach st., Quentin Massys a Jan

<sup>426</sup> Více k Douovým scénám s felčary in: WHEELOCK 2000, 35-38, 100-103, 116-117.

<sup>427</sup> Více k tématu v divadelních hrách: Ernest B. GILMAN: Women, Medicine and Theatre 1500–1750. Literary Mountbanks and Performing *Quacks*, in: Renaissance Quarterly 61, 2008, 622-623.

<sup>428</sup> Více k tématu: SILVER 1974; REGNER 1984; SCHNEIDER 2004, 153-154.

Massys. U Cranacha jsou stařec a stařena podáni karikaturním způsobem – zdůrazněné známky stáří, jako vypadané zuby a vráscitá tvář s výrazem chtíče, mají být kontrastem k půvabům mladých dívek-kurtizán či pohledných jinochů.

Holandská žánrová díla 17. století tedy tvoří námětovou základnu Brandlových děl. Nejedná se však o pouhé automatické přejímání holandských vzorů – přestože užil jistých standardních postupů a motivů, dokázal scény převést do nekonvenční polohy. Absencí zpráv o objednavatelích děl jsme však značně ochuzeni o důležitá hlediska ovlivňující podobu realizovaných výtvorů. Pouze odhadem bych se vyslovila pro nejspíše aristokratické zadavatele Brandlových žánrů – soudě alespoň podle jediného doložitelného obrazu *Tři ženy a lovec* objednaného Františkem Josefem Černínem. Pro tuto scénu, podobně jako pro výjev s mastičkářkou, však nemáme blíže ikonografické analogie a Brandla tak můžeme ocenit jako schopného inventora (k výkladu děl viz kap. X.3.4.).

### X.3.3. Nedochované a mylně připsané žánrové malby

Počet Brandlových děl s žánrovou tematikou byl zcela jistě vyšší, než ukazuje dochovaný materiál. Z testamentu Brandlova kolegy Matyáše Bernarda Brauna, pořízeného v roce 1736, se dovídáme o obrazech, které sochař vlastnil. Mezi jinými jsou uvedeny Brandlovy malby *Adam a Eva*, *Kristus na Olivetské hoře* a obraz: „žánrový výjev s žertujícími osobami, dvěma dospělými a chlapcem“.<sup>429</sup> V soupisu Brandlových děl sestaveném Františkem Benešem v roce 1867 nacházíme informaci, že se na zámku ve Zdechovicích nacházely „světské obrazy“.<sup>430</sup> Dlabacz ve svém *Lexikonu* sice obrazy ze zdechovického zámku uvádí, ovšem bez tematického určení, a navíc tento údaj převzal ze Schallerova topografického soupisu chrudimského kraje,

<sup>429</sup> Takto jej dle originálního zápisu přepsal Jaromír Neumann – těžko však může být obraz uveden v dobovém prameni jako „žánrový“. NEUMANN 1998, 125-126 (v pozn. č. 69 citace pramene).

<sup>430</sup> BENEŠ 1867, 147, č. 71.

kde opět nenacházíme bližší námětové označení.<sup>431</sup> Zdechovické panství bylo od roku 1722 v držení rodu Paarů; Karel Josef hrabě Paar zde nechal vystavět zámek. Setkání malíře s touto šlechtickou rodinou proběhlo v rámci objednávky rozměrného oltářního plátna s *Klaněním tří králů* (1727) od Marie Terezie Violanty, hraběnky Šternberkové, od roku 1715 Paarové. Nelze samozřejmě vyloučit už dřívější styky. Zdechovický zámek v roce 1803 vyhořel a téhož roku Paarové započali s výstavbou nového. Zámecký mobiliář se zčásti podařilo zachránit, ale v padesátých letech minulého století byl fond rozset do různých zámeckých či jiných objektů a jeho rekonstrukce je velmi obtížná. Z inventáře paarovského fondu pořízeného ještě před požárem v roce 1801 se však žádný z obrazů nedá identifikovat jako práce Brandlova.<sup>432</sup>

Dochovala se i řada děl, která vykazují úsilí imitovat Brandlův styl, přičemž nemůžeme zcela vyloučit, že jde o kopie nedochovaných Brandlových žánrů. Takovými jsou párové obrazy *Hlava vousatého muže* a *Žena s pánví* pocházející z arcibiskupské sbírky na zámku v Kroměříži [89,90],<sup>433</sup> kterých si v souvislosti s Brandlovým pastózním rukopisem všiml jako první Rudolf Kuchynka: „Tvář i vous pastosně malovány virtuosní machou, u četných stařeckých hlav Brandlem stále opakovanou.“<sup>434</sup> Hlava muže je vskutku malována se snahou co nejbližší napodobit Brandlovu malbu v prudce vrženém světle na starcovu tvář ponechanou zčásti ve stínu a v pastózních nánosech barvy v partiích vlasů a vousů. To vše je však provedeno s průměrnou malířskou obratností a s jistou neumělostí projevující se zejména v malbě ruky držící pánev. Oproti tomu stařena ohřívající pokrm na pánvi více zaujme snahou o realistické zachycení vrásčité tváře. Pouze hypoteticky byly obrazy Milanem Tognerem spojeny se jménem Brandlova

<sup>431</sup> DLBACZ 1815, Band I., 203, č. 19 („... schloß zu Zdechowiez im Chrudimer Kreise, ist mit Brandlischen Werk ausgezieret“), Jaroslav SCHALLER: Topographie des Königreichs Böhmen, Prag 1789, Band IX, 32 („... und mit kostbaren Gemälden von Skreta und Brandl gezeiret haben...“).

<sup>432</sup> Jedinými obrazy, které lze hypoteticky pokládat za Brandlova díla, jsou: dva starci („zwei alte“) a pak jakýsi výjev z kuchyně („Kuchelstücken“) in: Inventář 1801, Rodinný paarovský fond, nesign., Státní oblastní archiv Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec.

<sup>433</sup> Olej na plátně, 89 x 63 cm, inv. č. KE 1852 a KE 1854, Literatura: TOGNER 1998, 94-95, č. kat. 62, 63 (bibliografie); ROUSOVÁ 2004, 64.

<sup>434</sup> KUCHYNKA 1917, 241.

žáka Jana Jiřího Köppela (asi 1700–1769), od něhož jsou známy oltářní obrazy, ale podobně jako ani o ostatních Brandlových žácích nemáme dosud o jeho tvorbě širší povědomí.<sup>435</sup>

Blíže k Brandlovu stylu má obraz *Boháče* vytvořený kolem poloviny 18. století [91].<sup>436</sup> Dílo bylo prezentováno na malířově výstavě pořádané Krasoumnou jednotou v roce 1911 pod názvem *Peněžník* jako „způsob P. Brandla“.<sup>437</sup> Neumann měl za to, že práce pochází z těsného Brandlova okruhu.<sup>438</sup> Obraz vsutku vykazuje četné znaky společné s Brandlovou malbou včetně rukopisu. Je zjevné, že anonymní umělec byl s tvorbou Petra Brandla blíže seznámen a znal ji z originálů. Otázkou zůstává, zda jde v tomto případě o kopii nedochovaného Brandlova žánru či o modifikaci jiného Brandlova díla převedeného do tohoto světského námětu. Osobně se přikláním k první hypotéze. Je pozoruhodné, s jakým úsilím se malíř snažil napodobit mistrův vervní rukopis, a nutno přiznat, že v partiích starcova obličej se mu to do jisté míry zdařilo. Kabát s tzv. žabkami známe z Brandlovy *Vlastní podobizny zv. Lobkovické* (Národní galerie v Praze) i z křešovského obrazu s *Návratem marnotratného syna* (klášter benediktinek, Kreszów). Gesto rukou lze v tomto případě vyložit jako počítání na prstech, protože na stolku leží mince a stařec má na opasku připevněn měšec. Nejbližší stylovou komparaci poskytuje obraz *Nerovného páru u notáře*, kde jsou partie vlasů a vousů postavy notáře velmi podobně strukturovány klikatě vedenými tahy štětce s hutnými nánosy barev. Malířské prohřešky nalezneme v obličejí, ne zcela správně anatomicky zachyceném, a v malbě prstů, poněkud ztuhlých. Proto bych nesouhlasila s názorem Ivo Kořána hájícím tento obraz jako Brandlův autografický.<sup>439</sup>

<sup>435</sup> TOGNER 1998 (pozn. 435).

<sup>436</sup> Olej, plátno, 81 x 60 cm, inv. č. O 2890, Národní galerie v Praze, naposledy k němu: ROUSOVÁ 2004, 94, č. kat. 8 (bibliografie) – zde jako „Okruh Petra Brandla, první polovina 18. století“.

<sup>437</sup> MÁDL 1911, nepag., č. kat. 59.

<sup>438</sup> NEUMANN 1960, 64-65.

<sup>439</sup> KOŘÁN 2005.

K malbě *Boháče* byl vždy řazen jako jeho protějšek obraz *Chudáse* [92].<sup>440</sup> Rozměrem se díla téměř shodují, tematicky se příhodně doplňují, ale stylově a malířským provedením se od sebe velmi liší. Například už postava *Chudáse* je drobnější, menší. Na malbě nejsou uplatněny tak hutné barevné nánosy jako na plátně s *Boháčem*. Porovnáme-li některé detaily – zejména ruce a prsty –, pak je zřetelné, jak se od sebe liší. Kompozice se žebrajícím mužem je přece jen v malbě jistější a ve výraze přesvědčivější. Méně malíř zvládl pouze partii hrudníku, kde je povrchová struktura poněkud nejasná. Malířským stylem, natočením těla a výrazem obličeje se dílo blíží obrazu *Sv. Pavla* (Obrazárna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, Praha), původně připsanému Halbaxovi, Neumannem poté Brandlovi.<sup>441</sup> Strahovský obraz vznikl kolem roku 1700, tedy v období, kdy Brandl používal výrazně načervenalého inkarnátu stejně jako autor této kompozice. Vzhledem k pojetí postavy s prosebným gestem a holí, jež drží v ruce, není vyloučeno, že se může jednat o výsek z evangelijního příběhu o marnotratném synovi.

Za mylné připsání Brandlovi považují také obraz *Muž spravující kovové nádoby* z hraběcí sbírky v Pommersfeldenu, o němž se zmiňují v kapitole věnované Janu Kupeckému (X.2.) [79].

#### X.3.4. Brandlovy žánrové malby

Budeme-li postupovat při posuzování Brandlových žánrů chronologicky, pak na prvním místě stojí kompozice s *Nerovným párem u notáře* [93].<sup>442</sup> Preiss ji datačně posunul před rok 1700, tedy do počáteční fáze umělcovy tvorby.<sup>443</sup> Brandl zde již upustil od hladšího a jemnějšího přednesu vycházejícího z vlivu malby Jana Rudolfa Byse a nechal projevit svůj osobitý malířský styl, a to zejména v postavě notáře, jehož prošedivělé vlasy a vousy

<sup>440</sup> Olej, plátno 83 x 61 cm, inv. č. O 2891, Národní galerie v Praze, naposledy k němu: ROUSOVÁ 2004, 96, č. kat. 9 (bibliografie) – zde jako „Okruh Petra Brandla, první polovina 18. století“.

<sup>441</sup> NEUMANN 1969, 82, č. kat. 34; KALINA/KYZOUROVÁ 1993, 71, č. kat. 47.

<sup>442</sup> Olej, plátno, 105,5 x 140,7 cm, signováno na listě otevřené knihy: *Peter Brandl Pinxit*, Sbírký Pražského hradu, inv. č. HS 606. Literatura: ROUSOVÁ 2004, 72-75, č. kat. 1 (bibliografie).

<sup>443</sup> Pavel PREISS in: VLNAS 2001, 443, č. kat. II/4.119.



strukturoval barevnou pastou a štětcem vedeným klikatými pohyby. Jeho tvář náleží do rejstříku archetypů stařeckých hlav, které Brandl s oblibou zobrazoval i v samostatných kompozicích. Ztvárnění ženiny tváře vykazuje úsilí o realistické zachycení, zatímco mladíkův obličej pojal zběžnějším způsobem a nechal jej jen slabě osvětlit. Velmi podobný kompoziční model s třemi figurami, na menším formátu, Brandl předvedl i v nedatované malbě vzniklé zřejmě o něco málo později s námětem *Jákob přijímá Josefovo zkrvavené roucho* [94] a poté – někdy po roce 1710 ve scéně – *Lot a jeho dcery* [95].<sup>444</sup> Neumann upozornil na kompoziční a dějovou souvislost s Halbaxovým obrazem *Sv. Pavel a Silas ve vězení* [96].<sup>445</sup> Na komparaci těchto dvou děl však můžeme shledat i rozdíly v pojetí – Halbaxova kompozice působí statictěji, nedějově a gesta konvenčně. Brandl je proti tomu živější a přímější, z hlediska světelné výstavby teatrálnější. Jeho dílo je pojednáno jako *tableau vivant* – živý obraz s postavami tvořícími svým jednáním děj, v němž hrají důležitou úlohu gesta. Stařena tiskne oběma dlaněmi ruku notáři – s tímto gestem se shledáme v Bulwerově *Chirologii*, kde značí *Confido* – důvěru, kterou žena vkládá do notářovy spřízněnosti.<sup>446</sup> Právě tak je ale možné, že mu tiskne do dlaně peníze. Pohledem jako by naléhavě žádala o vyřízení svatební smlouvy, zatímco ji mladík bere jemně kolem ramen ve snaze ji uklidnit. Nerovný pár, ve kterém stařec baží po přízni mladé ženy, je, jak již bylo zmíněno, častějším typem zobrazení. Nelze proto s určitostí vyloučit, že Brandl koncipoval scénu se stařenou uzavírající svatební smlouvu s mladíkem jako protějškovou kompozici. Námět byl populární v 16. století v nizozemské a německé malbě a grafice, v nadcházejících dvou stoletích se vyskytuje již zřídka. O to zajímavější je, jak toto téma Brandl modifikoval ve své době.

K provenienci díla bohužel nemáme dostačující zprávy – obraz se kdysi údajně nacházel v polské sbírce ve Lvově. Ze Lvova jej Tadeusz Wiecejski

<sup>444</sup> Obě malby jsou majetkem Národní galerie v Praze, inv. č. O 1348, O 12683.

<sup>445</sup> Národní galerie v Praze, inv. č. O 2303, NEUMANN 1964<sup>1</sup>a, 78.

<sup>446</sup> John BULWER: *Chirologia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof...* (1644, London), reprodukováno in: GILLIS 1975, 154, tab. G Confido, text 80.

prodal Rudolfovi Ryšavému, od něhož se dílo dostalo do Brna, odkud je Josef Hroneš nabídl ke koupi Obrazárně Pražského hradu, a ta je v roce 1935 pořídila z Masarykova národního fondu. Mně se podařilo nalézt kopii tohoto obrazu pocházející zřejmě z první třetiny 18. století, jež kromě jiného dokládá znalost tohoto díla v českém prostředí [97]. Autor kopie se snažil o co nejvěrnější přepis kompozice, a přestože nebyl schopen napodobit Brandlův vervní rukopis, dokázal i při zmenšeném formátu udržet prostorové vztahy mezi postavami. Plošné podání a poněkud tupé výrazy obličejů stařeny a notáře ale ukazují na průměrnějšího malíře. Není však pochyb, že autor znal dílo z originálu.<sup>447</sup>

Ve sbírce Královské kanonie premonstrátů na Strahově se nachází výjev s *Kuřákem*, jenž vznikl zřejmě někdy kolem roku 1700 [98].<sup>448</sup> Malba byla v průběhu třicátých let 20. století některými autory připisována Halbaxovi a později vedena jako práce Brandlova okruhu.<sup>449</sup> Dílo již vykazuje znaky vyzrálého Brandlova malířského umění, kdy se po období devadesátých let orientovaných na eklektickou malbu Jana Rudolfa Byse, od něhož přejal uhlazený rukopis a jemnou modelaci, přiklonil ke stylu skicovitého charakteru s krátkými, rychle vedenými úhozy štětce. Teplý kolorit hnědí vyvážil nazelenalými tóny a akcenty běloby oživil jinak monochromní malbu temnosvitného charakteru. Husté barevné pasty provedl zejména v partii obličejů, prudce nasvíceného dopadajícím světlem z levé strany. Neumann si povšiml typologické souvislosti tváře kuřáka a postavy jednoho z Jákobových synů v Brandlově kompozici *Jákob přijímá Josefovo zkrvavené roucho* pocházející taktéž z období přelomu 17. a 18. století [94].<sup>450</sup>

Na rozdíl od obrazu shodného námětu z jaroměřického zámku použil Brandl prostší, hrubší typ postavy, jejíž výraz a konání však nejsou dovedeny

<sup>447</sup> Olej, plátno, 83 x 102 cm, inv. č. KD 1522, původně zámek Kozojedy, dnes zámek Krásný Dvůr, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Ústí nad Labem.

<sup>448</sup> Olej, plátno, 89 x 78 c, inv. č. O 544, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha. Literatura: ROUSOVÁ 2004, 76-78, č. kat. 2 (bibliografie).

<sup>449</sup> Jaromír Neumann vyčerpávajícím způsobem popsal průběh měnicích se atribucí, proto je zde nebudu opakovat: NEUMANN 1969, 91.

<sup>450</sup> Ibidem.

do vulgárnosti a primitivismu některých figur kuřáků z obrazů Adriaena Brouwera [80] či Davida II. Tenierse [81]. Námět, který Antonín Matějček pokládal za „mrvoličného rázu“, malíř pojal jako portrét oproštěný od dalších kuřáckých atributů, které často takovéto kompozice doprovázejí.<sup>451</sup> Nevíme, zda obraz nenáležel do většího cyklu s alegoriemi lidských smyslů, kde by reprezentoval chuť. Taková díla nalezneme již na konci 16. století, kdy žánrově pojaté scény současně reprezentovaly alegorie.<sup>452</sup> Nicméně ani archivně u Brandla takovýto cyklus není zaznamenán, vyloučit však s určitostí, že malba je fragmentem z větší série, také nemůžeme. Neumann shledal v *Kuřákovi* reminiscence na malbu Franse Halse: „Svěží, vášnivě důrazný rukopis spolu se schopností zachytit ve tváři prchavý výraz kuřácké náruživosti je blízký názoru Franse Halse.“<sup>453</sup> Já osobně spatřuji ještě bližší souvislost s malbou Adriaena Brouwera (před 1605 Oudenaerde – 1638 Antverpy), od něhož se zachovaly cykly polofigur s anonymními tvářemi sedláků, vesničanů, kuřáků a dalších.<sup>454</sup> Brouwer se při nich soustředil na postihnutí určitého výrazu tváře – dokázal přitom sestavit bohatou škálu expresí od afektovaných po melancholické či odměřené. Se záměrem zachytit určité momentální duševní rozpoložení pracoval také Brandl. Poměrně jednoduchými vyjadřovacími prostředky dokázal postihnout zvláštní požitkářský úsměv jinocha pěchujícího si do dýmky tabák. S Brouwerovým rukopisem koresponduje živou fakturou malby, monochromní tonalitou i portrétním charakterem. Neumannem vyřčené jméno Franse Halse má však také své opodstatnění – Brouwer žil krátkou dobu v Haarlemu, kde byl v přímém kontaktu s Fransem Halsem, který jak svou portrétní, tak i žánrovou produkcí do značné míry inspiroval Brouwerovy obrazy kabinetního charakteru. Nicméně podle dochovaných inventářů, ať už aristokratických či měšťanských sbírek v Čechách, se s Halsovým jménem v podstatě nesetkáme

<sup>451</sup> MATĚJČEK 1931, 22, č. kat. 17.

<sup>452</sup> Zobrazení kuřáků oddávajících se své vášni bylo například v díle Adriaena Brouwera součástí cyklu se *Sedmi smrtelnými hříchy*, a zastupovalo tak hřích lenosti. K tomu více: CLIPPEL 2003.

<sup>453</sup> NEUMANN 1969, 91.

<sup>454</sup> Více k tomu in: RENGER 1986, zde zejména 35-44.

(výjimkou jsou dva portréty z valdštejské obrazárny na zámku Duchcov), kdežto Brouwerovo dílo se těšilo u českých sběratelů značné pozornosti – za všechny jmenujme alespoň sbírku hraběte Vršovce, kterou Brandl znal (viz kap. IX.5.). Příklon k nizozemské malbě 17. století je čitelný i v užití lidového typu postavy. Brandl v podstatě navázal na tradici malby anonymních tváří vesničanů ztvárňovaných v cyklech již Pieterem I. Bruegelem a posléze rozvíjené Adriaenem Brouwerem a jeho haarlemským následovníkem Adriaenem van Ostadem [9]. Zatímco u zmíněných autorů se malby pohybovaly na hranici karikatury, Brandlův kuřák je prost všech afektovaných grimas či hrubých gest, které měly podtrhnout ohroublé a primitivní chování lidí z nižší sociální vrstvy. Nicméně právě pro takovýto způsob vyjadřování byli tito nizozemští umělci obdivováni. Brandlova malba se typologicky velmi přibližuje *tronie* – tedy malbě zobrazující anonymní tvář s cílem zachytit určitý výraz a lidský typ (viz kap. VI.). I z toho důvodu bych jí nepřikládala hlubšího významu než pouze ten, že zachycuje požívačný úsměv mladého kuřáka, který si pečuje tabák do dýmky.

Protějškové scény malované v roce 1719 *U felčara* [99.a,b,c] a *U mastičkářky* [100.a,b] patří mezi jedny z nejatraktivnějších Bradlových žánrů.<sup>455</sup> Díla pocházejí z premonstrátského kláštera v Nové Říši na Moravě – zakladatelem tamní kolekce byl opat Josef Bernard Pelikán (1756 – 1792), který po josefínských reformách skupoval celé knihovny zrušených klášterů, pořizoval vědecké přístroje, a také obrazy. Po opatově smrti v roce 1794 byl pořízen inventář, z něhož mimo jiného vyčteme, že obrazový kabinet byl umístěn v místnosti vedle refektáře a obsahoval 54 obrazů s převážně náboženskou tematikou.<sup>456</sup> Inventář sepsaný po smrti dalšího opata kláštera Jana Nepomuka Pelikána (1793 – 1819) zaznamenává celkem 294 obrazů. Víme, že opat odkoupil celou sbírku telčského děkana Tobiáše Čermáka, a

<sup>455</sup> *U felčara*, olej, plátno, 107,5 x 143,5 cm, *U mastičkářky*, olej, plátno, 107,5 x 140 cm, signováno a datováno vlevo na hraně stolu: P: Brandl: F: 1719. Kanonie premonstrátů v Nové Říši. *Literatura*: ROUSOVÁ 2004, 79-84, č. kat. 3, 4 (bibliografie); PROKOP 2006, 45, pozn. č. 28 (bibliografie). Obě díla byla naposledy vystavena na výstavě: *Tabulae pictae. Umění 17. a 18. století ze sbírek kláštera premonstrátů v Nové Říši*, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, 14. 5. 2009 - 28. 9. 2009, bez katalogu.

<sup>456</sup> JIRKA 1991, 129, 137-138.

dále sbírku vídeňského dvorního sekretáře Mayersfelda. Žádné z dochovaných děl však nemá prokazatelnou provenienci starší nežli k datu 1819, kdy byl pořízen soupis.<sup>457</sup> Brandlovy žánry jsou zde vedeny pod jménem *utrechtského caravaggisty* Gerrita van Honthorst: „N. 17, 2 Ein Quacksalber und eine Quackselberin, Honthorst“.<sup>458</sup> Toto připsání nebylo zdaleka tak neopodstatněné.

Z hlediska světelné režie i budování prostoru jsou kompozice vskutku malovány ve stylu Honthorstovi blízkém [101]. Obě scény s tříčtvrtečními postavami umístěnými před neutrální pozadí jsou však ještě reminiscencemi na caravaggiovská a manfrediovská kompoziční uspořádání figurálních výjevů. Manfrediho „Manfrediana methodus“ se zde uplatnila v užití výrazného kontrastu světla a stínu, které ostře vyděluje postavy od pozadí. Jak vidíme na Brandlových obrazech, v blíže nespecifikovaném prostředí tvoří jedinou rekvizitu kamenný sloup. Ve scéně *U mastičkářky* je v zadním plánu pás nebe, přesto však není patrné, zda se děj odehrává v interiéru či exteriéru.

Do epicky líčeného děje Brandl vsunul rozmanité lidské typy – stařenu s realisticky pojatou fyziognomií vrásčité tváře a vystouplého nosu, dále půvabnou dívku jemných rysů [99.c] a mladého fešáckého felčara [99.b]. Protějškové obrazy nejsou sice kompozičně propojeny, ale ideově spolu souvisejí. Určitý problém vyvstává v přesnější interpretaci děje, i když v obraze *U felčara* je výklad scény poměrně zřetelný: Stařena s dívkou navštěvují felčara, ve slaměném pouzdře přinesly nádobu s močí, kterou felčar zkoumá proti světlu. Že vskutku jde o felčara a nikoli o studovaného doktora, může doložit pitoreskní turban, právě tak jako fakt, že felčar zkoumá moč v baňce a současně měří dívce puls – soustředit se na dvě procedury zároveň, aby uvedl přesné výsledky, v není podstatě možné. Stařena v šátku byla

<sup>457</sup> Jaroslav Prokop má nicméně za to, že Brandlovy protějškové žánry mohly být malovány přímo pro klášterní obrazárnu – pro to nejsou ale žádné archivní či jiné dokumenty: PROKOP 2006, 45. Existenci sbírky lze prozatím doložit až zhruba od 80. let 18. století – proto bych byla s tímto byť hypotetickým vyslovením raději obezřetná.

<sup>458</sup> Státní archiv Brno, fond Sběrka rukopisů Františkova muzea, sign. G 11, č. 102. Inventář publikován in: JIRKA 1991.

považována za kuplířku.<sup>459</sup> Na rozdíl od vulgárnějších vzezření kuplířek v obrazech Dircka van Baburen (*Kuplířka*, Museum of Fine Arts, Boston) či Hendricka ter Brugghen je spíše typem prostším, a navíc její zděšení nad zjištěným dívčím těhotenstvím a sepnutí rukou se zdá být spíše projevem starostlivé matky. Půvabná dívka klopící zrak se jednou rukou dotýká živůtku, jako by zpětně potvrzovala felčarův nález. Méně jasná v ději je protějšková scéna, která nemá ikonografickou obdobu s jinými evropskými díly této periody. Neumann s Jirkou ji vykládají shodně: dívka nabízí medikamenty dvěma zákazníkům – mladíkovi a starci, který čte list – zřejmě recept.<sup>460</sup> Odlišný názor zastává Preiss, jenž se domnívá, že zboží nabízí mladík dívce, která má vztah ke starému muži a že jde o: „... originální variaci na téma nerovného páru...“<sup>461</sup> Některé indicie však prokazují první názor. Vzhled dívky s hlubokým dekoltem a propletenými šátky na hlavě poukazuje spíše na ženu volnějších mravů. Navíc je to ona, kdo drží nádobu s flakonky, jež má vystaveny i na desce stolu. Její fyziognomie odpovídá plným halbaxovským ženským typům s jemně narůžovělým inkarnátem. Podobnou ženskou tvář nalezneme i v Brandlově obraze z raného období na hlavním oltáři kostela Narození Panny Marie v Chabařovicích (*Narození Panny Marie*, 1701). Také s typem perlové náušnice ve tvaru kapky se shledáme u mnoha Halbaxových ženských postav. Náušnice z perel měly například v podobiznách aristokracie dovodit ctnosti, jimiž portrétovaná osoba oplývá. V negativním smyslu perlové náušnice či náhrdelníky byly znamením, že jde o prostitutku.<sup>462</sup> Velký význam v této kompozici mají opět gesta. Pootevřená ústa a posunek ruky mastičkářky naznačují, že právě promlouvá k zákazníkovi, jenž zkoumá obsah lahvičky.

Ve figurálních kompozicích aranžovaných do neutrálního prostředí s minimem doprovodných motivů se malíř mohl více koncentrovat na

<sup>459</sup> Pavel PREISS in: VLNAS 2001, 364, č. kat. II.3.44-AB.

<sup>460</sup> NEUMANN 1969, 26 a 93-94; JIRKA 1991, 5; JIRKA 1993, 11.

<sup>461</sup> Odkazy viz pozn. č. 459 a ibidem.

<sup>462</sup> Více k symbolice perel: Eddy DE JONGH: Pearls of Virtue and Pearls of Vice, in: *Simioulus* 8, 1975/1976, 69-97.

vyjádření vztahů mezi jednotlivými figurami, což je charakter malby rozvíjený již Caravaggiem. Také světelná režie, jež není prosta principů divadelní scénografie, dopomáhá k přesvědčivějšímu vykreslení těchto psychologických momentů. Brandlovy protějškové žánry byly vždy náležitě ceněny z hlediska světelné režie: „Obě malby působí velmi sugestivně především mistrnou světelnou výstavbou kompozice.“<sup>463</sup> Brandlovo světelné pojetí bylo často zmiňováno již staršími historiografy jako například Ludwigem Hagedornem: „Les ombres de ses carnations ont un peu tourné eu noir.“<sup>464</sup> Brandl měl k van Honthorstovi blízko světlenou výstavbou s použitím různých efektů jako například podsvícením tváře nebo naopak nastavením světelného proudu přímo do tváře protagonisty výjevu, čímž podtrhl dramaticky se odvíjející děj. Přejechy světla a stínů jsou však u Honthorsta ostřejší a tvrdší, v Brandlově podání světlo klouže měkčeji po povrchu, je tlumenější a v koloritu teplejší. Také modelace forem je u Brandla vyvedena v jemnějších nuancích světelných kontrastů.

V těchto dvou kompozicích se projevil také jako malíř, který si technicky dokázal poradit s různými světelnými reflexy – například na skleněných flakoncích či na urinální nádobě. Současně předvedl citlivé zacházení se světlem dopadajícím do tváří aktérů děje a je pozoruhodné, jak naprosto cíleně osvětlil některé důležité body kompozice, které jsou zároveň i jakýmsi ideovými svorníky. Felčarovu tvář ozářil intenzivním světlem proudícím skrze skleněnou baňku s močí, v protějškové kompozici zase upozornil světlem na bělostnou pleť v dívčině dekoltu, zatímco tvář kavalíra s ostře vykresleným profilem ponechal zčásti zastíněnou. Jak je pro Brandlovu malbu příznačné, i zde nalezneme *pentimenti*. V kompozici s felčarem hledal optimální tvar skleněné nádoby a sametového baretu, a tak jsou stopy po postupné redukci tvaru patrné pouhým okem.

Tyto žánrové protějšky se tedy odvolávají především světelnou výstavbou a kompozičním aranžmá k dílům caravaggistů. Také v kostýmování postav lze

<sup>463</sup> Pavel PREISS in: VLNAS 2001, 364, č. kat. II.3.44-AB.

<sup>464</sup> HAGEDORN 1755, 298.

spatřovat návaznost na caravaggiovské malby: muž prohlížející medikament ve scéně *U mastičkářky* je oděn do archaického kostýmu – kabát s prostříhanými rukávy a široký klobouk s pštosím perem odpovídají vojenskému oděvu dávno vyšlému z módy. Tento aspekt je však pro žánrové malby některých malířů, zejména *utrechtských caravaggistů*, typický. Příklady nalezneme již v 16. století v žánrech Lucase van Leydena, Pietera I. Bruegela či Pietera Aertsena. Těžko posoudit, co měly tyto staromódní oděvy vyjadřovat – měly působit exoticky, fantazijně, či pouze jako šaty ze „starých časů“? Někteří badatelé spatřují možnou souvislost s kostýmy užívanými na divadle – především v komických hrách.<sup>465</sup>

Jedinou žánrovou malbou, u níž s jistotou známe zadavatele je obraz *Tři ženy a lovec* [102].<sup>466</sup> V nedatovaném účtu hraběti Františku Josefu Černínovi je obraz uveden jako „der verliebte Jaeger“ a malíř za něj obdržel šest set zlatých.<sup>467</sup> V Černínově pozůstalostním inventáři sepsaném v roce 1733 je pak dílo zapsáno jako: „Ein Stuck Von Dreijer Weibs Persohnen, Dabeij ein jager von Brandl.“<sup>468</sup> Po rozprodeji černínské kolekce se dostalo neznámo kam a v roce 1888 je prvně vedeno v inventáři sbírky řádu cisterciáků v klášteře ve Vyšším Brodě jako „Französischer Edelmann in liederlicher Gesselschaft“.<sup>469</sup> Na rozdíl od předešlých obrazů se tato scéna odehrává v otevřené krajině – mladý lovec je zastaven skupinou žen, k níž zřejmě patří i malý chlapec. Mladík je zachycen v loveckém oděvu s puškou přes rameno, za pasem má v kožené pochvě dýku a jeho třírohý klobouk zdobí listy jahodníku a drobný kvítek. Dvě mladé ženy jsou evidentně prostitutky dle výrazů tváře a oděvu, které nabízí starší kuplířka mladíkovi, jenž sahá do sáčku pro peníze. Takto pojatá scéna byla v minulosti chápána jako ztvárnění příběhu z Lukášova

<sup>465</sup> BLANKERT/SLATKES 1987, 24-25.

<sup>466</sup> Olej, plátno, 130 x 144,5, inv. č. DO 39, Obrazárna cisterciáckého klášteře ve Vyšším Brodě. Literatura: CECHNER 1921, 413, č. 212; NEUMANN 1960, 70; NEUMANN 1969, 95, č. kat. 53 (bibliografie); PREISS 1989, 581; Pavel PREISS in: SLAVÍČEK 1993a, 158-159, č. kat. IV/2-3 (bibliografie). Bohužel mi nebylo umožněno toto dílo blíže studovat, ani pořídit fotografickou dokumentaci.

<sup>467</sup> Záznam zřejmě pochází někdy z února roku 1721: KUCHYNKA 1910, 27; HEJNIC 1911, 94.

<sup>468</sup> MATOUŠ: opis inventáře ze 17. 5. 1733, nepag. (Státní okresní archiv v Jindřichově Hradci).

<sup>469</sup> NEUMANN 1969, 95.



evangelia o marnotratném synovi, který prohýřil otcův majetek (L 15, 11-32). V textu sice není zmínka, že by tak učinil i placením lehkým ženám, nicméně nizozemští a němečtí umělci 16. století a později vizualizovali biblický text jako scény odehrávající se v nevěstinci, kde marnotratník utrácí své peníze také za pití, jídlo a hazardní hry.<sup>470</sup> Příběh marnotratného syna však v případě této malby můžeme vnímat pouze jako symbolickou paralelu. Neumann v lovcově tváři spatřoval kryptoportrét malíře, Pavel Preiss navrhl i možnost podobizny hraběte Černína, který byl vskutku vášnivým lovcem.<sup>471</sup> Představa je to velmi lákavá, ale nelze ji doložit, i když je velmi pravděpodobné, že dílo obsahuje různé narážky ať už ze života malíře či jeho štědrého mecenáše. Pro Brandlem vytvořený příběh vskutku nemáme bližší komparace z nizozemské ani italské malby. Nicméně to, že se jedná o vyobrazení prodejné lásky a mladíka, jenž podlehl svodům nemravných žen, je zřetelné a dodává obrazu na moralistním zabarvení. Příběh se odehrává ve zšeřelé krajině a ne náhodou byl vybrán typ mladíka-lovce, protože lovectví bylo tradičně dáváno do souvislosti s láskou a zamilovaností. Zde však dochází k paradoxní situaci, v níž se lovec sám stává lovenou „kořistí“.

Podobně jako u novoříšských protějškových žánrů i zde Brandl pracuje s dramatickým šerosvitem – zatímco lovcova tvář je téměř plně osvětlena, obličej žen jen v určitých partiích a postava malého hochy je celá ve stínu. Malba vznikla nedlouho po novoříšských – zřejmě před rokem 1720. Postava kurtizány zcela v popředí je v podstatě stranově převrácenou figurou mastičkářky. Koloristicky je však tato scéna daleko bohatší – vedle zlatožlutých, zelených a červených tónů se objevují také našedlé a růžové. Rukopis je velmi velkorysý – tahy štětce jsou dynamické a vedené jistou a zkušenou rukou. Postavy z tmavého pozadí vycházejí velmi plasticky a Neumannův postřeh o stylové souvislosti s Brandlovými oltářními plátny z kostela sv. Markéty na Břevnově je vskutku výstižný.<sup>472</sup>

<sup>470</sup> Více k tomu: RENGER 1970, 23-70; BUSCH 1983; HAEGER 1986; HAEGER 1988.

<sup>471</sup> NEUMANN 1969, 95; PREISS 1989, 581.

<sup>472</sup> NEUMANN 1969, 95.

Nejspíše po roce 1720 vznikly působivé párové malby zachycující *Muže s dýmkou* [103.a,b] a *Dívku s číší* [104.a,b].<sup>473</sup> Obě nelze interpretovat pouze jako alegorie čichu a chuti a zobrazení kuřácké a pijácké rozkoše, ale jak již naznačil Neumann, díla obsahují daleko více skrytých aluzí.<sup>474</sup> Významových vrstev zde nalezneme vskutku hned několik – vedle zmíněné alegorické a mravoličné je vizuálně zřetelný erotický podtext v obou obrazech koncepčně vzájemně provázaných. Plnokrevný typ mladé ženy s načervenalými tvářemi, leskem na rtech a hlubokým dekoltem působí vyzývavě i pohledem na diváka, kterého jako by vybízí k přípitku. Naproti tomu kuřácká tvář je natočena směrem k ženě. Podle dobových názorů tabák a víno stimulují erotický chtíč, což dokládá i emblém z knihy Jacoba Catse, kde kouř dýmky značí „potravu milenců“ a víno „Venušino mléko“.<sup>475</sup> Na dalším z Catsových emblémů pak sedí muž se zapálenou dýmkou u stolu, zatímco mu Kupido přináší místo šípů lásky sadu dýmek [105]. Tím je vyjádřen vztah mezi kouřením dýmky a milováním.<sup>476</sup> Pestrou sestavu symbolů spojených s láskou a milostným vztahem nalezneme v ozdobách dívčina klobouku, kde jsou kromě květů růže, kaliny a plodů jeřabin i mrtví ptáci a živý zelenožlutý papoušek. Červenou růží lze spojit s antickou bohyní krásy a lásky Venuší, jejímž je tradičním symbolem. Mrtví ptáčci – zřejmě drozdi kvíčaly (*Turdus pilaris*), kteří se kromě jiného živí plody jeřabin, také asociují milostný akt. Podle jednoho holandského přísloví slovo *vogelen* (lovit) od slova *vogel* (pták) v druhotném smyslu označuje pohlavní styk.<sup>477</sup> Pouze jeden obdobný příklad této zvláštní dekorace jsem našla v obraze Adriaena van der Werff (1659–1722) *Kuchařka a lovec*, v němž je ptactvo na lovcově klobouku zcela jasnou

<sup>473</sup> *Muž s dýmkou*, olej, plátno, 105 x 83 cm, inv. č. J 6340, *Dívka s číší*, olej, plátno, 106 x 82 cm, inv. č. J 6341, zámek v Jaroměřicích nad Rokytnou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Telči. Literatura: ROUSOVÁ 2004, 85-90, č. kat. 5, 6 (bibliografie).

<sup>474</sup> NEUMANN 1969, 92.

<sup>475</sup> Jacob Cats: *Toneel van mannelicke achtbaerheyt* (Amsterdam 1622), převzato z: NAUMANN 1981, Vol. I., 102.

<sup>476</sup> Jacob Cats, *Silenus Alcibiadis, sive, Proetus* (Amsterdam 1620), převzato z: WHELOCK 2004, 80.

<sup>477</sup> Více k holandskému přísloví a jeho vizualizaci: Eddy DE JONGH: *Erotica in vogelperspectief*. De dubbelzinningheid van een reeks 17de eeuws genre-vorstellungen, in: *Similous* 3, 1968, 22-74, dále též 1976, 77 ad.

narážkou na dožadování se přízně ženy [106].<sup>478</sup> Pozoruhodný je v tomto kontextu motiv papouška, který vyhlíží zpoza dívčina klobouku. V křesťanské ikonografii je mariánským symbolem – jeho peří i po smočení vodou zůstává suché, což je bráno jako příměr k neposkvrněnému početí Panny Marie.<sup>479</sup> V portrétech představitelů vyšších vrstev byl papoušek, který se musel do Evropy dovážet až z Amazonie, znakem luxusu, bohatství a ukázkou záliby v exotických věcech. Jako symbol sexuální rozkoše se objevuje od konce 16. do konce 17. století ve scénách z veřejných domů.

Poukazem na oddávání se smyslovým rozkoším je v Brandlově kompozici právě motiv papouška, který současně zastupuje i další významový aspekt. V zobrazeních alegorií pěti smyslů je tradičním atributem alegorie hmatu, méně pak, ale přece, se vyskytuje i v alegorii chuti, jak ukazuje společné dílo Jana I. Brueghela a Petra Paula Rubense *Alegorie chuti*, *Alegorie sluchu* a *Alegorie čichu* (Museo Nacional del Prado, Madrid). *Chut'* zpodobenou ženskou postavou s pohárem vína v ruce zde doprovází žlutý kakadu.

Zatímco Brandl zvolil koncepci dvou protějškových obrazů, častá jsou i zobrazení, která spojovala zálibu v kouření a víno, a tím i element mužství (dýmka) a ženství (sklenka vína) ve společné scéně.<sup>480</sup> Nekonvenční ikonografii děl, pro kterou v evropské barokní malbě nenacházíme období, autorsky Brandlovi přiznat s určitostí nemůžeme. Vzhledem k individuální fyziognomii obou postav lze hypoteticky uvažovat o objednavatelích, kteří současně mohli navrhnout obsahovou složku obrazů. K provenienci díla však nemáme dostatečné informace – obrazy se na jaroměřický zámek dostaly v roce 1948 ze zámku v Luka nad Jihlavou, který v letech 1711 – 1720 vlastnil Jan Kryštof Říkovský z Dobřčic.

<sup>478</sup> GAETHGENS 1987, 89-90.

<sup>479</sup> Více k motivu in: DITRICH 2004, 326-334; DE JONGH 2005, 49-51.

<sup>480</sup> Jako příklad lze uvést obraz Jakoba Ducka *Voják s dýmkou a smějící se dívka* (Fitzwilliam Museum, Cambridge).

V kostýmu *Muže s dýmku* Neumann shledal příbuznost s oděvy na Brandlových vlastních podobiznách<sup>481</sup> – zejména čepice z bobří kožešiny, jež zde zaujme štrápcem, který spolu s rozhalenou košilí dodává postavě na ležérnosti zrovna tak jako pohodlné opření ruky v bok. Na rozdíl od strahovského *Kuřáka*, kromě dýmky oproštěného od dalších symbolů kouření, vytvořil Brandl na stolku z krabice na tabák, a smotků tabáku menší kuřácké zátiší. Šaty dívky s číší odpovídají měšťanskému oděvu, spolu s kloboukem pak vzdáleněji připomínají kostým pastýřek z nizozemských kompozic doby 16. a 17. století. Zaujatá póza a graciózní držení sklenky v ruce podtrhují kultivovanost v pohybu a gestech. Malby s postavami veselých mladíků a žen se sklenkou vína v ruce popularizoval Hendrick ter Brugghen (1588 Deventer – 1629 Utrecht). Určitým předobrazem byly už pastorální portréty Pauluse Moreelse (1571 Utrecht – 1638 Utrecht), jehož izolované polofigury pastýřek se slaměnými klobouky s bohatou květinovou výzdobou zřejmě navazují na starší vzory portrétů benátských kurtizán z období 16. století [107]. Na Moreelsovy pastorální podobizny navázal Jan van Bijlert (1597/98 Utrecht – 1671 Utrecht) ženskými postavami trhovkyň a prodavaček – i v nich se zřejmě jednalo o kryptoportréty konkrétních osob. Portrétům dam kostýmovaných jako pastýřky se věnoval také Jan Kupecký – Jaromír Neumann vidí jako nejbližší Brandlův vzor pro *Dívku s číší* Kupeckého *Podobiznu paní Schreyvoglové* [108].<sup>482</sup> Další blízkou souvislost Neumann spatřoval v ženské alegorické postavě symbolizující malbu (*Alegorie malířství* [74]).<sup>483</sup> Domnívám se, že Neumann až příliš zdůrazňoval pro jaroměřické kompozice význam vzoru Kupeckého – Brandl byl na počátku dvacátých let 18. století již dostatečně vyzrálým malířem s vlastním uměleckým názorem. Rukopisně jsou jeho tahy štětce širší, spontánnější, celkový malířský přednes ve výsledné formě jednodušší. Kupeckého výše zmíněné kompozice zrcadlí poučení francouzskou reprezentativní podobiznou v elegantním stylu a

<sup>481</sup> NEUMANN 1969, 92.

<sup>482</sup> SAFARIK 2001, 137-138, č. kat. 46.

<sup>483</sup> Ibidem, 92-93.

uhlazeném rukopisu – tedy pojetí, které malířské nátuře Petra Brandla bylo přece jen v tomto období vzdálenější.

Restaurování a chemicko-technologický průzkum obou děl přinesly zajímavé výsledky.<sup>484</sup> RTG snímky obrazu *Dívky s číši* ukazují starší kompozici s odlišným natočením hlavy. Podle názoru restaurátorů nejde o *pentimento*, ale o malbu portrétního charakteru, kterou Brandl nedokončil a započal jinou.

Maďarským historikem umění Miklósem Mojzerem byl Brandlovi na počátku 80. let minulého století připsán obraz *Stará žena s hrncem* [109].<sup>485</sup> Do budapešťské Národní galerie bylo dílo zakoupeno v roce 1977 z privátní sbírky a Mojzer předpokládá, že se mohlo na území Maďarska vyskytovat již v 18. století – bližší provenienci však neuvádí. Malba podle jeho úsudku vznikla ve 20. letech 18. století. Obraz, který se zatím nedostal mezi českými odborníky do širšího povědomí, je vskutku pozoruhodný svým malířským přednesem. Monochromatické teplé zabarvení užitých hnědých a okrů dodává malbě příděch koloritu holandské malby 17. století. Malíř použil bohaté impasto, které je dynamicky rozbrázděno po ploše a výrazné je především v partiích nasazených světelných čar na čele ženy. Způsob tahů štětce vytváří pocit rozechvělé, obrysově téměř neurčité malby. Slohově se přibližuje jednomu z Brandlových vrcholných děl – *Simeonovi s Ježíškem*, kde malíř použil taktéž hutné impasto posléze reliéfně utvářené [110]. Zde jsou tahy štětce přece jen o něco kratší – v tomto směru se shodují s duktem uplatněným na obraze *Hlava apoštola*, který má Neumann za Brandlův výtvar vzniklý kolem roku 1710 [111].<sup>486</sup> Vzhledem ke slohové pokročilosti a způsobu malby bych jej však posunula do období počátku 20. let 18. století, kdy zřejmě vznikl i obraz z budapešťské Národní galerie. Dílo je malováno na poměrně malém formátu – podobně jako v případě obrazu *Kuřáka* bychom jej jistým způsobem mohli považovat za typ malby zv. *tronie*. Poněkud zvláštní je, že žena nemíří

<sup>484</sup> 1998-1999 restaurovali Radana a Mojmír Hamíkovi – více k restaurování in: HOFTICHOVÁ 2001, 29.

<sup>485</sup> Olej, plátno, 58,5 x 48,5 cm, inv. č. 77.1, Magyar Nemzeti Galéria, Budapešť, *Literatura*: MOJZER 1981, 42; MOJZER 1984, nepag., č. 144.

<sup>486</sup> Národní galerie v Praze, inv. č. O 1347, NEUMANN 1969, 82-83, č. kat. 36.

pohledem na diváka – postava je do kompozice zasazena na diagonále, a proto je dosti možné, že dílo mělo původně protějšek nejspíše zobrazující hlavu starce.

Poslední v řadě žánrů je scéna Brandlem již jednou zpracovaná: *U felčara*, již vytvořil ke konci své kariéry ve třicátých letech 18. století [112.a,b].<sup>487</sup> Pozdní styl vykazuje výkyvy v kvalitě, zřejmě proto Neumann obraz počátkem šedesátých let minulého století považoval za „pozdní dílenský kus“.<sup>488</sup> Poté však dílo spojil s pobytem v Brně v roce 1730, kde Brandl podle starších archivních zpráv pracoval pro klášter augustiniánů u sv. Tomáše, a na Moravě zřejmě zůstal napořád, neboť nyní je vystaveno na hradě Buchlov.<sup>489</sup>

Malba tří postav je velmi úsporná – jistě vedenými tahy štětce vystihl ženské tváře, zvláště pak stařeny, malované zběžněji, bez většího úsilí o prokreslení detailů, na něž se více soustředil v postavě felčara. Harmonicky dokázal vyvážit teplé zlatohnědé barvy felčarova biretu a inkarnátu s výrazně červenými a oranžovými tóny se studenou modří kostýmu. Modelaci tváře provedl širším štětcem, jímž v pastózních nánosech kladl barevné skvrny [112.b].

Brandl se v obraze navrátil k tématu zpracovanému již v roce 1719 – výrazně však pozměnil kompozici danou formátem koncipovaným na výšku. Výběr postav i některých rekvizit je však shodný. Otevřená kniha má dovodit felčarovu vzdělanost v oboru medicíny. U holandských malířů jako Steen nebo Dou se kromě ohmataného foliantu objevuje motiv listiny s pečeti, jenž má potvrdit seriózní studium v daném oboru, ale v podstatě je ironickou narážkou na neumělost těchto léčitelských šarlatánů [88]. Biret na felčarově hlavě působí zastarale a bizarně, taktéž i velký límec. Podobně jako felčara z obrazu v Nové Říši, i zde postavu oblékl do kabátce s kratšími prostřiženými rukávy se zlatými knoflíky a s lemy obšitými zlatou nití. Je těžko soudit, zda

<sup>487</sup> Olej, plátno, 105 x 82 cm, inv. č. BU 162, hrad Buchlov, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Kroměříži. Literatura: ROUSOVÁ 2004, 91-93, č. kat. 7 (bibliografie); PROKOP 2006, 94-95, pozn. č. 33 (bibliografie).

<sup>488</sup> NEUMANN 1964<sup>1</sup>a, 78.

<sup>489</sup> Více k tomu in: NEUMANN 1969, 96; PREISS 1989, 584 a PROKOP 2006, 94-96.

byl Brandlův záměr s těmito doplňky vyššími z módy stejný jako u dvou výše jmenovaných holandských malířů, kteří postavu felčara zesměšňovali kostýmy komických postav z divadla *commedia dell'arte*.

Figura felčara s rozpjatými pažemi ovládá celý přední plán kompozice. Gesto otevřené ruky vyznívá velmi teatrálně, zatímco například v podobné scéně u Gerrita Doua se setkáme s daleko umírněnějším pohybovým ztvárněním (*Návštěva doktora*, 1661–1663, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Mnichov). Velmi emotivním způsobem Brandl zpodobil i ženské postavy – stařenu lomící rukama a plačící dívku. Výslednou diagnózou ze vzorku moči nemuselo být vždy zjištěné těhotenství, ale i vážná nemoc. Častěji však námět spojený s návštěvou u lékaře představoval zobrazení dobové nemoci mladých děvčat – *morbeus virgineus*, jejímiž symptomy jsou bledá pleť, rychlý puls a nechut k jídlu. Tyto nemoci z lásky, nazývané také *erotické melancholie*, patřily do oblíbeného námětového rejstříku holandských malířů 17. století.

Brandlovy žánrové malby náleží mezi malířsky nejkvalitnější a po stránce ikonografické nejrozmanitější díla zastupující kategorii žánrové malby, a to nejen v českém prostředí, ale širě také v středoevropském prostoru. Vůči malbě jiných malířských druhů – portrétu či historické malbě – se nevymezují stylově jdou s nimi ruku v ruce a nesou veškeré společné znaky ve smyslu světelného aranžmá, rukopisu, citu pro dějovost a použití výrazných gest. Po stránce námětové poukazují na Brandlovu nesmírnou flexibilitu s vypořádáním se s holandskými příklady, které dokázal invenčně přetvořit do často originálních a netradičních ikonografických schémat. Žánrové malby byly pro Brandla jistě výzvou pro uplatnění se i v této oblasti, která nicméně nebyla stěžejní v rámci jeho tvorby, a to nejpravděpodobněji z důvodu menších možností zakázek. I přesto se domnívám, že mu žánr umožnil jistou svobodu v malířském i ideovém projevu, neboť tento obor je přece jen méně vázán na jisté konvence a tradiční vzory. Brandl této relativní volnosti dokázal

maximálně využít, a jeho žánrová díla tak zastupují to nejlepší v tomto oboru, co bylo v rámci české barokní malby vytvořeno.



## Závěr

Problematika žánrové malby 17. a 18. století je obecně velmi široká a poměrně spleťitá, jak bylo výše ukázáno. Nejsou dosud ustáleny její definice ani interpretace obsahové náplně stále vývojem přinášejícím další a nové pohledy a zdroje poznání. Stále řešenou otázkou je také vymezení žánrové malby vůči jiným malířským druhům, neboť často stojí na pomezí s jinými – zejména pak s portrétem. Na poli umění byla novým oborem, který se jako samostatný zformoval během 16. století – kritikové umění k ní však přistupovali spíše s výhradami, pokud se o ní vůbec zmínili, neboť nestála ve středu jejich pozornosti. Populární a žádanou se stala především u široké sběratelské klientely – u objednavatelů děl i nakupujících na volném trhu či jinou formou. V případě sběratelských aktivit podnikaných v Čechách to byla především díla nizozemských mistrů, o jejichž tvorbu byl enormní zájem. To zřejmě způsobilo situaci na domácí scéně, na níž malíři nemohli konkurovat značnému přílivu importu ze západu, a proto nevyvstala potřeba zvýšené produkce tohoto druhu. Nicméně dochovaných žánrových děl vytvořených v Čechách v období 17. a 18. století je značné množství – velký podíl však tvoří dobové či pozdější kopie nejčastěji podle nizozemských předloh, pak jsou to díla spíše průměrné kvality, často autorsky neurčená. Z tohoto značně různorodého materiálu vyvstávají žánrová díla tří významných reprezentantů období vrcholného baroka v Čechách: Michaela Václava Halbaxe, Jana Kupeckého a Petra Brandla, které jsem vybrala záměrně, neboť žánrové obrazy představují zajímavou a dosud málo zkoumanou kapitolu jejich umělecké tvorby. Tvořili v čase, kdy zhruba na přelomu 17. a 18. století v Čechách došlo k výraznějšímu zájmu o žánrovou malbu, jak bylo ukázáno v kapitole věnující se jejímu zastoupení v uměleckých sbírkách. Je zřejmé, že žánrová malba nestála u Halbaxe, Kupeckého ani Brandla v popředí zájmu – což dokládá i malé množství dochovaných děl. Dala jim však příležitost odchytil se určitou měrou od hlavního proudu tvorby, byť to například bylo u Kupeckého stále v intencích portrétní malby a u Brandla jako jakási paralela k

jeho historickým a náboženským scénám. Soudě podle pouze několika málo doložitelných proveniencí děl těchto tří autorů, byla to především aristokracie, jež u nich objednávala žánrové scény. Halbax své žánry tvořil zřejmě jen při pobytech v Čechách, neboť z jeho působení v Rakousku se žádné nedochovaly. Motivicky čerpal především z děl *utrechtských caravaggistů* a stylově z odkazu svého učitele Jana Carla Lotha. Díla Jana Kupeckého pocházejí pravděpodobně v převážné většině z počáteční fáze tvorby, kdy pobýval v Římě, a poté v jejím závěru. Žánrové pojetí se u něho úzce snoubí s portrétním, které udává hlavní tón jeho scénám, u nichž v některých případech nemůžeme s jistotou podat exaktnější výklad jejich ideové koncepce. Kupeckého stylová základna spočívá v tenebrózní malbě především benátských malířů Johanna Carla Lotha a Giana Battisty Langettiho. Způsobem zpracování žánrových kompozic pak stojí blízko tvorbě svých současníků Giacoma Francesca Cipperra a Pietra Bellottiho. U Petra Brandla bylo zásadní poznání caravaggiovské tvorby, a v první řadě prací *utrechtských caravaggistů*. Vedle spíše portrétně pojednaných kompozic se věnoval také narativnějším scénám, v nichž projevil své výborné malířské schopnosti v budování vícefigurálních kompozic, světelné režii, působivé plasticitě forem a smyslu pro psychologické vykreslení vztahů mezi postavami. Obratně si počínal také při programování obsahové složky děl, jež je často originální a nemáme pro ni žádné dobové analogie.

Díla Michaela Václava Halbaxe, Jana Kupeckého a Petra Brandla jsou nedílnou součástí proudu středoevropské žánrové malby, již kvalitou děl svých pozdvihli na vyšší úroveň, a po umělecké stránce tak patří mezi jedny z nejhodnotnějších. Díla Brandlova mají dokonce potenciál hranice středoevropského regionu svým osobitým stylovým a ikonografickým pojetím překročit.

## Abstrakt

Téma práce „Žánrová malba 17. a počátku 18. století v Čechách“ bylo zvoleno především z toho důvodu, že se doposud nikdo z badatelů této problematice nevěnoval. Práce tedy poprvé mapuje situaci na umělecké scéně, a to z několika úhlů pohledu, přičemž stěžejní je poznání o žánrových dílech umělců pracujících v Čechách období raného, a především vrcholného baroka. Předtím ale bylo třeba definovat žánrovou malbu jako takovou, neboť od jejího vymezení se poté odvíjel výběr děl, která v práci označuji za žánrová. S tím souvisí také bližší představení problematiky ikonografie a ikonologie žánrové malby a to i z hlediska vývoje interpretace předních specialistů na tuto diskutovanou oblast. Pozornost je věnována také zmínkám o žánrové malbě v komentářích historiografů, malířů, teoretiků umění a dalších autorů od doby antiky po závěr 17. století, neboť z nich kromě jiného vyplývá, že tato kategorie nestála v popředí jejich zájmu a stavěli se k ní téměř výhradně kriticky. Na příkladu sběratelství doby 17. a 18. století je však prezentován opačný přístup, neboť početné zastoupení žánrové malby ve sbírkách ať už aristokratických, měšťanských či klášterních poukazuje na její nesmírnou oblibu. Umělecké kolekce sloužily také jako zdroje inspirace pro mnohé z malířů působících v Čechách, neboť v nich byli početně zastoupeni umělci především nizozemského původu, kteří se v evropském měřítku žánrové malbě věnovali nejintenzivněji. Díla nizozemské provenience, právě tak jako italské, byla stěžejním výchozím bodem pro žánrovou tvorbu tří významných osobností vrcholného baroka v Čechách – Michaela Václava Halbaxe, Jana Kupeckého a Petra Brandla. Jejich práce jsou okomentovány z hlediska stylového posouzení, ikonografie, a také začlenění v rámci širšího kontextu do středoevropské žánrové malby. Poukázáno je na jejich výlučnost z hlediska často velmi nekonvenčního přístupu ve zpracování námětu a vysokou malířskou kvalitu.

## **Abstract**

The theme of the thesis “Genre Painting of the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> Centuries in Bohemia” was primarily selected due to the fact that until now none of the scholars had attended to this topic. Therefore the thesis for the first time surveys the situation on the art scene and straightaway from several points of view. Pivotal is the recognition of genre paintings by artists working in Bohemia during the period of Early and mainly High Baroque. However, firstly it was necessary to circumscribe the genre painting as such because this determination was fundamental in selecting the works that I labelled as genre. To this also relates the deeper introduction into the iconography and iconology of genre painting, rendered at the same time from the standpoint of the progress of interpretation of prominent experts in the discussed topic. The attention is paid to the references of genre painting in the commentaries of historiographers, painters, art theorists and further authors from Antiquity to the end of the 17<sup>th</sup> century as well. From them, among other things, it is clear that this category was not in the centre of their attention and their attitude to the genre painting was practically solely critical. The opposite attitude, however, is presented through the example of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries collecting. Plentiful appearance of genre painting in the collections of aristocrats, burghers and convents testifies to their enormous popularity. The art collections also served as sources of inspiration for many painters working in Bohemia because a lot of paintings in the collections were executed by artists of Netherlandish origin who, in European standards, pursued the genre painting most of all. The works of Netherlandish, and also Italian, provenance were the main initial point for the genre painting of the three seminal personalities of High Baroque in Bohemia – Michael Wenceslas Halbax, Johann Kupetzky and Peter Brandl. Their works are commented from the point of view of their style, iconography and their embodiment into the broader context of Central European genre painting. It is pointed out that they occupy an exclusive

place from the point of view of their often very unconventional attitude to the rendering of the topic and their high painter' s qualities.

## Seznam použité literatury a pramenů

- ADRIANI 1977 – Götz ADRIANI: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977
- ALPERS 1972/1973 – Svetlana ALPERS: Brueghel's festive peasants, in: Simiolus 6, 1972/1973, 163-176.
- ALPERS 1975/1976 – Svetlana ALPERS: Realismus as a comic mode: low-life paintings seen through Brederoo's eyes, in: Simiolus 8, 1975/1976, 115-139.
- ALPERS 1983 – Svetlana ALPERS: The art of describing. Dutch art in the seventeenth century, Chicago 1983
- ALPERS 1996 – Svetlana ALPERS: Picturing of the Dutch Culture, in: FRANITS 1996, 57-67
- AONO 2006 – Junko AONO: Looking back to the Dutch *Golden Age*. Early Eighteen-century Genre Painting by Willem van Mieris, in: Ekkerhard MAI (ed.): Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst, Köln 2006, 225-245
- ARISTOTELES – ARISTOTELES: Poetika, Luboš PTÁČEK (ed.), reprint vydání z roku 1929 (překlad František Grog), Praha 1993
- BAILEY 2003 – Colin B. BAILEY (ed.): The Age of Watteau, Chardin and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting. Katalog výstavy National Gallery of Canada, Ottawa 2003
- BALEKA 1997 – Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník malířství, sochařství, grafika, Praha 1997
- BEGEMANN 1959 – Haverpkamp E. BEGEMANN: Willem Buytewech, Amsterdam 1959
- BENEŠ 1867 – František BENEŠ: Petr Jan Brandl, in: Světozor XIV, 1867, 134-136 a 147
- BERGNER 1905 – Pavel BERGNER: Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag, Prag 1905
- BERGNER 1907 – Pavel BERGNER: Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých 15, 1907, 130-155
- BEUTIN 1950 – Ludwig BEUTIN: Simon Peter Tilman, 1601–1668. Ein bremisch niederländischer Maler, Bremen 1950
- BIESBOER/SITT 2004 – Pieter BIESBOER/ Martina SITT: Vergnügliches Leben–Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen. Katalog výstavy, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2004

- BLANKERT/SLATKES 1987 – Albert Blankert/Leonard J. SLATKES: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenosse. Katalog výstavy Centraal Museum Utrecht, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Utrecht 1987
- BLANKERT 2004 – Albert BLANKERT: What is Dutch seventeenth-century genre painting? A definition and its limitations, in: On Dutch painting. Rembrandt, Van Beke, Vermeer and others, BLANKERT Albert (ed.), Zwolle 2004, 191-204
- BLAŽÍČEK 1956 – Oldřich J. BLAŽÍČEK: Rychnovská zámecká obrazárna, Praha 1956
- BLAŽÍČEK 1957a – Oldřich J. BLAŽÍČEK: Zámecká obrazárna v Rájci nad Svitavou, Praha 1957
- BLAŽÍČEK 1957<sup>2b</sup> – Oldřich J. BLAŽÍČEK: Obrazárny státních zámků, Praha 1957
- BLAŽÍČEK 1962 – Oldřich J. BLAŽÍČEK: Slovník památkové péče: terminologie, morfologie, organizace, Praha 1962
- BLAŽÍČEK 1965 – Oldřich J. BLAŽÍČEK: F.G.Cipper–Todeschnini a jeho obrazy v našich sbírkách, in: Umění XIII, 1965, 315-324
- BLAŽÍČEK 1973<sup>2</sup> – Oldřich J. BLAŽÍČEK: Rychnovská zámecká obrazárna. Katalog expozice, Praha 1973
- BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 – Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Praha 1991
- BOCK/GAEHTGENS 1987 – Henning BOCK / Thomas W. GAEHTGENS: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984, Berlin 1987
- BROWN 1984 – Christopher BROWN: Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century, London 1984
- BROWN 1997 – Christopher BROWN: Utrecht Painters of the Dutch Golden Age, London 1997
- BROWN 2001 – Beverly Louise BROWN: The Genius of Rome 1592–1623. Katalog výstavy Royal Academy of Arts, London 2001
- BUKAČOVÁ 1999 – Irena BUKAČOVÁ: Zámek Manětín. Katalog obrazárny – I. část, Mariánská Týnice 1999
- BUSCH 1983 – Werner BUSCH: Rembrandts „Ledikant“ – der Verlorene Sohn im Bett, in: Oud Holland 97, 1983, 257-256

- BUSHART 1967 – Bruno Bushart: Deutsche Malerei des Barock, Königstein 1967
- BUVELOT 2005 – Quentin BUVELOT: Frans van Mieris 1635–1681. Katalog výstavy Mauritshuis, Haag 2005
- CATALOGUS 1723 – Catalogus derjenigen, und kostbahnen Mahlereyren, und Binder, von denen gestem alt – und neuen Meistern, [...] welche tit: Ihro Excel. Der gottseelige Herr Graff von Werschowitz hinterlasse, und nunmehr allhier in der Neuen Stadt Prag, in dem Werschowitzen Haus inblichen Preiss, Stückweise zu verkaufe stehe, Prag 1723
- CECHNER 1921 – Antonín CECHNER: Soutpis památek historických a uměleckých. Okres kaplický, sv. XII, Praha 1921
- DE CLIPPEL 2003 – Karolin DE CLIPPEL: Adriaen Brouwer, portrait painter: new indentifications and an iconography novelty, in: Simiolus 30, 2003, 196-216
- COMER/STECHOW 1975/1976 – Christoph COMER / Wolfgang STECHOW: The history of the term genre, in: Allen Memorial Art Museum Bulletin 33, 1975/1976, 89-94
- COLIE 1973 – Rosalie L. COLIE: The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance, Los Angeles 1973
- CSAKI 1901 – Michael CSAKI: Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie, Hermannstadt 1901
- CSAKI 1909 – Michael CSAKI: Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie, Hermannstadt 1909
- ČUMPL/DVOŘÁK 1996 – Milan ČUMPL/ Petr DVOŘÁK: K výstavě jihlavského muzea „Z interiérů planderského zámku“, in: Starožitnosti a užité umění 5, 1996, 11-18
- DENUCE 1931 – Jean DENUCE: Die Forchoudts in Wien, in: Pantheon 7, 1931, 114-120
- DITTRICH 2004 – Sigrid und Lothar DITTRICH: Lexikon der Tiersymbole. Tier als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts, Petersberg 2004
- DLABACZ 1815 – Johann Gottfried DLABACZ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, I–III, Prag 1815
- DOLDERS 1985 – Arno DOLDERS: Some remarks on Lairettes's *Groot schilderboek*, in: Simiolus 15, 1985, 197-220
- DVOŘÁK 1996 – Petr DVOŘÁK: Z interiérů planderského zámku. Hlavní výstava Muzea Vysočiny



v roce 1996, in: Vlastivědný sborník Vysočiny. Oddíl věd společenských XIII, 1996, 376-380

- DVOŘÁK/MATĚJKA 1907 – Max DVOŘÁK/ Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém, sv. XXVII., díl II, Praha 1907
- EC – Einreichung-Catalog der Gemälde Galerie der Gessellschaft patriotischer Kunst Freunde, Archiv Národní galerie v Praze, fond SVPU, přír. č. AA 1223/1-2.
- ECK 1996 – Sander van ECK (ed.): Ten essay for a friend. Eddy de Jongh 65, Zwolle 1996
- EMBER 1974 – Ildikó EMBER: Les tableaux de Jan van Ossenbeck à Budapest, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 42, 1974, 91-101
- EMBER /TAKÁCS 2003 – EMBER Ildikó/TAKÁCS Imre: Old Masters' Gallery. Summary Catalogue. Volume 3. German, Austrian, Bohemian and British Paintings, Budapest 2003
- EWALD 1965 – Gerhard EWALD: Johann Carl Loth 1632–1698, Amsterdam 1965
- FEIGENBAUM 1996 – Gail FEIGENBAUM: Gamblers, Cheats and Fortune-Tellers, in: Philips CONISBEE (ed.): Georges de La Tour and his World. Katalog výstavy National Gallery of Art Washington, New Haven 1996, 150-181
- FRANITS 1993 – Wayne E. FRANITS: Paragons of virtue. Women and domesticity in seventeenth-century Dutch art, New York 1993
- FRANITS 1996 – Wayne E. FRANITS (ed.): Looking at the Seventeenth-century Dutch Art. Realism Reconsidered, Cambridge 1996
- FRANITS 2004 – Wayne E. FRANITS: Dutch seventeenth-century genre painting. Its stylistic and thematic evolution, New Haven 2004
- FRANZL 1970 – Ingrid FRANZL: Michael Wenzel Halbax. Leben und Werk (nepublikovaná disertační práce na Universität Innsbruck), Innsbruck 1970
- FREEDBERG/DE VRIES 1991 – David FREEDBERG / Jan DE VRIES (eds.): Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, Chicago 1991
- FRIEDLÄNDER 1947 – Max J. FRIEDLÄNDER: Essays über die Landschaftsmaleri und andere Bildgattungen, Köln 1947
- FRIMMEL 1892 – Theodor von FRIMMEL: Zur Geschichte der Wrschowetz'schen Gemälde

Sammlung in Prag, in: Mitteilungen der k. k. Zentral Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst – und Historischen Denkmale N. F. XVII, 1892, 22-26

- FUČÍKOVÁ 1996 – Eliška FUČÍKOVÁ: Zur Geschichte der Gemäldegalerie auf der Prager Burg, in: Meisterwerke der Prager Burggalerie. Katalog výstavy Kunsthistorisches Museum, Wien 1996, 11-19
- FUČÍKOVÁ 1998 – Eliška FUČÍKOVÁ: Historie uměleckých sbírek. Průvodce Obrazárnou Pražského hradu, in: FUČÍKOVÁ Eliška/CHOTĚBOR Petr/LUKEŠ Zdeněk: Obrazárna Pražského hradu. Průvodce expozicí. Praha 1998, 16-93.
- FUČÍKOVÁ 2009 – Eliška FUČÍKOVÁ: Obrazárna Pražského hradu. Domenico Fetti – Christian Schröder: Kristus na hoře Olivetské, in: Jiří KROUPA/ Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ /Lubomír KONEČNÝ (eds.): Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka, Brno 2009, 679-685
- FÜESSELI 1758 – Caspar Johann FÜESSELI: Leben Georg Philipp Rugendas und Johann Kupezki, Zürich 1758
- GAEHTGENS 1987 – Barbara GAEHTGENS: Adriaen van der Werff (1659–1722), München 1987
- GAEHTGENS 2002 – Barbara GAEHTGENS (ed.): Genremalerei. Geschichte der Klassischen Bildgattungen in Quellen texten und Kommentaren, Band 4, Berlin 2002
- GALAVICS 1992 – Géza GALAVICS (ed.): Baroque Art in Central–Europe. Crossroads. Katalog výstavy Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 1992
- GARAS 1954 – Klara GARAS: Kupezky és kortásai kiállítás. Katalog výstavy Szépművészeti múzeum, Budapest 1954
- GARAS 1967 – Klara GARAS: Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 63, 1967, 39-80
- GARAS 1968 – Klara GARAS: Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 64, 1968, 181-277
- GARAS 1981 – Klara GARAS: Die Genremalerei im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa, in: Zbornik za Likovne Umetnosti 17, 1981, 251-262
- GARAS 1987 – Klara GARAS: Die Sammlung Buckingham und die Kaiserliche Galerie, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XL, 1987, 111-121
- GASKELL 1987 – Ivan GASKELL: Tobacco, Social Deviance and Dutch Art in the Seventeenth Century, in: BOCK/GAEHTGENS 1987, 117-138

- GILLIS 1975 – Henry R. GILLIS: John Bullwer, Chirologia (or the Natural Language of the Hand... Whereunto is Added): Chironomie (or the Art of Manual Rhetoric), New York 1975
- GILTAIJ 2004 – Jeroen GILTAIJ: Senses and Sins. Dutch Painters of Daily Life in Seventeenth Century. Katalog výstavy Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 2004
- GRAFIKY PODLE JANA KUPECKÉHO 1942 – GRAFIKY PODLE JANA KUPECKÉHO: Druhý katalog výstavy a aukce. Grafiky podle Jana Kupeckého, Ars-Melantrich, Praha 5.5. – 5. 6. 1942
- GRIJZENHOUT/ VAN VEEN 1999 – Frans GRIJZENHOUT/Henk VAN VEEN (eds.): The golden age of Dutch painting in historical perspective, Cambridge 1999
- HAAK 1984 – Bob HAAK: The golden age. Dutch painters of the seventeenth century, New York 1984
- HAEGER 1986 – Barbara HAEGER: The Prodigal son in sixteenth and seventeenth-century Netherlandish art: depictions of the parable and evolution of a Catholic image, in: Simiolus 16, 1986, 128-138
- HAEGER 1988 – Barbara HAEGER: Philips Galle's engravings after Maarten van Heemskerck's Parable of the Prodigal Son, in: Oud Holland 102, 1988, 127-140
- HAGEDORN 1755 – Ludwig Christian HAGEDORN: Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent, Dresden 1755
- HEALY/BELKIN 2004 – Fiona HEALY Fiona/ Kristin Lohse BELKIN: A House of Art. Rubens as a collector, Antwerp 2004
- HECHT 1989 – Peter HECHT: De hollandse fijn schilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff. Katalog výstavy Rijksmuseum, Amsterdam 1989
- HECHT 1996 – Peter HECHT: Dutch Seventeenth-Century Genre Paintng. A Reassessment of some current Hypothesis, in: FRANITS 1996, 88-97
- HECHT 2004 – Peter Hecht: There's no Problem enjoying it, but the Meaning is tricky, in: GILTAIJ 2004, 20-29
- HEILAND 1979 – Susanne HEILAND: Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde 1979, Leipzig 1979
- HEJNIC 1904 – Otakar HEJNIC: Brandlův poslední pobyt v Kutné Hoře, in: Památky archeologické XXI, 1904, 169-190

- HOJDA 1997 – Zdeněk HOJDA: Návštěvou v pražských obrazových kabinetech 18. století, in: Dějiny a současnost 19, č. 3, 1997, 48-50
- HOLLSTEIN – Friedrich W. H. HOLLSTEIN: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450–1700. I - XXVIII, Amsterdam 1954-
- THE NEW HOLLSTEIN – The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Rotterdam 1993-
- HOLT 1947 – Elisabeth G. HOLT: Literary Sources of Art History, Princeton 1947
- HOROVÁ 1995 – Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. I-II, Praha 1995
- HOROVÁ 2006 – Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky, Praha 2006
- HORYNA/ZAHRADNÍK/PREISS 2001 – Mojmír HORYNA/Pavel ZAHRADNÍK/Pavel PREISS: Černínský palác v Praze, Praha 2001
- HUBALA 1961 – Erich HUBALA: Barockmaler in Böhmen. Katalog výstavy Wallraf-Richartz Museum, Köln, Prinz-Carl-Palais, München, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, München 1961
- HUBALA 1964 – Erich HUBALA: Die Malerei, in: Karl M. SWOBODA (ed.): Barock in Böhmen, München 1964
- CHLEBORÁDOVÁ/STEHLÍKOVÁ 1996 – Bohumila CHLEBORÁDOVÁ / Dana STEHLÍKOVÁ: Obrazy a klášterní galerie, in: 800 let kláštera v Oseku. Osek 1996, 43-63
- INVENTÁŘ 1737 – Versammlung Deren Hochgrafl. Wallensteinischen Bilder in dero Residentz-Schloss Dux, wie solche sich befinden. Brux 1737, opis in: Lubor Machytka: Prameny k dějinám valdštejnské obrazárny, rukopis, 1986, Archiv Národní galerie v Praze, sign. AA 3121
- INVENTÁŘ 1743 – Verzeichniss deren in dem Reichenauer Schloss befindlichen Gemählden, sammt unter Grösse und Schätzung. Rodinný kolovratský archiv. Rychnov nad Kněžnou, zámek.
- INVENTÁŘ 1765 – Inventarium deren nach Wayl. de [...] Herrn Frantz Wentzl [...] Reichsgraffen von Nostitz und Rhynek [...] in der Konigl. Kleinen Stadt Prag liegenden Otto Graff Nostitzchen Fidei-Commis Haus befunden Mobilien und Fahrnussen. So geschehen Prag den 25. Octobris A. 1765. Částečný opis inventáře in: Lubor

Machytka, Archivní doklady k dějinám nostické obrazárny, rukpis 1980  
Archiv Národní galerie v Praze, sign. AA 2940

- JACOBY 2000 – Joachim JACOBY: Hans von Aachen (1552-1615), München 2000
- JANSEN 1996 – Guido M. C. JANSEN (ed.): Jan Steen. Painter and Storyteller. Katalog výstavy National Gallery of Art Washington, Rijksmuseum, Amsterdam, 1996
- JIRKA 1991 – Antonín JIRKA: Obrazárna premonstrátského kláštera v Nové Říši, in: Umění XXXIX, 1991, 129-137
- JIRKA 1993 – Antonín JIRKA: Středoevropské malířství 1600 – 1730 z moravských sbírek. Katalog výstavy Státní galerie ve Zlíně, Středočeská galerie v Praze, Moravská galerie v Brně, Zlín 1993
- JIRKA 1994 – Antonín JIRKA: Mistrovská díla z premonstrátské obrazárny v Nové Říši. Katalog výstavy Moravská galerie Brno, Brno 1994
- JIRKA 1997 – Antonín JIRKA: Obrazárna premonstrátského kláštera v Nové Říši na Moravě. Vybraná díla. Katalog výstavy Státní galerie výtvarného umění, Cheb, Cheb 1997
- DE JONGH 1967 – Eddy DE JONGH: Zinne- en minnebeelden in der schilderkunst van de zeventiende eeuw: een gezamenlijke uitgave van de Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen in samenwerking met het Prins Bernhard Fonds, Amsterdam 1967
- DE JONGH 1971 – Eddy de JONGH: Realisme en Schijnrealisme in de Hollandse Schilderkunst de Zeventiende Eeuw, in: Rembrandt en Zijn Tijd. Katalog výstavy, Paleis der Schone Kunste, Brussel, 1971.
- DE JONGH 1976 – Eddy de JONGH: Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genvevoorstellingen uit de zeventiende eeuw. Katalog výstavy Rijksmuseum, Amsterdam 1976
- DE JONGH 1984 – Eddyho DE JONGH: Review on Svetlana Alpers „The Art of Describing“, in: Simiolus 24, 1984, 51-59
- DE JONGH 1991 – Eddy de JONGH: Some notes on Interpretation, in: FREEDBERG/DE VRIES 1991, 119-136
- DE JONGH 1999 – Eddy de JONGH: The iconological approach to seventeenth-century Dutch painting, in: GRIJZENHOUT/ VAN VEEN 1999, 200-223
- DE JONGH 2005 – Eddy DE JONGH: Frans van Mieris: Questions of Understanding, in: BUVELOOT 2005, 44-61

- DE JONGH/ LUIJTEN 1997 – Eddy DE JONGH / Ger LUIJTEN: Mirror of the Everyday Life. Genre prints in the Netherlands 1550–1700. Katalog výstavy, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Amsterdam 1997
- JUDSON 1959 – Richard J. JUDSON: Gerrit van Honthorst: a discussion of his position in Dutch Art, Nijhoff 1959
- JUDSON 1999 – Richard J. JUDSON: Gerrit van Honthorst (1592 – 1656), Doornspijk 1999
- KALINA/KYZOUROVÁ 1993 – Pavel KALINA/Ivana KYZOUROVÁ: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Vybraná díla ze sbírek kláštera premonstrátů na Strahově, Praha 1993
- KALISTA 1928/1930 – Zdeněk Kalista: Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel umění v době své benátské ambasády 1660–1663, in: Památky archeologické XXXVI, 1928/1930, 53-78
- KAUFMANN 1988 – Thomas DaCosta KAUFMANN: „Gar lecherlich“: Low-life Painting in Rudolfiner Prag, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Freren 1988, 33-38
- KEMMER 1998 – Claus KEMMER: In search of classical form: Gerard de Lairese's *Groot schilderboek* and seventeenth-century Dutch genre painting, in: Simiolus 26, 1998, 87-115
- KETELSEN/STOCKHAUSEN 2002 – Thomas KETELSEN/ Tilman von STOCKHAUSEN: Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800, 1-3, München 2002
- KLEMENČIČ 2005 – Matej KLEMENČIČ: Almanach i slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Oraniskem. Vodnik po razstavi. Katalog výstavy Narodna galerija Ljubljana, Ljubljana 2005
- KLESSMANN 1999 – Rüdiger KLESSMANN: Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Oeuvrekatalog, Davaco 1999
- KÖPL 1889 – Karl KÖPL: Inventarium über sämtliche kais. königl. mobilien in königl. Prager schlosz (...), in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses X, 1889, CXXXII-CXLI
- KOLFIN 2005 – Elmer KOLFIN: The Young Gentry at Play. Northertn Netherlandish scenes of Merry Companies 1610–1645, Leiden 2005
- KONEČNÝ 1983 – Lubomír KONEČNÝ: „Pouhý žánr“... : Pokus o skicu historiografického pozadí, in: Město v české kultuře 19. století. Studie a materiály Národní galerie v Praze, Praha 1983, 189-193

- KONEČNÝ 2002 – Lubomír KONEČNÝ: Mezi textem a obrazem. Miscelanea z historie emblematicky, Praha 2002
- KOŘÁN 2005 – Ivo KOŘÁN (rec.): Brandlovy neřesti, in: Ateliér 18/8, 2005, 16
- KOTKOVÁ 2009 – Olga KOTKOVÁ (ed.): Mistrovská díla z kolowratské obrazárny v Rychnově nad Kněžnou. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2009
- KRATINOVÁ 1956 – Vlasta KRATINOVÁ: Evropské malířství 16.–18. století. Obrazárna Moravského muzea. Katalog výstavy Moravské galerie v Brně, Brno 1956
- KRUMMHOLZ 2005 – Martin KRUMMHOLZ: Obrazová sbírka Jana Václava Gallase, in: Umění LI, 2005, 273-285
- KŘÍŽOVÁ/HORYNA 1996 – Květa KŘÍŽOVÁ/Mojmír HORYNA: Zámek Mnichovo Hradiště, Praha 1996
- KUCHYNKA 1910 – Rudolf KUCHYNKA: Zprávy o umělcích v archivu jindřichohradeckém, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze 18, 1910, 24-27
- KUCHYNKA 1916 – Rudolf KUCHYNKA: Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699–1781, in: Památky archeologické XXVIII, 1916, 25-29, 77-88
- KUCHYNKA 1917 – Rudolf KUCHYNKA: Nově poznané obrazy Petra Brandla, in: Památky archeologické XXIX, 1917, 233-242
- LAMMERTSE 1998 – Friso LAMMERTSE: Dutch Genre Painting of the 17<sup>th</sup> Century. Collection of the Museum Boijmans van Beuningen, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1989
- LANGE 2002 – Justus LANGE: „... dass er unter die Besten seiner Zeit zu zählen ist ...“ Der Maler Simon Peter Tilmann (1601–1668), in: Weltkunst 72, 2002, 524-526
- LEIDSE FIJNSCHILDERS 1988 – Leidse Fijnschilders Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760. Katalog výstavy Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Leiden 1988
- MACEK 1991 – Josef MACEK: Přehled vývoje uměleckých sbírek litoměřického biskupství, in: Pozdní gotika. Z pokladů litoměřické diecéze I. Katalog výstavy, Litoměřice/Praha, Praha 1991, 7-15
- MÁDL 1911 – Karel B. MÁDL: Výstava děl Petra Brandla pořádaná Krasoumnou jednotou pro Čechy a Kroužkem přátel umění malířského, Rudolfinum, Praha 1911
- MÁDL/KUCHYKA 1913 – Karel B. MÁDL/ Rudolf KUCHYNKA: Výstava děl Jana Kupeckého a V.

V. Reinerova pořádaná Krasoumnou jednotou pro Čechy a Kroužkem přátel malířského umění, Rudolfinum, Praha 1913

- MACHYTKA 1980 – Lubor MACHYTKA: Obrazy v majetku Václava Vavřince Reinerova, in: Umění XXVIII, 1980, 169-170
- MACHYTKA 1983 – Lubor MACHYTKA: Vznik nostické obrazárny a její vývoj do začátku 19. století, in: Umění XXXI, 1983, 244-246
- MACHYTKA 1986 – Lubor MACHYTKA: Zum Verkauf Walldsteinischer Bilder nach Dresden in Jahre 1741, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1986, 67-73
- MAREK 1912 – Josef MAREK: Petr Jan Brandl, Brno 1912
- MATĚJČEK 1931 – Antonín MATĚJČEK: Strahovská obrazárna v Praze. Obrazárna královské kanonie řádu premonstrátského v Praze, Praha 1931
- MATĚJČEK 1936 – Antonín MATĚJČEK: Petr Brandl, in: Umění IX, 1936, 193-166
- MATĚJČEK 1938 – Antonín MATĚJČEK: Petr Brandl jako malíř hrabat Černínů, in: Umění XI, 1938, 3-16
- MATOUŠ – Bohumil MATOUŠ: Opisy inventářů zámeckých obrazáren v Čechách. Archiv Národní galerie v Praze, sbírka rukopisů, přír. č. AA 2848/1-23
- MAYER 1994 – Bernd M. MAYER: Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk, München 1994
- MOIR 1967 – Alfred MOIR: The Italian Followers of Caravaggio, I - II, Cambridge 1967
- MOJZER 1981 – Miklós MOJZER: Késoreneszász és barokk művészet (A Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállítása), in: Művészettörténeti értesítő XXX, 1981, 39-49
- MOJZER 1984 – Miklós MOJZER: The Hungarian National gallery. The old collection, Budapest 1984
- MOJZER 1993 – Miklós MOJZER (ed.): The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe. Katalog výstavy Múzeum Székesfehérvár, Budapest 1993
- MORSBACH 1999 – Christiane MORSBACH: Die Genrebilder von Wolfgang Heimbach (um 1613–nach 1678), Oldenburg 1999
- MÜLLER 1855 – J.B. MÜLLER: Jan Kupecký a jeho díla, in: Časopis musea království českého I, 1855, 215-240



- MUROVEC/ KLEMENČIČ/ BREŠČAK 2006 – Barbara MUROVEC/Matej KLEMENČIČ/Mateja BREŠČAK (eds.): Almanach and painting in the second half of the 17<sup>th</sup> century in Carniola, Ljubljana 2006
- MŽYKOVÁ 1994 – Marie MŽYKOVÁ (ed.): Navracené poklady. Restitutio in integrum. Katalog výstavy, Pražský hrad – Tereziánské křídlo, Praha 1994
- NÉMETH 1993 – István NÉMETH: Genre Painting in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century Central Europe, in: MOJZER 1993, 132-143
- NAUMANN 1981 – Otto NAUMANN: Frans van Mieris (1635–1681) The Elder. I-II, Doornspijk 1981
- NEUMANN 1955 – Jaromír NEUMANN: K začátkům Brandlova malířského vývoje, in: Umění III, 1955, 93-128
- NEUMANN 1957 – Jaromír NEUMANN: Dvě nepovšimnutá díla Brandlova, in: Umění V, 1957, 132-140
- NEUMANN 1960 – Jaromír NEUMANN: Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Příspěvky k dějinám umění. Sborník Acta Universitatis Carolinae 1960, 49-79
- NEUMANN 1964<sup>1a</sup> – Jaromír NEUMANN: Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl, Praha 1964
- NEUMANN 1964<sup>1b</sup> – Jaromír NEUMANN: Průvodce Obrazárnou Pražského hradu, Praha 1964
- NEUMANN 1969 – Jaromír NEUMANN: Petr Brandl (1668–1735). Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1969
- NEUMANN 1974a – Jaromír NEUMANN: Karel Škréta (1618–1674). Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1974
- NEUMANN 1974<sup>2b</sup> – Jaromír NEUMANN: Český barok, Praha 1974
- NEUMANN 1978 – Jaromír NEUMANN: Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtě, Vysoké Mýto 1978
- NEUMANN 1990 – Jaromír NEUMANN: Metodické a filozofické aspekty Brandlova rukopisu, in: Technologia artis I, 1990, 70-82
- NEUMANN 1998 – Jaromír NEUMANN: Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. Sousoší sv. Luitgardy a jeho geneze, in: Umění XLVI, 1998, 109-128
- NEUMANN 2000 – Jaromír NEUMANN: Škrétové. Karel Škréta a jeho syn, Praha 2000

- NEUMANN/VLČEK 1984 – Jaromír NEUMANN /Václav VLČEK: Obrazy 17.–18. století. Výběh maleb z maltéžské sbírky uložené na Orlíku. Katalog výstavy Čimelice, Písek, Čimelice 1984
- NICOLSON 1958 – Benedict NICOLSON: Hendrick Terbrugghen, Den Haag 1958
- NICOLSON 1979 – Benedict NICOLSON: The International Caravagguesque Movement: List of Pictures of Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590–1650, Oxford 1979
- NORTH 1992 – Michael NORTH: Kunst und Kommerz im goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien 1992
- NOVÁK 1911 – Josef NOVÁK: Soupis obrazů v zámku v Lysé nad Labem v letech 1723–1733, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze 19, 1911, 89-98
- NOVÁK 1915a – Josef NOVÁK: Dějiny bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické XXVII, 1915, 123-141
- NOVÁK 1915b – Josef NOVÁK: Prameny ke studiu bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické XXVII, 1915, 205-221
- NOVÁK 1917 – Josef NOVÁK: Slavatové a umění výtvarné, in: Památky archeologické XXIX, 1917, 17-36
- NOVOTNÝ 1926 – Antonín NOVOTNÝ: Pražské soukromé sběratelství koncem XVIII. věku, in: Zlatá Praha 63, 1926, 402-411
- NOVOTNÝ 1940/1941 – Vladimír NOVOTNÝ: Příspěvek k dílu Jana Kupeckého, in: Umění XV, 1940/1941, 265-270
- NOVOTNÝ 1942/1943 – Vladimír NOVOTNÝ: Obrazárna zámku Rychnova nad Kněžnou, in: Umění XVI, 1942/1943, 8-32
- NOVOTNÝ 1947 – Vladimír NOVOTNÝ: Z Prahy dožívajícího baroka 1730–1740, Praha 1947
- NYÁRI 1889 – Alexander NYÁRI: Der Porträtmaler Johann Kupetzky. Sein Leben und seine Werke, Wien 1889
- OPITZ 1930 – Josef OPITZ: Die Galerie des Stiftes Ossegg, Komotau 1930
- PARTHEY 1863 – Gustav PARTHEY: Deutsche Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, I-II, Berlin 1863.

- PASCOLETTI 2006 – Maddalena Malni PASCOLETTI: Un pittore in cucina. Le *pentole* di Martin Dichtl nelle collezioni Coronini Cronberg di Gorizia, in: Barok na Goriském. Goriški muzej, Kromberk 2006, 339-348
- PELZEL 1777 – Franz Martin PELZEL: Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken. I-IV, Prag 1777
- PETTERSON 2000 – Einar PETTERSON: Amans Amanti Medikus. Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext, Berlin 2000
- PIGLER 1956 – Anton PIGLER: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. I-II, Budapest 1956
- PIGLER 1967 – Anton PIGLER: Katalog der Galerie Alte Meister, Budapest 1967
- PLINIUS – PLINIUS: Kapitoly o přírodě, (překlad František Němeček), Praha 1974
- POCHE 1976 – Emanuel POCHE (ed.): Encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1976
- PORZIO 1998 – Francesco PORZIO: Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana. Katalog výstavy Museo di Santa Giulia, Brescia 1998
- PRAZ 1986 – Mario PRAZ (ed.): Cesare Ripa, Iconologia. I- II, Torino 1986
- PRAŽSKÉ BAROKO 1938 – Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII. a XVIII. století, 1600–1800. Umělecká Beseda, Praha 1938
- PREISS 1955 – Pavel PREISS: Cyklus obrazů J. K. Hofstettera z kladrubského zámku, in: Zprávy památkové péče 15, 1955, 234-239
- PREISS 1962 – Pavel PREISS: Jan Bedřich z Valdštejna jako mecenáš umění v Římě, in: Umění X, 1962, 633-634
- PREISS 1963 – Pavel PREISS: Poznámky k dílu Michaela Václava Halbaxe, in: Umění XI, 1963, 293-296
- PREISS 1989 – Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, kolektiv autorů, Praha 1989, 540-611.
- PROKOP 2006 – Jaroslav PROKOP: Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725–1735, Praha 2006
- PRONI 1994 – Maria Silvia PRONI: Giuseppe Francesco Cipper detto „Il Todeschini“, Milan 1994
- RACEK 1950 – Miroslav RACEK: Dílo malíře Michaela Václava Halbaxe v Čechách

(nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1950

- RACEK 1970 – Miroslav RACEK: Na okraj výstavy děl Petra Brandla v Praze roku 1969 k 300. výročí jeho narození (1668), in: *Umění XVIII*, 1970, 73-89
- RAUPP 1983 – Hans-Joachim RAUPP: Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, 401-418
- RENGER 1970 – Konrad RENGER: *Lockere Gesselschaft. Zur Ikonographie des Verlorenem Sohnes und von Withshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin, 1970
- RENGER 1985 – Konrad RENGER: Alte Liebe, gleich und ungleich. Zu einem satirischen Bildthema bei Jan Massys, in: *Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm 21.–22. 9. 1984*, Görel CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), Stockholm 1985, 35-46
- RENGER 1986 – Konrad RENGER: *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600–1660. Katalog výstavy Alte Pinakothek*, München 1986
- ROBINSON 1974 – Franklin W. ROBINSON: *Gabriel Metsu (1629–1667). A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age* New York 1974
- ROKEN IN DE KUNSTEN 2003 – *Roken in de kunsten van tot celluloid. Katalog výstavy Kunsthal Rotterdam*, Amsterdam 2003
- ROUSOVÁ 2004 – Andrea ROUSOVÁ: *Petr Brandl – malíř neřestí pozemských. Žánrové malby v tvorbě barokního mistra Petra Brandla (1668–1735). Katalog výstavy Národní galerie v Praze*, Praha 2004
- SAFARIK 2001 – Eduard A. SAFARIK: *Johann Kupezky 1666–1740. Ein Meister des Barockporträts. Katalog výstavy Suermondt–Ludwig–Museum, Aachen* 2001
- SALABA 1896/1897 – Josef SALABA: *Slavatovská obrazárna*, in: *Památky archeologické* 17, 1896/1897, 709-718
- SANDER 1995 – Dietulf SANDER: *Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde*, Leipzig 1995
- SANDER/ECLERCY – Jochen SANDER/Bastion ECLERCY: *Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten. Katalog výstavy, Städel Museum Frankfurt am Main, München* 2009
- SALOMON 1998 – Nanette SALOMON: *Jakob Duck and the Gentrification of Dutch Genre Painting*, Doornspijk 1998

- SAUR – Saur Allgemeines Künstler – Lexikon. Leipzig / München 1992-
- SEIFERTO VÁ 1962 – Hana SEIFERTO VÁ: Das genrebilds des Aert van Neer, in: Oud Holland 77, 1962, 57-58
- SEIFERTO VÁ 2007 – Hana SEIFERTO VÁ: Zwei untergegangene barocke Gemäldesammlungen in Prag: Die Sammlung Czernin und Wrschowetz, in: Andreas W. VETTER (ed.): Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog Anton Ulrich Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Braunschweig 2007, 94-101
- SEIFERTO VÁ/ŠEVČÍK 1997 – Hana SEIFERTO VÁ / Anja K. ŠEVČÍK: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1997
- SEIFERTO VÁ/ŠEVČÍK 1998 – Hana SEIFERTO VÁ/Anja K. ŠEVČÍK: „Et in Hollandia ego“. Holandské malířství 17. století a raného 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1998
- SCHEYER 1965 – Ernst SCHEYER: The wedding dance by Pieter Brueghel the Elder in the Detroit Institute of Arts: its relations and derivations, in: The Art Quarterly XXVIII, 1965, 167-193
- SCHNEIDER 2004 – Norbert SCHNEIDER: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2004
- SCHREIBER 2004 – Renate SCHREIBER: „Ein Galerie nach meinem Humor“. Erzherzog Leopold Wilhelm, Wien 2004
- SCHREIDEN 1982 – Pierre SCHREIDEN: Jacques van Schuppen 1670–1751, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 35, 1982, 2-106
- SILVER 1974 – Lawrence A. SILVER: The Ill-Matched Pair by Quentin Massys, in: Studies in History of Art 6, 1974, 105-123
- SLATKES 1965 – Leonard J. SLATKES: Dirck van Baburen (c.1595–1624). A Dutch Painter in Utrecht and Rome, Utrecht 1965
- SLAVÍČEK 1980 – Lubomír SLAVÍČEK: Katalog obrazárny státního zámku v Rájci nad Svitavou, Brno 1980
- SLAVÍČEK 1983a – Lubomír SLAVÍČEK: Příspěvky k dějinám nostické obrazové sbírky. Materiálle k českému baroknímu sběratelství, in: Umění XXI, 1983, 219-243

- SLAVÍČEK 1983b – Lubomír SLAVÍČEK: Život a práca v obrazoch holandských maliarov 17. storočia zo zbierok NG v Prahe. Časť II. Katalog výstavy Galéria Mesta Bratislavy, Bratislava 1983
- SLAVÍČEK 1983c – Lubomír SLAVÍČEK: Artis pictoriae amatores. Barokní sběratelství v Čechách a na Moravě, in: Sběratelství, Praha 1983, 61-78
- SLAVÍČEK 1990 – Lubomír SLAVÍČEK: Theatrum Pictorium. Flámské obrazy 17. století z bývalé nostické obrazárny v Praze. Katalog výstavy Dům umění Zlín, Východočeská galerie Pardubice, Zlín 1990
- SLAVÍČEK 1993a – Lubomír SLAVÍČEK (ed): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1993
- SLAVÍČEK 1993b – Lubomír SLAVÍČEK: Chvála sběratelství. Holandské obrazy 17. a počátku 18. století v českých sbírkách 1660–1939. Katalog výstavy Státní galerie výtvarného umění v Chebu, Oblastní galerie v Liberci, Cheb 1993
- SLAVÍČEK 1993c – Lubomír SLAVÍČEK: „Conte savio“, Jan Bedřich z Valdštejna – mecenáš a podporovatel umění, in: Dějiny a současnost 15, č. 1, 1993, 13-16
- SLAVÍČEK 1994a – Lubomír SLAVÍČEK: Drobné příspěvky k dějinám lobkowiczské obrazárny v Roudnici, in: Umění XXXIV, 1994, 157-162
- SLAVÍČEK 1994b – Lubomír SLAVÍČEK: Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie, Braunschweig 1994
- SLAVÍČEK 1994c – Lubomír SLAVÍČEK: Antwerpen, Wien und die böhmischen Länder. Die Antwerpen Malerei 1550–1650 im Lichte des Wiener Kunsthandels und der böhmischen Gemäldesammlungen, in: Ekkerhard MAI / Karl SCHÜTZ / Hans Vlieghe (eds.): Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Internationales Kolloquium, Wien 1993, Köln 1994
- SLAVÍČEK 1995 – Lubomír SLAVÍČEK: Parapolimena k dějinám berkovské a nostické obrazové sbírky. Materiál k českému baroknímu sběratelství II., in: Umění XXXVIII, 1995, 445-471
- SLAVÍČEK 1996a – Lubomír SLAVÍČEK: Dvě podoby barokního šlechtického sběratelství 17. století v Čechách – sbírky Otty Nostice ml. (1608–1665) a Františka Antonína Berky z Dubé (1649–1706), in: Opera Historica 5, 1996, 483-513
- SLAVÍČEK 1996b – Lubomír SLAVÍČEK: Visual documentaton of the aristocratical collections in

the baroque Bohemia, in: *Opuscula Historie Atrium. Studia Minora Facultatis Philosphicae Universitatis Brunensis F 40*, 1996, 75-100

- SLAVÍČEK 2000 – Lubomír SLAVÍČEK: Flemish paintings of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. The National Gallery in Prague illustrated summary catalogue, I/2, Prague 2000
- SLAVÍČEK 2003 – Lubomír SLAVÍČEK: „Der schöne vorrath verschiedener Gemälde und Kunststücken“. *Prameny k dějinám sběratelství a uměleckého obchodu v Praze kolem 1800*, in: *Opuscula Historie Atrium. Studia Minora Facultatis Philosphicae Universitatis Brunensis F 47*, 2003, 63-116
- SLAVÍČEK 2004 – Lubomír SLAVÍČEK: Sběratelství a obchod s uměním in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620 – 1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, 24–27. září, Praha 2001, Praha 2004*, 491-538
- SLAVÍČEK 2007 – Lubomír SLAVÍČEK: „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650 – 1939*, Brno 2007
- SLIVE 1989 – Seymour SLIVE: Frans Hals. Katalog výstavy Royal Academy of Arts, London, Frans Halsmuseum, Haarlem, London 1989
- SLUIJTER 1991 – Eric J. SLUIJTER: Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of this Period, in: *FREEDBERG/DE VRIES 1991*, 175-207
- SLUIJTER 1999 – Eric J. SLUIJTER: New Approaches in Art History and the Changing Image of 17<sup>th</sup> Century Dutch Art between 1960 – 1990, in: *GRIJZENHOUT/ VAN VEEN 1999*, 247-276.
- SMITH 1987 – R. David SMITH: Irony and Civilicity. Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting, in: *Art Bulletin LXIX*, 1987, 407-430
- SPEAR 1971 – Richard E. SPEAR: Caravaggio and His Followers. Katalog výstavy Cleveland Museum of Art, Cleveland 1971
- SPICER /ORR 1997 – Joaneath A. SPICER/Federle Lynn ORR: Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age. Katalog výstavy The Walters Art Gallery, Baltimore, 1997
- STEWART 1977 – Alison G. STEWART: Unequal lovers. A study of unequal couples in Northern Art, New York 1977
- STONE-FERRIER 1983 – Linda A. STONE-FERRIER: Dutch Prints of daily Life. Mirrors of Life or Masks of Morals? Katalog výstavy Spencer Museum, Kansas, 1983

- SUTTON 1984 – Peter C. SUTTON: Masters of Seventeenth – Century Dutch Genre Painting. Katalog výstavy Philadelphia Museum of Art, The Royal Academy, London, Gemäldegalerie – Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Philadelphia 1984
- SUTTON 2004 – Peter C. SUTTON (ed.): Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer. Katalog výstavy Museum of Arts and Science Greenwich, Greenwich 2004
- ŠAFAŘÍK 1928 – Eduard ŠAFAŘÍK: Joannes Kupezky. 1667 – 1740, Prag 1928
- ŠAFAŘÍK 1935/1936 – Eduard ŠAFAŘÍK: Opět nalezená a znovu poznaná díla Jana Kupeckého, in: Dílo 27, 1935/1936, 216-220
- ŠAFAŘÍK 1941 – Eduard ŠAFAŘÍK: Grafické listy podle Jana Kupeckého. Hollar 17, 1941, 11-23
- ŠAFAŘÍK/PREISS 1967 – Eduard A. ŠAFAŘÍK/Pavel PREISS: Zámecká obrazárna v Duchcově: seznam vystavených obrazů, Duchcov 1967
- ŠEVČÍK 2009 – Anja K. ŠEVČÍK: „Alea jacta placet“ – zu einer Genreszene des wiederentdeckten Münchner Caravaggisten Johannes Briederl d. J. in: Anja K. ŠEVČÍK (ed): Haně Seifertové k 75. narozeninám, Praha 2009, 69-75.
- ŠIMÁK 1920 – Josef V. ŠIMÁK: Soupis obrazů někdejší galerie duchcovské, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze 28, 1920, 41-46
- ŠIMÁK 1930 – Josef V. ŠIMÁK: Soupis památek historických a uměleckých v okrese Mnichovohradištském, sv. XLVI, díl I, zámek Mnichovo Hradiště, Praha 1930
- ŠÍP 1963 – Jaromír ŠÍP: Úvaha o žánrovém malířství, in: Výtvarné umění 13, 1963, 89-105
- ŠÍP 1968 – Jaromír ŠÍP: Flámská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1968
- ŠÍP 1969 – Jaromír ŠÍP: Holandská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1969
- ŠÍP 1972 – Jaromír ŠÍP: Holandská figurální malba 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Katalog výstavy Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 1972
- ŠÍP 1976 – Jaromír ŠÍP: Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1976
- ŠTECH 1938 /1939 – Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby. Sv. I, sešit 1-7, Praha 1938/1939
- ŠTĚPÁNEK/VLK 1988 – Pavel ŠTĚPÁNEK/ Miloslav VLK: Mistrovská díla 12.–19. století ze sbírek



## Středočeské galerie, Praha 1988

- THIEL 1996 – Pieter J. J. THIEL: For instruction and betterment: Samuel Ampzing's *Mirror of the vanity and understanding of our age*, in: Simiolus 24, 1996, 182-200
- THIEME 1959 – Gisela THIEME: Der Kunsthandel in der Niederlanden im Siebzehnten Jahrhundert, Köln 1959
- THIEME/BECKER – Ulrich THIEME/Felix BECKER (eds.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, I-XXXVII, Leipzig 1907-1950
- TOGNER 1998 – Milan TOGNER (ed.): Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži, Kroměříž 1998
- TOMAN 1947<sup>3</sup> – Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců, I-II, Praha 1947
- TURNER 1996 – Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art. 1-34, New York/London 1996
- TYRŠOVÁ 1885 – Renáta TYRŠOVÁ: Obrazárna spolku vlasten. přátel umění v Rudolfinu, in: Světozor XIX, 1885, 811-812
- VACKOVÁ 1989 – Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15.–16. století. Československé sbírky, Praha 1989
- DA VINCI – Leonardo DA VINCI: Úvahy o malířství, (překlad František Topinka), II. vydání, Praha 1994
- VLIEGHE 2005 – Hans VLIEGHE: 'Frayicheyt ende kunst daer syne inclinatie toe stryck't': beschouwingen over het mecenaat van aartshertog Leopold-Wilhelm tijdens zijn landvoogdij over de Zuidelijke Nederlanden (1647–1656), in: Hans VLIEGHE (ed.): Sponsors of the past. Flemish art and patronage, 1550–1700, Turnhout 2005, 61-90
- VLNAS 1990 – Vít VLNAS: Umělecké sbírky litoměřických biskupů v 17. a 18. století. Umění XXXVIII, 1990, 232 -246
- VLNAS 1991 – Vít VLNAS: Biskup Emanuel Arnošt Valdštejn – sběratel a jeho doba, in: Pozdní gotika. Z pokladů litoměřické diecéze I. Praha/Litoměřice, Praha 1991, 7-15
- VLNAS 1993 – Vít VLNAS: Poznámky k žánrové skladbě českých barokních obrazáren. Galerie litoměřických biskupů v kontextu dobového sběratelství, in: Rozprava o baroku. Sborník příspěvků z kolokvia barokního umění na území severozápadně od Prahy. Slaný 1993, 34-38
- VLNAS 1994 – Vít VLNAS: Litoměřičtí biskupové jako mecenáši a sběratelé barokního umění, in:

Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Barokní umění. Z pokladů litoměřické diecéze II. Litoměřice/Praha, Praha 1994, 17-19

- VLNAS 2001 – Vít VLNAS (ed): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2001
- VLNAS 2002 – Vít VLNAS (ed): Lumiere et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême. Katalog výstavy Musée des Beaux-Arts Lille, Lille/Paris 2002
- DE VRIES 1983 – Lyckle DE VRIES: Jan Steen zwischen Genre- und Historienmalerei, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 22, 1983, 113-128
- DE VRIES 1991 – Lyckle DE VRIES: The Changing Face of Realism, in: FREEDBERG /DE VRIES 1991, 209-244
- DE VRIES 1998 – Lyckle DE VRIES: Gerard de Lairesse. An Artist between Stage and Studio, Amsterdam 1998
- DE VRIES 2004 – Lyckle DE VRIES: Gerard de Lairesse: The critical vocabulary of an art theorist, in: Oud Holland 117, 2004, 79-98
- WEISS 1953/1955 – EDUARD WEISS: Barokní obrazárna v kolovratském zámku v Rychnově nad Kněžnou, Rychnov nad Kněžnou 1953-1955, strojopis
- WESTERMANN 1995 – Mariët WESTERMANN: Jan Steen, Frans Hals, and the edges of portraiture, in: Nederlands Kunsthistorisches Jaarboek 46, 1995, 299-331
- WESTERMANN 1996 – Mariët WESTERMANN: Steen's Comic Fictions, in: JANSEN 1996, 53-67.
- WESTERMANN 1997a – Mariët WESTERMANN: The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century, Zwolle 1997
- WESTERMANN 1997b – Mariët Westermann, How was Jan Steen funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century, in: Jan BREMMER/Herman ROODENBURG (eds.): A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day, Cambridge 1997, 135-178
- WESTERMANN 2002 – Mariët WESTERMANN: Jan Miense Molenaer and the Comic Code, in: Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age. Katalog výstavy North Carolina Museum of Art, Raleigh 2002, 43-61
- WHEELOCK 2000 – Arthur K. WHEELOCK Jr.: Gerrit Dou 1613–1675. Master Painter in the Age of Rembrandt. Katalog výstavy National Gallery of Art Washington, Dulwich Picture Gallery London, Mauritshuis, Haag, 2000
- WHEELOCK 2004 – Arthur K. WHEELOCK Jr.: Gerard ter Borch. Katalog výstavy National

## Gallery of Art, Washington, Washington 2004

WINTER 1908 – Zikmund WINTER: Obrazy v pražských domech v XVII. století, in: Zlatá Praha XXV, 1908, 6-7

WOHL/ WOHL/ MONTANARI 2005 – Sedwick WOHL/ Hellmut WOHL/Tommaso MONTANARI (eds.): Giovanni Pietro Bellori: The Lives of the modern Painters, Sculptors and Architects. Cambridge 2005

ZAP 1857 – Karel Vladislav ZAP (podle opisu Karla Jaromíra Erbena): Inventář pozůstalosti po neb. panu Karlu Škrétovi ze Závovic, in: Památky archeologické II, 1857, 325-328

ZÁRUBA-PFEFFERMANN 2009 – Josef Záruba-PFEFFERMANN: Kolowratská obrazárna v Rychnově nad Kněžnou, in: KOTKOVÁ 2009, 10-32

ŽĎÁRSKÝ 1976 – Milan ŽĎÁRSKÝ: Obrazy ze zámku Luka nad Jihlavou ve státním zámku Jaroměřice nad Rokytou, in: Památky a příroda 36, 1976, 72-79

## Seznam vyobrazení

1. Gerrit Dou: Služka, 1652, olej, dřevo, 33 x 23,8 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Reprodukce in: Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760. Kat. výstavy Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, Leiden 1988, 57.
2. Michelangelo Merisi da Caravaggio: Hráči karet, kolem 1595, olej, plátno, 91,5 x 128,2 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth. Reprodukce in: Beverly Louise BROWN: The Genius of Rome 1592–1623. Kat. výstavy Royal Academy of Arts, London 2001, 47.
3. Hieronymus Bosch: Sedm smrtelných hříchů, kolem 1480, detail, olej, dřevo, Museo Nacional del Prado. Reprodukce in: Walter BOSING: Hieronymus Bosch, Köln 1973, 24.
4. Hendrick Goltzius: Alegorie čtyř živlů, rytiny. Reprodukce in: Goltzius studies: Hendrick Goltzius (1558-1617), Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42-43, 1991/1992, 322.
5. Frans Hals: Smějící se chlapec, mezi 1620 – 1625, olej, dřevo, tondo, průměr 29,5 cm, Mauritshuis, Haag. Reprodukce in: Seymour SLIVE: Frans Hals. Kat. výstavy Royal Academy of Arts, London, Frans Halsmuseum, Haarlem, London, 1989, 177.
6. Frans Hals: Veselý piják, olej, plátno, kolem 1630, 81 x 66,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodukce in: Seymour SLIVE: Frans Hals. Kat. výstavy Royal Academy of Arts, London, Frans Halsmuseum, Haarlem, London, 1989, 213.
7. Jan Steen: Pekař Oostwaard se svou ženou, kolem 1658, olej, dřevo, 37,7 x 31,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodukce in: Guido M. C. JANSEN (ed.): Jan Steen. Painter and Storyteller. Kat. výstavy National Gallery of Art Washington, Rijksmuseum, Amsterdam, Amsterdam 1996, 123.
8. Jan Steen: Vlastní podobizna se hrou na loutnu, mezi 1163 – 1665, olej, dřevo, 55,3 x 43,8 cm, Thyssen-Bornemisza, Madrid. Reprodukce in: Guido M. C. JANSEN (ed.): Jan Steen. Painter and Storyteller. Kat. výstavy National Gallery of Art Washington, Rijksmuseum, Amsterdam, Amsterdam 1996, 181.
9. Adriaen van Ostade: Kuřák, kolem 1655, olej, dřevo, 33 x 25 cm, Ermitáž, Sankt Petěrsburg. Reprodukce in: Jelena Juljevna FECHNER: Gollandskaja žanrovaja živopis XVII veka, Moskva 1979, 236.
- 10.a, b Martin Dichtl: Švábský venkovan, Švábská venkovanka, 1669, oba olej, plátno 116 x 93 cm, Muzeul Brukenthal, Sibiu. Reprodukce in: Miklós MOJZER (ed.): The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe. Kat. výstavy Múzeum Székesfehérvár, Budapest 1993, 312, 313.
- 11.a Johann Liss: Venkovská veselice, kolem 1620, olej, plátno, 66,5 x 81,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapešť. Reprodukce in: Miklós MOJZER (ed.): The

Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe. Kat. výstavy Múzeum Székesfehérvár, Budapest 1993, 307.

11.b Johann Liss: Venkovská rvačka, kolem 1620, olej, plátno, 67,4 x 83 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Reprodukce in: Bruno BUSHART/Sherman E. LEE: Johann Liss. Kat. výstavy Rathaus Augsburg, Cleveland Museum of Art, Cleveland 1975, nepag., Tafel 4.

12. Johann Liss: Hostina vojáků s kurtizánami, kolem 1622, olej, plátno, 161 x 240 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Reprodukce in: Bruno BUSHART/Sherman E. LEE: Johann Liss. Kat. výstavy Rathaus Augsburg, Cleveland Museum of Art, Cleveland 1975, nepag., Tafel 16.

13. Wolfgang Heimbach: Bavící se společnost, 1636/1637, olej, měď, 29,5 x 39,5 cm, Kunsthalle Bremen. Reprodukce in: Christiane MORSBACH: Die Genrebilder von Wolfgang Heimbach (um 1613 – nach 1678), Oldenburg 1999, 125.

14. Simon Peter Tilmann: Věštyně, kolem 1640, olej, plátno, 81 x 106 cm, Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Reprodukce in: Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. Kat. výstavy Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Berlin, Charlottenburg, Berlin 1966, Tafel 103.

15. Jacob van Schuppen: Kytaristka se starou ženou, kolem 1700, olej, plátno, 95 x 126 cm, sbírka Bély Bartakovisce, Maďarsko. Reprodukce in: Miklós MOJZER (ed.): The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe. Kat. výstavy Múzeum Székesfehérvár, Budapest 1993, 341.

16.a,b Jacob Toorenvliet: Žena s číší, Muž s rybou, 1676, oba olej, měď, 21 x 15 cm, Dobó István Vármúzeum, Eger. Reprodukce in: Géza GALAVICS (ed.): Baroque Art in Central-Europe. Crossroads. Kat. výstavy Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 1992, 371.

17. Giacomo Francesco Cipper: Hráči karet, po 1700, olej, plátno, 150 x 1987, soukromá sbírka. Reprodukce in: Francesco PORZIO: Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana, Milano 1998, 45.

18. Giacomo Francesco Cipper: Hráči mlýnku, kolem 1720, olej, plátno, 163 x 193 cm, soukromá sbírka Řím. Reprodukce in: Francesco PORZIO: Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana, Milano 1998, 225.

19. Giacomo Francesco Cipper: Voják s dýmku, kolem 1705, olej, plátno, 75 x 57 cm, hrad Krasna Horka. Reprodukce in: Miklós MOJZER (ed.): The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe. Kat. výstavy Múzeum Székesfehérvár, Budapest 1993, 321.

20. Almanach: Hráči karet, asi 1694, olej, plátno, 163 x 281, Narodna galerija Ljubljana.

Reprodukce in: Matej KLEMENČIČ (ed.): Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem. Vodnik po razstavi. Kat. výstavy Narodna galerija Ljubljana, Ljubljana 2005, 11.

21. Almanach: Venkovská rodina, kolem 1700, olej, plátno, 169 x 122,8 cm, Narodna galerija, Ljubljana. Reprodukce in: Miklós MOJZER (ed.): The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe. Kat. výstavy Múzeum Székesfehérvár, Budapest 1993, 309.

22. Hans von Aachen: Smějící se sedláci, olej, dřevo, 22 x 31 cm, nezvěstné. Reprodukce in: Max DVOŘÁK/ Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém, sv. XXVII., díl II, Praha 1907, 90.

23. Karel Škréta: Tři hudebníci, asi kolem 1650, perokresba, lavírováno, papír, 119 x 147 mm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlín. Reprodukce in: Jaromír NEUMANN: Karel Škréta (1618-1674). Kat. výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1974, obr. č. 155.

24. Karel Škréta: Tančící chlapec za doprovodu kytary a tamburíny, 40. léta 17. století, perokresba, lavírováno, papír, 131 x 107 mm, Goethe-Nationalmuseum, Weimar. Reprodukce in: Jaromír NEUMANN: Karel Škréta (1618-1674). Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1974, obr. č. 152, 153.

25. Jan Onghers: Hudební zábava u stolu, olej, plátno 124 x 91 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany. Reprodukce in: Hana SEIFERTOVÁ/Anja K. ŠEVČÍK: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1997, 75.

26. Jan Rudolf Bys: Trhovkyně, asi 1719, rytina, 400 x 325 mm, soukromá sbírka. Reprodukce in: Bernd M. MAYER: Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk, München 1994, nepag. Tafel 51.

27. Frans II. van Mieris: U prodavačky, 1715, olej, dřevo, 39 x 33,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodukce in: Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760. Kat. výstavy Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, Leiden 1988, 143.

28. Jan Votěch Angermeyer: Příprava hostiny, 1705, olej, plátno, 84 x 120 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M. Posselt, J. Diviš).

29. Václav Dvořák: Zámecká kuchyně, 1717, olej, plátno, 218 x 197 cm, zámek Manětín, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Plzni. Reprodukce in: Vít VLNÁS (ed): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století. Kat. výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2001, 350.

30. Jan Kašpar Hofstetter: Páže a šašek, 1682, olej, plátno, 154 x 100,5 cm, zámek Horšovský Týn, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Plzni. Reprodukce

in: Vít VLNAS (ed): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století. Kat. výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2001, 350.

31. Tabulka – tématická skladba vybraných barokních obrazáren, převzato z: Vít VLNAS: Poznámky k žánrové skladbě českých barokních obrazáren. Galerie litoměřických biskupů v kontextu dobového sběratelství, in: Rozprava o baroku. Sborník příspěvků z kolokvia barokního umění na území severozápadně od Prahy. Slaný 1993, 38.

32.a, b Johann Michael Bretschneider: Pohled do obrazárny, před 1700, olej, plátno 109 x 174,5 cm, zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Telči. Reprodukce in: Hana SEIFERTOVÁ/Anja K. ŠEVČÍK: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1997, 77.

33. Norbert Grund: Pohled do obrazárny, kolem 1760, olej, plátno, 29,5 x 37,7 cm, Barockgalerie, Augsburg. Reprodukce in: Hana SEIFERTOVÁ / Anja K. ŠEVČÍK: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1997, 86.

34. Cornelis de Baellieur: Kabinet umění a kuriozit, kolem 1660, olej, plátno, 54,6 x 86,5 cm, zámek Nelahozeves, sbírka knížat Lobkoviců (Lobkowitz collections). Reprodukce in: Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Kat. výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1993, 9.

35.a, b Antonín František Hampisch: Interiér obrazové galerie, druhá třetina 18. století, olej, plátno, 80 x 101 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).

36. Anonymní kreslíř podle Cornelis Dusaert: Hráč na niněru, perokresba, papír, z: Imagines Galeriae, III, fol. 71b, Lobkoviczká knihovna (Lobkowitz Collections). Reprodukce in: Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1993, 159.

37. Caspar de Payn podle Pietro della Vecchia: Voják vytahující meč, 1669, perokresba, papír z: Imagines Galeriae, II, fol. 17b, Lobkoviczká knihovna (Lobkowitz collections). Reprodukce in: Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1993, 166.

38. Anonymní kreslíř podle Willem van Mieris: Lékař a nemocná žena, před 1736, perokresba, kreslený inventář berkovské a nostické sbírky, Národní galerie v Praze. Reprodukce in: Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1993, 192.

39. a Jan van Ossenbeck: Dobytčí trh na vsi, 1645, olej, dřevo, 25 x 34 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).

39. b Anonymní kreslíř podle Jan van Ossenbeck: Dobyččí trh na vsi, perokresba, papír, kreslená inventář berkovské a nostické obrazárny, Národní galerie v Praze. Reprodukce in: Lubomír SLAVÍČEK: Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie, Braunschweig 1994, 144.
40. Jan Steen: Lékař a nemocná žena, kolem 1665, olej, dřevo, 49 x 46 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).
41. Jan Steen: Učenec ve své pracovně, 1665-1670, olej, dřevo, 46,5 x 42,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).
42. Frans I. van Mieris: Námluvy, replika, po 1689, olej, dřevo, 38 x 34 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).
43. Hans von Aachen: Kuplířská scéna, dílenská kopie, počátek 17. století, olej, plátno, 84 x 110 cm, zámek v Rychnově nad Kněžnou, kolovratská obrazárna. Foto: Národní galerie v Praze. (M.Posselt, J.Diviš).
44. Gerrit van Honthorst: Zubní felčar, 1622, olej, plátno, 147 x 219 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany. Foto: fotoarchiv Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany.
45. Valentin de Boulogne: Hráči karet, mezi 1615–1617, olej, plátno, 94,5 x 137 cm, Gemäldegalerie der Alte Meister, Drážďany. Reprodukce in: Philips CONISBEE: Georges de La Tour and his world. Kat. výstavy National Gallery of Art, Washington, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1997, 159.
46. Bartolomeo Manfredi: Bavící se společnost, kolem 1621, olej, plátno, 130 x 190 cm, Los Angeles County Museum of Art. Reprodukce in: Beverly Louise BROWN: The Genius of Rome 1592–1623. Kat. výstavy Royal Academy of Arts, London 2001, 109.
47. Bartolomeo Manfredi: U cikánky, asi 1616, olej, plátno, 121 x 152,2 cm, The Detroit Institute of Arts. Reprodukce in: Beverly Louise BROWN: The Genius of Rome 1592–1623. Kat. výstavy Royal Academy of Arts, London 2001, 53.
48. Ulrich Glantschnigg: Venkované při práci, 1716, olej, plátno 155 x 207, soukromá sbírka. Reprodukce in: Francesco PORZIO: Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana, Milano 1998, 229.
49. a – f Michael Václav Halbax: cyklus Alegorií pěti smyslů, všechny malby olej na plátně, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.
- 49.a Michael Václav Halbax: Alegorie hmatu. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).
- 49.b Michael Václav Halbax: Alegorie čichu. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).



- 49.c Michael Václav Halbax: Alegorie chuti. Foto: autorka.
- 49.d Michael Václav Halbax: Alegorie sluchu. Foto: autorka.
- 49.e Michael Václav Halbax: Alegorie zraku. Foto: autorka.
50. Petr Brandl: Kimon a Pero, po 1695, olej, plátno, 105 x 142,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M. Posselt, J.Diviš).
- 51.a, b Michael Václav Halbax: Dívka u spinetu, mezi 1700-1708, olej, plátno, 90 x 60 cm, Muzeum Vysočiny, Jihlava. Foto: autorka.
- 52.a, b Michael Václav Halbax: Chlapec s flétnou, mezi 1700-1708, olej, plátno, 90 x 60 cm, Muzeum Vysočiny, Jihlava. Foto: autorka.
53. Michael Václav Halbax: Svatá Cecílie, asi 1708, olej, plátno, 173 x 90,5 cm, Národní muzeum v Praze. Reprodukce in: Zdeněk MÍKA (ed.): Prager Barock. Kat. výstavy Schallaburg Schloss, Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien 1989, 266.
54. Michael Václav Halbax: Dídó na hranici, detail chlapecké postavy, kolem 1707, nástropní malba, Šternberský palác – Praha (Hradčany). Foto: M.Mádl.
55. Anonymí malíř - kopie podle Michaela Václava Halbaxe: Chlapec s flétnou, asi kolem poloviny 18. století, olej, plátno, 46,5 x 31,5 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: autorka.
- 56.a, b Hendrick ter Brugghen: Pištec I., Pištec II., 1621, oba olej na plátně, 71,3 x 56 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Karlsruhe. Reprodukce in: Jochen SANDER/Bastian ECLERCY: Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten. Katalog výstavy, Städel Museum-Frankfurt am Main, München 2009, 132, 133.
- 57.a, b Frans Hals: Zpívající dívka, Chlapec hrající na housle, mezi 1626 – 1630, oba olej, dřevo, 18,2 x 18,4 cm, soukromá sbírka Montreal. Reprodukce in: Seymour SLIVE: Frans Hals. Kat. výstavy Royal Academy of Arts, London, Frans Halsmuseum, Haarlem, London 1989, 202, 203.
58. Frans Hals: Zpívající chlapec s píšťalou, mezi 1623–1625, olej, plátno, 62 x 54,5 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Reprodukce in: Seymour SLIVE: Frans Hals. Kat. výstavy Royal Academy of Arts, London, Frans Halsmuseum, Haarlem, London 1989, 173.
59. Michael Václav Halbax: Chlapec s loutnou, mezi 1700–1708, olej, plátno, 87,8 x 68cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna. Foto: autorka.
60. Michael Václav Halbax: Paličkářka, mezi 1700–1708, olej, plátno, 89 x 67,5 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna. Foto: autorka.

61. Caspar Netscher: Krajčářka, 1662, olej, plátno, 34 x 28 cm, Wallace Collection, London. Reprodukce in: Wayne E. FRANITS: *Paragons of virtue. Women and domesticity in seventeenth-century Dutch art*, New York 1993, 2.
62. a Anonymní malíř - kopie podle Bartolomea Manfrediho: Pijácká společnost, první polovina 18. století (?), olej, plátno, 141 x 204 cm, zámek Nelahozeves, sbírka Lobkoviců (Lobkowitz collections). Foto: Lobkowitz collections.
62. b Anonymní malíř - kopie podle Bartolomea Manfrediho: U cikánky, první polovina 18. století (?), olej, plátno, 141 x 204 cm, zámek Nelahozeves, sbírka Lobkoviců (Lobkowitz collections). Foto: Lobkowitz collections.
63. Michael Václav Halbax: Sokrates vyučující mladíka (Starý medailér), kresba tužkou, papír, 152 x 189 cm, Staatliche Museen zu Berlin– Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Reprodukce in: Rheinisches Bildarchiv Köln, převzato z: Bildindex der Kunst und Architektur (<http://www.bildindex.de>, vyhledáno 10.2.2010).
64. Bernard Vogel podle Jana Kupeckého: Podobizna Wolfa Tobiase Hutha, z alba: *Joannis Kupezki, Incomparabilis Artificiis...*, 1745 Norimberk, mezzotinta, papír, Národní galerie – Sběrka kresby a grafiky. Foto: Národní galerie v Praze (M. Sošková).
65. Jan Kupecký: Tři žebráci, kolem 1700, olej, plátno, 92 x 74 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapešť. Reprodukce in: Eduard A.SAFARIK: *Johann Kupezky 1666–1740. Ein Meister des Barockporträts*. Katalog výstavy Suermondt–Ludwig – Museum, Aachen 2001, 167.
66. Jan Kupecký: Dva veselí pijáci, kolem 1700, olej, plátno, 93,5 x 74 cm, soukromá sbírka Praha. Foto: majitel.
67. Jan Kupecký: Důvěrnice, 1700–1706, olej, plátno, 62 x 50 cm, Museum der bildenden Künste, Lipsko. Reprodukce in: Eduard A.SAFARIK: *Johann Kupezky 1666–1740. Ein Meister des Barockporträts*. Katalog výstavy Suermondt–Ludwig–Museum, Aachen 2001, 169.
68. a, b Pietro Bellotti: Starý filozof, Stará žena s ohřívadlem, kolem 1700, oba olej, plátno, 64 x 47 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna. Reprodukce in: Francesco PORZIO: *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, Milano 1998, 208, 209.
69. Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Piják, první polovina 18. století, olej, plátno, 62 x 51 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Reprodukce in: Eduard A.SAFARIK: *Johann Kupezky 1666–1740. Ein Meister des Barockporträts*. Katalog výstavy Suermondt–Ludwig–Museum, Aachen 2001, 176.
70. Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Kuřák, první polovina 18. století, olej, plátno, 62 x 51 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Reprodukce in: Eduard A.SAFARIK:

Johann Kupezky 1666–1740. Ein Meister des Barockporträts. Katalog výstavy Suermondt–Ludwig–Museum, Aachen 2001, 177.

71. Gerrit van Honthorst: Veselý houslista, kolem 1624, olej, plátno, 83 x 68 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Reprodukce in: Jochen SANDER/Bastian ECLERCY: Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten. Katalog výstavy, Städel Museum – Frankfurt am Main, München 2009, 97.

72. Gerrit van Honthorst: Houslista s pohárem vína, 1623 olej, plátno, 108 x 89 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodukce in: Jochen SANDER/Bastian ECLERCY: Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten. Katalog výstavy, Städel Museum–Frankfurt am Main, München 2009, 136.

73. Jan Kupecký (?): Prodavač drůbeže, kolem 1700, olej, plátno, 93 x 105 cm, Muzeul Brukenthal, Sibiu. Reprodukce in: Géza GALAVICS (ed.): Baroque Art in Central–Europe. Crossroads. Kat. výstavy Budapesti Történeti Muzeum, Budapest 1992, 247.

74. Jan Kupecký: Alegorie malířství, kolem 1712, olej, plátno 88,5 x 70,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).

75.a, b Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Hráči v kostky, první polovina 18. století, olej, plátno, 95 x 127 cm, zámek Rájec nad Svitavou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně. Foto: autorka.

76. Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Hráči karet, první polovina 18. století, olej, plátno, 94 x 144,5 cm, zámek Rájec nad Svitavou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně. Foto: Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně.

77. Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Hudebníci, první polovina 18. století, olej, plátno, 102,2 x 149,5 cm, zámek Rájec nad Svitavou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně. Foto: autorka.

78. Johann Veit Kauperz podle Jana Kupeckého: Zblešený chlapec, rytina 257 x 200 mm. Reprodukce in: Eduard ŠAFAŘÍK: Joannes Kupezky. 1667–1740, Prag 1928, Tafel XXVIII.

79. Středoevropský malíř druhé poloviny 17. století: Muž spravující kovové nádoby, olej, plátno, 99 x 69 cm, zámek Weissenstein, Pommersfelden. Foto: Gemeinnützige Stiftung Schloss Weissenstein.

80. Adriaen Brouwer: Kuřáci a pijáci, kolem 1635, olej, dřevo, 35,1 x 26,5 cm, Alte Pinakothek München. Reprodukce in: Konrad RENGER: Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600–1660. Kat. výstavy Alte Pinakothek, München 1986, nepag., Tafel 11.

81. David II. Teniers: Kuřáci, 1636 nebo 1637, olej, dřevo, 39,4 x 37,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Reprodukce in: Margaret KLINGE /Dietmar LÜDKE (eds.): David Teniers der Jüngere 1610–1690. Alltag und Vergnügen in Flandern. Kat. výstavy Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2005, 115.

82. Adriaen van Ostade: Dva kuřáci, 1666, olej, dřevo, 33 x 25 cm, Musée Fabre, Montpellier. Reprodukováno in: Jeroen GILTAIJ: Senses and Sins. Dutch Painters of Daily Life in Seventeenth Century. Katalog výstavy Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 2004, 137.

83. a, b Jan van de Velde II: Starý muž kouřící dýmku, Mladík s dýmku, rytiny z alba: Samuel Ampzing *Spigel, ofte Toneel der ydelheyd ende ongebondenheyd obset eeuw*, 1633, Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, Amsterdam. Reprodukce in: Pieter J.J. VAN THIEL: For instruction and betterment: Samuel Ampzing's Mirror of the vanity and unrestrainedness of our age, in: Simiolus 24, 1996, 189, 190.

84. Salmon Saverij podle Pieter Quast: Zahálka, rytina, 292 x 196 mm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Amsterdam. Reprodukce in: Eddy DE JONGH/Ger LUIJTEN: Mirror of the Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700. Kat. výstavy, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Amsterdam 1997, 233.

85. Judith Leyster: Kuřáci a Smrt, kolem 1635, olej, dřevo, 88,9 x 73 cm, Philadelphia Museum of Art. Reprodukce in: Roken in der Kunst van olieverf tot celluloid. Kat. výstavy Kunstahal Rotterdam, Rotterdam 2003, 105.

86. Petrus Scriverius: *Saturnalia, Ofte Poëtisch Vasten-avond-spel...*, Haarlem 1630, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag. Reprodukce in: Roken in der Kunst van olieverf tot celluloid. Kat. výstavy Kunstahal Rotterdam, Rotterdam 2003, 95.

87. Gerrit Dou: Felčar, olej, dřevo, 1653, 49,3 x 36,6 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Reprodukce in: Quentin BUVELOT: Frans van Mieris 1635–1681. Kat. výstavy Mauritshuis, Haag, Zwolle 2005, 109.

88. Gerrit Dou: Felčar, 1651, olej, dřevo, 112 x 83 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Reprodukce in: Arthur K. WHEELOCK Jr.: Gerrit Dou 1613–1675. Master Painter in the Age of Rembrandt. Katalog výstavy National Gallery of Art Washington, Dulwich Picture Gallery London, Mauritshuis, Haag, 2000, 103.

89. Český malíř první poloviny 18. století: Hlava vousatého muže, olej, plátno, 89 x 63 cm, Arcibiskupství olomoucké, Arcidiecézní muzeum Kroměříž. Foto: autorka.

90. Český malíř první poloviny 18. století: Žena s pánví, olej, plátno, 89 x 63 cm, Arcibiskupství olomoucké, Arcidiecézní muzeum Kroměříž. Foto: autorka.

91. Malíř okruhu Petra Brandla: Boháč, první polovina 18. století, olej, plátno, 81 x 60, Národní galerie v Praze. Foto: autorka.

92. Malíř okruhu Petra Brandla: Chudšas, první polovina 18. století, olej, plátno, 83 x 61 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autorka.
93. Petr Brandl: Nerovný pár u notáře, asi před 1700, olej, plátno, 105,5 x 140,7 cm, Sbírký Pražského hradu. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).
94. Petr Brandl: Jákob přijímá Josefovo zkrvavené roucho, kolem 1700, olej, plátno, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M. Posselt, J.Diviš).
95. Petr Brandl: Lot a jeho dcery, po 1700, olej, plátno, 80,2 x 103 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M. Posselt, J.Diviš).
96. Michael Václav Halbax: Sv. Pavel a Silas ve vězení, po 1700, olej, plátno 138 x 166,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M. Posselt, J.Diviš).
97. Český malíř: Nerovný pár u notáře – kopie podle Petra Brandla, první třetina 18. století, olej, plátno, 83 x 102, zámek Krásný Dvůr, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Ústí nad Labem. Foto: autorka.
98. Petr Brandl: Kuřák, kolem 1700, olej, plátno, 89 x 78 cm, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha. Foto: Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš).
99. a, b, c Petr Brandl: U felčara, 1719, olej, plátno, 107,5 x 143,5 cm, Kanonie premonstrátů v Nové Říši. Foto: celek – Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš), detaily: autorka.
- 100.a,b Petr Brandl: U mastičkářky, 1719, olej, plátno, 107,5 x 140 cm, Kanonie premonstrátů v Nové Říši. Foto: celek – Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš), detaily: autorka.
101. Gerrit van Honthorst: Koncert, kolem 1625, olej, plátno, 168 x 202 cm, Galleria Borgehse, Řím. Reprodukce in: Peter C. SUTTON.: Masters of Seventeenth - Century Dutch Genre Painting. Katalog výstavy Philadelphia Museum of Art, The Royal Academy, London, Gemäldegalerie–Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Philadelphia 1984, nepag., plate No 8.
102. Petr Brandl: Tři ženy a lovec, kolem 1720, olej, plátno, 130 x 144,5 cm, Cisterciácké opatství Vyšší Brod. Foto: fotoarchiv Národní galerie v Praze.
- 103.a, b Petr Brandl: Muž s dýmkou, po 1720, olej, plátno, 105 x 83 cm, zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Telči. Foto: celek – Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš), detaily: autorka.
- 104.a, b Petr Brandl: Dívka s číší, po 1720, olej, plátno, 106 x 82 cm, zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Telči. Foto: celek – Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš), detaily: autorka.

105. Jacob Cats: „Van roock werd ick ghevoedt“, emblém z: *Silenius Alcibiadis, sive, Proteus...*, Amsterdam 1620, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag. Reprodukce in: Arthur K. WHEELLOCK: Gerard ter Borch. Katalog výstavy National Gallery of Art, Washington, Washington 2004, 80.

106. Adriaen van der Werff: Kuchařka a lovec, 1678, olej, plátno, 58 x 37 cm, soukromá sbírka New York. Reprodukce in: Barbara GAEHTGENS: Adriaen van der Werff (1659-1722), München 1987, nepag., Tafel II.

107. Paulus Moreelse: Pastýřka, 1624, olej, plátno, 70,7 x 59 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Mnichov. Reprodukce in: Joaneath A. SPICER/Federle Lynn ORR: Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age. Kat. výstavy The Walters Art Gallery, Baltimore, 1997, 234.

108. Jan Kupecký: Portrét paní Schreyvogelové, asi 1711, olej, plátno, 93 x 74 cm, Sbírký Pražského hradu. Reprodukce in: Eduard A.SAFARIK: Johann Kupezky 1666–1740. Ein Meister des Barockporträts. Katalog výstavy Suermondt–Ludwig–Museum, Aachen 2001, 138.

109. Petr Brandl: Stará žena s hrncem, kolem 1720, olej, plátno, 58,5 x 48,5 cm, Magyer Nemzeti Galéria, Budapešť. Reprodukce in: Miklós MOJZER: The Hungarian National gallery. The old collection, Budapest 1984, nepag. Picture No. 144.

110. Petr Brandl: Simeon s Ježíškem, kolem 1730, olej, plátno 82 x 60 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze (M. Posselt, J.Diviš).

111. Petr Brandl: Hlava apoštola, před 1720, olej, plátno, 45 x 36 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autorka.

112. a, b Petr Brandl: U felčara, kolem 1730, olej, plátno, 195 x 82 cm, hrad Buchlov, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště Kroměříž. Foto: celek – Národní galerie v Praze (M.Posselt, J.Diviš), detaily: autorka.



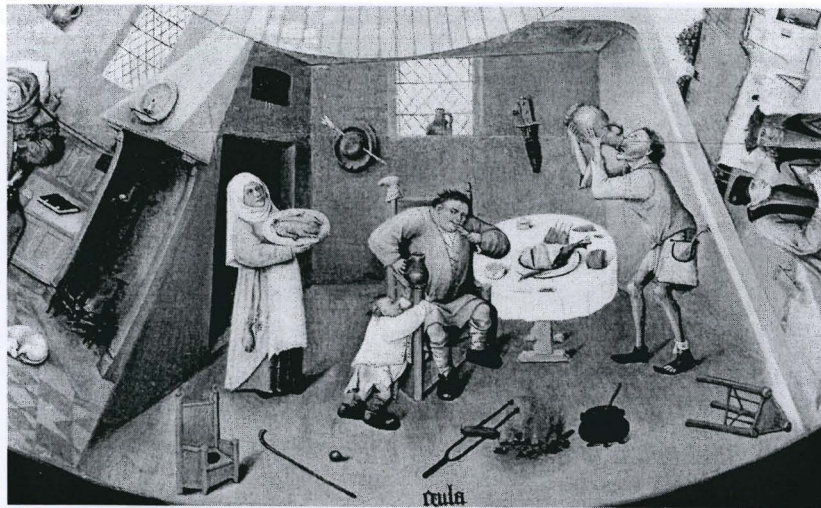


1. Gerrit Dou: Služka, 1652, olej, dřevo, 33 x 23,8 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



2. Michelangelo Merisi da Caravaggio: Hráči karet, kolem 1595, olej, plátno, 91,5 x 128,2 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth.





3. Hieronymus Bosch: Sedm smrtelných hříchů, kolem 1480, detail - Obžerství, olej, dřevo, Museo Nazional del Prado, Madrid.

5. Frans Hals: Smělel se živlů, mezi 1620 - 1625, olej, dřevo, vodo, průměr 29,5 cm, Mauritshuis, Haag.



4. Hendrick Goltzius: Alegorie čtyř živlů, rytiny, nedatováno, jeden list: 181 x 122 mm.

6. Frans Hals: Veselý piják, olej, plátno, kolem 1630, 81 x 66,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.





5. Frans Hals: Smějící se chlapec, mezi 1620 – 1625, olej, dřevo, tondo, průměr 29,5 cm, Mauritshuis, Haag.

7. Jan Steen: Pekal Oostvaardt se svou ženou kolem 1658, olej, dřevo, 37,7 x 31,5 cm, Rijksmuseum, Amster



6. Frans Hals: Veselý piják, olej, plátno, kolem 1630, 81 x 66,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

8. Jan Steen: Vlastní podobizna se hrou na loutnu, mezi 1663 - 1665, olej, dřevo, 55,3 x 43,8 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.





9. Adriaen van Oost  
Pettersburg.

mitáz, Sanki

7. Jan Steen: Pekař Oostwaard se svou ženou, kolem 1658, olej, dřevo, 37,7 x 31,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



10.a, b Martin Dicht  
93 cm, Muzeul Bruk

169, oba olej, plátno 116 x

8. Jan Steen: Vlastní podobizna se hrou na loutnu, mezi 1663 – 1665, olej, dřevo, 55,3 x 43,8 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.





11.4. Johann Lisz: Venkovan, 1670, olej, dřevo, 33 x 25 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapešť

33 x 25 cm

9. Adriaen van Ostade: Kuřák, kolem 1655, olej, dřevo, 33 x 25 cm, Ermitáž, Sankt Petěrsburg.



12. Johann Lisz: Hostina vojáka s kurtižánkou, kolem 1622, olej, plátno, 161 x 240 cm, Muzeum, Praha

10.a, b Martin Dichtl: Švábský venkovan, Švábská venkovanka, 1669, oba olej, plátno 116 x 93 cm, Muzeul Brukenthal, Sibiu.





11.a Johann Liss: Venkovská veselice, kolem 1620, olej, plátno, 66,5 x 81,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapešť (obr. vlevo).



11.b Johann Liss: Venkovská rvačka, kolem 1620, olej, plátno, 67,4 x 83 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk (obr. vpravo).

13. Wilgung Hainthaler: Hostina vojáků s kurtizánami, 1636/1637, olej, měď, 29,5 x 39,5 cm, Kunsthalle Bremen.



12. Johann Liss: Hostina vojáků s kurtizánami, kolem 1622, olej, plátno, 161 x 240 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk.

Kunstsammlungen





15. Jacob van Schuerpen: Kytaristka se starou ženou, kolem 1700, olej, plátno, 95 x 126 cm,

13. Wolfgang Heimbach: Bavící se společnost, 1636/1637, olej, měď, 29,5 x 39,5 cm, Kunsthalle Bremen.



16.a.b Jacob Thorenvick: Zena s dítě, Muž a žena, 1676, olej, měď, 21 x 15 cm, Dobó István Vándorújság, Eger.

14. Simon Peter Tilmann: Věštkyň, kolem 1640, olej, plátno, 81 x 106 cm, Staatliche Kunstsammlungen Kassel.





15. Jacob van Schuppen: Kytaristka se starou ženou, kolem 1700, olej, plátno, 95 x 126 cm, sbírka Bély Bartakovisce, Maďarsko.



16.a,b Jacob Toorenvliet: Žena s číší, Muž s rybou, 1676, oba olej, měď, 21 x 15 cm, Dobó István Vármúzeum, Eger.

18. Giacomo Francesco Cipper: Hráči mírnku, kolem 1720, olej, plátno, 163 x 193 cm, soukromá sbírka Řím.





17. Giacomo Francesco Cipper: Hráči karet, po 1700, olej, plátno, 150 x 187, soukromá sbírka.



18. Giacomo Francesco Cipper: Hráči mlýnku, kolem 1720, olej, plátno, 163 x 193 cm, soukromá sbírka Řím.





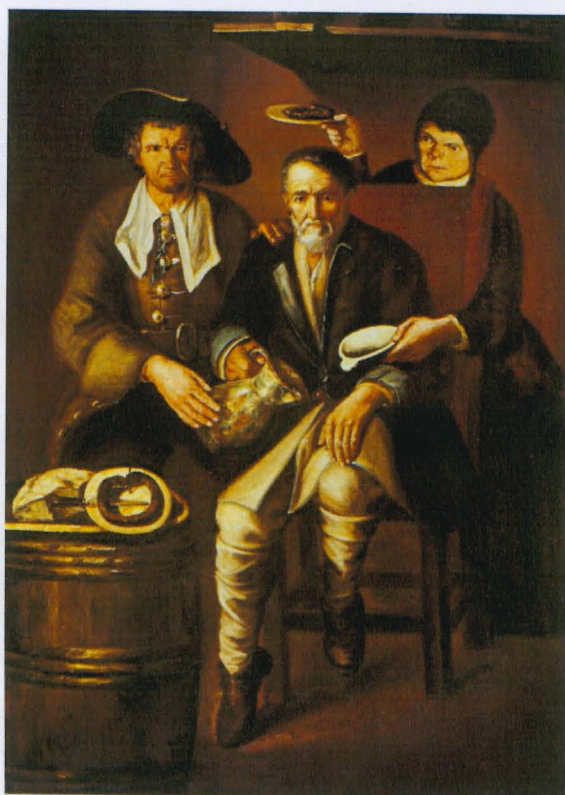
19. Giacomo Francesco Cipper: Voják s dýmkom, kolem 1705, olej, plátno, 75 x 57 cm, hrad Krasna Horka.

21. Almanach: Venkovská rodina, kolem 1700, olej, plátno, 169 x 122,8 cm, Narodna galerija, Ljubljana.



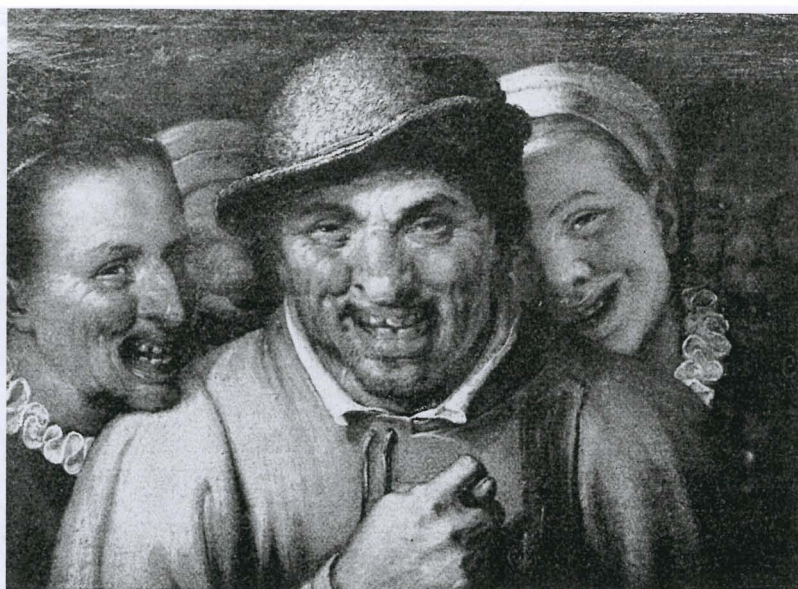


20. Almanach: Hráči karet, asi 1694, olej, plátno, 163 x 281, Narodna galerija, Ljubljana.



21. Almanach: Venkovská rodina, kolem 1700, olej, plátno, 169 x 122,8 cm, Narodna galerija, Ljubljana.





22. Hans von Aachen: Smějící se sedláci, olej, dřevo, 22 x 31 cm, nezvěstné, dříve zámek v Roudnici nad Labem – sbírka Lobkoviců.



23. Karel Škréta: Tři hudebníci, asi kolem 1650, kresba perem, lavírováno, papír, 119 x 147 mm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinet, Berlín.

25. Jan Onghers: Hudební zábava u stolu, kolem 1700, olej, plátno 124 x 91 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany





24. Karel Škréta: Tančící chlapec za doprovodu kytary a tamburíny, 40. léta 17. století, kresba perem, lavírováno, papír, 131 x 107 mm, *verso* a *recto*, Goethe-Nationalmuseum, Weimar.



25. Jan Onghers: Hudební zábava u stolu, kolem 1700, olej, plátno 124 x 91 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany.





26. Jan Rudolf Bys: Mladá trhovkyně s lovcem, asi 1719, rytina, 400 x 325 mm, soukromá sbírka.



27. Frans II. van Mieris: U prodavačky, 1715, olej, dřevo, 39 x 33,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.





28. Jan Votěch Angermeyer: Příprava hostiny, 1705, olej, plátno, 84 x 120 cm, Národní galerie v Praze.

30. Jan Kašpar Hofstetter: Páče a šálek, 1682, olej, plátno, 154 x 100,5 cm, zářezk  
Horňovský Týn, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Plzni.





29. Václav Dvořák: Zámecká kuchyně, 1717, olej, plátno, 218 x 197 cm, zámek Manětín, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Plzni.



31. Tematická skladba vybraných barokních obrazů v Čechách a na Moravě.

30. Jan Kašpar Hofstetter: Páže a šašek, 1682, olej, plátno, 154 x 100,5 cm, zámek Horšovský Týn, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Plzni.



31. Tematická skladba vybraných barokních obrazů v Čechách a na Moravě.

		J. J. SLAVATA Praha 1689		F. L. SLAVATA J. Hradec 1692		K. LICHTENŠTEJN Olomouc 1691		K. LICHTENŠTEJN Kroměříž 1691		F. J. ČERNÍN Praha mez. 1720-1730		F. J. ČERNÍN Lysá nad Labem 1723-1733		J. I. STENBERK Litoměřice 1709		J. A. VRATISLAV Litoměřice 1723		MORIC SASKÝ Litoměřice 1759	
A NÁBOŽENSKÁ TÉMATIKA	1/ starozákonní náměty	6	2,3%	0	0%	7	1,9%	12	4,2%	36	5,7%	8	2,7%	0	0%	0	0%	4	1,7%
	2/ novozákonní náměty	21	8	3	1,9	39	10,7	10	3,5	15	2,4	7	2,4	5	3,2	3	2,7	10	4,4
	3/ "ikonické" obrazy Krista	5	1,9	0	0	5	1,4	1	0,3	3	0,5	1	0,3	2	1,2	2	1,8	2	0,9
	4/ mariánské obrazy	24	9,2	12	7,4	22	6	15	5,2	10	1,6	0	0	6	3,7	5	4,5	0	0
	5/ obrazy svatých	40	15,4	5	3,1	24	6,6	31	10,8	37	5,8	29	9,5	10	6,2	8	7,3	2	0,9
	6/ jiné a neurčené	3	1,1	0	0	6	1,6	11	3,8	7	1,1	2	0,7	0	0	0	0	1	0,4
B PORTRÉTY	1/ rodinné a rodové	8	3	75	46,3	0	0	0	0	2	0,3	32	11	12	7,4	9	8,3	15	6,6
	2/ Habsburků	6	2,3	12	7,4	1	0,3	3	1	2	0,3	32	11	5	3,2	3	2,7	14	6,1
	3/ jiné a neurčené	11	4,2	25	15,4	71	19,5	14	4,9	16	2,5	26	8,9	6	3,7	2	1,8	6	2,6
C SVĚTSKÁ TÉMATIKA	1/ starověké náměty	27	10,3	3	1,9	30	8,3	41	14,2	60	9,4	16	5,5	1	0,6	2	1,8	5	2,2
	2/ militaria	8	3	0	0	3	0,9	2	0,7	19	3	4	1,4	3	1,9	4	3,6	9	3,9
	3/ žánrové scény	30	11,5	2	1,2	18	4,9	10	3,5	76	12	9	3	31	19	14	12,9	25	10,9
	4/ žánrové portréty	12	4,6	0	0	36	9,9	18	6,3	183	28,8	12	4,1	2	1,2	2	1,8	5	2,2
	5/ krajiny	34	13	25	15,4	30	8,3	54	18,8	34	5,3	58	19,7	35	21,8	27	24,7	35	14,4
	6/ mariny	3	1,1	0	0	3	0,9	3	1	14	2,2	0	0	4	2,4	4	3,6	5	2,2
	7/ mapy, veduty, architektura	4	1,5	0	0	4	1,1	5	1,7	7	1,1	14	4,5	0	0	1	0,9	4	1,7
	8/ zátiší: a/ s květy	5	1,9	0	0	12	3,2	5	1,7	11	1,7	24	8,2	12	7,4	8	7,2	6	2,6
	b/ s ovocem	3	1,1	0	0	3	0,8	10	3,5	16	2,5	1	0,3	4	2,4	4	3,6	10	4,4
	c/ s pokrmy a zvěřinou	1	0,4	0	0	5	1,4	2	0,7	24	3,8	4	1,4	3	1,9	3	2,7	6	2,6
	d/ jiné a neurčené	2	0,8	0	0	2	0,5	9	3,1	2	0,3	2	0,7	2	1,2	0	0	0	0
9/ obrazy (živých) zvířat, ptáků a hmyzu	3	1,1	0	0	6	1,6	16	5,5	45	7,1	5	1,7	2	1,2	2	1,8	18	7,9	
10/ alegorie	6	2,3	0	0	12	3,3	12	4,2	11	1,7	4	1,4	4	2,4	5	4,5	5	2,2	
D JINÉ A NEURČENÉ	0	0	0	0	25	6,9	4	1,4	4	0,6	3	1	13	8	2	1,8	22	9,6	
CELKEM		262obr. 100%		163obr. 100%		364obr. 100%		258obr. 100%		636obr. 100%		293obr. 100%		162obr. 100%		110obr. 100%		229obr. 100%	



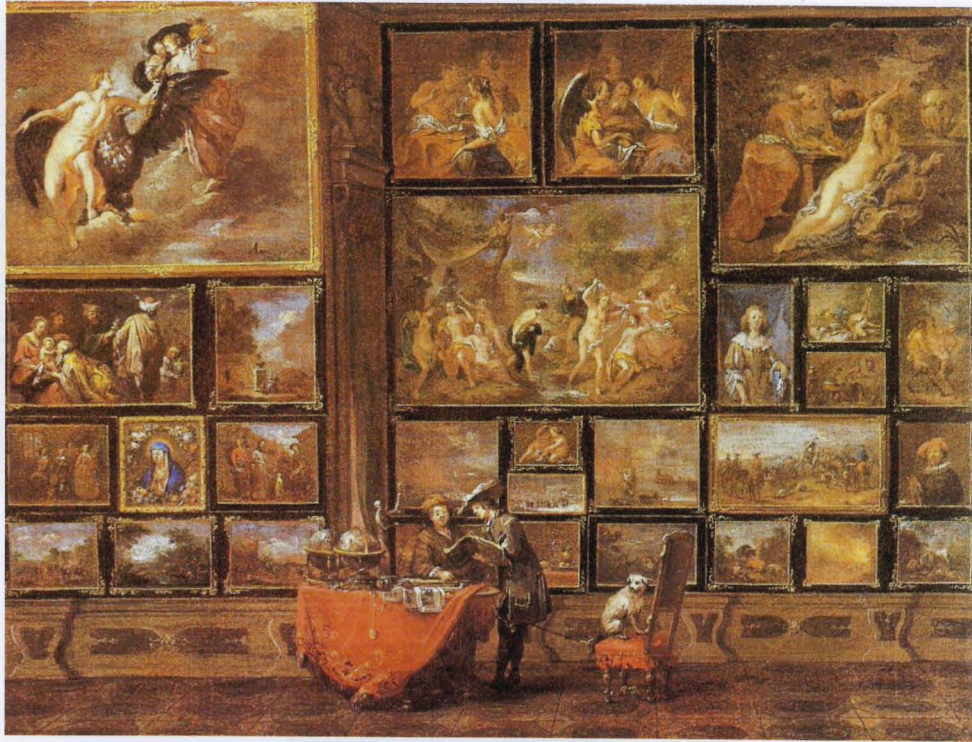


32.a Johann Michael Bretschneider: Pohled do obrazárny, před 1700, olej, plátno 109 x 174,5 cm, zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Telči.



32.b Johann Michael Bretschneider: Pohled do obrazárny – detail.



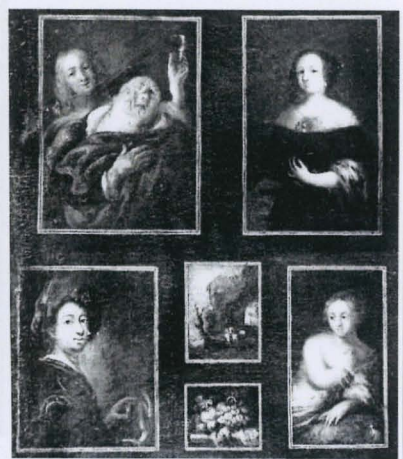


33. Norbert Grund: Pohled do obrazárny, kolem 1760, olej, plátno, 29,5 x 37,7 cm, Barockgalerie, Augsburg.



34. Cornelis de Baellieur: Kabinet umění a kuriozit, kolem 1660, olej, plátno, 54,6 x 86,5 cm, zámek Nelahozeves, sbírka knížat Lobkoviců (Lobkowitz collections).





35.a,b Antonín František Hampisch: Interiér obrazové galerie, druhá třetina 18. století, olej, plátno, 80 x 101 cm, Národní galerie v Praze.



36. Anonymní kreslář podle Cornelis Dusaert: Hráč na niněru, kresba perem, papír, z: *Imagines Galeriae*, III, fol. 71b, Lobkovická knihovna (Lobkowitz Collections).



37. Caspar de Payn podle Pietro della Vecchia: Voják vytahující meč, 1669, kresba perem, papír z: *Imagines Galeriae*, II, fol. 17b, Lobkovická knihovna (Lobkowitz collections).





38. Anonymní kreslíř podle Willem van Mieris: Lékař a nemocná žena, před 1736, kresba perem, kreslený inventář berkovské a nostické sbírky, Národní galerie v Praze.

39. Jan Steyn: Lékař a nemocná žena, kolem 1665, olej, dřev, 45 x 46 cm, Národní galerie v Praze.



39.a Jan van Ossenbeck: Dobyččí trh na vsi, 1645, olej, dřevo, 25 x 34 cm, Národní galerie v Praze.



39.b Anonymní kreslíř podle Jan van Ossenbeck: Dobyččí trh na vsi, kresba perem, papír, kreslený inventář berkovské a nostické obrazárny, Národní galerie v Praze.





40. Jan Steen: Lékař a nemocná žena, kolem 1665, olej, dřevo, 49 x 46 cm, Národní galerie v Praze.

42. Frans van Mieris: Němci v úřadě, replika po 1689, olej, dřevo, 38 x 34 cm, Národní galerie v Praze.



41. Jan Steen: Učenec ve své pracovně, kolem 1660, olej, dřevo, 46,5 x 42,5 cm, Národní galerie v Praze.

43. Pieter van der Werf: Kaplička, dílenská kopie, počátek 17. století, olej, plátno, 84 x 110 cm, zámek v Rychaově nad Knežnou, kolovratská obrazárna.





42. Frans I. van Mieris: Námluvy, replika, po 1689, olej, dřevo, 38 x 34 cm, Národní galerie v Praze.



43. Hans von Aachen: Kuplířská scéna, dílenská kopie, počátek 17. století, olej, plátno, 84 x 110 cm, zámek v Rychnově nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.

45. Valentin de Boulogne: Hráči karet, mezi 1615 - 1617, olej, plátno, 94,5 x 137 cm, Gemäldegalerie der Alte Meister, Drážďany.





44. Gerrit van Honthorst: Zubní felčar, 1622, olej, plátno, 147 x 219 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany.



45. Valentin de Boulogne: Hráči karet, mezi 1615 – 1617, olej, plátno, 94,5 x 137 cm, Gemäldegalerie der Alte Meister, Drážďany.

48. Ulrich Olantschmigg: Venkovské pítí, 1716, olej, plátno 155 x 207, soukromá sbírka





46. Bartolomeo Manfredi: Bavící se společnost, kolem 1621, olej, plátno, 130 x 190 cm, Los Angeles County Museum of Art.



47. Bartolomeo Manfredi: U cikánky, asi 1616, olej, plátno, 121 x 152,2 cm, The Detroit Institute of Arts.



48. Ulrich Glantschnigg: Venkované při práci, 1716, olej, plátno 155 x 207, soukromá sbírka.





49.c Michael Václav Halbax: Alegorie hmatu, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.

49.d Michael Václav Halbax: Alegorie chuti, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.

49.a Michael Václav Halbax: Alegorie hmatu, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.



49.e Michael Václav Halbax: Alegorie chuti, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.

49.f Michael Václav Halbax: Alegorie čichu, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.

49.b Michael Václav Halbax: Alegorie čichu, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.

50. Petr Brandl: Kristus s Petrem, po 1695, olej, plátno, 105 x 142,5 cm, Národní galerie v Praze.





49.c Michael Václav Halbax: Alegorie chuti, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.



49.d Michael Václav Halbax: Alegorie sluchu, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.



49.e Michael Václav Halbax: Alegorie zraku, kolem 1700, olej, plátno, 87,5 x 66 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.

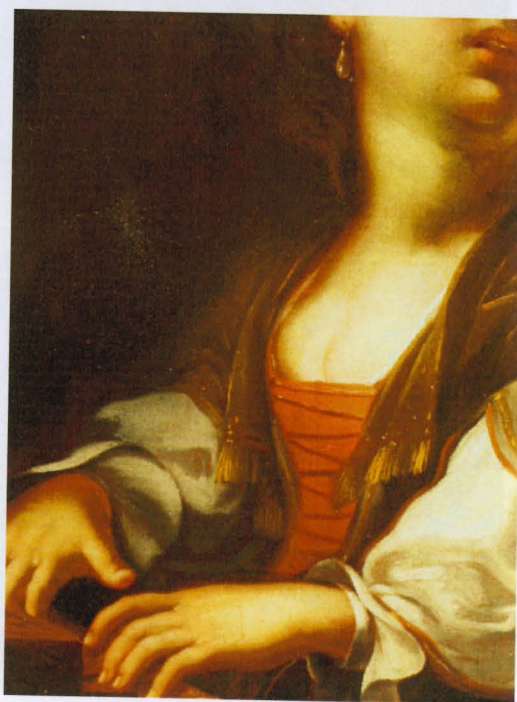


50. Petr Brandl: Kimon a Pero, po 1695, olej, plátno, 105 x 142,5 cm, Národní galerie v Praze.





51.a Michael Václav Halbax: Dívka u spinetu, mezi 1700-1708, olej, plátno, 90 x 60 cm, Muzeum Vysočiny, Jihlava.



52.b 51.b Michael Václav Halbax: Dívka u spinetu, detail.



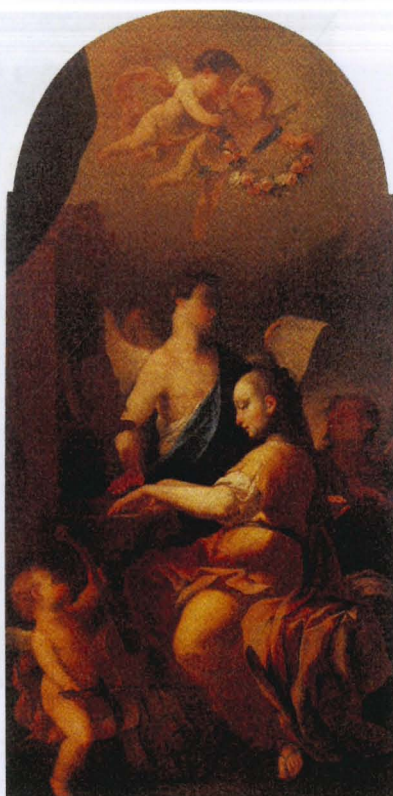


52.a Michael Václav Halbax: Chlapec s flétnou, mezi 1700-1708, olej, plátno, 90 x 60 cm, Muzeum Vysočiny, Jihlava.



52.b Michael Václav Halbax: Chlapec s flétnou, detail.





55. Anonimní malba - kopie po polovině 18. století, olej, plátno

Chlapec s tělnou, asi kolem 1700, v Liberci.

53. Michael Václav Halbax: Svatá Cecílie, asi 1708, olej, plátno, 173 x 90,5 cm, Národní muzeum v Praze.



54. Michael Václav Halbax: Dídó na hranici, detail chlapecké postavy, kolem 1707, nástropní malba, Šternberský palác (Praha – Hradčany).

56 a,b Hendrick ter Brugghen: Pištec I., II., 1621, oba olej na plátno, 71,3 x 56 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Karlsruhe.





55. Anonymní malíř - kopie podle Michaela Václava Halbaxe: Chlapec s flétnou, asi kolem poloviny 18. století, olej, plátno, 46,5 x 31,5 cm, Oblastní galerie v Liberci.



Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

56.a,b Hendrick ter Brugghen: Pištec I., II., 1621, oba olej na plátně, 71,3 x 56 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Karlsruhe.





57.a, b Frans Hals: Zpívající dívka, Chlapec hrající na housle, mezi 1626 – 1630, oba olej, dřevo, 18,2 x 18,4 cm, soukromá sbírka Montreal.



59. Michael Václav  
zámek Rychnov nad

olej, plátno, 87,8 x 68 cm.

58. Frans Hals: Zpívající chlapec s píšťalou, mezi 1623 – 1625, olej, plátno, 62 x 54,5 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.





59. Michael Václav Halbax: Chlapec s loutnou, mezi 1700-1708, olej, plátno, 87,8 x 68 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.

61. Caspar Netscher: Krájkářka, 1662, olej, plátno, 34 x 28 cm, Wallace Collection, Londýn.





62.a Anonymní malíř - první polovina 18. století (Lobkowitz collections).

62.a Anonymní malíř - první polovina 18. století (Lobkowitz collections).

60. Michael Václav Halbax: Paličkářka, mezi 1700-1708, olej, plátno, 89 x 67,5 cm, zámek Rychnov nad Kněžnou, kolovratská obrazárna.



62.b Anonymní malíř - první polovina 18. století (Lobkowitz collections).

62.b Anonymní malíř - první polovina 18. století (Lobkowitz collections).

61. Caspar Netscher: Krajčářka, 1662, olej, plátno, 34 x 28 cm, Wallace Collection, Londýn.





62.a Anonymní malíř - kopie podle Bartolomea Manfrediho: Pijácká společnost, první polovina 18. století (?), olej, plátno, 141 x 204 cm, zámek Nelahozeves, sbírka Lobkoviců (Lobkowitz collections).



62.b Anonymní malíř - kopie podle Bartolomea Manfrediho: U cikánky, první polovina 18. století (?), olej, plátno, 141 x 204 cm, zámek Nelahozeves, sbírka Lobkoviců (Lobkowitz collections).





63. Michael Václav Halbax: Sokrates vyučující mladíka (Starý medailér), kresba tužkou, papír, 152 x 189 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



63. Jan Kupecký: Tři  
Budapešť.

Národní galerie  
Museum

Summa: Dignitas: pax  
Faci: 1. 1745

*«Fugis optata silentia verba»* Vol. Huth.

Bernard Vogel sculp. Norimbergae 1745

64. Bernard Vogel podle Jana Kupeckého: Podobizna Wolfa Tobiase Hutha, z alba: *Joannis Kupezki, Incomparabilis Artificiis...*, 1745 Norimberk, mezzotinta, papír, Národní galerie – Sbirka kresby a grafiky.





65. Jan Kupecký: Tři žebráci, kolem 1700, olej, plátno, 92 x 74 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapešť.





66. Jan Kupecký: Dva veselí pijáci, kolem 1700, olej, plátno, 93,5 x 74 cm, soukromá sbírka Praha.

Jan Kupecký: Dívání, 1700-1706, olej, plátno, 62 x 50 cm, Museum der bildenden Künste, Lipsko.





67. Jan Kupecký: Důvěrnice, 1700-1706, olej, plátno, 62 x 50 cm, Museum der bildenden Künste, Lipsko.

68.a, b. Pietro Bellotti: Starý filozof, Stará žena s obřivadlem, kolem 1700, oba olej, plátno, 64 x 47 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna.





69. Anonymní malíř  
62 x 51 cm, Germani



18. století, olej, plátno.

68.a, b Pietro Bellotti: Starý filozof, Stará žena s ohřívadlem, kolem 1700, oba olej, plátno,  
64 x 47 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna.

70. Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Kufak, první polovina 18. století, olej, plátno,  
62 x 51 cm, Gemäldegalerie, Nürnberg.





71. Gerrit van Honthorst: Piják s pohárem vína, 1623 olej, plátno, 108 x 89 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

69. Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Piják, první polovina 18. století, olej, plátno, 62 x 51 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk.



72. Gerrit van Honthorst: Houšista s pohárem vína, 1623 olej, plátno, 108 x 89 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

70. Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Kuřák, první polovina 18. století, olej, plátno, 62 x 51 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk.





71. Gerrit van Honthorst: Veselý houslista, kolem 1624, olej, plátno, 83 x 68 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



72. Gerrit van Honthorst: Houslista s pohárem vína, 1623 olej, plátno, 108 x 89 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.





73. Jan Kupecký (?): Prodáváč drůbeže, kolem 1700, olej, plátno, 93 x 105 cm, Muzeul Brukenthal, Sibiu.

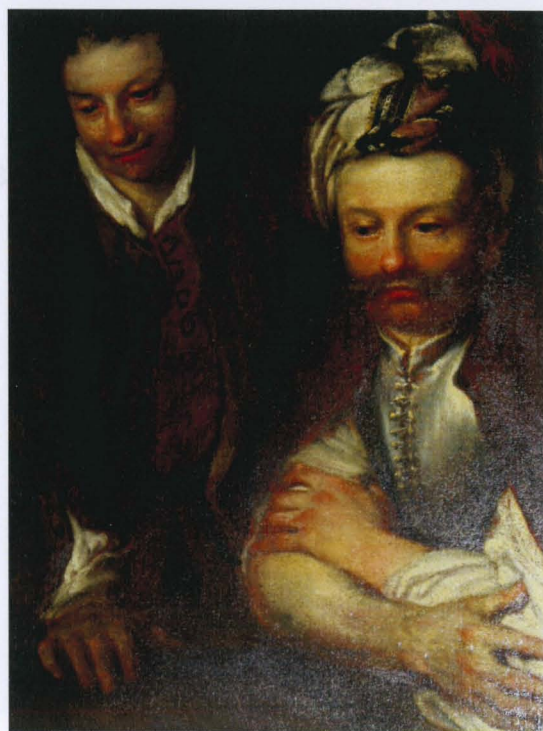


74. Jan Kupecký: Alegorie malířství, kolem 1712, olej, plátno 88,5 x 70,5 cm, Národní galerie v Praze.





75.a Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Hráči v kostky, první polovina 18. století, olej, plátno, 95 x 127 cm, zámek Rájec nad Svitavou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně.



75.b Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Hráči v kostky, detail.





76. Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Hráči karet, první polovina 18. století, olej, plátno, 94 x 144,5 cm, zámek Rájec nad Svitavou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně.





77.a Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Hudebníci, první polovina 18. století, olej, plátno, 102,2 x 149,5 cm, zámek Rájec nad Svitavou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Brně.



77.b Anonymní malíř - okruh Jana Kupeckého: Hudebníci, detail.





Dem Wohlgeborenen Herrn  
und Landtho  
Joseph Carl von Bende  
zugeeignet  
von seinem gütigsten Vater  
Johann Veit Kauperz

80. Adriaen Brouwer  
kolem 1633, olej, 11,5 x 11,5 cm, Museo Thyssen-

Kunsti, 1636 nebo 1637, olej,  
11,5 x 11,5 cm, Museo Thyssen-

78. Johann Veit Kauperz podle Jana Kupeckého: Zblešený chlapec, nedatováno, rytina 257 x 200 mm.



82. Adriaen van Oort

Fabre, Montpellier

79. Středoevropský malíř druhé poloviny 17. století: Muž spravující kovové nádoby, olej, plátno, 99 x 69 cm, zámek Weissenstein, Pommersfelden.





80. Adriaen Brouwer: Kuřáci a pijáci, kolem 1635, olej, dřevo, 35,1 x 26,5 cm, Alte Pinakothek München.



81. David II. Teniers: Kuřáci, 1636 nebo 1637, olej, dřevo, 39,4 x 37,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



82. Adriaen van Ostade: Dva kuřáci, 1666, olej, dřevo, 33 x 25 cm, Musée Fabre, Montpellier.

83. Salmon Saverij podle Pieter Quast: Záhálka, rytina, 292 x 196 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Amsterdam





83. a,b Jan van de Velde II: Starý muž kouřící dýmku, Mladík s dýmku, rytiny z alba: Samuel Ampzing *Spiegel, ofte Toneel der ydelheyd ende ongebondenheyd obset eeuw*, 1633, Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, Amsterdam.

85. Judith Leyster. Rijksmuseum of Art



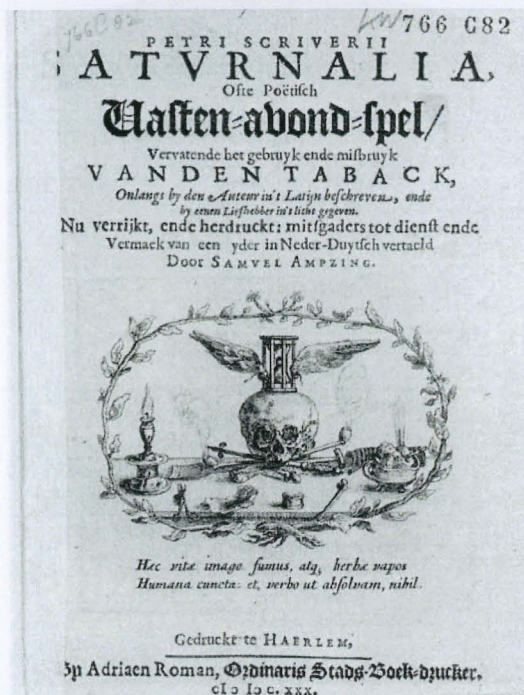
73 om, Philadelphia

84. Salmon Saverij podle Pieter Quast: Zahálka, rytina, 292 x 196 mm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Amsterdam





85. Judith Leyster: Kuřáci a Smrt, kolem 1635, olej, dřevo, 88,9 x 73 cm, Philadelphia Museum of Art.



86. Petrus Scriverius: *Saturnalia, Ofte Poëtisch Vasten-avond-spel...*, Haarlem 1630, Koninklijke Bibliotheek, Haag.





89. Český národní muzeum, Arcibiskupství olomoucké, Arcidiecézní muzeum Kroměříž. olej, plátno, 89 x 63 cm.

87. Gerrit Dou: Felčar, olej, dřevo, 1653, 49,3 x 36,6 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.



88. Gerrit Dou: Felčar, 1651, olej, dřevo, 112 x 83 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.





89. Český malíř první poloviny 18. století: Hlava vousatého muže, olej, plátno, 89 x 63 cm, Arcibiskupství olomoucké, Arcidiecézní muzeum Kroměříž.

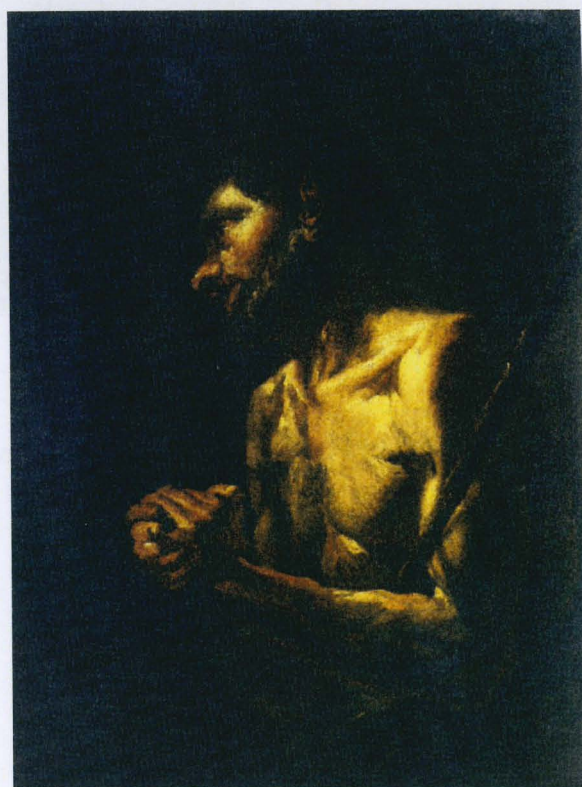


90. Český malíř první poloviny 18. století: Žena s pánví, olej, plátno, 89 x 63 cm, Arcibiskupství olomoucké, Arcidiecézní muzeum Kroměříž.





91. Malíř okruhu Petra Brandla: Boháč, první polovina 18. století, olej, plátno, 81 x 60, Národní galerie v Praze.



93. Petr Brandl: Neroz  
Pražského hradu.

5,5 x 140,7 cm, Šbirky

92. Malíř okruhu Petra Brandla: Chud'as, první polovina 18. století, olej, plátno, 83 x 61 cm, Národní galerie v Praze.





93. Petr Brandl: Nerovný pár u notáře, asi před 1700, olej, plátno, 105,5 x 140,7 cm, Sbirky Pražského hradu.

95. Petr Brandl: Lot a jeho ženy, po 1700, olej, plátno, 80,2 x 103 cm, Národní galerie v Praze.





94. Petr Brandl: Jákob přijímá Josefovo zkrvavené roucho, kolem 1700, olej, plátno, Národní galerie v Praze.



95. Petr Brandl: Lot a jeho dcery, po 1700, olej, plátno, 80,2 x 103 cm, Národní galerie v Praze.





96. Michael Václav Halbax: Sv. Pavel a Silas ve vězení, po 1700, olej, plátno 138 x 166,5 cm, Národní galerie v Praze.



97. Český malíř: Nerovný pár u notáře – kopie podle Petra Brandla, první třetina 18. století, olej, plátno, 83 x 102, zámek Krásný Dvůr, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Ústí nad Labem.





99 a Petr Brandl  
Nové Říše

98. Petr Brandl: Kuřák, kolem 1700, olej, plátno, 89 x 78 cm, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha.





99.b Petr Brandl: U felčara, detail.

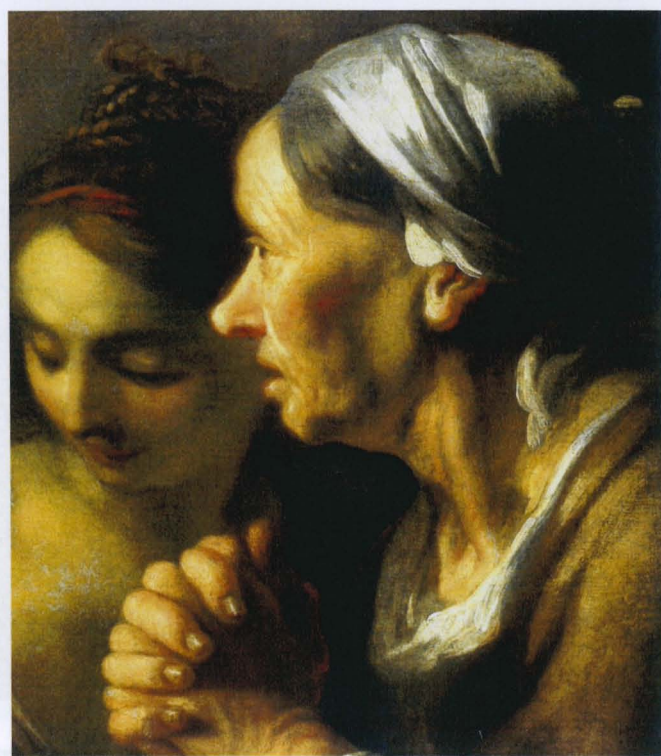
99.a Petr Brandl: U felčara, 1719, olej, plátno, 107,5 x 143,5 cm, Kanonie premonstrátů v Nové Říši.

99.c Petr Brandl: U felčara, detail.





99.b Petr Brandl: U felčara, detail.

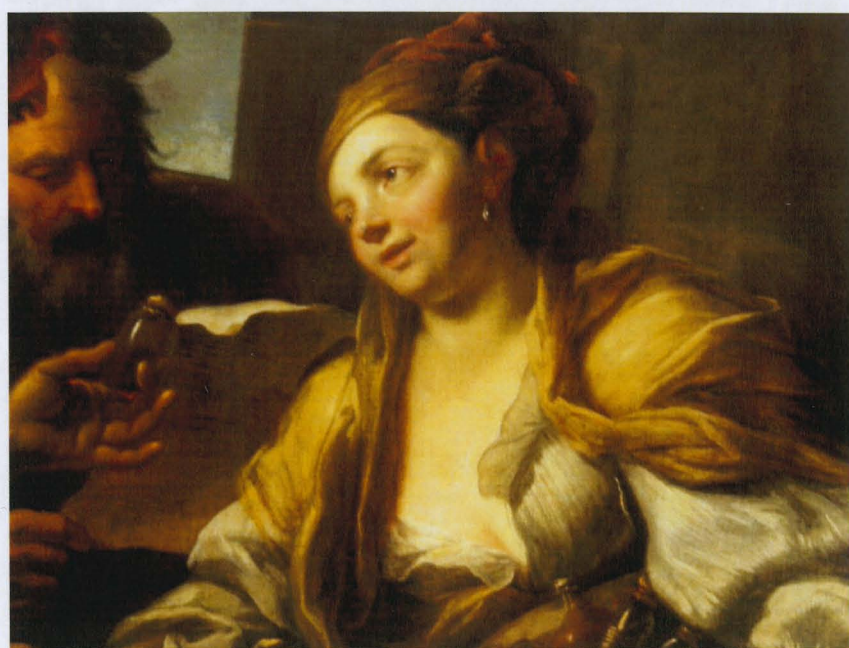


99.c Petr Brandl: U felčara, detail.





100.a Petr Brandl: U mastičkářky, 1719, olej, plátno, 107,5 x 140 cm, Kanonie premonstrátů v Nové Říši.



100.b Petr Brandl: U mastičkářky, detail.

102. Petr Brandl: Tři ženy a lovec, kolem 1720, olej, plátno, 130 x 144,5 cm, Opatství Vyšší Brod.





101. Gerrit van Honthorst: Koncert, kolem 1625, olej, plátno, 168 x 202 cm, Galleria Borgehse, Řím.



102. Petr Brandl: Tři ženy a lovec, kolem 1720, olej, plátno, 130 x 144,5 cm, Cisterciácké opatství Vyšší Brod.





103.a Petr Brandl: Muž s dýmku, po 1720, olej, plátno, 105 x 83 cm, zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Telči.





103.b Petr Brandl: Muž s dýmku, detail.

104.a Petr Brandl: Dívka s čísl. po 1720, olej, plátno, 106 x 82 cm, zámek Jemnice nad Rokýmou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Tábři.

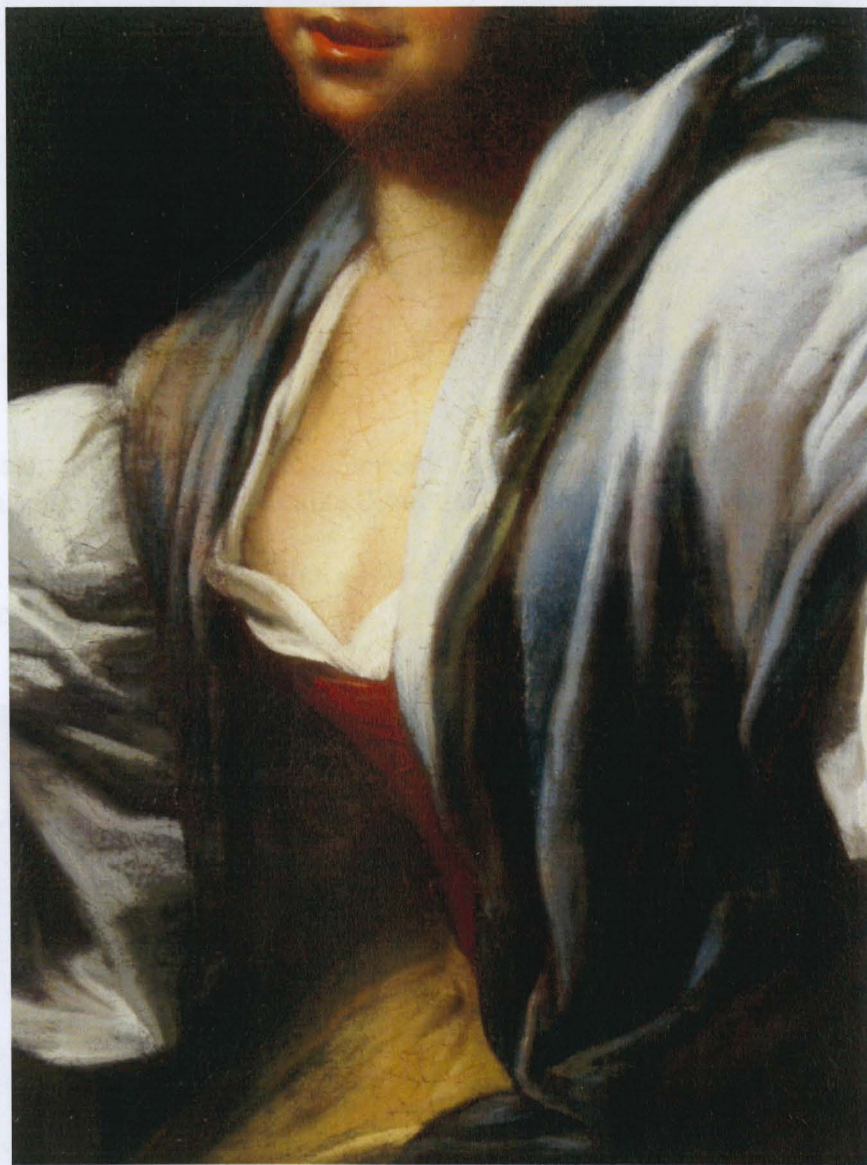




104.b Petr Brandl: Dívka s číší, detail

104.a Petr Brandl: Dívka s číší, po 1720, olej, plátno, 106 x 82 cm, zámek Jaroměřice nad Rokytnou, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Telči.



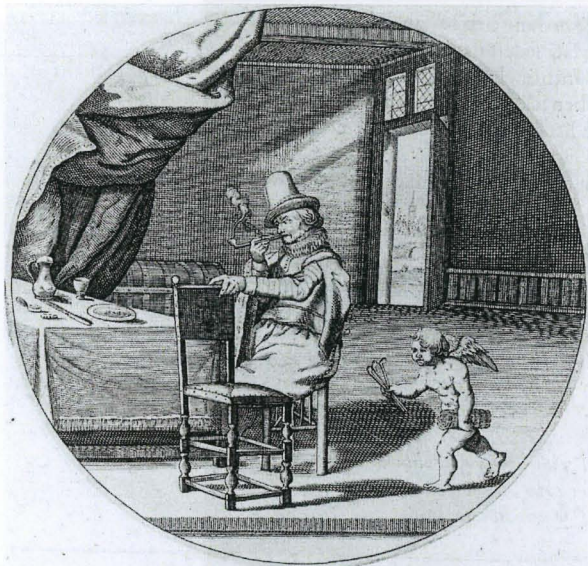


104.b Petr Brandl: Dívka s číší, detail.

107. Paulus Moreelse: Pasíčka, 1624, olej, plátno, 76,7 x 59 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Mnichov (obr. vlevo).

108. Jan Kopecký: Portrét paní Schreyvogelové, asi 1711, olej, plátno, 93 x 74 cm, Státní galerie Pražského hradu (obr. vpravo).





105. Jacob Cats: „Van roock werd ick ghevoedt“, emblém z: *Silenius Alcibiadis, sive, Proteus...*, Amsterdam 1620, Koninklijke Bibliotheek, Haag (obr. vlevo).

106. Adriaen van der Werff: Kuchařka a lovec, 1678, olej, plátno, 58 x 37 cm, soukromá sbírka New York (obr. vpravo).



107. Paulus Moreelse: Pastýřka, 1624, olej, plátno, 70,7 x 59 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Mnichov (obr. vlevo).

108. Jan Kupecký: Portrét paní Schreyvogelové, asi 1711, olej, plátno, 93 x 74 cm, Sbírký Pražského hradu (obr. vpravo).

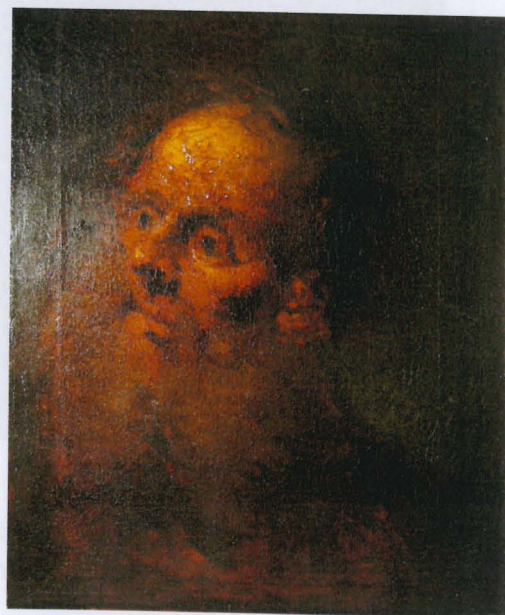




109. Petr Brandl: Stará žena s hrncem, kolem 1720, olej, plátno, 58,5 x 48,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapešť.



110. Petr Brandl: Simeon s Ježíškem, kolem 1730, olej, plátno 82 x 60 cm, Národní galerie v Praze (obr. vlevo).



111. Petr Brandl: Hlava apoštola, před 1720, olej, plátno, 45 x 36 cm, Národní galerie v Praze. (obr. vpravo).





112.a Petr Brandl: U felčara, kolem 1730, olej, plátno, 195 x 82 cm, hrad Buchlov, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště Kroměříž.





112.b Petr Brandl: U felčara, detail.