

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ  
STUDIJNÍ OBOR DĚJINY UMĚNÍ

PhDr. Gabriela TROJANOVÁ

*Portréty a portrétní motivy  
v díle Petra Brandla*

Diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Mojmír HORYNA

2008

# O B S A H

<b>Úvod</b> .....	5
<b>I. Bádání o Petru Brandlovi neboli <i>Acta Brandliana</i></b> ...	11
I.1. Výběr z bibliografie k Petru Brandlovi .....	12
I.1.1. Nejstarší díla životopisná .....	12
I.1.2. Uměleckohistorická literatura do roku 1945 .....	15
I.1.3. Odborná literatura druhé poloviny 20. století ...	22
I.2. Výstavy .....	28
I.3. Ze zpráv restaurátorů .....	37
<b>II. Petr Jan Brandl (1668-1735)</b> .....	41
II.1. Nástin života a díla Petra Jana Brandla .....	41
II.2. <i>Si non e vero, e ben trovato</i> .....	50
II.3. Románové životopisy .....	55
II.4. Starý mistr v nové době .....	59
<b>III. Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla</b> .....	64
III.1. O portrétu - historie, význam, typologie .....	64
III.2. Autoportréty .....	71
III.3. Portréty .....	84
III.4. Portréty nezvěstné, sporné a mylně připsané .....	121
III.5. Portrétní motivy .....	141
<b>Závěr</b> .....	152
Seznam zkratk .....	157
Seznam použité literatury a pramenů .....	158
Anotace/ Annotation .....	173
Seznam vyobrazení .....	174
Obrazová příloha .....	I-XVII

## Úvod

„Bádání o době pobělohorské, a tedy i o celém období baroka, dlouho nepatřilo mezi vítaná témata českého dějepisce. Stigma národní pohromy, které je tradičně spojováno s realitou i mýtem Bílé hory, dopadalo na toto téma se železnou důsledností a vedlo až příliš často k jeho odmítání či naopak k nekritickým apologiím.“<sup>1</sup> Pro baroko se vžil čítankový pojem "doba temna", převzatý z názvu románu Aloise Jiráska. Nicméně nutno zdůraznit, že sám spisovatel označil termínem "temno" období o sto let předcházející a navíc, jak prokázal odborník na barokní literaturu A. Stich, do role zapřísáhlého odpůrce baroka Jiráska pasoval Zdeněk Nejedlý.<sup>2</sup> „Sám spisovatel historických románů měl pro české 17. a 18. století mnohem více pochopení, než by se jeho pozdějším nepoučeným kritikům mohlo zdát.“<sup>3</sup>

Základní předsudky a stereotypy týkající se období baroka shrnul Z. Hojda ve svém příspěvku „*Idola*“ barokního bádání aneb jak se vyhnout Skylle a neupadnout v osidla Charybdy“, publikovaném v roce 1992.<sup>4</sup> V kontextu dějin umění nápadně vyniká zásadní rozpor spočívající v oddělování estetického (pozitivního) a historického (negativního) hodnocení baroka.<sup>5</sup> Příčinu akcentování výhradně výtvarných kvalit slohu spatřoval již O. Stefan v bezradnosti, „*kteřou se dosud vyznačuje náš poměr k historické úloze tohoto období vůbec.*“<sup>6</sup> Od třicátých let, kdy byla tato slova napsána, do současnosti byl baroku a barokní kultuře v odborných kruzích věnován značný prostor, přesto jej nelze považovat za "téma probádané a uchopitelné"<sup>7</sup>. Rovněž z pohledu dějin umění představuje éra baroka v českých zemích látku nosnou a badatelsky atraktivní.

V současnosti se na barokní umění již pohlíží s respektem. Někdejší pohrdání barokním výtvarným projevem a výtky vůči "copašskému" slohu, jak byl v 19. století hanlivě označován, patří minulosti. „*Barok se už nejeví nečistým*

---

<sup>1</sup> Vilém HEROLD/Jaroslav PÁNEK (ed.): Baroko v Itálii – baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem, Praha 2003, 11.

<sup>2</sup> Ivana ČORNEJOVÁ: Pobělohorská rekatolizace. Nátlak nebo chvályhodné úsilí?, in: Dějiny a současnost XIII, 2001, 3.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Zdeněk HOJDA: "Idola" barokního bádání aneb jak se vyhnout Skylle a neupadnout v osidla Charybdy, in: idem (ed.): Kultura baroka v Čechách a na Moravě, Praha 1992, 15-24.

<sup>5</sup> Ibidem 18.

<sup>6</sup> Oldřich STEFAN: Pozadí pražského baroku, in: Kniha o Praze III, Praha 1932, 55.

<sup>7</sup> Josef PETRÁŇ: Kultura a společnost v Čechách doby baroka, in: Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Statí o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století, Praha 2001, 61.

nebo nižším způsobem uměleckého výrazu a dávno už není pouze uměleckou kuriozitou.“<sup>8</sup> Překročením stínu winckelmannovského klasicismu dospěla historie umění k uznání baroka jako právoplatného uměleckého slohu. „Podle tradic klasicismu, zakořeněných ve výuce, byl barok dlouho vyvrhelem dějin a synonymem zmatku a úpadku. Odklon od těchto tradic, příznačný pro 20. století, přivodil opačný postoj: barok byl objeven – jako umění, které je v rozporu s klasicismem a představuje jeho protiváhu.“<sup>9</sup>

Pobělohorskou politickou situaci charakterizuje zásadní posun v mocenském uspořádání země, který se po porážce českých stavů projevil oslabením jejich vlivu a posílením centralizujících tendencí císařského dvora. Výsledek bitvy na Bílé Hoře nepopíratelně ovlivnil politicko-náboženský i sociálně-kulturní vývoj v zemích české koruny, ovšem musíme si uvědomit, že příčiny sahají hlouběji do historie a stanovení neděle 8. listopadu 1620 časovým mezníkem je nutno chápat jako dodatečné a svým způsobem umělé. „Historikové již dávno ukázali, že osudová tragická bitva na Bílé hoře byla defakto epizodní šarvátkou. [...] Mnohé politické, sociální, ekonomické a kulturní procesy, pro něž se Bílá hora stala synonymem se ve skutečnosti začaly rozvíjet desítky let před osudným datem 1620 a dovršily se až dlouho po něm.“<sup>10</sup>

Typický příklad snah započatých před rokem 1620 (pokus o zesílení pozice římské církve lze sledovat již od nástupu Ferdinanda I. na český trůn po roce 1526<sup>11</sup>), avšak eskalujících po Bílé hoře reprezentuje úsilí panovníka o znovunastolení hegemonie katolické konfese, vtělené v proces rekatolizace. Příčinou tvrdé kritiky se stalo obrácení lidových vrstev na římsko-katolické vyznání, „jež se mnohdy dělo skutečně nevybíravými prostředky a jež (i beze všeho násilí) bylo brutálním zásahem do hájemství lidských duší.“<sup>12</sup> Domácí náboženská tradice dlouho těžila ze své husitsko-utrakvistické minulosti a i v pozdějším vlastenecky chápaném pojetí dějin představovalo velebené husitství vhodný protiklad zavrhané protireformace. K tomu podotýká V. Vlnas, že vzájemná

<sup>8</sup> Jaromír NEUMANN: Aktuálnost českého baroku, in: Umění XXX, 1982, 385.

<sup>9</sup> René HUYGHE (ed.): Umění renesance a baroku, Praha 1970, 338.

<sup>10</sup> Vít VLNAS: „Médea to česká s dítětem vraždou“. Mýtus Bílé hory, in: Dějiny a současnost XXIX, 2007, 14.

<sup>11</sup> ČORNEJOVÁ (pozn. 2) 3.

<sup>12</sup> Ibidem 2.



souvislost mezi barokem a protireformací nemusí být tak těsná, jak se dříve soudilo a v lehké nadsázce dodává: „...baroko by v Čechách nakonec triumfovalo dokonce i tehdy, kdyby kalvinisté na Bílé hoře vyhráli a po mariánských modlitbičkách a papežských encyklikách (pašovaných z bavorského exilu) by v domácnostech tajných katolíků slídili nelítostní evangeličtí špehové vyslaní biskupem Komenským...“<sup>13</sup> Pravdou zůstává, že vývoj náboženských poměrů nabyl dramatických rozměrů. Zrušení utrakvistické konzistoře (1621), následné vykázání kněží evangelických vyznání ze země a vydání Obnoveného zřízení zemského (1627 Čechy; 1628 Morava) znamenalo jediné: „Iniciativy se v náboženských věcech ujal stát, který spolu s organizováním protireformace v 17. a 18. století podřizoval církvi svému dohledu. V tom smyslu lze hovořit o politickém systému "konfesijního absolutismu" v centralizované habsburské monarchii...“<sup>14</sup>

Stěžejní úlohu v otázce rozšiřování a podpory katolického vyznání zastávaly církevní řády. Na jedné straně došlo k posílení základny tzv. starých řádů v čele s benediktiny, dominikány, františkány a na druhé straně k uvedení řádů nových - bosí karmelitáni, bosí augustiniáni, barnabité, hyberní či piaristé na Moravě.<sup>15</sup> Specifické postavení zaujímali jezuité, jejichž příchod do českých zemí se datuje rokem 1556. V národním povědomí se tento řád stal symbolem pobělohorské násilné rekatolizace, symbolem náboženské intolerance a tmářství. Ovšem daleko efektivnějším prostředkem vymýcení "víry po otcích" bylo, spíše než pronásledování a nátlak uplatňovaný vůči nekatolíkům, jejich působení pedagogické. Jezuitské vzdělávací ústavy významně přispěly ke zvýšení kvality a úrovně vzdělanosti v českém prostředí. Při oceňování pozitivních přínosů jezuitského řádu na našem území nemůžeme pominout ani jeho roli jednoho z předních objednavatelů výtvarných děl a zadavatelů monumentálních uměleckých zakázek. V období baroka došlo k mohutnému rozvoji nejen v oblasti školství, vzdělání a vědy, ale i v disciplínách uměleckých – v poezii a literatuře, v hudbě a ve výtvarném umění. Éru baroka v Čechách lze tedy, přes všechny výhrady, nazývat dobou kulturního rozkvětu.

---

<sup>13</sup> VLNAS 2007a (pozn. 10) 16.

<sup>14</sup> PETRÁŇ (pozn. 7) 71.

<sup>15</sup> ČORNEJOVÁ (pozn. 2) 5.

Baroko v českých zemích, období časově definovatelné přibližně mezi roky 1620-1740, podléhalo v průběhu svého vývoje změnám. Jednotliví badatelé opakovaně varovali před zobecňováním baroka (O. Stefan): „*Barok u nás, jako každé děle trvající období, se měnil, [...] Podoběn proudu s mnohými přítoky a snad i slepými rameny, nacházeje jinou půdu na svém počátku než při svém ústí,...*“<sup>16</sup> a upozorňovali na zásadní odlišnosti jeho konkrétních fází (V. Černý): „*Trvá-li například naše baroko přibližně od roku 1620 do roku 1740, uplatní se v jeho procesu přinejmenším pět postupných lidských pokolení, a každé je jiné a poslední se jistě velmi nepodobá prvnímu;...*“<sup>17</sup>. Pozvolna se projevoval zmenšující se odstup každé následující generace od zprvu cizorodých prvků barokní kultury, určených zprvu výhradně pro společenskou elitu. Teprve ve vrcholné fázi pronikala barokní kultura k širším, lidovým vrstvám. Zásadní změnou byla následovně transformace českého prostředí z původního "pouze receptivního, druhotného prostředí v samostatné a umělecky plodné středisko"<sup>18</sup>.

Rané baroko se nese ve znamení přílivu cizích, převážně italských umělců, povoláných k realizaci prvních monumentálních zakázek (Valdštejnský palác, Černínský palác, Klementinum...) - Andrea Spezza, Francesco Caratti, Carlo Lurago, Baccio del Bianco a další.<sup>19</sup> Přicházejí rovněž umělci jiných národností - Francouz Jean Battiste Mathey, Němec Michal Leopold Willmann, později Švýcar Jan Rudolf Bys, Rakušan Michal Václav Halbax nebo Vlám Abraham Godyn. Ovšem objevují se i první domácí osobnosti - Jan Jiří Bendl nebo Karel Škréta, byť povaha jeho tvorby je podmíněna dlouho trvajícím pobytem za hranicemi Čech. Počátkem devadesátých let 17. století lze v souladu s hospodářskou konjunkturou (E. Maur)<sup>20</sup> a uvolněním protireformace za vlády císaře Josefa I. (1705-1711) sledovat rozmach v oblasti umění, projevující se nástupem „velké generace umělců“ (I. Kořán) - architektů

---

<sup>16</sup> STEFAN (pozn. 6) 56sq.

<sup>17</sup> Václav ČERNÝ: Generační periodizace českého baroka, in: idem: Až do předsíně nebes, Praha 1996, 266.

<sup>18</sup> STEFAN (pozn. 6) 61.

<sup>19</sup> Působení italských umělců počínaje obdobím renesance, přes manýrismus až k baroku podrobně zpracoval v pozoruhodné monografii P. Preiss. Pavel PREISS: Italští umělci v Praze, Praha 1986.

<sup>20</sup> Edvard MAUR: Hospodářské a sociální souvislosti barokní kultury, in: Vilém HEROLD/Jaroslav PÁNEK: Baroko v Itálii - baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem, Praha 2003, 142.

Kryštofa a Kiliána Ignáce Dienzenhofera, Giovanni Santiniho, Giovanni Battista Alliprandiho, sochařů Ferdinanda Maxmiliána Brokofa a Matyáše Bernarda Brauna a v malbě výjimečného zjevu Petra Brandla a následovaného Václavem Vavřincem Reinerem.<sup>21</sup> Období vrcholného baroka kulminuje ve dvacátých a třicátých letech 18. století, kdy postupně odchází všichni jeho význační představitelé. Následuje doznívání slohu v jeho rokokové podobě a přechod ke klasicismu.

» «

Umělecké kvality a osobitost řadí Petra Brandla nepochybně mezi prvotřídní tvůrce. Jeho projevy jako umělce i člověka vzbuzovaly pozornost již u jeho současníků a zůstalo tomu tak dodnes. „*Karla Škrétu za českého Raffaela, zatímco dynamického a barevného Brandla nazvali zase případně českým Rubensem.*“<sup>22</sup> Následující diplomová práce je věnována jeho portrétní tvorbě a nese název „*Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla*“<sup>23</sup>.

Do současnosti bylo publikováno množství odborných statí, vědeckých studií, časopiseckých a novinových článků, týkajících se Brandlova života a díla. Poněkud zarážející je fakt, že dodnes neexistuje velká monografie jednoho z nejvýraznějších představitelů české barokní malby. Pomineme-li historické životopisce z 18. a 19. století, můžeme za první seriózní pokus o monografii považovat spis prof. Otakara Hejnice z roku 1911.<sup>24</sup> V tomto ohledu znamenalo zásadní příspěvek vydání katalogu<sup>25</sup> k Brandlově výstavě v roce 1969, který je vysoce ceněn právě pro svůj monografický charakter. Jeho autor, prof. Jaromír Neumann, projevil jednoznačně největší zaujetí pro dílo Petra Brandla, můžeme u něj dokonce oprávněně hovořit o životním tématu badatelově. Prof. Neumann zamýšlel získané vědomosti shrnout v připravované velké umělcově monografii, na jejíž existenci odkazoval v mnoha svých člancích. Ačkoliv se mu podařilo opus dokončit, zůstala doposud pouze v rukopisné podobě a čeká na své vydání.

<sup>21</sup> Ivo KOŘÁN: Barokní umění v kacířské zemi, in: Vilém HEROLD/Jaroslav PÁNEK (ed.): Baroko v Itálii - baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem, Praha 2003, 560.

<sup>22</sup> František ROUBÍK: Počátky Krasoumné jednoty a pražští umělci, in: Umění IX, 1936, 216.

<sup>23</sup> Autorka diplomové práce ráda přiznává, že inspirací, při hledání výstižného názvu, jí byla kniha prof. Pavla Preisse „Jan Petr Molitor 1702-1757. Podobizny a portrétní motivy“.

<sup>24</sup> Otakar HEJNIC, Petr Brandl. Část všeobecná, Praha 1911.

<sup>25</sup> Jaromír NEUMANN (ed.): Petr Brandl. 1668-1735 (kat.výst.), Praha 1969.

Ve své práci diplomantka neusiluje o vytvoření monografie Petra Brandla, poněvadž takový úmysl by nejen vyžadoval mnohaleté přípravné studium a značnou erudici, ale zároveň by, v Brandlově případě, přesahoval formát a rozsah diplomové práce. Autorka se rozhodla zaměřit úzce na jeho portrétní tvorbu, které byl v dosavadním bádání vymezen marginální prostor ve srovnání s monumentálními oltářními plátny, závěsnými obrazy a žánry, což potvrdilo studium literatury a pramenů.

Diplomová práce se člení do tří hlavních částí. První z nich, nazvaná „Bádání o Petru Brandlovi neboli Acta Brandliana“<sup>26</sup>, je motivována úmyslem systematizovat poznatky z odborné literatury, výstavní a restaurátorské činnosti. Vzhledem k množství a různorodé kvalitě informačních zdrojů se ukázalo žádoucím provést parciálně i jejich zhodnocení. Ve druhé části, pojmenované „Petr Jan Brandl (1668-1735)“, nejprve krátce shrneme výrazné aspekty umělcova života a připojíme katalog hlavních děl. Na biografickém i legendickém podkladě se pokusíme nastínit základní rysy malířovy povahy a zmíníme se o románových zpracováních Brandlova životopisu. Poslední kapitola se nachází mimo obvyklou oblast zájmu dějin umění, avšak jejím smyslem je obohatit soudobý malířův obraz o další rozměr a dokumentovat různé kontexty, v jakých se v moderní době můžeme setkat se jménem starého mistra. Třetí část představuje těžiště práce a nese název „Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla“. Na základě rozboru i komparace jednotlivých podobizen je cílem sestavit přehled, popřípadě typologii Brandlových portrétů. Prostřednictvím slohové analýzy se pokusíme ověřit dosavadní časovou řadu a aktualizovat seznam připsaných podobizen. Následně obrátíme pozornost k výsledování portrétních motivů na obrazech jiných malířských žánrů a dotkneme se problematiky Brandlova používání charakteristických figur a typů.

---

<sup>26</sup> Výraz *Brandliana* použil K.B.Mádl v názvu svého fejetonu. Karel Boromejský MÁDL: *Brandliana*, in: *Národní listy* LIII, 1913, 1.

## I. Bádání o Petru Brandlovi neboli *Acta Brandliana*

Od doby, kdy žil a tvořil barokní malíř Petr Brandl, uplynula tři století. Značné proslulosti dosáhl již za svého života a jeho současníci pro něj nacházeli slova plná obdivu a chvály, kdy v duchu dobových zvyklostí byl zveličován slovy „zcela přeslavný a po celé Evropě proslulý malíř“ (*celeberrimus omnino et per totam Europam famosus pictor*)<sup>27</sup>. Po smrti ho oplakávali jako „dle kunstu svého druhého Apella“. Pravdě se však nejvíce blíží výrok prohlašující Brandla za „dobrého malíře, obtíženého dluhy a tísněného věřiteli“ (*oneratus debitis bonus pictor pressusque creditoribus*)<sup>28</sup>.

Petr Brandl proslul také i díky své složité povaze. „Byl vlastně první náš bohém, nápadně nepřizpůsobivý současné společnosti.“<sup>29</sup> Jeho divoký naturel a nonkonformní chování ho často přivedli do úzkých. Historikové však vděčí jeho bouřlivému temperamentu za množství cenných archívních dokladů, byť se mnohdy jeho malířského umu dotýkají jen okrajově. Jejich význam spočívá hlavně v dokumentaci pobytu malíře ve službách jednotlivých objednavatelů či mecenášů a sekundárně v dotváření přesnějšího obrazu o umělcově osobnosti.

Nepřekvapuje, že jeho osudy přitahovaly pozornost řady badatelů – počínaje prvními životopisy hluboko v historii, přes pokusy o monografii až k úzce tématicky vymezeným studiím a odborným článkům. Je však zarážející, jak dlouho se v literatuře opakovaly zjevné omyly v datech narození, úmrtí a místa malířova hrobu.

Příklady uvedení chybných a správných dat v Brandlových životopisech:

Hagedorn	(1755)	1660	1739	chrám sv. Barbory
Pelzel	(1773)	-	1739	chrám sv. Barbory
Schaller	(1787)	-	1739	chrám sv. Barbory
Jahn	(1795)	1668 <sup>30</sup>	1739	chrám sv. Barbory
Vavák	(1810)	-	1735 <sup>31</sup>	-
Dlabač	(1815)	1660	1739	chrám sv. Barbory
Vocel	(1858)	-	1739	chrám sv. Barbory
Beneš	(1867)	1668	1735	kostel Nanebevzetí P. Marie na Náměti

<sup>27</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 7.

<sup>28</sup> Ibidem 13.

<sup>29</sup> Jaromír NEUMANN: K začátkům Brandlova malířského vývoje, in: Umění III, 1955, 93.

<sup>30</sup> Jahn poprvé uvedl správný rok narození a datum Brandlova křtu – 24. října 1668.

<sup>31</sup> Vavák patrně poprvé uveřejnil správné datum úmrtí 24. září 1735 i místo – dům u Černého koníčka.

## I.1. Výběr z bibliografie k Petru Brandlovi

### I.1.1. Nejstarší díla životopisná

Na první zmínku o Brandlovi narážíme v díle „*Lettre à Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens historiques sur un Cabinet et les Auteurs des Tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes*“ z pera **Christiana Ludwiga von HAGEDORNa** (1713-1780). Ačkoliv práce vyšla 20 let po Brandlově smrti (1755, Drážďany), obsahuje nesprávné datum narození, smrti i špatné označení místa pohřbení. Od této doby lze sledovat opakující se mylné údaje, které mnozí autoři pouze automaticky přejímali jeden od druhého. Bludný kruh opisování chyb byl definitivně prolomen až v druhé polovině 19. století, díky pečlivějšímu studiu archívních pramenů a uplatnění moderních vědeckých metod.

Ve své encyklopedii „*Allgemeines Künstler-Lexicon oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stuhlsschneider*“ vydané v Zurichu roku 1764 věnoval Brandlovi krátce pozornost také švýcarský portrétista, miniaturista a kunsthistorik **Johann Rudolf FÜSSLI** (1709-1793), avšak neuvedl žádné nové poznatky.

Historik a filolog **Franz Martin PELZEL** (1734-1801) publikoval Brandlův medailon ve spise „*Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken*“<sup>32</sup>. V Pelzelově líčení je malířova podoba neostrá a poskytnuté údaje o mistrově životě velmi skrovné nebo nesprávné. Rovněž výčet připsaných děl se omezil na výběr, z Pelzlova pohledu, toho nejlepšího. Cennou součástí statě však zůstává mědirytina s podobiznou Petra Brandla, provedená Janem Jiřím Balzerem (1736-1799) podle kresby Jana Kleinharta, odkazující k Brandlovi vlastnímu portrétu (zv. lobkovický).

---

<sup>32</sup> Franz Martin PELZEL: *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken*, I. Theil, Prag 1773.

V letech 1773-1777 začali spolu s M.A. Voigtem a I. Bornem vydávat sbírku literárních a kulturně historických životopisů 116 českých vědců a umělců, a to zároveň v německy i latinsky. Latinská verze: „*Effigies vivorum eruditorum atque artificum Bohemiae et Moraviae, una cum brevi vitae operumque ipsorum enerratione*“. Podrobněji k tématu Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Osvicenci a romantikové, in: Rudolf CHADRABA (ed.): *Kapitoly z českého dějepisu umění I. Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986, zejm. 38-42.

Bohatým zdrojem informací se stal zpočátku anonymní rukopis, datovaný do konce 18. století. Autora nepodepsané stati pod názvem *Böhmische Maler* (I. část: *Peter Brandel, Geschichts- und Bildnismaler*, 2. část: *Wenzel Laurenz Reiner*) odhalil profesor Otakar Hejnic – c.k. konservator. Sám Hejnic k pátrání po osobě pisatele uvádí: „Až šťastná náhoda pomohla [...] postřehli jsme [...] totožnost písma anonymova s písmem autorovým těchto rukopisů – totiž s písmem Jana Jakuba Quirina J a h n a. Domnění přešlo v jistotu, když se v Meuselových: „*Neue Miscellaneen*“ z r. 1795 našel skoro doslova otištěný článek podepsaný chifrou: J.Q.J.“<sup>33</sup>

Jeden z prvních historiků umění **Jan Jakub Quirin JAHN** (1736-1802) „ztělesňuje typ umělce-intelektuála, jenž nejen tvoří, nýbrž chce též učit a sdělovat své myšlenky o architektuře a malířství v teoretických úvahách a historických statích.“<sup>34</sup> Jahn se stal posledním představeným a zároveň prvním historiografem malířského cechu v Praze.<sup>35</sup> Po zrušení cechovního zřízení, v důsledku josefínských reforem, zanikla roku 1784 definitivně malířská bratrstva. Jahn uchránil nejvýznamnější cechovní písemnosti před zničením či rozptýlením, a posléze je převedl do majetku Společnosti vlasteneckých přátel umění (1802).<sup>36</sup> „Svými biografickými skicami barokových malířů, uměleckohistorickými statěmi, technologickými studii a estetickými úvahami získal si Jahn pověst nejlepšího znalce umění v Čechách,“<sup>37</sup> Přístup k cenným archívním pramenům a znalosti v oblasti umění se projevily v jeho erudovaném projevu.

Jahn vytvořil první relevantní životopis Petra Brandla. Ve svém spise věnoval pozornost nejen zprávám biografickým, ale dokázal rovněž vyjádřit názor odborníka a vysledovat charakteristické znaky Brandlova malířského projevu. Na základě důkladného studia pramenů shromáždil řadu ověřených údajů, počínaje datem Brandlova křtu dne 24. října 1668 v kostele sv. Václava na Malé Straně, přes umělcovo učení u Kristiána Schrödera až po výčet mistrových následovníků a epigonů. Při zmínce o letech učednických se zaměřil

<sup>33</sup> HEJNIC 1911 (pozn. 24) 16.

<sup>34</sup> Pavel PREISS: Jan Quirin Jahn a český klasicismus, in: SNM XII, řada A - Historie, 1958, 122.

<sup>35</sup> Vít VLNAS: Sen o staré slávě. Pražská malířská bratrstva v posledních dvou stoletích existence a ve vzpomínkách současníků, in: Tomáš SEKÝRKA (ed.): Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783, Praha 1997, 41.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> PREISS 1958 (pozn. 34) 134.

na osobu Brandlova učitele Kristiána Schrödera také jako c.k. dvorního malíře a inspektora královské obrazárny. Spatřoval v něm malíře průměrných schopností a dovedností, jež byl svým žákem záhy překonán. Dále v textu nově zmínil spolupráci Brandla s Hieblem (u Jahna: Hybel), specialistou na malbu architektur. V závěru práce se však nevyvaroval převzetí chybného data úmrtí a místa pohřbení. Celkový přínos spočívá zejména v rozsahu a objevnosti prezentovaných zpráv, znaleckém posouzení díla a snaze o seriózní přístup, překračující hranici opakování notoricky známých faktů či dobových klišé.

Školením knihovník, archivář a historiograf **Bohumír Jan DLABAČ** /Godefridus Joannis DLABACZ/ (1758-1820) zařadil Petra Brandla do svého lexikonu umělců „*Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. I-III*“<sup>38</sup> poprvé publikovaného v roce 1815. Při uvádění životopisných dat opakuje Pelzela nejen v samotné struktuře textu, ale i údaje (rok úmrtí 1739) a v některých pasážích dokonce doslovně.<sup>39</sup> Nově připojuje chybné datum narození (1660) a zprávu o umělcově ženitbě, citující matriku z roku 1693. Na závěr přispívá inovovaným seznamem obrazů, přičemž zmiňuje pramen, ze kterého čerpal. Uvedeným zdrojem byla Schallerova topografie.

Topografie je definována svým účelem „*jako nový typ vědecké pomůcky (...) vlastně historie jednotlivých rodišť (patrimonií), kde si patriot, tj. krajan, může vyhledat místo své domovské příslušnosti a dozvědět se o něm,...*“<sup>40</sup> Základní dílo české historické topografie vytvořil **Jaroslav SCHALLER** (1737-1809). Svoji monumentální „*Topographie des Königreichs Böhmen*“, čítající 16 svazků, postupně uveřejnil v letech 1782-1792. Vzdělanec-samouk shromáždil kvantum údajů na základě spolupráce s lokálními farními a správními úřady. A přestože poskytnuté informace nepodrobil přísnějšímu kritickému soudu, uchovala si jeho topografie po dlouhou dobu platnost uznávaného vědeckého nástroje,

<sup>38</sup> Joannis Godefridus DLABACZ: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen* (2. dotisk vydání z roku 1815 a 1913 v Praze), Hildesheim/Zürich/New York 1998.

<sup>39</sup> Například: „*Brandel malte es in einem Tage, und brachte die übrige /Dlabacz: dazu bestimmte/Zeit müssig zu.*“, dále: „*...Bildergalerie, welche damals noch ganz in Prag vorhanden war, ...*“ nebo „*...durch eine ihm eigene Kühnheit, durch ein lebhaftes Colorit, durch eine richtige Zeichnung, artige Gruppierung der Figuren, und durch eine gewisse künstliche Nachlässigkeit unterscheiden.*“ Apod.

<sup>40</sup> DVOŘÁKOVÁ 1986 (pozn. 32) 50.



především oddíl věnovaný Praze - „*Beschreibung der königl. Hauptstadt und Residenzstadt Prag I.-IV.*“ Jeho přínos k bádání o Brandlovi nejlépe vystihuje následující citát: „...poznatky publikované Schallerem staly na dlouhou dobu téměř kanonizovaným seznamem Brandlových děl...“<sup>41</sup>

Přes jisté dobové zabarvení zůstává významným topografickým pramenem dvoudílný spis **Františka Ekerta** (1845-1902), kaplana v Týnském chrámu, který nazval „*Posvátná místa král. hl.m. Prahy I-II*“ s podtitulem „Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království českého“ z let 1883-1884. Ekertův soupis v řadě případů dokládá přítomnost Brandlových obrazů v pražských chrámech.

Na poli topografie zanechal výrazný otisk historik, svatovítský kanovník a biskup **Antonín Podlaha** (1865-1932), který se rozsáhlou měrou podílel na dobových soupisech památek. Můžeme jmenovat například jeho „*Posvátná místa království českého I-VII*“ z let 1907-1913. Kromě místopisu se zabýval vydáváním archívních pramenů, především z období baroka. Drobné příspěvky k Brandlovu životu obsahují Podlahovy „*Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*“, otištěné v Památkách archeologických a místopisných, které v letech 1913-1930 (PA XXV-XXXVI) vedl. „*Lze říci, že od smrti Podlahovy, neobjevil se u nás badatel, jenž by tak soustavně a vytrvale studoval a vydával archívní materiál z oboru dějin umění.*“<sup>42</sup>

### I.1.2. Umělekohistorická literatura do roku 1945

Uplatněním nových výzkumných metod a hlubším studiem archívů, matrik a kronik došlo k revizi starších chybných údajů, týkajících se Brandlova života a díla. Jedním z prvních, kdo přispěl k nápravě zakořeněných omylů, byl **František Xaver Josef BENEŠ** (1820-1888), profesí archeolog a zaměstnáním c.k. konzervátor. V prvním ročníku Světozoru roku 1867 uveřejnil Beneš text věnovaný Petru Brandlovi. Hned na počátku se v něm pozastavuje nad

<sup>41</sup> Jaroslav PROKOP: Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725-1735, Praha 2006, 158.

<sup>42</sup> Klement BENDA: Rozmach oboru v devadesátých letech, in: Kapitoly českého dějepisu umění I, Rudolf CHADRABA (ed.), Praha 1986, 211.

opakujícími se chybnými základními daty (narození, úmrtí). Následně odhaluje skutečné místo posledního mistrova odpočinku, o němž mu na základě osobního svědectví starého kostelníka podal zprávu Petr Veselský v roce 1841.<sup>43</sup> Beneš dále informuje o své žádosti ze dne 6. října 1861 na městské radě Kutné Hory o zasazení pamětní desky poblíž Brandlova hrobu, což zastupitelstvo na jednání 16. března 1863 povoluje.<sup>44</sup> V otázce tvorby oponuje Beneš malířovým kritikům a navíc chválí jednoduchost kompozice, krásu seskupení i lahodnost barevnosti. K závěrečnému seznamu Brandlových obrazů připojuje apel ke kritickému zhodnocení připsaných děl. O rok později (1868) se Beneš vrací k tématu v článku „K životopisu malíře Brandla“, v němž doslovně otiskuje dvě listiny z kutnohorského archívu.<sup>45</sup>

Počátkem 20. století uvedl prof. **Otakar HEJNIC** (1851-1925), c.k. konzervátor, svůj zájem o Brandla několika studii. Zpočátku se zabíral dobou Brandlovy činnosti na Kutnohorsku. Na jedné straně pracemi pro Sedlecký klášter<sup>46</sup> v letech 1728-29, které podrobně popsal a místy se pokusil o jejich ikonografický výklad. Na straně druhé vylíčil závěr mistrova života v Kutné Hoře<sup>47</sup>, včetně zhoršení zdravotního stavu a obtíží spojených s poslední zakázkou pro kutnohorské konšely. Oba články pečlivě podložil archívními prameny. Uvedené studie byly předehrou obsáhlejšího pojednání o Petru Brandlovi z roku 1911<sup>48</sup>, které dobová kritika zhodnotila: „*Spis p. O. Hejnicův je trpělivou, suchou prací historikovou (...) jeho cena tkví jedině v úplnosti, s níž shrnuje všechny prameny a otiskuje i starší práce o Brandlovi;...*“<sup>49</sup> Hodnotnou součástí práce zůstává obsáhlý listář a také přetištěné, obtížně dostupné texty F. Beneše a J.Q. Jahna. Hejnic zamýšlel sestavit aktualizovaný soupis Brandlova díla do II. části spisu, ten však nebyl realizován.

---

<sup>43</sup> František BENEŠ: Petr Jan Brandl, in: Světozor I, 1867, 136.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Dopisy se týkají Brandlova sporu o alimentaci s manželkou Helenou. František BENEŠ: K životopisu malíře Brandla, in: Památky archeologické a místopisné VII, 1868, 226-227.

<sup>46</sup> Otakar HEJNIC: Brandlova činnost v Sedleckém klášteře, in: Památky archeologické a místopisné XXII, 1906, 225-236.

<sup>47</sup> Otakar HEJNIC: Brandlův poslední pobyt v Kutné Hoře, in: Památky archeologické a místopisné XXI, 1904, 169-190.

<sup>48</sup> HEJNIC 1911 (pozn. 24).

<sup>49</sup> Josef MAREK (rec.): Petr Brandl, in: Moderní revue XVII, 1911, 592-595.

Rok 1911 představuje z hlediska brandlovského bádání dobrý ročník, poněvadž kromě Hejnicovy práce a pořádané Brandlovy výstavy (viz kapitola I.3.) vyšly i další publikace. První napsal **Jaroslav KAMPER** (1871-1911)<sup>50</sup>. Její smysl tkví v reprodukování osmi Brandlových obrazů, předeslaných stručnou biografickou črtou. V soudobé recenzi se o něm píše: „*Opakuje životopis Brandlův ze známých pramenův i s typickými anekdotami, kde nepřináší ničeho nového.*“<sup>51</sup> A dále: „*Reprodukce jsou odstrašující ukázkou, jak umělecká díla nevydávati.*“<sup>52</sup> Následující dvě útlé knížky se řadí k méně zdařilým experimentům na poli monografickém. **Emil PACOVSKÝ** (1879-1948)<sup>53</sup> k tématu přistoupil formou úvahy, neuvedl žádné literární zdroje a cítil se povolán dokonce ke srovnání Brandla, Reintera a Škréty. **Josef MAREK** (1883-1951)<sup>54</sup> zaujal k Brandlovi vysoce kritický postoj a svůj téměř hanopis opatřil řadou reprodukcí a údajně nejaktuálnějším soupisem děl. Oběma textům byla adresována drtivá kritika: „*...na nich lze demonstrovati k jakým koncům vedou všeliký nedostatek metody, mezery ve vědomostech povšechných i detailních, nejistota v historických základech a módní záliba v napjatém krasořečnění a násilné ideologii a psychologii.*“<sup>55</sup>

Významný historik umění a kritik **Karel Boromejský MÁDL** (1859-1932) spojil své jméno s Brandlovou výstavou v roce 1911, k jejímuž katalogu napsal úvodní stať a také tuto výtvarnou událost opakovaně komentoval v Národních listech.<sup>56</sup> Několik drobnějších příspěvků k Brandlovi uveřejnil ve Zlaté Praze. Následně v prvním ročníku Umění odstranil nejasnosti okolo smiřického Klanění tří králů, přičemž apeloval na používání kritického soudu: „*..., neboť v dosavadním souhrnu díla slavných umělců zahrnují se jakékoli tradice, všechna zbožná přání místní, ba každý sebe pošetilejší, bezdůvodnější a ledabylejší výrok laika či nevědomce.*“<sup>57</sup>

<sup>50</sup> Jaroslav KAMPER: Petr Brandl, Praha 1911.

<sup>51</sup> MAREK 1911 (pozn. 49) 594.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Emil PACOVSKÝ: Petr Jan Brandl. Nástin doby, života a díla, Praha 1911.

<sup>54</sup> Josef MAREK: Petr Jan Brandl, Brno 1912.

<sup>55</sup> MÁDL 1913 (pozn. 26) 1.

<sup>56</sup> Karel Boromejský MÁDL (rec.): K Brandlově výstavě, in: Národní listy LI, 1911 (1.10.), 9-10.

Karel Boromejský MÁDL (rec.): O Brandlově výstavě, in: Národní listy LI, 1911 (4.6.), 10.

Karel Boromejský MÁDL (rec.): Z Brandlovy výstavy, in: Národní listy LI, 1911 (8.10.), 10.

<sup>57</sup> Karel Boromejský MÁDL (pseudonym Beda L.MRAK): Podložený Brandl, in: Umění I, 1918, 202.

Zpočátku byl **Rudolf KUCHYNKA** (1869-1925) v oblasti historie a umění více milovníkem než odborníkem. „*Kuchynka byl autodidakt, avšak usilovnou prací získal si takové odborné vědomosti, že úplně dostačily k provedení úkolů, které si vytkl. Nikdy nepřeceňoval svých sil, a proto také cena jeho prací je trvalá.*“<sup>58</sup> Rudolf Kuchynka se velmi aktivně zapojoval do veřejného života, vykonával řadu oficiálních funkcí, účastnil se spolkového života. Z pozice jednatele Kroužku přátel malířského umění spolupracoval s Krasoumnou jednotou při pořádání výstav.<sup>59</sup> V roce 1911 stál u zrodu výstavy děl Petra Brandla, pro jejíž konání zpracoval množství čerstvých informací. Řada poznámek se dochovala v inventáři jeho pozůstalosti /Ústav dějin umění, Oddělení dokumentačních a sbírkových fondů, Archivní fond: Rudolf Kuchynka (1889-1923), uspořádala Kristina Kaplanová 1996-1997/. Bohužel dnes postrádáme právě položku (inv. č. 23) obsahující přípravný text pro nepublikovaný článek o Petru Brandlovi v rozsahu 19 stran. Zachované podklady k výstavě zmíníme níže.

Většinu získaných informací však Kuchynka uveřejnil. Za zmínku stojí zejména článek „*Nově poznané obrazy Petra Brandla*“<sup>60</sup> z roku 1917, ve kterém sepsal díla nově poznaná, signaturou potvrzená, znovunalezená nebo v zahraničí opatrovaná. Jedná se o shrnutí výsledků autorova studia. Kuchynkovy badatelské aktivity se však neomezovaly na jednoho umělce. Svoji přízeň prokazoval i ostatním výjimečným zjevům barokní malby (Molitor, Palko...). Výslednou metou, ke které veškeré jeho snažení směřovalo, se mělo stát sepsání „*Slovníku umělců a uměleckých řemeslníků*“<sup>61</sup>, jenž ovšem zůstal ve fázi rozpracovanosti.

V roce 1915 vydal **Karel Vladimír HERAIN** (1890-1953) knihu s názvem „*České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576-1743*“<sup>62</sup>. Dílo, pod které se tehdy pětadvacetiletý Herain podepsal jako autor, vzbudilo značné rozpaky a vlnu nevole. Důvod byl

---

<sup>58</sup> Karel GUTH: Rudolf Kuchynka, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1925, Praha 1926, 13.

<sup>59</sup> Kristina KAPLANOVÁ: Archivní fond: Rudolf Kuchynka (1869-1925). Inventář, Praha 1998, 7.

<sup>60</sup> Rudolf KUCHYNKA: Nově poznané obrazy Petra Brandla, in: Památky archeologické a místopisné XXIX, 1917, 233-242.

<sup>61</sup> KAPLANOVÁ (pozn. 59) 5.

<sup>62</sup> Karel Vladimír HERAIN: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576-1743, Praha 1915.

následující: „Převážná většina životopisných zpráv v těchto dodatcích (více než dvě třetiny knihy – pozn. aut.), které překvapují bohatostí, nebyla však nalezena auktořem knihy, panem K.V. Herainem, ale byla sesbírána po archivech a farních matrikách neúpornou a dlouholetou prací našeho zvěčnělého starosty Jana Heraina,...“<sup>63</sup> Pasáž vztahující se k Petru Brandlovi nepřinesla žádné překvapivé poznatky, pouze ve zhuštěném výčtu zopakovala známá fakta.

Historik umění, teoretik a sběratel **Vincenc KRAMÁŘ** (1877-1960) uveřejnil cennou stať týkající se získání nového obrazu od Petra Brandla do Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU) v roce 1923<sup>64</sup>. Jednalo se o „Portrét šlechtice s modrým pláštěm“ (tehdejší název Portrét mladého muže). Důležitost článku spočívá nejen v informaci o akvizici, nýbrž v samotném Kramářově hodnocení díla a absenci jakýchkoliv pochybností o Brandlově autorství. Všestranně zaměřený Kramář se zabýval Brandlovou tvorbou, jak naznačuje položka zapsaná v inventáři jeho pozůstalosti (Oddělení dokumentačních a sbírkových fondů ÚDU AV ČR, Fond Vincenc Kramář, karton XVII/6, fol.116-138 /P. Brandl/). Nicméně v současné době se můžeme o obsahu jen dohadovat, neboť uvedená část ve fondu chybí (podobně jako v případě textu Kuchynkova).

V rozmezí let 1925-1935 uveřejnil výsledky své práce benediktinský mnich italského původu **Nikolaus von LUTTEROTTI** (1892-1955), který plnil funkci historika umění a archiváře v křesoborském klášteře. Při svém studiu dějin a umělecké výzdoby kláštera se setkal s bohatými pramennými materiály, dokládajícími působení Petra Brandla v Křesoboru /německy Grüssau, polsky Krzeszów/. První stať z roku 1925<sup>65</sup> získala značný ohlas a podnítila vznik druhé, podstatně rozšířené verze v roce 1930<sup>66</sup>. Sám Lutterotti k tomu poznamenal: „Die Arbeit fand die unverdiente Beachtung böhmischer

<sup>63</sup> Kamil HILBERT/A.B.ČERNÝ: Prohlášení, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XXIII, 1915, 80.

<sup>64</sup> Vincenc KRAMÁŘ: Eine neuer Brandl in der Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, in: Prager Presse III, 1923, 11.

<sup>65</sup> Nikolaus von LUTTEROTTI: Der Maler Peter Brandl in Grüssau. Tragikomisches aus einem Künstlerleben, in: Der Wanderer im Riesengebirge XLV, 1925, 201-204.

<sup>66</sup> Nikolaus von LUTTEROTTI: Archivalisches über die Arbeiten des Malers Peter Brandl für das Kloster Grüssau in Schlesien, in: Jahrbuch des Deutschen Riesengebirgs-Vereines XVIII, 1930, 92-111.

*Kunsthistoriker*.“<sup>67</sup> Je třeba autorovi oponovat, neboť v čase své edice sklidily Lutterottiho zprávy o *Causa pictoris Brandl* (nápis Lutterottim nalezené klášterní složky o Brandlovi) pozitivní odezvu plným právem.

Uplynulo čtvrt století od vydání Hejnicovy monografie, když do brandlovské problematiky zasáhl znamenitý historik umění a pedagog **Antonín MATĚJČEK** (1889-1950). Ačkoliv těžištěm jeho zájmu bylo vlastně umění středověku a otázky metodologické, od poloviny 30. let publikoval tři studie, vztahující se k osobnosti Petra Brandla. V roce 1935 podal zprávu o konzervaci dvou obrazů z paulánského kostela v Nové Pace (1934), díky které u nich mohlo být definitivně potvrzeno Brandlovo autorství.<sup>68</sup> O rok později (1936) uveřejnil inspirativní a po dlouhou dobu citovanou monografickou studii „*Petr Brandl*“.<sup>69</sup> A téma uzavřel třetím článkem, kdy se mu zorným úhlem stala strana objednavatele – hraběcího rodu Černínů.<sup>70</sup>

V 30. letech publikoval články orientované k Brandlově tvorbě historik umění a Birnbaumův žák **Vladimír NOVOTNÝ** (1901-1977). Jeho náklonnost k baroknímu malířství se záhy projevila v publikační činnosti. Příspěvek do periodika *Salon*<sup>71</sup> lze ještě označit za drobnou črtu. Zásadnější charakter však mají pozdější texty, spojené zájmem o oblast Manětín-Chyšé. Studie „Brandlova nástropní malba v Chýši“ hodnotí působení Brandla v oboru nástěnné malby.<sup>72</sup> O rok dříve Novotný zmapoval činnost vyhraněného portrétisty Filipa Christiana Bentuma na zámku v Manětíně, kde připomínal úzkou spojitost s Brandlem.<sup>73</sup> Jejich působení v Manětíně rekapituloval ještě téhož roku.<sup>74</sup> Později Novotného trvale upoutala osobnost Václava Vavřince Reinera, kterému věnoval několik studií.

---

<sup>67</sup> „Práce získala nezaslouženou pozornost českých historiků umění.“ LUTTEROTTI 1930 (pozn. 66) 92.

<sup>68</sup> Antonín MATĚJČEK: Brandlovy obrazy v Nové Pace, in: *Umění VIII*, 1935, 309-310.

<sup>69</sup> Antonín MATĚJČEK: Petr Brandl, in: *Umění IX*, 1936, 7-44.

<sup>70</sup> Antonín MATĚJČEK: Petr Brandl jako malíř hrabat Černínů, in: *Umění XI*, 1938, 3-16.

<sup>71</sup> Vladimír NOVOTNÝ: J.P. Brandl (1668-1735), in: *Salon XI*, 1932, 10-11, 37.

<sup>72</sup> Malby z kláštera na Skalce u Mníšku nepovažoval autor za dílo Brandlovo, opíraje se o názor studie A. Matějčka z roku 1936.

<sup>73</sup> Vladimír NOVOTNÝ: Filip Christian Bentum a jeho činnost na zámku v Manětíně, in: *Umění XI*, 1938, 326-344.

<sup>74</sup> Vladimír NOVOTNÝ: Das Wirken der Maler J.P. Brandl und Ph.Ch. Bentum in Manětín, in: *Prager Presse XVIII*, 1938, 10.

Ačkoliv **Václav Vilém ŠTECH** (1885-1974) aktivně působil a publikoval ještě téměř 30 let po válce, jeho připomínky k Petru Brandlovi spadají do období předválečného. V roce 1938, kdy se mimo jiné podílel na výstavě Pražské baroko 1600-1800<sup>75</sup>, informuje Štech o náhodném objevu Brandlovy nástropní malby na zámku Lažanských v Chýši.<sup>76</sup> Ojedinělé Brandlovo fresco podrobněji zpracoval V. Novotný (viz výše). Ve stejném roce začal vycházet Štechův velkoryse koncipovaný dějinný přehled „Československé malířství a sochařství nové doby“<sup>77</sup>, který však z důvodu jeho zatčení zůstal nedokončen.<sup>78</sup> Přízní osudu zpracovaná část zahrnuje oddíl o Petru Brandlovi, jehož text prokládají osobité Štechovy poznámky a komentáře.

V období protektorátu přispěl **Wilhelm TURNWALD** (1909-?), tehdejší člen NSDAP<sup>79</sup>, do propagandisticky zaměřeného „Listu říšského protektora Čech a Moravy“ svými pojednáními o Brandlovi<sup>80</sup> a Reinerovi<sup>81</sup>. Ve zřetelně nacionalisticky laděném textu prokládá lakonickou sumarizaci dosavadních poznatků cíleně ideologickými poznámkami, když například uvádí: „*In diese Zeit hinein ist Peter Brandl, neben Wenzel Laurenz Reiner (1689-1743) der bedeutendste deutsche (sic!) Barockmaler auf böhmischem Boden, 1668 in Prag geboren.*“<sup>82</sup> Povážlivě proněmecké směřování naznačil již předchozí projev, sledující vliv Němců na utváření barokního malířství v Čechách.<sup>83</sup> Zájem o Brandlovu osobu a její ideologické využití v období protektorátu naznačuje uplatnění jeho lobkovického autoportrétu jako motivu pro pětisetkorunovou bankovku (viz kapitola II.4.).

<sup>75</sup> Je autorem úvodní studie k části věnované Malbě a sochařství. Václav Vilém ŠTECH: Malba a sochařství, in: Jiřina VYDROVÁ/Ema SEDLÁČKOVÁ (ed.): Pražské baroko (kat. výst.), Praha 1938, 49-56.

<sup>76</sup> Václav Vilém ŠTECH: Nově objevené fresco Petra Brandla, in: České slovo XXX, 1938, 10.

<sup>77</sup> Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939 (nedokončeno).

<sup>78</sup> Jaroslav SLAVÍK: Václav Vilém ŠTECH, in: Rudolf CHADRABA (ed.): Kapitoly z českého dějepisu umění II, Praha 1987, 148.

<sup>79</sup> Daniel STROŽ: Berlínská výstava manipuluje s fakty – aneb Co odhalil Der Spiegel, 19.8. 2006. [http://kcprymarov.estranky.cz/clanky/nastup-nacismu\\_-odsun-a-landsmansaft/berlinska-vystava-manipuluje-s-fakty---aneb-co-odhalil-der-spiegel](http://kcprymarov.estranky.cz/clanky/nastup-nacismu_-odsun-a-landsmansaft/berlinska-vystava-manipuluje-s-fakty---aneb-co-odhalil-der-spiegel), vyhledáno 19.3. 2008.

<sup>80</sup> Wilhelm TURNWALD: Peter Brandl, in: Böhmen und Mähren II, 1941 (Heft 9), 320-324.

<sup>81</sup> Wilhelm TURNWALD: Wenzel Lorenz Reiner, in: Böhmen und Mähren II, 1941 Heft 11), 408-412.

<sup>82</sup> „Do této doby se roku 1668 narodil Petr Brandl, vedle Václava Vavřince Reiner (1689-1743) nejvýznamnější německý barokní malíř na českém území.“ TURNWALD 1941a (pozn. 80) 320.

<sup>83</sup> Wilhelm TURNWALD: Die Deutschen in der Entwicklung der Barockmalerei Böhmens, in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen LXXI, Prag 1933, 217sqq.

### I.1.3. Odborná literatura druhé poloviny 20. století

„V poválečných desetiletích u nás nebylo období baroku právě preferovanou badatelskou oblastí.“<sup>84</sup> O to cennější se jeví každý počinek z prvních let po válce. Právě mezi články toho druhu se řadí stať nazvaná „*Braun či Brandl?*“, jíž Emanuel POCHE (1903-1987) přispěl do Sborníku prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka.<sup>85</sup> Již titulem předkládá otázku autorství návrhu kompozice sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě a vrací se tak k diskuzi, k níž jako první zavedl podnět již František Lothar Ehemant (1748-1782).<sup>86</sup> Na dané téma po letech v několika textech navázal Jaromír Neumann.<sup>87</sup>

Matějčkův žák Oldřich Jakub BLAŽÍČEK (1914-1985) si vydobyl pověst především jako znamenitý znalec české barokní plastiky. Od počátku 60. let se podílel na sérii zahraničních výstav českého barokního umění. Explicitně Brandlovi věnoval krátký text v roce 1954, v němž jej určil jako autora „Podobizny opata břevnovského Tomáše Sartoria“.<sup>88</sup> Tato domněnka v dlouhodobé perspektivě neobstála a dnes je portrét P. Preisem připisován Janu Petru Molitorovi.<sup>89</sup>

Vynikající osobnost českých dějin umění a historik umění evropského formátu, profesor Pavel PREISS (1926), vynikl jako brilantní znalec barokní malby, zejména nástěnné a české barokní kultury vůbec. Předmětem jeho zájmu se v průběhu let stal manýrismus, barokní kresba a skica, působení italských umělců v Praze, František Antonín hrabě Špork a od gymnaziálních studií byl zaujat osobností Jana Quirina Jahna.<sup>90</sup> Zabýval se tvorbou V.V. Reinera, J.P. Molitora, F.A. Palka, F.J. Luxe, M.V. Halbaxe a mnohých jiných. „*A myslím, že kdybych se znovu narodil (čemuž nevěřím, protože žádné reinkarnace nepěstuji),*

<sup>84</sup> Oldřich Jakub BLAŽÍČEK/Dagmar HEJDOVÁ/Pavel PREISS (ed.): Umění českého baroku. Soubor vystavený v Londýně a Birminghamu (kat. výst.), Praha 1970, nepag.

<sup>85</sup> Emanuel POCHE: Braun či Brandl?, in: Oldřich Jan BLAŽÍČEK/Jan KVĚT (ed.): Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka, Praha 1949, 183-187.

<sup>86</sup> Ibidem 183.

<sup>87</sup> Jaromír NEUMANN: Jaký byl vztah Petra Brandla k sochařství?, in: Lidová demokracie XXXIII, 1977, 5; idem: Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. Sousoší sv. Luitgardy a jeho geneze, in: Umění XLVI, 1998, 109-128.

<sup>88</sup> Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Brandlova podobizna břevnovského opata Sartoria, in: Umění II, 1954, 72-73.

<sup>89</sup> Pavel PREISS: Jan Petr Molitor 1702-1757. Podobizny a portrétní motivy (kat. výst.), Praha 2000, 40.

<sup>90</sup> Jaromír HOMOLKA: Pavlu Preissovi k sedmdesátinám, in: Vít VLNAS/Tomáš SEKYRKA (ed.): Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996, 6.



věnoval bych se opět témuž [...] zabývat se výtvarným uměním je nesmírně kouzelná záležitost a jsem šťastný, že se mi to celý život dařilo.“<sup>91</sup>

V polovině 50. let upozornil svými články na tři cenné obrazy, jejichž autorství spojil s jménem Petra Brandla. První z nich, Sv. Tomáš Akvinský s anděly (motiv opásávání cingulem nevinnosti), se podařilo autorsky určit díky nalezené signatuře s datem a ověřit prostřednictvím listinných pramenů.<sup>92</sup> Druhý obraz byl objeven na zámku Blatná ve svozu ze zámku Žinkovy a vzbudil řadu otázek ohledně zobrazeného námětu – původně nesl v inventáři označení „Rinaldo osvobozující Armidu“. Preiss rozpoznal scénu z Iliady „Agamemnón s dcerou Chrysovou“, pro niž svědčila jeho pečlivá argumentace.<sup>93</sup> V katalogu výstavy Antické tradice v českém umění z roku 1982 uvedl Jaromír Neumann tentýž obraz pod názvem „Alexandr a Timoklea“ (námět z Plutarcha XXXIII, 12).<sup>94</sup> Třetí malbu s motivem Korunování P. Marie, ve které Preiss spatřoval dílo Brandlovo, objevil ve Slezském muzeu v Opavě. Vzhledem k ikonografii má obraz nezvykle drobný formát (90 x 73 cm), což dle Preisse komplikuje srovnání uvnitř Brandlovy tvorby. Přesto dochází, pomocí důkladného rozboru, k pozitivnímu závěru v otázce autorství.<sup>95</sup> Zatím poslední práci týkající se Brandla uveřejnil P. Preiss roku 2003 ve „Sborníku příspěvků k 75. narozeninám Olgy Pujmanové“. Svůj zájem upřel na portrétní umění Petra Brandla, téma zvolené v logickém vztahu k publikaci „Das Barockporträt in Böhmen“ (1957) z pera jubillantky. V kontextu tématu spekuluje o autorství anonymní kresby s portrétem mladého muže ze sbírky NG v Praze, vyslovujíc se pro portrét mladého Brandla a autorství J.Q. Jahna. Na závěr připomeneme podíl P. Preisse, spolu s O.J. Blažičkem a D. Hejdovou, na výstavní činnosti NG v Praze, hlavně zahraniční expozice českého barokního umění.

<sup>91</sup> Pavel PREISS (otázky kladl Vít VLNAS): Zabývat se výtvarným uměním je nesmírně kouzelná záležitost, in: Dějiny a současnost XXIII, 2001, 41-42.

<sup>92</sup> Dílo studoval rovněž J. Neumann, kterému přepustil právo zařadit obraz v rámci tvorby. Pavel PREISS: Brandlův obraz v Litoměřicích, in: Umění III, 1955, 162-164.

<sup>93</sup> Pavel PREISS: Brandlův obraz Agamemnóna s dcerou Chrysovou, in: Zprávy památkové péče XVI, 1956, 205-212.

<sup>94</sup> Jaromír NEUMANN: Petr Brandl – Alexandr a Timoklea, in: Jan BOUZEK/Jiří KOTALÍK/Pavel OLIVA (ed.): Antické tradice v českém umění (kat. výst.), Praha 1982, 108.

<sup>95</sup> Pavel PREISS: Brandlovo Korunování P. Marie v opavském muzeu, in: Zprávy památkové péče XVIII, 1958, 168-172.

*„Dovolte mi, abych se vyznal ze svého stálého,  
nikdy neotřeseného obdivu k tomuto umělci, abych mu vyjádřil pokornou vděčnost za  
to, že mne – jako tolik jiných – uvedl ve chvíli mladé žízně do světa umění, kde proudí  
bystřiny, jež nikdy nevyschnou.“<sup>96</sup>*

Jaromír Neumann

Zvláštní kapitolu představuje nepřehlédnutelná osobnost českého dějepisu umění, „významný, i když v některých etapách svého života poněkud kontroverzní“<sup>97</sup> historik umění **Jaromír NEUMANN** (1924-2001). Zmiňovaná problematičnost by však neměla „být na závadu respektu k velkému dílu.“<sup>98</sup> Od počátku se jeho badatelská pozornost soustředila na oblast barokního umění, hlavně malířství. V dobách středoškolských studií ve Vysokém Mýtě ho upoutalo Brandlovo „Nanebevzetí Panny Marie“, o němž později napsal: „Nesmazatelný dojem z tohoto díla později spolurozhodoval při volbě mé uměleckohistorické profese.“<sup>99</sup> Ve svém zaujetí se utvrdil při návštěvách výstavy Pražské baroko v roce 1938, kde ho opět nejvíce přitahovaly Brandlovy obrazy.<sup>100</sup> Do třetice Jaromíra Neumanna ovlivnil vysokoškolský pedagog a autor zásadních studií o Brandlovi, profesor Antonín Matějček.

Následně, již v době své odborné činnosti, se zabíral tvorbou dalších barokních tvůrců. Přispěl k prohloubení poznání díla K.Škréty, M. L. Willmana, J. K. Lišky, V. V. Reinera. Výsadní postavení ale trvale zůstalo Petru Brandlovi, u nějž neutuchající pozornost a intenzitu zájmu dokládá výmluvný seznam bibliografie.<sup>101</sup> S trochou nadsázky lze dokonce tvrdit, že Brandla považoval takřka výhradně za vlastní doménu. „Zdá se, že většina jeho činnosti, ať už souvisí s uměním českým nebo cizím, je nějakým způsobem spojena s brandlovskými problémy.“<sup>102</sup> Zabývat se Brandlem znamenalo v Neumannově podání hledat

<sup>96</sup> Jaromír NEUMANN: Umění Petra Brandla, in: Svět v obrazech XXV, 1969, 25.

<sup>97</sup> Ve své první podstatné práci „Malířství 17. století v Čechách“ z roku 1951 se vrátil ke své disertaci, věnované tvorbě Jana Jiřího Heinsche a problematice barokního realismu. V této knize se údajně „zapletl do osidel marxistické ideologie.“ Cit. Lubomír KONEČNÝ: Úvodní stať k textu J. Neumanna, in: Jaromír NEUMANN: Osobitost českého baroku, in: Umění LI, 2003, 137.

<sup>98</sup> Jan KŘÍŽ: Sedmdesátiny profesora Jaromíra Neumanna, in: Umění XLII, 1994, 468.

<sup>99</sup> Jaromír NEUMANN: Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtě, Vysoké Mýto 1978, 36.

<sup>100</sup> Ivo KRSEK: Jaromír Neumann šedesátiletý, in: Umění XXXII, 1984, 454.

<sup>101</sup> Polana ZOUBKOVÁ: Bibliografie prací Jaromíra Neumanna z let 1945-1984, in: Umění XXXII, 1984, 458-464; idem: Bibliografie prací Jaromíra Neumanna z let 1984-1994, in: Umění XLII, 1994, 469.

<sup>102</sup> Miloslav RACEK (rec.): Na okraj výstavy děl Petra Brandla v Praze r. 1969 k 300. výročí jeho

vzájemné souvislosti, zohlednit veškeré okolnosti, posuzovat umělce v širokém kontextu. Odtud mimo jiné pramení jeho zájem o historii a osudy pražské hradní obrazárny, rudolfínské umění, benátskou malbu, severské malířství, tvorbu sochaře Brauna i jiná témata.

K 220. výročí Brandlovy smrti v roce 1955 otiskl studii „K začátkům Brandlova malířského vývoje“, v níž zmapoval skromně zastoupenou etapu umělcovy tvůrčí činnosti. „*Pronásledování jako štolíře (...) můžeme sledovat od roku 1689 až do roku 1697. Z této doby, kdy se Brandl začal umělecky významně uplatňovat, chybí nám díla, která by osvětlila způsob jeho růstu i původní jeho umělecké východisko.*“<sup>103</sup> Zároveň se pokusil o korekci a metodologickou modernizaci Matějčkovy jednosměrné lineární koncepce počátků Brandlovy tvorby.<sup>104</sup>

Z hlediska portrétního umění napsal důležitou stať „Vlastní podobizny Petra Brandla“, uveřejněnou roku 1960. „*Vlastní podobizny (...) vydatně pomáhají objevit za dílem životní pohnutky, za výtvornou formou lidský názor a psychické napětí, které vtisklo uměleckému tvaru jedinečnou podobu osobního výrazu.*“<sup>105</sup> Inspiračním zdrojem, na který částečně navazoval, byl článek Vojtěcha Volavky „Autoportrét v Čechách“<sup>106</sup>, publikovaný za války (1940-1941). Ve své práci Neumann detailně rozebral dochované Brandlovy portréty, komentoval jeho vztah ke Kupeckému, francouzské stylové vlivy a také působení Brandla na vlastní podobizny Reinera a Purkyněho.

V spojitosti s Brandlovou retrospektivou (1969), na níž se Neumann významně autorsky podílel, vyšel obšírný výstavní katalog<sup>107</sup> z jeho pera. Jedná se o sumu tehdejších poznatků na poli brandlovského bádání. Zahrnuje úvodní studii, podrobný katalog vystavených obrazů, oddíl kresby a grafiky, materiály restaurátorů a na závěr přehled relevantní literatury. Katalog si do současnosti uchoval svoji vědeckou hodnotu a do jisté míry stále platí za etalon názorů na atribuce či datování děl, protože stále disponuje statutem monografie.

---

narození (1668), in: Umění XVIII, 1970, 73.

<sup>103</sup> NEUMANN 1955 (pozn. 29) 94.

<sup>104</sup> KRSEK (pozn. 100) 454.

<sup>105</sup> Jaromír NEUMANN: Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Příspěvky k dějinám umění. Sborník AUC, Praha 1960, 49-79.

<sup>106</sup> Vojtěch VOLAVKA: Autoportrét v Čechách, in: Umění XIII, Praha 1940-1941, 183-234.

<sup>107</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25).

K 65. narozeninám dedikoval Oldřichu J. Blažičkovi rozsáhlou analýzu Brandlových obrazů a ikonografie chrámu sv. Markéty v Břevnově<sup>108</sup>. Jediný soubor sedmi břevnovských obrazů podrobil nejprve zevrubné ikonografické analýze a poté je vyložil z pohledu ikonologie. V závěru textu rozvedl svůj názor na ikonografii a ikonologii chrámu, který však společně s dříve publikovanou ikonologickou interpretací chrámu v Kladrubech vzbudil v odborných kruzích rozporuplné reakce. Část vědecké obce názory plně akceptovala. „Někteří badatelé (P. Preiss, M. Horyna) však tyto studie podrobili oprávněné kritice.“<sup>109</sup> V publikaci „Ve znamení břevna a růží“ komentovali její autoři M. Vilímková a P. Preiss sporné pasáže následovně: „...; nebezpečnost ikonologických závěrů bez střízlivého ikonografického zvážení složek, na nichž jsou domněle založeny, je o to větší, že bývají přijímány jako nezvratná zjištění.“<sup>110</sup>

Netradiční úhel pohledu zvolil Neumann v článku „Metodické a filosofické aspekty Brandlova rukopisu“, uveřejněném v roce 1990. Autor v něm hovoří o zjištěních, týkající se Brandlovy dílny a jejím pravděpodobném podílu při vzniku uměleckých děl. Dále podrobil zkoumání specifické projevy Brandlova malířského rukopisu. Nejvíce pozoruhodná fakta a hypotézy obsahuje část, týkající se umělcovy obeznámenosti s benátskou teorií umění prostřednictvím M. V. Halbaxe.

Prof. Jaromír Neumann patřil do jisté míry mezi vynikající odborníky v oblasti barokní malby. Disponoval značnými schopnostmi vidět prozatím nepozorované a odkrývat doposud nepoznané. V některých případech se jeho velké přednosti - usilovnost, zarputilost, zájem až posedlost kombinované s touhou objevovat a nalézat - v přílišné koncentraci stávaly slabinou příliš odvážných hypotéz. Na závěr je však nutné konstatovat, že pro poznání života a díla Petra Brandla vykonal bezprecedentní podíl vědecké práce.

---

<sup>108</sup> Jaromír NEUMANN: Brandlovy obrazy a ikonografie chrámu sv. Markéty v Břevnově I a II, in: Umění XXXIX, 1981, 126-163, 218-249. Neumann text vydal v časopise Umění, ale původně tvořil součást Sborníku prací přátel a žáků k 65. narozeninám Oldřicha J. Blažička, editovaného Dobroslavem Líbalem v Praze 1979, který však nebyl publikován. Rukopis je uložen v knihovně Národní galerie v Praze ve Šternberském paláci pod signaturou Y 1330.

<sup>109</sup> Jan ROYT: Uměleckohistorická literatura věnovaná baroknímu malířství a sochařství v Čechách, in: Olga FEJTOVÁ/ Václav LEDVINKA/Jiří PEŠEK et al. (ed.): Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740, Praha 2004, 382.

<sup>110</sup> Milada VILÍMKOVÁ/Pavel PREISS: Ve znamení břevna a růží, Praha 1989, 282 (pozn. 6).

Promovaný historik a dlouholetý pracovník Městského muzea v Novém Bydžově **Jaroslav PROKOP** (1939) je již po několik desetiletí poután zájmem o Petra Brandla. Šťastná shoda okolností mu umožnila být spolu s Ivo Kořánem účastníkem nálezu Brandlových originálů<sup>111</sup> ve starém depozitáři Městského muzea v Novém Bydžově: „*Když je vynesli z temné chodby na světlo, bylo zřejmé, že jde o význačná díla barokního malířství.*“<sup>112</sup> Objev učinili roku 1976 a pro Jaroslava Prokopa se, dle jeho vlastních slov, stal novým impulsem k hlubšímu studiu Brandlova života a díla.<sup>113</sup> Mnohaleté bádání a pátrání v archívech vyústilo v roce 2006 ve vydání knihy „*Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725-1735*“. V titulu autor svoji práci omezil na poslední desetiletí malířova života, avšak hojnost utříděných fakt se vztahuje i k obdobím předešlým. „*Na půdě psaných pramenů a literatury se autor cítí očividně jistěji nežli ve světě obrazů.*“<sup>114</sup> J. Prokop uvádí přehled nejstarších biografii i základní literatury, doplněný připomínkou "Prandlovské slavnosti" (1842). Nepřehlédnutelný klad a síla publikace však tkví v revidovaném soupisu Brandlových děl, jehož podklad tvoří vyvrácení opakovaně přejímaných omylů ze starší topografické literatury. „*Jaroslav Prokop je v nejlepším slova smyslu heuristickým, především bibliografickým fanatikem.*“<sup>115</sup>

V poslední době byla brandlovská literatura rozšířena dvěma útlými brožurami. Autorem první z nich, nazvané „*Brandlův obraz ve Lnářích*“ (2007)<sup>116</sup>, je **Jiří Sekera**, profesor dějepisu a češtiny ve výslužbě, který na dané téma proslovil přednášku přímo v kostele Nejsvětější Trojice ve Lnářích.<sup>117</sup> Nejčerstvější příspěvek představuje publikace „*Manětínská kapitola v díle Petra Brandla*“<sup>118</sup> od **Ireny Bukačové**, která vyšla v souvislosti s restaurováním obrazů „Zavraždění sv. Václava“ a „Smrt sv. Isidora“ z kostela sv. Barbory, a obsahuje také restaurátorskou dokumentaci akad. mal. Radany a Dagmar Hamsíkových.

<sup>111</sup> Jedná se o obrazy „Matky Bolestné“ a „Ukřižovaného“, oba shodně vročené do 1733.

<sup>112</sup> Jaroslav PROKOP: Neznámá díla Petra Brandla ze zámecké kaple v Barchově (K objevu Brandlových obrazů v novobydžovském muzeu), in: Umění XXVIII, 1980, 333.

<sup>113</sup> PROKOP 2006 (pozn. 41) 9.

<sup>114</sup> Vít VLNAS (rec.): Jaroslav Prokop: Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725-1735, in: Dějiny a současnost XXIX, 2007, 45.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Jiří SEKERA: Brandlův obraz ve Lnářích, Lnáře 2007.

<sup>117</sup> Stalo se tak dne 3.6. 2007. <http://lnare.cz/zamek/pruvodci.html>, vyhledáno 23.3. 2008.

<sup>118</sup> Irena BUKAČOVÁ: Manětínská kapitola v díle Petra Brandla, Mariánská Týnice 2008.

## I.2. Výstavy

*„Hodnocení může vyrůstat jen z poznání;  
poznání v dějinách umění je přímý styk s díly a ten je pro většinu možný  
jen na výstavách.“<sup>119</sup>*

» «

*„...; ostatně nejeden badatel spatří teprve teď předmět svého výzkumu ve skutečnosti a  
ne jen na fotografii.“<sup>120</sup>*

» «

Celkový objem Brandlova díla se pohybuje v řádech stovek obrazů, rozptýlených po celém území Čech, Moravy a zčásti i v zahraničí. Početná skupina náleží k uměleckým pokladům metropole, ať máme na mysli oltářní plátna v pražských chrámových interiérech nebo malby instalované ve stálých expozicích (zejména Sběrka českého barokního umění Národní galerie v Praze<sup>121</sup>). Možnost spatřit jednotlivá díla závisí na formě vlastnictví (státní, církevní, soukromá sbírka), fyzické přístupnosti a úvaze majitele. Výstavy tudíž nabízí zvláštní příležitost prohlédnout si obrazy běžně nedostupné, při kvalitním osvětlení a z dostatečné blízkosti. Autoři výstavních koncepcí mají velikou moc ovlivnit mínění návštěvníků prezentací exponátů v nových souvislostech, poněvadž vynětím díla z originálního místa určení a umístěním v galerijním prostoru se jejich původní kontext mnohdy ztrácí nebo mění (platí obzvláště pro církevní artefakty).

V uplynulých bezmála sto letech tvořily Brandlovy obrazy součást několika desítek výstav, jež můžeme orientačně rozdělit do tří základních skupin: 1) výstavy tvorby P. Brandla, 2) výstavy barokního umění a 3) výstavy specializované (tématické). Výsadní postavení zaujímá první skupina, byť zastoupená pouze trojicí pražských expozic ryze brandlovských – dvěma retrospektivami z let 1911 a 1969 spolu s nejmladší komorně laděnou instalací žánrové malby z roku 2004 (opakovanou 2007 v Olomouci).

<sup>119</sup> Pavel PREISS/Eduard A. ŠAFAŘÍK (ed.): Český barokní portrét ve sbírkách Národní galerie v Praze (kat. výst.), Praha 1963, 3.

<sup>120</sup> Milena BARTLOVÁ: Výstava Sláva barokní Čechie jako nástroj poznání, in: Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740, Olga FEJTOVÁ/Václav LEDVINKA/Jiří PEŠEK et. al. (ed.), Praha 2004, 1053.

<sup>121</sup> Do konce října 2007 byl soubor českého barokního umění umístěn v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě, od počátku března 2008 je nově instalován v prostorách nedalekého Schwarzenberského paláce.

## Výstava děl Petra Jana Brandla

datum konání:	září - říjen 1911
místo konání:	Rudolfinum
pořadatelé:	Krasoumná jednota pro Čechy Kroužek přátel malířského umění
příprava výstavy:	Rudolf Kuchynka (jednatel Kroužku p.m.u.)
odborná porota:	Karel Chytil, Karel Boromejský Mádl, Pavel Bergner, Rudolf Kuchynka

---

V letech 1910-1913 uspořádala Krasoumná jednota ve spolupráci s Kroužkem přátel malířského umění dokonce tři výstavy vynikajících představitelů barokní malby - Karla Škréty (1910), Petra Jana Brandla (1911) a společnou expozici Jana Kupeckého a Václava Vavřince Reintera (1913). Stěžejní význam první Brandlovy výstavy tkví hlavně entuziasmu, s jakým její organizátoři - v první řadě Rudolf Kuchynka - vyhledávali a shromažďovali obrazy z celého našeho území. Starší soupisy (Podlaha, Eckert, Schaller) a biografické články (Jahn, Dlabač, Beneš) mohly posloužit jako inspirace, jenže nebyly jednoznačně spolehlivým vodítkem. Tudíž se ukázalo být dobrým tahem zveřejnit nejprve výzvu "přátelům umění" k podání zprávy pořadatelům o jim známých obrazech Petra Brandla<sup>122</sup> a následně pobídku majitelům obrazů k jejich přihlášení na výstavu<sup>123</sup>.

Plné nasazení při přípravě dokládají písemnosti z pozůstalosti Rudolfa Kuchynky (Oddělení dokumentačních a sbírkových fondů ÚDU AV ČR, Archivní fond: Rudolf Kuchynka, inv. č. 119-234), kde jsou uloženy cenné podklady k výstavě: korespondence, koncepty článků o výstavě, přípravné materiály organizační, doklady o finančním hospodaření, přehled kritiky z tisku a fotografie (např. výsledná instalace). Zachovaná korespondence naznačuje, že získat souhlas některých církevních vlastníků k zapůjčení oltářních obrazů bylo naprosto nemožné, často z objektivních důvodů (špatný stav plátna, riziko přepravy). Na druhou stranu řada soukromých majitelů reagovala na výzvu s nadšením a horlivě přihlašovala své "Brandly", autentické

---

<sup>122</sup> Plakát o pořádání Brandlovy výstavy (1911). Oddělení dokumentačních a sbírkových fondů ÚDU AV ČR, Archivní fond: Rudolf Kuchynka, karton 3, inv.č. 199.

<sup>123</sup> Plakát o přípravě Brandlovy výstavy (1911). Oddělení dokumentačních a sbírkových fondů ÚDU AV ČR, Archivní fond: Rudolf Kuchynka, karton 3, inv.č. 200.

dle rodinné tradice, z nichž však pouze část mohla být Brandlovi skutečně připisána. Nakonec se podařilo vystavit celkem 73 exponátů, z toho 62 hodnověrných děl (52 obrazů, 8 rytin, 1 lept a 1 kresba) a 11 výtvorů à la Petr Brandl. Doprovodný katalog sestavil R. Kuchynka, který u většiny položek zaznamenal základní údaje (název/motiv, rozměry, dataci, provenienci, ...). Úvodní stať napsal K.B. Mádl, jenž složil malíři poklonu: „*Nad psychologem a dramatikem stojí malířský technik, obratný, hbitý, svých efektů na ráz jistý...*“<sup>124</sup>

Napsali o výstavě...

„*Není účelem těchto odstavců, aby snad docenily sběratelskou a pořadatelskou práci Kroužku. Za současné výstavní chudoby naší kromě svého retrospektivního určení a upřímnosti je však vzácná.*“<sup>125</sup>  
Julius Schmitt (Čas, 1911)

„*Kdo usuzoval na celého Brandla pouze ze známého obrazu z Rudolfské galerie "Simeon s Ježíškem" s nadějí, že v jeho souborné výstavě najde podobných a lepších obrazů více, tomu přineslo již pouhé chvatné prohlédnutí zklamání a trapný smutek.*“<sup>126</sup>  
Emil Filla (Umělecký měsíčník, 1911-12)

„*Výstava přišla à propos obnoveného zájmu o Brandla jako ilustrace k dílu prof. Hejnice z Kutné Hory, jenž pomocí České akademie cis. Františka Josefa I. vydává životopis Brandlův.*“<sup>127</sup>  
František Xaver Harlas (Osvěta, 1911)

### **Petr Brandl 1668-1735. Výstava k 300. výročí umělcova narození**<sup>128</sup>

datum konání:	duben - červen 1969
místo konání:	Jízdárna Pražského hradu
pořadatel:	Národní galerie v Praze
komisař výstavy:	Pavel Preiss
pracovní výbor:	Oldřich Jakub Blažíček, Jaromír Neumann, Pavel Preiss

---

Výstava Petra Brandla v roce 1969 se setkala s mimořádně příznivým ohlasem. Pořádající Národní galerie soustředila do Jízdárny Pražského hradu 68 autentických Brandlových obrazů, dále jeho dopisy, kresby a rytiny, pro něž vytvořil předlohu. Reprezentativní výběr dotvořily ukázky tvorby Brandlových předchůdců (K. Schröder, M.V. Halbax, R. Bys, A. Godyn, M.L. Willman, J.K. Liška), současníků a následovníků (J. Kupecký, F.K. Bentum, V.V. Reiner).

---

<sup>124</sup> Karel Boromejský MÁDL: Úvodní stať k výstavě děl Petra Jana Brandla, in: Výstava děl Petra Jana Brandla (kat. výst.), Rudolf KUCHYNKA (ed.), Praha 1911, nepag.

<sup>125</sup> Julius SCHMITT (rec.): Petr Brandl, in: Čas XXV, 1911, 2.

<sup>126</sup> Emil FILLA (rec.): Brandlova výstava v Rudolfině, in: Umělecký měsíčník I, 1911-1912, 48.

<sup>127</sup> František Xaver HARLAS (rec.): Výstava obrazů Petra J. Brandla v Rudolfině, in: Osvěta XLI, 1911, 783.

<sup>128</sup> V tiráži katalogu chybně uvedeno: Výstava k dvoustému výročí umělcovy smrti.



Osobitou součástí tvořily fotografické materiály z dílen restaurátorů, vypovídající o specifikách Brandlovy techniky a malířského rukopisu.

Příprava výstavy by nebyla myslitelná bez důkladného kritického posouzení Brandlova díla v celé jeho šíři a složitosti. V pracovním výboru výstavy se setkaly tři výrazné osobnosti soudobého dějepisu umění a zároveň tři vynikající znalci českého barokního umění – doc. dr. Oldřich Jakub Blažíček, prof. dr. Jaromír Neumann, dr. Pavel Preiss, CSc. Autorem rozsáhlého výstavního katalogu, považovaného za předstupeň plánované a do dnešního dne nepublikované monografie Petra Brandla, se stal J. Neumann. Ambiciózní výstavní projekt reflektoval naléhavou potřebu utřídit si nabyté poznatky a znamenal „možnost ověřit si ještě před konečnou formulací v konfrontaci děl spolehlivost jistot i únosnost hypotetických řešení doposud ne zcela vyjasněných problémů.“<sup>129</sup> Bez ohledu na konečné množství uspokojivě zodpovězených otázek se stal milníkem v bádání o Petru Brandlovi a prvořadou událostí roku.

Napsali o výstavě...

*„Zum ersten Male, nach mehr als fünfzig Jahren, war die Möglichkeit gegeben, einen Vergleich der Bilder von Brandl in ihren gegenseitigen Zusammenhängen zu ziehen und die Beziehungen zu beurteilen, die ihn mit seinen Zeitgenossen verbanden oder von ihnen trennten.“*<sup>130</sup>

Hana Seifertová (Pantheon, 1970)

*„Výstava..., je po mnoha stránkách příkladem dokonalé výstavní akce. Spojuje vynikající umělecké dílo s pozoruhodným vědeckým výkonem a je tak vskutku prvořadou kulturní událostí. [...] Díla Brandlova jsou zde zároveň stavěna do konfrontace s výběrem obrazů jeho předchůdců, současníků, i následovníků. Tyto doplňující výběry jsou pochopitelně poněkud jednostranné, neboť úmyslně byla volena díla, která mají k Brandlovu umění nejbližší.“*<sup>131</sup>

Mojmír Horyna (Výtvarná práce, 1969)

*„Bez nadsázky je možno říci, že v ní vyvrcholuje brandlovské bádání, které má v Čechách už dlouhou tradici, neboť od doby Brandlovy nebylo nikdy pochyb o kvalitě jeho tvorby a o jejím významu pro české malířství.“*<sup>132</sup>

Miloslav Racek (Umění, 1970)

---

<sup>129</sup> RACEK 1970 (pozn. 102) 73.

<sup>130</sup> „Poprvé, po více než padesáti letech, bylo možné srovnat Brandlovy obrazy ve vzájemných souvislostech a posoudit vztahy, které ho spojují či oddělují od jeho současníků.“ Hana SEIFERTO VÁ (rec.): Ausstellung der Werke von Peter Brandl in Prag 1969, in: Pantheon XXVIII, 1969, 149.

<sup>131</sup> Mojmír HORYNA (rec.): Petr Brandl, in: Výtvarná práce XVI, 1969, 8.

<sup>132</sup> RACEK 1970 (pozn. 102) 73.

**Petr Brandl. Malíř neřestí pozemských**  
**Žánrové malby v tvorbě barokního mistra Petra Brandla (1668-1735)**

datum konání: 22.10. 2004 – 24.4. 2005  
místo konání: Klášter sv. Jiří  
pořadatel: Národní galerie v Praze  
autorka a kurátorka: Andrea Rousová

---

Komorní expozici autorka úzce vymezila okruhem žánrových námětů v Brandlově díle. Z osmi dochovaných žánrových obrazů (Kuřák, Muž s dýmku, Dívka s čiší, U felčara, U mastičkářky, Felčar, Nerovný pár u notáře) nebyl vystaven pouze jediný (Tři ženy a lovec – tzv. Marnotratný syn). Skromný soubor doplnily dvě práce připsané okruhu Petra Brandla z depozitářů Národní galerie – Boháč a Chud'as. Doprovodný katalog záměrně přesahuje monografický charakter výstavy, což autorka vysvětluje absencí české odborné literatury na téma žánrové malby<sup>133</sup>. Proto věnuje pozornost nejen základnímu vymezení pojmů, ale provádí i exkurs do teorie žánrové malby, na jehož pozadí identifikuje základní ikonografické typy Brandlem používané. Výběr motivů ctností a neřestí, důraz na smyslový požitek či ironická připomínka jeho možných následků tvoří zajímavou paralelu k umělcově osobní historii.

V kapitole „Stylové vlivy a inspirace“ vyslovuje autorka domněnku ohledně pravděpodobné obeznámenosti Brandla se sbírkou slavatovskou a černínskou.<sup>134</sup> Vzhledem k absenci zahraničního studijního pobytu, v případě natolik věhlasného a vlivného umělce situaci téměř paradoxní, představují tuzemské inspirační zdroje otázku klíčovou. V této souvislosti doposud zmiňovaná prokázaná spojitost malíře s císařskou obrazárnou, popřípadě časté návštěvy nosticovské galerie v období dospívání mohou zastupovat první, nikoliv však jediné prameny uměleckého poznání, díky nimž bylo Brandlovi do určité míry nahrazeno školení v Itálii a zprostředkováno umění Italů, zejména Benátčanů, ale i mistrů severské malby.

---

<sup>133</sup> Andrea ROUSOVÁ: Petr Brandl. Malíř neřestí pozemských (kat. výst.), Praha 2004, 8.

<sup>134</sup> Ibidem 52, 59.

Napsali o výstavě...

*„Malá přehlídka je přesto objevná. Nejen že ukazuje přehlíženou část Brandlovy tvorby, dává navíc nahlédnout do symboliky v baroku velmi oblíbených mravokárných obrazů. Úzkou kolekcí navíc rozšiřují historické objekty ze sbírky Uměleckoprůmyslového muzea, které jako by vypadly z barokních obrazů.“<sup>135</sup>*

Magdalena Čechlovská (Hospodářské noviny, 2004)

*„V poetickém názvu výstavy je pleonasmus, neboť na nebesích se zajisté neřesti nevyskytují a o neřestech pekelných není nic bližšího známo. Nadto název klame i meritorně – krom dvou mladíků s dýmku a jedné decentně povětrné dívčiny s číškou vína není na obrazech nic, co by je spojovalo s neřestí, pokud nebudeme Bohatce podezřívát z lakoty. Průvodní katalog je obdivuhodný. Autorka se dokonale orientuje v předmětu své práce,... vše je opřeno o nejnovější literaturu a bohatě dokumentováno množstvím námětově příbuzných obrazů a grafik a doplněno citacemi textů cizích i z našich barokních kázání.“<sup>136</sup>*

Ivo Kořán (Ateliér, 2005)

» «

Druhá skupina zahrnuje výstavní projekty orientované na české, popřípadě pražské baroko, realizované v domácím prostředí i za hranicemi. V roce 1938 uspořádala Umělecká beseda za účasti Hlavního města Prahy výstavu Pražské baroko. *„Expozice "Pražské baroko", [...] , snesla do Prahy větší množství materiálu, než bylo tehdy možno zoládnout a utřídit, ale objevila doslovně toto umění naší veřejnosti a stala se východiskem dalšího a soustavnějšího průzkumu.“<sup>137</sup>* Její velkorysá koncepce si vyžádala časově náročné přípravy a účast řady odborníků<sup>138</sup>. Seznam vystavených děl čítal na 1000 předmětů (památky sochařské, malířské a uměleckého řemesla) a další položky katalogu se týkaly architektury (fotografie, půdorysy, plány). Pražské baroko zůstalo na dlouhou dobu osamoceným krokem k rehabilitaci "copového slohu".

Počínaje šedesátými léty 20. století se česká uměnověda začala vypořádávat s dluhem pocíťovaným vůči nespravedlivě opomíjenému baroknímu umění. Jeden z prvních impulsů vzešel od Ente Manifestazioni Milanesi, kulturní a galerijní instituce, která oslovila Národní galerii v Praze

<sup>135</sup> Magdalena ČECHLOVSKÁ (rec.): Malíř svatých maloval i neřesti: Výstava obrazů Petra Brandla, in: Hospodářské noviny XLVIII, 2004, 9.

<sup>136</sup> Ivo KOŘÁN (rec.): Brandlovy neřesti, in: Ateliér XVIII, 2005, 16.

<sup>137</sup> Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Tři expozice českého baroku, in: Umění XVIII, 1970, 616.

<sup>138</sup> Část umělecko-historická: Emanuel Poche, Oldřich Stefan, Václav Vilém Štech; část historická: Zdeněk Kalista; vědečtí spolupracovníci: A. Birnbaumová, M. Korecký, V. Lorenc, A. Píffl, J. Port, R. Rouček, E. Sedláčková, R. Spiegel, F. Sprinzels, O. Topinka, J. Vydrová.

s žádostí o přípravu rozsáhlé výstavy českého baroka v Miláně<sup>139</sup>. Milánská výstava „*L'Arte del Barocco in Boemia*“ v roce 1966 zahájila sérii zahraničních expozic umění českého baroka – v Londýně a Birminghamu (1969), Bukurešti (1971), Bělehradu (1972), Leningradu (1974), Essenu (1977), Paříži (1981), Helsinkách (1987) a ve Vídni (1989). Ve dvou případech byly představeny i českému publiku (soubor z Londýna-Birminghamu v roce 1970 a pařížská kolekce v roce 1982). Vzrůstající zájem o barokní umění odrážely v českém prostředí další výstavy, mezi kterými vystupují do popředí hlavně monografické přehlídky díla Petra Brandla (1969) a Karla Škréty (1974).

Zatím poslední bilanci vědecké činnosti zaměřené na umění a kulturu baroka učinila velkolepá výstava Sláva barokní Čechie z roku 2001. Autoři expozici koncipovali jako kulturněhistorickou, což pregnantně vyjádřeno spočívalo „*v systematickém rozpuštění děl uznávané umělecké hodnoty mezi díla chabé kvality a dokonce mezi předměty nevýtvarného charakteru.*“<sup>140</sup> Průměrného diváka překvapivé pojetí poněkud zaskočilo a mohl se ptát po jeho příčinách. Možnou odpověď poskytl generální kurátor výstavy Vít Vlnas, když v úvodu katalogu konstatoval: „*Zápas o baroko byl vybojován a ideologicky motivovaná démonizace či stejně nekritická idealizace této epochy se snad bude napříště omezovat na stále marginálnější složky společnosti.*“<sup>141</sup>

Poslední a nejvíce různorodá skupina výstav se skládá ze souhrnu specializovaných projektů, úzce tématicky vymezených; z hlediska uměleckého druhu (př. 100 starých českých kreseb), malířského odvětví (př. Český barokní portrét), ikonografického námětu (př. Lékařství ve výtvarném umění), historického kontextu (př. Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově), časoprostorového měřítko (př. Středoevropské malířství 1600-1730 z moravských sbírek) či jako bilance práce restaurátorů (př. Restaurátorské umění 1948-1988). Následující přehled zahrnuje většinu výstav, kde byla ve větší či menší míře zastoupena tvorba Petra Brandla. Tento výčet si neklade

<sup>139</sup> Podrobněji k výstavě – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK/Dagmar HEJDOVÁ/Pavel PREISS (ed.):

K výstavě umění českého baroka v Miláně, in: Zprávy památkové péče XXVI, 1966, 200-212, 223sq.

<sup>140</sup> BARTLOVÁ (pozn. 120) 1054.

<sup>141</sup> Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století (kat. výst.), Praha 2001, 13.

nároky na bezvýhradnou úplnost, nicméně pojímá hlavní výstavní podniky, relevantní ve smyslu účasti děl Petra Brandla. Ve výsledku dokresluje představu a částečně odpovídá na otázku, jak intenzívně česká historie umění 20. století zkoumala a hodnotila nejen barokního mistra, nýbrž i barokní periodu en bloc.

#### PŘEHLED VÝSTAV S ÚČASTÍ DĚL PETRA BRANDLA<sup>142</sup>

1911	<b>Výstava děl Petra Jana Brandla</b>
1929	Podobizny XVI.-XIX. století z pražského soukromého majetku
1934	Výstava kreseb českých mistrů XV. a XVIII. století
1938	Pražské baroko. Umění v Čechách XVII. - XVIII. století
1938	Postavy českých dějin v umění výtvarném
1939	Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze
1941	Umělci o sobě. Výstava autoportrétů
1945	Výstava vybraných děl 14. - 20. století
1946	Výběr významných děl (Brno)
1947	Výstava Svatý Vojtěch v památkách a v českém umění
1955	Obrazy hledají své autory. Výběr dosud neručených obrazů ze 16. - 19. století
1956	Evropské malířství 16. - 18. století (Brno)
1959	Masterpieces of Czech Art (Edinburgh)
1961	Barockmaler in Böhmen (Köln-München-Nürnberg)
1962	Výstava přírůstků 1957-1962. Obrazy
1963	Český barokní portrét ve sbírkách Národní galerie v Praze
1966	L'Arte del Barocco in Boemia (Milano)
1967	Restaurování nástěnných maleb a závěsných obrazů. Transfery (Klatovy)
1969	<b>Petr Brandl 1668-1735. Výstava k 300. výročí umělcova narození</b>
1969	Baroque in Bohemia. An Exhibition of Czech Art (London-Birmingham)
1970	Umění českého baroku. Soubor vystavený roku 1969 v Londýně a v Birminghamu
1971	Český portrét (Hluboká nad Vltavou)
1971	Arta barocă din Boemia (Bucarești)
1971	Český portrét (Hluboká nad Vltavou)
1972	Барок у Чешкој (Beograd)
1974	Искусство чешского барокко (Leningrad)
1975	Dix siècles d'art Tchéque et Slovaque (Paris)
1976	100 starých českých kreseb z Grafické sbírky NG v Praze
1977	Kunst des Barock in Böhmen (Essen)
1981	Le Baroque en Bohême (Paris)
1982	Barok v Čechách. Soubor vystavený 1981 v Grand Palais v Paříži

<sup>142</sup> Pokud není uvedeno jinak, bylo místem konání výstavy hl.m. Praha.

- 1982 Antické tradice v českém umění
- 1986 České barokní umění. Vybraná díla ze sbírek v ČSR  
k 10. výročí otevření Jiřského kláštera
- 1987 Barokin Taidetta (Helsinki)
- 1987-88 Lékařství ve výtvarném umění
- 1989 Restaurátorské umění 1948-1988
- 1989 Prager Barock (Wien)
- 1989-90 Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu  
k 300. výročí narození K. I. Dientzenhofera
- 1992-93 Středoevropské malířství 1600-1730 z moravských sbírek  
(Zlín-Praha-Brno)
- 1993 České nebe
- 1993 Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově
- 1993 *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského  
barokního sběratelství*
- 1993 Svatý Jan Nepomucký 1393-1993
- 1994 Navracené poklady. Restitutio in integrum
- 1994 Nově restaurovaná díla barokního umění: obrazy  
P.Brandla, J.J.Heinsche, S.Noseckého, V.V.Reinera,  
F.Trevisaniho a plastika M.J.Brokofa
- 1994 Barokní umění. Z pokladů litoměřické diecéze (II)
- 1996 Obrazárna v Čechách 1796-1918
- 1997 Umění a Mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783
- 2001 Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století
- 2001 Radana Hamsíková, Mojmír Hamsík: Restaurované  
barokní obrazy a polychromované plastiky
- 2001-2002 Johann Kupetzky (1666-1740). Ein Meister des Barockporträts
- 2002-03 Lumière et tenebres: Art et civilisation du baroque en Bohême (Lille)
- 2002-04 Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění  
v královéhradecké diecézi (Pardubice)
- 2003 Fra'Galgaro, Le seduzioni del ritratto nel 1700 europeo (Bergamo)
- 2004 Fra'Galgaro (1655-1743), Peintre de caractères (Toulouse)
- 2004-05 **Malíř neřestí pozemských. Žánrové malby v tvorbě  
barokního mistra**
- 2006 Slezsko - perla v české koruně. Tři období rozkvětu  
vzájemných uměleckých vztahů
- 2007 **Malíř neřestí pozemských. Žánrové malby v tvorbě  
barokního mistra (Olomouc)**

### I.3. Ze zpráv restaurátorů

*„Povolávali malující felčary na pomoc,  
a co pochybný materiál a hlodající čas nezkazily nebo nezastřely,  
to dokonal mazající štětec přemalovávačů  
– neboť o restauraci nemůže být řeči - ...“<sup>143</sup>*

Karel Boromejský Mádl

Restaurátorská práce klade vysoké nároky na odborné znalosti, řemeslné dovednosti a výtvarné citění. „Základní podmínkou je, aby restaurátor byl zároveň dobrý umělec, který plně chápe a respektuje jedinečnost uměleckého díla.“<sup>144</sup> Mimoto vyžaduje mimořádnou dávku trpělivosti a zodpovědnosti, neboť v rukách restaurátora leží další osud díla. První zmínky o restaurování se objevují od 14. a 15. století v Itálii (např. Benozzo Gozzoli, Lorenzo Credi, ...) a záznamy o konzervování sahají ještě dále do starověku (Plinius Starší).<sup>145</sup> Přesto trvalo několik staletí než se technika restaurování kvalitativně ustálila.

Restaurátorské metody v 19. a počátkem 20. století působily spíše kontraproduktivně. Měly za následek ztrátu původnosti mnoha mistrovských děl, „a tak nové zásahy znamenají nejen přiblížení se v možné míře původnímu stavu, ale i náročné revize starších restaurátorských zásahů.“<sup>146</sup> Obzvláště necitlivý postup demonstruje příklad Brandlova maněťtínského obrazu „Stětí sv. Barbory“. „Těžko můžeme dnes pochopit pohnutky, které vedly k tomu, že v roce 1876 byla oprava tohoto obrazu nešťastně svěřena místnímu malíři Teuchnerovi, který obraz úplně přemaloval.“<sup>147</sup> Vedle nepůvodních doplňků (celoplošné či lokální přemalby) docházelo k úpravám koloritu (tzv. galerijní tón<sup>148</sup>) a k drastickému čištění povrchů, které v nejednom případě znamenalo nevratné smytí nebo sedření lazurních vrstev. Kromě nešetrných zákroků lidské ruky působili i další

<sup>143</sup> MÁDL 1911c (pozn. 56) 10.

<sup>144</sup> Věra FRÖMLOVÁ: Poznámka k uměleckému restaurování, in: idem (ed.) Věra Frömlová. Restaurátorské dílo (kat. výst.), Praha 1978, 5 (nepag.)

<sup>145</sup> Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby II. Průzkum a restaurování obrazů, Praha 1956, 141.

<sup>146</sup> Petra HOFTICHOVÁ/Radana HAMSÍKOVÁ (ed.): Radana Hamsíková, Mojmír Hamsík: Restaurované barokní obrazy a polychromované plastiky (kat. výst.), Praha 2001, 4.

<sup>147</sup> Oliva PECHOVÁ/Alena TINTĚROVÁ/Vlastimil BERGER: Restaurace Brandlových obrazů v Chabařovicích a Manětíně, in: ZPP XVII, 1957, 262.

<sup>148</sup> V roce 1932 sepsal pojednání „O galerijním tónu“ Vincenc Kramář. Naposledy publikováno v knize Vincenc KRAMÁŘ: O obrazech a galeriích, Praha 1983, 440-444.

nepřízniví činitelé - klimatické změny, postupující stárnutí materiálu organického původu, usazování nečistot a působení mikroorganismů.<sup>149</sup>

Restaurování obrazů sehrává důležitou roli při odhalování jejich zastřených kvalit, dává možnost potvrdit autorství odkrytím signatury. V neposlední řadě poskytuje jedinečnou příležitost seznámit se s technikou umělcevy malby, jeho malířským rukopisem a do jisté míry zpřítomňuje proces vzniku uměleckého díla. Technika malby Petra Brandla vychází z techniky barokní malby, zformované zhruba v polovině 17. století.<sup>150</sup> Typickým prvkem je tmavý bolusový podklad (červený /arménský/ bolus = hnědočervený hliněný pigment). Na jedné straně umožnil rozvoj temnosvitné malby, současně však způsobil předčasné ztmavnutí obrazů z této doby.<sup>151</sup> Základní charakteristické rysy používaného materiálu a Brandlovy techniky shrnula ve svém příspěvku Věra Frömllová<sup>152</sup>:

- ❖ plátňová vazba střední hustoty (10-12nití/cm<sup>2</sup>), ojediněle (7 nití/cm<sup>2</sup>)
- ❖ silný bolusový podklad - hlavní složka: křemičitá hlinka (světlý, odstín do oranžova - blízká odrůdě těžené u Srbska)<sup>153</sup>
- ❖ rozdílné množství oleje
- ❖ zběžná kresba poloprůhledným hnědočerným tónem
- ❖ šedivá podmalba /v oblastech krajiny, drapérie či pozadí zhusta užita bílá podmalba - směs běloby s nepatrným množstvím pigmentu/
- ❖ krycí a zejména polokrycí vrstvy malby
- ❖ malba překrytá lazurami (často v několika vrstvách)

Převážnou většinu svých obrazů Brandl postavil na překrývání mnoha vrstev, přičemž k výslednému dokonalému účinku využíval vzájemné prosvítání podkladu, podmalby i malby s lazurami. *„Díky pečlivé přípravě malby již v podmalbách dosahuje Brandl zářivosti tónů, v plné míře využívá působení velmi*

---

<sup>149</sup> Alena a Vlastimil BERGEROVI: Petr Brandl, Křest Kristův, in: Karel BENEDÍK/Vlastimil BERGER/ Alois MARTAN (ed.): Restaurování nástěnných maleb a závěsných obrazů. Transfery (kat. výst.), Plzeň 1967, 33.

<sup>150</sup> Věra FRÖMLOVÁ: Příspěvek ke studiu techniky malby Petra Brandla, in: Jaromír NEUMANN (ed.): Petr Brandl 1668-1735 (kat. výst.), Praha 1969, 161.

<sup>151</sup> Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby I. Malířský a conservační materiál, Praha 1953, 37.

<sup>152</sup> FRÖMLOVÁ 1969 (pozn. 150) 162sq.

<sup>153</sup> Světlý podklad Brandl uplatnil pouze v případě, použil-li jiný typ podložky než plátno (omítka, dřevěná deska).



*hrubě třených pigmentů a jeho obrazy neztrácejí ani ve značném časovém odstupu barevnou krásu.*<sup>154</sup> Z hlediska barevnosti došlo k proměně pod vlivem Michaela Václava Halbaxe, kdy Brandla plně zaujala temnosvitná malba a soustředil se v první řadě na vyjádření objemů, tvarů a výrazu v intenzivním nasvícení.

Pokud Brandl začal pracovat na obraze, nemusel vždy mít předem rozvrženu kompozici. V průběhu práce na obraze často prováděl dodatečné změny. Autorské přemalby, zvané *pentimenti*, se neomezovaly pouze na detaily. Brandl opětovně pozměňoval koncepci pohybu a gest postav, promýšlel jejich vzájemné vztahy, propracovával podobu i výraz tváře. Při hledání konečného tvaru téměř nepoužíval skici, což souviselo pravděpodobně s impulzivitou jeho tvorby. Součástí barokní dílenské praxe tvořila bozzeta a modelletta, dokumentující etapy předcházející finálnímu provedení objednaného díla. Brandl *„připisoval kreslířské přípravě obrazu jen omezený význam, a průpravné malířské práce (bozzeta a modelletta) pak většinou pomíjel.*<sup>155</sup> Mimořádně cenný doklad proto představuje trojice: bozzeto – kopie bozzeta – výsledné dílo, v případě obrazu vysokomýtského (původně sedleckého) *„Nanebevzetí Panny Marie“*. Bozzeto ze soukromého majetku. Vzájemným srovnáním bozzeta a finální podoby obrazu pozorujeme změny v provedení, které podnítil buď zadavatel díla opat Otta Zahradecký nebo o nich rozhodl sám malíř.<sup>156</sup>

V Brandlově malířském rukopisu lze vystihnout rysy charakteristické pro jednotlivá období jeho tvorby. *„Časnější díla nesou znaky vyrovnanější tvorby, poplatné dílenské zkušenosti a zoládnutým řemeslným pravidlům barokního malířství.*<sup>157</sup> Pro tuto etapu je příznačný klikatý nebo pilovitý tah a často zřetelné stopy po tahu štětcem, které zanechal v rozetřené barevné pastě.<sup>158</sup> Ve zralém období tvorby se *„zbavuje formální sevřenosti, stává se volnější, živější, s rukopisem děleným, v němž spíše můžeme vyčíst Brandlovo malířské zaujetí.*<sup>159</sup>

<sup>154</sup> FRÖMLOVÁ 1969 (pozn. 150) 163.

<sup>155</sup> Jaromír NEUMANN: Metodické a filosofické aspekty Brandlova rukopisu, in: *Technologia artis I*, 1990, 73.

<sup>156</sup> Tomáš BERGER: Brandlův obraz Nanebevzetí Panny Marie pro sedlecký chrám. Skica a její kopie, skica a výsledný obraz, in: *ZPP LIX*, 1999, 263.

<sup>157</sup> Alena a Vlastimil BERGEROVI: Malířská výstavba obrazu a rukopis Petra Brandla (Studie na základě rentgenogramů), in: Jaromír NEUMANN (ed.): *Petr Brandl 1668-1735 (kat. výst.)*, Praha 1969, 168.

<sup>158</sup> Jaromír NEUMANN: *Technologia artis I* (pozn. ) 74.

<sup>159</sup> BERGEROVI 1969 (pozn. 157) 166.

Vrcholná faktura se vyznačuje bohatě členěným rukopisem, malba se stává volnější, živější a osobitější. Brandl ryje do malby obrácenou stranou štětce (násadkou), používá tupování a dokonce snad maluje přímo prsty (údaje ve starých inventářích<sup>160</sup>, pravděpodobné stopy na malbě). Všechny nuance Brandlova malířského rukopisu lze postihnout pouze detailním studiem jednotlivých děl.

Závěrem uvedeme dva názorné příklady ze souboru Brandlových děl dosvědčující mimořádnou obtížnost restaurátorské praxe. V roce 1954 vyvstala nutnost přenést nástěnnou malbu, ze stropu kláštera při poutním kostele sv. Maří Magdalény na Skalce u Mníšku, na plátno. Transfer proběhl ve dvou etapách: nejprve byla malba odřezána a spuštěna ze stropu, poté mohla být přenesena na nový podklad. Celý postup restaurátorů (J.A. Král, R. Ondráček) vizuálně dokládá dokumentární film a přesně popisuje článek z roku 1955.<sup>161</sup>

Případ Brandlova obrazu „Ukřižování“ z břevnovského kostela sv. Markéty demonstruje časovou a technickou náročnost činnosti restaurátorů. V letech 1979-1988 oltářní plátno restaurovaly Zora Grohmanová a Hana Kohlová. Náročný úkol spočíval v nutnosti *„bezpečné orientace jak ve vrstvách přemaleb, tak i ve vrstvách autorských.“*<sup>162</sup> Obraz absolvoval již několik restaurátorských zásahů (1853 - Augustin Hübner, 1913 - František Vlček) a navíc obsahoval dvě autorské verze spolu s pentimenti. Zdlouhavé odstraňování přemaleb bylo úspěšně dokončeno po 10 letech.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> „Zwei Kopff mit Finger gemalt“. Uvedeno v inventáři černínské sbírky z Archivu Jindřichohradeckého. Otištěno v Hejnicově „Listáři“. HEJNIC 1911 (pozn. 24) 94.

<sup>161</sup> Vlasta DVOŘÁKOVÁ/J.A. KRÁL: Záchrana Brandlova nástropního obrazu na Skalce u Mníšku, in: Zprávy památkové péče XV, 1955, 19.

<sup>162</sup> Zora GROHMANOVÁ: Restaurování, in: Výtvarná kultura XIII, 1989, 50.

<sup>163</sup> Jana KŮHNELOVÁ: Osvobozený Brandl opět v Břevnově, in: Lidová demokracie XLV, 1989, 3.

## II. Petr Jan Brandl (1668-1735)

### II.1. Nástin života a díla

*„..., že jest zapotřebí pragmaticky Brandlovu biografii spracovati, přesnost a jasnost místo zmatku zavésti, co pravdou a co bájí konstatovati.“<sup>164</sup>*

Dne 24. října 1668 nechali Alžběta a Michal Brandlovi<sup>165</sup> v kostele sv. Václava na Malé Straně pokřtít svého novorozeného syna, dostal jméno Petr Jan. Rodina Brandlových nepatřila k malostranským starousedlíkům. Otec Michal Brandl pocházel z Horního Rychnova (*Ober Reichenau*)<sup>166</sup> v západních Čechách, jež náležel k falknovskému panství rodu Nosticů (až do roku 1621 v majetku rodu Šlikovských). Matka Alžběta Brandlová, rozená Hrbková, se narodila ve vesnici Přestanice<sup>167</sup>, poblíž Sušice. Otec Brandl živil rodinu nejdříve jako krejčí, ale později začal čepovat rakovnické pivo, čímž se materiální situace rodiny značně zlepšila. Oba rodiče vzešli ze selského prostředí, avšak z matčiny strany existovala predispozice k výtvarnému nadání. Bratr Alžběty, malostranský zlatník Marcus Hrbek, proslul již mezi současníky pro svou píli, odborné znalosti a řemeslnou dovednost.<sup>168</sup>

Petr Jan se narodil jako nejmladší ze šesti dětí<sup>169</sup>. Z pozice benjamínka vyplynula usilovná snaha rodičů zajistit mu jistější existenci a lepší život než sami vedli. V jejich očích směřovala k nadějně budoucnosti cesta vzdělání, proto nechali Petra zapsat na jezuitské gymnázium u sv. Mikuláše na Malé Straně. Z šesti tříd vychodil pouze pět, a poté zběhl z latinských studií k malířství. Kolem roku 1683 umožnili rodiče tehdy patnáctiletému Petrovi vstoupit do učení ke **Kristiánu Schröderovi** (1655-1702), malíři původně ve službách hraběte Slavaty, požívajícímu výhod dvorní svobody (*Hofffreiheit*) a správci

<sup>164</sup> HEJNIC 1911 (pozn. 24) 4.

<sup>165</sup> Příjmení Brandl můžeme nalézt v úředních listinách v rozličných tvarech: Brendel, Prentel, Brentl, Brandl, Prandel, Brandtl, Brandtel, avšak malíř své písemnosti podepisoval a díla signoval B r a n d l.

<sup>166</sup> Horní Rychnov (*Ober Reichenau*) se nacházel v dnešním karlovarském kraji, v okrese Sokolov. Obec zanikla v důsledku těžby hnědého uhlí po roce 1950 (doba není blíže určena).

<sup>167</sup> Obec Přestanice dodnes existuje a v současnosti spadá pod kraj plzeňský.

<sup>168</sup> Josef HRÁSKÝ: Zlatník Marcus Hrbek, in: Umělecká řemesla III, 1976, 61.

<sup>169</sup> Sourozenci Petra Brandla: Jan Michal (1660), Marie Barbora (1662), Eva Rosína (1664), Ferdinand (1665), Anna Marie (1667) a Petr Jan (1668). Hejnic se domnívá, že všechny Brandlovy sestry zemřely ještě v dětském věku, protože o nich chybí zmínka v závěti Alžběty Brandlové. HEJNIC 1911 (pozn. 24) 22.

hradní obrazárny. Délka učení bývala obvykle 5 let a výši výučného stanovil mistr Schröder na 150 zl.

Srovnání cenových relací<sup>170</sup>:

1682	Brandlovi rodiče kupují dům Czöplovský (větší s dílnou)	1200 zl.
1683	Brandlovi rodiče platí výučné Kristiánu Schröderovi	150 zl.
1687	vdova Alžběta Brandlová kupuje dům Thamovský (menší)	500 zl.
1721	hrabě Černín platí Brandlovi za následující obrazy:	
	Portrét markýzy Westerloo	200 zl.
	Svatý Prokop	100 zl.
	Dvě hlavy malované prsty	100 zl.
	Kůň	50 zl.
	Zamilovaný lovec	600 zl.
1721	konsistoř vyměřuje týdenní výživné pro Brandlovu manželku	3 zl.

Ve svých začátcích podnikl Schröder studijní cestu do Říma, tehdejší Mekky malířů a seznámil se také s uměním Benátčanů. Od roku 1680 se ocitl ve službách nejvyššího soudce hraběte Jana Jiřího Jáchyma Slavaty, který rozhodl o dalším Schröderově pobytu v Itálii. Po návratu v roce 1682 získal malíř dvorní svobodu a o dvě léta později byl jmenován c.k. dvorním malířem a inspektorem císařské obrazárny na Pražském hradě. Jako umělec nezanechal Schröder výraznějších stop, žádná autentická díla<sup>171</sup> se nedochovala a v pramenech nacházíme zmínky o nevalné kvalitě jeho vlastní tvorby. „Dobře kreslil, maje cit pro formu, ale vzletu neměl.“<sup>172</sup> Do historie umění se Schröder zapsal spíše jako učitel Petra Brandla. Mladý žák však nepřišel k mistrovi netknut uměním. Již v raném věku získal možnost navštěvovat Nostický palác, kde se do dětské mysli nesmazatelně vryly dojmy z obrazů velkých mistrů. V učení u Schrödera mohl poznat i slavatovskou sbírku v Praze na Hluboké cestě (dnešní Nerudova ulice).<sup>173</sup> Bezesporu nic nezapůsobilo na mladého, formujícího se umělce tak silně jako sbírky hradní obrazárny, ke kterým získal u Schrödera přístup.

Studium a kopírování děl věhlasných evropských mistrů nahradilo Brandlovi, jak se zdá, obvyklou tovaryšskou cestu: „... putovat do Itálie není tak

<sup>170</sup> Údaje získány z Hejnicová „Listáře“. HEJNIC 1911 (pozn. 24) 24, 75, 82, 94 a 96.

<sup>171</sup> V letech 1689-1691 vytvořil Schröder 43 kopií děl z pražské hradní obrazárny, jež byly určeny jako výzdoba komnat na zámku v Libochovicích. První část zakázky malíři zadal Gundakar Dietrichstein, po jeho smrti objednal další obrazy Ferdinand Dietrichstein. Podrobněji k dané problematice NEUMANN 1969 (pozn. 25) 115-118.

<sup>172</sup> HEJNIC 1911 (pozn. 24) 24.

<sup>173</sup> ROUSOVÁ (pozn. 133) 59 (pozn. 10).

nezbytné. Jak si jinak vysvětlit, že se na jih nevypravil ani Petr Brandl, ani Václav Vavřinec Reiner, z hlavních reprezentantů dalších generací pak ani Jan Petr Molitor ani František Karel Palko...<sup>174</sup> Ačkoliv do dnešní doby nebyl Brandlův pobyt v Itálii zjištěn, a proto se vychází z předpokladu jeho absence, nelze tento fakt beze zbytku vyloučit. Zejména první roky Brandlova uměleckého působení nemáme zcela zmapovány a místa jeho pobytu na konci 80. a začátku 90. let 17. století zůstávají místy nejistá. Nejintenzivnější vjem pro jeho umělecký růst představuje hradní obrazárna. O její podobě podává zprávu inventář pořízený v roce 1718, který publikoval Karl Köpl v Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses.<sup>175</sup> Existovala domněnka, že se Brandl na vzniku tohoto inventáře podílel. Alfred Woltmann měl k dispozici opis inventáře z r. 1718 z Waagenovy pozůstalosti: „Tento dnes neznámý exemplář byl podepsán Petrem Brandlem, který však autorem seznamu patrně nebyl.“<sup>176</sup>

Dne 21. listopadu 1693 pojal mladý malíř za manželku Helenu Františku Klossovou, dceru staroměstského malíře Jana Bartoloměje Klosse († 1679), a tím začala celá jeho manželská historie. Dochované zprávy z let vypovídají o Brandlově bujném životním stylu již krátce po uzavření manželství. S manželkou měl celkem tři děti (1694, 1696, 1698), nejstarší syn Maxmilián Ignác se stal rovněž malířem a v pozdější době otci údajně pomáhal (př. za Maxmiliánovo dílo jsou považovány nástavce bočních oltářů z kostela sv. Jana Křtitele v Manětíně.<sup>177</sup> Po několika letech již bylo zjevné, že vztah dvou naprosto odlišných povah se nepodaří zachovat a Brandl se vrátil zpět ke svému staromládeneckému způsobu života. Od roku 1708 se začínají vléci soudně projednávané manželské pře. Manželka Brandla nejprve žalovala pro špatné chování k ní, nevěru a odpírání financí, ovšem později rezignovala na všechny své požadavky vyjma výživného.

---

<sup>174</sup> Pavel PREISS: O malířství českého baroka, in: Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století, Praha 2001, 196.

<sup>175</sup> Karl KÖPL: Inventarium über sämtliche kais. königl. mobilien in königl. Prager schlosz (...), in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses X, 1889, CXXXII-CXLI.

<sup>176</sup> NEUMANN: Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl, Praha 1964, 44.

<sup>177</sup> Z ruky M. Brandla snad pochází nástavce „Sv. Jeroným“ (nad obrazem „Výchova P. Marie“) a „Sv. Matouš“ (nad obrazem „Sv. Antonín Paduánský s Ježíškem“).

„Vedle „pořádných“, totiž v pořádku zapsaných mistrů, bývalo v Praze vždycky hojnost stolířů, proti nimž pořádek stále vystupoval, přinucuje je ku vstupu do pořádku a pronásleduje je tresty, když vyzvání toho neuposlechli.“<sup>178</sup> Brandlovy spory s cechem začaly již v průběhu výuční doby u Schrödera, který jako malíř požívající dvorní svobodu neměl právo držet si žáky a tudíž výuka nebyla Brandlovi uznávána. Dostal od cechu doporučení, aby se ve zkrácené lhůtě doučil u cechovního mistra. Krátce po svatbě, ve svých 26 letech, se stal 18. března 1694 malíř spolu s přítelem Janem Rudolfem Bysem členem cechu, jak vyplývá z knih staroměstského malířského pořádku.<sup>179</sup> Z listin dále vyplývá, že se Brandl neustále ocital v prodlení s placením poplatků cechu a z toho důvodu byl opakovaně předvoláván.

Svoji permanentní tíživou finanční situaci se Brandla dvakrát pokoušel vyřešit investicí na poli těžby. Poprvé se tak stalo při dolování zlata v Jílovém u Prahy, kdy je podle údajů horní knihy jílovské („Muthungsbuch“) 13. ledna roku 1710 uveden Petr Brandl jako náčelník těžarstva na dole Sancta Maria de Victoria a jako podílník se v záznamech vyskytuje do 30. března 1715.<sup>180</sup> Roku 1711 se jeho pozornost obrátila k dolu sv. Barbory, na kterémžto podniku se účastnili mezi jinými architekt Kaňka, štukatér Luna či malíři Angermeyer a Stevens ze Steinfelsu. Druhý pokus o nabytí chybějících finančních prostředků učinil Brandl v kutnohorských stříbrných dolech, ovšem opět s nevalným výsledkem.

Umělecké prostředí Prahy přitahovalo pozornost malířů cizího původu. Brandlův umělecký vývoj ovlivnili zejména následující umělci: Rakušan **Michael Václav Halbax** (1661-1711), Švýcar **Jan Rudolf Bys** (asi 1662-1738), Vlám **Abraham Godyn** (před 1663 - po 1724), Slezan **Jan Kryštof Liška** (po 1650-1712) a Němec **Michael Leopold Willmann** (1630-1706). Samozřejmým východiskem se stala tvorba **Karla Škréty** (1610-1674). „V dílech zmíněných

---

<sup>178</sup> Kuchynka Rudolf: Manual pražského pořádku malířského z let 1600-1656, Památky archeologické a místopisné XXVII, 1915, 30.

<sup>179</sup> Do cechu vstoupil zároveň s J.R. Bysem, který se bezprostředně poté stal starším.  
Rudolf KUCHYNKA: Fahrenschonovy výpisy z knih a listin staroměstského pořádku malířského, in: Památky archeologické a místopisné XXXI, 1919, 18.

<sup>180</sup> Leopold ČIHÁK: Účast malíře Petra Brandla při dolování v Jílovém, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XXI, 1913, 121-122.

malířů se Brandl seznámil s hlavními proudy, z nichž vykryštovala syntéza vrcholně barokní tvorby u nás a zároveň charakteristická podoba jeho osobního slohu.“<sup>181</sup> Pokud bychom jejich podněty měli stručně a výstižně shrnout, byť za cenu jistého zjednodušení, potom platí, že Brandla zaujal Halbaxův dramatický temnostvit, Bysova nizozemsky laděná malba, Liškův temperamentní styl, Willmanova patetická exprese i Škrétův bytostný realismus.<sup>182</sup>

Přátelský styk se svými uměleckými soupeřáky byl příležitostně dovršen spoluprací. Ze zmínky u J.Q. Jahna a z kdysi existujícího nápisu na zadní straně obrazu „Poslední večeře“, vyplývá, že malbu vytvořil **Halbax** společně s Brandlem.<sup>183</sup> Do současnosti se zachovala dvě květinová zátiší, na kterých Brandl spolupracoval s **Jan Vojtěchem Angermeyerem** (1674-1740), zmiňovaným členem Brandlova těžařstva v Jílovém.<sup>184</sup> U Jahna se poprvé objevuje údaj, podle kterého Brandl využíval umění **Jana Hiebela** (1681-1755), specialisty na malbu architektury, který „byl celoživotně poznamenán krátkým studijním pobytem u dovršitele barokní architektonické malby **Andrey Pozza**, v jehož pojetí maloval mohutné architektury -...“<sup>185</sup> V části věnované portrétům se blíže zmíníme o Brandlově spolupráci s **Janem Kupeckým** (1667-1740) a portrétistou **Filipem Kristianem Bentumem** (?- po 1757). O podílu Brandlových pomocníků nemáme bohužel přesnou představu, avšak zůstalo alespoň několik jejich jmen<sup>186</sup>: **Jan Jindřich Schlegel** (1697-1741), **Jan Jiří Major** (1691-1744), **Jan František Hoffmann** (1700-1747), **Jan Ignác Pešina z Čechorodu** (1674-1746), **Tobiáš Birn** (1703-1754), **Daniel Třešňák** (1685- po 1736), **Josef Ignác Kapoun** (1687-po 1737), **Jan Jiří Köppel**, **J. D. Tepper**.

<sup>181</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 10.

<sup>182</sup> Podrobněji se stylovými a inspiračními vlivy ve více studiích zabýval J. Neumann. Shrnutí citováno dle Jaromír NEUMANN: Život a dílo Petra Brandla, in: Věstník ČSAV LXXVIII, 1969, 135.

<sup>183</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 77) 135.

<sup>184</sup> „Kytice s bílou kalinou ve váze s reliéfem Merkura, Venuše a Amora, mrtvým strakapoudem a pěnkavou“ (kolem 1720), Petr Brandl a Jan Vojtěch Angermeyer, olej na plátně, 71 x 45,7 cm, Státní zámek Krásný Dvůr (i.č. 49/73); „Kytice s bílou kalinou ve váze a dvěma mrtvými hejly“ (kolem 1720), Petr Brandl a Jan Vojtěch Angermeyer, olej na plátně, 71 x 45,7 cm, Státní zámek Krásný Dvůr (i.č. 848/739). Tématem se téměř současně zabývali K. Křížová a L. Machytka. Květa KŘÍŽOVÁ: Z obrazové sbírky na Krásném Dvoře, in: Památky a příroda VII, 1982, 129-141. Květa KŘÍŽOVÁ: Brandlova a Angermeyerova zátiší, in: Starožitnosti a užité umění III, 1995, 10. Lubomír Machytka: Petr Brandl a Jan Vojtěch Angermeyer, in: Umění XXIX, 1981, 178-179.

<sup>185</sup> Pavel PREISS: Česká barokní kresba, Praha 2006, 23.

<sup>186</sup> Jaromír NEUMANN: Český barok, Praha 1974, 97.

## Katalog prací Petra Brandla

<b>Brno</b>	Moravská galerie v Brně	Sv. Jeroným (1730)
<b>Broumov</b> /benediktini/	benediktinské opatství sv. Václava - knihovna	Podobizna břevnovského opata Otmara Zinkeho (1721)
<b>Buchlov</b>	hrad	Ukřižovaný (1710?)
<b>Doksany</b> /premonstráti/	kostel Narození P. Marie	U felčara (kolem 1730)
		Narození P. Marie (1703)
		Assumpta /v nástavci/ (1703)
		P. Marie dává sv. Norbertovi řeholní roucho (1707)
		Sv. Augustin odevzdává sv. Norbertovi knihu řádových pravidel (1707)
<b>Dolní Slivno</b>	kostel sv. Františka Serafinského	Ukřižovaný s Bolestnou P. Marií a sv. Janem (kolem 1730)
<b>Frydlant</b>	zámek	Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka (1731)
<b>Hradec Králové</b>	kostel sv. Ducha	Sv. Antonín Poustevník (1726)
	kostel Nanebevzetí P. Marie	Předzvěst mučednické smrti Sv. Jana Nepomuckého (asi 1721)
		Glorifikace sv. Ignáce z Loyoly (asi 1730)
<b>Chabařovice</b>	farní kostel Narození P. Marie	Narození P. Marie (1701)
<b>Chełmsko Śląskie</b>	farní kostel sv. Rodiny	Sv. Bernard z Clairvaux (1731-1732)
<b>Chyšě</b>	zámek	Králi Davidovi přinášejí hlavu syna Saulova (1708) / nástropní malba/
<b>Jaroměřice</b>	zámek	Muž s dýmku (po 1720)
		Dívka s číší vína (po 1720)
<b>Jindřichův Hradec</b>	zámek	Historie Josefa Egyptského (1721)
		Agamemnón s dcerou Chrysovou (1721) / dříve zámek Blatná/
<b>Klosterneuburg (D)</b>	Gemäldegalerie des Augustiner-Chorherrenstiftes	Sv. Jan Nepomucký (1722)
<b>Kolín nad Labem</b>	farní kostel sv. Bartoloměje	Umučení sv. Bartoloměje (1734)
<b>Krásný Dvůr</b>	zámek	Kytice ve váze I. /společně s J.V. Angermayerem/
		Kytice ve váze II. /společně s J.V. Angermayerem/
<b>Krzeszów (PL)</b>	opatský kostel Milosti P. Marie	Nanebevzetí P. Marie (1732)
		Smrt sv. Františka Xaverského (1732)
		Sv. Jan Nepomucký rozdávající almužnu (1732)
	klášter benediktinek	Nanebevzetí P. Marie (1731)
		Návrat marnotratného syna (1731-1732)
<b>Kutná Hora</b>	kostel sv. Jakuba	Nejsvětější Trojice (1734)
<b>K. H. - Sedlec</b>	kostel Nanebevzetí P. Marie	Patronové země české s Nejsvětější Trojicí (1728)



<b>Litoměřice</b>	Severočeská galerie	Vidění sv. Luitgardy (1729) Sv. Juliána (1729) Sv. Tomáš Akvinský (1704) Sv. Jeroným (1733) /původně kostel sv. Jana Nepomuckého v Rejšicích/ Sv. Maří Magdalena (1733) /pův. kostel sv. Jana Nepomuckého v Rejšicích/ Sv. Maří Magdalena /varianta z NG v Praze, replika?/ Nejsvětější Trojice s P.Marií, sv.Augustinem, sv.Tomášem z Villanovy a sv.Zuzanou (1707) Stětí sv. Barbory (1699) Zavraždění sv. Václava (1699) Smrt sv. Isidora (1699) Křest Kristův (1715-1716) Sv. Antonín Paduánský (1716) Výchova P. Marie (1716) David s hlavou Goliášovou (kolem 1720) Sv. Vavřinec (1710) Kající se Maří Magdaléna (1693) /pův. Skalka u Mníšku - nástropní malba/ Bůh Otec (?) /kulatý obraz/ Sv. Jan Nepomucký rozdávající almužnu (1725) Sv. Josef s Ježíškem a anděly (1710-1711) Sv. František z Pauly (1725-1726) Sv. Jan Nepomucký (1725-1726) U felčara (1719) U mastičkářky (1719) Kající Maří Magdaléna Ukřižovaný (1733) Matka Bolestná (1733) Sv. Bernard (1708) Madona odevzdává škapulír sv. Šimonu Stockovi (1708) /pův. Chyšě, bývalý karmelitánský kostel P. Marie Sněžné/ Umučení sv. Bartoloměje (1717-1720) Klanění tří králů (1727) Sv. Blažej uzdravuje nemocnou dívku (1727) Zvěstování P. Marie (1697) Sv. Jakub Větší (1727-1728)
<b>Lnáře</b> <b>Manětín</b>	kostel Nejsvětější Trojice kostel sv. Barbory  děkanský kostel sv. Jana Křtitele	
<b>Mělník</b> <b>Mírošovice</b> <b>Mníšek pod Brdy</b>	zámek kostel sv. Vavřince kostel sv. Václava	
<b>Mödling (A)</b> <b>München (D)</b> <b>Nová Paka</b>	kostel sv. Otmara Bayerische Staatsgemäldesammlungen kostel Nanebevzetí P. Marie	
<b>Nová Říše</b> /premonstráti/ <b>Nové Město n.Metují</b> <b>Nový Bydžov</b>	Kanonie premonstrátů zámek Městské muzeum	
<b>Plasy</b> <b>Plzeň</b>	kostel Nanebevzetí P. Marie Diecézní muzeum	
<b>Skalka u Wroclavi</b> <b>Smiřice</b>	filiální kostel sv. Maří Magdaleny zámecká kaple Zjevení Páně	
<b>Svatá Hora</b> <b>Úpice</b>	probošství - rezidence kostel sv. Jakuba Většího	

Vysoké Mýto Zbraslav /cisterciáci/ <b>P R A H A</b> Arcibiskupský palác	farní kostel sv. Vavřince kostel sv. Jakuba	Nanebevzetí P. Marie (1728) Klanění tří králů (1713) Klanění pastýřů (1713)
	Podobizna pražského arcibiskupa Františka Ferdinanda hraběte von Khuenburg (1714-1715) Sv. Petr (1724) Sv. Pavel (1724)	
Břevnov - kostel sv. Markéty /benediktini/	Smrt poustevníka Vintře (1718) Sv. Prokop /v nástavci nad bl. Vintřem/ (1718) Setkání sv. Vojtěcha s knížetem Boleslavem (1718) Zavraždění sv. Václava (1718) Sv. Otmar (1719) Smrt sv. Benedikta (1719) Ukřižování s P. Marií Bolestnou (1719)	
Galerie P. Brandla na Slupi Chrám sv. Víta Loreta - kaple sv. Františka kostel sv. Jakuba Většího /minorité/	Nanebevzetí P. Marie (po roce 1730) Křest Kristův (1722) Stigmatizace sv. Františka (před 1717) Nanebevzetí P. Marie Zavraždění sv. Václava (1709) Sv. Josef s Ježíškem (kolem 1708) Všichni svatí s P. Marií a Nejsvětější Trojicí (1711) Sv. Josef s Ježíškem a P. Marií (1702) Vidění sv. Terezie (1697) Sv. Linhart navštěvuje vězně se sv. Vavřincem v oblacích (1717) Smrt sv. Josefa (1720) Sv. Jáchym a Anna (1716) Sen proroka Eliáše (1724) Nanebevzetí P. Marie (před 1709) Sv. Václav Madona s Ježíškem (před 1710) Požár Troje (1698) Požár Sodomy (1698) Apoštol Pavel (po 1725) Právní porada (kolem nebo po 1700)	
kostel sv. Josefa /karmelitky/ kostel sv. Klimenta kostel P. Marie Vítězné /karmelitáni/		
kostel sv. Voršily /voršilky/ Lobkovický palác - Pražský hrad Muzeum hl.m. Prahy Národní památkový ústav		
Obrazárna Pražského hradu		

**Strahovská obrazárna**  
/premonstráti/

**Národní galerie**

Kuřák (kolem 1700)  
Sv. Josef s Ježíškem a andělem (kolem 1707)  
Umučení sv. Vavřince (kolem 1705)  
Vlastní podobizna v paruce, zv. strahovská (kolem 1703)  
Jákob přijímá Josefovo zkrvavené roucho (kolem 1700)  
Kající Maří Magdaléna  
Kimon a Pera (kolem 1704)  
Lot a jeho dcery (po 1710)  
Návrat ztraceného syna (po 1710)  
Návrh k podobizně šlechtice (kolem 1730)  
Podobizna horního úředníka (kolem 1728)  
Podobizna Jana Samuela Františka Wussina (1703) /původně Oblastní galerie v Liberci)  
Podobizna mladého muže (kolem 1710)  
Podobizna staršího muže I. (před 1720)  
Podobizna staršího muže II. (po 1720)  
Podobizna šlechtice v hnědém plášti (kolem 1705)  
Podobizna šlechtice v modrém plášti (před nebo kolem 1710)  
Simeon s Ježíškem (po 1725)  
Sv. Antonín Paduánský s Ježíškem (1730) /dříve Žamberk, kostel sv. Václava/  
Sv. Petr  
Sv. Pavel  
Uzdravení slepého Tobiáše (po 1705)  
Vlastní podobizna, zv. lobkovická (kolem 1697) /zapůjčeno J. Lobkowiczem/  
Vlastní podobizna s gestem počítání na prstech (1722-1725)  
Zvěstování - P. Marie (před 1710)  
Archanděl Gabriel (před 1710)

## II.2. Si non e vero, e ben trovato

Ve své knize „Špachtle a paleta úsměvná“ zmínil J. Čadík v závěru kapitoly o Brandlovi italské rčení SI NON E VERO, E BEN TROVATO, které v překladu znamená: NENÍ-LI TO PRAVDA, JE TO PĚKNĚ VYMYŠLENO. V tomto duchu se dochovala řada údajně autentických příběhů z Brandlova života, vykreslujících jeho povahové rysy. V souvislosti s legendami opředenou malířovou osobností bychom však měli mít na zřeteli také přísloví, NENÍ KOUŘE BEZ OHÝNKU, neboť některé z uvedených historek lze podložit historickými prameny (př. Lutterottiho „Causa Pictoris Brandl“).

Příběhy ze života význačných malířů legendického nebo anekdotického charakteru, označované jako typ *u m ě l e c k é a n e k d o t y*, se objevují již u Plinia Staršího, ze kterého později v tomto ohledu vycházel i Giorgio Vasari<sup>187</sup>. „Několik základních, stále se vracejících motivů konstituují archetypické anekdoty o umělcích, známé především z Plinia, [...] Tyto proky vytvářejí základ toho, co bylo výstižně nazváno legendou o umělci.“<sup>188</sup> V příbězích se opakují zejména následující témata: vzestup umělce ze sociálně slabého prostředí, zázračné odhalení talentu, neodvratné přerůstání a konečné zastínění učitele žákem, dosažení maximální míry věrnosti napodobení přírody, prosazení nadání osudovou nutností přes počáteční nepřízeň, zdůraznění respektování umělceva názoru v uměleckých otázkách i ze strany vládců.<sup>189</sup>

Plinius podává zprávu o vzájemném soupeření umělců Parrhasia a Zeuxida, ve kterém se jednalo o nejpřesvědčivější imitaci skutečnosti: „Ten prý se pustil do závodu se Zeuxidem, a když onen přinesl hrozny, namalované s takovým úspěchem, že na místo přiletovali ptáci, sám prý přinesl plátno, malované s tak napodobenou věrností, že Zeuxis žasna nad rozsudkem ptáků naléhavě žádal, aby konečně po odstranění plátna mu byla malba ukázána, a pochopiv omyl, postoupil palmu vítězství upřímně se zastyděv, ježto sám oklamal ptáky, Parrhasios však

<sup>187</sup> Italský malíř a architekt **Giorgio Vasari** (1511-1574) patřil mezi renomované umělce, avšak proslavil se především jako autor spisu „*Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*“ (Životopisy velmi významných architektů, malířů a sochařů)<sup>187</sup>, poprvé vydaného roku 1550 ve Florencii. Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I), (II), Praha 1976.

<sup>188</sup> Pavel PREISS: Profil výtvarného umělce a literáta, in: Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I), Praha 1976, 36.

<sup>189</sup> Ibidem 36-39.

umělce.“<sup>190</sup> V jiném příběhu poměřovali své síly dva velikáni Protogenes a Apelles, vzájemně se snažíc předčít druhého subtilností nakreslené linky: „...vypravují, že umělec spatřiv jemnost čáry ihned řekl, že přišel Apelles, že na jiného se nehodí tak dokonalá práce, a sám prý vedl jinou barvou tenčí čáru právě v oné a odcházeje nařídil, vrátí-li se onen, aby mu ji ukázala a dodala, že to je ten, jejž hledá. A tak se stalo. Apelles se totiž vrátil a zardívaje se nad svou porážkou, přetel třetí barvou čáry, neponechávaje již žádného místa jemnosti. Než Protogenes, přiznav se, že byl poražen,...”<sup>191</sup>

» «

### ŽÁK PŘEDČIL MISTRA

První klasickou historii z Brandlova života cituje již J.Q. Jahn, po němž jí přejímali ostatní životopisci. Během Brandlova učení Schröder zakrátko seznal učedníkův talent a jal se jeho schopností využívat tak, že mu přenechával dokončení anebo úplné vyhotovení některých zakázek. Jednoho dne údajně mistr zadal žákovi zakázku na malý oltářní obraz. Brandlovi šla práce lehce a již brzy odpoledne měl obraz hotov, a tak ho mistr při návratu do ateliéru zastihl zdánlivě lenošícího. Rozčílil se nad učedníkovou lehkomyšlností a hnal ho k malířskému stojanu, kde však plný překvapení zjistil, že obraz je hotov. Brandla ovšem mistrův nespravedlivý hněv nevratně zasáhl a bez meškání se rozhodl Schröderovu dílnu opustit. Tato historka se odehrála kolem roku 1688, kdy je předpokládán také Brandlův prvních odchod z Prahy.<sup>192</sup>

### POMSTA MALÍŘOVA

Podle tradice přiřivené románovým zpracováním (J. Humberger), provedl Brandl, při své údajně první zakázce pro město Kolín, objednavatelům – městským konšelům, schválnost na oplátku za jejich lakotu. Podobu městského prvního radního Valentina Kokovského promítl do postavy sv. Bartoloměje a v postavách katanů, dřících světci kůži z těla zobrazil konšely –

<sup>190</sup> Gaius PLINIUS SEKUNDUS: O umění a umělcích, Praha 1941, 37.

<sup>191</sup> Ibidem 41.

<sup>192</sup> Jan Jakub Quirin JAHN: Peter Brandel, Geschichts- und Bildnissmaler, in: Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber, Leipzig 1795, citováno in: Otakar HEJNIC: Petr Brandl. Část všeobecná, Praha 1911, 114.

rukavičkáře Izlbachera, uzdaře Weindla, magistra Martina Pezzoridese a měšťana Jana Kužela.<sup>193</sup> Problematičnost nedochovaného kolínského obrazu netkví v patrně smyšlené historce, nýbrž v pochybnosti ohledně samotného Brandlova autorství. Dobové doklady se v kolínském archívu nalézt nepodařilo, především kvůli zlomkovitosti dochovaných pramenů.<sup>194</sup> Alternativní autorství naznačil již před koncem 18. století J.Q. Jahn, když obraz připisal Matěji Zimprechtovi (zemřel 1680 při morové epidemii).

### ZODPOVĚDNÝ PIJÁK

O Brandlovi se tradovalo, že se přílišně oddával "Bakchovi" a "Venuši". Sklon k záletnictví dokládají záznamy ze soudních sporů s manželkou Helenou, která ho hlavně zpočátku žalovala také pro nevěru. Jeho zálibu v drahých vínech a pijáctví dokumentují rozličné nezaplacené účty, příkladně u malostranského obchodníka Jakoba Antona Cerminattiho.<sup>195</sup> Nabízí se otázka, jakým způsobem Brandlovi zasahovalo holdování alkoholu do práce. Podle Jahnova záznamu, vycházejícího z tvrzení očitých svědků, prokázal malíř Brandl překvapivou zodpovědnost, neočekávanou od člověka Brandla. „*Man hört heute noch bei uns, dass Brandel, wenn er betrunken war, am besten malte. Allein Augenzeugen versicherten, Brandel habe dergleichen Arbeiten den anderen Tag mit dem Beisatze: "der Maler war gestern nicht zu Hause", weggewischt und nüchtern von Neuem gemalt.*“<sup>196</sup>

### NAMALOVANÝ MALUJÍCÍ BRANDL

V roce 1728 pracoval Brandl pro cisterciácký klášter v Sedlci u Kutné Hory. Vytvořil zde celou skupinu maleb (sv. Luitgarda, sv. Juliana, zemští patroni), ale vrcholem se mělo stát monumentální plátno „Nanebevzetí Panny

<sup>193</sup> Jaroslav DRAHOVZAL: Petr Jan Brandl a Kolín, in: Kolínský zpravodaj, 1986, 10.

<sup>194</sup> Otázce Brandlova autorství, respektive jeho potvrzení či vyvrácení, se věnoval J. Drahovzal. Přes usilovnou snahu, narážející na znatelné mezery v pramenech kolínského archívu, otázku definitivně rozřešit nemohl. DRAHOVZAL 1986 (pozn. 193); idem: K otázce počátku malířské tvorby Petra Jana Brandla, in: Práce muzea v Kolíně IV, 1987, 265-267.

<sup>195</sup> Anton BLASCHKA: Peter Brandl um 1700, in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen LXXV, 1937, 121.

<sup>196</sup> JAHN (pozn. 192) 119.

Marie“. Mistr však zvolnil svoje tempo a práce nepokračovala dle představ opata Zahradnického, zvláště když zjistil příčinu vlekoucí se zakázky. Brandl se začal více než malbě věnovat popíjení v blízké Kutné Hoře, a tak opat ustanovil nad neklidným malířem dohled. *„Zjistil jednoho dne, když poznal, že malíř tajně upláchl, jak Brandl své strážce ošidil. Šel se podívat na dílo a hle - uprchlý malíř sedí přece na lešení. Přistoupil blíže a k svému překvapení seznal, že jsou to jen vycpané kalhoty s punčochami a střevíci, malířem dovedně upevněné na lešení...“*<sup>197</sup> Brandl si tímto svým žertem vysloužil stálého dohlázele a pokračoval tedy v malování. Oproti původnímu návrhu však do kompozice přimaloval další postavu "andělského cvalíčka", který je *„po nebesku nahatý a k divákovi se obrací svou nejuclatější částičkou dětského tělíčka.“*<sup>198</sup> Zprvu pohoršený opat ocenil umělecké provedení dodatečného prvku, mistru slíbil odměnu navíc a zbavení dohledu, pokud obraz bude hotov k smluvenému datu 15. srpna 1728 a tak se také stalo.

## BRANDLOVO INKOGNITO

Roku 1730 se v jedné hospodě poblíž Kolína domněle udála následující historie.<sup>199</sup> Brandl bezstarostně popíjel bez myšlenek na placení v hospodě „Zlaté slunce“, kde se zastavil nejvyšší pražský purkrabí, hrabě Filip Kolovrat, velký milovník umění a Brandlových obrazů zvláště. Hrabě však malíře nikdy osobně neviděl, a proto se ho zeptal, zda Brandla nezná. Malíř sám sebe zapřel, aby svou identitu mohl štětcem vyjavit. *„... vyšel na dvůr hledat barvy, nebo s sebou nic neměl a našel tam žlutou hrudku a vypůjčil si od šenkýře javorový bílý talíř, na kterýž tou hlinkou místo penzlíka prstem vymaloval cuk nebo kus tak krásně, že nebylo znáti, čím by malováno bylo, k čemuž mu palčivé slunce dopomohlo.“*<sup>200</sup> Pomalovaný talíř poslal hraběti, který měl za něj tímto uhradit účet šenkýři a bez meškání odešel. Později, při jiné příležitosti se hrabě s Brandlem seznámil a hned poznal, že s mistrem se již setkal a malba na talíři, s jejíž kvalitou ho chtěl konfrontovat, pochází z jeho ruky.

<sup>197</sup> Jindřich ČADÍK: Špachtle a paleta úsměvná, Plzeň 1966, 37.

<sup>198</sup> Ibidem 38.

<sup>199</sup> Sepsal Jakub Arbes, avšak publikováno bez označení autora. Ze života malíře Petra Brandla. Z pamětí Frant. Jana Waváka Milčického, in: Vesna kutnohorská I, 1868, 53-54.

<sup>200</sup> Ibidem.

## SPOR O NOHU BOHA OTCE

V posledním roce svého života získal slabý a těžce nemocný malíř svou poslední zakázku od kutnohorských radních na tři oltářní obrazy: „Sv. Trojici“, „Sv. Jana Nepomuckého“ a „Umučení sv. Bartoloměje“. Zakázka dokončená v krátké době však vzbudila pochyby o dokonalé kvalitě obrazu, a tak kutnohorští radní požádali o dobrozdání malíře sedleckého kláštera. Ten se k obrazu vyjádřil v tom smyslu, *„že noha Boha Otce krátká a tenká jest“*<sup>201</sup> Brandl byl volán k nápravě, ovšem z důvodu nemoci mu obrazu musel být doručen do bytu. Když se tak stalo, shledal malíř, *„že neví, aby nějaká chyba na obrazu byla, poněvadž takový za dostatečný viděl, když jej u sebe měl; aby byl jen dán na místo, kde státí má.“*<sup>202</sup> Po zavěšení obrazu na hlavní oltář do chrámu Sv. Trojice Brandl s definitivní platností prohlásil, *„že žádnou chybu na obrazu nevidí a tudíž nic k nápravě nemá.“*<sup>203</sup> Z toho, že nakonec stačilo pro akceptování obrazu Brandlovo slovo, lze usoudit stále ještě dostatečný respekt k jeho osobě.

## NESLAVNÝ KONEC A PŘESLAVNÝ POHŘEB

O závěru malířova života v Kutné Hoře 1734-1735 se traduje, že byl smutným vyvrcholením nezřízené Brandlovy požívačnosti, neodvratně vedoucí ke skonu na hnojišti. *„Kutnohorská tradice, že zemřel Brandl na hnoji by mohla míti skutečný podklad ten, že Brandl vyšed za příčinou nevolnosti aneb za jinou potřebou ven z místnosti hostinské se náhle se životem rozloučil a fama pak jeho chudobu, v níž se toho času skutečně ocital, s tragickým skonem spojila, ač nedůvodně.“*<sup>204</sup> Oč nedůstojně skončil věhlasný malíř, o to slavnější mu byl v Kutné Hoře vystrojen pohřeb. *„Man begrub ihn auf eine prächtige Weise in die dortige Kirche der heiligen Barbara, unter Begleitung des Kuttener Magistrats, der Geistlichen aus den Jesuiten Collegio, und aus dem Cisterzienser Kloster zu Sedlitz, und mehr als 300 Bergleuten, die mit brennenden Grubenlichtern voo der Leiche giengen.“*<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> HEJNIC 1904 (pozn. 47) 171.

<sup>202</sup> Ibidem 171-172.

<sup>203</sup> Celou historii zdokumentoval a listinnými prameny podložil O. Hejnic. HEJNIC 1904 (pozn. 47) 172.

<sup>204</sup> Ibidem 174.

<sup>205</sup> PELZEL (pozn. 32) 116.



### II.3. Románové životopisy

Pravděpodobně poprvé podal Brandlův životopis ve formě beletrie spisovatel **Eduard Herold** (1820-1895) již v polovině 19. století. V Mikovcově „belletristickém týdeníku“ Lumír vycházel od 27. května 1852 na pokračování příběh „*Petr Brandl. Nástin ze života umělcova*“.<sup>206</sup> Jeho děj situoval Herold do Kutné Hory, kde historie začíná prací pro sedlecký klášter a končí mistrovou smrtí. Autor líčí vášnivost Brandlovy povahy i prudké emoce, s jakými žil i maloval. Ústřední motiv tvoří nešťastná láska Brandla k Elišce Šotnovské a následné uzavření svazku s Helenou Klossovou z vděčnosti za její péči v období malířovy nemoci. Důvod manželské nesnášenlivosti Herold spatřuje v Helenině lži a předstírání, že veškeré své jmění obětovala v době ošetřování Brandla. Herold, podobně jako později F.J. Čečetka, staví se v manželském sporu plně na stranu malířovu, schopný obhájit veškeré jeho počínání ušlechtilými city prchlivé, leč spravedlivé letory. V příběhu se objevují tradiční anekdoty o vypodobňování Brandlových současníků na jeho obrazech: „*A hlava sv. Bartoloměje byla věrná podobizna ubohého mistra Brandla; kat, který ho dře, byl na vlas podoben panu šefmistrovi s oduřavělým obličejem a nepříjemným nosem, a v podobě pacholků katových mohl se mnohý z povolných pomocníků šefmistrových poznati.*“<sup>207</sup>

Zkušený romanopisec **František Josef Čečetka** (1871-1942) použil životní příběh Petra Brandla jako literární námět pro svůj úspěšný román. Dvoudílná kniha s názvem „*Petr Brandl: Román života, lásky a díla umělcova*“ se dočkala třech vydání (1922, 1929/1930, 1946)<sup>208</sup> a získala cenu Václava Beneše Třebízského. Nicméně skutečný počátek Čečetkova profesního zájmu o Petra Brandla se datuje do roku 1920, kdy v rámci cyklu „*Hrnčířovy pohádky a povídky z českého světa*“ publikoval šestnáctistránkovou historii Brandlovu pod názvem „*Večer. Ze života českého malíře Petra Brandla*“<sup>209</sup>.

<sup>206</sup> Eduard HEROLD: Petr Brandl. Nástin ze života umělcova, in: Lumír II, 1852, 409-415, 433-436, 464-468, 487-493, 513-524.

<sup>207</sup> Ibidem 522.

<sup>208</sup> Poprvé román vyšel roku 1922 u nakladatelství Šolc a Šimáček v Praze, pod názvem Petr Brandl: Historický román (oba díly v jednom svazku). Druhé vydání se změněným podtitulem Román života, lásky a díla umělcova vydal Jos.R. Vilímeček v Praze, v roce 1929 (I. díl) a 1930 (II. díl). Zatím poslední vydání u nakladatele Václava Pavlíka pochází z roku 1946 a bylo provedeno opět ve dvou svazcích.

<sup>209</sup> František Josef ČEČETKA: Večer. Ze života českého malíře Petra Brandla (= Hrnčířovy pohádky a

Na bezmála pěti stech stránkách svého románu rozehrál Čečetka historické divadlo s bohatou výpravou. Rozsáhlé lyrické popisy oslavované přírody, množství figur, skutečných i smyšlených, odříkává v interakci s Brandlem poctivě své narážky. Čtenář pociťuje zjevnou snahu autora vcítit se do pocitů tehdejších lidí a vystihnout přesvědčivě ducha doby. Děj románu se omezuje na závěr mistrova života a jeho pobyt v Kutné Hoře. Problém nastává v líčení Brandlova života, interpretaci jeho názorů a postojů. Připisuje mu nevídané sociální cítění a celý příběh prolíná silným malířovým zájmem o prosté lidi a jejich život. Uvědomělému Brandlovi, který soucítí s porobeným lidem, dokonce dává prohlásit větu: „*Oběť není marnou, otrokáři padnou.*“<sup>210</sup> Stejně vášnivě líčí malířovu nenávist vůči jezuitům, projevovanou sžíravou kritikou řádu a neochotou pracovat v jejich službách. Kontrastně působí vyzdvihování osobnosti hraběte Šporka – hrdiny a lidumila. Spisovatel zkresluje Brandlův poměr k životu, vkládá-li mu do úst konstatování: „*Ano, šlechta má dosti peněz na přepych. Ale já nemám rád strojené nádhery.*“<sup>211</sup> V rozporu s archívními doklady a zcela jednostranně pohlíží spisovatel na konflikty malíře s manželkou Helenou. U ženy jediné hledá a nachází vinu na vleklých sporech. Proto neudiví, když Čečetkův Brandl své ženě říká: „*Sama ze sebe děláš mučednici! Máš přece dosti na výživu a děti jsou zaopatřeny. Proč mě zahrnuješ křivdou? Neublížil jsem ti ani křivým slovem, nevyčetl, že s mně nečinila šťastným. Nesu vše sám bez reptání.*“<sup>212</sup>

Románový Brandl vystupuje v roli zastánce utlačovaných a pronásledovaných, dobrodince chudých a protektora mladých nešťastně zamilovaných párů. Čečetka mu přisuzuje moudrost písmáka, pokoru životem těžce zkoušeného muže a rezignaci na světskou slávu. „*Všichni svorně doznávali, že Brandl nehledal slávy ani, bohatství...*“<sup>213</sup> Ani náznak štvance, zmítaného mezi ženami a krčmami. Výsledkem je idealizovaný obraz Brandla, který místy působí jako vlastní karikatura.

---

povídky z českého světa č. 20), Nymburk 1920, 16 s.

<sup>210</sup> František Josef ČEČETKA: Petr Brandl. Román života, lásky a díla umělcova (II. díl), Praha 1946, 116.

<sup>211</sup> František Josef ČEČETKA: Petr Brandl. Román života, lásky a díla umělcova (I. díl), Praha 1946, 20.

<sup>212</sup> ČEČETKA (pozn. 211) 183.

<sup>213</sup> ČEČETKA (pozn. 212) 225.

V předválečném roce 1938 vyšlo první vydání<sup>214</sup> dalšího beletristického zpracování umělcovy biografie pod názvem „Petr Brandl“. Autor románu, **Jaroslav Humberger** (1902-1945), projevil mimořádný cit pro vytvoření autentické atmosféry, především užitím rozsáhlého dobového slovníku. Kostru příběhu vytvořil respektováním faktografických údajů, na jejichž základě vystavěl životopis a povahopis Petra Brandla. „Žil jenom v orámovaném světě pláten.“<sup>215</sup> Byť spisovatel projevil pochopení pro rozervanou duši umělce, když ústy jeho souputníků omlouvá či vysvětluje nestoudné malířovo chování, přesto Brandl-člověk vykreslen byl jako svévolný, křiklavý, protivný, nebetyčně nabubřelý s posedlostí po slávě, příležitostným bažením po bohatství a až chorobnou touhou po uznání.

Autor věnoval pochopitelně pozornost čtenářsky vděčnému tématu sporů s cechem, konfliktů s manželkou a milostných avantýr, všechno to koneckonců naplňovalo Brandlův život měrou vrchovatou. Pozitivně lze hodnotit snahu zachovat objektivní postoj při posuzování příčin ztroskotaného manželství. Pohledem na celkovou strukturu románu vynikne nápadná nerovnováha při zpracování jednotlivých životních etap. Ačkoliv autor sleduje Brandla od narození v Praze (respektive osud jeho rodičů od doby před narozením Petra) až do smrti v Kutné Hoře, převážná pozornost je zaměřena k ranému období Brandlova života, dospívání a výuky u Schrödera, času prvních zakázek a cestě k proslulosti, tedy období, které není archívními doklady bezvýhradně zmapováno. Touto volbou spisovatel našel větší prostor pro rozvinutí vlastní imaginace. Na závěr můžeme konstatovat, že román nabízí pravděpodobný obraz Petra Brandla, malíře i člověka.

Porovnáme-li obě románová zpracování Brandlova životopisu, rozdíl bude patrný na první pohled. Ačkoliv časové rozmezí jejich vzniku není nikterak závratné, budí dojem rozdílu bezmála století. Čechův román posouvá svým obrozeneckým laděním linii příběhu často až do roviny komiky či absurdity. Jednotlivé postavy jsou popsány pečlivě, avšak jejich černobílé

---

<sup>214</sup> První vydání vyšlo v Brně v nakladatelství Moravské kolo spisovatelů. Román byl opětovně publikován v nakladatelství Obelisk roku 1971.

<sup>215</sup> Jaroslav HUMBERGER: Petr Brandl, Praha 1971, 32.

charaktery či motivy jednání čtenáře nepřesvědčí. Na druhé straně Humbergerův přístup spočívá v opatrnější práci se známými fakty a produkuje o poznání sušší literární styl, bez množství dialogů či monologů umělce se sebou samým.

Zařazení románových zpracování Brandlova života do práce odborného charakteru má funkci především dokumentační, neboť právě opakované užití Brandla v roli hlavního hrdiny vypovídá o jeho místu v české kultuře a obecném chápání velikosti a významu jeho osobnosti. Vzbuzují-li uvedená románová zpracování místy dojem hrdinského eposu a vyvolávají-li případně úsměv na tváři čtenáře, nutno si uvědomit, že značná míra idealizace hlavního protagonisty patří na jedné straně k dobovému patriotismu (v polovině 19. století, za první republiky, stejně jako v období před druhou světovou válkou), a na straně druhé ke klasickým románovým prvkům. Základní požadavek na román, totiž nabídnout napínavý a pohnutý životní příběh, pak splňují všechna uvedená díla.

## II.4. Starý mistr v nové době

Velké umělecké osobnosti našich dějin přitahovali pozdější tvůrce nejen kvalitou tvorby a poutavostí životních peripetií, nýbrž i postavením, které zaujímali v národním povědomí. Rozhodující roli většinou sehrál fakt, jakou měrou zasáhly do vývoje českého výtvarnictví. V polovině 19. století znovuzískalo silný zvuk jméno Brandlovo. Svědectví o oživení Brandlovy památky podávají zprávy o **Prandlovské slavnosti**, konané 26. a 27. září 1842 v Kutné Hoře u příležitosti 100. výročí úmrtí Petra Brandla. Na vážnosti celému podniku jistě neubralo, že z hlediska kalendáře byl uspořádán sedm let po faktickém výročí smrti. Na skutečnost existence slavnosti a okolností jejího pořádání upozornil historik Jaroslav Prokop ve své knize věnované poslední dekádě umělcova života, kde podrobněji popisuje povahu a průběh události.<sup>216</sup> Na dokreslení představy o celkovém ladění významné události, můžeme ocitovat úryvek z „*Proslowu, držného o Prandlowské slawnosti w Hoře Kutné*“ (otištěn v Kwětech)<sup>217</sup>:

...

Takž i dnes tu koná oběť wděčnau  
Muži na památku - bohdá! wěčnau,  
Kterýž pokog našel w gegjm lúně,  
Wynoři w se z bauřné swěta tůně,  
Kterýž gj a vlasti na ozdobu  
Skwěl se, nežli hlawu sklonil k hrobu.

...

Překročení hranice mezi 19. a 20. stoletím přineslo nové možnosti a prostředky, jak se malíř mohl sám stát modelem. V předchozí kapitole jsme se dotkli uplatnění Brandla jako **hlavního hrdiny románů** Eduarda Herolda, Františka Josefa Čečetky a Jaroslava Humbergera. V následující části se jedná o to ukázat, v jak rozmanitém kontextu se v průběhu 20. století objevilo jméno Petra Brandla.

---

<sup>216</sup> PROKOP 2006 (pozn. 41) 144-146.

<sup>217</sup> Josef Kajetán TYL: *Proslow, držný o Prandlowské slawnosti w Hoře Kutné*, in: *Kwěty IX*, 1842, 307.

V období Protektorátu Čechy a Morava byla vydána nová platidla, jednalo se o dvojjazyčně tištěné koruny. Protektorátní **bankovka [1]** v nominální hodnotě 500 korun<sup>218</sup> nesla reprodukci Vlastní podobizny Petra Brandla, tzv. lobkovické. Umělcův autoportrét provedl rytec a litograf Jindřich Schmidt (1897-1984). Bankovka platila od 29.9. 1942 do 31.10. 1945 (I. a II. emise).<sup>219</sup>

V prosinci roku 1953 měl v českých i slovenských kinech premiéru krátkometrážní **dokument** „Petr Brandl - malíř světla v době temna“. Osmiminutový snímek natočil Vojtěch Trapl (1917-1998), nechvalně proslulý režisér (př. Vítězný lid, 1977). Hlavní úlohu svěřil Felixovi Le Breux (1918-1974). Oficiální text distributora zněl: „*Krátký barevný film o díle českého Rembrandta, malíře Petra Brandla (1668-1739 sic!*“<sup>220</sup> V oblasti televizní dokumentární tvorby se Brandlovu obrazu „Uzdravení slepého Tobiáše“ z NG v Praze, věnoval **první díl z cyklu** Mistrovská díla světových galerií (vysíláno 5.6. 2001).<sup>221</sup>

U příležitosti 250. výročí úmrtí Petra Brandla byla v roce 1985 vydána československá pamětní stříbrná **mince [2]** v nominální hodnotě 100 Kčs. Na lícové straně zachytil akademický sochař Vladimír Oppl malířovu podobu v baretu, opětovně reminiscenci na lobkovický Brandlův autoportrét. Celkově (v běžné i špičkové kvalitě) bylo vyraženo 75 000 exemplářů.<sup>222</sup>

Rok 1985 a 250. výročí Brandlovy smrti vzbudili pozornost také v okruhu medailérů. Podnět ke vzniku námětově shodných výtvorů vyvolávaly veřejné umělecké soutěže na pamětní medaile s portréty historických osobností, jak se stalo i v tomto případě.<sup>223</sup> Soutěže se zúčastnili například následující akademičtí

---

<sup>218</sup> Například pro tisícikorunovou bankovku byl vybrán Parlěfův autoportrét dle busty z chrámu sv. Víta a na pětistovkové bankovce byl zachycen Myslbekův Svatý Václav.

<sup>219</sup> Vladimír KUDLÍK: Vývoj papírových platidel od roku 1918, in: Česká národní banka, [http://www.cnb.cz/www.cnb.cz/cz/pro\\_media/clanky\\_rozhovory/media\\_2003/cl\\_03\\_03123e.html](http://www.cnb.cz/www.cnb.cz/cz/pro_media/clanky_rozhovory/media_2003/cl_03_03123e.html), vyhledáno 15.8. 2007.

<sup>220</sup> Citován Filmový přehled 22/1954. Dle údajů Česko-Slovenské filmové databáze, <http://www.csfd.cz>, vyhledáno 15.8. 2007.

<sup>221</sup> Zdroj: <http://www.ceskatelevize.cz/program>, vyhledáno 11.3. 2008.

<sup>222</sup> Jaroslav MORAVEC: Náklady československých pamětních stříbrných a zlatých mincí 1933-1992, <http://cnb.cz/www.cnb.cz/cz/platidla/numismatika/1953-1992.html>, vyhledáno 15.8. 2007.

<sup>223</sup> Věra NĚMEČKOVÁ/Helena ŠTROBLOVÁ: Osobnosti našich dějin v současné medailéřské tvorbě (kat. výst.), Hradec Králové 1987, nepag.

sochaři:<sup>224</sup> medailér a glyptik Ladislav Kozák (nar. 1934), medailérka Jarmila Truhlíková-Spěvácová (nar. 1940) a glyptik a medailér Jiří Harcuba (nar. 1928). Třetí z nich, návrh Jiřího Harcuby, využila Česká společnost přátel drobné plastiky (ČSPDP) v roce 1986, kdy vydala medaili Petra Jana Brandla (společně s pamětní medailí Matyáše Bernarda Brauna u příležitosti 300. výročí jeho narození, z dílny téhož sochaře-medailéra).<sup>225</sup> Rub nese opětovně variaci na Brandlův lobkovický Autoportrét, na líci se nachází vznášející se anděl z obrazu Sv. Jáchym a Anna z kostela Panny Marie Vítězné na Malé Straně. Vzhledem k počtu ražených medailí (stříbro - 50 ks, patinový tombak - 250 ks) byla vydaná série určena pro úzký sběratelský okruh.

V rámci emise „Umělecká díla na známkách“ byla v roce 2000 (datum vydání 15.11.) vytištěna **známka [3]** s reprodukcí Brandlova obrazu „Simeon s Ježíškem“. Podle originálu Petra Brandla obraz vyryl Václav Fajt. Známková vyšla ve trojici, kombinována s Muchovou „Brunetou“ a „Sv. Lukášem Evangelistou“ od Mistra Theodorika.

Inspirace jmény českých mistrů, užitých v názvech rozličných uměleckých spolků a sdružení, tvoří součást národní tradice. Vzpomeňme Spolek výtvarných umělců Mánes, Spolek českých výtvarníků Škréta, Spolek českých umělců Lada, Sdružení českých umělců grafiků Hollar a další umělecká uskupení (Myslбек, Purkyně, Marold, Aleš...<sup>226</sup>). V této spojitosti se jeví přirozené pojmenovat restaurátorskou společnost Brandl, v přesném znění: **BRANDL s.r.o., restaurátorská, umělecká společnost**. Vznik této firmy spadá do roku 1991 a jejím cílem bylo sdružení restaurátorů, akademických malířů a sochařů za účelem podnikatelské činnosti.<sup>227</sup>

Další komerční subjekt, zaštiťující se Brandlovým jménem reprezentuje **Galerie Petra Brandla**, která do světa uměleckého obchodu vstoupila s velkými

---

<sup>224</sup> Ladislav Kozák - Petr Brandl, 1985, medaile jednostranná, litá, bronz, Ø 180 mm  
Jarmila Truhlíková-Spěvácová - Petr Brandl, 1984, medaile jednostranná, litá, cín, Ø 200 mm  
Jiří Harcuba - Petr Brandl, 1985, medaile oboustranná, ražená, stříbro/patinovaný tombak, Ø 38 mm  
Příklady vybrány z katalogu: NĚMEČKOVÁ/ŠTROBLOVÁ (pozn. 223) nepag.

<sup>225</sup> Zdeněk HEINC: Petr Jan Brandl a Matyáš Bernard Braun, významní umělci českého baroka, in: Drobná plastika XXIII, 1986, 97.

<sup>226</sup> Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník, Praha 1997, 66-67.

<sup>227</sup> Radana HAMSÍKOVÁ/Milena NEČÁSKOVÁ (zaps. Táňa Březinová): Společnost Brandl, in: Antique II, 1994, 14.

ambicemi v roce 1993.<sup>228</sup> Mezi zamýšlené počiny patřil ctižádostivý záměr publikovat dlouho avízovanou a očekávanou monografii Petra Brandla z pera prof. Jaromíra Neumanna – „*Bude to největší a nejdražší kniha o českém malíři, jaká byla kdy vydána, a bude tam kompletní soupis Brandlova díla včetně všech fotografií.*“<sup>229</sup> V majetku galerie se nachází originální Brandlovo dílo - Nanebevstoupení Panny Marie, jehož autenticitu ověřoval právě prof. Jaromír Neumann.<sup>230</sup> Galerie Petra Brandla spojila s umělcovým jménem i jednu ze svých dalších komerčních aktivit, když v závěru roku 1996 uvedla, v rámci série výběrových vín nazvaných po význačných osobnostech, na trh **Rulandské bílé Petra Brandla** s odůvodněním, „*že rulandské víno patřilo k zamilovanému vínu Petra Brandla (sic!)*“.<sup>231</sup>

Za prvotní pohnutku pojmenování soukromé galerie po významném barokním malíři označil její majitel následující: „*zatímco tu jsou ulice pojmenované po kdekdo, Brandlovo jméno, kromě jedné malé uličky v Kutné Hoře, tu žádná nenese.*“<sup>232</sup> Uvedená situace se však za posledních patnáct let výrazně změnila. Ačkoliv Kutné Hoře nelze upřít prvenství, v současnosti existuje na území České republiky již osmnáct měst, kde se nachází **ulice B r a n d l o v a**.<sup>233</sup>

K popularizaci Brandlova díla přispěl **rozhlasový pořad**, vysílaný na ČRo 3 Vltava (1.8.2007) v rámci „Barokního dne“ - jednoho z tzv. tematických dnů. Autor „Velké rozhlasové kompozice ze života malíře Petra Brandla“, dr. Jiří Kamen zařadil kromě jiného starší rozhovor s prof. Jaromírem Neumannem.<sup>234</sup> A mohli bychom jmenovat další příklady relací věnovaných

---

<sup>228</sup> Původně sídlila Galerie Petra Brandla v ulici Na Slupi 17 (Praha 2 – Vyšehrad), kde byla na nároží domu rovněž umístěna busta Petra Brandla (od akad. sochaře Vladislava Bergmanna). V současné době se nalézá na adrese U tržnice 6 (Praha 2 – Vinohrady). Základní informace získány z PR článků:

Ivo KOUDELKA: Nanebevstoupení Panny Marie Petra Brandla. Neznámá mistrovská díla z deponitářů Galerie Petra Brandla, in: *Antique III*, 1996, 36-37;

Ivo KOUDELKA (zaps. Zuzana PTÁČKOVÁ): Galerie Petra Brandla, in: *Antique II*, 1994, 26-27;

Peter KOVÁČ: Překvapení v Galerii Petra Brandla, in: *Rudé právo IV*, 1994, 7

Petr VOLF: Petr Brandl by byl spokojený, in: *Xantypa II*, 1996, 18-19.

<sup>229</sup> Prohlásil JUDr. Ivo Koudelka, vlastník Galerie Petra Brandla, o připravované publikaci, jejíž vydání bylo plánováno na přelom roku 1995-1996. KOUDELKA/zaps. Zuzana PTÁČKOVÁ (pozn. 228) 26sq.

<sup>230</sup> Ivo KOUDELKA 1996 (pozn. 228) 36-37.

<sup>231</sup> J. VÁŇOVÁ: Vína pro milovníky umění, in: *Antique IV*, 1997, 58-59.

<sup>232</sup> KOUDELKA/zaps. PTÁČKOVÁ (pozn. 228) 26.

<sup>233</sup> Ulice Brandlova: Kutná Hora, Hodonín, Vysoké Mýto, Hradec Králové, Praha, Hořice, Kolín, Kyjov, Kroměříž, Lysá nad Labem, Buštěhrad, Prostějov, České Budějovice, Brno, Teplice, Olomouc, Cheb a Ostrava.

<sup>234</sup> Zdroj: [http://www.rozhlas.cz/vltava/barokniden/\\_zprava/](http://www.rozhlas.cz/vltava/barokniden/_zprava/), vyhledáno 8.3. 2008.



Petru Brandlovi (několik dělů pořadu Toulky českou minulostí s Petrem Horou-Hořejšem, rozmluva o Brandlovi s historikem Jaroslavem Prokopem etc.).

Vhodným zakončením kapitoly zasvěcené nezvyklé poloze Petra Brandla coby objektu – ať již v podobě národního vzoru, románového hrdiny, výtvarné předlohy či v poněkud nedůstojné roli vývěsního štítu – se zdá být ukázka z básně Jiřího Ostaše „*Setkání s Petrem Brandlem*“ z roku 1957(!). Ač determinována datem svého zrodu přináší, přesto anebo právě proto, doklad o dobovém pohledu na Petra Brandla:

...  
A s úzké věže Jakuba  
dvanáctá právě spadla.  
Chtěl jsem jít domů. – Nešlo to.  
Potkal jsem Mistra Brandla.  
  
Od chrámu Matky Boží nes  
plátno a – mandolinu.  
„Kam“ – ptám se – „Mistře, ještě dnes?“  
  
„Teprve z díla, synu!  
A potom chvíli k Mědínkům.  
Nějak mám v krku sucho...“  
Rukou si stírám s čela pot  
a pak se štípu v ucho.  
  
Ach, město, město prastaré,  
jsou věci pod hvězdami!  
- Tož tedy, Mistře, počkejte.  
K těm Mědínkům jdu s vámi!<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> Jiří OSTAŠ: *Setkání s Petrem Brandlem*, in: *Tvorba XXII*, 1957, 16.

### III. Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla

#### III.1. O portrétu – historie, význam, typologie

*„..., ale nejzajímavějším objektem v malířství*

*je a zůstává*

*podle mě přece jen portrét, ...“<sup>236</sup>*

Thomas MANN - Kouzelný vrch

Portrét neboli podobiznu (zastarale kontrfaj, kontrfej či kontrfekt) definuje „*zachycení fyziologických a psychických rysů člověka, jeho individuality.*“<sup>237</sup> V absolutním měřítku nelze určit začátek portrétního umění. Jeho stopy sahají do dávné minulosti a ztrácejí se někde u kultu mrtvých.<sup>238</sup> Nejistota panuje také ohledně počátku malířství celkově. V klasické literatuře vládne všeobecná shoda, že malba má svůj původ v obkreslování kontur lidského stínu.<sup>239</sup> Tradičně bývá vynalezení portrétu spojováno s legendou o Butadovi a jeho dceři Coré, uvedené u Plinia Staršího v *Historia naturalis* (XXXV, XII,151-152). Butades, hrnčič z Sikyónu, údajně jako první vynalezl portrét modelovaný v hlíně a to zásluhou své dcery Coré, která hluboce milovala mladého muže, a když se měl vydat na dalekou cestu do ciziny, obkreslila si na stěnu profil jeho tváře tak, že obtáhla obrysy stínu ve světle lampy. Jakmile to užířel její otec, přitlačil na stěnu hlínu a vymodeloval z ní tvář v reliéfu.<sup>240</sup>

Mytologický a literární předobraz portrétní malby můžeme spatřovat v jedné z příhod Homérový Odyssey.<sup>241</sup> Odysseus sestoupil do podsvětí, kde se setkal s obrazem své mrtvé matky: „...*a já jsem chtěl, svůj počin si rozváživo v mysli, duši své milé matky, již zesnulé, v náručí pojmout. Třikrát jsem vyrazil vpřed, jsa puzen touhou ji chopit, třikrát podobna snu neb stínu mi ulétla z rukou, ...*“<sup>242</sup>. Zrod autoportrétu je spojován s mýtem o Narkisovi. Bájný řecký hrdina Narkissos (lat. Narcissus) vynikal nadpozemskou krásou, která uchvátla nymfu Échó. On

<sup>236</sup> Thomas MANN: Kouzelný vrch, Praha 1975, 296.

<sup>237</sup> Oldřich Jakub BLAŽÍČEK/Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění, Praha 1991, 163.

<sup>238</sup> Martin BÜCHSEL/Peter SCHMIDT (ed.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz am Rhein 2003, 9.

<sup>239</sup> PLINIUS STARŠÍ: Kapitoly o přírodě, Praha 1974, 266, (přeložil František Němeček).

<sup>240</sup> PLINIUS SEKUNDUS (pozn. 190) 37.

<sup>241</sup> Andreas BEYER: Portraits: a history, New York 2003, 17.

<sup>242</sup> Odysseovo sestoupení do podsvětí a setkání s duší matky líčí XI. kniha „U stínů mrtvých“. Citovaná pasáž HOMÉR: Odysseia, Praha 1956, 193 (přeložil Otmar Vaňorný).

však odmítl její lásku a bohové ho potrestali tím, že se zamiloval do vlastní podoby, zrcadlené ve vodní hladině. „Zatímco pil, svůj obraz uviděl. Okouzlen krásou miluje beztělý přelud, má za tělo to, co je vodou. Tomu všemu se diví, sám sobě jsa podivuhodný, po sobě bláhově touží, sám líbí se v líbivém zjevu, touží, jsa cílem touhy a vzněcuje plamen i plane.“<sup>243</sup> Pro marnou lásku k sobě sama se utrápil k smrti a proměnil v květinu – narcis (symbol předčasné smrti).

V raném křesťanství lze hovořit o prvním portrétu svého druhu u otisku Kristovy tváře, tzv. veraikonu (lat. *vera icon* = pravý obraz), pod čímž se rozumí „obraz rukou neutvořený“.<sup>244</sup> „Typologicky je nutné odlišit veraikon (bez trnové koruny a stop mučení) od roušky Veroničiny, na níž je zobrazena Kristova zakrvácená tvář s trnovou korunou.“<sup>245</sup> Legenda o příležitosti, za jaké došlo k otištění Kristovy tváře na Veroničinu roušku, se průběžně vyvíjela. Nejpozději od počátku 14. století začala dominovat verze spjatá s křížovou cestou.<sup>246</sup> Podle křesťanské tradice se Veronika setkala s Kristem při jeho cestě na Golgotu a podala mu svoji roušku (*sudarium*), aby mohl setřít z tváře krvavý pot. Poté, co tak učinil, zůstal na látce patrný obraz jeho tváře. Uvedená scéna tvoří tradičně VI. zastavení Křížové cesty.

V textech časného středověku se objevuje legenda o sv. Lukáši jako malíři a prvním portrétistovi Panny Marie s Ježíškem. Poprvé o existenci „obrazu malovaném rukou apoštola Lukáše“ podává v 6. století zprávu Theodorus Lector ve spise „*Historia tripartita*“ (kolem 530), následují zmínky u Ondřeje z Kréty (kolem 726), patriarchy Germana Konstantinopolského (kolem 730) a jako autora obrazu Madony s dítětem označuje apoštola Lukáše jeden z dokumentů jeruzalémského koncilu v roce 836.<sup>247</sup> V západním křesťanství oživil svatolukášskou legendu Jakub de Voragine v díle „*Legenda Aurea*“.<sup>248</sup>

---

<sup>243</sup> OVIDIUS: Proměny, Praha 1974, 97 (překlad Ivan Bureš).

<sup>244</sup> Obrazy Kristovy tváře byly v raně křesťanské společnosti nejprve odmítány s poukazem na nemožnost zachycení jeho podoby božské i lidské. Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 302sqq.

<sup>245</sup> Ibidem 302.

<sup>246</sup> Gerhard WOLF: Innozenz III. (?): Veronika. Paradoxien des wahren Bildes (1216), in: Rudolf PREIMESBERGER/Hannah BAADER/Nicola SUTHOR (ed.): Porträt, Berlin 1999, 152.

<sup>247</sup> Údaje převzaty: Jacques Paul MIGNE (ed.): Patrologie cursus completus (Series latina), Paris 1841-1864, (PG 86, 166 sqq./PG 97, 1304/PG 100, 1085/PG 95, 349) citováno dle Florian TRENNER: Lukasbild, in: Remigius BÄUMER/Leo SCHEFFCZYK (ed.): Marienlexikon, IV. díl, St. Ottilien 1992, 183sq.

<sup>248</sup> Jakub de VORAGINE: Legenda Aurea, Praha 1998, 109.

Postupně se vyvinuly tři varianty příběhu: podle první Lukáš namaloval portrét Panny Marie za jejího života, druhá tvrdí, že Panna Marie obrazu požehnala a ve třetí Lukáš obraz začal a Panna Marie ho zázračně dokončila.<sup>249</sup> Od 11. století proniká a od 14. století se námět již běžně vyskytuje ve výtvarném umění. Ikonografický motiv „Sv. Lukáš maluje Madonu“ úzce souvisí s otázkou rehabilitace postavení umělce prostřednictvím identifikace se svatou osobou (často záminka pro autoportrét ve formě sakrálního kryptoportrétu), dále se vznikem malířských bratrstev posléze transformovaných ve vyspělejší formu cechů a s uctíváním svatého Lukáše jako patrona malířů.

První doklady autonomního portrétu nalezneme v antice, leč jednoznačné prvenství nelze přisoudit ani Řekům, ovlivněným kulturou mocné egyptské říše, ani Římanům, navazujícím na umění tajemných Etrusků. „*Most of the antique portraits that have survived to our day are sculptures or images on coins. Only from written sources do we know that the painted portrait played a significant role among the Greeks and Romans.*“<sup>250</sup> O povaze plastických portrétů máme tedy díky množství ukázek vcelku přesnou představu, avšak malířské portréty podlely shodou nepříznivých okolností (klimatické poměry oblasti a málo odolná technika malby) zkáze. Známe pouze jména některých proslulých malířů – Zeuxis, Prótogenés a v první řadě zmiňovaný Apellés<sup>251</sup>.

Ironií osudu zůstaly zásluhou přírodní katastrofy, v podobě výbuchu Vesuvu (79 n.l.), z velké části naopak zachovány nástěnné malby v Pompejích, městě postaveném na úpatí sopky.<sup>252</sup> Z Pompejí pochází „Portrét ženy“, označovaný za fiktivní podobiznu řecké básnířky Sappó (7.-6. století před n.l.), datovaný do éry vlády císaře Augusta, který vládl v letech 27 před n.l. - 14 n.l.

<sup>249</sup> Jan ROYT: O původu svatolukášského obrazu, in: Tomáš SEKYRKA (ed.): Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783 (kat. výst.), Praha 1997, 44.

<sup>250</sup> „Většina antických portrétů, které se dochovaly do dnešních dnů jsou sochy a vyobrazení na mincích. Pouze z písemných pramenů víme, že malovaný portrét hrál u Řeků a Římanů významnou roli.“ BEYER (pozn. 241) 21.

<sup>251</sup> Hodnocení Apella (činný ve 2. polovině 4. století před n.l.) jako „nejlepšího řeckého malíře“ pochází od Plinia Staršího. Gaius Plinius Secundus, zvaný Maior (23-79 n.l.) patřil mezi nejvzdělanější Římany své doby. Celoživotní poznatky shrnul v díle „*Historia Naturalis*“ (Přírodní historie).

<sup>252</sup> Dne 24. srpna 79 n.l. došlo k mohutné erupci Vesuvu, v jejímž důsledku bylo město Pompeje zničeno a jeho trosky zahaleny šesti- až sedmimetrovou vrstvou černého popela, který malby po staletí chránil. První vykopávky začaly již v období renesance, ale soustavně se začalo s průzkumem až v polovině 18. století (podobně i v případě Herculaneu, sdílejícího stejný osud).

Mezi nejstarší dochované příklady portrétní malby se počítají tzv. fajjúmské portréty, vyskytující se od 1. do 4. století n.l. (nejhojněji v 2. století n.l.). Tyto mumiové portréty, jejichž vznik úzce souvisí s uctíváním zemřelých, však spadají do kategorie funerálního umění, následně se rozvíjejícího zejména v oblasti plastiky.

*„Křesťanská víra a ostych před "pohanským" portrétem v raném a vrcholném středověku potlačily potřebu podobizny.“*<sup>253</sup> Zobrazení se omezila na idealizované portréty a postavy donátorů ve formě asistenčních figur, doprovázejících náboženské náměty (například *sacra conversazione*). Specifický jev představuje kryptoportrét (skrytý, utajený portrét), respektive sakrální kryptoportrét<sup>254</sup>. Pod tímto pojmem se rozumí uplatnění portrétních rysů konkrétní světské osoby v postavě světce. Používání sakrálních kryptoportrétů bylo z pohledu církve oficiálně nepřípustné, nicméně ve skutečnosti často tolerované. O tom, že tento nešvar tvořil po dlouhou dobu součást běžné praxe, svědčí jedno ze závěrečných ustanovení Tridentského koncilu (1545-1563), které na oltářních obrazech zapovídá užití sakrálních kryptoportrétů a zobrazení nekanonizovaných osob.<sup>255</sup>

Portrétní umění se po celou dobu vyvíjelo v bezprostřední souvislosti s proměnou nazírání na lidskou bytost, její roli a hodnotu v tomto světě. Výrazný antropocentrismus, všeobecný obrat k člověku jako měřítku věcí se odvolával k myšlenkám humanismu. V renesančním umění se explicitním vyjádřením těchto tendencí stal zvýšený zájem o portrétování ze strany objednavatelů a oborová specializace ze strany malířů. Portrétní malba se emancipovala, autonomní portrét získal opět postavení samostatného odvětví. S příchodem renesance společnost začala přehodnocovat přístup k umělci, ten přestával být anonymním řemeslníkem. Svoji sebereflexi a nový status umělci stvrzovali a zároveň promítali v autoportrétech. K tomuto vývoji přispěl mnoha

---

<sup>253</sup> Slovník světového malířství, Praha 1991, 770.

<sup>254</sup> Podrobně se tématem zabýval Friedrich B. POLLEROSS: Das sakrale Identifikationsporträt vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, I., II. Teil, Worms 1988, jak upozornil Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999, 18, 26-27 (pozn. 47).

<sup>255</sup> Ibidem 18.

svými autoportréty v období renesance zejména Albrecht Dürer (1471-1528) a později v barokní éře Rembrandt van Rijn (1606-1669).

*„Barokní touha po reprezentaci přispěla ke stylizaci portrétu, podtržené patetickým postojem, skvostnými kostýmy a pompézní aranžovaností;...”*<sup>256</sup> Tyto charakteristické rysy můžeme pozorovat zejména ve francouzském a nizozemském portrétním malířství. Při studiu barokního portrétu se ukazují hodna pozornosti a zmínky související témata mecenátu, patronace, sběratelství, šlechtických obrazáren a v neposlední řadě otázka životního stylu aristokracie. V českém prostředí se počátek baroka váže k době pobělohorské. S koncem rudolfínské éry se uzavřela jedna kapitola historie sběratelství, mecenášství i umělecké tvorby u nás. Praha přestala nést titul sídelního města císaře, početná skupina dvorských umělců ztratila přízeň panovníka a jistotu zakázek. Část z nich opustila Prahu, někteří zůstali a jiní zemřeli krátce po císaři. Rudolfínské dvorské malířství, a platí to zejména pro oblast portrétu, vytvořilo předpoklady pro budoucí vývoj v době baroka (Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen, Josef Heintz, Giuseppe Arcimboldo). *„Zrození Škrétova portrétního umění není bez rudolfínské předešly myslitelné.”*<sup>257</sup>

Nad tradiční formou kunstkomory, vymezené především polaritou *res naturalia* - *res artificialia*, získal v baroku převahu typ privátní šlechtické obrazárny. *„U pramene soustavného budování šlechtických barokních obrazáren u nás stála rodinná a místní tradice.”*<sup>258</sup> Jádro většiny sbírek tvořila portrétní galerie rodinných předků, založená v renesanci a následně doplňovaná podobiznami potomků. Dle Lubomíra Slavíčka souvisí význam portrétních galerií *„s novou barokní koncepcí šlechtice a šlechtictví”*<sup>259</sup>, jak ji vystihl Bohuslav Balbín *„jakési stálé projevoování se vynikajících vlastností, k nimž vede potomky jejich vznešený původ a příklady jejich předků.”*<sup>260</sup> Mezi nejrozsáhlejší portrétní rodové galerie se počítají

<sup>256</sup> Slovník světového malířství (pozn. 253), 770.

<sup>257</sup> NEUMANN 1982 (pozn. 8) 399.

<sup>258</sup> Zdeněk HOJDA: Několik poznámek k budování šlechtických obrazáren v barokní Praze, in: Documenta Pragensia IX, 1991, 257.

<sup>259</sup> Lubomír SLAVÍČEK: Artis pictoriae amatores, in: idem (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství (kat. výst.), Praha 1993, 98.

<sup>260</sup> Ibidem 99.

sbírky: pernštejnsko-lobkovická (Roudnice nad Labem), slavatovská (Jindřichův Hradec) a kolovratská (Rychnov nad Kněžnou).

» «

Pochopení významu a funkce portréту souvisí s poznáním jeho typů a forem. Na podkladě studia podobizen lze provést jejich kategorizaci a navrhnout typologii portrétu. Podstatným hlediskem pro vytvoření základní, nikoliv však absolutní, typologie je zohlednění obsahové stránky i formálních znaků portrétu. Následující návrh typologie portrétu na základě zvolených kritérií představuje jeden z možných modelů:

- dle počtu zobrazených osob:
  - individuální portrét
  - dvojportrét
  - skupinový portrét
- dle způsobu zachycení modelu:
  - celá postava
  - polopostava (do pasu)
  - polopostava po kolena (*Kniestück*)
  - poprsí
  - hlava
- dle pozice a natočení tváře:
  - průčelní (en face)
  - profil
  - natočení ( $\frac{1}{4}$  /  $\frac{1}{2}$  /  $\frac{3}{4}$ )
  - ztracený profil
- dle věrnosti zpodobení:
  - typizovaný portrét
  - idealizovaný portrét
  - individualizovaný portrét
  - realistický portrét
  - naturalistický portrét
  - karikatura
- dle věku portrétovaného:
  - dětský portrét
  - portrét v mládí
  - portrét v dospělosti
  - portrét ve stáří
- dle významové roviny:
  - donátorský portrét
  - reprezentační portrét
  - stavovský portrét
  - oslavný portrét
  - alegorický portrét
  - sakrální kryptoportrét
  - posmrtný portrét
  - autoportrét

- dle míry kontaktu s divákem:
  - pohled obrácen k divákovi
  - pohled zaměřen přes diváka
  - pohled skrze diváka
  - pohled obrácen do sebe
- dle společenského postavení:
  - portréty panovníků (dvorské)
  - portréty aristokracie (šlechtické)
  - portréty duchovenstva
  - portréty učenců
  - portréty hodnostářů
  - portréty měšťanstva
- dle vzájemného vztahu osob:
  - (v případě více zobrazených)
  - portrét členů rodiny/rodu
  - portrét manželů/milenců
  - přátelský portrét
  - portrét členů spolku  
(profesní/zájmový)

Celkový účinek podobizny ovlivňují další podstatné elementy, zejména postoj, gesto a výraz obličeje, kostým a rekvizity v úloze atributů nebo účast zobrazeného v ději historického, mytologického i náboženského charakteru (například odlišení velikosti jednotlivých figur v závislosti na jejich významu, prisouzení role historické či mýtické osobnosti apod.). V evropském kontextu vývoje portrétního umění lze pojmenovat typy, charakteristické pro jednotlivá údobí a oblasti. Tímto způsobem konstruovaná typologie slučuje rovinu významovou, historickou, stylovou a teritoriální. Výslednicí tvoří přehled základních druhů portrétů, akcentující jejich návaznost a zároveň respektující jejich souběžnost <sup>261</sup>:

- 1) donátorský portrét (*Stifterbild*)
- 2) renesanční portrét v Itálii, Německu a Nizozemí
- 3) měšťanský portrét v Holandsku 17. století
- 4) vladařský portrét (*Herrscherbildnis*)
- 5) stavovský a reprezentační portrét
- 6) alegorický portrét
- 7) historický portrét
- 8) dětský portrét
- 9) skupinový portrét v Holandsku a v Anglii
- 10) romantický přátelský portrét
- 11) měšťanský portrét v 19. století
- 12) realistický portrét v Německu
- 13) psychologický portrét
- 14) portrét umělce (*Künstlerbildnis*)
- 15) autoportrét

<sup>261</sup> Gerhard GERKENS (ed.): *Das Bildnis. Seine Entwicklung. Seine Gestalt*, Bremen 1977.



### III.2. Autoportréty

*„Malíři středověcí se malovali jako zbrojnoši nebo soatí,  
malíři barokní se vydávali za slavné vojevůdce, diplomaty, šlechtice,  
malíři rokokoví se připodobňovali rokokovým kavalírům  
a malíři empíroví brali na sebe masku učeneckou,  
ale romantické už nechtějí splynout s některou z vrstev,  
tvoří nový výjimečný umělecký stav.“<sup>262</sup>*

Vlastní podobizny umělců přitahují značnou pozornost pro svoji jedinečnou výpovědní hodnotu. V autoportrétu se osobnost umělce projevuje dvojitým způsobem, „neboť umělec je v díle přítomen zároveň objektivně i subjektivně, uměleckým výrazem i fyzickou a duševní podobou.“<sup>263</sup> Význam autoportrétu ve výtvarném umění může být přirovnán k roli autobiografie v literatuře, nicméně existují bytostné rozdíly, jež komentoval Vojtěch Volavka: „Malířský autoportret lze opakovat nescíselněkrát. [...] A každý zachycuje vždy jinou tvář, jinou náladu, jiný okamžik, ba možno říct jiného člověka. [...] Naproti tomu lze druhou biografii těžko napsat. Buď je více nebo méně zdařilým doplňkem a pokračováním, nebo ruší dílo první.“<sup>264</sup> Nikoliv každý umělec zmapoval průběh svého života tolika autoportréty jako Dürer nebo Rembrandt. Ve středoevropském prostředí reprezentuje širší celek autoportrétů jednoho umělce řada výmluvných podobizen Jana Kupeckého, v kontextu českého baroka se tímto způsobem nejvýrazněji projevil Petr Brandl. Na jeho příklad v domácím prostředí později, v 19. století, navázal Karel Purkyně. „V monologických rozmluvách, které Purkyně vede se svým obrazem v zrcadle, jsou zachyceny zpovědi a sliby, poznání a zklamání. A tak je tomu skoro v každém malířském autoportrétu.“<sup>265</sup>

Do dnešní doby se zachovaly čtyři autentické Brandlovy autoportréty. První tři z nich, tradičně nazývané "lobkovický", "strahovský" a "s gestem počítání na prstech", se nachází na českém území a ohledně jejich autenticity existuje všeobecný konsenzus. Čtvrtou „Vlastní podobiznu“ uvedl do

---

<sup>262</sup> VOLAVKA (pozn. 106) 216.

<sup>263</sup> NEUMANN 1960 (pozn. 105) 49.

<sup>264</sup> VOLAVKA (pozn. 106) 183.

<sup>265</sup> Ibidem 186.

domácího povědomí J. Neumann v katalogu výstavy roku 1969 a dle provenience - soukromá sbírka ve Vídni - jí označil "vídeňská". V odborné literatuře však zůstal Brandlův vídeňský autoportrét zhodnocen pouze katalogovým heslem, v doprovodu černobílé reprodukce.

Na začátku 20. století se studiem autoportrétů Petra Brandla začal zabývat Rudolf Kuchynka, který je roku 1911 před zahájením výstavy v Rudolfinu krátce zhodnotil v článku „Vlastní podobizny Petra Brandla“.<sup>266</sup> Ve čtyřicátých letech se otázce vývoje autoportréту v českém umění, od jeho zrodu do současnosti, věnoval Vojtěch Volavka.<sup>267</sup> Ve stejné době proběhla výstava „Umělci o sobě. Výstava autoportrétů“.<sup>268</sup> V poválečném období na téma navázal Jaromír Neumann, který neopomenul žádnou složku Brandlovy tvorby, a v roce 1960 uveřejnil zevrubný rozbor umělcových autoportrétů ve studii „Vlastní podobizny Petra Brandla“, v němž se parciálně věnoval i některým portrétům.<sup>269</sup> V nedávné době byla na téma vývoje českého barokního autoportréту zpracována a obhájena diplomová práce na FF UK. Z těchto důvodů věnujeme Brandlovým autoportrétům spíše omezený prostor za účelem zachování úplnosti přehledu portrétní tvorby.

» «

*„Kromě toho se ve snaze prozkoumat všechny jemnosti umění  
jednoho dne pustil do vlastní podobizny...“<sup>270</sup>*

První z řady autoportrétů Petra Brandla je dle posledního majitele nazýván **Autoportrét I o b k o v i c k ý** (kolem 1697, olej, plátno, 73 x 55 cm, Praha, Národní galerie<sup>271</sup>) [4]. Obraz vešel do povědomí jako Brandlova vlastní

<sup>266</sup> Rudolf KUCHYNKA: Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Český svět VII, 1911, nepag.

<sup>267</sup> VOLAVKA (pozn. 106) 183-234.

<sup>268</sup> Ema SEDLÁČKOVÁ (ed.): Umělci o sobě. Výstava autoportrétů (kat. výst.), Praha 1941.

<sup>269</sup> NEUMANN 1960 (pozn. 105) 49-79.

<sup>270</sup> Ze životopisu Francesca Mazzoly, zv. Parmigianino (1503-1540). VASARI (pozn. 187) 167.

<sup>271</sup> Stará inv. č. DO 77, VO 1204, O 9161, VO 10410.

Provenience: Od 1.9. 1805 se obraz z majetku Antonína z Lobkovic dostal do Obrazárny SVPU. Roku 1850 se vrátil majiteli, poté byl znovu zapůjčen do Obrazárny. V roce 1878 změnil majitele (J.Chr. Lobkowicz). Po roce 1918 se autoportrét stal součástí nové instalace Obrazárny a později do stálé instalace NG v Praze (1962 byl převeden do jejího majetku). Roku 1992 byl obraz vrácen Otakaru Lobkowiczovi, který ho zapůjčil do NG. V roce 2004 se změnil majitel (Antoine Otakar Lobkowicz). Nově (2008) dílo do svých sbírek zakoupila NG v Praze;

Restaurování: Alena Krahulíková;

Výstavy: Výstava děl Petra Jana Brandla (1911), Deutsches Barock und Rokoko - Darmstadt (1914),

podobizna poměrně záhy. V odborné literatuře bývá jako podpůrný argument uváděn fakt, že se obraz stal předlohou Kleinhardtovy kresby a posléze Balzerovy rytiny pro Brandlův medailon do Pelzelových „Abbildungen“ (Kuchynka, Neumann aj.). „Při pečlivosti, s kterou Pelzel vyhledával portréty českých učenců a umělců pro toto svoje dílo, staral se zajisté i o to, aby získal pravou podobu tohoto předního českého malíře, což nebylo tehdy, kdy žili ještě Brandlovi současníci, spojeno s velkými potížemi.“<sup>272</sup> Totožnost zobrazeného mohla být tímto považována za potvrzenou, avšak objevily se pochybnosti o autorství portrétu. Slohovou spřízněnost lobkovického autoportrétu s dílem Jana Kupeckého konstatoval už A. Matějček (1936), který ovšem nepřipustil žádný kontakt mezi umělci v době předpokládaného vzniku podobizny (kolem 1695).<sup>273</sup> E. Šafařík vyjádřil přesvědčení, že daný portrét pochází přímo od Kupeckého a vročením podobizny se vyrovnal nastíněním dvou eventualit: buď Kupecký namaloval obraz při doložené návštěvě Prahy roku 1716 a Brandlův zjev značně zidealizoval nebo portrét vznikl při dřívějším, dosud nedoloženém pobytu Kupeckého v Čechách.<sup>274</sup> Tento názor se ukázal dlouhodobě neudržitelným z důvodů odlišností slohových a nesrovnalostí s daty životopisnými.

Ve své monografii J. Kupeckého z roku 1955 vložil F. Dvořák domněnku, že ve svém ranném autoportrétu (lobkovickém) se Brandl opřel téměř volným kopistickým způsobem o portrét, namalovaný podle jeho tváře před několika roky J. Kupeckým.<sup>275</sup> Jedná se o obraz z Národní galerie v Praze, inventovaný pod jménem J. Kupeckého - Podobizna muže z Národní galerie v Praze (olej, plátno, 51,6 x 47,3 cm, inv. č. O 1477). V otázce datování domnělého portrétu mladého Brandla, "mezi 20 a 25 lety", argumentoval Dvořák možností staršího setkání umělců v Itálii: „Životopisy českých barokních

---

Postavy českých dějin v umění výtvarném (1938), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), Arta barocă din Boemia - București (1971), Барок у Чешкој – Beograd (1972), Искусство чешского барокко – Leningrad (1974), Exhibition of European Art from the Collection of the National Gallery in Prague – Tokyo... (1980), Le Baroque en Bohême – Paris (1981), Barok v Čechách (1982), Restaurátorské umění 1948-1988 (1989), *Artis pictoriae amatores* (1993), Johann Kupetzky (1666-1740). Ein Meister des Barockporträts (2001-2002).

<sup>272</sup> KUCHYNKA 1911a (pozn. 266) 32.

<sup>273</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 12.

<sup>274</sup> Eduard ŠAFAŘÍK: Brandlův portrét od Kupeckého, in: Památky archeologické LXIII, 1948, 73-74.

<sup>275</sup> František DVOŘÁK: Kupecký, Bratislava 1955, 31.

malířů jsou však málo probádané a o Brandlově mladosti máme obzvlášť málo určitých zpráv, takže přece jen není možné zásadně vyloučit Brandlovu cestu do Itálie.“<sup>276</sup>

Troufalé domněnce F. Dvořáka silně oponoval J. Neumann, který nesouhlasil ani s identifikací zobrazeného jako Brandla ani s připsáním obrazu J. Kupeckému.<sup>277</sup> Neumann připustil sice „jistou blízkost“, pro niž ovšem našel vysvětlení ve stejných uměleckých východiscích obou malířů (benátská a boloňská malba) a podobném lidském přístupu k umění.<sup>278</sup> „Osobní i umělecké spříznění Brandla a Kupeckého vedlo Neumanna k úporně opakovaným torzením o jejich vzájemnosti a z toho vyzoovaným důsledkům,... To vyprovokovalo Šafářika ke zcela protilehlému stanovisku.“<sup>279</sup> V nejnovější Kupeckého monografii napsal E.A. Safarik v pasáži věnované Brandlovi: „Aus meiner Sicht jedoch existieren weder in der Malerei und schon gar nicht in den Lebensumständen, der beiden Künstler Berührungspunkte. Schon allein deshalb nicht, weil Brandla Katholik und Kupezky Protestant war.“<sup>280</sup> Citovaný výrok podnítl P. Preisse k odmítavé reakci, demonstrující absurditu Safarikovy sentence položením řečnické otázky: Má se tomu snad rozumět tak, že se Brandl nemohl s Kupeckým stýkat kvůli nepřeklenutelné propasti odlišných vyznání?<sup>281</sup> Nikoliv. „Ostatně se o Kupeckého náboženské orientaci vlastně nic neví, ale přesto se vyzoozují dalekosáhlé důsledky i pro jeho tvorbu z nedoložené příslušnosti k jednotě bratrské, která je obecně přijímána.“<sup>282</sup>

Zrod autoportrétu je kladen do rozmezí let 1695-1700, jednak s ohledem na věk zobrazeného odhadovaný kolem třiceti let, a následně rovněž pro slohové analogie v datovaných obrazech „Zvěstování P. Marie“ ze Svaté Hory a „Vidění sv. Terezie“ z kostela sv. Josefa na Malé Straně (1697). V době okolo roku 1697 se Brandl ocitá, jak bylo dříve objasněno, ve službách nejvyššího zemského sudí Václava Vojtěcha ze Šternberka, a proto se zdá přijatelnou

---

<sup>276</sup> Ibidem.

<sup>277</sup> S uvedenou diskusí se J. Neumann vyrovnal jednak ve studii věnované Brandlovým autoportrétům. NEUMANN 1960 (pozn. 105) 52 sqq; k tématu se ještě krátce vrátil v katalogu: NEUMANN 1969 (pozn. 25) 97-98.

<sup>278</sup> NEUMANN 1969 (pozn. ) 98.

<sup>279</sup> Pavel PREISS: „Portréty, které se mohou postavit po bok Kupeckému a Largillierovi“, in: Petr PŘIBYL/ Martina SOŠKOVÁ/Eva ZÍKOVÁ (ed.): In Italiam nos fata trahunt, sequamur..., Praha 2003, 98.

<sup>280</sup> Eduard A. SAFARIK (ed.): Johann Kupezky (1666-1740). Ein Meister des Barockporträts (kat. výst.), Roma 2001, 184.

<sup>281</sup> PREISS 2003 (pozn. 279) 98.

<sup>282</sup> Ibidem.

domněnka, „že v této době, kdy měl četné spory s malířským cechem, pociťoval potřebu zdůraznit autoportrétem svou převahu nad cechovními mistry a manifestovat svou příslušnost k vyšší sféře dvorních malířů, kteří nepodléhali malicherným závazkům cechovních ustanovení.“<sup>283</sup>

Původně Brandl svůj autoportrét koncipoval do obdélníku, později, patrně již v 18. století byl formát obrazu přizpůsoben do oválu, ale již na výstavě roku 1911 je uváděn v původním obdélném tvaru.<sup>284</sup> Malíř se postavil z profilu a tvář s pevným, sebejistým pohledem stáčí směrem k divákovi. Kostým plně respektuje postavení umělce, zejména měkký, sametový, bohatě skládaný baret. „Dílo upoutá klidnou a velkorysou stavbou objemů, právě tak jako robustní malbou, jež prozrazuje při vši pečlivosti provedení umělcovu bezprostřednost.“<sup>285</sup> V osvětlené tváři nejvíce vynikají uhrančivé tmavohnědé oči, dlouhý rovný nos a rozváženě vykrojená ústa. Modelace tváře je pevná a přesná, jednotlivé rysy podány včetně podrobností, mezi něž patří sotva znatelný důlek v bradě nebo náznak vousů prosvítajících skrze pokožku, pouze ušnímu lalůčku věnuje Brandl jen povrchní pozornost. Volněji je malován hnědý kabátec s žabkami na ramenech a vyčnívající části bílé haleny. Záhyb kabátce Brandl utváří charakteristickým jedním dlouhým tahem štětce. Pro Autoportrét volí Brandl klasické atributy - paletu a štětec, které bohužel vzhledem k dodatečnému ztmavnutí malby nejsou dnes příliš zřetelné.

V majetku Národního muzea v Praze se nachází zmenšená **Kopie lobkovického portrétu** od neznámého autora z konce 18. století (olej, plátno 63 x 50 cm, H2-19499) [5]. Díky vysoké kvalitě provedení a dodržení prvotního obdélného formátu uvažoval L.Sršeň nejprve o možnosti staré, dobové kopie, ovšem připustil nutnost technologického průzkumu.<sup>286</sup> Na jeho základě se zjistilo, že vzhledem k bílošedé podmalbě musí být doba vzniku posunuta ke konci 18. století.<sup>287</sup> Obraz pochází z pozůstalosti MUDr. Ludvíka Hornova

<sup>283</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 98.

<sup>284</sup> Rudolf KUCHYNKA (ed.): Výstava děl Petra Jana Brandla (kat. výst.), Praha 1911 nepag.

<sup>285</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 98.

<sup>286</sup> Lubomír SRŠEŇ: Neznámý kopista: kopie „lobkovického“ autoportrétu Petra Brandla, in: Josef KOČÍ (ed.): Památky národní minulosti. Katalog historické expozice Národního muzea v Lobkovickém paláci, Praha 1989, 190.

<sup>287</sup> Podrobné údaje ochotně poskytl dr. Lubomír Sršeň, za což mu patří vřelý dík autorky.

z Prahy (do sbírek NM darován po roce 1939 vdovou Karlou Hornovovou). Jiná, **drobná kopie** téhož **portrétu** (olej, papír na plátně, 18,8 x 15,8 cm, H2-3974) [6] se do Národního muzea dostala darem MUDr. Stolze z Teplic roku 1820. Zajímavostí je nápis hnědým inkoustem z 18. století, nalézající se na vnitřním rámu, následujícího znění: „Effigies Petri Brandl Pictoris celebris“ (= Podobizna Petra Brandla, slavného malíře).

V případě dalšího autoportrétu, **Vlastní podobizny v paruce**, nazývaného podle posledního majitele **strahovská**<sup>288</sup> (kolem 1703, olej, plátno, 74 x 58,8 cm, Praha, Obrazárna Strahovského kláštera)<sup>289</sup> [7], panovaly nejasnosti nejprve v otázce autorství a posléze datace. R. Kuchynka obraz zařadil mezi „*domnělé Brandlovy autoportréty, které však zjevně Brandlovu podobu nepředstavují aneb ani jeho pracemi nejsou.*“<sup>290</sup> V katalogu k Brandlově výstavě téhož roku je veden pod vágním označením „Podobizna malíře s paletou v ruce“ (č. 3).<sup>291</sup> A. Matějček se vyslovil ve prospěch Brandla jako tvůrce i zobrazeného nejprve v roce 1931<sup>292</sup> a později v monografické studii (1936), kde navázal na Jahново sdělení, týkající se vlivu francouzského portrétního umění na Brandlovu malbu podobizen: „*S tímto francouzským módním akcentem vniklo do podobizny i něco z francouzského malířského slohu, v němž je temnosvit přehodnocen světlem a barvou.*“<sup>293</sup> Časově zařadil lobkovický i strahovský portrét shodně do období kolem roku 1695. Do doby před koncem 17. století datoval oba portréty W. Turnwald, přičemž jejich odlišnost spatřoval pouze ve zvoleném kostýmu - „jeden ho ukazuje v tehdejší typickém oděvu umělce

---

<sup>288</sup> „Podobizna bývá v literatuře označována jako „strahovská“, ze Strahova však téměř jistě nepochází, i když vznikla v době, kdy Brandl pracoval pro Doksanský klášter premonstrátek.“ Ivana KYZOUROVÁ/Pavel KALINA (ed.): Strahovská obrazárna, Praha 1993, 73.

<sup>289</sup> Inv. č. O 543, staré inv. č. 906.

**Provenience:** Původ obrazu není znám. V majetku Obrazárny královské kanonie řádu premonstrátů na Strahově je uváděn na výstavě roku 1911. V roce 1941 přešel autoportrét do majetku NG v Praze a od roku 1954 byl dočasně zapůjčen do Krajské galerie v Plzni. V katalogu z roku 1993 je obraz opět uváděn v katalogu Strahovské obrazárny.

**Výstavy:** Výstava děl Petra Jana Brandla (1911), Podobizny XVI.-XIX. století z pražského soukromého majetku (1929), Pražské baroko (1938), Umělci o sobě (1941), Výstava vybraných děl 14. – 20. století (1945), Český barokní portrét (1964), Petr Brandl. 1668-1735 (1969).

<sup>290</sup> KUCHYNKA 1911b (pozn. 284) nepag. (č. 35)

<sup>291</sup> KUCHYNKA 1911a (pozn. 266) nepag.

<sup>292</sup> Antonín MATĚJČEK: Strahovská obrazárna v Praze (Obrazárna královské kanonie řádu premonstrátského v Praze), Praha 1931, nepag. (č. 14)

<sup>293</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 12.

s baretem a druhý v módním dobovém odění s ohromnou alonžovou parukou.“<sup>294</sup> Opakovaná domněnka, v níž někteří badatelé připouštěli prakticky současný zrod obou mladických podobizen, neobstála především s ohledem na zásadní odlišnosti v malířském pojetí, proměnu výrazu tváře a celkové vyznění obou autoportrétů. O.Strettiová poukázala na „malířskou zralost“ podobizny a zasadila ji mezi roky 1695-1700 před Autoportrét lobkovický<sup>295</sup>, proti čemuž hovoří hlavně porovnání fyziognomických rysů obličejů, ačkoliv přibližný odhad stáří zobrazeného nepatří mezi exaktní metody a lze ho použít v omezené míře pouze jako pomocný nástroj. Od datování akceptovaného v současnosti, tedy kolem roku 1703, se nejvýrazněji odchýlil údaj prezentovaný na výstavě Pražské baroko (1938), kde byl autoportrét zařazen dokonce až k roku 1690.<sup>296</sup> Pro datování kolem roku 1703 svědčí slohové analogie, „nápadně podobné pojetí“ Wussinovy podobizny.<sup>297</sup>

U tohoto portrétu se, podobně jako i u Podobizny rytce Wussina, začíná hovořit o vlivu francouzské portrétní malby v čele s Largillièreem a Rigaudem. Okázalá úprava zevnějšku obsahuje zároveň náznak nedbalé elegance a dává tím tušit cosi o tehdejších umělcově sebepojetí nebo spíše sebestylizaci. Ve strahovském portrétu *„zjišťujeme všechny rysy oněch stavovsky honosných malířských autoportrétů, kdy malíři se vědomě stavěli na roveň svým šlechtickým mecenášům.“*<sup>298</sup>

Životní postoj dokreslují příběhy uváděné nejstaršími životopisci i historie ověřené archívními dokumenty. V roce 1937 uveřejnil A. Blaschka obsah náhodně nalezených spisů z archivu Ministerstva vnitra (*Ministeriums des Innern*) v Praze, ve kterých se jednalo o spory různých žalobců versus Petr Brandl. Například malostranský *Ballmeister* Wenzel Joseph Claudius von Claudenburg vymáhal hráčské dluhy, které Brandl nadělal v malostranské míčovně již v letech 1697-1698, mimo jiné ve velmi vznešené společnosti šlechticů (Morzin, Kolowrat, Kufstein, Altheimb, Daun, Würmb, Opperstorf,

---

<sup>294</sup> TURNWALD 1941a (pozn. 80) 322.

<sup>295</sup> Olga STRETTIOVÁ: *Das Barockporträt in Böhmen*, Prag 1957, nepag.

<sup>296</sup> Jiřina VYDROVÁ/Ema SEDLÁČKOVÁ (ed.): *Pražské baroko* (kat. výst.), Praha 1938, 81.

<sup>297</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 100.

<sup>298</sup> VOLAVKA (pozn. 106) 198.

Czabelitzky, Alsterle...).<sup>299</sup> Zhruba ve stejnou dobu zanechal Brandl nezaplacené účty v obchodě malostranského kupce Jakoba Antona Cerminattiho za drahocenné zboží. V uvedeném výčtu figurovaly následující položky: tabák, jemný sýr, vybraná vína a další delikatesy, kvalitní pudr, oč méně početně byly zastoupeny výdaje za malířské potřeby.<sup>300</sup> V životopise od J.J.Q. Jahna se můžeme dočíst, že Brandl si dokonce držel vlastní kočár i s obsluhou (*Pferd und Wagen mit Bedienung*).<sup>301</sup>

Nesporné kvality a příznivý účinek podobizny tkví v teplém koloritu, počínaje hnědým pláštěm odstínu skořice v líbivém akordu s kaštanově hnědou, přirozeně působící, parukou. Tomu napomáhá přiměřené nanesení světla na vybrané kadeře. Divákovu pozornost upoutá nonšalantně rozvolněná vázanka v jasně červeném tónu. Pouze v provedení rukou lze Brandlovi leccos vytknout. V přespříliš útlé ruce je ještě možné spatřovat záměr, jak navrhl J. Neumann: „Nezapomíná dokonce se učinit přitažlivým. Jemná dosti drobná ruka, která se opírá vybraným gestem o hřbet druhé, prozrazuje leccos o ovzduší, v němž se malíř pohyboval.“<sup>302</sup> Ovšem nezvládnuté, takřka neumělé nasazení nehtů, je zjevnou slabinou malby. Svůj tříčtvrteční profil Brandl osvětlil jenom z poloviny. Nemusí jít zdaleka jen o bezděčný projev rostoucího zájmu o světelný účinek v malbě, který se plně projevil, podnícen vlivem Halbaxovým, v tvorbě po roce 1710. Zde se nejedná ještě ani o uplatnění různých zdrojů světla, jakým se zabýval v pozdějších oltářních kompozicích. Rozdělení tváře na polovinu osvětlenou a polovinu ve stínu může nést osobní poselství slavného umělce, který má za sebou první neblahé zkušenosti s věřiteli, neshody s cechem, spory s manželkou, který se již nechce vydávat cele napospas a zaujímá rezervovaný postoj. Výraz obličeje lze subjektivně označit za povýšený, panovačný a odtažitý nebo také zralý a zkušený pod maskou okázalosti. Proměnu výrazu tváře od prvního autoportrétu lze snad shrnout pod pojem: přehodnocující.

---

<sup>299</sup> BLASCHKA (pozn. 195) 120.

<sup>300</sup> Ibidem 121.

<sup>301</sup> JAHN (pozn. 192) 115.

<sup>302</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 99.



Prozkoumání fyziognomických rysů tváře na **Vlastní podobizně**, označované **vídeňská**<sup>303</sup> (kolem 1705, olej, plátno, 61,7 x 48,3 cm, Vídeň, soukromý majetek)<sup>304</sup> vyznívá ve prospěch připsání obrazu jako autoportrétu Brandlovi. Jak uvedl J. Neumann, podle informace od majitele se na rubu plátna před rentoiláží nacházel nápis: BRANDL. Komparací fyziognomie tváře na vídeňském a ostatních autoportrétech získáme představu o pravděpodobné době vzniku vídeňské podobizny, kterou můžeme vročit přibližně do období před dovršením 40. věku umělceho života (J. Neumann datuje kolem 1705). „Z vývojového hlediska lze obraz považovat za střední článek, který spojuje první Brandlův Autoportrét s Vlastní podobiznou v pokročilém věku.“<sup>305</sup>

Brandl se zobrazil tradičně v tříčtvrtečním profilu, s patřičným atributem palety, který se objevuje i v autoportrétu strahovském a lobkovickém (zde shoda v situování palety i jejím náznakovém pojetí). Detaily týkající se barevnosti a provedení kostýmu, včetně zjevných analogií s ostatními autoportréty, shrnul J. Neumann: teple červený šat se zlatými kovovými knoflíky, temně zelený plášť se zlatým zdobením, čapka s vydřící kožešinou, přičemž pokrývka hlavy a plášť vykazují příbuznost s oděním na starším Autoportrétu s gestem počítání na prstech.<sup>306</sup>

V odborné literatuře bylo poukazováno na spřízněnost vídeňské podobizny s rytinou J.G. Saitera (1717-1800) (*Joh. Gottfried Sc.*)<sup>307</sup>, označenou *Johannes Kupezky, Natione Boemie*, údajně podle předlohy vlastní Kupeckého malby (*Johannes Kupezky pinx.*). E. Šafařík rytinu reprodukoval v monografii Jana Kupeckého z roku 1928 a označil ji, za ranný Kupeckého autoportrét bezpochyby náležejícího do italského období kolem roku 1692.<sup>308</sup> Evidentní

<sup>303</sup> Tzv. Vídeňský autoportrét nebylo možné blíže prozkoumat, proto uvedené údaje pouze stručně shrnují dosavadní poznatky obsažené v odborné literatuře.

<sup>304</sup> **Provenience:** Starší původ obrazu není znám. Jeho majitel jej zakoupil v roce 1963 v aukci vídeňského Dorothea do soukromé sbírky. Podle údaje P. Preisse byl obraz před lety nabídnut NG ke koupi. „Obraz byl před lety nabídnut Národní galerii a byl jsem tehdy pověřen jeho prohlídkou ve Vídni. Jednání však ztroskotalo na požadavku majitele, zaměřeného na obchodování starým majetkem vyváženým do Spojených států amerických, aby mu byl nabídnut "vagon šuntu" shánění toho artiklu se ale nemohla galerie ujmout, a tak záležitost skončila.“ PREISS 2003 (pozn. 279) 95-107.

**Výstavy:** Petr Brandl. 1668-1735 (1969) – zde byl poprvé publikován a zhodnocen.

<sup>305</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 100.

<sup>306</sup> Ibidem.

<sup>307</sup> List obsahuje i informace o vydavateli: *J.J. Haid et filius excudit.*

<sup>308</sup> „Das früheste seiner Selbstbildnisse ist jenes, welches, zweifellos der italienischen Periode

shoda i ve zdánlivých detailech předpokládá vzájemný vztah obou prací, se kterým se pokusil vyrovnat J. Neumann.<sup>309</sup> Mezi navrženými výklady se přiklání k následující hypotéze: „Brandlova Vlastní podobizna chovaná v zahraniční sbírce (rakouské nebo německé) byla vydávána za portrét Jana Kupeckého, který byl v padesátých letech 18. století, kdy rytina vznikla, jako někdejší norimberský usedlík a napodobovaný portrétista v německých zemích proslulejší než Brandl.“<sup>310</sup> Možnost záměny autorství dokládá i případ Autoportrétu s gestem počítání na prstech.

Další styčný bod obou malířů byl nalezen komparací Saiterovy rytiny a Kupeckého „Podobizny mladíka“ z Darmstadtu (Hessisches Landesmuseum, inv.č. 327), kterou Neumann (1968) uváděl jako Kupeckého ranný autoportrét. Neumann vysvětlil „až zarážející příbuznost portrétního pojetí i malířského podání“ společnými uměleckými východisky (vliv benátské a boloňské malby).<sup>311</sup> Safarik jednoznačně vyloučil, že by se mohlo jednat o Kupeckého autoportrét a k analogiím poznamenal: „gewisse Gattungsspezifische Vorlieben, die aber in Werken aus der gleichen Epoche ohnehin weit verbreitet sind,...“<sup>312</sup>. Stará kopie či snad replika vídeňského portrétu je chována galerii benediktinského kláštera v rakouském Kremsmünsteru. J. Neumann k ní uvádí, že „světelně zřetelnější a proto ještě bližší rytině Saiterově než vídeňský exemplář.“<sup>313</sup>

Následující obraz byl dlouhou dobu považován, již příznačně, za dílo J. Kupeckého. Pod názvem „Portrét muže“ od Kupeckého byl ještě v roce 1914 prezentován majitelem (ředitel J. Schülein z Mnichova) na výstavě barokního umění v Darmstadtu.<sup>314</sup> Poprvé vyslovil mínění, že by se mohlo jednat o časnou (vlivem masivních retuší) Vlastní podobiznu Brandlovu, roku 1931 A. Matějček.

---

*angehörend, nur durch den Kupferstich Saiters [...], erhalten geblieben ist. Es stellt den Maler etwa im 25. Lebensjahre also um das Jahr 1692, dar, zu jener Zeit, wo er noch als Gehilfe bei seinem römischen Lehre tätig war. Dieses Bildnis ist gleichzeitig das früheste seiner bisher bekannten Gemälde überhaupt.“* Eduard ŠAFARIK: Joannes Kupezky 1667-1740, Praha 1928, 52.

<sup>309</sup> K vzájemnému vztahu obou umělců se J. Neumann vrátil v článku věnovaném J. Kupeckému. Jaromír NEUMANN: Jan Kupecký (K 250. výročí umělcovy smrti), in: Panorama IV, 1990, 14-17.

<sup>310</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 101.

<sup>311</sup> Ibidem 98.

<sup>312</sup> ŠAFARIK (pozn. 280) 185.

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> Johann Kupetzky, Männliches Bildnis, Öl, Leinwand, 68 x 53,5 cm, Direktor J. Schülein (München). Georg BIERMANN (ed.): Deutsches Barock und Rokoko I. Band (kat. výst.), Leipzig 1914, 34 (č. 48).

Podrobněji **Autoportrét s gestem počítání na prstech** (asi 1722-1725, olej, plátno, 68 x 54 cm, Praha, Národní galerie)<sup>315</sup> [8] analyzoval až J. Neumann.<sup>316</sup>

„Ve srovnání s oběma časnými autoportréty je mnohem více ponořen do svých myšlenek a přiznává si nikoli bez trpkosti svůj pravý stav.“<sup>317</sup> Ačkoliv Brandlova tvář nese čitelné stopy sešlosti, vyčerpání i fyzické slabosti snad spojené s domnělou srdeční chorobou, stárnoucí malíř se k divákovi obrací s neumenšenou naléhavostí svých temně hnědých očí. Z pohublého obličejce ostřeji vystupují rysy, pohled rámuje oteklá oční víčka a kruhy pod očima. Zešedlé vlasy krátkého stříhu se mísí s vydří kožešinou, lemující zdobnou malířovu čapku, která představuje variantu (barevně obrácenou a bez kožešiny) pokrývky hlavy z Podobizny staršího muže. Šedomodrý kabátec se zlatým krumplváním evokuje svým vzhledem dobový hornický kroj [9].<sup>318</sup> Bez palety a jiných atributů malířství před nás předstupuje Brandl-člověk.

Malba působí hladce a měkce, pevnou modelaci narušují zásahy pozdějšího data, zejména neuměle retušovaná partie ucha. Nezvykle světlé pozadí koresponduje s celkově vyšším světelným účinkem malby. J. Neumann řadí dílo mezi roky 1722-1725 na základě komparace s koloristickým pojetím monumentálních děl z období Brandlovy vrcholné tvorby, přičemž jako hraniční body stanovil plátna „Historie Josefa Egyptského“ z roku 1721 a smiřické „Klanění tří králů“ (1727).<sup>319</sup> Vročením podobizny do let 1722-1725 nám vychází Brandlův věk na cca 55 let, který „po porovnání s ostatními autoportréty a při zohlednění přirozených proměn tváře, jeví se nám pravděpodobným.

<sup>315</sup> Inv. č. 17424, staré inv. č. VO 1834 - zápůjčka.

**Provenience:** V 18. století byl obraz součástí kolowratské obrazárny nejprve v Praze a posléze v Rychnově nad Kněžnou. V 80. letech 19. století se dílo nacházelo ve sbírce prof. Weisse a počátkem 20. století ve sbírce J. Schüleina. Není známo, kdy a jak se obraz dostal do českého majetku. Roku 1941 je veden v majetku dr. Bohuslava Brouka z Prahy. V roce 1995 obraz do NG zapůjčila majitelka Helena Pachlová a roku 1998 byl autoportrét zakoupen pro Sbirku starého umění NG v Praze.

**Restaurování:** V.V. Hlava (1956).

**Výstavy:** Deutsches Barock und Rokoko - Darmstadt (1914) – jako J. Kupecký, Umělci o sobě (1941), L'Arte del Barocco in Boemia – Milano (1966), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), Baroque in Bohemia – London-Birmingham (1969), Umění českého baroku (1970), Sláva barokní Čechie (2001), Lumière et ténèbres – Lille (2002-2003) Petr Brandl. Malíř neřestí pozemských (2004).

<sup>316</sup> NEUMANN 1960 (pozn. 105) passim.

<sup>317</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 102.

<sup>318</sup> Ludmila KUBÁTOVÁ: Dolování zlata v Jílovém (1596-1968), in: Jílové u Prahy 1987, 185-228.

<sup>319</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 103.

Značný zájem a dohady vzbuzovalo odnepaměti gesto "počítání na prstech", které se objevuje také na Podobizně mladého muže (NG, inv. č. 2607) a na obraze Boháč (NG, inv. č. 2890) z okruhu Petra Brandla. U posledně jmenovaného obrazu žánrového námětu není pochybnost a „gesto rukou lze v tomto případě vyložit jako počítání na prstech, protože na stolku leží mince a stařec má na opasku připevněn měšec.“<sup>320</sup> Odlišná situace nastává u obou zmíněných podobizen, u nichž výklad posunku musí být veden jinou cestou. Jak poznamenal J. Neumann, počítání na prstech je gestem výkladu a argumentace, nicméně připustil možnost souvislosti s finančními těžkostmi, které Brandla provázely po celý život.<sup>321</sup> Z laického pohledu atraktivní "gesto počítání vlastních dluhů" vyvolalo odpor odborné veřejnosti. P. Preiss připomněl, že uvedené gesto není třeba chápat jako výjimečné, neboť má vlastně charakter řečnického výčtu argumentů, například v námětu Ježíše disputujícího se zákoníky („Dvanáctiletý Ježí v chrámě“) nebo Sv. Kateřiny Alexandrijské během hádání s filozofy.<sup>322</sup> Kromě toho A. Rousová poukázala na literární pramen důležitý pro dnešní čtení barokních gest, kterým je kniha anglického lékaře Johna Bulwera (1606-1656) „*Chirologia: or the naturall language of the hand a Chironomia: or the art of manuall rhetoricke*“, vydaná v Londýně poprvé roku 1644.<sup>323</sup> V podobném gestu je zachycen muž na obraze „Poprsí vousatého muže“ od Arta Wolfforta (olej, dubové dřevo, 64 x 49,5 cm, NG v Praze, inv.č. DO 4346), který pochází z nostické obrazárny.<sup>324</sup>

L. Sršeň upozornil na dvojici drobných olejomalb ze sbírek Národního muzea v Praze, z nichž jedna vznikla podle Brandlova Autoportrétu s gestem počítání na prstech a druhá dle Halbaxovy malby „Alegorie sluchu“. Ohledně významu a funkce drobných malbiček L. Sršeň předpokládá, že jde o „pouhý zbytek většího souboru, který byl vlastně svébytným inventářem sbírky zhotoveným

<sup>320</sup> ROUSOVÁ (pozn. 133) 94.

<sup>321</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 103.

<sup>322</sup> Pavel PREISS: Vlastní podobizna s gestem počítání na prstech, in: Vít VLNAS 2001 (pozn. 141) 440.

<sup>323</sup> Nejnovější edice knihy: H.R. GILLIS (ed.): *Chirologia (or the Natural Language of the Hand... Whereunto is Added): Chironomie (or the Art of Manual Rhetoric)*, John Bulwer, New York 1975, ROUSOVÁ (pozn. 133) 74sq.

<sup>324</sup> Původně tvořil pravděpodobně součást sbírky hraběte Františka Antonína Berky z Dubé, po jehož smrti roku 1706 obraz zdědil Antonín Jan Nostic (1646-1730).

technikou miniaturních malířských kopií. Můžeme je označit pojmem *dokumentární pastiše*.<sup>325</sup> Pastiš lze definovat následovně: miniaturní malířská kopie, dokumentující vzhled i rukopis, „vyšší druh katalogové dokumentace obrazárny“. Obrázky daroval (před 1821) sedlecký farář Josef František Devoty, spolu s dalšími předměty a jedním velkým obrazem od Brandla neznámého námětu (dnes nezvěstný). **Mužský portrét** (olej, ruční papír, 17,6 x 13,6 cm, Národní muzeum inv. č. H2-3954) [10], domnělá vlastní Brandlova podobizna, ale ve skutečnosti kopie Brandlova autoportrétu, nese na rubu přepis:

*Effigies Pictoris Brandl  
in originali per se ipsum  
depicta.  
Donavit Museo Josephus  
Devoty Curatus Sedlecensis*<sup>326</sup>

**Ženský portrét** (olej, ruční papír, 18,1 x 13,7 cm, Národní muzeum H2-3955), údajná podobizna Brandlovy milenky a fakticky kopie Halbaxova obrazu „Alegorie sluchu“ z rychnovské obrazárny, je opatřen podobným textem: *Concubina pictoris Brandl in originali depicta per ipsum* (Milenka malíře Brandla v originále jím samým namalovaná).<sup>327</sup> V otázce autorství uvažuje L. Sršeň hypoteticky o Kristiánu (Christian) Grundovi (kolem 1686-1751), otci proslulejšího Norberta Grunda.<sup>328</sup> Svůj názor opírá o skutečnost, že Kristián Grund pracoval ve druhé čtvrtině 18. století ve službách rodu Kolowratů, byl jejich dvorním malířem a měl na starosti rychnovskou obrazárnu.<sup>329</sup> Pozoruhodným způsobem je doložen výskyt obrazu právě v kolovratské obrazárně v Praze, posléze přenesené majiteli na zámek v Rychnově nad Kněžnou. Brandlův autoportrét se podařilo identifikovat na obraze „Pohled do obrazové sbírky“<sup>330</sup> od Antonína Františka Hampische (činný 1732-1768).<sup>331</sup>

<sup>325</sup> Lubomír SRŠEŇ: Alegorie sluchu, Podobizna Petra Brandla s gestem počítání na prstech, in: VLNAS 2001 (pozn. 141) 364.

<sup>326</sup> Tj. Podobizna malíře Brandla malovaná v originále jím samým. Daroval Muzeu Josef Devoty, farář sedlecký. Znění celého nápisu převzato z podkladů dr. L. Sršně.

<sup>327</sup> SRŠEŇ (pozn. 325) 363.

<sup>328</sup> Ibidem 363-364.

<sup>329</sup> Za osobní sdělení a veškeré poskytnuté podklady děkuji dr. Lubomíru Sršňovi.

<sup>330</sup> Antonín František Hampisch, Pohled do obrazové sbírky, olej na plátně, 80 x 101 cm, NG v Praze, inv.č. O 17724.

<sup>331</sup> V roce 1727 autor spolu s dalšími malíři Gerhardem, Krtičkou a Tollensteinem oceňoval kolovratskou sbírku obrazů, jak uvedl E. Weiss ve svém rukopisu „Obrazárna státního zámku v Rychnově nad

### III.3. Portréty

*„Jederman wollte von ihm gemalt sein,  
wie man noch sehr schöne und gute Bildnisse von ihm hat.“<sup>332</sup>*

Proslulost Brandla jako malíře a portrétisty se šířila s každým nově dokončeným obrazem. Jeho zákazníci se rekrutovali především z řad šlechty a vysokého kléru, ovšem jeho díla se objevovala i v měšťanských sbírkách<sup>333</sup>. Obrátíme-li naši pozornost k aristokracii, primární a privilegované vrstvě zadavatelů, musíme se krátce zastavit u problematiky sběratelství.

*„Vzácných obrazů není nikdy dost, jsou nad zlato a stříbro.“*  
Karel Eusebius z Lichtenštejna<sup>334</sup>

Zejména z počátku stála za zrodem šlechtických sbírek v podobě barokních obrazáren okázale uplatňovaná snaha po reprezentaci jednotlivce i rodu, jeho kulturnosti, starobylosti a bohatství. V některých případech prostředkoval nákup umění jeden ze způsobů finanční spekulace, investice rodového jmění nebo se umělecké předměty pořizovaly za účelem výzdoby palácových interiérů. *„Vybavení šlechtických paláců obrazovou dekorací patřilo ovšem k životnímu stylu šlechty a tíhlo tak k určité standardizaci.“<sup>335</sup>* Ryzí vášeň pro umění, vyjádřená kvalitou či kvantitou sbírkového fondu, a snaha po uchování trvalých hodnot je typická až pro vzdělaný typ šlechtického sběratele tzv. *artis pictoriae amator*.<sup>336</sup> Z. Hojda používá pojem "znalecké sbírky" u vrcholných sběratelů typu hraběte Jana Humprechta Černína, hraběte Jana Hertvíka Nostice nebo hraběte Antonína Berky z Dubé a konstatuje, že *„vznik opravdu hodnotných barokních obrazáren byl vždy výrazem individuality sběratele, jeho zálib, znalectví, snahy reprezentovat se prostřednictvím výtvarného díla.“<sup>337</sup>*

---

Kněžnou“ (1953-1955). Lubomír SLAVÍČEK: Antonín František Hampisch, Pohled do obrazové sbírky, in: idem 1993 (pozn. 259) 129.

<sup>332</sup> JAHN (pozn. 192) 115.

<sup>333</sup> Například ve sbírce Jana Václava ze Steinbecku (1705) nebo v kolekci nákladníka Duchoslava Matěje Budína (1712), celkem v 17x v sedmi sbírkách byly zapsány obrazy Petra Brandla, z toho dva autoportréty (?). Zdeněk HOJDA: Výtvarná díla v domech staroměstských měšťanů v letech 1627-1740. Příspěvek k dějinám kultury barokní Prahy I., in: Pražský sborník historický XXVI, 1993, passim.

<sup>334</sup> Hana SEIFERTOVÁ/Anja K. ŠEVČÍK: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malby 1690-1750, Praha 1997, 7.

<sup>335</sup> HOJDA 1991 (pozn. 258) 259.

<sup>336</sup> SLAVÍČEK (pozn. 259) 61.

<sup>337</sup> HOJDA 1991 (pozn. 258) 259.

Základ všech sbírek tvořily rodové portrétní galerie, zahrnující zčásti reálnou a zčásti hypotetickou řadu rodinných předků propojenou s oficiálními osobnostmi. Rozmach portrétních galerií nastal v Čechách výrazněji až v období renesance a manýrismu (Lobkovicové, Černínové, Kolowratové). Příklad "arcisběratele" Rudolfa II. působil inspirativně a byl hojně napodobován. „I menší šlechtici se starali o doplnění rodových portrétních galerií objednávkami u nejvýznamnějších dobových mistrů a nákupy v cizině především proto, že úplná obrazová genealogie členů rodu patřila k požadavkům dobové aristokratické společnosti.“<sup>338</sup> U některých rodů, například u Slavatů, došlo dokonce k separaci "privátní" rodové galerie předků od "moderní" obrazárny (portréty zůstaly na jindřichohradeckém zámku, zatímco obrazová kolekce rostla v Praze)<sup>339</sup>.

Strukturu sbírek a jejich příbuzný charakter v domácím prostředí ovlivňovala silná vzájemná nápodoba sběratelů, identická východiska při tříbení uměleckého vkusu (tzv. kavalírské cesty do dobových uměleckých center) a rovněž nabídka související s rozkvětem uměleckého obchodu. Proslulá antverpská firma Forchondt, jejíž pobočky se nalézaly v Paříži, Vídni, Cádizu či Grazu, počítala mezi své zákazníky významné české sběratele - hraběte Jana Hertvíka Nostice, hraběte Antonína Berku z Dubé, knížete Jana Kristiána Eggenberka a další. Osudy jednotlivých sbírek podléhaly téměř bez výjimky cyklickému principu, od zrodu k zániku. Lišil se pouze počet generací, kterým se podařilo sbírku zachovat a uchránit před rozptýlením v rámci rodového dělení majetku či nuceným rozprodejem z důvodu finančních nesnází.

*„Umělecké sbírky vytvořené sběrateli z řad vysokého kléru nepředstavují žádný samostatný typ, ale pouze variantu dobového modelu šlechtické kolekce.“*<sup>340</sup> Doposud nejsou přesně zmapované případné umělecké sbírky církevních institucí - klášterní obrazárny, jejichž existenci a rozkvět podporovali a podobu utvářeli uměnímilovní opatři: Eugen Tyttl v Plasích, Tomáš Sartorius, Otmar Zinke a Bennon Löbl v dvojklášteří Břevnově-Broumově nebo Jindřich Snopek

<sup>338</sup> Vlasta DVOŘÁKOVÁ/Václav Vojtěch HLAVA: Cizí tváře ze tří století. Příspěvek k poznání evropského portrétního umění 16.- 18. století, in: Zprávy památkové péče XV, 1955, 231.

<sup>339</sup> HOJDA 1991 (pozn. 258) 258.

<sup>340</sup> Lubomír SLAVÍČEK: Sběratelství a obchod s uměním v Čechách 17. a 18. století, in: Olga FEJTOVÁ/Václav LEDVINKA/Jiří PEŠEK/Vít VLAS (ed.): Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740, 502.

v Sedlci.<sup>341</sup> Měšťanské sbírky napodobovaly skromnější formou kolekce aristokratické, jak svým uspořádáním (mozaikové zavěšení tzv. "rám na rám"), tak po stránce obsahové. Pozoruhodná je například zmínka o dvou Brandlových (snad) autoportrétech v pozůstalostních inventářích měšťanů (nákladníka Josefa Václava Rudolfa z roku 1738 a Josefa Antonína Kollera, hofmistra hr. Nostice z roku 1717).<sup>342</sup>

Jistou zvláštnost představují soubory samotných umělců, ve kterých se profesionální zájem (dílenské sbírky, vzorníky předloh, odlitky, grafické reprodukce významných děl) prolíná se zájmem sběratelským. Konkrétní příklad představuje sbírka obrazů v majetku Václava Vavřince Reinera, o jejíž podobě vypovídá nalezený seznam<sup>343</sup> („*Cathalogus der Reinerischen Bildern*“). Mezi uvedenými položkami se nachází i díla Brandlova: obraz Nejsvětější Trojice, Svatý Jeroným a blíže neurčená skica (*Heyl. Trey faldigkeit von Brandl, Heyliger Hyeronimus v. Brandl, Ein Schkitze von Brandl*). Podstatnou součást tvoří kromě artefaktů teoretické spisy, propagující nové myšlenky a podporující rozvoj v oblasti umění. Vedle kultivovaného sběratele se tak objevuje typ vzdělaného tvůrce, povýšeného z omezeného řemeslníka.

V odborné literatuře byl věnován portrétům od Petra Brandla omezený prostor a jako výlučný předmět studia, je nacházíme ojediněle. V roce 1923 otiskl Vincenc Kramář stať věnovanou akvizici Brandlova portrétu Šlechtice s modrým pláštěm (tehdy pod názvem Podobizna mladého muže) do Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění.<sup>344</sup> Roku 1954 uveřejnil Oldřich Jakub Blažíček svůj názor na autorství Podobizny břevnovského opata Sartoria, za jejíhož autora považoval právě Brandla (dnes připsáno J.P. Molitorovi).<sup>345</sup> V roce 1957 publikovala Olga Strettiová knihu „*Das Barockporträt in Böhmen*“, ve které provedla syntézu poznatků k tématu české barokní podobizny (zahrnujíc ovšem i rudolfínské portrétisty). V části, týkající se Petra Brandla, sice

---

<sup>341</sup> Ibidem.

<sup>342</sup> HOJDA 1993 (pozn. 333) 93, 95.

<sup>343</sup> Soupis Reinerových obrazů byl nalezen ve žlutické pobočce Státního oblastního archivu v Plzni a roku 1980 ho publikoval L.Machytka. Podrobněji k tomu Lubor MACHYTKA: Obrazy v majetku Václava Vavřince Reinera, in: Umění XXVIII, 1980, 169-170.

<sup>344</sup> KRAMÁŘ 1923 (pozn. 64) 11.

<sup>345</sup> BLAŽÍČEK 1954 (pozn. 88) 72-73.



nalezneme dnes již zčásti překonané datace, přesto musíme konstatovat, že z hlediska volby tématu a šíře zpracování se jedná o osamocený počín na poli české uměleckohistorické literatury.

K oživení zájmu o portrétní umění českých barokních mistrů přispěla rozsahem drobná, ale významem zásadní výstava „Český barokní portrét“ v roce 1963, kterou koncipovali P. Preiss a E.A. Šafařík do prostor hradčanské Lorety.<sup>346</sup> V roce 1971 byla v Jihočeské Alšově galerii instalována výstava „Český portrét“, která však širším vymezením nemohla Brandlovi věnovat zasloužený prostor.<sup>347</sup> Získané poznatky a osobní postřehy sumarizoval v již několikrát citovaném výstavním katalogu z roku 1969 J. Neumann.<sup>348</sup> U každé ze čtrnácti výstavních položek se pokusil, s ohledem na dostupnost údajů, dodržet strukturu: základní technické informace, údaje o provenienci, dosavadní názory v odborné literatuře a slohová a ikonografická analýza.

Tématem Brandlových portrétů se zabíral také P. Preiss, především jako autor celé řady katalogových hesel pro zahraniční i domácí výstavy českého barokního umění. V rámci výstavy K.I. Dientzenhofera vypracoval rozbor Podobizny Otmara Daniela Zinkeho.<sup>349</sup> Samostatně publikoval menší, spíše popularizační, článek o Podobizně horního úředníka<sup>350</sup>. V kontextu svého šporkovského bádání zhodnotil Brandlovu Podobiznu F.A. hraběte Šporka.<sup>351</sup> Nejnověji (2003) uveřejnil ve sborníku k 75. narozeninám Olgy Pujmanové studii „Portréty, které se mohou postavit po bok Kupeckému a Largillierovi“, ve které se dle vlastních slov ocitá: „*Snad na stopě neznámého autoportrétu Petra Brandla z mládí a cestou o jeho vlastních podobiznách,...*“<sup>352</sup>

Petr Brandl byl od počátku posuzován ve stejné míře jako malíř historických námětů i podobizen, o čemž svědčí název Jahnova životopisu

<sup>346</sup> PREISS/ŠAFAŘÍK (pozn. 119).

<sup>347</sup> Ladislav KESNER/Miloš RACEK (ed.): Český portrét (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1971.

<sup>348</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 97-114.

<sup>349</sup> Pavel PREISS: Podobizna Otmara Daniela Zinkeho, in: Mojmír HORYNA/Věra NAŇKOVÁ/Milan PAVLÍK et al. (ed.): Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu (kat. výst.), Praha 1989, 158.

<sup>350</sup> Pavel PREISS: Petr Brandl. Podobizna horního úředníka, in: Květy XX, 1970, 55.

<sup>351</sup> Pavel PREISS: Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha 1981, passim; Pavel PREISS: František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, 2., rozšířené a přepracované vydání, Praha-Litomyšl 2003, passim.

<sup>352</sup> PREISS 2003 (pozn. 279) 95.

„Peter Brandel, Geschichts- und Bildnissmaler“ z konce 18. století a autorova poznámka: „...aber als ein unterscheidendes Merkmal seiner Landsleute hat Brandel das wärmste Colorit unter ihnen und das sowohl in Gemälden der Geschichte als in Bildnissen; wie man dann von ihm Portraite hat, die einem Kupetzky oder Largillière an die Seite gestellt werden können.“<sup>353</sup> Přirovnáním Brandla ke Kupeckému či Largillièreovi, mistrům v oblasti portrétu, vypovídá o vysokém oceňování jím vytvořených podobizen. Nechat se malovat uznávaným malířem patřilo k dobrému tónu, stávalo se módou a známkou prestiže. Také v českých sbírkách nalezneme díla uznávaných evropských portrétistů - například Largillièreovu „Podobiznu Jana Michala hraběte Šporka“<sup>354</sup>, Rigaudovu „Podobiznu Dominika Ondřeje hraběte Kounice“<sup>355</sup>, Manyokiho „Podobiznu Františka Antonína hraběte Šporka“<sup>356</sup>, četné práce Stampartovi<sup>357</sup>, Knellerovi<sup>358</sup> i "kavalírské" portréty, vytvořené módními římskými malíři své doby, Marattim<sup>359</sup> či Trevisanim<sup>360</sup>. O vztahu umění Brandlova a Kupeckého bude zmínka v nadcházející kapitole, týkající se portrétů mylně připsaných.

Z řad aristokracie se rekrutovali zákazníci malíře Brandla, ochránci dlužníka Brandla i kumpáni světáka Brandla. Vzhledem k frekvenci a délce malířových pobytů na šlechtických panstvích a vzhledem k aristokratické zálibě

<sup>353</sup> JAHN (pozn. 192) 119.

<sup>354</sup> Malíř francouzského rokoka **Nicolas de Largillière** (1656-1746). „Chladná neosobní bravura je tu stupňována na úkor charakterizačních složek podobizny.“ Lubor MACHYTKA: Malířství 17. a 18. století na státních zámcích východních Čech, Pardubice 1972, 21-22.

<sup>355</sup> **Hyacinthe Rigaud** (1659-1743) byl, po Lebrunovi nejokázalejší portrétista francouzského dvora za vlády Ludvíka XIV. a Ludvíka XV.

<sup>356</sup> Významný maďarský portrétista **Adam Manyoki** (1673-1757) byl silně ovlivněný francouzským portrétem, avšak jeho tvorba nedosahuje vrcholů Kupeckého a Brandla.

<sup>357</sup> V Rakousku činný malíř **Franz van Stampart** (1675-1750) byl vlámského původu. V soupisu obrazů na zámku v Lysé (1723-1733) v portrétní galerii nalezneme četné položky označené „dle Stamparta“ či „od Stamparta“. Položky č. 6 Císař Josef I. v brnění, malé postavy, dle (Fr.) Stamparta/č. 62 Císař Josef I., v brnění, ve veliké postavě, dle téhož/č. 66 Císař Leopold I., malé postavy, v brnění, dle Fr. Stamparta/č. 70 10 cís. rodinných podobizen dle (Fr.) Stamparta/č. 71 4 cís. podobizny od Stamparta/č. 72 6 cís. podobizen od Stamparta/č. 74 18 rodinných podobizen oválných, dle Stamparta. Josef NOVÁK: Soupis obrazů v zámku Lysé v letech 1723-1733, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XIX, 1911, 93.

<sup>358</sup> Augsburský rodák a přítel Kupeckého **Gottfried Kneller** (1646-1723) studoval u Marattiho. Maloval reprezentativní šlechtické podobizny a jeho styl byl výsledkem anglické tradice dvorského portrétu. „Dobová, v pravém smyslu módní obliba portrétisty Knellera je lehko vysvětlitelná tím, že své solidní holandské školení [...] převedl do lehkého, elegantně světáckého stylu vandycovského portrétu a poté ještě více zkonvenčnil svůj výraz příklonem k dvorské malbě Francie doby Ludvíka XIV.“ DVOŘÁKOVÁ/HLAVA (pozn. 338) 228.

<sup>359</sup> Žák Andrey Sacchiho, portrétista **Carlo Maratta** (1625-1713) maloval i náboženské motivy.

<sup>360</sup> Ital **Francesco Trevisani** (1656-1746) maloval historické a náboženské výjevy. Jeho portréty byly ceněny pro neformálnost pojetí, která vznikala údajně jeho individualizovaným vztahem k modelu.

v portrétech lze předpokládat, že s žádostí o podobiznu jej oslovila větší část jeho urozených zákazníků než by dochované portréty daly tušit. Vezmeme-li například Brandlův častý výskyt v západních Čechách z počátku 18. století: v letech 1698-1699 pobýval u Michnů v Chyši, roku 1699 u Lažanských v Manětíně, v roce 1700 na panství Kokořovských z Kokořova ve Žluticích, následně 1701 u Kolowratů-Krakowských v Chlumu u Chabařovic, roku 1705 se vrátil do Žlutic a v roce 1707 pracoval znovu na zámku v Chyši, můžeme oprávněně předpokládat existenci podobizen z tohoto období. Jeví se nepravděpodobným, že by v tomto období rezignoval na portrétování a věnoval se pouze oltářním plátnům (Manětín, Chabařovice) a bohémskému životu. Zmínka o nedochovaném rodinném portrétu (viz níže) Kokořovských z Kokořova naznačuje správnost těchto úvah a v následující části se pokusíme nastínit možnost dalších Brandlových portrétů - hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova a hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat.

» «

Oficiálně připsané Brandlovy portréty - dosavadní stav:

- Podobizna Jana Samuela Františka Wussina
- Podobizna šlechtice v hnědém plášti
- Podobizna šlechtice v modrém plášti
- Podobizna Otmara Daniela Zinkeho
- Podobizna pražského arcibiskupa Ferdinanda z Khuenburgu
- Podobizna staršího muže (dříve rytec M.J. Rentze)
- Podobizna staršího muže
- Podobizna mladého muže (snad Maxmiliána Brandla)
- Studie podobizny šlechtice (snad hr. F.A. Šporka)
- Podobizna horního úředníka (dříve muže s bílou parukou)
- Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka

Autentické dochované Brandlovy portréty - hypotéza:

- Podobizna Jana Samuela Františka Wussina
- Podobizna hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat (dříve šlechtice v hnědém plášti)
- Podobizna hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova
- Podobizna šlechtice v modrém plášti
- Podobizna pražského arcibiskupa Ferdinanda z Khuenburgu
- Podobizna Otmara Daniela Zinkeho
- Podobizna staršího muže (dříve rytec M.J. Rentze)
- Podobizna staršího muže - odepsána
- Podobizna mladého muže (snad Maxmiliána Brandla)
- Studie podobizny šlechtice (snad hr. F.A. Šporka)
- Podobizna horního úředníka (dříve muže s bílou parukou)
- Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka

U souboru Brandlových podobizen lze z hlediska typů navrhnout jejich rozdělení do čtyř skupin. Vzhledem ke skromnosti dochovaného materiálu se jedná pouze o pomocný prostředek při zpracování zvoleného tématu, neboť zastoupení jednotlivých portrétních druhů bohužel nedovoluje vytvoření reprezentativní typologie. Navrhované kategorie rozlišují:

- 1) **Rané reprezentativní portréty**  
Podobizna Jana Samuela Františka Wussina  
Podobizna hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat  
Podobizna hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova  
Podobizna šlechtice v modrém plášti
- 2) **Portréty duchovních hodnostářů**  
Podobizna pražského arcibiskupa Ferdinanda z Khuenburgu  
Podobizna Otmara Daniela Zinkeho
- 3) **Komorní portréty**  
Podobizna staršího muže (dříve rytec M.J. Rentze)  
Podobizna staršího muže - odepsána  
Podobizna mladého muže (snad Maxmiliána Brandla)
- 4) **Pozdní reprezentativní portréty**  
Studie podobizny šlechtice  
Podobizna horního úředníka  
Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka

První z řady raných reprezentativních portrétů představuje příznivý případ, kdy máme pozitivně identifikovaného autora, totožnost zobrazeného i datum vzniku malby, neboť rub plátna je opatřen nápisem versálkami:

*Joann: Samuel Fran.Wuhsin  
Natus Anno 1661: 9. Julij Pragae  
Depictus à Petro Brandl  
A[nn]o 1703., 9 Julij  
enatus A[nn]o 17...*

Portrét zachycuje rytce **Jana Samuela Františka Wussina** (1663-?) z pražské umělecké rodiny. Otec Daniel Wussin (1626-1691), rovněž rytec původem z Grazu, udržoval přátelské styky s Karlem Škrétou, jak dosvědčují nejen Wussinovy rytiny dle jeho prací, ale zejména fakt, že Škréta mu byl 23. září 1659 za svědka na svatbě.<sup>361</sup> Wussinovi synové, Jan Samuel František a Kašpar Zachariáš (1664-1747), byli v družném kontaktu s Janem Kupeckým a Petrem Brandlem, jak dokládá tato a další rodinné podobizny. P. Preiss k tomu poznamenal: „*Na podobizny si Wussinové potrpěli: Jan Kupecký portrétoval Kašpara Zachariáše Wussina a Hedviku, bratra a dceru Jana Samuela Wussina. To by mohlo vzbudit mylný dojem, že šlo o rytce umělecky významné. Ve skutečnosti byli výtvarně zcela podřadní, jako ostatně téměř všichni rytci v Praze činní...*“<sup>362</sup>

Do uměleckohistorické literatury uvedl **Podobiznu Jana Samuela Františka Wussina** (1703, olej, plátno, 94 x 74 cm, Liberec, Oblastní galerie/dlouhodobá zápůjčka do NG v Praze)<sup>363</sup> [11] R. Kuchynka: „*Mně samotnému podařilo se na zámku v Kopidlně nalézt krásnou Brandlem signovanou podobiznu Jana Sam. Frant. Wussina z r. 1703.*“<sup>364</sup> Díky objevení nápisu na rubu

<sup>361</sup> Zápis z farní knihy u sv. Štěpána, Liber copulatorum ab anno 1661-1735, fol. 81, cituje Karel GUTH: Palác hrabat Přichovských na Příkopě v Praze, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XXI, 1913, 144-145.

<sup>362</sup> Pavel PREISS: Podobizna Jana Samuela Františka Wussina, in: VLNAS 2001 (pozn. 141) 439.

<sup>363</sup> Inv. č. D 657, O 1097 (Liberec), VO 11249 (Praha).

Provenience: Před rokem 1802 se obraz nacházel ve sbírce hraběte Jana Šlika. V letech 1802-1816 byl součástí Obrazárny SVPU v Praze, poté vrácen hr. Šlikovi. Do roku 1945 byl uchovávan na zámku v Kopidlně, poté se svozem dostal na zámek Sychrov, odkud v roce 1960 přešel do majetku Oblastní galerie v Liberci.

Restaurování: Alena a Vlastimil Bergerovi (1961)

V.V. Hlava (1965)

Výstavy: Pražské baroko (1938), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), České barokní umění (1986), Prager Barock – Wien (1989), *Artis pictoriae amatores* (1993), Sláva barokní Čechie (2001).

<sup>364</sup> Rudolf KUCHYNKA: Petr Brandl, Odd. dokumentačních a sbírkových fondů ÚDU AV ČR, Archivní fond: Rudolf Kuchynka, karton I, inv. č. 25, rukopis (strana 10).

plátna nebylo o autorství Brandla pochyb. A. Matějček se o obraze vyjádřil jako o dokladu emancipace Brandlova umění, „ze slohové vázanosti věku minulého k hybnosti a malířské svobodě formy“.<sup>365</sup> Oproti tomu V.V. Štech vyzdvihl zejména formální prvky podobizny, svědčící „o časné znalosti drobných triků (stuhy, prádlo, knihy), jimiž se malba stávala zajímavější.“<sup>366</sup> Otázky však vzbuzuje nesprávné datum narození zobrazeného uvedené na zadní straně plátina (9. červenec 1661). Jak uvedl K. Guth (1913)<sup>367</sup>, a poté i A. Podlaha (1916), J.S.F. Wussin byl pokřtěn dne 19. března 1663 u sv. Štěpána. Ke zkreslení údaje došlo pravděpodobně porušením rubového nápisu v pozdější době. V udaném roce dokončení portrétu (1703) se narodila J.S.F. Wussinovi dcera Hedvika (její pozdější podobiznu provedl J. Kupecký), což společně s rytcovým životním jubileem (40. výročí) může být možným důvodem a příležitostí pro vytvoření Brandlova portrétu, jak uvedl J. Neumann podporující tím dřívější názor J. Bokové.<sup>368</sup>

V odborném článku z roku 1984 odhalil L. Machytka osobnost portrétovaného na obraze Jana Kupeckého, který do té doby byl evidován pouze jako „Portrét muže v čapce (autoportrét?)“, tehdy v obrazové kolekci na státním zámku Mělník.<sup>369</sup> „Jednoznačně kladně vyznívá srovnání mělnického portrétu s podobiznou Jana Františka Samuela Wussina od Petra Brandla z roku 1703.“<sup>370</sup> Je zajímavé, že na rubu Kupeckého plátina se nacházel podobný přepis jako v případě Brandlova portrétu, jenž však při provádění rentoiláže zřejmě nebyl přenesen na nové plátno. Jeho znění lze rekonstruovat na základě údajů z katalogu Františka Horčičky, který ve funkci inspektora colloredo-mannsfeldské obrazárny zpracoval roku 1829 katalog galerie: „Bildnis des Samuel Wussin natus 1661. Pragae 9. Julii Jan Kupecky pinx. A. 1712 2. Martii.“<sup>371</sup> „Podobizna Hedviky Wussinové“ (1716, olej, plátno 87 x 67,5 cm, Praha, Národní galerie/O 1276) pochází rovněž od Jana Kupeckého a na rubu plátina

<sup>365</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 14.

<sup>366</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 77) 147.

<sup>367</sup> Tamtéž pokřtěn i bratr Kašpar Zachariáš dne 16. prosince 1664. GUTH 1913 (pozn. 361) 144.

<sup>368</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 105.

<sup>369</sup> Dříve státní zámek Žleby, poté státní zámek Mělník. V současnosti zřejmě vrácen původnímu majiteli.

<sup>370</sup> Lubor MACHYTKA/Alena a Vlastimil BERGEROVI: Portrét pražského rytce Jana Františka Samuela Wussina od Jana Kupeckého, in: Umění XXXII, 1984, 256.

<sup>371</sup> Ibidem.

se nachází podobný text jako v předchozích případech, opět s chybným datem narození (místo 5. dubna 1703, uvedeno 10. března 1709). Fakt, že u všech třech portrétů příslušníků Wussinovy rodiny se opakují identické formy nápisů i mylná data, dovozuje, že všechny tři obrazy tvořily součást jedné sbírky a texty byly dopsány dodatečně. Tento celek doplňuje další Kupeckého dílo, „Podobizna Kašpara Zachariáše Wussina“, dochovaná v mezzotintě B. Vogla z roku 1736.<sup>372</sup>

Porovnáním obou portrétů J.S.F. Wussina, z hlediska malířského rukopisu na základě rentgenogramů, vytanuly markantní rozdíly v postupu při výstavbě malby u Brandla a Kupeckého. „Osobité přístupy k řešení portrétního výtvarného problému“ výstižně shrnuli jejich restaurátoři, Alena a Vlastimil Bergerovi: „Jan Kupecký jakoby stavěl obličej po částech a přidával barevnou hmotu krátkými nánosy do přesně připravené kresby. [...] Petr Brandl se ukázal v portrétu Jana Samuela Františka Wussina z roku 1703 jako bytostný malíř. Jeho štětec nekreslí, ale nanáší a vrství barvou a výrazný rukopis zanechává bohatě členěný tvar obličeje.“<sup>373</sup> Ani na tomto obraze se Brandl nevyhnul korekcím, pentimenti nalezneme například ve tvaru haleny anebo ve velikosti duhovky levého oka.

Wussinova podobizna upoutá na první pohled živou barevností, kterou spoluutváří tmavě červený plášť kontrastující se sytě modrým pozadím. Velkoryse podané vlny mocné, takřka rozevláté paruky evokují pompézní portréty francouzské nobility a vyšších středních vrstev z ruky Hyacintha Rigauda a Nicolase de Largillière. Poukaz na Brandlovy francouzské inspirační zdroje se objevuje již u J.J.Q. Jahna. V literatuře akcentované "preciózní gesto" lze objevit rovněž u Kupeckého Podobizny Hedviky Wussinové nebo u Bentumovy (?) Podobizny dvou děvčátek. Brandl jím záměrně podtrhl „noblesní eleganci francouzského střihu“<sup>374</sup>. Ačkoliv zobrazený nepatřil k privilegovanému stavu, řadí se podobizna svým pojetím a použitím charakteristickým atributů

---

<sup>372</sup> Podrobněji k originálu „Portrétu Kašpara Zachariáše Wussina“ od Kupeckého, k jeho dílenské kopii a k Voglově mezzotintě MACHYTKA/BERGEROVI (pozn. 370) 256; NEUMANN 1969 (pozn. 25) 105.

<sup>373</sup> MACHYTKA/BERGEROVI (pozn. 370) 257.

<sup>374</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 106.

(alonžová paruka, preciózní gesto, krajina v pozadí) mezi typické šlechtické portréty a v Brandlově tvorbě reprezentuje důležité východisko pro datace.

Stejně jako u Wussinova portrétu se R. Kuchynka zasloužil o publikování **Podobizny šlechtice v hnědém plášti** (kolem 1705, olej, plátno, 109,5 x 81,5 cm, Praha, Národní galerie, O 1551)<sup>375</sup> [12, 14], dříve uváděné pod názvem *Podobizna staršího muže (v hnědém plášti)*. Reprodukce malby byla otištěna ve Zlaté Praze roku 1917. Od počátku nepochyboval o autenticitě obrazu: „*O Brandlově díle svědčí modelace tváře, z jiných portrétů známá, pastosně nanášená barva na jasně osvětleném čele, nedbale modelovaná ruka...*“<sup>376</sup>. V odborné literatuře byl obraz přijat bez výhrad. A. Matějček zařadil portrét do pozdního období po 1720.<sup>377</sup> V.V. Štech se vyslovil pro dřívější dataci mezi lety 1715-1720.<sup>378</sup> Radikálně odlišné časové zařazení zvolil J. Neumann: „*V podání kostýmu, zvláště kraje, v modelaci tváře i v koloritu je obraz blízký Brandlově Podobizně J.S.F. Wussina [...] větší malířská zralost i bezpečné vkomponování postavy do formátu mluví samo pro pozdější dobu vzniku.*“<sup>379</sup>

V průběhu věku ztmavnuvší pozadí vyžaduje bezchybné nasvícení, aby získal na větší zřetelnosti jen tušený „*kmen stromu v levém pozadí obrazu, stejně provedený, jako na portrétu hraběte Frant. Josefa Černína na zámku ve Vinoři.*“<sup>380</sup> Malířova pozornost je však soustředěna na dva osvětlené dominantní prvky podobizny, a to tvář a levou ruku zobrazeného. Tvář muže se pohledem odvrací od diváka, což představuje pojetí, vyskytující se u Brandla méně často (například v později datovaných obrazech - *Podobizna staršího muže, Podobizna mladého muže* ze sbírky NG v Praze). Ačkoliv J. Neumann spatřuje

---

<sup>375</sup> Provenience: Roku 1932 byl obraz zakoupen od majitelky Sidonie Nádherné (zámek Vrchotovy Janovice) do Obrazárny SVPU.

Restaurování: 1917 provedena rentoiláž.

Výstavy: *Masterpieces of Czech Art – Edinburgh* (1959), *L'Arte del Barocco in Boemia – Milano* (1966), *Petr Brandl. 1668-1735* (1969), *Baroque in Bohemia – London-Birmingham* (1969), *Umění českého baroku* (1970), *Arta barocă din Boemia - Bucarești* (1971), *Барок у Чешкој – Beograd* (1972), *Искусство чешского барокко – Leningrad* (1974), *Dix siècles d'art Tchèque et Slovaque – Paris* (1975), *Barokin Taidetta – Helsinki* (1987).

<sup>376</sup> Rudolf KUCHYNKA: *Nově poznání obrazy Petra Brandla*, in: *Památky archeologické a místopisné XXIX*, 1917, 234.

<sup>377</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 24.

<sup>378</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 77) 147.

<sup>379</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 106.

<sup>380</sup> KUCHYNKA 1917 (pozn. 60) 234.



v mužově pohledu stranou „nenucenou životnost“<sup>381</sup>, stejně dobře může být výraz interpretován jako nadutý s náznakem lhostejnosti. Druhé světelné ohnisko obrazu tvoří levice, s předloktím položeným na mramorové desce a dlaní spuštěnou přes okraj stolu. Na první pohled vidíme nedostatky v propracování ruky, u níž největší prohřešek spočívá v absenci kloubů na hřbetu ruky, kterou O. Strettiová přiléhavě označuje pojmem „*fleischig*“<sup>382</sup>. Několik kreseb z grafické sbírky NG v Praze ovšem dosvědčuje, jaký význam Brandl přikládal kresbě rukou a s jakou péčí a přesvědčivostí je dokázal propracovat (inv. č. K 362, K 1028-rub, K 1127, K 21806, K 23607). Při bližším pozorování rozpoznáme také nesprávné, poněvadž nepřírozené, umístění předloktí ve vzduchu nad stolem. Přenesení váhy na levou polovinu těla muž vyrovnává oporou ruky, která však je namalována, jak naznačuje dlaň spuštěná z přílišné výšky, mírně nad deskou stolu.

Dosud nezodpovězenou otázkou zůstávala identita zobrazeného muže. Obraz přišel do sbírky Národní galerie v Praze v roce 1932 z kolekce Sidonie Nádherné<sup>383</sup> a jeho dřívější provenience není známa. Porovnáním podoby neznámého šlechtice s tváří na Podobizně hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat (kolem 1730, olej, plátno, 74,5 x 60,5 cm/ovál, Rychnov nad Kněžnou, zámek/staré inv.č. 200)<sup>384</sup> [13, 15] od F.K. Bentuma dospěla autorka práce k jednoznačnému názoru, že na obou portrétech je zachycena tatáž osoba. Archívní prameny prozatím nevydaly v této záležitosti žádné svědectví, proto je uvedená hypotéza založena jednak na domněnce pravděpodobnosti existence tohoto portrétu, ale především na zjevných shodách ve fyziognomii tváře Brandlova neznámého šlechtice a Bentumova hraběte Krakowského z Kolowrat. Rychnovská podobizna hraběte Krakowského z Kolowrat, tradicí připisovaná Petru Brandlovi byla pod jeho jménem uvedena i na výstavě Pražského baroka v roce 1938. „*Uplatňuje se v ní*

<sup>381</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 107.

<sup>382</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>383</sup> Sidonie Nádherná (1885-1950) byla poslední majitelkou zámku ve Vrchotových Janovicích.

<sup>384</sup> Provenience: Obraz pochází z majetku Zdeňka Kolowrata-Krakowského ze zámku v Rychnově nad Kněžnou, kde je vystaven i v současnosti, v majetku Jana Kolowrata Krakowského. Výstavy: Pražské baroko (1938) - připsáno Brandlovi.

rovněž módní francouzské pojetí, elegantní přednes a uvolnění malířského rukopisu, částečně i na úkor intenzity charakterizačního úsilí.“<sup>385</sup> O čtyři roky později obraz V. Novotný zařadil mezi práce F. K. Bentuma. „Z okruhu Brandlova umění ovlivněného francouzským portretem vyrostla skupina podobizen, které jsou v blízkém vztahu k podobiznám flámského malíře působícího v Čechách, Christiana Bentuma.“<sup>386</sup>

#### Petr BRANDL

Podobizna šlechtice v hnědém plášti  
(J.F. Krakowský z Kolowrat)

kolem 1705

obdélný formát  
( 109,5 x 81,5 cm)

polopostava

portrét ve věku 50-55 let

prostovlastý

ležérně zavázaný hnědý plášť

bílá halena zdobená krajkou

pohled upřen stranou

¾ natočení hlavy

listiny na mramorové desce, kniha

průhled do zeleně

#### Filip Kristián BENTUM

Jan František Krakowský z Kolowrat  
(1650-1723)

kolem 1730

oválný formát  
(74,5 x 60,5 cm)

poprsí

posthumní portrét (ve věku 65-73 let)

alonžová paruka

bohatě řasený červený plášť s modrou  
podšívkou

bílá halena zdobená krajkou a černou  
stuhou<sup>387</sup>

pohled upřen na diváka

¾ natočení hlavy

bez rekvizit

neutrální pozadí

Komparací tváří a podoby na obou obrazech můžeme konstatovat evidentní shody v jednotlivých obličejových partiích i jejich podání. Souhlasí oválný tvar masitého obličejě zakončeného podbradkem, tvar brady uprostřed rozdělené nepatrným důlkem, záhyb pravé mužovy líce u kořene nosu, podlouhlý nos s výrazně vykrojenými nosními dírkami, vyklenutí pravého, jemně pozdviženého obočí, příbuzný tvar rtů či zastínění části levé líce. Rozdíly patrné v barvě a hustotě obočí, zpracování krku, nuance v zachycení koutků

<sup>385</sup> MACHYTKA 1972 (pozn. 354) 12.

<sup>386</sup> Vladimír NOVOTNÝ: Obrazárna zámku Rychnova nad Kněžnou, in: Umění XIV, 1942, 12.

<sup>387</sup> Bentumovo barevné i kompoziční řešení oděvu upomíná na Brandlovu podobiznu rytce Wussina.

rtů, síly krku a celkovém mužově výrazu lze vysvětlit několika způsoby. Diváka může do určité míry klamat upřený a odvrácený pohled modelu, který obě podobizny největší mírou odlišuje. Na první pohled rozeznáme rozdílný věk modelu, a tak je možné přisoudit změny vizáže též procesu stárnutí. Posledním a nejpádňším argumentem pro vysvětlení diferencí mezi oběma portréty jsou rozdílné schopnosti obou malířů. Bentum maloval podobiznu volnějším způsobem, avšak některé části tváře nejsou zcela zvládnuty. Mluvíme zejména o záhybech kůže (zastíněná levá líc, podbradek, krk), které působí nepřirozeně, netvoří organickou součást s celkem, ale naopak vytváří dojem dodatečně přidané masy. V Brandlově modelaci obličeje nenalzááme žádné pochybné momenty, a ačkoliv šlechtic odvrácí svůj pohled stranou od diváka i celkový výraz a mimika obličeje účinkuje přesvědčivěji. Na Bentumovu obranu nutno dodat, že se pravděpodobně jedná o posmrtný portrét a tudíž věrné zachycení podoby zobrazeného bylo dáno na základě předlohy.

Hrabě Jan František Krakowský z Kolovrat (1650-1723), komoří a tajný rada, prokazatelně opakovaně vešel ve styk s Brandlem. Poprvé k setkání došlo patrně v roce 1701 při Brandlově doloženém pobytu na panství v Chlumu (Kulmu) Krakowských z Kolowrat. V blízkých Chabařovicích (u Ústí nad Labem) vytvořil Brandl téhož roku pro hlavní oltář plátno „Narození P. Marie“ a pro nástavec menší obraz „Ducha svatého“. Pořizovací náklady nesl částečně patron kostela, hrabě Jan František Krakowský z Kolowrat, k jehož panství Chabařovice patřily.<sup>388</sup> V roce 1707 prodal hrabě Krakowský z Kolowrat panství Norbertu Kolowratovi-Liebštejnskému. Dobu vzniku podobizny hraběte lze tedy pravděpodobně zasadit mezi roky 1701-1707, kdy se Brandl pohyboval na rodovém panství. V roce 1718 zdědil Jan František Krakowský z Kolowrat po své sestře Anně Ludmile Krakovské-Michnové panství Chýše. *„Brandl dlel v roce 1708 v Chýši u Karla Jiřího Michny z Vacínova (†1710) a jeho manželky Anny Ludmily, rozené Krakovské z Kolovrat (†1718), [...] Je možno, že styky s rodinou Krakovských Kolovrat, doložené už prací v Chabařovicích, přivedly Brandla právě do*

---

<sup>388</sup> Jaromír NEUMANN: Dvě nepovšimnutá díla Brandlova, in: Umění V, 1957, 134.

*Chýše*.“<sup>389</sup> Na tomto místě se objevuje spojitost s další potenciálním portrétem od Brandla, a sice s manětínskou Podobiznou hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova, do této doby připisovanou F. K. Bentumovi.

„Úzké styky mezi Manětínem a Chýší máme v této době prokázány i portréty manželů Michnových, jež jsou dnes chovány na zámku manětínském a které ukazují na téhož mistra, jenž vytvořil většinu oválných podobizen tohoto zámku...“<sup>390</sup> Těsnost vazeb portrétního umění Brandlova a Bentumova se projevila opakovaným váháním v otázce autorské u několika manětínských podobizen, často nejprve připisovaných Brandlovi a poté Bentumovi (například Podobizna Václava Josefa hrabte Lažanského se syny). Mezi díly z portrétní galerie na zámku Manětín vyniká nadprůměrně **Podobizna hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova** (okolo 1725-1731, olej, plátno, 84 x 63 cm/ovál)<sup>391</sup> [16], do roku 1710 majitele panství Chýše. Portrét není signován, pouze vlevo uprostřed plátna se nachází nápis jasně červenou barvou: *Baron Michna von Chýše*. Obraz se objevil na výstavě Pražské baroko (1938) pod lakonickým názvem „Podobizna Michny z Chýše“, datován kolem 1725-1731 v závislosti na druhém Bentumově doloženém pobytu v Čechách.<sup>392</sup> Odborná literatura o podobizně převážně mlčela, pouze O. Strettiová poznamenala, že umělec se v jejím pojetí osvobodil od konvenčního podání tématu.<sup>393</sup>

Roku 1683 se Anna Ludmila Kolowratová podruhé provdala, za barona Karla Jiřího Michu z Vacínova († 1710) a přepsala na něj panství Chýše. Šlechtický pár se zapsal do historie zámku i města jako význační stavitelé, za nichž byl vybudován nový klášter, po požáru opraven karmelitánský kostel, nově postaven farní kostel Zvěstování P. Marie a provedena barokní úprava zámku.<sup>394</sup> V roce 1708 přijal Brandl pozvání hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova do Chýše, aby zhotovil dva obrazy pro budovaný karmelitánský

<sup>389</sup> Ibidem 140.

<sup>390</sup> Vladimír NOVOTNÝ: Brandlova nástropní malba v Chýši, in: Umění XII, 1939-1940, 122.

<sup>391</sup> Provenience: Roku 1938 byl obraz majetkem hraběnky Th. Seilern-Lažanské na zámku Manětín.

Restaurování: Aktuálně se obraz nachází v péči restaurátorky p. Jelenové.

Výstavy: Pražské baroko (1938) - připsáno Bentumovi.

<sup>392</sup> VYDRŮVÁ/SEDLÁČKOVÁ (pozn. 296) 81.

<sup>393</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>394</sup> Marie ŠULCOVÁ: Zámek Chýše, Karlovy Vary 2000, 6.

kostel: „Udělení škapulíře“ a „Ukřižování“. Podle údajů křestní matriky manětínské fary se Brandl v říjnu 1716 vynacházel v Manětíně, a poté se vydal do Chýše na pozvání Anny Ludmily hraběnky Michnové, rozené Krakowské z Kolowrat, jejíž portrét se zachoval v Manětíně - „Hraběnka Michnová, rozená Kolowratová v šedé toaletě“ [17] (olej, plátno, 79 x 61 cm, Manětín, zámek, inv.č. MA 225) a je připisován Bentumovi. Účelem jejího pozvání byla výzdoba přízemního sálu pozdně renesančního zámku v nové barokní úpravě nástropní malbou s námětem „Králi Davidovi přinášejí hlavu syna Saulova“ (dříve „Césarovi je přinášena hlava Pompejova“).<sup>395</sup> Po smrti hraběnky Michnové zdědil Chýše její bratr Jan František Krakowský z Kolowrat.

Portrét hraběte Michny, chovaný na zámku v Manětíně, se nejvíce přiblížil způsobu Brandlovy malby, jednak teplým koloritem zemitých tónů, ale především modelací tváře s důkladným probarvením prostřední části obličeje, jemným šrafováním při nanášení světel do vlasů a delikátní malby krajky za použití lazur. V. Novotný se podrobně zabýval činností F.K. Bentuma v Manětíně, zdejším souborem podobizen a skupinou portrétu na blízkém zámku v Petrohradě.<sup>396</sup> K Michnově portrétu poznamenal: „*Jeho podobizna, barevně zladěná čokoládovou hnědí kabátu s tmavošedými vlasy a živé tváře je nejlepší z této skupiny podobizen. K němu pak se řadí podobizna jeho ženy Anny Ludmily roz. Krakovské z Kolovrat, malovaná zběžněji, ale zachycující dobře podlouhlý obličej sestárlé ženy...*“<sup>397</sup> Není zřejmé, zda obě podobizny vznikly pro manětínskou portrétní galerii nebo zda sem byly převezeny z Chýše po roce 1766, kdy se stala majetkem rodu Lažanských.<sup>398</sup> Naprosto evidentní kvalitativní rozdíl oproti ostatním manětínským portrétům hovoří ve prospěch domněnky, že Michnovu podobiznu vytvořil sám Brandl a nikoliv Bentum. Celkový výraz tváře a životnost portrétu vylučují vznik obrazu po smrti hraběte v roce 1710. Připustíme-li eventualitu Brandlova autorství, můžeme dobu jeho vzniku hypoteticky klást k roku 1708, kdy Brandl prokazatelně pobýval v Chýši.

<sup>395</sup> O nástropní malbě podrobně referoval V. Novotný. NOVOTNÝ 1939-1940 (pozn. 390) 119-122.

<sup>396</sup> NOVOTNÝ 1938 (pozn. 73) 326-344.

<sup>397</sup> Ibidem 342-343.

<sup>398</sup> Ibidem 343.

Následující **Portrét šlechtice s modrým pláštěm** (před nebo kolem 1710, olej, plátno, 144 x 106,5 cm, Praha, Národní galerie, O 1281)<sup>399</sup> [18] se v určitém smyslu vymyká dosud zmíněným raným reprezentativním portrétům. Již Jahn uvádí mezi inspiračními zdroji Brandlova portrétního stylu na čelním místě francouzskou portrétní malbu nebo holandské portrétisty francouzskou školou poučené. Ze všech známých podobizen od Petra Brandla můžeme francouzské vlivy pozorovat nejmarkantněji právě na „Podobizně šlechtice s modrým pláštěm. V odborných kruzích vyvolal obraz diskusi, týkající se nejprve jejího datování a posléze i samotného Brandlova autorství. A. Matějček<sup>400</sup>, a později v souladu s ním i O. Strettiová<sup>401</sup>, datovali obraz do doby po roce 1725. J. Neumann posunul zrod díla před nebo kolem roku 1710, spatřujíc souvislost s mírně časově předcházejí Podobiznou šlechtice v hnědém plášti.<sup>402</sup> V roce 1940 byl obraz, po prohlášení signatury za falešnou, odsunut mezi práce školy P. Brandla, ovšem již na výstavě Český barokní portrét v roce 1963 byl opět uveden mezi autentickými Brandlovými díly.<sup>403</sup>

Bezprostředně po akvizici díla publikoval V. Kramář článek, ve kterém vyzdvihuje portrét (tehdy ještě pod názvem „Podobizna mladého muže“) jako „effektivvoll komponierte und Meisterhaft gemalte Bildnis“ a stylově ho zařazuje po bok strahovské vlastní podobizny<sup>404</sup>. Namísto tradičně zmiňovaných francouzských vlivů (Rigaud, Largillière) se přiklání spíše k jejich zprostředkování Holanďany (Maes, Netscher) a dokonce se vyslovuje pro spřízněnost Brandlovy podobizny s anglickým portrétem 18. století.<sup>405</sup> Skutečně lze nalézt obdobné pojetí portrétu i přístup k modelu, zejména u **Nicolaese Maese** (1634-1693), původně žáka Rembrandtova, od jehož stylu i barevnosti se

---

<sup>399</sup> Provenience: Roku 1798 do Obrazárny SVPU zapůjčil Bedřich hrabě Nostic. V roce 1852 byl obraz vrácen tehdejšímu majiteli. Roku 1922 se podařilo obraz zakoupit do Státní sbírky starého umění.  
Restaurování: Jiří Brodský (2007).

Výstavy: Český barokní portrét (1964), L'Arte del Barocco in Boemia – Milano (1966), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), Exhibition of European Art from the Collection of the National Gallery in Prague – Tokyo... (1980), Le Baroque en Bohême – Paris (1981), Barok v Čechách (1982), Sláva barokní Čechie (2001).

<sup>400</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 29.

<sup>401</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>402</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 107.

<sup>403</sup> PREISS/ŠAFARÍK (pozn. 119) 12.

<sup>404</sup> KRAMÁŘ 1923 (pozn. 64) 11.

<sup>405</sup> Ibidem.

příchodem do Antverp odklonil. Názorný příklad analogických prvků nacházíme v Maesových protějškových malbách: Portrétu Hermana Amija (manžel Catherine de Vogelaer) [19] a Portrétu Catherine de Vogelaer (dcery tajemníka města Amsterdam a manželky Hermana Amija) [20] ze sbírek Louvru.<sup>406</sup> Markantní podoba vyvstane při porovnání obou mužských podobizen: postava tonoucí v bohatství drapérie, jejíž záhybový systém zdůrazňují na jedné straně nasazená světla a na straně druhé prohloubené stíny, identický postoj aristokrata s pravou rukou opřenou v bok a levou ležérně položenou na architektonický článek, stejný náznak pootočení profilu k pravému rameni, v pozadí variace průhledu do krajiny. Ačkoliv komparace obou děl nám ukázala množství styčných bodů, umožnila nám také uvědomit si určitou zásadní odlišnost. Tu vyjádřil A. Matějček následujícími slovy: „*podoba neznámého aristokrata v rysech ostrých, při vši representační okázalosti díla spíše povahopisně a expresivně než dekorativně usměrněných*“<sup>407</sup> Na základě uvedeného Maesova příkladu si uvědomíme opravdovou jedinečnost Podobizny šlechtice v modrém plášti v celku Brandlovy portrétní tvorby.

Při nedávném restaurování malby, provedeném akad. mal. Jiřím Brodským, se ukázalo, že plátno bylo ve spodní části dodatečně kráceno: „*Zcela určitě spodní část obrazu je oříznuta, obraz je v těchto partiích zkrácen. Na horní hraně a na bocích je jasně vymezen konec malby, ve spodu je malba ukončena řezem. Je možné, že ve spodní nedochované partii malíř obraz signoval a při oříznutí byla signatura celkem neuměle přepsána výš.*“<sup>408</sup> Tato domněnka se jeví pravděpodobnou, neboť Brandl svojí signaturu často umísťoval na schodišťové stupně, například na obraze „Uzdravení slepého Tobiáše“ (kolem 1705, olej, plátno, 259 x 177, zápůjčka Muzea hlavního města Prahy, inv.č. VO 10421) z instalace Národní galerie v Praze nebo na vysokomýtském „Nanebevzetí P. Marie“), které můžeme předpokládat i na odříznuté části plátna.

<sup>406</sup> Nicolaes Maes, Hermanus Amija, époux de Catherine de Vogelaer, kolem 1683, olej, plátno, 65 x 53 cm, Paris, Louvre (R.F.2858).

Nicolaes Maes, Catherine de Vogelaer, fille d'un Secrétaire de la Ville d'Amsterdam, épouse de Hermanus Amija, kolem 1683, olej, plátno, 65 x 53 cm, Paris, Louvre (R.F. 2859).

<sup>407</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 29.

<sup>408</sup> Jiří BRODSKÝ: Restaurátorská zpráva o opravě závěsného obrazu „Podobizna šlechtice v modrém plášti“, Roudnice nad Labem 2007, nepag.

Ve Sbírce grafiky a kresby Národní galerie v Praze se nalézá kresba - „Náčrt k podobizně muže“ (inv. č. K 361) z Lannovy sbírky, kdysi v majetku Josefa Mánesa, u které je uvažováno o souvislosti s Portrétem šlechtice v modrém plášti. Kreslená mužská postava zaujímá obdobný celkový postoj s pravou rukou pevně opřenou v bok. Kresba, pokud ji budeme považovat za návrh k portrétu, se odlišuje od výsledného obrazu pozicí levé ruky, jak je však patrné Brandl právě v této partii hledal ideální výraz, takže samotná kresba zachycuje dvě varianty umístění levice - buď s loktem položeným na potenciální architektuře (zídka, balustráda) a dlaní ležerně svěšenou k zemi jako v případě Portrétu šlechtice v hnědém plášti nebo s paží nataženou a dlaní opřenou o případný stavební prvek. Přes rozdílnost kostýmu je patrný stejný názor na podání drapérie a přirozeně působící zahalení pokrčeného a směrem k divákovi vytáčeného loktu, podobně i na Podobizně Františka Antonína hraběte Šporcka. Stejným problémem, nenuceným vytočením loktu, se zabíral v kresebné „Studii k podobizně muže“ (NG v Praze, inv. č. K 23606), kde ovšem ještě nedocílil ideálního výsledku. Obě kresby z Národní galerie jsou označeny jako autentické Brandlovy kresby.<sup>409</sup> První zmíněná kresba, potažmo i malba, se měla stát inspirací Josefu Mánesovi při návrhu portrétu zakladatele rakouské větve rodu Silva-Taroucca, Emanuela Silva-Tarouccy (1696-1771) a jak se ukázalo, v podobizně císaře Františka Josefa I. v řádově oděvu rytíře Zlatého rouna se Mánes přidržel Brandlovy malby *„ještě daleko těsněji v samém rozvrhu dekorativně splývajícího pláště, neboť se snažil využít barokních rekvizit zvýšenou měrou k vyvolání dojmu urozené nadřazenosti a zároveň historické legitimacy panovníka.“*<sup>410</sup>

Druhá skupina, portrétů duchovních hodnostářů zahrnuje dvě ukázky: „Podobiznu pražského arcibiskupa Ferdinanda hraběte z Khünburgu“ a „Podobiznu opata Otmara Daniela Zinkeho“. V minulosti Brandlovi mylně připisovaný (O.J. Blažiček) „Portrét opata Tomáše Sartoria“ vytvořil s největší

<sup>409</sup> Náčrt k podobizně muže, kresba černou a bílou křídou, modrošedý papír, 31,3 x 18,6 cm, Praha, Národní galerie (K 361); Studie k podobizně muže, kresba křídou, šedý papír, 33 x 20,5 cm, Praha, Národní galerie (K 23606). Podle údajů uvedených na vědecké kartě obě kresby připsal v roce 1968 Jaromír Neumann.

<sup>410</sup> Jaromír NEUMANN: Josef Mánes a staré umění, in: Umění XX, 1972, 414.



pravděpodobností J. P. Molitor (P. Preiss) a zmíníme se o něm v další kapitole. Obě podobizny vykazují řadu společných formálních znaků a nutno podotknout, že ani jedna z nich nepřináší žádné inovativní pojetí. Tradiční posazení figury bokem do křesla s hlavou pootočenou k divákovi podporuje zjevně dojem důstojnosti zobrazeného, ovšem neposkytuje příliš prostoru pro zobrazení figury a budí dojem statickosti. Vyjma očekávaných atributů (křeslo, kniha, kříž, církevní oděv a řasená drapérie v pozadí) pozorovatele nic nerozptyluje a může se soustředit na nejdůležitější aspekty malby: výraz tváře a gesto rukou. Arcibiskupův chladný a neosobní pohled nevypovídá mnoho o jeho osobnosti a ve výrazu opata Zinkeho je patrná maximálně lehká ironie. Gestika obou hodnostářů se liší, zatímco arcibiskup se gestem pravé ruky naléhavě obrací k divákovi, aniž by se ona naléhavost jakkoliv odrazila v chladné masce obličeje, opat Zinke levicí pozdvihá pektorál gestem, jemuž malíř propůjčil poněkud nepřirozený prstoklad.

Podobizna pražského arcibiskupa  
Ferdinanda hraběte z Khüngurgu

1714-1715

obdélný formát  
(114 x 88,2 cm)

neznačeno; na rubu nápis:  
*F. Khuenburg*

polopostava sedící v křesle

portrét ve věku cca 65 let

bíret

opatský oděv

pohled upřen na diváka

$\frac{3}{4}$  natočení hlavy

rekvizity na stole (knihy)

pravá ruka položená na opěradle  
levá ruka demonstruje pektorál

pozadí diagonálně členěno zelenou  
drapérií a dřevěným obložením

Podobizna opata  
Otmara Daniela Zinkeho

1721

obdélný formát  
(128 x 104,5 cm)

signováno vlevo dole na knihovním  
regálu: *Peter Brandl pinx.*

polopostava sedící v křesle

portrét ve věku 57 let

alonžová paruka

arcibiskupský oděv

pohled upřen na diváka

$\frac{3}{4}$  natočení hlavy

odznaky církevní hodnosti (paliu...)

pravá ruka v argumentačním gestu  
levá svírá prsty založenou knihu

pozadí tvoří sytě červená drapérie  
a neutrální petrolejový odstín

Není známo, za jakých okolností Brandl získal zakázku na **Podobiznu pražského arcibiskupa Ferdinanda z Khünburgu** (asi 1714-1715, olej, plátno, 114 x 88,2 cm, Praha, Arcibiskupský palác) [21].<sup>411</sup> A. Matějček obraz zařadil krátce po 1713, „*jest patrno, že uvolnění ruky, kterého se Brandl dopracoval, neohrozilo jemnost a malířskou intimitu obrazu pro pozorování z blízka určeného.*“<sup>412</sup> Dále zachovávajíc obdivný tón pokračoval: „*V této francouzsky obřadné a hlubokou introspekci produševněle podobizně změkčil a zoláčněl tah štětce v hebké formě barevné.*“<sup>413</sup> V.V. Štech se k portrétu vyjádřil v tom smyslu, že představuje u Brandla dosažení "obrazové celistvosti, zaokrouhlené drapérií a zdůrazněné v plastice".<sup>414</sup> Naopak O. Strettiová portrét poněkud deklasovala jako "podřízený konvenci a manýrismu" a přejala Matějčkovo datování.<sup>415</sup> J. Neumann klade dílo do doby kolem roku 1714, pro niž hovoří „*měkká, ale přitom plasticky výrazná modelace obličeje [...] spolu se záhybovým systémem*“.<sup>416</sup>

Hrabě z Khünburgu se do českých dějin zapsal v pozitivním i negativním smyslu. Stěžejní úlohu sehrál v procesu beatifikace (1721) a kanonizace (1729) Jana Nepomuckého, ale na druhou stranu projevil "vpravdě barokní náboženskou horlivost" nejen uvedením nových církevních řádů do Čech (1710 celestinky, 1719 alžbětinky), ale také tvrdým zásahem proti nekatolíkům ve východních Čechách.<sup>417</sup> František Ferdinand hrabě z Khünburgu (1649-1731), z rakouského rodu původem ze Štýrského Hradce, byl do úřadu pražského arcibiskupa dosazen roku 1713 a teprve po tomto datu mohl vzniknout Brandlův portrét, jak naznačuje *pallium* dotvrzující arcibiskupskou hodnost. Nezvratně reprezentativní pojetí podobizny spoluutváří akcentovaná důstojnost mocného preláta. Kromě *pallia* nese arcibiskup na krku masivní zdobený kříž, odznak svého postavení a v ruce

---

<sup>411</sup> Provenience: Obraz pochází z majetku kardinála Lva Skrbenského z Hříště.

Výstavy: Výstava děl Petra Jana Brandla (1911), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), Svatý Jan Nepomucký 1393-1993 -Praha – München (1993), Sláva barokní Čechie (2001).

<sup>412</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 18.

<sup>413</sup> Ibidem.

<sup>414</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 77) 147.

<sup>415</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>416</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 109.

<sup>417</sup> Vít VLNAS: Podobizna pražského arcibiskupa Františka Ferdinanda hraběte z Khünburgu, in: idem 2001 (pozn. 141) 78.

svírá založenou knihu (snad breviář?). Upřený pohled na diváka spojený s argumentačním gestem se v určité variaci vrací v pozdější Šporkově podobizně. Chladnou barevnost arcibiskupova oděvu vyvažuje vínový závěs ladící se stejnobarevným sametovým potahem arcibiskupského stolce. V současné době je barevnost potlačena nedobрым stavem malby. Povrch je zašlý, matný, drapérie závěsu potemnělá a pozadí indiferentní. Portrét se nachází v reprezentativním sále spolu s ostatními podobiznami arcibiskupů a panovníků ve 2. patře Arcibiskupského paláce na Hradčanském náměstí, jejichž kvalita ovšem značně kolísá. V době archiepiskopátu hraběte Khünburga vytvořil Brandl pro Arcibiskupský palác protějškové obrazy „Sv. Petra“ a „Sv. Pavla“, které jsou dlouhodobě zapůjčeny do Národní galerie v Praze.

Zmenšená kopie (96x74 cm) dle Brandlova originálu se nachází v nejstarší části karolinské galerie. *„Také podobizna hr. F.F. Khüenburga je kopíí, ovšem provedenou podle slavného díla P. Brandla, jež náležitě vyjádřilo vážnost až pýchu duchovního hodnostáře.“*<sup>418</sup> Grafickou reprodukci provedl v mezzotintě norimberský rytec Johannes Kenckel (skoblená rytina, 403 x 262 mm, Strahov - premonstráti). R. Kuchynka portrét označil za nejčastěji kopíírované Brandlovo dílo. V době vzniku článku (1917) evidoval Kuchynka kromě repliky v Karolinu a v arcibiskupském zámku v Dolních Břežanech ještě kopie na zámku Hoříně u Mělníka, v oseckém klášteře a na chodbě bývalého klášteera u sv. Jiří v Praze.<sup>419</sup> V současné době narazila autorka na zmenšenou a barevně deformovanou kopii také na zámku v Manětíně. Fakt, že Brandlova podobizna arcibiskupa z Khünburga byla často kopíírována, můžeme vyložit dvojím způsobem, aniž by se obě možnosti nutně vzájemně vylučovaly. Buď tato skutečnost svědčí o oblibě osoby Ferdinanda z Khünburgu, jak naznačil Vít Vlnas<sup>420</sup>, nebo souvisí s příznivým hodnocením výtvarných kvalit portrétu, k čemuž se přiklonil Jaromír Neumann.<sup>421</sup>

<sup>418</sup> Ivo KOŘÁN: Umělecké poklady Karlovy univerzity, in: Josef PETRÁŇ/Ivo KOŘÁN (ed.): Umělecká díla Karolina (kat. výst.), Praha 1996, 19.

<sup>419</sup> Provenience: Obraz vznikl patrně na objednávku přímo opata Zinkeho a zůstal v majetku dvojklášteří.

<sup>420</sup> VLNAS 2001 (pozn. 417) 79.

<sup>421</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 109.

V cyklu břevnovsko-broumovských opatů (*series abbatum*) vyniká **Podobizna břevnovského opata Otmara Zinkeho** (1721, olej, plátno, 128 x 104,5 cm, Broumov, benediktinské opatství)<sup>422</sup> [22] bezpochyby nad průměr, ačkoliv v kontextu celé Brandlovy portrétní tvorby k vrcholům nenáleží. V odborné literatuře se objevily dva názory na datování této podobizny: rokem 1715, kdy je poprvé archívně doložena<sup>423</sup> Brandlova činnost pro břevnovské benediktiny (před vznik cyklu oltářních pláten pro kostel sv. Markéty) anebo rok 1721, navrhovaný B.F. Menzelem<sup>424</sup> a korespondující rovněž s odhadovaným věkem preláta. Není bohužel jasné, na základě čeho Menzel zvolil právě rok 1721 jako letopočet vzniku portrétu, J. Neumann se domnívá, že se opíral možná o "blíže neuvedený doklad"<sup>425</sup>. Důležitý je fakt, že Brandl plátno signoval (vlevo dole na knihovním regálu: *Peter Brandl pinx.*..

Doba působení opata Otmara Zinkeho (1700-1738) znamenala zlatý věk břevnovsko-broumovského dvojklášteří a dobu znovuzaložení probošství v Lehnickém Poli.<sup>426</sup> Rodina Daniela Zinkeho (1664-1738) pocházela z Broumova. Roku 1684 vstoupil jako novic do broumovského kláštera a přijal řeholní jméno Otmar.<sup>427</sup> Po absolutoriu studia teologie v Praze, ukončeného obhájením univerzitních tezí<sup>428</sup>, působil nejprve jako učitel, poté pobýval ve Vídni jako zástupce opatství a po návratu zastával funkci provizora broumovského kláštera. Po smrti opata Sartoria byl zvolen, podobně jako on, do významné funkce ve velmi nízkém věku, což mohlo být v obou případech zdůvodněno jednak schopnostmi a také finanční stránkou věci. „*Volba opata byla*

---

<sup>422</sup> Starší uváděné míry patrně založeného plátna byly 118 x 105 cm.

Provenience: Obraz vznikl patrně na objednávku přímo opata Zinkeho a zůstal v majetku dvojklášteří.

Restaurování: Alois Martan (1988-1989).

Výstavy: Pražské baroko (1938), Petr Brandl. 1668-1735 (1969) - vystaven mimo katalog, Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu (1989-90), Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově (1993), Slezsko – perla v české koruně (2006-2007).

<sup>423</sup> O pobytu na Břevnově vypovídají dochované účty k 10. říjnu 1715, položka 35 krejcarů za víno pro mistra Brandla. VILÍMKOVÁ/PREISS (pozn. 110) 215.

<sup>424</sup> Beda Franz MENZEL: Abt Othmar Daniel Zinke (1700-1738), in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige, Band LXXXIX, 1978, 216 (pozn. 320).

<sup>425</sup> NEUMANN 1981 (pozn. 108) 134.

<sup>426</sup> Marcela VONDRÁČKOVÁ: Podobizna břevnovského opata Otmara Zinkeho, in: Andrzej NIEDZIELENKO/Vít VLNAS (ed.): Slezsko - perla v české koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů (kat. výst.), Praha 2006, 363.

<sup>427</sup> VILÍMKOVÁ/PREISS (pozn. 110) 153.

<sup>428</sup> K tématu podrobněji Vladimír JIŘÍK: Univerzitní téze Otmara Zinkeho z roku 1689, in: Umění XIX, 1971, 503-508.

*totiž nákladná záležitost, neboť taxa odváděná za její potvrzení byla nemalá; proto se také ustupovalo od volby starších bratří, byť i byli schopní a zkušení. Neboť co by byl klášteru platný starý a třeba moudrý opat, když - jak se mnohokráte stalo - za dva tři roky zemřel a muselo by se platit za volbu opata nového.“<sup>429</sup>*

Zinke se projevoval jako člověk „nejen energický, ale i velice sebevědomý a během doby nabývaly zřejmě čím dál více vrchu autoritativní, až uzurpátorské rysy jeho povahy.“<sup>430</sup> Smělý a lehce ironický opatův pohled odráží i portrét od Brandla, ovšem sebevědomí a energičnost na podobizně schází. Koneckonců ani vztah těchto dvou komplikovaných osobností nezůstal ušetřen sváru: „Brandlův omluvný list náročnému prelátovi vypovídá o jakémsi konfliktu, o výtkách nedostatků poslednímu ze šestice oltářních pláten, které pro břevnovský chrám provedl.“<sup>431</sup> Zinke sice nedokázal, na rozdíl od svého předchůdce, získat přirozenou náklonnost svých spolubratrů, ale při budování kláštera se projevil jako schopný organizátor tím, že nejprve zajistil prostředky a teprve poté započal nákladné stavební a umělecké podniky v břevnovském klášteře.<sup>432</sup>

Podobizna opata Zinkeho představuje konvenční typ portrétu, kdy zobrazený je usazen do křesla, svůj pohled stáčí směrem k divákovi a je obklopen obvyklými atributy. P. Preiss upozornil na několik evidentních nedostatků: volba nevhodného formátu obrazu, kdy přílišnou plochu zabírá indiferentní pozadí, takřka neumělý prstoklad a nasazení nehtů opatovy levice pozdvihající pektorální kříž, splývající plocha látky pokrývající stůl.<sup>433</sup> Malba patří k jednodušším projevům malířovým, rezignujícím na oživení dynamickým gestem či pohybem a oproštěná od nepatrných, zájem budících detailů. Je skutečně pozoruhodné, jak málo zaujetí Brandl v tomto portrétu prokázal, nicméně o příčinách se můžeme pouze dohadovat. J. Neumann vyslovuje domněnku, že zrod portrétu mohl být uvažován "jako tichá odpověď na portrét arcibiskupův" a nabízí srovnání: „místo obvyklého gesta výkladu a argumentace, které dal Brandl arcibiskupovi, se opat skromným posunkem asketicky

<sup>429</sup> VILÍMKOVÁ/PREISS (pozn. 110) 152.

<sup>430</sup> Ibidem 154.

<sup>431</sup> Pavel PREISS: Barokní malířství v Břevnově, in: Dagmar HEJDOVÁ/Pavel PREISS/Libuše UREŠOVÁ (ed.): Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově (kat. výst.), Praha 1993, 150.

<sup>432</sup> Jan ROYT (ed.): Břevnovský klášter, Praha 2002, 11.

<sup>433</sup> Pavel PREISS: Podobizna Otmar Daniela Zinkeho, in: HORYNA/NAŇKOVÁ/PAVLÍK (pozn. 349) 158.

dovolává jen pektorálního kříže...“<sup>434</sup> Ovšem této interpretaci rezolutně oponuje P. Preiss, mimo jiné argumentem, že „*pozdvížení nádhernými kameny posázeného pektorálu lze sotva chápat jako skromné.*“<sup>435</sup>

Na duchovní úřad opata Zinkeho poukazují obvyklé atributy: pokrývka hlavy, pektorál, prsten, doplněné symboly vzdělanosti a studia v podobě několika svazků knih. „*V každém případě jde o podání střízlivé a zdrženlivé bez zdůrazňování hodnosti a postavení opata Zinkeho, jež bychom v době jeho úporného zápolení o uznání exempce*<sup>436</sup> *břevnovského archisteria spíše očekávali.*“<sup>437</sup> Ke střízlivějšímu hodnocení zobrazeného opatova gesta ze strany P. Preisse se připojila i M. Vondráčková, která upozornila na analogické případy poukazu na pektorální kříž v soudobých opatských portrétech (například portrét žďárského opata Václava Vejmluvy od S. Gionimy nebo Bertholda Ditmayra, opata v Melku, od M. Hannla).

Do třetí skupiny portrétů patří: „Podobizna staršího muže“ (dříve rytec M.J. Rentz), „Podobizna mladšího muže“ (snad Maxmilián Brandl) a obraz „Portrét staršího muže“, který bude však nutno z Brandlova díla odepsat. První dva portréty pojí určitá intimita, řadící je mezi druhy portrétu komorního, přátelského či dokonce rodinného. Naprostou většinu portrétů Brandl vytvořil technikou olejomalby na plátně s tmavým bolusovým podkladem, ovšem existuje jedna výjimka, kdy použil jiný materiál podložky i odlišný typ podkladu. Jedná se o **Podobiznu staršího muže** (před 1720, olej, dubové dřevo, 68 x 48,5 cm, Praha, Národní galerie/O 8797)<sup>438</sup> [23], která je malována na

<sup>434</sup> NEUMANN 1981 (pozn. 108) 134.

<sup>435</sup> PREISS 1989 (pozn. 433) 158.

<sup>436</sup> „*Exempce znamenala vynětí buď celého řádu, nebo kongregace či jednotlivého opatství z pravomoci arcibiskupa nebo biskupa spravujícího příslušnou arcidiecézi či diecézi a bezprostřední podřízení Svaté stolici.*“ VILÍMKOVÁ/PREISS (pozn. 110) 155.

<sup>437</sup> Pavel PREISS: Otmar Daniel Zinke, in: HEJDOVÁ/PREISS/UREŠOVÁ (pozn. 43) 161.

<sup>438</sup> **Provenience:** Roku 1797 byl obraz zapůjčen do Obrazárny SVPU svobodným pánem V. Vernierem. V roce 1829 obraz prodán, téhož roku zakoupen hr. Josefem Nostizem a instalován v Rudolfinu. Roku 1922 se vrátil majiteli J. Nostitz-Rieneckovi. Později se dostal do majetku Richarda Morawtze, jenž ho 1939 zapůjčil do Státní sbírky starého umění, odkud přešel do majetku NG v Praze. V roce 1997 dílo potomci původního majitele Richarda Morawtze darovali do NG v Praze. **Restaurování:** Věra Frömllová (1968). **Výstavy:** Výstava děl Petra Jana Brandla (1911), Pražské baroko (1938) – „Podobizna mědirytec Michala Rentze“, Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze (1939), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), Český portrét – Hluboká n. Vltavou (1971), Барок у Чешкој – Beograd (1972), Le Baroque en Bohême – Paris (1981), Barok v Čechách (1982).

dubové desce, kryté tenkým olejovým světleřezovým podkladem.<sup>439</sup> Výjimečnost obrazu spočívá v mimořádném světelném účinku a vládném, uhlazeném až téměř utlumeném přednesu. Ačkoliv i zde můžeme pozorovat drobný projev neklidu, patrný například v nervní malbě knoflíků u košile. „*Tenký barevný nános, měkký opatrnější tah štětce a splývavost podání vyplývají ovšem z hladké dřevěné podložky, u Brandla ojedinělé, která výrazně ovlivnila tah štětce. Při bližším rozboru zjistíme, že však tyto okolnosti nezastřely charakteristický Brandlův rukopis a malířské zvyklosti...*“<sup>440</sup>

Hrabě Josef Nostitz obraz zakoupil roku 1829 jako Portrét rytce Michala Jindřicha Rentze od Petra Brandla. Autorství plně akceptoval A. Matějček s poukazem, že se jedná o pozdní Brandlovo podobiznu a charakterizoval ji slovy „*světlá, měkce malovaná a lehce nahozená*“, ale s určitostí odmítl domnělou identitu zobrazeného<sup>441</sup>. V doprovodném textu k výstavě přírůstků roku 1939 se V. Novotný k portrétu vyjádřil: „*ukazuje svým malířským měkkým podáním, že jeho autor překonal již světelně plastický názor Brandlův [...] časově jde sice o dílo z doby Brandlovy [...] jeho autorem je již umělec o generaci mladší, který již vyrostl ve světelně smyslovém názoru malířském.*“ a za autora označil neznámého českého mistra kolem 1730.<sup>442</sup> O. Strettiová se vrátila k původní atribuci a obraz zařadila, společně s Portrétem šlechtice v modrém plášti (sic!), po roce 1725.<sup>443</sup> Ztotožnění portrétovaného s osobností šporkovského umělce, rytce Michala Jindřicha Rentze (1701-1758) vzhledem k věku zobrazeného neobstálo. „*Intimnost podobizny a srdečná nenucenost charakteristiky nasvědčují tomu, že portrétovaný patřil do okruhu Brandlových blízkých známých a snad i uměleckých kolegů.*“<sup>444</sup> V nedávné době se vyskytl názor, že portrétovanou osobou mohl být Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu (1651-1730), se kterým se Brandl měl možnost setkat při práci na Svaté Hoře (1696) nebo ve šternberské kapli ve Smiřicích.

<sup>439</sup> FRÖMLOVÁ (pozn. 150) 163.

<sup>440</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 110.

<sup>441</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 29.

<sup>442</sup> Vladimír NOVOTNÝ: Výstava přírůstků ve státní sbírce starého umění v Praze, in: Umění XII, 1939-1940, 157-158.

<sup>443</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>444</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 110.

Portrét se nachází v poměrně dobrém stavu, pouze v tmavých plochách pláště při bližším pohledu nalezneme trhliny, nikoliv ve formě klasických krakelur, ale v podobě sražené barvy. „Sražení hnědých lazur do krupičkovitých útvarů podmiňuje velmi pomalé vysychání bituminózních barviv (asfalt), kterými jsou, Brandlovy tmavé lazury provedeny.“<sup>445</sup> Stín rozrušující obrys levé strany krku muže poukazuje patrně na pentimenti, ve smyslu dodatečného zeštíhlení šije. J. Neumann uvádí, že obraz byl častěji kopírován a zmiňuje dvě kopie obrazu: jednak barokní kopii na plátně z 18. století ze soukromého majetku v Praze a poté mladší kopii z konce 19. století z muzea ve Dvoře Králové (inv. č. 3586).<sup>446</sup>

**Podobizna mladého muže** (kolem 1725, olej, plátno, 78 x 62 cm, Praha, Národní galerie/O 2607)<sup>447</sup> [24] z pražského soukromého majetku byl jako nepochybné Brandlovo dílo vystavován již roku 1911 a poté 1938, avšak bez udání uvažované doby vzniku. A. Matějček se vyjádřil pro datování obrazu po roce 1720.<sup>448</sup> Kolem nebo krátce po roce 1720 dílo určila O. Strettiová.<sup>449</sup> Podobiznu mladého muže datoval J. Neumann nejprve do doby kolem 1725 a shledal analogie v malířském podání i v motivickém detailu gesta počítání na prstech, nalézajíc v závěru vztah nejbližší - příbuzenský: „v intimně pojatém zpodobení mladé toáře najdeme rysy nápadně, až rodově blízké Brandlovu obličejí, takže bezděky pomyslíme na Brandlova syna Maxmiliána, rovněž malíře, který v pozdní době svému otci pomáhal.“<sup>450</sup> Nicméně v katalogu k výstavě (1969) zpochybnil J. Neumann dataci tradičně i sebou samým dříve akceptovanou. Přehodnocení argumentoval zjištěními na základě technologického průzkumu malby, při kterém byla shledána pečlivá modelace paralelními, pilovitými či klikatými tahy, jejichž celkový systém odpovídá Brandlovým obrazům z časnější doby prvního desetiletí 18. století.<sup>451</sup> S touto datací se však nelze bez výhrad smířit.

---

<sup>445</sup> BERGEROVI (pozn. 149) 37.

<sup>446</sup> Ibidem

<sup>447</sup> Provenience: Do roku 1944 se obraz nacházel ve sbírce MUDr. Jaroslava Franty, poté byl zakoupen do NG v Praze.

Výstavy: Výstava děl Petra Jana Brandla (1911), Pražské baroko (1938), Český barokní portrét (1963), L'Arte del Barocco in Boemia – Milano (1966), Petr Brandl. 1668-1735 (1969).

<sup>448</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 24.

<sup>449</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>450</sup> NEUMANN 1960 (pozn. 105) 66.

<sup>451</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 108.



Srovnáme-li podobiznu mladého muže s jasně vročeným Portrétem J.S.F. Wussina (1703) a do stejného období kladeného Portrétu šlechtice s hnědým pláštěm (kolem 1705), je na první pohled evidentní naprosto odlišné pojetí, jiný malířský názor. Na rozdíl od podobizen z prvního desetiletí shledáme u mladíka volněji traktovanou drapérii pláště bez uplatnění světelných akcentů v záhybovém systému (patrném zejména u Wussina), dále odlišné propracování rukou a prstů, které v tomto případě nelze vysvětlit kolísavou mírou zájmu malíře o dané partie těla a v neposlední řadě rozdílný způsob modelace tváře i pečlivé probarvení celého obličeje. Uvedené argumenty hovoří ve prospěch zralé tvorby, vyspělého uměleckého názoru, a proto navrhuje návrat k původnímu datování v rozmezí mezi lety 1720-1725.

Zájmu pozorovatelů nemůže uniknout mladíkovo "gesto počítání na prstech", jehož název působí poněkud zavádějícím dojmem. Jak jsme uvedli již v případě Vlastní podobizny s gestem počítání prstech, výklad posunku nemusí být nutně spojován s finanční situací. Při bližším zkoumání však nelze přehlédnout anatomicky nepřírozené prohnutí ukazováčku pravé jinochovy ruky, vedené snahou o perspektivní pojetí gesta. Zajímavou jednotlivost představují stojaté manžety pláště, které se úzce blíží tvaru čapky na Podobizně staršího muže (dříve rytce M.J. Rentze). V řadě Brandlových portrétů zaujme obraz důvěrným, nenuceným zachycením neokázalého modelu v domácím šatě. Úvaha o zobrazení Brandlova syna Maxmiliána se nejeví zcela nemožnou, neb skutečně lze spatřovat fyziognomické podobnosti (dlouhý rovný nos, podobné vykrojení úst). Stejně tak můžeme však uvést řadu detailů svědčících o opaku (vzdálenost a tvar očí, posazení lícních kostí či celkový tvar obličeje). Za pádný argument lze považovat zjevnou intimitu až domáckost podobizny, hovořící ve prospěch blízkého (ve smyslu rodinného) vztahu malíře a jeho modelu. Identita zobrazeného zůstává i nadále otázkou a bez eventuálních nových přesvědčivých důkazů nebude možné se vyslovit přesněji.

V poslední expozici českého barokního umění v klášteře sv. Jiří byl součástí Brandlova souboru obraz, neurčitě nazvaný **Podobizna staršího muže**

(po 1720, olej, plátno, 67 x 49 cm, Praha, Národní galerie/O 1364)<sup>452</sup> [25]. Jedná se o nádherný mužský portrét, provedený v lahodných teplých tónech a bylo jistě lákavé vřadit jej do díla Brandlova, jak učinil v roce 1971 J. Neumann. Před změnou atribuce byl za autora podobizny považován rakouský malíř **Johann Eusebius Alphen** (1741-1772). Alphen pracoval ve Vídni a tvořil v technice miniatury, pastelu a smaltu. „*In der Galerie des Belvedere befand sich zu Mechels Zeit von Alphen das Pastellbildnis des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein...*“<sup>453</sup> Na úplném počátku byl obraz vystavován pod jménem J.E. Alphena.<sup>454</sup> Poté jej A. Nyári připisoval J. Kupeckému.<sup>455</sup> A. Šafařík však Kupeckého autorství ostře odmítl: „*Es stammt keinesfalls von Kupezkys Hand.*“<sup>456</sup> A roku 1940 byl obraz, již v majetku Národní galerie v Praze, veden opět pod jménem J. E. Alphena hypoteticky jako „Vlastní podobizna“.<sup>457</sup> P. Preiss portrét zahrnul do výstavy rakouského umění ze sbírek NG v Praze a o Alphenovi se vyjádřil následovně: „*Poměrně málo známý miniaturista E. J. Alphen se svým údajným autoportrétem vypjal k mimořádnému výkonu, navazuje v něm na barokní podobiznářství a malířské podání. Proto byl také tento obraz dříve mylně pokládán za dílo Jana Kupeckého.*“<sup>458</sup>

V materiálech Národní galerie nalezneme záznam, ve kterém P. Preiss upozornil na existenci portrétu s tímž zobrazeným ze sbírek Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. O díle, vedeném jako „**Autoportrét medailéra Franze Andrea Sche(n)gy**“ (pastel, šedý karton, 66 x 57,5 cm, München, Bayerische Nationalmuseum/Inv.-Nr. 5400) [26], se objevila zmínka již v Thieme-Beckeru z roku 1936: „*Ein schönes Selbstbildn. in Pastell im Nat.-Mus. München. [...] Die auf Lippert zurückgehende Annahme Naglers, dass S. sich auch als*

<sup>452</sup> Provenience: Dříve se obraz nacházel ve sbírce G. E. Lanfranconiho v Bratislavě, poté rodu Kouniců ve Vídni, dále přešel do majetku MarieLedererové a následně byl součástí kolekce Crespi di Fragoli ve Vídni. Roku 1923 obraz do Obrazárny SVPU zakoupen od J. Hlousky v Praze.

Výstavy: Portrait-Ausstellung – Wien (1880) – připsáno Alphenovi, Rakouské umění 18. století ve sbírkách NG v Praze (1965).

<sup>453</sup> Ulrich THIEME/Felix BECKER (ed.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der antike bis zur Gegenwart /Thieme-Becker/, Leipzig 1907, 335.

<sup>454</sup> Portrait-Ausstellung, Wien 1880, č. 191.

<sup>455</sup> „Porträt des Hof- und Miniaturmaler Eusebius Johann Alphen“. Alexandr NYÁRI: Der Porträtmaler Johann Kupetzky sein Leben und seine Werke, Leipzig-Wien-Pest 1889, 124 (č. 216).

<sup>456</sup> ŠAFAŘÍK 1928 (pozn. 308) 84 (č. 76).

<sup>457</sup> Vladimír NOVOTNÝ (ed.): Seznam obrazů a soch vystavených Národní galerií v Praze v odbočce na Zbraslavi, Praha 1940, 14 (č. 105).

<sup>458</sup> Pavel PREISS (ed.): Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze, Praha 1964, 55 (9).

*Maler betätigt habe, ist irrig. An Pastellarbeiten ist nur das erwähnte Selbstbildnis bekannt; einige Zeichnungen in der Graph. Samml. München.*<sup>459</sup> **Franz Andreas Schega** (1711-1787) byl významný rokokový medailér a rytec, činný v Mnichově. Vyhotovil četné mince pro oblast Bavorska a roku 1751 si vysloužil jmenování prvním bavorským dvorním medailérem. Umělcovu podobu můžeme srovnat na verifikovaném „**Portrétu F.A. Schegy**“ (1750, olej, plátno, 87 x 67 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung) [27], k němuž náleží pendant s podobiznou jeho choti (Anna Katharina Niederreiter), oba namaloval **George Desmarées** (1697-1776). Desmaréeho portrét zachytil Schegu ve věku téměř čtyřiceti let, štíhlejší formě a módní paruce, ovšem komparací jednotlivých obličejových partií lze připustit značnou podobnost (tvar nosu, úst, brady, klenutí obočí). V případě pozitivního potvrzení totožnosti by se vzhledem k životním datům zobrazeného případná doba vzniku díla nacházela mimo Brandlovy možnosti. Nutno přiznat, že připsání podobizny Brandlovi se z hlediska stylového nejeví nereálným. Jemná a pečlivá modelace tváře, okrajový zájem o kostým, typická pozice s tříčtvrtečním profilem, probarvení pleti, ale především nepopíratelná kvalita portrétu, to vše může podporovat domněnku o Brandlovi (či dříve Kupeckém) v roli tvůrce. Přesto se jeví nutným Brandlovo autorství, hlavně z důvodu pravděpodobné identity modelu, zpochybnit.

Poslední tři dochované portréty vytvořil umělec v průběhu posledních deseti let svého života. „*Až došel k vrcholné přirozenosti a svobodě Podobizny horního úředníka.*“<sup>460</sup> **Podobizna horního úředníka** (kolem 1728, olej, plátno, 65 x 50 cm, Praha, Národní galerie/O 49)<sup>461</sup> [28], dříve uváděná pod názvem

<sup>459</sup> Hans VOLLMER (ed.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der antike bis zur Gegenwart /Thieme-Becker/, Leipzig 1936, 11.

<sup>460</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 77) 147.

<sup>461</sup> **Provenience:** V roce 1802 byl obraz zapůjčen do Obrazárny SVPU z majetku Františka hraběte Šternberka-Manderscheida. Na základě dědictví přešel do majetku jeho dcery, hraběnky Sylva Taroucca a posléze jejího syna Bedřicha hraběte Sylva Taroucca, kterýho roku 1856 daroval Obrazárně SVPU.

**Restaurování:** Zora Grohmanová (2003).

**Výstavy:** Výstava děl Petra Jana Brandla (1911), Masterpieces of Czech Art – Edinburgh (1959), L'Arte del Barocco in Boemia – Milano (1966), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), Baroque in Bohemia – London-Birmingham (1969), Umění českého baroku (1970), Arta barocă din Boemia - București (1971), Искусство чешского барокко – Leningrad (1974), Dix siècles d'art Tchèque et Slovaque – Paris (1975), Le Baroque en Bohême – Paris (1981), Barok v Čechách (1982), Sláva barokní Čechie

„Portrét muže s bílou parukou“ patří k nejvýše ceněným Brandlovým výtvorům na poli portrétu. Stříh a barva kabátce nasvědčují, že se mohlo jednat o představitele úřední správy dolů, ovšem průkazný materiál pro toto tvrzení zatím neexistuje. „Spojení "horního úředníka" s Kutnou Horou je sice jen hypotetické, ale nejpravděpodobnější.“<sup>462</sup> Ve spojitosti s pozdním, volným malířským přednesem lze dílo vcelku spolehlivě zařadit k roku 1728. Do uvedeného roku 1728 klade vznik "pastózně malované" Podobizny horního úředníka poprvé A. Matějček, uvažujíc o souvislosti s Brandlovým pobytem v Sedlci a Kutné Hoře.<sup>463</sup> S Matějčkem se ztotožňuje také O. Strettiová, zdůrazňující "volné malířské pojetí" portrétu.<sup>464</sup> P. Preiss hovoří o "impresionistickém vrstvení" malby. „Jeho tvář je doslova bičována drobnými štětcovými údery vytvářejícími barevné mihotání na povrchu pokožky, v němž jako se obrazilo jiskření vnitřní aktivity.“<sup>465</sup>

V nedávné době restaurovaný portrét (Zora Grohmanová, 2003) představuje brilantní ukázkou Brandlovy vrcholné tvorby, jejíž výsledkem je malba kvality reliéfu. Na tomto konkrétním obraze můžeme pozorovat různorodost malířské techniky, bohatost škály výtvarného projevu, kdy úhozy štětce doplňuje vyrývání dřevěnou násadkou štětce a tvůrčí proces vrcholí roztíráním pasty holými prsty, vpravdě sochařský způsob konstituování malby. O Brandlově zvyklosti zasahovat do malby prsty se zmiňuje J. Neumann, spatřuje v ní vliv Halbaxův a připomíná zprávy o Tizianovi: „Tento velký benátský mistr maloval v době svého stáří začasté prsty i celou rukou ve snaze napodobit či spíše si umělecky přisvojit svrchované formující a oživující gesto, jež vedlo podle biblických představ ke stvoření prvního člověka.“<sup>466</sup>

Stylově se portrét nejvíce blíží pojetí na obraze „Simeona s Ježíškem“ (olej, plátno, 78 x 60 cm, NG v Praze, inv.č. O 578) a souvislosti lze spatřovat i s postavami apoštolů z pozdního období tvorby. V spojitosti se zápůjčkou

---

(2001), Fra'Galgario, Le seduzioni del ritratto nel 1700 europeo (2003), Fra'Galgario (1655-1743), Peintre de caractères – Toulouse (2004).

<sup>462</sup> Pavel PREISS: Podobizna horního úředníka, in: VLNAS 2001 (pozn. 141) 432.

<sup>463</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 29.

<sup>464</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>465</sup> PREISS 1970 (pozn. 350) 55.

<sup>466</sup> NEUMANN 1990 (pozn. 155) 74.

Podobizny horního úředníka na výstavu Vittore Ghisladiho, zvaného Fra' Galgario do Bergama a posléze do Toulouse, bylo poukázáno na "obdobnou plasticky pojatou techniku malby"<sup>467</sup>. Italský malíř **Vittore Ghislandi**, řečený **Fra Galgario** (1655-1743). Existuje několik kopií tohoto portrétu. Dvě z nich se nacházejí ve sbírce NG v Praze, jde o barokní kopii ze sbírky dr. Prokopa Tomana (olej, plátno, 61,5 x 51 cm, inv. č. DO 2163) a mladší kopii menšího formátu (olej, plátno, 34 x 26 cm, inv.č. O 9763). S Podobiznou horního úředníka tématicky souvisí dva portréty, napodobující styl Petra Brandla. Jedná se o „Portrét hofmistra Johanna Frantze Meyera“ (Kutná Hora, Okresní muzeum, inv.č. VU 769) a „Portrét Hofmistra Johanna Bernarda Wohnsidlera“ (Kutná Hora, Okresní muzeum, inv.č. VU 768). Oba zmíněné portréty se liší kvalitou zpracování, dobou vzniku i autorem. Na základě životopisných dat zobrazených je možné vsadit je mezi roky 1718-1735.

O následujícím obrazu přetrvával v odborné literatuře názor, že zachycuje podobu hraběte Šporka (takto byl veden i v majetku Národní galerie v Praze). V současnosti již převažuje mínění, že se jedná o podobiznu nebo spíše **Studii podobizny šlechtice** (kolem 1725, olej, plátno, 54 x 42 cm, Praha, Národní galerie/O 1479)<sup>468</sup> [29]. Po akvizici díla SVPU se obraz poprvé objevil v průvodci obrazárny roku 1936, kam jej zařadil V. Kramář s hypotetickým označením „Podobizna hr. Šporka (?)“.<sup>469</sup> A. Matějček obraz nerefletoval. V.V. Štech malbu, bez bližšího časového určení, zhodnotil v rámci Brandlova vývoje: „Dostal se k pojetí prostému vši bravury...“<sup>470</sup> S otazníky ohledně osoby portrétovaného i data vzniku obraz uvedla O. Strettiová - vznik asi 1731, zobrazený asi hrabě Špork.<sup>471</sup> Pro datování k 1725 se vyslovil J. Neumann.<sup>472</sup>

---

<sup>467</sup> Vít VLNAS (ed.): Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírkou starého umění NG v Praze. Klášter sv. Jiří, Praha 2005, 59.

<sup>468</sup> **Provenience:** V roce 1931 obraz do Obrazárny SVPU věnoval Rudolf Ryšavý.

**Restaurování:** Na první pohled je patrná oprava rozsáhlého poškození plátna, bližší údaje neznámy.

**Výstavy:** Český barokní portrét (1963), L'Arte del Barocco in Boemia – Milano (1966), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), Český portrét – Hluboká n. Vltavou (1971).

<sup>469</sup> Vincenc KRAMÁŘ: Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936, nepag (č. 119).

<sup>470</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 77) 147.

<sup>471</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>472</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 112.

Již na první pohled zřetelné odlišnosti ve fyziognomii tváře se pokusil vysvětlit J. Neumann funkcí obrazu jako "skici na jedno posezení", výtvarně působivé, ale z portrétního hlediska ne zcela věrné.<sup>473</sup> Na jiném místě argumentoval tím, že „u rychlé skici je třeba připustit vliv náhodných faktorů, které mohly ovlivnit nejen malíře, ale i vzhled jeho modelu“<sup>474</sup> Nutno však dodat, že i J. Neumann konstatoval pochybnosti o určení portrétovaného jako Šporka. „Je krásný, světlolvasý, prostřední postavy...“<sup>475</sup> Porovnáním obou podobizen docházíme k závěru, že jednotlivé obličejové rysy obou mužů se v detailech neshodují, odlišnosti nalezneme zejména ve výrazu a posazení očí, rozdílném tvaru nosu a odstínu obočí. P. Preiss upozornil na mnohdy přehlížený fakt, že hrabě Špork byl přírodní blondýn a jako takový měl i velmi světlé obočí.<sup>476</sup>

Důvod, proč je v některých textech obraz označován jako studie, tkví v nezvykle malém formátu (54 x 42 cm), který dále předurčuje orientaci malby pouze na hlavu modelu. Je třeba zdůraznit, že obraz v žádném ohledu nevyvolává dojem návrhu, nepůsobí nedokončeně nebo skicovitě. Příčina komorního formátu může být dána přáním objednavatele, eventuálně povahou prostoru, do kterého byl určen. Je překvapivé, s jak malým množstvím prostředků dosáhl malíř působivého účinku. Robustní, v tříčtvrtečním profilu zachycenou tvář rámuje velmi volně malovaná paruka, která však ve výsledku působí měkce, jako by byla tvořena nadýchanými chomáčky příze. Z kostýmu lze rozeznat světle modrý kabátec a bílou košili s krajkovou vázankou. Propracování krajky je pouze náznakové, svým typem se odvolává k Brandlovi. Jako výrazný prvek modelace využil Brandl světlo. Obdobné osvětlení tváře zleva a ponoření pravé poloviny do stínu se objevilo již v umělcově strahovském autoportrétu. Malíř tím dosáhl podobně intimního efektu zobrazení. Na obraze jsou patrné zlomy plátna, které snad vypovídají o dodatečném zmenšení formátu.

---

<sup>473</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 112.

<sup>474</sup> NEUMANN 1978 (pozn. 99) 30.

<sup>475</sup> Těmito slovy zahajuje Karel Rudolf Swéerts-Spork

<sup>476</sup> Pavel PREISS: František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha-Litomyšl 2003, 494.

Nekonvenční osobnost Františka Antonína hraběte Šporka (1662-1738) inspirovala řadu jeho pozdějších životopisců (nehledě na biografie, vzniknuvší již za Šporkova života na jeho objednávku) a zrodil se mýtus o kulturním šlechtici, velkém barokním mecenáši, příteli a ochránci umělců. Takový obraz hraběte Šporka by však byl značně pokřivený. Je pravdou, že hrabě Špork se zajímal o široké spektrum kultivovaných zálib, vhodných pro urozeného člověka. Na prvním místě ho zaujaly knihy, v roli bibliofila a vydavatele. Za svého života se mu podařilo shromáždit pověstnou knihovnu, čítající tisíce svazků, o kterou však zásluhou svých sporů s jezuitu přišel. Pěstoval hudbu, měl slabost pro divadlo. V neposlední řadě zaměstnával řadu umělců, vynikající i slabší úrovně, které povolával k uskutečnění svých plánů. Aniž bychom chtěli znevažovat přínos hraběte, díky jehož objednávce vznikly pozoruhodné umělecké výkony M.B. Brauna, M.J. Rentze i P. Brandla, musíme si uvědomit, že jeho motivací byla sebe prezentace spíše než patronace a blízký vztah k umělcům. „...někteří objednavatelé, především z prelátů, zaujímali k umělcům poměr přátelství a úcty. Ale u Šporka se s něčím takovým nesetkáme ani v náznaku. [...] Nebyl sběratelem ani budovatelem sbírky, a tedy sotva může být nazýván mecenášem ve vlastním, užším slova smyslu.“<sup>477</sup>

Vysoko hodnocená **Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka** (1731/1725?, olej, plátno, 98 x 76 cm, Frýdlant, zámek/inv.č. 4442)<sup>478</sup> [30] se na zámek Frýdlant (Friedland) dostal spolu s dalšími obrazy v 18. století, když sem byl přivezen Karolínou Šporkovou, dcerou komořího a zemského lovcího Jana Karla Šporka, prasynovce hraběte Františka Antonína Šporka.<sup>479</sup> Portrét není signován, nicméně na spodní liště se nachází dřevěný štítek (patrně část starého

---

<sup>477</sup> Ibidem 483.

<sup>478</sup> **Provenience:** V 18. století byl obraz na zámek ve Frýdlantu přivezen hraběnkou Karolínou Šporkovou, jejímž manželem byl Kristián Filip z Clamu, po nastoupení dědictví nazývaný Clam-Gallas. Počátkem 20. století portrét přešel do majetku Františka hraběte Clam-Gallase na zámku Frýdlant.

**Restaurování:** V 19. století byl obraz dublován na škrobový lep.

J.V. Král (1950).

Revize restaurování v dílně NG v Praze (1969).

Šárka a Petr Bergerovi (2001).

**Výstavy:** Deutsches Barock und Rokoko - Darmstadt (1914), Výstava děl Petra Jana Brandla (1911), Postavy českých dějin v umění výtvarném (1938), Petr Brandl. 1668-1735 (1969), Sláva barokní Čechie (2001).

<sup>479</sup> Josef V. SCHEYBAL: Státní hrad a zámek Frýdlant, Liberec 1994, 32.

napínacího rámu) s rozpitým nápisem - čitelný pouze závěr: *Aetatis 63 pictus a Brandel*<sup>480</sup> a několik starších papírových štítků<sup>481</sup>.

Ohledně doby vzniku podobizny existují dva názory: buď v roce 1725 nebo až roku 1731. Toto dvojí možné datování vzniklo na základě historických záznamů, vypovídajících o tom, že Brandl portrétoval hraběte Šporka dvakrát, jednou v roce 1725 a podruhé 1731. Do dnešní doby se však dochovala jediná Šporkova podobizna od Brandla, neboť hypotézu, že v předcházející „Studii k podobizně šlechtice“ jde rovněž o zobrazení hraběte Šporka, můžeme již s definitivní platností zavrhnout. Tradiční datování obrazu do roku 1725 se opírá o nápis na dřevěném štítku na rubu obrazu, ze kterého lze dnes přečíst pouze poslední část: *Aetatis 63 pictus a Brandel*, přičemž vročením do 63. roku Šporkova života získáme letopočet 1725.<sup>482</sup>

S historicky doloženou existencí dvou Brandlových portrétů hraběte Šporka bylo nutno se vyrovnat. A. Matějček datoval dochovaný portrét rokem 1725 a charakterizoval ho snahou „*vyvinouti tělesnou formu a charakterisovati hmotu malebně a dodati i zastíněným partiím tvaru a prostoru průzračnost barevnou.*“<sup>483</sup> Do roku 1731 Šporkovu podobiznu poprvé zařadil V.V. Štech.<sup>484</sup> K tradiční dataci do roku 1725 se přiklonila O. Strettiová<sup>485</sup> i P. Preiss<sup>486</sup>. Naopak s rokem 1731 se v katalogu k souborné výstavě 1969 ztotožnil J. Neumann, který argumentoval hlavně vznikem Braunovy sochy v roce 1731.<sup>487</sup> Dne 9. srpna 1731 je doložen Brandlův příjezd do Kuksu, motivovaný půjčkou 15 zl. od Šporkova hofmistra Tobiáše Antonína Seemana na cestu do Křesoboru. Právě ze Seemanových deníků vysvítá, že hrabě Špork se uvolil stát Brandlovi modelem dvakrát: nejprve 20. srpna 1731 odpoledne v jídelně („*Nachmittag Ih.Exc. in den Tafelstuben von dem Brandel malen lasen, wobei der Hr.*

<sup>480</sup> Šárka a Petr BERGEROVI: Restaurátorská zpráva o opravě závěsného obrazu "Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka" ze sbírek zámku Frýdlant, Písečná 2001, 1.

<sup>481</sup> Štítek: Hraběnka Clam-Gallas... Friedland, zbytek pečeti (nezřetelné); papírový štítek: Frýdlant č. 703, inv.č. 4442, kovový štítek: inv.č.4442.

<sup>482</sup> Nápis poprvé uveřejnil Pazaurek in: Ein Mäcen der Barockzeit...Mittheilungen des Nordböhmisches Gewerbemuseums XV, Reichenberg 1897, s. 41.

<sup>483</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 24.

<sup>484</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 77) 147.

<sup>485</sup> STRETTIOVÁ (pozn. 295) nepag.

<sup>486</sup> PREISS/ŠAFARÍK (pozn. 119) 12.

<sup>487</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 113.



*de Grossa mit Ihr. Exc. discutiret*"<sup>488</sup>), při disputaci s panem Grossou z Vratislavi a podruhé 23. srpna 1731 při provozování hudby (*„Nachmittag der Brandl Ih. Excell zum andernmal abgemalet, wobei eine Musik gemacht worden*"<sup>489</sup>).

Hrabě je zachycen v polopostavě a tříčtvrtečním profilu, s pravicí opřenou v bok a „s patetickým alokačním gestem a ideálním "modelem" symbolu svého obnovitelského boje, pavlovského "křesťanského vojína" (*miles christianus*)."<sup>490</sup> Diagonálně obraz rozděluje závěs, umístěný tak, že dovoluje průhled do krajiny v pozadí a pohled na skulpturu. Obličej nese známky dynamického rukopisu, který za sebou zanechává zřetelné tahy štětcem. V modelaci obličeje malíř usiluje o přesvědčivý celkový efekt, podřizujíc tak malbu jednotlivých rysů, kterou nelze nazvat drobnopisnou. Brandl bravurně vyjadřuje hmotnou podstatu obličeje včetně výstižného pojetí podbradku a povislých kontur tváře a zejména se mu daří zachytit chladný pohled modelu. Příznačné nanesení světla na špičku nosu formou kapky bílé barvy prozrazuje oproti dřívějším příkladům rovněž energičtější úhoz.

Vytříbený kolorit tvoří souzvuk červenohnědé drapérie závěsu se zlatými třásněmi, měchově zeleného pláště s šedivou podšívku a chladnými tóny nebeské modře s bělostnou krajkou. Krajka je zpracována pro Brandla typickým způsobem, kdy na bílošedém podkladě těsná bílé a tmavé skvrnky, aniž by jednotlivé body přímo spojoval. Paruka má, především ve vrchní části, silně pastózní charakter a ve velkoryse kroužených vlnách spadá až na ramena. V pozadí situovaná socha Křesťanského bojovníka (*Miles Christianus*) koresponduje v hrubých rysech s Braunovou sochou pro Nový les v Kuksu. Díky úzkým stykům obou umělců se zdá pravděpodobné, že Brandl mohl podobu sochy poznat již v návrzích. Volba postavy Křesťanského bojovníka nepadla náhodou, ke své dřívější myšlence se hrabě Špork „s plnou intenzitou upjal právě roku 1731, kdy byl obviněn z kacířství a čekal na nebezpečný proces."<sup>491</sup>

---

<sup>488</sup> HEJNIC 1911 (pozn. 24) 100 (LIX).

<sup>489</sup> Ibidem.

<sup>490</sup> Pavel PREISS: Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka, in: VLNAS 2001 (pozn. 141) 359.

<sup>491</sup> NEUMANN 1978 (pozn. 99) 29.

Hrabě Špork, dbalý toho, „aby i jeho vnější podoba byla zvěčněna malíři a rytci“<sup>492</sup>, se nechal zachytit v obrazech a rytinách vícera portrétistů. Postavení oficiálního Šporkova portrétisty zaujímal nejprve nepřilíh obratný malíř Daniel Třešňák (1685-po 1736). V 30. letech se jeho nástupcem stal Josef Ignác Kapoun (1687-po 1748), který dal v roce 1734 vzniknout pozoruhodné „Podobizně hraběte F. A. Sporcka“ (olej, plátno, 95,5 x 74 cm, Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum). Je z ní patrné, za kolik ve svém pojetí vděčí Brandlovu obrazu, z něhož převzal „celé kompoziční schema obrazu. Rozdíl je toliko v pojetí levé ruky v oděvu, v neutrálním pozadí na obraze Kapaunově a ve výrazu zpodobněného.“<sup>493</sup> Špork si nechal vytvořit portrét také od módního portrétisty Adama Mányokiho (1673-1756). Jako jediný sochařský Šporkův portrét se zachovala značně idealizovaná podobizna od M.B. Brauna (1684-1738). O blíže neurčené podobizně podává zprávu rovněž Josef Karl von Bienenberg, který ve svém majetku uvádí Šporkovu podobiznu od Brandla.<sup>494</sup> Vzhledem k vágním údajům o dnes nezvěstném obraze se nelze k věci vyslovit. Ve Šporkové podobizně dosáhl Brandl jednoho z vrcholů svojí portrétní malby. V pozdním období tvorby, jež bylo poznamenáno častějšími výkyvy v kvalitě provedení děl, se malíř vzepjal k brilantnímu výkonu. Společně s Podobiznou horního úředníka „náleží po stránce výtoarné mezi největší památky českého portrétního umění.“<sup>495</sup>

---

<sup>492</sup> PREISS 2003 (pozn. 476) 67.

<sup>493</sup> Emanuel POCHE: Kapaunova podobizna hr. Fr. Ant. Sporcka, in: Umění XII, 1939-40, 218.

<sup>494</sup> PREISS 2003 (pozn. 476) 74.

<sup>495</sup> POCHE (pozn. 493) 216.

### III.4. Portréty nezvěstné, sporné a mylně připsané

*„Tradice, ..., shledávala mezi ztěmněnými obrazy XVIII. věku, co se jí jen poněkud zdálo být cennějším, a sestavovala z toho "dílo"*

*Brandlovo.“<sup>496</sup>*

Soubor dochovaných portrétů od Brandla představuje jistě pouhý zlomek původního bohatství podobizen. Historické zmínky o portrétech v současnosti nezvěstných nebo zachovaných pouze v kopiích jsou toho dokladem. Ať se jedná o celé kolekce rodových portrétních galerií či solitérní šlechtické podobizny, bádání na tomto poli znesnadňují skrovnější archívni prameny než v případě církevních památek, a rozmanitá manipulace se zámeckými obrazovými soubory, v nichž byly portréty především uchovávány. Přirozené změny souvisely s obvyklými přesuny rodového majetku z důvodu přesídlení, sňatku a dědictví. Často docházelo k rozptýlení uměleckých sbírek z finančních důvodů. Nejméně citlivé zásahy způsobily nepříznivé historické a politické okolnosti.

V novodobé historii nejprve podobu šlechtických sbírek ovlivnila druhá světová válka a období předválečné, kdy za účelem zachování rodového majetku byla řada významných děl ukryta či vyvezena ze země. V poválečném období znatelně narušila původní provenienci a celistvost stávajících zámeckých obrazových souborů praxe tzv. svozů, která byla částí odborné veřejnosti kritizována již od počátku. *„Opětovnému volání zrušení t. zv. obrazových svozů na státních zámcích, kde vyeliminované obrazy z nejbližšího okolí jsou pouze bezpečně uskladněny, lze vyhověti jen postupně, a to jen tehdy, když vybraným materiálem ze starých tradičních obrazových souborů je možno doplnit galerie již trvajících...“<sup>497</sup>* Pozitivním dopadem svozů se ukázalo objevení vzácných děl doposud neznámých či nezvěstných, s možností jejich prozkoumání a restaurování, ovšem za cenu narušení autenticity kontextuálního vztahu dílo - sbírka - prostor. Naposledy zasáhl zámecké soubory fenomén majetkových restitucí po roce 1989. Oprávněné restituce uměleckých předmětů, lze stěží

<sup>496</sup> MÁDL 1911d (pozn. 124) nepag.

<sup>497</sup> DVOŘÁKOVÁ/HLAVA (pozn. 338) 225.

označovat za "národní katastrofu", jak jistě nadneseně prohlásil I. Koudelka v titulu článku z roku 1994.<sup>498</sup> Kromě toho drtivá většina zámeckých prostor zůstala přístupná veřejnosti a v řadě případů noví majitelé usilují o obohacení stávajícího mobiliáře novými nebo dokonce zpět získanými původními sbírkovými předměty (například hrabě Zdeněk Šternberk na zámku Český Šternberk, hrabě Jan Kolowrat Krakowský na zámku Rychnov nad Kněžnou nebo Lobkovicové - na zámku Nelahozeves a na zámku Mělník).

V záhlaví kapitoly citujeme výrok, vztahující se spíše k oltářním obrazům. Mohli bychom jej však parafrázovat a aplikovat i na oblast portrétů: Tradice shledávala mezi šlechtickými podobiznami XIII. věku, co se jí jen poněkud zdálo být cennějším, a sestavovala z toho dílo Brandlovo či Kupeckého. K častým sporům o autorství Brandla či Kupeckého docházelo nezdědka, jak dosvědčují příklady „Portrétu hraběte Jana Josefa z Vrtby“, „Portrétu muže v kožešinovém plášti“ nebo evidentní omyly v případě Brandlových autoportrétů - lobkovického a s gestem počítání na prstech. "Nejvýznamnější portrétista říšské metropole" Jan Kupecký (1667-1740) se však s Brandlem prokazatelně setkal při jednom ze svých pobytů v Praze, který se stal „příležitostí k sblížení obou mistrů [...] názorem si umělecky tak blízkých od pojetí forem až po rukopisné pojetí, i po lidské stránce.“<sup>499</sup> Vzpomínkou na toto setkání zůstala dvojice protějškových obrazů jako vzájemný hold obou malířů: Kupeckého „Alegorie Malířství“ (1716, olej, plátno, 88,5 x 70,5 cm, Praha, Národní galerie/O 2999) a Brandlova „Alegorie sochařství“ (? 1716, olej, plátno, 90 x 79 cm, Praha, Národní galerie/O 2738). Příčina spojování autorství Brandlových děl s Kupeckým tkví na jedné straně v jejich nepopíratelné kvalitě, přičítané výhradnímu portrétistovi Kupeckému a na druhé straně ve stylových analogiích, které lze vysvětlit podobnými uměleckými východisky. „V dílech obou malířů se projevil za různých okolností názor, který byl charakteristický pro umění

---

<sup>498</sup> Ivo KOUDELKA (zaps. Peter Kováč): Restituce uměleckých předmětů jsou národní katastrofou, in: Rudé právo IV, 1994, 1,3.

<sup>499</sup> Pavel PREISS: Syntéza domácí tradice a světových přínosů v díle Petra Brandla, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin /Čtvero knih o Praze/, Praha 1988, 598.

*a umělce pocházející z Čech a který pocítujeme ve srovnání s tvorbou sousedních zemí jako specifické vlastnosti českého baroku.*"<sup>500</sup>

Mezi portrétisty 18. století působící na našem území vynikl malíř holandského původu **Filip Kristián Bentum** (? - po 1757), jehož osud se protnul s Brandlovým u Lažanských v Manětíně. Dlabač k tomu uvádí: „*Bendum, Philipp ein sehr guter Maler in Prag, der gleich nach der daselbst im J. 1713 wüthenden Pest mit unsern berühmten P e t e r B r a n d e l arbeitete*“.<sup>501</sup> O jeho životě však víme jen málo. Archívně je doloženo několik jeho pobytů v Čechách (1713, 1716, 1730-1731, 1757). Pracoval také ve Vídni a ve Slezsku, podnikl krátkou cestu do Itálie. V českém prostředí zanechal největší portrétní soubory u Lažanských v Manětíně a u Kolowratů v Rychnově nad Kněžnou. Mezi jeho a Brandlovým autorstvím se váhalo zejména v případech „Podobizny hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova“, „Podobizny hraběte Jana Františka Kolowrata-Krakowského“ a „Podobizny dvou děvčátek“. Blízkostí uměleckého pojetí zmíněných mužských podobizen z manětínské a rychnovské kolekce se zabýval V. Novotný, který portréty charakterizoval následujícím způsobem: „*Všechny tyto podobizny jsou zřejmě prací jednoho malíře, který stál velmi blízko Brandlovi a který již také podlehl vlivu francouzských portrétistů. Jejich malířský způsob, měkká modelace obličejů je již odlišuje od Brandla a posunuje je blíže k Bentumovi. S tímto je sbližuje také ona určitá povrchnost, která se projevuje v bravurní často výstavně, jež se snaží o uchvácení na první pohled. Podobiznám schází ona pevná kostra, na níž jsou ještě budovány podobizny Brandlovy.*“<sup>502</sup>

U „Podobizny dvou děvčátek“ máme situaci složitější, neboť je uvažováno dokonce o třetím možném autorovi dvojportrétu - **Janu Petru Molitorovi**. Na základě „Restaurátorského protokolu“ z roku 1962 nebylo Brandlovo autorství zpochybněno.<sup>503</sup> Avšak v současnosti je obraz inventován jako dílo F. K. Bentuma (O 8241). Molitorovo autorství navrhl P. Preiss v umělcově monografii z roku 2000.<sup>504</sup> Z důvodu špatného stavu obrazu

<sup>500</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 98.

<sup>501</sup> DLABACZ (pozn. 38) 111.

<sup>502</sup> NOVOTNÝ 1938 (pozn. 73) 344.

<sup>503</sup> P.S. TVRDÝ: Restaurátorský protokol. P. Brandl - Dvojportrét děvčátka, Praha 1962.

<sup>504</sup> PREISS 2000 (pozn. 89) 36.

daného především dřívějšími nevhodnými restaurátorskými zásahy (sedření původní malby agresivním čištěním a její nahrazení rozsáhlými retušemi) nelze v této otázce bohužel vyřknout nezvratný soud. Molitor jako autor díla původně připisovaného Brandlovi je navrhován také u „Podobizny opata Tomáše Sartoria“ (rovněž u P. Preisse)<sup>505</sup>, kde srovnání s několika dalšími opatskými podobiznami i slohové analogie hovoří ve prospěch Molitora mnohem přesvědčivěji.

V obecném povědomí a dokonce i v odborné literatuře dlouho panovalo přesvědčení, že Brandl vytvořil další autoportrét na sklonku svého života (Beneš, Kuchynka, Matějček). Pochybnosti vyjádřil až V.V. Štech, když označil jako původce malby Brandlova syna Maxmiliána: „*Syn Maxmilián držel se patrně těsně způsobu otce, takže nelze rozeznat jeho osobnost. Je možno, že namaloval podobiznu Brandla starce, jež jímá spíše jako lidský dokument než jako malba.*“<sup>506</sup> Ačkoliv se tato domněnka může jevit lákavou, není podepřena žádnými archívními doklady a nelze zvažovat ani stylové analogie, poněvadž se nedochovala žádná signovaná Maxmiliánova práce.<sup>507</sup> Domnělý autoportrét, **Podobizna Petra Brandla ve stáří** (snad po 1735, olej, plátno, 91,4 x 67 cm, Praha, Národní muzeum/inv. č. 3975)<sup>508</sup> [31], zachycuje malíře v okamžiku, kdy odvrací pohled od rozmalovaného plátna v pozadí a upírá unavený pohled na diváka. V levé ruce drží paletu a svazek štíhlých štětců a v pravé ruce, kterou můžeme jen tušit, neb je svěšena mimo zorné pole divákovo, svírá *malstock* strmící nepřírozeně vzhůru k malbě. Při prohlídce pojetí tváře i kostýmu se nemůžeme zbavit vtíravého pocitu *deja vu* a obraz lze po právu označit termínem "kompilační napodobenina". J. Neumann u některých detailů malby

---

<sup>505</sup> Ibidem 40.

<sup>506</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 77) 149.

<sup>507</sup> Pouze u obrazů v nástavcích nad bočními oltáři v manětínském kostele sv. Jana Křtitele se uvažuje o autorství Brandlova syna Maximiliána.

<sup>508</sup> Provenience: Roku 1798 je obraz uváděn v domě "U tří zvonů" na Malé Straně v majetku dědiců Löhrlových. Mezi lety 1798-1822 portrét koupil malíř a správce Obrazárny SVPU Josef Karel Burde. V letech 1822-1844 byl obraz zapůjčen do Obrazárny. Roku 1848 jej z Burdeho pozůstalosti koupil farář Hynek (Ignác) Řivnác a odkázal jej po své smrti (1874) Museu království českého v Praze. Restaurování: Věra Frömllová (1968).

Výstavy: Výstava děl Petra Jana Brandla (1911) – „Vlastní podobizna v pokročilejším věku“, Postavy českých dějin v umění výtvarném (1938).

oprávněně poukazuje na nepochopení předlohy (například záhyb kůže v partii krku použit jako součást kostýmu etc.).

*„Smělý pohled padesátníka, poněkud afektovaná pýchy, v bujném napnutí hlavy, hovoří za celé jeho dílo. Namaloval se tu před plátnem, které líčí antickou scénu, nahého fauna sklánějícího se k nahé nymfě, jež je matkou. Byl to jeho obraz? Bylo to dílo císařské obrazárny hradčanské? Byl to snad nějaký symbol?“*<sup>509</sup> P. Preiss upozornil na analogii motivu na rozmalovaném plátně, které tvoří atribut „Vlastní podobizny“ (olej, plátno, 105,5 x 82 cm, NG v Praze, inv.č. O 1437) neznámého malíře (dříve připisováno J. Kupeckému, v současnosti uvedeno jako středoevropský malíř 2. čtvrtiny 18. století). *„Poutavý je motiv satyrské hlavy na plátně vpravo v pozadí nad odloženou paletou, který připomíná rodinný motiv na Brandlově pozdním, v dílenské kopii zachovaném autoportrétu.“*<sup>510</sup> V místě svého původu, klášteře v Plasech, platil obraz za autentickou vlastní podobiznu Petra Brandla. V Barvitiově katalogu Rudolfinu (1889)<sup>511</sup> a poté i v Bergnerově vydání (1912)<sup>512</sup> je dílo uváděno pod jménem P. Brandla. Teprve V. Kramář portrét v průvodci sbírky z roku 1938 označil za práci okruhu Petra Brandla a pro slohovou příbuznost jej uvedl do souvislosti s obrazy Stařec (O1270) a Stařena (O1271) z Národní galerie v Praze. *„Obraz byl dříve připisován Brandlovi. Jeho autor je však jiná osobnost, mající styky s uměním Brandlovým.“*<sup>513</sup> V roce 1955 navrhl F. Dvořák v citované monografii autorství J. Kupeckého, ovšem tato hypotéza byla rezolutně odmítnuta.

Již roku 1980 avizoval Jaroslav Prokop, v článku věnovaném objasnění situace okolo nalezených Brandlových obrazů pro zámeckou kapli v Barchově, svůj úmysl zabývat se možným Brandlovým portrétem Kryštofa Norberta Voračického z Paběnic.<sup>514</sup> První krok spočíval v nalezení archívního důkazu styku mezi Voračickým z Paběnic ve funkci hejtmana Královéhradeckého kraje a Petrem Brandlem v roli pronásledovaného neplatiče a dlužníka. Takové

---

<sup>509</sup> SCHMITT (pozn. 125) 2.

<sup>510</sup> PREISS 1996 (pozn. ) 69.

<sup>511</sup> Viktor BARVITIUS: Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinu v Praze, Praha 1889, 35 (č. 108).

<sup>512</sup> Pavel BERGNER: Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinu v Praze, Praha 1912, 23 (č. 73).

<sup>513</sup> Vincenc KRAMÁŘ: Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění, Praha 1938, nepag. (č. 123).

<sup>514</sup> PROKOP 1980 (pozn. 112) 345.

spojení prokázaly dokumenty publikované Nikolausem von Lutterottim.<sup>515</sup> Další krok spočíval v nalezení nepřipsaného a neurčeného portrétu české provenience. Ve své knize o poslední dekádě mistrova života dospěl J. Prokop k názoru, že doposud anonymní **Podobizna muže v kožešinovém plášti** (kolem 1730, olej, plátno, 84 x 67,5 cm, Praha, Národní galerie/O 529)<sup>516</sup>, někdy také s kožešinovým límcem, znázorňuje Kryštofa Norberta Voračického z Paběnic (1696-1756). Protože zatím nejsou známy žádné přímé archívní doklady o Voračického portrétu od Brandla, jehož existenci však lze připustit, pokusil se Prokop opřít svoji argumentaci o podobu zobrazeného porovnáním s rytinou Baltazara van Westerhout z roku 1715. Ačkoliv autor knihy uvádí, že „studium odhalí v obecných rysech i v jednotlivých detailech mnoho společného“<sup>517</sup>, právě zmiňovaných společných rysů najdeme v obou podobiznách výmluvně málo. A v neposlední řadě Prokopova argumentace, ve které se zaštiťuje autoritou J. Neumanna, vypovídá o vlastní nejistotě ohledně navržené hypotézy: „Když jsem nedlouho před smrtí Jaromíra Neumann blíže seznamoval se svou hypotézou, vyjádřil přesvědčení, že jde skutečně o portrét Voračického z Paběnic a na tomto základě také připustil možnost Brandlova autorství.“<sup>518</sup>

V Soupise roudnického zámku z pera M. Dvořáka a B. Matějky datovaného rokem 1907 se pod č. 367 nachází Brandlova **Podobizna Marie Žofie, hraběnky z Lobkovic, roz. Dietrichsteinové** (1707, olej, plátno, 229 x 151 cm/staré rozměry 234 x 158 cm, Nelahozeves, zámek)<sup>519</sup>. „Starý inventář obsahuje zprávu, že obraz je od Brandla a obraz ji potvrzuje.“<sup>520</sup> Brandl pobýval v Roudnici nad Labem roku 1707, a v této době patrně vznikla jeho podobizna

<sup>515</sup> LUTTEROTTI 1930 (pozn. 66) 92-111.

<sup>516</sup> Provenience: Původně se obraz nacházel v majetku plaského kláštera, odkud ji darem za "práci vykonanou z ochoty" získal prof. František Sequens, poté přešla do vlastnictví Vojtěcha rytíře Lanny, který ji 1885 daroval do OSVPU.

Výstavy: Masterpieces of Czech Art – Edinburgh (1959), Český barokní portrét (1963), Český portrét – Hluboká n. Vltavou (1971).

<sup>517</sup> PROKOP 2006 (pozn. 41) 126.

<sup>518</sup> Ibidem.

<sup>519</sup> Provenience: Na počátku 20. století byl obraz v majetku Ferdinanda Zdeňka knížete z Lobkowitz na zámku v Roudnici nad Labem. Poté přešel do vlastnictví dr. Maxe Lobkowicze. Po změně účelu užívání původních zámeckých prostor v Roudnici nad Labem (dnes sídlo armádní hudby) se portrét dostal do svozu na zámek Nelahozeves. Dnes se nachází tamtéž v majetku rodu Lobkowiczů.

Výstavy: Výstava děl Petra Jana Brandla (1911), Pražské baroko (1938) – připsáno Brandlovi.

<sup>520</sup> Max DVOŘÁK/Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém XXVII. Politický okres roudnický II. díl, zámek roudnický, Praha 1907, 109.



Marie Žofie (Sofie) z Lobkovic (1652-1711). Reprezentativní styl portrétu cituje všechny obvyklé atributy očekávané u šlechtické podobizny: důstojnost starší dámy usazené v křesle, v pozadí bohatě zřasená drapérie v kombinaci s architektonickým článkem (náznak pilastru), stůl s hodinami, chovný psík, honosný šat a šperky. Posouzení podobizny komplikuje fakt, že s výjimkou Podobizny Marie Isabelly hraběnky Černínové, která se ovšem dochovala pouze v kopii, není Brandlovi dosud připisán žádný ženský portrét. S ohledem na ostatní část jeho tvorby nutno poznamenat, že mužské figury a tváře zvládal s větší lehkostí a bravurou. Tvář hraběnky vykazuje mužské rysy podobně jako mužatka z „Alegorie sochařství“ či jako robustní „Kající se Maří Magdaléna“ (oba NG v Praze), postrádající výrazné něžné ženské prvky. Snad právě tento fakt mluví ve prospěch možného Brandlova autorství. Zato však pravá hraběnkina ruka, snad vlivem pozdějších zásahů, není obratně modelována a evokuje dojem hmoty bez kostry, což by mohlo zarazit u malíře Brandlových schopností. *„Právě rukou používá Brandl k takovým světelným efektům se zalíbením a ruce jeho postav vždy jsou dokonale prostudovány. Namalovati ruku dobře a výrazně jest velkým uměním a bylo vždy znakem dosaženého mistrovství.“*<sup>521</sup> Ovšem, jak dokládá „Portrét šlechtice s hnědým pláštěm“, na němž je ruka muže vyvedena se stejnou ledabylostí, jednotlivým elementům podobizny nevěnoval Brandl stejnou míru pečlivosti. Rovněž dlažba, zcela ve spodní části obrazu, není konstruována podle pravidel perspektivy správně.

Již na výstavě roku 1911 byl obraz hraběnky z Lobkovic vystaven s otazníkem u jména Brandlova. *„...o níž vyslovena pochybnost, pochází-li od Brandla, ač ji starý inventář zámku roudnického uvádí jako dílo Brandlovo.“*<sup>522</sup> A. Matějček se opřel o údaj ve starém inventáři, avšak dochovanou podobiznu považoval pouze za kopii nezvěstného originálu, *„která nepovídá mnoho o vlastním umění Brandlově.“*<sup>523</sup> V průběhu výstavy budil obraz pozornost kritiků a vyvolával nespokojené reakce: *„Podobizna Marie Žofie hraběnky z Lobkovic myslím, že je omylem připisována Brandlovi. Celá kompozice obrazu neodpovídá jeho stylu a*

---

<sup>521</sup> HARLAS 1911 (pozn. 127) 2.

<sup>522</sup> Ibidem.

<sup>523</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 14.

hlavně ty ruce, ztuhlé a dřevěné, nejsou Brandlovy.“<sup>524</sup> Brandlův vztah k rodu Lobkoviců dokládají dva protějškové obrazy „Požár Sodomy“ a „Požár Tróje“ z hradčanského lobkovického paláce, dnes bohužel nezvěstné a realizovaná zakázka na obraz „Sv. Václava s anděly“, o němž bude zmínka níže.

Připsání následujícího dětského dvojportrétu, **Podobizny dvou děvčátek** (kolem 1710, olej, plátno, 121 x 96,5 cm, Praha, Národní galerie/O 8241)<sup>525</sup> [32], Brandlovi způsobila dobová, nicméně falešná signatura bílou barvou vlevo dole: *P: Brandel f .;* která která však neodpovídala jmenné ani formální zvyklosti značení Petra Brandla.<sup>526</sup> Při pozdějších restaurátorských zásazích byla falešná signatura patrně sejmuta, poněvadž v současné době se na obraze nenalézá. Popud k připsání díla Brandlovi byl o to silnější, že v případě pozitivní atribuce by se jednalo o jedinečnou ukázkou dětské podobizny v jeho tvorbě. V Inventáři bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, otištěném Pavlem Bergnerem<sup>527</sup>, se v prostorách Malé galerie pod položkou č. 507 nacházel: *Ein Kleins stuckh zweij Kinder gantzer Figur, von Brandtl*<sup>528</sup>. Zmíněný údaj podněcuje k několika základním otázkám: Byl autorem obrazu Petr Brandl a ke zkomolení jména (Brandl → Brandtl)<sup>529</sup> došlo jeho nesprávným přepisem? Pokud ano, jednalo se o uvedenou Podobiznu dvou děvčátek nebo o nám dnes neznámý

<sup>524</sup> Edvard BÉM: Výstava Petra Jana Brandla, in: Venkov VI, 1911, 8.

<sup>525</sup> Provenience: V roce 1960 daroval do NG v Praze dr. Bohuslav Budinský dvojportrét, který dle jeho ústního sdělení pochází z rodiny Ratolisků ze Záblatí u Vimperka (mezi Vimperkem a Prachaticemi). Dcera z rodiny Ratolisků se provdala za dr. V. Poppera, starostu Vimperka, dědictvím po matce se obraz dostal do majetku dr. B. Budinského; umístěno v expozicích na zámku Mělník, Duchcov, poté v expozici Jiřského kláštera. Následně byl uložen do depozitáře, kde zůstává dodnes.

Restaurování: V průběhu 19. století byl obraz rentoilován, silně poškozen čištěním a přemalován.

P.S. Tvrký (1962) - jako restaurátor obrazu uváděn M. Hamsík, ovšem v restaurátorské zprávě stojí jméno P.S. Tvrký.

V roce 2003 se obraz nacházel v Restaurátorské dílně NG v Praze, avšak přesný rozsah prováděných conservačních zásahů není znám.

Výstavy: Výstava přírůstků 1957-1962. Obrazy (1962)- připsáno Brandlovi, Český barokní portrét (1963) – s otazníkem připsáno Brandlovi, Český portrét – Hluboká n. Vltavou (1971) – připsáno Bentumovi, Jan Petr Molitor. 1702-1757 (2000).

<sup>526</sup> PREISS 2000 (pozn. 89) 36.

<sup>527</sup> Do češtiny přeložil V.V. Štech. Pavel BERGNER: Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XV, 1907, 130-155.

<sup>528</sup> Ibidem 151.

<sup>529</sup> Ve sbírce se nacházely obrazy od krajináře, jehož jméno znělo **Johann Christian Brand** (1722-1795), někdy psán jako Brandt. Nelze zcela vyloučit, že opakovaným přepisem obou jmen došlo ke vzniku hybridního tvaru BRANDTL. V inventářích černínských sbírek jsou patrně některé chybné nebo dokonce zcela chybějící údaje. Rozdílnou kvalitu pořízených soupisů uměleckého majetku vysvětluje J. Novák: „Vynechání jmen malířských možno přičísti opisovači. Byl to muž neinteligentní, roztržitý a nepozorný. Kdyby jen si byl ještě jednou přečetl, co napsal...“ Josef NOVÁK: Praměny k studiu bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické a místopisné XXVII, 1915, 215.

obraz? A v případě, že šlo o Podobiznu dvou děvčátek a za autora byl považován Brandl, vznikla domněnka o jeho autorství na základě již tehdy existující falešné signatury nebo na jiném, dnes neznámém podkladě? Jakým způsobem mohlo eventuálně dojít k přesunu obrazu z černínského majetku do uváděného vlastnictví rodiny z Ratolisků? Na tyto a další otázky bohužel dnes nemůžeme uspokojivě odpovědět, protože se pohybujeme na nejisté půdě dohadů. Stejně nejasné jsou okolnosti, za kterých byla Podobizna dvou děvčátek z Brandlova díla odepsána, neboť v písemných materiálech Restaurátorského oddělení NG v Praze se nepodařilo k tomuto kroku nalézt žádné konkrétní informace. P. Preiss uvádí dvojportrét v katalogu J.P. Molitora bez bližších argumentů, pouze konstatuje odepsání obrazu z Brandlova díla a dle svého názoru nepravděpodobnost autorství F.K. Bentuma.<sup>530</sup> Zásadní překážkou při hodnocení tohoto díla je jeho špatný stav, vzniklý nevhodnými restaurátorskými zásahy staršího data. Jejich vinou dnes zůstává obraz zbaven své původní efektní barevnosti, jak napovídají náznaky květin a fragmenty původního barevného šatu obou děvčátek. Při vhodném nasvícení je v pozadí patrná kašna s vodotryskem<sup>531</sup>. Podobný motiv využil V.V. Reiner na „Portrétu chlapce z rodu Vrtbů“ (před 1720) ze sbírek křimické větve Lobkowiczů, za jehož objednavatele je považován milovník antické historie a mytologie, Jan Josef hrabě z Vrtby st. (1669-1734). Rekvizity reliéfů s antickými motivy s oblibou využíval také Holanďan Caspar Netscher (1639-1684).

Dětský portrét lze považovat za svébytnou kategorii, která se plnohodnotně projevuje teprve v období baroka spolu se silným důrazem na pokračování rodové linie, jak pozorujeme právě u Reinerova portrétu. Další srovnání se nabízí u dvojice "půvabných" dětských portrétů z Kolowratské sbírky na zámku v Rychnově nad Kněžnou připisovaných F.K. Bentumovi: „Podobizna Anny Karoliny Libštejnské z Kolowrat“ (olej, plátno, 42 x 35,5 cm) a „Podobizna Josefa Rudolfa Libštejnského z Kolowrat“ (olej, plátno, 41,5 x 35 cm) datovaných kolem roku 1727. Od stejného autora pochází i soudobá

---

<sup>530</sup> PREISS 2000 (pozn. 89) 36.

<sup>531</sup> P.S. Tvrđý: Restaurátorský protokol. P. Brandl - Dvojportrét děvčátka, stav před restaurací, s.l. 1962, nepag.

„Podobizna Anny Josefy hraběnky Libštejnské z Kolowrat, rozené Colloredo-Wallsee“, jejich matky rovněž z kolowratské kolekce v Rychnově nad Kněžnou. Pozoruhodný detail, který svazuje podobiznu děvčátka i matky, představuje dvojitá řada perel, přepásávající krajkové rukávy šatu a identické náušnice.<sup>532</sup> Totožné šperky se objevují i na „Portrétu hraběnky Michnové“ ze zámku v Manětíně, kde se opakují stejné náušnice jako u dívky i její matky v Rychnově, skládající se z oválného drahého kamenu tmavého odstínu a podlouhlé bílé perly ve tvaru kapky. Obě dospělé dámy mají zase společný shodný náhrdelník z velkých kulatých bílých perel, těsně obepnutý kolem krku. Paradoxně podobný šperk objevíme i v uchu černošského sluhy na Bentumově „Portrétu Marie Gabriely Lažanské s dcerami“, chovaném na zámku v Manětíně. Stejně náušnice a náhrdelník z perel zdobí také hraběnku Marii Sofii z Lobkovic na zámku Nelahozeves. Tento prvek užíval nad jiné rád právě Brandl: „...perlami, jimiž ostatně Brandl ve svých obrazech přímo hýřil;...“<sup>533</sup>

A při pozorném zkoumání portrétů šlechticů z tohoto období bychom jistě narazili na další příklady. Rozšíření stejného typu klenotů na podobiznách lze přičítat dobové módě a luxusní vášni pro ozdoby z perel. Výjimku tvoří kolowratské portréty, kde můžeme předpokládat existenci stejného rodinného šperku, eventuálně více záměrně totožných provedení. Důkladným porovnáním tváře Anny Karolíny Libštejnské z Kolowrat a levého děvčátka z našeho dvojportrétu zjistíme shodné rysy tváře, dané zřejmě rodovou podobou. Tuto domněnku připouští tradice o zobrazení dívek z rodu Kolovratů, udávaná původním majitelem, kterou však nelze chápat jako nezvratný historický pramen. Silnějším argumentem je prozkoumání jednotlivých obličejových charakteristik: stejný tupý nosík, totožné klenutí obočí a posazení nadočnicových oblouků, identický vejčitý tvar obličeje zakončený špičatou bradou s důlkem pod spodním rtem i značně podobné vykrojení úst, pouze oči dívky z dvojportrétu jsou posazeny blíže u sebe a více

---

<sup>532</sup> Marcela VONDRÁČKOVÁ: Podobizna Anny Karolíny a Josefa Rudolfa Libštejnských z Kolowrat, in: Andrzej NIEDZIELENKO/Vít VLNAS (ed.): Slezsko - perla v české koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů (kat. výst.), Praha 2006, 381.

<sup>533</sup> PREISS 1958 (pozn. 295) 170.

otevřeny. Nicméně ani rysy mezi nejbližšími příbuznými nemusí být naprosto shodné. Podoba a tvář druhého děvčátka však tyto spekulace nedovolují, neb patří k méně zdařilým portrétním výtvorům.

V Kuchynkově rukopisu se objevuje zmínka, citovaná později i J. Neumannem, že podle zachovaných účtů maloval Brandl r. 1716 pro hraběte Lažanského podobiznu hraběte Königla za 60 zl. (údaj získán z archívu v Jindřichově Hradci).<sup>534</sup> Na zámku v Manětíně se sice dochovala **Podobizna hraběte Königla** (olej, plátno, 84 x 68 cm, inv.č. MA 261)<sup>535</sup> [33], ovšem její zpracování neodpovídá Brandlovi a v tomto případě ani F.K. Bentumovi, jak by se dalo vzhledem k autorství řady ostatních manětínských portrétů očekávat. Obraz není signován, ani datován, pouze v pravém horním rohu plátna se nachází nápis bílou barvou, osvětlující příbuzenský vztah portrétovaného k majitelům panství: *Leopold Josef/Graf Königl/Eidam des Grafen/Adam Lažanskj und/der Gräfin Fugger*. Leopold Josef hrabě Königl, svobodný pán z Ehrenburgu a Warthy (1688-1727) měl u dvora funkci císařského komorníka a rady apelačního soudu. V letech 1712-27 vlastnil Inářské panství. Jeho první choť se stala Marie Josefa, rozená hraběnka Černínová (1694-1726), po její smrti pojal za manželku Marii Aloisii, rozenou hraběnku Lažanskou (1705-1772), jejíž portrét od F.K. Bentuma je rovněž chován v manětínské zámecké portrétní galerii.<sup>536</sup>

Podobizny obou manželů se vzájemně zřetelně odlišují nejen formátem, ale především malířským rukopisem a věkem zobrazených. Zatímco do oválu komponovaná podobizna hraběnky se jasně hlásí k umění Bentumovu, autor reprezentativního portrétu hraběte musí být hledán v malíři cizí provenience, poučený patrně francouzskou školou. Mladistvá tvář hraběte omezuje dobu vzniku před rok 1727, kdy aristokrat zemřel ve věku pouhých 39 let a podobizna ničím nenasvědčuje, že by se jednalo o posmrtný portrét. Hrabě

<sup>534</sup> Rudolf KUCHYNKA: Petr Brandl, Odd. dokumentačních a sbírkových fondů ÚDU AV ČR, Archívní fond: Rudolf Kuchynka, karton I, inv. č. 25, rukopis (strana 10).

<sup>535</sup> Na rubu je obraz opatřen několika staršími inventárními štítky. Papírová etiketa č. inv. 74 (2035), strojopisně Muzeum Mariánská Týnice, Hrabě Königl s bílou vlásenkou a fialovou drapérií. Přípis tužkou *biblioth.* může znamenat, že se obraz dříve nacházel v prostorách knihovny manětínského zámku. Dnes visí ve spojovací chodbě zámku a kostela sv. Jana Křtitele.

<sup>536</sup> Byl instalován na výstavě Pražské baroko v roce 1938. K.F. Benthum. Podobizna hraběnky Khünigelové. Okolo pol. 18. stol. Olej na plátně, 84 x 63. - Th. Seilern-Lažanská, Manětín, zámek. VYDROVÁ/SEDLÁČKOVÁ (pozn. 296) 81.

Königl se nechal portrétovat patrně při nějaké dřívější příležitosti možná spojené s pobytem v zahraničí a tímto portrétem mohl obdarovat, jak bylo zvykem<sup>537</sup>, příbuzné své druhé manželky Marie Aloisie hraběnky Lažanské. Původ a jméno autora portrétu hraběte Königla bude dále nutno zkoumat, avšak k malířskému projevu P. Brandla nemá tento obraz žádný bližší vztah. Originální Brandlův portrét hraběte Königla, doložený účtem, musíme tedy považovat za nezvěstný.

*„Prvním opravdu velkým opatem břevnovsko-broumovského klášterství po skončení třicetileté války“* byl Tomáš Sartorius (1630-1700), původním příjmením Schneider.<sup>538</sup> Sartorius pocházel z Broumova, kde se záhy stal členem řádu a s velkým úsilím se vzdělával u cisterciáků na Zbraslavi, u hybernů v Praze a na závěr se věnoval studiu církevního práva. Ve svých 33 letech byl zvolen opatem a prokázal nezpochybnitelné schopnosti již při znovubudování broumovského kláštera po požáru, vypuknuvším rok po jeho nástupu do úřadu. Předchůdce opata Zinkeho, opat Tomáš Sartorius (v úřadu 1662-1700) *„byl jedním z nejkultivovanějších církevních velmožů barokní doby u nás.“*<sup>539</sup> **Podobizna opata Tomáše Sartoria** (kolem 1718, olej, plátno, 123 x 84 cm, Praha - Břevnov, benediktinské opatství)<sup>540</sup> z břevnovského kláštera, nesporně kvalitní dílo první třetiny 18. století, připsal Petru Brandlovi v roce 1954 O.J. Blažíček.<sup>541</sup> Blažíček vycházel ze situace po restaurování, když zhodnotil podobiznu jako příznačnou pro Brandlovo portrétní umění a zároveň rozvíjející nové rysy: *„oproštění zjevu a zjednodušení skladby, ztišení pohybu i výrazu, krajní, mistrovská úspornost tvaru i barevné škály.“*<sup>542</sup> V témže roce se ke stejné atribuci, na základě zjištění

---

<sup>537</sup> Pavel BLATTNÝ: Rodové portrétní galerie, in: idem (ed.): Valdštejnská obrazárna v Chebském muzeu, Cheb 1999, 21.

<sup>538</sup> Dle dobového zvyku používal latinský překlad jména Schneider (čes. Krejčí) - *Sartorius*. VILÍMKOVÁ/PREISS (pozn. 110) 152.

<sup>539</sup> Oldřich Jakub BLAŽÍČEK/Jiří ČEŘOVSKÝ/Emanuel POCHE: Klášter v Břevnově, Praha 1944, 21.

<sup>540</sup> **Provenience:** Po restaurování v 50. letech byl obraz zařazen do nové instalace na zámku Mělník (inv. č. ML 1358), kde se ještě roku 2000 nacházel. Posléze došlo k jeho navrácení, v rámci restitucí církevního majetku, do benediktinského opatství na Břevnově.

**Restaurování:** J. A. Král (1953).

**Výstavy:** Tisíc let benediktinského kláštera (1993), Jan Petr Molitor. 1702-1757 (2000).

<sup>541</sup> BLAŽÍČEK 1954 (pozn. 88) 72-73.

<sup>542</sup> Ibidem 72.

restaurátora J.A. Krále, přiklonila Vlasta Dvořáková.<sup>543</sup> O.J. Blažíček obraz kladl do souvislosti se vznikem Portrétu opata Zinkeho a datoval ho až do období mezi lety 1715-1721. P. Preiss hypotézu o Brandlově autorství rezolutně odmítl a navrhl za tvůrce Jana Petra Molitora, „k němuž se hlásí vyhraněnými znaky od vcelku prostého, ale efektního rozvrhu s účinným kontrastem mohutného sloupu [...] a drapérie, stejně konvenčním, ale účinným vkomponováním do plochy, ale hlavně jemností přednesu v pleťových partiích, tváře s klidným energickým pohledem i ruky opřené o knihu.“<sup>544</sup> Opat Sartorius byl muž schopný a rázný, vynikal mimořádným smyslem pro humor, opakovaně prokazoval diplomatický talent při jednání s osobami podřízenými a kromě toho se zajímal také o historii, jak se ukázalo při hledání hrobu poustevníka Vintíře.<sup>545</sup> Do Molitorovy podobizny se podařilo promítnout jen část rysů jeho výjimečné osobnosti, pravděpodobně se tak projevila absence živého modelu. „Okolnost, že jde o portrét posthumní, dodala mu však určitý idealizační odstup, jakoby byl zobrazený kryt rozptylovým filtrem, který vnáší zoláště do nažin jakousi skelnost.“<sup>546</sup> Molitorovo autorství lze považovat, porovnáním s jeho signovanými a datovanými opatskými portréty (podobizna Benno II. Löbla z roku 1739 a podobizna Bedřicha Grundtmanna z roku 1753)<sup>547</sup>, za pravděpodobné.

Portrét tvoří součást břevnovského cyklu opatů (*series abbatum*) a v duchu sjednocující úpravy podobizen opatů časově předcházející byl opatřen ve spodní části nápisem: *Thomas Abbas Břevnoviensis XLVII Vir singulaeris prudentiae et discip/linae regularis promotor. Anno regiminis 37. obiit anno/ 1700 die 13 Octob.*. Kromě zmíněné podobizny se dochovaly další, i když méně zdařilé, takřka neumělé, portréty opata Sartoria. Zmínku si zaslouží kopie dnes nezvěstného obrazu z roku 1687 (kopie z 19. století), na níž vidíme opata v úloze stavebníka, s kružidlem a plánem broumovského kláštera v ruce. Pozadí podobizny iluzivně dotváří průhled na stavbu kláštera, což potvrzuje shoda zobrazené stavby a nákresu v opatových rukou. Malbu doplňuje kartuše

<sup>543</sup> Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Nově zjištěný Brandl, in: Zprávy památkové péče XIV, 1954, 32.

<sup>544</sup> PREISS 2000 (pozn. 89) 40.

<sup>545</sup> VILÍMKOVÁ/PREISS (pozn. 110) 152.

<sup>546</sup> PREISS 2000 (pozn. 89) 40.

<sup>547</sup> J. P. Molitor, Benno II. Löbl, 1739, olej, plátno, 105,5 x 60,7 cm, Praha - Břevnov;

J.P. Molitor, Bedřich Grundtmann, 1753, olej, plátno, 124,7 x 96 cm, Praha - Břevnov.

s heslem: *QVOD NOCET DOCET* (Co škodí, učí), které můžeme považovat za opatovu osobní devizu. Podobu opata Sartoria můžeme ověřit rovněž na teologických tezích opata Zinkeho.

V bohatém souboru děl, která vytvořil Brandl ve službách hraběte Františka Josefa Černína, nemohly scházet portréty. O jejich existenci podávají svědectví staré inventáře na zámku ve Vиноři a částečně i dochované účty z černínské hlavní pokladny (Archív v Jindřichově Hradci).<sup>548</sup> V roce 1936 se A. Matějček zmiňuje o podobizně hraběte v honosné lovecké výstroji, v podobě "barokního kavalíra ve vtipné motivaci kompoziční v barokní romantické krajině" a uvádí také obrazový protějšek, podobiznu Marie Isabelly hraběnky Černínové, rozené markýzy z Westerloo.<sup>549</sup> Do současné doby se dochovaly pouze kopie původních Brandlových obrazů (dnes na zámku v Jindřichově Hradci), jedná se o **Portrét hraběte Františka Josefa Černína** (kopie dle Brandla, 18. století, olej, plátno, 220 x 155 cm, Jindřichův Hradec, zámek/inv. č. JH 608, staré inv. č. 1660)<sup>550</sup> [34] a **Portrét hraběnky Černínové, rozené markýzy z Westerloo** (kopie dle Brandla, 18. století, olej, plátno, 200 x 144 cm, Jindřichův Hradec, zámek/inv. č. JH 609, staré inv. č. 1662) [35].

Dne 12. května 1717 František Josef hrabě Černín (1697-1733) „*maje teprve 19 let, pojal v Bruselu za choť mladistvou, teprve 14letou a velmi sličnou Marii Isabellu, jedinou dceru císař. pol. maršála Jana Filipa Eugena, markýza z Versterloo a hr. z Merode, spřízněnou s někdejší panovnickým rodem arragonským.*“<sup>551</sup> Zanedlouho poté se hrabě rozhodl vystavět podle návrhu architekta F.M. Kaňky zámek ve

<sup>548</sup> Otiskl R. Kuchynka:

Účet malíře Petra Brandla (bez data). Verzeichnis was vor Ihro Hoch Gräfl. Exellz. Tit. an Mahlerij gemahlt ist worden.

Erstl. Ihr Excellz. Marg. Westerloo ..... 200 fl.

heil Prokopi ..... 100 fl.

zwey Köpf mit Finger gemahlt..... 100 fl.

Frater Jackl ..... 75 fl.

der verliebte Jaeger ..... 600 fl.

ds Pferd ..... 50 fl.

die Bildnüss dess Heyl. Johaniss Nepomuceni ..... 200 fl.

1325 fl.

dass die obige Summa mir richtig bezahlt ist worden bezeiget meine eigene Handt. Peter Brandl.

<sup>549</sup> MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 22.

<sup>550</sup> Portrét v roce 2005 restauroval Milan Kadavý.

<sup>551</sup> Josef NOVÁK: Dějiny bývalé hr. černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické a místopisné XXVII, 1915, 134.



Vinoři, z něhož se zachovala řada inventářů (1726, 1733, 1739, 1740, 1742, 1744, 1745, 1748, 1767, 1768, 1773, 1774).<sup>552</sup> Pod čísly 64 a 65 jsou v Novákově soupisu uvedeny portréty hraběcího páru s poznámkou: „*Obě podobizny Pavlem Bergnerem r. 1912 restaurované jsou dosud ve Vinoři. O něco menší (150 x 226, 146 x 226), ale jinak zcela stejně a jen o málo slabší v provedení jsou v zámku jindřichohradeckém.*“<sup>553</sup> K vinořským portrétům je připojen následující popis:

64. Hr. Frant. Josef Černín (žil od r.1696-1733), živ.vel. od P. Brandla, r.br. III. (V tmavozeleném šatě se zlatými knoflíky a ozdobami. Levá ruka holá drží pušku loveckou, pravá v rukavičce bílé drží druhou rukavičku. Sluna na pravém kraji obrazu, máje lesní roh přes levé ramě kolem prsou a zad zavěšený, zouvá sehnutý pánovi botu. Světlo na pravé části čela a na pravém rameni hraběte, na čele a zápěstí pravé ruky sluhovy. 159 x 249 cm.)

65. Marie Isabella, manželka předešlého (roz. markraběnka z Versterloo, nar. r. 1717 (sic!), zemř. 1780, živ. vel., od Brandla, r.br. III. (Stojí z ¼ na levo, levou rukou přidržujíc žlutý přehoz pře levé ramě a paži položený a dvěma prsty pravé ruky vytahujíc bílý karafiát z květin, které na lasturovité misce drží po levé straně páže-černoch. Hraběnka má ve vlasech diadem z drahokamů. Náušnice končí dlouhými perlami. Nadra přes část prsů obnažená. Na šněrovačce bledě žlutých atlasových šatů v předu velká amuleta z tmavých drahokamů a tři velkých perel. Spínadla podobnými sponkami sepjata. 162 x 271 cm.)

Otázku vztahu vinořských a jindřichohradeckých hraběcích podobizen se pokusil objasnit A. Matějček, který oba portréty z Jindřichova Hradce prohlásil za hrubě malované kopie podle originálů původně ve Vinoři, kde se nacházely až do vyvlastnění panství, kdy je poslední majitelka zámku pravděpodobně odvezla s sebou do Rakouska.<sup>554</sup> Existuje názor, podle kterého portrétování šlechtice při lovu „*dovoluje na rozdíl od předchozích pompésních a oficiálních portrétů malíři hlubší studium nejen portrétované individuality, ale nadto i psychologické propracování výrazu u člověka, zbaveného ve chvílích oddechu dobové společenské pózy.*“<sup>555</sup> Při pohledu na portrét hraběte Černína však dojem reprezentace nemizí a možná se ani zcela vytratit nemůže. Aristokrat musel neustále prosazovat svoje práva, musel se reprezentovat a jeho život v rezidenci

<sup>552</sup> Josef NOVÁK: Soupis obrazů zámku Vinoře v letech 1726-1767, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XXIII, 1915, 29.

<sup>553</sup> Ibidem 69.

<sup>554</sup> MATĚJČEK 1938 (pozn. 70) 10.

<sup>555</sup> DVOŘÁKOVÁ/HLAVA (pozn. 338) 230.

i mimo ni se stal „nepřetržitou řadou slavnostních úkonů a gest odpovídajících estetických forem.“<sup>556</sup>

V typu exteriérového portrétu může malíř rozvinout svoje dovednosti v malbě krajiny a atmosféry, květin a zvířat (prvků častějších v motivech zátiší). Na portrétu hraběte Brandl zopakoval motiv, kdy v hustých větvích okolního stromoví prosvítá část oblohy, podobně jako v případě Podobizny šlechtice v modrém plášti. Tvář hraběcího sluhy s hrbolekem na nose a mandlově vykrojenýma očima zase evokuje postavu mladíka z obrazu „Právní porada /Nerovný pár u notáře/“ z hradní Obrazárny nebo strahovského „Kuřáka“.

Hraběnku doprovází nápadná figura - černošské páže. Domněnka, že „Brandl maloval černoška podle skutečnosti a že jeho modelem bylo páže manželky Františka Josefa Černína,...“<sup>557</sup>, se jeví jako opodstatněná. Stejný malý mouřenín, s ohledem na kostýmní obměny, se vyskytuje i na dalších Brandlových malbách pro Černíny. Na obraze „Agamemnón s dcerou Chrysovou“ (či „Alexandr a Timoklea“) datovaném do doby po roce 1720 stojí mezi hlavními figurami, nesouc ošatku s výkupným. Můžeme ho nalézt dokonce na monumentálním plátně „Historie Josefa Egyptského“, které Brandl vytvořil roku 1721 pro Černíny. Na tomto členitém, historickém výjevu ho objevíme v pravé části malby, ve stínu sloupu. Opakovaně se nachází ve společnosti psa vzácné rasy - afrického chrta, kteréžto dvě kuriozity Černínové patrně s oblibou prezentovali. Doprovodná figura mouřenínského sluhy se objevila i na malbách dalších umělců, například u Kupeckého na „Portrétu Evžena Savojského“ (kolem 1717, olej, plátno, 265 x 186 cm, Brno, Moravská galerie, inv.č. A 6) nebo na Bentumově „Portrétu Marie Gabriely hraběnky Lažanské, rozené Černínové s dcerami“ (olej, plátno, 227 x 145 cm, Manětín, zámek), kde je rodinný černošský služebník zachycen v pozadí vedle autora obrazu.

Na zámku v Jindřichově Hradci se nachází další dvojice protějškových portrétů hraběcího páru pocházející ze svozu bývalého černínského zámku Petrohrad: „Portrét Františka Josefa Černína“ (olej, plátno, 265 x 190 cm, inv.č.

---

<sup>556</sup> PETRÁŇ (pozn. 7) 77.

<sup>557</sup> PREISS 1956 (pozn. 93) 208.

JH 610) a „Portrét Marie Isabely z Westerloo“ (olej, plátno, 265 x 190 cm, inv. č. JH 611). Ohledně jejich autora nemusíme dlouho váhat, byť signován je pouze portrét hraběte: *F. de Backer pluncit 1720*. Francis de Backer působil v černínských službách ve funkci správce a inspektora obrazárny v době, kdy z této pozice odešel J.R. Bys. V expozici zámku Krásný Dvůr, konkrétně v předpokojí dámské ložnice, se nacházejí další podobizny hraběcího páru: Portrét Isabelly Marie Černínové, rozené Mérode de Westerloo (olej, plátno, 92 x 76,7 cm) a Portrét Františka Josefa Černína (olej, plátno, 94,1 x 75,7 cm). Autorem neznačených portrétů je pravděpodobně Filip Kristián Bentum, působící kolem roku 1730 v černínských službách.<sup>558</sup> Obě podobizny se do zámeckých sbírek dostaly v roce 1948, jejich provenience není blíže specifikována.<sup>559</sup> V těchto příkladech bychom mohli pokračovat, neboť další portréty bychom našli i v jiných sbírkách spřízněných rodů.

V článku „Reiner ve službách Jana Josefa z Vrtby“ z roku 1956 upozornil P. Preiss na **Podobiznu Jana Josefa z Vrtby** (kolem roku 1730, olej, plátno, 150 x 116 cm/zvětšen, původní rozměry cca 110 x 96 cm, vráceno křimické větvi Lobkoviců)<sup>560</sup>, jako potenciální Brandlovu práci. Portrét není signován, na obraze je pouze umístěn znak Vrtbů a latinský nápis se jménem a tituly zobrazeného. Tradice připisovala tento a další, Portrét šlechtice (mylně označovaný též za Vrtbovu podobiznu) J. Kupeckému. V Šafaříkově katalogu Kupeckého prací jsou obrazy zařazeny pod čísla:

180. Bildnis des Grafen Vrtba, als kaiserlichen Gesandten in Konstantinopel  
Lebensgroßes Kniestück, Leinwand, Öl: 135 x 100 cm
  181. Bildnis desselben, als Prager Burggrafen, mit dem Orden vom goldenen Vließ.  
Lebensgroßes Kniestück, Leinwand, Öl: 150 x 115 cm
- Die Zuschreibung beider Bilder an Kupecky erscheint mir zweifelhaft.<sup>561</sup>

K prvnímu portrétu hr. Vrby jako císařského vyslance v Konstantinopoli lze uvést, že tuto funkci J.J. z Vrtby nikdy ve svém životě nezastával a

<sup>558</sup> Reprodukce uveřejněny: KRÍŽOVÁ 1982 (pozn. 184) 133.

<sup>559</sup> Informace poskytla správkyňe depozitáře zámku v Krásném Dvoře, paní Andrea Minaříková.

<sup>560</sup> Provenience: Portrét byl původně chován na zámku v Křimicích (inv. č. 539/854), poté na státním zámku Kožel (svoz Křimice). Na základě restitučních nároků byl obraz vrácen potomkům křimické větve Lobkoviců.

<sup>561</sup> ŠAFAŘÍK 1928 (pozn. 308) 107.

přinejmenším z toho důvodu je identifikace zobrazeného nesprávná. Na druhé podobizně má být zobrazen v hodnosti pražského purkrabí, s Řádem Zlatého rouna<sup>562</sup>. O deset let později byly oba portréty zahrnuty do Kupeckého díla na výstavě Pražské baroko (1938)<sup>563</sup>. F. Dvořák obrazy, bez bližšího určení, eviduje v seznamu Kupeckého zámeckých prací.<sup>564</sup> V roce 1956 podmínil P. Preiss definitivní rozhodnutí ve věci autorství Portrétu Jana Josefa z Vrtby provedením technologického průzkumu v rámci restaurování silně přemalbami postiženého plátna. Informace o provedení a případné výsledky nejsou k dispozici. V katalogu z roku 1968 zmiňuje J. Neumann tuto hypotézu, ovšem aby ji vzápětí mohl vyvrátit tvrzením, že „*je ve skutečnosti prací Bentumovou, závislou na Brandlově portrétním pojetí.*“<sup>565</sup>

Hrabě Jan Josef z Vrtby starší (1669-1734) patřil k aristokratům, jejichž úspěšná kariéra měla hladký průběh: od roku 1694 (v pětadvaceti letech) se stal radou nad apelacemi a 1705 povýšil v úřadu na prezidenta, v roce 1708 byl jmenován tajným radou a o čtyři roky později (1712) se ujal funkce nejvyššího purkrabí království Českého, kterým setrval až do své smrti, od roku 1721 byl rytířem Zlatého rouna a výčet hodností uzavírá titul dědičného pokladníka království Českého, jenž získal 1723.<sup>566</sup> V roce 1716 koupil hrabě Jan Josef z Vrtby konopištské panství (za 300.000 rýnských zlatých). Ze sňatku (1690) nevzešli žádní potomci, veškeré jmění hrabě odkázal svému stejnojmennému synovci, kterým byl Jan Josef z Vrtby mladší (1713-1782). Roku 1830 rod Vrtbů vymřel a jeho majetek přešel dědictvím na křimickou větev Lobkowiczů. Kromě oficiálních úřadů k dobovému dekoru náleželo i mecenášství a zájem o umění, aniž bychom měli v úmyslu snižovat osobní sklony a sběratelský temperament jednotlivých šlechticů. „*Jan Josef z Vrtby starší, neprávem zapomínaný šlechtický mecenáš a sběratel nemalého formátu*“<sup>567</sup> měl vytříbený smysl

<sup>562</sup> Řád Zlatého rouna (lat. *Ordo velleris aurei*)<sup>562</sup> je rytířský řád, „*k jehož udělení je třeba doložit vývod do 16 předků, je řádem domácím, tj. není vázán na stát.*“ Milan BUBEN: Encyklopedie heraldiky, Praha 1999, 451.

<sup>563</sup> 93. Podobizna hraběte z Vrtby. Olej na plátně, 150 x 116 - Dr. Jaroslav Lobkowicz, Křimice, zámek.

94. Podobizna Jana Josefa z Vrtby. Olej na plátně, 150 x 116. - Dr. Jaroslav Lobkowicz, Křimice, zámek.

<sup>564</sup> DVOŘÁK (pozn. 275) 57.

<sup>565</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 140.

<sup>566</sup> Pavel PREISS: Reiner ve službách Jana Josefa z Vrtby, in: Zprávy památkové péče XVI, 1956, 240-241.

<sup>567</sup> PREISS 1956a (pozn. 93) 210.

pro kvalitu v umění a bylo bezpečně prokázáno zaměstnával význačné umělce své doby: F.M. Kaňku, M.B. Brauna, V.V. Reinera i Petra Brandla, kterého s hrabětem spojuje obraz „Agamemnón s dcerou Chrýseovou“.

Plátno podobizny bylo v minulosti nastaveno, aby obraz dosáhl shodných rozměrů se zmíněným Portrétem šlechtice s kníry, fialovým baretem a širokou zdobnou šerpou (150 x 116 cm). Vzhled obrazu poznamenaly značné přemalby, hlavně v oblasti šatu (markantní zásah deformuje zejména brokátový plášť, zakrývající pozici pravé ruky)<sup>568</sup>. Partie tváře zůstaly dodatečných rušivých korektur ušetřeny. Postarší šlechtic zaujímá charakteristickou portrétní pozici, s pravou rukou opřenou v bok a levou přitahuje pozornost k odznaku své důstojnosti - Řádu Zlatého rouna, zavěšenému na zlatém řetězu. Bezděky vzpomeneme nejprve na Šporkův portrét s pravicí analogicky zaklesnutou, následně na podobné, minimalizované gesto levé ruky, na Podobizně opata Otmara Zinkeho, kde přívěsek řádu zastupuje pektorální kříž. Kadeře alonžové paruky působí ve své hustotě pevně semknuty, rámuje Vrtbovu oválnou, plnou tvář s podbradkem. „*Energický pohled temně hnědých pupil je usměrněn drobnými bílými tečkami a výrazným světlým akcentem je také vyvýšen delší, slabě zahnutý nos.*“<sup>569</sup> Tento "malířský trik" Brandl stejně tak i Bentum často užívali, v svých portrétech lze říct dokonce bezvýhradně.

V závěru svého článku „Brandlův poslední pobyt v Kutné Hoře“ z roku 1904 se O. Hejnic zmiňuje o oboustranně malovaném **Portrétu jezuita** (173?, olej, plech, 32 x 24 cm/na druhé straně Sv. Petr), jenž však přes existenci datace i signatury, řadí mezi Brandlovy výtvoary nejisté.<sup>570</sup> Tehdejší majitel, kutnohorský starosta a zemský poslanec Jan Macháček potvrdil, že podle ústně chované tradice se podobizna v majetku rodiny nachází od doby před r. 1780, kdy jeho děd z matčiny strany obraz po svatbě přinesl jako své vlastnictví do nové domácnosti, a poukázal na dědovy četné styky s členy jezuitské koleje v Kutné Hoře.<sup>571</sup> Podle osobních poznámek R. Kuchynka byla do Obrazárny

---

<sup>568</sup> PREISS 1956b (pozn. 566) 241.

<sup>569</sup> Ibidem.

<sup>570</sup> HEJNIC 1904 (pozn. 47) 187.

<sup>571</sup> Ibidem.

SVPU roku 1827 zakoupena „Podobizna jezuity“ za 75 zl. V domácí dražbě jej o rok později (1828) získal hrabě František Sternberg za 20 zl. (Einreichungskatalog, položka č. 1707). V černínských účtech z roku 1721 se objevuje položka označená jako Frater Jackel, ohodnocená 75 fl. Nabízí se otázka, zda se jedná o totéž dílo, aniž by byl zmíněn sv. Petr na druhé straně obrazu. Patrně nikoliv.

Na obraze s olivově šedým pozadím vidíme podsaditého staršího muže zabraného v polopostavě. Bezvousý obličej rámovaný krátkými šedivými vlasy, se světle hnědýma očima, rovným nosem a plnými rty je zachycen téměř v en face. Zobrazený má černou sutanu opásanou tmavofialovou šerpou, ze sutany vyčnívá kolárek a přes prsa mu tkanice připíná řádový plášť, přehozený přes levici a v pravici třímá zavřenou knihu.<sup>572</sup> Na druhé straně desky se sv. Petrem se nachází zlatě provedená a podtržená signatura tiskacími písmeny: Pinxit Peter Brandl 173. Hejnic tuto zvláštnost komentuje: „Právě tato neobvyklost činí věc podezřelou, ač jinak jest obraz velmi dobrým, ale odchyluje se od širokého vedení mistrova štětce. Ale i to dá se vysvětliti, poněvadž malým formátem a volbou podložky, plechu se obraz spíše řadí k miniaturám.“<sup>573</sup> Podobiznu neuvádí Dlabač ani Beneš.

Ve své práci „Die Dreifaltigkeitssäule auf dem Marktplatze der Stadt Luditz“ z roku 1908 učinil Johann Hille noticku, že ve Žluticích byl činný také Petr Brandl a namaloval zde **portrét rodiny hraběte Ferdinanda Hroznaty z Kokořova**.<sup>574</sup> J. Koudelka upozorňuje na Brandlovi tradicí připisovaný rodinný portrét Kokořovských ze žlutického muzea, u kterého autorství Brandlovo jednoznačně vylučuje, neb jej datuje do raného 17. století. O vzhledu či umístění původního obrazu neexistuje žádný údaj. „J. Hille necituje pramen k poznámce o obraze a ani Brandlův obraz rodiny hr. Ferdinanda Hroznaty z Kokořova není znám ani citován ve starší literatuře o Brandlovi, takže se lze domnívat, že obraz je již dlouhou dobu ztracen. Rodinný obraz Kokořovců, který je umístěn v museu ve Žluticích a který tradicí byl Brandlovi připisován, nemá s Brandlovým dílem nic společného a spadá do raného údobí 17. stol.“<sup>575</sup>

---

<sup>572</sup> Ibidem 190.

<sup>573</sup> Ibidem 190.

<sup>574</sup> Jiří KOUDELKA: Činnost Petra Brandla na Karlovarsku, in: Historický sborník Karlovarska, 1955, 126.

<sup>575</sup> Ibidem.

### III.5. Portrétní motivy v díle Petra Brandla

„... sv. Augustin měl nést podobu místního stařečka,  
který si svůj chléb dům od domu vyžebrává.“<sup>576</sup>

Petr Brandl nebyl pouze malíř velkých náboženských historií, stařeckých hlav a introspektivních podobizen, ačkoliv právě v těchto malířských odvětvích ve své době nad jiné vynikal. S jistotou se pohyboval na poli žánrové malby<sup>577</sup>, ve spolupráci s J.V. Angermeyerem vytvořil již zmíněná dvě květinová zátiší a v účtech černínské pokladny se v seznamu zaplacených obrazů nachází dokonce položka označená: *Pferd* (50 fl.).<sup>578</sup> O tom, že se Brandl v případě potřeby dokázal přizpůsobit přání objednavatele, ať jej dnes můžeme považovat za jakkoliv obskurní, vypovídá zakázka pro zbraslavské cisterciáky, na jejichž na jasně specifikovanou žádost namaloval dva protějškové obrazy s námětem Klanění pastýřů a Klanění králů „v duchu uměleckého projevu Michaela Willmana“.<sup>579</sup> Nejméně ve dvou případech se dochovala zmínka o přání aristokratických objednavatelů zobrazit v posvátném výjevu členy jejich rodu. S tím souvisí problematika sakrálního identifikačního portrétu.<sup>580</sup>

Sakrální identifikační portrét lze definovat jako „začleňování podob konkrétních osob do devočních obrazů a posvátných dějů.“<sup>581</sup> Používání sakrálních identifikačních portrétů se rozšířilo počínaje obdobím středověku a nezměrně propukla v následující době renesanční a barokní. Používání sakrálních identifikačních portrétů sice bylo z pohledu církve oficiálně nepřipustné, ovšem ve skutečnosti často tolerované. O tom, že tento nešvar tvořil po dlouhou dobu součást běžné praxe vypovídá jedno z ustanovení pražské synody (*Synodus Archidioecisana Pragensis*) z roku 1605 pod předsednictvím pražského arcibiskupa Zbyňka Berky z Dubé, navazující na závěry tridentského koncilu (1545-1563): „Obzvláště však je třeba mít se na pozoru, aby se umělec, když vytváří

<sup>576</sup> „*Demum S: P: Augustinum portare effigiem unius senecionis ostiatim panem querentis.*“

<sup>577</sup> Brandlovou činností v oboru žánrové malby se zabývala A. Rousová. ROUSOVÁ (pozn. 133) *passim*.

<sup>578</sup> HEJNIC 1911 (pozn. 24) 94 (L.).

<sup>579</sup> Pavel PREISS: Klanění pastýřů, in: VLNAS 2001 (pozn. 141) 22.

<sup>580</sup> Termín "sakrální identifikační portrét" začal prosazovat Friedrich Polleroß, který se tématu věnoval ve své disertační práci Friedrich B. POLLEROSS: *Das sakrale Identifikationsporträt vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, I.,II. Theil, Worms 1988. Citováno ROYT 1999 (pozn. 254) 26-27 (pozn. 47).

<sup>581</sup> PREISS 2000 (pozn. 89) 78.

obraz *Blahoslavené Panny nebo jiných svatých, nesnažil úmyslně podat podobu jiného žijícího člověka, ani aby nechtěl kdokoliv jiný, aby se tak stalo;*<sup>582</sup>

Pro manětínský kostel sv. Barbory, který na původním místě malé kapličky, nechal zbudovat hrabě Václav Josef Lažanský (vysvěcen 1697), vytvořil Brandl trojici maleb. Hlavní oltář zdobila scéna ze života titulární světice kostela „Stětí sv. Barbory“ a nad vchody do bočních kaplí visely donedávna dva Brandlovy lunetové obrazy „Zavraždění sv. Václava“ na straně epištolní a „Smrt sv. Isidora“ na straně evangelijní.<sup>583</sup> Kapli sv. Václava nechala vystavět hraběnka Anna Alžběta Lažanská (zemřela roku 1709), matka hraběte Václava Josefa Lažanského a objednala pro ní obraz „syna svého Václava Josefa ve způsobě sv. Václava obilí mlátícího, a druhého syna Adama ve způsobě muže snopy podávajícího.“<sup>584</sup> Hraběnčin požadavek nebyl patrně považován za nestandardní a zakázka se obešla „bez jakýchkoliv námitek církevní vrchnosti.“<sup>585</sup> Ačkoliv pořízení obrazu s takto formulovaným zadáním nestál v cestě zamítavý názor církve, obraz v kapli dlouho po dokončení nezůstal. „Podobizny hrabat na oltáři působily podle tradice pohoršení poutníků a konsistoř proto dala obraz odstranit.“<sup>586</sup> Další osudy obrazu nám nejsou známy, ani skutečný důvod jeho odstranění.

V archívním fondu R. Kuchynky se mimo jiné dochovala také korespondence související s Brandlovou výstavou pořádanou roku 1911. Z hlediska portrétu zde narážíme na dvě zajímavé zprávy. V prvním listu ze dne 8. března 1911 informuje pan Vincenc Libus z Běrunic, ředitel cukrovaru, že vlastní „krásný Brandlův obraz, original vlastní portrait“, na list připsal R. Kuchynka poznámku, že se patrně jedná o obraz „Zkouška vína“.<sup>587</sup> Druhý dopis zaslal dr. J. Kropáček, c.k. profesor gymnasia v Králově Dvoře a upozorňuje v něm na dva Brandlovy obrazy v Kuksu (Zvěstování P. Marie a Sv. Jan z Boha) a k jednomu z nich poznamenává: „Na obrazu sv. Jan z Boha jest

<sup>582</sup> „*Id autem praecipue caveatur; ne dum sacra imago Beatissimae Virginis, aliorumve Sanctorum exprimitur, alterius hominis viventis effigiem ex industria repraesentare artifex studeat, neve quivis alius id fieri curet.*“ ROYT 1999 (pozn. 254) 26.

<sup>583</sup> V současné době bylo dokončeno jejich restaurování Dagmar a Radanou Hamsíkovými.

<sup>584</sup> Antonín PODLAHA: *Posvátná místa království českého*, díl III., vikariát Kralovický, 1909, 52.

<sup>585</sup> ROYT 1999 (pozn. 254) 18.

<sup>586</sup> Jaromír NEUMANN: *Brandlův obraz sv. Václava s anděly*, in: *Umění IV*, 1956, 150.

<sup>587</sup> ÚDU AV ČR, Oddělení dokumentačních a sbírkových fondů, Archivní fond: Rudolf KUČYHNKA, karton III, inv. č. 179.



*pravděpodobně sám P. Brandl zobrazen jako onen mladík nad nemocným.*<sup>588</sup> Ohledně kukského obrazu se ukázala otázka autoportrétu bezpředmětou, neboť uvedené dílo není prací Brandlovou.<sup>589</sup> Avšak tato zmínka byla předzvěstí budoucího hledání autostylizačních či portrétních motivů v celém Brandlově díle.

Nejznámější příklad, takřka archetyp sakrálního identifikačního portrétu v Brandlově tvorbě, obraz **Nejsvětější Trojice s P. Marií, sv. Augustinem, sv. Tomášem z Villanovy a sv. Zuzanou** (1707, olej, plátno, 410 x 236 cm, Lnáře, kostel Nejsv. Trojice; obraz signován) vznikl pro klášterní chrám bosých augustiniánů ve Lnářích u Blatné. Lnářské panství zakoupil roku 1675 Humprecht Jan Černín z Chudenic a zdědil jej jeho syn Tomáš Zacheus Černín (1660-1700), s jedinou podmínkou: vybudovat v místě klášter pro mendikantní řád. Tomáš Zacheus Černín v souladu s budoucí chotí Zuzanou Terezií Renatou Martinicovou zvolili Řád bosých augustiniánů (*Ordo augustiniensium discalceatorum*).<sup>590</sup> Během krátké doby (1688-1693) nechal hrabě Černín zbudovat klášter s kostelem Nejsvětější Trojice. Při prvních úpravách roku 1706 bylo rozhodnuto opatřit nový oltářní obraz a za tím účelem oslovil převor kláštera urozenou patronku kostela, poněvadž hrabě Černín již roku 1700 zemřel.

Hraběnka Černínová, provdaná Auersperková, zadala práci na oltářním obraze již tehdy proslulému Petru Brandlovi s konkrétními instrukcemi. Podle zpráv zachovaných v análech bratra Severina à Sancta Anna (vlastním jménem A. Vačanského) z roku 1738, jež v latinském originále otiskl J. Šámal v Časopise katolického duchovenstva, znělo zadání hlavního oltářního obrazu pro kostel Nejsvětější Trojice následovně: „*S. Susannam in praeposita hic imagine habere*

<sup>588</sup> Ibidem, karton I, inv.č. 25, nepag.

<sup>589</sup> Po prozkoumání obrazů A. Matějček v roce 1936 zprvu rezolutně odmítl jakoukoliv spojitost s Petrem Brandlem a vzhledem k výrazně rokokovým prvkům se vyslovil pro datování po roce 1750. Roku 1725 Brandl skutečně namaloval na objednávku Františky Terezie Apolonie, choti hraběte Šporka, obraz "Zvěstování P. Marie" Tento fakt vešel ve známost článkem K. Trísky „Topografie starého Kuksu, in: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XXXVIII, 1930, 106 (pozn. 18), na nějž E. Poche upozornil A. Matějčka, který jakoukoliv spojitost Brandla s obrazy v Kuksu nejprve rezolutně odmítl. Nicméně po upozornění ze strany E. Poche na článek K. Trísky svoje mínění poněkud zmínil: „*Prohlédnuv však v nedávných dnech znova oba kukské obrazy, nemohu jinak než trvati na svém soudu, že oba obrazy jsou díla data daleko pozdějšího a že nejsou malovány Brandlem. Nanejvýše bylo by lze připustiti, že Zvěstování Brandlovo bylo přemalováno rukou mladší, která malovala protilehlý obraz sv. Jana z Boha v době, kdy správa špitálu byla svěřena milosrdným bratřím.*“ MATĚJČEK 1936 (pozn. 69) 32 (pozn. 6).

<sup>590</sup> „...*když prý potřikrát za sebou vylosovala lístek s označením kongregace bosých augustiniánů, spatřila v tom vůli boží a stala se pak jejich štědrá donátorkou.*“ SEKERA (pozn. 116) 5.

*veram effigiem fundatricis Susannae Theresiae; S. Thomam de Villa Nova fundatoris nostri piè Defuncti Thomae Zachei, qui in baptisate huius sancti nomen haereditavit. Demum S. P. Augustinum portare effigiem unius senecionis ostiatim panem querentis.*"<sup>591</sup> Na obraze měly být spolu s Nejsvětější Trojicí zobrazení následující světcí: sv. Zuzana, sv. Tomáš z Villanovy a církevní otec, sv. Augustin. Podle hraběncina zadání měla sv. Zuzana nést její rysy, sv. Tomáš z Villanovy podobu jejího zesnulého manžela - zakladatele kláštera a nakonec sv. Augustin vzhled místního stařečka, který si svůj chléb dům od domu vyžebrává. Důvod podoby u zvolených světců je nasnadě, neboť se jednalo o tzv. *Namensheiligen*, osobní patrony, kteří zastupují v posvátném výjevu fundátory kostela. Avšak příčiny, proč hraběnka vybrala jako model pro sv. Augustina místního žebráka není znám. J. Neumann tuto volbu vysvětlil tím, že „v tomto starci, objektu almužnické péče, spatřovala donátorka svého duchovního přímluvce.“<sup>592</sup> A. Matějček poznamenává, že pokud Brandl dodržel smlouvu ohledně včlenění podob hraběcího páru do postav světců, potom "se staly hlavy hraběcího páru i lnářského žebráka typovými hlavami jeho figurálního repertoáru."<sup>593</sup>

Ke zprávě byla přiložena drobná kresba Brandlova obrazu s chronogramem: **HaeC SpeCIes Arae PatronIs CzernInIanIs PerfeCta est TrIno CVM pIetate Deo** (Tato podoba oltáře patronkami Černínskými zhotovená jest Trojicí s oddaností Bohu), který dle J. Neumanna potvrzuje dodání obrazu roku 1707. Na zaplacení obrazu Brandlovi se kromě objednavatelky podílely její tři dcery: Marie Gabriela (provdaná Lažanská), Marie Aloisie (provdaná Königlová) a Marie Josefa. „*Obdiv k Brandlovu dílu měla z dcera především Marie Gabriela komtesa Černínová, která se, asi po odjezdu Brandla, provdala ve Vídni 30.6. 1707 za Václava Josefa hr. Lažanského, majitele Manětína.*“<sup>594</sup> Později malíře sama povolala k výzdobě manětínského kostela sv. Jana Křtitele.

<sup>591</sup> Jindřich ŠÁMAL: Brandlův oltářní obraz v klášterním chrámu v Lnářích, in: Časopis katolického duchovenstva LXXII, 1931, 183-184.

<sup>592</sup> Jaromír NEUMANN: Malíř světa. K ikonografii Brandlových oltářních obrazů, in: Umění XXXII, 1984, 220.

<sup>593</sup> MATĚJČEK 1938 (pozn. 70) 6.

<sup>594</sup> SÚA Praha, genealogická sbírka Dobřenského (Černín, Lažanský). Citováno in: Josef KOPEČEK: Neznámý Brandl na Svaté Hoře?, in: Památky a příroda XII, 1987, 155.

K následujícímu obrazu **Svaté rodiny** (1702, olej, plátno, 373 x 232 cm, Praha - Malá Strana, kostel sv. Josefa - hlavní oltář), tedy námětu Sv. Josef s Ježíškem a P. Marií, z malostranského kostela sv. Josefa při klášteře řádu bosých karmelitánek se váže pozoruhodná, ačkoliv pro Brandlův život zřejmě dosti typická historie. Převorka bosých karmelitánek z Malé Strany, *Soror* Anna Eleonora od sv. Leopolda si stěžovala: „Konvent uzavřel smlouvu s Petrem Brandlem na vyhotovení oltářního obrazu a již mu byla vyplacena záloha 100 zlatých, od té doby však už uplynulo téměř jeden a půl roku a Brandl ještě ani nevezal do ruky štětec, ačkoliv se zapřísahal dodat oltářní obraz během půl roku. Brandl se oddává "svým privátním rozkoším" u hraběte Kokořovského ze Žlutic,...“.<sup>595</sup> Poskytnout Brandlovi závdavek jakékoliv, nota bene závratné výše „to byla ovšem chyba, vysvětlitelná jen nezkušeností převořiše s notoricky nespolehlivým malířem,...“<sup>596</sup>

V srpnu roku 1699 převorka požádala úřad krajského hejtmána o Brandlovo zadržení a doprovod do Prahy, kde měl dohodnutou práci dokončit. Nicméně malíř se na plzeňské radnici ústně zavázal obraz co nejdříve dohotovit a dopravit na místo určení, což spolu s osobní přímluvou hraběte Lažanského z Manětína stačilo k odvrácení eskorty do Prahy.<sup>597</sup> Bližší okolnosti vyřešení sporu nejsou známy. Jisto je jedno: „Trvalo asi ještě hezky dlouhou chvíli než Brandl obraz dokončil, jinak by k vysvěcení tří stávajících oltářů bylo došlo mnohem dříve.“<sup>598</sup> Vysvěcení oltářů se uskutečnilo až o tři léta později, dne 28. května 1702.

Ikonografická interpretace obrazu, a následně i objevené kresby, může být vedena dvěma směry. J. Neumann v obraze spatřoval motiv z ikonografického okruhu Kristova dětství, *Infantia Christi*. Kult Kristova dětství patřil už od středověku mezi oblíbená témata ženských řádů.<sup>599</sup> Zobrazená

---

<sup>595</sup> „..., der Konvent hätte mit Peter Brandl wegen Verfertigung eines Altarblattes einen Kontrakt geschlossen und ihm bereits einen Vorschuss von 100 Gulden gezahlt, es seien aber seither fast anderthalb Jahre verflossen und Brandl habe nicht einmal den Pinsel angesetzt, wiewohl er angelobt, das Altarblatt innerhalb eines halben Jahres zu liefern. Brandl gehe "seinem Privat-Wollust" bei dem Grafen von Kokorzowa zu Luditz nach,..“ Označení dokumentu: NM K 2 C 7 – 1/8. BLASCHKA (pozn. 195) 119.

<sup>596</sup> Pavel PREISS: Sv. Josef s Ježíškem a P. Marií, in: Tomáš SEKYRKA (ed.): Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783 (kat. výst.), Praha 1997, 84.

<sup>597</sup> Označení dokumentu: NM C 147/4. Ibidem.

<sup>598</sup> Antonín NOVOTNÝ: Pražské karmelitky, Praha 1941, 99.

<sup>599</sup> K tématu podrobněji Viktor KOTRBA: *Infantia Christi*. Příspěvek k ikonografii středověku,

scéna bezprostředně navazuje na námět Dvanáctiletý Ježíš v chrámě (L 2,41-51): Dvanáctiletý Ježíš se s rodiči vypravil o velikonočních svátcích do chrámu v Jeruzalémě. Maria a Josef se vydali na zpáteční cestu v domnění, že Ježíš se nachází v zástupu věřících mezi příbuznými a známými. Když zjistili, že se zde nenalézají, vrátili se zpět do Jeruzaléma, kde ho po tři dny hledali. Nalezli ho v chrámu, zabraného do debaty s židovskými učiteli, kteří žasli nad jeho moudrostí a rozumnými argumenty. Jeho matka Maria k němu přistoupila a oslovila ho: „Hle, tvůj otec a já jsme tě s úzkostí hledali.“ Poté se rodina vrátila zpět do Nazaretu. Podle J. Neumanna malba líčí moment, kdy se chlapec Ježíš obrací s květinou v ruce s gestem usmíření k rozhněvané matce. „*Je možné - prokázat to arci nelze -, že sebevědomý malíř chtěl tak dát obrazu pro zasvěceného druhý spodní význam. Vyjádřil snad v jeho ději ironickou barokní narážku na svou vlastní historii...*“<sup>600</sup> Tím, že vtiskl malému Ježíši rysy vlastní tváře, mohl usilovat u vyjádření paralely mezi novozákonním příběhem a osobní historií, ve které ztracený syn - Brandl, disputující v chrámě (oddávající se kdesi veselí), byl nalezen a přiveden zpět domů (měl být eskortován do Prahy). Nyní se obrací prosebně k rozhněvané matce (abatyši), aby ji obměkčil květinou (dlouho očekávaným, dokončeným obrazem).<sup>601</sup> „*Tento postup by nebyl v rozporu s barokním myšlením, ani s uměleckou praxí...*“<sup>602</sup>

V roce 1982 se dr. Elišce Čáňové podařilo v archívním fondu pražského arcibiskupství nalézt autentickou, Brandlem signovanou kresbu s motivem **Svaté rodiny** (značeno na soklu zídky: *Petrus Brandl fe:*)<sup>603</sup>. Téhož roku nález zpracoval a otiskl J. Neumann.<sup>604</sup> Nesprávně uvedený letopočet, kterým byla kresba dodatečně opatřena, vznikl patrně přesmyčkou původního data (17/20 x 17/02).<sup>605</sup> Zasluhou signatury unikátní kresbu od dosud poznaných

---

in: Umění VI, 1958, 244 sqq.

<sup>600</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 46.

<sup>601</sup> Jaromír NEUMANN: The One-Man Rebellion of Petr Brandl, in: Czechoslovak Life XVII, 1962, 19.

<sup>602</sup> NEUMANN 1969 (pozn. 25) 47.

<sup>603</sup> Rozmluva sv. Rodiny, do 1702, kresba perem a štětcem v hnědém tónu na papíře, 310 x 183 mm, Národní archiv, fond Arcibiskupství pražské, sign. KP 80; nahoře v rozích kresby dodatečně mylně datováno (vlevo: 17/vpravo: 20).

<sup>604</sup> Jaromír NEUMANN: Raná kresba Petra Brandla objevena. Nález prvořadého významu ve Státním ústředním archivu, in: Lidová demokracie XXXVIII, 1982, 11.

<sup>605</sup> PREISS 2006 (pozn. 185) 104.

Brandlových kreseb odlišuje jemnost a křehkost s jistotou vedených linií.<sup>606</sup> Ačkoliv o spojitosti kresby s malostranským obrazem Svaté rodiny není pochyb (umístění holubice Ducha svatého, rej andálků v horní části obrazu, naznačené polokruhové zakončení plátna), při porovnání obou děl vidíme změnu původní koncepce. Nastal posun v umístění hlavních figur i jejich vzájemných prostorových a významových vztazích. Markantní je stranová transpozice postavy P. Marie a mírné upozadnění sv. Josefa v obraze oproti kresbě. Je pozoruhodný, že výrazné autoportrétní rysy v kreslené předloze Ježíška nenalzáme a i tvář jeho matky doznala změny. V současnosti neznáme a v budoucnosti se možná nedozvíme pravý důvod zásadně rozdílného pojetí mezi kresebným návrhem a výsledným obrazem.

V souvislosti s nalezenou kresbou P. Preiss rozvinul hypotézu, spojující ji i malostranský obraz s kultem svatojosefským. V 17. století se rozšířilo uctívání sv. Josefa v roli pěstouna Ježíšova a značné obliby dosáhlo zejména u obou reformovaných („bosých“) větví Řádu karmelitánů.<sup>607</sup> S Neumannovým názorem polemizuje P. Preiss: *„Rozhodně ale typ "svaté konverzace" Rodiny Kristovy patří do jiné oblasti, totiž sféry vyjádřené pronikem dvou svatých Trojic, nebeské a pozemské - Trinitas terrestris, kterou vytváří právě Sv. rodina.“*<sup>608</sup> Ke kresbě dále uvádí, že umístění Ježíška mezi Josefova kolena *„jakoby v biblickém klíně svého Pěstouna, s pažemi rozpřaženými jako k nedokončenému rozpětí na břevnu kříže; nelze se ubránit dojmu, že jde o volnou analogii "Stolice moudrosti“*<sup>609</sup>, *na níž drží trůnící Bůh Otec ukřížovaného Krista...“*<sup>610</sup> V tomto výkladu není případné autostylizaci v postavě Ježíška přisuzována podstatnější role.

Nejnověji našel domnělý Brandlův autoportrét J. Prokop na sedleckém obraze *„Patronové země české s Nejsvětější Trojicí“* (1728). V samém centru malby objevil „dosti nápadnou polovinu tváře zachycenou z poloprofilu a

<sup>606</sup> Ibidem.

<sup>607</sup> Pavel PREISS: O veneranda Trinitas - Jesus, Joseph et Maria, quam coniunxerunt Divinitas, Charitas, Concordia. K reflexu středověké christologické a mariologické spekulace v české barokní ikonografii, in: Ivan HLAVÁČEK/Jan HRDINA/Jan KAHUDA/Eva DOLEŽALOVÁ (ed.): Facta probant homines. Sborník příspěvků k životnímu jubileu prof. dr. Zdeňky Hladíkové, Praha 1998, 404.

<sup>608</sup> PREISS 2006 (pozn. 185) 104.

<sup>609</sup> Myšlena patrně „Stolice milosti“ (thronus gratiae, *Gnadenstuhl*), jak uvádí P. Preiss ve starším textu viz PREISS 1998 (pozn. 607) 410.

<sup>610</sup> PREISS 2006 (pozn. 185) 104.

umístěnou jaksi "navíc" ve středu obrazu"<sup>611</sup>. Prokop se domnívá, že se jedná o dosud neznámý Brandlův autoportrét a shledává osobní důvody, na jejichž základě se pronásledovaný malíř zobrazil mezi mučedníky. Nutno podotknout, že při bližším zkoumání objevíme podobné autostylizační prvky u dalších postav výjevu. Srovnáme-li podobné obrazové situace s ověřenými malířskými autoportréty, například Dürerovu účast na „Růžencové slavnosti“ (1506) nebo přítomnost Benozza Gozzoliho v „Průvodu tří králů“ (1459) a údajný sedlecký autoportrét nevyznívá výsledek pro český příklad příliš povzbudivě. V. Vlnas v recenzi knihy J. Prokopa k této záležitosti poznamenává: „*Ať už ta záhadná postava vklíněná do kruhu zemských světců je, nebo není Brandl, malíř ji do obrazu prokazatelně domaloval dodatečně a myšlenka na osobní poselství se tu nabízí přímo nutkavě.*“<sup>612</sup> J. Prokop objevuje "nápadnou poloviční tvář" i na obraze „**Historie Josefa Egyptského**“ (1721), ke patří sluhovi držícímu slunečník za Josefem.<sup>613</sup> Další příklad autoportrétního motivu nachází J. Prokop na obraze ze staroměstského kostela sv. Klimenta „**Sv. Linhart navštěvuje vězně se sv. Vavřincem v oblacích**“ (1716-1717), kde Brandlovu podobu spatřuje v postavě nemocného situované v předním plánu obrazu. „*Na nepodepsaném obraze tak malíř zanechal mnohem významnější osobní signaturu - postavou se zjevnými prvky autoportrétu podal svědectví o své nemoci a uchýlil se pod ochranu světce...*“<sup>614</sup> V všech uvedených příkladech se spíše jedná o neuvědomělé používání autoportrétních rysů, ve smyslu aplikace vlastní podoby na různé typy mužských postav.

U Brandla vzácně dochovaný obraz antického námětu<sup>615</sup> vyvolal nejprve nejasnosti, týkající se právě zobrazeného výjevu. Obraz ve svozu ze zámku Žinkovy, posléze v Blatné a v současnosti na zámku v Jindřichově Hradci zachycuje, podle originálního údaje v inventáři, scénu „Rinaldo osvobozující Armidu“ z rytířského eposu *Rinaldo* od Torquato Tassa (1544-1595). V roce 1956 obraz objevil P. Preiss, který rozpoznal scénu z Homérova eposu *Illias* – „**Agamemnón s dcerou Chrysovou**“, pro niž svědčila jeho pečlivá

<sup>611</sup> PROKOP 2006 (pozn. 41) 76.

<sup>612</sup> VLNAS 2007 (pozn. 114) 45.

<sup>613</sup> PROKOP 2006 (pozn. 41) 226 (pozn. 24).

<sup>614</sup> Ibidem 39sq.

<sup>615</sup> Údajná Brandlova kompozice „Alexandr Veliký s ženou a dcerami krále Darea ze zámku v Blatné se dochovala v kopii. Na styčné body s malbou upozornil P. Preiss. PREISS 1956 (pozn. 93) 209sq.

argumentace. V katalogu výstavy Antické tradice v českém umění z roku 1982 uvedl J. Neumann týž obraz pod názvem „Alexandr a Timoklea“ a demonstroval své přesvědčení, že se jedná o námět z Plutarcha (XXXIII, 12).<sup>616</sup> P. Preiss poukázal na autoportrétní rysy u postavy bájného reka: „...oválný obličej s výrazným delším a rovným nosem, smyslně plnými měkkými rty i oblou, poněkud ustupující bradou zaznamenává přímo vlastní Brandlovy rysy...“.<sup>617</sup>

Mezi figurami obrazu lze nalézt kromě Brandlovy podoby i další povědomé tváře, známé z jiných děl. O postavě mouřenína jsme se již zmínili. Naši pozornost však poutá dále figura stojící za hlavní ženskou postavou - zajatkyň, které si povšiml i P. Preiss: „...její páže, hošík v červenohnědé sukničce s jasně červeným kloboučkem s pery, který navazuje živým pohledem hnědých očí kontakt s kýmsi v obrazovém výseku již nepřítomným a kývá na něho ohnutým ukazovákem pravice.“<sup>618</sup> Identická pážecí postava se vyskytuje na časově předcházejícím námětu „**Setkání sv. Vojtěcha s knížetem Boleslavem II. u břevnovské studánky**“ (1718) z kostela sv. Markéty v Praze na Břevnově, kde přidržuje knížecí plášť a bezprostředním pohledem se obrací přímo k divákovi. Potřetí vystupuje v roli pážete prostředního z králů na smiřickém „**Klanění tří králů**“ (1727) z kaple Zjevení Páně. V tomto třetím případě nejsilněji připomíná páže, v lehce androgynní variantě, vzhled mladého muže, zachyceného na Brandlově podobizně (hlavně prvek zavnutého pláště s bílou rozhalenkou). Zjevné znaky rodinné podoby lze interpretovat v zásadě dvojím způsobem. Nabízí možnost, že jinoch zachycuje podobu Brandlova potomka, respektive jednoho z potomků. Ovšem proti této domněnce svědčí okolnost, že mezi jednotlivými malbami zeje časová propast deseti let. Alternativou je promítnutí umělcova vlastního vzezření do figury, bezděky či záměrně.

Podle staré tradice<sup>619</sup>, která se váže k bočnímu smiřickému oltáři s námětem „**Sv. Blažej uzdravuje nemocnou dívku**“ (1727), měl Brandl vtisknout podobu objednatelky, Marie Terezie Violanty, rozené hraběnky Šternberkové (1699-1761) údajně do tváře půvabné nemocné dívky,

<sup>616</sup> NEUMANN 1982 (pozn. 94) 108.

<sup>617</sup> PREISS 1956 (pozn. 93) 207.

<sup>618</sup> Ibidem 206.

<sup>619</sup> Josef ZEMAN: Z paměti Smiřic n. L., Smiřice s.d. [1911].

předstupující před světce s prosbou o uzdravení. Dílo původně považované za práci Brandlova okruhu dnes řadíme mezi autentická díla s účastí pomocníka.<sup>620</sup> Ani v tomto případě však nelze s jistotou hovořit o portrétních rysech u mladičké dívky, která spíše zastupuje jedno z variant Brandlových dívčích a ženských postav a proti tradované historii hovoří i fakt, že Marie Terezie Violanta dosáhla v době vzniku obrazu již 28 let.

Na obraze **Sv. Václav s anděly** (1723) z oltáře domácí kaple v Lobkovickém paláci na Hradčanech shledal J. Neumann ve světcově tváři jedinečné individuální rysy, odchylovající se na jedné straně od světcova typu u Karla Škréty a zároveň na straně druhé zřetelně odlišné od typu obvykle užívaného Brandlem pro postavy světců.<sup>621</sup> Celkové působení a individuální charakteristiky obličeje vzbuzují dojem portrétního zachycení. J. Neumann upozorňuje na modelaci jednotlivých rysů tváře, dobovou úpravu vousů i vlasů, tříčtvrteční natočení pro portrét příznačné, ale *„zejména ovšem výraz trochu lhostejné povýšenosti a studeného sebevědomí ve vodnatých očích s těžkými víčky, mluví o tom, že obličej je pojat jako portrét současné osobnosti.“*<sup>622</sup> Přes dosavadní absenci archívních dokladů se domnívka, že v postavě sv. Václava se může jednat o vyobrazení člena rodu Lobkoviců, jeví přijatelnou.

U jednoho z Brandlových žánrových obrazů, **„Tři ženy a lovec - Marnotratný syn /?/“** (kolem 1720, olej, plátno, 130 x 144,5 cm, Vyšší Brod, Obrazárna cisterciáckého kláštera), byly rovněž shledány rysy Brandlovy tváře v postavě pokoušeného mladíka. *„jinoch vykazuje autostylizační znaky v popelavé tváři (moment, který je arcí u Brandla obecný a dostavoval se snad již do jisté míry neuvědoměle), může vskutku jít aspoň v druhém plánu o konotaci,...“*<sup>623</sup> K podobnému názoru dochází J. Neumann, který připojuje pozoruhodný detail: *„Dluhy, které Brandl zanechal u krejčího S. Hoffmanna v Landshutu v době své činnosti v Křesoboru roku 1732, svědčí, že ve stáří rád chodil v bohatém loveckém oblečení s tesákem;...“*<sup>624</sup>

<sup>620</sup> NEUMANN 1978 (pozn. 99), 12.

<sup>621</sup> NEUMANN 1956 (pozn. 586) 149.

<sup>622</sup> Ibidem.

<sup>623</sup> Pavel PREISS: Tři ženy a lovec (Marnotratný syn?), in: SLAVÍČEK 1993 (pozn. 259) 159.

<sup>624</sup> NEUMANN 1968 (pozn. ) 95.



## Závěr

**Umělec musí milovat život a ukazovat nám, že je krásný.**

**Bez něho bychom o tom pochybovali.**

Anatol FRANCE

V umění a v životě platí pozoruhodná spravedlnost, díky níž opravdové hodnoty přetrvávají a bezduché výstřednosti pomíjí. Lidský život je krátkým měřítkem a čas dává mnohým umělcům za pravdu až s odstupem generací. *Ars longa, vita brevis*. Jiným úděl dopřává poznat světskou slávu a okusit pozemská potěšení. Takový osud potkal i Petra Brandla. Za života byl "po celé Evropě proslulý malíř", po smrti se stal "druhým Apellem" a romantici jej provolali za "českého Rubense". Ačkoliv nazírání historie i dějin umění na éru baroka procházelo řadou proměn, od distance a vymezování se, přes kritiku a výsměch, k ocenění a uznání, Brandlovo umění podobným axiologickým zvratům nepodléhalo. „Z negativního hodnocení byly vyňaty jen některé osobnosti barokního umění, jako Karel Škréta či Petr Brandl, u nichž je zdůrazňováno vedle "češtvoí" také "umělecké mistrovství", a v regionální literatuře jim byly z vlasteneckého nadšení po celé zemi připisovány neprávem desítky obrazů.“<sup>625</sup>

Počátek masívnějšího zájmu o barokní umění, tedy i Brandla, můžeme sledovat od druhé poloviny 19. století a silněji začátkem 20. století. Studium a poznání bylo podníceno rozvojem moderních badatelských metod v oblasti práce s archívními prameny, muzejnictví, restaurátorství a topografie. Získané poznatky byly publikovány v postupně vznikající základně odborných periodik - „Památky archeologické a místopisné“, „Časopis Společnosti přátel starožitností českých“, „Umění“ i v popularizačních časopisech orientovaných na oblast kultury - „Zlatá Praha“, „Lumír“, „Světobor“, „Český svět“, etc. Seznam literatury v závěru práce vypovídá o intenzitě zájmu odborníků o dílo Brandlovo. Pro některé badatele znamenal zájem o Brandla pouhou epizodu v jejich profesním životě, jiní se k tématu opakovaně vraceli. Ze starší generace do brandlovských studií podstatněji zasáhli - F. Beneš, O. Hejnic, R. Kuchynka

---

<sup>625</sup> ROYT 2004 (pozn. 109) 379.

či A. Matějček, nověji potom J. Neumann, P. Preiss a J. Prokop. Právě poslední jmenovaný dokázal, že i v současnosti lze bádání o Brandlovi obohatit nálezy nových faktů v archívních pramenech a připisovat tak další kapitoly z jeho života.

Při hledání důvodů Brandlovy komplikované povahy bývá spatřován rozdílný národností původ rodičů (odvozený z národnostní příslušnosti většiny obyvatel v obou jejich rodných vesnicích) jako první náznak ambivalence v jeho životě. Potenciální jazyková bariéra však netvořila hlavní zdroj komplikací v umělcově životě. Stěžejní problém tkvěl v nepoddajné umělcově povaze. Celý svůj život se odmítal podvolovat autoritám, ať jich cechovním či soudním, unikál před lehkovážně uzavíranými závazky, osobními i profesními. Snažil se využívat své komparativní výhody oproti běžnému poddanému, osobního styku s vrstvou privilegovaných, za účelem získání svobody - dvorní, umělecké i lidské. Zásluhou svojí veselé a požitkářské povahy snadno získával mezi šlechtici nejprve kumpány pro svůj dobrodružný život a posléze protektory pro řešení jeho následků. *„Jiní, jako Petr Brandl, se vydali na cestu otevřené revolty; nutno ale dodat, že Brandl si tuto cestu mohl zvolit jen díky svým společenským stykům a závatným příjmům.“*<sup>626</sup>

Délka jeho pobytů na jednotlivých šlechtických panstvích často přesahovala hranice dané realizací zakázek. Méně formální vztahy, přesahující meze běžného poměru zákazník-umělec, byly jistě živnou půdou pro vznik podobizen. Bohužel do dnešních dob se zachovaly nebo jsou archívně zmiňovány hlavně portréty reprezentativního charakteru. Vysoce postavení a urození se snažili prostřednictvím svých agentů získat Brandla k malbě portrétu, jak ukazuje dopis obchodníka Anthoniho biskupovi ze Schönbornu: *„...Brandlova práce na obraze Vaší Milosti teď dobře pokračuje, neboť náš nejvyšší purkrabí mu ostře domluvil, takže doufám, že budu moci Vaší milosti v létě - kromě krásné hlavy z ruky Kupeckého - jeho dílo sám přivézt.“*<sup>627</sup>

<sup>626</sup> Vít VLNAS: Sen o staré slávě, in: Tomáš SEKYRKA (ed.): Umění a mistrovství, Praha, 40.

<sup>627</sup> Dopis pražského kupce Jana Kristiána Anthoniho biskupovi Lotarovi Františkovi ze Schönbornu ze dne 27. května 1716. Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss d. Hauses Schönborn, I-1, Augsburg 1931. Citováno in: ŠAFARÍK 1948 (pozn. 274) 73sq.

Oblast Brandlových známých autoportrétů byla opakovaně hodnocena, především s akcentem na paralely mezi malbou a v umělcovým životem. Z dochovaných portrétů, zobrazujících Brandlovu tvář, jsou čtyři podobizny akceptované jako mistrovsky autentické práce. V odborných kruzích existuje shoda ohledně jejich přibližné datace. Naposledy u příležitosti výstavy v roce 1968 se podařilo publikovat novou, vlastní podobiznu zv. vídeňskou a zároveň byl z Brandlova díla vyřazen domnělý autoportrét z doby stáří, který byl připsán následovníkovi s hypotetickým určením autora Maxmiliána Brandla, umělcova syna. „*Stále se v jeho malbách vrací ona charakteristická tvář s hustým temným obočím, klenoucím se nad pevným pohledem hnědých očí, s delším rovným nosem s rozšířeným chrípím a plnými rty nad prohlubní, jejíž stín podtrhával mírně ustupující zaoblenou bradu.*“<sup>628</sup> Postavíme-li ze čtyř vlastních podobizen vývojovou řadu, sledujeme Brandla od prvních úspěchů vtělených v přímý pohled tehdy šternberského dvorního malíře, přes hrdého umělce se zapsanými prvními hořkými zkušenostmi v očích a zralého mistra právě plně oddaného umění až k postavě zestárlého, nemocného, avšak nezlomeného muže.

V souboru portrétů připisovaných Brandlovi máme situaci složitější, neboť většinu z nich malíř nesignoval (výjimku tvoří Podobizna opata Zinkeho) a "nepodepsal" ani podobou své tváře jako v případě autoportrétů. V některých případech nám pomáhají rozličné sekundární přípisy (například u Podobizny rytce Wussina či hraběte Šporcka), avšak u ostatních můžeme tradiční připsání ověřovat jen slohovou analýzou a hledáním stylových analogií v umělcově díle. Mezi podobiznami se najdou díla vpravdě skvostná (př. Podobizna horního úředníka) i díla méně zdařilá (př. Podobizna opata Zinkeho), což odráží obecný trend v Brandlově tvorbě, charakterizovaný kolísajícími výkony i nestejným zájmem o jednotlivá díla či jejich části. Přesto porovnáním s běžnou dobovou produkcí, jejíž ukázky máme k dispozici v zámeckých portrétních galeriích, vynikal Brandl jako portrétista vysoce nad průměr. „... *podobizny pronikající s dušezpytnou jasnozřivostí pod povrch zjevu rozrušením konvenčních dobových klišé,*

---

<sup>628</sup> Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, 577.

*jež namnoze propůjčují barokním portrétům určitou stereotypnost ulpíváním na vnějších rysech stavovských, gestikulačních a kostýmových.“<sup>629</sup>*

Na základě shrnutí a utřídění dosavadních poznatků se diplomantka pokusila nastínit a svými argumenty podpořit následující hypotézy:

- 1) Postavu na „Podobizně šlechtice v hnědém plášti“ lze ztotožnit s osobou hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat, a to na základě komparace s Bentumovo portrétem šlechtice ze zámecké sbírky v Rychnově nad Kněžnou.
- 2) O „Podobizně hraběte Karla Jiřího z Vacínova“ z portrétní kolekce manětínského zámku, dosud připisované F. K. Bentumovi, lze s největší pravděpodobností uvažovat jako o díle Petra Brandla jednak vzhledem k mimořádné kvalitě portrétu přesahující doložené Bentumovi schopnosti a jednak kvůli stylovým analogiím v Brandlově portrétní tvorbě.
- 3) Z Brandlova díla bude naopak pravděpodobně nutné odepsat „Podobiznu staršího muže“ ze sbírek NG v Praze, pod jejíž atribuci se podepsal J. Neumann. Zřejmě díky slovu této kapacity byla přehlížena fakta konstatovaná P. Preissem, vylučující možnost Brandlova autorství z důvodu zjištění totožnosti zobrazeného a jeho věku.
- 4) V rozporu s názorem J. Neumanna, ač dlužno podotknout, že podpořeným technologickým průzkumem malby, se ukazuje reálnou možnost navrátit se v případě „Podobizny mladého muže“ zpět k původní dataci kolem roku 1725 s ohledem na podobný malířský názor na stejně datovaných dílech.

Kapitola týkající se portrétů neznámých, sporných a mylně připsaných soustřeďuje dosavadní problematiku atribuce a uvádí relevantní diskuse ohledně autorství. Součástí tvoří přehled děl neznámých či dochovaných v kopiích (portréty černínského hraběcího páru, portrét hraběnky Lobkowiczové ...), sporných (poškozený dvojportrét děvčátek) či nesprávně připsaných (podobizna opata Sartoria, údajný autoportrét z doby stáří ...). Množství portrétů, u kterých bylo zvažováno Brandlovo autorství naznačuje, na jak nejisté půdě hypotéz se často musíme pohybovat. Situaci znesnadňuje i Brandlova nedůslednost při signování a zmíněná kolísavost výkonů.

---

<sup>629</sup> PREISS 1970 (pozn. 350) 55.

Při pátrání po portrétních motivech v díle Petra Brandla vyšlo najevo několik skutečností. Brandl, podobně jako většina umělců, pracoval s několika oblíbenými typy. Můžeme u něj nalézt typ něžné ženské figury i mohutné mužatky, zřejmě v závislosti na dostupném modelu a dočasné umělcově prioritě. Stejným způsobem pracoval s mužskými postavami, které však propracovával přirozeněji a jejichž anatomie na obrazech mu byla více vlastní. Mezi Brandlem často užívanými obličejovými typy nalezneme androgynní zjevy andělů, sprosté mladíky ďábelského výrazu i vrásčité tváře apoštolů. Charakteristickým rysem, který Brandl s oblibou užíval, jsou oči mandlového tvaru. Ačkoliv bylo prokázáno, že užití portrétních rysů v obrazech jiného malířského druhu patřilo k běžné dobové praxi, nelze tyto domněnky u Brandla jednoznačně potvrdit. Na otázku vtělování vlastní umělcovy podoby do různých postav na jeho obrazech můžeme odpovědět slovy P. Preisse, který tento opakovaný jev komentoval: „Brandl vskutku štědře rozsával svou podobu různým svým hrdinům od kladných až po nejzápornější, od chlapců až po starší muže, takže nesporná a patrná shoda nemusí mít žádný obsahový význam.“<sup>630</sup>

V roce 2006 byl v londýnské aukční síni *Christie's* vydražen „Portrét umělce před plátnem s knihou v ruce“ [x] (olej, plátno, 92,4 x 74 cm, soukromá sbírka)<sup>631</sup> připsaný Petru Brandlovi. Vzhledem k dostupnosti díla pouze v digitální reprodukci a s jen základními informacemi (technika, rozměr) se k otázce autorství nelze zodpovědně vyjádřit. Není známo, kdo a na základě jakých indicií dospěl k atribuci díla P. Brandlovi. Přesto tento aukční záznam v sobě obsahuje jisté vyhlídky, že i v dnešní době lze stále ještě počítat s novými objevy portrétů od Petra Brandla. Na závěr proto citujme slova R. Kuchynky, ač pronesena bezmála před sto lety, mohou být naší devízou do budoucna:

*„Tuším, že po zámcích české aristokracie skrývá se  
mezi rodinnými portréty  
nejedna dobrá Brandlova práce.“<sup>632</sup>*

<sup>630</sup> PREISS 2006 (pozn. 185) 104.

<sup>631</sup> Portrait of an Artist in front of his easel, holding a book. Prodáno 28.4. 2006 v Christie's London.  
[Http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage](http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage). Vyhledáno 7.3. 2007.

<sup>632</sup> Rudolf KUČHYNKA: Petr Brandl, Odd. dokumentačních a sbírkových fondů ÚDU AV ČR, Archivní fond: Rudolf Kuchynka, karton I, inv. č. 25, rukopis (strana 10).

## Seznam zkratek

AUC	=	Acta Universitatis Carolinae
ČNM	=	Časopis Národního muzea
ČSAV	=	Československá Akademie věd
ČSPSČ	=	Časopis Společnosti přátel starožitností českých
DP	=	Documenta Pragensia
ĐaS	=	Dějiny a současnost
FHPP	=	Fontes Historiae Pagi Pardubicensis
JKSAK	=	Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses
MVGDB	=	Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen
PA	=	Památky archeologické a místopisné
PSH	=	Pražský sborník historický
SNM	=	Sborník Národního muzea
SPFFBU	=	Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university
UŘ	=	Umění a řemesla
ZPP	=	Zprávy památkové péče

## Seznam použité literatury a pramenů

- ARBES Jakub: Ze života malíře Petra Brandla. Z pamětí Frant. Jana Vaváka Milčického, in: Vesna kutnohorská I, 1868 (13.3.), 53-54
- BALEKA Jan: Výtvarné umění. Výkladový slovník, Praha 1997
- BARTLOVÁ Milena: Výstava Sláva barokní Čechie jako nástroj poznání, in: FEJTOVÁ Olga/LEDVINKA Václav/PEŠEK Jiří/VLNAS Vít (ed.): Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740, Praha 2004, 1053-1062
- BARVITIUS Viktor: Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze, Praha 1889
- BÄUMER Remigius/SCHEFFCZYK Leo (ed.): Marienlexikon, IV. Theil, St. Ottilien 1992
- BÉM Edvard (rec.): Ještě Petr Brandl, in: Venkov VI, 1911 (2.11.), 9
- BÉM Edvard (rec.): Petr Jan Brandl. 1668-1735, in: Venkov VI, 1911 (5.10.), 9
- BÉM Edvard (rec.): Výstava Petra Jana Brandla. II., in: Venkov VI, 1911 (13.10.), 8
- BENDA Klement: Rozmach oboru v devadesátých letech, in: Kapitoly z českého dějepisu umění I, Rudolf CHADRABA (ed.), Praha 1986
- BENEDÍK Karel/BERGER Vlastimil/MARTAN Alois (ed.): Restaurování nástěnných maleb a závěsných obrazů. Transfery (kat. výst.), Plzeň 1967
- BENEŠ František: K životopisu malíře Brandla, in: PA VII, 1868, 226-227
- BENEŠ František: Petr Jan Brandl, in: Světozor I, 1867, 134sq., 147sq.
- BERGER Tomáš: Brandlův obraz Nanebevzetí Panny Marie pro sedlecký chrám, in: ZPP LIX, 1999, 260-264
- BERGEROVI Alena a Vlastimil: Petr Brandl, Křest Kristův, in: Karel BENEDÍK/Vlastimil BERGER/Alois MARTAN (ed.): Restaurování nástěnných maleb a závěsných obrazů. Transfery (kat. výst.), Plzeň 1967
- BERGEROVI Alena a Vlastimil: Malířská výstavba obrazu a rukopis Petra Brandla (Studie na základě rentgenogramů), in: Jaromír NEUMANN (ed.): Petr Brandl 1668-1735 (kat. výst.), Praha 1969
- BERGNER Pavel: Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: ČSPSČ XV, 1907, 130-155
- BERGNER Pavel: Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze, Praha 1912
- BEYER Andreas: Portraits: a history, New York 2003
- BIERMANN Georg (ed.): Deutsches Barock und Rokoko I, II. (kat. výst.), Leipzig 1914
- BLASCHKA Anton: Peter Brandl um 1700, in: MVGDB LXXV, 1937, 119-122
- BLATTNÝ Pavel: Rodové portrétní galerie, in: idem (ed.): Valdštejnská obrazárna v Chebském muzeu, Cheb 1999
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub (ed.): Arta barocă din Boemia (kat. výst.), București 1971
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Brandlova podobizna břevnovského opata Sartoria, in: Umění II, 1954, 72-73

- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Nová instalace zámecké obrazárny v Rychnově nad Kněžnou, in: ZPP XV, 1955, 220-223
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Obrazárny státních zámků, Praha 1956
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Tři expozice českého baroku, in: Umění XVIII, 1970, 616-627
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění baroku v Čechách, Praha 1967
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub (ed.): Барок у Чешкој (kat. výst.), Beograd 1972
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/BLAŽKOVÁ Jarmila/PREISS Pavel: Německý obraz českého baroku (K publikaci Barock in Böhmen), in: Umění XV, 1967, 381-409
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/ČEŘOVSKÝ Jiří/POCHE Emanuel: Klášter v Břevnově, Praha 1944
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/HEJDOVÁ Dagmar/HOBZEK Josef et al. (ed.): Barok v Čechách. Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova koruna v Chlumci nad Cidlinou, Praha 1973
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/HEJDOVÁ Dagmar/PREISS Pavel (ed.): L'Arte del Barocco in Boemia (kat. výst.), Milano 1966
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/HEJDOVÁ Dagmar/PREISS Pavel (ed.): Baroque in Bohemia (kat. výst.), London-Birmingham 1969
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/HEJDOVÁ Dagmar/PREISS Pavel (ed.): Искусство чешсково барокко (kat. výst.), Leningrad 1974
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/HEJDOVÁ Dagmar/PREISS Pavel: K výstavě umění českého baroku v Miláně, in: ZPP XXVI, 1966, 200sqq.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/HEJDOVÁ Dagmar/PREISS Pavel (ed.): Kunst des Barock in Böhmen (kat. výst.), Recklinghausen 1977
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/HEJDOVÁ Dagmar/PREISS Pavel (ed.): Umění českého baroku. Soubor vystavený v Londýně a Birminghamu (kat. výst.), Praha 1970
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/KESNER Ladislav et al. (ed.): Staré české umění. Sbírký NG v Praze. Jiřský klášter (kat. stálé expozice), Praha 1988
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/NEUMANN Jaromír/PREISS Pavel et al. (ed.): Le Baroque en Bohême (kat. výst.), Paris 1981
- BOUZEK Jan/KOTALÍK Jiří/OLIVA Pavel (ed.): Antické tradice v českém umění (kat. výst.), Praha 1982
- Brandlův obraz sv. Ignáce, zakladatele Tovaryšstva Ježíšova, in: Obnova VIII, 1902, nepag., s.a.
- BREGANTOVÁ Polana: Bibliografie prací Jaromíra Neumanna z let 1984-1994, in: Umění XLII, 1994, 469
- BUBEN Milan: Encyklopedie heraldiky, Praha 1999
- BUKAČOVÁ Irena: Manětínská kapitola v díle Petra Brandla, Mariánská Týnice 2008
- BUKAČOVÁ Irena: Zámek Manětín. Katalog zámecké obrazárny – I. část, Domažlice 1999
- BÜCHSEL Martin/SCHMNIDT Peter (ed.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz am Rhein 2003



- CIBULKA Josef/LORIŠ Jan/NOVOTNÝ Vladimír: Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze, in: Umění, 1939, 153-200
- ČADÍK Jindřich: Špachtle a paleta úsměvná, Plzeň 1966
- ČEČETKA František Josef: Petr Brandl. Román života, lásky a díla umělce. I., II. díl, Praha 1946
- ČEČETKA František Josef: Večer. Ze života českého malíře Petra Brandla (= Hrnčířovy pohádky a povídky z českého světa č. 20), Nymburk 1920
- ČECHLOVSKÁ Magdalena (rec.): Malíř svatých maloval i neřesti: Výstava obrazů Petra Brandla, in: HN XLVIII, 2004, 9
- ČERNÝ Václav: Až do předsíně nebes, Praha 1996
- ČIHÁK Leopold: Účast malíře Petra Brandla při dolování v Jílovém, in: ČSPSČ XXI, 1913, 121-123
- ČORNEJOVÁ Ivana: Pobělohorská rekatolizace. Nátlak nebo chvályhodné úsilí?, in: ĎaS XXIII, 2001, 2-6
- DLABACZ Godefridus Joannis: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Hildesheim/Zürich/New York 1998 (2. dotisk vydání z roku 1815 a 1913 v Praze)
- DOBALOVÁ Sylva (rec.): Malíř neřestí pozemských, in: Ateliér XX, 2007, 6
- DRAHOVZAL Jaroslav: K otázce počátků malířské tvorby Petra Jana Brandla, in: Práce muzea v Kolíně IV, 1987, 265-267
- DRAHOVZAL Jaroslav: Petr Jan Brandl a Kolín, in: Kolínský zpravodaj, červenec 1986, Kolín 1986, 10-12
- DVOŘÁK František: Kupecký, Bratislava 1955
- DVOŘÁK František/NERAD Josef Lev (ed.): Obrazy hledají své autory. Výběr dosud neurčených obrazů ze 16. a 19. století (kat. výst.), Praha 1955
- DVOŘÁK Max/MATĚJKA Bohumil: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém XXVII. Politický okres roudnický II. díl, zámek roudnický, Praha 1907
- DVOŘÁK Vilém (rec.): Petr Jan Brandl. (Poznámky k výstavě jeho děl pořádané krasoumnou Jednotou a Kroužkem přátel umění malířského v Rudolfinu), in: Novina V, 1911-1912, 26-27
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta: Nově zjištěný Brandl, in: ZPP XIV, 1954, 32
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta: Osvícenci a romantikové, in: Rudolf CHADRABA (ed.): Kapitoly z českého dějepisu umění I. Předchůdci a zakladatelé, Praha 1986
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta/HLAVA V.V.: Cizí tváře ze tří století. Příspěvek k poznání evropského portrétu 16. - 18. století, in: ZPP XV, 1955, 224-231
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta/KRÁL J.A.: Záchrana Brandlova nástrovního obrazu na Skalce u Mníšku, in: ZPP XV, 1955, 13-19
- FEJTOVÁ Olga/LEDVINKA Václav/PEŠEK Jiří et al. (ed.): Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740, Praha 2004

- FILLA Emíl (rec.): Brandlova výstava v Rudolfině, in: Umělecký měsíčník I, 1911-1912, 48-49
- FRÖMLOVÁ Věra: Příspěvek ke studiu techniky malby Petra Brandla, in: Jaromír NEUMANN (ed.): Petr Brandl 1668-1735 (kat. výst.), Praha 1969
- FRÖMLOVÁ Věra (ed.): Věra Frömlová. Restaurátorské dílo (kat. výst.), Praha 1978
- GERKENS Gerhard (ed.): Das Bildnis. Seine Entwicklung. Seine Gestalt, Bremen 1977
- GROHMANOVÁ Zora: Restaurování, in: Výtvarná kultura XIII, 1989, 50-51
- GUTH Karel: Palác hrabat Příchovských na Příkopě v Praze, I. část a dokončení, in: ČSPSČ XXI, 1913, 104-113, 141-149
- GUTH Karel: Rudolf Kuchynka, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1925, Praha 1926
- HALADA Jan: Lexikon české šlechty I.-III., Praha 1992-1994
- HAMSÍKOVÁ Radana: Petr Brandl. Předzvěst mučednické smrti sv. Jana Nepomuckého. Studie malířské techniky, in: VLNAS Vít/SEKYRKA Tomáš (ed.): Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996
- HAMSÍKOVÁ Radana/NEČÁSKOVÁ Milena (zaps. Táňa Březinová): Společnost Brandl, in: Antique II, 1994, 14-15
- HARLAS František Xaver: Petr Jan Brandl, in: Národní politika XXIX, 1911 (19.9), 1-2
- HARLAS František Xaver (rec.): Výstava obrazů P.J.Brandla, in: Národní politika XXIX, 1911 (4.10.), 1-2
- HATAJ Václav: Po stopách Petra Brandla na Manětínsku, in: Plzeňsko XVIII, 1936, 11-15
- HEINC Zdeněk: Petr Jan Brandl a Matyáš Bernard Braun, význační umělci českého baroka, in: Drobná plastika XXIII, 1986, 97-103
- HEJDOVÁ Dagmar/PREISS Pavel/UREŠOVÁ Libuše (ed.): Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově (kat. výst.), Praha 1993
- HEJNIC Otakar: Brandlova činnost v Sedleckém klášteře, in: PA XXII, 1906, 225-236
- HEJNIC Otakar: Brandlův poslední pobyt v Kutné Hoře, in: PA XXI, 1904, 169-190
- HEJNIC Otakar: Petr Brandl. Část všeobecná, Praha 1911
- HERAIN Karel Vladimír: České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy. Příspěvek k dějinám vnitřního vývoje v letech 1576-1743, Praha 1915
- HEROLD Eduard: Petr Brandl. Nástin ze života umělce, in: Lumír II, 1852, 409-415, 433-436, 464-468, 487-493, 513-524
- HEROLD Vilém/PÁNEK Jaroslav (ed.): Baroko v Itálii – baroko v Čechách, Praha 2003
- HILBERT Kamil/ČERNÝ A.B.: Prohlášení, in: ČSPSČ XXIII, 1915, 80
- HILLE Jan: Malíř Brandl kmotrem ve Lnářích, in: Otavan III (XXXVIII), 1918-1919, 4
- HOFTICHOVÁ Petra/HAMSÍKOVÁ Radana (ed.): Radana Hamsíková, Mojmír Hamsík: Restaurované barokní obrazy a polychromované plastiky (kat. výst.), Praha 2001

- HOJDA Zdeněk: "Idola" barokního bádání aneb jak se vyhnout Skylla a neupadnout v osidla Charybdy, in: *Kultura baroka v Čechách a na Moravě*, Praha 1992, 15-26
- HOJDA Zdeněk: Kulturní investice staroměstských měšťanů v letech 1627-1740. Příspěvek k dějinám kultury barokní Prahy II., in: *PSH XXVII*, 1994, 47-104
- HOJDA Zdeněk: Několik poznámek k budování šlechtických obrazáren v barokní Praze, in: *DP IX*, 1991, 257-265
- HOJDA Zdeněk: Výtvarná díla v domech staroměstských měšťanů v letech 1627-1740. Příspěvek k dějinám kultury barokní Prahy I., in: *PSH XXVI*, 1993, 38-102
- HOMÉR: *Odysseia*, Praha 1956
- HOMOLKA Jaromír: Pavlu Preissovi k sedmdesátinám, in: *Vít VLNAS/Tomáš SEKYRKA (ed.): Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Praha 1996
- HORYNA Mojmír: Petr Brandl, in: *Výtvarná práce XVI*, 1969, 8
- HORYNA Mojmír/NAŇKOVÁ Věra/PAVLÍK Milan et al. (ed.): *Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu (kat. výst.)*, Praha 1989
- HRÁSKÝ Josef: Zlatník Marcus Hrbek, in: *UŘ III*, 1976, 61-65
- HRUBÝ Vladimír/PANOCH Pavel (ed.): *Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v královehradecké diecézi (kat. výst.)*, Pardubice 2003
- HUBALA Erich (ed.): *Barockmaler in Böhmen (kat. výst.)*, München 1961
- HUMBERGER Jaroslav: Petr Brandl, Praha 1971
- HUYGHE René: *Umění renesance a baroku*, Praha 1970
- CHALOUPECKÝ Václav: Petr Brandl (1668-1735), in: *Umělecký měsíčník I*, 1911-1912, 45-47
- JAHN Jan Jakub Quirin: Peter Brandel, *Geschichts- und Bildnissmaler*, in: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1795, publikoval HEJNIC Otakar: Petr Brandl. Část všeobecná, Praha 1911
- JIRKA Antonín (ed.): *Středoevropské malířství 1600-1730 z moravských sbírek (kat. výst.)*, Praha 1993
- JIŘÍK Vladimír: Univerzitní téze Otmara Zinkeho z roku 1689, in: *Umění XIX*, 1971, 503-508
- KAMARÝT Jan: Požár Kolína v roce 1796, in: *Práce muzea v Kolíně IV*, 1987, 268-282
- KAMPER Jaroslav: Petr Brandl, Praha 1911
- KAPLANOVÁ Kristina: *Archivní fond: Rudolf Kuchynka. Inventář*, Praha 1998
- KESNER Ladislav /RACEK Miloš (ed.): *Český portrét (kat. výst.)*, Hluboká nad Vltavou 1971
- KESNEROVÁ Gabriela (ed.): *100 starých českých kreseb z Grafické sbírky Národní galerie v Praze (kat. výst.)*, Praha 1976
- KOČÍ Josef (ed.): *Památky národní minulosti. Katalog historické expozice Národního muzea v Praze v Lobkovickém paláci*, Praha 1989

- KONEČNÝ Lubomír: Úvodní stať k textu J. Neumanna, in: Jaromír NEUMANN: Osobitost českého baroku, in: Umění LI, 2003
- KOPEČEK Josef: Neznámý Brandl na Svaté Hoře?, in: Památky a příroda XII, 1987, 153-155
- KOŘÁN Ivo: Barokní umění v kacířské zemi, in: Vilém HEROLD/Jaroslav PÁNEK (ed.): Baroko v Itálii - baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem, Praha 2003
- KOŘÁN Ivo (rec.): Brandlovy neřesti, in: Ateliér XVIII, 2005, 16
- KOŘÁN Ivo (rec.): Scelení rozbitého obrazu. Výstava Slezsko - perla v české koruně, in: ĎaS XXIX, 2007, 9
- KOUDELKA Ivo (zaps. Zuzana Ptáčková): Galerie Petra Brandla, in: Antique II, 1994, 26-27
- KOUDELKA Ivo: Nanebevstoupení Panny Marie Petra Brandla. Neznámá mistrovská díla z depozitářů Galerie Petra Brandla, in: Antique III, 1996, 36-37
- KOUDELKA Ivo (zaps. Peter Kováč): Restituce uměleckých předmětů jsou národní katastrofou, in: Rudé právo IV, 1994, 1,3
- KOUDELKA Jiří: Činnost Petra Brandla na Karlovarsku, in: Historický sborník Karlovarska, 1955, 125-134
- KÖPL Karl: Inventarium über sämtliche kais. königl. mobilien in königl. Prager schloz (...), in: JKSAK X, 1889, CXXXII-CXLI
- KRAMÁŘ Vincenc: Ein neuer Brandl in der Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, in: Prager Presse III, 1923, 11
- KRAMÁŘ Vincenc: O obrazech a galeriích, Praha 1983
- KRAMÁŘ Vincenc: Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění, Praha 1936
- KRAMÁŘ Vincenc: Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění, Praha 1938
- KRAMÁŘ Vincenc/NOVOTNÝ Vladimír (ed.): Výstava kreseb českých mistrů XVII. a XVIII. stol. (kat. výst.), Praha 1934
- KRATINOVÁ Vlasta/KREJČÍ Karel (ed.): Evropské malířství 16-18. století (kat. výst.), Brno 1956
- KROPÁČEK Jiří: Arcibiskupský palác v Praze, Kostelní Vydří 2003
- KRSEK Ivo: Jaromír Neumann šedesátiletý, in: Umění XXXII, 1984, 454-458
- KŘÍŽ Jan: Sedmdesátiny profesora Jaromíra Neumanna, in: Umění XLII, 1994, 467-468
- KŘÍŽOVÁ Květa: Brandlova a Angermayerova zátiší, in: Starožitnosti a užité umění III, 1995, 10
- KŘÍŽOVÁ Květa: Z obrazové sbírky na Krásném Dvoře, in: Památky a příroda VII, 1982, 129-141
- KUBÁTOVÁ Ludmila: Dolování zlata v Jílovém (1596-1968), in: Jílové u Prahy 1987, 185-228
- KUBEŠ Jiří: Vyšší šlechta z českých zemí v letech 1650-1750. Biogramy vybraných šlechticů a edice typických pramenů (= FHPP III), Pardubice 2007

- KUCHYNKA Rudolf: Brandl Petr Jan. Smrt sv. Vintíře, in: Umělecké poklady Čech I, Praha 1913, 27
- KUCHYNKA Rudolf: Brandlova výstava v Rudolfině, in: Za starou Prahu II, 1911, 55
- KUCHYNKA Rudolf: Brandlův obraz proroka Eliáše, in: ČSPSČ XX, 1912, 29-32
- KUCHYNKA Rudolf: Fahrenschnovy výpisy z knih a listin staroměstského pořádku malířského, in: PA XXXI, 1919, 14-24
- KUCHYNKA Rudolf (rec.): K.V.Herain: České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy, in: ČSPSČ XXIII, 1915, 76-78
- KUCHYNKA Rudolf: Manual pražského pořádku malířského z let 1600-1656, in: PA XXVII, 1915, 24-46
- KUCHYNKA Rudolf: Nově poznané obrazy Petra Brandla, in: PA XXIX, 1917, 233-242
- KUCHYNKA Rudolf: Podobizny ve velké aule pražského Karolina, in: PA XXVII, 1915, 112-117 (Brandl, 115)
- KUCHYNKA Rudolf: Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Český svět VII, 1911, 32 a 35
- KUCHYNKA Rudolf (ed.): Výstava děl Petra Jana Brandla (kat. výst.), Praha 1911
- KUCHYNKA Rudolf: Výstava prací malíře Petra Brandla, in: ČSPSČ XIX, 1911, 177-178
- KUCHYNKA Rudolf: Zprávy o umělcích v archivu jindřichohradeckém, in: ČSPSČ XVIII, 1910, 24-27
- KÜHNELOVÁ Jana: Osvobozený Brandl opět v Břevnově, in: LD XLV, 1989, 3
- KYBALOVÁ Jana (ed.): Svatý Jan Nepomucký 1393-1993. Výstava Bavorského Národního muzea v Mnichově ve spolupráci s klášterem premonstrátů na Strahově v Praze a s Národním muzeem v Praze (kat. výst.), Praha 1993
- KYZOUROVÁ Ivana/KALINA Pavel (ed.): Strahovská obrazárna (kat.), Praha 1993
- LORIŠ Jan: Česká barokní kresba, Praha 1947
- LUTTEROTTI Nikolaus von: Archivalisches über die Arbeiten des Maler Peter Brandl für Kloster Grüssau in Schleisien, in: Jahrbuch des Deutschen Riesengebirge-Vereins XVIII, 1930, 92-111
- LUTTEROTTI Nikolaus von: Der Maler Peter Brandl in Grüssau, in: Der Wanderer in Riesengebirge XLV, 1925, 201-204
- MÁDL Karel Boromejský: Brandliana, in: Národní listy LIII, 1913, 1
- MÁDL Karel Boromejský: K Brandlově výstavě, in: Národní listy LI, 1911, 9-10
- MÁDL Karel Boromejský: Kniha o Brandlovi, in: Národní listy LI, 1911, 9-10
- MÁDL Karel Boromejský: O Brandlově výstavě, in: Národní listy LI, 1911, 10
- MÁDL Karel Boromejský: Opravy k „Soupisu“, in: PA XXXIII, 1922-1923, 171-172
- MÁDL Karel Boromejský (pseudonym Beda L.Mrak): Podložený Brandl, in: Umění I, 1918, 202-209
- MÁDL Karel Boromejský: Úvodní stať k výstavě děl Petra Jana Brandla, in: KUCHYNKA Rudolf (ed.): Výstava děl Petra Jana Brandla (kat. výst.), Praha 1911

- MÁDL Karel Boromejský: Z Brandlovy výstavy, in: *Národní listy* LI, 1911, 10
- MACHYTKA Lubor: *Malířství 17. a 18. století ve státních zámcích východních Čech*, Pardubice 1972
- MACHYTKA Lubor: *Obrazy v majetku Václava Vavřince Reinera*, in: *Umění* XXVIII, 1980, 169-170
- MACHYTKA Lubor: *Petr Brandl a Jan Vojtěch Angermayer*, in: *Umění* XXIX, 1981, 178-179
- MACHYTKA Lubor/BERGEROVI Alena a Vlastimil: *Portrét pražského rytce Jana Františka Samuela Wussina od Jana Kupeckého*, in: *Umění* XXXII, 1984, 254-258
- MALME Heikki (ed.): *Barokin Taidetta/Barockens Konst* (kat. výst.), Helsinki 1987
- MAREK Josef (rec.): *Petr Brandl*, in: *Moderní revue* XVII, 1911, 592-595
- MAREK Josef: *Petr Jan Brandl*, Brno 1912
- MATĚJČEK Antonín: *Brandlovy obrazy v Nové Pace*, in: *Umění* VIII, 1935, 309-310
- MATĚJČEK Antonín: *Petr Brandl*, in: *Umění* IX, 1936, 7-44
- MATĚJČEK Antonín: *Petr Brandl jako malíř hrabat Černínů*, in: *Umění* XI, 1938, 3-16
- MATĚJČEK Antonín: *Strahovská obrazárna v Praze*, Praha 1931
- MAUR Edvard: *Hospodářské a sociální souvislosti barokní kultury*, in: Vilém HEROLD/Jaroslav PÁNEK: *Baroko v Itálii - baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem*, Praha 2003
- MERHOUT Cyril: *Z mládí Petra Brandla*, in: *NP*, 1944 (8.3.), 1-2
- MORÁVEK Jan (ed.): *Sbírky Rudolfa II. Pokus o jejich identifikaci* (kat. výst.), Praha 1937
- MŽYKOVÁ Marie: *Dílo Hyacintha Rigauda v československých sbírkách*, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia, které pořádala NG v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka ve dnech 11. a 12. prosince 1986*, Praha 1991, 194-201
- MŽYKOVÁ Marie (ed.): *Navrácené poklady. Restitutio in integrum* (kat. výst.), Praha 1994
- NĚMEČKOVÁ Věra/ŠTROBLOVÁ Helena (ed.): *Osobnosti našich dějin v současné medailérské tvorbě* (kat. výst.), Hradec Králové 1987
- NEUMANN Jaromír: *Aktuálnost českého baroku*, in: *Umění* XXX, 1982, 385-421
- NEUMANN Jaromír: *Petr Brandl - Alexandr a Timoklea*, in: Jan BOUZEK/Jiří KOTALÍK/Pavel OLIVA (ed.): *Antické tradice v českém umění* (kat. výst.), Praha 1982
- NEUMANN Jaromír (ed.): *Barok v Čechách. Soubor vystavený 1981 v Grand Palais v Paříži* (kat. výst.), Praha 1982
- NEUMANN Jaromír: *Bozeto k Brandlovu Nanebevzetí*, in: *ZPP* LIX, 1999, 257-259
- NEUMANN Jaromír: *Brandlovy obrazy a ikonografie chrámu sv. Markéty v Břevnově I a II*, in: *Umění* XXXIX, 1981, 126-163, 218-249

- NEUMANN Jaromír: Brandlův obraz sv. Václava s anděly, in: Umění IV, 1956, 145-150
- NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974
- NEUMANN Jaromír: Dvě nepovšimnutá díla Brandlova, in: Umění V, 1957, 132-140
- NEUMANN Jaromír: Dvě neznámá díla Brandlova, in: SPFFBU XXXI-XXXII, řada uměnovědná (F) 26-27, 1982-1983, 29-34
- NEUMANN Jaromír: Jaký byl vztah Petra Brandla k sochařství?, in: Lidová demokracie XXXIII, 1977, 5
- NEUMANN Jaromír: Jan Kupecký (K 250. výročí umělcovy smrti), in: Panorama IV, 1990, 14-17
- NEUMANN Jaromír: Josef Mánes a staré umění, in: Umění XX, 1972, 400-436
- NEUMANN Jaromír: K začátkům Brandlova malířského vývoje, in: Umění III, 1955, 93-128
- NEUMANN Jaromír: Malíř světla. K ikonografii Brandlových oltářních obrazů, in: Umění XXXII, 1984, 219-232
- NEUMANN Jaromír: Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. Sousoší sv. Luitgardy a jeho geneze, in: Umění XLVI, 1998, 109-128
- NEUMANN Jaromír: Metodické a filosofické aspekty Brandlova rukopisu, in: Technologia artis I, 1990, 70-82
- NEUMANN Jaromír: Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl, Praha 1964
- NEUMANN Jaromír: Osobitost českého baroku, in: Umění LI, 2003, 137-146
- NEUMANN Jaromír (ed.): Petr Brandl. 1668-1735 (kat. výst.), Praha 1969
- NEUMANN Jaromír: Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtě, Vysoké Mýto 1978
- NEUMANN Jaromír: Petr Brandl – ein Hauptmeister des böhmischen Barock. Zur Gesamtausstellung des Künstlers in Prag, in: Alte und moderne Kunst XIV, 1969, 2-14
- NEUMANN Jaromír: Petr Brandl neznámý. K výročí velkého malíře českého baroka, in: Lidová demokracie XXXIX, 1983, 5
- NEUMANN Jaromír: The One-Man Rebellion of Petr Brandl, in: Czechoslovak Life XVII, 1962, 18-20
- NEUMANN Jaromír: Umělecké poselství Petra Brandla, in: Země koruny české II, 1995, 16-18
- NEUMANN Jaromír: Umění Petra Brandla, in: Svět v obrazech XXV, 1969, 23-25
- NEUMANN Jaromír: Václav Vavřinec Reiner a Petr Brandl, in: Umění XV, 1967, 437-476
- NEUMANN Jaromír: Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Příspěvky k dějinám umění. Sborník AUC, Praha 1960, 49-79
- NEUMANN Jaromír: Život a dílo Petra Brandla in: Věstník ČSAV LXXVIII, 1969, 132-152
- NEUMANN Jaromír/BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/PREISS Pavel et al. (ed.): Le Baroque en Bohême (kat. výst.), Paris 1981

- NIEDZIELENKO Andrzej/VLNAS Vít (ed.): Slezsko- perla v české koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů (kat. výst.), Praha 2006
- NOVÁK Josef: Dějiny bývalé hr. černínské obrazárny na Hradčanech, in: PA XXVII, 1915, 123-141
- NOVÁK Josef: Prameny k studiu bývalé hr. černínské obrazárny na Hradčanech, in: PA XXVII, 1915, 208-221
- NOVÁK Josef: Soupis obrazů v zámku Lysé v letech 1723-1733, in: ČSPSČ XIX, 1911, 89-98
- NOVÁK Josef: Soupis obrazů zámku Vinoře v letech 1726-1767, in: ČSPSČ XXIII, 1915, 29-32, 69-72
- NOVOTNÝ Antonín: Brandlova „Královna andělů“, in: Rada žen I, 1945, 16
- NOVOTNÝ Antonín: Pražské karmelitky, Praha 1941
- NOVOTNÝ Jan/GRASBERGER Gabriele (ed.): Prager Barock (kat. výst.), Wien 1989
- NOVOTNÝ Vladimír: Brandlova nástrovní malba v Chýši, in: Umění XII, 1939-40, 119-122
- NOVOTNÝ Vladimír: Das Wirken der Maler J.P. Brandl und Ph.Ch. Bentum in Manetin, in: Prager Presse XVIII, 1938, 10
- NOVOTNÝ Vladimír: Filip Christian Bentum a jeho činnost na zámku v Manětíně, in: Umění XI, 1938, 326-344
- NOVOTNÝ Vladimír: J.P.Brandl (1668-1735), in: Salon XI, 1932, 10-11, 37
- NOVOTNÝ Vladimír: Nové příspěvky k Reinerovu dílu, in: Umění XV, 1943-1944, 335-346
- NOVOTNÝ Vladimír: Obrazárna zámku Rychnova nad Kněžnou, in: Umění XIV, 1942, 8-32
- NOVOTNÝ Vladimír (ed.): Postavy českých dějin v umění výtvarném (kat. výst.), Praha 1938
- NOVOTNÝ Vladimír (ed.): Seznam obrazů a soch vystavených Národní galerií v Praze v odbočce na Zbraslavi, Praha 1940
- NOVOTNÝ Vladimír (ed.): Výstava vybraných děl 14. – 20. století (kat. výst.), Praha 1945
- NYÁRI Alexandr: Der Porträtmaler Johann Kupetzky sein Leben und seine Werke, Leipzig-Wien-Pest 1889
- OSTAŠ Jiří: Setkání s Petrem Brandlem, in: Tvorba XXII, 1957, 16
- OVIDIUS: Proměny, Praha 1974
- PACOVSKÝ Emil: Petr Jan Brandl. Nástin doby, života a díla, Praha 1911
- PACOVSKÝ Emil (rec.): Výstavu obrazů Brandlových v Rudolfinum, in: Obrození. Revue literární a umělecká I, 1912, 67-71
- PAVELKA Jaroslav: Petr Brandl. Návrat marnotratného syna, in: Dílo XIII, 1939-40, 117-118
- PECHOVÁ Oliva/TINTĚROVÁ Alena/BERGER Vlastimil: Restaurace Brandlových obrazů v Chabařovicích a Manětíně, in: ZPP XVII, 1957, 253-262



- PELZEL Franz Martin: *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken, I. Theil*, Prag 1773
- PETRÁŇ Josef: *Kultura a společnost v Čechách doby baroka*, in: VLNAS Vít (ed.): *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001
- PETRÁŇ Josef/KOŘÁN Ivo (ed.): *Umělecká díla Karolina (kat. výst.)*, Praha 1996
- PLINIUS Secundus Gaius: *O umění a umělcích*, Praha 1941
- PLINIUS Starší: *Kapitoly o přírodě*, Praha 1974
- PODLAHA Antonín: *Materialie k dějinám umění z archivu kapitoly pražské*, in: PA XX, 1902-1903, 227-230 (P.B. 227)
- PODLAHA Antonín: *Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, in: PA XXIII, 1908-1909, 219-224
- PODLAHA Antonín: *Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, in: PA XXVII, 1915, 48-70 (P.B. 61-62)
- PODLAHA Antonín: *Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, in: PA XXVIII, 1916, 159-181 (P.B. 161)
- PODLAHA Antonín: *Posvátná místa království českého, díl III., vikariát Kralovický*, 1909
- POCHE Emanuel: *Braun či Brandl?*, in: BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/KVĚT Jan (ed.): *Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, 183-187
- POCHE Emanuel: *Kapounova podobizna hr. Fr. Ant. Sporcka*, in: *Umění XII*, 1939-40, 215-218
- POCHE Emanuel (ed.): *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975
- POCHE Emanuel (ed.): *Praha na úsvitu nových dějin. /Čtvero knih o Praze/*, Praha 1988
- POCHE Emanuel/ŠÁMAL Jindřich (ed.): *Výstava Svátý Vojtěch v památkách a v českém umění (kat. výst.)*, Praha 1947
- PREIMESBERGER Rudolf/BAADER Hannah/SUTHOR Nicola (ed.): *Porträt*, Berlin 1999
- PREISS Pavel: *Barokní malířství v Břevnově*, in: HEJDOVÁ Dagmar/PREISS Pavel/UREŠOVÁ Libuše (ed.): *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově (kat. výst.)*, Praha 1993
- PREISS Pavel: *Brandlovo Korunování P. Marie v opavském muzeu*, in: ZPP XVIII, 1958, 168-172
- PREISS Pavel: *Brandlův obraz Agamemnóna s dcerou Chrysovou*, in: ZPP XVI, 1956, 205-212
- PREISS Pavel: *Brandlův obraz v Litoměřicích*, in: *Umění III*, 1955, 162-164
- PREISS Pavel (ed.): *Česká barokní krajina (kat. výst.)*, Praha 1964
- PREISS Pavel: *Česká barokní kresba*, Praha 2006
- PREISS Pavel: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha/Litomyšl 2003

- PREISS Pavel: Jan Petr Molitor 1702-1757. Podobizny a portrétní motivy, Praha 2000
- PREISS Pavel: Jan Quirin Jahn a český klasicismus, in: SNM XII, řada A - Historie, 1958, 121-180
- PREISS Pavel: O malířství českého baroka, in: Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století, Praha 2001
- PREISS Pavel: O veneranda Trinitas - Jesus, Joseph et Maria, quam coniunxerunt Divinitas, Charitas, Concordia. K reflexu středověké christologické a mariologické spekulace v české barokní ikonografii, in: HLAVÁČEK Ivan/HRDINA Jan/KAHUDA Jan/DOLEŽALOVÁ Eva (ed.): Facta probant homines. Sborník příspěvků k životnímu jubileu prof. dr. Zdeňky Hledíkové, Praha 1998, 403-420
- PREISS Pavel: Podobizna horního úředníka, in: Květy XX, 1970, 55
- PREISS Pavel: „Portréty, které se mohou postavit po bok Kupeckému a Largillierovi“, in: PŘIBYL Petr/SOŠKOVÁ Martina/ZÍKOVÁ Eva (ed.): In Italiam nos fata trahunt, sequamur..., Praha 2003, 95-107
- PREISS Pavel (ed.): Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze, Praha 1964
- PREISS Pavel: Reiner ve službách Jana Josefa z Vrtby, in ZPP XVI, 1956, 240-248
- PREISS Pavel: Syntéza domácí tradice a světových přínosů v díle Petra Brandla, in: Emanuel POCHÉ (ed.): Praha na úsvitu nových dějin /Čtvero knih o Praze/, Praha 1988, 592-599
- PREISS Pavel (rec.): Výstava českého barokního portrétu, in: Umění XIII, 1965, 212
- PREISS Pavel: Výstava českého barokního umění v západním Německu, in: Umění X, 1962, 401-410
- PREISS Pavel (otázky kladl VLNAS Vít): Zabývat se výtvarným uměním je nesmírně kouzelná záležitost, in: ĎaS XXIII, 2001, 40-43
- PREISS Pavel/ŠAFAŘÍK Eduard A. (ed.): Český barokní portrét ve sbírkách Národní galerie v Praze (kat. výst.), Praha 1963
- PREISS Pavel/HORYNA Mojmír/ZAHRADNÍK Pavel: Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba, Praha-Litomyšl 2000
- PROKOP Jaroslav: Neznámá díla Petra Brandla ze zámecké kaple v Barchově (K objevu Brandlových obrazů v novobydžovském muzeu), in: Umění XXVIII, 1980, 333-354
- PROKOP Jaroslav: Petr Brandl a Východní Čechy, Nový Bydžov 1985
- PROKOP Jaroslav: Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725-1735, Praha 2006
- RACEK Miloslav: Brandlovo Klanění sv. Tří králů z pražské soukromé sbírky, in: LÍBAL Dobroslav/VILÍMKOVÁ Milada (ed.): Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora dr. Josefa Cibulky, Praha 1956, 179-185
- RACEK Miloslav: Na okraj výstavy děl Petra Brandla v Praze r. 1969 k 300. výročí jeho narození (1668), in: Umění XVIII, 1970, 73-89
- ROUBÍK František: Počátky Krasoumné jednoty a pražští umělci, in: Umění IX, 1936, 216-232

- ROUSOVÁ Andrea: Petr Brandl. Malíř neřestí pozemských (kat. výst.), Praha 2004
- ROYT Jan (ed.): Břevnovský klášter: historie kláštera, průvodce, benediktinský život, Praha 2002
- ROYT Jan (ed.): České nebe (kat. výst.), Praha 1993
- ROYT Jan (ed.): Nově restaurovaná díla barokního umění: obrazy P.Brandla, J. J. Heinsche, S. Noseckého, V. V. Reiner, F. Trevisaniho a plastika M. J. Brokofa (kat. výst.), Praha 1995
- ROYT Jan: O původu svatolukášského obrazu, in: Tomáš SEKYRKA (ed.): Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783 (kat. výst.), Praha 1997
- ROYT Jan: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999
- ROYT Jan: Poutní kaple na Skalce – dílo Kryštofa Dientzenhofera, in: Umění XXXVII, 1989, 498-505
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- ROYT Jan: Uměleckohistorická literatura věnovaná baroknímu malířství a sochařství v Čechách, in: FEJTOVÁ Olga/LEDVINKA Václav/PEŠEK Jiří et al. (ed.): Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740, Praha 2004
- RYŠAVÝ Vratislav: K pobytu Petra Brandla v Chyších, in: ZPP XXXVI, 1996, 128-129
- SAFARIK Eduard Alexandr ml. (ed.): Johann Kupezky (1666-1740). Ein Meister des Barockporträts (kat. výst.), Roma 2001
- SEDLÁČKOVÁ Ema (ed.): Umělci o sobě. Výstava autoportrétů (kat. výst.), Praha 1941
- SEIFERTOVÁ Hana: Ausstellung der Werke von Peter Brandl in Prag 1969, in: Pantheon XXVIII (N.F.), 1969, 145-149
- SEIFERTOVÁ Hana: Barokní obrazárny. Projev sběratelské náruživosti a sběratelské ctnosti, in: ĎaS XXVIII, 2006, 28-31
- SEIFERTOVÁ Hana/ŠEVČÍK Anja K.: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690-1750, Praha 1997
- SEKERA Jiří: Brandlův obraz ve Lnářích, Lnáře 2007
- SEKYRKA Tomáš (ed.): Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783 (kat. výst.), Praha 1997
- SCHEYBAL Josef V.: Státní hrad a zámek Frýdlant, Liberec 1994
- SCHMITT Julius (pseudonym Harry Soják): Co vidím v Petru Brandlovi, in: Čas XXV, 1911, 2-4
- SCHMITT Julius (rec.): Petr Brandl, in: Čas XXV, 1911, 2-3
- SIMON Josef: Petr Jan Brandl a Hradec Králové, in: Osvěta lidu XXXVIII, 1935, 4
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Technika malby I., II., Praha 1953, 1956
- SLAVÍČEK Lubomír (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství (kat. výst.), Praha 1993
- SLAVÍČEK Lubomír (ed.): Barokní umění. Z pokladů litoměřické diecéze (II) (kat. výst.), Praha 1994

- SLAVÍČEK Lubomír (ed.): České barokní umění. Vybraná díla ze sbírek v ČSR k 10. výročí otevření jiřského kláštera (kat. výst.), Praha 1986
- SLAVÍČEK Lubomír: Sběratelství a obchod s uměním v Čechách 17. a 18. století, in: FEJTOVÁ Olga/LEDVINKA Václav/PEŠEK Jiří/VLNAS Vít (ed.): Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740, Praha 2004, 491-535
- SLAVÍK Jaroslav: Václav Vilém Štech, in: Rudolf CHADRABA (ed.): Kapitoly z českého dějepisu umění II, Praha 1987
- Slovník světového malířství, Praha 1991
- STEFAN Oldřich: Pozadí pražského baroku, in: Kniha o Praze III, Praha 1932, 54-69
- STRETTIOVÁ Olga: Das Barockporträt in Böhmen, Prag 1957
- SVOJANOVSKÝ Petr.: Neznámý obraz Petra Brandla a loretánské bratrstvo Ježíše, Marie a Josefa, in: Umění IL, 2001, 161-173
- SWOBODA Karl M. (ed.): Barock in Böhmen, München 1964
- ŠAFAŘÍK Eduard A.: Brandlův portrét od Kupeckého, in: PA XLIII, 1948, 73-74
- ŠAFAŘÍK Eduard A.: Joannes Kupezky. 1667-1740, Praha 1928
- ŠAFAŘÍK Eduard A.: Tři podoby Michaela Kreisingera od Jana Kupeckého, in: Umění X, 1962, 113-132
- ŠAFAŘÍK Eduard/ŠÍP Jaromír/PREISS Pavel/MACKOVÁ Olga (ed.): Výstava přírůstků 1957-1962. Obrazy (kat. výst.), Praha 1962
- ŠÁMAL Jindřich: Brandlův oltářní obraz v klášterním chrámu ve Lnářích, in: Časopis katolického duchovenstva LXXII, 1931, 182-184
- ŠRONĚK Michal (rec.): Nově restaurovaná díla barokního umění. Obrazy P.Brandla, J.J. Heinsche, S. Noseckého, V. V. Reinera, F. Trevisaniho a plastika M. J. Brokofa, in: Umění XLIII, 1995, 480-481
- ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939, 130sq.
- ŠTECH Václav Vilém: Malba a sochařství, in: VYDROVÁ Jiřina/SEDLÁČKOVÁ Ema (ed.): Pražské baroko (kat. výst.), Praha 1938, 49-56
- ŠTECH Václav Vilém: Nově objevené fresko Petra Brandla, in: České slovo XXX, 1938, 10
- ŠTĚPÁNEK Pavel (ed.): Lékařství ve výtvarném umění (kat. výst.), Praha 1987
- ŠULCOVÁ Marie: Zámek Chýše, Karlovy Vary 2000
- THIEME Ulrich/BECKER Felix (ed.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart /Thieme-Becker/, Leipzig 1907
- TURNWALD Wilhelm: Die Deutschen in der Entwicklung der Barockmalerei Böhmens, in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen LXXI, Prag 1933, 217sq.
- TURNWALD Wilhelm: Peter Brandl, in: Böhmen und Mähren II, 1941, 320-324
- TURNWALD Wilhelm: Wenzel Lorenz Reiner, in: Böhmen und Mähren II, 1941, 408-412

- TYL Josef Kajetán: Proslow, držený o Prandlowské slavnosti w Hoře Kutné,  
in: Kwěty IX, 1842, 307
- VÁCHA Štěpán: Kauza vysokomýtské oltáře, in: Kuděj V, 2003, 33-45
- VÁŇOVÁ J.: Vína pro milovníky umění, in: Antique V, 1997, 58-59
- VÁŠA Ondřej (rec.): Malíř neřestí pozemských: Petr Brandl jak ho dosud neznáte,  
in: Mladý svět XLVI, 2004, 41
- VASARI Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů, I-II, Praha 1977
- VILÍMKOVÁ Milada/PREISS Pavel: Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní  
a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově, Praha 1989
- VINTER Vlastimil/VLK Miloslav (ed.): Restaurátorské umění 1948-1988 (kat. výst.),  
Praha 1989
- VLNAS Vít (rec.): Jaroslav Prokop: Petr Brandl. Životní a umělecký epilog (1725-1735),  
in: ĎaS XXIX, 2007, 45
- VLNAS Vít: „Médea to česká s dítek vraždou“. Mýtus Bílé hory, in: ĎaS XXIX, 2007, 14-16
- VLNAS Vít (ed.): Obrazárna v Čechách 1796-1918 (kat. výst.), Praha 1996
- VLNAS Vít: Sen o staré slávě. Pražská malířská bratrstva v posledních dvou stoletích  
existence a ve vzpomínkách současníků, in: Tomáš SEKÝRKA (ed.): Umění  
a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783, Praha 1997
- VLNAS Vít (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století  
(kat. výst.), Praha 2001
- VLNAS Vít: Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století.  
Průvodce výstavou, Praha 2001
- VLNAS Vít (ed.): Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí  
Sbírkou starého umění NG v Praze. Klášter sv. Jiří, Praha 2005
- VOJTÍŠEK Václav: Kaple Pražská na Svaté Hoře, in: PA XXVI, 1914, 94-99
- VOLAVKA Vojtěch: Autoportrét v Čechách, in: Umění XIII, 1940-1941, 183-234
- VOLLMER Hans (ed.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der  
Antike bis zur Gegenwart /Thieme-Becker/, Leipzig 1936
- VORAGINE Jakub de: Legenda Aurea, Praha 1998
- VYDROVÁ Jiřina/SEDLÁČKOVÁ Ema (ed.): Pražské baroko (kat. výst.), Praha 1938
- Výstava děl Petra Jana Brandla, pořádaná Krasoumnou jednotou pro Čechy a Kroužkem  
přátel umění malířského (kat. výst.), Praha 1911
- WAGNER Jaroslav: 65 let PhDr. Vladimíra Novotného, Dr.Sc., in: ZPP XXVI, 1966, 56-57
- WINTERMUTE Alan (ed.): The French Portrait 1550-1850, New York 1996
- WIRTH Zdeněk: Brandlovo Nanebevzetí P. Marie ve Vys. Mýtě, in: Osvěta lidu VI,  
1901, nepag.
- WIRTH Zdeněk: Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách,  
in: PA XXIX, 1917, 47-103 (Brandl, 50)
- Z Kutné Hory, in: Kwěty IX, 1842, 220

Zač prodávali u nás jednou Škrétu a Brandla, in: Podvysocké Listy XXIII, 1912, nepag (značeno F.M.B.)

Ze strahovské obrazárny, in: Zlatá Praha XIX, 1901-1902, 405-407, neznač.

ZOUBKOVÁ Polana: Bibliografie prací Jaromíra Neumanna z let 1945-1984, in: Umění XXXII, 1984, 458-464

Žánrová tvorba Petra Brandla (text NG v Praze), in: Art & Antiques III, 2005, 91

## Internetové zdroje

<http://cnb.cz/www.cnb.cz/cz/platidla/numismatika/1953-1992.html>, vyhledáno 15.8. 2007

<http://kcprymarov.estranky.cz/clanky/nastup-nacismu-odsun-a-landsmansaft/berlinska-vystava-manipuluje-s-fakty--aneb-co-odhalil-der-spiegel>, vyhledáno 19.3. 2008

<http://lnare.cz/zamek/pruvodci.html>, vyhledáno 23.3. 2008

<http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage>, vyhledáno 7.3. 2007

<http://www.ceskatelevize.cz/program>, vyhledáno 11.3. 2008

[http://www.cnb.cz/www.cnb.cz/cz/pro\\_media/clanky\\_rozhovory/media\\_2003/cl\\_03\\_03123e.html](http://www.cnb.cz/www.cnb.cz/cz/pro_media/clanky_rozhovory/media_2003/cl_03_03123e.html), vyhledáno 15.8. 2007

<http://www.csfd.cz>, vyhledáno 15.8. 2007

[http://www.rozhlas.cz/vltava/barokniden/\\_zprava/](http://www.rozhlas.cz/vltava/barokniden/_zprava/), vyhledáno 8.3. 2008

## **Anotace**

Předložená diplomová práce je zaměřena na oblast českého barokního malířství a nese název „Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla“. Text práce je rozdělen do tří základních částí. První z nich je věnován přehledu dosavadního bádání o Petru Brandlovi (*Acta Brandliana*). Druhá část krátce představuje umělcův životopis. Třetí a závěrečná část představuje těžiště diplomové práce. Autorka se zde specializuje na Brandlovu portrétní malbu, přičemž nejprve sumarizuje poznatky, týkající se dochovaných autentických portrétů a autoportrétů. Následně se zabývá otázkou portrétů neznámých, sporných či mylně připsaných, reflektujíc názory předních odborníků i vlastní znalosti získané bezprostřední zkušeností s uměleckými díly. V poslední kapitole se autorka zamýšlí nad výskytem portrétních motivů v obrazech jiných malířských druhů v Brandlově tvorbě. Smysl diplomové práce spočívá v zodpovězení některých otázek a nalezení nových podnětů pro další výzkum.

## **Annotation**

The presented graduation thesis is focused on the sphere of the Bohemian baroque painting and is called „Portraits and portrait motifs in work of Peter Brandl“. Text of the thesis is divided into three particular parts. The first one is devoted to summary of existing research about Peter Brandl's work (*Acta Brandliana*). The second part is shortly introducing painter's biography. The third and final part represents the focal point of graduation theses. The author is here concentrated on Brandl's portrait painting, whereas first of all she summarises findings, relating to conserved authentic portraits and self-portraits. Consequently, the author is concerned with the question of missing, debatable or mistakenly attributed, reflecting opinions of notable specialists and also personal knowledges obtained by immediate experience in artworks. In the last chapter the author thinks about appearance of portrait motifs in non-portrait paintings of Peter Brandl. The main meaning of this graduation thesis consists in answering some questions and location of new impulses for next research.

## Seznam vyobrazení

1. Protektorátní pětisetkorunová bankovka, podle Petra Brandla: Vlastní podobizna lobkovická, vyryl Jindřich Schmidt, 1942, 200 x 85 mm. Foto: autorka.
2. Pamětní stříbrná mince u příležitosti 250. výročí úmrtí Petra Brandla, podle Petra Brandla: Vlastní podobizna lobkovická, provedl Vladimír Oppl, 1985, Ø 28 mm. Foto: autorka.
3. Známka s reprodukcí Brandlova obrazu „Simeon s Ježíškem“, podle Petra Brandla, vyryl Václav Fajt, 2000, 40 x 50 mm (velikost obrázku). Foto: autorka.
4. Petr Brandl: Vlastní podobizna lobkovická, kolem 1697, olej, plátno, 73 x 55 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autorka.
5. Neznámý autor: Kopie lobkovického portrétu, konec 18. století, olej, plátno, 63 x 50 cm, Praha, Národní muzeum. Foto: Oddělení fotodokumentace Národního muzea.
6. Neznámý autor: Drobná kopie lobkovického portrétu, konec 18. století, olej, papír na plátně, 18,8 x 15,8 cm, Praha, Národní muzeum. Foto: Oddělení fotodokumentace Národního muzea.
7. Petr Brandl: Vlastní podobizna strahovská, kolem 1703, olej, plátno, 74 x 58,8 cm, Praha, Obrazárna Strahovského kláštera. Foto: Autorka.
8. Petr Brandl: Vlastní podobizna s gestem počítání na prstech, asi 1722-1725, olej, plátno, 68 x 54 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
9. Starý havířský kroj na mapě z 18. století. Reprodukce z knihy: Ludmila Kubátová: Dolování zlata v Jílovém (1596-1968), in: Jílové u Prahy 1987, 228.
10. Christian Grund (?): Mužský portrét, druhá čtvrtina 18. století, olej, ruční papír, 176 x 136 mm, Praha, Národní muzeum. Foto: Oddělení fotodokumentace Národního muzea.
11. Petr Brandl: Podobizna Jana Samuela Františka Wussina, 1703, olej, plátno, 94 x 74 cm, Liberec, Oblastní galerie/dlouhodobá zápůjčka do Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
12. Petr Brandl: Podobizna šlechtice v hnědém plášti/hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat/, kolem 1705, olej, plátno, 109,5 x 81,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
13. Filip Kristián Bentum: Podobizna hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat, kolem 1730, olej, plátno, 74,5 x 60,5 cm, Rychnov nad Kněžnou, zámek. Foto: Autorka.
14. Petr Brandl: Podobizna šlechtice v hnědém plášti/hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat/ - detail, kolem 1705, olej, plátno, 109,5 x 81,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
15. Filip Kristián Bentum: Podobizna hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat - detail, kolem 1730, olej, plátno, 74,5 x 60,5 cm, Rychnov nad Kněžnou, zámek. Foto: Autorka.
16. Petr Brandl (?): Podobizna hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova, do 1708, olej, plátno, 84 x 63 cm, Manětín, zámek. Foto: Autorka.



17. Filip Kristian Bentum (?): Podobizna hraběnky Michnové, rozené Kolowratové v šedé toaletě, kolem 1730, olej, plátno, 79 x 61 cm, Manětín, zámek. Foto: Autorka.
18. Petr Brandl: Podobizna šlechtice s modrým pláštěm, před nebo kolem 1710, olej, plátno, 144 x 106,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
19. Nicolaes Maes: Podobizna Hermana Amija, manžela Catherine de Vogelaer, kolem 1683, olej, plátno, 65 X 53 cm, Paris, Louvre. Foto: Louvre.
20. Nicolaes Maes: Podobizna Catherine de Vogelaer, manželky Hermana Amija, kolem 1683, olej, plátno, 65 x 53 cm, Paris, Louvre. Foto: Louvre.
21. Petr Brandl: Podobizna pražského arcibiskupa Ferdinanda z Khünburgu, asi 1714-1715, olej, plátno, 114 x 88,2 cm, Praha, Arcibiskupský palác. Foto: Autorka.
22. Petr Brandl: Podobizna břevnovského opata Otmara Zinkeho, 1721, olej, plátno, 128 x 104,5 cm, Broumov, benediktinské opatství. Foto: Autorka.
23. Petr Brandl: Podobizna staršího muže, před 1720, olej, dubové dřevo, 68 x 48,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
24. Petr Brandl: Podobizna mladého muže, kolem 1725, olej, plátno, 78 x 62 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
25. ?: Podobizna staršího muže/F.A. Schegy/, kolem 1750, olej, plátno, 67 x 49 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
26. Franz Andreas Schega (?): Vlastní podobizna medailéra Franze Andrease Schegy, kolem 1760, pastel, šedý karton, 66 x 57,5 cm, München, Bayerische Nationalmuseum. Foto: Fotoabteilung des Nationalmuseum.
27. George Desmarées: Portrét Franze Andrease Schegy, 1750, olej, plátno, 87 x 67 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung. Foto: Alte Pinakothek.
28. Petr Brandl: Podobizna horního úředníka, kolem 1728, olej, plátno, 65 x 50 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
29. Petr Brandl: Studie podobizny šlechtice, kolem 1725, olej, plátno, 54 x 42 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
30. Petr Brandl: Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka, 1731, olej, plátno, 98 x 76 cm, Frýdlant, zámek. Foto: Autorka.
31. Neznámý autor: Podobizna Petra Brandla ve stáří, snad po 1735, olej, plátno, 91,4 x 67 cm, Praha, Národní muzeum. Foto: Oddělení dokumentace Národního muzea v Praze.
32. Petr Brandl (?): Podobizna dvou děvčátek, kolem 1710, olej, plátno, 121 x 96,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Autorka.
33. Neznámý autor: Podobizna hraběte Königla, počátek 18. století, olej, plátno, 84 x 68 cm, Manětín, zámek. Foto: Autorka.
34. Kopie podle Petra Brandla: Podobizna hraběte Františka Josefa Černína, 18. století, olej, plátno, 220 x 155 cm, Jindřichův Hradec, zámek. Foto: Autorka.
35. Kopie podle Petra Brandla: Podobizna hraběnky Černínové, rozené markýzy z Westerloo, 18. století, olej, plátno, 200 x 144 cm, Jindřichův Hradec, zámek. Foto: Autorka.



1. Protektorátní pětisetkorunová bankovka, podle Petra Brandla: Vlastní podobizna lobkovická, vyryl Jindřich Schmidt, 1942, 200 x 85 mm.



2. Pamětní stříbrná mince u příležitosti 250. výročí úmrtí Petra Brandla, podle Petra Brandla: Vlastní podobizna lobkovická, provedl Vladimír Oppl, 1985, Ø 28 mm.



3. Známká s reprodukcí Brandlova obrazu „Simeon s Ježíškem“, podle Petra Brandla, vyryl Václav Fajt, 2000, 40 x 50 mm (velikost obrázku).





4. Petr Brandl: Vlastní podobizna lobkovická, kolem 1697, olej, plátno, 73 x 55 cm, Národní galerie v Praze.



5. Neznámý autor: Kopie lobkovického portrétu, konec 18. století, olej, plátno, 63 x 50 cm, Praha, Národní muzeum.





6. Neznámý autor: Drobná kopie lobkovického portrétu, konec 18. století, olej, papír na plátně, 18,8 x 15,8 cm, Praha, Národní muzeum.



7. Petr Brandl: Vlastní podobizna strahovská, kolem 1703, olej, plátno, 74 x 58,8 cm, Praha, Obrazárna Strahovského kláštera.



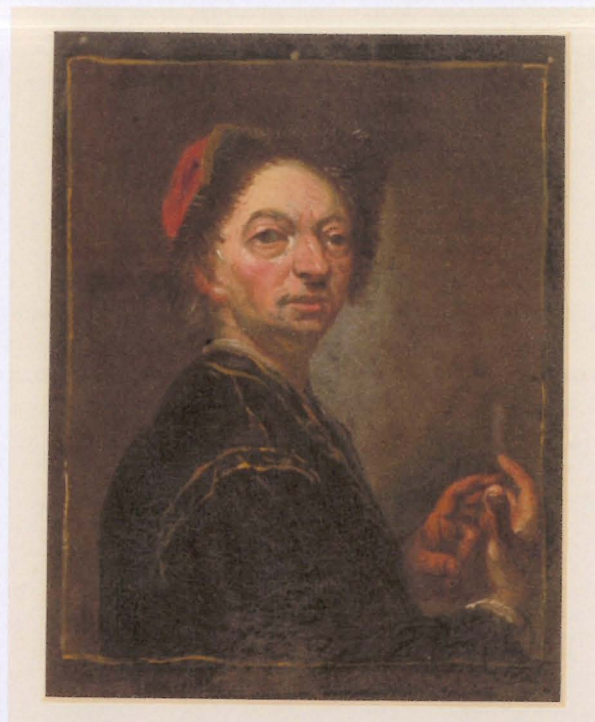


8. Petr Brandl: Vlastní podobizna s gestem počítání na prstech, asi 1722-1725, olej, plátno, 68 x 54 cm, Praha, Národní galerie v Praze.



9. Starý havířský kroj na mapě z 18. století





10. Christian Grund (?): Mužský portrét, druhá čtvrtina 18. století, olej, ruční papír, 176 x 136 mm, Praha, Národní muzeum.



11. Petr Brandl: Podobizna Jana Samuela Františka Wussina, 1703, olej, plátno, 94 x 74 cm, Liberec, Oblastní galerie/ dlouhodobá zápůjčka do Národní galerie v Praze.





12. Petr Brandl: Podobizna šlechtice v hnědém plášti /hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat/, kolem 1705, olej, plátno, 109,5 x 81,5 cm, Národní galerie v Praze.



13. Filip Kristián Bentum: Podobizna hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat, kolem 1730, olej, plátno, 74,5 x 60,5 cm, Rychnov nad Kněžnou, zámek.





14. Petr Brandl: Podobizna šlechtice v hnědém plášti /hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat/ - detail, kolem 1705, olej, plátno, 109,5 x 81,5 cm, Národní galerie v Praze.



15. Filip Kristián Bentum: Podobizna hraběte Jana Františka Krakowského z Kolowrat - detail, kolem 1730, olej, plátno, 74,5 x 60,5 cm, Rychnov nad Kněžnou, zámek.





16. Petr Brandl (?): Podobizna hraběte Karla Jiřího Michny z Vacínova, do 1708, olej, plátno, 84 x 63 cm, Manětín, zámek.



17. Filip Kristian Bentum (?): Podobizna hraběnky Michnové, rozené Kolowratové v šedé toaletě, kolem 1730, olej, plátno, 79 x 61 cm, Manětín, zámek.





18. Petr Brandl: Podobizna šlechtice s modrým pláštěm, před nebo kolem 1710, olej, plátno, 144 x 106,5 cm, Národní galerie v Praze.



19. Nicolaes Maes: Podobizna Hermana Amija, manžela Catherine de Vogelaer, kolem 1683, olej, plátno, 65 X 53 cm, Paris, Louvre.



20. Nicolaes Maes: Podobizna Catherine de Vogelaer, manželky Hermana Amija kolem 1683, olej, plátno, 65 x 53 cm, Paris, Louvre.





21. Petr Brandl: Podobizna pražského arcibiskupa Ferdinanda z Khünburgu, asi 1714-1715, olej, plátno, 114 x 88,2 cm, Praha, Arcibiskupský palác.



22. Petr Brandl: Podobizna břevnovského opata Otmara Zinkeho, 1721, olej, plátno, 128 x 104,5 cm, Broumov, benediktinské opatství.



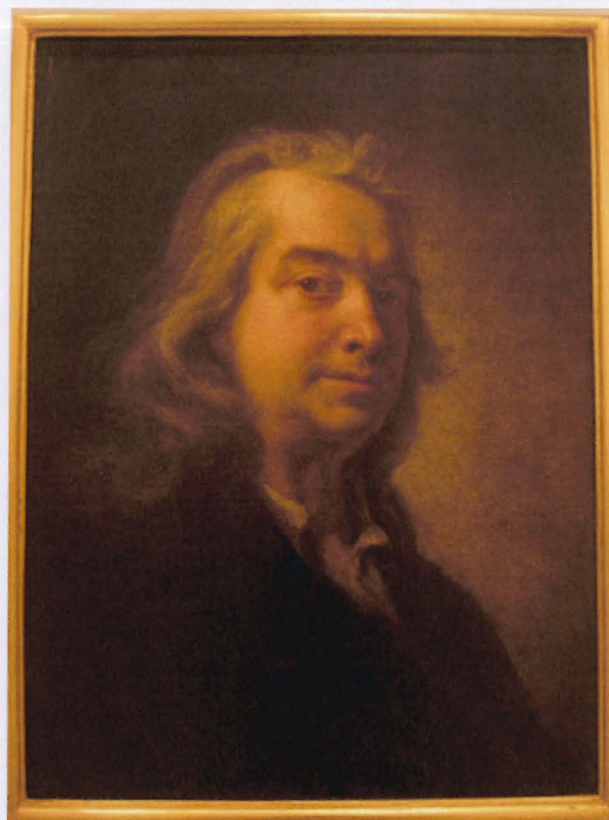


23. Petr Brandl: Podobizna staršího muže, před 1720, olej, dubové dřevo, 68 x 48,5 cm, Národní galerie v Praze.



24. Petr Brandl: Podobizna mladého muže, kolem 1725, olej, plátno, 78 x 62 cm, Národní galerie v Praze.





25. Neznámý autor: Podobizna staršího muže/F.A. Schegy / , kolem 1750, olej, plátno, 67 x 49 cm, Národní galerie v Praze.



26. Franz Andreas Schega (?): Vlastní podobizna medailéra Franze Andrease Schegy, kolem 1760, pastel, šedý karton, 66 x 57,5 cm, München, Bayerische Nationalmuseum.





27. George Desmarées: Portrét Franze Andrease Schegy, 1750, olej, plátno, 87 x 67 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung.



28. Petr Brandl: Podobizna horního úředníka, kolem 1728, olej, plátno, 65 x 50 cm, Národní galerie v Praze.





29. Petr Brandl: Studie podobizny šlechtice, kolem 1725, olej, plátno, 54 x 42 cm, Národní galerie v Praze.

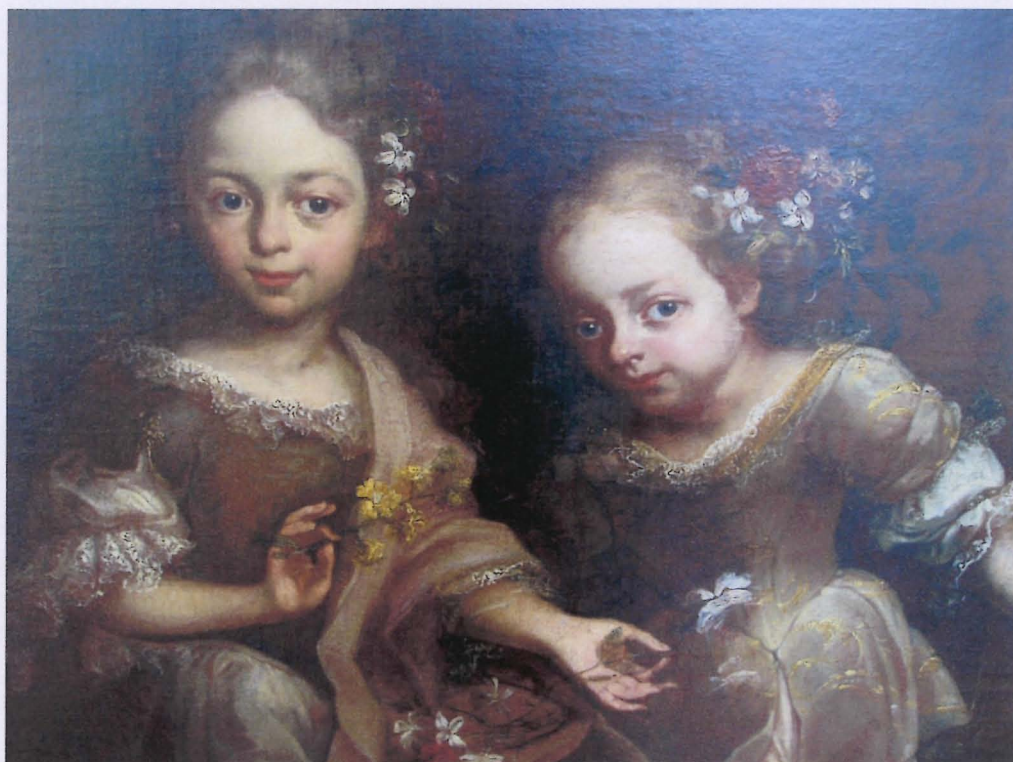


30. Petr Brandl: Podobizna hraběte Františka Antonína Šporka, 1731, olej, plátno, 98 x 76 cm, Frýdlant, zámek.





31. Neznámý autor: Podobizna Petra Brandla ve stáří, snad po 1735, olej, plátno, 91,4 x 67 cm, Praha, Národní muzeum.



32. Petr Brandl (?): Podobizna dvou děvčátek - detail, kolem 1710, olej, plátno, 121 x 96,5 cm, Národní galerie v Praze.





33. Neznámý autor: Podobizna hraběte Königla, počátek 18. století, olej, plátno, 84 x 68 cm, Manětín, zámek.



34. Kopie podle Petra Brandla: Podobizna hraběte Františka Josefa Černína - detail, 18. století, olej, plátno, 220 x 155 cm, Jindřichův Hradec, zámek.





35. Kopie podle Petra Brandla: Podobizna hraběnky Černínové, rozené markýzy z Westerloo - detail, 18. století, olej, plátno, 200 x 144 cm, Jindřichův Hradec, zámek.