



## BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XXIV/2014

The Bulletin is published by the National Gallery in Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: obchodni@ngprague.cz). Please address all correspondence to the editor-in-chief at the same address.

The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-580-0) invites unsolicited articles in major languages. Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

Unless otherwise stated, image data and reproductive rights were provided by the owner of the artwork.

Editor-in-chief: Jan Klípa

Editor: Dana Mikulejská

Editorial board: Ivan Foletti (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Ivan Gerát (Institute of Art History of SAS in Bratislava), Ivo Hlobil (Institute of Art History of ASCR in Prague), Ondřej Jakubec (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Ladislav Kesner (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Lubomír Konečný (Institute of Art History of ASCR in Prague), Pavla Machalíková (Institute of Art History of ASCR in Prague), Marie Rakušanová (Faculty of Arts of Charles University in Prague), Pavel Šopák (Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc), Jindřich Vybíral (Academy of Arts, Architecture and Design in Prague), Jana Zapletalová (Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc)

Design and graphic layout: Lenka Blažejová

Printing: PBtisk, a. s., Příbram

We would like to thank the Society of Friends of the National Gallery in Prague for the financial support of this issue.

© The National Gallery in Prague, 2014

## BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXIV/2014

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: ochodni@ngprague.cz). Korespondenci adresujte, prosím, šéfredaktorovi na tutéž adresu.

Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-580-0) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině.

Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

Pokud není uvedeno jinak, obrazové podklady poskytl držitel majetkových autorských práv.

Šéfredaktor: Jan Klípa

Redakce: Dana Mikulejská

Redakční rada: Ivan Foletti (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Ivan Gerát (Ústav pre dejiny umenia Slovenské akadémie vied v Bratislave), Ivo Hlobil (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Ondřej Jakubec (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Ladislav Kesner (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Lubomír Konečný (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Pavla Machalíková (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Marie Rakušanová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Pavel Šopák (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci), Jindřich Vybíral (Vysoká škola uměleckopřmyslová v Praze), Jana Zapletalová (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci)

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová

Tisk: PBtisk, a. s., Příbram

Za finanční podporu tohoto čísla děkujeme Společnosti přátel Národní galerie v Praze.

© Národní galerie v Praze, 2014



PROJECT SUPPORTED BY / PROJEKT VZNIKL ZA PODPORY



NA PARTNERSTVÍ ZÁLEŽI



# BULLETIN

of the National Gallery in Prague

**XXIV/2014**

# Contents

---

## PAPERS

- 6 ANETA KLOUZOVÁ  
***The Night Watchman Asleep* by Quido Mánes: Sentimental Idyll or Painted Joke**

## MATERIALIA

- 21 TOMÁŠ HLADÍK  
**Wood-carvings by Jiří František Pacák in the Collection of the National Gallery in Prague**
- 35 TOMÁŠ WINTER  
**'A Hideously Vulgar Painting': *Flower Day* by Thomas Theodor Heine**

## REPORTS

- 40 ADAM POKORNÝ  
**Restoration of the *Madonna and Child* by Benozzo Gozzoli: the Problems of Cradled Paintings**
- 51 ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – OLGA KOTKOVÁ – ANNA TŘEŠTÍKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ  
***St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child:*  
A Work Newly Ascribed to the Master of the Litoměřice Altarpiece and his Workshop in the Collections of the National Gallery in Prague**
- 70 CHIARA ANSELMINI – BRUNETTO GIOVANNI BRUNETTI – DAVID BUTI  
CLAUDIA DAFFARA – RAFFAELLA FONTANA – OLGA KOTKOVÁ – MATTIA PATTI  
COSTANZA MILIANI – ADAM POKORNÝ – ALDO ROMANI – FRANCESCA ROSI  
***The Feast of the Rose Garlands* by Albrecht Dürer: Results of the New Technological Investigation**

## ARCHIVE

- 78 MARTINA JANDLOVÁ SOŠKOVÁ – FRANTIŠEK ŠUMAN  
**The Thun "Hochgräflichen Gallerie": Tracing Works in the 1814 Inventory and their History after 1945**

## OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI

- 98 **Viktor Stretti: Reminiscences of his Life, Encounters with T. G. Masaryk, and as Remembered by Friends**

## REVIEWS

### JAN DIENSTBIER

- 111 **Images of Beauty and Salvation. Gothic Art in South-Western Bohemia, Arbor Vitae in Řevnice and the West Bohemian Gallery in Plzeň, 2013, eds. Petr Jindra – Michaela Ottová**

# Obsah

---

## STUDIE

- 124 ANETA KLOUZOVÁ  
***Spící ponocný* Quida Mánesa. Sentimentální idyla nebo/a malovaný žert**

## MATERIÁLIE

- 135 TOMÁŠ HLADÍK  
**Řezby Jiřího Františka Pacáka ve sbírkách Národní galerie v Praze**
- 143 TOMÁŠ WINTER  
**„Ohavně nevkusný obraz“. *Květinový den* Thomase Theodora Heineho**

## ZPRÁVY

- 147 ADAM POKORNÝ  
**Restaurování obrazu Benozza Gozzoliho *Madona s dítětem*. Problematika parketovaných obrazů**
- 154 ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – OLGA KOTKOVÁ – ANNA TŘEŠTÍKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ  
***Svatá Anna Samotřetí*. Nově připsané dílo Mistru Litoměřického oltáře a jeho dílně ve sbírkách Národní galerie v Praze**
- 167 CHIARA ANSELMÍ – BRUNETTO GIOVANNI BRUNETTI – DAVID BUTI  
CLAUDIA DAFFARA – RAFFAELLA FONTANA – OLGA KOTKOVÁ – MATTIA PATTI  
COSTANZA MILIANI – ADAM POKORNÝ – ALDO ROMANI – FRANCESCA ROSI  
***Růžencová slavnost* od Albrechta Dürera. Výsledky nového technologického průzkumu**

## ARCHIV

- 171 MARTINA JANDLOVÁ SOŠKOVÁ – FRANTIŠEK ŠUMAN  
**Thunovská „Hochgräfliche Gallerie“ v Inventáři 1814. Identifikace děl a jejich osudy po roce 1945**
- 186 OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI  
**Viktor Stretti o sobě, TGM a ve vzpomínkách přátel**

## RECENZE

- 195 JAN DIENSTBIER  
**Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách, Arbor vitae v Řevnicích a Západočeská galerie v Plzni, 2013, eds. Petr Jindra – Michaela Ottová**

# *The Night Watchman Asleep* by Quido Mánes: Sentimental Idyll or Painted Joke

ANETA KLOUZOVÁ

This article focuses on a painting by Quido Mánes from 1862 titled *The Night Watchman Asleep*, a prime example of genre painting (its format conforms to contemporary practices in this branch of painting), which was unveiled at the annual exhibition of art in Prague. The painting, which in a unique way combines elements of idyllic and comic painting, the two most distinct tendencies in the field of genre painting, invites the viewer to trace multiple meanings and references to at that time contemporary concepts. This is largely made possible by an analysis of three contemporary commentators on the work. The article's description of the contemporary 'reading' of the scene captured in the painting is followed by a discussion of the comical aspect of Mánes's night watchman and two incongruities in the image. The article discusses the sleeping guard as an iconographic type of genre scene and the role of Quido Mánes and his work in this field. It examines the comic aspect of the work of Carl Spitzweg, the Prague public's and Quido Mánes's responses to it, and how the night watchman motif figures in the context of Mánes's work and above all the context of the work of Carl Spitzweg, an eminent representative of the comic genre in Central Europe, who was instrumental in winning full appreciation for this branch of genre painting amongst Prague critics and the wider public. The article then discusses the function of comedy in art, among other things, in anticipating ugliness in the sphere of art, as constituting the essence of genre painting as far back as its origins in the Netherlands in the 17th century. The author reflects on another, altogether different, but no less apposite reading of the painting's subject in a section of the article titled 'The sleeping night watchman as a modern-day Endymion: sentiment and the idyllic'. The article then, on logical grounds, denies the incompatibility of idyllic and humorous features and Mánes's *The Night Watchman Asleep* is considered an example of a genre painting that lies on the border between the idyllic and the comic painting. The article closes with a discussion that sets the painting in the context of its selling value as a painting around the time it emerged and confirms its exclusive nature. Summing up the painting's unique quality, the conclusion confirms the significance of Quido Mánes's role in the field of domestic genre painting.

*Keywords*

genre painting, idyll, sentiment, comic, ugliness

**Quido Mánes, the younger brother of the more famous Josef, was a member of a prominent Prague family of artists and an excellent practitioner of genre painting in the period when this style of art was at the height of its popularity. At the peak of his artistic career, Quido created a painting titled *The Night Watchman Asleep*, and when it was unveiled both critics and the art-buying public received it with enthusiasm.**



1 Quido Mánes, *The Night Watchman Asleep (The Young Night Watchman, The Night Watchman)*, 1862, oil on canvas, The National Gallery in Prague.

All this is essentially well known, yet there are a number of questions about the painting that have yet to be clarified. Quido has always been rather overshadowed by his father and brother,<sup>1</sup> but he deserves greater recognition as a representative of one of the most popular styles of 19th-century art, a style that later on, with the rise of modern art, fell out of favour, in part as a result of the cheap popularity it had enjoyed amongst the public. It is popular for its combined use of idyllic and sentimental elements and, perhaps even more so, for introducing comedy and humour into art. Genre painting

applied idyllic elements to scenes from the life of simple people, preferably in rural settings – and a doctrinal or moralistic point often accompanied the idyllicism it cultivated. From the time of Quido's youth, moreover, genre painting in Prague had begun to incorporate comic elements into its subjects, just as artistic prints created primarily for entertainment had done before it. This short description of the art scene is of course a very simplified one, especially considering the great boom in genre painting in the late 18th century in the art metropolises of Europe and in ideas about art. Concepts such as idyllicism

2 Quido Mánes, *Dreaming behind the Stove (Self-portrait)*, pencil drawing on paper, whereabouts unknown. Photo: Vojtěch Volavka, *Česká kresba XIX. století* (Czech Drawing in the 19th Century), Prague 1949, Fig. 231.



and sentiment or the comic, jokes, and gags had very specific meanings around the time that Mánes created his painting and also possessed a certain ambiguity derived from their history. In order to fully understand *The Night Watchman Asleep* it is therefore necessary to reconstruct what these concepts meant then and how they related to each other. This can be done from a close reading of the comments and discussions concerning this work in its day. This should help to answer the question of exactly what type of painting this work by Mánes was, a question hinted at in the subtitle of this essay.

First, however, let's look at what basic information we have about *The Night Watchman Asleep*. The painting belongs to the Collection of 19th-Century Art at the National Gallery in Prague. It is a comparatively smaller middle-format painting, which was typical for 19th-century genre painting. Mánes unveiled it in 1862 at the annual art exhibition in Prague, where it was bought by the local Gallery of Living Artists (Fig. 1).<sup>2</sup> Nothing more is known about the circumstances in which the painting was created or its origins, and in the great mass of drawings Quido Mánes left behind there is no study that is directly connected to this painting. Even the identity of the artist's model is unknown, unlike other paintings by Quido and his contemporaries.<sup>3</sup>

The title the artist gave to the painting for the exhibition in Prague is intended to guide the viewer's perception of it. In connection with the painting's motif it might be of interest to mention that Quido often portrayed himself asleep and dreaming. Given the small number of Quido's self-portraits that have survived, his self-stylisation in this way could be considered typical.<sup>4</sup> Considering the influence of Josef's work on Quido it is also worth mentioning a painting he created called *Reading* (1850–1855), which also features a figure falling asleep over a book and thus shares a similar theme.

## Contemporary reviews of the painting

When it was unveiled in Prague in 1862 *The Night Watchman Asleep* was remarked on very positively in three relatively comprehensive reviews, which together present a mosaic of the different elements in the painting and of the different ways it was 'read' by contemporaries, and are thus worth a close reading.

Karel Purkyně, a sharp and occasionally even ruthless critic, and an excellent painter in his own right, described Mánes's *Night Watchman* in his review of the exhibition as the most pleasing of the genre paintings on show: *'This painting, illuminated with the fair glow of the moon, is filled with gentle poetry, and is thoroughly original. A young night watchman in a village, the personification of clear conscience, is relaxing on an old tree trunk, and sleeping the sleep of the just. He is resting his head on a garden fence, through which the lit-up faces of inquisitive sunflowers smile sweetly at this modern-day Endymion. The painting is rendered with great diligence and tenderness; how beautifully the village road meanders; how pleasantly and studiously the trees, flowers, and houses are rendered; how veraciously the hand of the sleeper is positioned, and everything speaks of the most innocent indolence and thoughtless comfort. Guido Mánes handled a very difficult task in a truly artistic manner. Amidst all his natural authenticity this rural youngster nevertheless has something idyllic, something delicate to him; yes, I'd venture that, despite his gaping mouth, this fellow is not quite devoid of poetry.'*<sup>15</sup>

Jan Neruda, a leading Czech poet and a critic of contemporary literature, theatre, and art, opened his article on the exhibition with the following words as part of his review of domestic genre painting: *'Our dear Guido Mánes is a valiant contender for the [winning] palm, 'The Night Watchman' is one of Mánes's best paintings.'*<sup>16</sup> And he goes on: *'A seventeen-year-old boy, performing the duty of night watchman perhaps in place of his father, is ultimately overcome by sleep; he is sitting on a thick tree trunk, leaning against a fence. His ruggedly pleasant face attests to his vigorous health, despite his youth he is already very tall. Everything suggests the night is thick and muggy, and a blank sleep has descended onto everything, onto the watchman, the bush, and even the droopy sunflowers bowing over the young man. The colour is poppy-seed grey, distributed well. The same conscientiousness with which Mánes executes his paintings in detail and for which he has already been reproached by the self-righteous, he has again applied to the staffage of this year's small and conceptually modest, yet generally valuable work. Mánes has the ability both to read and to faithfully portray nature.'*



A reviewer for the daily *Bohemia* also praised Quido Mánes's painting, though from a slightly different angle: *'The Night Watchman by Quido Mánes also warrants mention, as the most successful of all the paintings in the comic line. The young rural lad with the pointed cap and spear has set himself down by the fence and is sleeping the sweet sleep of the just. The landscape lit up by the full light of the moon is brilliantly executed, the atmosphere is clear and bright, and the sunflowers that embrace the young slumberer add such a cheery spookiness to the whole thing that we want to believe there is a little sprite at work in the painting.'*<sup>7</sup>

These comments on Mánes's painting are at one in their praise of the artist's technical mastery of the work of painting a difficult night scene and in some other details. However, they clearly differ on the general category the painting belongs to, which is usually hinted at in reviews of painted works. Neruda actually avoids making any categorisation, the critic in *Bohemia* straight out declares Mánes's painting an example of the comic genre, while Purkyně speaks of the idyllicism, tenderness, and poetry of the scene, yet does not explicitly deem these features incompatible with the realistic depiction of the inadvertently comical appearance of the slumbering young man; his characterisation carries all the more weight in that it comes from the mouth of a close companion of Quido Mánes and thus may in at least some points represent the artist's intentions in the painting.

### **Two incongruities in *The Night Watchman Asleep***

A night watchman sleeping is a contradiction in terms. The explicitly humorous part of Mánes's painting is that the occupation of a night watchman was a demanding and responsible one, and this would have been generally understood at the time. Every large village used to hire someone well-trusted to guard the local inhabitants as they slept peacefully. It was the night watchman's duty to sound the alarm if anything unusual happened in the community, and as well as ensuring peace and quiet was kept at night, he was supposed to prevent robberies and provide warning of any threat to the community or its property, devastating fires in particular. To perform his job he was equipped with a horn and a manual weapon for self-defence—a stick, a pickaxe, or a halberd. The watchman, like other workers providing services to the community, was retained by the village on a contract and was paid in money and in kind. However, the night watchman often performed other duties during the day and



3 Quido Mánes, *Nocturno*, c. 1860–1863, oil on canvas, Gallery of West Bohemia in Plzeň.



4 Quido Mánes, *The Night Watchman*, watercolour (gouache) on paper, The National Gallery in Prague.

the pay he received for keeping watch all night was just a secondary source of livelihood. The function of night watchman could only be performed by a man who had reached the age of majority, though many exceptions to this have been recorded.<sup>8</sup>

The first qualification for a night watchman that Mánes's hero fails to meet is his age. In his above-cited review Neruda touched on this inconsistency, noting the night watchman's *'youth'*. Contemporary viewers familiar with the work of watchmen would have been able to imagine that this was the watchman's son standing in for his father for some reason, which is precisely how Neruda interprets the painting. The minor's father, however, would have remained fully responsible for the youth's behaviour and that is why in the comments on Mánes's painting there is no harsh criticism of the second and most glaring incongruity, which is that, instead of keeping watch, this night watchman is asleep.

### ***The Night Watchman Asleep*—an iconographic type of genre scene?**

There were certain types of particularly popular plots and scenes in 19th-century genre painting, such as *'The Broken Jug'*, *'Blind Man's Bluff'*, *'The Love Letter'*, *'The Wine Tasting'*, *'An Overheard Conversation'*, and many others. They

5 Carl Spitzweg,  
*The Sleeping  
 Night Watchman*,  
 oil on wood,  
 private collection  
 in Bavaria.  
 Photo: Günther  
 Roennefahrt, *Carl  
 Spitzweg.  
 Beschreibendes  
 Verzeichnis seiner  
 Gemälde,  
 Ölstudien und  
 Aquarelle*,  
 München  
 1960, p. 209,  
 cat. no. 721.



represented typical human attributes and situations and many of them also had a clear moral message. Some, like 'The Broken Jug', had roots in the Bible. There is also, significantly, a sleeping watchman in the story of the Resurrection of Christ. It is certainly hard to imagine that Quido Mánes would not have been familiar with the countless depictions of this essential theme in Christian iconography. A similar theme was that of the Apostles falling asleep in the garden of Gethsemane while Jesus was praying on the mountain; they, however, are not guards in the real sense of the word, their only error was to have fallen asleep, and they are not wholly negative heroes in the story, and in this sense they anticipate the role of the hero in Mánes's painting. Another important but hard to answer question is when and how the scene with a sleeping guard or watchman actually acquired autonomy and itself became the central theme in a work of art.<sup>9</sup>

As well as sacred history, however, Mánes's inspiration could also have come from depictions of various secular stories featuring watchman who fail in their duty. Night scenes featuring guards were very common in early genre painting and prints, but were rarely set in the countryside, and this was all the more true of late 19th-century work. Regardless, it can be assumed that scenes with a sleeping night watchman as such were not too common in the standard repertoire of genre painting themes.

All that has remained of many genre paintings with similar themes produced in that era is the title of one or another work. It therefore cannot be determined

with certainty whether watchmen or guards were depicted in night scenes or whether it was a night watchman at all. Under these circumstances, it can hardly be asserted that Quido Mánes was genuinely the first painter to depict the motif of a night watchman asleep.

### The comic aspect of the work of Carl Spitzweg

Two other paintings by Quido Mánes warrant mention before we further consider his use of the watchman motif. One was an oil painting that featured a night watchman and another figure nodding off by a lantern, implying the night watchman's failure to fulfil his role, which is perhaps a deliberate reference to the Apostles in the garden of Gethsemane (Fig. 3). It appears that this painting was never exhibited at the annual exhibition in Prague during Quido's lifetime, and it can only be given an approximate dating on the basis of an assessment of the artist's mature, but not his late, style of painting. The same applies to the second work, a gouache painting, in the Collection of Prints and Drawings at the National Gallery in Prague, showing a night watchman yawning on the rooftop of an urban building, the date of origin of which is similarly uncertain (Fig. 4).<sup>10</sup>

Quido Mánes's use of the night watchman motif temporally coincided with the work of a leading central European creating genre painting with comic elements, Carl Spitzweg. He, however, used this motif much later than Quido, not until the 1870s, when other signs of the popularity of the night watchman motif can be observed.

Spitzweg's body work is well-known and well-studied, in part owing to a recent inventory and visual record that has been made of it.<sup>11</sup> Spitzweg used the motif of a night watchman asleep in one of his most famous paintings, originally exhibited in Munich in 1879. He employed the watchman motif again that same year in a smaller-format painting, where, like in Mánes's work, the figure is of a young man, but the setting is urban. The third example of Spitzweg's use of this common motif is a painting that is similar in composition and general tone to the scene in Mánes's *Night Watchman Asleep* (Fig. 5).<sup>12</sup>

Genre artists regularly 'exchanged' motifs. The key thing in the end was always the individual way in which an artist worked with a particular motif and how it was painted.

For many artists Spitzweg's work served as a model of genre painting in central Europe and provided them with a shared



6 Carl Spitzweg, *The Sleeping Guard*, 1848, oil on canvas, private collection. Photo: Taťána Petrasová and Roman Prahel (eds.), *Mnichov–Praž. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou / München–Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*, Prague 2012, p. 131, Fig. 46.

visual strategy. That strategy involved visually questioning or even negating the actual and original meaning of the role the figure portrayed in the painting was supposed to have. Spitzweg depicted 'recreational' hunters asleep or looking fearful, and his guards would be knitting socks, napping, or yawning. A famous early painting of his shows a guard relaxing, having placed a dummy in his spot on the ramparts (**Fig. 6**). Similarly, in a scene depicting the act of portrait painting, the person sitting for a portrait has grown visibly tired in the process, but ought instead to appear lively and self-possessed in that position.

Spitzweg submitted his paintings to exhibitions in towns all over central Europe, including Prague. He had been submitting them more or less regularly to the annual exhibition in Prague since the exhibition opened up to work from abroad.

That is how Quido Mánes, a generation younger than Spitzweg, became acquainted with the latter's ideas when he was still just starting out as an artist.

Spitzweg's extensive ties to Prague have recently been the subject of an exhaustive analysis,<sup>13</sup> so it is enough here to sum up the main findings on this topic. The evidence as to whether Josef and Quido Mánes had any personal contact with Spitzweg in Munich before 1849 is not entirely conclusive. Spitzweg definitely visited Prague in 1849, and he ceremoniously recorded his trip in an illustrated text.<sup>14</sup> He maintained lively ties with Prague's art scene later too, and succinct proof that he was later welcomed into the scene is the fact that Prague was chosen as the location for an exhibition of work from Spitzweg's estate.

In addition to the relationship between Spitzweg and Josef and Quido Mánes,

7 Gustav Poppe, *The Sleepwalker*, c. 1850, ink-washed drawing on paper, The National Gallery in Prague.



earlier scholarship has dealt with the thematic connection between Spitzweg and an outstanding peer of his in Prague, Josef Navrátil. It is worth mentioning that Navrátil, a representative of the non-academic branch of art in Prague, employed the type of scene used by Spitzweg, featuring 'recreational' hunters and much later, in his best oil paintings, the 'fox hunt'.<sup>15</sup>

From this observation it is clear that we need to look more closely at the reception given to Spitzweg and his genre painting in Prague. Let's leave aside the analysis of the paintings and the response to them in the Prague press, and describe the situation generally on their basis.

Spitzweg's successful work soon turned into an invitation to artists in Prague to openly imitate it; it thereby simultaneously elicited a negative response from art critics. Gustav Poppe, a peer of Quido Mánes's in Prague, showed two paintings at an exhibition in Prague in 1849 titled *Sunday Hunter* and *Night Watch*. On this occasion a critic at *Bohemia* praised the young artist for cultivating Spitzweg's branch of art and at the same time cautioned him against 'excessive imitation' of the master from Munich: '*The talented Poppe begins where Spitzweg leaves off. Is there perhaps no other folly as a spice salesman who goes out on a Sunday*

*with the purpose to hunt wild animals and fails in that purpose? We ought generally to caution Poppe against excessive imitation of Spitzweg. [...] In "The Sleeping Guard" [by Poppe] we also find other, secondhand jokes. In this too we would caution the young artist. Second-hand jokes like these are often elements without a context. Spitzweg, just like Hogarth, for instance, squanders all sorts of allusions that are often pointless.*'<sup>16</sup>

The reception to Spitzweg's work in Prague, moreover like anywhere else, was thus not universally positive. The fundamental rejection of one of his paintings by Prague critics is evident in a comment written in 1847: '*As regards [...] the painting by Spitzweg, we have a request that the artist veil the painting in drapery as it is not fit to be seen by today's viewer.*'<sup>17</sup>

Poppe's *Night Watch* is today only known from a brief contemporary description. It depicted a member of the national guard who has fallen asleep on duty and a night watchman shining a torch in his face. Poppe's drawing *The Sleepwalker* portraying an encounter between a night guard and a figure up on the roof of a building provides an idea of the comic approach that was applied to a subject similar to the *Night Watch* (Fig. 7).<sup>18</sup>

These details form the foundation and background to subsequent work done



8 Quido Mánes, *Study for the painting Publican in Fear*, 1859, pencil drawing on paper, The National Gallery in Prague, whereabouts of the original unknown.

by Quido Mánes, including *The Night Watchman Asleep*. Quido himself often leaned towards comedy, whether implicitly, as in the painting *The Curious Messenger* (1857), or explicitly, in the painting *The Worried Publican* (1859), only the preparatory drawing for which has survived (Fig. 8).<sup>19</sup> A pregnant comment by one Prague critic is attached to this painting: '[...] *verging on caricature but no less amusing is the painting [by Quido Mánes] "Garden Waiter in a Sudden Storm". The threat of the storm is that it will deluge all his prospective guests and tips.*'<sup>20</sup>

This comment contains an acknowledgement of some painted humour in art, but at the same time the term 'caricature' suggests the limits to the use of humour in art. It seems that even official art criticism was able to enjoy genre painting. Criticism ranged from references to official artistic criteria to the public's expectations. Perhaps *Bohemia* in 1848 most clearly expressed the art critic's obligatory distance mixed with respect for the expectations of the wider public with the words: '*Of Spitzweg's output we can say the following: though we are always seeing the same person, we have to laugh. I'm looking at the same figure for what must be the thirtieth time, and I wanted to complain a little, but despite it all I've been forced to laugh again and again. And I truly laughed tremendously, to the point where I had bugs flying into my mouth [...]*'<sup>21</sup>

It was Spitzweg and his work that managed to obtain full appreciation for the comic genre amongst Prague critics. In the year that Mánes's *The Night Watchman* was exhibited, 1862, Purkyně wrote of one of his paintings: '[The Painter of Portraits] is, like all the paintings by this true humourist, very nicely painted; the painting itself is intelligible and needs no explanation.'<sup>22</sup> And in the context of genre painting with Spitzweg in the leading



9 Quido Mánes, *The Night Watchman Asleep (The Young Night Watchman, The Night Watchman)*, 1862, oil on canvas, detail of the face (actual size), The National Gallery in Prague.

role *Bohemia* also once described Quido Mánes as '*Prague's Spitzweg*'.<sup>23</sup>

### Comedy as the accepted prerogative of genre painting

The foundation for the development of genre painting in Europe was 17th-century art in the Netherlands. Its complex structure of humour and comedy, corresponding, in the visual art forms, to the other branches of the arts, has recently and increasingly become the subject of analysis. Erstwhile definitions of the 'comic mode' of 17th-century genre painting emphasised analogies with the theatre of the mediaeval and humanist eras and with the comic genre of literature from the same period. Scholarship on the founding stages of genre painting seems to be in agreement that painters too used humour and comedy to address the contrast between the ethics established by traditions and the morality of their era.<sup>24</sup>

From the early 1840s, with the boom in genre painting in Prague's art scene, humour and comedy became the subject of a debate concerning the possibilities this type of painting had to offer. Local critics adopted the view widely held at the time that humour is in fact the very essence of genre painting, and, more generally, that

comedy is a means by which to incorporate anything ugly within the 'beaux arts'. The following was written about genre painting in *Bohemia* in 1843: *'The main thing is that we should not be presented with trivialities or murder scenes and death, or sad and weepy romantic poetry, or effects without meaning or simpleminded women in grandiose attire. These subjects are outside the boundaries of humour. And genre painting lies within humour's realm.'*<sup>125</sup> And in the same paper a year earlier the following was written about one painting in the annual exhibition in Prague: *'unless a painter is able to portray something unsightly as something comical, then he should not even take up such a subject'*; and: *'in everything that is genuinely comical lie the marks of the contrast between the beautiful and the ugly.'*<sup>126</sup>

Such high demands on a proper artistic depiction of reality arising from this emphasis on 'genuine' comic aspects allowed comic painting to be understood as a legitimate domain of artistic creativity.

The conception of beauty and the beaux arts began to change substantially with the enormous developments that occurred in aesthetics and art theory during the late 18th century. British, French, and German thought was processing the legacy of Antiquity and the contemporary art scene, and at the same time expanding on impulses from existing ideas about the nature of literary satire and comedy as a branch of the theatre arts. This orientation can be observed in the work of the European pioneer of written criticism of the beaux arts, Denis Diderot.

Aesthetics, which had hitherto focused on the concept of beauty and on capturing the ideal in art, began to undergo a revision, under the awareness of the diverse modalities of beauty and the substantive possibilities of individual modes of artistic work. In this respect, the comic emerged as a key category, capable of acting as intermediary between ideal beauty and the ugly of reality.

In the mid-19th century aesthetic theorist Karl Rosenkranz managed to rehabilitate the ugly within the most methodically elaborated system of thought. His central premise was that ugliness does not represent just a lack of beauty but is rather its active counterpart, as beauty can only be perceived against the backdrop of ugliness. He pointed to the various modalities of beauty and the various manners of subjective appreciation of it. Although ultimately he observed that ugliness for the sake of ugliness favours a 'pathological' as opposed to a 'healthy' form of perception,

he noted various legitimate applications of the ugly in art.<sup>27</sup>

Like some other prominent art theorists in Europe in the 1840s onward, Rosenkranz commenced his explanation for the existing paradox in aesthetics and art theory by referring to the traditional respect for certain forms of comedy in every other branch of the arts. *'The comic always encompasses something of the ugly as an ingredient'* and *'artists producing comic work cannot avoid ugliness.'*<sup>28</sup> Rosenkranz's attempt to contemplate the aesthetic paradox in art ultimately led him to an exceptional appreciation of the role of the comic. Ugliness as the negative of positive beauty finds a new and higher positive form in the comic: *'the positive ideal lies in the comic, as what is negative is dissolved in the comic'*, *'because everything ugly converges in the comic, the ugliness is lost'*, and *'the comic can be beautiful, beautiful not in the sense of a simple positive beauty, but rather in the sense of aesthetic harmony.'*<sup>29</sup>

Rosenkranz also discussed various other phenomena that represented counterparts to ideal beauty, such as the 'macabre' that began to be popular with the art public and debated by art theorists in the 18th century: *'The macabre can easily be turned into the comic. The fact that everything terrifying can easily be turned into the comic need not be elaborated here, as persiflage has almost too often been about satirising the macabre. Outside satire too, however, art has drawn on everything terrifying and spectral for the purpose of ridiculous plots.'*<sup>30</sup>

Similar features can also be observed in a contemporary 'reading' of Mánes's painting, the last-mentioned aspect in the description of the painting given above ('the humorous macabre'). Mánes's *Night Watchman* also contains a mixture of the pleasant and unpleasant, or more mildly put, the risible, and consequently it can come across as comical. This particularly applies to an important part of the painting, the young man's face, where the artist has almost caricaturishly accentuated the slumbering young man's half-open mouth (**Fig. 9**).

### **The sleeping night watchman as a modern-day Endymion: sentiment and the idyllic**

A very different or even opposite way of reading Mánes's painting is highlighted by contemporary comparisons of its hero to Endymion, as in the above-cited quote. The witty description of *The Night Watchman Asleep* by the artist's friend and art critic Karel Purkyně touched mainly on the veracity of the depiction of the painting's hero and his mental state, and the reference to Endymion was not a mere

witticism. The hero corresponded to earlier representations of a watchman figure in art and sculpture in terms of the position of the body, the inclination of the head, and in the use of the most commonly employed manner of situating the figure in a night landscape. In temper too, with the night watchman immersed in delightful yet innocent sleep, the composition fully conformed to the ancient Greek myth of an eternally beautiful young shepherd. The moon goddess Seléné fell in love with Endymion, but because he was a mortal she could only visit him at night, while he was asleep. Endymion was the main hero of the story and later on it was occasionally Diana who was presented as his divine counterpart. In the 18th century Endymion and his divine companion appeared together with an intermediary putto figure, and paintings around 1800 sometimes only depicted Endymion in the company of this intermediary—for example, in the famous work by A.-L. Girodet (Fig. 10). The figure of a young shepherd asleep, with his head tilted upward, tended to be situated in the left side of the scene, which is more where the figure is found in the most famous classical relief depicting Endymion. In Quido's *Night Watchman Asleep* it is the sunflowers on the right that are the young man's companion, referring to the arrival of the moon goddess or to her departure with the break of day.

Endymion became a frequent motif in European painting in the second half of the 18th century, and in the Czech lands around the year 1800 the motif even figured in a public manifesto on the subject of the critical state of art and its patronage at the time.<sup>31</sup> The balladic mood of the age become concentrated in the figure of a beautiful young man, and sleep and dreaming became themes indicative of the era. *Endymion*, John Keats' poetic romance from 1818, evoked this mood brilliantly: 'A thing of beauty is a joy for ever: / Its loveliness increases; it will never / Pass into nothingness; but still will keep / A bower quiet for us, and a sleep / Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing. [...] / Spite of despondence, of the inhuman dearth / Of noble natures, of the gloomy days, / Of all the unhealthy and o'er-darkened ways / Made for our searching: yes, in spite of all, / Some shape of beauty moves away the pall / From our dark spirits. Such the sun, the moon, / Trees old, and young sprouting a shady boon / For simple sheep [...].'<sup>32</sup>

Endymion, however extraordinary he was, given his amorous night-time interaction with the world of the gods, was nonetheless essentially part of a community, set in



10 Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *The Sleep of Endymion*, 1791, oil on canvas, Musée du Louvre, Paris. Photo: [http://en.wikipedia.org/wiki/Endymion\\_\(mythology\)#/media/File:Girodet\\_-\\_Sommeil\\_Endymion.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Endymion_(mythology)#/media/File:Girodet_-_Sommeil_Endymion.jpg).

the original idyllic Greek landscape that was celebrated in pastoral poetry and in painting represented as a pastoral type of landscape art, in contrast to the landscape settings for heroic acts.<sup>33</sup> Idyllicism and sentimentalism with an admixture of nostalgia acquired an exceptionally strong base in Czech culture and even assumed its specific form in the text to the song *Where Is My Home*, which later became the Czech national anthem.<sup>34</sup>

### The ostensible incompatibility of humour and the idyllic

Jan Neruda, whose amicable comments on Mánes's painting were cited in the quotation at the opening of this essay, had a particularly observant and warm relationship to genre painting, given his own artistic ambitions in the sphere of the short literary form. In the year *The Night Watchman Asleep* was exhibited, Neruda defined genre painting very broadly and noted in particular the expectation that it would flourish and spread in domestic art: 'Varied are the likings of laymen, but it is amongst them that genre enjoys the largest following, with its ordinary subjects familiar to everyone, easy to understand, and entertaining, they are portraits from real and oftentimes ordinary life [...] and in honour of our domestic artists here again the already well-known truth can be confirmed that they sincerely strive for something higher. We already have a good number of merry genre artists, and we'll have the pleasure of encountering some of them again this year.'<sup>35</sup>

A year later a more general version of this description was provided by the author of the entry on this subject in an essential work of Czech lexicography of this period, Rieger's *Slovník naučný* (Encyclopaedia). Genre encompasses '[...] in painting [...]

usually everything that falls within the field of historical painting or landscape art. In a narrower sense the term indicates the presentation of scenes and situations in painting drawn from community or everyday life, without any greater or more specific historical significance, in a certain decorative spatial limitedness, harmoniously executed in form and content, wherein the latter ought always to possess a certain poetic idea drawn from the rich resources of the spirit, such as: spiritual devotion, sensitivity, sentimentality (in the positive sense), humour and satire etc. [...].<sup>36</sup>

In his own writing Neruda himself demonstrated a feeling for combining idyllic aspects with humour.<sup>37</sup> Even when this style of art first appeared in Prague, when Neruda was still a young man, all of its aspects had already been extensively discussed there.

For example, Anton Müller, a university professor of aesthetics and prominent local commentator on art at that time, in reference to one of the paintings on show, remarked that it lay 'on the border between the idyllic and the comic'.<sup>38</sup>

Clearly it can be claimed that the work of Quido Mánes also falls on this same borderline, or rather that it imaginatively unites elements of both of the main conventional styles of genre painting.

### **Mánes's *Night Watchman Asleep* in the context of the contemporary value and acquisition of paintings**

After exploring the work itself, its sources, and its contemporary reception, we ultimately arrive at the question of where *The Night Watchman Asleep* figured in the context of the value and acquisition of paintings in Prague in its time.

Visitors to Prague's annual exhibitions were familiar with Quido Mánes's work from the time he was a young man. The Prague exhibition of art was the largest domestic platform for showcasing contemporary art and Mánes regularly exhibited work there from 1841. In the two decades until 1861 he presented twenty-three works at fifteen exhibitions.<sup>39</sup> These figures alone make it clear the annual exhibition in Prague was not the only platform in the city that he used to show his paintings for sale. No painter could have made a living through that one platform, even if he managed to sell all his paintings at those exhibitions. Although the presentation of art at the Prague exhibition was very much about prestige and self-promotion, the catalogues for this exhibition provide a good idea of the prices paintings sold for. Most were oil

paintings on canvas, the price for which, in the case of Mánes's work, ranged from 80 to 300 Austrian Gulden. The selling price of 220 Gulden that was asked for *The Night Watchman Asleep* in 1862 was therefore nothing extraordinary in terms of the prices that Mánes's other paintings sold for. However, it is necessary to take into account the fact that the format of this work was small. Considering that Mánes offered his large-format painting *Country Pub* for 280 Gulden at the annual exhibition the following year, he clearly thought highly of the smaller work. When compared to the prices that the other genre paintings shown at the exhibition that year were offered for, regardless of whether they were by domestic or foreign artists,<sup>40</sup> the high value assigned to Mánes's *Night Watchman Asleep* again cannot be denied.

Under these circumstances, the prices artists asked for their work at the Prague exhibition were also a part of their different strategies, and it was by no means uncommon for works at the exhibition to be purchased, as the example of Quido Mánes shows. Between 1842 and 1862 Mánes sold sixteen paintings at the exhibition, including *The Night Watchman Asleep*. Four of the fifteen paintings that were sold up to the year 1861 were purchased by members of the domestic aristocracy acting as patrons of the arts, while the remainder were purchased by the Art Association.<sup>41</sup>

It is evident from a look at the sales of Mánes's paintings at the Prague exhibition that individuals made purchases there relatively rarely, while the organiser of the exhibition, the Art Association, was a regular and the largest buyer, acquiring works for the annual draw held among its members. By contrast, *The Night Watchman Asleep* was evidently a comparatively more prestigious item as it was purchased by the Gallery of Living Artists. This institution operated on a similar basis to the Society of Patriotic Friends of the Arts, as a private fund originally established by several aristocrats. The primary purpose of the gallery was to acquire and for a time make public exemplary works of contemporary art in the Picture Gallery of the Society.<sup>42</sup> Against a backdrop of similar institutions in art metropolises and their more generous purchases, the gallery became the target of constant criticism from the local public, among other things for its manifest neglect of local artists. In this perspective, the purchase of a painting by Mánes, in particular, in 1862 may seem like a gesture towards rectifying the



artistic policy practised by the gallery to that time.

What were the exact motives of the men who chose to purchase *The Night Watchman Asleep* can hardly be discovered now. With its small format, the genre painting conformed to expectations established by an academic understanding of art and a traditionally hierarchical view of styles of art. The subject of Mánes's painting was moreover also ennobled by its historical precursors. Finally, in the eyes of the movers and shakers at the Gallery of Living Artists, a sleeping night watchman, as a kind of Endymion, may have been the personification of an implicitly 'political' statement on the current time, albeit a different type of statement than that made by Spitzweg's paintings and their fans before the onset of Neo-Absolutism.

### Conclusion

A close study of *The Night Watchman Asleep* confirms the unique position Quido Mánes occupied in the sphere of genre painting. It also and especially provides deeper insight into the significance of this particular painting in the artist's body of work.

Discussions of this painting and of genre painting in general by the work's contemporaries point to 'humour' and 'poetry' as key counterparts within the context in which genre painting took shape and in which it was perceived when this painting was made. Examples of combinations of diverse styles of art have been found as far back as in the poetry of Antiquity, but by the time *The Night Watchman Asleep* was painted much more subtle stylistic nuances and intersections were on hand. We can see this in the wider debate on contemporary art at the time drawing on contemporaneous philosophical ideas about beauty and ugliness, which underpinned the contemporary position of genre painting.

In *The Night Watchman Asleep* Quido Mánes drew on in his day the suggestive subject of an individual's professional role and the individual failure to fulfil it. He also enlisted the topics of sleep and dreaming, which in mid-19th-century Europe were often associated with distancing oneself from or even turning one's back on the state of society as it is. In this and other respects, Mánes drew inspiration primarily from the top central European master of genre painting, Carl Spitzweg. In his best work Spitzweg revealed signs of how painting could match poetry in the act of transforming reality into art by proceeding from conventional genre painting to the

exaltation of painting's most innate tools—colour and light. Mánes's work cultivated the preceding intellectual and artistic traditions of Biedermeier and Romanticism to the maximum. One example of this is *The Night Watchman Asleep*, which seems, among other things, like a synthesis of the basic qualities that, according to the contemporary debate, characterised the highest aspiration of genre painting. The specific combination of 'humour' and 'poetry' here ultimately takes inspiration from the original potential of Biedermeier—uniting an image of the idyllic in life with a slightly ironic (or self-ironising) reflection of that image within one painting.

*The Night Watchman Asleep* is a remarkable contribution by Quido Mánes to contemporary attempts to revise genre painting. It is a specific type of response to the glut of idyllicism at that time and an anecdotal approach to the painted image. Mánes's explicit use of the motif of Endymion in *The Night Watchman Asleep* was not simply about the external use of a Classical motif for the purpose of ennobling genre painting. Linking the night watchman to Endymion in fact showed how conventional genre painting could be inherently transformed into an art that is supposed to capture the totality of human existence. The qualities of *The Night Watchman Asleep* were recognised immediately from various angles in the Prague art scene even when it emerged. The impression of the painting as a valuable artistic achievement seems even stronger with the greater passage of time and thus beyond the contemporary standards in Prague in the era of Quido Mánes.

*This paper was reviewed.*

### Notes

1 The only monograph on this artist (Jan Loriš, *Quido Mánes*, Praha 1937) is now rather out of date. For a recent discussion of Quido and an accompanying bibliography, see Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *Malířská rodina Mánesů* (The Mánes Family of Painters), exhibition catalogue, The National Gallery in Prague, Prague 2002.

To understand the work of Quido in the context of contemporary genre painting, see Šárka Brůhová (ed.), *Idylický žánr v české malbě 19. století. Antonín Dvořák, Quido Mánes, Antonín Gareis ml., Eduard Steffen* (The Idyllic Genre in Czech 19th-Century Painting: Antonín Dvořák, Quido Mánes, Antonín Gareis Jr., Eduard Steffen), exhibition catalogue, The National Gallery in Prague, The Municipal Museum and Gallery in Hlinsko 1998.

**2** *The Night Watchman Asleep (The Young Night Watchman, The Night Watchman)*, 1862, signed 'Quido Mánes' in the lower right corner, oil on canvas, 41 × 54.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 450. *Katalog der Kunst-Ausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1862*, Prag 1862, p. 12: '[Nr.:] 238 [Gegenstand:] Ein Nachtwächter'.

**3** The identity of the hero in Quido Mánes's painting *The Goldsmith* is known; it was a well-known man in Prague in this profession, who it may be of interest to note was an ancestor of the painter Oscar Kokoschka.

**4** See Roman Prahel, 'Josef Mánes - Umělcův sen' (Josef Mánes - the Artist's Dream), in Marta Ottlová and Milan Pospíšil (eds.), *Proudý české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál* (Streams of Czech Artistic Production of the 19th Century. Dream and Ideal), Prague 1990, pp. 90-99 (in particular p. 92 and Fig. 17). I would like to thank my teacher prof. PhDr. Roman Prahel, CSc., without whom this article could not have been written, for his invaluable input on the subject.

**5** Karel Purkyně, 'Letošní umělecká výstava' (This Year's Art Exhibition), *Národní listy* II, 10. 5. 1862, no. 110, p. 1.

**6** Jan Neruda, 'Z umělecké výstavy' (From the Exhibition of Art), *Hlas* I, 15. 5. 1862, no. 134 (unpagged).

**7** Anonymous, 'Kunstaussstellung 1862. XI', *Bohemia* XXXV, 21. 5. 1862, no. 145, p. 1456.

**8** One exception was the case when, if the night watchman was feeling poorly, the task was taken up by a hard-working wife. I would like to thank PhDr. Miloš Tomandl from the Institute of Ethnology, Faculty of Arts, Charles University, for kindly providing me with this as well as other information about night watchmen.

**9** While Quido would probably have been familiar with both motifs from an earlier large collection of prints by the first director of the Academy of Art in Prague, Josef Bergler, which were used for a long time at the school to teach students with, even there it is not found as a separate scene. See Roman Prahel (ed.), *Josef Bergler a grafika v Praze 1800-1830 / Joseph Bergler and Graphic Arts in Prague 1800-1830*, Olomouc and Praha 2007. The collection of prints preserved in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague in all likelihood does not include any direct source of inspiration for Mánes's *Night Watchman Asleep* either. I would like to thank Mgr. Petr Šámal for this observation. With respect to Czech and international moralist prints, I would like to thank PhDr. Eva Bendová, Ph.D, for drawing my attention to the only print that plays with the subject of a night watchman, specifically, a night watchman in the streets (William Hogarth, *Night*, from the series *Four Times of the Day*, 1738, engraving, 452 × 580 mm, The National Gallery

in Prague, inv. no. R 916), which was not the model for Mánes's hero either.

**10** *Nocturno*, signed 'Q Mánes' in the lower right corner, c. 1860-1863, oil on canvas, 54 × 64 cm, Gallery of West Bohemia in Plzeň, inv. no. O 479. See Jiří Kotalík and Roman Prahel, 'Město v českém umění 19. století' (The Town in Czech 19th-Century Art), exhibition catalogue, The National Gallery in Prague and Gallery of West Bohemia in Plzeň, to accompany a conference in Plzeň in 1982, in Milena Freimanová (ed.), *Město v české kultuře 19. století, studie a materiály* (The Town in Czech 19th-Century Culture, Studies and Materials), The National Gallery in Prague, Prague 1983, p. 434, cat. no. 69; Jana Potužáková, *České umění 19. století ze sbírek Západočeské galerie* (Czech 19th-Century Art in the Collection of the Gallery of West Bohemia), exhibition catalogue, Gallery of West Bohemia in Plzeň, Plzeň 1991, p. 31, cat. no. 43 and Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *České malířství 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni* (Czech 19th-Century Painting in the Collection of the Gallery of West Bohemia), exhibition catalogue, Gallery of West Bohemia in Plzeň, Plzeň 2000, p. 35, cat. no. 130, Fig. on p. 76. Gouache (Quido Mánes, *Night Watchman*), watercolour (gouache) on paper, 145 × 210 mm, The National Gallery in Prague, inv. no. K 14631 can on the basis of the artist's style and individual components in the scene be dated to the 1850s, that is, to the early period of work by Quido Mánes. I thank PhDr. Šárka Leubnerová for dating the work.

**11** Siegfried Wichmann, *Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke. Gemälde und Aquarelle*, Stuttgart 2002.

**12** For three other paintings featuring a night watchman asleep, see Günther Roennefahrt (verfasst und eingeleitet), *Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle*, München 1960, pp. 209-210.

**13** Roman Prahel, 'Malíř Carl Spitzweg a jeho pražská agenda' (The Artist Carl Spitzweg and His Prague Agenda), in Jiří Kroupa, Michaela Šeferisová Loudová and Lubomír Konečný (eds.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka* (Orbis artium. To the occasion of Lubomír Slavíček's anniversary), Brno 2009, pp. 363-368.

**14** Cf. Siegfried Wichmann, *Spitzweg auf der Reise nach Prag mit Postkutsche, Eisenbahn und Dampfschiff von ihm eigenhändig aufnotiert und illustriert*, Munich 1963 (2nd ed., Munich 1980) and Olga Macková, 'Spitzwegova cesta do Prahy' (Spitzweg's Trip to Prague), *Umění* XIV, 1966, pp. 184-185.

**15** *The Fox Hunt*, signed 'Jos. Nauratil' in the bottom right corner, (after 1850), oil on canvas, 39.5 × 50.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 2653. *The Fox Hunt*, unsigned, (early 1850s), oil on canvas, 45 × 55 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 10219. *On the Hunt*, signed 'Jos. Nauratil' in the bottom right corner,

(early 1850s), oil on canvas, 32 × 40 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 8012. *Still-Hunting*, signed 'Nawratil' in the bottom left corner, (1850s), gouache and paper on board, 21 × 26 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 10830. *The Fox Hunt*, variation, signed 'Jos.Nawratil' in the bottom right corner, (early 1850s), gouache on paper, 23.8 × 28.3 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 13632. *Oak Tree (Still-Hunting)*, signed 'Jos.Nawratil' in the bottom left corner, (early 1850s), gouache on paper, 21 × 26 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 12955. *Old Tree with a Hunter*, signed 'Jos. Nawratil' in the bottom right corner, (early 1850s), gouache on paper, 21 × 27 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 8330.

**16** The text opens with the statement: 'If an artist has the ability to portray this kind of humour, that is a gift from nature that should be cultivated and indulged.' (Anonymous), 'Kunstaussstellung', *Bohemia* XXII, 23. 5. 1849, no. 122, p. 3.

**17** (Anonymous), 'Die Kunstaussstellung zu Prag im J. 1847. (Fortsetzung.)', *Bohemia* XX, 2. 5. 1847, no. 70, p. 3.

**18** This involves a drawing that was created for the purpose of café entertainment for a circle of artists and that drawing became part of the so-called *The Book of St Luke* (p. 28), which contained caricatures and humorous drawings and writings. *Sleepwalker (Ein Mondsüchtiger)*, c. 1850, drawing in washed ink on paper, 19.5 × 23 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. K 15784/57.

**19** Sketch for a painting in the collection of the National Gallery in Prague (*A Study for the Painting The Publican in Fear*), 1859, ink drawing on paper, 228 × 290 mm, inv. no. K 12907).

**20** (Anonymous), 'Die Prager Kunstaussstellung. IX', *Bohemia* XXXII, 8. 6. 1859, no. 135, p. 1194.

**21** (Anonymous), 'Die diesjährige Kunstaussstellung. (Fortsetzung.)', *Bohemia* XX, 23. 6. 1848, no. 93–94, p. 7.

**22** (Karel Purkyně), 'Letošní umělecká výstava' (This Year's Exhibition of Art), *Národní listy* 2, 23. 5. 1862, no. 121 (unpaged).

**23** *Bohemia* 1859 (see footnote 20 for the citation).

**24** On this, see in particular Hans-Joachim Raupp, 'Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, pp. 401–418; Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983; idem., 'Picturing of the Dutch Culture', in Wayne E. Franits (ed.), *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1996, pp. 57–67; Mariët Westermann, 'Steen's Comic Fiction', in Guido M. C. Jansen (ed.), *Jan Steen. Painter and Storyteller*, exhibition catalogue, National Gallery of Art Washington – Rijksmuseum, Amsterdam 1996, pp. 53–67. On

this, see recently Andrea Rousová, *Žánrová malba 17. a počátku 18. století v Čechách* (Genre Painting in the 17th and 18th Centuries in the Czech Lands), dissertation, Institute of Art History, Faculty of Arts, Charles University, Prague 2010.

**25** (Anonymous), 'Über die diesjährige Prager Kunstaussstellung. (Fortsetzung.)', *Bohemia* XVI, 5. 5. 1843, no. 54, p. 4.

**26** (Anton Müller), 'Die diesjährige Prager Kunstaussstellung', *Bohemia* XV, 6. 5. 1842, no. 54, p. 3. The first of the quotes refers to the painting *Hungarian Shepherd's Celebration* by the artist Heinrich Franz Gaudenz von Rustige of Frankfurt, who later often attended the exhibition in Prague.

**27** Johann Karl Friedrich Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg 1853. Cf. recently Tereza Stará, *Estetika ošklivosti* (The Aesthetics of Ugliness), bachelor's thesis, Department of Aesthetics, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno 2008, pp. 34–35.

**28** Rosenkranz (see footnote 27 for the citation), pp. 6–7.

**29** *Ibid.*, pp. 8–10, 53.

**30** *Ibid.*, p. 352.

**31** Cf. Roman Prahl, 'Smuteční figura a změny konvencí v sochařství kolem roku 1800' (Mourning Figures and Changes to the Conventions of Sculpture circa 1800), in Beket Bukovinská and Lubomír Konečný (eds.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky* (Ars longa. A collection for Josef Krása's 70th birthday, which he did not live to be), Prague 2003, especially pp. 194–196.

**32** Jack Stillinger (ed.), *John Keats. Complete Poems*, Harvard University Press 1982, p. 65. Another of Keats' poems, *Sleep and Poetry*, invokes sleep as follows: '[...] What, but thee Sleep? Soft closer of our eyes! / Low murmurer of tender lullabies! / Light hoverer around our happy pillows! / Wreather of poppy buds, and weeping willows! [...]' *Ibid.*, p. 38.

**33** There exists a vast body of literature on the idyll topic, its origins, and its historical applications in literature and art, especially dating from the beginning of the era of Sentimentalism. The likely consensus is that at the time there was a melancholic or even nostalgic aspect that was manifested in the idyll over the loss of the harmony of human life in the past. This aspect was aptly embodied by, among others, the myth of Endymion.

**34** Cf. Vladimír Macura, 'Krajina hymny a krajina literatury' (The Anthemic Landscape and the Landscape of Literature), in Patrik Ouředník (ed.), *Kde domov můj, varianty a parafráze*, Praha – Litomyšl 2004, pp. 125–130.

**35** (Neruda) (see footnote 6 for the citation).

**36** Mil. [Jan Boh. Müller], 'Genre', in František Ladislav Rieger (ed.), *Slovník naučný*, vol. III, no. 1, Prague 1863, p. 346.

**37** He demonstrated his feeling for analogy

in the work of painters as an editor of several magazines, in particular the prominent entertaining illustrated magazine *Humoristické listy* (The Humour Pages).

**38** Anton Müller, 'Uiber die diesjährige Kunstausstellung', *Bohemia* XIV, 13. 6. 1841, no. 71, p. 3. The description relates to a painting with the motif of an old man contemplating a jug of alcohol. This was probably a painting by the Dutch genre painter Elisabeth Alida van Haanen, whose brothers Remigius Adrianus and George Gillis exhibited landscape paintings at the art exhibition in Prague in the 1840s.

**39** Cf. the exhibition catalogues for the Art Association: 1841, *Pig Slaughter* (drawing, cat. no. 295, price not indicated, private property // 1844, *Battle Scene* (cardboard), cat. no. 142, price not indicated // 1845, *Cantonment*, cat. no. 116, price: 150 Gulden // 1845, *Outpost*, cat. no. 202, price: 35 Gulden // 1846, *The Tyrolean Uprising of 1809, Haspinger Leading His Peasants against the French*, cat. no. 184, price: 250 Gulden // 1846, *Draught Horses*, cat. no. 272, price: 70 Gulden // 1847, *The Capture of Hofer*, cat. no. 176, price: 300 Gulden // 1848, *Horse Stable*, cat. no. 256, price: 250 Gulden // 1849, *Rustic Building*, cat. no. 45, price: 280 Gulden // 1850, *Horse Stable during the Thirty Years' War*, cat. no. 243, price: 250 Gulden // 1855, *Pony in the Barn*, cat. no. 308, price: 160 Gulden // 1856, *Antiquary*, cat. no. 321, price: 300 Gulden // 1856, *The Horse Riding*, cat. no. 322, price not indicated, private property // 1857, *The Curious Messenger*, cat. no. 176, price: 200 Gulden, *Delicatessen*, cat. no. 193, price: 180 Gulden // 1858, *The Piper*, cat. no. 189, price: 180 Gulden, *Chinese Emperor Kien-long (1710–1786) Composed an Ode to Tea*, cat. no. 360, price: 160 Gulden, *Chateau Roztoky with Staffage from the 17th century*, cat. no. 362, price: 80 Gulden, *Cottage near Kokořín* (sketch), cat. no. 364, price: 80 Gulden // 1859, *A Boy at His Task*, cat. no. 128, price: 220 Gulden, *Publican in Fear*, č. k. 349, price: 150 Gulden // 1860, *Kitchen Accident*, cat. no. 19, price: 220 Gulden // 1861, *The Goldsmith's Workshop*, cat. no. 184, price: 210 Gulden.

**40** For example, in 1862 Spitzweg's *Painter of Portraits* was shown with a price of 250 Gulden, and among Czech work there was *Twelfth Night* by Antonín Gareis Jr. for 180 Gulden, the large *School Visitation* by Eduard Steffen for 220 Gulden. Other genre paintings were offered for less, while Hans Rhomberg's *Captured Chick*, cat. no. 173, for 530 Gulden, had an unusually high asking price for such a painting.

**41** At the exhibition in 1845 Count Eduard Clam-Gallas bought Mánes's painting *Lodging* and at the exhibition in 1846 *The Tyrolean Uprising of 1809, Haspinger Leading His Peasants against the French*; at the 1845 exhibition Count Carl von Althann purchased Mánes's *Outpost*, and at the 1857 exhibition Prince Karl of Auersperg bought Mánes's painting *Delicatessen*. Mánes's paintings *Draught Horses* (1846), *The Capture of Hofer* (1847), *Horse Stable* (1848), *Rustic Building* (1849), *Antiquary* (1856), *The Curious Messenger* (1857), *The Piper* (1858), *A Boy at His Task* (1859), *Publican in Fear* (1859), *Kitchen Accident* (1860) and *The Goldsmith's Workshop* (1861) were purchased by the Art Association at the exhibition. Cf. Zdeněk Hojda, 'Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty?' (Who Was Buying at the Exhibitions of the Art Association?), in Freimanová (see footnote 10 for the citation), pp. 133–153.

**42** On this institution in general, see the jointly authored 'Obrazárna a Galerie žijících malířů' (The Picture Gallery and the Gallery of Living Artists), in Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, exhibition catalogue, The National Gallery in Prague, Prague 1996, pp. 52–56. On the founding and organisation of the gallery, see Roman Prahel, 'Die Prager "Galerie lebender Maler"', Josef Bergler und sein "Hermann nach der Schlacht im Teutoburger Wald"', *Bulletin of the National Gallery in Prague* V–VI, 1995–1996, pp. 53–69 (in particular pp. 53–58). On later acquisitions of paintings by Czech painters, see Idem., 'Václav Brožík's "Ferdinand I. among His Artists": On Patronage in Bohemia around 1900', *Bulletin of the National Gallery in Prague* I, 1991, pp. 85–91 (in particular pp. 87 and 90).

Translated by Robin Cassling

# Wood-carvings by Jiří František Pacák in the Collection of the National Gallery in Prague

TOMÁŠ HLADÍK

Although not a particularly large part of the artist's creative output, the collection of wood-carvings by Jiří František Pacák, housed in the National Gallery in Prague, represents all the known treatments and objectives achieved and employed in small-scale sculpture during the Baroque period in Central Europe. There is the classical three-dimensional sketch that initially helped the artist to determine the preliminary composition and spatial arrangement of the final sculpture, followed by a more carefully executed model carving that provided visual information to the patron of the sculpture and that subsequently served as firm guidance in the work carried out by the workshop's assistants. With the changing aesthetic criteria and newly formulated requirements of the younger generation of ecclesiastical and aristocratic patrons of sculpture in the emerging Rococo period, Pacák's mature output evinced a growing number of strictly cabinet-size pieces. Like in the cases of the formally refined creations by leading master sculptors of the early Rococo period in Prague, the artist's late *Calvary* group also shows exceptional craftsmanship and technical prowess. In effect, these are exclusive artefacts, in which the Litomyšl master was able to reduce both volume and form over a minimal space, without the carvings losing anything of their power of expression and intended artistic impact.

## Keywords

Jiří František Pacák, late baroque sculpture, Francesco Trevisani, Piarist church in Litomyšl, The Crucifixion altarpiece, sculptural models and sketches, calvary wood-carvings

**The collection of wood-carvings by Jiří František Pacák (ca. 1670 Starý Rokytník - 1742 Litomyšl), housed in the National Gallery in Prague, is not particularly numerous, nor entirely homogenous in quality. However, in terms of its most accomplished examples, represented by three wood-carved, polychrome *Calvary* groups, it bears comparison with the best works from the late stage of the artist's creative output. Besides its indisputable artistic qualities and a distinctive stylistic vocabulary, the collection, nevertheless, can be looked at from yet another point of view. When reading the National Gallery's administrative agenda and studying specialized literature on the subject, we come to realize how complicated scholarly research tended to be in the past in its quest for correct answers**



1 Jiří František Pacák, *God the Father (bozzetto)*, after 1730, The National Gallery in Prague.

to the complex issues related to the style practiced by the so-called “successors of Matthias Braun”. In this particular instance, we discover how difficult it must have been to conclusively establish the authorship of many extant sculptural works of the High and Late Baroque period, produced in the region of Eastern Bohemia. In order to determine the National Gallery’s corpus of works by Pacák, it may be useful to give some thought to this question.

Chronologically the oldest piece in the body of works under discussion is a small relief carving of *God the Father*, dating from after 1730 (Fig. 1). This is the sole authentic sculptural sketch by Jiří František Pacák in the National Gallery’s collections, which however was originally inventoried as the work of an 18th-century Bohemian master. The classic *bozzetto* probably represents a three-dimensional design for a larger sculpture of God the Father, whether conceived as a free-standing figure, such as that from the extension above the high altar in the decanal Church of the Assumption of the Virgin Mary in Chrudim, or as a counterpart figure to that of Jesus Christ from the Holy Trinity group that has survived on the extension above the high altar of the parish Church of the Holy Trinity in Žacléř.<sup>1</sup> The sketch bears features that are distinctive of this type of sculptural artefact, typified by the spontaneous, rapid recording of the artist’s initial concept, energetically carved in linden wood, showing only a rough compositional scheme for the final work. Pacák’s authorship was established in the 1960s by Oldřich J. Blažíček, who also observed at the time that “*the graceful style of this remarkable wood-carving is essentially Braun-esque, while its heavier bulk and individual drapery motifs, particularly the striking, spread-out hem with rolled-up borders, allude to an earlier Pacák.*”<sup>2</sup>

Produced probably not much later than the sketch of *God the Father* was a polychrome wood-carving of *John of Nepomuk in Adoration of the Cross* (Fig. 2), on display since 2008 in the National Gallery’s branch gallery at the former Cistercian monastery in Žďár nad Sázavou.<sup>3</sup> This piece is a larger and above all more dynamic version of Pacák’s model-type statuette representing the martyr of the secrets of the confessional, in the holdings of the Municipal Museum and Gallery in Polička.<sup>4</sup> Given the figure’s sharp *contrapposto* stance and the dramatic inclination of the head to the shoulder, the work brings to mind the well-known (mirror-reversed) stone sculpture of *St John*



2 Jiří František Pacák, *St John of Nepomuk*, 1730–1740, The National Gallery in Prague.



3 Jiří František Pacák, *St John of Nepomuk*, ca. 1730, Prague, private collection.

*of Nepomuk* (1727), installed in front of the southern façade of the town hall in Polička. The carving discussed here harmonizes with it in the highly agitated drapery, particularly the dramatic treatment of the billowing surplice.<sup>5</sup> According to Oldřich Blažíček, the Gallery’s statue “*not only shows marked stylistic elements suggestive of Braun’s Eastern Bohemian successors, but in*



4 Jiří František Pacák (?), *Pietà*, 1730–1740, The National Gallery in Prague.



5 Jiří František Pacák, *Pietà*, ca. 1740, The Regional Museum in Litomyšl.

its overall concept and expressive visual effect directly points to J. F. Pacák.” John’s canonical vestment is imaginatively animated using undulating diagonals of the deeply cut, yet softly modelled folds; the highly sensitive modelling of the hands and face with prominent cheekbones are also worthy of note. Recently, another wood-carving by Pacák has been published, that of *St John of Nepomuk* (Fig. 3) that seems to represent a fragment of what was formerly the full figure of the saint, which was later severely shortened and mounted on a modern-period base.<sup>6</sup> The careful modelling of the almuce and surplice of this statue of John of Nepomuk and their familiar forms, just as the sensitive rendering of the saint’s hands and face suggest that the compositional treatment of the fully preserved statue from the National Gallery had become popular in the milieu of Pacák’s workshop and was repeatedly employed in like-formulated commissions.

Conversely though, there is less certainty regarding the authorship of the *Pietà* sculptural group (Fig. 4), acquired from a private collection in Prague in 1975 and listed in the National Gallery’s holdings as the work of an Eastern Bohemian wood-carver from the School of Matthias Braun. Hollowed out at the back, the relief carving does not have the character of a sculptural model, but rather of a small sculpture from a domestic altar.<sup>7</sup> While the stylistic affinity with the circle of Braun’s Eastern Bohemian successors is also evident here, its maker has not yet been convincingly identified. Symptomatic in this regard is Blažíček’s handwritten note on the registration card: “The carving either belongs to the broader circle of works by Pacák or, as was suggested by E. Poche during the purchase commission, to the workshop or circle of Řehoř Thény.”<sup>8</sup> In the output of Pacák’s workshop, the chosen composition of one of the traditional Stations of the Cross would indeed be quite exceptional. In it, Christ’s dead body is directly arranged on his mother’s lap in a striking diagonal pose, with his right arm hanging straight down – after the model of medieval Burgundian Pietàs – to the base of the sculptural group. Although the artist’s known executions of the theme – for instance, the small polychrome wood-carving from the Regional Museum in Litomyšl (Fig. 5) and its carved “enlargement” from the Church of St James the Greater in Polička (on loan to the Museum of Baroque Sculpture in Chrudim) – also show the classical pyramidal composition, in this case the Virgin Mary presents the believer with the



body of the dead Christ in an anatomically unnatural, sharply broken S-shape, set here on a stone ashlar symbolizing a rock-hewn tomb.<sup>9</sup> By contrast, the consistent interconnection of forms using supple curves and soft transitions is common not only to the aforesaid groups of Pietàs (including the Gallery's statuette), but also to the carved Calvary sculptures to be discussed further on.

An under life-size, polychrome statue of a *Kneeling Angel* (Fig. 6) is also on view in the above-mentioned exhibition in Žďár nad Sázavou, which Oldřich Blažíček incorporated in the past in the former core collection of Bohemian Baroque art, exhibited at St George's Convent at Prague Castle, and which he then attributed to an anonymous pupil of Jiří František Pacák.<sup>10</sup> This sculpture must have once embellished a Baroque altar extension or shrine, and conceivably was a counterpart to another, now-lost wood-carved statue. Its stylistic vocabulary places the piece somewhere on a boundary between the works of Jiří František Pacák and those of Ignaz Rohrbach (1691-1747), another noteworthy sculptor and successor of Matthias Braun, who acquired a workshop (1726) in the royal city of Chrudim through marriage to the widow of the sculptor Cechpauer. At first glance, the robust build of the figure of the heavenly messenger attracts the viewer's attention by the striking and in fact visually rather displeasing type of bloated cheeks, swollen lips and puffy eyelids set in a pear-shaped head. The treatment of the drapery carved in a breadth of relief forms with spread-out hems is certainly closer to the costume concept of Pacák's sculptures than to the sharply undercut folds and rippling hems of the draperies of Rohrbach's patron saints.

In 1976, another small *Calvary* sculpture (Fig. 7) was on public display in the permanent collection at St George's Convent, which represented "a delicately carved miniature of a large, dramatic composition with characteristic fluttering drapery".<sup>11</sup> Initially considered the work of an anonymous local master from around 1750, the brilliant pear-wood sculpture is in fact Pacák's sculptural transformation of a much more famous masterpiece – the monumental painting of the *Crucifixion* by the Roman artist Francesco Trevisani (Fig. 8) from the high altar of the Piarist Church of the Finding of the Holy Cross in Litomyšl, destroyed during a fire that damaged the church in 1775.<sup>12</sup> Soon after it had been mounted on the altar retable (1722), the composition of this



6 Jiří František Pacák (?), *Kneeling Angel*, ca. 1740, The National Gallery in Prague.

renowned and markedly influential work was disseminated not only as copies in the form of a great many paintings and printed graphics, but also via sculptural transpositions of diverse artistic quality.<sup>13</sup> Prominent among the well-known sculptural multiplications is the artistically accomplished and forcefully expressive *Calvary* group by Ignaz Rohrbach in the decanal Church of St Bartholomew in Pardubice. As is apparent in some of the surviving later works – for example, the small gilded carving, now in the holdings of the National Gallery in Prague (Fig. 9),<sup>14</sup> the closely related statuary from the Eastern Bohemian Gallery in Pardubice, and the recently restored altar featuring *Calvary* statuary in St Nicholas' Church in Louny – certain local sculptural workshops continued to adhere to the compelling model of Trevisani's painting well into the mid-18th century.<sup>15</sup> And it was expressly Jiří František Pacák who succeeded, in a truly distinctive way, in transforming that model painting, when in lieu of the original three friends of Jesus, he only

7 Jiří František Pacák, *Calvary II*, ca. 1740, The National Gallery in Prague.



8 Francesco Trevisani, *The Crucifixion* (modelletto for an altarpiece in Litomyšl), 1721, The Regional Museum in Teplice.



left John the Evangelist and the Virgin Mary in the staged group under the cross, while assigning to the Beloved Disciple of Christ the active role of a lone helper of the fainting Mater Dolorosa (Fig. 10), which in Trevisani's painting (and also in most of its copies) was performed by the figure of Mary Magdalene. In composing

his altarpiece *The Crucifixion with the Virgin Mary and St John the Evangelist*, a painting that was later transferred from the Jesuit Church of St Bartholomew in Prague to the church in Dolní Slivno, Peter Brandl opted for a similar approach.<sup>16</sup> In his recent treatise, Martin Pavlíček went as far as stating "that Brandl's painting and Pacák's sculpture are related in some way", while suggesting the possibility that the Litomyšl master could have seen Brandl's canvas at the Jesuit monastery in the Old Town of Prague, of which "he made a distinctive variant of his own".<sup>17</sup> Contrary to Pacák however, Peter Brandl equipped his figure of John with a dramatic gesture of the left hand flinging up toward the Crucified Christ. The composition of the Litomyšl canvas is also modified in a no less intriguing fashion in some Baroque sculptural works preserved in the region of the Krkonoše foothills. For instance, in his large-scale *Calvary* from the parochial Church of St Lawrence in Jilemnice (ca. 1735), Severin Tischler, another of Braun's distinguished followers and perhaps even Pacák's close friend,<sup>18</sup> also altered the roles of the assisting figures.<sup>19</sup> As opposed to Brandl's compositional programme of the Slivno painting and to the discussed small-size *Calvary*, Severin Tischler not only kept the figure of Mary Magdalene at the foot of the cross, but actually even allotted it the key role in the tragic scene, enhanced by the female saint's expansive gestures and her dramatically devised drapery. Conversely, Jiří František Pacák's *Calvary* from the National Gallery in Prague, modelled with utmost sensitivity, shows figures of nearly classicizing delicacy, yet endowed with animated expressions. The meticulous execution sets it in striking contrast to the cursory treatment of the *God the Father* model sketch, while still being very closely associated with Pacák's works, notably in the pronounced type of John the Evangelist's head, as well as the billowing hem of his mantle and the terrain modelling of the Golgotha grounds.

Besides the above-discussed pear-wood carving, two other, much larger *Calvary* groups are on view in the long-term collection of Bohemian Baroque art at Schwarzenberg Palace in Prague, which were produced in the workshop operated by Jiří František Pacák around 1740. The first sculpture (Fig. 11) has strikingly bright polychromy, whose original layer survives only on the cross and the corpus of the Crucified Christ.<sup>20</sup> The Litomyšl master carver, "who had the opportunity to be essentially in daily contact with the Roman canvas at the



9 Eastern Bohemia, mid-18th century. *Calvary*, ca. 1750, The National Gallery in Prague.



10 Jiří František Pacák, *Calvary II* – detail of a figural group at the foot of the cross.

*Piarist monastery*<sup>21</sup>, introduced in this piece a completely new variation on the treatment of what was an altogether standard theme, a variation that differed considerably from the compositional scheme of the Gallery's small *Calvary*. When comparing all three groups, their differences do not only consist in their greatly varied scale, but above all in the return to the former number of three friends of Jesus at the Mount of Calvary, as we know it from both the surviving Trevisani's *modelletto* of the Litomyšl painting, and most of its later copies. Contrary to them, Pacák's dynamic figures of John the Evangelist, Mary Magdalene and the grieving Virgin are mutually interrelated in a much closer manner, thus constituting a distinctly compact formation arranged at the foot of the cross (Fig. 12). At the same time, the figural trio is perfectly interlinked in the gestures used that fluently pass over from one figure to the next. In the past, V. V. Štech claimed that "while", in similar cases, "the influence of Braun is not discernible, the technical maturity, sense of life, movement and expressivity are."<sup>22</sup> In these instances, the relation with Pacák's other works is likewise indisputable; it is demonstrated in the endeavour "to close the form with diagonals and patterns and to heighten the sense of movement in the garments," as Štech observed again years ago in connection

with Pacák's stone sculpture of Francis Xavier at Žíreč.<sup>23</sup> The central figure of both the National Gallery's larger *Calvary* sculptures is a fainting Mater Dolorosa, as she is being caught from the inevitable fall by John the Evangelist, who has hastened to her rescue from the right side of the scene. The Virgin has a monumental counterpart in the same figure from an extant *Calvary* group on the side altar in the former Augustinian church in Vrčlabí, which Emanuel Poche had attributed in the past to the workshop of Jiří František Pacák and which Ivo Kořán identified more recently as the work of Severin Tischler.<sup>24</sup> In both compared groups, the figure of the converted sinner was conceived altogether differently: whereas in the Vrčlabí work Mary Magdalene stands close behind the Virgin Mary, lifting her eyes up to Christ on the cross, the Gallery's carving shows her just as she kneels on the ground of Golgotha to the Virgin's immediate right. In a sharp twist of her robust body, she readily provides the support of her back, thus helping John at the critical moment to carry the entire weight of the fainting Mother of God.

In 2012, the National Gallery acquired a third *Calvary* group created by Pacák (Fig. 13) from a private collection in Prague, which at first glance shows virtually no difference from the



11 Jiří František Pacák, *Calvary I*, ca. 1740, The National Gallery in Prague.



12 Jiří František Pacák, *Calvary I* – detail of a figural group at the foot of the cross.

previous work, not counting the new acquisition's monochrome colour treatment.<sup>25</sup> Nevertheless, at closer inspection we come to realize that some of the minor variations on the overall execution in the recently-acquired sculpture in fact cannot go unnoticed. These are particularly manifest in the twisted poses of the individual figures representing Jesus's friends and in the inclination of their small heads. In the workshop's process of multiple reproduction of this obviously greatly popular composition, it could not have been otherwise. The "asthenic" physique of the Crucified Christ (**Fig. 14**) is indeed compelling: the overly long, emaciated limbs and oversized palms protrude from his markedly elongated body with a well-expressed chest and narrow hips, covered by a dramatically wind-blown loincloth. As has been pointed out by Martin Pavlíček,<sup>26</sup> an identical type of Christ on the cross, with a practically identical composition of Jesus's friends under the cross, is obvious in a *Calvary* group (**Fig. 15**) that formerly stood on the high altar of the affiliate Church of St James the Greater at Chvaleč (Trutnov district) before being recently stolen. This is the only sculpture that was preserved *in situ* and can thus provide a guideline for the hypothetical answer to the question as to what in fact was the initial purpose of these small-scale wood-carvings. As part of an altar complex, they mostly fulfilled a conventional liturgical function, but they could have just as well been regarded as exceptional, one-of-a-kind artistic artefacts, serving, for example, for private devotion, or later on as highly sought-after collectibles.<sup>27</sup>

Alongside the classical formula of two assisting figures symmetrically arranged at either side of the cross, well known from Pacák's small groups at the town hall in Polička and the decanal church in Litomyšl, the described, distinctly different variation on the treatment of the ancient theme (likewise of superior quality in terms of its sculptural form) also held a firm place in the master carver's oeuvre. This approach brought with it a much more dynamic treatment of the assignment, coupled by a credible interpretation of the tragic story's intense emotional impact. As is shown in the above-discussed National Gallery examples, this effect was invariably achieved through the use of dramatic gestures and the firmly-stated interrelation of the acting figures, endowed with what appears to be unexpectedly agitated corporal activity. Furthermore, the



13 Jiří František Pacák, *Calvary III*, ca. 1740, The National Gallery in Prague.



14 Jiří František Pacák, *Calvary III* – detail of the Crucified Christ.

Litomyšl carver succeeded in underscoring further the resulting, gracefully expressive character of these masterful carvings through a remarkable, vigorous plasticity of the surface. The existence of several, virtually identical sculptural renditions in fact documents the extreme popularity in Pacák's workshop of the innovative compositional treatment of this prominent and ubiquitous theme in Christian art, which at the same time differed from such a visually captivating and binding model as that represented by Trevisani's altarpiece in Litomyšl. The refined form of the Prague sculptural groups and their stylistic vocabulary suggest that the artist himself may have arrived at the aforesaid result only in the late phase of what was no doubt a successful life and creative career.

In conclusion, the question as to whether the discussed collection of Pacák's wood-carvings in the holdings of the National

Gallery in Prague can be defined with a greater degree of certainty needs to be answered. While this ensemble is by no means an extensive section from the artist's lifelong production, it still provides a relatively variegated picture of his work practice that represents all the known treatments and objectives achieved and employed in small-scale sculpture in Central Europe in the High and Late Baroque periods. We can find here not only the classic three-dimensional sketch, with the aid of which the Litomyšl carver outlined the basic compositional and spatial arrangement of the finished work, but also the more carefully executed model-type carvings that served as initial visual information for the patron of the commission and afterwards as solid support for the output of the workshop's assistants.<sup>28</sup> The growing numbers of truly cabinet-size pieces in Pacák's mature creations seem to be related to the changing aesthetic criteria that redefined the demands of the emerging younger generation of ecclesiastical and aristocratic clients. As was the case with the ornamentally embellished and formally refined works by leading master sculptors of the early Rococo period in Prague (F. I. Weiss, K. J. Hiernle, J. A. Quitainer), the artist's late *Calvary* sculptures also testify to his exceptional craftsmanship and technical prowess. In their entirety, they represent relatively exclusive artefacts, with most of them having a striking and costly surface treatment. In these works, Pacák was able to reduce both volumes and forms on minimal space (while preserving a clear arrangement of the chosen compositions), without the carvings losing anything of their decided strength of expression and intended artistic impact.

Based on our knowledge of the nearly limitless sculptural output of Braun's disciples and successors, it can be concluded that it was precisely Jiří František Pacák, who (with his superior production of sculpture having a preparatory or, conversely, a cabinet-type character) clearly stands out from among the broad group of successors of Matthias Braun. Let us recall that the execution of Pacák's most extensive project – the erection and sculptural decoration for the monumental column of the Immaculate Conception of the Virgin Mary on the main square in Polička – had been preceded by conscientious preparatory work. Apart from fabricating the whole model of the intended monument, which is discussed in the artist's letter to the municipal council in Polička (1732), the

work also involved preparing wooden *modelletti* for the stone statuary of the patron saints that eventually found their place on three tiers of the Marian column.

The earlier assumption that Pacák could have received his training in Braun's Prague studio was rightly refuted by later scholars; however, this raises the question as to where the Litomyšl master, who had been initially trained along the lines of the traditional wood-carving craft, could have acquainted himself with such vastly different studio practice which usually entailed thorough preparation of sculptural realizations. Among other things, this type of preparatory work also involved the use of the most valuable core of a workshop's collection of designs that comprised sculptural sketches and models, of whose existence and initial purpose we are well informed from contemporary sources (including Braun's own testament). Whether Pacák's own professional engagement in the decorative programme of the just-completed Piarist church in Litomyšl (where, according to contract, Matthias Braun pledged to produce the high altar's complete sculptural decoration)<sup>29</sup> could have provided him with the decisive impetus and sufficient guideline remains an open question.

*This paper was reviewed.*

## Notes

**1** In terms of its compositional scheme and sense of movement, the Gallery sketch is closely reminiscent of the *God the Father* statue from Žacléř; Cp. Ivo Kořán, Raráš a šetek aneb braunovské sochařství východních Čech, in: *Matyáš Bernard Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference pořádané Národní galerií v Praze ve spolupráci s Československým komitétém dějin umění ve dnech 26. a 27. listopadu 1984*, Národní galerie v Praze (The National Gallery in Prague), 1988, p. 108; Ibidem, *Herese a sochařství východních Čech v 18. století, Pomezí Čech, Moravy a Slezska*, Vol. 11, Regionální muzeum v Litomyšli (The Regional Museum in Litomyšl), Litomyšl 2010, p. 16, Fig. 3 (Žacléř, Church of the Holy Trinity, high altar with the Assumption of the Virgin, 1739–1742). Another sculpture of *God the Father*, placed in the Chapel of the Holy Trinity at Žíreč, was attributed to Pacák by Martin Pavlíček, *Následovníci M. B. Brauna na Chrudimsku a Pardubicku. Pokus o vymezení autorských hranic* (diploma thesis), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 1998, p. 52 and Cat. No. 74 (high altar of the decanal church in Chrudim); Pavel Panoch – Štěpán Bartoš, *Barokní umění na Chrudimsku*, Regionální muzeum v Chrudimi – Regionální muzeum ve Vysokém



**15** Jiří František Pacák, *Calvary*, ca. 1740, Chvaleč, affiliate Church of St James the Greater (stolen). Photo: The National Heritage Institute, specialized branch office in Pardubice.

Mýtě – Státní okresní archiv v Chrudimi (Regional Museum in Litomyšl – Regional Museum in Vysoké Mýto – State District Archiv in Chrudim), 2011, p. 98, Fig. 109 on pp. 99, 115, Note 88 (the extension of the high altar of the Church of the Assumption of the Virgin in Chrudim). For more on the artistic figure of Jiří František Pacák and his professional engagement on the estates of Dubenec, Markoušovice, Žacléř and Žíreč, see Jan Pipek, *Pověstný řezbář Pacák, žírečtí jezuité a Pelzelova sbírka životopisů věhlasných učenců a umělců, Ročenka státního okresního archivu v Trutnově*, 2003–2004, Trutnov 2006, pp. 107–155.

**2** Jiří František Pacák, *God the Father*, after 1730, linden wood coated with yellowish shellac, h. 22 cm, Inv. No. P 380. Acquired through donation from a private collection in Prague (1939); Cp. Oldřich J. Blažíček, *Tři expozice českého baroku, Umění XVIII*, 1970, p. 626, Fig. 7 on p. 623; Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Josef Hobzek – Josef Polišínský – Pavel Preiss, *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století*, catalogue to the permanent collection at the state chateau Karlova Koruna in Chlumec nad Cidlinou, Praha 1973, p. 107, Cat. No. 177, Fig. 53; Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdová, *Kunst des Barock in Böhmen*, exhibition catalogue, Villa Hügel, Essen, Recklinghausen 1977, p. 58, Cat. No. 34, Fig. 17; Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdová, *Kunst des Barock in Böhmen. Skulptur–Malerei–Kunsth Handwerk–Bühnenbild*,

Recklinghausen 1977, p. 78, Cat. No. 33, fig. on p. 79; Oldřich J. Blažíček, Modellpraxis in der böhmischen Barockskulptur, in: *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24. bis 26. Juni 1985*, München 1986, pp. 89, 98, Fig. 14; Oldřich J. Blažíček, Sochařství vrcholného baroka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka II/2*, Praha 1989, p. 506.

**3** Jiří František Pacák, *St John of Nepomuk*, 1730–1740, linden wood with new polychromy, fully carved, h. 84.5 cm, the cross is a modern addition, Inv. No. P 6419. Purchased from the Starožitnosti (Antiquities) company in Prague (1975); Cp. Lenka Stolárová (ed.), *Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze. Výběrový katalog stálé expozice Národní galerie v Praze na zámku Kinských ve Žďáru nad Sázavou*, Národní galerie v Praze (The National Gallery in Prague), 2008, p. 28, Fig. on p. 29 (entry authored by Tomáš Hladík).

**4** Jiří František Pacák, *St John of Nepomuk*, before 1727, polychrome linden wood, h. 24 cm, Městské muzeum a galerie Polička (The Municipal Museum and Gallery in Polička), Inv. No. G ps 10.

**5** E. Poche a kol., *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, p. 128; David Junek, *Polička. Mariánský obelisk a barokní sochy* (book edition Památky, Vol. 4), Městské muzeum a galerie Polička (The Municipal Museum and Gallery in Polička), 2006, p. 6, Fig. 7 (model /?/ for the statue of St John of Nepomuk mounted in front of the Polička town hall), Fig. 8 (stone sculpture of John of Nepomuk on the same site). For more on Pacák's statues of John of Nepomuk in Žireč, Dobřenice and Nedělišťě, see Pipek (cited in Note 1), pp. 139–140.

**6** Jiří František Pacák, *St John of Nepomuk*, ca. 1730, polychrome wood, h. 64 cm, Prague, private collection; Cp. *Svatý na mostě. Výstava k výročí 280 let od svatořečení Jana Nepomuckého*, exhibition catalogue, Rytířský řád křížovníků s červenou hvězdou (The Order of the Knights of the Cross with the Red Star), Muzeum Karlova mostu (The Charles Bridge Museum), Praha 2009, p. 45 (entry authored by Marek Pučalík).

**7** Jiří František Pacák (?), *Pietà*, 1730–1740, linden wood cleared of original polychromy, hollowed out at the back, h. 27 cm, w. 25 cm, Inv. No. P 6438. Acquired from a private collection in Prague (1975), restored in the National Gallery in Prague (Vera Dědičová, 2003). The hollowing on the reverse suggests that a cross was formerly attached.

**8** A note written by Oldřich J. Blažíček on January 14, 1976 on the back of registration card Inv. No. P 6438.

**9** Jiří František Pacák, *Pietà*, ca. 1740, h. 34 cm, w. 31 cm, depth 13 cm, Regionální muzeum

v Litomyšli (The Regional Museum in Litomyšl), Inv. No. 20C-130. David Junek (Note 5), p. 25, Fig. 35 on p. 25, identified the carving in the accompanying caption with some reserve as a model for the *Pietà* group for the Church of St James in Polička; My thanks go to Mgr. Hana Klimešová, specialized worker of the Regional Museum in Litomyšl, for her kind consent to reproduce the *Pietà* photograph and to send me the image.

**10** Jiří František Pacák (?), *Kneeling Angel*, ca. 1740, linden wood with original polychromy, hollowed out at the back, h. 123 cm, Inv. No. P 2407. Purchased from a private collection in Prague (1952), restored in the National Gallery in Prague (Josef Kotrba, 1972); Cp. *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Národní galerie v Praze (The National Gallery in Prague), 1988, p. 146, Cat. No. 403.

**11** Jiří František Pacák, *Calvary II*, ca. 1740, pear-wood, polished and waxed, hollowed out at the back, h. 45.3 cm, Inv. No. P 4554. The wood of the cross is new; formerly the cross was rounder, as is evident on the base, probably made from a natural tree trunk. Acquired through transfer from the Museum of Decorative Arts in Prague (1949), restored in the National Gallery in Prague (Ladislav Jetmar, 1973); Cp. *Staré české umění* (cited in Note 10), p. 146, Cat. No. 402, Fig. 402; Blažíček, *Sochařství vrcholného baroka* (cited in Note 2), p. 506; Vít Vlnas (ed.), *Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême*, exhibition catalogue, Palais des Beaux-Arts, Lille, Paris 2002, p. 55, Cat. No. 12 (entry authored by Tomáš Hladík); Vít Vlnas (ed.), *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří*, Národní galerie v Praze (The National Gallery in Prague) 2005, pp. 71–72, Cat. No. 56, Fig. on p. 70 (entry authored by Tomáš Hladík); Martin Pavlíček, Kaňka, Braun & Trevisani co-production, *Podoba a osudy hlavního oltáře piaristického kostela Nalezení sv. Kříže v Litomyšli*, in: *Pomezí Čech, Moravy a Slezska*, Vol. 14 (Sborník prací ze společenských a přírodních věd), Regionální muzeum v Litomyšli (The Regional Museum in Litomyšl), 2013, pp. 37–55, here p. 47, 52, Note 67, Fig. No. 19 in the Supplement (with a dating of the carving to the 1730s).

**12** Cp. Jaromír Neumann, *Francesco Trevisani v Čechách. Žamberský obraz a jeho autor*, Okresní muzeum Vysoké Mýto – Městské muzeum v Žamberku (The District Museum in Vysoké Mýto – The Municipal Museum in Žamberk) 1979, pp. 29–35, 53–56, Note 118–164. Trevisani's signed and dated *modelletto* for the Litomyšl canvas was discovered years ago in the Regional Museum in Teplice. For more on the subject, see Jaromír Neumann, Trevisaniho *modelletto pro litomyšlské Ukřížování*, *Umění*



XLVIII, 2000, pp. 394–406; Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, exhibition catalogue, Národní galerie v Praze (The National Gallery in Prague), 2001, p. 158, Cat. No. I/4.32, Fig. (entry authored by Bohuslava Chleborádová); My thanks are due to the employees of the Regional Museum in Teplice for their kind consent to reproduce the photograph of *Trevisani's modelletto* and to send me the image.

**13** Most recently, Trevisani's painting oeuvre and its reflection in contemporary fine arts has been examined by Martin Pavlíček (cited in Note 11), who expressed his belief (Ibidem, p. 41) that "*Trevisani's Litomyšl Crucifixion became the most popular artwork of the Baroque period in the Bohemian lands and partly also in the broader region of Central Europe*". I wish to thank doc. Martin Pavlíček for sending the quoted volume and for bringing to my attention the carved *Calvary* groups from the Eastern Bohemian Gallery in Pardubice and the affiliate church at Chvaleč.

**14** Eastern Bohemian Master, ca. 1750, *Calvary*, 1750–1760, gilded linden wood, h. 46 cm, Inv. No. P 6211. Cp. Pavlíček (cited in Note 11), pp. 49, 53, Note 75.

**15** The stone *Calvary* at Rudoltice was produced as late as 1800; – Cp. Pavlíček (cited in Note 11), pp. 43–44, 52, Note 51, Fig. 11 in the Supplement (the group by I. Rohrbach in Pardubice), pp. 44, 52, Note 52, Fig. 12 (the *Calvary* group in the Church of St Nicholas in Louny, formerly in the cemetery church of the Fourteen Holy Helpers on the same site), pp. 49, 53, Note 75, Fig. 10 in the Supplement (group from the East Bohemian Gallery in Pardubice, Inv. No. P 360), pp. 44, 52, Note 54, Fig. 13 in the Supplement (the *Calvary* at Rudoltice). For more on the group from the decanal church in Pardubice, see also Simona Šedová, *Ignác Rohrbach (1691–1747)* (M.A. diploma thesis), The Faculty of Arts of Palacký University, Olomouc 2010, pp. 66–67, Cat. No. 47 (1735–1737).

**16** See Jaroslav Prokop, *Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725–1735*, Praha 2006, pp. 17, 97–99, 120, 239–240, Note 37; Pavlíček (cited in Note 11), pp. 45, 48, 52, Note 61; most recently on Brandl, Andrea Rousová, *Petr Brandl – mistr barokní malby*, Národní galerie v Praze (The National Gallery in Prague) 2013.

**17** Pavlíček (cited in Note 11), p. 48.

**18** Ibidem, p. 46. The author is convinced that in designing his Jilemnice *Calvary*, Tischler drew on Trevisani's Litomyšl *Crucifixion*, "*particularly when assuming that he trained in Pacák's workshop in Litomyšl at the time the painting was mounted on the altar created by Kaňka and Braun.*"

**19** Martin Pavlíček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*, exhibition catalogue, Muzeum umění Olomouc (The Olomouc Museum of Art), Olomouc 2008, pp. 40–41, p. 94, Cat. No. II.27, Fig. on p. 41.

Idem, Kaňka (cited in Note 11), pp. 46, 52, Note 63, Fig. 15 in the Supplement; Ibidem, p. 47, Fig. 16 in the Supplement, there is mention of the *Calvary* sculptures in the Krkonoše region: the group in the former Augustinian church in Vrchlabí and a stone relief on the tomb slab from the façade of the parish Church of the Holy Family in Chelmsko Slaskie.

**20** Jiří František Pacák, *Calvary I*, ca. 1740, linden wood with original polychromy of the corpus and cross, and a later coat of paint on the figural group under the cross, hollowed out at the back, h. 86.3 cm (the whole), h. 33.5 cm (corpus), Inv. No. P 5177. Acquired through purchase from a private collection in Prague (1964), restored in the National Gallery in Prague (Jiří Toroň, 1970); Cp. *Staré české umění* (cited in Note 10), p. 146, Cat. No. 401, Fig. 401; Pavlíček (cited in Note 11), p. 47, Fig. No. 17 in the Supplement. The author dates the carving to around 1730.

**21** Pavlíček (cited in Note 11), p. 47.

**22** Václav Vilém Štech, Matyáš Bernard Braun, in: *Dohady a jistoty*, Praha 1967, p. 279.

**23** Ibidem.

**24** Cp. Emanuel Poche, Pacákové a sochařská práce v děkan. kostele v Pardubicích II, *Umění XV (Štenc)*, 1943–1944, pp. 291–293, Fig. on p. 291; Kořán, Raráš a šetek (cited in Note 1), p. 114; Idem, *Braunové*, Praha 1999, p. 144; Idem, Lomivý charakter baroka v Čechách a jeho chvála, in: Helena Dáňová – Jan Klípa – Lenka Stolárová (eds.), *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, Národní galerie v Praze (The National Gallery in Prague) 2008, p. 530, Fig. 15 (Severin Tischler, ca. 1735); Idem, Hereše (cited in Note 1), pp. 28, 26, Fig. 13 (*Calvary* in Vrchlabí), p. 28, Fig. 15 (*Calvary* at the chateau church in Benátky nad Jizerou), p. 34, Note 13: "*He [= S. Tischler] ought to be attributed with the Calvary in Vrchlabí, which is closely related to the like-themed group in Jilemnice.*" For the Krkonoše groups, see most recently Pavlíček (cited in Note 11), pp. 46–47, 52, Notes 63–66, Figs. 15, 16 in the Supplement.

**25** Jiří František Pacák, *Calvary III*, ca. 1740, probably fruit (pear?) wood, possibly later polychromy imitating polished white, h. 89 cm, w. 29.5 cm, depth 17 cm, hollowed out at the back, Inv. No. P 9798. Acquired through purchase from a private collection in Prague (2012). Cp. Pavlíček (cited in Note 11), pp. 47–48, 52, Note 58. The author dates the discussed carving to the 1730s.

**26** Pavlíček (cited in Note 11), pp. 48, 53, Note 70, Fig. 18 in the Supplement; Cp. also E. Poche a kol., *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, p. 551; I wish to cordially thank ThLic. Adrian Jaroslav Sedlák, O.Praem., the spiritual administrator of the affiliate church at Chvaleč for his kind consent to print the earlier *Calvary* image, and the National Heritage Institute, with its branch

office in Pardubice, namely Milan Křištof, for providing this photograph.

**27** Pavlíček (cited in Note 11), p. 48, discusses the first two of the three above-mentioned forms of hypothetical use of Pacák's *Calvary* carvings.

**28** For example, *modelletti* (dark-stained wood, h. 14.5 cm) had been made for the statues of *St Vitus* and *St Joachim* from the Marian column in Polička, which were shown in the exhibition *Umění v Čechách XVII-XVIII století 1600-1800. Pražské baroko*, Praha 1938, p. 110. Cat. Nos. 632, 633; they were loaned for the exhibition by Father František Dušánek, a parish priest at Zámorsk. Although the models are now missing, photographs of them have been preserved in the collections of the Municipal

Museum and Gallery in Polička (No. H fa 1561, 1562). Cp. Junek (Note 5), p. 12, Fig. 22 on p. 18 (model of the statue of *St Joachim*), Fig. 24 on p. 19 (model of the statue of *St Vitus*); Vratislav Nejedlý – Pavel Zahradník, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Pardubickém kraji*, Praha 2008, p. 427, Notes 639, 640; Conversely, it has not yet been possible to corroborate the existence of original preparatory drawings by the hand of Jiří František Pacák.

**29** Cp. Vratislav Ryšavý, Spolupráce sochaře Matyáše B. Brauna s architektem Františkem M. Kaňkou, in: *Matyáš Bernard Braun 1684-1738* (cited in Note 1), pp. 154–155; most recently Pavlíček (cited in Note 11), pp. 37, 50, Notes 3, 4.

*Translated by Kateřina Strádalová*

# ‘A Hideously Vulgar Painting’: *Flower Day* by Thomas Theodor Heine

TOMÁŠ WINTER

Thomas Theodor Heine's painting *Flower Day* (*Ein Blumentag*) from 1912, until recently believed to be lost, is a satirical response to the tradition of Flower Days that were organised before the First World War. Young women used to sell artificial flowers on this day, and although the money raised for them went to charity various social and political organisations and individual artists took a negative view of this activity. One criticism referred to the moral risk the young women exposed themselves to, which is alluded to also in this painting.

Heine took a radical approach to criticism of Flower Day: the naked young women in the painting are not afraid of losing their innocence because they probably lost it long ago. Along with the flowers they are offering their bodies to anyone interested. Heine thus stylised them in the role of prostitutes of his era, which he also portrayed in other works. The customers that the young women accept money from are representatives of various social groups: a bourgeois man, an official in the German army, and a student appear in the canvas. Heine also encoded a reference to the history of modern art in *Flower Day*. The seated young woman with a bouquet in her hand is evidently a conscious reference to Manet's *Déjeuner sur l'herbe*.

#### Keywords

caricature, satirical drawing, modern art

**Thomas Theodor Heine (1867–1948)**, a German painter, sculptor, and draughtsman, is best known as a remarkable satirist and caricaturist. This is owing to his ties to the Munich-based satirical weekly *Simplicissimus*, for which he worked from the time of its founding in 1894. Although before that for four years Heine had contributed drawings to the humoristic magazine *Fliegende Blätter*, it was his work for *Simplicissimus* that garnered him fame as a caustically critical artist and one of the star caricaturists of his day, and as someone who had an extraordinary influence on other artists. He created more than two thousand black-and-white drawings for *Simplicissimus* over the years he worked for it.

In the Czech art scene, Stanislav Kostka Neumann first noted Heine's unique qualities in 1898. In the periodical *New Cult* (*Nový kult*) he printed an article from *Das*



1 Thomas Theodor Heine, *Flower Day*, 1912, oil on canvas, The National Gallery in Prague.

*neue Jahrhundert* by Georg Herman praising the strength and stature of Heine's character.<sup>1</sup> Two years later Heine's caricature art was appraised in *Free Directions (Volné směry)* by painter Miloš Jiránek, who regarded him as one of the strongest figures in German caricature art around that time. He felt Heine's best work to be his tragic form of social satire, which elicits in the viewer a bitter grimace rather than laughter: 'Heine's humour is a dreadful humour—but with him you sense that it comes directly out of all of who he is, his whole way of seeing things, you always sense an essential inner connection between the image and the text.'<sup>2</sup>

In May 1933 Heine decided to emigrate after the process of *Gleichschaltung* made its way into the editorial office of *Simplicissimus* and most of the team succumbed to Nazi ideology. Like many other German artists he chose Czechoslovakia as his destination and spent five years in the country.<sup>3</sup> Shortly after arriving, Hugo Feigl Gallery in Prague organised an exhibition of drawings and in

September and October of the same year the gallery held a larger retrospective of his work. This exhibition was opened by Czech caricaturist Zdeněk Kratochvíl, who had met Heine personally before the First World War when the former was studying in Munich. The exhibition was met with a wide-ranging response and not all of it was favourable. While critic Jindřich Chalupický pointed to the great refinement of Heine's drawings, his feel for persiflage and skill at caricaturing the bourgeoisie,<sup>4</sup> others reproached the artist for having abandoned sharp political satire and drifting into a humorous, un-tendentious form of drawing, the result of Heine's fears that his family remaining in Germany might be persecuted. Adolf Hoffmeister's words are eloquent in this respect: 'We went to an exhibition of a political artist global in his outlook and of international significance, but we found there a depoliticised exhibition of a sensitive poet in exile.'<sup>5</sup>

In the introduction to the exhibition catalogue Heine himself regretted that the



2 Heinrich Kley, *Marguerite Day*, *Simplicissimus* XVI, 1911.

exhibition was unable to present a comprehensive view of his work: only a selection of his prints were shown and none of his paintings at all. This situation was characteristic of the perception of Heine's work as a whole: while his caricatures and satirical drawings were relatively well known in general, his paintings long remained somewhat obscured and outside the interest of Czech art theorists and critics. Further evidence of this is the fact that it was not until 2011 that the National Gallery in Prague (Národní galerie v Praze) obtained the first and only painting by Heine for its collection. The painting is a large-canvas work called *Flower Day* (*Ein Blumentag*). This acquisition from a private collection is of notable significance. A critical inventory of Heine's painting done in 1978 lists this work as missing, and the same information is given in a catalogue from 2000.<sup>6</sup> The reason is obvious: the painting's whereabouts at the time were unknown to researchers.<sup>7</sup>

Heine painted *Flower Day* in 1912, at which time he also painted two other paintings.<sup>8</sup> When in the middle of December that year he was visited in his studio by writer and poet Greta Gulbransson, wife of another important illustrator for *Simplicissimus*, Olaf Gulbransson, the canvas caught her attention immediately. But in a purely negative sense: she described it in her diary as a 'hideously vulgar painting'.<sup>9</sup>

Greta Gulbransson's spontaneous reaction was no doubt caused by the provocative nature of the painting's subject. Heine transferred the motif of a traditional female nude, which he had learned during his training at the art academies in Düsseldorf and Munich, to a setting commenting on contemporaneous social circumstances. In this sense Heine's painting is narrowly linked to his satirical drawings. In formal terms this affinity was already noticed in 1916 by German art historian Georg Jacob

Wolf, who also, however, remarked that Heine's paintings are not illustrative but rather possess a certain mood—an atmosphere without any literary or humoristic punchline.<sup>10</sup>

Although *Flower Day* truly captures the atmosphere of a park on a spring day—the location is evidently fictional, with a building inspired by the architecture of the Petit Trianon in Versailles<sup>11</sup>—it does contain a satirical point. The painting is a response to the tradition of Flower Days that were held in German towns and dated back to 1910.<sup>12</sup> The days were named after particular flowers that symbolised them (marguerites were the most common). During the festivities, accompanied by an abundance of food and drink, young urban women sold flowers on the decorated streets. The proceeds from the sale of flowers were intended for charity, frequently to help care for children in hospitals and infants in institutions.

From at least 1913 it is possible to observe the existence of Flower Days in the Czech lands. One of the dates it came to be held on and that is still used for flower festivities even today was 18 May. On that date in 1913 Flower Days were organised in Czech towns in support of Czech minorities, and were organised by the Nationalist Clubs.<sup>13</sup> After the First World War broke out, the proceeds went, among other things, to caring for wounded soldiers.<sup>14</sup>

Despite their noble aims, these events were looked on negatively from Germany. They were supported not just by contemporary political groups and various organisations but also by artists. Writer Kurt Tucholsky turned his poetic rumination on *Marguerite Day* in 1911 into a critique of the government's economic management and social policy.<sup>15</sup> Another subject was to draw attention to the moral risk young women distributing the artificial flowers exposed themselves to. And this problem was also reflected in *Simplicissimus* – for instance, the drawing *Marguerite Day* by Heinrich Kley, symbolically connoting the loss of innocence.<sup>16</sup> From the subject as a whole and from the presence of the motif of picking petals off a flower it is clear that the drawing was a parody on the official postcards that were issued to coincide with Flower Days and that often employed a Secessionist stylisation. An example is the postcard issued for *Marguerite Day* on 18 June 1911 in Rostock.

In this respect, Kley's drawing can be regarded as a direct precursor to Heine's painting. Heine's message however is more radical than Kley's. The naked girls

in the painting are not worried about losing their virginity as they probably already lost it long ago. Along with the flowers they are offering their bodies to anyone interested, so Heine stylised them into the role of prostitutes of his era, figures he also depicted in other works. The customers that the young women accept money from are representatives of various social groups: a bourgeois man, an official in the German army, and a student appear in the canvas. Each of them reacts to the situation they are in differently. There is something cavalier in the expression on the face of the older bourgeois man, a product of his experiences in life. The soldier retains the dignity proper to his position, though the handle of his sabre symbolises an erect penis. The greatest discomfiture is felt by the young student, the one being most intensively seduced by the members of the female sex. One young woman on her knees is offering him flowers, like her peers, but her position at the same time suggests her readiness for oral sex.

Heine also encoded a reference to the history of modern art in *Flower Day*. One seated young woman in the foreground holding a bouquet is clearly a deliberate allusion to Manet's *Déjeuner sur l'herbe*—as though Heine wished to inscribe the image with yet another layer of meaning: his own

interpretation of this famous, scandalous work, also employing the contrast of female nakedness and clothed men. This contrast was later also frequently used by Heine in his well-known satirical and humorous drawings.<sup>17</sup>

In comparison with other paintings by Heine *Flower Day* is clearly one of his most erotic works—the painting most openly dealing with a sexual subject. In it, like in other works at the time, Heine used a modern symbolic language and the stylistic elements of painting around the turn of the century, manifested, among other things, as a technique, influenced by Impressionism, of applying colours using short brushstrokes. In 1912 they seemed anachronistic in the light of the pre-war avant-garde movements, Expressionism, Futurism, and Cubism, but they continued to be typical for Heine. At the same time in *Flower Day* he does not conceal his extensive experience as an illustrator: the contours of the figures are outlined in a thin brushstroke, which, interestingly, changes its colour as it outlines the figure depending on the colours of the background.

A year after its completion, Heine first presented *Flower Day* to the public at Brakls Kunsthaus in Munich, for which he at the same time also created a poster advertising the event. This sales gallery was run by Franz Josef Brakl, an opera singer, director of Gärtnerplatztheater, and an art collector and trader. Heine presented seven of his works there, alongside work by Karl Arnold, Walther Georgi, Adolf Münzer, and other artists. The illustrated catalogue for the exhibition is evidently the only publication in which until recently *Flower Day* was reproduced.<sup>18</sup>

In 1927 the painting was present at a special exhibition of paintings, drawings, and sculptures by Heine that took place as part of the New Secession show in Munich.<sup>19</sup> Details about the fate of the painting thereafter are not well known, but the Munich exhibition was probably the last opportunity the public had for a long time to see this provocative painting live. It was not until 2014 that the painting was shown again as part of the Opus Magnum series of exhibitions at the Gallery of Fine Art (Galerie výtvarného umění) in Cheb. This was of course only able to come about after the painting had been acquired by the National Gallery (Národní galerie) in Prague, for which this acquisition constitutes a meaningful addition to its collection of foreign art.



3 K. Grundig, *Marguerite Day*, Rostock 18 June 1911, postcard.

*This paper was reviewed.*

This article is a revised and expanded version of the text in the brochure published for the exhibition 'Thomas Theodor Heine: Flower Day / Ein Blumentag, 1912', which was held on 26. 6. - 5. 10. 2014 at the Gallery of Fine Art in Cheb as part of the Opus Magnum exhibition series.

### Notes

- 1** See Věra Soukupová - Dagmar Stará, Thomas Theodor Heine v Československu 1933-1938 (Thomas Theodor Heine in Czechoslovakia 1933-1938), *Umění XI*, 1963, p. 92.
- 2** Miloš Jiránek, Kreslíři-karikaturisté (Draughtsmen-Caricaturists), *Volné směry IV*, 1900, p. 264.
- 3** Věra Soukupová - Dagmar Stará, Th. Th. Heine als Emigrant in der Tschechoslowakei, *Bildende Kunst X*, 1962, pp. 605-610; Věra Soukupová - Dagmar Stará, Thomas Theodor Heine v Československu 1933-1938 (Thomas Theodor Heine in Czechoslovakia 1933-1938), *Umění XI*, 1963, pp. 92-108; Monika Peschken-Eilsberger, *Thomas Theodor Heine. Der Herr der roten Bulldogge. Biographie* (Band 2), eds., Helmut Friedel (exhibition catalogue), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2000, pp. 117-133; Keith Holz, *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere*, Ann Arbor 2004, pp. 89-92; Bronislava Rokytová, *Dost tichého šepotu. Exilová výtvarná scéna v Československu (1933-1939)* (Quite a Quiet Whisper: The Exile Art Scene in Czechoslovakia, 1933-1939), Praha 2013, pp. 109-116.
- 4** Jindřich Chaloupecký, Th. Th. Heine v Praze (T. T. Heine in Prague), *Čin V*, 1933, no. 16, 26 October, pp. 363-366.
- 5** Adolf Hoffmeister, Th. Th. Heine. (K jeho výstavce v galerii Dra Feigla) (T. T. Heine - On His Exhibition at Dr Feigl Gallery), *Rozpravy Aventina IX*, 1933-1934, no. 2, 12 October 1933, p. 16. See also, Tomáš Winter, Karikatura a krize (Caricature and Crisis), in: Ondřej Chrobák - Tomáš Winter (eds.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950*, Praha 2006, pp. 76-77.
- 6** Elisabeth Stüwe, *Der „Simplicissimus“-Karikaturist Thomas Theodor Heine als Maler. Aspekte seiner Malerei. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde*, Frankfurt am Main 1978, p. 189; Thomas Raff, *Thomas Theodor Heine. Der Biss des Simplicissimus. Das künstlerische Werk* (Band 1), eds., Helmut Friedel (exhibition catalogue), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2000, p. 144.
- 7** *Flower Day*, 1912, oil on canvas, 135 × 50 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 19055.

The author of this article has as yet been unable to trace the exact provenience of the work or the circumstances in which it reached the Czech Republic.

- 8** These are the now missing canvases *Landscape at Ammersee* and *The Sacrifice*. See note 6.
- 9** Ulrike Lang (ed.), *Der grüne Vogel des Äthers. Grete Gulbransson. Tagebücher. Band 1, 1904 bis 1912*, Frankfurt am Main - Basel 1998, p. 419.
- 10** Georg Jacob Wolf, Thomas Theodor Heines Gemälde, *Die Kunst XVII*, 1916, Heft 8, Mai, p. 286.
- 11** I would like to thank Eva Bendová for drawing my attention to this.
- 12** Eva Schöck-Quinteros, Blumentage im Deutschen Reich. Zwischen bürgerlicher Wohltätigkeit und Klassenkampf, *Ariadne. Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte*, Heft 39, 2001, pp. 44-64; Siegfried Becker, Margeritentag in Marburg: Zur floralen Symbolik bürgerlicher Festkultur und caritativer Arbeit im Wilhelminismus, *Folcloristica IX*, 2005, pp. 345-360.
- 13** Vlasteneckému obyvatelstvu kr. města Domažlic a okolí! Květinovou slavnost... (The Patriotic Community of the Town of Domažlice and Its Vicinity! The Flower Festivity...), *Posel od Čerchova XLII*, 1913, no. 20, 17. May, unpag. I thank Marcel Fišer for drawing my attention to this article.
- 14** Květinový den (Flower Day), *Posel od Čerchova XLIII*, 1914, no. 40, 3 October, unpag.
- 15** Kurt Tucholsky, Blumentag (1911), <http://www.textlog.de/tucholsky-blumentag.html>, accessed 15 May 2014.
- 16** *Simplicissimus XVI*, 1911, Heft 6, 8 May, p. 92.
- 17** Markéta Theinhardtová has noted in connected with the satirical drawings of František Kupka that 'the subject of confrontation of "academic" nakedness and the modestly clothed figures of townsmen became the subject of countless satirical illustrations' and 'its publicly provocative genealogy stretches at least as far back as Manet'. Markéta Theinhardtová, *Alegorie moderního života (An Allegory of Modern Life)*, in: Markéta Theinhardtová - Pierre Brullé (eds.), *Orbis pictus Františka Kupky. Mezi symbolismem a reportáží*, Řevnice - Plzeň 2014, p. 34.
- 18** *Illustriertes Verzeichnis der in Brakls Kunsthaus München Beethovenplatz ausgestellten Kunstwerke* (exhibition catalogue), München, Brakls Kunsthaus 1913, p. 26, cat. no. 137.
- 19** *Münchener Neue Secession. XIII. Ausstellung. München, Glaspalast* (exhibition catalogue), Münchener Neuen Secession 1927, cat. no. 438.

Translated by Robin Cassling

# Restoration of the *Madonna and Child* by Benozzo Gozzoli: the Problems of Cradled Paintings

ADAM POKORNÝ

---

The restoration intervention was necessitated by the critical state of the painting. In some places the painted layers were loosened, the quality of the original painting and the strong colouring were suppressed by dark varnish and numerous instances of darkened retouching.

The picture is painted on a wooden support of poplar. The ground of the painting is gypsum. The composition of the picture was first planned with a drawing in chalk and further gone over with an engraved drawing. The technique of the painting is based on a layered system typical of the given period.

In the past the support of the painting was thinned down and cradled. This intervention subsequently caused distortion and defects in the form of cracks in the panel of the painting. The present restoration intervention thus had to focus also on the problems concerning the support of the painting. After removal of the retouching and thinning of the varnish layers the cradling was removed. After this the cracks in the picture were glued. Due to the nature of the panel and the fact that it had been thinned it was necessary to provide the picture with a flexible support system. In this case the Italian system was selected, which controls the movement of the panel with the aid of a flexible support frame attached by a system of springs. After the rehabilitation of the panel, defects in the painting were filled and the picture was retouched using reversible colors.

*Keywords*

Benozzo Gozzoli, restoration, problems of cradled paintings

**The newly restored painting of the *Madonna and Child with Two Angels*** is ascribed, on the basis of recent art-historical research, to the circle or one of the followers of Benozzo Gozzoli.<sup>1</sup> The composition used is typical and occurs quite commonly in the course of the Italian trecento and quattrocento (**Fig. 1**). The National Gallery in Prague acquired this work from an unknown Parisian collection in 1945. The present restoration attempt was essential due to the critical state of the painting. The paint layers were loose in several areas and the quality of the original painting and the strong colouring were degraded by dark varnish and the numerous instances of darkened retouching.



### Painting Technique

The picture is painted on a wooden support made of poplar measuring 43.4 × 37.5 cm. The panel consists of two vertically placed boards with a tangential cut, which are glued together so that the side towards the centre of the trunk is against the external side of the tree-trunk.<sup>2</sup> In the past the panel was planed to a thickness of 6 mm. According to preserved Italian panels from the 15th century with similar proportions it is possible to judge that the original thickness of the support might have been around 1.5–2 cm. The glued joint has no dowels. On the left and right sides of the painting one can see four filled openings, which probably arose from the secondary setting of the painting in a decorative frame.<sup>3</sup>

The ground of the painting is applied directly to the wooden support without a cloth backing. The ground contains gypsum and an aluminium silicate admixture. Neither the painting nor the ground goes right to the edges of the panel. The edge of the wooden support, roughly 5–7 mm wide, is thus uncovered around the perimeter of the painting. Judging by the open passages of wood-destroying insects it is evident that the panel was cut away along the edges at a later date.

In the painting of the drapery and around the gilded parts an incised drawing can be seen.<sup>4</sup> On the photograph taken using the method of IR reflectography an underdrawing in chalk was also recognised, which is more evident in the area of the left Angel (**Fig. 2**). The basic composition of the painting was thus delineated first of all with chalk and subsequently the main lines were highlighted by means of an incised drawing. The underdrawing is free and sketch-like in nature.

The gilding of the halos and the decorative border of Mary's blue cloak is executed on a reddish orange bole. The halos are segmented with a simple pointed punch and incised drawing. The punch-work on the halos of the Virgin Mary and the Infant Jesus is combined with a dark red glaze. Apart from the gilding on bole, use was also made of oil gilding. It is interesting that in the places where this decorative technique was used we find that painting has fallen away, copying the shape of this gilding. The ornamentation, then, now no longer consists of gold leaf placed on an adhesive layer, but of defects in the painting with the exact shape of the original gilding. In the past these defects were retouched using shell gold.<sup>5</sup>



1 Benozzo Gozzoli, *Madonna and Child*, The National Gallery in Prague. The photograph shows the state of the painting before restoration (raking light).



2 IR reflectogram of the left-hand angel. On the photo the relaxed sketch-like chalk underdrawing is clear.

3 Reverse side of the painting before restoration. The picture was fitted with cradling in the 19th century. The shape and the craftsmanship are typical of French cradling.



The artist's construction of the drapery is based on a coloured overall underpainting with subsequent surface modelling. The red clothing of the Infant Jesus is underpainted everywhere with a layer of vermilion. The modelling of the drapery is formed by shading with red organic pigment. Vermilion can also be found in the painting of the wings of the Angel standing on the right-hand side. The modelling of Mary's clothing, on the other hand, is achieved only by glaze painting straight onto the light ground. The shading here is based on the thickness of the application of this glaze. In the first layer the green drapery contains azurite, lead-tin yellow, red ochre and lead white. The subsequent modelling concerns only the highlights and is achieved by painting with the same pigment composition, although with a greater proportion of yellow and white. The purple drapery is constructed on a tonal basis of paint containing azurite, lead white and red organic lake. The folds are achieved by semi-glaze modelling with dark-red organic pigment. The yellow robe of the Angel on the right-hand side contains lead-tin yellow, massicot and a small admixture of azurite. We find stratigraphy worthy of attention in the painting of the white lily flower. The white surface painting here has two blue layers beneath it. The first layer on the ground contains lead white and indigo. The next layer consists of a mixture of azurite, lead white and ochres. In the painting of the blue cloak continuous overpainting was found. This overpainting covers most of the original painting of the cloak and differs clearly from the original painting through the different style. We find the original painting

of the clothing of the Virgin Mary only in the parts beneath the seated Child, where the style of the painting corresponds better to the original delicate modelling. This is also indicated by the photograph taken in UV rays, where the parts with overpainting have darker luminescence.

The flesh areas have an under-layer of lead white throughout. Onto this layer a wash underpainting of ochre green was then applied in the shadows. The final painting was then executed with a very subtle application of flesh shades. The light parts of the flesh areas are painted with a covering layer of paint containing lead white and ochres, while the shadows are created with half-glaze painting utilising the tonal base of the underpainting.<sup>6</sup>

### History of restoration activities

In the course of one of the earlier restoration interventions the painting was provided with a cradle of classical construction (Fig. 3). The cradle consisted of five vertical parts glued to the support of the painting. Into these supports were set five horizontal crossbars. The cradle was made from mahogany with a high standard of craftsmanship. The style of the cradle, with the decoratively shaped profile of the supporting elements of the construction, corresponds to typical French cradling and thus also fits in with the Parisian provenance of the painting.<sup>7</sup> It may be assumed that in the past, even before being provided with a cradle, the panel had become deformed by warping; on the right-hand side there was already a crack running through the entire painting and probably the original joint had also opened up. This situation subsequently motivated a stronger structural intervention with regard to the panel of the painting – thinning and straightening it. For gluing the joint in the panel glue adhesive was used. The same glue was also used for gluing the support elements of the cradle together. The defect in the panel on the reverse side was filled with a mixture of chalk and sawdust, probably bound with glue. The use of a plane caused the opening of the tunnels left by wood-destroying insects. These defects were filled in with a filler containing lead white, as is shown by the x-ray photograph. Also connected with the intervention described was the extensive overpainting of the Virgin's blue cloak. It is very difficult to dissolve this overpainting. Probably casein<sup>8</sup> was used as the binding element and it contains the following pigments: synthetic ultramarine, cadmium yellow, ferrous yellow and

zinc white. According to the pigments used it is possible to date this restoration work at latest to the thirties of the 19th century.<sup>9</sup> The age of this intervention is also demonstrated by the craquelure of the overpainting, into which the lower, original network of crackles has clearly “come through”. The appearance of the picture before the earlier restoration interventions is well illustrated by a photograph from the Berenson Archive, which is dated 1920–1932.<sup>10</sup> On the photograph it is clear that at this time the circular medallions on the halo of the Virgin Mary bore non-original capital letters, forming the inscription AVEMAR. Also evident is the complete reconstruction of the hair of the Angel standing to the right. Further retouching, apart from the filled areas, can be assumed in parts of the faces, which seem to be linearly emphasised in some parts.

In a further larger restoration project the described overpaintings of the halo, the Angel’s hair and the flesh areas were removed, as shown by the photograph from 1946 in the photographic archive of the of the National Gallery.<sup>11</sup> The extensive overpainting of the cloak, however, was preserved. On this photograph the non-original inscription Gozzoli again appears in the lower left-hand corner of the painting. This non-original signature was removed during one of the subsequent restoration actions. According to the several different types of fillers found in the main glued crack it may be considered that the work underwent three larger restorations.<sup>12</sup>

The first large restoration of the painting may be placed in the 19th century, when the painting was set in the cradle. A further larger project can be dated somewhere in the period of the taking of the photograph from the Berenson archive up to 1946, which is the date of the photograph of the painting in the archive of the NG. A further intervention, in which the state of the painting before the present restoration is reflected, can be assumed to have been in the second half of the 20th century. In the course of the last restoration intervention retouching was carried out on top of the darkened varnish with strong luminescence, as can clearly be seen in UV light.

### State of the painting before restoration

In the past the support of the painting was attacked by wood-destroying insects, which are no longer active. On the right-hand part of the sky it is possible to observe, in a raking light, in the relief of the paintwork, how the painted layers have subsided slightly into the passageways created by

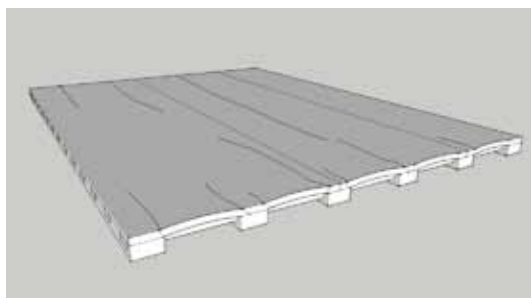
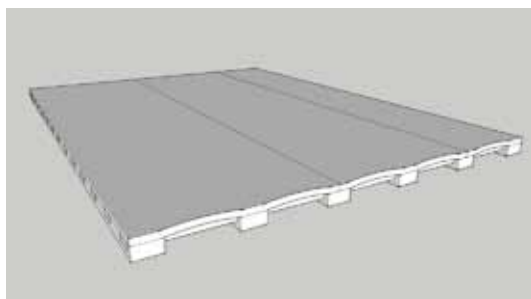
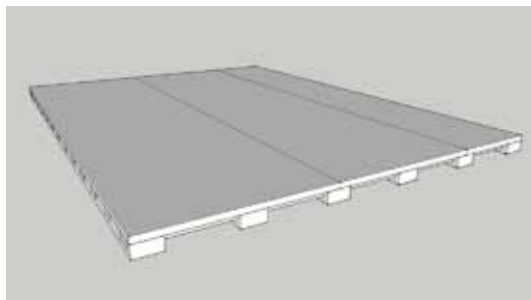


4 Plan of the picture with secondary interventions and damage. The course of the cracks in the panel clearly corresponds to the cradling underneath. The crack running through the Infant Jesus was present on the painting even before the cradle was fitted. The vertical support element of the cradle was placed across this crack to help reinforce it.

- a) New cracks which penetrate only the wooden support
- b) Cracks which penetrate whole painting
- c) Original joint of the painting
- d) Old retouching
- e) Fillers
- f) Cradle on the back side of the painting

the insects in the support of the painting. Several cracks go through the wooden panel (Fig. 4). The largest crack, which was repeatedly filled and retouched in the past, goes across the picture through the body of the Infant Jesus. There are further cracks in the area of Mary’s halo and above the head of the left-hand Angel. In the panel there is also a whole series of cracks, which are limited so far to the wooden support and have not yet penetrated the painting. The subsequently glued join in the panel, especially in the area of the face and neck of the Virgin Mary, is slightly uneven. On the right side, alongside this join, there are several horizontally lengthways defects where the painting has fallen loose down to the ground layer. In the past these defects were filled and retouched. The nature and shape of the paintwork that has fallen off tells us that the defects may have occurred during the secondary gluing of the original

5 Illustration of the mechanics of cradled paintings. The cradle restricts the movement of the panel in a tangential direction, which in some cases evokes local distortion and causes the subsequent cracking of the wooden material.



6 State of the painting after the removal of the secondary retouching, overpaintings and fills (light reflection). Clearly evident on the photo are distortions caused by the fitting of the cradle.



join. The panel may have been glued in a vertical position turned by 90°, and in the course of the gluing the strong glue probably leaked onto the painting. As a result of the high surface tension of the glue in the course of drying the painting was thus torn loose.<sup>13</sup>

The adhesion of the ground and the painted layers was generally satisfactory and only in a few places was there localised loosening of the paint. The retouching of defects was considerably darkened and altered in colour. Darkened varnish covered the painting, strongly distorting the original colouring of the work.

### The problems of cradled paintings

The straightening and cradling of paintings on wooden panels is a very old technique. The first documents about its use come from the first half of the 18th century.<sup>14</sup> The reason for these interventions was the straightening of naturally deformed panel paintings and the subsequent fixing of the achieved level. One can get a clear idea of the manner in which cradling was carried out from a publication dating from the 19th century dealing with the restoration of paintings.<sup>15</sup> The wooden support of the painting was first made thinner to the extent of half to one third of its original thickness. Then, using pressure, damp and heat, the panel was straightened. The reduction of the thickness of the panel was meant to help achieve the desired straightening. By planing the panel the ideal basis was created for fixing it into the cradle. The construction of the cradle consists of support elements, which are glued to the panel in the direction of the wood fibres. Into these guiding elements crossbars are freely set at right-angles, intended to guarantee the maintenance of the flatness of the panel.

The construction of the cradling ensures the free movement of the panel in the crossways direction, at right angles to the fibres in the wood. It fully limits, however, the movement of the panel in a tangential direction, which in some cases causes local deformation and the subsequent cracking of the wood. Through the warping of the panel in the segments created by the space between the individual glued parts it also sometimes happens that the crossbars are blocked. This results in the restriction of the originally free cross movement, which leads to further defects. In particular this problem affects panels with tangentially cut boards. In the case of panels composed of purely radial planks these problems do not occur. Similarly, the very reduction of the thickness of the panel causes the greater sensitivity of the painting to changes in the relative humidity of the air, which in combination with the inflexible support system again supports the occurrence of secondary defects (Fig. 5). Through the straightening of the warped support of the

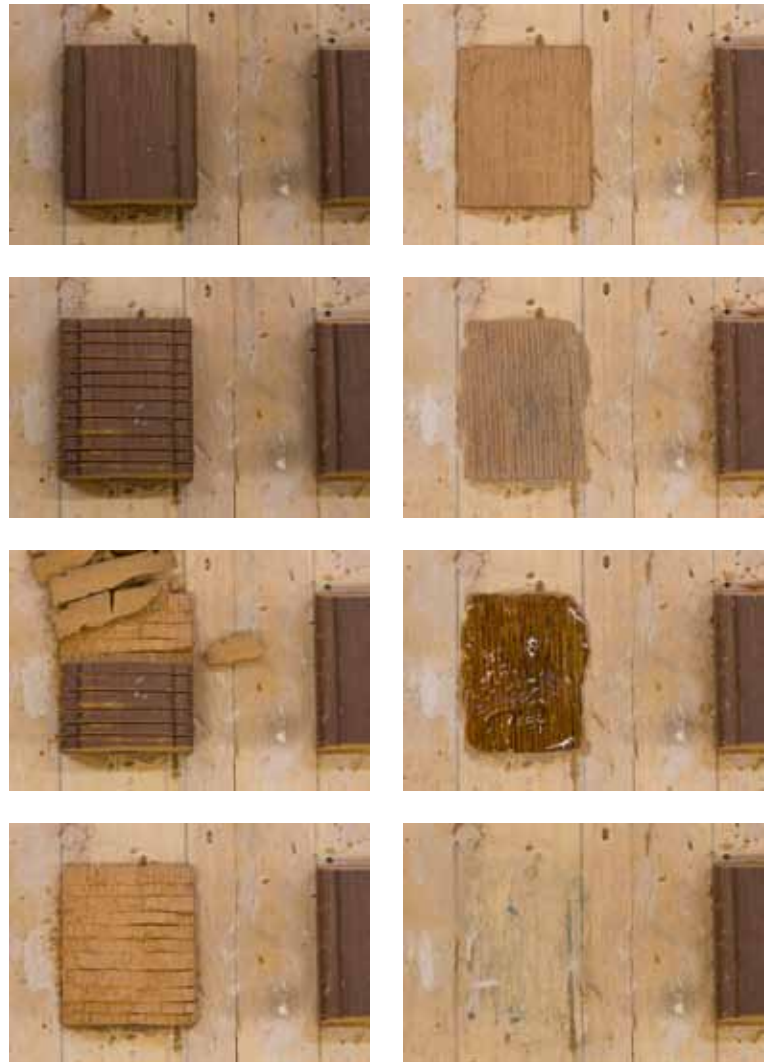
painting partial reduction of the surface of the panel on the painted side also takes place, which is why, particularly in the case of paintings where the subtle ground and layers of paint are applied directly to the wooden support without a cloth lining, we find the paint coming loose in ridges.<sup>16</sup>

### Restoration treatment

The restored picture bore typical signs of the defects caused by the thinning of the support and the fitting of an inflexible cradle. According to the historical photographs and also according to the repeated filling of cracks in the painting it is evident that these parts were always unstable and opened up repeatedly. On the rear side of the picture several new cracks were found, which had not yet worked through the painting. After the initial investigation had been made it was clear that the restoration of this work would have to be tackled together with the visual rehabilitation of the painting and also the problems with the support of the painting.

The first step of the restoration project was the securing of the loose paint with a 5 % solution of sturgeon glue. Before actually tackling the problem of the support of the picture it was necessary to start the removal of varnish, retouching and fills and thus open up the cracks in the panel.<sup>17</sup> Three types of retouching were found on the painting. The youngest retouching on a darkened layer of varnish was carried out with aquarelle. Beneath the varnish layer tempera and oil retouching was found. On the basis of the stipulation of the solubility parameters of the individual secondary materials it was possible to start cleaning and removing these unsuitable retouchings and overpaintings. In the blue overpainting of the cloak several small probes were carried out. According to the investigation it was evident that the original layers in this part were more extensively damaged and it was thus decided to keep this later reconstruction. After the removal of the retouchings all the defect fills were also removed (Fig. 6). After this the painting was provided with a protective layer of dammar varnish and secured with a facing.<sup>18</sup>

In this phase, when the painting had been generally strengthened, secured with a pasted facing and the cracks on the face of the painting had been rid of secondary applications, it was then possible to tackle the problems of the support of the painting. From the state of the painting as described above it was



7 Method for removal of the cradle. The glued-on blocks were cut into thin slices and subsequently broken off to the to a layer a few millimetres thick, which was further reduced with chisels. The remaining thin layer of wood with a layer of glue was softened with a solution of Laponite and mechanically removed with a scalpel.

evident that the cause of the cracks in the support could not be resolved by mere adaptation of the cradle, but that it would be necessary to remove it completely and replace it with a flexible support system.<sup>19</sup> Some of the crossbars had been blocked by the deformation of the panel and they thus restricted the sideways movement of the panel, which may have contributed to the formation of new cracks. This fact suggested that the panel might have a tendency to warp after the removal of the cradle. It was therefore important to carry out the removal of the cradling gradually, in several phases and in a controlled relative humidity of the air.

The whole process of the removal of the cradling must be carried out with minimal pressure on the panel of the painting. In the case of the development of mechanical tensions there is the risk that the cracks in the wood will become bigger and will penetrate the painted layers.<sup>20</sup> For the

8 Method of gluing the crack running through the Infant Jesus. For gluing this crack special clamps had to be used, in which it is possible to adjust the level of the glued joint precisely.



9 Illustration of the flexible fixing of the supporting frame. (Illustration Marek Kolář).



minimising of such movements a bed of balsa slats was created with a cut-out profile exactly copying the uneven surface of the painting. First of all the bottom and top crossbars were removed. Then the middle crossbar and in the last phase the remaining two crossbars were removed. The crossbars were removed simply by cutting away part of the support element of the cradling. The individual remaining glued blocks were cut into thin slices and subsequently broken off leaving a layer a few millimetres thick, which was then further reduced with chisels. The remaining thin layer of wood with the layer of glue could then be softened with a solution of Laponite and mechanically removed with a scalpel (Fig. 7).<sup>21</sup>

After the removal of the cradle the tendency of the panel to warp was monitored. In the case that the panel would have a tendency to become strongly warped, it would be necessary to secure it immediately with temporary crossbars.<sup>22</sup> With RH 55, however, the panel warped on the rear side by a mere 6 mm, which is acceptable for this size of picture, and this deformation does not disrupt the visual impression of the painting. It turned out that with this level of humidity the support maintains this curve and is stable.

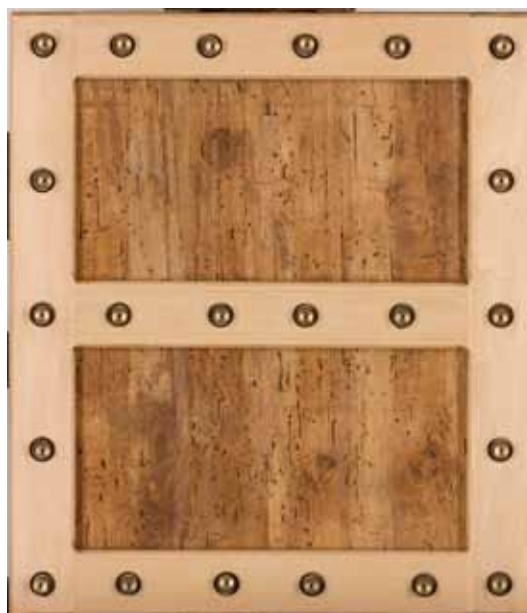
The largest crack, which runs through the body of the Infant Jesus, was filled on the rear side in the past with a mixture of sawdust, chalk and glue. The same filler was found in the central part and the secondarily glued original joint of the panel. These fillers were removed and the largest crack was thus fully open and free. Subsequently, after the uncovering of the rear side, consolidation was carried out with a solution of Paraloid B 72.<sup>23</sup> After the petrification of the wood it was possible to begin the gluing of the cracks.

The first cracks to be glued were the new cracks, which did not penetrate the actual painting. These cracks were closed and it was impossible to get the adhesive completely into them, which would have guaranteed a reliable glued joint. It was therefore necessary to use the gluing technique used when cracks are open in the form of a V and are subsequently glued with the insertion of pieces of wood with exactly the same angle.<sup>24</sup> The same technique was used for the gluing of the above-mentioned crack running through the whole painting on the right-hand side of the painting. This crack had been repeatedly glued in the past and therefore on the inner sides there was a layer of several types of adhesive. Along this crack

on the painted side the panel is strongly convexly deformed.<sup>25</sup> The two parts of the support were joined here only for a few centimetres by the top edge of the painting. The whole crack was open in several places by as much as 5 mm. By levelling the sides of the crack the applications of adhesives, fillers and dirt were removed and a new flat surface created for the insertion of the wooden pieces, which filled in the open crack. Old poplar wood was used for the preparation of these inserts. For the gluing of this crack it was necessary to use special clamps, in which it was possible to adjust the level of the glued joins precisely (Fig. 8).

In several parts of the original join in the panel unevenness can be seen caused by imperfect lining up during the secondary gluing, as has already been mentioned above. These uneven parts are almost unnoticeable in diffused light and it was decided not to adjust this join.

With regard to the fact that the panel was thinned in the past, thus increasing its sensitivity to fluctuations in relative air humidity, and the fact that the wood itself is considerably weakened by wood-destroying insects, it was necessary to provide the picture with a flexible support system. It is essential that the construction of the support should enable the natural movement of the panel, but at the same time should check its tendency to warp. These two criteria must be balanced according to the nature of the panel. At present several types of such systems are in use.<sup>26</sup> With regard to the nature of the panel an Italian system was chosen, which has been used successfully from the beginning of the nineties up to the present (Fig. 9).<sup>27</sup> The panel is supported by a frame, which copies the curve of the painting in museum relative air humidity. The frame on the panel is borne by conical springs fixed to the panel at individual points through adjustable screw attachments. The number and the placing of these support points is determined according to the specific properties of the support on the basis of empirical experience.<sup>28</sup> The spring attachment of the supportive frame gives the panel controlled space for deformation by warping so that no cracking occurs, but at the same time this movement is limited from the given designated point by the strength of the pressure of the support frame. The strength of the pressure of the spring is determined by the extent of the tightening of the fixing screw and is measurable on the basis of a specific graph of the tightness of the



10 Reverse side after restoration. After gluing the cracks the panel was supported by a flexible support system.

screw. The panel is controlled by a spring mechanism together with the elasticity of the support frame.<sup>29</sup>

For the restored painting the support frame was proportioned with crossbeams measuring 47 × 11 mm. For the support elements, in which the fixing screw is freely set, oak wood was selected. The individual elements are glued on with Araldite 106, and this was done with the annular rings in the same direction as the panel of the painting (Fig. 10).

After resolving the stabilisation of the support of the painting, the protective paper facing was removed. The painting was varnished with weak dammar varnish and filled with glue and chalk filler. After the varnish insulation of the fills imitative retouching was done with gouache paints, which in the dark parts of the painting were harmonised with restorer's resin paints from the firm of Maimeri.

The surface of the painting was provided first of all with a coat of pure dammar varnish 1:3 and then matte dammar varnish with the addition of 27% wax (Fig. 11).<sup>30</sup>

*This paper was reviewed.*

#### Notes

- 1 E.g. Alunno di Benozzo or Maestro Esiguo, see Olga Pujmanová – Petr Přibyl, *Italian Painting c. 1330–1550*, Prague 2008, pp. 98, 99.
- 2 Especially for Tuscan medieval and renaissance painting it generally applies that the panels of paintings are composed of planks with the same orientation, placed so that the layers of the painting are applied on the side that faced inwards on the tree. See for instance Ciro Castelli, *Tecniche di costruzione dei supporti*



11 Photograph of the painting after restoration.

lignei dipinti, in: *Dipinti su tavola, La tecnica e la conservazione dei supporti*, Eds. Marco Ciatti - Ciro Castelli - Andrea Santacesaria, Firenze 2012, pp. 79-81.

**3** These openings are not original, as two of the defects concurrently encroach on the original painting.

**4** This incised drawing is clearly visible on the x-ray photographs in the parts of the painting with pigments containing heavy elements.

**5** The falling off of the gilded decorations

together with the painting underneath is probably connected with the composition of the adhesive mixture, which may have contained a component with strong surface tension, such as size glue. Commonly used as the adhesive substance for this type of gilding was boiled oil mixed with siccative pigments. Recipes also occur, however, which tell of the use of garlic juice and other materials. See for instance Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, Trattato della pittura*, Firenze 1859, pp. 104-106.



**6** Laboratory investigation was carried out by Ing. Radka Šefců, see *Laboratorní zpráva* 13/49, RA NG archive.

**7** In shape the cradle is exactly the same as the cradle on the painting of the *Farmers Fair* by P. P. Rubens in the Louvre, Inv. 1797. The cradle on this picture was created by Jean-Louis Hacquin in 1770 and subsequently partly modified by François-Toussaint Hacquin in 1825. See photo in: Ségolène Bergeon - Gilberte-Émile Mâle - Claude Huot - Odile Baÿ, *The Restoration of Wooden Painting Supports, Two Hundred Years of History in France*, in: *The Structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum*, Kathleen Dardes - Andrea Rothe Eds., Los Angeles 1995, p. 270. This type of cradling with the same shape and design was subsequently adopted by other restorers, such as B. Van Bommel from Amsterdam. Info from lecture: Jessica Roeders, *The History of Cradling in the Frans Hals Museum*, 2013.

**8** The nature of the solubility in organic solvents indicates the use of a casein binder. Identification of the binder by spectral analysis was not carried out.

**9** The wider use of zinc white and cadmium yellow occurred from the thirties of the 19th century. See Nicholas Eastaugh - Valentine Walsh - Tracey Chaplin - Ruth Siddall, *Pigment Compendium*, Abingdon, Oxford 2008, p. 406.

**10** Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 100319\_1, photograph taken by French photographer Marc Vaux (1895-1971) in the years 1920-1932. The reverse side bears the inscription by Bernard Berenson "*Alunno di Benozzo (perhaps faked up)*".

**11** Photo-archive of National Gallery in Prague, photo negative No. 5156, photograph taken in 1946.

**12** In the archive of the RA NG there are unfortunately no reports on the restoration work carried out hitherto.

**13** This hypothesis, which seems highly probable, was presented to the author of this article by restorer Andrea Santacesaria from Opificio delle Pietre Dure in Florence.

**14** In France the first known documents on the use of cradling date from 1740. For more see Bergeon - Mâle - Huot - Baÿ (quoted in Note 7), p. 269.

**15** See for instance Jean-François-Léonor Mérimée, *De la peinture à l'huile*, Paris 1830; Giovanni Secco-Suardo, *Manuale Ragionato per la parte meccanica dell'arte del Restauratore dei dipinti*, Milano 1866.

**16** About the problems of cradled paintings see more for instance: Simon Bobak, *A Flexible Unattached Auxiliary Support*, in: *The Structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum*, Kathleen

Dardes - Andrea Rothe Eds., Los Angeles 1995, pp. 371-381.

The problematic traits described do not concern only the cradled paintings, but also panel paintings on the rear side of which an inflexible construction has been placed to keep it straight, such as steel or aluminium sections set in support bridges, the use of over-sized wooden crossbars, etc.

**17** In the gluing of cracks it is necessary to rid the original painting of retouchings and fillers. These applications would disguise the original level of the painting and thus make it impossible to line up the glued parts correctly.

**18** The facing was done with Japan paper and using a glue of Klucel and the acrylate dispersion Lascaux Plextol 360.

**19** In some cases it is possible merely to modify the cradle to increase its flexibility. Greater elasticity of the cradle may be achieved, for instance, by cutting through the crossbars lengthways into several layers of thinner crossbars or by inserting springs between the thinned crossbars and the support element.

See for example Ciro Castelli - Andrea Santacesaria, *Il restauro dei supporti lignei*, in: *Dipinti su tavola* (cited in Note 2), pp. 173-174.

**20** Individual cracks can occasionally be secured temporarily by gluing a piece of wood or a small metal plate at the ends of the crack.

**21** Laponite RD was used at 2% concentration.

**22** With regard to the differing orientation of the boards of the panel there was also a theoretical risk that on one half of the panel there would be a concave warp and convex warping on the other.

**23** Paraloid B 72 was used at 5% concentration.

**24** The technique described comes from Italy, where it has a very long tradition from the 19th century and this method of gluing cracks is still successfully used in leading world restoration centres.

**25** This deformation shows that this is a very old crack, which was not secured for a longer period of time. The panel has lost its continuity here and irreversible warping might have occurred here.

**26** See for instance Alan Miller - George Bisacca - Dimitri Galitzine, *The Development of Spring Mechanism for Use in Conjunction with Auxiliary Supports for Previously Thinned Panels*, in: *Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training*, eds. Alan Phenix - Sue Ann Chui, Los Angeles 2009, pp. 59-68; Ingrid Hopfner, *The Development of Flexible Auxiliary Support Systems for Panel Paintings and the Monitoring of Movement by Strain Gauges*, in: *ibid.* pp. 69-81; Britta New - Ray Marchant, *The Repair and Support of Thinned Panel Paintings: A Case Study in Modifying Established Techniques*, in: *ibid.* pp. 36-47.

**27** This system was developed in the restoration studio of Opificio delle Pietre Dure in Florence, for more see Castelli – Santacesaria (cited in Note 19), pp. 184–187. One of the first instances of the use of this system was the restoration in 1992 of the painting *Il Cataletto della Misericordia* by Domenico Beccafumi, see Alfredo Aldrovandi – Nicoletta Bracci – Paola Pracco – Ciro Castelli – Ottavio Ciappi – Marco Ciatti – Mauro Parri, *Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi*, OPD Restauro, Firenze 1992, pp. 28–50.

**28** With regard to the complex structure of the wood and the difficult to specify secondary criteria influencing the properties of the panel

(e.g. the damage by wood-destructive insects, petrification of the wood, etc.) it is impossible to create a generally valid mathematical formula that would be able to specify the dimensions of this support system.

**29** The space for the warping of the panel is given not only by the size of the fixing screw and the spring, but also by the elasticity of the support frame, which is dimensioned according to the problems and character of the panel.

**30** The author of this article was able to tackle the problems of the restoration of the wooden panel thanks to experience gained during study placements within the *Getty Panel Painting Initiative* project.

*Translated by Joanne Domin*

# *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child: A Work Newly Ascribed to the Master of the Litoměřice Altarpiece and his Workshop in the Collections of the National Gallery in Prague*

ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – OLGA KOTKOVÁ  
ANNA TŘEŠTÍKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ

This article summarises the results of the investigation, restoration and art-historical evaluation of the fragment of the newly attributed painting of *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* (circa 1510–1515, tempera, linden wood, The National Gallery in Prague, Inv. No. DO 4102). The original provenance of the work is unknown; it was acquired for the gallery collections in 1945 from the property of the Ringhoffer family. In the past the painting and support were severely damaged by wood-destroying insects. Of the original a mere torso remains, but it bears clear signs of the painter's hand of the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop. Also in keeping with this attribution is the technological structure of the painting, as was shown by the comprehensive comparative investigation, the arguments for the conclusions of which are given in detail. On the stylistic side the closest to *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* in the workshop oeuvre are parts of the panel paintings of the *St Catherine Altarpiece*, but we find a similar workshop figural type also in other items of the oeuvre (especially *The St Wenceslas Cycle* in the St Wenceslas Chapel of the Cathedral and the *Strahov Altarpiece*). In the past the size of the painting was reduced and it is impossible to determine unequivocally its original format and the adjustments made. Most probably it was the centrepiece of a retable or a separate votive or epitaph image. The iconography of the preserved fragment corresponds to the context of the St Anne devotions of the period, but nevertheless it also has less frequent motifs, such as the little bird in the hand of the Child. It cannot be ruled out that originally the fragment formed part of a larger composition of the "Holy Kinship" or a "Holy Conversation", as we find a number of composition parallels to the gallery's fragment in the Nuremberg circle of Albrecht Dürer.

## Keywords

Master of the Litoměřice Altarpiece, St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child, restoration, technique of Late Gothic panel painting, The National Gallery in Prague, Christ Child with little bird

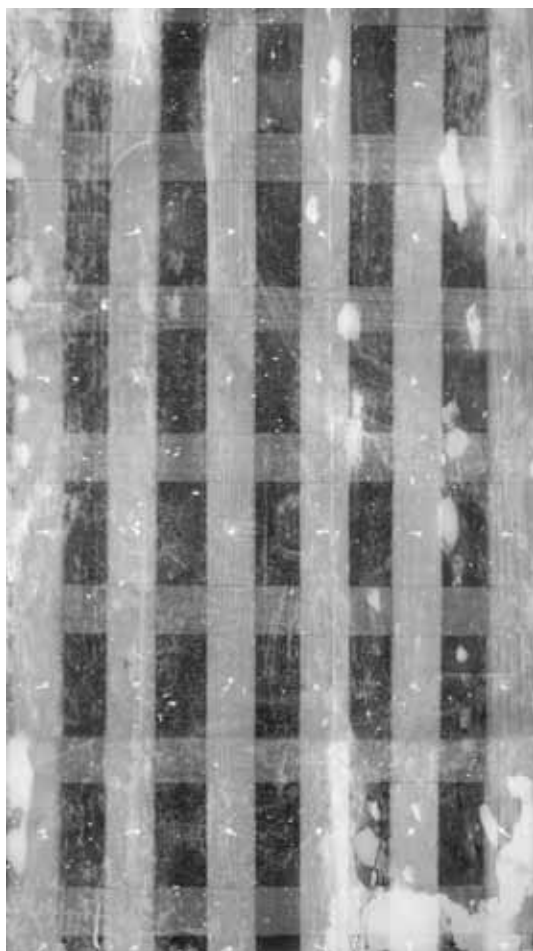
## Introduction

The work on the list catalogues of the Old Masters Collection is bringing, as expected, many new discoveries and changes in ascription. Such a one was the proposal for the new attribution of a considerably damaged small panel painting of *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* (Fig. 1), which in 2007 Olga Kotková attributed with a question-mark to the Master of the Litoměřice Altarpiece and classified in time to the 1510–1520 period with the provision that more accurate definition of the attribution and the dating would be possible after

1 Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, whole before restoration, The National Gallery in Prague.



2 Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, X-ray photo, legibility is reduced by the cradling on the back of the panel, The National Gallery in Prague.



a technological analysis had been carried out.<sup>1</sup> The work was removed from the fund of German painting and subsequently a comprehensive investigation was initiated, the aim of which was to determine the extent of the preservation of the original work and confirm the proposed ascription. Restoration of the work began at the same time, as the in places merely suspected quality of the painting, hiding beneath overpaintings, promised a considerable gain for the Gallery's collection of panel paintings of Bohemical provenance. From the very start it was evident that the extensive overpaintings locally covered areas where the original painting had been completely destroyed and that it would be necessary to resolve the manner of presentation of the remnant of the painting on the destroyed support. The restoration work carried out in the Restoration Department of the National Gallery in Prague by Anna Třeštíková in cooperation with Jiří Třeštk<sup>2</sup> resolved this task with maximum respect for the preserved original painting. In 2013 it was thus possible to present the work for the first time in the framework of the exhibition entitled *The Beauty of the Fragment*, the author and curator of which was Štěpánka Chlumská, where the procedures used were explained in detail and the result of the rehabilitation of a fragmentally preserved work was presented.<sup>3</sup>

### The history of the work in private and state collections

At the exhibition in 2013 the restored panel painting of *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* was again presented to the public after a period of almost eighty years, as the last time it was on display was in 1935. Due to the state of preservation and questions of property rights the work was not the subject of professional interest for a very long time. The panel turned up in the National Gallery as a post-war confiscation in 1945; the painting was nationalised after being confiscated from the Ringhoffer family of important industrialists, whose property came to the state collection on the basis of the Beneš Decrees. In 1945 the art objects were kept in the family manors of Kamenice by Strančice, where the collection of works of art of Felix Ringhoffer (1891–1954) were stored, and Štiřín, from whence came the objects owned by Hans Ringhoffer (1885–1946).<sup>4</sup> The members of this family were famous in particular for the manufacture of railway waggons in the former Ringhoffer works in Prague Smíchov

(later Ringhoffer-Tatra) and also thanks to their further business activities (such as the establishment of the Velkopopovice Brewery). A lesser-known chapter among their numerous activities was the collection of works of art. From the list of art objects from the Kamenice manor it emerges that, although the focus of the collection was wider, the main focus was on German Late Gothic art – both paintings and sculptures were to be found here.<sup>5</sup> Paradoxically, on the list mentioned from 19 May 1945 the painting we are interested in cannot be found – under item No. 38 there is mention of “*The Virgin and Child with St Anne, by a German Master circa 1500*”,<sup>6</sup> but at the same time the list expressly records this item as a “*statue*”.<sup>7</sup> There is no other work on a similar theme occurring in this document and the only record of the receipt of the painting in question in 1945 remains the entry in the so-called “*Inventory Z*”.<sup>8</sup> In the thirties of the 20th century the Ringhoffer Collection was one of the well-known Prague collections, due to the fact that five paintings and three sculptures from this set were loaned for the *Madonna* Exhibition in 1935.<sup>9</sup> Also included among these was the painting under discussion, which appeared in the exhibition catalogue under the attribution “*South German, around 1520, school of A. Altdorfer*”.<sup>10</sup> There was also a brief mention of the painting in an article evaluating the above exhibition, and this time it was ascribed to the circle of the Danube School.<sup>11</sup> After this all interest in the painting of *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* vanished for a long time; a part was undoubtedly played in this by the fate of the Ringhoffer Collection after 1945 and also by the poor state of preservation of the panel. The painting was listed in the records of the National Gallery as an anonymous work of German painting from the beginning of the 16th century, however Jaroslav Pešina, who dealt with German Late Gothic painting, especially in the sixties and seventies of the 20th century,<sup>12</sup> did not include it in his publication. The panel only turned up again during a systematic investigation of German and Austrian painting of the 14th to 16th centuries from the collections of the National Gallery in Prague. The hand of the fragmentally preserved painting deviated from the nature of the material investigated – the analogies of style did not correspond to the proposed categorisation; on the contrary – certain characteristics (the face of the Christ Child, St Anne and her clothing) showed clear affinity with the work of the Master of the Litoměřice



3 Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, extended probes, The National Gallery in Prague.

Altarpiece, to whom Kotková attributed the painting on the basis of the analysis of the style.<sup>13</sup> The new attribution thus expanded the hitherto known work of the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, the most significant anonymous painter active in the Lands of the Bohemian Crown in the first quarter of the 16th century, whose origin and training continue to be one of the most important questions of specialised art research into the nature of court art under the rule of the Jagiellonians in Bohemia. The oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece includes, apart from the wall paintings of the St Wenceslas Cycle in the St Wenceslas Chapel of St Vitus Cathedral in Prague Castle, almost a dozen separate panel paintings from the period around 1500–1520 (1525), usually fragments of retables, only parts of which remain today. The oldest distinctive elements of the Master’s oeuvre are unanimously considered to be the fragment with St Andrew (around 1500/ after 1500) and the panel paintings of the Litoměřice Altarpiece (around 1500/ before 1505). Differently dated is a group of works dated by Jaroslav Pešina on the basis of a connection with the paintings of the St Wenceslas Cycle in the first decade of the 16th century. Some researchers have accepted Pešina’s and Krása’s dating of the wall paintings in the Prague Cathedral to before 1509, some argued for a different dating in connection with the iconographic interpretation derived from envisaged period political updating and the advanced style of the wall paintings (1515–1519/1526). The need for a fundamental revision of

4a, b Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, detail of the Christ Child, IRR shot of the underdrawing (4a), underdrawing visible in places also in diffused light (4b), The National Gallery in Prague.



Pešina's concept of the gradual maturing of the style of the Master of the Litoměřice Altarpiece is evident, but even after more than half a century Jaroslav Pešina continues to be convincing in a partial argument resolving the relationships between the individual and often disparate elements of the Master's work.<sup>14</sup>

In the past there were also other works, later attributed to the Master of the Litoměřice Altarpiece, which were at first determined to be the works of German

masters, which applies in particular to works kept in foreign collections. Even in the thirties of the 20th century, however, the wall paintings of the Saint Wenceslas Cycle in St Vitus Cathedral were evaluated separately and so was the set of panel paintings of the *Litoměřice Altarpiece*, the first of these being ascribed to the Augsburg Masters, the second to a South German (Schwabian) painter.<sup>15</sup> *The Portrait of Albrecht Libštejnský of Kolowraty* was thus first ascribed by Ernst Buchner to the circle of Veit Stoss<sup>16</sup> the panels of the *Saint Catherine Altarpiece* were recorded in the inventories of the Liechtenstein Collection in 1873 as the work of the circle of Lucas von Leyden, and then considered as "German work" dating from the beginning of the 16th century.<sup>17</sup> The latest gain of a work by the Master of the Litoměřice Altarpiece was the attribution of a panel painting belonging to the wings, painted on both sides, of the *Strahov Altarpiece (The Massacre of the Innocents)*, private collection), which was carried out for the auction catalogue of Christie's by Ladislav Kesner Senior in 1991.<sup>18</sup> Today the panel paintings ascribed to the Master of the Litoměřice Altarpiece are kept in several collections both at home and abroad, the most numerous collection being that in the North Bohemian Art Gallery in Litoměřice (*The Litoměřice Altarpiece*) and also, thanks to acquisitions in the second half of the 20th century, in the National Gallery in Prague (*Saint Catherine Altarpiece*, *The Altarpiece with the Holy Trinity*, *The Mocking of Christ - votive panel of Jan of Wartemberk* /preserved in a copy/), which, thanks to long-term loans, presents the greater part of the oeuvre ascribed to the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop (*Altar Wings from the Týn Church*, *Fragment with St Andrew*, *Rokycany Altarpiece - Adoration of the Magi*).<sup>19</sup>

#### State before restoration. Investigation and restoration. Painting technique.

Whether it would be possible to extend the set of works exhibited to include the extremely damaged fragment of the painting of *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* from the Ringhoffer collection was not completely clear, however, before the start of the restoration work (Fig. 1), as the state of the painting before restoration indicated a number of later interventions, which had had a negative influence on the state of preservation of the original work.<sup>20</sup> The entire surface of the painting was covered with thick overpainting without any artistic quality and a thick layer of yellowed

varnish. The investigation showed the serious extent of the damage to the original linden wood support, which had been damaged in the past by wood-destroying insects and subsequently inexpertly repaired. In the repair the crumbling substance of the wood was removed and the panel was unevenly reduced in thickness. On the reverse side the uneven panel was firmly glued to a new support of linden wood. The use of a water-based adhesive (glue) caused the corrugation of both the painting and the ground and the excessive glue soaked through to the surface of the painting. In addition to this, when the support was glued to the new panel some smaller loosened parts of the damaged support with fragments of the ground and the painting got in between the new panel and the remains of the original support. Numerous deformations were thus created, clearly visible on the front of the panel painting. The reverse of the panel was provided with cradling. There are no records of this repair, but it undoubtedly occurred before 1935, when the painting was loaned for the *Madonna* exhibition.<sup>21</sup>

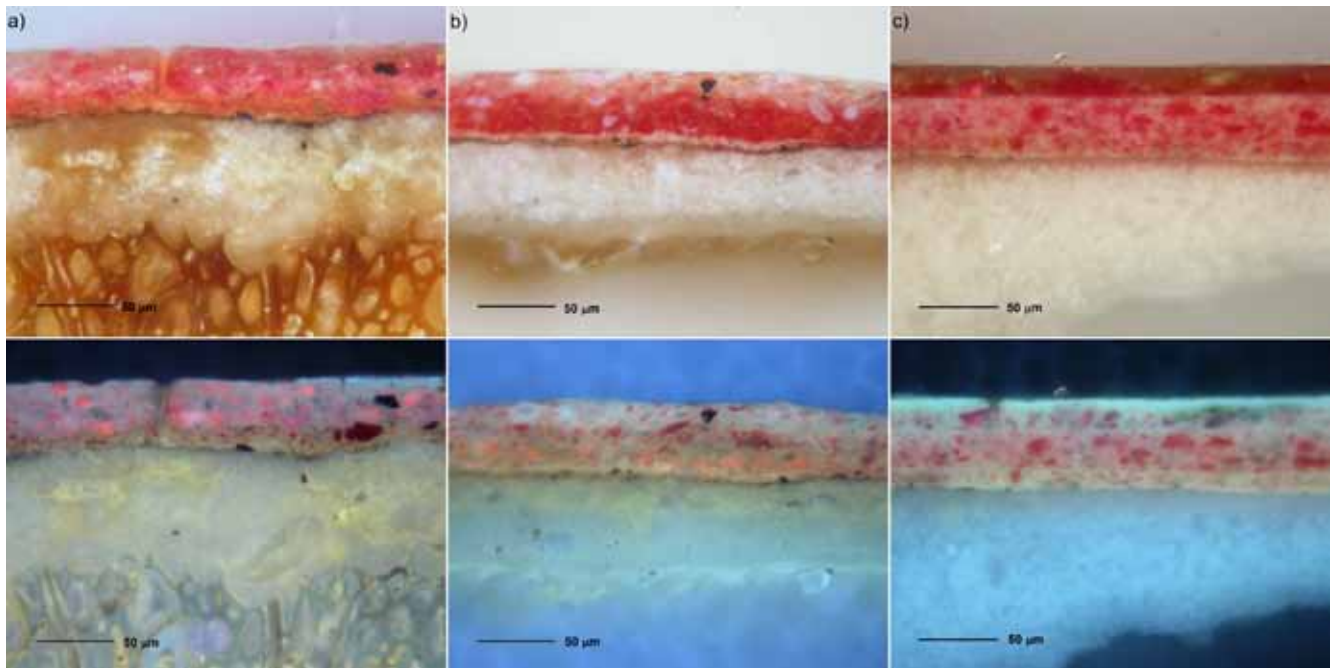
It was possible to stipulate the exact extent of the damage with the help of a combination of optical methods.<sup>22</sup> UV luminescence confirmed the existence of a continuous very thick layer of varnish. Partial findings about the extent of the damage to the panel by wood-destroying insects were provided by x-ray photos (**Fig. 2**). They also recorded extensive areas of fills and overpaintings, which replaced the missing original layer of the painting. With the help of IR reflectography the initial drawing was documented - in places, especially in the flesh areas, the underdrawing was very strong. The first probes into the layers of varnish confirmed extensive secondary interventions. The overpaintings and fills were not precisely defined and did not come from one single repair. The youngest coloured fills and overpaintings were created from a substance based on wax, filled with coloured pigments, red and ochre inorganic pigments in the painting of the red draperies and blue and black pigments in the painting of the blue robe of the Virgin and in the area of the background. Only after the removal of these layers did the probes uncover further extensive mastics, in some places white and in others tinted (**Fig. 3**).

In connection with the optical investigation a scientific investigation of the work was also carried out<sup>23</sup> the aim



5 Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, whole, infrared reflectography shot, The National Gallery in Prague.

of which was to determine the materials used and contribute to the knowledge of the painting technique of the preserved fragments of the original painted layers and the overpaintings. The data acquired had to be compared with the results of the earlier investigations of the individual panel paintings of the oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, and there was also comparison with the results published so far from the investigation and restoration of the wall paintings of the St Wenceslas Chapel<sup>24</sup> The initial data was acquired by the non-invasive method of micro-X-ray fluorescence analysis (XRF), carried out at the Faculty of Nuclear Sciences and Physical Engineering of the Czech Technical University in Prague<sup>25</sup> and the taking of micro-samples on the edges of the defects. Within the framework of the investigation of the technique of the painting and its material composition the microscopic analysis of pigments and binding materials, SEM-EDS element analysis<sup>26</sup> and the identification of natural fibres and wood<sup>27</sup> were carried out in the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague. The analysis of the binding materials and pigments was



6 Comparison of the material composition of the red lakes on the paintings of the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop. Photos in reflected and ultraviolet light: a) *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, red drapery of the cloak of St Anne, b) *Altarpiece known as that of St Catherine, Burial of St Catherine*, red dress of St Catherine, c) *Strahov Altarpiece, Virgin Mary from the Annunciation*, red dress. In all cases layered painting can be seen using a mixture of red lake and lead white. By using the FTIR method red Kermes carmine was identified on the drapery of St Anne Mother of Mary. On the drapery of St Anne the layers of red lake are under-painted with a mixture of vermilion, ochres and lead white. On the dress of St Catherine (b) there is, under the painting, a light-coloured layer of lead white with an admixture of ochres and red organic lake on a chalk ground.

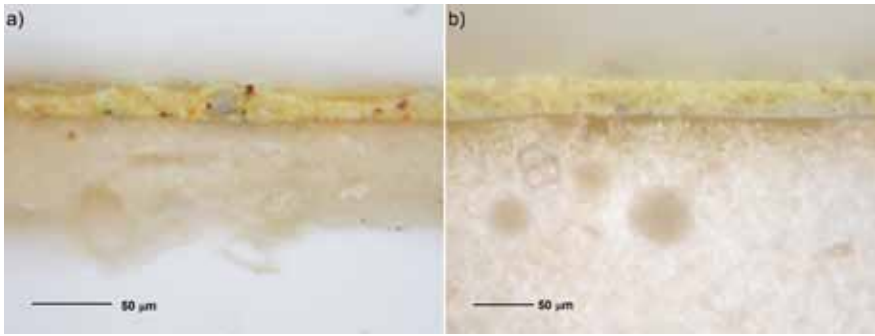
realised by the method of IR spectroscopy with Fourier transformation (FTIR).<sup>28</sup>

The comprehensive data acquired through comparative investigation of the work unequivocally confirmed that the painting of *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* shows the same technological traits common to the other panel paintings attributed to the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, which were studied earlier in the National Gallery in Prague by the interdepartmental team composed of Štěpánka Chlumská, Radka Šefců and Anna Třeštíková.

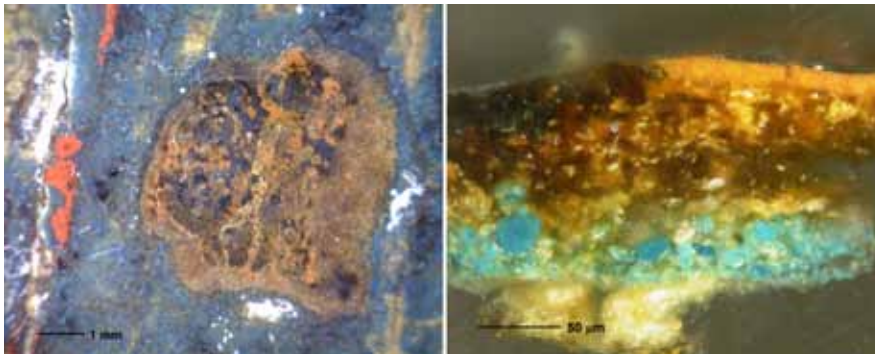
From the existing fragment it is not possible to deduce exactly the original dimensions of the panel painting, as not one of the original edges of the wooden support has been preserved. From the running join, easily visible on the x-ray photos (Fig. 2) it can be surmised that the support was composed of more than one part, as was usually the case for medium and large panels, as it was necessary to ensure the stability of the support and restrict the movement of the wood during changes in atmospheric humidity.<sup>29</sup> It is not possible today to stipulate the original width of the planks precisely, but it was most probably around thirty centimetres.<sup>30</sup> The support made of linden wood (sp. *Tilia*)<sup>31</sup> was insulated with a layer of glue,

to which several layers of chalk ground were applied, bound with proteins and with a total thickness of around 0.12 mm.<sup>32</sup> Onto this layer a darker protein insulating layer was applied beneath the painting (evidently also used as imprimatura). The brush-drawn sketch of the composition was executed in charcoal black, as was demonstrated by the material analysis of the micro-sample from the flesh painting on the right hand of the Infant Jesus.<sup>33</sup> The character of the underdrawing of the painting of St Anne with the Virgin and Child (Figs. 4a, b) is similar in nature to the underdrawings painted with the bravura of a sketch, with a free brush-stroke, without too much emphasis on the substance construction of the shape, which were also documented in other paintings from this workshop (especially some of the underdrawings of the *Litoměřice Altarpiece* and the *St Catherine Altarpiece*). In places the underdrawing was not too clear in IR (Fig. 5), which trait corresponds to the characteristics ascertained earlier in some of the paintings of the *St Catherine Altarpiece*. The actual painting is applied gradually in several layers of paint. The resulting modelling of the highlights and shadows is created by varying proportions of lead white and black in the colour mixture used. Significant material characteristics,





7 Comparison of the painting of yellows on the paintings of the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop  
a) Sample from the painting of the yellow belt on the dress of St Anne Mother of Mary, b) yellow clothing, *Altarpiece known as that of St Catherine, St Catherine before the Emperor Maxentius*. In both cases the application of the layers is similar, the yellow painting on a chalk ground is carried out with a mixture of lead-tin yellow type I and lead white.



8 Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, macro-photograph of the execution of the decorative element on the painting of the blue sky. In the substance itself there was identified a mixture of chalk and animal hairs bound with protein binding agents. The gilding was carried out on mordant. In the painting of the sky there is azurite, lead white and fluorite.

specifically typical of the oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece, are the way he used purple fluorite ( $\text{CaF}_2$ ) in the painting of white draperies<sup>34</sup> and the material composition of the red organic lake – Kermes carmine. Kermes carmine was identified in the painting of the drapery on the cloak of St Anne. Its use corresponds to the composition of the paint identified on older and younger elements of the ascribed oeuvre. The use of red organic lake and the stratigraphy of the layers of the red draperies show traits similar to those of the painting on the *St Catherine Altarpiece* and the *Strahov Altarpiece* (Fig. 6). Kermes carmine was successfully identified by molecular spectroscopy using the FTIR method on the fragment with *St Andrew*, the *Litoměřice Altarpiece* and on the *Altar wings from the Týn Church*.<sup>35</sup> Purple fluorite, the use of which as an artist's pigment is restricted in relation to both location and date,<sup>36</sup> was used very creatively in the workshop of the Master of the Litoměřice Altarpiece in comparison with the usual practices of the time. This also applies in the case of the painting of The Virgin and Child with St Anne from the Ringhoffer collection, where fluorite was used in the underpainting and in the modelling of the upper layer to achieve a specific shade and the toning of the highlights and shadows of the clothing of the Child and St Anne. Fluorite was also found marginally in the painting of the blue background in a layer of azurite. The material analysis of the pigments is in keeping with the art-historical conclusions

of the comparative study of the panel painting of the Master of the Litoměřice Altarpiece, for within the framework of the workshop production the characteristic palette (range of colours) is repeated, as can be convincingly concluded, for example, by studying the specific tones of the drapery, especially the white, red, pink, yellow or greyish tones. If we compare the clothing of the figures on the panel paintings of the *Litoměřice Altarpiece* (*The Nativity* – the dress of the Virgin Mary, *Christ on the Mount of Olives* – Christ's robe), with the paintings of the *St Catherine Altarpiece* (*The Burial of St Catherine* – the dress of St Catherine) and the St Anne fragment, the mutual connection is quite evident (Fig. 7).

Apart from the painted layers on the panel with St Anne Mother of Mary analysis was also carried out of the traces of gilding (haloes, raised applications on the background), of which, however, very little remained. It was possible to analyse the gilding, most probably carried out on mixture,<sup>37</sup> thanks to the non-destructive XRF method, with the help of which the surface of the painting was investigated in detail on pre-set areas of the painting at points with a radius of 20 µm.<sup>38</sup>

The comparative investigation of the painting technique of the fragment with St Anne Mother of Mary showed that the only quite specific element that we do not find on the other panel paintings attributed to the oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece are the tiny raised applications of circular shape, preserved in a few places on the area of the



9 Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, whole before the completion of the restoration, The National Gallery in Prague.

azurite background and also encroaching on the painting of the textile drape. In the material of this decorative element there was identified a mixture of natural chalk, animal fibres and protein binding material, and the surface was gilded on an ochre layer of mordant (Fig. 8). We also find similar raised applications, often made from paper material, on the polychromy of sculptures (see, for instance, the polychromy of draperies).<sup>39</sup> On the panel painting of St Anne the distribution of these applications is surprisingly inconsistent as regards composition, as it

does not respect the spatial connections of the individual elements of the painting of the background.

Already in part from the extended probing, then fully after the removal of the overpaintings and mastics, the extent of the preservation of the original painting and its artistic quality could be clearly seen (Fig. 3). Even though the overpainting basically respected the main elements of the original composition, it fundamentally altered the character of the original, as the painter executing the physiognomic and modelling details was incapable of interpreting them in keeping with the stylistic character of the original painting.

The mastics and non-original layers of painting identified by the preceding investigation were gradually removed. The restoration project was then faced with the decision of whether to reduce the deformities of the thin and frail original support, very firmly attached to the original with glue adhesive, but this might have put the original at risk and so the non-original support was kept.<sup>40</sup> The missing bulk of the original support with original painting was replaced with new under-filling using a mixture of sawdust and Paraloid.

The quality of the painting of the preserved fragment is so convincing that it was decided to keep the damaged areas without reconstruction (the face of St Anne, the figure of the Virgin). The exception to this was the blue surface of the background and smaller defects in the drapery. The unifying retouching was carried out with aquarelle paints. At the exhibition entitled *The Beauty of a Fragment* the on-going state of the painting was presented, which illustrated very clearly both the restoration procedure selected and the extent of the damage to the original work (Fig. 9).<sup>41</sup>

#### **Iconography. Attribution and workshop context. Possibilities of reconstruction and dating**

The basic corrective for seeking the hypothetical appearance of the whole painting, of which the fragment from the Ringhoffer collection was part, was a comparative study of relics of the St Anne iconography. From the end of the 13th century, to which the oldest depictions of this iconographic type are dated, the pictures of St Anne, Mother of the Virgin Mary and Grandmother of Christ, accenting the thesis of the Immaculate Conception, underwent a considerable change.<sup>42</sup> The hieratic religious painting, in which the figures of the Virgin and Christ assumed the function of the attributes of St



10 Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, detail of the Infant Jesus with the dove, The National Gallery in Prague.

Anne, slowly changed into a multifigural composition, which integrated, apart from the symbolic religious content, also elements of genre description of the everyday nature of family life. At the end of the 15th century and in the first quarter of the 16th century, when the cult of St Anne was at its height, St Anne was venerated in particular in the environment of dynamically developing cities as the holy protector of family happiness, a defender against the plague (she was the patron of many hospitals) and the holy patron of many professions. The breadth of the imploring prayers can still be seen today in preserved medieval ex-votos and occasional prints, as well as manuscript and literary sources.<sup>43</sup> Studies from recent decades demonstrate convincingly that the phenomenon of the growing cult of St Anne provided considerable potential on the threshold of the modern age.<sup>44</sup> A strong impulse for the spreading of the veneration of St Anne was the inclusion of the feast day of St Anne in the Roman calendar by Pope Sixtus in 1481,<sup>45</sup> and the rise of the cult was also supported by the respect for holy relics and mercy statues. There was a marked increase in the number of religious brotherhoods relating to St Anne. Among the most important as regards the cult was veneration of St Anne as the patron of the mining professions in the Late Gothic era. The connection between the cult of St Anne and the mining industry is clearly illustrated by the preserved heritage fund from the area of the Ore Mountains (Annaberg), The Bohemian Forest and Bavaria (Kašperské Hory, Kreuzberg), or Spiš and Gemer (Rožňava).<sup>46</sup>

A considerable number of St Anne paintings, retables and statues have been preserved in central and western Europe and, in spite of the variety of the preserved fund, attempts have been made to

systemise the collected material into several basic typological groups or to catalogue them on the basis of provenance.<sup>47</sup> From the collected works it emerges that, even though the depiction of St Anne was regulated in the Late Middle Ages by traditional patterns, also contributed to by the new widely available graphic media (book illustrations, printed patterns, illustrated single sheets and occasional prints), the iconographic type of St Anne Mother of Mary preserved considerable variability. This also applies to the fragment of *The Virgin and Child with St Anne* from the Ringhoffer Collection, which we can, on the basis of our knowledge of period analogies, convincingly interpret in the basic traits, but she too is an original rendition of the selected type.

This is demonstrated in particular by two less common iconographic motifs. The first is the gesture of Mary's right hand, with which she provides support for the Christ Child, for Jesus places his left hand in the palm of the Virgin Mary. In the figural groups of *The Virgin and Child with St Anne* we more frequently see the gestures and attributes typical of the Christological and Marian iconography, also based on typological parallelism (fruits of the Tree of Knowledge, Mary as the second Eve, Christ as the second Adam) or the symbol of the Eucharist (a bunch of grapes). Not infrequently the interaction of the gestures of the Christ Child and the Virgin is missing completely and the Child turns only to St Anne, as is the case, for instance, of the stone *enthroned St Anne*, similar in composition, by Tilman Riemenschneider (1490–1495, Mainfränkisches Museum, Würzburg). On the other hand we find a gesture analogical to the Ringhoffer fragment in a carving of *The Virgin and Child with St Anne with the Virgin Mary and the Child Jesus from Ústí nad Labem*, formerly ascribed to Ulrich Creutz (Northwest Bohemia, around 1520, National Gallery in Prague). The similarities are so striking that it is possible to assume that the two works must have been inspired by the same model, today unknown.

The second, less frequent, motif for the theme of *The Virgin and Child with St Anne* is the motif of the bird in the hand of the Christ Child. This occurs rarely and almost exclusively on multi-figural compositions of the Kindred of Christ, in the context of genre motifs illustrating children's games. This motif, with its multi-layered symbolism, was taken from the Marian iconography. *The Virgin with the Child*, holding a tiny bird in his hand,

was a favourite theme of paintings and sculptures in the 13th and particularly in the 14th centuries.<sup>48</sup> The symbolic meanings of the depiction of different types of birds in Marian and Christological iconography were passed on even into following centuries, but at the same time the little bird in the hand of the Christ Child acquired the character of a genre motif, illustrating the fact that it served children as a source of joy and play, and also the small bird is often tied to the idea of domestication (Raphael Santi, *Solly Madonna*, around 1502, Gemäldegalerie Berlin). One of the impulses for the renewed popularity of the symbolic motif of birds in Marian iconography in medieval painting on the threshold of the early Renaissance was Italian art. This thesis is very well documented by some of the works of Albrecht Dürer or Hans Baldung Grien (*Madonna with parrots*, 1533, GNM Nürnberg). Dürer is the author of the much-copied print of the *Virgin Mary with Child and Monkey* (B. 82), in which Jesus is shown playing with a little bird. Dürer also used the motif of the bird in the composition entitled *Madonna with Siskin* (1506, Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie).<sup>49</sup> The motif of playing with a bird is also represented in relics of Bohemical provenance (comp. Master Michal [?], *Altarpiece of The Virgin and Child with St Anne*, Kutná Hora 1510–1515, Church of Our Lady Na Náměti, Kutná Hora). The question is how correctly to interpret the dove (pigeon)<sup>50</sup> in the hand of the Child in the fragment from the Ringhoffer Collection (**Fig. 10**). The bird with its breast in the palm of the Child, its wings spread, pecking the Child's finger, is reminiscent of a typological series of Bohemical Marian images of the Luxembourg period, beginning with the *Most Madonna* (Prague before 1350, Roman-Catholic Deanery in Most, on loan to the National Gallery in Prague).<sup>51</sup> There is an interesting compositional connection between *St Anne with the Virgin and Child* from the Ringhoffer Collection and the *Madonna from Veveří* (Master of the Vyšší Brod Cycle – workshop, around 1345–1350, National Gallery in Prague), where we find similarity not only in the depiction of the bird, but also in the asymmetrical handling of the corners of the veil (also the *Madonna of Strahov*). It must be borne in mind, however, that similar compositions of the veil were also common in the art of the first quarter of the 16th century. A quite specific category of interpretation and motif is represented, for instance, by

the details of the folding of the veils of the women participating in the scenes of the Passion (especially *The Crucifixion*, *The Descent from the Cross*, *The Lamentation of Christ*), but we find no connection with an allusion to the future *Passions of Christ* in the Ringhoffer fragment. On none of the above-mentioned Marian mercy images does Christ clasp a dove (pigeon) in his hand. We do find this motif, for example, in illuminated manuscripts and on Marian statues. In Christian iconography the dove has officially symbolised the Holy Spirit since the time of the Nicene Council and with reference to the interpretation of the *Song of Songs* it was a Marian symbol and also a symbol of virtue and Godly inspiration. The dove in the context of the iconography of St Anne Mother of Mary and the Holy Kinship may also recall the foster father of the Lord, St Joseph, to whom, according to non-canonical texts, a dove flew down and alighted on a green twig.<sup>52</sup> If we assume the Bohemical origin of the work, then the mentioned links may be an intentional quotation of the older tradition of Marian mercy images, but one cannot ignore the part played by the inspiration of the print from the Dürer circle and echoes of inspiration by Italian painting.<sup>53</sup>

Other elements of the composition of *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* from the Ringhoffer collection are traditional, as can be seen from comparison with a number of analogically treated depictions on the theme of St Anne enthroned from the 1490–1520 period.<sup>54</sup> St Anne, characterised in accordance with general custom as an older married woman, her hair covered with a veil, holds on her knee the Christ Child, who is also supported by his mother, the Virgin Mary, who has an open book on her lap. The painting of St Anne's face is greatly damaged, but the basic traits correspond to the facial type of the older women depicted in the paintings of the Master of the Litoměřice Altarpiece, even though the strong modelling of the bags around the eyes so typical of the faces of the figures by this Master and his workshop is missing (cf. for instance the woman from the scene of *St Wenceslas Carrying Firewood* on the wall paintings of the St Wenceslas Chapel, and the paintings of the *Litoměřice* and *Strahov Altarpieces*). St Anne is dressed in a simple gown supplemented by an outer cloak of red. The cloak is fastened with a clasp, exactly the same as the clasp fastening the clothing of John the Evangelist on the *Litoměřice Altarpiece (Crucifixion)*, the neckline

of the dress underneath is covered by an insert of semi-transparent textile, which is also, with reference to the fashion of the time, among the common costume details on the paintings from the workshop of the Master of the Litoměřice Altarpiece.<sup>55</sup> The dress is belted and the knot on the belt forms a striking decorative motif, tied in exactly the same way as the belting of the robe in the painting of the *St Catherine Altarpiece*<sup>56</sup> With her right arm St Anne supports the Christ Child, who is standing on Anne's lap (the folding of the cloak corresponds to Anne's right knee) and turning in a slight counterpose towards the Virgin Mary. The Virgin is offering the Child support for his first steps and her left hand rests on an open book. With his right hand the Child clasps the already mentioned bird with open wings to his body. His naked body is clothed only in a cloth twisted about his loins. From the preserved fragment it is not possible to determine unequivocally whether the Virgin was seated on the lap of St Anne (comp. *The Virgin and Child with St Anne* by Tilman Riemenschneider, 1490-1495, Mainfränkisches Museum, Würzburg) or standing (Hans Baldung Grien, *St Anne with the Christ Child, the Virgin and John the Baptist*, around 1511, Washington), or perhaps kneeling (Hans Wechtlin, *The Virgin and Child with St Anne*, 1515). For all the variations mentioned it is possible to find convincing period analogies; the selection of the type of composition reflected the overall interpretation.<sup>57</sup> If we evaluated the composition of the clothing of the Virgin from the preserved overpainting, we would unequivocally be inclined towards the variant of the seated Virgin, as the break in the edging of the drapery of the robe of the Virgin corresponds to a seated figure. The Virgin Mary would thus have been sitting on St Anne's left knee. The painting of the Virgin is severely damaged and the facial part is mainly preserved only on the chalk ground. From the remnants of the painting of the flesh of the face, however, and the hair arranged in regular curls falling onto the shoulders, it may be assumed that the Virgin was portrayed in profile as a bare-headed girl. On the right edge the painting of the left arm of St Anne is missing, most probably St Anne was holding the Virgin protectively with her left arm. Considerable losses of the original painting are also evident by the lower edge, where a large part of the drapery of the clothing of St Anne and the Virgin is missing, and in addition the preserved part does not allow the deduction of the nature

of the original terrain. Most probably this was a depiction of St Anne sitting on a bench, as we know it from period prints, painting and sculpture (comp. Casper, *Anna Selbdritt Plague Sheet*, illustrated single sheet, woodcut, Augsburg, 1494). The preserved fragments do not indicate that there was a developed painted landscape or architectural framework to the central figural composition. It cannot be claimed with certainty that St Anne was placed centrally in the format of the original whole (comp. Hans Baldung Grien, *Saint Anne with the Christ Child, the Virgin and Saint John the Baptist*, around 1511, Washington). No fragments have been preserved that would indicate that part of the original composition would have been further figures belonging to the theme of the Holy Kinship or the like of the Marian theme of the "Holy Conversation". The neutral background with the textile hanging and compact azurite background is, in the context of the workshop oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece, relatively unusual, but it allows the colourfulness of the central scene to show to good advantage and enhances the impression of the monumentality of the figures in the foreground. A textile hanging treated in a similar manner is repeated on the inner sides of the movable wings of the *Altarpiece with the Holy Trinity* (National Gallery in Prague), but the spatial impact of the composition is different because the area of the background is structured by the graduated colouring of the background.

There are several possibilities for the hypothetical reconstruction of the original format of the painting of *The Virgin and Child with St Anne*. The relatively small format of the fragment might be suited to a predella, in which case we would reconstruct a wide format and assumed the loss of a wider iconographic whole, such as, for example, the *Predella with St Anne Mother of Mary among saints - Barbara, Margaret, Dorothy and Mary Magdalene* by Bartholomäus Zeitblom (around 1511, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Katharinenkirche Augsburg). If we assume that the figure of St Anne was placed centrally in the original format and was portrayed in full, it may be considered that the fragment from the Ringhoffer Collection belonged to a painting with a minimal original size of 90/100 × 120/140 cm. It could have been placed in the centre of an altarpiece with wings, or it could have been a single votive or epitaph painting (comp. Michael Wolgemut, *St Anne Mother of Mary with*

11a, b Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, detail of the painting of the drapery: a) *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, detail of the veil of St Anne, b) *Altarpiece of St Catherine, St Catherine before the Emperor Maxentius*, detail of the sleeve of St Catherine's robe, The National Gallery in Prague.



donors, before 1510, GNM Nürnberg). With regard to the scale of the figures there is also some justification for considering an even larger format for the original unit. After all, the central group of *St Anne Mother of Mary* might have been part of a multi-figural scene composed of the *Holy Kinship*, as we know them from the first quarter of the 16th century, for instance from numerous variants of this theme by Lucas Cranach the Elder and his workshop (Lucas Cranach the Elder, *Altarpiece with the Holy Kinship, known as the Torgau Altarpiece*, 1509, Museum Städel, Frankfurt) and also retables of Bohemical provenance from the workshop of the Master of the Budyně Altarpiece (*Altarpiece of the Monastery of the Knights of the Cross*, around 1490, Knightly Order of the Knights of the Cross with

Red Star, Prague) and the Master of the Hradec Králové Altarpiece (*Hradec Králové Altarpiece*, 1494, Church of the Holy Ghost, Hradec Králové). Nor can one rule out a depiction of The Virgin and Child with St Anne in the company of male or female saints, variations of the Italian type of the "Holy Conversation" (comp. Meister von Messkirch, *Altarpiece of Falkenstein*, around 1530, Sammlung Würth; Bernard Striegel, *St Anne Mother of Mary as Protector against the Plague*, around 1500, Striegel-Museum, Memmingen). Analogies for all the mentioned variants of the iconographically more widely understood concept of St Anne Mother of Mary can be found in the heritage funds of surrounding countries, and we partly also find support in the preserved St Anne retables of Bohemical provenance (see above the *Altarpiece of the Monastery of the Knights of the Cross*, the *Hradec Králové Altarpiece*, the *St Anne Altarpiece* from the Church of Our Lady Na Náměti, Kutná Hora).<sup>58</sup> The actual painting, the unknown provenance and context of the oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece do not, however, provide any arguments for the unequivocal selection of any particular one of the variants mentioned.

The preserved set of works attributed to the Master of the Litoměřice Altarpiece, however, enables us to consider the possibility of whether the exceptionally attractive painting of the fragment with St Anne might be part of one of the fragments of retables so far known to be the work of the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop.<sup>59</sup> For critical reasons of style it is possible to eliminate in advance the fragment with St Andrew, and also to rule out a connection with the *Litoměřice Altarpiece* and the *Altarpiece Wings from Týn*. The *Strahov Altarpiece* can also be ignored with regard to functional connection. The only fragment of a retable allowing the inclusion of a central panel of a similar format, which in addition has evident style and technological similarities to the preserved fragment from the Ringhoffer Collection, are the panel paintings of the wings of the so-called *St Catherine Altarpiece*. Six panel paintings have been preserved and the hypothetical reconstruction of the retable counts on the loss of half of a movable wing, the centre and possibly a predella. According to the dimensions of the individual paintings it is considered that the minimum dimensions of the centre with adjustments would be roughly 150 × 140 cm.<sup>60</sup> Basically this is a size that would fit the preserved

fragment from the Ringhoffer Collection. There are, however, several arguments against this. The first objection is the lack of iconographic context. This objection could be overcome by a hypothesis on the depiction of The Virgin and Child with St Anne together with other male and female saints, among whom there would also be represented one of the *quatuor virgines capitales* – St Catherine. This hypothesis can be supported by pointing to the multi-layered symbolism of the book in hands of the Virgin, which according to one of the levels was an allusion to the prophecy of Christ's redeeming death, but at the same time it was an obvious reference to the pious upbringing of the Virgin by her mother, St Anne.<sup>61</sup> This level of meaning would link the theme of the hypothetical centre of the retable with the St Catherine Legend depicted on the movable wings, as in the Middle Ages St Catherine was revered as the patron of intellectuals, scholars and universities. This hypothesis would basically also suit the modern provenance of the work, as we know that the individual parts of the painted wings of the *St Catherine Altarpiece* were dispersed in the first half of the 20th century and traded piece by piece on the art market.<sup>62</sup> The fundamental counter-argument, however, continues to be the compact azurite background with gilded applications, which simply does not correspond to the method used for the painting of the background of the St Catherine panels, in which in addition the landscape and architectural framework of the figural scenes is handled in a thorough manner. The hypothesis that the Ringhoffer fragment belongs to the pictures of the St Catherine legend does not therefore sound totally convincing. The last of the arguments could be spanned with the suggestion that the *The Virgin and Child with St Anne* from the Ringhoffer Collection was set in a predella, where a single colour, often simply decorated background with gilded details was relatively common practice (comp. for instance Germany – Schwäbisch Hall, around 1500, *Retable with Saints and Fourteen Holy Helpers* on a predella, Staatlichen Museen Berlin).

We do not know the original provenance context of the fragment from the Ringhoffer collection, as is also the case for a number of other works ascribed to the oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece. In this workshop, working in Prague for the sovereign (*St Wenceslas Cycle*) and for leading figures of the Prague royal court (Jan of Wartemberk, Albrecht Libštejnský



12a, b, c Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop, *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, around 1510–1515, detail of the facial type, a) *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, detail of the face of Christ, b) *Altarpiece of St Catherine, Burial of St Catherine*, detail of the face of St Catherine, c) *Altarpiece of St Catherine, Burial of St Catherine*, detail of the face of the Angel, The National Gallery in Prague.

of Kolowraty), it is possible to assume distinguished clients both from the ranks of the Catholic nobility close to the court and the church nobility and also from among the burghers linked with the court environment through their contacts. In the Castle district it would be tempting to consider, apart from the Cathedral of St Vitus, also for instance the convent of Benedictine nuns of St George's, whose Abbess had close connections with the royal court from the time of the establishment of the convent and where the veneration of St Anne is substantiated, but the furnishings of the convent were considerably damaged by the destructive fire on the premises in 1541. Analogically to the nature of the commissions of other important masters active in the first decade for clients from the court circle – Benedikt Ried and Monogramist IP – we can also assume in the case of the workshop of the Master of the Litoměřice Altarpiece that there was a possibility of realisations outside of Prague, intended for the sacred buildings of newly built settlements or parish and convent churches supported by important donors.<sup>63</sup>

The dating of the painting can be carried out in relation to the chronology of the workshop oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece, which is based so far in its main traits on the series of dates proposed by Pešina and subsequently corrected by later research<sup>64</sup> supporting, partly in connection with graphic production of the time, especially that of Albrecht Dürer and his circle, the considered dating to the 1510–1515 (1520) period. The close style relationship of the preserved parts of the painting of The Virgin and Child with St Anne with parts of the paintings of the St Catherine Cycle (esp. *The Burial of St Catherine* and *St Catherine before the Emperor Maxentius*) in which there could be seen the distinctive hand of one of the workshop colleagues (Fig. 11a, b; Fig. 12a, b, c), who also participated in the wall paintings in the St Wenceslas Chapel and in part of the paintings of the *Strahov Altarpiece*, shifts the dating of the Ringhoffer fragment to the beginning of the second decade.<sup>65</sup> In spite of the many questions arising with regard to the nature of the work investigated, the fragment with The Virgin and Child with St Anne from the Ringhoffer Collection has, thanks to the comprehensive investigation and the comparative study, been convincingly included in the oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece and a significant relic has thus been “acquired”

for the fund of panel painting of Bohemical provenance.

*This paper was reviewed.*

## Notes

**1** *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child*, tempera, linden wood, 69.5 × 39 cm, reverse side cradled, National Gallery in Prague, inv. no. DO 4102 (formerly Z 301). On the attribution see Olga Kotková, *National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th to 16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*, Praha 2007, p. 172, No. 119.

**2** Anna Třeštíková, *Report on the investigation and restoration of a work: Master of the Litoměřice Altarpiece, St Anne Mother of Mary, Prague (?), around 1510–1515*, inv. no. DO 4102, unpublished restoration report No. 1393, September 2014, Archive of the Restoration Department of the National Gallery in Prague.

**3** *St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child* was exhibited together with the newly restored *Lnáře Madonna*; see *The Beauty of the Fragment. Two newly restored panel paintings in the exhibition of Medieval Art. Artwork of the season*. Convent of St Agnes of Bohemia, Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague, 5th March – 26th May 2013. Author and curator of the exhibition: Štěpánka Chlumská, authors of the accompanying texts: Štěpánka Chlumská – Radka Šefců – Anna Třeštíková – Adam Pokorný.

**4** Comp. *Seznam obrazů Ringhofferovské sbírky v zámku Kamenice u Stránčic (List of paintings of the Ringhoffer Collection in the manor of Kamenice by Strančice)*, written up on 19. 5. 1945, Archive of the National Gallery in Prague, fund of 1945–1958/Group 251 b (the list includes 40 items, mainly paintings (19) and statues (9), and also seven engravings and five drawings; also *Seznam obrazů z někdejšího majetku Hanse Ringhofferera (List of paintings formerly belonging to Hans Ringhoffer)*, Archive of the National Gallery, fund of 1945–1958, Group 242 and Archive of the National Gallery in Prague, fund of 1945–1958/Group 251a. A willing specialist in the search for these documents was Jaromíra Nováková of the Archive of the National Gallery, to whom our warmest thanks are due.

**5** See overview of the paintings: Kotková (quoted in Note 1), p. 222 (register of original owners) and pp. 62–63, No. 33, pp. 94–95, No. 50, p. 144, No. 89, p. 145, No. 90 and p. 172, No. 119; on the attributions of the statues from the Ringhoffer Collection see Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období z depozitářů Národní galerie v Praze /Late Gothic Sculpture of the Jagiellonian Period from the depositories of the National Gallery in Prague/ (1471–1526)*, Olomouc 2013, thesis work, Palacky University in Olomouc, Arts Faculty (Online: <http://>)



theses.cz/id/rj808v/01\_DP\_Textov\_st\_Dov.pdf), esp. p. 314.

**6** Comp. List of paintings of the Ringhoffer Collection in the Kamenice manor (quoted in Note 1), No. 38.

**7** The description of this statue corresponds to a carving on the same theme, which can be found in the collections of the NG (inv. no. P 5740); comp. most recently Dáňová 2013 (quoted in Note 5), esp. pp. 311–312, Cat. No. H/86.

**8** See *Inventory Z*, Archive of the National Gallery in Prague, fund of 1945–1958; the work in question is registered under item Z 301 (DO 4102): “*South Bohemian Master from the beginning of the 16th century, St Anne, h. 69.5 × 39 cm, taken over on 19. 5. 1945 by the Local National Committee*”.

**9** Josef Opitz, *Madona. Církevní malířství a sochařství doby 1350–1550 z klášterního a soukromého majetku. (Madonna. Church Painting and Sculpture of the 1350–1550 period from monasterial and private property)*. Exhibition of the Association of Graphic Artists in Prague, Praha 1935, pp. 23–26, Nos. 120, 122, 127, 129, 131, 138, 144 and 147.

**10** *Ibid.*, p. 23, No. 129.

**11** Oldřich J. Blažiček, *K výstavě Madona. Církevní malířství a sochařství doby 1350–1550* / On the exhibition of Madonna, Church Painting and Sculpture of the 1350–1550 period, *Dílo XXVI*, 1935, p. 178.

**12** Comp. esp. Jaroslav Pešina, *German Paintings of the 15th and 16th Centuries*, Praha 1962; *idem*, *Mistři kolem Albrechta Dürera (Masters around Albrecht Dürer)*, *Umění X*, 1962, pp. 369–380 and *idem*, *Ještě k otázkám německého malířství 15.–16. století v československých sbírkách (More on questions of German painting of the 15th to 16th centuries in Czechoslovak collections)*, *Umění XVII*, 1970, pp. 486–505.

**13** Kotková (quoted in Note 1), p. 172, No. 119.

**14** For the catalogue of works see Kesner 1989, quoted below. Auxiliary marking in literature was introduced by Josef Opitz; a summary of older literature with references was Jaroslav Pešina, *Pozdně gotické malířství v Čechách (Late Gothic Painting in Bohemia)*, Praha 1940, pp. 7–12; Jaroslav Pešina progressively ascribed to the Master of the Litoměřice Altarpiece individual elements of the now known oeuvre, in a well arranged way with references to older literature see: *idem*, *Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag, 1471–1526*, in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, pp. 212–223, 1974, pp. 46–61. Pešina's dating was generally accepted by those researchers who assumed the domestic origin of the Master, see *Mistr Litoměřického oltáře / The Master of the Litoměřice Altarpiece* (exhibition catalogue), Ladislav Kesner, SGVU in Litoměřice, September–November 1989, Litoměřice, no page numbers; similarly with older references see Jiří

Kropáček, *K výstavě Mistr litoměřického oltáře v Národní galerii v Praze (On the exhibition of the Master of the Litoměřice Altarpiece in the National Gallery in Prague)*, *Umění XXVIII*, 1980, pp. 590–594. On the opposite side Jarmila Vacková suggested the German origin of the Master with clear arguments and references in Jiřina Hořejší – Jarmila Vacková, *Knihy o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem (Book on Late Gothic Art in Bohemia. Dialogue with collective of authors)*, *Umění XXVIII*, 1980, pp. 519–539, esp. pp. 530–532; further: *idem*, *Once more on the nature of Jagiellonian art in Bohemia (Reply to Josef Petrůň and Jaroslav Pešina)*, *Umění XXIX*, 1981, pp. 463–465, summary of later literature on the theme by Štěpánka Chlumská, in: *Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské. Mistr Litoměřického oltáře a jeho dílna. Paintings from the Legend of St Catherine. of Alexandria. Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop. (Exhibition cat.)*, Štěpánka Chlumská (ed.), The National Gallery in Prague, 1999, pp. 7–14; on the development of opinions on the dating and attribution of the wall paintings, last dealt with monographically by Josef Krása in 1958, see Josef Krása, *Renesanční nástěnná výzdoba kaple svatováclavské v chrámu sv. Víta v Praze (Renaissance wall decoration of the St Wenceslas Chapel in St Vitus Cathedral in Prague)*, *Umění VI*, 1958, pp. 31–72; latest summary by Ivana Kyzourová, *Nová zjištění k renesančním nástěnným malbám ve Svatováclavské kapli katedrály sv. Víta v Praze (New findings on the Renaissance wall paintings in the St Wenceslas Chapel of St Vitus Cathedral in Prague)*, *Zprávy památkové péče*, 72, 2012, pp. 411–419. On the dating of the wall paintings see also the quote below in Note 65. On the phenomenon of Jagiellonian court art and representation in summary most recently see: Jiří Fajt, *Die Jagiellonen, Könige in Böhmen und Ungarn*, in: Werner Paravicini (ed.), *Fürstliche Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich, Ostfildern 2003*, pp. 127–134; *idem*, *Das Zeitalter der Jagiellonen in den Ländern der böhmischen Krone und die tschechische Historiographie*, in: Evellin Wetter (ed.), *Die Jagiellonen und die böhmische Länder 1471–1526. Kunst – Kultur – Geschichte. Studia jagiellonica lipsiensia 2.*, Ostfildern 2004; *Europa Jagellonica 1386–1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců (Art and Culture in Central Europe under Jagiellonian rule, exhibition guide)*, Jiří Fajt (ed.), Gallery of the Central Bohemian Region, May–September 2012, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora 2012.

**15** Summary Pešina 1940 (quoted in Note 14); Krása (quoted in Note 14).

**16** For the first time Ernst Buchner, Veit Stoss als Maler, *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 14, 1952, p. 126, new attribution Jaroslav Pešina, see Jaroslav Pešina, *Ještě k otázce nejstaršího renesančního portrétu (Again on the subject of*

- the oldest Renaissance portrait), *Umění VII*, 1959, pp. 403–405.
- 17** Chlumská 1999 (quoted in Note 14), pp. 19, 37.
- 18** With reference to the confirmation of the attribution by Ladislav Kesner Sen. Auctioned in 1991, see *Important and Fine Old Master Pictures*, Christie's Auction Catalogue, London 13. 12. 1991, No. 51, p. 86. For references see Chlumská 1999 (quoted in Note 14), pp. 14, 37.
- 19** Kesner (quoted in Note 14), no page numbers; Štěpánka Chlumská, Late Gothic and Early Renaissance Art, in: Renaissance), in: *Bohemia and Central Europe 1200–1550. The permanent exhibition of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague at the Convent of St Agnes of Bohemia*, Štěpánka Chlumská (ed.), National Gallery in Prague 2006, pp. 65–193, p. 148, Nos. 133, 134; p. 149, No. 155, p. 150, Nos. 156, 157.
- 20** Třeštíková (quoted in Note 2), no page numbers.
- 21** See Note 6.
- 22** In detail with illustrated documentation of the results see Třeštíková 2014 (quoted in Note 2), no page numbers
- 23** Radka Šefců, *Laboratory report 08/51, Anonymous (Southern Germany, around 1500), St Anne Mother of Mary, inv. No. O 4102*, unpublished report, archive of the chemical-technological laboratory of the NG in Prague, 2009–2013.
- 24** Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Anna Třeštíková, Materiálový průzkum vybraných děl Mistra litoměřického oltáře a jeho dílny. Technika deskové malby (Material investigation of selected works of the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop. Technique of panel painting), in: *FÓRUM 2012 pro konzervátory-restaurátory*, AMG, Brno, 2012, pp. 3–17; on the investigation of the restoration of wall paintings in the years 2006–2011 with references to older restoration and research most recently see Milena Nečásková, *Restaurování a průzkum nástěnných maleb ve Svatováclavské kapli chrámu sv. Víta na Pražském hradě* (Restoration and investigation of wall paintings in the St Wenceslas Chapel of St Vitus Cathedral in Prague Castle), *Zprávy památkové péče* 6, 2012, 72, pp. 420–427; an investigation also oriented towards comparison with older painted layers in the chapel, it noted the correlation with the oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece and pigments common at the time, but did not demonstrate the use of purple fluorite and did not specify more closely the composition of the fragments of tinned relief found.
- 25** The analysis was carried out by Tomáš Trojek and Lenka Dragounová, the data acquired and the spectra of the XRF analysis are part of the unpubl. lab. report, see Note 23.
- 26** Elemental analysis was carried out on an electron microscope with a JEOL JSM 6460 LA micro-analyser by Jana Odvárková.
- 27** Identification of the wood was done by Ivana Vernerová, the results are part of an unpublished report, see Šefců (quoted in Note 20).
- 28** Molecular analysis using the FTIR method was carried out by Miroslava Novotná from the University of Chemistry and Technology Prague in 2009.
- 29** Comp. Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge, Rolf E. Straub et al, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Stuttgart*, 2002, esp. pp. 138–140.
- 30** Checking the reverse side of the panel was impossible due to the modern strengthening of the panel with a new panel and cradling. In the workshop oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece the thickness of panels varies between 5–18 mm, see Šefců – Chlumská – Třeštíková (quoted in Note 24), p. 7.
- 31** Limenden wood was used for the support in accordance with Central European practice in the majority of the paintings of the known workshop oeuvre, only on the fragment with *St Andrew* and the *Litoměřice Altarpiece* was spruce used (formerly in the case of the *Litoměřice Altarpiece* it was mistakenly stated to be fir, Kesner was also mistaken in 1989 (quoted in Note 11)).
- 32** In the workshop oeuvre of the Master of the Litoměřice Altarpiece the ground on panels was shown to have a thickness of 0.08–0.6 mm.
- 33** Šefců (quoted in Note 23), sample No. 08-51-1. On the instruments used and material aspects of the under-drawing see more recently: *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Die Mittel und Übertragungsverfahren im 15.–17. Jahrhundert*. Andreas Siejek – Kathrin Kirsch – Ingo Sandner (eds.), *Kölner Beiträge. Restaurierung und Konservierung von Kunst und Kulturgut*. Bd. 11, München 2004.
- 34** Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Anna Třeštíková – Tomáš Trojek – Lenka Dragounová, Investigation of the panel painting of St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child using analytical and imaging methods. *Applied Radiation and Isotopes* 95, 2015, pp. 8–12.
- 35** Šefců – Chlumská – Třeštíková (quoted in Note 24), pp. 11–12.
- 36** Fluorite was used on the panel paintings of the Master of the Litoměřice Altarpiece and his workshop both in the underpaintings and also in the top painted layers, see Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Anna Třeštíková – Dorothea Pechová, Příklady použití fluoritu v malbě a sochařství pozdní gotiky a rané renesance v rámci památkového fondu Čech a Moravy (Examples of the use of fluorite in painting and sculpture of the Late Gothic and Early Renaissance in the heritage fund of Bohemia and Moravia), in: *Acta Artis Academica*, Praha 2010, pp. 165–188. Further scientific

analysis demonstrated the use of pigments usual in Late Gothic painting practice: lead white, vermilion, yellow and red ochres, lead-tin yellow type I, azurite and verdigris.

**37** The extent of the preserved gilding does not allow precise identification of the type of gilding.

**38** Elemental composition was identified by analysis, on the basis of which it was possible to interpret the use of pigments in the painting and specify the material of the plated areas. See Ladislav Musílek - Tomáš Čechák - Tomáš Trojek, X-ray fluorescence in investigations of cultural relics and archaeological finds. *Applied Radiation and Isotopes* 70, 2012, pp. 1193-1202.

**39** Comp. Harald Theiss, Technische Beobachtungen und Überlegungen zu den Schreinfiguren des Nördlinger Hochaltars, in: *Nicolaus Gerhaert: der Bildhauer des späten Mittelalters* (exhibition cat.), Stefan Roller (ed.), Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Straßburg, 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, pp. 79-92, especially p. 90.

**40** The crumbling wood was strengthened with a 10% solution of Paraloid resin in toluene, see Třeštková (quoted in Note 2).

**41** The restoration completion work continued consecutively in 2014.

**42** *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Engelbert Kirchbaum (ed.), vol. 1-8, Rome/Freiburg 1968-1976. Remigius Bäumer - Leo Szeffczyk, *Marienlexikon*, vols. 1-6, St Ottilien, 1988-1994, vol. 1, pp. 154-160; more recently in particular Virginia Nixon, *Mary's mother: Saint Anne in late medieval Europe*, Pennsylvania State University 2004, pp. 11-80; numerous depictions Marlies Buchholz, *Anna selbdritt. Bilder eine wirkungsmächtigen Heiligen*, Berlin 2006.

**43** On popular veneration with references Herbert Fastner, *Oh, helige Mutter Anna hilf*, Graffenau 1986.

**44** Ton Brandenburg, St Anne and Her Family. The Veneration of St Anne in Connection with Concepts of Marriage and Family in the Early Modern Period, in: *Saints and She-Devils. Images of Women in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Lene Dresen-Coenders (ed.), London 1987, pp. 101-127; with numerous references see Nixon (quoted in Note 42).

**45** Before this date the feast day was introduced in the Franciscan, Carmelite and Cistercian calendars, see Peter Paul Maniurka, *Mater Matris Domini, Die heilige Anna Selbdritt in der gotischen Skulptur Schlesiens, Münsteraner Theologische Abhandlungen*, 65, Altenberge 2001, p. 88.

**46** The social background is examined in the two different examples of Augsburg and Annaberg by Nixon (quoted in Note 42), pp. 81-98; further fundamental work on the theme by Angelika Dörfler-Dierken, *Die Verehrung*

*der heiligen Anna in Spätmittelalter und frühen Neuzeit*, Göttingen 1992; eadem, *Bruderschaften der hl. Anna*, Heidelberg 1992; Maniurka (quoted in Note 46).

**47** Literature usually differentiates two basic types of depiction of St Anne: 1) the standing or enthroned St Anne, in whose arms, on whose lap or very close to whom there is, together with the Infant Jesus, also a symbolic depiction of the Virgin Mary, most frequently shown as a child and not unusually on a smaller scale than Jesus, 2) St Anne Grandmother of Christ, depicted on the same scale as his Mother, the Virgin Mary, so that both women are connected to the Infant Jesus, who forms the centre of the composition in meaning and content. On the dating, iconographic sources and significance of the basic types and their variants see Nixon (quoted in Note 42), pp. 133-164; for iconographic analysis with references to period sources see Maniurka (quoted in Note 45), pp. 95-126.

**48** Otfried Kastner, *Die Gottesmutter und das Kind mit dem Vöglein*, *Alte und moderne Kunst*, 6/53, 1961, pp. 2-7, 6/54/55, 1962, pp. 10-14; William Brundson Yapp, *Birds in Medieval Manuscripts*, London 1981, especially pp. 19-25; Gertrud Roth-Bojadzhiev, *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln 1985; Clemens Zerling, *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*, Klein Jasedow 2012; Caroline Bugler, *The Bird in Art*, London 2012.

**49** Comp. Kurt Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts in Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Stuttgart 1997, p. 60; Gulia Bartrum, *German Renaissance Prints*, London 1995, cat. No. 11, p. 28; numbered according to *Illustrated Bartsch*, X, Walter L. Strauss (ed.), New York 1981.

**50** The colouring of the feathers, untypical for the depiction of a dove at that time, provided the stimulus for verification of the determination of species, for which we must thank Jiří Mlíkovský from the National Museum in Prague. The possibility that it might be a parrot was ruled out and the depicted bird was identified as a pigeon (dove); the feathers of the back of the head might, according to Jiří Mlíkovský, characterise a type of extinct domestic pigeon or the growing crest of the *helmet pigeon* species.

**51** Jaroslav Pešina, catalogue of panel painting, in: *České umění gotické 1350-1420 (Czech Gothic Art 135-1420)*, Praha 1970, p. 211, No. 291, p. 213, No. 293, p. 214, No. 294, p. 214, No. 295, p. 217, No. 299; with further references see Jan Royt, *Nástin vývoje zobrazení Madony v českém malířství 14. a první poloviny 15. století (Outline of the development of the portrayal of the Madonna in Bohemian painting of the 14th and the first half of the 15th centuries)*, in: *Artifex doctus, Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*,

Wojciech Bałus – Wojciech Walanus (et al. ed.), Krakow 2007, pp. 120–140.

**52** Royt (quoted in Note 51), p. 121 draws attention to the oldest depiction of a bird in painting in the initial D of the *Antiphonary* and *Psaltery* in the monastery library in Rajhrad, where Christ is playing with a dove, see Jan Květ, *Iluminované rukopisy králoovny Alžběty Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století XIV (Illuminated manuscripts of Queen Elizabeth Richenza. Paper on the history of Czech book illustration in the 14th century)*, Praha 1931, p. 116, Fig. 44; Jaroslav Pešina, *Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. Století (Study of the iconography and typology of the depiction of the Madonna and Child in Bohemian panel painting around the middle of the 14th century)*, *Umění* XXV, 1977, pp. 130–160; idem, *Mistr Vyšebrodského cyklu (Master of the Vyšebrodsky Cycle)*, Praha 1982; Jana Hlaváčková – Hana Seifertová, *Mostecká Madona – Imitatio a symbol (The Most Madonna – Imitatio and symbol)*, *Umění* XXXIV, 1986, pp. 44–57; Vladimír Denkstein, *K motivu ptáčka na středověkých Madonách s dítětem (On the motif of the small bird in medieval Madonna and Child depictions)*, in: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica* 3–4, 1992, pp. 71–74.

**53** Jaroslav Pešina and Josef Krása assumed that the Master of the Litoměřice Altarpiece made a study trip to Italy; deducing the itinerary of this journey from the style analysis of the paintings of the St Wenceslas Cycle and younger works of the oeuvre, they assumed direct knowledge of the Venetian epic cycles, see Krása 1958 (quoted in Note 14); for a summary of older arguments see Jaroslav Pešina, *Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance (Paralipomena on the history of Bohemian Late Gothic and Renaissance painting)*, *Umění* XV, 1967, pp. 325–376, esp. p. 345; idem, *České malířství kolem roku 1500 a Itálie (Bohemian painting around 1500 and Italy)*, *Umění* XXII, 1970, pp. 352–357. Later research did not accept Pešina's concept of an Italian journey without reservations, or else assumes the Italian journey of the Master of the Litoměřice Altarpiece before his arrival in Bohemia, see earlier Jiřina Hořejší – Jarmila Vacková, *Knihy o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem (Book on Late Gothic art in Bohemia)*, *Umění* XXXII, 1980, pp. 519–539, esp. pp. 530–32, see Chlumská 1999 (quoted in Note 14), p. 14.

**54** See Notes 42 and 47.

**55** Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání – středověk (History of Dress – Middle Ages)*, Praha 2001, p. 213, uses the term “breast cloth – prsník” for the neckline cover.

**56** Including material composition, use

of lead-tin yellow type I and lead white, see Note 20.

**57** See Maniurka (quoted in Note 45).

**58** Pešina 1940 (quoted in Note 14), p. 110, Nos. 102–106; p. 111, Nos. 121–123; p. 126, Nos. 332–336.

**59** For catalogue data including references to manner of acquisition and sources, see Kesner 1989 (quoted in Note 14), no numbered pages; for supplementing of new acquisitions Chlumská 1999 (quoted in Note 14), p. 14.

**60** Eadem 1999 (quoted in Note 14), pp. 15–21.

**61** Pamela Sheingorn, *The Wise Mother. The Image of St Anne Teaching the Virgin Mary*, *Gesta*, 32, 1, 1993, pp. 69–80; Maniurka (quoted in Note 45), pp. 40–41.

**62** Chlumská 1999 (quoted in Note 14), pp. 15–21.

**63** For a summary of older opinions on the ordering party context of individual elements of the oeuvre following up on Jaroslav Pešina see Kropáček 1980; Kesner 1989; Vacková 1980 (quoted in Note 14).

**64** Ibidem.

**65** For the dating of works in the first decade support came from the life histories of Albrecht of Kolowraty (*Podobizna Albrechta Libštejnského z Kolovrat (Portrait of Albrecht Libštejnsky of Kolowraty)*, 1506) and Jan of Wartemberk *The Mocking of Christ* – preserved in a copy, original before 1508). More lately doubt was cast on the Master of the Litoměřice Altarpiece's authorship of the *Portrait of Albrecht Libštejnsky of Kolowraty* by Ivana Kyzourová, see *Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby (Poet and King. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic in the mirror of the Jagiellonian period)*, (exhibition cat.), Ivana Kyzourová (ed.), *Správa Pražského hradu (The Prague Castle Administration)*, Praha 2007. Jiří Fajt identifies Albrecht Libštejnsky of Kolowraty in the kneeling donor on the *Altarpiece with the Holy Trinity*, see Fajt 2013, Cat. No. II.58, pp. 142–43 (quoted in Note 14). Dating of the paintings of the *St Wenceslas Cycle* is placed by most researchers before 1509; in relation to the ideological concept of the paintings and their style there are also suggestions of dating in the second decade of the 16th century; more lately Milena Bartlová, *Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světcově kapli svatovítské katedrály (Wall paintings of the Legend of St Wenceslas in the saint's chapel in St Vitus Cathedral)*, *Castrum Pragense* 6, 2005, pp. 57–71, develops possibilities of the older proposed shift in dating from Ivo Hlobil (updating of Vienna Treaties in 1515), see Ivo Hlobil, *Státnicko-politický význam středověkých vyobrazení zázraku sv. Václava na císařském dvoře (State-political significance of medieval depictions of the miracle of St Wenceslas in the royal court)*, in: Michal Svatoš (ed.), *Doba*

*Karla IV. v dějinách národů v ČSSR (The time of Charles IV in the history of the nations of the CSSR),* Praha 1982, pp. 53-70; further idem, *Zázrak sv. Václava na říšském sněmu - glorifikace českého panovníka (The Miracle of St Wenceslas*

*in the Imperial Council - Glorification of the Bohemian Monarch),* in: Kyzourová 2007, quoted above in Note 65, pp. 54-56; on this theme more lately also see Kyzourová 2012 (quoted in Note 14), pp. 417, 419.

*Translated by Joanne Domin*

# *The Feast of the Rose Garlands* by Albrecht Dürer: Results of the New Technological Investigation

CHIARA ANSELMi – BRUNETTO GIOVANNI BRUNETTI – DAVID BUTI  
CLAUDIA DAFFARA – RAFFAELLA FONTANA – OLGA KOTKOVÁ – MATTIA PATTI  
COSTANZA MILIANI – ADAM POKORNÝ – ALDO ROMANI – FRANCESCA ROSI

Within the framework of the CHARISMA project a complete non-invasive investigation was performed on the painting entitled *The Feast of the Rose Garlands* by Albrecht Dürer. This carried on from the results of the preceding investigations, which were published in the catalogue of the exhibition *Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands 1505–2006*. In the first phase of the project the painting was investigated by experts from the research Centre SMAArt from the Università degli Studi di Perugia. In the course of this investigation the following non-invasive analytical spectroscopic techniques belonging to the Mobile Laboratory (MOLAB) were utilised: X-ray fluorescence, FTIR with fibre optics and UV-Vis fluorescence with fibre optics. The second phase of the project focused on the study of the underdrawings and the mapping of the defects, overpaintings and retouchings. This investigation was based chiefly on the use of an infrared scanner, which was developed in the Istituto Nazionale di Ottica in Florence.

The recently completed investigation of this work, which was realised in both the stages described with the help of a mobile laboratory (MOLAB), concentrated, apart from the study of Dürer's original, also on the technological and material composition of the additions made by Johann Gruss senior in the years 1839–1841. Today it is technologically impossible to identify the older layers of repairs on the painting, except of some several small areas – they were probably almost completely suppressed by Gruss's intervention. At the same time, knowledge of the technology of Gruss's repair seems fundamental for future possible restoration work – if only because approximately one fifth of *The Feast of the Rose Garlands* consists of additions and overpaintings done by the hand of Gruss. The present appearance of the painting is palpably due, apart from the art of Dürer, also to the skill of Johann Gruss senior. One of the most difficult tasks in any future intervention thus appears to be the achievement of harmony between the painting from the beginning of the 16th century and the additions from the 19th century.

#### Keywords

Albrecht Dürer, *The Feast of the Rose Garlands*, Johann Gruss senior, non-invasive investigation, restoration

Within the framework of the CHARISMA project, supported by the European Union, *The Feast of the Rose Garlands* underwent a complete non-invasive investigation by the mobile laboratory MOLAB.<sup>1</sup> The project followed on from the technical study carried out during the preparation of the catalogue for the exhibition entitled *Albrecht Dürer Feast of the Rose Garlands 1506–2006*,<sup>2</sup> which summarised the history of this master work by Dürer, painted in Venice in 1506.

The MOLAB approach was based on a combination of imaging and point-analysis techniques. The imaging study, performed with the Multispectral Near Infrared Reflectography (MNIR) Scanner developed by the National Institute of Optics in Florence (CNR-INO),<sup>3</sup> was integrated with spectroscopic single-point analyses by the research Centre SMAArt of the University of Perugia and the Institute of Molecular Science and Technologies (CNR-ISTM).<sup>4</sup>

The imaging survey was focused on the study of underdrawings and mapping of defects, overpaintings and retouching. The point-analysis investigations permitted the spectroscopic identification of the differences highlighted through the MNIR imager. The aim of these investigations was the identification and mapping of the pigments used both in Dürer's original painting and in later interventions, which are known to have had a considerable impact on the present appearance of the whole painting. The evaluation of all these findings will then help in taking better decisions on possible future restoration procedures. The need for restoration has been under discussion for many years starting from the intensive study by Vincenc Kramář in 1935,<sup>5</sup> followed by the studies of Mojmír Hamsík in 1965<sup>6</sup> and members of an international expert commission in 1999.<sup>7</sup> All the investigations agreed that a restoration intervention was essential, also with regard to the controversial repairs executed in 1839-1841,<sup>8</sup> but so far the actual development of the restoration work has been delayed.

#### **X-ray radiography and IR-scanner by CNR-INO and then SMAART & CNR-ISTM**

As commonly known in the field of cultural heritage scientific research, Infrared Reflectography is a non-invasive imaging technique that deals with a non-visible region of the electromagnetic spectrum, ranging from 0.8 to 2.5  $\mu\text{m}$  (the so-called Near Infrared). The optical transparency of several pigments in this area of the spectrum allows us to identify many technical features that are not visible to the naked eye. By means of Infrared Reflectography we can detect the underdrawing (the preparatory drawing executed by the artist on the white or lightly tinted ground of the panel before starting to apply the paint layers), as well as any graphical or pictorial change made by the artist himself during the creative process and any significant traces of past conservation treatments, such as fillers.



1 Detail of the figures standing in the central right area of the panel. Comparison of 952 nm and 1930 nm Near Infrared Reflectography.



Within the MOLAB project Infrared Reflectography was carried out using the Multispectral Near Infrared Reflectography (MNIR) scanner device, developed by the National Institute of Optics of CNR, Florence<sup>9</sup> By means of a 15-optic-fibre beam, the MNIR scanner is able to simultaneously acquire the colour image in three common bands in the visible bands red, green and blue, as well as a set of 12 narrow band images in the NIR region. Each of these NIR bands is about 60-100 nm wide. All the images have a spatial resolution of 4 points/ $\text{mm}^2$ .

2 Detail of the underdrawing of the town in the background. Comparison of 1400 nm and 1930 nm Near Infrared Reflectography.



The multi-band images are constructed point-by-point, by scanning the painting surface with an optical head mounted on a mechanical stage. At each point, the reflectance in the different spectral bands is acquired by multiple detectors, using fibre optic technology. The illumination on the head is fixed. The entire set of channels, wide band NIR, narrow band NIR, and RGB colour, is calibrated, spatially aligned and free of any geometrical distortion, thus allowing us to perfectly superimpose and compare the colour image with the image recorded at each infrared band to better localize and characterise the physical property under observation or the identified damage. The opportunity to compare images obtained at different wavelengths offers many and often crucial advantages, since the spectral threshold beyond which the pigments become transparent can vary considerably. The resulting dataset is a multispectral image cube, which can be sliced into narrow band reflectograms or can be analysed along the wavelength axis as a sequence of point spectra, according to the specific necessity.

The MNIR results from *The Feast of the Rose Garlands* seem to be very effective, since they show many features both in terms of underdrawing and conservation treatments. The most striking result

concerns those areas that have been refilled by the ground layer during the conservation treatment attributed to Johann Gruss senior. In the longest bands, such as the one centred at 1930 nm, the refilled ground layer is much more reflective appearing lighter than the original ground in the corresponding image, thus allowing us to identify clearly how many and how large the XIXth century treatment refills are. As we can appreciate in Fig. 1, it is not possible to characterize the refilled areas by looking at the shorter wavelengths, such as for example those centred around the 952 nm band, which shows approximately what we would obtain by using a silicon detector device, these being the detectors of the more traditional infrared photographic cameras.

Within the areas that still preserve the original ground layer, the MNIR scanner revealed the presence of a very light underdrawing, probably made with a liquid medium applied with a brush. This kind of underdrawing can be better identified by looking at the mid MNIR scanner bands, such as, for example, the one centred at 1400 nm. Rare and secondary composition changes (the so-called *pentimenti*) can be detected. In a few cases these underdrawings are stronger and almost sketch-like, as it is in the city that lies in



the background on the right side of the painting (Fig. 2).

Furthermore, it is worth noting that the MNIR scanner revealed the presence of underdrawings also in the refilled areas. These underdrawings seem to be very different from the original ones, since made with a dry graphic carbon-based medium (maybe a pencil or charcoal). The XIXth century underdrawings can be clearly appreciated in the central lower area of the painting, particularly in the jewelled tiara (Fig. 3), as well as in the drapery of the Madonna's dress or in the right shoulder and underarm of the Christ Child (Fig. 4).

On the basis of the recorded images it is therefore possible to carry out extremely precise plotting, measurement or mapping of the individual pieces of information acquired.<sup>10</sup> In particular, thanks to these reflectograms it has been possible to plot in detail the individual overpaintings and filler distribution (Fig. 5). According to this plotting it is evident that J. Gruss removed almost all the previous fillers and replaced them with new fillers containing lead white. These fillers can therefore be clearly identified on the x-ray picture, showing that they cover almost 21 % of the area of the painting. Apart from Gruss's reconstructions several small older retouchings, now very much darkened, have been found, which probably come from one of the earlier restorations. It is therefore understandable that extensive older interventions or the alleged repair by Karel Škréta are not found on the painting.<sup>11</sup> The new mapping of defects and overpaintings is giving us today a valuable basis for a future restoration. On the basis of the map of defects it is actually possible to propose feasible restoration plans. In addition, the overall plot of defects also brings forward new ideas about the cause of the damage, which in the past was linked with a technological error in the use of painting materials, an unstable base, etc.<sup>12</sup> The character and shape of the defects, which follow the fibres of the wood, are highly reminiscent of paintings damaged by direct contact with water or strongly humid environments. In these cases, the wooden structure of the support of the painting absorbs a certain percentage of water and the volume of the wood increases. Once the wood dries again, however, the volume of the wood decreases to smaller than before having been affected by water, leading to a contraction of the whole support. Due to this effect at the surface of the painting extensive roof-shaped defects of loosened paint are formed. This phenomenon is



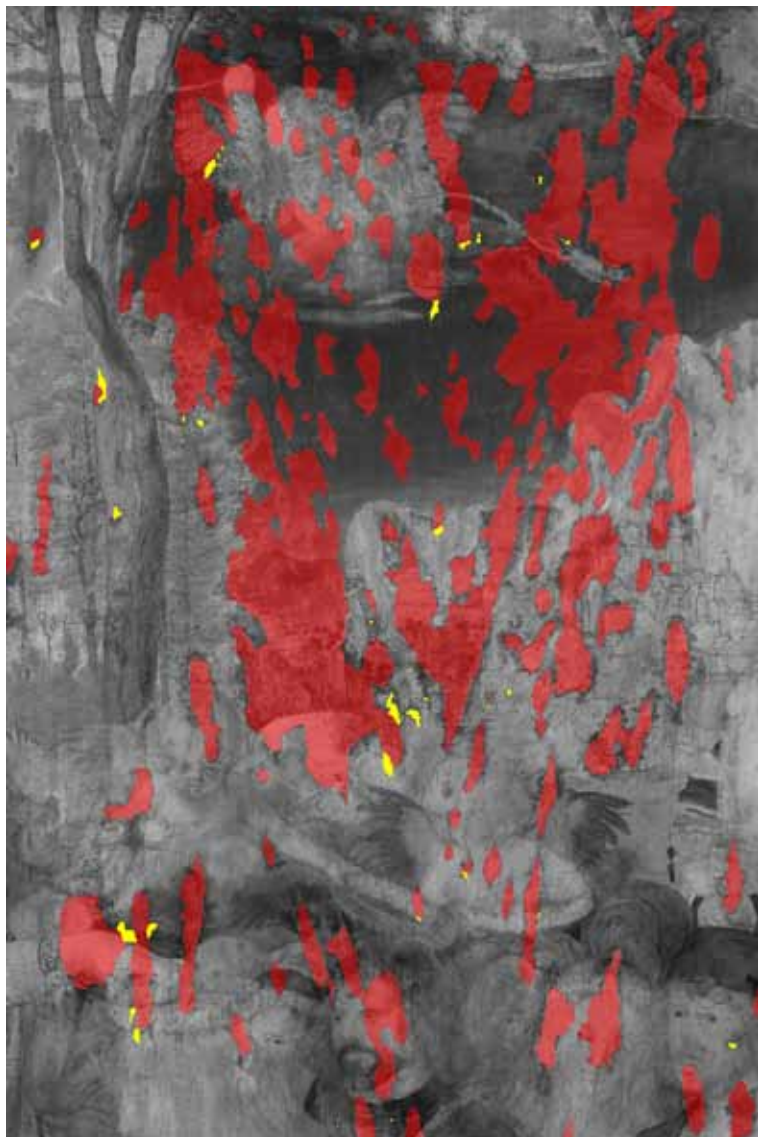
3 Detail of the underdrawing of the Tiara in the lower edge of the panel. 1300 nm Near Infrared Reflectography.



4 Detail of the Child. 1400 nm Near Infrared Reflectography.

very well known, for instance, from the paintings submerged in the flooding of Florence in 1966.<sup>13</sup>

The non-invasive analytical investigations included a wide range of measurements by spectroscopic non-invasive techniques, such as: X-ray fluorescence (XRF), fibre optic reflection FTIR in the medium and near infrared ranges (MIR and NIR), and UV-vis reflection and emission spectroscopy. The study started with a wide XRF survey of the whole painting surface, thus gaining the elemental characterization of the materials. The investigation was then integrated and completed by means of molecular spectroscopic techniques such as MIR and NIR for the pigment and



5 Detail of the map of filled defects on IR image at 1400 nm.  
 ■ a) filled defects by J. Gruss, ■ b) older filled areas.

binder identification. Finally, reflection and emission UV-vis spectroscopy allowed the detection of organic colorants and the study of some inorganic pigments to be carried out.

FTIR reflection spectroscopy revealed the presence of a wax varnish all over the surface. Some small windows were cleaned, revealing the presence of variable amounts of oxalates directly over the paint surface. The cleaned windows also allowed the characterization of the binder to be carried out, which consists of a lipidic medium.

The original ground layer is composed of gypsum and glue, on top of which the following original pigments have been identified: lapis lazuli, cinnabar, lead tin yellow, lead white and an unidentified Cu-based pigment.

The previously discussed retouched areas are composed of a preparatory

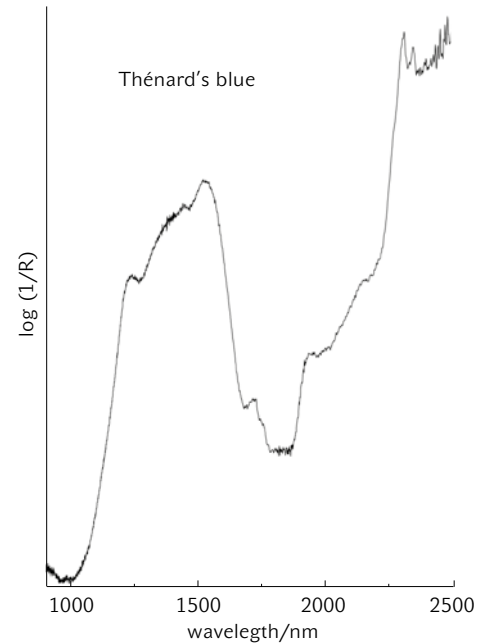
layer made of lead white over which cinnabar, an organic dye (probably vegetal anthraquinonic based), Prussian blue, lead chromate, ochre-based pigments and Thénard blue were applied.

The material investigation brought up new information on the pigments used in the restoration procedure by Johann Gruss senior. A surprising finding was that the reconstructions by J. Gruss did not concern only the filled-in defects, as was thought hitherto, but in some parts they encroach considerably on the actual original painting.<sup>14</sup> The most extensive over-painting was found in the area of the sky. The original painting, which here contains lead white and natural ultramarine, was almost completely overpainted with Thénard blue.

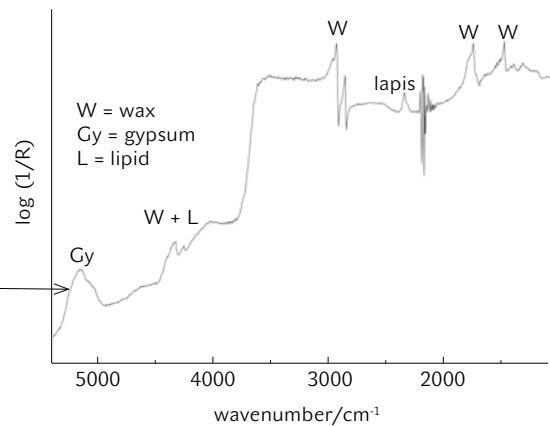
The point-identification of Thénard blue by near infrared spectroscopy allowed us to locate precisely the distribution of this cobalt-based pigment on the IR reflectograms since the pigment absorbs the IR radiation around 1400 nm to a considerably greater extent than lapis lazuli contained in the original painting. This gives rise, in the corresponding MNIR images (1400 nm), to a strongly darker tonality that clearly reveals the extensive over-painting of the sky (Fig. 6).

Similarly, the area of the Virgin's robe corresponding to highly and poorly infrared-absorbing regions in the reflectogram at 1400 nm turns out to be composed of Thénard blue (dark tones) and the original lapis lazuli paints (lighter tones) (Fig. 7).

Apart from the study of Dürer's original, MOLAB investigations of the *Feast of the Rose Garlands* significantly contributed to the understanding of the technological and material composition of the repainting by Johann Gruss senior. The older layers of restoration, which according to written sources occurred frequently in the past, are not today technologically identifiable on the painting – probably because they were completely obliterated by Gruss's intervention. Knowledge of the technology of Gruss's intervention appears to be of fundamental importance for possible future restoration work – mainly due to the fact that roughly one fifth of the *Feast of the Rose Garlands* consists of painting-in and overpainting by the hand of Gruss. The present appearance of the painting owes a lot not only to the art of Dürer but also palpably to the skill of Johann Gruss senior. It is especially the task of the unification between the painting from the beginning of the 16th century and the art of the 19th century that constitutes



6 a) Visible image, b) IR image at 1400 nm of a detail of the painting, darker areas characterized by the presence of Co by XRF, c) near-FTIR spectrum recorded in correspondence of the strongly absorbing area of the sky in the IR image.



7 a) Visible image, b) IR image at 1400 nm of a detail of the painting, darker areas are characterized by the presence of Co by XRF, c) mid-FTIR spectrum recorded in correspondence of the non absorbing lighter area in the IR image of the blue robe.

the most challenging problem in case of a future further intervention.

*This paper was reviewed.*

### Notes

- 1 CHARISMA Cultural Heritage Advanced Research Infrastructures, see: <http://www.charismaproject.eu>.
- 2 Jiří Třeštík – Radka Šefců, “Restorers’ Investigation – Painting Technique”, in: *Albrecht Dürer: Růžencová slavnost (The Feast of the Rose Garlands) 1506–2006*, ed. Olga Kotková, Prague 2006, pp. 255–279.
- 3 The analysis campaign was carried out by Claudia Daffara and Mattia Patti, both associate researchers at the CNR-INO.

4 Research carried out by: Aldo Romani (SMAArt), Francesca Rosi (CNR-ISTM & SMAArt), Chiara Anselmi (SMAArt) and David Buti (SMAArt), Costanza Miliani (CNR-ISTM & SMAArt) and Brunetto Giovanni Brunetti (SMAArt).

5 On this activity by the former director of the Gallery of the Society of Patriotic Friends of Art (now the National Gallery in Prague) see in particular Vincenc Kramář, *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost a soubor grafických prací*, Praha 1935, especially pp. 10–21. Kramář’s steps are also described in correspondence of the period, kept in the Archive of the National Gallery in Prague, fund of the SVPU, AA2014.

6 See in particular the restoration report of



8 Albrecht Dürer, *The Feast of the Rose Garlands*, 1506, The National Gallery in Prague.

14. 4. 1965 held in the Archive of the Restoration Studio of the National Gallery in Prague.

7 See the record from 3. 5. 1999 stored in the documentation for the painting in the Old Masters Collection of the National Gallery in Prague.

8 The intervention was carried out by Litoměřice painter Johann Gruss senior. For more detail see: Olga Kotková, (Dürer's lament: Johann Gruss senior restores the Feast of the Rose Garlands), in: *Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands 1506–2006* (quoted in note 2), pp. 193–203.

9 See Daffara C., Pampaloni E., Pezzati L., Barucci M., Fontana R., *Scanning Multispectral IR Reflectography SMIRR: an Advanced Tool for Art Diagnostics*, «Accounts of Chemical Research», 2010 v 43 (6).

10 A map of defects was made in 1935 by Frances van den Oudendijk Pieterse (this was taken up, among others, by Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer, Das malerische Werk*, I-II, Berlin 1992 (1st ed. 1971), p. 192, Fig. 74) and also Mojmir Hamsik in 1965. For both these maps

and their accuracy see Olga Kotková, “The Feast of the Rose Garlands”: What remains of Dürer? *Burlington Magazine* CXLIV, 2002, especially pp. 11–13. In 2006 the damage was also plotted by Pavlína Strnadová (see: *Albrecht Dürer The Feast of the Rose Garlands 1506–2006*, quoted in note 2, pp. 90–91). The maps of Mojmir Hamsik and Pavlína Strnadová were made, however, on the basis of x-ray pictures, which explains their deformation.

11 For information on Škréta's repair see: Olga Kotková, in: *Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands 1506–2006* (quoted in note 2), pp. 126, 127.

12 This is mentioned by M. Hamsik. See: Mojmir Hamsik, “Dürers Rosenkranzfest: Zustand und Technik. Mit einer Laboruntersuchung von Jindřich Tomek als Beilage”, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* II, 1992, p. 128.

13 During the floods some of the paintings were submerged in water for over 18 hours. The pictures were subsequently exposed to controlled slow drying. In spite of this, however,

in many paintings there was significant drying of the wooden support and extensive loosening of the paint. Many pictures therefore had to be transferred to a new base. More, for instance, from: Roberto Bellucci, Ciro Castelli, "Il progetto

Vasari", in: *Per la conservazione dei dipinti, Esperienze e progetti del Laboratorio dell'OPD (2002-2012)*, ed. Marco Ciatti, Firenze 2013, pp. 79-88.

**14** See: Mojmír Hamsík, quoted in note 12, pp. 128-131.

*Translated by Joanne Domin*

# The Thun “Hochgräflichen Gallerie”: Tracing Works in the 1814 Inventory and their History after 1945

MARTINA JANDLOVÁ SOŠKOVÁ – FRANTIŠEK ŠUMAN

---

**Dozens of paintings originally in the collection of the Děčín (Tetschen) branch of the noble house of Thun-Hohenstein are now under curation of the National Gallery in Prague or the National Heritage Institute of the Czech Republic. A recently discovered inventory from 1814 has become an important aid in reconstructing the Thun collection. It consists of a listing of furnishings, artworks and other items belonging to the main treasury of the Děčín chateau. Paintings are listed in the inventory under several headings. This study is primarily concerned with the separately numbered section devoted to the comital gallery, consisting of 69 lots with 96 paintings in all. We identify several works from the 1814 inventory, some in the National Gallery in Prague, others held elsewhere, and examine the recent history of the works since 1945.**

*Keywords*

inventory, Thun, Děčín, collection, painting, gallery, 1814, Czech, nobility

**Dozens of paintings originally in the collection of the Děčín (Tetschen) branch of the noble house of Thun-Hohenstein are now held by the National Gallery in Prague or under care of the National Heritage Institute. Determining and identifying individual works from this collection is no simple task, because works that were taken away after World War II from the Thuns' last seat in Jílové, near Děčín, then deposited in the National Gallery in Prague or in chateaux at Veltrusy, Žleby and Hořovice, were not uniquely marked, leading to confusion with works carted off from other properties. We cannot therefore exclude that more paintings from the former Thun collection will be identified in the future. The recent discovery of an inventory dated 1814 has become an important lead for reconstructing the collection of the Thuns of Děčín. The present study identifies several artworks from the 1814 inventory, both in the National Gallery in Prague and elsewhere, and also looks into the recent history of the works since 1945.**

The family of Thun (from 1629 the counts of Thun-Hohenstein) settled in Bohemia



1 Johann Anton Eismann, *Battle*, The National Gallery in Prague.

after the battle of the White Mountain in 1620, when Christoph Simon (Kryštof Šimon) acquired extensive properties in northern and eastern Bohemia. After the middle of the 17th century the Czech branch of the family divided into three lines: Klášterec nad Ohří, Děčín and Choltice. The collection of pictures evidently began to grow shortly after a part of the family resettled in Bohemia. In 1646, to go by the evidence of the estate inventory of Count Johann Zikmund Thun, it comprised mainly family portraits and likenesses of Emperor Ferdinand III and his spouse.<sup>1</sup> Significant purchases of art including paintings occurred at the time of the brothers Michael Oswald (1631–1694) and Maxmilian (Maxmilián) (1637–1701). Both were diligent builders who oversaw major rebuilding work at their country seats at Klášterec nad Ohří and Děčín respectively, and commissioned grand new palaces in Prague (the Tuscany Palace in the Castle quarter and the palace that now serves as the Chamber of Deputies of the Czech Parliament).<sup>2</sup> We presume that both brothers engaged in extensive acquisitions at this time as there was pressing need to furnish their new palaces. After Michael Oswald's death his property with the palaces and their furnishings passed to Maxmilian and his heirs.

It was Maxmilian's grandson Johann Josef Thun (Jan Josef Thun) who between 1720 and 1788, as the only living male member of the Bohemian line, gathered together the Thun properties in the Czech lands. His figure has until now escaped careful scholarly attention, and yet it seems very probable that Johann Josef played a crucial part in building the Thun collections that

were to become renowned: libraries, arms and armour, coins and minerals, and the Thun picture galleries. His owner's label is preserved on several paintings to this day. We may conclude that Johann Josef not only significantly enriched but also systematically documented the collection. It was reported that his palace in Prague hosted a "*beautiful collection of paintings by famous masters*".<sup>3</sup> In 1785 the then 74-year-old Johann Josef Thun divided his property among his four sons, the future founders or renewers of the four family lineages in Klášterec nad Ohří, Děčín, Choltice and Poběžovice – Benátky nad Jizerou. They received equal shares of the old count's collections, including the pictures. In 1794 misfortune struck the founder of the Děčín branch, Wenzel Josef Thun (Václav Josef Thun) (1737–1796), when fire broke out at his Prague palace. To compensate him for his losses several of his siblings determined to transfer their shares in the picture collection to him.<sup>4</sup> In 1797 this entire set was brought to Děčín, where it found a place in a room in the east wing of the chateau prepared specially for the purpose.<sup>5</sup> This room above the entrance to the main courtyard<sup>6</sup> is now known as the Armoury because Franz Thun (František Thun) later had his collection of weapons transferred there. On Wenzel Josef Thun's death the previous year, management of the estate passed to his widow Marie Anna *née* Liebsteinská z Kolowrat, until the legal heir Franz Anton Thun-Hohenstein (František Antonín Thun-Hohenstein) (1786–1873) took on the responsibility in 1808. Considering that his mother seems not to have been the best of managers, he inherited a neglected

estate with many problems, one being the Děčín chateau itself, which still was not completely restored probably owing to the early death of his father. The young count also left Děčín several times in the first years of his majority as Austria and all Europe trembled under the impact of the Napoleonic wars, taking part as a lieutenant of dragoons in such operations as the battle of Wagram in 1809. As war came near Děčín itself in 1813, the chateau was fortified as a precaution. These circumstances may explain why the inventory of the chateau's furnishings was taken only in 1814, six years after Franz Anton Thun came into possession of the estate.

The inventory was brought to our attention in 2007 by the archivist Otto Chmelík. It is a valuable source and provides partial evidence for the contemporary state of Count Johann Josef's collection.<sup>7</sup> It is a list of furniture, works of art and other items belonging to the Děčín chateau's main treasury: *Inventarium Uiber diejenigen Mobilien welche zur Herrschaft Tetschner Schloßhauptkasse gehören. Anno 1814. 1ter Theil.* The majority of items were probably kept at the Děčín chateau, and for some the specific room is noted, for instance a "tower cabinet." However, as Otto Chmelík points out, it cannot be ruled out that some of the listed items were kept elsewhere, in Prague for instance. The title page of the inventory gives the year as 1814, although it records

the state of the listed properties at the end of December 1813. The inventory, consisting of 29 unnumbered folios, appears to be incomplete, according to Chmelík. Only the first columns are filled out: descriptions of items in various groups (cabinets, porcelain, glass and others), number of pieces, in some cases the number with which the item was marked. Valuations are indicated only for paintings, and then only those belonging to the comital gallery. Other columns meant to list changes during the years 1813 and 1814 are completely empty. Nor is it clear who compiled the inventory.

The section devoted to paintings is divided into several thematic parts gathered in two numbered rows. First in order are "Bilder außer der Sammlung," including for instance works by Caspar David Friedrich which Franz Anton Thun purchased in 1808. It appears that this part lists newly acquired works which were not part of Johann Josef's original collection, or rather that part of it which was brought to Děčín. Next in order are listed depictions of remarkable animals – "Für Tetschen merkwürdige Thier Abbildung" – views of the chateau and town, and family portraits and family trees – "der Tetschner Grundherrn und Familienstücke." Then are listed the paintings in the comital gallery, "Bilder in der hochgräf[lichen] Gallerie," which are the main subject of this article. Unlike the paintings "outside the comital collection," family portraits and family trees, pictures of animals and views of Děčín, the majority of



2 Johann Anton Eismann, *Capriccio with the Church of Santa Maria della Salute in Venice (?)*, The National Gallery in Prague.





3 David Vinckboons, *Wooded Landscape with Hunting Party*, The National Gallery in Prague.

which have been identified, only part of the works from the comital gallery have been identified to date. The numbering of works in the comital gallery starts over from the beginning, possibly because the paintings donated by Wenzel Josef's siblings were meant to have a specific legal status, perhaps even to become part of the Děčín family trust. In the event this never happened, but even so these works were listed separately. The 1814 inventory is the most complete listing of the Děčín picture collection from the period up until the sale of the chateau in 1932. Afterwards there is only a list of works compiled by the painter and sworn valuer Carl Würbs after the death of Franz Anton Thun in 1873.<sup>8</sup> If we compare the descriptions of works in the 1814 inventory with Würbs' 1873 list we see that Würbs did not give any details of the family portraits, animal paintings and views of Děčín that are listed individually in the inventory. Rather, he merely gives the number of such works. His list also may give the impression that Franz Anton's collection had diminished. With several exceptions, Würbs did not include that nobleman's recent acquisitions,

even though these comprised dozens of paintings primarily by 19th-century artists.<sup>9</sup>

The comital gallery consisted of 69 lots with 96 paintings in all. These works were given valuations, both in the 1814 inventory and in the 1873 Würbs list. Unfortunately the inventory does not indicate the currency used to make the valuations, so that it is unclear whether the prices are in *Conventionsthaler* or Viennese gulden,<sup>10</sup> an important point if we are to compare the prices with the assessments of Würbs, who used the Austrian gulden.<sup>11</sup> The Würbs list copies, lot by lot, the itemisation of the comital gallery (*Bilder in der hochgräf[lichen] Gallerie*) from the 1814 inventory, excepting 13 paintings which he was unable to track down. In these cases the inventory number assigned in 1814 ("*Im alten Inventar*") is given, with a notation that it is now missing. The discovery of the inventory of 1814 also cleared up several errors in the 1873 list. For instance, Würbs apparently misread the annotation of lot no. 7 in the inventory, thus from one painting noted as *Die Verkündigung der Geburt Christi* he made two, which he titled *Die Verkündigung Mariä von Roos* and *Geburt Christi von derselben*



(see below). Further mistakes were made regarding lots 27 and 29, and came to light thanks to the 1814 inventory. The earlier listing places in lot 27 the painting *Taufe Christi im Fluße Jordan*, valued at the rather high figure of 60 gulden. In the Würbs list this painting is noted as missing. It almost certainly was not missing, however, for we can identify it with a high degree of probability with a painting in the National Gallery in Prague (see below). It seems likely that works noted in the Würbs list as missing were in some cases truly missing, while others may simply have been kept in other places at the time the list was compiled. In the case of lot 29, the 1814 inventory describes it as the painting *Die heil[ige] 3 Könige*, again with the high valuation of 60 gulden, while the Würbs list repeats the erroneous annotation, *Im alten Inventar: Taufe Christi.... fehlt*.

Let us pause to consider several works and their identification. By far the most numerous set of paintings in both the 1814 inventory and the Würbs list, 21 in all, is ascribed to Johann Anton Eismann. As Lubomír Slavíček noted, these paintings or a part of them may have been found in the chateau of Schuschtitz (Žehušice) as early as 1702.<sup>12</sup> Twelve paintings from this set are known at the present time, all in the holdings of the National Gallery in Prague. The titles given these works in the 1814 inventory and the Würbs list, with some exceptions, are so general that we must seek further indications in order to identify them. In both listings the Eismann

paintings are most often grouped in pairs. These companion pieces however were not originally meant as pairs but were so displayed according to the configuration of the picture gallery. The first four lots in the 1814 inventory, titled *Große Seefahrten* (*Große Seestücke* in the 1873 list) can be identified as a quartet of works by Eismann, *Ships in Rough Seas I-IV* (canvas, 140 × 260 cm, inv. nos. O 9556, O 9557, O 9558, O 9559).<sup>13</sup> Lot no. 6 consists of the pair of paintings titled *Große Belagerungen* in the older list, *Große Batallienstücke* in the Würbs list (canvas, 148 × 260 cm, inv. nos. O 9554, O 9589) (**Fig. 1**).<sup>14</sup>

The discovery of the 1814 inventory made possible the identification of the erroneously annotated lot 7 with a painting mentioned in the estate inventory of Count Johann Franz Thun (Jan František Thun) in 1720<sup>15</sup> as *Hirten Verkündigung*. Slavíček identified this painting as one in the 1701 estate inventory of Maximilian Thun in the Klášterec nad Ohří chateau titled *Englische Schaar, und unter die Schäfferey*, where it was listed together with a pair of works, *Doppelte Schäfferey Bilder*, with the note that the pictures were purchased in 1658.<sup>16</sup> The description of the work mentions an “angelic choir and shepherds below,” which corresponds to the composition of a painting confiscated from Jílové, now in the chateau at Hořovice.<sup>17</sup> This painting, bearing the forged signature *JH Roos*, was valued at 150 gulden in the 1814 inventory. Under lot no. 10 is listed a pair of paintings, *Seefahrten* (1814 inventory) or *Marinen*

(Würbs' 1873 list) attributed to Eismann, perhaps identical with the paintings in the National Gallery, *Capriccio with the Church of Santa Maria della Salute in Venice* (?), (canvas, 98 × 176 cm, inv. no. O 9551)<sup>18</sup> (Fig. 2), and *Boats at the Shore*, (canvas, 100 × 177 cm, inv. no. DO 4982).<sup>19</sup> Lot no. 11, *Belagerungen* (1814 inventory), *Hafenansichten* (Würbs), should very probably be identified with a pair of paintings in the National Gallery in Prague attributed here to Eismann, *Besieged City* (canvas, 101 × 181 cm, inv. no. O 10476) and *Sea Battle* (canvas, 100 × 176 cm, inv. no. O 10477).<sup>20</sup>

Lot 14 includes one of the highly-valued paintings (200 gulden), titled *Landschaft* and attributed to Roelandt Savery in the 1814 inventory, but entered as *Baumreiche Landschaft* in the 1873 list. This painting is also in the National Gallery in Prague, now titled *Wooded Landscape with Hunting Party*, attributed to David Vinckboons (canvas, 109 × 142.5 cm, inv. no. DO 4977)<sup>21</sup> (Fig. 3). Number 15 includes a quartet of works by Johann Michael Rottmayr: *The Death of Seneca* (NG in Prague, canvas, 127 × 181 cm, inv. no. O 9664)<sup>22</sup> (Fig. 4), *Cleopatra's Feast* (canvas, 126.5 × 180.5 cm, NPÚ, ÚPS Sychrov, National Heritage Institute, territorial heritage administration (further NPÚ, ÚPS), State Chateau Litomyšl,<sup>23</sup> *The Finding of Moses* (canvas, 126.5 × 181 cm,<sup>24</sup> and *Alexander the Great with Diogenes*, present whereabouts unknown. These works were also entered in the inventory of 1720 under no. 1.<sup>25</sup> The paired pictures entered as lot 16, *Petrus und Paulus*, attributed to Peter Brandl [= Brandel], were probably also entered in the 1720 inventory.<sup>26</sup> In 1949 one of the pair was exhibited in a Děčín courtroom during the trial of Vladimír Feier, the former state administrator of a nail factory in Modrá who allegedly removed many valuables from the chateau, according to an investigation by the National Culture Commission (NKK).<sup>27</sup> Another work by Rottmayr is listed as lot no. 17: *The Death of Sophonisba* (canvas, 115 × 181.5 cm, NPÚ, ÚPS Sychrov, State Chateau Litomyšl).<sup>28</sup> Lubomír Slavíček points out that this painting is mistakenly entered in the 1814 inventory as *König Salomon, Senega*, while the Würbs list has it as *Cleopatra oder Sophonisba*.<sup>29</sup> As mentioned, several works in the comital gallery were valued very highly. One such was *Großes Jahrmarktstück* by Francesko Passano [= Francesco Bassano], now at the National Gallery in Prague (canvas, 180 × 290 cm, inv. no. O 10559).<sup>30</sup> The 1814 inventory lists this painting under lot no. 18 with the high value of 600 gulden; the Würbs list assigns

a value of 250 Austrian gulden. A pair of paintings entitled *Hetzen*, by a not further identified member of the Hamilton family, is entered as lot no. 22. Würbs names the paintings as *Ein Hirsch von Hunden angefalten* and *Eber von Hunden*. Both are found in the National Gallery in Prague collection as copies after works by Johann Georg Hamilton (?),<sup>31</sup> (canvas, 60.5 × 74.5 cm, 60 × 75 cm, inv. nos. O 9560, O 9577). No. 23 in the 1814 inventory was *Portrait des H[errn] Grafen Fugger* by Hans Maler, now owned by the National Heritage Institute under the title *Portrait of Anton Fugger* (wood, 65 × 58.5 cm), (Fig. 5). It was valued at 350 gulden (200 Austrian gulden in the Würbs list). Würbs noted that this painting was placed in the "smoking room" (*Herrnzimmer*) – the only painting whose location was specified, except those in the chapel.<sup>32</sup> The other works were thus probably all displayed in the picture gallery. No. 25 in the 1814 inventory lists a pair of rustic scenes, *Viehstükeln*, by Philipp Peter Roos; Würbs describes only one painting, *Thierstück von P. Rosa*, noting that the second Roos painting was missing. This work is probably the same as the National Gallery's *Horse and Goats at Pasture* (canvas, 47.8 × 64.5 cm, inv. no. O 9573).<sup>33</sup>

Lot 27 figures in the 1814 inventory as the above-mentioned *Taufe Christi im Fluße Jordan*, artist unknown, valued at 60 gulden. The painting is given as missing in the 1873 list. A composition described as *Baptism in the Jordan from the 17th century* is however mentioned in the inventory taken in 1945 by the national administrator Antonín Hollmann in cooperation with the last owner, Franz Anton Thun (see below).<sup>34</sup> These are probably one and the same painting, which was not actually missing in 1873, rather for some reason could not be included in the inventory. It is a painting from the National Gallery in Prague (copper, 33 × 49 cm, inv. no. O 9581).<sup>35</sup> The next lot, no. 28, consists of a painting ascribed to the school of Dürer in the 1814 inventory, *Abnehmung Christi vom Kreuze*. Its valuation grew markedly, rising from 25 gulden in 1814 to 40 Austrian gulden in Würbs' list. The painting, the work of Marcellus Coffermans, is also in the National Gallery in Prague (wood, 50.6 × 40 cm, inv. no. DO 4995)<sup>36</sup> (Fig. 6). The painting described as *Die heil[ige] 3 Könige... Franzisko Frank* [= Frans Francken], listed under lot 29 with a valuation of 60 gulden, can very probably be associated with the *Adoration of the Magi* by a follower of Frans Francken II (wood, 58 × 72.5 cm, NG in Prague,

inv. no. O 9596). The Würbs list is of no aid in identifying this picture as this lot does not appear.

One of the paintings listed in 1814 as *Seefahrten* (no. 31)... *Starck und Welde* (the two are titled *Kleines Seestück von Stark* and *Seestück von Velde* in the Würbs list) is identical with the work by Jan Josefsz. van Goyen in the National Gallery in Prague (wood, 43 × 68.5 cm, inv. no. O 9570)<sup>37</sup> (Fig. 7). *Kleine Seefahrt*, no. 32 in the 1814 inventory, is listed as missing by Würbs. This is evidently a painting by Cornelis Leonardsz. Stooter (wood, 34 × 49.5 cm, NG in Prague, inv. no. DO 5008). *Bataillien*, by an unidentified painter (lot no. 38, valued at just 7 gulden), can with some degree of probability be identified with two weak paintings attributed to an unidentified 18th-century artist (canvas, 63.5 × 94.5 cm, NG in Prague, inv. nos. O 9574, O 10556). A painting from the workshop of Velázquez, *Portrait of the Spanish Infanta Maria Anna* is probably the same as lot no. 43 (canvas, 201 × 108 cm, NG in Prague, inv. no. DO 4894).<sup>38</sup> In the 1814 inventory this painting is given as *Ein Frauenzimmer* and in the Würbs list as *Eine Frau, stehend, ganze Figur*, priced at a mere 6 Austrian gulden, a low figure perhaps showing how appreciation of the portrait's value fell over the years. This portrait was probably mentioned in the oldest Thun property inventory of 1646 under the title *Kayserin*.<sup>39</sup> Count Franz Anton Thun's valuation of the picture was later confirmed by the director of the imperial picture gallery in Vienna, August Schäffer.<sup>40</sup> *Belagerung* (lot 45) may be identical with a work from the Eismann workshop, *Besieged City* (canvas, 100 × 177 cm, NG in Prague, inv. no. DO 4983), and *Der Heil. [iger] Hieronymus* (lot 47, attributed to Daniel Seiter) may be the same as a work tentatively ascribed to an Italian painter of the 17th century (canvas, 97 × 73 cm, NG in Prague, inv. no. O 9586).

The motifs of the two paintings at nos. 51 and 56 agree with a pair of paintings in the list of works offered by the Prague upholsterer Gabriel Josef Sensa (1713): *Johannes der Tauffer Prontelisch*, no. 21, and *Johannes in der Wisten von Carlot*, no. 23. Both works also appear as nos. 20 and 23 in a list of works purchased from Sensa (1713). Despite their absence from the 1720 inventory of the estate of Johann Franz Thun,<sup>41</sup> these paintings may be identical with the above-mentioned no. 51,<sup>42</sup> *Johannes der Tauffer*, by an unknown hand, and no. 56,<sup>43</sup> *Johannes predigend in der Wüste*. Identification of these paintings is

uncertain; it is known that one of them was sold in 1932.<sup>44</sup>

A picture attributed to Eismann in the 1814 inventory is listed under lot 52 as *Viehstück*, but titled *Thiere in Landschaft mit Architektur* in the Würbs list. We may most probably identify this painting with one called *Flock among Ruins* (canvas, 98 × 176 cm, NG in Prague, inv. no. O 9552). *Grosse Früchten*, under no. 57, attributed to Maxmilian Feiler [= Maxmilian Pfeiler], was valued at 160 gulden. A pair of large still lifes valued by Würbs at 45 gulden are also now in the National Gallery: *Still Life with Fruit, Vegetables and Musical Instruments* (canvas, 115.5 × 176 cm, inv. no. DO 4980) and *Still Life with Fruit, Vegetables, Mushrooms and a Fountain* (canvas, 115.5 × 176 cm, inv. no. DO 4981)<sup>45</sup> (Fig. 8). In this case the price undoubtedly fell regardless of the currency used in the 1814 valuation. Also in the Prague National Gallery is *Ein Arche Noe*, lot 59 in the 1814 list (*Die Arche Noas* in the Würbs list), now assigned to a Central European painter of the 18th century (canvas, 76 × 95.5 cm, inv. no. O 10489). No. 60, in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen in Munich, is *The Capture of Samson*, given the title *Simson und Antila* (sic) by Würbs (canvas, 116.5 × 134 cm, NPŮ, ŮPS Prague).<sup>46</sup> The two paintings attributed to Eismann listed under no. 61 are perhaps identical with works in the National Gallery in Prague (see above). At no. 65 is *Lazarus wird von Tode erweckt* (NG in Prague, canvas, 104 × 95 cm, inv. no. O 10482, attributed to a Central European painter of the 18th century). The painting listed as lot 68 in this part of the inventory is now known definitely to be the *Mars und Venus... aus der Schule v. Tick*. Lubomír Slavíček tentatively identified it as a workshop copy of *Venus and Aeneas [Portrait of Frederick William, Elector of Brandenburg]* by Thomas Willeboirts Bosschaert (canvas, 144 × 113 cm, NPŮ, ŮPS Prague).<sup>47</sup>

As the above description shows, the Thun comital gallery included small cabinet paintings (e.g. by Hamilton and Brand) as well as large decorative still lifes by Pfeiler, Eismann's seascapes and naval battles, and paintings by Rottmayr and Brandl. The selection reflects the tastes of 18th-century collectors, especially those from the ranks of the Czech nobility. Lubomír Slavíček believes that numerous works were "among the Thun painting possessions" as early as the first two decades of the 18th century. Because no inventory of the Děčín picture collection was made, or at least has not survived, between 1873 and the sale of the



5 Hans Maler, *Portrait of Anton Fugger*, National Heritage Institute.

chateau, we can catch mere glimpses of its history during that period, including the paintings from the original comital gallery.

František Thun dismantled the installation of the comital collection in the east wing of the chateau after 1881 to make way for his collection of arms and armour.<sup>48</sup> He used paintings from the picture gallery to decorate the long corridors of the east and especially the south wings (Fig. 9). It is certain that some of the paintings that Würbs documented as being in Děčín were later removed to the Prague palace on Nerudova Street. They were demonstrably there in 1912, as photographs from that year prove<sup>49</sup> (Fig. 10), but they may have already been displayed there for some time. In 1920 the Thuns rented out this palace, selling it four years later. A portion of the paintings returned to Děčín, for instance *Portrait of Anton Fugger*, no. 23, *Portrait of the Infanta Maria Anna*, no. 43, Pfeiler's *Grosse Früchten*, no. 57, and Hamilton's *Stag Hunt*

and *Wild Boar Hunt*, no. 22.<sup>50</sup> Others were transferred to a newly purchased house on Nebovidská Street, also in the Malá Strana (Lesser Town) quarter. These included some of Rottmayr's canvases *The Finding of Moses*, *Cleopatra's Feast* and *The Death of Sophonisba* (nos. 15 and 17), *The Capture of Samson*, no. 60, and the *Venus and Aeneas* probably from the workshop of Thomas Willeboirts Bosschaert, no. 68. The Děčín picture collection was gradually split up in the years 1928–32 and a part of it moved to a new chateau in Jílové u Podmokel (today Jílové, near Děčín). At least, the dated and numbered labels preserved on the reverse side of several paintings indicate such a transfer. First, in 1928 about 40 works were separated out, including the *Großes Jahrmarktstück* by Bassano, several paintings ascribed to Johann Anton Eismann, battle scenes by Pietro Graziani and hunting scenes by Johann Christian Brand. A second division occurred two



6 Marcellus Coffermans, *The Deposition*, The National Gallery in Prague.

years later to the day, when around 60 oil paintings were removed from Děčín. The last cull took place in connection with the sale of the Děčín chateau in 1932. Since the house in nearby Jílové was far from being able to accommodate all the paintings from Děčín, a list of works to be offered for sale was drawn up,<sup>51</sup> containing mainly 19th-century paintings not present in either the 1814 inventory or the Würbs list, as well as several pieces from the chateau's chapel and large-format paintings too big to be hung at Jílové. It was for just this reason that the first works on the list were the four *Ships in Rough Seas* scenes by Eismann. This plan, however was revised and these scenes of sailing

ships were not offered for sale. Among the paintings which apparently were included in the inventory of 1814 and the Würbs list, the above-mentioned picture of John the Baptist from the St George chapel sold for 3,000 CZK, an unidentified still life for 2,500 CZK, and a painting on wood for 2,000 CZK. The four, again not further detailed "*Koridorbilder*" which sold for 8,000 CZK were probably among the paintings attributed to Eismann.

The sale of paintings did not stop even after the collection was moved to Jílové, because the chateau there was still not large enough to contain them all. A number of works were therefore stored, and rarely seen, in the administration



7 Jan Jozefsz. van Goyen, *Stormy Waters*, The National Gallery in Prague.

building of the Thun estate, now the Děčín Regional Museum. Specific movements of other artworks have not, however, been as well mapped. According to Hana Slavíčková, the *Portrait of Carolina Thun, née Clam-Martinic*, allegedly by Franz Schrotzberg, was sold in the 1930s at the Vienna antiquarian's Kende.<sup>52</sup> Also around the same time, Rottmayr's *Death of Seneca* was probably sold to Antonín Kumpera. This painting came under ownership of the National Gallery in Prague in 1950 when Kumpera's (1900–1990) property was confiscated.<sup>53</sup> At the time, however, Rottmayr's hand was not recognised in the work, which was described as by “a Central European painter c. 1750, *Opening a Vein*.” Other transactions cannot be ruled out. For instance, the disposition remains unclear of almost half the paintings attributed to Eismann in the Würbs list and of Rottmayr's canvas with a motif of Solomon at prayer.

The confiscation of the Jílové chateau in 1945 brought a definitive end to the Thun picture collection. In late August or early September 1945 the national administrator Antonín Hollmann, working with the estate's last owner Franz Anton Thun, compiled an inventory of the entire contents of the chateau which lists 166 oil paintings and 229 watercolours and engravings, as well as several drawings.<sup>54</sup> This list is the first significant source

of information about the Thun picture collection since the Würbs list in 1873. Although the town of Jílové tried to have the chateau brought under its competence, in 1946 the decision came down to use the building as temporary barracks for a military garrison, making it necessary to quickly empty the interiors. Representatives of the National Renewal Fund (further FNO) removed a large part of the collection in September 1946. This was in fact an error from the point of view of legal competency, for according to the letter of the law the Thun properties ought to have fallen under the authority of the National Property Fund, and later, from 1947, the newly constituted National Culture Commission (further NKK). This at first sight minor distinction was to make a big difference, because the FNO erased information on the origin of works in its storehouses and depositories, a step which has significantly complicated their identification to this day.<sup>55</sup> Two lists of works carried away were drawn up in connection with the transports of confiscated property. The first records 123 oils and 126 paintings in other media, most lumped together as “watercolours.” The second list includes 75 paintings, four drawings, one print and 29 pastels.<sup>56</sup> The very general descriptions of the paintings, e.g. “*portrait*,” “*Biblical subject*,” makes comparison of these lists with the 1945 inventory or the 19th-century lists very

8 Maximilian Pfeiler, *Still Life with Fruit, Vegetables, Mushrooms and a Fountain*, The National Gallery in Prague.



complicated. Furthermore, there is a third list of 33 paintings.<sup>57</sup> This list arouses doubts, however, because it contains no works included in any of the previous inventories. The possibility of error cannot thus be ruled out. Seeing that in September 1946 the number of oil paintings removed from the Jílové chateau was greater than that given in the first postwar inventory, we cannot completely exclude the possibility that during the process of removing confiscated property, works originating from other properties were recorded and taken away after being only briefly stored in the chateau.

As mentioned, the National Renewal Fund removed the majority of paintings from the Jílové chateau in September 1946. A "List of works secured by the National Renewal Fund and assigned to the National Gallery in Prague" (*Seznam děl zajištěných Fondem Národní Obnovy a předaných Národní galerii v Praze*) is dated 27 October 1946.<sup>58</sup> This list includes 106 works, among them views of Děčín and Thun portraits, mainly from the 19th century. Pieces from the original Thun comital gallery as recorded in the 1814 inventory include large still lifes by Maximilian Pfeiler, inv. nos. DO 4980 and DO 4981 (no. 57), erroneously attributed to Francesco Morosini, according to the inscription, paintings from the workshop of Johann Anton Eismann, *Boats at the Shore*, inv. no. DO 4982 (no. 10) and *Besieged City*, inv. no. DO 4983 (no. 45), and a copy after Velázquez, inv. no. DO 4984 (no. 43).

The National Culture Commission, (NKK) charged with securing, taking

charge of and organizing a specialised agency for state cultural property, began operation at the beginning of 1947.<sup>59</sup> The NKK also had the authority to "take under its administration artistically and historically valuable objects from the collection points of the FNO," as Kristina Uhlíková puts it in her study.<sup>60</sup> The commission's representatives were thus aware that the FNO storehouses contained items improperly seized from several chateaux, Jílové and Chodová Planá to name two. Attempts were made to find and separate out collections of such items.<sup>61</sup> They were relatively successful in the case of Jílové chateau. A large set numbering some 110 items was located in a warehouse in the former Mahler factory in Prague's Holešovice district, and a further 36 artworks were found at the Invalidovna, put to use as décor in the offices of the Settlement Agency (*Osídlovací úřad*) and FNO. Several of these works had already been sold; others could not be located when the inventory was compiled.<sup>62</sup> For these reasons it was no easy task to accurately distinguish the works from Jílové from those of other confiscated properties, for most of the subsequent property transfers, though they were officially listed as from Jílové u Podmokel, in truth contained paintings from other houses. In a letter dated 29 September 1947, the NKK informed the National Property Fund that "the majority of the paintings which the National Gallery in Prague took charge of as deposited with the N.K.K. by the FNO in Prague came from the chateau at Jílové, near Děčín. However, since it is not now possible to ascertain with entire accuracy



*the origin of all the paintings, the simplest would be to enter all of them as originating in Jílové.*"<sup>63</sup>

Later documents illustrate, at least in part, the circumstances of recording the origin of artworks and of individual assignments of works to the National Gallery, where the majority of works from the original comital gallery ended up. The National Gallery in Prague cooperated closely in the task of redistributing works of art under NKK administration. After gallery staff had examined individual works and divided them into three groups according to quality, the gallery requested the NKK to deposit the best works – those in the first group – into its care. Works from Jílové sent to the National Gallery in Prague in the years 1946, 1947, 1948, 1949 and 1950 were entered into the so-called Z inventory, which recorded secured properties that were merely deposited in the gallery.<sup>64</sup>

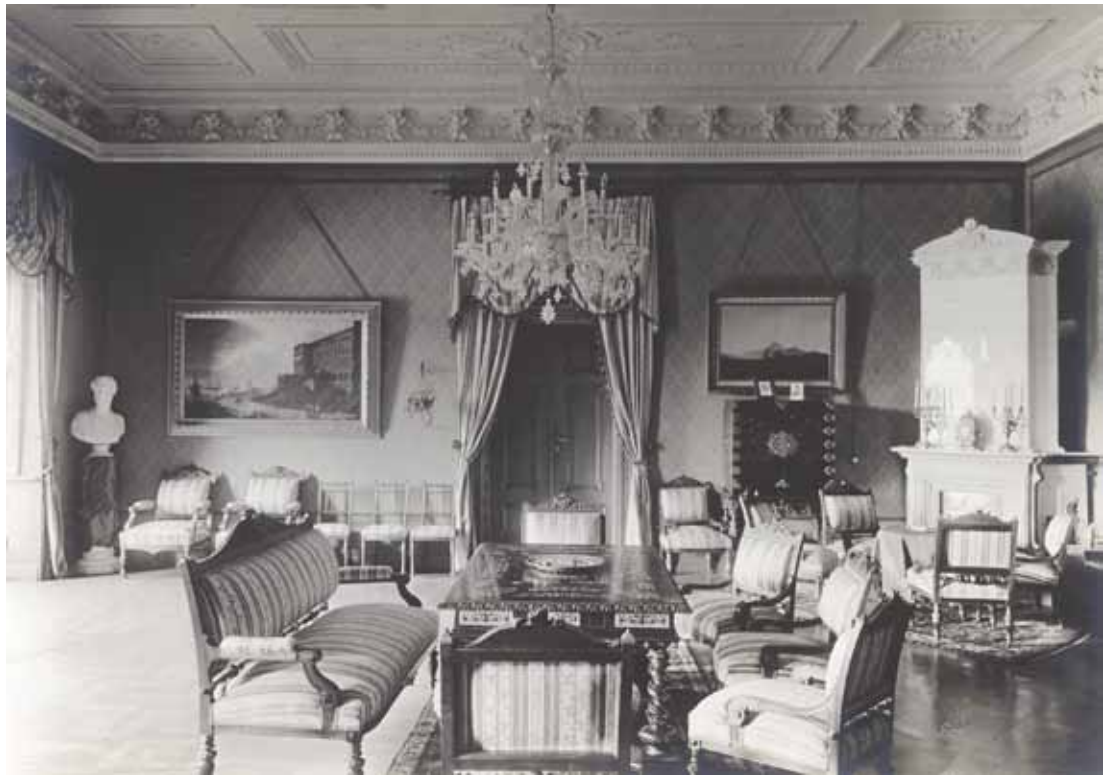
On 12 November 1947 Bohumil Patka, in the name of the NKK, instructed the National Gallery in Prague to inspect paintings which the FNO had legally transferred to the Ministry of Finance, where they served to decorate the office of the government's representative, Dr. Niederle.<sup>65</sup> These paintings were supposed to have come from the Jílové chateau. In his reply dated 29 November 1947, the director of the National Gallery in Prague informed the commission, *"representatives of the National Gallery have inspected the paintings placed in the Ministry of Finance and estimated their values."* There followed a list of 17 works divided into two groups. *"The directorate of the National Gallery recommends that the paintings set off in our list as group I be assigned to the National Gallery collections in view of their undoubted extremely high value, [and that] the paintings marked as group II be put at the disposition of the National Culture Commission, which has left them in place or, in respect of portraits, removed them from the offices for the proposed collection of portraits of the Czech nobility."* On 2 February 1948 the NKK then declared all 17 paintings to be state cultural property. The commission assigned the ten paintings in the National Gallery's first group to the gallery's ownership and entrusted the other seven to the Ministry of Finance. Among this select group of ten paintings said to have come from Jílové, only two actually originated there: Johann Anton Eismann's *Capriccio with the Church of Santa Maria della Salute*, inv. no. O 9551 (1814 inventory, *"Hochgräf. Galerie,"* no. 10) and from Eismann's workshop the *Flock among Ruins*, inv. no. O 9552 (1814 inventory, *"Hochgräf. Galerie,"* no. 52). The

paintings were entered respectively as *"Venetian painter from the circle of Canaletto"* and *"Counterpart to the preceding, Old ruins."* Certain identification in this case was aided by the FNO numbering on the back of the paintings.

In another document dated 26 January 1948 the NKK instructed representatives of the National Gallery in Prague to make *"an expert assessment of all paintings located in the offices and in the safe of the Settlement Agency and the National Renewal Fund in Prague, divide them into three groups by quality and make appropriate evaluations."*<sup>66</sup> The National Gallery in Prague was to accept the first group of paintings into its depositories, while those in the third group were destined to be sold off. The document states, *"During the inspection of the paintings their origin shall be determined, especially to see if they came from the chateaux at Jílové u Podmokel or Chodová Planá, from which apparently a large number of paintings was removed to the offices of the Settlement Agency and the National Renewal Fund, or from other chateaux or private housing. The circumstances of the works' origins are important to determine which paintings fall under the authority of the National Property Fund and which under the authority of the National Renewal Fund."* The response to this letter came on 26 April 1948, in which then National Gallery in Prague director Vladimír Novotný informed the NKK: *"On the basis of your instruction dated 26.1 of this year, ref. no. 3249/1947, the directorate of the National Gallery sent a representative to the National Renewal Fund and the Settlement Agency, where he examined all the offices and made a list of paintings in group I, which is enclosed together with the valuations of the National Gallery directorate. As far as can be ascertained, the majority of these paintings originated in the chateau at Jílové, near Děčín, although in some cases identification was not possible. The directorate of the National Gallery in Prague requests that you declare these paintings to be state cultural property. As concerns the other paintings, they belong to groups II and III and the directorate recommends leaving them in place for now. Finally, the National Gallery directorate calls attention to the fact that paintings from group I were also left in individual offices for lack of storage space. Considering the Fund's frequent moves and the danger that as selected paintings are relocated, the entire inventory-taking task could be wiped out, the National Gallery directorate asks that it speedily be given legal authority to receive the paintings and that at the same time the National Renewal Fund and National Property Fund be made aware of this."*<sup>67</sup>

When the works were assigned to it,<sup>68</sup> the National Gallery in Prague received

9 The ladies' salon in the west wing of Děčín chateau with paintings by Johann Anton Eismann and Caspar David Friedrich.



the following Thun paintings originally in the comital gallery, later placed in "group I": North Italian master, first half of the 18th century [= Johann Anton Eismann], *Battle*, inv. no. O 9554; North Italian master, first half of the 18th century [= Johann Anton Eismann - circle of], *Battle in the Mountains*, inv. no. O 9589 (1814 inventory, "Hochgräf. Gallerie," no. 6); Dutch master of the 18th century<sup>69</sup> [= Johann Anton Eismann and workshop], *Ships in Rough Seas I-IV*, inv. nos. O 9556, O 9557, O 9558, O 9559 (1814 inventory, "Hochgräf. Gallerie," nos. 1-3); Frans de Hamilton [= Johann Georg Hamilton (?)], *Wild Boar Hunt*, inv. no. O 9560 and *Stag Hunt*, inv. no. O 9577 (1814 inventory, "Hochgräf. Gallerie," nos. 21-22); Philipp Peter Roos, *Horse and Goats at Pasture*, inv. no. O 9573 (1814 inventory, "Hochgräf. Gallerie," no. 4 or 25); Hans Rottenhammer [= Hans Rottenhammer - Jan Brueghel I - copy], *Baptism of Christ*, inv. no. O 9581 (1814 inventory, "Hochgräf. Gallerie," no. 27[?]); Jan Josefsz. van Goyen, inv. no. O 9570 (1814 inventory, "Hochgräf. Gallerie," no. 31); Neapolitan [= Italian (?)] painter of the 17th century, *St Jerome*, inv. no. O 9586 (1814 inventory, "Hochgräf. Gallerie," no. 47); and Frans Francken - school [= Frans Francken - follower], *The Adoration of the Magi*, inv. no. O 9596 (1814 inventory, "Hochgräf. Gallerie," no. 29[?]). These paintings were transferred from a collection point in the Prague suburb of Karlín on 3 May, with two supplementary paintings included, in

all 47 paintings and one publication. One of the supplementary works, *The Adoration of the Magi* by a 17th-century Dutch master (copy after a composition by Maarten de Vos, inv. no. O 9600) has a paper label on the reverse side testifying to its ownership by Franz Anton Thun.<sup>70</sup>

In a directive of 9 January 1950, the directorate of the National Gallery in Prague confirmed that on 19 and 22 December 1949 the FNO in Prague assigned to it 129 works of art, among which were the following from the Thun collection, specifically the comital gallery: German master of the 18th century [= Johann Anton Eismann - follower], *Besieged City*, inv. no. O 10476 (no. 2) and German master of the 18th century [= Johann Anton Eismann - workshop], *Sea Battle*, inv. no. O 10477 (no. 11); Central European master of the 18th century, *The Raising of Lazarus*, inv. no. O 10482 (no. 65); Central European master, first half of the 18th century, *Noah's Ark*, inv. no. O 10489 (no. 59); and Francesco Bassano [= Francesco Bassano - copy], *Market*, inv. no. O 10559 (no. 18).

On 18 February 1949 the ministry for consolidation of Czechoslovak laws and administrative organisations, the so-called unification ministry, was assigned a large set of pictures from Jílové: 29 oils, 18 watercolours, nine engravings and two paintings on wood.<sup>71</sup> If the NKK records are accurate, in fact only 15 oils were from the Thun collection, among them Rottmayr's *Diogenes* and two "Pastoral



10 The dining room of the Thun palace in Prague with paintings by Maximilian Pfeiler and Johann Georg Hamilton (?).

*idylls*" attributed to an unnamed member of the Roos family of painters, which possibly may be identical with lot no. 58 in both the 1814 inventory and the Würbs list. Unfortunately, after the abolition of the ministry all traces of these works disappear. The remainder, including Roos's *Annunciation* (no. 7) and portraits of two of Johann Zikmund Thun's wives, were transferred in 1949 to Hořovice chateau. It is interesting to note that the greater part of the portraits listed in the 1814 inventory, including the *Portrait of Anton Fugger* (no. 23), were not removed from Jílové chateau by the FNO; they remained there until NKK staff moved them to the chateau at Veltrusy at the beginning of 1948.

Pictures originally in the Děčín collection were not confiscated only from Jílové, of course. In 1945, a total of 34 oil paintings was in the Thuns' Nebovidská Street house in Prague. The greater part were portraits, although we can also find listed three paintings by Rottmayr (nos. 15 and 17), *The Capture of Samson* (no. 60) and *Venus and Aeneas* (no. 68). According to a note in the surviving documentation, the paintings were ready to be handed over to the National Gallery in Prague.<sup>72</sup> In the event this did not occur, and in 1951 the pictures were moved to Žleby chateau.

After 1932 the chateau in Děčín was used as a barracks. For many years there was thus no interest in searching out its original furnishings, and in the second half of the 20th century the richness of the old Thun collection was entirely forgotten. In Děčín itself there was a general belief that all the movables had been destroyed either by soldiers or during the confiscation of the Jílové chateau. The work of tracing the original collections did not begin until after

1989, in connection with the restoration of the chateau and its grounds. When the non-governmental organization Zámek Děčín (Děčín Chateau) was founded on 1 January 2008, the return of the former picture collection became one of its chief priorities. Thanks to the cooperation of the National Heritage Institute, most of the pictures transferred in the past to Hořovice and Veltrusy chateaux have gradually been identified, along with the works from the Thuns' Prague house sent to Žleby State Chateau. In total, about 70 oil paintings from the original Thun collection have been traced in the collections of the National Heritage Institute, and 43 paintings held by the National Gallery in Prague have to date been shown to have come from Jílové. These are probably not final figures, however, especially concerning works that entered the Thun collection over the course of the 19th and 20th centuries and were therefore not recorded in the surviving inventories.

Despite significant progress in tracing works once in the Děčín chateau picture collection, many questions remain unanswered. Above all, because no relevant inventory from the period shortly before confiscation is known, the exact scale and composition of the Thun picture collection remain unknown. Nor have the histories of all the valuable pictures from the comital gallery been cleared up beyond doubt. We do not know the fate of two paintings by Rottmayr, for example, and three pictures attributed to Petr Brandl vanished without trace. We must wait to see whether further research brings answers to these and other questions.

*This paper was reviewed.*

## Appendix

*Inventarium Uiber diejenigen Mobilien welche zur Herrschaft Tetschner Schloßhauptkasse gehören. Anno 1814. 1ter Theil*

State Regional Archive (further SOA) Litoměřice, Děčín branch, Thun-Hohenstein family archive fund, Děčín – addenda

NA = N[umer]o der Anzahl

NB = N[umer]o der Bezeichnung

G = im Geldwerth (Fl[orin] Kr[ueuzer] D[enar])

E = Erläuterung

	NA	NB	G	E
<b>Gemälde außer der Sammlung</b>				
1. <i>die Verkündigung des Engels</i>	1	470	-	-
2. <i>dto heil. Maria</i>	1	471	-	-
3. <i>der Sonnenuntergang in vergoldeten Rahmen</i>	1	45	-	-
Caspar David Friedrich, <i>Cross in the Mountains (Tetschen Altar)</i> , (canvas, 115 × 110 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, inv. no. 2197 D).				
4. <i>Landschaft, Gebirgsgegend</i>	1	62	-	-
Caspar David Friedrich, <i>Bohemian Landscape</i> (canvas, 70 × 104.5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. no. 1380) or Caspar David Friedrich, <i>Bohemian Landscape with Mount Milleschauer</i> (canvas, 70 × 104 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, inv. no. 2197 E).				
5. <i>dto</i>	1	63	-	-
Caspar David Friedrich, <i>Bohemian Landscape</i> (canvas, 70 × 104.5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. no. 1380) or Caspar David Friedrich, <i>Bohemian Landscape with Mount Milleschauer</i> (canvas, 70 × 104 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, inv. no. 2197 E).				
6. <i>Kreidengebirgsgegend, Sepia</i>	1	64	-	-
Franz Anton Thun purchased this drawing from Caspar David Friedrich in 1808, together with the paintings in lots 3, 4, and 5. The acquisitions of Friedrich's works are given detailed study in Otto Chmelík 2011 in: <i>Bohemia – Saxonia: vybrané otázky dějin českých zemí a Saska a jejich prameny v archivech obou zemí</i> , pp. 205–211, 212–222.				
7. <i>Christus das Brot segnend</i> , Pastel	1	93	-	-
8. <i>Anna, Maria und das Kind Jesu auf Holz</i>	1	258	-	-
<b>Für Tetschen merkwürdige Thier Abbildung</b>				
9. <i>der im Schneeberger Revier geschossene Luchs</i>	1	-	-	-
Central European painter, 2nd half of 18th c., <i>Landscape with Lynx</i> (canvas, 78.5 × 101.5 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
10. <i>dto Hirsch</i>	1	-	-	-
11. <i>[der] bey Malschwiz gefangene großen Welz</i>	1	-	-	-
NPÚ, ÚPS Prague.				

	NA	NB	G	E
12. <i>[der] große Schwaan</i>	1	-	-	-
13. <i>ein Hund und 1 Katze</i>	1	-	-	-
Anonymous, <i>Piebald Dog and Cat at a Window</i> (canvas, 53 × 76 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
14. <i>ein Hund und Rebhühner</i>	1	-	-	-
15. <i>Abbildung der alten Burg Tetschen</i>	1	-	-	-
Anonymous, <i>Děčín Chateau and Garden</i> (canvas, 103 × 161 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
16. <i>[Abbildung] der vordern Schloßes Tetschen</i>	1	-	-	-
Anonymous, <i>East Wing of Dēčín Chateau after Baroque Rebuilding</i> (canvas, 139 × 177.5 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
17. <i>[Abbildung] der Stadt und des Schloßes Tetschen v[on] Nordost</i>	1	-	-	-
Lorenz Pfeiffer, <i>View of the Chateau and Town of Dēčín</i> (canvas, 144 × 198.5 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
18. <i>[Abbildung] der Schweinjadg auf der Frauenwiese nebst dem Schloße Tetschen</i>	1	-	-	-
Central European painter, 2nd half 18th c., <i>Boar Hunt below Dēčín Chateau</i> (NPÚ, ÚPS Prague).				
19. <i>[Abbildung] der eroberten Stadt Tetschen durch die Kroaten so samt dem Schloße</i>	1	-	-	-
Franz Josef Peschke (?), <i>Croatian Raid on Dēčín</i> (canvas, 107 × 38 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
20. <i>[Abbildung] der Stadt und des Schloßes Tetschen und des Lagers</i>	1	-	-	-
Central European painter, 2nd half 18th c., <i>A Camp of 17,000 Men before Dēčín</i> (canvas, 75 × 110 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
21. <i>[Abbildung] einer Hirschjadg beym Hopfenberge</i>	1	-	-	-
Central European painter, 2nd half 18th c., <i>Stag Hunt</i> (canvas, 132 × 163 cm, NPÚ, ÚPS Prague). <b>[Abbildung] der Tetschner Grundherrn und Familienstücke</b>				
22. <i>[Abbildung] Joh[ann] Sigmund Graf v[on] Thun</i>	1	-	-	-
Central European painter, 2nd quarter 17th c., <i>Johann Zikmund Thun-Hohenstein</i> (canvas, 180 × 96 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
23. <i>[Abbildung] dessen 2. Gemahlin von Wolkenstein</i>	1	-	-	-
Central European painter, 2nd quarter 17th c., <i>Anna Margareta Thun, née Wolkenstein-Trostburg</i> (canvas, 195 × 99 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
24. <i>[Abbildung] dessen 3. Gemahlin von Oettingen</i>	1	-	-	-
German painter, mid-17th c., <i>Margareta Anna Thun, née Oettingen-Baldern</i> (canvas, 180 × 111 cm, NPÚ, ÚPS Prague).				
25. <i>[Abbildung] Joh[ann] Sigmund Graf v[on] Thun auf Todtbette</i>	1	-	-	-
26. <i>[Abbildung] Max Graf von Thun als Knabe</i>	1	-	-	-
Central European painter, mid-17th c., <i>Maxmilian Thun-Hohenstein</i> , (canvas, 139 × 93 cm, Děčín Regional Museum, inv. no. O 384).				
27. <i>[Abbildung] desselben als Mann</i>	1	-	-	-
28. <i>[Abbildung] Johann Ernst Graf von Thun als Erzbischoff von Salzburg</i>	1	-	-	-

- Central European painter, 2nd half 17th c., *Johann Ernst Thun-Hohenstein* (canvas, 104 × 82.5 cm, Děčín Regional Museum, inv. no. O 381).
29. [Abbildung] *Konstantin Graf von Thun als Kind*  
1 - - -  
Central European painter, mid-17th c., *Konstantin Thun-Hohenstein* (canvas, 116 × 95 cm, NPÚ, ÚPS Prague).
30. [Abbildung] *Rudolf Graf von Thun als Kind*  
1 - - -  
Central European painter, mid-17th c., *Rudolf Thun-Hohenstein* (canvas, 113 × 96 cm, NPÚ, ÚPS Prague).
31. [Abbildung] *Gräfin Suys geboren Gräfin v[on] Thun*  
- - - -  
Central European painter, 2nd half 17th c., *Lady with a Chain (Clara Franziska Suys, née Thun)*, (canvas, 103 × 87 cm, NPÚ, ÚPS Prague).
32. [Abbildung] *Gräfin Thun gemahlin des Grafen Max geborne Fürstin Lichtenstein*  
- - - -  
Central European painter, 2nd half 17th c., *Maria Maximiliana Thun, née Lichtenstein* (canvas, 128 × 100 cm, NPÚ, ÚPS Prague).
33. [Abbildung] *Graf Joh[ann] Josepf von Thun*  
1 273 - -  
Central European painter, mid-18th c., *Johann Josef Thun-Hohenstein* (canvas, 88 × 66 cm, NPÚ, ÚPS Prague).
34. [Abbildung] *Graf Wenzel von Thun als Oberster des Regiments Ellrichshausen*  
1 156 - -
35. [Abbildung] *Graf Wenzel von Thun als General*  
1 46 - -  
Jean Jeržabeck, *Wenzel Josef Thun-Hohenstein* (canvas, 60 × 45 cm, NPÚ, ÚPS Prague).
36. [Abbildung] *Gräfin Mariana v[on] Thun Gemahlin des Grafen Wenzel, geb[orne] Gräfin Kolowrat Libsteinsky*  
1 157 - -  
Jean Jeržabeck, *Maria Anna Thun, née Kolowrat Libsteinsky* (canvas, 60 × 45 cm, NPÚ, ÚPS Prague).

### Verschiedene

38. *Abbildung der gesamten Offiziere des Regimentes Ellrichhausen*  
11 208 - -
39. *Stammbäume der alte gräf[lichen] Thunische*  
1 - - -
40. [Stammbäume] *der neuere dtto*  
1 - - -
41. [Stammbäume] *der neueste dtto*  
1 - - -
42. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Hohenzollerische*  
1 - - -
43. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Oettingische*  
1 - - -
44. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Halmische*  
1 - - -
45. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Leiningische*  
1 - - -
46. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Lichtensteinische*  
1 - - -

### Bilder in der hochgräf[lichen] Gallerie

1. *Große Seefahrten* Aisemann 2 - 100 -  
Johann Anton Eismann, *Ships in Rough Seas I-IV* (canvas, 140 × 260 cm, NG in Prague, inv. nos. O 9556; O 9557, O 9558, O 9559).
2. *Große Seefahrt* Aisemann 1 - 50 -  
Johann Anton Eismann, *Ships in Rough Seas I-IV* (canvas, 140 × 260 cm, NG in Prague, inv. nos. O 9556; O 9557, O 9558, O 9559).
3. dtto Aisemann 1 - 45 -  
Johann Anton Eismann, *Ships in Rough Seas I-IV* (canvas, 140 × 260 cm, NG in Prague, inv. nos. O 9556; O 9557, O 9558, O 9559).
4. *Viehstücke* Rosa<sup>73</sup> 2 - 20 -
5. *Sodoma und Comora* Aisemann 2 - 25 -
6. *Große Belagerungen* Aisemann 2 - 300 -  
Johann Anton Eismann, *Battle and Battle in the Mountains* (canvas, 148 × 260 cm, NG in Prague, inv. nos. O 9554, O 9589).
7. *Die Verkündigung der Geburt Christi*  
Heinrich Roos 1 - 150 -  
Johann Heinrich Roos, *Annunciation to the Shepherds* (canvas, 153.5 × 123.5 cm, NPÚ, ÚPS Prague).
8. *Belagerungen* Aisemann 2 - 60 -
9. *Hunde mit Wildpret* Snieders 2 - 30 -
10. *Seefahrten* Aisemann 2 - 40 -  
Probable identification: Johann Anton Eismann, *Capriccio with the Church of Santa Maria della Salute in Venice (?)*, (canvas, 98 × 176 cm, NG in Prague, inv. no. O 9551) and Johann Anton Eismann and workshop, *Boats at the Shore*, (canvas, 100 × 177 cm, NG in Prague, inv. no. DO 4982).
11. *Belagerungen* Aisemann 2 - 50 -  
Probable identification: Johann Anton Eismann - follower, *Besieged City* (canvas, 101 × 181 cm, NG in Prague inv. no. O 10476) and Johann Anton Eismann - workshop, *Sea Battle* (canvas, 100 × 176 cm, NG in Prague, inv. no. O 10477).
12. *Historisches* Unbekannt 1 - 24 -
13. *Rembrands Portrait* Renbrand 1 - - -
14. *Landschaft* Ruland Zavený 1 - 200 -  
David Vinckboons, *Wooded Landscape with Hunting Party* (canvas, 109 × 142.5 cm, NG in Prague, inv. no. DO 4977).
15. *Kleopatra, Moyses, Seneca, Diogenes* Rothmayer  
4 - 320 -  
Johann Michael Rottmayr, *The Death of Seneca* (canvas, 127 × 181 cm, NG in Prague, inv. no. O 9664), *Cleopatra's Feast* (canvas, 126.5 × 180.5 cm, NPÚ, ÚPS Sychrov, State Chateau Litomyšl), *The Finding of Moses* (canvas, 126.5 × 181 cm, NPÚ, ÚPS Prague), *The Death of Sophonisba* (canvas, 115 × 181.5 cm), NPÚ, ÚPS Sychrov, State Chateau Litomyšl).
16. *Petrus und Paulus* Brandel 2 - 14 -
17. *König Salomon, Senega* Rothmayer 2 - 160 -  
Johann Michael Rottmayr, *The Death of Sophonisba* (canvas, 115 × 181.5 cm, NPÚ Sychrov).
18. *Großes Jahrmarktstück* Francesco Passano  
1 - 600 -

	NA	NB	G	E		NA	NB	G	E		
Francesco Bassano – copy, <i>Market</i> (canvas, 180 × 290 cm, NG in Prague, inv. no. O 10559).					42. <i>Blumen Stücke</i>	Unbekannt	2	-	14	-	
19. <i>Großes Schäferstück mit vielen Figuren</i> aus Rubens Schule	1	-	200	-	43. <i>Ein Frauenzimmer</i>	Unbekannt	1	-	4	-	
20. <i>Kleines Stück aus der Biblischen Geschichte</i>					44. <i>Ein Schlafender</i>	Unbekannt	1	-	15	-	
Unbekannt	1	-	5	-	45. <i>Belagerung</i>	Aisemann	1	-	26	-	
21. <i>Kleine Landschaft mit Vieh</i>					Johann Anton Eismann – workshop, <i>Besieged City</i> (canvas, 100 × 177 cm, NG in Prague, inv. no. DO 4983).						
Unbekannt	1	-	15	-	46. <i>Kriegschiffe</i>	Aisemann	2	-	50	-	
22. <i>Hetzen</i>	Hamillon	2	-	50	-	47. <i>Der heil. Hieronimus</i>	Daniel Seiters	1	-	40	-
Johann Georg Hamilton (?), <i>Wild Boar Hunt</i> (canvas, 60.5 × 74.5 cm, NG in Prague, inv. no. O 9560; Johann Georg Hamilton (?), <i>Stag Hunt</i> (canvas, 60 × 75 cm, NG in Prague, inv. no. O 9577).					Italian painter, 17th c. (?), <i>St Jerome</i> (canvas, 97 × 73 cm, NG in Prague, inv. no. O 9586).						
23. <i>Portrait des H[errn] Grafen Hanz</i> [Maler]	1	-	350	-	48. <i>Küchenstück</i>	Unbekannt	1	-	-	-	
Hans Maler, <i>Portrait of Anton Fugger</i> (wood, 65 × 58.5 cm, NPÚ, ÚPS Prague).					49. <i>Philosoph</i>	Unbekannt	1	-	5	-	
24. <i>Kleine Landschaften</i>	Unbekannt	2	-	6	-	50. <i>Landschaften</i>	Aisemann	2	-	20	-
25. <i>Viehstückeln</i>	Pietro Rosa	2	-	12	-	51. <i>Johannes der Täufer</i>	Unbekannt	1	-	-	-
Philipp Peter Roos, <i>Horse and Goats at Pasture</i> (canvas, 47.8 × 64.5 cm, NG in Prague, inv. no. O 9573). This painting may possibly be related to no. 4, above.					52. <i>Viehstück</i>	Aisemann	1	-	25	-	
26. <i>Kleine Batallien</i>	Querfurt	2	-	20	-	Probable identification: Johann Anton Eismann, <i>Flock among Ruins</i> (canvas, 98 × 176 cm, NG in Prague, inv. no. O 9552).					
27. <i>Taufe Christi im Fluße Jordan</i>	Unbekannt	1	-	60	-	53. <i>Der Philosoph beim Tisch</i>	Unbekannt	1	-	5	-
Hans Rottenhammer – Jan Brueghel I, copy, <i>Baptism of Christ</i> (copper, 33 × 49 cm, NG in Prague, inv. no. O 9581).					54. <i>Alte Männer</i>	Unbekannt	2	-	8	-	
28. <i>Abnehmung Christi vom Kreuze</i>	Dürers Schule	1	-	25	-	55. <i>Historisches</i>	Unbekannt	1	-	24	-
Marcellus Coffermans, <i>The Deposition</i> (wood, 50.6 × 40 cm; NG in Prague, inv. no. DO 4995).					56. <i>Johannes predigend in der Wüste</i>	Unbekannt	-	-	-	-	
29. <i>Die heil[ige] 3 Könige</i>	Franzisko Frank	1	-	60	-	57. <i>Große Früchten Stücke</i>	Maxmilian Feiler	2	-	160	-
? Frans II Francken – follower, <i>Adoration of the Magi</i> (wood, 58 × 72.5 cm, NG in Prague, inv. no. O 9596).					Maximilian Pfeiler, <i>Still Life with Fruit, Vegetables and Musical Instrument</i> (canvas, 115 × 176 cm, NG in Prague, inv. no. DO 4980) and <i>Still Life with Fruit, Vegetables, Mushrooms and a Fountain</i> (canvas, 115,5 × 176 cm, NG in Prague, inv. no. DO 4981).						
30. <i>Kleine Batallien</i>	Graziani	2	-	14	-	58. <i>Viehstücke</i>	Heinrich Roos Schule	2	-	40	-
Pietro Graziani, <i>Battle Scene I and II</i> (canvas, 32 × 42.5 cm, NPÚ, ÚPS Prague).					59. <i>Die Arche Noe</i>	Unbekannt	1	-	12	-	
31. <i>Seefahrten</i>	Starck und Welde	2	-	60	-	Central European painter, 18th c., <i>Noah's Ark</i> (canvas, 76 × 95.5 cm, NG in Prague, inv. no. O 10489).					
Jan Josefsz. van Goyen, <i>Stormy Waters</i> (wood, 43 × 68.5 cm, NG in Prague, inv. no. O 9570).					60. <i>Samson</i>	Unbekannt	1	-	10	-	
32. <i>Kleine Seefahrt</i>	Unbekannt	1	-	15	-	Peter Paul Rubens – copy, <i>The Capture of Samson</i> (canvas, 116.5 × 134 cm, NPÚ, ÚPS Prague).					
<b>Noch Bilder</b>					61. <i>Eine Landschaft und Seefahrt</i> <sup>74</sup>	Aisemann	2	-	35	-	
33. <i>Vögelstücke</i>	Paitter	2	-	16	-	62. <i>Ein Schlafender König mit vielen Figuren</i>	Unbekannt	1	-	30	-
34. <i>Architektur Stücke</i>	Unbekannt	2	-	18	-	63. <i>Frauenzimmer mit einen Mohren</i>	Unbekannt	1	-	5	-
35. <i>Kleines Landschaftchen</i>	Grund	1	-	6	-	64. <i>Landschaft</i>		1	-	4	-
36. <i>dtto</i>	Brandel	1	-	6	-	65. <i>Lazarus wird von Tode erweckt</i>		1	-	50	-
37. <i>Pferde auf der Weide</i>	Unbekannt	2	-	8	-	Central European painter, 18th c., <i>The Raising of Lazarus</i> (canvas, 104 × 95 cm, NG in Prague, inv. no. O 10482).					
38. <i>Batallien</i>	Unbekannt	2	-	7	-	<b>Noch Bilder</b>					
Probable identification: Unknown 18th-c. painter, <i>Battle I and II</i> (canvas, 63.5 × 94.5 cm, NG in Prague, inv. nos. O 9574, O 10556).					66. <i>Crucifix</i>	Brandel	1	-	6	-	
39. <i>Ein Sängerin</i>	Unbekannt	1	-	4	-	67. <i>Der Haus Vater aus dem Evangelium</i>	Ivan Hinasy	1	-	150	-
40. <i>Ein historisches Stück</i>	Unbekannt	1	-	12	-	68. <i>Mars und Venus</i> aus der Schule v[on] Tick		1	-	20	-
41. <i>Frauenzimmer Portrait</i>	Unbekannt	1	-	4	-						

Thomas Willeboirts Bosschaert - workshop  
(?) copy, *Venus and Aeneas (Portrait of Frederick William, Elector of Brandenburg)*, (canvas,  
144 × 113 cm, NPÚ, ÚPS Prague).

69. *Kleines Portrait* Hen. Vandel 1 - 6 -

### Notes

Our thanks are due to Lubomír Slavíček, whose remarks on the Thun collection this study draws on, as well as to Otto Chmelík, who called our attention to the 1814 inventory, and Radka Tibitanzlová, who contributed significantly to preparing a transcription of the inventory. Our thanks are also owed all the above-named colleagues for valuable advice which contributed to this study.

This text draws on František Šuman (ed.), *Mistrovská díla thunovské obrazárny na děčínském zámku*, Děčín 2014.

**1** SOA Litoměřice, Děčín branch, RA [family archive] Thun-Hohensteinů Klášterec nad Ohří 1459-1816 (henceforth Thun family archive, Děčín), sig. LJ 34/7, carton 24: *Verzeichnuß Was nach Ihr Genaden Herrn Herrn Johann Sigismund Graffen von Thun.p. Seeliges Todt, vor Mobilien und andere Sachen, in dem Minichischen Haus zu Prag sich Befunden, und wie hernach folget den 21. Augusti Anno 1646 Beschrieben und Verzeichnet worden, alß Nemblich*, cited in Lubomír Slavíček, "Prolegomena ke sbírkám obrazů hraběcí rodiny Thunů," in: František Šuman (ed.), *Mistrovská díla thunovské obrazárny na děčínském zámku*, Děčín 2014.

**2** Petr Macek - Pavel Zahradník, "Toskánský palác - představy architekta a stavebníka v konfrontaci s daným prostředím," *Průzkumy památek* VI, 1999, no. 1, pp. 21-40; Lubomír Slavíček, "Der rechte Splendor der Einrichtung. Das Palais Graf Maximilian Thuns auf der Prager Kleinseite und seine Ausstattung zu Beginn des 18. Jahrhunderts," *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LIV, 2007, pp. 193-206.

**3** Jaroslav Schaller, *Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag* 2, Prag 1795, p. 200; cited in Lubomír Slavíček, in: Šuman (n. 1).

**4** SOA Litoměřice, Děčín branch, Thun family archive, Děčín, sig. A 2 VIII 1a: *Schenkungsurkunde der gräfl. Geschwister Thun über die Familiengalerie für das 2te Majorat Tetschen* [dated 29. 8. and 28. 9. 1794]; cited in Lubomír Slavíček, "Artium liberatium fautori. Thunové mezi mecenátem a sběratelstvím," „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007, pp. 25-26.

**5** SOA Litoměřice, Děčín branch, Thun family archive, Děčín, sig. A 2 VIII 1a: kvitance Franze Artla za transport obrazárny z Prahy do Děčína po Vltavě [dated 6. 5. 1797]. The existence of the picture gallery is also corroborated in Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen. Leitmeritzer Kreis*, Prag 1833, p. 235. Further

information about the Děčín castle picture gallery is found in Franz Klutschak, *Böhmische Adelsitze als Zentralpunkte volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen. I. Schloss Tetschen*, Prag 1855, pp. 23-24; cited in Slavíček 2007, p. 92, n. 63.

**6** Klutschak 1855, p. 25 (see n. 5).

**7** Lubomír Slavíček, in: Šuman (n. 1).

**8** *Verzeichnis der im gräflich Thunschen Schlosse zu Tetschen befindlichen Gemälden und Kupferstichen* [Carl Würbs, September 1873]. SOA Litoměřice, Děčín branch, Thun family archive, Děčín, sig. A-2-XIX].

**9** For a monograph of Count Franz Anton Thun's collecting activities, see Marcela Zemanová Oubrechtová, "Historie obrazové sbírky děčínské větve hraběcí rodiny Thunů, 2. část (1814-1883)," in: Šuman (n. 1).

**10** One *Conventionsthaler* equalled 1.05 Austrian gulden; one Viennese gulden equalled 0.42 Austrian gulden.

**11** The Austrian gulden was valid from 1857 until 1892/1900.

**12** Lubomír Slavíček, "Artium liberatium fautori" (see n. 4), p. 87; Lubomír Slavíček, in: Šuman (n. 1).

**13** Martina Jandlová Sošková, in: Šuman (n. 1), pp. 92-97, cat. nos. 16-19.

**14** Martina Jandlová Sošková, in: *ibid.*, pp. 90-91, cat. no. 15.

**15** *Verzäichnus Der sich in den Hochgräffl. Thunischen Häusern befindlichen Mahlereyen, so geschätzt worden, wie folget*, cited in Lubomír Slavíček, "Obrazová sbírka Thunů kolem roku 1700," *Umění* LIV, 2006, pp. 357-366.

**16** Central directorate Thun, Klášterec, sig. Ss2/4, inv. no. 386, carton 91, cited in Slavíček, *ibid.*, p. 363, n. 49, most recently Lubomír Slavíček, in: Šuman (n. 1).

**17** Martina Jandlová Sošková, in: *ibid.*, pp. 98-99, cat. no. 20.

**18** Martina Jandlová Sošková, in: *ibid.*, pp. 88-89, cat. no. 14.

**19** The *Capriccio with the Church of Santa Maria della Salute in Venice* could however also be the counterpart of a painting in the NG in Prague titled *Flock among Ruins* (inv. no. O 9552), in which case both paintings would probably be related to the works in lot no. 61 titled *Landschaft und Seefahrt* (in the Würbs list, *Landschaft, Befestigtes Schloss am Meer*). The first suggested identification is more probable, however.

**20** Inv. no. O 10477 was painted by Eismann's workshop in the second half of the 17th century, while inv. no. O 10476 is the work of a follower of Eismann's and dates to the turn of the 17th and 18th centuries.

**21** Lubomír Slavíček, in: Šuman (n. 1), pp. 72-73, cat. no. 8.

**22** Lubomír Slavíček, in: *ibid.*, pp. 109-111, cat. no. 24.

**23** Lubomír Slavíček, in: *ibid.*, pp. 112-113, cat. no. 25.

- 24** Lubomír Slavíček, in: *ibid.*, pp. 116–117, cat. no. 27.
- 25** Slavíček 2006 (see n. 15), p. 363.
- 26** Central directorate Thun-Hohenstein, Děčín, sig. Ss2/4, inv. no. 386, carton 91, cited in Slavíček, *ibid.*, p. 363, n. 52; most recently Lubomír Slavíček in: *Šuman* 2014 (n. 1).
- 27** National Archives, fond Státní památková správa [state heritage administration fund], inv. no. 201, Jílové u Podmokel, carton 137.
- 28** Lubomír Slavíček, in: *Šuman* (n. 1), pp. 114–115, cat. no. 26.
- 29** Lubomír Slavíček, in: *ibid.*, p. 114.
- 30** Petr Přibyl, in: *ibid.*, pp. 66–67, cat. no. 6.
- 31** Ludmila Ourodová noted the probable authorship of Johann Georg Hamilton.
- 32** According to the Würbs list, these were: *Sodoma und Gomorha*, attributed to Eismann (no. 5); *Geburt Christi*, attributed to Roos (no. 7); *St Paulus*, attributed to Brandl, *Kreuzabnahme* (Dürers Schule) (no. 28); *Der Hl. Hieronymus* by Daniel Seiters (no. 47); *Brustbild eines alten Mannes mit 1 Buche* (no. 49); *Johann der Tauffer* (no. 51); *Lazarus vom Tode erweckt* (no. 65); *Cruzifix* (no. 66).
- 33** Martina Jandlová Sošková, in: *Šuman* (n. 1), pp. 101–102, cat. no. 22. It cannot be entirely excluded however that this painting is identical with that in lot no. 4, listed as *Viehstücke... Rosa* (1814 inventory) and as *Thierstücke... Rosa* (?) (Würbs list).
- 34** State District Archive (further SOkA) Děčín, fond Městský národní výbor Jílové [Jílové municipal national committee fund], inv. no. 116, carton 41.
- 35** The original Hans Rottenhammer and Jan I Brueghel work is in the Munich Bayerische Staatsgemäldesammlungen (copper, 33 × 44 cm, inv. no. L 760); M. Jandlová Sošková, in: *Šuman* (n. 1), pp. 69–71, cat. no. 7.
- 36** Olga Kotková, in: *ibid.*, pp. 62–64, cat. no. 4.
- 37** Andrea Rousová, in: *ibid.*, pp. 85–86, cat. no. 13.
- 38** Pavel Štěpánek, in: *ibid.*, pp. 79–81, cat. no. 11.
- 39** SOA Litoměřice, Děčín branch, Thun family archive, Děčín, A 3 XXIII, C III/III 1028.
- 40** See n. 1.
- 41** Slavíček 2006 (see n. 15), p. 362.
- 42** This painting was not assigned a value; the Würbs list values it at 10 gulden and notes the chapel as its location.
- 43** This painting was not assigned a value. The Würbs list has a note, *fehlt* (missing).
- 44** SOA Litoměřice, Děčín branch, Thun family archive, Děčín, inv. no. 459, carton 129, T 122/32.
- 45** Martina Jandlová Sošková, in: *Šuman* (n. 1), pp. 103–105, cat. nos. 22, 23.
- 46** Lubomír Slavíček, in: *ibid.*, pp. 76–77, cat. no. 10.
- 47** Lubomír Slavíček, in: *ibid.*, pp. 82–83, cat. no. 12.
- 48** SOA Litoměřice, Děčín branch, Thun family archive, Děčín, addenda to sig. A 3 XXVII, diary of Jaroslav Thun, unpaginated.
- 49** All of these works can be identified in photographs of the Prague palace from 1912. SOA Litoměřice, Děčín branch, Thun family archive, Děčín, addenda.
- 50** SOA Litoměřice, Děčín branch, Thun family archive, Děčín, addenda to sig. A 3 XXVII, diary of Jaroslav Thun, part XXXVII, p. 7884, entry for 27. 7. 1919.
- 51** SOA Litoměřice, Děčín branch, central directorate Thun-Hohenstein, Děčín, inv. no. 459, carton 129, T 122/32.
- 52** Hana Slavíčková, *Portrétní galerie Thun-Hohensteinů: Katalog výstavy v Okresním muzeu Děčín červen-září 1998*. Děčín 1998, p. 71.
- 53** *Seznam obrazů a soch uskladených od 19. dubna 1948 v pobožce Národní galerie na Zbraslavi a deponovaných národní správou zámku v Kolodějích*. National Gallery Archive (further ANG), 1945–1958 fund, carton 14, folder 251/105.
- 54** SOkA Děčín, fond Městský národní výbor Jílové [Jílové municipal national committee fund], inv. no. 116, carton 41.
- 55** František Šuman, in: *Šuman* (n. 1).
- 56** *Seznam obrazů cenných ze dne 6. 9. 1946*. Transfer list of paintings from the Děčín chateau. [SOkA Děčín, fond Městský národní výbor Jílové (Jílové municipal national committee fund) inv. no. 116, carton 41.
- 57** Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, documentation department, Z. Wirth fund, Zámek Jílové u Děčína, inv. no. 1356, carton XV.
- 58** ANG, NG 1945–1958 fund, carton 14, folder 251/11.
- 59** Kristina Uhlíková, “Národní kulturní komise 1947–1951,” *Fontes historiae atrium* XI, Prague 2004, p. 30.
- 60** *Ibid.*, pp. 26–27.
- 61** ANG, NG 1945–1958 fund, carton 14, folder 251; cited in: František Šuman in: *Šuman* (n. 1).
- 62** Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, documentation department, Z. Wirth fund, Zámek Jílové u Děčína, inv. nos. 1353, 1369, carton XV.
- 63** “*že obrazy, které převzala Národní galerie v Praze jako depositum N.K.K. z FNO v Praze, většinou pocházejí ze zámku Jílové u Děčína. Poněvadž však není možno dodatečně zjistit zcela přesně původ všech obrazů, bude nejjednodušší, budou-li všechny obrazy proúčtovány jakoby pocházely z Jílového.*” National Archives, fond Státní památková správa [state heritage administration fund], inv. no. 201, Jílové u Podmokel, carton 137.
- 64** They were later legally transferred to the NG in Prague by a unilateral measure of the State Heritage Administration (in liquidation) in 1963, ref. no. 3883/62, acc. no. 121/63 (28. 5. 1963).



**65** ANG, NG 1945–1958 fund, carton 14, folder 251.  
**66** Ibid.  
**67** Ibid.  
**68** This group of 48 objects in all was assigned to the National Gallery in Prague on the basis of a directive dated 8. 6. 1948 (ref. no.) 1233/1948.  
**69** The directive issued on the basis of this list revises the artist's presumed provenance from Holland to Italy.  
**70** A relatively numerous group of paintings demonstrably originating in the Thun collection – their provenance strongly suggested by the stamp *Radioodbor ONV Děčín* [radio section, Děčín district national committee] – now in the collections of the National Gallery in Prague and other institutions, cannot with certainty be placed in the 1814 inventory. They include Battista Dossi, *The Adoration of the Magi* (wood, 33 × 28 cm, NG in Prague, inv. no. O 9579),

Johann Christian Brand, *Hunting Scenes* (wood, 30 × 41 cm, NG in Prague, inv. nos. O 9567, O 9568), and Flemish painter, *Landscape with Pan and the Nymph Syrinx* (canvas, 50.5 × 65 cm, NG in Prague inv. no. O 9584). Two explanations have been offered: either these paintings were in one of the other Thun properties at the time the list was compiled, most likely the Prague palace on Nerudova Street, or they were purchased after 1814 (1873).

**71** National Archives, fond Státní památková správa [state heritage administration fund], inv. no. 201, Jílové u Podmokel, carton 137.

**72** Ibid.

**73** See lot no. 25 in this inventory.

**74** These paintings may theoretically be identified as *Capriccio with the Church of Santa Maria della Salute in Venice* (?), NG in Prague, inv. no. O 9551, and *Flock among Ruins*, NG in Prague, inv. no. O 9552; see n. 19.

*Translated by Ky Krauthamer*

# Viktor Stretti: Reminiscences of his Life, Encounters with T. G. Masaryk, and as Remembered by Friends

OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI

**Viktor Stretti (1878–1957) was an eminent Czech painter and graphic artist. After graduation from studies of painting with Professor Ženíšek at the Academy of Applied Arts and the Academy of Fine Arts in Prague, he spent several years perfecting his art at schools in Munich and Paris. Eventually he developed into an outstanding portraitist, and frequent commissions enabled him to launch a career as an independent artist. Still, he found that his great passion was for engraving. His extraordinary interest in the medium prompted him to found together with other like-minded artists the Hollar Society of Artists and Engravers. He was also active in the Mánes Society of Visual Artists.**

His early childhood was spent in Plasy, where his father Karel was by appointment the physician to the Metternich family. Several years later, the Strettis moved to Prague. The Strettis maintained deep bonds as a family, frequently visiting one another and also holding musical soirées. As a result of these bonds, Olga Pujmanová grew up in the company of her relatives, enabling her to record her personal memories of her great-uncle and his brothers Richard and Jaromír, as well as her grandfather Bohuslav. She always viewed her Uncle Viktor as a distinguished but also jovial man, even at a time when portraiture was at its lowest ebb after 1948 and Viktor Stretti fell on hard times. Viktor Stretti's personality can also be glimpsed through his writings and the correspondence preserved in his estate in the archives. During his travels across Europe, he met numerous artists, writers and musicians, as well as members of the high aristocracy, with whom he corresponded and whom he remembered in conversations with his family. His commissions as a portraitist brought him into the milieu of the Czech aristocracy, and he also painted prominent Czech entrepreneurs, politicians and public servants. Following the emergence of the independent Czechoslovak Republic, Stretti was awarded commissions to portray the country's successive presidents T. G. Masaryk and Edvard Beneš. Viktor Stretti's recollections of the family of Tomáš Garrigue Masaryk provide us with another perspective on the artist - this time as a witty raconteur.

*Keywords*

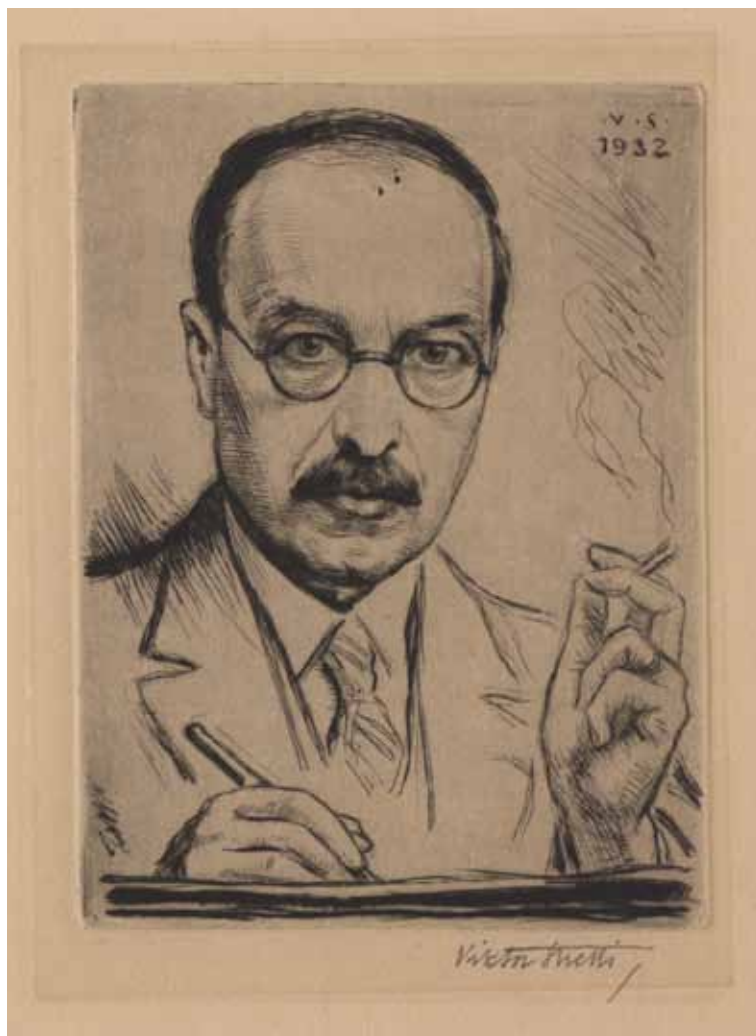
Viktor Stretti, Olga Pujmanová-Stretti, SČUG Hollar, SVU Mánes, Tomáš Garrigue Masaryk, portraiture

**Viktor Stretti was the brother of my grandfather, Dr. Bohuslav Stretti,<sup>1</sup> in whose home I spent my early childhood, living there along with my mother and younger sister after the untimely death of my father. Grandfather's hospitable house in Bělehradská (Belgrade) Street in the Prague district of Vinohrady was alive with visitors. Apart from his patients, his numerous friends and members of our large family**

were also frequent guests. Uncle Viktor was naturally among them.<sup>2</sup> Sometimes he would appear out of the blue, dropping by for a chat, and at other times he came to hear the music. Thursday nights at our house were dedicated to chamber music; my grandfather was an accomplished cellist. I was given the task of preparing the scores and the music stands, and was very proud of having this function. I would then spend the evening listening to and observing the musicians from my vantage point – an iron spiral staircase which connected our room on the second floor with my grandfather’s office on the first floor below, where the musical soirées were held. I was overjoyed once when Uncle Viktor joined me there – although childless himself, or perhaps precisely because of this, he had an uncommon rapport with children.

How I used to look forward to those occasions when all of my grandfather’s brothers met – the brethren, as they used to call themselves. Apart from Viktor, there was Richard, his older brother<sup>3</sup> and Jaromír, the younger brother,<sup>4</sup> who was also a painter. Richard was a lawyer by both education and profession, but a musician by natural inclination. None of their meetings could do without an interlude of his performing at the piano. Viktor, leaning against the piano, would tap out the rhythm with his foot. Both my sister Milada and I preferred these family get-togethers to any other form of entertainment. We never had more fun anywhere else than in the company of the *brethren*. Each one of them had their own peculiar charm, combined with a sense of esprit de corps as a family, perhaps inherited from their Italian ancestors.

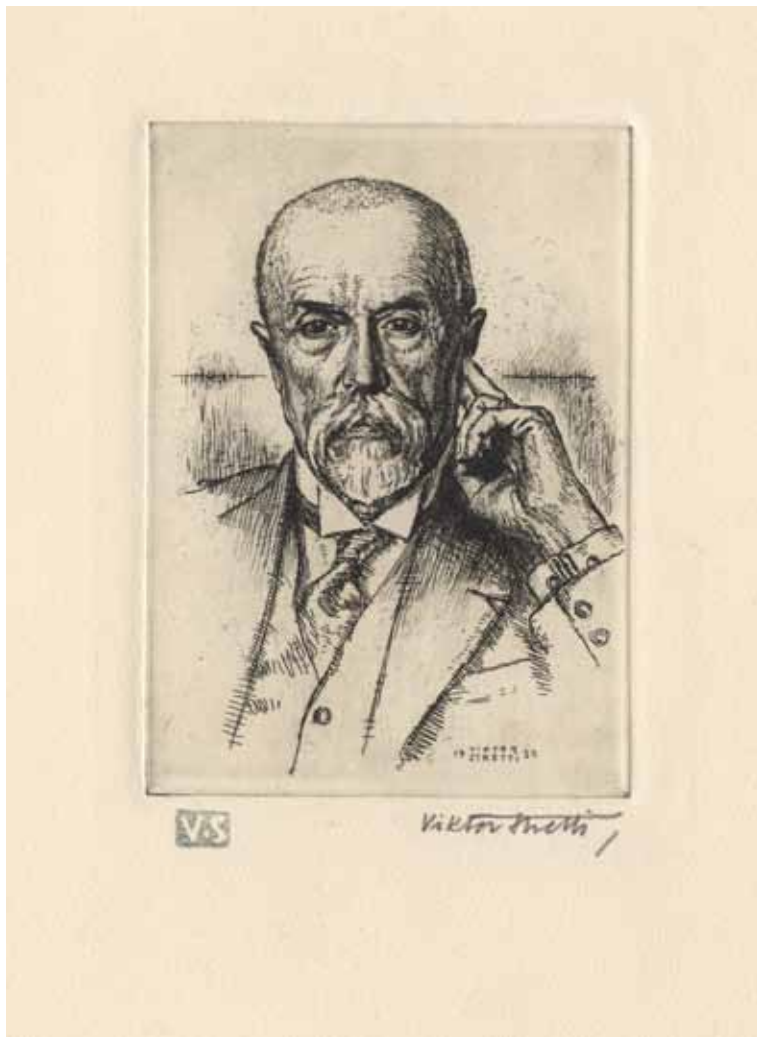
I saw Uncle Viktor often, although as a rule together with the rest of the family. I treasured all the more those rare moments when I had the opportunity to spend time with him on my own, sometimes at concerts, but I enjoyed most visiting his apartment on the Vltava embankment directly across from the Mánes Society building. I often found him at his bay window, looking at Prague in the changing light of day. Not only my uncle, but also his wife – Aunt Ida – was very dear to me. I admired her fragile exotic beauty as well as her solid sense for the practical aspects of life. I have a clear memory of one autumn afternoon when Aunt Ida<sup>5</sup> sent me upstairs to my uncle’s studio with a small luncheon. She wanted Uncle Viktor to have a little break. She said he had embarked on a large oil painting of Prague the week before, after which there was no talking to him.



1 Viktor Stretti, *Self-portrait*, 1932, drypoint, private collection.

Uncle greeted me with the following: “I’ve done as much work in a week as I might in months. Everyone goes about it differently. Some people start a picture from the nostril. I always start with outlining the overall composition. It’s more artistic, but more difficult technically.” – “Why?” I asked, and wrote down his answer with the resolution that I would continue to record these occasional utterances in the future. This unfortunately never happened. Both my Uncle and me could never find any spare time.

I got to know my Uncle the best when I sat for a portrait done for the completion of my doctoral thesis in 1952. Before he started working, he closely observed me in silence; finding myself at a loss for words I was unable to strike up a conversation at first. Only after some moments of silence I remarked that I was sorry that he was wasting his time on my account. My uncle put aside his pencil and exclaimed, “But how could you even think such a thing!” – “Easily,” I whispered, reminding him of his own youthful repartee – a line I knew from my grandmother’s account of the witticisms



2 Viktor Stretti, *Portrait of T. G. Masaryk*, 1930, etching, private collection.

of the *brethren*, their mutual teasing and mockery. My Grandmother said that she relished most those moments when some relative or other would get engaged, and Viktor would sigh in mock despair: “God help me, this business is likely to end in the obligatory wedding gift, and who but me is going to have to do all the painting!”<sup>6</sup> – “You tell Manka that this time I was the one who had a good laugh! And tell her I am grateful for such a fine portrayal of my youth. The things you learn about me from her!” My Uncle smiled and I rejoiced that both of us could, if only for a moment, forget the oppressive reality of those years. So many of our friends were stripped of the work they loved, driven from their homes, or in prison. My uncle never spoke of his concerns, but I knew they weighed heavily on him. From a young age he had made his living from portraiture. The events of “Victorious February”, however, left him bereft of his clientele and he had little desire to make portraits for the new Communist elite. It was only a matter of time before the Office of the President would approach him with a commission

to paint a portrait of the head of state – now that Švabinský, Boettinger and Nechleba were all long gone. Fortunately, he managed to extricate himself from painting a portrait of Klement Gottwald on account of a protracted convalescence from pneumonia. Some time later, however, he did not dare to refuse the commission to paint the portrait of Gottwald’s successor, President Antonín Zápotocký. At the same time, he was annoyed that some imposed a political reading onto his realistic style of painting.

For the first time in his life, Viktor was then seriously ill and bedridden for long periods of time. He was ordered to rest, and not allowed to work or read. Never before did he have so much time for undisturbed periods of reminiscence. He said that he most liked to revisit the memory of his birthplace, Plasy, which had played a unique role in his life.

Plasy was quite an unusual, even extraordinary setting. The beauty of the surrounding nature was matched by treasures of art, as well as the unique opportunity to socialize with the family of the princes of Metternich. For Viktor’s parents, the Strettis, “*an artistic couple with an acute sense of beauty, this was important, and surely left a mark on the artistic sensibility and talent of their children,*” who were thus exposed to the most varied experiences, often in the course of a single day<sup>7</sup>. Apart from attending to Prince Richard Metternich along with his family and employees, Viktor’s father, the physician Karel Stretti<sup>8</sup> also tended the inhabitants of Plasy and its surroundings far and wide. Whenever possible, he brought some of his offspring along on his medical visits. He wanted to show them not only the beauty of the countryside, but also the dire poverty of many of its inhabitants. He wanted his children to understand without having to explain how privileged their own life was in order to cultivate in them a natural and effective compassion for the less fortunate.

All the Stretti siblings formed a deep attachment to their place of birth, and all of them continued to return there throughout their lives. Still, Viktor was the most frequent visitor of all, due to the freedom afforded him by his profession. His exceptional bond to Plasy is attested to by his recorded memories and correspondence.

*“How many times in my life have I gratefully remembered the three years of grammar school in Plasy – the lessons I learned there stood me in good stead later in life. Perhaps I benefited more*



3 Viktor Stretti, *T. G. Masaryk's Arrival at Prague*, 1918, oil on canvas, private collection.

*from them than from all the lessons that came after. This may sound grotesque, paradoxical, but I cannot help myself. My whole basic attitude, my view of life, of nature, people and animals, the foundation of all of these was formed already in my childhood in Plasy...”*<sup>9</sup>

Viktor Stretti's demeanour was deceptive. He could appear aloof and inaccessible, more of a reserved diplomat than an impetuous bohemian artist. Immaculately

dressed and groomed at all times, he was an expert at hiding his profound interest in his fellow humans along with his tender-hearted, compassionate nature.

*“He mastered the art of speaking with supreme subtlety, yet there was nothing artful or affected about him; he mastered his movements, always sparing with gestures and never affected; the unforgettable expression of his eyes behind his spectacles, that look that was more pensive than*



4 Viktor Stretti, *The Embankment*, 1899, sketch, pen and ink drawing, watercolour, The National Gallery in Prague.

*world-weary, and always animated by intense inner concentration. We admired his manly grace, envied his natural style and manner – that easy refinement free of haughtiness. We were astonished and moved by the honest and straightforward way in which he approached every solvable or insolvable problem. How are we not to sorely mourn the absence of such a friend?*” These were the parting words delivered at the artist’s graveside by Karel Štika on behalf of the Mánes and Hollar artists’ societies.<sup>10</sup>

Already in his early years, Stretti possessed an uncanny ability to capture a compelling likeness of the sitter, which pointed out his talent and the direction of his further studies. Portraiture would soon also provide a living for him, enabling him to experiment with printing techniques. Throughout his life, engraving remained his passion, frequently serving as his medium of choice when he wished to convey his most beloved subject – Prague, the city he would abandon for long spells in his youth, in order to happily return to it, always enriched by new impressions and experiences from his journeys. Even in those early years, he was one of the first to realize the importance of impulses from abroad. As he wrote, *“For this reason,*

*long before the First World War, I would travel each year to attend the Paris season, and from there I continued on to attend the season in London. These used to be true feasts of artistic as well as other sensations. The Russian Ballet featuring Karsavina and Nijinsky, and headed by Prince Diaghilev enchanted not only Paris but London, as did the Russian Imperial Opera with Chaliapin. Bakst, who designed most of the sets for both the ballets and the operas, brought iridescent colours to the sober urban setting, striking a sort of barbaric Russian – Byzantine note which held us in thrall. At Covent Garden in those same years, our own unforgettable singer Destinnová drove the otherwise reserved London audiences into a veritable frenzy of enthusiasm. Her triumphs were spontaneous and rapturous, she could not even dream of such success back home in Prague. And the concerts conducted by Nikisch and Toscanini at the Albert Hall?”* These are opening sentences of Stretti’s reminiscences of his 1913 trip to London, when he had the opportunity to meet Joseph Pennell, the US engraver who had settled in England and with whom he shared an admiration of Whistler, among other things.<sup>11</sup>

Still, Paris has always been Viktor Stretti’s main orientation ever since he had lived there in the years 1901–1902, as illustrated among other things by a charming observation made during his peregrinations in Italy with his friends Honzík and Boettinger in the spring of 1904.<sup>12</sup> He wrote to his parents from Milan: *“We like this place exceedingly, it is like a bit of Paris!”*<sup>13</sup> His predilection for Milan was augmented by the awareness that his Italian ancestors had hailed from the Piedmont region. Viktor naturally knew that his father had travelled here in order to see the birthplace of his Italian grandfather, Amborgio Giuseppe Stretti.<sup>14</sup> However, the time allotted to his the trip was spent bedridden in Switzerland with a dislocated arm. Viktor wished to compensate for this failure, hopefully by tracking down some Italian relatives, albeit distant. Unfortunately, he did not succeed. *“The city registry, the police, and the municipal office all do not list anybody by the name of Stretti or Cracchi.”*

At this point no-one in the family remembered exactly where Forno – revered by the extended Prague-based Strettis – actually was. It was not until ten years later that Viktor’s brother, my grandfather Bohuš, located it when he visited Italy with my grandmother in April 1914. Originally they intended their visit to be a short one. The reception, however, was so warm that they ended up staying for two days. Their

visit left a deep impression on them, and my grandmother, known as Manka since her childhood, described it in her memoirs *O starých časech a dobrých lidech* (Of Old Times and Good Folks – see note 7).

Viktor was grateful to his parents for enabling him to study in Munich and subsequently make a tour of Europe, and he strove to make a living through his portraiture. His great personal charm made him popular, and his reputation as an outstanding portraitist soon won him commissions not only in the Czech Lands but also abroad. He had already had a glimpse of the aristocratic milieu as a child in Plasy. Later he would gain a deeper insight to this world, particularly through his friendship with Countess Carla Thun,<sup>15</sup> an excellent pianist and one of the best and most advanced students of Bedřich Smetana, who took an active interest in his talent and introduced him to aristocratic society, where my uncle would subsequently find numerous clients. He made a grand entrée to this scene with his portrait of the Countess's brother, Count Zdeněk Thun-Hohenstein, painted in 1907.<sup>16</sup> He would subsequently forge close ties with the children of Count Thun, his son Vojtěch and his daughter Josefina Hildprandt (née Thun), and went on to be a frequent guest at their chateau in Blatná; according to some accounts, there was a picture or an etching by Viktor hanging in every room of the house.<sup>17</sup>

It was also through the Thun family that Viktor received an extraordinarily prestigious commission, a portrait of Prince Joachim of Prussia,<sup>18</sup> which he worked on at the prince's country residence in Strobl bei Ischl. I found it hard to reconcile the idea of my uncle striking up a friendship with a nobleman from the very heart of the camp so hostile to our nation. My curiosity was fortunately somewhat appeased by Viktor's letter to Ida from Ischl, dating to July 1914.

*“My darling pet,*

*I am here on my own now. Szalatnay<sup>19</sup> left for Paris yesterday, and today Baron Thun left as well. I can't even tell you how fabulous everything here is, and what fine treatment I am receiving. Truly, this Szalatnay is a clever fellow – all my worries were needless. For example, when I fancy a shave, the prince (he is 38 years old, a robust, strong man of the Germanic type, and related to the Russian czar, the King of England, etc.) orders a large automobile to be brought around. They have two of them, both flying the flag of the royal house of Prussia, and off he drives me to Ischl (about the same distance as from Prague*

*to Černošice) where he takes me to the barber. He then waits outside of the shop until I am finished, and then we drive back. They treat me in this manner all the time. If I happen to say in passing that I would enjoy hearing some music, he instantly takes me up to his room and plays the cello (he is not a bad composer). Or else I recline in the fauteille and he plays whatever I please on a fabulous gramophone. The prince finds the records, winds up the crank and puts the needle down as if it were his duty to do so. My accommodation is wonderful (now that Szalatnay is gone I have two rooms) – a bed that sleeps two at least (something I find less than pleasing in the evenings since I am left in it on my own) – and I fall asleep with a picture of the Emperor of Germany on the wall opposite, flanked by a variety of old pictures of princesses and all manner of potentates. Yesterday we made a fabulous automobile trip across the whole of Land Salzburg, driving past several lakes, it was a glorious day, and we did not return until late in the evening. The food here is excellent, and the drink!!! Especially the variety of Rhine wines, they are fantastic!. The day before yesterday I made a pastel sketch of the Baroness (the prince's wife, a similar business as with the Archduke, a marriage of the heart).<sup>20</sup> She is about 28, with an exquisite slender figure, a gentle face, quite a Parisienne. Most refined and amiable. The sketch turned out unusually well and is universally admired by all – it made my position here very strong. You can imagine Szalatnay's joy that it turned out so well, and mine also. I am meant to do several more such sketches (each time a full figure), and the big official portrait is scheduled for the autumn.*

[...]

*I also made several sketches in pen and ink of the prince himself. This afternoon I am going to paint him while playing music, an intimate sketch in oil. If I was the kind of person to exploit my position, one could do many things here – but I am not clever at such things. I am curious what will come of this. I am invited to stay as long as I wish, or as they said, ‘as long as I can stand it’”, Viktor wrote to Ida. A pity I never managed to question him on the subject.*

This “nonconformist” career as a composer and the “inappropriate” wife of Prince Joachim, which caused his disfavour with the Emperor Wilhelm II, is something that makes me rather like the Prince and regret that the planned pair of large-format portraits of the mismatched couple never materialized in the end.<sup>21</sup> The shock of the Sarajevo Assassination, soon afterwards followed by the tidings that Viktor must immediately report to Lvov, put an abrupt and resolute end to the Ischl idyll. On 23 July, Viktor thanked Ida for her cable and reported that on the morning of the day

after tomorrow he would be departing for Prague. As early as 2 August, he left Prague to enlist in the army. His brother Bohuš saw him off from the Libeň train station – and at the very last moment he luckily remembered that a Dr. Michal Jedlička, the brother of Professor Rudolf Jedlička, was serving as a surgeon in Lvov, and penned a letter of recommendation to the former, which proved to be Viktor's salvation from war. By a propitious set of coincidences, Viktor would be declared unfit for service shortly afterwards.<sup>22</sup>

In the wartime years when his previous – at times feverish – tempo of work had to be abandoned, my uncle developed a heightened interest in freemasonry. Viktor Stretti belonged to the first generation connected with the “Hiram at the Three Stars” lodge, whose Czech members strove to win more members of Czech nationality in order to find a balance with the German element.<sup>23</sup>

*“One can easily understand the joy and enthusiasm with which I adopted the idea of creating our own Czech Lodge, an idea that sprung up spontaneously among the Czech brothers. The idea matured after the summer holidays in the last year of the War. The execution of the idea to establish the first regular and perfect Czech Lodge was not easy, and did not come about without bitterness. We must realize that we launched on the undertaking before the ‘revolution’, when nobody could really tell how this would all turn out. The decision alone to leave the ‘Hiram’ was far from easy for some. After several meetings, however, the affair was settled,”* Viktor Stretti wrote, adding: *“It was around this time that we were joined, along with several other older Freemasons of various orders, also by brother Alfons Mucha and brother Adolf Wiesner, both French Freemasons.”*<sup>24</sup>

Acutely aware of the undeserved privilege of escaping the immediate atrocities of the war, Viktor seems to have dedicated his thoughts to those who did not share this extraordinarily fortune. And they were many. Foremost among the multitudes was the Masaryk family, all of whom were in a very difficult position. Viktor had known them since childhood. He was eight years old when his family moved from Plasy to Prague, when his father was appointed to the post of municipal physician for the district of Královské Vinohrady. *“One of the first families we met in Prague – apart from our own relatives – was the family of Professor Masaryk. My father attended their house in his capacity of physician. There is one moment that remains vivid in my memory – and it must have been exactly the 14th of September 1886 –when my father came home for lunch and said: ‘Do you*

*know what is new? The Masaryks have had such a strong, black-haired baby boy!’ This was the future Czechoslovak Minister of Foreign Affairs, Jan Masaryk.*

*At that time the Masaryks lived in Villa Osvěta (Enlightenment) in Čelakovský Street in Vinohrady. The villa was surrounded by a large garden, just across the street from the grammar school where I was enrolled in the fourth form. One of my classmates was Vladimír Vlček. It so happened that two of my brothers had gone to school with his brothers. Soon we were all as thick as thieves, and frequent visitors at each other's homes. Their father, a renowned writer and editor of what was then Revue Osvěta, was the owner of the villa where the Masaryks lived. [...] The Masaryks lived on the ground floor, the Vlček family lived upstairs. We would visit them on Sunday afternoons. If the weather permitted, we would spend most of our visits in the garden, where we met Aliska and Herbert, who were a little younger than I. We also met their mother. She was the very picture of noble refinement, an elegant lady, despite wearing simple clothes. She immediately won our hearts; not only by her appearance, but above all by her kindness to us. Her eyes had a melancholy look, and seemed forever in the shadow of the upper eyelid, but there was a smile in her voice, rendered all the more fascinating by her slight foreign accent! We used to tell the Masaryk children with sincere boyish appraisal, ‘You have such a beautiful and kind mamma!’*

*As for the Professor, I glimpsed him at a distance a couple of times. His erect, slender frame immediately caught my fancy, as well as his peculiar dignified walk. Apart from this, however, even as boys, we were in awe of him. For even back then we knew that the Professor held a special place in the cultural life of our country.*

*Soon after this I was to meet the Masaryks' father personally. It was a cold and drizzling autumnal Sunday. We were playing rounders in Villa Osvěta's garden in order to warm ourselves. Soon enough, the rain started pouring down and we decided to continue the game with both ball and bat in the house, in a long ground-floor corridor with several doors in a row, opening on to the Masaryk family apartment. We found this new setting most convenient for our game. Those who have played rounders know how lively it can get. In the heat of the game, a hard, well-struck ball hit one of the doors with a loud bang. The door flies open – and framed in it loomed the tall, forbidding figure of the Professor. He stormed like the god of thunder: ‘What's all this noise about, boys!’ – We fell silent instantly, and shamefaced stalked off to the garden door. I had to walk right past him, still carrying the bat behind my back. He gave me an inquiring look and said, ‘And who are you?’ – Before I managed to overcome my embarrassment and muster an answer, Herbert called out*



'He's Viktor, the doctor's boy, pa!' – 'Doctor Stretti?' the Professor asked. 'Yes, Professor, sir.' He looked me up and down once more and then says: 'Alright then – go play in the garden, I need to get back to work!' I remember telling Herbert: 'Your dad is so strict!'

[...]

Years went past. I attended secondary school in Ječná Street, and afterwards, with my father's consent, decided to pursue painting at the School of Applied Arts (Umprum) and the Academy of Fine Arts in Prague. In those years, I frequently met the Masaryk family, visiting them in their various successive apartments in Prague.

Life went on. I did my year of compulsory military service and spent three years abroad. In those years I saw less of the Masaryks, meeting them only occasionally, mostly by chance. Naturally I was closest to Herbert, and with Jan, after his return from America.

[...]

At last, we lived to see the great day – the 28th of October, 1918.

Then there came the day of Masaryk's triumphant arrival in Prague, on 21 December, 1918. In Wenceslas Square, the houses were lavishly adorned in flags and flowers, and the square itself was crowded with throngs of people, societies bearing their standards, groups of young lads and maidens clad in national costume. Czech flags were flown as well as those of the allied countries. A marvellous sight to behold. Unfortunately, the sky was overcast, and intermittently it even rained. With trepidation, I watched the patiently waiting multitudes from the overcrowded balcony of a corner building. At last! A salvo of gunfire was heard from the nearby railway station, announcing that the long-awaited moment had come: the train with T. G. M. and his entourage had arrived at the station! As if on cue from some divine stage director, the clouds dispersed, the sky opened and rays of sun bathed the whole square in a golden glow, all the bright colours brought to life, awakening the boundless joy and enthusiasm of those gathered. Anyone who saw and experienced that day would never forget it.

I did an oil painting where I tried to capture the historical moment when the president's vehicle, flanked by a cordon of Legionaries and Sokols, slowly drives along the narrow path through the cheering crowds down the square from the National Museum.

Later I presented the picture to the President. To my immense joy I was invited for an audience. Up at the Prague Castle, it was Jan who ushered me to his father. At last, after years filled with tumultuous events I was face to face with the mesmerizing figure of our Liberator and I could shake his hand in gratitude.

[...]



5 Viktor Stretti, undated, photograph, Archives of the National Gallery in Prague.

Shortly after the war I was honoured by a commission to paint two portraits: President T. G. M. and the governor of Sub-Carpathian Ruthenia, Dr. Gregory Zhatkovich.<sup>25</sup> The portraits were to be the gift from the Ruthenian-American community to decorate the hall of the government building in Uzhorod.

It was a most solemn assignment. To create a portrait of the President who had liberated us, the architect and head of our state – the most handsome president in the world, as my mother used to say, herself anxiously preoccupied with the task before me!

At that time, Max Švabinský was making a sketch of the President – a preparatory drawing for his famous and outstanding woodcut. On several occasions we discussed this difficult artistic problem. Švabinský was the first Czech artist that the President sat for. I had the honour to be the second one.

Both portraits I made had their own set of special requirements: both were to be standing, life-size, ending just below the knee, and clad in tailcoats; they were to be pendant paintings. The President was to hold a scroll of paper in his hand – an allusion to the Pittsburgh Agreement.



6 *Ida Hammermannová*, 1921, photograph by František Drtikol, Archives of the National Gallery in Prague.

*I had already finished the portrait of Zhatkovich – but there was still no word from the President, even though Jan had already reminded him several times. I naturally understood his situation – at that time, the President had enough different things to worry about, and I was mortified to have to bother him. But I was myself in an awkward situation. Both paintings had a deadline – the great national holiday in Uzhorod, the authorities of which had already sent me several notices of reminder.*

*At that point, the Municipal House in Prague was hosting a ball – I cannot recall any longer who had organized it. In any case, the President was scheduled to be present in person. This was for me a most welcome opportunity to meet him and make him aware of my predicament. Still, it was far from an easy undertaking. There was a huge throng of people ‘queuing up’ to have his ear, as somebody put it. I was just about to give up, reluctant to be part of this unseemly scramble for the President’s attentions. At this juncture I was fortunately spotted by Strimpl, an old friend of mine, who was in charge of access to the President in his capacity as chief protocol*

*officer. He gestured to me, took me by the arm and pushed me in front of the President. The President received me with a smile, and as soon as I opened my mouth to voice my petition, he interrupted me: ‘Why, I know what your business is. I just haven’t got around to it yet!’ I apologized to him and briefly explained my awkward situation – that Dr. Zhatkovich, to whom he had made the promise, was beginning to see the delay as a sign of animosity towards himself (which was true).*

*The wrinkles around the President’s eyes rippled mischievously. He paused to think for a second. ‘Well, since I promised, I shall come. As soon as possible!’ ‘Would you be kind enough to notify me in advance, so I can get ready?’ – ‘Naturally, you shall be notified in time!’ He amicably shook my hand and I departed with profuse thanks. A great weight had been lifted off my mind. My assignment was taken care of! Although I did feel a slight remorse that perhaps I should not have been so adamant in reminding him of his promise. But otherwise the meeting left me with my soul singing.*

*It was already nearly morning when I was leaving the ball at the Municipal House with some friends to walk home. One of them remarked, ‘By the time I get home (he lived all the way across the river in Dejvice), it will already be time to change and go to the office!’ The other said, ‘No time to go to sleep for me either, my Russian class starts at seven!’ I sincerely wondered about this obligation. He was a professor at the Technical University in Brno, Jan L., on a six-month stay in Prague at that time.*

*‘Not for me’, I said, ‘there I have an advantage over you. I happen to have no obligations this morning. When I get home, I will take time to change into my pyjamas, get cosy in my bed and read a few pages, like every day before bedtime (I was reading Chekhov at the time) and then I shall sleep until eleven, come hell or high water! I will get up as fit as a fiddle, then have some lunch – and by two o’clock sharp I’ll be standing in front of my easel!’ – ‘Aye, the artist’s freedom is a fine thing,’ the former of my companions quoted old Mošna from the Bartered Bride with appreciation. Back in those days, I was still free in other ways, too.*

*I lived in a small apartment adjacent to my studio on the fourth floor of a house along what was then called the Rieger Embankment. I walked up the stairs – the lift had been out of order for close to six months at that point. As always, I first dropped into my studio to survey yesterday’s work, and make a few corrections here and there in the artificial lighting. Satisfied, I then undressed and went to bed to get my much-longed for rest, blissful in the knowledge of the guarantee of several hours of sleep ahead of me. I didn’t even read for long this time. I put out the light and recollected the events of the evening and night that*

had just passed, thinking about the President and how I was about to embark on his portrait.

I had just started to doze off – when there the doorbell rang. Who the devil. Well, it's got to be a mistake. Moments later, the doorbell started ringing again, and then again. Peeved, I lit the lamp, though the bluish glow coming through the curtains already heralded daytime – it was seven thirty. Well, it can't be anything urgent – perhaps the postman bringing a telegram; he can just as well leave it in my mailbox. It won't be the maid, she's not coming until nine – and I left a message for her in the foyer not to wake me up until eleven. I put the light out again and went back to sleep. The ringing had stopped. At last. I started to doze off again.

Suddenly – I must be dreaming this nonsense! The doorbell ran amok again – more urgently this time, at rhythmic intervals. Now I could hear agitated voices from the corridor, and presently, fists knocking on the door. Jesus, this must be serious – maybe the building is on fire! Leaping out of bed I hastily put on my slippers and dressing gown and rushed to open the front door. It opened to the concierge, beside herself with agitation, and a gentleman in a dark suit. –'Mother of god, Mr. Stretti, this gentleman is from the Castle, he is to notify you that the President will be paying you a visit at ten o'clock! And there is no answer, there's just no waking you up!' Won't wake up! I had not even gone to sleep yet! When is the President coming, today?' – 'Well, yes, today.' – What a fine mess. – I thanked the gentleman in the dark suit for his tidings, my mind racing through the things that would need to be taken care of. First of all, some ice-cold water to put me back in shape. Dress quickly. Make some arrangements to the parlour. Put the fire on in the studio right now, and give the place a quick tidying-up. And just as luck would have it, there was no sign of the maid on this very morning. I rushed down the stairs to the lobby. Evidently, the concierge had already spread the news among all the tenants. The whole house was buzzing with excitement. Downstairs, I was cornered by the agitated landlord, summoned in the meanwhile by the concierge; he did not himself live in the house. The weather outside was cold and drizzly, the Embankment mired in mud. Two maintenance men were busy fixing the lift's motor, sweat rolling down their faces. Behold, the missing part to fix the lift had miraculously materialized! Bursting with pride that his house was about to receive a presidential visit, the landlord barked orders in every direction. The corridor must gleam like glass! From the door to the lift, an exquisite genuine Persian rug was rolled out. The concierge had borrowed it from the 'posh' tenants on the second floor. Nobody was allowed to enter the house, including servants returning from the market. Not until past ten! I hurried back upstairs, taking the stairs two at a time. Finally

the maid arrived, helping where she could, mostly around the fire. God forbid our President should catch a cold in our house! I shared her fears on this account.

At five to ten:

- 1) I am standing in the corridor outside the entrance door, satisfied that all is in order.
- 2) The concierge, now dressed in a clean uniform, is anxiously craning her neck to spot a certain inconspicuous gentleman with a bowler hat and umbrella, who has promised to give her a sign as the Presidential car approaches.
- 3) At the far end of the Persian rug, the two mechanics stand to attention at the door of the lift, attired in brand-new blue work overalls.
- 4) The landlord peers discreetly from a bend in the corridor, eager to see the President from close up 'once in my life.'
- 5) The lift is decked out with garlands of greenery.

At last, a car pulled up outside the open doorway. The President got out briskly. I greeted him at the door. 'I promised to come soon, so here I am!' I thanked him, remarking modestly that perhaps there wasn't all that much rush', a remark which he noted with understanding and his characteristic wry smile. Escorted by the mechanic, we took the lift upstairs. The President was evidently in a good mood, dispelling my anxiety.

One of the characteristic traits of his nature was his great sense of humour. He liked a laugh and I would say he wasn't past playing a trick on someone every now and then. I am afraid he might have been somewhat put out by my rash reminder of his promise, which might have unfortunately been misconstrued as uncalled for. He got back at me in this extraordinarily witty fashion, and I am certain he was sincerely delighted how well his trick played out.

Upstairs, I seated the President's personal assistant, Mr. Hūza, in a little parlour adjacent to my studio. He was a former Russian legionary who had accompanied the President during his travels throughout in Russia.

I showed the President a sketch I had prepared to demonstrate the pose I envisioned for the portrait. 'But the sketch shows me in a tailcoat, and I am wearing a short coat! Nobody told me I was supposed to wear a tailcoat!' – he said. I reassured him that it didn't matter today, asking him to wear the tailcoat the next time. 'Well, I have two tailcoats, one from England and the other from America. That one has a piping like this.' he indicated the shape of the hem of the collar with his hand. I opted for the one with the piping. He immediately reported my decision to Mr. Hūza.

We chatted as I worked, as I wanted to keep his expression animated. He asked about my family. He mentioned my father and spoke of him with

great warmth, conveying him so amicably and so well I was moved deep in my heart.

I also remembered my visits to Villa Osvěta when they lived there, recounting to him my impressions from my first meeting with him in the corridor outside of his office, when I played rounders with the boys. He laughed and grew pensive. 'No, I can't remember that any more – but it's quite possible.' And then moments later: 'I suppose it would have happened as you describe.'

I took about two brief breaks in my work to nip next door, where Mr. Hůza was sitting to take a few hasty 'puffs' on a cigarette. He could surely smell the smoke on my breath when I returned.

'Interesting, the different habits that artists have while working. You are used to smoking, I believe?' I confessed that I indeed preferred to work while smoking, that the work seemed to go better. But I hastened to add I didn't feel like smoking in his company as I knew that he was a non-smoker. 'Yes, I am a non-smoker. But why should you not smoke if you are used to it? I don't mind. Go ahead, have a cigarette.' – I joyfully obeyed, and instantly felt much calmer and the work went more smoothly.

The President made several more visits to my studio – on these occasions, though, I was better prepared. At one point during my work I came quite close to him to observe in close-up certain details of his face, and he remarked: 'You look at me as if you wanted to see right through me.' – 'I do apologize, it is part and parcel of my métier and my being short-sighted, etc.' to which he replied slowly: 'Not to worry, give me a good look – I am giving you one as well!'

I couldn't keep a straight face. I burst out laughing and said: 'Alas, that's not so good for me!' The President burst out laughing too, wrinkles fanning out around his eyes, with his broad smile, showing his teeth – we both just laughed for some moments, making a pause in our work.

The President spoke little. He often grew pensive and his face showed the fine expression of a profound thinker. He would, however, sometimes pose me questions that were not so easy to answer. This could be difficult since it made it harder for me to concentrate on my work.

[...]

As a consequence of the hardships she had endured in recent years, particularly during the war, Charlotte Masaryk fell ill. Even so, there were periods when she recovered enough to be able to stay for weeks on end in the sublime peace of the presidential residence in Lány. It was at one of those times that Jan invited us to visit Lány with him. He had mentioned to his mother that I was recently married<sup>26</sup> and she wished to meet my wife personally. Our excuses prompted by the fear that we would disturb her convalescence were all in vain. The day was fixed and off we went.

Jan brought us to his mother's room and without further ceremony introduced my wife to her. The indescribably sweet welcome she gave us instantly dispelled all unease as if by magic. How natural, kind and nice she was in addressing my wife. We spent a long time in relaxed conversation, reminiscing about the old days.

I had the good fortune once more in my life to have T. G. M. sit for me for a portrait, once again was able to spend hours face to face with this great philosopher, to speak with him, and – no less – to be silent with him.

This was in 1927 when I received a friendly note from then Prime Minister, Dr. Švehla, inviting me to paint a large portrait of the President to adorn his office. I was surprised and all the more pleased as I didn't know Dr. Švehla personally at all.

A letter from the President's office invited me to Lány – to stay for a week. These several days loom large and radiant in my memory. Each day the President dedicated 1–2 hours to me. At times I felt uncomfortable about taking time away from his work – but sometimes I felt that in his thoughts he was preoccupied with this even as he sat for me.

Sometimes I would suggest taking a break in order for him to rest, and he would say 'Let's take a break if you are tired – I could go on sitting for you!' – Fortunately the pose chosen for this portrait was not actually physically arduous. The President was seated in a broad leather club chair with a high back, his head resting lightly against his hand, with three fingers outstretched. I regarded this posture as characteristic of him, and he agreed. Ruminating on the problem of the other hand, of giving it some subdued action, I suggested his holding a book.

'A book?' he asked, raising his eyebrows. 'Not a book.' In the end I solved the problem by suggesting that he hold a pince-nez. This the President agreed to.

Our conversation during our sessions in those days was mostly serious. The expression of T. G. M.'s face and eyes, too, was pensive – something that was very much in keeping with my concept of this portrait. It was only about three times that his teeth gleamed in that characteristic broad smile on some random occasion.

[...]

Life went on. I saw the President several more times, on various occasions. Sometimes he would shake my hand, and we would exchange a few words, during various receptions at the Castle as well as other places.

The last time I saw him was in Lány where a small company was invited for an intimate musical session. The President was already ill then; seated in a chaise-longue, his arm was in a bandage – but despite his condition he was absorbed in the music. Professor Štěpán performed on the piano.



7 Viktor Stretti, *Kaftan from Bukhara*, 1925, oil, private collection.

*After that, all that was left was to follow the course of his illness with mounting anxiety to the tragic end. [...]*

September 21, 1947 Viktor Stretti

*This paper was reviewed.*

#### Notes

**1** Bohuslav Stretti (1873–1940), municipal physician of the Vinohrady district, Prague. Brother of the painters Viktor Stretti and Jaromír Stretti-Zamponi. His wife Marie Stretti (née Musilová, 1876–1953) was the great-granddaughter of Josef Jungmann.  
**2** Viktor Stretti (1878–1957), painter and engraver. Studied at the Academy of Arts, Architecture and Design, the Academy of Fine

Arts in Prague, and the Academy of Fine Arts in Munich. Co-founder of the SČUG Hollar society.

**3** Richard Stretti (1875–1968), lawyer and official at the Ministry of Finance in Vienna, later vice-president of the Provincial Financial Administration (Zemské finanční ředitelství) in Prague.

**4** Jaromír Stretti-Zamponi (1882–1959), self-taught painter and engraver, co-founder of the Hollar society, and Ministry of Foreign Affairs expert.

**5** Ida Strettiová (née Hammermannová, 1891–1973), wife of Viktor Stretti.

**6** Marie Strettiová, *Viktorovi k šedesátým narozeninám v dubnu 1948*. For Viktor on the occasion of his sixtieth birthday, see April 1948/ Manuscript, 13 typewritten pages.

- 7** Marie Strettiová, *O starých časech a dobrých lidech* (On Old Times and Good Folks), fourth edition, Topič Edition, Prague 1940, p. 143.
- 8** Karel Stretti (1844–1905), physician by appointment to Prince Metternich in Plasy, as of 1886 municipal physician in the Prague district of Vinohrady. His wife, Marie Jahnová (1848–1929) was the great-granddaughter of the painter Jan Jakub Quirinus Jahn.
- 9** Viktor Stretti, *Vzpomínky (Reminiscences)*, manuscript, Stretti family estate.
- 10** Karel Štika's speech at Viktor Stretti's funeral, 3 March, 1957.
- 11** Viktor Stretti, Josef Pennell, Praha, *Hollar X*, printed by Průmyslová tiskárna 1932.
- 12** He was closest to his colleagues Jaroslav Honzík and Hugo Boettinger during his long sojourn in Paris.
- 13** Viktor's letter of 6 June, 1904. Letters of Viktor Stretti - Archive of the National Gallery in Prague.
- 14** Amborgio Giuseppe Stretti (1779–1843). Moved to Prague from Forno at the age of ten. He apprenticed as a goldsmith with his uncle and became a Prague citizen in 1803. He returned to his birthplace to find a wife - the eighteen year old Anna Zamponi, née Cracchi, a widow after a brief marriage.
- 15** Countess Carla Thun (1850–1940) was the second youngest of the six children of Count František Thun-Hohenstein and his wife Magdalena, née König. For more details on Carla Thun's friendship with the Stretti family, see Marie Strettiová. *Hraběnka Carla Thunová, psáno v zimě 1941–1942* (Countess Carla Thun, written in the winter 1941–1942), manuscript, 28 typewritten pages.
- 16** Count Zdenko Thun-Hohenstein, director general of Hypoteční banka; etching of 1907 - *Viktor Stretti. Popisný seznam grafického díla*, Viktor Stretti, catalogue of prints compiled by Jaroslav G. Karásek, Praha 1956, p. 57.
- 17** For the account of Bohuš Stretti and his wife's visit to Blatná Chateau in January 1914 see Marie Strettiová, *Jak jsme prožily první světovou válku, psáno v letech 1944 a 1946* (How We Spent the First World War, written in the years 1944 and 1946), manuscript, 80 typewritten pages, pp. 47–48.
- 18** Prince Joachim of Prussia (1876–1964), second son of Prince Albert of Prussia and Marie von Saxe-Altenburg.
- 19** Benjamin Szalatnay von Nagy (Szalatna aus Prag) (1886–1920) purchased the chateau in Kostelec-Tupadly from Countess Carla Thun on 1 January 1901. Viktor was friends with both of them as well as with Szalatnay's children Rafael, Benjamin and Anna.
- 20** Allusion to the morganatic marriage of František Thun jr. (1809–1870) and Magdalena König, of bourgeois origin - the parents of Countess Carla Thun.
- 21** Prince Joachim preferred painting and above all music to a military career. As early as 1898, he presented his military waltzes at a family gathering in the new palace in Potsdam. His greatest success, however, came with his concertos in America in the 1920s.
- 22** On 11 August 1914, Viktor reports his imminent return. Thus Bohuš was the only one of the immediate Stretti family circle to serve in the army for the entire duration of the war.
- 23** Jana Čechurová, *Čeští svobodní zednáři ve XX. století* (Czech Freemasons in the 20th Century), Praha 2002, p. 71.
- 24** "I lived to see the extraordinary happiness that I was able to be one of the co-founders of the first Czech lodge, as well as both supreme Czechoslovak orders: the Great National Lodge of Czechoslovakia and the Supreme Council for Czechoslovakia. Building the organizational structure of these formations was a labour ridden with difficulty - but also laden with responsibility towards both our present time and our future. But this goes beyond the scope of my modest personal memories," Viktor Stretti noted on 17 May 1914, on the occasion of his initiation.
- 25** Gregory Zhatkovich (1886 Holubynojce, present-day Ukraine - 1967 Pittsburgh, USA), US lawyer, minority politician.
- 26** On June 20, 1921, Viktor Stretti married Miss Ida Hammermann.

Translated by Barbora Štefanová

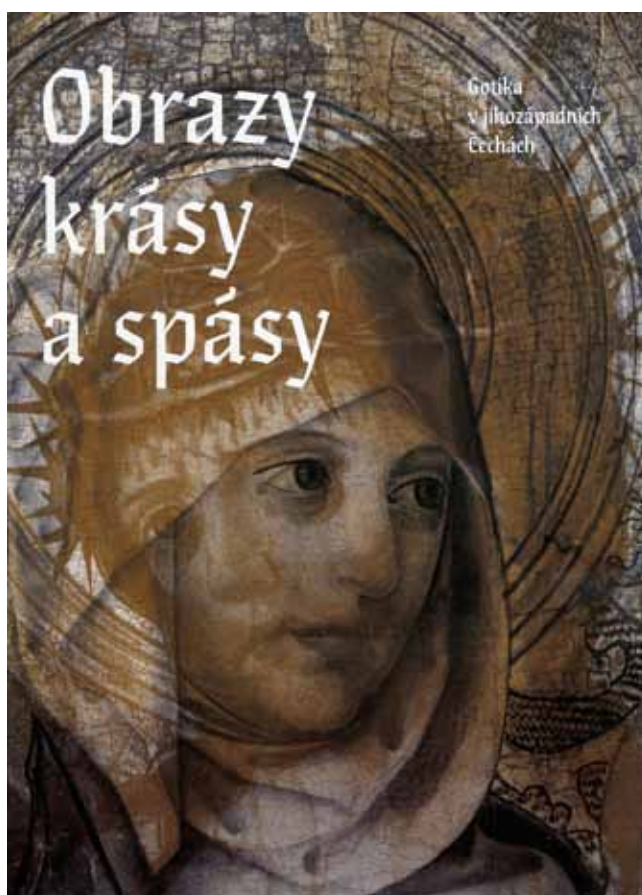
# Images of Beauty and Salvation. Gothic Art in South-Western Bohemia

Arbor Vitae in Řevnice and the West Bohemian Gallery in Plzeň,  
2013, eds. Petr Jindra - Michaela Ottová

JAN DIENSTBIER

The exhibition entitled “Images of Beauty and Salvation. Gothic Art in South-Western Bohemia”, recently held at the West Bohemian Gallery in Plzeň and reprised in reduced form at the National Gallery in Prague, deserves closer scrutiny, if only for its ambitions. For the first time since the 1990s and the large synthetic-type exhibitions - e.g. “Gothic Art in Western Bohemia (1230-1530)” and the Moravian exhibition “From Gothic to Renaissance Art” - an attempt at a comprehensive survey was made to map out all forms of Bohemia’s medieval art of the Gothic period, over a relatively large territory.<sup>1</sup> The exhibition’s accompanying catalogue is the culmination of the research work conducted over many years prior to the exhibition. At the very beginning of this review, it should be noted that the book has turned out well and that its content significantly enhances the concept of an educational exhibition intended not only to offer a passing aesthetic experience, but also to recapitulate and, if possible, to further advance the research on the works of art discussed therein.

The volume is outstanding for its graphic design alone; Jan Dienstbier<sup>2</sup> and Helena Dienstbierová Šimicová, the authors of the graphic concept, based the book’s visual appearance on digital graphic collages of medieval artefacts, a modern font style loosely reminiscent of medieval minuscule script, and original typesetting divided into three columns of varying lengths. The unorthodox approach is by no means to the detriment of the reader’s comfort, quite



1 Book cover.

to the contrary. Nor can the quality of the photographic images be reproached in any way; they rank with the best achievements found in contemporary book art. All the featured works with a catalogue number are depicted in sufficient size. The graphic design thus indisputably contributes to the positive outcome of the book. This fact deserves particular note in the context of the latest large Czech exhibition projects that could certainly boast neither an extraordinary nor refined graphic form.<sup>3</sup>

Let us turn our attention to the actual content of the book that is the work of a sizeable team of authors, with Michaela

Ottová and Petr Jindra as its editors. The text consists of catalogue entries and essays that synthesize the individual art categories or expound issues related to specific groups of artworks.

The catalogue opens with history-related articles by Jan Lhoták and Michal Tejček that introduce south-western Bohemia as a distinctive region in its own right. Although in the Middle Ages it did not form an independent and administratively defined unit, geographically it can be characterized as a compact entity. Major geographic factors included communities located in higher areas at the confluence



2 Master of the Žebrák Lamentation, *Lamentation of Christ from Žebrák*, ca. 1510, The City of Prague Museum.



and upper reaches of the rivers Úhlava and Otava, the vicinity of Šumava, and the rich deposits of precious metals that the local population strove to extract since prehistoric times. The decisive social aspects for the region's artistic production were the absence of large monasteries and the economic prosperity of royal towns, namely Klatovy. The towns could hardly compete with the local aristocracy that asserted itself by constructing castles and founding liege townships. Like elsewhere, the Hussite movement marked a major turning point. After the Hussite Wars, wealthier Catholic noble families assumed a crucial role in society. Most important among them were the lords of Rýzmbek (Riesenberg), who were firmly established at their castles Švihov and Rabí. The growing prosperity of their vassal town of Horažďovice also owed much to them. The town became a local cultural centre wholly on a par with the formerly more important royal towns. Tejček and Lhoták devote a separate chapter to the most prominent aristocratic patrons. The authors manage to give a vivid account of the individual lords Švihovský of Rýzmbek, of whom namely Půta Švihovský played a determining role in the region's cultural evolution. Close attention is also paid to relatives of the Rýzmbeks, Zdeněk Lev of Rožmitál and the Černín family of Chudenice. However, the less distinguished local families of knightly rank were left unnoticed (among them the Koc family of Dobř, members of the landed gentry of Čachrov and the Ježov clan of Luby) even though these families often played a key part in the life of the region and, as the catalogue goes on to show, can be associated with concrete art commissions.

### **Castles, Towns, Churches**

After the introductory historical treatises comes the somewhat less convincing synthesis by Vladimír Horpeniak that discusses the region's medieval towns and cities. It is a pity that the outcome of the research conducted by a regionally anchored historian is, in this case, a general type of text that tends to lean on Karel Kuča's works intended for the wide public, rather than on archival sources and local literature.<sup>4</sup> Horpeniak's text is followed by the opening catalogue entries devoted to the region's most prominent towns. The question arises as to the purpose of this arrangement: most entries, authored by Michal Tejček, are conceived as simple (though highly useful) profiles on the history of the various towns and are in no

way related to urbanism, an aspect that perhaps should be at the centre of attention in cases where towns are included in art catalogues.<sup>5</sup> An exception to this approach is Horpeniak's description of the town of Kašperské Hory, in which the author employs the erudition that he was unable to put to full advantage in his introductory synthesis. The urban development of this noteworthy mining town in Šumava, together with a historical overview, is well discussed.

In the sphere of architecture, religious buildings and castles are treated in a separate section. However, town houses are not discussed at all, although, for instance, Sušice has some fine pieces and other examples can also be found in the cores of buildings in other historic towns. The synthetic treatise devoted to religious architecture was written by Jiří Kuthan, an accomplished authority on the subject, whose contribution, though, is of rather mediocre quality compared to the high standard of the catalogue's other texts. The less the readers learn about the history, development and general structure of the individual buildings, the more they are burdened with the repetition of historical facts about specific patrons who commissioned the edifices, a theme they could already read about in the more succinct, introductory history treatises by Michal Tejček and Jan Lhoták. While in places the text shows the author's indisputable, profound and detailed knowledge of churches in south-western Bohemia that offers invaluable and innovative insights into their appearance (for example, reference to the connection of numerous local village churches with the monastic architecture in Pomuk), the result is disputable. The essay as a whole unfortunately suffers misconceived shifts in time and space, as well as an excess of dryly enumerated, general circumstances concerning the origin of the individual buildings. Numerous questions arising to readers of such a synthesis remain unanswered: Where and how did patrons of architecture seek inspiration in south-western Bohemia? Did the centre of the kingdom play a more important role as a source of inspiration than the neighbouring Bavaria and Franconia?

The entries on the most prominent surviving, mainly urban, religious architecture<sup>6</sup> were written by the students of Jiří Kuthan: František Záruba, Veronika Bartová and Miroslav Šmied. Generally speaking, their essays offer few new facts, except for several dispersed historical



3a Master of the Žebrák Lamentation (?), *Madona of Malšín*, ca. 1510–1520, The National Gallery in Prague.

references. This is evinced by the authors' use of century-old ground plans in the catalogue, reprinted from *Soupis památek* (The Inventory of Historical Monuments) and Němec's *Dějiny Horažďovic* (The History of Horažďovice) from 1936.<sup>7</sup> For such an authoritative project, the discussed buildings would have deserved a new survey or at least a major revision, and not merely reprints of the old layouts. Another oversight is the fact that the buildings are not discussed in terms of their immediate surroundings. This is particularly evident in the cases of the Church of St Nicholas in Kašperské Hory, where the adjacent Chapel of St Anne (originally perhaps a medieval ossuary?) was completely omitted. Similarly, in the description of the Church of All Saints at Poleň, the ruins of the interesting adjacent Chapel of St Margaret, dating from the second half of the 14th century, are not mentioned at all. Besides repeating the conclusions arrived at in older literature, several unnecessary errors and omissions were made in the contributions of Veronika Bartová: in the church at Nezamyslice, the system of jumping vaults in the chevet is not supported by a (non-existent!) central pillar, but converges to a keystone. Moreover, the church's sanctuary is not located on the untypical south side, but at the customary north end. In the entry on Sušice, readers should have learned that the church no longer adheres to the fortification wall. The wall was torn down since the times of the *Inventory*. Šmied's entry on the hospital church at Švihov surprisingly lacks any mention of the seminal article authored by the conservationist Linda Čiháková, the owner of the building. Čiháková's article gives an in-depth overview of the church's architectural development and also presents the newly-surveyed layout correcting the inaccuracies that occur in the *Inventory* (and repeated by Šmied).<sup>8</sup>

The fact that the treatment of religious architecture could have had somewhat higher ambitions is commendably documented in the following treatises devoted to the architecture of aristocratic residences. Both the synthesis and the catalogue entries were authored by Jan Anderle. His introductory study is not overcrowded with historical facts but rather focuses on a succinct survey of the literature written on the subject to date, continued right after with the individual categories of buildings and the role these played in the history of south-western Bohemia. Sufficient space is given to various technical advances of



3b Master of the Žebrák Lamentation (?), *Madona of Malšín*, back side, ca. 1510–1520, The National Gallery in Prague.

castle living and housing (for instance, hot-air heating, window construction, fortification elements). These advances not only influenced the buildings' overall architectural appearance but their traces are still discernible today. Attention is also given to tower houses that do not appear as separate catalogue entries, perhaps to the detriment of the subject matter. Despite the necessarily limited extent of the book, at least some of them could have been included in the catalogue.<sup>9</sup>

Jan Anderle's entries on the region's most prominent castles are also treated with a high level of competence. The reader can therefore fully appreciate a breadth of their period analogies and complex development. It is worth noting that the author works with revisions published in the most recent literature on the subject and even openly admits that some of the latest findings refute his own former hypotheses (such as his one-time opinion regarding the early origins of the castle Rabí). Although the author's attention is not directly focused on the castle as an art phenomenon, his detailed descriptions of



4 Master of the Žebrák Lamentation – workshop (?), *Two angels*, ca. 1510–1520, The National Gallery in Prague.

the culture of living give a plastic picture of the transformations that life in aristocratic residences gradually underwent between the 13th and 16th centuries, and which were often closely connected with artistic sensibility of the period.

Aleš Mudra's summary essay dealing with the furnishings of local churches may be regarded as a fine and highly useful accompaniment to the catalogue's texts on religious architecture. Apart from the movables in the narrower sense, the article also concentrates on sanctuaries, sedilia, lavabos and a variety of the oft-omitted niches. They all serve as documentary evidence of the past liturgical practices. The author's preoccupation with this theme deserves to be hailed. It is only regrettable that it could not have been given more space in the catalogue and that the compilation of valuable information was not integrated into the individual entries on architecture.

A similar approach was also adopted in the collective treatise by Aleš Mudra and Petr Jindra that centres on the complex issues related to the iconography and placement of figural consoles. The intriguing questions clearly exceed the

boundaries of the discussed region; the roughly executed consoles from Nýrsko, Chlístov, the cemetery church in Klatovy and the somewhat more refined examples from Křišín would have all deserved to be explored in a broader scholarly context than just on a restricted local level, wherein there are only few extant examples. This is inadvertently admitted by the authors themselves in the excessive attention they devote to the truly superb consoles from the double-aisled, north nave of the Church of St Gall in Prague, which has naturally nothing at all to do with the region under discussion.

#### **Painting in Bohemia's Borderlands**

The book's overview of mural and panel painting in the region was authored by Jan Royt. After introducing extant literature on the subject, the author delves into an extensive enumeration of preserved paintings, without arriving at the expected synthesis which instead needs to be read between the lines. Nevertheless, a patient reader will find a number of important facts about the region's painting, which provide an overall, plastic picture. Of particular value is the complex information

about the murals that did not receive their own catalogue entries. However, none of them are included in the accompanying illustrations, considering that many of them are works of significant artistic merit (e.g. Malý Bor, Dlouhá Ves near Sušice).<sup>10</sup> The individual catalogue entries, authored by Jan Royt and Ondřej Faktor, are well written although, strictly speaking, they bring no new findings. The reason is that both authors can fall back on their own comprehensive research, whether already published or unpublished.<sup>11</sup> Only minor details can be reproved, such as the inconsistent transcription of inscriptions, notably in writing out abbreviations, some of which are ignored altogether.<sup>12</sup> The authors fail to mention the existence of inscriptions in the paintings of the so-called Red Bastion at Švihov Castle. This omission has its consequences for the interpretation of the paintings.<sup>13</sup> In all probability, the inscriptions allude to the meaning of the interior's decoration, which is now only partly preserved.

The extant panel paintings show a clear orientation towards Nuremberg painting of the Michael Wolgemut circle (although of secondary quality). This is particularly evident in the superbly carved pieces such as the *Altarpiece of Velhartice* and the *Altar of the Holy Trinity* from Rabí. Noticeably departing from this mediocre output are the skilfully executed paintings of the *Epitaph of Půta Švihovský* and the *Chudenice Altarpiece*, hypothetically associated with Šimon Láb, a painter from Prague. Royt perceptibly notices the differences between the two works and states common authorship only in the cases of the *Chudenice predella* and *Půta's epitaph*; on the other hand, he suggests a different artist for the wings of the *Chudenice Altarpiece* with saints. Yet, are not the faces of St Wenceslas in the *Chudenice altarpiece* and that of St Bartholomew on the *Epitaph* identical to such an extent as to indicate the work of a single painter? The existence of a larger painting workshop with numerous personnel is probable, which would actually explain the somewhat cumbersome treatment of the kneeling donor figure in the Chudenice painting. Perhaps one could assume that the supremely refined faces of the depicted saints are the work of the principal master, whereas the individual figures' draperies were done by his assistants.

Viktor Kubík wrote on Gothic book illumination for the catalogue. He had to reckon with the fact that fine-quality illuminations were not produced in

the region due to the absence of larger monasteries and that ornamental initials represented the height of book decoration. The situation changed somewhat in the late 15th and early 16th centuries with the emergence of lavishly decorated books of urban provenance (municipal statutes, graduals). Nevertheless, not even these manuscripts can be regarded as the artistic peak of preserved domestic production. Their strong orientation towards inland centres, namely Prague, is obvious. Incorporating the *Missal of Házmburk* at the beginning of the catalogue appears to somewhat lack in concept. In my opinion, this superb and costly manuscript made in Prague should have been omitted. The only reason for its inclusion is the name of the scribe (probably different from the illuminator) that suggests he came from Klatovy. Modelled on manuscript collection catalogues, Kubík's catalogue entries are meticulously written, acting as succinct inventories of the entire pictorial decoration and the content of the individual manuscripts. However, the question arises as to whether shorter catalogue entries dealing instead with the artistic value of the decoration would not have sufficed for the purposes of a general exhibition catalogue, albeit at the cost of less detailed descriptions.<sup>14</sup>

### **Sculpture of South-Western Bohemia and Related Facts**

Essays devoted to examples of medieval wood-carving that rank with the finest achievements in Bohemian wood sculpture of the Late Middle Ages form the core of the catalogue. The authors did not limit themselves only to local production but included a large number of analogous works from neighbouring regions. This is especially apparent in the works associated with the circles of the Master of the Zvíkov Lamentation and the Master of the Žebrák Lamentation – more than half of the incorporated sculptures associated with these masters originate from locations outside the region.<sup>15</sup> This approach enabled the authors to scrutinize the oeuvre of the Zvíkov Master and to shed new light on it and its connection with related works from the circle of the author of the Žebrák Lamentation. This is an evident effort to newly respond to *Jihočeská pozdní gotika* (Late Gothic Art of South Bohemia), a seminal catalogue published in 1965.<sup>16</sup> This treatment somewhat suppresses the reviewed catalogue's inventory character. Unrestored sculptures with modern-period polychromy appear mostly only in the

initial essays.<sup>17</sup> The authors' conception is legitimate and it is certainly up to the readers whether they can identify with it or not. Nevertheless, the conception has a clear and profound impact on the hypotheses that could be put forth in the text.

The introductory characteristic of the region's sculptural production was written by Michaela Ottová, who also wrote the following treatise dealing in detail with the output of the Zvíkov Master. Furthermore, Ottová authored some of the meticulously researched catalogue entries on the sculptures, while others were written by Aleš Mudra, Petr Jindra, Olga Kotková and Jan Royt.

Only a small number of sculptures from the pre-Hussite period have survived in the region, which show no mutual relations either in terms of authorship or form. They are approached on the basis of Kutal's model of the chronology of the Beautiful Style. The authors convincingly demonstrate that analogies with these works can be found in larger centres outside the region, such as Plzeň and Prague.

The orientation of the preserved works towards inland centres dramatically shifted in the late 15th century. During that period a considerable number of sculptures were created in the region that were inspired by the sculptural production of Swabia and the Danube area. The *Velhartice Madonna* can serve as a model example, which was duly noted in earlier scholarly literature as well. However, according to the catalogue (which effectively summarizes and supplements the earlier, partial findings scattered throughout specialized literature), this had to be a much broader current. The second trend is the works' direct orientation towards the geographically close Bavarian output. Similarities are strongly evident in the figures of Jesus and God the Father from Rabí; the stated affinity with the *Altar of the Holy Saviour from Heiligenstadt* is entirely accurate. The catalogue indicates that both regions of stylistic inspiration – Swabia and Bavaria – need not be seen in mutual opposition. The intensive reception of Swabian models was taking place in Lower Bavaria and the adjoining Austria as well. Apart from the examples mentioned in the catalogue, this reception is testified, for example, by the *Madonna of Loiching* that repeats the drapery schema, facial type and stance of the Child of the *Velhartice Madonna*. However, contrary to the Bohemian statue and the original Swabian schemas, the Loiching

figure's drapery folds are characterized by crystalline hardness, which is more evident in other, analogous Lower Bavarian works.<sup>18</sup> The sculptural output of Upper Bavaria had a similarly important impact on south-western Bohemia; the refined interplay of sharp edges of garments and plain, simply executed surface planes of the *Madonna of Uhliště* and *Madonna of Dobrš*, both produced by the same workshop, has its parallel in the *Blutenburg figures*, i.e. works that develop the Grasser-esque concept in a distinctive fashion. These relations prove that the orientation of Půta Švihovský and Koc of Dobrš towards the Wittelsbachs' court had been clearly reflected in the character of the sculptural works produced in their domains.

By far the most interesting group of sculptures in south-western Bohemia is connected with the historiographic construction of the so-called Master of the Zvíkov Lamentation. As Michaela Ottová correctly observes at the beginning of her refreshing essay, we are not referring here to a historical artist, a man of flesh and bone, but rather to a concept "born" as late as 1962. Nevertheless, the research summarized in the catalogue clearly brings this art-historical model closer to the reality of the preserved body of works. The findings based on a formal analysis were complemented by conclusions resulting from the examination of the reverse sides of the sculptures. The distinctive form of hollowing, whereby a narrow wood chisel had been employed to produce radially-cut notches, helped to identify the key works created by the hypothetical Zvíkov Master.<sup>19</sup> Nonetheless, problems persist in connection with the group of sculptures belonging to the circle of the Master of the Žebrák Lamentation, i.e. a group devised even earlier. In the case of the *Female Saint of Homole* (tentatively attributed with a question mark to the oeuvre of the Zvíkov Master), the hollowing resembles that used on the statues from the Žebrák Master's circle (the *Mary Magdalene from Malý Bor* and the *Holy Trinity from Budějovice*); conversely, in the case of the *Malšín Madonna* (ascribed with a question mark to the oeuvre of the Žebrák Master), the carving is more reminiscent of the statues from the Zvíkov Master's circle. Scholars refuse (correctly, in my opinion) to automatically accept the simple cliché about one, artificially created, anonymous wood-carver, who would have been a pupil of the other, artificially defined master sculptor. Considering the clearly established key works from the production of the Master

of the Zvíkov Lamentation, compared to which the Žebrák Master's output seems somewhat more diversified, Ottová is strongly in favour of "deconstruction"<sup>20</sup> that would challenge the existence of the meaning of the auxiliary term "Master of the Žebrák Lamentation". Yet regardless of this being a truly inspiring idea, is it not too early to symbolically bury the Žebrák Master? Even if we accept the notion that some of the sculptures generally considered to be part of the circle do not belong to it (for example, the *Malšín Madonna* or the *Madonna from Kralovice* share evident analogies with the *Madonna of Hracholusky* and the *Female Saint from Homole*), there still remains a clearly distinguished group of remarkable sculptures that are conceptually quite remote from the crucial works of the Zvíkov Master. For how else are we supposed to deal with the obvious affinity of the Žebrák Lamentation, the *Holy Trinity from Budějovice* and the *Mary Magdalene from Malý Bor*?<sup>21</sup> Apart from a cautious rejection of the original concept, the catalogue fails to answer this question. Returning to the aforesaid, it would be rather unfair to expect an answer as the authors are bound by the selection of studied works. A considerable number of sculptures, whose new detailed analysis would bring at least partial answers, have remained outside the range of their study. This principally concerns works related to the complex issue of the wood-carving production from České Budějovice. There, archival sources document the presence of a larger number of wood-carvers, although we are unable to attribute a single, specific work to any of them.<sup>22</sup>

Other statues showing the same traits can be traced in the broader vicinity of České Budějovice, albeit in simplified form. They remain closer to the distinct typology of the Žebrák Master's works even after the revision of Zvíkov Master's oeuvre. In my opinion, a question mark hangs over the identification of the *torso from Bílsko* and the *Mary Magdalene from Strmilov* with the circle of the Zvíkov Master, an identification proposed without further argumentation by Ottová.<sup>23</sup> Here, we approach one of the principal questions that the authors strove to resolve, that of where the now-better identified workshop of the Zvíkov Master was actually active. The authors' point of departure was the hypothesis put forth by Jaromír Homolka that the workshop was located either in Horažďovice or Kašperské Hory.<sup>24</sup> Judging by the economic prosperity of Horažďovice in the early 16th century, the authors of the catalogue cautiously



5 Master of the Žebrák Lamentation – workshop (?), *Saint John the Evangelist*, ca. 1520–1530, (allegedly from Svatá Majdalena near Třeboň), The National Gallery in Prague.

argue in favour of that town. By contrast, the conducted archival research did not reveal the presence of even a single, locally active wood-carver.<sup>25</sup> If we track the places where the Zvíkov Master's sculptures were found, some doubt arises as to whether one has to necessarily choose just between Horažďovice and Kašperské Hory. For sculptures are documented along the entire, broader Otava River Basin over the territory centred roughly around Strakonice. This territory, including Horažďovice and Kašperské Hory, also comprises Prachatice, Blatná and Vodňany, and touches upon Písek and České Budějovice.<sup>26</sup> Archival research is desirable in all these locations, not only in Horažďovice and Kašperské Hory. It would be interesting to find any names of wood-carvers working here, although it can hardly be hoped that such a name could be associated with a particular statue.

The second parallel line of further research could set out in the direction that the catalogue indicates with sufficient clarity in its attention to the reverse sides of sculptures. A more detailed technical examination of the carving technique could perhaps advance current research (issues to be undertaken might include the manner in which the panels of the large reliefs were glued together, the execution of the carvings' polychromy, and so forth).<sup>27</sup> The findings derived from the formal analysis might be perhaps corrected on the basis of such technical research and smaller groups of statues could be determined. We could probably establish stronger workshop relations in such groups than within the hypothetical large circles of the two anonymous masters. The catalogue's authors in fact indicate this direction by removing the *statuettes of Luby* and the *statues of John the Evangelist and John the Baptist* discovered in the environs of Horažďovice from the group of works by the Master of the Žebrák Lamentation. They suggest that these sculptures had been produced in a single, independent workshop.<sup>28</sup> In this sense, we may corroborate the deconstruction of the Žebrák Master concept, as was suggested by Ottová. For our knowledge is indeed limited by the prevailing scholarly tradition: firstly, the influence of Josef Opitz's construction based, naturally, only on the group of works known to him in his day; and, secondly, Jaromír Homolka's division of the growing corpus of works into two, mutually interrelated groups. Yet even Homolka's division was firmly tied with Opitz's pioneering work: his previous establishment of the Žebrák Master group and the then undisputed assumptions concerning the artistic development of the hypothetical creator, i.e. concepts that were devised by Homolka's contemporaries Albert Kutal and Jiří Kropáček. Every new classification, even if only of a part of the collection, thus re-opens the issue of the ensemble's coherence, taking it back to the very beginning.<sup>29</sup> Hence, the conclusions presented in the catalogue raise numerous questions in connection with the classification of works that could not have been discussed more thoroughly in the catalogue; this mainly refers to the aforesaid sculptures of South Bohemian provenance. Let us hope that future research will attempt to provide some answers.<sup>30</sup>

Beside the sculptures discussed in great detail in older scholarly literature, the catalogue also examines wood-carvings that have so far been of marginal interest. Apart

from the interesting *Madonna from Klatovy*, executed in the Beautiful Style, and the *Saint from Kavrлік* that exemplifies a group of carvings associated with the *Kefermarkt Altar*, there are four high-quality carved reliefs with themes of Christ's childhood originating from the Dominican monastery in Klatovy. The sculptures' loose Leinberger orientation is indisputable, regardless of whether their identification with the circle of the Master of the Alttötting Door is strong enough, taking into consideration the complicated interpretations of that master's late production.<sup>31</sup> A separate question is the patronage of the Klatovy panels; judging from the inscription on the collar of one of the figures ("AIONIC"), Michaela Ottová attempted to identify the patron of the works with Jan Nikodém, a prominent burgher of Klatovy. What is problematic here, though, is the fact that this very relief copies Dürer's woodcut from *The Life of the Virgin* quite faithfully, including the draperies and facial types. The depiction of the praying man in the relief is therefore identical with the one in the famous Dürer print. If this figure is supposed to be the donor, would not the carver have altered his facial features?<sup>32</sup>

Besides the formal relationships and donor-related aspects, questions of iconography and iconology also receive attention in the catalogue. These issues are discussed by Petr Jindra in his innovative essay devoted to the important subject of the Lamentation of Christ as a significant late-medieval devotional theme. The question arises, however, as to whether in his attempt to describe the role that (not only) the *Zvíkov* and *Žebrák* Lamentations could have played in period devotion, the author did not assume an excessively broad approach. The focus on the *Zvíkov* and *Žebrák* reliefs becomes blurred in the vast timespan (ranging from Romanesque art to the 16th century) and huge territory (from Italy via Spain and France to the Netherlands) that he considers in his study. Some caution is also required with regard to the possible overestimation of Kantorowicz's concept of the sacral body of society, which Jindra interestingly uses to interpret the Lamentation.<sup>33</sup> Somewhat obscured in the many shades of possible meanings is the theme's basic symbolic level. This meaning is also documented by the inscription in Jean Fouquet's painting, pointed out by Jindra and reproduced in the catalogue.<sup>34</sup> Fouquet's image alludes to Christ's cruel and painful death to the grief of his loved ones, in order to take upon himself and redeem our sins. The



Lamentation theme thus acted mostly as a reminder of Christ's sacrifice, His immense mercy that gives the hope of salvation even to former sinners. The Lamentation thus recalled the need for repentance and the humble acceptance of the inevitable end to come. Its conceivable Eucharistic or ecclesiastical role seems only secondary, although it certainly deserves attention.

The catalogue closes with entries on the applied arts, superbly discussed by Aleš Mudra and Michal Tejček. A remarkable stove tile with its anti-papal motif found at Rabí is one example that certainly merits brief consideration here. It indicates that even the Catholicism of the Švihovský lords (most likely, Vilém the Younger Švihovský of Rýzmbek) could have assumed unusual forms. Clearly, the temporary overcoming of confessional barriers was not entirely unimaginable in the complex social environment of south-western Bohemia.

### Conclusion

The catalogue entitled "Images of Beauty and Salvation" ranks among the important achievements of contemporary medieval studies. Contrary to older projects of this sort, there is a marked shift in the truly consummate interdisciplinary collaboration between art historians and historians, who engaged in the study of archival sources even on a local level. A model example of this cooperation, which is the most salient in the book's section on medieval sculpture, is, for example, the visual reconstruction of the altars and their layout in the Church of the Holy Trinity at Rabí. The archival and historical research work also brought a number of detailed observations that considerably expand the general knowledge of the extant corpus of works (the identification of the *statue of Mary Magdalene* in the Baroque inventory of the church at Malý Bor, reports on the recently stolen *Strašín Madonna*, etc.). Thanks to documentary evidence, the strong ties of the presumed patrons with the neighbouring Austrian and German lands have finally resurfaced, as have the commissioners' mutual relations (contacts between the Švihovský, Rožmitál and Švamberk noble families). Apart from the donor relations, the catalogue also successfully advances the studies of the artworks' formal relations, currently sometimes light-heartedly omitted. Thanks to the authors' scholarly endeavours, our general understanding of the broad circle of works associated with the Master of the Zvíkov Lamentation has become more

accurate. This inevitably moves us towards posing the question as to whether the prevailing concept of the Master of the Žebrák Lamentation is still sustainable. The book under review will certainly become an authoritative source for the ensuing discussions about the character of medieval art in south-western Bohemia. I have attempted to point out some trends of future research, possibly incited by the catalogue. In terms of its superb graphic design and scholarly approach, the book has set high standards for all future volumes of the kind, despite some minor editorial "blemishes" that appear here and there. Such flaws cannot be entirely avoided in the current system of scholarly publishing, which is bound by somewhat incomprehensible economic and administrative parameters and deadlines.<sup>35</sup> It may therefore be concluded (also with regards to the excellent turnout at the Plzeň-held exhibition) that the concept of a research-oriented exhibition works universally and successfully even in the early 21st century and that both the exhibition "Images of Beauty and Salvation" and its well-written scholarly catalogue superbly represent that concept.

### Notes

- 1 A larger territorial scope was likewise attempted in the book project *Rožmberkové*, cp. Jaroslav Pánek et al. (eds), *Rožmberkové – Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, which, however, differs in its concept, as it is narrowly focused on the donors. Some scholars from the author team of the "Images of Beauty and Salvation" exhibition contributed substantially to the catalogue entitled *Gothic Art in the Cheb Region*, Cheb 2009. The latter book concentrates on a much smaller territory and, apart from sculpture, other art categories do not have the form of catalogue entries, although they are examined in separate essays.
- 2 He is not identical with the author of this review, the two only have the same name.
- 3 See the aforesaid catalogue Pánek et al. (eds) (cited in Note 1).
- 4 Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku I–VIII*, Praha 1996–2011 offers much useful information, but entirely lacks any footnotes or a list of reference literature.
- 5 Cf. the entries on towns and the essay by Milena Hauserová in the catalogue Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230–1530)*, Praha 1996, Vol. I, pp. 138–170.
- 6 Village churches in particular are mostly omitted in the catalogue. In some cases, such as the churches at Bukovník and Zdouň, this is a palpable desideratum.

**7** In this sense, it is commendable that a new ground plan of the church at Rabí was drawn, even though it lacks the usual indications of the time of construction.

**8** Linda Čiháková, Bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty ve Švihově, *Průzkumy památek* VII, 2000, pp. 203–208.

**9** This goes for the architecturally interesting fortified tower at Čachrov.

**10** The separate question arises as to whether some of the more prominent historical monuments and artefacts should not have been included in the catalogue; for instance, the Chudenice church with its medieval paintings, which was continually cared for by the local aristocratic family of Czernins, images of the prophets from the archidiaconal church in Klatovy (a superb example of medieval painting in royal towns) and, last but not least, the *Chudenice Lamentation*, possibly originating from Švihov, which has been somewhat overlooked in scholarly literature.

**11** By some oversight, the often cited diploma thesis by Ondřej Faktor, *Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách – Klatovsko* (unpublished thesis housed in the Institute of Art History of the Faculty of Arts of Charles University in Prague), Praha 2008 (Faktor 2008) was not included in the bibliography at the end of the book.

**12** In Royt's entry on the painted decoration of the Church of St Nicholas in Kašperské Hory, the circular medallion with information on the death of the parish priest Friderik is transcribed with minor inaccuracies. Correctly, it should have been written out as follows: "A.D. M.C.C.C.X.X.X. IN. DIE. BEATI. SERVACII. FRIDERICUS. PLEBAN(US). O(BIIT)". The damaged inscription next to the *Crucifixion* below the *Holy Conversation* can be completed more precisely, at least at the beginning as "[...] C.C.C.X.X.X.III. Obit D(o)m(i)n(a) Katerina uxor [...]"; in other words, the paintings were probably produced a decade later than is stated in the catalogue.

**13** The inscriptions allude to the transience of life (two maxims on the transience of new things and the power of time), the transience of love (a verse from *Aesop's Fables* as narrated by Walter the Englishman) and the power of money (a verse from Petronius' *Satyricon*). The author of this review is currently preparing an independent study devoted to the so-called Green Rooms, in which he will also discuss the Švihov inscriptions.

**14** This is particularly regretful in the case of the *Klatovy Gradual* dating from 1560, which provides an opportunity for a more detailed analysis of the prints that served as graphic models for the individual illuminations, as Kubík briefly mentions in his introduction.

**15** This is true, providing we do not automatically accept the hypothesis about the

location of the Master of the Zvíkov Lamentation in Horažďovice.

**16** Jaromír Homolka (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, Hluboká 1965. However, this catalogue's geographical focus differed from the territory discussed in the book under review. Its historical essays and the chapter on sculpture examine a vast area, ranging roughly from Slavonice to the environs of Klatovy, while other art forms, such as painting, were explored over a much smaller territory in the very core of southern Bohemia.

**17** One such example is the *Madonna from Křištín*, which is perhaps the closest domestic analogy to the *Vělhartice Madonna*. The fact that the Křištín sculpture has no catalogue entry of its own, but only a smaller photograph in the introductory text makes it difficult to assess to what degree this affinity could have been of a workshop character. Due to the choice of material, an interesting alternative of the largely southern orientation of the sculptural production in the region is recorded only in a footnote to the introductory treatise. It is an orientation towards the Plzeň region's production and Saxony further away, which Ottová documents on the example of the *statue of St James from Ostřetice* (unrestored and not included in the catalogue).

**18** Franz Niehoff (ed.), *Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzoge Bd. 2*, Landshut 2001, pp. 426–427.

**19** While the publication of photographs of the sculptures' reverse sides is praiseworthy, it is a pity that this was not rendered systematically and throughout the catalogue. In some places, the reader must settle only for a description (the back of the *Malšín Madonna*, not included in the catalogue), while elsewhere the treatment of the reverse side is not discussed at all (the carved relief of *St Barbara from Strakonice*, reportedly "broadly hollowed" at the back).

**20** Strictly speaking, this is not deconstruction in the sense of a technical term of postmodern science because the discourse that led to the coining of the expression has not been subjected to thorough structural analysis. Similarly, Ottová did not devise any other structure that would be more fitting to the problem.

**21** Ottová only tentatively identified the Malý Bor sculpture with the creative output of the Žebrák Master, only with a question mark, yet she sets forth no arguments in favour of this uncertainty, except for the discord in the treatment of its reverse side when compared with the *Malšín Madonna* that has been regarded from time immemorial as the work of the Žebrák Master; at the same time, Ottová suggests that the *Malšín Madonna* has affinities with the circle of the Zvíkov Master.

**22** In the catalogue, the *Adoration of the Magi* from České Budějovice is loosely attributed to

the local master Alexander Obenstein. For more on the documentary evidence, see Karel Pletzer, *Československý umělecký LXIII*, 1994, pp. 15–21. These facts had already been discussed in a more contextual manner by Jiří Kropáček, *Ukřižovaný z bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích*, *Umění VIII*, 1960, pp. 160–175.

**23** The *Mary Magdalene of Strmilov* copies the Malý Bor statue, while the *torso of the Pietà from Bílsko* has noteworthy analogies with the Žebrák Lamentation. Within the context of the exhibition held in 1965, Jiří Kropáček and Jaromír Homolka were not in agreement about the interpretation of the sculptures. Whereas Homolka identified them with the circle of the Zvíkov Master, Kropáček, conversely, suggested the Žebrák Master. In the article Jaromír Homolka, *Poznámky k dílu Mistra zvíkovského Oplakávání*, *Zprávy památkové péče XXVI*, 1966, pp. 74–79, Homolka repeatedly proposed incorporating both statues into the circle of the Zvíkov Master. The sculptures are not reproduced in the catalogue under review and are mentioned only briefly.

**24** In his essay, *Sochařství*, in: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1978, p. 207, Jaromír Homolka is inclined towards Horažďovice, while in his later paper, in *Pozdně gotické sochařství*, *DČVU I/2*, Praha 1984, p. 555, he also considers the possibility of Kašperské Hory.

**25** Naturally, we must reckon with the conceivable complete loss of these sources. Nevertheless, the surviving documents on the existence of other guilds (furriers, tanners) and the numerous mentions of other burghers suggest that some caution is needed when using such an argument.

**26** Cp. Jiří Fajt, *Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Reign of Wladislaw II (1471–1516). The Present State of Knowledge and Questions of Future Research*, in: Dietmar Popp – Robert Suckale (edd.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Nürnberg 2002, pp. 251–262, he also suggested Prachatice as the possible location of the workshop.

**27** In the case that art-historical argumentation is partly based on technical examination and art restoration research, it would certainly be useful to include an essay written by a specialist on the subject, which would examine in some detail the aforesaid circles' output specifically in terms of these narrowly-focused issues.

**28** A similar attempt was made by Jan Müller in his endeavour to establish a single workshop circle comprising the *Adoration of the Magi* from České Budějovice and the *Třebovice Madonna*,

both of which were attributed by some scholars to the Žebrák Master's workshop, see Jan Müller, *Některé předpoklady raného díla Mistra reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráka*, *Umění XXXVIII*, 1990, pp. 15–25. (The authors of the catalogue extracted both sculptures from the oeuvre of the Master of the Žebrák Lamentation.) On the other hand, I am sceptical about attempts to explain the preserved body of works as being a product of some huge, well-established workshop, see Gabriela Zítková, *Mistr žebráckého Oplakávání a jeho vztah k Mistru zvíkovského Oplakávání (unpublished diploma thesis housed at the Institute of the History of Christian Art of the Catholic Theological Faculty of Charles University in Prague)*, Praha 2008.

**29** Albert Kotal noted the power of new tradition that also antiquated his own research on the subject in his article *K výstavě Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, *Umění IV*, 1966, p. 227: “*The division of the oeuvre of the Master of the Žebrák Lamentation between two artists has substantially altered the question of the chronology of their work...*”

**30** The question arises as to how did it happen that the creators of the south Bohemian sculptures adopted the Žebrák Master schemes (created in Budějovice?) via the workshop of the Zvíkov Master (located in Horažďovice?).

**31** Michaela Christina Neumeister, *Studien zu den Alttöttinger Türen und ihrem Meister*, Hamburg 1996.

**32** E.g. the abbreviation may conceal the name of an anonymous carver rather than that of a donor. However, it could also be an acronym of some unknown text, see, for example, the inscription “*VFDEI*” (= Vere filius dei erat iste) on the banderole held by the centurion depicted in the *Crucifixion from Heiligenstadt* by Hans Raphon.

**33** Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.

**34** “*Christus semel pro peccatis nostris mortuus est iustus pro iniustis*”, p. 431.

**35** Inconsistent references to catalogue entries within the introductory texts and other entries, the discrepant transcription of inscriptions and documentary sources, and the occasionally varying opinions within the team of authors, which are not further expounded, as if the authors were mutually unaware of those discrepancies (for example, the Niederaltaich Abbey's hypothetical patronage over the church at Mouřenec near Annín: while Tejček and Lhoták refute this possibility, Rojt and Kuthan, independently of one another, assume its patronage, drawing on earlier literature, without responding in any way to the arguments proposed by their co-authors).

*Translated by Linda Leffová*

# *Spící ponocný* Quida Mánesa. Sentimentální idyla nebo/a malovaný žert

ANETA KLOUZOVÁ

Tématem stati je obraz *Spící ponocný* Quida Mánesa z roku 1862, jedna z vrcholných – svými rozměry v souladu s dobovými zvyklostmi tohoto oboru malířství komorních – ukázek produkce malovaného žánru prezentovaného na pražských výročních výstavách umění a i v rámci celku malířovy tvorby. Obraz – ojedinělým způsobem v sobě stmelující idylu a komiku, tedy dva nejvýraznější póly oboru žánrové malby – vybízí ke sledování významů, vzájemných souvislostí i víceznačnosti těchto dobově aktuálních pojmů. To z velké části umožňuje již analýza trojice – veskrze kladných a různorodých – dobových komentářů díla. Obeznamení s dobovým „čtením“ na obraze zachyceného výjevu vede k úvaze nad komikou „Mánesova ponocného a jeho dvojí nepatřičnosti“. V textu je dále pojednáván „Spící strážce jako ikonografický typ žánrového výjevu“ a role Quida Mánesa, jíž svým dílkem v této oblasti sehrál. V kapitole „Komika v díle Carla Spitzwega, její ohlas v Praze a u Quida Mánesa“ je probíraný motiv dáván do kontextu příbuzné Mánesovy tvorby a především tvorby Carla Spitzwega, eminentního představitele komického žánru ve střední Evropě, jenž se výrazně přičinil o plné ocenění této polohy malovaného žánru pražskou kritikou, potažmo publikem. V navazující kapitole je naznačen status humoru – mimo jiné implikující ošklivost do sféry umění – jakožto podstaty malovaného žánru, sahající hluboko ke kořenům žánrové malby, a to do Nizozemí 17. století. Kapitolou „*Spící ponocný* jako novodobý Endymión: sentiment – a idyla“ text dále reaguje na dobovou zmínku odkazující na zcela odlišné – a neméně případné – vnímání daného námětu. Následně je logicky popřena neslučitelnost idylu a humoru a Mánesův *Spící ponocný* vyhodnocen jako příklad žánrového obrazu „na pomezí idylicka a komična“. Před závěrečnou shrnující úvahou je obraz ještě zasazen do dobových cenových relací a tím stvrzena jeho výjimečnost. Závěr na základě sumarizace unikátnosti obrazu potvrzuje významnost Quida Mánesa na poli domácí žánrové malby.

*Klíčová slova*  
malovaný žánr, idyla, sentiment, komika, ošklivost

**Quido Mánes, mladší bratr slavnějšího Josefa,** byl příslušníkem přední pražské rodiny malířů a vynikajícím představitelem žánrového malířství za časů největší obliby tohoto oboru tvorby. Obraz *Spící ponocný* vznikl na vrcholu Quidovy tvůrčí dráhy a byl v době svého zveřejnění vřele přijat kritiky i publikem kupujícím umění. To vše je v podstatě známo, přesto však kolem tohoto obrazu vyvstává řada otázek, jimž nebyla doposud věnována dostatečná pozornost. Samotný autor dosud zůstává poněkud ve stínu umění svého otce i bratra.<sup>1</sup> Quido vyžaduje větší

uznání i jako představitel oboru malířství, který patřil v 19. století k nejpobulárnějším a s pozdějším vývojem moderního umění byl diskreditován, mj. právě pro svou lacinou oblíbu u tehdejšího většinového publika. Přispěl k tomu proud umění směřující k idyle i sentimentu, a snad ještě více proud uvádějící do umění komiku a humor. Také v malovaném žánru se pěstoval idylismus promítaný do výjevů ze života prostých lidí, nejraději na venkově – idylismus často provázený věroučnou nebo morální pointou. Na druhé straně se právě žánrová malba od let Quidova mládí i v Praze soustředila na zápletky zahrnující komiku, jakou předtím běžně obsahovala hlavně umělecká grafika vytvářená především pro účely zábavy. Tato nejstručnější charakteristika umělecké scény je ovšem krajně zjednodušená vzhledem k neobyčejnému rozvoji žánru v evropských uměleckých metropolích a v myšlení o umění od pozdního 18. století. Samotné základní pojmy jako idyla, sentiment, nebo komika a žert či vtip měly v době vzniku Mánesova obrazu svůj specifický dobový obsah a ovšem také význačnost, danou jejich starší historií. Proto je k plnému pochopení *Spícího ponocného* zapotřebí rekonstruovat jejich význam i vzájemnou souvislost, což lze mj. pomocí důkladného čtení dobových komentářů k tomuto dílu a s nimi související debaty. To by mělo umožnit zodpovězení otázky po statusu Mánesova obrazu, naznačené v podtitulu této úvahy.

Nejprve však uvedme základní údaje ke *Spícímu ponocnému*. Obraz se nachází ve Sbírce umění 19. století Národní galerie v Praze. Jde o malbu menšího středního formátu, obvyklého při tehdejších malovaných žánru, vystavenou Mánesem na pražské výroční výstavě umění roku 1862 a odtud zakoupenou pro zdejší Galerii žijících malířů (**obr. 1**).<sup>2</sup>

K okolnostem vzniku a přípravě tohoto díla není známo nic bližšího a ani v rozsáhlém konvolutu kreseb Quida Mánesa se nenachází žádná s ním přímo související studie. Znána není ani totožnost malířova modelu na rozdíl od jiných Quidových obrazů i obrazů jeho současníků.<sup>3</sup>

Vnímání tohoto díla má usměrnit název, jímž jej jeho autor pro výstavu opatřil. V této souvislosti – tedy s motivem spícího mladíka – se lze zmínit i o tom, že Quido sám se v mládí zpodobil jako spáček a snílek (**obr. 2**). Vzhledem k nedostatku jeho dochovaných autportrétů lze snad tuto umělcovu sebestylizaci označit za dosti příznačnou.<sup>4</sup> Je namístě zmínit též obraz Josefa Mánesa *Při čtení* (1850–1855), jenž

se svým námětem postavy právě usnuvší nad knihou s předmětným tématem pojí, a to navíc s vědomím významného vlivu Josefova díla na tvorbu Quidovu.

### Dobové komentáře k obrazu

*Spící ponocný* se na pražské výstavě roku 1862 setkal s velmi kladnou odezvou v trojici poměrně obsáhlých komentářů. Skládají dohromady mozaiku různých prvků obrazu a způsobů jeho dobového „čtení“, takže stojí za to je znovu pozorně pročíst.

Karel Purkyně, pronikavý až nemilosrdný kritik umění a sám vynikající malíř, ve svém referátu z výstavy označil za nejmilejší z žánrových obrazů právě Mánesova *Spícího ponocného*: „Obrázek tento, ozářen pěkným leskem luny, je pln něžné poesie, a veskrz originální. Na starém kmenu odpočívá mladý vesnický ponocný, zosobněné dobré svědomí, a chrápe spánek spravedlivého. Hlava je opřena o zahradní plot, přes nějž všetečné slunečnice ozářenými tvářemi se na nového Endymiona líbezně usmívají. Obrázek ten je s velikou pilností a něžností proveden; jak krásně se cesta vsi vine; jak pěkně a pilně dělané jsou stromy, květiny a domky; jak pravdivé položení spícího! ruce, a vše osvědčuje nejnevinější lenivost, bezohlednou pohodlnost. Guido Manes rozluštil tuto způsobem věru uměleckým úlohu velmi těžkou. Tento selský vejrostek má při vši přirozené pravdivosti, přece něco idylického, něco jemného do sebe, ano, vsadili bychom se, že chlapík ten vzdor otevřené hubě není docela bez poesie.“<sup>5</sup>

Jan Neruda, přední český básník a kritik současné tvorby literární, divadelní i výtvarné, ve svém článku k výstavě zahajuje posouzení domácích žánrových obrazů slovy: „Milý náš Guido Mánes zápasí statně o palmu [vítězství], ‚Spící ponocný‘ patří k nejlepším obrazům Manesovým.“<sup>6</sup> A pokračuje: „As sedmnáctiletý hoch, zastávající služby ponocného snad za otce svého, usne konečně přemožen; sedí na silném kmenu, opřen o plot. Hrubě-příjemná tvář svědčí o plném zdraví, silně na mládí oudy rozkládají se volně. Vše svědčí o dušně parné noci, vše jest pohrouženo ve mdlém spánku, hlídač, křoví i ty schlípené, nad hochem se klonící slunečnice. Barva je makově šedá, dobře rozdělená. S toutéž svědomitostí, kterou Manes obrazy své dopodrobna provádí, a pro kterou mu již i svémráví vytýkáno, vypracoval také stafáží letošního, do rozměru sice malého, do myšlenky skromného, avšak vůbec cenného díla. Manes dovede přírodu studovat i věrně zobrazit.“

Rovněž referent deníku *Bohemia* obraz Quida Mánesa vychválil, byť z poněkud jiného úhlu pohledu: „Také noční hlídač od Quida Mánesa musí být zmíněn jako to nejpovedenější ze všech obrazů patřících ke komickému směru. Mladý selský hoch se špičatou čepičkou a kopím se položil u plotu a spí sladkým spánkem

*spravedlivých. Provedení krajiny ozářené plným měsíčním svitem je výborné, vzduch průhledně jasnosti a slunečnice, které mladého spáče objímají, dodávají celku něco natolik vesele strašidelného, až chceme věřit, že v obraze řádí malý skřítek.“<sup>7</sup>*

Tyto komentáře Mánesova obrazu se shodují v ocenění mistrovství malby při malířsky náročném nočním výjevu a v některých dalších podrobnostech. Liší se však zřetelně s ohledem na obvykle naznačovanou obecnější klasifikaci při posuzování malířského díla. Zatímco Neruda se jeho druhové klasifikaci vlastně vyhýbá, kritik v *Bohemii* prohlašuje Mánesův obraz rovnou za příklad komického žánru. A konečně Purkyně mluví o idyličnosti, něže a poezii výjevu, a přitom je výslovně nepokládá za neslučitelné s realistickým zachycením nechtěně komického vzhledu spáče. Tato charakteristika je tím závažnější, že pochází ze zasvěcených úst blízkého druha Quida Mánesa, a může tedy přinejmenším v některých bodech reprezentovat záměr samotného autora *Spícího ponocného*.

### **Mánesův ponocný a jeho dvojí nepatřičnost**

„Spící ponocný“ je ryzí protimluv. Explicitně komická je u Mánesova obrazu už dobově všeobecně srozumitelná okolnost související s náročným a zodpovědným povoláním ponocného. Každá větší obec si najímala jedince těšícího se všeobecné důvěře, aby střežil klidný spánek jejích obyvatel. Ponocný vyhledával poplach, nastal-li v obci mimořádná událost. Kromě hlídání nočního klidu měl zamezit případným loupežím a varovat před ohrožením obce či jejího majetku, zejména před ničivými požáry. Byl k výkonu svého povolání vybaven rohem a ruční zbraní na svou vlastní obranu – holí, čakanem či halapartnou. Obec jej spolu s dalšími obecními zřízenci vážala smlouvou a odměňovala finančně i naturáliemi. Ponocní však mnohdy zastávali další povinnosti vykonávané ve dne a odměna za ponocování byla jen vedlejším zdrojem jejich obživy. Práci ponocného směl vykonávat pouze zletilý muž, i když je zaznamenána řada výjimek.<sup>8</sup>

První náležitostí ponocného, kterou Mánesův hrdina nesplňuje, je tedy jeho věk. Na tuto nesrovnalost naráží i výše citovaný Nerudův komentář obrazu, když zmiňuje „mladí silnější oudy“ ponocného. Dobový divák znalý praxe ponocných si mohl představovat, že jde o syna ponocného, který jej z nějakého důvodu zastoupil, což také fabuluje nad Mánesovým obrazem Neruda. Otec nezletilce ovšem zůstával za jeho chování plně zodpovědný, a už proto se v komentářích k Mánesovu obrazu neob-

jevuje příkré hodnocení druhé, a to nejzřejmější nepatřičnosti, že totiž tento ponocný místo „ponocování“ prostě spí.

### **Spící strážce jako ikonografický typ žánrového výjevu**

Žánrové malířství 19. století disponovalo mnoha zvláště oblíbenými typy příběhu či výjevu, jako například „Rozbitý džbán“, „Hra na slepou bábu“, „Milostný dopis“, „Zkouška vína“, „Vyslechnutý rozhovor“ a další. Charakterizovaly typické lidské vlastnosti či situace a mnohé z nich s sebou nesly zřetelnou morální pointu. Některé, jako „Rozbitý džbán“, mají kořeny v bibli. Také spící hlídači se objevují jako podstatná součást výjevu se zmrtvýchvstáním Krista. Je jistě nesnadné si představit, že by byl Quido Mánes neznal přechetná vyobrazení základního námětu křesťanské ikonografie. Jiným takovým námětem se stali apoštolové, kteří usnuli během Ježíšových modliteb na Getsemanské hoře. Zde nejde o strážce ve vlastním smyslu toho slova. Na rozdíl od nich jsou jen chybuujícími a nikoli zcela negativními hrdiny děje, a tím spíše předjímají roli hrdiny Mánesova obrazu.

Další podstatnou, byť nesnadno zodpověditelnou otázkou je, kdy a jak vlastně došlo k osamostatnění výjevu se spícími strážci či ochránci do podoby hlavního námětu uměleckého díla.<sup>9</sup>

Kromě svaté historie mohla ovšem Mánesa inspirovat ztvárnění různých sekulárních příběhů se strážci, kteří se zpronevěřují své roli. Starší žánrová malba a grafika zahrnovala množství nočních výjevů se strážci, málokdy však v krajině, a to tím spíše platí o tvorbě ze staršího 19. století. V každém případě se lze domnívat, že výjevy se spícím ponocným jako takovým do běžného rejstříku malovaného žánru dlouho nepatřily.

U rozsáhlé dobové produkce malovaného žánru se v mnoha případech zachoval jen název toho kterého obrazu. U mnoha spících strážců nebo hlídačů tedy nelze jednoznačně usoudit, zda se jedná o noční výjev a tím spíše ani, zda jde o ponocného jako takového. Za této situace lze sotva s jistotou tvrdit, že Quido Mánes byl skutečně prvním z malířů, kteří ztvárnili motiv spícího ponocného.

### **Komika v díle Carla Spitzwega, její ohlas v Praze a u Quida Mánesa**

Pro další úvahy o tomto motivu u Quida Mánesa je potřeba zmínit ještě dvě jiná jeho díla. Olejomalba s ponocným a další postavou pospávajících při lucerně obsahuje narážku na selhání nočního strážce v jeho roli, snad s vědomou aluzí na apoš-

toly v zahradě Getsemanské (**obr. 3**). Dílo nebylo podle všeho za Quidova života nikdy vystaveno na pražské výroční výstavě; jeho přibližné vrocení se může opírat jen o posouzení zralého, nikoli však pozdního malířského stylu. Totéž platí ohledně kvaše ze Sbírky grafiky a kresby pražské Národní galerie s ponocným zívajícím na střeše městského domu a o jeho vrocení (**obr. 4**).<sup>10</sup>

Zdá se tedy, že Quido Mánes uplatnil specifický motiv spícího nočního hlídače souběžně s tvorbou vůdčí postavy malovaného žánru s komickými prvky ve střední Evropě, Carla Spitzwega, který však tento motiv využil mnohem později nežli Quido – totiž až během sedmdesátých let 19. století, kdy už lze zaznamenat i další známky obliby motivu spícího ponocného.

Spitzwegova tvorba je široce známa a odborně prozkoumána, mj. díky recentnímu soupisu a vizuální dokumentaci.<sup>11</sup> Motiv ponocného Spitzweg uplatnil v jednom ze svých nejznámějších obrazů, který byl původně vystaven v Mnichově roku 1879. Téhož roku ztvárnil v obraze menšího formátu tento motiv znovu. Zde jde, tak jako u Mánesa, rovněž o postavu mladíka, ale umístěnou do prostředí města. A konečně třetí Spitzwegovo zpracování společného motivu je v kompozici obrazu i celkovém ladění výjevu blízké Mánesovu *Spícímu ponocnému* (**obr. 5**).<sup>12</sup>

Malíři žánru si své motivy běžně „vyměňovali“, přičemž ovšem nakonec bylo vždy rozhodující individuální zpracování toho kterého motivu a jeho vlastní malířské ztvárnění.

Pokud jde o Spitzwega, jeho tvorba dávala mnohý příklad malovanému žánru ve střední Evropě a vyzbrojila jej i společnou obrazovou strategií. Ta spočívala v názorném zpochybnění až popření vlastního, původního smyslu chování či role zpodoběných osob. Spitzwegovi sváteční lovci spí nebo jsou bojácni, jeho strážníci pletou ponožky, podřimují nebo zívají. V jeho slavném raném obraze gardista odpočívá, zatímco místo sebe na hradbu umístil figurínu (**obr. 6**). Podobně také ve výjevu znázorňujícím akt portrétování malířem je portrétovaná osoba během sezení očividně znavena, ačkoli má v této roli působit opačným dojmem čilé duchapřítomnosti.

Svémi obrazy Spitzweg systematicky obesílal výstavy ve městech střední Evropy včetně Prahy. Na pražskou výroční výstavu je zasilal víceméně pravidelně od doby, kdy tato výstava byla otevřena zásilkám obrazů ze zahraničí. Takto se i Quido Mánes, o jednu generaci mladší než Spitzweg, seznamoval s jeho podněty od počátku své malířské průpravy.

Spitzwegovy bohaté styky s Prahou byly nedávno všestranně analyzovány,<sup>13</sup> takže zde postačí shrnout hlavní dosavadní poznatky na toto téma. Co se týká možného osobního kontaktu Josefa a Quida Mánesů se Spitzwegem v Mnichově před rokem 1849, není zcela průkazný. Rozhodně však Spitzweg roku 1849 navštívil Prahu, přičemž svou výpravu obřadně zaznamenal ilustrovaným textem.<sup>14</sup> Také později s uměleckou Prahou udržoval živé styky a souhrnným dokladem jeho zdejšího přijetí je nakonec i fakt, že výstava ze Spitzwegovy pozůstalosti byla uspořádána právě v Praze.

Starší odborná literatura se kromě vztahu Spitzwega s Josefem a Quidem Mánesovými zabývala i motivickým sepětím Spitzwega a jeho vynikajícího pražského vrstevníka z doby kolem roku 1849 – Josefa Navrátila. Stojí za zmínku, že Navrátil, představitel neakademického proudu v pražském malířství, využil Spitzwegův typ výjevu se svátečním lovcem i mnohem později, a to ve svých vrcholných olejomalbách s „honem na lišku“.<sup>15</sup>

Už tato jednotlivost naznačuje, že je třeba se dále zabývat pražským přijetím Spitzwega a jeho iniciativ v malovaném žánru. Nechme zde stranou jednotlivé zásilky tohoto umělce a jejich odezvy v pražském tisku a pokusme se na jejich základě charakterizovat celkovou situaci.

Spitzwegova úspěšná tvorba se pro malíře v Praze záhy stala výzvou k otevřenému napodobování a současně s tím přivolávala i negativní odezvu umělecké kritiky. Tak pražský vrstevník Quida Mánesa Gustav Poppe prezentoval už roku 1849 na zdejší výstavě dva obrazy pod názvy *Nedělní lovec* a *Noční hlídka*. Kritik *Bohemie* při této příležitosti mladého malíře pochválil za rozvíjení Spitzwegova směru, ale zároveň jej varoval před „přílišným napodobováním“ mnichovského mistra: „*Talentovaný Poppe začíná tam, kde Spitzweg končí. Neexistují snad i jiné hlouposti, než že si vyjde prodavač koření v neděli ven za účelem střílet divoké zvíře, a přitom ve svém úkolu neuspěje? Celkově bychom měli Poppeho varovat od přílišné imitace Spitzwega. [...] Na ‚Spící hlídce‘ [od Poppeho] nalézme ještě další druhotné vtipy. I v tomto případě mladého umělce varujeme. Takové vedlejší vtipy jsou často prvky bez souvislosti. Spitzweg, stejně jako např. Hogarth plývají nejrůznějšími narážkami, které jsou mnohdy bezpředmětné.*“<sup>16</sup>

Přijetí Spitzwegovy tvorby v pražském prostředí, jako ostatně kdekoliv jinde, tedy nebylo pouze kladné. O radikálním odmítnutí jednoho obrazu pražskou kritikou svědčí poznámka z roku 1847: „*V souvislosti s [...] obrazem od Spitzwega, máme prosbu na*

*pány umělce, aby obraz zastřeli drapérií, jelikož není hoden pohledu dnešního diváka.*<sup>417</sup>

Poppeho *Noční hlídka* je dnes známa jen ze stručného dobového popisu. Znázorňovala člena národní gardy, který usnul při hlídce a jemuž svítil noční hlídač loučí do obličeje. Rovněž Poppeho kresba *Náměsíčný zachycující střetnutí nočního hlídače s postavou dlící na střeše domu* dává představu o komickém pojednání námětu příbuzného *Noční hlídce* (obr. 7).<sup>18</sup>

Tyto drobnosti vytvářejí podklad a pozadí pro následující tvorbu Quida Mánesa, včetně jeho *Spícího ponocného*. Quido sám se totiž mnohdy přikláněl ke komickému žánru, ať už spíš implicitně – jako v obraze *Zvědavý posel* (1857), nebo explicitně obrazem *Starosti hostinského* (1859), zachovaném v podobě přípravné kresby (obr. 8).<sup>19</sup> K tomuto obrazu se pojí významuplné vyjádření pražského kritika: „[...] *karikatury se dotýkající, avšak neméně vtipný, je obraz [Quida Mánesa] ‚Zahradní číšník při náhlé bouřce‘. Bouřka přitom hrozí tím, že mu veškeré výhledy na hosty a spropitné utopí.*“<sup>20</sup>

Tato formulace zahrnuje připuštění malovaného vtipu do umění, ale zároveň pojmem „karikatura“ naznačuje hranice uplatnění humoru v umění. Zdá se, že i oficiální kritik umění se dovedl malovaným žánrem bavit. Kritika kolísala mezi oficiálními kritérii umění a očekáváním širšího publika. Snad nejzřetelněji vyjadřuje povinnou distanci kritika umění smíšenou s respektem k očekávání širší vrstvy publika roku 1848 *Bohemia* slovy: „*Ke Spitzwegovým výkonům můžeme říci následující: Přestože vidíme stále tutěž osobu, musíme se smát. Patrně už po třicáté pohlížím na tutěž postavu a již jsem si chtěl poněkud stěžovat, přese vše jsem byl nucen znovu a znovu se smát. A smál jsem se věru hodně, až mi létaly mouchy do úst [...].*“<sup>21</sup>

Právě Spitzweg se svými výkony postaral o plné ocenění komického žánru pražskou kritikou. V roce vystavení Mánesova *Spícího ponocného* (1862) o jednom jeho obraze Purkyně napsal: „*[Malíř podobizen] je, jako všechny obrazy tohoto pravého humoristy, velmi pěkně malován; obrázek ten je sám o sobě srozumitelný a nepotřebuje žádného vysvětlení.*“<sup>22</sup> A v tomto kontextu malovaného žánru s vůdčí rolí Spitzwega jednou označila *Bohemia* také Quida Mánesa za „*pražského Spitzwega.*“<sup>23</sup>

### **Komika jako uznávaná výsada žánrového malířství**

Základem rozvoje malovaného žánru v Evropě byla tvorba v Nizozemí 17. století, u níž bývá nověji stále více analyzována komplexní struktura humoru a komiky odpovídající ve vizuálním umění dalším

oborům umělecké tvorby. Někdejší vytyčení „komického modu“ malovaného žánru 17. století zdůraznilo analogie v divadle středověku i éry humanismu a v komickém žánru dobové literatury. Studium zakladatelské fáze žánrové malby se zdá shodovat na tom, že také malíři cestou humoru a komiky pojednávali kontrast etiky stanovené tradicemi s morálkou své doby.<sup>24</sup>

Od počátku čtyřicátých let 19. století, s rozmachem žánrového malířství v prostředí umělecké Prahy, se tu humor a komika staly předmětem debaty nad možnostmi tohoto oboru malířství. Zdejší kritika tehdy přejímala dobově rozšířený názor, že humor je dokonce podstatou malovaného žánru a obecněji, že vše ošklivé v „krásném umění“ může být uplatněno prostřednictvím komiky. Tak v pražské *Bohemii* se roku 1843 k malovanému žánru píše: „*Hlavně by nám neměly být předkládány triviality ani scény vražd a umírání, ani smutné a plačtivé romantické poezie, ani efekty bez významu a prostoduché parádně oděné ženy. Tato témata totiž leží mimo hranice humoru. A právě v prostoru humoru žije žánrové malířství.*“<sup>25</sup> Nebo tamtéž o rok dříve nad jedním z obrazů výroční výstavy: „*pokud není malíř schopen to, co je nehezské, ukázat jako něco komického, vůbec by se do takového tématu neměl pouštět*“, a dále: „*ve všem skutečně komickém totiž leží indicie kontrastu pěkného a ošklivého.*“<sup>26</sup>

Z tohoto zdůraznění „skutečného“ komična zároveň vyplývají vysoké nároky na příslušný způsob uměleckého ztvárnění reality, umožňující chápat komično jako legitimní obor umělecké tvorby.

Rozsáhlé změny v chápání krásy a „krásného umění“ započaly s mohutným rozvojem estetiky a teorie umění během pozdního 18. století. Britské, francouzské i německé myšlení se vyrovnávalo s antickým odkazem i se současnou scénou umění a rozvíjelo přitom mj. podněty dosavadního myšlení o podstatě literární satiry i komedie jako oboru divadelní tvorby. Takové zaměření se najde už u evropského průkopníka psané kritiky „krásného“ umění Denise Diderota.

Estetika soustředěná dosud k pojmu krásy a ke ztvárnění ideálu v umění začala být revidována s vědomím rozmanitých modalit krásy a bytostných možností jednotlivých oborů umělecké tvorby. V této souvislosti se vynořila právě kategorie komična jako klíčová, schopná zprostředkování mezi ideální krásou a reálnou ošklivostí.

Rehabilitaci ošklivosti dovedl do nejsoustavněji propracovaného myšlenkového systému v polovině 19. století estetik a teoretik Karl Rosenkranz. Ústřední tezí



jeho spisu bylo, že ošklivost nepředstavuje pouhý nedostatek krásy, nýbrž její aktivní protějšek, neboť krása může být vnímána jedině na pozadí ošklivosti. Poukázal na různé modalitý krásy a rozmanité způsoby jejího subjektivního vnímání. I když nakonec konstatoval, že ošklivost pro ošklivost preferuje jen „patologické“ vnímání na rozdíl od „zdravého“, postihl různé legitimní způsoby uplatnění ošklivosti v umění.<sup>27</sup>

Podobně jako někteří další evropsky významní teoretici umění od čtyřicátých let 19. století zahájil i Rosenkranz své vysvětlení stávajícího paradoxu estetiky a teorie umění tím, že odkazoval na komiku tradičně respektovanou v některých druzích veškeré umělecké tvorby. „*Komično musí vždy zahrnovat příměs ošklivosti*“ a „*umělec produkuje komiku se nemůže ošklivosti vyhnout*.“<sup>28</sup> Autorova snaha promyslet estetický paradox v umění jej tak nakonec uvedla k mimořádnému ocenění role komična. Ošklivost jako negace pozitivní krásy nachází novou, vyšší pozitivní podobu v komice: „*pozitivní ideál se nachází v komičnu, jelikož negativní jev se v komičnu rozpouští*“, „*tím, že vše ošklivé se sblíží s komičnem, ztrácí svou ošklivost*“ a „*komika může být krásnou, krásnou nikoli ve smyslu jednoduché pozitivní krásy, nýbrž ve smyslu estetické harmonie*.“<sup>29</sup>

Rosenkranz se zabýval i různými dalšími fenomény protějškovými ideálnímu krásnu, jako bylo od 18. století publikem umění oblíbené a teoretiky umění debatované „strašidelné“: „*Strašidelné lze snadno obrátit do komična. Skutečnost, že vše strašidelné lze snadno obrátit do komična, je zbytečně rozvádět, jelikož satirou na strašidelnost se až příliš často zabývala persifláž. Také mimo satiru však umění využívalo vše strašidelné a přízračně ke směšné zápletce*.“<sup>30</sup>

Podobné prvky jsou zaznamenány také v dobovém „čtení“ Mánesova obrazu, posledně zmíněný moment ve výše uvedené dobové charakteristice tohoto obrazu („veselé strašidelné“). Také Mánesův *Spící ponocný* v sobě mísí cosi pěkného s nehezským, či mírněji řečeno směšným, a proto může působit komicky. To se týká zejména tak důležité části obrazu, jako je obličej chlapce: malíř takřka karikaturně zdůraznil pootevřená ústa spáče (obr. 9).

### **Spící ponocný jako novodobý Endymión: sentiment – a idyla**

K odlišnému až protichůdnému způsobu čtení Mánesova obrazu poukazuje dobové přirovnání jeho hrdiny k Endymiónovi, ve výše uvedeném citátu. Duchaplná charakteristika obrazu *Spící ponocný* z pera malířova přítele a pronikavého kritika umění Karla Purkyně se týkala převážně věrohodnosti ztvárnění hrdiny obrazu a jeho duševního

stavu, a odkaz k Endymiónovi přitom nebyl jen pouhým bonmotem. Nejenže odpovídal starším malířským i sochařským znázorněním v pozici těla, náklonu hlavy a rovněž v nejčastějším způsobu jeho umístění do noční krajiny. Také duševním rozpoložením, pohroužením se do slastného a přitom nevinného spánku totiž plně vyhovoval starořeckému mýtu o věčně krásném mladém pastýři. Bohyně měsíce Seléné se do Endymióna zamilovala, ale vzhledem k jeho povaze lidského smrtelníka jej mohla navštěvovat jen v noci, za jeho spánku. Endymión byl hlavním hrdinou příběhu a jeho božským protějškem se později příležitostně stávala i Diana. V 18. století se Endymión s protějškovou bohyní objevovali spolu se zprostředkující postavou putti a malířství kolem roku 1800 zpodobovalo někdy už jen Endymióna ve společnosti tohoto prostředníka, například ve slavném díle A.-L. Girodeta (obr. 10). Přitom postava mladého spícího pastýře s hlavou nakloněnou vzhůru bývá situována ve výjevu obvykle zleva, ostatně ve shodě s nejnámějším antickým reliéfem zpodobujícím Endymióna. V Quidově *Spícím ponocném* jsou protějškem mladíka slunečnice vpravo, odkazující na odtud přicházející, případně s rozbřeskem mizející měsíční bohyni.

Endymión se stal frekventovaným motivem evropského malířství během druhé poloviny 18. století a v českém prostředí doby kolem roku 1800 dokonce součástí veřejného manifestu na téma současného kritického stavu umění a jeho patronace.<sup>31</sup>

V postavě krásného mladíka se soustřeďovala baladická nálada doby a rezonovalo dobově symptomatické téma spánku a snění. Vynikajícím způsobem to evokovala „poetická romance“ *Endymion* Johna Keatse z roku 1818: „*Co krásné je, v tom provždy radost žije, / a kouzlo časem vzrůstá. Nepřelije / se do nicoty, ale zachovává nám klenbu ticha, snění růžová, / hluboký spánek poklidného dechu [...]. / Vzdor trýzni vzdejší, vzdor utrpení šlechetných duší, přes pochmurný čas, / přes trní cest, jež zavádějí nás, / když ve tmě tápeme. Nám to však nedá, nám všechno krásné z duše příkrav zvedá / a léčí ji. To platí o měsíci, / o slunci, o větvi stín skýtající / znaveným stádům. [...]*“<sup>32</sup>

Pastýř Endymión, byť výjimečný láskyplnou noční komunikací světa bohů s ním, byl v podstatě součástí komunity osidlující původní řeckou krajinu idyly oslavovanou v pastorální poezii a v malířství ztvárněnou pastorálním typem krajinomalby, v protikladu ke krajině jako prostředí hrdinských dějů.<sup>33</sup> Idylismus a sentimentalismus provázený příměsí nostalgie získal v českém kulturním prostředí zvláště silné zázemí a nabyl své specifické podoby i v textu

písně *Kde domov můj*, která se později stala hymnou Čechů.<sup>34</sup>

### **Zdánlivá neslučitelnost idyly a humoru**

Jan Neruda, který věnoval v úvodu naší úvahy citovaný láskyplný komentář k Mánesovu obrazu, měl – už vzhledem ke svým vlastním uměleckým ambicím ve sféře drobných literárních útvarů – zvláště pozorný a vřelý vztah i k malovanému žánru. V roce vystavení *Spícího ponocného* Neruda charakterizoval malovaný žánr velmi široce a s důrazem na jeho očekávaný rozkvět či vzestup v domácí tvorbě: „*Rozdílné jsou libůstky laiků, genre má však nejvíce přívrženců mezi nimi, jeť každému běžnými předměty svými blízký, lehce srozumitelný, zábavný, jsou to portratty života skutečného, mnohdy i obyčejného [...] a na čest domácích našich umělců třeba i zde opět stvrditi známou již pravdu, že snaží se upřímně po vyšším. Máme již celou řadu šťastných genristů a s některými z nich setkáváme se s potěšením i letos zase.*“<sup>35</sup>

Tuto charakteristiku žánru obměňuje o rok později v obecnější podobě také autor příslušného hesla v základním díle české lexikografie té doby, v Riegrově *Slovníku naučném*. Žánr zahrnuje „[...] v umění malířském [...] obyčejně vše, co nenáleží do oboru malby historické nebo krajinomalby. V nejužším smyslu naznačuje se tímto názvem malířské představení výjevů a situací z pospolitého neboli všedního života, bez vyššího a určitějšího historického významu, v jisté ozdobné obmezenosti prostorní, v harmonickém provedení co do formy i do obsahu, ve kterémžto posledním se vždy má jeviti jistá poetická idea, čerpaná z bohatých pramenů ducha, jako jsou: vroucnost duševní, citlivost a sentimentálnost (v dobrém smyslu), humor a satyra atd. [...]“<sup>36</sup>

Neruda sám ve své literární tvorbě projevilsmy sl pro skloubení idyly s humorem.<sup>37</sup> Charakteristiky maximy malovaného žánru lze najít v pražském prostředí už za Nerudova mládí, v době nástupu tohoto oboru na pražskou výstavu umění. Například univerzitní profesor estetiky a zdejší přední komentátor tehdejší malířské tvorby Anton Müller nad jedním z vystavených obrazů upozornil na jeho statut „*na pomezí idylična a komična*“.<sup>38</sup>

Lze zřejmě tvrdit, že také dílo Quida Mánesa patří na toto pomezí – lépe řečeno, že se v něm vynalézavě snoubí prvky obou hlavních konvenčních proudů malovaného žánru.

### **Mánesův *Spící ponocný* v kontextu cen a nákupů obrazů**

Po sondách kolem tohoto díla a jeho zdrojů i způsobu jeho dobového přijetí se nakonec nabízí otázka, jak se *Spící ponocný* umístil

v kontextu finančního ocenění a případných akvizic obrazů v Praze té doby.

S Mánesovou tvorbou bylo publikum na pražských výročních výstavách seznamováno od dob jeho mládí. Pražská výstava umění byla největší domácí platformou prezentace současného umění a Mánes na ní vystavoval soustavně od roku 1841. Za dvacetiletí do roku 1861 představil na patnácti výstavách třiatdvacet děl.<sup>39</sup> Již z této statistiky je zřejmé, že výroční výstava v Praze nebyla jedinou platformou prodeje jeho obrazů, protože výlučně touto cestou by se jako malíř neuzivil, ani kdyby je všechny na těchto výstavách prodal. I když prezentace umění na pražské výstavě měla vcelku hlavně prestižní nebo propagační význam, katalogy této výstavy dávají dobrý náhled do cenových relací. Šlo zejména o olejomalby na plátně, jejichž cena se v Mánesově případě pohybovala od 80 do 300 zlatých rakouské měny. Prodejní cena 220 zlatých požadovaná roku 1862 za obraz *Spícího ponocného* se tedy z cenových relací, v nichž se pohybovaly ostatní Mánesovy obrazy, nikterak nevymyká. Je však třeba vzít v potaz malý formát tohoto díla. Jestliže Mánes na výroční výstavě roku následujícího nabízel velkoformátový obraz *Venkovská hospoda* za 280 zlatých, je zřejmé, že si svého komorního díla považoval. Ani konfrontace s cenami, za něž byly roku 1862 na pražské výroční výstavě nabízeny žánrové obrazy, ať už domácích či zahraničních malířů,<sup>40</sup> nepopře vysoké ocenění Mánesova *Spícího ponocného*.

Za těchto okolností ceny malíři požadované za obrazy na pražské výstavě byly rovněž součástí jejich rozmanité strategie a nákupy z výstavy nebyly nijak výjimečnou událostí, jak o tom svědčí také příklad Quida Mánesa. Mánes zde za období od roku 1842 do roku 1862 prodal šestnáct obrazů, včetně *Spícího ponocného*. Čtyři z patnácti nákupů provedených do roku 1861 uskutečnili příslušníci domácí aristokracie působící v okruhu mecenášů umění, o zbytek se postarala Krasoumná jednota.<sup>41</sup>

Z přehledu nákupů Mánesových obrazů z pražské výstavy je dobře patrné, že jednotlivci zde nakupovali poměrně vzácně, zatímco pravidelným a největším odběratelem byl pořadatel výstavy, Krasoumná jednota, která díla získávala ke každoročnímu slosování mezi svými akcionáři. Naopak v případě *Spícího ponocného* šlo o poměrně prestižní záležitost, protože jej zakoupila tzv. Galerie žijících malířů. Tato instituce působila na podobném základě jako Společnost vlasteneckých přátel umění, tedy jako soukromý fond založený původně několika aristokraty.

Cílem Galerie bylo hlavně získat a načas zveřejnit vzorná díla soudobého umění v Obrazárně Společnosti.<sup>42</sup> Galerie se na pozadí podobných institucí v metropolích umění a jejich velkorysejších nákupů stala předmětem trvalé kritiky ze strany domácí veřejnosti, mj. pro zřetelné opomíjení zdejších umělců. Z tohoto hlediska se právě nákup Mánesova obrazu v roce 1862 může jevit jako gesto korekce stávající umělecké politiky Galerie žijících umělců.

Jaké byly přesně motivy mužů rozhodujících o volbě právě *Spícího ponocného* k akvizici, se sotvakdy podaří zjistit. Malovaný žánr naplňoval svým drobným formátem očekávání plynoucí z akademického chápání umění a opřené o tradiční hierarchii jeho oborů. Námět Mánesova díla byl navíc už nobilitován jeho historickými předstupni. A konečně, v očích hybatelů Galerie žijících malířů mohl spící ponocný jakožto Endymión ztělesňovat implicitní „politický“ komentář k současnosti, byť by šlo o komentář jiného druhu, než tomu bylo před nástupem neoabsolutismu v případě Spitzwegových obrazů a jejich dobového publika.

### Závěr

Blíže studium obrazu *Spící ponocný* potvrzuje význačné postavení Quida Mánesa ve sféře malovaného žánru a vede zejména k hlubšímu rozpoznání významu zmíněného díla v umělcově tvorbě.

Z dobové pražské diskuse nad tímto obrazem i nad malovaným žánrem obecně plyne odkaz k „humoru“ a „poezii“ jako klíčovými protějšky spektra, v němž se žánrové malířství utvářelo a v době vzniku tohoto díla bylo vnímáno. Příklady kombinace různorodých stylů umění sice poskytovala už antická poezie, ale pro situaci vzniku *Spícího ponocného* byly k dispozici už mnohem jemnější stylové odstíny a průniky stylů. O tom svědčí i širší dobová debata nad soudobým uměním opřené o tehdejší filozofické úvahy o krásnu a ošklivost, jež tvoří pozadí i pro dobový statut malovaného žánru.

Quido Mánes ve *Spícím ponocném* uplatnil dobově sugestivní téma profesionální role člověka a individuálního zpronevěření se jí. Angažoval zde také téma spánku a snění, v Evropě poloviny 19. století často asociované s odstupem až odvratem od poměrů ve stávající společnosti. Mánes se v tomto ohledu i jinak inspiroval zejména u předního mistra střeoevropského žánru, Carla Spitzwega. Spitzweg ve své vrcholné tvorbě naznačil možnost vyrovnání se malířství poezii v transformaci skutečnosti do umění tím, že od konvenčního malovaného žánru postoupil k exaltaci nejvlastnějších pro-

středků malířství – barvy a světla. Mánesova tvorba spíše rozvíjela do vrcholných poloh někdejší intelektuální a malířskou tradici biedermeieru a romantiky. Jedním z příkladů takového výkonu je právě Mánesův *Spící ponocný*, který se jeví mj. jako syntéza základních kvalit, vyznačující podle dobové debaty vrchol ambicí malovaného žánru. Specifické spojení „humoru“ a „poezie“ zde čerpá koneckonců z původního potenciálu biedermeieru – z propojení obrazu životní idyly s jeho lehce ironickou (resp. sebeironickou) reflexí.

*Spící ponocný* je pozoruhodným příspěvkem Quida Mánesa k dobovým snahám o revizi malovaného žánru. Šlo o ojedinělou odezvu na dobové přesycení idylismem i anekdotickým pojetím malovaného obrazu. Mánesovo výslovné uplatnění motivu Endymióna ve *Spícím ponocném* neznamenovalo jen vnější využití antické látky k nobilitaci malovaného žánru. Spojení ponocného s Endymiómem totiž naznačovalo možnosti vnitřní transformace konvenčního žánrového malířství do umění, které má zachytit totalitu lidské existence. Kvality *Spícího ponocného* byly v pražském prostředí z různých pozic rozpoznávány už v době vzniku tohoto dílka. Tím spíše se tento obraz jeví jako cenný umělecký výkon z většího časového odstupu, tedy nejenom z hlediska dobových standardů Prahy doby Quida Mánesa.

*Tato stat' byla recenzována.*

### Poznámky

- 1 Jediná knižní monografie tohoto malíře (Jan Loriš, *Quido Mánes*, Praha 1937) je dnes už dosti antikvovaná; recentní přehledné pojednání s bibliografií o Quidovi viz Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *Malířská rodina Mánesů* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 2002; pro souvislost Quidovy tvorby v dobovém malovaném žánru viz Šárka Brůhová (ed.), *Idylický žánr v české malbě 19. století. Antonín Dvořák, Quido Mánes, Antonín Gareis ml., Eduard Steffen* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Městské muzeum a galerie v Hlinsku 1998.
- 2 *Spící ponocný (Mladý ponocný, Ponocný)*, 1862, značeno vpravo dole: „*Quido Mánes*“, olej, plátno, 41 × 54,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 450; *Katalog der Kunst-Ausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1862*, Prag 1862, s. 12: „[Nr.:] 238 [Gegenstand:] *Ein Nachtwächter*“.
- 3 V případě Quida Mánesa je známa totožnost hrdiny jeho obrazu *Zlatník*, jímž byl v Praze známý muž této profese, mimochodem předek malíře Oskara Kokoschky.
- 4 Viz Roman Prahl, Josef Mánes – Umělcův sen, in: Marta Ottlová – Milan Pospíšil (eds.),

*Proudý české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál*, Praha 1990, s. 90–99 (zvl. s. 92 a obr. 17). Svému školiteli prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc., bez nějž by tento článek nevznikl, děkuji za nedocenitelné podněty k tématu.

**5** (Karel Purkyně), Letošní umělecká výstava, *Národní listy* II, 10. 5. 1862, č. 110, s. 1.

**6** (Jan Neruda), Z umělecké výstavy, *Hlas* I, 15. 5. 1862, č. 134 (nestr.).

**7** (Anonym), Kunstaussstellung 1862. XI., *Bohemia* XXXV, 21. 5. 1862, č. 145, s. 1456.

**8** Jednou z výjimek byl případ, kdy z důvodu svého špatného zdraví ponocný pověřil svým úkolem houževnatou ženu. Za laskavé poskytnutí této i předchozích informací děkuji PhDr. Miloši Tomandlovi z Ústavu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

**9** Quido sice oba motivy asi znal i ze staršího obsáhlého souboru grafik od prvního ředitele pražské Akademie umění Josefa Berglera, které se na této škole dlouho užívaly i při výuce adeptů umění, ale ani zde se jako samostatný výjev neobjevují; viz Roman Prahel (ed.), *Josef Bergler a grafika v Praze 1800–1830 / Joseph Bergler and Graphic Arts in Prague 1800–1830*, Olomouc – Praha 2007. Konvolut grafik chovaný ve Sbírce grafiky a kresby Národní galerie v Praze také s největší pravděpodobností nezahrnuje žádný přímý inspirační zdroj pro Mánesova *Spícího ponocného*. Za toto zjištění děkuji Mgr. Petru Šámalovi. Pokud jde o zahraniční i českou moralistní grafiku, za upozornění na jediný grafický list pohrávající si s tematikou ponocného, respektive nočních strážců ulic (William Hogarth, *Noc*, z cyklu *Čtyři denní doby*, 1738, lept a mědiryt, papír, 452 × 580 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. R 916), který rovněž nebyl předobrazem Mánesova hrdiny, děkuji PhDr. Evě Bendové, Ph.D.

**10** *Nocturno*, značeno vpravo dole: „Q Manes“, cca 1860–1863, olej, plátno, 54 × 64 cm, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. O 479; viz Jiří Kotlík – Roman Prahel, *Město v českém umění 19. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze a Západočeská galerie v Plzni u příležitosti symposia v Plzni 1982, in: Milena Freimanová (ed.), *Město v české kultuře 19. století, studie a materiály*, Národní galerie v Praze, Praha 1983, s. 434, č. kat. 69; Jana Potužáková, *České umění 19. století ze sbírek Západočeské galerie* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 1991, s. 31, č. kat. 43 a Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *České malířství 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2000, s. 35, č. kat. 130, obr. s. 76. Kvaš (Quido Mánes, *Ponocný*, akvarel /kvaš/, papír, 145 × 210 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 14631) lze na základě posouzení autorského stylu a dílčích komponent výjevu snad datovat do 50. let 19. století, tedy do ranější tvorby Quida Mánesa. Za laskavé vyjádření k vrocení díla děkuji PhDr. Šárce Leubnerové.

**11** Siegfried Wichmann, *Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke. Gemälde und Aquarelle*, Stuttgart 2002.

**12** Pro tři obrazy se spícím ponocným srov. Günther Roennefahrt, *Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle*, München 1960, s. 209–210.

**13** Roman Prahel, Malíř Carl Spitzweg a jeho pražská agenda, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, s. 363–368.

**14** Srov. Siegfried Wichmann, *Spitzweg auf der Reise nach Prag mit Postkutsche, Eisenbahn und Dampfschiff von ihm eigenhändig aufnotiert und illustriert*, München 1963 (2. vyd. München 1980) a Olga Macková, *Spitzwegova cesta do Prahy*, *Umění* XIV, 1966, s. 184–185.

**15** *Hon na lišku*, značeno vpravo dole: „Jos. Nauratil“, (po 1850), olej, plátno, 39,5 × 50,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2653; *Hon na lišku*, neznačeno, (zač. 50. let 19. stol.), olej, plátno, 45 × 55 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 10219; *Na lovu*, značeno vpravo dole: „Jos. Nauratil“, (zač. 50. let 19. stol.), olej, plátno, 32 × 40 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 8012; *Na čekání*, značeno vlevo dole: „Nauratil“, (50. léta 19. stol.), kvaš, papír na desce, 21 × 26 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 10830; *Hon na lišku*, varianta, značeno vpravo dole: „Jos. Nauratil“, (zač. 50. let 19. stol.), kvaš, papír, 23,8 × 28,3 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 13632; *Dub (Na čekání)*, značeno vlevo dole: „Jos. Nauratil“, (zač. 50. let 19. stol.), kvaš, papír, 21 × 26 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 12955; *Starý strom s lovcem*, značeno vpravo dole: „Jos. Nauratil“, (zač. 50. let 19. stol.), kvaš, papír, 21 × 27 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 8330.

**16** Text je uveden tvrzením: „Pokud je umělec schopen takovou komiku zobrazit, je to dar přírody, jež je třeba pěstovat a hýčkat.“ (Anonym), *Kunstaussstellung, Bohemia* XXII, 23. 5. 1849, č. 122, s. 3.

**17** (Anonym), *Die Kunstaussstellung zu Prag im J. 1847. (Fortsetzung.)*, *Bohemia* XX, 2. 5. 1847, č. 70, s. 3.

**18** Jde ovšem o kresbu vytvořenou pro účely kavárenské zábavy kroužku umělců, která se stala součástí tzv. *Svatolukášské knihy* (s. 28), obsahující karikatury a humorné kresby i texty; *Náměšičný (Ein Monatsüchtiger)*, cca 1850, kresba perem lavírovaná tuší, papír, 19,5 × 23 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 15784/57.

**19** Náčrt k obrazu je ve sbírkách Národní galerie v Praze (*Studie k obrazu Hostinský ve strachu*, 1859, kresba tužkou, papír, 228 × 290 mm, inv. č. K 12907).

**20** (Anonym), *Die Prager Kunstaussstellung. IX.*, *Bohemia* XXXII, 8. 6. 1859, č. 135, s. 1194.

**21** (Anonym), *Die diesjährige Kunstaussstellung.*

(Fortsetzung.), *Bohemia* XX, 23. 6. 1848, č. 93–94, s. 7.

**22** (Karel Purkyně), Letošní umělecká výstava, *Národní listy* II, 23. 5. 1862, č. 121 (nestr.).

**23** *Bohemia* 1859 (cit. v pozn. 20).

**24** K tomu srov. zvl. Hans-Joachim Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLVI, 1983, s. 401–418; Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983; eadem, Picturing of the Dutch Culture, in: Wayne E. Franits (ed.), *Looking at the Seventeenth-century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1996, s. 57–67; Mariët Westermann, Steen's Comic Fiction, in: Guido M. C. Jansen (ed.), *Jan Steen. Painter and Storyteller* (kat. výst.), National Gallery of Art Washington – Rijksmuseum, Amsterdam 1996, s. 53–67. K tomu srov. recentně Andrea Rousová, *Žánrová malba 17. a počátku 18. století v Čechách*, (disertační práce), Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 2010.

**25** (Anonym), Über die diesjährige Prager Kunstausstellung. (Fortsetzung.), *Bohemia* XVI, 5. 5. 1843, č. 54, s. 4.

**26** (Anton Müller), Die diesjährige Prager Kunstausstellung, *Bohemia* XV, 6. 5. 1842, č. 54, s. 3. První z citátů se vztahoval k obrazu *Maďarská pastýřská slavnost* od frankfurtského malíře žánru Heinricha Franze Gaudenze von Rustige, který i později pražskou výstavu často obeslal.

**27** Johann Karl Friedrich Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg 1853; srov. recentně Tereza Stará, *Estetika ošklivosti*, (bakalářská práce), Seminář estetiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, 2008, s. 34–35.

**28** Rosenkranz (cit. v pozn. 27), s. 6–7.

**29** Ibidem, s. 8–10, 53.

**30** Ibidem, s. 352.

**31** Srov. Roman Prahl, Smuteční figura a změny konvencí v sochařství kolem roku 1800, in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (eds.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky*, Praha 2003, zvl. s. 194–196.

**32** John Keats, *Obrys krásy*, Praha 1977, s. 16 (přel. Hana Žantovská). Jiná z Keatsových básní, *Spánek a poezie*, vyzývá spánek takto: „[...] Jenom ty, spánku, očí zavírači, / šeptavých uspávanek vypravěči. / Podušek našich věrný hlídači, / makových květů hbitý splétači [...].“ Ibidem, s. 9.

**33** Existuje rozsáhlá odborná literatura ke kategorii idyly, k její genezi a k historickým způsobům jejího uplatnění v literatuře a umění, zvláště počínaje érou sentimentalismu. Shoda panuje asi v tom, že tehdy se v idyle často projevil melancholický až nostalgický rys nad ztrátou harmonie někdejšího života lidstva. Tento rys vhodně ztělesňovala mezi jinými báj o Endymiónovi.

**34** Srov. Vladimír Macura, Krajina hymny

a krajina literatury, in: Patrik Ouředník (ed.), *Kde domov můj, varianty a parafráze*, Praha – Litomyšl 2004, s. 125–130.

**35** (Neruda) (cit. v pozn. 6).

**36** Mil. [Jan Boh. Müller], „Genre“, in: František Ladislav Rieger (ed.), *Slovník naučný*, sv. III, č. 1, Praha 1863, s. 346.

**37** Smysl pro analogie v tvorbě malířů osvědčil i jako redaktor některých časopisů, zejm. předního ilustrovaného zábavního periodika *Humoristické listy*.

**38** Anton Müller, Uiber die diesjährige Kunstausstellung, *Bohemia* XIV, 13. 6. 1841, č. 71, s. 3. Charakteristika se týká obrazu s motivem starého muže rozjímajícího nad nádobou s alkoholem. Pravděpodobně šlo o obraz holandské žánrové malířky Elisabeth Alidy van Haanen, jejíž bratři Remigius Adrianus a George Gillis vystavovali ve 40. letech 19. století na pražské výroční výstavě krajinomalby.

**39** Srov. katalogy výstav Krasoumné jednoty: 1841, *Zabíjačka* (kresba), č. kat. 295, cena neuvedena, soukromý majetek // 1844, *Bitevní scéna* (karton), č. kat. 142, cena neuvedena // 1845, *Ubytování*, č. kat. 116, cena: 150 zl. // 1845, *Předsunutá hlídka*, č. kat. 202, cena: 35 zl. // 1846, *Tyrolské povstání roku 1809, Haspinger vede své sedláky proti Francouzům*, č. kat. 184, cena: 250 zl. // 1846, *Tažní koně*, č. kat. 272, cena: 70 zl. // 1847, *Hoferovo zajetí*, č. kat. 176, cena: 300 zl. // 1848, *Koňská stáj*, č. kat. 256, cena: 250 zl. // 1849, *Selské stavení*, č. kat. 45, cena: 280 zl. // 1850, *Koňská stáj za třicetileté války*, č. kat. 243, cena: 250 zl. // 1855, *Ponny ve stáji*, č. kat. 308, cena: 160 zl. // 1856, *Starožitník*, č. kat. 321, cena: 300 zl. // 1856, *Vyjížďka na koni*, č. kat. 322, cena neuvedena, soukromý majetek // 1857, *Zvědavý posel*, č. kat. 176, cena: 200 zl., *Obchod delikatesami*, č. kat. 193, cena: 180 zl. // 1858, *Dudák*, č. kat. 189, cena: 180 zl., *Čínský císař Kien-long (1710–1786) skládá chvalozpěv na čaj*, č. kat. 360, cena: 160 zl., *Zámek Roztoky u Prahy se stafáží ze 17. století*, č. kat. 362, cena: 80 zl., *Chata u Kokořína* (skica), č. kat. 364, cena: 80 zl. // 1859, *Chlapec nad svým úkolem*, č. kat. 128, cena: 220 zl., *Hostinský ve strachu*, č. kat. 349, cena: 150 zl. // 1860, *Kuchyňské neštěstí*, č. kat. 19, cena: 220 zl. // 1861, *Zlatníková dílna*, č. kat. 184, cena: 210 zl.

**40** Např. roku 1862 byl Spitzwegův *Malíř podobizen* uváděn s cenou 250 zl., nebo z domácí produkce *Večer tříkrálový* od Antonína Gareise ml. s cenou 180 zl. či rozměrná *Školní vizitace* Eduarda Steffena s cenou 220 zl. Ostatní malované žánry se pohybovaly v nižší cenové hladině, a mimořádně vysokou požadovanou cenou je převýšil Hans Rhomberg (*Chycené ptáče*, č. kat. 173 za 530 zl.).

**41** Hrabě Eduard Clam-Gallas zakoupil z výstavy roku 1845 Mánesův obraz *Ubytování* a z výstavy roku 1846 jeho obraz *Tyrolské povstání roku 1809, Haspinger vede své sedláky proti*

*Francouzům*, hrabě Carl von Althann si na výstavě roku 1845 pořídil Mánesovu *Předsunutou hlídku* a Carlos kníže Auersperg z výstavy roku 1857 zakoupil Mánesův obraz *Obchod delikatesami*. Mánesovy obrazy *Tažní koně* (1846), *Hoferovo zajetí* (1847), *Koňská stáj* (1848), *Selské stavení* (1849), *Starožitník* (1856), *Zvědavý posel* (1857), *Dudák* (1858), *Chlapec nad svým úkolem* (1859), *Hostinský ve strachu* (1859), *Kuchyňské neštěstí* (1860) a *Zlatníkova dílna* (1861) byly z výstavy zakoupeny Krasoumnou jednotou; srov. Zdeněk Hojda, Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty?, in: Freimanová (cit. v pozn. 10), s. 133–153.

**42** K této instituci obecně srov. Kol. autorů, *Obrazárna a Galerie žijících malířů*, in: Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1996, s. 52–56. K založení a uspořádání Galerie viz Roman Prahel, *Die Prager ‚Galerie lebender Maler‘*, Josef Bergler und sein ‚Hermann nach der Schlacht im Teutoburger Wald‘, *Bulletin of the National Gallery in Prague* V–VI, 1995–1996, s. 53–69 (zvl. s. 53–58). K pozdějším akvizicím obrazů od domácích malířů viz idem, Václav Brožík, ‚Ferdinand I. among His Artists‘: On Patronage in Bohemia around 1900, *Bulletin of the National Gallery in Prague* I, 1991, s. 85–91 (zvl. s. 87 a 90).

## Seznam vyobrazení

- 1** Quido Mánes, *Spící ponocný (Mladý ponocný, Ponocný)*, 1862, olej, plátno, Národní galerie v Praze.
- 2** Quido Mánes, *Snění za kamny (Vlastní podobizna)*, kresba tužkou, papír, nezvěstné. Foto z: Vojtěch Volavka, *Česká kresba XIX. století*, Praha 1949, obr. 231.
- 3** Quido Mánes, *Nocturno*, cca 1860–1863, olej, plátno, Západočeská galerie v Plzni.
- 4** Quido Mánes, *Ponocný*, akvarel (kvaš), papír, Národní galerie v Praze.
- 5** Carl Spitzweg, *Spící ponocný*, olej, dřevo, soukromá sbírka v Bavorsku. Foto z: Günther Roennefahrt, *Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle*, München 1960, s. 209, č. kat. 721.
- 6** Carl Spitzweg, *Post spící strážce*, 1848, olej, plátno, soukromá sbírka. Foto z: Tatána Petrasová – Roman Prahel (eds.), *Mnichov-Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou / München-Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*, Praha 2012, s. 131, obr. 46.
- 7** Gustav Poppe, *Náměsíčný*, cca 1850, kresba perem lavírovaná tuší, papír, Národní galerie v Praze.
- 8** Quido Mánes, *Studie k obrazu Hostinský ve strachu*, 1859, kresba tužkou, papír, Národní galerie v Praze, originál nezvěstný.
- 9** Quido Mánes, *Spící ponocný (Mladý ponocný, Ponocný)*, 1862, olej, plátno, detail obličeje (ve skutečné velikosti), Národní galerie v Praze.
- 10** Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Spánek Endymiónův*, 1791, olej, plátno, Musée du Louvre, Paříž. Foto z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Endymion\\_\(mythology\)#/media/File:Girodet\\_-\\_Sommeil\\_Endymion.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Endymion_(mythology)#/media/File:Girodet_-_Sommeil_Endymion.jpg).

# Řezby Jiřího Františka Pacáka ve sbírkách Národní galerie v Praze

TOMÁŠ HLADÍK

Soubor řezeb Jiřího Františka Pacáka v majetku Národní galerie v Praze nepředstavuje nijak rozsáhlý výsek z autorovy celoživotní tvorby, a přesto jsou v něm zastoupeny všechny známé polohy a výsledky, jichž sochařství období baroka ve střední Evropě v linii drobné plastiky užívalo. Najdeme zde klasickou trojrozměrnou skicu, s jejíž pomocí si umělec poprvé ujasňoval základní kompoziční i prostorový rozvrh budoucího díla, stejně jako pečlivěji vypracované řezby modelového charakteru sloužící vizuální informaci objednavatele díla, následně pak jako pevná opora při práci dílenských pomocníků. S proměnou estetických kritérií a nově formulovanými požadavky mladší generace církevních i šlechtických objednavatelů sochařských děl v době nastupujícího rokoka zřejmě souvisí nárůst produkce ryze kabinetních kusů v pozdní tvorbě Jiřího Františka Pacáka. Podobně jako tomu bylo u formálně vybroušených prací vedoucích mistrů sochařství pražského raného rokoka, dokládají i Pacákovy pozdní *Kalvárie* umělcovu mimořádnou řemeslnou zručnost i technickou dovednost. Ve výsledku šlo o exkluzivní artefakty, v nichž litomyšlský mistr dokázal redukovat objemy i tvary na minimálním prostoru, aniž by drobné řezby ztratily cokoliv ze své výrazové síly a zamýšleného výtvarného účinku.

## *Klíčová slova*

Jiří František Pacák, sochařství pozdního baroka, Francesco Trevisani, kostel piaristů v Litomyšli, oltářní obraz Ukřižování, sochařské skicu a modely, řezané skupiny Kalvárií

## **Soubor řezeb Jiřího Františka Pacáka**

(kolem 1670 Starý Rokytník - 1742 Litomyšl), uložený ve fondech Národní galerie v Praze, není ani zvláště početný, ani kvalitativně zcela sourodý. Ve svých vrcholných člancích, jež reprezentují tři polychromované skupiny *Kalvárií*, snese však srovnání s nejlepšími realizacemi ze závěrečné etapy autorovy tvorby. Vedle nesporných výtvarných kvalit a osobně příznačné slohové mluvy nabízí ovšem stejný soubor ještě jeden možný úhel pohledu. Při četbě příslušné úřední agendy Národní galerie v Praze, stejně jako při studiu odborné literatury si brzy uvědomíme, jak složitými cestami se v minulosti často ubíralo speciální bádání při stanovení přesných odpovědí na nejednoduché otázky, vážících se k slohovému fenoménu tzv. braunovské následnosti. V našem konkrétním případě zjišťujeme, jak obtížné mnohdy bylo jednoznačně určit konkrétní uměleckou

osobnost řady dochovaných sochařských děl z období vrcholného a pozdního baroka pocházejících z území východních Čech. Snad tedy nebude od věci, jestliže v rámci charakteristiky galerijní kolekce Pacákových řezeb upozorníme také na tento aspekt.

Chronologicky nejstarším článkem v rámci pojednávaného souboru je drobná reliéfní řezba *Boha Otce* z doby po roce 1730 (**obr. 1**). Jedná se o jedinou autentickou skicu Jiřího Františka Pacáka ve sbírkách Národní galerie, jež byla původně ovšem inventována jako dílo českého mistra 18. století. Klasické *bozzetto* představuje zřejmě trojrozměrný návrh větší sochy Boha Otce, ať už koncipované jako samostatná figura, jakou známe z nástavce hlavního oltáře děkanského kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi, anebo jako protějšková postava k postavě Krista ze skupiny *N. Trojice*, jež se dochovala v nástavci hlavního oltáře farního kostela N. Trojice v Žacléři.<sup>1</sup> Skica nese pro tento typ sochařského artefaktu charakteristické znaky bezprostředního, rychlého záznamu prvotní myšlenky autora, pojednané energickým řezbářským rukopisem vybavujícím z lipového dřeva toliko základní kompoziční osnovu finálního díla. Pacákovy autorství určil v šedesátých letech minulého století Oldřich J. Blažíček, který současně konstatoval, že „malebný styl této důrazné řezby je v zásadě braunovský, větší hmotnost a jednotlivé motivy drapérie, zejména nápadný rozestřený cíp se zavnutými okraji, ukazují ke staršímu Pacákovi“.<sup>2</sup>

Zřejmě o nemnoho později než skica *Boha Otce* vznikla polychromovaná řezba *Sv. Jana Nepomuckého v adoraci krucifixu* (**obr. 2**), vystavená od roku 2008 v detašované expozici Národní galerie v bývalém klášteře cisterciáků ve Žďáru nad Sázavou.<sup>3</sup> Ta představuje větší a především dynamičtější variantu Pacákovy sošky modelového charakteru mučedníka zpovědního tajemství z majetku Městského muzea a galerie v Poličce.<sup>4</sup> Prudkým kontrastem i výrazným příkloněním hlavy k rameni zároveň upomene (v zrcadlovém převrácení) na známou kamennou sochu *Sv. Jana Nepomuckého* (1727), instalovanou před jižní průčelí radnice v Poličce, s níž naše řezba souzní rovněž zpracováním velmi živě utvářené drapérie, zejména prudce se vzdouvající rochety.<sup>5</sup> Podle Oldřicha Blažíčka galerijní socha „vykazuje nejen zřetelné slohové rysy braunovské východočeské následnosti, ale hlásí se celým pojetím i expresivním účinem přímo k J. F. Pacákovi“. Janův kanovnícký šat je zajímavým způsobem oživen diagonálním zvlněním hlubokých, ale měkkých řas; současně nepřehlédneme i velmi citlivou

modelaci rukou a tváře s výrazně vystupujícími lícními kostmi. Nedávno byla publikována další pacákovská řezba *Sv. Jana Nepomuckého* (**obr. 3**), představující patrně fragment někdejší celé postavy světce, jež byla v mladší době silně zkrácena a osazena na novodobý sokl.<sup>6</sup> Pečlivá modelace kožešinového pláštíku i rochety tohoto Jana Nepomuckého a jejich povědomé formy, podobně jako citlivé pojednání rukou a světcovy hlavy by nasvědčovaly tomu, že kompoziční řešení plně dochované sochy z Národní galerie se v prostředí Pacákovy dílny stalo populárním a bylo užíváno opakovaně při podobně znějících objednávkách.

Méně jistoty naopak máme v otázce autorského určení sousoší *Piety* (**obr. 4**), získaného z pražské soukromé sbírky v roce 1975 a zapsaného do majetku Národní galerie jako dílo východočeského řezbáře Braunovy školy. Reliéfně pojatá řezba, ze zadu vyhloubená, nemá charakter sochařského modelu, ale spíše drobné plastiky z domácího oltáříku.<sup>7</sup> Třebaže slohová příslušnost k okruhu Braunovy východočeské následnosti je také v tomto případě zřetelná, jednoznačného autora se doposud nalézt nepodařilo. Symptomatická je v tomto ohledu Blažíčkova rukopisná poznámka na evidenční kartě: „*buď patří řezba do širšího okruhu Pacáků, nebo, jak bylo navrženo při nákupní komisi E. Pochem, do dílny či okruhu Řehoře Thényho*“.<sup>8</sup> V tvorbě Pacákovy dílny by zvolená kompozice jednoho z tradičních pašijových zastavení byla skutečně poměrně výjimečná. Mrtvé tělo Syna je v ní umístěno ve výrazné diagonále přímo do Mariina klína, přičemž Kristova pravice spadá – po vzoru středověkých burgundských Piet – kolmo dolů k základně sousoší. Známé autorovy realizace námětu – například drobná polychromovaná řezba z Regionálního muzea v Litomyšli (**obr. 5**) a její řezbářská „zvětšenina“ z kostela sv. Jakuba Většího v Poličce (zapůjčena do Muzea barokních soch v Chrudimi) – přináší sice rovněž klasickou pyramidální kompozici, v níž však Panna Marie prezentuje věřícímu tělo mrtvého Krista v anatomicky dosti nepřirozené, prudce zalomené esovce, usazené zde na kamenný kvádr symbolizující skalní hrob.<sup>9</sup> Důsledné spojování forem za pomoci pružných křivek a měkkých přechodů je naopak společné nejenom uvedeným skupinám Piet (včetně galerijní sošky), ale rovněž řezaným Kalváriím, o nichž bude pojednáno dále.

V uváděné expozici ve Žďáru nad Sázavou je vystavena rovněž podživotní polychromovaná socha *Klečícího anděla* (**obr. 6**), kterou kdysi Oldřich Blažíček zařadil do někdejší kmenové expozice barok-



ního umění v Čechách v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě, když ji současně připsal ruce neznámého žáka Jiřího Františka Pacáka.<sup>10</sup> Tato socha kdysi nepochybně zdobila některý z barokních oltářních nástavců či svatostánků, a to zřejmě ve dvojici s dnes už ztracenou řezbou protějškovou. Stylová mluva ji zařazuje kamsi na pomezí tvorby Jiřího Františka Pacáka a Ignáce Rohrbacha, dalšího z pozoruhodných Braunových sochařských následovníků, který sňatkem s vdovou po sochaři Cechpauerovi získal (1726) dílnu v královském městě Chrudim. Robustně stavěná socha nebeského posla upoutá na první pohled nápadnou a vlastně dosti nehezkou typikou nafouklých tváří, nápadně odulých rtů i naběhlých očních víček na hruškovité hlavě. Vypracování draperie do reliéfní šíře s rozestřenými cípy je určitě bližší kostýmnímu pojetí soch Pacákových než silným podřezávaným záhybům a výrazně plastickým lemům svatých patronů Rohrbachových.

V rámci kmenové expozice v klášteře sv. Jiří byla na jaře roku 1976 veřejnosti prvně představena rovněž drobná *Kalvárie* (**obr. 7**), reprezentující „jemně provedenou řezbářskou miniaturu velké dramatické kompozice s charakteristickou vylétující draperií“.<sup>11</sup> Brilantní řezbářská práce z hruškového dřeva, považovaná zprvu za dílo anonymního domácího mistra z doby kolem roku 1750, je ve skutečnosti Pacákovou sochařskou transformací mnohem slavnějšího uměleckého díla, a to monumentálního plátna *Ukřižování* římského malíře Francesca Trevisaniho (**obr. 8**) z hlavního oltáře kostela piaristů Nalezení sv. Kříže v Litomyšli zaniklého při velkém požáru chrámu v roce 1775.<sup>12</sup> Kompozici tohoto proslulého a neobyčejně vlivného uměleckého díla šířily brzy po jeho osazení na oltářní retábl (1722) nejenom početné malované a grafické kopie, ale rovněž i sochařské transpozice rozličné výtvarné úrovně.<sup>13</sup> Mezi známými sochařskými multiplikacemi vyniká výrazovou silou a výtvarnou kvalitou sousoší *Kalvárie* Ignáce Rohrbacha (1691–1747) v děkanském kostele sv. Bartoloměje v Pardubicích. Jak ovšem ukazují některé dochované mladší práce – například drobná zlacená řezba, uložená dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze (**obr. 9**),<sup>14</sup> a dále jí velmi blízké sousoší z Východočeské galerie v Pardubicích či nedávno restaurovaný oltář s plastickou skupinou *Kalvárie* v kostele sv. Mikuláše v Lounech, držely se některé domácí sochařské dílny sugestivního vzoru Trevisaniho obrazu věrně ještě v polovině 18. století.<sup>15</sup> Byl to právě Jiří František Pacák, kdo tutéž malířskou předlohu dokázal osobitým způsobem

transformovat, když v inscenaci skupiny pod křížem ponechal namísto původních tří přátel Kristových pouze Jana Evangelistu a Matku Boží, přičemž Miláčkovi Páně přidělil aktivní úlohu osamoceného pomocníka omdlévající Dolorosy (**obr. 10**), kterou v Trevisaniho obraze (a rovněž u většiny jeho kopií) plnila postava Maří Magdalény. Podobnou cestou se vydal také Petr Brandl při koncipování oltářního plátna *Ukřižování s P. Marií a sv. Janem Evangelistou*, které se z chrámu sv. Bartoloměje v Praze dostalo v mladší době do kostela v Dolním Slivně.<sup>16</sup> Martin Pavlíček nedávno dokonce usoudil, „že Brandlův obraz a Pacákova řezba spolu nějakým způsobem souvisí“, a současně nadhodil možnost, že litomyšlský mistr mohl Brandlovo plátno vidět v jezuitském konviktu na Starém Městě pražském a „originálně jej varioval“.<sup>17</sup> Na rozdíl od Pacáka však Petr Brandl vybavil svého Jana dramatickým gestem levice prudce vztažené k Ukřižovanému. Kompozici litomyšlského plátna neméně zajímavým způsobem obměňují i některá barokní sochařská díla zachovaná v Podkrkonoší. Například ve velké *Kalvárii* z farního chrámu sv. Vavřince v Jilemnici (kolem 1735) Severin Tischler, další z pozoruhodných Braunových pokračovatelů a dokonce snad osobní Pacákův přítel,<sup>18</sup> znovu zaměnil role asistenčních postav.<sup>19</sup> V protikladu k Brandlově kompozičnímu řešení obrazu ve Slivně a také k pojednávané malé *Kalvárii* však Severin Tischler postavu Maří Magdalény u paty kříže nejen zachoval, ale dokonce jí přidělil klíčovou roli v tragickém ději, podtrženou expresivními gesty světice i její dramaticky pojednanou draperií. Mimořádně citlivě modelovaná *Kalvárie* Jiřího Františka Pacáka z Národní galerie naopak předvádí postavy až klasicistní ušlechtilosti, a přece výrazově velmi živé. Pečlivé vypracování ji pak zřetelně odlišuje od modelové zběžnosti skici *Boha Otce*, a přece souvisí také ona s pacákovskou tvorbou velice úzce, zejména výrazným typem hlavy Jana Evangelisty, stejně jako vylétujícím cípem jeho pláště a také modelací terénu Golgoty.

V dlouhodobé expozici domácího baroka ve Schwarzenberském paláci jsou vedle výše uvedené řezby z hruškového dřeva prezentovány ještě dvě další, tentokrát výrazně větší skupiny *Kalvárie*, které vzešly z dílny Jiřího Františka Pacáka v době kolem roku 1740. První z nich (**obr. 11**) nese na sobě nápadně pestrou polychromii, jejíž originální vrstva se však dochovala jen na kříži a korpusu Ukřižovaného.<sup>20</sup> Litomyšlský mistr, „který měl možnost být s římským plátnem u piaristů v podstatě v dennodenním kontaktu“,<sup>21</sup> v ní přišel se zcela novou

variantou zpracování veskrze tradičního námětu, a to s variantou dosti odlišnou od kompozičního řešení galerijní malá *Kalvárie*. Vzájemné diference všech tří skupin přitom nespočívají pouze ve výrazných rozdílech jejich měřítek, ale především v návratu k původnímu počtu tří Kristových přátel na Kalvárské hoře, který známe jak z dochovaného Trevisaniho *modelletta* litomyšlského obrazu, tak také z velké většiny jeho mladších kopií. Na rozdíl od nich jsou Pacákovy hybné figury Jana Evangelisty, Maří Magdalény a Dolorosy navzájem propojeny mnohem těsněji, a vytvářejí tak zvláštní sevřený útvar situovaný u paty kříže (**obr. 12**). Celá figurální trojice je zároveň dokonale provázána užitými gesty, plynule přecházejícími z jedné figury na druhou. V. V. Štech si kdysi povšiml, že v podobných případech „není znát vliv Braunův, zato technickou zralost, smysl pro život, pohyb a výraznost“.<sup>22</sup> Spojitost s ostatní Pacákovou tvorbou je rovněž v těchto případech nesporná; projevuje se v úsilí „uzavřít formu diagonálami a obrazci a vystupňovat pohyblivost rouch“, jakou v případě Pacákovy kamenné skulptury Františka Xaverského v Žirči konstatoval před řadou let znovu Štech.<sup>23</sup> Ústřední postavou obou větších *Kalvárií* z Národní galerie je poklesající Panna Marie, zachycená v neodvratném pádu Janem Evangelistou, rychle přispěchavším z pravé strany scenerie. Dolorosa má svůj monumentální protějšek ve stejné postavě skupiny *Kalvárie*, jež se dochovala na bočním oltáři bývalého augustiniánského kostela ve Vrchlabí, kterou dílně Jiřího Pacáka kdysi připsal Emanuel Poche a již Ivo Kořán nedávno určil jako práci Severina Tischlera.<sup>24</sup> Zcela odlišně byla v obou srovnávaných skupinách naopak koncipována postava obrácené hříšnice: zatímco ve vrchlabské realizaci Maří Magdaléna stojí těsně za Pannou Marií a obrací svůj zrak vzhůru k Ukřižovanému, na galerijní řezbě ji spatřujeme v okamžiku, kdy v prudkém stočení svého robustního těla poklekla na terén Golgoty těsně pod pravicí P. Marie, aby jí nabídla svá „nastavená záda“, a pomohla tak v kritickém okamžiku Janovi nést veškerou tíhu umdlévající Matky Boží.

V roce 2012 získala Národní galerie v Praze z pražské soukromé sbírky třetí Pacákovu skupinu *Kalvárie* (**obr. 13**), jež se od kompozičního řešení předešlého díla na první pohled prakticky neliší, nepočítáme-li monochromní barevné pojednání nové akvizice.<sup>25</sup> Při pozornějším pohledu si ovšem uvědomíme, že některé drobné diference v celkovém provedení nedávno získané řezby přece jenom nelze přehlédnout. Jsou patrné především v natočení

jednotlivých figur Kristových přátel a ve sklonech jejich malých hlav. V procesu opakovaného reprodukování evidentně velice oblíbené kompozice tomu v rámci dílenského provozu nemohlo být jinak. Sugestivním dojmem působí „astenický“ typ Ukřižovaného (**obr. 14**), z jehož silně protáhlého těla s výrazně modelovaným hrudníkem a naopak útlými boky, zahalenými expresivně rozvichřenou rouškou, vystupují nápadně dlouhé vyhublé končetiny s naddimenzovanými dlaněmi. Identický typ Ukřižovaného i prakticky totožnou kompozici přátel Kristových pod křížem přináší skupina *Kalvárie* (**obr. 15**), jež do doby nedávného zcizení stála na hlavním oltáři filiálního kostela sv. Jakuba Většího ve Chvalči (o. Trutnov), na kterou nedávno upozornil Martin Pavlíček.<sup>26</sup> Ta se jako jediná dochovala in situ, a může nám tak být vodítkem k hypotetické odpovědi na otázku, jaký byl vlastně prvotní účel těchto drobných řezbářských prací. Jako součást oltářního celku především plnily obvyklou liturgickou funkci, ale stejně tak dobře mohly být vnímány jako svého druhu výjimečné výtvarné solitéry sloužící například soukromé zbožnosti, v mladších dobách pak jako velice žádané objekty sběratelského zájmu.<sup>27</sup>

Vedle klasického vzorce dvou asistenčních figur symetricky rozmístěných po stranách kříže, dobře známého z Pacákových drobných skupin na radnici v Poličce a děkanského kostela v Litomyšli, našla tedy v mistrově tvorbě pevné místo i popísovaná, výrazně odlišná varianta znázornění prastarého námětu, rovněž po stránce své řezbářské formy velice kvalitní. Ta s sebou přinesla výrazně dynamičtější řešení úkolu, v němž byla současně věrohodným způsobem tlumočena vyhrocená emocionální rovina celého tragického příběhu. Jak ukazují pojednané příklady z Národní galerie v Praze, dělo se tak vždy za pomoci dramatických gest a pevného skloubení jednáících postav, nadaných až nečekaně prudkou tělesnou aktivitou. Litomyšlský sochař navíc dokázal suverénní modelací živého povrchového reliéfu ještě prohloubit výsledný malebně expresivní charakter těchto řezbářských arciděl. Existence několika prakticky identických sochařských prací nakonec dokládá, že nově nalezené kompoziční řešení osnovného námětu veškerého křesťanského umění, jež se zároveň odlišovalo od natolik sugestivního a závazného vzoru, jaký představovalo Trevisaniho oltářní plátno v Litomyšli, bylo v Pacákově dílně mimořádně oblíbené. Formální vybroušenost pražských skupin a jejich stylová řeč napovídají, že umělec sám dospěl k popi-

sovanému výsledku patrně až v závěru své nesporně úspěšné životní a tvůrčí cesty.

Závěrem zbývá odpovědět na otázku, zda lze pojednávaný soubor Pacákových řezb ve sbírkách Národní galerie v Praze nějak přesněji definovat? Přestože se nejedná o nijak rozsáhlý výsek z autorovy celoživotní tvorby, nabízí poměrně pestrý obraz jeho pracovních zvyklostí. Jsou v něm zastoupeny všechny známé polohy a výsledky, kterých středoevropské sochařství vrcholného a pozdního baroka na poli drobné plastiky dosahovalo a užívalo. Najdeme tu jak klasickou trojrozměrnou skicu, s jejíž pomocí si litomyšlský mistr rozvrhl základní kompoziční a prostorové řešení budoucího díla, stejně jako pečlivěji vypracované řezby modelového charakteru, sloužící prvotní vizuální informaci objednavatele díla, následně pak jako pevná opora při práci dílenských pomocníků.<sup>28</sup> S proměnou estetických kritérií a nově formulovanými požadavky nastupující mladší generace církevních a šlechtických objednavatelů patrně souvisí narůstající počet vysloveně kabinetních kusů v pozdní Pacákově tvorbě. Podobně jako tomu bylo u dekorativně citěných a formálně vybroušených prací vedoucích mistrů sochařství pražského raného rokoka (F. I. Weiss, K. J. Hiernle, J. A. Quitainer), dokládají pozdní *Kalvárie* umělcovu mimořádnou řemeslnou zručnost i technickou dovednost. Ve svém úhrnu pak představují poměrně exkluzivní výtvarné artefakty, nesoucí většinou nápadnou i nákladnou povrchovou úpravu. Pacák v nich dokázal redukovat objemy i tvary na minimálním prostoru (při současném zachování přehlednosti zvolených kompozic), aniž by řezby cokoliv ztratily ze své výrazové síly i zamýšleného výtvarného účinku.

Na podkladě dosavadních znalostí takřka bezbřehé sochařské tvorby Braunových žáků i pokračovatelů je možné vyslovit závěr, že to byl právě Jiří František Pacák, kdo se kvalitní produkcí soch přípravného nebo naopak kabinetního charakteru z širokého kolegia následovníků Matyáše Brauna zřetelně vyděluje. Připomeňme, že rovněž realizaci nejrozsáhlejšího Pacákova díla, jímž se stalo vyzdvižení a sochařská výzdoba monumentálního sloupu Neposkvrněného Početí P. Marie na náměstí v Poličce, předcházela pečlivá přípravná práce. Ta zahrnovala kromě zhotovení celkového modelu budoucího pomníku, o němž se hovoří v umělcově dopise městské radě v Poličce (1732), rovněž přípravu dřevěných *modellett* pro kamenné sochy svatých patronů, jež posléze našly svá místa ve třech etážích mariánského památníku.

Starší předpoklad o Pacákově vyškolení v Braunově pražském ateliéru byl mladším badáním oprávněně odmítnut; pak je ovšem otázkou, kde se litomyšlský mistr, vyučený původně v linii tradičního řezbářského řemesla, mohl důvěrně seznámit s natolik odlišnou ateliérovou praxí, jež se většinou opírala o důkladnou přípravu sochařských realizací, mimo jiné také za pomoci nejcentrálnějšího jádra tzv. dílenské sbírky předloh, jimiž byly právě plastické skici a modely, o jejichž existenci a prvotním účelu jsme dobře informováni ze soudobých pramenů (včetně Braunova vlastního testamentu). Zdali mohlo být rozhodujícím impulsem i dostatečným vodítkem Pacákovo osobní pracovní angažmá při výzdobě právě dokončovaného kostela piaristů v Litomyšli, kde se Matyáš Braun podle smlouvy zavázal provést „*podle kresby a modelu Kaňkova*“ veškerou plastickou výzdobu hlavního oltáře,<sup>29</sup> zůstává nezodpovězenou otázkou.

*Tato stat' byla recenzována.*

### Poznámky

1 Právě Žacléřskou sochu *Boha Otce* galerijní skica kompozičním rozvrhem i pohybovou akcí blízce připomíná; srov. Ivo Kořán, Raráš a šetke aneb braunovské sochařství východních Čech, in: *Matyáš Bernard Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference pořádané Národní galerií v Praze ve spolupráci s Československým komitétem dějin umění ve dnech 26. a 27. listopadu 1984*, Národní galerie v Praze 1988, s. 108; idem, *Herese a sochařství východních Čech v 18. století, Pomezí Čech, Moravy a Slezska*, sv. 11, Regionální muzeum v Litomyšli, Litomyšl 2010, s. 16, obr. 3 (Žacléř, kostel N. Trojice, hlavní oltář s Nanebevzetím P. Marie, 1739–1742). Jinou sochu *Boha Otce*, umístěnou v tzv. kapli N. Trojice v Žirči, připsal Pacákovi Martin Pavlíček, *Následovníci M. B. Brauna na Chrudimsku a Pardubicku. Pokus o vymezení autorských hranic* (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 1998, s. 52 a č. kat. 74 (hlavní oltář děkanského kostela v Chrudimi); Pavel Panoch – Štěpán Bartoš, *Barokní umění na Chrudimsku*, Regionální muzeum v Chrudimi – Regionální muzeum ve Vysokém Mýtě – Státní okresní archiv v Chrudimi 2011, s. 98, obr. 109 na s. 99, 115, pozn. 88 (nástavec hlavního oltáře kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi). K osobnosti Jiřího Františka Pacáka a jeho působení na panstvích Dubenec, Markoušovice, Žacléř a Žireč srov. Jan Pipek, *Pověstný řezbář Pacák, žírečtí jezuité a Pelzelova sbírka životopisů věhlasných učenců a umělců, Ročenka státního okresního archivu v Trutnově*, 2003–2004, Trutnov 2006, s. 107–155.

2 Jiří František Pacák, *Bůh Otec*, po roce 1730, lipové dřevo se žlutavým šelakovým nátěrem,

- v. 22 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 380. Získáno darem ze soukromé sbírky v Praze (1939); srov. Oldřich J. Blažíček, *Tři expozice českého baroku*, *Umění XVIII*, 1970, s. 626, obr. 7 na s. 623; Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Josef Hobzek – Josef Polišíenský – Pavel Preiss, *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století*, katalog expozice ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou, Praha 1973, s. 107, č. kat. 177, obr. 53; Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdová, *Kunst des Barock in Böhmen* (kat. výst.), Villa Hügel, Essen, Recklinghausen 1977, s. 58, č. kat. 34, obr. 17; Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdová, *Kunst des Barock in Böhmen. Skulptur – Malerei – Kunsthandwerk – Bühnenbild*, Recklinghausen 1977, s. 78, č. kat. 33, obr. na s. 79; Oldřich J. Blažíček, *Modellpraxis in der böhmischen Barockskulptur*, in: *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24. bis 26. Juni 1985*, München 1986, s. 89, 98, obr. 14; Oldřich J. Blažíček, *Sochařství vrcholného baroka v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka II/2*, Praha 1989, s. 506.
- 3** Jiří František Pacák, *Sv. Jan Nepomucký*, 1730–1740, lipové dřevo s novou polychromií, plná řezba, v. 84,5 cm, kříž je novodobým doplňkem, Národní galerie v Praze, inv. č. P 6419. Zakoupeno v pražských Starožitnostech (1975); srov. Lenka Stolárová (ed.), *Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze. Výběrový katalog stálé expozice Národní galerie v Praze na zámku Kinských ve Žďáru nad Sázavou*, Národní galerie v Praze, 2008, s. 28, obr. na s. 29 (autor hesla Tomáš Hladík).
- 4** Jiří František Pacák, *Sv. Jan Nepomucký*, do roku 1727, lipové dřevo polychromované, v. 24 cm, Městské muzeum a galerie Polička, inv. č. G ps 10.
- 5** E. Poche a kol., *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, s. 128; David Junek, *Polička. Mariánský obelisk a barokní sochy* (edice Památky, sv. 4), Městské muzeum a galerie Polička 2006, s. 6, obr. 7 (model ?/ sochy *Sv. Jana Nepomuckého před radnicí v Poličce*), obr. 8 (kamenná socha *Sv. Jana Nepomuckého tamtéž*). K pacákovským sochám Jana Nepomuckého v Žirči, Dobřenicích a Nedělišti srov. Pipek (cit. v pozn. 1), s. 139–140.
- 6** Jiří František Pacák (?), *Sv. Jan Nepomucký*, kolem 1730, polychromované dřevo, v. 64 cm, Praha, soukromá sbírka; srov. *Svatý na mostě. Výstava k výročí 280 let od svatořečení Jana Nepomuckého* (kat. výst.), Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou, Muzeum Karlova mostu, Praha 2009, s. 45 (autor hesla Marek Pučálík).
- 7** Jiří František Pacák, *Pieta*, 1730–1740, lipové dřevo zbažené původní polychromie, vzadu vyhloubeno, v. 27 cm, š. 25 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 6438. Získáno z pražské soukromé sbírky (1975), restaurováno v Národní galerii v Praze (Vera Dědičová, 2003). Vyhloubení na zadní straně svědčí zřejmě o někdejšímu upevnění kříže.
- 8** Zápis Oldřicha J. Blažíčka ze dne 14. ledna 1976 na rubu evidenční karty inv. č. P. 6438.
- 9** Jiří František Pacák, *Pieta*, kolem 1740, v. 34 cm, š. 31 cm, hl. 13 cm, Regionální muzeum v Litomyšli, inv. č. 20C-130. David Junek (cit. v pozn. 5), s. 25, obr. 35 na s. 25, v příslušném popisku s opatrností označuje řezbu za model ke skupině *Piety* pro kostel sv. Jakuba v Poličce. Za laskavý souhlas s otištěním fotografie *Piety* a za její zaslání srdečně děkuji Mgr. Haně Klimešové, odborné pracovníci Regionálního muzea v Litomyšli.
- 10** Jiří František Pacák (?), *Klečící anděl*, kolem 1740, lipové dřevo s původní polychromií, vzadu opracováno, v. 123 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 2407. Zakoupeno ze soukromé sbírky v Praze (1952), restaurováno v Národní galerii v Praze (Josef Kotrba, 1972); srov. *Staré české umění. Sbírkový katalog Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Národní galerie v Praze 1988, s. 146, č. kat. 403.
- 11** Jiří František Pacák, *Kalvárie II*, kolem 1740, hruškové dřevo, leštěné a voskované, vzadu opracováno, v. 45,3 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 4554. Dřevo kříže je nové, původní kříž, jak ukazuje základna, byl oblejší, snad z přírodního kmene. Získáno převodem z Uměleckoprůmyslového musea v Praze (1949), restaurováno v Národní galerii v Praze (Ladislav Jetmar, 1973); srov. *Staré české umění* (cit. v pozn. 10), s. 146, č. kat. 402, obr. 402; Blažíček, *Sochařství vrcholného baroka* (cit. v pozn. 2), s. 506; Vít Vlnas (ed.), *Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême* (kat. výst.), Palais des Beaux-Arts, Lille, Paris 2002, s. 55, č. kat. 12 (autor hesla Tomáš Hladík); Vít Vlnas (ed.), *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírkový starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří*, Národní galerie v Praze 2005, s. 71–72, č. kat. 56, obr. na s. 70 (autor hesla Tomáš Hladík); Martin Pavlíček, Kaňka, Braun & Trevisani co-production, *Podoba a osudy hlavního oltáře piaristického kostela Nalezení sv. Kříže v Litomyšli*, in: *Pomezí Čech, Moravy a Slezska*, sv. 14 (Sborník prací ze společenských a přírodních věd), Regionální muzeum v Litomyšli 2013, s. 37–55, zde s. 47, 52, pozn. 67, obr. č. 19 v příloze (s datováním řezby do 30. let 18. století).
- 12** Srov. Jaromír Neumann, *Francesco Trevisani v Čechách. Žamberský obraz a jeho autor*, Okresní muzeum Vysoké Mýto – Městské muzeum v Žamberku 1979, s. 29–35, 53–56, pozn. 118–164. Signované a datované Trevisanovo *modelletto* k litomyšlskému plátnu bylo před lety objeveno v Regionálním muzeu v Teplících. Srov. k tomu

Jaromír Neumann, Trevisaniho modelletto pro litomyšlské Ukřižování, *Umění XLVIII*, 2000, s. 394–406; Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2001, s. 158, č. kat. I/4.32, obr. (autorka hesla Bohuslava Chleborádová). Za laskavý souhlas s otiskem fotografie Trevisaniho *modelletta* a za její zaslání srdečně děkuji pracovníkům Regionálního muzea v Teplících.

**13** Recentně se Trevisaniho malířskému dílu a jeho reflexi v soudobém výtvarném umění věnuje Martin Pavlíček (cit. v pozn. 11), který vyjádřil přesvědčení (ibidem, s. 41), že „*Trevisaniho litomyšlské Ukřižování se stalo nejpopulárnějším uměleckým dílem barokního období v českých zemích a částečně i v širším regionu střední Evropy*“. Doc. Martinu Pavlíčkovi srdečně děkuji za zaslání uvedeného sborníku a za upozornění na řezané skupiny Kalvárií z Východočeské galerie v Pardubicích a filiálního kostela ve Chvalči.

**14** Východočeský mistr kolem 1750, *Kalvárie*, 1750–1760, lipové dřevo zlacené, v. 46 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 6211; srov. Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 49, 53, pozn. 75.

**15** Kamenná *Kalvárie* v Rudolticích vznikla ale až roku 1800; srov. Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 43–44, 52, pozn. 51, obr. 11 v příloze (skupina I. Rohrbacha v Pardubicích), s. 44, 52, pozn. 52, obr. 12 (*Kalvárie* v kostele sv. Mikuláše v Lounech, původně ze hřbitovního kostela Čtrnácti svatých pomocníků tamtéž), s. 49, 53, pozn. 75, obr. 10 v příloze (skupina z Východočeské galerie v Pardubicích, inv. č. P 360), s. 44, 52, pozn. 54, obr. 13 v příloze (*Kalvárie* v Rudolticích). Ke skupině z děkanského kostela v Pardubicích srov. dále Simona Šedová, *Ignác Rohrbach (1691–1747)* (magisterská diplomová práce), Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2010, s. 66–67, č. kat. 47 (1735–1737).

**16** Srov. Jaroslav Prokop, *Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725–1735*, Praha 2006, s. 17, 97–99, 120, 239–240, pozn. 37; Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 45, 48, 52, pozn. 61; k Brandlovi naposledy Andrea Rousová, *Petr Brandl – mistr barokní malby*, Národní galerie v Praze 2013.

**17** Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 48.

**18** Ibidem, s. 46. Autor je přesvědčen, že Tischler vyšel při koncipování *Kalvárie* v Jilemnici z Trevisaniho litomyšlského *Ukřižování*, „*zvlášť když předpokládáme jeho pobyt v Pacákově litomyšlské dílně v době, kdy byl obraz osazen na Kaňkův a Braunův oltář*.“

**19** Martin Pavlíček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2008, s. 40–41, s. 94, č. kat. II.27, obr. na s. 41; idem, *Kaňka* (cit. v pozn. 11), s. 46, 52, pozn. 63, obr. 15 v příloze; ibidem, s. 47, obr. 16 v příloze,

uvedeny sochařské *Kalvárie* v oblasti Krkonoš: skupina v bývalém kostele augustiniánů ve Vrchlabí a kamenný reliéf na náhrobku z fasády farního kostela Sv. Rodiny v Cheľmsku Slaskiem.

**20** Jiří František Pacák, *Kalvárie I*, kolem 1740, lipové dřevo s původní polychromií korpusu a kříže a mladším barevným nátěrem na figurální skupině pod křížem, vzadu opracováno, v. 86,3 cm (celek), v. 33,5 cm (korpus), Národní galerie v Praze, inv. č. P 5177. Zakoupeno z pražské soukromé sbírky (1964), restaurováno v Národní galerii v Praze (Jiří Toroň, 1970); srov. *Staré české umění* (cit. v pozn. 10), s. 146, č. kat. 401, obr. 401; Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 47, obr. č. 17 v příloze. Autor datuje řezbu do doby kolem roku 1730.

**21** Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 47.

**22** Václav Vilém Štech, Matyáš Bernard Braun, in: *Dohady a jistoty*, Praha 1967, s. 279.

**23** Ibidem.

**24** Srov. Emanuel Poche, Pacákové a sochařská práce v děkan. kostele v Pardubicích II, *Umění XV* (Štenc), 1943–1944, s. 291–293, obr. na s. 291; Kořán, Raráš a šetek (cit. v pozn. 1), s. 114; idem, *Braunové*, Praha 1999, s. 144; idem, *Lomivý charakter baroka v Čechách a jeho chvála*, in: Helena Dáňová – Jan Klípa – Lenka Stolárová (eds.), *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, Národní galerie v Praze 2008, s. 530, obr. 15 (Severin Tischler, kolem 1735); idem, *Herese* (cit. v pozn. 1), s. 28, 26, obr. 13 (*Kalvárie* ve Vrchlabí), s. 28, obr. 15 (*Kalvárie* zámeckého kostela v Benátkách n. J.), s. 34, pozn. 13: „*je mu [= S. Tischlerovi] třeba připsat Kalvárii ve Vrchlabí, sestersky blízkou skupině téhož námětu v Jilemnici*.“ Ke krkonošským skupinám srov. naposledy Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 46–47, 52, pozn. 63–66, obr. 15, 16 v příloze.

**25** Jiří František Pacák, *Kalvárie III*, kolem 1740, patrně ovocné (hruškové?) dřevo, zřejmě novější polychromie imitující leštěnou běl, v. 89 cm, š. 29,5 cm, hl. 17 cm, vzadu opracováno, Národní galerie v Praze, inv. č. P 9798. Zakoupeno z pražské soukromé sbírky (2012). Srov. Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 47–48, 52, pozn. 58. Autor datuje naši řezbu do 30. let 18. století.

**26** Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 48, 53, pozn. 70, obr. 18 v příloze; srov. dále E. Poche a kol., *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 551. Za laskavý souhlas s otiskem staršího snímku *Kalvárie* srdečně děkuji P. ThLic. Adrianovi Jaroslavovi Sedlákovu, O.Praem., duchovnímu správci filiálního kostela ve Chvalči, za poskytnutí této fotografie pak Národnímu památkovému ústavu, ú.o.p. v Pardubicích, jmenovitě panu Milanu Křištofovi.

**27** Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 48, uvádí první dva zmiňované způsoby hypotetického využití Pacákových řezbářských *Kalvárií*.

**28** Např. k sochám *Sv. Víta* a *Sv. Jáchyma* z mariánské statue v Poličce byla rovněž zhotovena *modelletta* (tmavě mořené dřevo,

v. 14,5 cm), která byla prezentovaná na výstavě *Umění v Čechách XVII.–XVIII. století 1600–1800. Pražské baroko*, Praha 1938, s. 110, č. kat. 632, 633. Sem je zapůjčil P. František Dušánek, farář v Zámruku. Modely jsou dnes nezvěstné, jejich fotografie se však dochovaly ve sbírkách Městského muzea a galerie v Poličce (č. H fa 1561, 1562). Srov. Junek (cit. v pozn. 5), s. 12, obr. 22 na s. 18 (model sochy *Sv. Jáchyma*), obr. 24 na s. 19 (model sochy *Sv. Víta*); Vratislav Nejedlý – Pavel Zahradník, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Pardubickém kraji*, Praha 2008, s. 427, pozn. 639, 640. Naopak zatím nelze doložit existenci originálních návrhových kreseb z ruky Jiřího Františka Pacáka.

**29** Srov. Vratislav Ryšavý, Spolupráce sochaře Matyáše B. Brauna s architektem Františkem M. Kaňkou, in: *Matyáš Bernard Braun 1684–1738* (cit. v pozn. 1), s. 154–155; naposledy Pavlíček (cit. v pozn. 11), s. 37, 50, pozn. 3, 4.

### Seznam vyobrazení

- 1 Jiří František Pacák, *Bůh Otec (bozzetto)*, po 1730, Národní galerie v Praze.
- 2 Jiří František Pacák, *Sv. Jan Nepomucký*, 1730–1740, Národní galerie v Praze.
- 3 Jiří František Pacák, *Sv. Jan Nepomucký*, kolem 1730, Praha, soukromá sbírka.
- 4 Jiří František Pacák (?), *Pieta*, 1730–1740, Národní galerie v Praze.
- 5 Jiří František Pacák, *Pieta*, kolem 1740, Regionální muzeum v Litomyšli.
- 6 Jiří František Pacák (?), *Klečící anděl*, kolem 1740, Národní galerie v Praze.
- 7 Jiří František Pacák, *Kalvárie II*, kolem 1740, Národní galerie v Praze.
- 8 Francesco Trevisani, *Ukřižování* (modelletto k oltářnímu obrazu v Litomyšli), 1721, Regionální muzeum Teplice.
- 9 Východní Čechy, polovina 18. století, *Kalvárie*, kolem 1750.
- 10 Jiří František Pacák, *Kalvárie II* – detail skupiny pod křížem.
- 11 Jiří František Pacák, *Kalvárie I*, kolem 1740, Národní galerie v Praze.
- 12 Jiří František Pacák, *Kalvárie I* – detail skupiny pod křížem.
- 13 Jiří František Pacák, *Kalvárie III*, kolem 1740, Národní galerie v Praze.
- 14 Jiří František Pacák, *Kalvárie III* – detail Ukřižovaného.
- 15 Jiří František Pacák, *Kalvárie*, kolem 1740, Chvaleč, filiální kostel sv. Jakuba Většího (zcizeno). Foto: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Pardubicích.

# „Ohavně nevkusný obraz“. *Květinový den* Thomase Theodora Heineho

TOMÁŠ WINTER

Obraz Thomase Theodora Heineho *Květinový den* z roku 1912, považovaný donedávna za nezvěstný, je satirickou reakcí na tradici květinových dnů, které byly pořádány před první světovou válkou. Během nich prodávaly měšťanské dívky umělé květiny. Přestože byl výdělek určen na dobročinné účely, vyvolávala tato akce negativní postoje u různých společenských a politických organizací i konkrétních umělců. Jedním z předmětů kritiky bylo poukazování na mravní ohrožení dívek, k čemuž se vztahuje i umělcovo plátno.

Heine pojal kritiku květinového dne radikálně: nahé dívky se na obraze neobávají ztráty nevinnosti, jelikož o ni pravděpodobně již dávno přišly. Spolu s květinami nabízejí zájemcům i své tělo. Heine je tak stylizoval do role soudobých prostitutek, které ztvárnil i v jiných pracích. Zákazníci, od nichž dívky přijímají peníze, reprezentují různé sociální skupiny: na plátně je postava měšťana, důstojníka německé armády a studenta. Heine do *Květinového dne* zakódoval i odkaz k historii moderního umění. Sedící dívka s pugetem v ruce je zřejmě vědomou aluzí na Manetovu *Snídani v trávě*.

#### Klíčová slova

karikatura, satirická kresba, moderní umění

#### Německý malíř, sochař a kreslíř Thomas

Theodor Heine (1867–1948) je v českém prostředí znám zejména jako jedinečný satirik a karikaturista. Zapříčinila to jeho spolupráce s mnichovským satirickým týdeníkem *Simplicissimus*, kde působil od jeho založení v roce 1894. Ačkoli předtím Heine kreslil po čtyři roky pro humoristický časopis *Fliegende Blätter*, teprve práce pro *Simplicissimus* ho proslavily jako ostře kritického kreslíře a jednu z hlavních hvězd soudobé karikatury s nebývalým vlivem na další umělce. Za celou dobu spolupráce vytvořil pro časopis více než dva tisíce černobílých i barevných kreseb.

V českém prostředí registroval Heineho jedinečnost už v roce 1898 S. K. Neumann. V periodiku *Nový kult* přetiskl článek Georga Hermannna z *Das neue Jahrhundert*, který oceňoval sílu a velikost Heineho osobnosti.<sup>1</sup> O dva roky později zhodnotil Heineho karikaturní tvorbu ve *Volných směrech* malíř Miloš Jiránek, který ho považoval za nejsilnější individualitu německé

karikatury posledních let. Vrchol jeho díla spatřoval v sociální satíře tragické povahy, která nevyvolává smích, ale jen trpký úšklebek: „*Heineho humor je hrozný humor – ale u něho cítíte, že přímo vyplývá z celé jeho individuality, z celého jeho nazírání, cítíte vždy nutnou vnitřní souvislost mezi obrázkem a textem.*“<sup>2</sup>

V květnu 1933 po zglajchšaltování redakce *Simplicissimu* a podvolení se většiny jejích členů nacistické ideologii se Heine rozhodl pro emigraci. Za svůj cíl si vybral stejně jako řada jiných německých umělců Československo, kde strávil pět let.<sup>3</sup> Krátce po svém příjezdu uspořádal v pražské Galerii Hugo Feigla komorní výstavu kreseb a již v září a říjnu téhož roku proběhla na tomtéž místě umělce větší kreslířská retrospektiva. Zahájil ji karikaturista Zdeněk Kratochvíl, který se s Heinem osobně seznámil ještě před první světovou válkou za svých studií v Mnichově. Přehlídka vyvolala široké ohlasy, i když nikoli pouze kladného rázu. Zatímco kritik Jindřich Chaloupecký vyzvedl Heineho vysokou kreslířskou kulturu, jeho smysl pro perzifláž a karikování měšťáka,<sup>4</sup> někteří autoři vytýkali umělci odvrát od ostré politické satiry a jeho příklon k humoristické netendenční kresbě, zapříčiněný Heineho strachem z perzekuování vlastní rodiny, která zůstala v Německu. Výmluvná jsou v této souvislosti slova Adolfa Hoffmeistera: „*Šli jsme na výstavu politického kreslíře světového rozhledu a mezinárodního významu, ale našli jsme odpolitizovanou výstavu vystěhovalého citlivého básníka.*“<sup>5</sup>

Sám Heine v úvodním katalogovém textu litoval, že výstava nemohla představit jeho tvorbu uceleně: grafika byla prezentována pouze výběrově a v expozici úplně chyběla umělce malířská díla. Tato situace byla příznačná pro vnímání Heineho tvorby jako celku: zatímco jeho karikatury a satirické kresby byly víceméně všeobecně známé, jeho malířské dílo zůstávalo v našem prostředí delší dobu v pozadí a stranou zájmu výtvarných teoretiků a kritiků. Svědčí o tom i to, že Národní galerie v Praze získala první a dosud jediný Heineho obraz do svých sbírek teprve v roce 2011. Je jím rozměrné plátno *Květinový den*. Tato akvizice ze soukromé sbírky má pozoruhodný význam. Kritický soupis Heineho obrazů z roku 1978 totiž dílo uvádí jako neznámé a tutéž informaci opakuje katalog z roku 2000.<sup>6</sup> Důvod je zřejmý: tehdejší uložení obrazu nebylo badatelům známé a nejasné zůstává dodnes.<sup>7</sup>

Heine namaloval *Květinový den* v roce 1912, v němž vytvořil i další dva obrazy.<sup>8</sup> Když navštívila v polovině prosince téhož roku jeho ateliér spisovatelka a básnířka

Greta Gulbranssonová, manželka jiného významného kreslíře *Simplicissimu* Olafa Gulbranssona, plátno okamžitě upoutalo její pozornost. Bylo to však v ryze negativním smyslu: ve svém deníku ho popsala jako „*ohavně nevkusný obraz*“.<sup>9</sup>

Spontánní reakci Gretty Gulbranssonové nepochybně způsobila provokativnost námětu. Heine přenesl téma tradičního ženského aktu, s nímž se seznámil už během svého školení na umělecké akademii v Düsseldorfu a Mnichově, do scény, komentující soudobou sociální situaci. V tomto smyslu má Heineho obraz velmi úzkou vazbu k jeho satirickým kresbám. Po formální stránce si této blízkosti všiml již v roce 1916 německý historik umění Georg Jacob Wolf. Zároveň ale poukázal na to, že umělcovy malby nejsou ilustrativní, ale mají specifickou náladu – atmosféru bez literární nebo humoristické pointy.<sup>10</sup>

Ačkoli *Květinový den* skutečně zachycuje atmosféru parku za jarního dne – jde zřejmě o fiktivní místo s budovou inspirovanou architekturou Malého Trianonu ve Versailles<sup>11</sup> – satirickou pointu obsahuje. Obraz reaguje na tradici květinových dnů, které se konaly v německých městech od roku 1910.<sup>12</sup> Tyto dny měly jména podle konkrétních květin, jež je symbolizovaly (nejčastěji to byly kopretiny). Během slavnosti s množstvím jídla a pití prodávaly mladé měšťanské dívky umělé květiny na ozdobených ulicích. Výdělek byl určen na dobročinné účely, velmi často na podporu péče o děti v nemocnicích a kojeneckých ústavech.

Přinejmenším od roku 1913 lze zaznamenat květinové dny i v českých zemích. Jedním z dat, které se pro jejich konání ustálilo a je aktuální pro slavnosti květin dodnes, byl 18. květen. V tento den roku 1913 se v našich městech konaly květinové dny na podporu českých menšin, pořádané národními jednotami.<sup>13</sup> Po vypuknutí první světové války byly výdělky určeny mimo jiné na ošetřování raněných vojáků.<sup>14</sup>

Přes ušlechtilé cíle vyvolávala v Německu tato akce negativní reakce. Vedle soudobých politických uskupení a nejrůznějších organizací je zastávali i umělci. Spisovatel Kurt Tucholsky pojal v roce 1911 svou básnickou reflexi chrpového dne jako kritiku hospodaření vlády a její sociální politiky.<sup>15</sup> Jiným tématem bylo poukazování na mravní ohrožení dívek, distribuujících umělé květiny. Tento problém reflektoval i *Simplicissimus*. Dokládá to kresba *Kopretinový den* od Heinricha Kleye, symbolicky navozující téma ztráty nevinnosti.<sup>16</sup> Z celkového námětu i přítomného motivu trhání okvětních lístků je zřejmé, že kresba paroduje



oficiální pohlednice, které se ke květinovým dnům vydávaly a jež často využívaly secesní stylizaci. Příkladem je pohlednice ke kopretinovému dni pořádanému 18. června 1911 v Rostocku.

V tomto ohledu lze Kleyovu kresbu pokládat za bezprostředního předchůdce Heineho obrazu. Oproti Kleyovi je však Heineho sdělení radikálnější. Nahé dívky se na obraze neobávají ztráty panenství, jelikož o něj pravděpodobně již dávno přišly. Spolu s květinami nabízejí zájemcům i své tělo, čímž je Heine stylizuje do role soudobých prostitutek, které ztvárnil i v jiných pracích. Zákazníci, od nichž dívky přijímají peníze, zastupují různé společenské skupiny: na plátně je postava měšťana, důstojníka německé armády a studenta. Každý z nich reaguje na nastalou situaci jinak. Ve tváři postaršího měšťana je patrná určitá přezíravost, pramenící z jeho životních zkušeností. Voják si zachovává důstojnost, hodnou jeho postavení, i když držadlo šavle symbolizuje ztopořený penis. V největších rozpacích se ocitá mladý student, kterého příslušnice ženského pohlaví svádějí nejinenzivněji. Klečící dívka mu sice stejně jako její kolegyně nabízí květiny, její pozice však současně evokuje připravenost k orálnímu sexu.

Heine do *Květinového dne* zakódoval i odkaz k historii moderního umění. Sedící dívka s pugetem v ruce v popředí je zřejmě vědomou aluzí na Manetovu *Snídani v trávě* – jako by Heine chtěl dát obrazu ještě další obsahovou rovinu: vlastní interpretaci tohoto slavného skandálního díla, pracujícího rovněž s kontrastem ženské nahoty a oděných mužů. Tento protiklad přitom později velmi často využívala i Heinemu dobře známá satirická a humoristická kresba.<sup>17</sup>

V porovnání s dalšími Heineho malbami je zřejmé, že *Květinový den* reprezentuje jeden z umělcových nejerotičtějších obrazů – malbu nejotevřeněji prezentující sexuální tematiku. Heine přitom využil stejně jako v jiných tehdejších dílech moderní symbolický jazyk i stylové prvky malířství přelomu století, které se projeví mimo jiné v impresionismem ovlivněné technice nanášení barev pomocí krátkých štětcových tahů. V roce 1912 působily ve světle předválečných avantgardních výbojů – expresionismu, futurismu a kubismu – anachronicky, avšak pro Heineho byly typické i nadále. Autor zároveň nezapřel v *Květinovém dni* svou bohatou kreslířskou praxi: obrysy postav vymezil tenkou štětcovou linkou, na níž je zajímavé, že v rámci jedné figury několikrát mění svou barvu v závislosti na koloritu pozadí.

Rok po dokončení Heine poprvé představil *Květinový den* publiku v mnichovském Brakls Kunsthaus, pro nějž ve stejné době vytvořil i reklamní plakát. Tuto prodejní galerii provozoval operní pěvec, ředitel Gärtnerplatztheater a rovněž sběratel a obchodník uměním Franz Josef Brakl. Spolu s díly Karla Arnolda, Walthera Georgiho, Adolfa Münzera a dalších tvůrců zde Heine prezentoval sedm svých prací. Ilustrovaný katalog výstavy je zřejmě jedinou publikací, kde byl *Květinový den* done dávna reprodukován.<sup>18</sup>

V roce 1927 bylo dílo přítomno na Heineho zvláštní výstavě obrazů, kreseb a plastik, která se konala v rámci přehlídky mnichovské Nové secese.<sup>19</sup> Další osudy obrazu nejsou detailně známy, avšak mnichovská výstava byla pravděpodobně na delší dobu poslední příležitostí, kdy mohla veřejnost tuto provokativní malbu spatřit na vlastní oči. Teprve roku 2014 byl obraz vystaven v rámci cyklu *Opus magnum* v Galerii výtvarného umění v Chebu. Mohlo se tak stát samozřejmě až poté, co ho získala Národní galerie v Praze, která tímto přírůstkem významně rozšířila svou kolekci zahraničního umění.

*Tato stat' byla recenzována.*

Článek je přepracovanou a rozšířenou verzí textu skládačky, vydané k výstavě Thomas Theodor Heine: *Květinový den / Ein Blumentag, 1912*, která se konala ve dnech 26. 6. – 5. 10. 2014 v Galerii výtvarného umění v Chebu v rámci cyklu *Opus magnum*.

### **Poznámky**

- 1 Viz Věra Soukupová – Dagmar Stará, Thomas Theodor Heine v Československu 1933–1938, *Umění XI*, 1963, s. 92.
- 2 Miloš Jiránek, Kreslíři-karikaturisté, *Volné směry IV*, 1900, s. 264.
- 3 Věra Soukupová – Dagmar Stará, Th. Th. Heine als Emigrant in der Tschechoslowakei, *Bildende Kunst X*, 1962, s. 605–610; Soukupová – Stará (cit. v pozn. 1), s. 92–108; Monika Peschken-Eilsberger, *Thomas Theodor Heine. Der Herr der roten Bulldogge. Biographie* (Band 2), Hrsg. Helmut Friedel (kat. výst.), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2000, s. 117–133; Keith Holz, *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere*, Ann Arbor 2004, s. 89–92; Bronislava Rokytová, *Dost tichého šepotu. Exilová výtvarná scéna v Československu (1933–1939)*, Praha 2013, s. 109–116.
- 4 Jindřich Chalupecký, Th. Th. Heine v Praze, *Čin V*, 1933, č. 16, 26. 10., s. 363–366.
- 5 Adolf Hoffmeister, Th. Th. Heine. (K jeho

výstavce v galerii Dra Feigla), *Rozpravy Aventina IX*, 1933–1934, č. 2, 12. 10. 1933, s. 16. Viz též Tomáš Winter, *Karikatura a krize*, in: Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (eds.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006, s. 76–77.

**6** Elisabeth Stüwe, *Der „Simplicissimus“-Karikaturist Thomas Theodor Heine als Maler. Aspekte seiner Malerei. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde*, Frankfurt am Main 1978, s. 189; Thomas Raff, *Thomas Theodor Heine. Der Biss des Simplicissimus. Das künstlerische Werk* (Band 1), Hrsg. Helmut Friedel (kat. výst.), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2000, s. 144.

**7** *Květinový den*, 1912, olej, plátno, 135 × 50 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 19055. Přesnou provenienci díla ani okolnosti, za jakých se dostalo na naše území, se autorovi článku dosud nepodařilo vypátrat.

**8** Jsou to dnes neznámá plátna *Krajina u Ammerského jezera* a *Oběť*. Viz pozn. 6.

**9** Ulrike Lang (Hrsg.), *Der grüne Vogel des Äthers. Grete Gulbransson. Tagebücher. Band 1, 1904 bis 1912*, Frankfurt am Main – Basel 1998, s. 419.

**10** Georg Jacob Wolf, Thomas Theodor Heines Gemälde, *Die Kunst XVII*, 1916, Heft 8, Mai, s. 286.

**11** Za upozornění děkuji Evě Bendové.

**12** Eva Schöck-Quinteros, *Blumentage im Deutschen Reich. Zwischen bürgerlicher Wohltätigkeit und Klassenkampf, Ariadne. Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte*, Heft 39, 2001, s. 44–64; Siegfried Becker, *Margeritentag in Marburg: Zur floralen Symbolik bürgerlicher Festkultur und caritativer Arbeit im Wilhelminismus, Folcloristica IX*, 2005, s. 345–360.

**13** Vlasteneckému obyvatelstvu kr. města Domažlic a okolí! *Květinovou slavnost...*, *Posel od Čerchova XLII*, 1913, č. 20, 17. 5., nestr. Za upozornění na článek děkuji Marcelu Fišerovi.

**14** *Květinový den*, *Posel od Čerchova XLIII*, 1914, č. 40, 3. 10., nestr.

**15** Kurt Tucholsky, *Blumentag* (1911), <http://www.textlog.de/tucholsky-blumentag.html>, vyhledáno 15. 5. 2014.

**16** *Simplicissimus XVI*, 1911, Heft 6, 8. 5., s. 92.

**17** Markéta Theinhardtová poznamenala v souvislosti se satirickými kresbami Františka Kupky, že „*téma konfrontace akademické nahoty s měšťanský strídmě oděnými postavami se stalo předmětem nesčetných reprezentací kresleného humoru*“ a „*jeho veřejně provokující genealogie sahá přinejmenším k Manetovi*“. Markéta Theinhardtová, *Alegorie moderního života*, in: Markéta Theinhardtová – Pierre Brullé (eds.), *Orbis pictus Františka Kupky. Mezi symbolismem a reportáží*, Řevnice – Plzeň 2014, s. 34.

**18** *Illustriertes Verzeichnis der in Brakls Kunsthaus München Beethovenplatz ausgestellten Kunstwerke* (kat. výst.), München, Brakls Kunsthaus 1913, s. 26, č. kat. 137.

**19** *Münchener Neue Secession. XIII. Ausstellung. München, Glaspalast* (kat. výst.), Münchener Neue Secession 1927, č. kat. 438.

### Seznam vyobrazení

- 1 Thomas Theodor Heine, *Květinový den*, 1912, olej, plátno, Národní galerie v Praze.
- 2 Heinrich Kley, *Kopretinový den*, *Simplicissimus XVI*, 1911.
- 3 K. Grundig, *Kopretinový den*, Rostock 18. června 1911, pohlednice.

# Restaurování obrazu Benozza Gozzoliho *Madona s dítětem*. Problematika parketovaných obrazů

ADAM POKORNÝ

Restaurátorský zásah byl vynucen kritickým stavem obrazu. Barevné vrstvy byly na několika místech uvolněné, kvalita originální malby a výrazný barevný kolorit byl potlačen tmavým lakem a četnými ztmavými retušemi.

Obraz je namalován na dřevěné topolové podložce. Podklad obrazu je sádrový. Kompozice obrazu byla nejprve rozvrhnutá kresbou křídou a dále vytažena rytou kresbou. Technika malby je rozvržena na vrstveném systému typickém pro dané období.

Podložka obrazu byla v minulosti ztenčena a osazena parketáží. Tento zásah následně vyvolal deformace a defekty prasklin v desce obrazu. Současný restaurátorský zásah tak bylo nutné zacílit i na problematiku podložky obrazu. Po sejmutí retuší a ztenčení lakových vrstev byla odstraněna parketáž. Následně byly řešeny praskliny obrazu. Vzhledem k charakteru desky a jejímu ztenčení bylo nutné obraz opatřit flexibilním podpurným systémem. V tomto případě byl zvolen italský systém, který kontroluje pohyby desky pomocí flexibilního nosného rámu uchyceného pružinovým systémem. Po rehabilitaci desky obrazu byly vytmeleny defekty v malbě a obraz byl vyretušován reversibilními barvami.

## Klíčová slova

Benozzo Gozzoli, restaurování, problematika obrazů s parketáží

## Nově restaurovaný obraz *Madony s dítětem*

*a se dvěma anděly* je na základě recentního uměleckohistorického bádání připisován okruhu nebo některému z následovníků Benozza Gozzoliho.<sup>1</sup> Užitá kompozice je typická a zcela běžně se vyskytující v průběhu italského trecenta a quattrocenta (**obr. 1**). Národní galerie v Praze dílo získala z neznámé pařížské sbírky v roce 1945. Aktuální restaurátorský zásah si vynutil kritický stav obrazu. Barevné vrstvy byly na několika místech uvolněné, kvalita originální malby a výrazný barevný kolorit byl degradován tmavým lakem a četnými ztmavými retušemi.

## Technika malby

Obraz je namalován na dřevěné topolové podložce o rozměrech 43,4 × 37,5 cm. Desku tvoří dvě vertikálně kladená prkna s tangenciálním řezem, která jsou slepena tak, že stranu k jádru kmene střídá vnější strana od kmene.<sup>2</sup> Deska byla v minulosti zhublo-

vána na tloušťku 6 mm. Podle dochovaných italských desek z 15. století s podobnými proporcemi lze usuzovat, že původní síla podložky mohla být okolo 1,5–2 cm. Lepený spoj je bez kolíkových čepů. Po levé a pravé straně obrazu jsou patrné čtyři zatmelené otvory, které pocházejí pravděpodobně z druhotného osazení obrazu v ozdobném rámu.<sup>3</sup>

Podklad malby je aplikován přímo na dřevěnou podložku bez plátěného podlepu. Podklad obsahuje sádru a hlinitokřemičité příměsi. Malba s podkladem nedosahuje až ke krajům desky. Po obvodu obrazu je tak odhalený okraj dřevěné podložky široký 5–7 mm. Podle otevřených chodbiček dřevokazného hmyzu je zřejmé, že deska byla po okrajích druhotně seříznuta.

V malbě draperií a kolem zlacených partií je patrná rytá kresba.<sup>4</sup> Na snímku metodou IR reflektografie byla rozpoznána také podkresba křídou, která je nejzřetelnější v partii levého anděla (**obr. 2**). Základní kompozice obrazu tak byla vymezena nejprve křídou a následně byly hlavní linie vytaženy rytou kresbou. Podkresba má uvolněný skicovitý charakter.

Zlacení svatozáří a ozdobné bordury modrého pláště Panny Marie jsou provedeny na červenooranžový poliment. Svatozáře jsou členěny jednoduchým bodovým puncem a rytou kresbou. Puncování svatozáří Panny Marie a Ježíška je kombinováno s tmavočervenou lazurou. Vedle zlacení na poliment bylo použito také zlacení olejové. Je zajímavé, že na místech, kde k použití této výzdobné techniky došlo, nacházíme odpadlou malbu kopírující tvar tohoto zlacení. Ornament tak nyní netvoří plátky zlata položené na adhezivní lepivou vrstvu, ale defekty v malbě s přesným tvarem původního zlacení. Tyto defekty byly v minulosti retušovány mušlovým zlatem.<sup>5</sup>

Malířská výstavba draperií je založena na plošné barevné podmalbě s následnou svrchní modelací. Červený šat Ježíška je plošně podložen vrstvou rumělkou. Modelaci draperie tvoří stínování červeným organickým pigmentem. Rumělkou dále obsahuje malba křídel anděla stojícího při pravé straně. Naproti tomu modelace červeného šatu Panny Marie je dosaženo pouze lazurní malbou přímo na světlém podkladě. Stínování je zde postaveno na základě síly nánosů této lazury. Zelené draperie obsahují v první podkladové vrstvě azurit, olovnato-cínčitou žlut, červený okr a olovnatou bělobu. Následná modelace se týká pouze světel a je dosažena malbou se stejným pigmentovým složením, nicméně s větším podílem žluti a běloby. Fialové draperie jsou vystavěny na tonálním základě

malby s obsahem azuritu, olovnaté běloby a červeného organického laku. Řasení je provedeno pololazurní modelací tmavě červeným organickým pigmentem. Žlutý šat anděla na pravé straně obsahuje olovnato-cínčitou žlut, masikot a malou příměs azuritu. Zajímavou stratigrafii nalézáme v malbě bílého květu lilie. Bílá svrchní malba je zde podložena dvěma modrými vrstvami. První vrstva na podkladu obsahuje olovnatou bělobu a indigo. Následnou vrstvu tvoří směs azuritu, olovnaté běloby a okru. V malbě modrého pláště byla objevena souvislá přemalba. Tato přemalba kryje většinu původní malby pláště a jasně se odlišuje od originální malby rozdílným rukopisem. Původní malbu šatu Panny Marie můžeme nalézt pouze v partiích pod sedícím Ježíškem, kde styl malby lépe koresponduje s originální jemnou modelací. To naznačuje i fotografie v UV paprscích, kde partie s přemalbou vykazují tmavší luminiscenci.

Inkarnáty jsou plošně podloženy vrstvou olovnaté běloby. Na této vrstvě byla následně ve stínech provedena lavírovaná okrovo-zelená podmalba. Finální malbu tvoří velmi subtilní nános tělových odstínů. Světlé partie inkarnátů jsou tak malovány krycí malbou s obsahem olovnaté běloby a okru, stíny tvoří pololazurní malba využívající tonální základ podmalby.<sup>6</sup>

### Historie restaurátorských zásahů

Obraz byl během jednoho z předešlých restaurátorských zásahů osazen parketáží s klasickou konstrukcí (**obr. 3**). Parketáž tvořilo pět vertikálních částí přilepených na podložku obrazu. Do těchto nosných prvků bylo zasazeno pět horizontálních svlaků. Parketáž byla vyrobena z mahagonového dřeva na vysoké řemeslné úrovni. Charakter parketáže s tvarově zdobným profilem nosných členů konstrukce odpovídá typickým francouzským parketážím, a koresponduje tak s pařížskou proveniencí obrazu.<sup>7</sup> Lze předpokládat, že deska byla v minulosti již před osazením parketáže deformovaná zborcením, při pravé straně se již nacházela prasklina probíhající přes celý obraz a dále byl pravděpodobně otevřen originální spoj. Tento stav následně motivoval silnější strukturální zásah do desky obrazu – její ztenčení a vyrovnání.

Pro slepení spoje desky bylo použito klihové lepidlo. Totožné lepidlo bylo použito i na přilepení nosných prvků parketáže. Defekt v desce na zadní straně byl vytmelen směsí křídly a pilin pojené pravděpodobně klihem. Zhoblováním došlo k otevření chodeb po dřevokazném hmyzu. Tyto defekty byly vytmeleny tmelem s obsahem olovnaté

běloby, jak ukazuje RTG snímek. S popsáním zásahem souvisí rozsáhlá přemalba modrého pláště Panny Marie. Tato přemalba je velice těžko rozpustná. Jako pojivo byl pravděpodobně použit kasein<sup>8</sup> a obsahuje tyto pigmenty: syntetický ultramarín, kadmiovou žluť, železitou žluť a zinkovou bělobu. Podle použitých pigmentů lze tento restaurátorský zásah datovat nejpozději do třicátých let 19. století.<sup>9</sup> O stáří zákroku vypovídá rovněž krakeláž přemalby, do které se jasně „propsala“ spodní originální síť prasklin. Podobu obrazu před mladšími restaurátorskými zásahy dobře ilustruje fotografie z archivu Bernarda Berensona, která je datovaná lety 1920–1932.<sup>10</sup> Na fotografii je patrné, že v této době nesly kruhové medailony na svatozáři Panny Marie nepůvodní majuskulní litery, skládající nápis „AVEMAR“. Patrná je dále kompletní rekonstrukce vlasů vpravo stojícího anděla. Další retuše mimo tmelené plochy lze předpokládat v oblasti obličejů, které se zdají být částečně lineárně zvýrazněné.

V jednom z dalších větších restaurátorských zásahů došlo k sejmutí popsané přemalby svatozáře, vlasů anděla a inkarnátů, jak dokládá fotografie z roku 1946 z fotoarchivu Národní galerie v Praze.<sup>11</sup> Rozsáhlá přemalba pláště se však zachovala. Na této fotografii se nově objevuje nepůvodní nápis „Gozzoli“ v levém spodním rohu obrazu. Tato neoriginální signatura byla sejmuta při jednom z následných restaurátorských zásahů. Podle několika odlišných druhů tmelů nalezených v hlavní lepené prasklině lze usuzovat, že dílo prošlo třemi většími restaurováními.<sup>12</sup>

První velkou restauraci obrazu lze klást do 19. století, kdy byla na obraz osazena parketáž. Další větší zásah lze datovat někdy do doby od pořízení fotografie z Berensonova archivu do roku 1946, kdy je datovaná fotografie obrazu v archivu RA NG. Další zásah, v němž se odráží stav malby před současným restaurováním, lze pak předpokládat v průběhu druhé poloviny 20. století. V rámci posledních restaurátorských zásahů byly provedeny retuše položené na ztmavlém laku s výraznou luminiscencí, jak je parné v UV světle.

#### **Stav obrazu před restaurováním**

Podložka obrazu byla v minulosti napadena dřevokazným hmyzem, který je nyní neaktivní. V pravé části oblohy lze v bočním osvětlení pozorovat v reliéfu malby mírné propadnutí obrazových vrstev do hmyzem vytvořených chodeb v podložce obrazu. Dřevěnou deskou probíhá několik prasklin (**obr. 4**). Největší prasklina v minulosti opakovaně tmelená a retušovaná, protíná

obraz přes tělo Ježíška. Další praskliny se nacházejí v partii svatozáře Panny Marie a nad hlavou levého anděla. V desce se dále vyskytuje celá řada prasklin, které se dosud omezují na dřevěnou podložku a ještě neprošly malbou. Druhotně lepený spoj desky je zejména v partii obličejů a krku Panny Marie sesazen s mírným odskokem. Na pravé straně podél tohoto spoje se nachází několik horizontálně podélných defektů s malbou odpadlou na podkladovou vrstvu. Tyto defekty byly v minulosti vytmeleny a vyretušovány. Charakter a tvar odpadlé malby napovídá, že defekty mohly vzniknout během druhotného lepení původního spoje. Deska mohla být lepená ve vertikální poloze otočené o 90°, během lepení pravděpodobně došlo k vytečení silného klišu na malbu. V důsledku vysokého povrchového napětí klišu v průběhu schnutí pak došlo k odtržení malby.<sup>13</sup>

Adheze podkladu a barevných vrstev byla celkově uspokojivá, jen na několika místech byla lokalizována uvolněná malba. Retuše defektů byly značně ztmavlé a barevně změněné. Malbu pokrýval ztmavlý lak, silně zkreslující originální kolorit díla.

#### **Problematika parketovaných obrazů**

Vyrovňování a parketování obrazů na dřevěné desce je velice stará technika. První dokumenty o jejím užití pocházejí již z první poloviny 18. století.<sup>14</sup> Důvodem těchto zásahů byl záměr vyrovnat přirozeně deformované deskové obrazy s následnou fixací dosažené roviny. Jasnou představu o způsobu provedení parketáže si lze udělat na základě publikací z 19. století pojednávajících o restaurování obrazů.<sup>15</sup> Dřevěná podložka obrazu byla nejprve ztenčena na polovinu až třetinu své původní síly. Poté, za působení tlaku, vlhkosti a teploty, byla deska vyrovnána. Redukce mocnosti desky měla napomoci dosažení kýženého vyrovnání. Zhoblováním desky byl také vytvořen ideální podklad pro usazení parketáže. Konstrukce parketáže se skládá z nosných elementů, které jsou přilepeny na desku ve směru dřevních vláken. Do těchto vodících prvků jsou příčně na volno zasazeny svlaky, které mají zaručovat udržení roviny desky.

Konstrukce parketáže zajišťuje volný pohyb desky v příčném směru, kolmém na dřevní vlákna. Plně však zamezuje pohybu desky v tangenciálním směru, což v některých případech vyvolává lokální deformace a zapříčiňuje následné popraskání dřevní hmoty. Zakřivením desky v segmentech daných prostorem mezi jednotlivými přilepenými částmi dochází někdy také k blokaci svlaků. Následkem je pak zamezení

původně volného příčného pohybu, což vede k dalším defektům. Tento problém se týká zejména desek s tangenciálním řezem prken. U desek, které jsou sestaveny z prken čistě radiálních, se tyto problémy neobjevují. Rovněž samo ztenčení tloušťky desky zapříčiňuje vyšší citlivost obrazu na změny relativní vzdušné vlhkosti, což v kombinaci s neflexibilním nosným systémem opět podporuje vznik druhotných defektů (**obr. 5**). Vyrovnáním zakřivené podložky obrazu dále dochází k částečnému zmenšení povrchu desky na straně k malbě, a proto se zejména u obrazů, jejichž subtilní podklad a vrstvy malby jsou nanášeny přímo na dřevěnou podložku bez podlepení plátnem, setkáváme se stříškovitě se uvolňující malbou.<sup>16</sup>

### Postup restaurování

Restaurovaný obraz nesl typické znaky defektů vyvolané ztenčením podložky a osazením neflexibilní parketáží. Podle historických fotografií i podle opakovaného tmelení prasklin v malbě je evidentní, že tyto partie byly vždy nestabilní a opakovaně se otvíraly. Na zadní straně obrazu se nacházelo několik nových prasklin, které ještě neprošly malbou. Po provedeném vstupním průzkumu bylo zřejmé, že restaurování díla bude muset řešit spolu s vizuální rehabilitací malby i problémy samotné podložky obrazu.

Prvním krokem restaurátorského zásahu bylo upevnění uvolněné malby 5% roztokem viziny. Před samotným řešením problematiky podložky obrazu bylo nutné přistoupit k sejmutí laku, retuší a tmelů, a otevřít tak praskliny v desce.<sup>17</sup> Na obraze byly nalezeny tři druhy retuší. Nejmladší retuše na ztmavlé lakové vrstvě byly provedeny akvarelem. Pod lakovou vrstvou se nacházely temperové a olejové retuše. Na základě stanovení rozpustnostního parametru jednotlivých druhotných materiálů bylo přistoupeno k čištění a sejmutí těchto nevyhovujících retuší a přemalbě. V modré přemalbě pláště bylo provedeno několik drobných sond. Podle průzkumu bylo zřejmé, že originální vrstvy v této partii jsou rozsáhleji poškozené, a bylo tak rozhodnuto tuto pozdější rekonstrukci zachovat. Po sejmutí retuší došlo také k odstranění veškerých tmelů (**obr. 6**). Následně byl obraz opatřen ochrannou vrstvou damarového laku a zajištěn přelepem.<sup>18</sup>

V této fázi, kdy byla malba celkově upevněna, zajištěna přelepem a praskliny z líce obrazu zbaveny druhotných nánosů, bylo možné přistoupit k řešení problematiky podložky obrazu. Z výše popsaného stavu obrazu vyplývalo, že příčinu prasklin

v podložce nelze vyřešit pouhou adaptací parketáže, ale že bude nutné její totální odstranění a nahrazení flexibilním nosným systémem.<sup>19</sup> Některé svlaky byly blokovány deformací podložky, a omezovaly tak boční pohyb desky, což mohlo přispívat k tvorbě nových prasklin. Tento fakt prozrazoval, že deska může mít po odstranění parketáže tendenci se zakřivit. Snímání parketáže bylo tedy nutné provádět postupně, ve více fázích a v kontrolované relativní vzdušné vlhkosti.

Celý proces snímání parketáže musí být prováděn za minimálního tlaku na desku obrazu. Při vyvinutí mechanických tenzí hrozí, že se praskliny ve dřevě zvětší a projdou do barevných vrstev.<sup>20</sup> Pro minimalizaci těchto pohybů bylo vytvořeno lože z balzových latí s vyřezaným profilem přesně kopírujícím nerovný povrch obrazu. Nejprve byl odstraněn spodní a horní svlak. Následně střední svlak a v poslední fázi dva zbylé svlaky. Svlačky byly vyjmuty jednoduchým odříznutím části nosného prvku parketáže. Jednotlivé zbylé přilepené bloky byly nařezány na tenké plátky a následně odlámány na několik milimetrů silnou vrstvou, která byla dále ztenčena dlátý. Zbylou tenkou vrstvou dřeva s vrstvou kliču bylo možné naměkčit roztokem Laponitu a mechanicky odstranit skalpelem (**obr. 7**).<sup>21</sup>

Po sejmutí parketáže byla monitorována tendence desky ke zborcení. V případě, že by deska měla sklon nabýt výrazného zakřivení, bylo by nutné ji neprodleně zajistit provizorními svlaky.<sup>22</sup> Podložka obrazu se však při RH 55 zakřivila na zadní straně pouhých 6 mm, což je při dané velikosti obrazu akceptovatelné a tato deformace neruší vizuální vjem malby. Ukázalo se, že při dané vlhkosti podložka zachovává tuto křivku a je stabilní.

Největší prasklina, která probíhala tělem Ježíška, byla ze zadní strany v minulosti vytmelena směsí pilin, křídý a kliču. Stejný tmel se nacházel ve střední části druhotně lepeného originálního spoje desky. Tyto tmely byly odstraněny, a největší prasklina tak byla plně otevřena a uvolněna. Následně po odhalení zadní strany byla provedena konsolidace roztokem Paraloidu B 72.<sup>23</sup> Po petrifikaci dřeva bylo možné přistoupit k lepení prasklin.

Jako první byly lepeny nové praskliny neprostupující do malby. Tyto praskliny byly uzavřeny a nebylo možné do nich kompletně vpravit adhezivo, které by zaručilo spolehlivý lepený spoj. Bylo tedy nutné použít techniku lepení, kdy jsou praskliny otevřeny ve tvaru písmena V a následně lepeny vkládáním špalíků s přesně totožným úhlem.<sup>24</sup> Stejnou technikou byla taktéž

lepena zmíněná prasklina probíhající přes celý obraz na pravé straně obrazu. Tato prasklina byla již v minulosti opakovaně lepena, a na vnitřních stranách se tak nacházela vrstva několika druhů lepidel. Deska je podél této praskliny ze strany malby výrazně konvexně deformována.<sup>25</sup> Obě části podložky zde byly spojeny jen na několika centimetrech při horní hraně obrazu. Celá prasklina byla na několika místech rozevřena až do 5 mm. Srovnáním stran praskliny došlo k odstranění nánosů adheziv, tmelů a nečistot a byl vytvořen rovný povrch pro vložení dřevěných špalíků, kterými byla rozevřená prasklina vyplněna. Pro přípravu těchto špalíků bylo použito staré topolové dřevo. Pro lepení této praskliny bylo nutné použít speciální kleštiny, ve kterých je možné přesně upravit rovinu lepených spojů (**obr. 8**).

Na několika partiích původního spoje desky jsou patrné nerovnosti dané nedokonalým sesazením během druhotného lepení, jak bylo zmíněno výše. Tyto nerovnosti jsou v rozptýleném světle téměř nepostřehnutelné a bylo rozhodnuto tento spoj neupravovat.

Vzhledem k tomu, že deska byla v minulosti ztenčena, čímž byla zvýšena citlivost na výkyvy relativní vzdušné vlhkosti a samotná dřevní hmota je výrazně oslabená dřevokazným hmyzem, bylo nutné obraz opatřit flexibilním podpůrným systémem. Je zapotřebí, aby konstrukce podpory umožňovala desce přirozený pohyb, ale zároveň aby kontrolovala její tendenci k borcení. Tato dvě kritéria musí být vyvážena podle charakteru desky. V dnešní době je používáno několik typů těchto systémů.<sup>26</sup> Vzhledem k charakteru desky byl vybrán italský systém, který se úspěšně používá od počátku devadesátých let dodnes (**obr. 9**).<sup>27</sup> Deska je podepřena nosným rámem, který kopíruje křivku obrazu v muzeální relativní vzdušné vlhkosti. Rám na desce nesou kónické pružiny, které jsou přes regulovatelné šroubové upevnění přichyceny k desce v jednotlivých bodech. Počet a rozmístění těchto nosných bodů se určuje podle specifických vlastností podložky na základě empirické zkušenosti.<sup>28</sup> Pružinové uchycení podpůrného rámu umožňuje desce kontrolovaný prostor k deformaci prohnutím, tak aby nedošlo k prasknutí, ale zároveň je od daného bodu určeného silou přitlaku nosného rámu tento pohyb omezen. Síla přitlaku pružiny je dána mírou přitažení fixačního šroubu a je měřitelná na základě specifického grafu tuhosti pružiny. Na kontrole deformací desky se spolu s pružinovým systémem také podílí samotná elasticita nosného rámu.<sup>29</sup>

Pro restaurovaný obraz byl nosný rám dimenzován na velikost přiček 47 × 11 mm. Pro nosné elementy, ve kterých je volně usazen fixační šroub, bylo zvoleno dubové dřevo. Jednotlivé prvky jsou přilepeny lepidlem Araldite 106, a to se stejnou orientací let dřeva k desce obrazu (**obr. 10**).

Po vyřešení stabilizace obrazové podložky byl následně sejmut ochranný přelep, malba přelakována slabým damarovým lakem a vytmelena klihokřídovým tmel. Po lakové izolaci tmelů byla provedena napodobivá retuš kvašovými barvami, která byla dále doladěna restaurátorskými pryskyřičnými barvami značky Maimery.

Obraz byl povrchově opatřen nejprve čistým damarovým lakem 1:3 a následně matujícím damarovým lakem s 27% přísadou vosku (**obr. 11**).<sup>30</sup>

*Tato stat byla recenzována.*

### Poznámky

- 1 Např. Alunno di Benozzo nebo Maestro Esiguo, viz Olga Pujmanová – Petr Příbyl, *Italian painting c. 1330–1550*, Praha 2008, s. 98, 99.
- 2 Zejm. pro toskánské středověké a renesanční malířství obecně platí, že desky obrazů jsou složeny z prken s totožnou orientací, a to tak, že obrazové souvrství se klade na stranu směrem k jádru stromu. Viz např. Ciro Castelli, *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in: *Dipinti su tavola, La tecnica e la conservazione dei supporti*, eds. Marco Ciatti – Ciro Castelli – Andrea Santacesaria, Firenze 2012, s. 79–81.
- 3 Otvory jsou nepůvodní, protože dva defekty průběžně zasahují až do původní malby.
- 4 Tato rytá kresba je jasně čitelná na RTG snímcích v partiích malby s pigmenty s obsahem těžkých prvků.
- 5 Odpadnutí zlacených dekorů spolu se spodní malbou souvisí pravděpodobně se složením lepidivé směsi, která mohla obsahovat složku se silným povrchovým napětím, jako např. silný klih. Běžně byl jako adhezivní látka pro tento typ zlacení používán vařený olej ve směsi se sikativními pigmenty. Vyskytují se však také receptury použitím šťávy z česneku a jiných látek. Viz např. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, Trattato della pittura*, Firenze 1859, s. 104–106.
- 6 Laboratorní průzkum provedla ing. Radka Ševců, viz Laboratorní zpráva 13/49, archiv RA NG.
- 7 Parketáž se přesně tvarově shoduje s parketáží na obraze *Posvícení* od P. P. Rubense v Louvru (inv. 1797). Parketáž na tomto obraze vytvořil Jean-Louis Hacquin v roce 1770 a následně částečně upravil François-Toussaint Hacquin v roce 1825. Viz foto in: Ségolène Bergeon – Gilberte Émile Mâle – Claude Huot – Odile Baÿ, *The Restoration of Wooden Painting Supports, Two Hundred Years of*

History in France, in: *The structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum*, Kathleen Dardes – Andrea Rothe eds., Los Angeles 1995, s. 270. Tento typ parketáže se stejným tvarovým řešením byl následně přejat dalšími restaurátory, např. B. Van Bommelem z Amsterdamu. Info z přednášky: Jessica Roeders, *The History of cradling in the Frans Hals Museum*, 2013.

**8** Charakter rozpustnosti v organických rozpouštědlech naznačuje použití kaseinového pojiva. Identifikace pojiva spektrálními analýzami nebyla provedena.

**9** K širšímu používání zinkové běloby a kadmiové žluti docházelo od 30. let 19. století. Viz Nicholas Eastaugh – Valentine Walsh – Tracey Chaplin – Ruth Siddall, *Pigment Compendium*, Oxford 2008, s. 406.

**10** Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 100319\_1, fotografii pořídil francouzský fotograf Marc Vaux (1895–1971) v letech 1920–1932. Zadní strana nese nápis Bernarda Berensona „*Alunno di Benozzo (perhaps faked up)*“.

**11** Fotoarchiv Národní galerie v Praze, č. negativu 5156, pořízen v roce 1946.

**12** V archivu RA NG bohužel neexistují zprávy o dosavadních provedených restauracích.

**13** Tuto hypotézu, která se zdá velice pravděpodobná, představil autorovi článku restaurátor Andrea Santacesaria z Opificio delle Pietre Dure ve Florencii.

**14** Ve Francii jsou známy první dokumenty o použití parketáže od roku 1740. Více viz Bergeon – Mâle – Huot – Baÿ (cit. v pozn. 7), s. 269.

**15** Viz např. Jean-François-Léonor Mérimée, *De la peinture à l'huile*, Paris 1830; Giovanni Secco-Suardo, *Manuale Ragionato per la parte meccanica dell'arte del Restauratore dei dipinti*, Milano 1866.

**16** Více o problematice parketovaných obrazů např.: Simon Bobak, A Flexible Unattached Auxiliary Support, in: *The Structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum*, Kathleen Dardes – Andrea Rothe Eds, Los Angeles 1995, p. 371–381.

Popsané problematické znaky se netýkají pouze parketovaných obrazů, ale i deskových maleb, u nichž byla na zadní stranu pro udržení roviny umístěna neflexibilní konstrukce, např. ocelové nebo hliníkové profily usazené do nosných můstků, užití předdimenzovaných dřevěných svlaků apod.

**17** Při lepení prasklin je nutné zbavit originální malbu retuší a tmelů. Tyto nánosy by znečitělovaly originální rovinu obrazu, a znemožňovaly by tak správné sesazení lepených částí.

**18** Přelep byl proveden japonským papírem pomocí lepu z Klucelu a akrylátové disperze Lascaux Plextol 360.

**19** V některých případech lze parketáž pro zvětšení její flexibility pouze modifikovat. Větší elasticitu parketáže lze dosáhnout např. podélným rozříznutím svlaků na několik vrstev slabších latí nebo vložení pružin mezi ztenčený svlak a nosný prvek. Viz např. Ciro Castelli – Andrea Santacesaria, Il restauro dei supporti lignei, in: *Dipinti su tavola* (cit. v pozn. 2) s. 173–174.

**20** Jednotlivé praskliny lze případně provizorně zajistit přelepáním kouskem dřeva nebo malou kovovou destičkou na koncích praskliny.

**21** Byl použit Laponite RD v 2% koncentraci.

**22** Vzhledem k odlišné orientaci prken desky teoreticky taktéž hrozilo, že v jedné půlce bude mít deska konkávní zakřivení a v druhé konvexní.

**23** Paraloid B 72 byl použit v 5% koncentraci.

**24** Popsaná technika pochází z Itálie, kde má velice dlouhou tradici již od 19. století a tento způsob lepení prasklin je stále úspěšně používán v předních světových restaurátorských centrech.

**25** Tato deformace ukazuje, že se jedná o velice starou prasklinu, která byla po delší čas nezajištěna. Deska zde ztratila svoji kontinuitu, a mohlo zde tak dojít k tomuto nevratnému zakřivení.

**26** Viz např. Alan Miller – George Bisacca – Dimitri Galitzine, The Development of Spring Mechanism for Use in Conjunction with Auxiliary supports for Previously Thinned Panels, in: *Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training*, eds. Alan Phenix – Sue Ann Chui, Los Angeles 2009, s. 59–68; Ingrid Hopfner, The Development of Flexible auxiliary Support Systems for Panel paintings and the Monitoring of Movement by Strain Gauges, in: ibidem, s. 69–81; Britta New – Ray Marchant, The Repair and Support of Thinned Panel Paintings: A Case Study in Modifying Established Techniques, in: ibidem, s. 36–47.

**27** Tento systém byl vyvinut na restaurátorském pracovišti Opificio delle Pietre Dure ve Florencii, více viz Castelli – Santacesaria (cit. v pozn. 19), s. 184–187. Jedním z prvních použití tohoto systému byla v roce 1992 restaurace obrazu *Il Cataletto della Misericordia* od Domenica Beccafumiho, viz Alfredo Aldrovandi – Nicoletta Bracci – Paola Pracco – Ciro Castelli – Ottavio Ciappi – Marco Ciatti – Mauro Parri, *Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi*, OPD Restauro, Firenze 1992, s. 28–50.

**28** Vzhledem ke složité struktuře dřevní hmoty a těžko specifikovatelným druhotným kritériím ovlivňujícím vlastnosti desky (např. poškození dřevokazným hmyzem, petrifikace dřeva, atp.) nelze vytvořit všeobecně platný matematický vzorec, který by dokázal specifikovat dimenze tohoto podpůrného systému.

**29** Prostor pro zakřivení desky je dán nejen velikostí fixačního šroubu a pružiny, ale



i elasticitou nosného rámu, který je dimenzován podle problematiky a charakteru podložky.

**30** Problematiku restaurování dřevěné podložky byl autor článku schopen vyřešit díky zkušenostem získaným na stážích v rámci projektu *Getty Panel Painting Initiative*.

## **Seznam vyobrazení**

**1** Benozzo Gozzoli, *Madona s dítětem a se dvěma anděly*, Národní galerie v Praze. Fotografie zachycuje stav obrazu před restaurováním (boční osvětlení).

**2** IR reflektografie levého anděla. Na snímku je patrná uvolněná skicovitá podkresba křídou.

**3** Zadní strana obrazu před restaurováním. Obraz byl v 19. století osazen parketáží. Tvar a řemeslné zpracování je typické pro francouzské parketáže.

**4** Nákres obrazu s druhotnými zásahy a poškozeními. Průběh prasklin v desce jasně koresponduje se spodní parketáží. Prasklina probíhající přes Ježíška byla na obraze přítomna ještě před osazením parketáže. Vertikální nosný prvek parketáže byl umístěn přes tuto prasklinu, aby napomohl jejímu zpevnění.

- a) Nové praskliny procházející pouze dřevěnou podložkou
- b) Praskliny procházející až do barevných vrstev
- c) Originální spoj desky
- d) Staré retuše
- e) Tmely
- f) Parketáž na zadní straně obrazu

**5** Ilustrace mechaniky parketovaných obrazů. Parketáž zamezuje pohybu desky v tangenciálním směru, což v některých případech vyvolává lokální deformace a způsobuje následné popraskání dřevní hmoty.

**6** Stav obrazu po snímání druhotných retuší, přemaleb a tmelů (světelná reflexe). Na snímku jsou jasně patrné deformace vyvolané osazením parketáže.

**7** Způsob snímání parketáže. Přilepené bloky byly nařezány na tenké plátky a následně odláhány na několik milimetrů silnou vrstvu, která byla dále ztenčena dlátý. Zbylá tenká vrstva dřeva s vrstvou klíhu byla neměkčena roztokem Laponitu a mechanicky odstraněna skalpelem.

**8** Způsob lepení praskliny probíhající malbou Ježíška. Pro lepení této praskliny bylo nutné použít speciální kleštiny, se kterými lze přesně upravit rovinu lepených spojů.

**9** Ilustrace flexibilního uchycení podpůrného rámu (ilustrace Marek Kolář).

**10** Zadní strana po restaurování. Po slepení prasklin byla deska podepřena flexibilním nosným systémem.

**11** Fotografie obrazu po restaurování.

# *Svatá Anna Samotřetí.* Nově připsané dílo Mistru Litoměřického oltáře a jeho dílně ve sbírkách Národní galerie v Praze

ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – OLGA KOTKOVÁ  
ANNA TŘEŠTÍKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ

Text shrnuje výsledky průzkumu, restaurování a uměleckohistorické zhodnocení fragmentu nově atribuovaného obrazu *Sv. Anny Samotřetí* (kolem 1510–1515, tempera, lipové dřevo, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4102). Původní provenience díla je neznámá, do galerijních sbírek bylo získáno roku 1945 z majetku rodiny Ringhofferů. Obraz byl v minulosti těžce poškozen dřevokazným hmyzem. Z originálu se dochovalo pouhé torzo, které však nese zřetelné stopy malířského rukopisu Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny. Tomuto připsání odpovídá i technologická výstavba malby, jak prokázal komplexní komparativní průzkum, jehož závěry jsou podrobně argumentovány. Po stránce rukopisné stojí v dílenském *œuvru Sv. Anna Samotřetí* nejbližší části deskových maleb *Svatokateřinského oltáře*, obdobný dílenský figurální typ však nacházíme i u dalších článků *œuvru* (zvl. *Svatováclavský cyklus* ve Svatováclavské kapli katedrály sv. Víta, *Oltář strahovský*). V minulosti byl obraz seřiznut, a tak nelze jednoznačně stanovit jeho původní formát a adjustaci. Nejpravděpodobněji byl středem retáblu nebo samostatným votivním, či epitafním obrazem. Ikonografie dochovaného fragmentu odpovídá kontextu dobové svatoanenské devoce, přesto však přináší i méně častý motiv, jakým je ptáček v rukou Ježíše. Nelze vyloučit, že původně byl fragment součástí rozměrnější kompozice Příbuzenstva Kristova či Svaté konverzace, řadu kompozičních paralel ke galerijnímu fragmentu nacházíme v norimberském okruhu Albrechta Dürera.

#### *Klíčová slova*

Mistr Litoměřického oltáře, sv. Anna Samotřetí, restaurování, technika pozdně gotického deskového malířství, Národní galerie v Praze, dítě-Ježíš s ptáčkem

#### **Úvodem**

Práce na soupisových katalogích Sbírký starého umění přináší podle očekávání řadu nových objevů a změnu připsání. Takovým byl i návrh nové atribuce značně poškozeného, nevelkého deskového obrazu *Sv. Anny Samotřetí* (**obr. 1**), který v roce 2007 Olga Kotková s otazníkem připsala Mistru Litoměřického oltáře a časově jej zařadila do doby 1510–1520 s tím, že bližší upřesnění atribuce a datace bude možné po provedení technologické analýzy.<sup>1</sup> Dílo bylo odepsáno z fondu německého deskového malířství a následně započal jeho komplexní průzkum, který měl za cíl stanovit míru dochování originálu a potvrdit navržené připsání. Rovněž započalo restaurování díla, neboť místy pouze tušená kvalita

malby, skrývající se pod přemalbami, slibovala významný zisk pro galerijní sbírku deskové malby bohemikální provenience. Od počátku bylo zřejmé, že rozsáhlé přemalby místně překrývají plochy se zcela zničenou originální malbou a že bude třeba výsledně řešit způsob prezentace torza malby na destruované podložce. Restaurování prováděné v restaurátorském ateliéru Národní galerie v Praze Annou Třeštíkovou ve spolupráci s Jiřím Třeštíkem<sup>2</sup> tento úkol vyřešilo s maximálním respektem k dochovanému originálu. V roce 2013 tak bylo možné dílo poprvé prezentovat v rámci výstavy Krása fragmentu, autorsky a kurátorsky připravené Štěpánkou Chlumskou, kde byly podrobně objasněny použité postupy a představen výsledky rehabilitace fragmentárně dochovaného díla.<sup>3</sup>

### Historie díla v soukromé a státní sbírce

Na výstavě v roce 2013 byl restaurovaný deskový obraz *Sv. Anna Samotřetí* opětovně představen veřejnosti po téměř osmdesáti letech, neboť naposledy byl prezentován roku 1935. Vzhledem ke stavu dochování i majetkoprávním otázkám zůstávalo dílo dlouhou dobu stranou odborného zájmu. Do Národní galerie deska putovala jako poválečný konfiskát v roce 1945, obraz byl znárodněn rodině velkopodnikatelů a průmyslníků Ringhofferů, jejichž majetek se do státní sbírky dostal na základě Benešových dekretů. Umělecké předměty byly v roce 1945 uloženy na rodových zámcích Kamenice u Stránčic, kde byl uložen soubor uměleckých předmětů Felixe Ringhoffera (1891–1954), a Štířín, odkud pocházely předměty z majetku Hanse Ringhoffera (1885–1946).<sup>4</sup> Členové této rodiny prosluli především díky výrobě železničních vagonů v někdejších Ringhofferových závodech na pražském Smíchově (později Ringhoffer-Tatra) i díky svým dalším podnikatelským aktivitám (např. založením Velkopopovického pivovaru); méně známou kapitolou mezi jejich četnými činnostmi bylo sběratelství uměleckých děl. Ze seznamu uměleckých předmětů z kamenického zámku vyplývá, že zaměření sbírky bylo sice širší, avšak lze vysledovat cílenou pozornost především na umění německé pozdní gotiky – objevují se zde malby i sochy.<sup>5</sup> Paradoxně na uvedeném seznamu z 19. května 1945 sledovanou malbu dohledat nejde – pod položkou č. 38 je sice uvedena „*Sv. Anna samotřetí, od německého mistra kolem 1500*“,<sup>6</sup> soupis ale zároveň výslovně tuto práci eviduje jako „*sochu*“.<sup>7</sup> Žádné jiné dílo shodného námětu se na tomto dokumentu nevyskytuje, jediným dokladem o převzetí sledované malby v roce 1945

zůstává zápis v tzv. „*Inventáři Z*“.<sup>8</sup> Ve třicátých letech 20. století patřila Ringhofferova kolekce ke známým pražským souborům, a to i vzhledem k tomu, že pět obrazů a tři sochy z této sbírky byly v roce 1935 zapůjčeny na výstavu nazvanou *Madona*.<sup>9</sup> Mezi ně byla zahrnuta i diskutovaná malba, v katalogu expozice se objevila pod atribucí „*Jižní Německo, kolem 1520, škola A. Altdorfera*“.<sup>10</sup> Krátkou zmínku o obraze přinesl i článek hodnotící zmíněnou výstavu, tentokrát byl přiřazen k okruhu podunajské školy.<sup>11</sup> Poté veškerý zájem o obraz *Sv. Anna Samotřetí* na dlouhou dobu upadl; svůj podíl na této skutečnosti měl bezpochyby i osud Ringhofferovy sbírky po roce 1945 i špatný stav zachování této desky. Obraz byl v evidenci Národní galerie veden jako anonymní dílo německého malířství z počátku 16. století, nicméně Jaroslav Pešina, který se německou pozdně gotickou malbou zabýval zejména v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století,<sup>12</sup> jej do svých publikací nezařadil. Na desku se opětovně přišlo až v rámci systematického průzkumu německého a rakouského malířství 14.–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Rukopis fragmentárně dochované malby vybočoval z povahy zkoumaného materiálu – analogie stylu neodpovídaly navrhovaným přiřazením; naopak určité charakteristiky (tvář Ježíška, sv. Anny i její draperie) ukázaly zjevné afinity s tvorbou tzv. Mistra Litoměřického oltáře, jemuž Kotková obraz na základě stylové analýzy připsala.<sup>13</sup> Nové připsání tak rozšířilo dosud známé dílo Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny, nejvýznamnějšího anonymního malíře, činného v zemích Koruny české v první čtvrtině 16. století, jehož původ a školení zůstávají jednou z nejzávažnějších otázek specializovaného uměnovědného bádání o povaze dvorského umění v době vlády Jagellonců v Čechách. *Œuvre* Mistra Litoměřického oltáře čítá kromě nástěnných maleb *Svatováclavského cyklu* ve Svatováclavské kapli katedrály sv. Víta na Pražském hradě téměř jednu desítku samostatných celků deskových maleb z doby kolem 1500–1520 (1525), zpravidla fragmentů retáblů, dnes dochovaných pouze torzálně. Za nejstarší svěbytné články Mistrova *œvru* jsou shodně považovány *Fragment se sv. Ondřejem* (kolem 1500/po 1500) a deskové obrazy *Oltáře litoměřického* (kolem 1500/před 1505). Odlišně je datována skupina prací, vrocená Jaroslavem Pešinou na základě souvislostí s malbami *Svatováclavského cyklu* do prvního desetiletí 16. století. Část badatelů přijala Pešinovu a Krásovou dataci nástěnných maleb v pražské katedrále před rok 1509, někteří argumentovali odlišný

datační koncept návazně na ikonografickou interpretaci odvozenou od předpokládaných dobových politických aktualizací a stylové pokročilosti nástěnných maleb (1515–1519/1526). Potřeba zásadní revize Pešinoва konceptu postupného zrání stylu Mistra Litoměřického oltáře je zřejmá, avšak i po více než půlstoletí zůstává Jaroslav Pešina přesvědčivý v dílčí argumentaci řešící vztahy mezi jednotlivými, mnohdy disparátními články Mistrova *œuvru*.<sup>14</sup>

V minulosti byla i další díla, později atribuovaná Mistru Litoměřického oltáře, zprvu určena jako díla německých mistrů, což platí zejména pro díla chovaná v zahraničních sbírkách. Ještě ve třicátých letech 20. století však byly odděleně hodnoceny nástěnné malby *Svatováclavského cyklu* v katedrále sv. Víta a soubor deskových obrazů *Litoměřického oltáře*, první z nich byl připsán augsburským mistrům, druhý jihoněmeckému (švábskému) malíři.<sup>15</sup> *Podobizna Albrechta Libštejnského z Kolovrat* tak byla nejprve Ernstem Buchnerem připsána okruhu Veita Stosse<sup>16</sup> desky *Svatokateřinského oltáře* byly v inventářích Lichtenštejnské sbírky roku 1873 zapsány jako práce okruhu Lucase van Leyden, poté považovány za „německou práci“ z počátku 16. století.<sup>17</sup> Posledním ziskem díla Mistra Litoměřického oltáře byla atribuce deskového obrazu náležejícího oboustranně malovaným křídům *Oltáře strahovského (Vraždní nevíňátek, soukromá sbírka, Madrid)*, kterou pro aukční katalog firmy Christie's provedl Ladislav Kesner st. v roce 1991.<sup>18</sup> Dnes jsou deskové malby připisované Mistru Litoměřického oltáře uchovávány v několika domácích a zahraničních sbírkách, nejpočetnější soubor spravuje Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích (*Oltář litoměřický*) a díky akvizicím druhé poloviny 20. století rovněž Národní galerie v Praze (*Oltář svatokateřinský, Oltář s Nejsvětější Trojicí, Posmívání Kristu - Votivní deska Jana z Wartemberka / dochováno v kopii*), která díky dlouhodobým zápůjčkám prezentuje větší část připsaného *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny (*Oltářní křídla z Týna, Fragment se sv. Ondřejem, Oltář rokycanský - Klanění tří králů*).<sup>19</sup>

### **Stav před restaurováním. Průzkum a restaurování. Technika malby**

Zda bude možné soubor vystavovaných děl rozšířit o velmi poškozený fragment malby *Sv. Anny Samotřetí* z Ringhofferovy sbírky však nebylo před započítáním restaurátorských prací jednoznačně zřejmé (**obr. 1**), neboť stav obrazu před restaurováním svědčil o řadě novodobých zásahů, které

negativně ovlivnily stav dochování originálu.<sup>20</sup> Celý povrch malby pokrývala hutná přemalba bez malířské kvality a silná vrstva zažloutlého laku. Průzkum prokázal závažný rozsah poškození původní lipové podložky, která byla v minulosti destruována dřevokazným hmyzem a následně neodborně opravována. Při opravě byla nesoudržná hmota dřeva odstraněna a deska nerovnoměrně ztenčena. Z rubu byla nerovná deska pevně přilepena klihem na novou dřevěnou lipovou podložku. Použití vodového lepu (klihu) zapříčinilo zvlnění malby i podkladu a přebytky klihu prosákly na povrch malby. Při nalepení podložky na novou desku navíc vnikly některé menší uvolněné části poškozené podložky i s fragmenty podkladu a malby mezi novou desku a zbytky původní podložky. Vytvořily se tak četné deformace, zřetelně patrné na přední straně deskového obrazu. Rub desky byl opatřen parketáží. Záznamy o této opravě chybí, nepochybně k ní však došlo před rokem 1935, kdy byl obraz zapůjčen na výstavu nazvanou *Madona*.<sup>21</sup>

Rozsah poškození díla bylo možno exaktně stanovit pomocí kombinace optických metod.<sup>22</sup> UV luminiscence potvrdila existenci souvislé, velice silné lakové vrstvy. Dílčí poznatky o míře poškození desky dřevokazným hmyzem přinesly snímky RTG (**obr. 2**). Rovněž zaznamenaly rozsáhlé oblasti tmelů a přemaleb, které nahrazovaly chybějící původní vrstvu malby. Pomocí IR reflektografie byl dokumentován kresebný rozvrh, místně, zejména v inkarnátech, byla podkresba velmi výrazná. První sondy ve vrstvách laku rozsáhlé druhotné zásahy potvrdily. Přemalby a tmely nebyly přesně ohraničeny a nepocházely pouze z jedné opravy. Nejmladší barevné tmely a přemalby tvořila hmota na bázi vosku, plněná barevnými pigmenty, červenými a okrovými anorganickými pigmenty v malbě červených draperií a modrými a černými pigmenty v malbě modrého šatu Panny Marie a v ploše pozadí. Teprve po odstranění těchto vrstev byly na sondách odkryty další rozsáhlé nesourodé tmely, na některých místech bílé, jinde tónované (**obr. 3**).

Návazně na optický průzkum byl prováděn přírodovědný průzkum díla,<sup>23</sup> jehož cílem bylo stanovit použité materiály a přispět k poznání techniky malby dochovaných fragmentů originálních barevných vrstev a přemaleb. Získaná data bylo třeba dále porovnat s výsledky dřívějších průzkumů jednotlivých deskových maleb *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny, komparovány byly rovněž dosud publikované výsledky průzkumu a restaurování nástěnných maleb Svatováclavské kaple.<sup>24</sup>

Vstupní data byla získána neinvazivní metodou mikro-rentgenfluorescenční analýzy (XRF) provedenou na Fakultě jaderné a fyzikálně inženýrské ČVUT v Praze<sup>25</sup> a odběrem mikrovzorků při okrajích defektů. V rámci zkoumání techniky malby a jejího materiálového složení byla provedena v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze mikroskopická analýza pigmentů a poživ, prvková analýza SEM-EDS,<sup>26</sup> identifikace přírodních vláken a dřeva.<sup>27</sup> Analýza poživ a barviv byla realizována metodou infračervené spektroskopie s Fourierovou transformací (FTIR).<sup>28</sup>

Komplexní data zjištěná srovnávacím průzkumem díla jednoznačně potvrdila, že obraz *Sv. Anna Samotřetí* vykazuje shodné technologické znaky, společné pro další deskové malby připsaného *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny, které byly dříve studovány v Národní galerii v Praze mezioborovým týmem ve složení Štěpánka Chlumská, Radka Šefců a Anna Třeštíková.

Ze stávajícího fragmentu nelze zcela přesně dovodit původní rozměry deskového obrazu, neboť se nedochoval ani jeden z původních okrajů dřevěné podložky. Z průběžné spáry, dobře viditelné na snímcích RTG (**obr. 2**), lze usuzovat, že podložka byla složena z více částí, jak bylo u středních a větších formátů desek obvyklé, neboť bylo třeba zajistit stabilitu podložky a omezit pohyb dřeva při změnách atmosférické vlhkosti.<sup>29</sup> Minimální původní šíři prken dnes nelze rovněž přesně stanovit, pohybovala se však nejspíše kolem třiceti centimetrů.<sup>30</sup> Podložka z lipového dřeva (*Tilia sp.*)<sup>31</sup> byla izolována kličovou vrstvou, na kterou byl nanesen několikavrstevný křídový podklad pojený proteiny o celkové tloušťce cca 0,12 mm.<sup>32</sup> Na tuto vrstvu byla nanášena tmavší proteinová izolace pod malbu (zřejmě použita i jako imprimitura). Štětcový kresebný rozvrh kompozice byl proveden uhlovou černí, jak prokázala materiálová analýza mikrovzorku z inkarnátu na pravé ruce Ježíška.<sup>33</sup> Charakter podkresby malby *Sv. Anny Samotřetí* (**obr. 4a, b**) se shoduje s charakterem podkresb malovaných s kresebnou bravurou, volným štětcovým rukopisem, bez přílišného důrazu na hmotovou výstavbu tvaru, které byly dokumentovány i na dalších malbách dílny (zvl. část podkresb *Oltáře litoměřického* a *Oltáře svatokateřinského*). Podkresba nebyla místně v IR příliš patrná (**obr. 5**), tato charakteristika odpovídá dříve zjištěné charakteristice části obrazů *Oltáře svatokateřinského*. Vlastní malba je nanášena postupně v několika barevných vrstvách. Výsledná modelace světla a stínů je vytvářena rozdílným podílem olovnaté

běloby a černě v použité barevné směsi. Významnými materiálovými charakteristikami, specificky příznačnými pro *œuvre* Mistra Litoměřického oltáře, jsou způsob užití fialového fluoritu ( $\text{CaF}_2$ ) v malbě bílých draperií<sup>34</sup> a materiálové složení červeného laku - kermesového karmínu. Kermesový karmín byl identifikován v malbě draperií na plášti sv. Anny. Jeho použití odpovídá složení malby identifikované na starších i mladších člancích připisovaného *œuvru*. Použití červeného laku a stratigrafie vrstev právě červených draperií vykazuje obdobné znaky jako malba na *Oltáři svatokateřinském* a *Oltáři strahovském* (**obr. 6**). Kermesový karmín se podařilo identifikovat molekulovou spektroskopií metodou FTIR na *Fragmentu se sv. Ondřejem*, *Oltáři litoměřickém* a na *Oltářních křídlech z Týna*.<sup>35</sup> Fialový fluorit, jehož použití jako uměleckého pigmentu je lokálně a datačně vymezené,<sup>36</sup> byl v dílně Mistra Litoměřického oltáře v porovnání s běžnou dobovou praxí využíván velmi kreativně. To platí i pro malbu *Sv. Anny Samotřetí* z Ringhofferovy sbírky, kde byl fluorit použit v podmalbě i v modelační vrchní vrstvě pro dosažení specifického odstínu a tónování světla a stínů roušky Ježíška a sv. Anny. Marginálně byl fluorit zjištěn i v malbě modrého pozadí ve vrstvě azuritu. Materiálová analýza pigmentů odpovídá umělecko-historickým závěrům komparačního studia deskové malby Mistra Litoměřického oltáře, neboť v rámci dílenské produkce je opakována charakteristická paleta (barevná škála), jak lze přesvědčivě dovodit například sledováním specifického tónu draperií, zejména bílých, červených, růžových, žlutých či našedlých tónů. Porovnáme-li navzájem draperie postav na deskových obrazech *Oltáře litoměřického* (*Narození* - šat P. Marie, *Kristus na hoře Olivetské* - šat Krista), s obrazy *Svatokateřinského oltáře* (*Pohřeb sv. Kateřiny* - šat sv. Kateřiny) a se *Svatoanenským fragmentem*, je vzájemná souvislost zcela zřejmá (**obr. 7**).

Kromě barevných vrstev byly na desce se sv. Annou Samotřetí analyzovány rovněž stopy zlacení (svatozáře, plastické aplikace na pozadí), které se však téměř nedochovalo. Zlacení, provedené nejspíše na mixtion,<sup>37</sup> bylo možno analyzovat díky nedestruktivní metodě XRF, s jejíž pomocí byl povrch malby podrobně zkoumán na předem vytyčených plochách malby v bodech o poloměru 20  $\mu\text{m}$ .<sup>38</sup>

Srovnávací průzkum techniky malby fragmentu se sv. Annou Samotřetí prokázal, že jediným zcela specifickým prvkem, se kterým se nesetkáváme u ostatních

deskových maleb připisovaného *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře, jsou drobné reliéfní apliky kruhového tvaru, dochované na několika místech v ploše azuritového pozadí a přesahující i do malby textilního závěsu. Ve hmotě dekorativního prvku byla identifikována směs přírodní křídly, živočišných vláken a proteinového pojiva, povrch byl zlacen na okrovou vrstvu mordantu (**obr. 8**). S obdobnými plastickými aplikacemi, nezřídka zhotovenými z papíroviny, se setkáváme rovněž u polychromie sochařských děl (viz např. polychromie draperií).<sup>39</sup> Na deskovém obraze sv. Anny je rozmístění těchto aplikací překvapivě kompozičně nedůsledné, neboť nerespektuje prostorové souvislosti jednotlivých prvků malby pozadí.

Již z rozšířené sondáže, plně pak po odstranění přemalby a tmelů byl zřetelně patrný rozsah dochování původní malby a její malířské kvality (**obr. 3**). I když přemalba v zásadě respektovala základní prvky původní kompozice, značně pozměnila charakter originálu, neboť fyziognomické detaily i detaily modelace draperie provádějící malíř nebyl schopen tlumočit v souladu se stylovým charakterem malby originálu.

Postupně byly odstraňovány tmely a nepůvodní barevné vrstvy, identifikované předchozím průzkumem. Restaurování stálo před rozhodnutím, zda zmírnit deformity tenké a chatrné původní podložky velmi pevně spojené s originálem klišovým lepem, to však mohlo originál ohrozit, nepůvodní podložka byla tedy ponechána.<sup>40</sup> Chybějící hmotu původní podložky s originální malbou nahradilo nové podtmelení směsí dřevěných pilin a Paraloidu.

Malířské kvality dochovaného fragmentu jsou natolik přesvědčivé, že bylo rozhodnuto ponechat poškozené plochy bez rekonstrukcí (tvář sv. Anny, postava Panny Marie). Výjimku tvoří modrá plocha pozadí a menší defekty v draperiích. Scelující retuš byla provedena akvarelovými barvami. Na výstavě *Krásy fragmentu* byl prezentován stav rozpracovanosti, který velmi názorně ilustroval zvolený restaurátorský postup i míru poškození originálu (**obr. 9**).<sup>41</sup>

### **Ikonografie. Atribuce a dílenský kontext. Možnosti rekonstrukce a datování**

Podstatným korektivem pro hledání hypotetické podoby celku, z něhož pochází fragment z Ringhofferovy sbírky, bylo srovnávací studium památek svatoanenské ikonografie. Od sklonku 13. století, do kterého jsou datována nejstarší vyobrazení tohoto ikonografického typu, prošlo zobrazování sv. Anny Samotřetí, matky Panny Marie a babičky Krista, akcentující tezi

o Neposkvrněném početí, značnou proměnou.<sup>42</sup> Hieratický náboženský obraz, v němž postavy Panny Marie a Krista plnily funkci atributu sv. Anny Samotřetí, se pozvolna proměnil ve vícefigurální kompozici, která kromě symbolického náboženského obsahu integrovala prvky žánrového líčení každodennosti rodinného života. Na sklonku 15. století a v první čtvrtině 16. století, kdy byl svatoanenský kult na svém vrcholu, byla sv. Anna uctívána zejména v prostředí dynamicky se rozvíjejících měst jako svatá ochránkyně rodinného štěstí, protimorová ochránkyně (mj. patronka mnoha špitálů) a svatá patronka řady profesí. O šíři prosebných modliteb dodnes svědčí kromě písemných a literárních pramenů i dochovaná středověká *ex vota* a příležitostné tisky.<sup>43</sup> Studie z posledních desetiletí přesvědčivě dokládají, že fenomén rostoucího kultu sv. Anny skýtal na prahu novověku nemalý potenciál.<sup>44</sup> Výrazným impulsem pro šíření svatoanenské úcty bylo zavedení svátku sv. Anny do římského kalendáře papežem Sixtem v roce 1481,<sup>45</sup> k rozmachu kultu rovněž přispěla úcta ke svatým ostatkům a milostným sochám. Výrazně vzrostl počet svatoanenských náboženských bratrstev. Mezi kultovně nejvýznamnější patří v pozdní gotice úcta ke sv. Anně jako patronce hornických profesí. Názorně spojení svatoanenského kultu a důlního podnikání ilustruje dochovaný památkový fond z oblasti Krušnohoří (Annaberg), Šumavy a Bavorska (Kašperské Hory, Kreuzberg), či Spiše a Gerneru (Rožňava).<sup>46</sup>

Svatoanenských obrazů, retáblů či soch se ve střední a západní Evropě dochovalo značné množství; i přes různorodost dochovaného fondu byly učiněny pokusy shromážděný materiál systemizovat do několika základních typologických skupin, či jej katalogizovat na základě provenience.<sup>47</sup> Ze souborných prací vyplývá, že i když se vyobrazení sv. Anny Samotřetí v pozdním středověku řídilo tradovanými schématy, jež spoluutvářela také široce dostupná nová grafická média (knižní ilustrace, předloňová grafika, ilustrované jednolisty, příležitostné tisky), uchoval si ikonografický typ sv. Anny Samotřetí značnou variabilitu. To platí i o fragmentu sv. Anny Samotřetí z Ringhofferovy sbírky, kterou můžeme, právě na základě znalostí dobových analogií, v základních rysech přesvědčivě interpretovat, avšak i ona je osobitou redakcí zvoleného typu.

O tom svědčí zejména dva méně časté ikonografické motivy. Prvním je gesto Mariiny pravice, kterým poskytuje oporu malému Ježíši, neboť Ježíš svou levici vkládá do matčiny dlaně. Častěji se u figurální sku-

piny sv. Anny Samotřetí setkáváme s gesty a atributy typickými pro christologickou a mariánskou ikonografii opírající se rovněž o typologický paralelismus (plody stromu poznání, Marie jako druhá Eva, Kristus jako druhý Adam) či eucharistickou symboliku (vinný hrozen). Nežřídka interakce gest Ježíška a Panny Marie zcela chybí a Ježíšek se obrací pouze na sv. Annu, jak je tomu například u kompozičně blízké kamenné trůnící *Sv. Anny Samotřetí* Tilmana Riemenschneidera (1490–1495, Mainfränkisches Museum, Würzburg). Naopak gesto analogické k Ringhofferovu fragmentu nacházíme u *Řezby sv. Anny* z Ústí nad Labem, dříve připisované Ulrichu Creutzovi (severozápadní Čechy, kolem 1520, Národní galerie v Praze). Podobnosti jsou natolik výrazné, že je možné předpokládat, že obě díla mohla být inspirována stejnou, dnes neznámou předlohou.

Druhým, méně častým motivem u námětu sv. Anny Samotřetí je motiv ptáčka v ruce Ježíška. Ten se vyskytuje zřídka a téměř výhradně na vícefigurálních kompozicích Příbuzenstva Kristova, v kontextu žánrových motivů ilustrujících dětskou hru. Motiv s mnohovrstevnou symbolikou byl převzat z mariánské ikonografie. Madona s Ježíškem, svírajícím v ruce drobného ptáčka, byla oblíbeným námětem malířských a sochařských děl ve 13. a zejména ve 14. století.<sup>48</sup> Symbolické významy zobrazení různých druhů ptactva v mariánské a christologické ikonografii byly tradovány i ve stoletích následujících, zároveň však drobné ptactvo v ruce dítěte-Ježíše nabylo charakteru žánrového motivu, ilustrujícího skutečnost, že dětem sloužilo k obveselení a hrám, ptáček je mnohdy na znamení domestikace uvázán (Raffael Santi, *Madona Solly*, kolem 1502, Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie). Jedním z impulsů opětovné obliby symbolického motivu ptactva v mariánské ikonografii ve středoevropském malířství na prahu rané renesance bylo italské umění. Velmi dobře tuto tezi dokládají některá díla Albrechta Dürera či Hanse Baldunga Griena (*Madona s papoušky*, 1533, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). Dürer je autorem hojně kopírovaného grafického listu *Panna Marie s dítětem a opicí* (B. 82), na kterém je Ježíšek zachycen při hře s ptáčkem, motiv ptáčka Dürer rovněž využil v kompozici *Madona s čížkem* (1506, Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie).<sup>49</sup> Motiv hry s ptáčkem je zastoupen i na památkách bohemikální provenience (srov. Mistr Michal [?], *Oltář sv. Anny Samotřetí*, Kutná Hora 1510–1515, kostel P. Marie Na Náměti, Kutná Hora).

Otázkou je, jak správně interpretovat holubici (holuba)<sup>50</sup> v ruce Ježíška na fragmentu z Ringhofferovy sbírky (**obr. 10**). Ptáček obrácený hrudí do dlaně dítěte, s rozpjatými křídly, klovajícím Ježíška do prstu upomíná na typologickou řadu bohemikálních mariánských obrazů doby lucemburské, počínaje *Madonou mosteckou* (Praha před 1350, Římskokatolický děkanství v Mostě, zapůjčeno Národní galerii v Praze).<sup>51</sup> Zajímavá kompoziční souvislost je mezi *Sv. Annou Samotřetí* z Ringhofferovy sbírky a *Madonou z Veverí* (Mistr Vyšebrodského cyklu – dílna, kolem 1345–1350, Národní galerie v Praze), příbuznosti nacházíme nejen v zobrazení ptáčka, ale i v řešení asymetricky pojednaných cípů roušky (rovněž *Madona strahovská*). Je třeba však mít na zřeteli, že obdobná kompozice roušky byla běžná i v umění první čtvrtiny 16. století. Zcela specifickou interpretační a motivickou kategorií představují například detaily zavinutí roušky žen účastných pašijových scén (zvl. *Ukřižování*, *Snímání z kříže*, *Oplakávání*), avšak souvislost s aluzí na budoucí Kristovy pašije na Ringhofferově fragmentu nenacházíme. Na žádném z výše zmíněných milostných mariánských obrazů netiskne Ježíš v ruce holubici (holuba). S tímto motivem se setkáváme například v iluminovaných rukopisech a na mariánských sochách. Holubice v křesťanské ikonografii od dob nikajského koncilu oficiálně symbolizovala Ducha sv. a v odkaze na výklad *Písně písní* představovala symbol mariánský a rovněž také symbol ctnosti a Božské inspirace. Holubice v kontextu ikonografie sv. Anny Samotřetí a Příbuzenstva Kristova může rovněž upomínat na Pěstouna Páně sv. Josefa, kterému dle nekanonických textů na zazelenalou ratolest slétla holubice.<sup>52</sup> Pokud předpokládáme bohemikální původ díla, mohou být zmíněné vazby na starší tradici milostných mariánských obrazů záměrnou citací, avšak nepřehlédnutelnou roli sehrála inspirace grafikou Dürerova okruhu i ozvuky inspirace italským malířstvím.<sup>53</sup>

Ostatní prvky kompozice *Sv. Anna Samotřetí* z Ringhofferovy sbírky jsou tradiční, jak vyplývá ze srovnání s řadou analogicky pojednaných ztvárnění tématu trůnící sv. Anny Samotřetí z období let 1490–1520.<sup>54</sup> Sv. Anna, charakterizovaná v souladu s obecnými zvyklostmi jako starší vdaná žena, s vlasy zakrytými rouškou, na svých kolenou přidržuje malého Ježíše, kterému oporu poskytuje rovněž jeho matka Panna Marie, která má na klíně rozevřenou knihu. Malba obličejů sv. Anny je velmi poškozená, v základních rysech odpovídá obličejovému typu

starších žen, zobrazovaných na malbách Mistra Litoměřického oltáře, i když zde chybí výrazná modelace váček kolem očí příznačných pro tváře postav tohoto Mistra a jeho dílny (viz např. žena ze scény *Sv. Václav nosí dříví* na nástěnných malbách Svatováclavské kaple, obrazy *Litoměřického a Strahovského oltáře*). Sv. Anna je oblečená do jednoduchého šatu doplněného svrchním pláštěm červené barevnosti. Plášť je sepnutý sponou, zcela totožnou se sponou spínající šat Jana Evangelisty na *Oltáři litoměřickém (Ukřižování)*, výstřih spodního šatu kryje vsadka z poloprůsvitné tkaniny, která rovněž patří, v odkazu na dobovou módu, k běžným kostýmním detailům maleb dílny Mistra Litoměřického oltáře.<sup>55</sup> Šat je přepásán, uzel pásku vytváří výrazný dekorativní motiv, úvaz je zcela totožný s úvazem přepásání šatu na obraze *Svatokateřinského oltáře*.<sup>56</sup> Pravou paží sv. Anna podpírá dítě-Ježíše, který stojí na Annině klíně (řasení pláště odpovídá Annině pravému kolenu) a otáčí se v mírném kontrapostu k Panně Marii. Panna Marie nabízí dítěti oporu k prvním krůčkům, její levá ruka spočívá na otevřené knize. Ježíš pravou rukou k tělu tiskne dříve zmíněného ptáčka s rozpjatými křídly, nahé tělo kryje pouze plenka obtočená kolem boků. Z dochovaného fragmentu nelze jednoznačně určit, zda Panna Marie usedla na klín sv. Anny (srov. *Sv. Anna Samotřetí* Tilmanna Riemenschneidera, 1490-1495, Mainfränkisches Museum, Würzburg), či stála (Hans Baldung Grien, *Sv. Anna Samotřetí s Janem Křtitelem*, kolem 1511, Washington), popřípadě klečela (Hans Wechtlín, *Sv. Anna Samotřetí*, 1515). Pro všechny zmíněné varianty lze nalézt přesvědčivé dobové analogie, výběr kompozičního typu odrážel celkový interpretační kontext.<sup>57</sup> Pokud bychom kompozici Mariina oděvu hodnotili z dochované přemalby, přiklonili bychom se jednoznačně k variantě sedící Panny Marie, neboť zlom okrajů draperie jejího šatu sedící postavě odpovídá. Panna Marie by tak seděla na levém kolenu sv. Anny. Malba Panny Marie je silně poškozená, obličejová část se z větší části zachovala pouze v křídlovém podkladu. Avšak z pozůstatků malby inkarnátů obličejů a vlasů, upravených do pravidelných loken spadajících na ramena, lze předpokládat, že Panna Marie byla zpodobena z profilu a jako prostovlasá dívka. Při pravém okraji schází malba levé paže sv. Anny, nejspíše sv. Anna levicí ochrannitelským gestem objímala Pannu Marii. Značné ztráty originální malby jsou zřejmé i při spodním okraji, kde chybí podstatná část draperie šatu sv. Anny a Panny Marie,

z dochované části navíc nelze dovodit povahu původního terénu. Nejspíše šlo o vyobrazení sv. Anny Samotřetí sedící na lavici, jak je známe z dobové grafiky, malby i sochařství (srov. Casper, *Sv. Anna Samotřetí*, ilustrovaný jednolist, dřevořez, Augsburg, 1494). Dochované fragmenty nenasvědčují, že by byl malířsky rozvinut krajinný či architektonický rámeček ústřední figurální kompozice. S jistotou nelze tvrdit, že byla sv. Anna ve formátu původního celku umístěna centrálně (srov. Hans Baldung Grien, *Sv. Anna Samotřetí s Janem Křtitelem*, kolem 1511, Washington). Nedochovaly se žádné fragmenty, které by naznačovaly, že součástí původní kompozice byly další postavy náležející námětu Příbuzenstva Kristova či obdoby mariánského tématu Svaté konverzace. Neutrální pozadí s textilním závěsem a kompaktním azuritovým pozadím je v kontextu dílenského *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře poměrně netypické, avšak dává vyniknout barevnosti ústřední scény a umocňuje zdání monumentalit figur v prvním plánu. Textilní závěs obdobného zpracování se opakuje na vnitřních stranách pohyblivých křídel *Oltáře Nejsvětější Trojice* (Národní galerie v Praze), avšak prostorový účinek kompozice je odlišný, neboť plochu pozadí strukturuje stupňová barevnost.

Možností, jak hypoteticky rekonstruovat původní formát obrazu sv. Anny Samotřetí, je více. Relativně malý formát fragmentu by mohl vyhovovat predele, pak bychom rekonstruovali šířkový formát a předpokládali ztrátu širšího ikonografického celku, jakým byla například *Predele se sv. Annou Samotřetí mezi světicemi - sv. Barborou, Markétou, Dorotou a Máří Magdalénou* Bartolomea Zeitbloma (kolem 1511, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Katharinenkirche Augsburg). Pokud předpokládáme, že postava sv. Anny Samotřetí byla v původním formátu umístěna centrálně a zpodobena v plné postavě, lze uvažovat, že fragment z Ringhofferovy sbírky náležel obrazu o původní velikosti minimálně 90/100 × 120/140 cm. Mohl být umístěn ve středu křídlového oltáře, případně mohl být samotným votivním či epitafním obrazem (srov. Michael Wohlgemuth, *Sv. Anna Samotřetí s donátory*, před 1510, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). Vzhledem k měřítku figur lze oprávněně uvažovat i o větším formátu původního celku. Neboť ústřední skupina *Sv. Anny Samotřetí* mohla být součástí kompozice vícefigurální scény *Příbuzenstva Kristova*, jak je z první čtvrtiny 16. století známe například z četných variant tohoto námětu od Lucase



Cranacha st. a jeho dílny (Lucas Cranach st., *Oltář s Příbuzenstvem Kristovým, zv. Oltář z Torgau*, 1509, Museum Städel, Frankfurt) a rovněž retáblů bohemikální provenience z dílny Mistra Budyňského oltáře (*Oltář křižovnického kláštera*, kolem 1490, Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou, Praha) a Mistra Královéhradeckého oltáře (*Oltář královéhradecký*, 1494, kostel sv. Ducha, Hradec Králové). Nelze vyloučit ani zobrazení sv. Anny Samotřetí ve společnosti světců či světic variující italský typ Svaté konverzace (srov. Meister von Messkirch, *Oltář z Falkenstein*, kolem 1530, Sammlung Würth; Bernard Striegel, *Sv. Anna Samotřetí jako ochránkyně proti moru*, kolem 1500, Striegel-Museum, Memmingen). Analogie pro všechny uvedené varianty ikonograficky šířeji pojatého konceptu sv. Anny Samotřetí lze nalézt v památkovém fondu okolních zemí, oporu nacházíme zčásti rovněž u dochovaných svatoanenských retáblů bohemikální provenience (viz výše *Oltář křižovnického kláštera*, *Oltář královéhradecký*, *Oltář se sv. Annou* z kostela P. Marie Na Náměti).<sup>58</sup> Samotná malba, neznámá provenience ani kontext *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře však argumenty pro jednoznačný výběr jediné z uvedených variant neposkytují.

Dochovaný soubor děl připisovaných Mistru Litoměřického oltáře však umožňuje posoudit možnost, zda mohl být malířsky mimořádně poutavý fragment se sv. Annou součástí některého z doposud známých zlomků retáblů Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny.<sup>59</sup> Ze stylisticky kritických důvodů lze předem vyloučit *Fragment se sv. Ondřejem*, vyloučena je rovněž souvislost s *Litoměřickým oltářem* a *Oltářními křídly z Týna*. *Strahovský oltář* lze také v úvaze o funkční souvislosti pominout. Jediným fragmentem retáblu, umožňujícím osazení středové desky obdobného formátu, který má navíc zřejmé rukopisné a technologické shody s dochovaným fragmentem z Ringhofferovy sbírky, jsou deskové obrazy křídel tzv. *Svatokateřinského oltáře*. Dochovalo se šest deskových obrazů, hypotetická rekonstrukce retáblu počítá se ztrátou poloviny pohyblivého křídla, středu, popřípadě predely, dle rozměrů jednotlivých obrazů křídel je uvažován minimální rozměr středu s adjustací cca 150 × 140 cm.<sup>60</sup> Tomuto rozměru by v zásadě dochovaný fragment z Ringhofferovy sbírky odpovídal. Proti však hovoří několik argumentů. První výhradou je chybějící ikonografický kontext. Tuto výhradu by bylo možno překlenuvat hypotézou o zobrazení sv. Anny Samotřetí spolu s dalšími světicemi a svěťci, mezi kterými byla zastoupena i jedna z *quatuor virgines capitales* – sv. Kateřina.

Tuto hypotézu lze podpořit poukazem na vícevrstevnou symboliku knihy v rukách Panny Marie, která dle jedné z rovin výkladů byla aluzí na proctví Kristovy vykupitelské smrti, zároveň však byla zřejmým odkazem na zbožnou výchovu Panny Marie její matkou sv. Annou.<sup>61</sup> Tato významová rovina by téma hypotetického středu retáblu propojovala se svatokateřinskou legendou zobrazenou na pohyblivých křídlech, neboť sv. Kateřina byla ve středověku uctívanou patronkou vzdělanců, učenců a univerzit. Hypotéze by v zásadě vyhovovala i novodobá provenience díla, neboť víme, že jednotlivé části malovaných křídel *Svatokateřinského retáblu* byly v první polovině 20. století rozptýlené a po částech obchodované na uměleckém trhu.<sup>62</sup> Zásadním protiargumentem však zůstává kompaktní azuritové pozadí se zlacenými aplikami, které naprosto neodpovídá způsobu malířského podání pozadí svatokateřinských desek, u kterých je navíc důsledně pojednán krajinný a architektonický rámec figurálních scén. Hypotéza příslušnosti Ringhofferova fragmentu k obrazům svatokateřinské legendy tak nevyznívá jednoznačně přesvědčivě. Poslední z argumentů by bylo možno překlenuvat návrhem, že *Sv. Anna Samotřetí* z Ringhofferovy sbírky byla osazena na predele, u níž bylo jednobarevné, nezřídka jednoduše zdobené pozadí se zlacenými detaily, poměrně běžnou praxí (srov. např. Franky – Schwäbisch Hall, kolem 1500, *Retábl se svěťci a Čtrnácti svatými pomocníky* na predele, Staatlichen Museen Berlin).

Původní provenienční kontext fragmentu z Ringhofferovy sbírky neznáme, stejně tak jako u řady dalších prací připisovaných *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře. U dílny, činné v Praze pro panovníka (*Svatováclavský cyklus*) a přední osobnosti pražského královského dvora (Jan z Wartemberka, Albrecht Libštejnský z Kolovrat), je možné předpokládat význačné objednavatele jak z řad katolické šlechty blízké dvoru a církevní nobility, tak měšťanů kontakty vázaných na dvorské prostředí. V hradním okrsku by bylo kromě katedrály sv. Víta lákavé uvažovat například o klášteře benediktinek u Sv. Jiří, jejichž abatyše byly od dob založení kláštera těsně spojeny s panovnickým dvorem a kde je úcta ke sv. Anně doložena; mobiliář kláštera však zásadně poškodil ničivý požár areálu v roce 1541. Analogicky k povaze objednávek dalších význačných mistrů, činných v prvním desetiletí pro objednavatele z okruhu dvora – Benedikta Rieda a Monogramisty IP –, můžeme u dílny Mistra Litoměřického oltáře rovněž předpokládat možnost mimopražské rea-

lizace, určené pro sakrální prostory nově budovaných sídel či farních a konventních chrámů, podporovaných význačnými donátory.<sup>63</sup>

Datování malby lze provést návazně na chronologii dílenského *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře, která doposud v hlavních rysech vychází z datační řady navržené Pešinou a následně korigovaná mladším bádáním podporuje<sup>64</sup> dílečnou souvislosti s dobovou grafickou produkcí, zejména Albrechta Dürera a jeho okruhu, uvažovanou datací do období let 1510–1515 (1520). Blízká stylová příbuznost dochovaných částí malby se sv. Annou Samotřetí s částí maleb *Svatokateřinského cyklu* (zejm. *Pohřeb sv. Kateřiny, Sv. Kateřina před císařem Maxentiem*), u nichž se projevil vyhraněný rukopis jednoho z dílenských spolupracovníků (**obr. 11a, b; 12a, b, c**), který byl rovněž účasten na nástěnných malbách ve Svatováclavské kapli a na části maleb *Strahovského oltáře*, posouvá dataci Ringhofferova fragmentu na počátek druhého desetiletí.<sup>65</sup> I přes řadu otázek, které vzhledem k povaze zkoumaného díla fragment se sv. Annou Samotřetí z Ringhofferovy sbírky nabízí, se díky komplexnímu průzkumu a komparačnímu studiu podařilo dílo přesvědčivě včlenit do *œuvru* Mistra Litoměřického oltáře, a „získat“ tak pro fond deskového malířství bohemikální provenience významnou památku.

*Tato stať byla recenzována.*

### Poznámky

**1** *Sv. Anna Samotřetí*, tempera, lipové dřevo, 69,5 × 39 cm, zadní strana parketována, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4102 (dříve Z 301). Ke změně atribuce Olga Kotková, *National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th to 16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*, Praha 2007, s. 172, č. 119.

**2** Anna Třeštíková, *Zpráva o průzkumu a restaurování díla: Mistr litoměřického oltáře, Sv. Anna Samotřetí, Praha (?), kolem 1510–1515*, inv. č. DO 4102, nepublikovaná restaurátorská zpráva č. 1393, září 2014, Archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

**3** *Sv. Anna Samotřetí* byla vystavena spolu s nově restaurovanou *Madonou lnářskou*, viz *Krása fragmentu. Dva nově restaurované deskové obrazy v expozici středověkého umění. Dílo sezóny*, Klášter sv. Anežky České, Sběrka starého umění Národní galerie v Praze, 5. března – 26. května 2013, autorka a kurátorka výstavy Štěpánka Chlumská, autoři doprovodných textů Štěpánka Chlumská – Radka Šeřců – Anna Třeštíková – Adam Pokorný.

**4** Srov. *Seznam obrazů Ringhofferovské sbírky v zámku Kamenice u Stránčic*, sepsáno 19. 5. 1945, Archiv Národní galerie v Praze, fond 1945–1958/

skupina 251 b (soudpis zahrnuje 40 položek, mezi nimi převládají obrazy (19) a sochy (9), dále sedm rytin a pět kreseb; dále *Seznam obrazů z někdejšího majetku Hanse Ringhofferova*, Archiv Národní galerie, fond 1945–1958, skupina 242 a Archiv Národní galerie v Praze, fond 1945–1958/skupina 251a. Při vyhledání těchto dokumentů ochotně pomohla Jaromíra Nováková z Archivu Národní galerie, které náleží naše vřelé poděkování.

**5** Viz přehled obrazů: Kotková (cit. v pozn. 1), s. 222 (rejstřík původních majitelů) a s. 62–63, č. 33, s. 94–95, č. 50, s. 144, č. 89, s. 145, č. 90 a s. 172, č. 119; k atribucím soch z Ringhofferovy kolekce viz Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období z depozitářů Národní galerie v Praze (1471–1526)*, disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Olomouc 2013 (Online: [http://theses.cz/id/rj808v/01\\_DP\\_Textov\\_st\\_Dov.pdf](http://theses.cz/id/rj808v/01_DP_Textov_st_Dov.pdf)), zejm. s. 314.

**6** Srov. *Seznam obrazů Ringhofferovské sbírky v zámku Kamenice* (cit. v pozn. 4), č. 38.

**7** Tato socha svým popisem odpovídá řezbě téhož námětu, jež se nachází ve sbírkách NG (inv. č. P 5740); srov. naposledy Dáňová (cit. v pozn. 5), zejm. s. 311–312, č. kat. H/86.

**8** Viz *Inventář Z*, Archiv Národní galerie v Praze, fond 1945–1958, sledované dílo je evidováno pod položkou Z 301 (DO 4102): „*Jihoněmecký mistr z poč. 16. století, Sv. Anna, v. 69,5 × 39 cm, převzata 19. 5. 1945 Místním národním výborem.*“

**9** Josef Opitz, *Madona. Církevní malířství a sochařství doby 1350–1550 z klášterního a soukromého majetku*. Výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze, Praha 1935, s. 23–26, č. 120, 122, 127, 129, 131, 138, 144 a 147.

**10** *Ibidem*, s. 23, č. 129.

**11** Oldřich J. Blažíček, *K výstavě Madony, církevního malířství a sochařství doby 1350–1550, Dílo XXVI*, 1935, s. 178.

**12** Srov. zejm. Jaroslav Pešina, *German Paintings of the 15th and 16th Centuries*, Praha 1962; idem, *Mistři kolem Albrechta Dürera, Umění X*, 1962, s. 369–380 a idem, *Ještě k otázkám německého malířství 15.–16. století v československých sbírkách, Umění XVII*, 1970, s. 486–505.

**13** Kotková (cit. v pozn. 1), s. 172, č. 119.

**14** Katalog děl viz Kesner 1989 cit. níže.

Pomocné označení do literatury uvedl Josef Opitz, shrnutí starší literatury s odkazy Jaroslav Pešina, *Pozdně gotické malířství v Čechách*, Praha 1940, s. 7–12; Jaroslav Pešina postupně připsal Mistru Litoměřického oltáře jednotlivé články dnes známého *œuvru*, k přehledně s odkazy na starší literaturu: idem, *Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag, 1471–1526*, in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, s. 212–223, 1974, s. 46–61. Pešinovo datování bylo obecně přijato tou částí badatelů, která předpokládala domácí původ Mistra viz *Mistr litoměřického oltáře* (kat. výst.), Ladislav Kesner, SGVU v Litoměřicích, září–listopad 1989, Litoměřice, nestr. nečísl.; obdobně se staršími

- odkazy Jiří Kropáček, K výstavě Mistra litoměřického oltáře v Národní galerii v Praze, *Umění XXVIII*, 1980, s. 590–594. Opozitně navrhla Jarmila Vacková německý původ Mistra, přehledně argumentace s odkazy Jiřina Hořejší – Jarmila Vacková, *Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem, Umění XXVIII*, 1980, s. 519–539, zvl. s. 530–532; dále: eadem, *Znovu o povaze jagellonského umění v Čechách (Odpověď Josefu Petráňovi a Jaroslavu Pešinovi)*, *Umění XXIX*, 1981, s. 463–465; shrnutí novější literatury k tématu Štěpánka Chlumská, in: *Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské. Mistr Litoměřického oltáře a jeho dílna* (kat. výst.), Štěpánka Chlumská (ed.), Národní galerie v Praze 1999, s. 7–14; k vývoji názorů na dataci a atribuci nástěnných maleb, pojednaných monograficky naposledy Josefem Krásou v roce 1958 viz Josef Krása, *Renesanční nástěnná výzdoba kaple svatováclavské v chrámu sv. Víta v Praze, Umění VI*, 1958, s. 31–72; shrnutí naposledy Ivana Kyzourová, *Nová zjištění k renesančním nástěnným malbám ve Svatováclavské kapli katedrály sv. Víta v Praze, Zprávy památkové péče*, 72, 2012, s. 411–419. K datování nástěnných maleb rovněž níže citace v pozn. 65. K fenoménu jagellonského dvorského umění a reprezentace souhrnně naposledy: Jiří Fajt, *Die Jagiellonen, Könige in Böhmen und Ungarn*, in: Werner Paravicini (ed.), *Fürstliche Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich*, Ostfildern 2003, s. 127–134; idem, *Das Zeitalter der Jagiellonen in den Ländern der böhmischen Krone und die tschechische Historiographie*, in: Evellin Wetter (ed.), *Die Jagiellonen und die böhmische Länder 1471–1526. Kunst – Kultur – Geschichte. Studia jagellonica lipsiensia 2.*, Ostfildern 2004; *Europa Jagellonica 1386–1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců* (průvodce výstavou), Jiří Fajt (ed.), Galerie Středočeského kraje, květen–září 2012, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora 2012.
- 15** Souhrn Pešina 1940 (cit. v pozn. 14); Krása (cit. v pozn. 14).
- 16** Poprvé Ernst Buchner, *Veit Stoss als Maler, Wallraf-Richartz Jahrbuch* 14, 1952, s. 126, nově připsání Jaroslav Pešina, viz Jaroslav Pešina, *Ještě k otázce nejstaršího renesančního portrétu, Umění VII*, 1959, s. 403–405.
- 17** Chlumská (cit. v pozn. 14), s. 19, 37.
- 18** S odvoláním na potvrzení atribuce Ladislava Kesnera st. draženo 1991, viz *Important and Fine Old Master Pictures*, aukční katalog Christie's, London 13. 12. 1991, No 51, s. 86. S odkazy Chlumská (cit. v pozn. 14), s. 14, 37.
- 19** Kesner (cit. v pozn. 14), nestr.; Štěpánka Chlumská, *Umění pozdní gotiky a rané renesance*, in: *Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice Sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Štěpánka Chlumská (ed.), Národní galerie v Praze 2006, s. 65–193, s. 148, č. 133, 134; s. 149, č. 155, s. 150, č. 156, 157.
- 20** Třeštíková (cit. v pozn. 2), nestr.
- 21** Viz pozn. 6.
- 22** Podrobně s obrazovou dokumentací výsledků Třeštíková (cit. v pozn. 2), nestr.
- 23** Radka Šefců, *Laboratorní zpráva O8/51, Anonym (jižní Německo, kolem 1500), Sv. Anna Samotřetí, inv. č. O 4102*, nepublikovaná zpráva, archiv chemicko-technologické laboratoře NG v Praze, 2009–2013.
- 24** Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Anna Třeštíková, *Materiálový průzkum vybraných děl Mistra litoměřického oltáře a jeho dílny. Technika deskové malby*, in: *FÓRUM 2012 pro konzervátory-restaurátory*, AMG, Brno 2012, s. 3–17; k průzkumu restaurování nástěnných maleb v letech 2006–2011 s odkazy na starší restaurování a průzkumy naposledy Milena Nečásková, *Restaurování a průzkum nástěnných maleb ve Svatováclavské kapli chrámu sv. Víta na Pražském hradě, Zprávy památkové péče* 6, 2012, 72, s. 420–427, průzkum, orientovaný rovněž na komparaci se staršími barevnými vrstvami v kapli, konstatoval souvstažnost s *œvrem* Mistra Litoměřického oltáře a dobově obvyklé pigmenty, neprokázal použití fialového fluoritu a blíže nespécifikoval složení nalezených fragmentů cínovaného reliéfu.
- 25** Analýzu provedli Tomáš Trojek a Lenka Dragounová, získaná data a spektra XRF analýzy součástí nepubl. lab. zprávy, viz pozn. 24.
- 26** Prvková analýza byla provedena na elektronovém mikroskopu s mikroanalýzátorem JEOL JSM 6460 LA Janou Odvárkovou.
- 27** Identifikaci dřeva provedla Ivana Vernerová, výsledky součástí nepublikované zprávy viz Šefců (cit. v pozn. 23).
- 28** Molekulovou analýzu metodou FTIR provedla Miroslava Novotná z VŠCHT Praha v roce 2009.
- 29** Srov. Hermann Kühn – Heinz Roosen-Runge – Rolf E. Straub et al, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Stuttgart*, 2002, zvl. s. 138–140.
- 30** Kontrolu na rubu desky znemožňuje novodobé zpevnění desky novou deskou a parketáží. V dílenském *œvru* Mistra Litoměřického oltáře kolísá tloušťka desek 5–18 mm viz Šefců – Chlumská – Třeštíková (cit. v pozn. 24), s. 7.
- 31** Lipové dřevo jako podložka užito v souladu se střeoevropskou praxí na většině maleb známého dílenského *œvru*, pouze na *Fragmentu se Sv. Ondřejem* a na *Oltáři litoměřickém* prokázán smrk (dříve u *Oltáře litoměřického* chybně uváděna jedle, chybně rovněž Kesner 1989 [cit. v pozn. 14]).
- 32** V dílenském *œvru* Mistra Litoměřického oltáře byl prokázán podklad na deskách v tloušťce od 0,08–0,6 mm.
- 33** Šefců (cit. v pozn. 23), vzorek č. O8-51-1. K používaným nástrojům a materiálovým aspektům podkresby nověji: *Die*

- Unterzeichnung auf dem Malgrund. Die Mittel und Übertragungsverfahren im 15.-17. Jahrhundert*, Andreas Siejek-Kathrin Kirsch - Ingo Sandner (edd.), Kölner Beiträge. Restaurierung und Konservierung von Kunst und Kulturgut. sv. 11, München 2004.
- 34** Radka Šefců - Štěpánka Chlumská - Anna Třeštíková - Tomáš Trojek - Lenka Dragounová, Investigation of the panel painting of St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child Jesus using analytical and imaging methods. *Applied Radiation and Isotopes* 95, 2015, pp. 8-12.
- 35** Šefců - Chlumská - Třeštíková (cit. v pozn. 24), s. 11-12.
- 36** Fluorit na deskových malbách Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny byl používán jak v podmalbách, tak ve vrchních barevných vrstvách, viz Radka Šefců - Štěpánka Chlumská - Anna Třeštíková - Dorothea Pechová, Příklady použití fluoritu v malbě a sochařství pozdní gotiky a rané renesance v rámci památkového fondu Čech a Moravy, in: *Acta Artis Academica*, Praha 2010, s. 165-188. Dále přírodovědná analýza prokázala použití pigmentů obvyklých v pozdně gotické malířské praxi, olovnaté běloby, rumělký, žlutých a červených okrů, olovnato-cínčitě žlutí typu I, azuritu, měděnky.
- 37** Rozsah dochovaného zlacení neumožňuje druh zlacení přesně identifikovat.
- 38** Analýzou bylo identifikováno prvkové složení, na základě kterého mohlo dojít k interpretaci užití pigmentů v malbě a specifikovat materiál pokovených ploch. Viz Ladislav Musílek - Tomáš Čechák - Tomáš Trojek, X-ray fluorescence in investigations of cultural relics and archaeological finds, *Applied Radiation and Isotopes* 70, 2012, s. 1193-1202.
- 39** Srov. Harald Theiss, Technische Beobachtungen und Überlegungen zu den Schreinfiguren des Nördlinger Hochaltars, in: *Niclaus Gerhaert: der Bildhauer des späten Mittelalters* (kat. výst.), Stefan Roller (ed.), Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Straßburg, 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 79-92, zvl. s. 90.
- 40** Nesoudržná hmota dřeva byla zpevněna 10% roztokem pryskyřice Paraloid v toulenu, viz Třeštíková (cit. v pozn. 2).
- 41** Dokončovací restaurátorské práce pokračovaly návazně v roce 2014.
- 42** *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Engelbert Kirchbaum (ed.), sv. 1-8, Rom/Freiburg 1968-1976; Remigius Bäumer - Leo Szeffczyk, *Marienlexikon*, 1-6 sv., St Ottilien 1988-1994, sv. 1, s. 154-160; nověji zejm. Virginia Nixon, *Mary's mother: Saint Anne in late medieval Europe*, Pennsylvania State University 2004, s. 11-80; četná vyobrazení Marlies Buchholz, *Anna selbdritt. Bilder eine wirkungsmächtigen Heiligen*, Berlin 2006; Remigius Bäumer - Leo Szeffczyk, *Marienlexikon*, vols. 1-6, St. Ottilien 1988-1994, vol. 1, s. 154-160; četná vyobrazení Marlies Buchholz, *Anna selbdritt. Bilder eine wirkungsmächtigen Heiligen*, Berlin 2006.
- 43** K lidové úctě s odkazy Herbert Fastner, *Oh, heilige Mutter Anna hilf*, Graffenau 1986.
- 44** Ton Brandenburg, St Anne and Her Family. The Veneration of St Anne in Connection with Concepts of Marriage and Family in the Early Modern Period, in: *Saints and She-Devils. Images of Women in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Lene Dresen-Coenders (ed.), London 1987, s. 101-127; s četnými odkazy Nixon (cit. v pozn. 42).
- 45** Před tímto datem byl svátek uveden do františkánského, karmelitského a cisterciáckého kalendáře, viz Petr Paul Maniurka, *Mater Matris Domini, Die heilige Anna Selbdritt in der gotischen Skulptur Schlesiens, Münsteraner Theologische Abhandlungen*, 65, Altenberge 2001, s. 88.
- 46** Na dvou odlišných příkladech Augsburgu a Annabergu zkoumá sociální pozadí Nixon (cit. v pozn. 42), s. 81-98; dále základní práce k tématu Angelika Dörfler-Dierken, *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und frühen Neuzeit*, Göttingen 1992; eadem, *Bruderschaften der hl. Anna*, Heidelberg 1992; Maniurka (cit. v pozn. 45).
- 47** Literatura rozlišuje zpravidla dva základní typy zobrazení sv. Anny Samotřetí: 1) stojící či trůnicí sv. Annu Samotřetí, v jejímž náručí, na klíně či v bezprostřední blízkosti spočívá spolu s dítětem-Ježíšem i symbolicky znázorněná Panna Marie, zobrazená nejčastěji v dětském věku, nezřídka v menším měřítku než Ježíš, 2) sv. Annu, babičku Krista, vyobrazenou ve stejném měřítku jako jeho matka Panna Marie tak, že se obě ženy vztahují k malému Ježíši, který tvoří významový a obsahový střed kompozice. K dataci, ikonografickým zdrojům a významu základních typů a jejich variant viz Nixon 2004 (cit. v pozn. 42), s. 133-164, ikonografická analýza s odkazy na dobové prameny viz Maniurka (cit. v pozn. 45), s. 95-126.
- 48** Otfried Kastner, Die Gottesmutter und das Kind mit dem Vöglein, *Alte und moderne Kunst*, 6/53, 1961, s. 2-7, 6/54/55, 1962, s. 10-14; William Brundson Yapp, *Birds in Medieval Manuscripts*, London 1981, zvl. s. 19-25; Gertrud Roth-Bojadzhiev, *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln 1985; Clemens Zerling, *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*, Klein Jasedow 2012; Caroline Bugler, *The Bird in Art*, London 2012.
- 49** Srov. Kurt Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhundert in Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Stuttgart 1997, s. 60; Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints*, London 1995, č. kat. 11, s. 28; číslováno dle *Illustrated Bartsch*, X, Walter L. Strauss (ed.), New York 1981.
- 50** Barevnost perutí, netypická pro dobová vyobrazení holubice, dala podnět k ověření druhového určení, za což patří náš dík

Jiřímu Mlíkovskému z Národního muzea v Praze. Byla vyloučena možnost, že se jedná o papouška a zobrazený pták byl určen jako holub (holubice). Peří v týlu by dle Jiřího Mlíkovského mohlo označovat druh vyhynulého holuba domácího nebo by mohlo jít o rostoucí chocholku druhu *helmet pigeons*.

**51** Jaroslav Pešina, katalog deskové malby, in: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 211, č. 291, s. 213, č. 293, s. 214, č. 294, s. 214, č. 295, s. 217, č. 299; s dalšími odkazy Jan Royt, Nástin vývoje zobrazení Madony v českém malířství 14. a první poloviny 15. století, in: *Artifex doctus, Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Wojciech Bałus – Wojciech Walanus (et al. edd.), Krakow 2007, s. 120–140.

**52** Royt (cit. v pozn. 52), s. 121 upozorňuje na nejstarší vyobrazení ptáčka v českém malířství v iniciále D *Antifonáře* a *Žaltáře* klášterní knihovny v Rajhradě, zde si Kristus hraje s holubicí, viz Jan Květ, *Iluminované rukopisy královny Alžběty Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století XIV*, Praha 1931, s. 116, obr. 44; Jaroslav Pešina, Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století, *Umění XXV*, 1977, s. 130–160; idem, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1982; Jana Hlaváčková – Hana Seifertová, Mostecká Madona – Imitatio a symbol, *Umění XXXIV*, 1986, s. 44–57; Vladimír Denkstein, K motivu ptáčka na středověkých Madonách s dítětem, in: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica* 3–4, 1992, s. 71–74.

**53** Jaroslav Pešina a Josef Krása předpokládali italskou studijní cestu Mistra Litoměřického oltáře, itinerář cesty odvozovali od stylového rozboru maleb *Svatováclavského cyklu* a mladších prací *œuvru*, předpokládali přímou znalost benátských epických cyklů, viz Krása (cit. v pozn. 14), souhrnně starší argumentace Jaroslav Pešina, Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance, *Umění XV*, 1967, s. 325–376, zvl. s. 345; idem, České malířství kolem roku 1500 a Itálie, *Umění XXII*, 1970, s. 352–357. Mladší bádání Pešinův koncept italské cesty nepřijalo bez výhrad, případně předpokládá italskou cestu Mistra Litoměřického oltáře před příchodem do Čech, viz dříve Jiřina Hořejší – Jarmila Vacková, *Knihy o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem*, *Umění XXXII*, 1980, s. 519–539, zvl. s. 530–32, viz Chlumská (cit. v pozn. 14), s. 14.

**54** Viz pozn. 42 a 47.

**55** Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání – středověk*, Praha 2001, s. 213, užívá pro výplň výstřihu termín „prsník“.

**56** Včetně materiálového složení, použití olovnato-cínčité žluti typu I. a olovnaté běloby, viz pozn. 24.

**57** Viz Maniurka (cit. v pozn. 45).

**58** Pešina 1940 (cit. v pozn. 14), s. 110, č. 102–106; s. 111, č. 121–123; s. 126, č. 332–336.

**59** Katalogové údaje včetně odkazů na způsob získání a prameny Kesner 1989 (cit. v pozn. 14), nestr.; doplňky nových akvizic Chlumská (cit. v pozn. 14), s. 14.

**60** Chlumská (cit. v pozn. 14), s. 15–21.

**61** Pamela Sheingorn, The Wise Mother. The Image of St Anne Teaching the Virgin Mary, *Gesta*, 32, 1, 1993, s. 69–80; Maniurka (cit. v pozn. 45), s. 40–41.

**62** Chlumská (cit. v pozn. 14), s. 15–21.

**63** Shrnutí starších názorů na objednavatelský kontext jednotlivých článků *œuvru* návazně na Jaroslava Pešinu viz Kropáček 1980; Kesner 1989; Vacková 1980 (cit. v pozn. 14).

**64** Ibidem.

**65** Pro vročení prací do prvního desetiletí jsou datační oporou životní osudy donátorů Albrechta z Kolowrat (*Podobizna Albrechta Libštejnského z Kolovrat*, 1506) a Jana z Wartemberka (*Posmívání Kristu* – dochováno v kopii, originál před 1508). Nověji bylo autorství Mistra Litoměřického oltáře u portrétu Albrechta Libštejnského z Kolowrat zpochybněno Ivanou Kyzourovou, viz *Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby* (kat. výst.), Ivana Kyzourová (ed.), Správa Pražského hradu, Praha 2007. Jiří Fajt spatřuje Albrechta Libštejnského z Kolowrat v klečícím donátorovi na *Oltáři Nejsvětější Trojice*, viz *Europa Jagellonica 1386–1572* (cit. v pozn. 14), č. kat. II. 58, s. 142–43. Dataci maleb *Svatováclavského cyklu* většina badatelů klade před rok 1509, v návaznosti na ideový koncept maleb a jejich stylový charakter rovněž návrhy datace do druhého desetiletí 16. století, nověji: Milena Bartlová, Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světově kapli svatovítské katedrály, *Castrum Pragense* 6, 2005, s. 57–71 rozvíjí možnosti staršího návrhu posunu datace od Ivo Hlobila (aktualizace vídeňských smluv v r. 1515), viz Ivo Hlobil, Státnicko-politický význam středověkých vyobrazení zázraku sv. Václava na císařském dvoře, in: Michal Svatoš (ed.), *Doba Karla IV. v dějinách národů v ČSSR*, Praha 1982, s. 53–70; dále idem, Zázrak sv. Václava na říšském sněmu – glorifikace českého panovníka, in: *Básník a král* (cit. výše v pozn. 65), s. 54–56; k tématu nověji též Kyzourová (cit. v pozn. 14), s. 417, 419.

## Seznam vyobrazení

- 1 Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, celek před restaurováním, Národní galerie v Praze.
- 2 Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, RTG snímek, čitelnost snižuje parketování na rubu desky, Národní galerie v Praze.
- 3 Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, rozšířené sondy, Národní galerie v Praze.
- 4a, b Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, detail dítěte-Ježíše, snímek podkresby IRR (4a), podkresba místně patrná i v rozptýleném světle (4b), Národní galerie v Praze.
- 5 Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, celek, snímek infračervené reflektografie, Národní galerie v Praze.
- 6 Srovnání materiálového složení červených laků na malbách Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny. Snímky v odraženém a ultrafialovém světle: a) *Sv. Anna Samotřetí*, červená draperie pláště sv. Anny, b) *Oltář zv. Svatokateřinský, Pohřeb sv. Kateřiny*, červené šaty sv. Kateřiny, c) *Oltář strahovský, Panna Marie ze Zvěstování*, červený šat.  
Ve všech případech je viditelná vrstevnatá malba směsí červeného laku a olovnatě běloby. Metodou FTIR byl identifikován červený kermesový karmín na draperii sv. Anny Samotřetí. Na draperii sv. Anny jsou vrstvy červeného laku podmalovány směsí rumělky, okrů a olovnatě běloby. Na šatu sv. Kateřiny (b) je pod malbou na křídovém podkladu světlá vrstva olovnatě běloby s příměsí okrů a červeného laku.
- 7 Srovnání malby žlutí na malbách Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny  
a) Vzorek z malby žlutého pásu na šatu sv. Anny Samotřetí, b) žlutý šat, *Oltář zv. Svatokateřinský, Sv. Kateřina před císařem Maxentiem*. V obou případech je kladení vrstev obdobné, žlutá malba na křídovém podkladu je provedena směsí olovnato-cínčitě žlutě typu I. a olovnatě běloby.
- 8 Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, makrofotografie provedení dekorativního prvku na malbě modré oblohy. Ve vlastní hmotě byla identifikována směs přírodní křídý a zvířecích chlupů pojená proteinovými pojivy. Zlacení bylo provedeno na mordant. V malbě oblohy je azurit, olovnatá běloba a fluorit.
- 9 Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, celek před dokončením restaurování, Národní galerie v Praze.
- 10 Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, detail dítěte-Ježíše s holubicí, Národní galerie v Praze.
- 11a, b Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, detail malby draperií:  
a) *Sv. Anna Samotřetí*, detail roušky sv. Anny, b) *Oltář zv. Svatokateřinský, Sv. Kateřina před císařem Maxentiem*, detail rukávu šatu sv. Kateřiny, Národní galerie v Praze.
- 12a, b, c Mistr Litoměřického oltáře a dílna, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1510–1515, detail obličejového typu,  
a) *Sv. Anna Samotřetí*, detail tváře Ježíše, b) *Oltář zv. Svatokateřinský, Pohřeb sv. Kateřiny*, detail tváře sv. Kateřiny, c) *Oltář zv. Svatokateřinský, Pohřeb sv. Kateřiny*, detail tváře anděla, Národní galerie v Praze.

# Růžencová slavnost od Albrechta Dürera. Výsledky nového technologického průzkumu

CHIARA ANSELMi – BRUNETTO GIOVANNI BRUNETTI – DAVID BUTI  
CLAUDIA DAFFARA – RAFFAELLA FONTANA – OLGA KOTKOVÁ – MATTIA PATTI  
COSTANZA MILIANI – ADAM POKORNÝ – ALDO ROMANI – FRANCESCA ROSI

V rámci projektu CHARISMA proběhl kompletní neinvazivní průzkum obrazu *Růžencová slavnost* od Albrechta Dürera. Navázal na výsledky předchozích zkoumání, která byla publikována v katalogu výstavy *Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1505–2006*. V první fázi projektu obraz zkoumali odborníci z výzkumného centra Centro SMAArt z Università degli Studi di Perugia. V rámci tohoto průzkumu byly použity neinvazivní analytické spektroskopické techniky RTG fluorescence, FTIR s vláknovou optikou a UV-Vis fluorescence s vláknovou optikou. Druhá fáze projektu byla zaměřena na studium podkreseb a zmapování defektů, přemaleb a retuší. Tento průzkum byl založen především na použití infračerveného skeneru, který byl vyvinut na pracovišti Istituto Nazionale di Ottica ve Florencii.

Právě ukončený průzkum tohoto díla, jenž se v obou popsanych etapách uskutečnil s pomocí mobilní laboratoře (MOLAB), se vedle studia Dürerova originálu soustředil i na technologickou a materiálovou skladbu doplňků provedených Johannem Grussem st. v letech 1839–1841. Starší vrstvy oprav, až na několik drobných míst, nejsou dnes technologicky na obraze identifikovatelné – pravděpodobně je téměř zcela potlačil Grussův zákrok. Poznání technologie Grussovy opravy se přitom jeví pro budoucí možnou restauraci jako zásadní – už vzhledem k tomu, že přibližně jednu pětinu *Růžencové slavnosti* tvoří domalby a přemalby z Grussovy ruky. Na současném vzhledu obrazu se vedle Dürerova umu citelně podílí i dovednost Johanna Grusse st. Jako jeden z nejobtížnějších úkolů při jakémkoliv dalším zákroku se proto jeví zcelení malby z počátku 16. století a doplňků z 19. století.

## Klíčová slova

Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, Johann Gruss st., neinvazivní průzkum, restaurování

**Růžencová slavnost byla v rámci projektu CHARISMA podporovaného Evropskou unií podrobena kompletnímu neinvazivnímu průzkumu mobilní laboratoří MOLAB.<sup>1</sup> Tento projekt navazuje na poslední výsledky studia techniky v rámci přípravy katalogu výstavy Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506–2006,<sup>2</sup> který shrnuje dějiny tohoto slavného Dürerova mistrovského díla, vytvořeného roku 1506 v Benátkách.**

Přístup laboratoře MOLAB byl založen na kombinaci zobrazovacích a bodově analytických metod. Zobrazovací průzkum s multispektrálním infračerveným skenerem (MNIR), vyvinutý národním ústavem optiky ve Florencii (CNR-INO),<sup>3</sup> byl integrován se spektroskopickou bodovou analý-

zou výzkumným centrem Centro SMAArt u Università degli Studi di Perugia a ústavem molekulární vědy a technologií CNR-ISTM.<sup>4</sup>

Průzkum zobrazovacími metodami se soustředil na studium podkresb a mapování defektů, přemaleb a retuší. Průzkum bodovou analýzou umožnil spektroskopickou identifikaci tonálních rozdílů zobrazených MNIR skenerem. Cílem těchto výzkumů byla kompletní identifikace a zmapování použitých pigmentů jak v originální Dürerově malbě, tak v pozdějších zásazích, jež se podstatně promítají do současného vzhledu *Růžencové slavnosti*. Vyhodnocení všech získaných poznatků pak vymezi možnosti budoucího restaurátorského zákroku. O jeho nutnosti se mluví dlouhodobě: intenzivně jej řešil již Vincenc Kramář v roce 1935,<sup>5</sup> dále Mojmir Hamsík roku 1965<sup>6</sup> a členové mezinárodní odborné komise v roce 1999.<sup>7</sup> Všichni se shodli na tom, že restaurátorský zásah je nezbytný, ovšem patrně i vzhledem ke kontroverzně provedené opravě v letech 1839–1841<sup>8</sup> byla zatím realizace samotného restaurování odsouvána.

Jak je všeobecně známo, IR reflektografie je neinvazivní zobrazovací metoda, která využívá neviditelnou část elektromagnetického spektra v blízké infračervené oblasti (0,8–2,5  $\mu\text{m}$ ). Optická průhlednost řady pigmentů v této části spektra nám dovolu je identifikovat mnoho technických znaků, které nejsou viditelné pouhým okem. Infračervenou reflektografií můžeme odhalit podkresbu (přípravnou kresbu vytvořenou malířem na bílém nebo jemně zbarveném podkladu na deskové podložce nebo plátně před nanesením barevných vrstev) a také možné grafické nebo obrazové změny provedené malířem během tvůrčího procesu a na druhé straně stopy restaurátorských zásahů, například tmelů.

V rámci projektu MOLAB byla infračervená reflektografie realizována s použitím multispektrálního skeneru v blízké infračervené oblasti (MNIR), vyvinutého na pracovišti Istituto Nazionale di Ottica ve Florencii.<sup>9</sup> Prostřednictvím paprsku 15 optických vláken je MNIR skener schopen získat tři viditelná pásma (tj. červené, zelené a modré) a také 12 pásem v NIR oblasti. Každé NIR pásmo se pohybuje od 60 do 100 nm, s prostorovým rozlišením 4 body na mm a 16 bodů na  $\text{mm}^2$ .

Vícepásmové snímky jsou vytvořené skenováním bod za bodem povrchu malby optickou hlavou namontovanou na mechanickém stojanu. U každého bodu se reflexe v různých spektrálních pásmech získají systémem mnohonásobných detektorů

s použitím optické techniky. Osvětlení na hlavě je fixní. Celý soubor pásem, širokopásmový NIR, úzkopásmový NIR a RGB barva, je kalibrován, prostorově zarovnán a je bez jakéhokoliv geometrického zkreslení. Je tedy možné dokonale překrýt a porovnat každé IR pásmo a lépe lokalizovat a sledovat získané výsledky. Možnost srovnávat výsledky získané v různých vlnových délkách nabízí zásadní výhody, poněvadž spektrální práh, za kterým se pigmenty stávají průhlednými, značně kolísá. Výsledný soubor dat je multispektrální obrazový celek, který lze rozdělit na jednotlivé úzkopásmové reflektografy, či analyzovat v ose vlnové délky jako sled bodových spekter.

MNIR výsledky obrazu *Růžencová slavnost* jsou velmi přínosné, protože odhalují mnoho znaků nejen pokud jde o podkresbu, ale i o historii konzervátorských zásahů. Nejvýznamnější výsledek se týká oblastí, které byly vytmelené v rámci restaurátorského zásahu přisuzovaného Johannu Grussovi st. V nejdelších pásmech, například v pásmu v oblasti 1930 nm, jsou tmely daleko více reflexní a světlé než originální podklad, což nám umožňuje jasně identifikovat tvar a velikost tmelených míst ze zásahu v 19. století. Jak je vidět na **obr. 1**, tmely v kratších vlnových délkách nejsou viditelné. Například pásmo 952 nm ukazuje víceméně to, čeho bychom docílili použitím křemíkového detektoru (např. IR digitální fotoaparát).

V oblastech s původní podkladovou vrstvou MNIR skener odhalil velmi světlou podkresbu, pravděpodobně vytvořenou tekutým médiem naneseným štětcem. Tato podkresba je lépe patrná ve středním pásmu MNIR skeneru, například v pásmu v oblasti 1400 nm. Druhotné kompoziční změny (tzv. *pentimenti*) se na obraze objevují jen na několika málo místech. V některých případech je tato podkresba silnější a působí téměř jako náčrt, například u města, jež se nachází v pozadí na pravé straně obrazu (**obr. 2**).

MNIR skener odhalil podkresbu i na druhotných tmelech. Tento druhý typ podkresby se od originálu velmi odlišuje, neboť byl vytvořen suchým médiem na bázi grafického uhlíku (snad tužka nebo uhel). Podkresba z 19. století je jasně patrná ve střední dolní oblasti malby, hlavně na zdobené tíře (**obr. 3**) a také v draperii šatu Madony a na pravém rameni a podpaží Ježíška (**obr. 4**).

Na základě pořízených snímků tak lze provést velice přesné zákresy, měření nebo mapování jednotlivých získaných informací.<sup>10</sup> Díky získaným reflektografiím bylo



možné zhotovit detailní zákresy jednotlivých přemalůb a tmelů (obr. 5). Podle zákresů je evidentní, že J. Gruss odstranil téměř všechny přešlé tmely a nahradil je tmely s obsahem olovnaté běloby. Tyto tmely jsou taktéž jasně identifikovatelné na RTG snímku a tvoří téměř 21 % plochy obrazu. Mimo Grussovy rekonstrukce byly na několika drobných místech objeveny starší, nyní velice ztmavlé retuše, které pravděpodobně pocházejí z jednoho z přešlých restaurování. Je tedy zřejmé, že rozsáhlejší starší zásahy nebo tradovaná oprava prováděná Karlem Škrétou se již na obraze nenachází.<sup>11</sup> Nové zmapování defektů a přemalůb přináší cenné podklady pro budoucí restaurování. Na základě mapy defektů bude možné navrhnout potenciální restaurátorské koncepce. Celkový zákres defektů taktéž přinesl nová zjištění k příčinám poškození, která byla v minulosti dávána do souvislosti s technologickou chybou použití malířských materiálů, nestabilní podložky atp.<sup>12</sup> Charakter a tvar defektů, jež sledují dřevní vlákna, velice připomíná obrazy poškozené přímým kontaktem s vodou. Dřevní struktura podložky obrazu pojme určité procento vody a dojde ke zvětšení objemu dřeva. Po následném vyschnutí je však objem dřeva menší než před zásahem vodou. Zmenšením povrchu podložky obrazu tak dojde k vytvoření rozsáhlých stříškovitě zvednutých defektů uvolněné malby. Tento fenomén je velice dobře známý například na obrazech postižených povodní v roce 1966 ve Florencii.<sup>13</sup>

Neinvazní průzkum zahrnoval široké spektrum měření spektroskopickými bodově analytickými neinvazními technikami: rentgenová fluorescence (XRF), FTIR s vláknovou optikou ve střední a blízké infračervené oblasti (MIR a NIR) a UV-vis spektroskopie. V rámci průzkumu byla nejprve na celé malbě použita technika XRF. Průzkum byl pak dokončen pomocí molekulárních spektroskopických technik jako MIR a NIR vhodných k identifikaci pigmentů a pojiv. Následně reflexní a emisní UV-vis spektroskopie umožnila detekci organických barviv a několika anorganických pigmentů.

FTIR spektroskopie odhalila na celém obraze přítomnost voskového laku, který částečně skrýval stopy malířských materiálů. V několika vytvořených drobných sondách v lakové vrstvě byla odhalena přítomnost variabilního množství oxalátů. Díky sondám bylo také možné charakterizovat pojivo jako lipidické.

Originální podkladová vrstva se skládá ze sádry a klišu, v původní malbě byly identifikovány následující pigmenty: lapis lazuli,

rumělka, olovnato-cínčitá žlut, olovnatá běloba a blíže neidentifikovaný pigment na bázi mědi.

Výše diskutované rekonstruované partie se skládají z podkladu z olovnaté běloby a malby s rumělkou, organickým barvivem (pravděpodobně na bázi rostlinného antrachinonu), pruskou modří, olovnatým chromátem, okrovými pigmenty a Thénardovou modří.

Průzkum přinesl zejména nové informace o použitých pigmentech v restaurátorském zásahu Johanna Grusse st. Překvapivým zjištěním bylo, že rekonstrukce J. Grusse se netýká pouze tmelených defektů, jak se doposud mínilo, ale že na několika partiích značně přecházejí do originální malby.<sup>14</sup> Nejrozsáhlejší přemalba byla nalezena v oblasti oblohy. Originální malba, která zde obsahuje olovnatou bělobu a přírodní ultramarín, byla kompletně přemalována Thénardovou modří.

Bodová identifikace Thénardovy modří s pomocí NIR spektroskopie se dala přesně lokalizovat na IR reflektografii, protože pigment na bázi kobaltu absorbuje IR záření okolo 1400 nm ve značně větším rozsahu než lapis lazuli obsažený v originální malbě. Toto je důvodem silně tmavé tonality rozsáhlé přemalby oblohy, která se tak zřetelně ukazuje na MNIR snímku (1400 nm) (obr. 6).

Obdobně část malby Mariina šatu, kde se nachází malba Thénardovou modří (tmavé tóny) i původním lapisem lazuli (světlejší tóny), se na reflektografu při 1400 nm nacházejí vysoce i málo absorbující oblasti (obr. 7).

Právě ukončený průzkum *Růžencové slavnosti* se vedle studia Dürerova originálu soustředil i na technologickou a materiálovou skladbu doplňků provedených Johannem Grussem st. Starší vrstvy oprav, k nimž dle písemných pramenů v minulosti došlo, nejsou dnes technologicky na obraze identifikovatelné – pravděpodobně je zcela potlačil Grussův zákrok. Poznání technologie Grussovy opravy se přitom jeví pro budoucí možnou restauraci jako zásadní – už vzhledem k tomu, že přibližně jednu pětinu *Růžencové slavnosti* tvoří domalby a přemalby z Grussovy ruky. Na současném vzhledu obrazu se vedle Dürerova umu citelně podílí i dovednost Johanna Grusse st., a tak je zejména scelení malby z počátku 16. století a přemalby z 19. století jedním z nejobtížnějších úkolů při jakémkoliv dalším restaurátorském zákroku.

*Tato stať byla recenzována.*

## Poznámky

- 1 CHARISMA Cultural Heritage Advanced Research Infrastructures, viz <http://www.charismaproject.eu>.
- 2 Jiří Třeščík – Radka Šefců, Restaurátorské průzkumy – technika malby, in: *Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506–2006*, ed. Olga Kotková, Praha 2006, s. 255–279.
- 3 Průzkum provedli výzkumní pracovníci CNR-INO: Claudia Daffara a Mattia Patti.
- 4 Průzkum provedli: Aldo Romani (SMAArt), Francesca Rosi (CNR-ISTM & SMAArt), Chiara Anselmi (SMAArt) a David Buti (SMAArt).
- 5 K této aktivitě někdejšího ředitele Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění (nyní Národní galerie v Praze) viz zejm. Vincenc Kramář, in: *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost a soubor grafických prací*, Praha 1935, zejm. s. 10–21. Kramářovy kroky zachycuje i dobová korespondence, uložená v Archivu Národní galerie v Praze, fond SVPU, AA2014.
- 6 Viz především restaurátorskou zprávu ze dne 14. 4. 1965 uloženou v archivu restaurátorského ateliéru Národní galerie v Praze.
- 7 Viz zápis ze dne 3. 5. 1999 uložený v dokumentaci k obrazu ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze.
- 8 Zárok provedl litoměřický malíř Johann Gruss st.; viz podrobně k jeho zásahu Olga Kotková, Dürerův nárek: Johann Gruss st. restauruje Růžencovou slavnost, in: *Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506–2006* (cit. v pozn. 2), s. 193–203.
- 9 Viz C. Daffara – E. Pampaloni – L. Pezzati – M. Barucci – R. Fontana, *Scanning Multispectral IR Reflectography SMIRR: an Advanced Tool for Art Diagnostics*, «Accounts of Chemical Research», 2010V 43 (6).
- 10 Mapu defektů v roce 1935 provedla Frances van den Oudendijk Pieterse (tu převzal mj. Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer, Das malerische Werk*, I–II, Berlin 1992 /1. vyd. 1971/, s. 192, obr. 74) a také Mojmír Hamsík roku 1965. K oběma těmto zákresům a jejich přesnosti viz Olga Kotková, „The Feast of the Rose Garlands“: What remains of Dürer?, *The Burlington Magazine* CXLIV, 2002, zejm. s. 11–13. Dále v roce 2006 zhotovila schéma poškození Pavlína Strnadová (viz *Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506–2006* /cit. v pozn. 2/, s. 90–91). Zákresy Mojmíra Hamsíka a Pavlíny Strnadové jsou však provedeny na základě RTG snímků, čímž je dána jejich deformace.
- 11 Informaci o Škrétově opravě viz Olga Kotková, Růžencová slavnost v Pražské císařské sbírce: 1606–1782, in: *Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506–2006* (cit. v pozn. 2), s. 126, 127.
- 12 Zmiňuje M. Hamsík, viz Mojmír Hamsík, Dürers Rosekranzfest: Zustand und Technik. Mit einer Laboruntersuchung von Jindřich Tomek als Beilage, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* II, 1992, s. 128.

- 13 Některé obrazy byly během povodně ponořené ve vodě více než 18 hodin. Obrazy byly následně vystaveny kontrolovanému pozvolnému vysychání. I přes to však u mnoha obrazů došlo k významnému seschnutí dřevěné podložky a ke vzniku rozsáhlého uvolnění malby. Mnoho obrazů tak muselo být transferováno na novou podložku. Více např. Roberto Bellucci – Ciro Castelli, Il progetto Vasari, in: *Per la conservazione dei dipinti, Esperienze e progetti del Laboratorio dell'OPD (2002–2012)*, ed. Marco Ciatti, Firenze 2013, s. 79–88.

- 14 Viz Hamsík (cit. v pozn. 12), s. 128–131.

## Seznam vyobrazení

- 1 Detail postavy ve středu vpravo. Srovnání spektra 952 nm a 1930 nm. IR, snímek v blízké infračervené oblasti.
- 2 Detail podkresby města v pozadí. Srovnání spektra 1400 nm a 1930 nm. IR, snímek v blízké infračervené oblasti.
- 3 Detail podkresby papežovy tiáry ve středu dole. Spektrum 1300 nm. IR, snímek v blízké infračervené oblasti.
- 4 Detail postavy Ježíše. Spektrum 1400 nm. IRR, snímek v blízké infračervené oblasti.
- 5 Detail schématu tmelených defektů na infračerveném snímku ve spektru 1400 nm. a) defekty tmelené Johannem Grussem st., b) starší tmelené plochy.
- 6 a) Detail obrazu v denním světle, b) IR snímek ve spektru 1400 nm, tmavé plochy charakterizuje obsah kobaltu, který byl identifikován metodou XRF, c) near-FTIR spektrum zachycené v oblasti oblohy, na IR snímku s vysokou absorpcí.
- 7 a) Viditelné světlo, b) IR snímek detailu obrazu ve spektru 1400 nm, tmavé plochy charakterizuje obsah kobaltu, který byl identifikován metodou XRF, c) mid-FTIR spektrum zachycené v oblasti modrého šatu, na IR snímku s nízkou absorpcí.
- 8 Albrecht Dürer, *Růžencová slavnost*, 1506, Národní galerie v Praze.

# Thunovská „Hochgräfliche Gallerie“ v Inventáři 1814. Identifikace děl a jejich osudy po roce 1945

MARTINA JANDLOVÁ SOŠKOVÁ – FRANTIŠEK ŠUMAN

**Ve sbírkách Národní galerie v Praze a ve správě Národního památkového ústavu se nacházejí desítky obrazů původem ze sbírky děčínské větve rodu Thun-Hohenstein. Významným vodítkem při rekonstrukci děčínské thunovské sbírky je v nedávné době objevený Inventář z roku 1814. Jedná se o soupis mobiliáře, uměleckých děl a dalšího vybavení, které náleželo do evidence děčínské hlavní zámecké pokladny. Ta část Inventáře, jež je věnována obrazům, je rozdělena do několika částí. Jeden samostatně číslovaný oddíl Inventáře tvoří hraběcí galerie, které se text věnuje především. Oddíl představuje 69 položek, jež zahrnovaly celkem 96 obrazů. Předkládaná práce identifikuje některá díla z Inventáře 1814, a to jak ve sbírce Národní galerie v Praze, tak mimo ni a věnuje pozornost také novodobé historii děl po roce 1945.**

## *Klíčová slova*

inventář, Thun, Děčín, sbírka, obraz, obrazárna, 1814

**Ve sbírkách Národní galerie v Praze a ve správě Národního památkového ústavu se v současné době nacházejí desítky obrazů původem ze sbírky děčínské větve rodu Thun-Hohenstein. Určení a ztotožnění jednotlivých děl není snadné, neboť umělecká díla pocházející z poválečných svozů z posledního thunovského sídla v Jílovém u Děčína, odkud se dostala jak do Národní galerie v Praze, tak na zámky Veltrusy, Žleby nebo Hořovice, nebyla jednoznačně označena a došlo k jejich spojení se svozů z jiných objektů. Není proto vyloučeno, že v budoucnu budou identifikovány ještě další obrazy z někdejší thunovské kolekce. Významným vodítkem při rekonstrukci děčínské thunovské sbírky je v nedávné době objevený Inventář z roku 1814. Předkládaná práce identifikuje některá díla z tohoto inventáře, a to jak ve sbírce Národní galerie v Praze, tak mimo ni a věnuje pozornost také novodobé historii děl po roce 1945.**

Rod Thunů (od r. 1629 hrabata Thun-Hohenstein) se v Čechách usadil po bitvě na Bílé hoře, kdy Kryštof Šimon Thun získal rozsáhlé majetky v severních a východních Čechách. Po polovině

17. století se česká větev rodu rozdělila na tři linie – Klášterec nad Ohří, Děčín a Choltice. Obrazová sbírka začala vznikat zřejmě krátce po přesídlení části rodu do Čech. V roce 1646 obsahovala dle pozůstalostního inventáře hraběte Jana Zikmunda Thuna<sup>1</sup> především rodinné portréty, podobizny císaře Ferdinanda III. a jeho manželky. Výrazné nákupy uměleckých děl, včetně obrazů, zaznamenáváme u bratrů Michaela Oswalda (1631–1694) a Maxmiliána (1637–1701), kteří byli pilnými stavebníky. Oba nechali výrazně přestavět svá venkovská sídla (zámky Klášterec nad Ohří, resp. Děčín) a zcela nově budovat honosné pražské paláce (Toskánský palác na Hradčanech a budovu dnešní Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR).<sup>2</sup> Tato nová sídla bylo třeba náležitě zařídit, a proto u obou bratrů předpokládáme rozsáhlou akviziční činnost. Po smrti Michaela Oswalda přešel jeho majetek včetně paláců a jejich zařízení na Maxmiliána a jeho potomky.

V letech 1720–1788 soustředil thunovský majetek v českých zemích právě Maxmiliánův vnuk Thun, tehdy jediný žijící mužský člen české linie. Této osobnosti zatím nebyla věnována náležitá badatelská pozornost, a přitom se zdá velmi pravděpodobné, že právě on sehrál klíčovou roli při budování později slavných thunovských sbírek – knihovny, zbrojnice, sbírky mincí, minerálů a také thunovské obrazárny. Na některých obrazech se dodnes dochoval jeho vlastnický štítek. Podle toho můžeme usuzovat, že Jan Josef sbírku nejen významně obohatil, ale také systematicky evidoval. Podle soudobých zpráv byla v jeho pražském paláci soustředěna „krásná sbírka obrazů proslulých mistrů“.<sup>3</sup> Roku 1785 tehdy čtyřiasedmšáťletý Jan Josef Thun rozdělil svůj majetek mezi čtyři syny, kteří se stali zakladateli (či obnoviteli) čtyř rodinných linií – Klášterec, Děčín, Choltice a Poběžovice-Benátky nad Jizerou. Mezi ně byly rovnoměrně rozděleny také sbírky starého hraběte, včetně obrazárny. Roku 1794 postihlo zakladatele děčínské větve, Václava Josefa Thuna (1737–1796), neštěstí v podobě požáru pražského paláce. Jako kompenzaci za vzniklou škodu se někteří jeho sourozenci rozhodli přenechat mu své podíly na obrazové sbírce.<sup>4</sup> Roku 1797 byl celý tento soubor převezen do Děčína, kde našel místo ve zvlášť k tomuto účelu upravené místnosti ve východním křídle.<sup>5</sup> Jednalo se o místnost nad průjezdem na hlavní nádvoří,<sup>6</sup> dnes zvanou Zbrojnice, protože do ní František Thun nechal posléze přemístit sbírku zbraní. Václav Josef Thun zemřel již rok předtím a správu panství od té doby zajišťovala vdova Marie Anna

roz. Liebsteinská z Kolowrat. Právoplatný dědic, František Antonín Thun-Hohenstein (1786–1873) se ujal držby rodinného majetku až roku 1808. Vzhledem ke skutečnosti, že jeho matka zřejmě nehospodařila nejlépe, zdědil zanedbané panství s řadou problémů. Jedním z nich byl i samotný děčínský zámek, jehož přestavba pravděpodobně nebyla kvůli otcově předčasné smrti zcela dokončena. Rakouskem a celou Evropou navíc otrásaly napoleonské války, a tak mladý hrabě v prvních letech Děčín několikrát opustil a jako poručík dragounů se zúčastnil například (prohrané) bitvy u Wagramu (1809). Ještě v roce 1813 se válka přiblížila na dohled děčínského zámku, který musel být preventivně opevněn. Snad jsou tyto okolnosti vysvětlením, proč inventář vybavení děčínského zámku nebyl sepsán v okamžiku, kdy se František Antonín Thun ujal děčínského panství, ale až s šestiletým zpožděním (1814).

Na tento Inventář nás v roce 2007 upozornil archivář Otto Chmelík. Je cenným pramenem, který částečně dokládá někdejší podobu sbírky hraběte Jana Josefa.<sup>7</sup> Jedná se o soupis mobiliáře, uměleckých děl a dalšího vybavení, které náleželo do evidence děčínské hlavní zámecké pokladny: *Inventarium Uiber diejenigen Mobilien welche zur Herrschaft Tetschner Schloßhauptkasse gehören. Anno 1814. 1ter Theil*. Většina předmětů se nacházela pravděpodobně na zámku v Děčíně, u některých je dokonce přímo určena konkrétní místnost, jako například „Věžový kabinet“. Zároveň však není vyloučené, jak usuzuje Otto Chmelík, že se část sepsaného vybavení nacházela na jiném místě, například v Praze. Titulní list datuje pramen do roku 1814, ve skutečnosti ale zachycuje stav majetku ke konci prosince 1813. Inventář se podle Chmelíka jeví být jako nedokončený. Vyplněné jsou pouze první rubriky – popis předmětů podle skupin (skříně, porcelán, sklo ap.), počty kusů, případně číslo, kterým byly předměty označeny. Ocenění bylo provedeno pouze u obrazů, a to ještě jen u těch, které byly součástí hraběcí galerie. Další rubriky, určené pro zachycení změn v průběhu let 1813 a 1814, zůstaly zcela prázdné. Z Inventáře není ani patrné, kdo jej sestavoval. Jeho rozsah je dvacet devět nečíslovaných folií.

Část věnovaná obrazům se dělí na několik tematických částí, které jsou shrnuty ve dvou číselných řadách. Nejprve jsou zapsány „*Bilder außer der Sammlung*“, kde jsou uvedena například díla Caspara Davida Friedricha, zakoupená Františkem Antonínem Thunem v roce 1808. Zdá se tedy, že tento oddíl zahrnuje nově získaná

díla, která nebyla součástí původní sbírky Jana Josefa, či přesněji té části, jež byla přesunuta do Děčína. Následují vyobrazení pro Děčín pozoruhodných zvířat, pohledy na zámek a město: „Für Tetschen merkwürdige Thier Abbildung“, rodinné portréty a rodokmeny: „der Tetschner Grundherrn und Familienstücke“. Poté přichází na řadu samotná hraběcí galerie: „Bilder in der hochgräf[lichen] Gallerie“, které se v tomto textu věnujeme především. Zatímco v rámci obrazů „mimo hraběcí sbírku“, rodinných portrétů a rodokmenů, obrazů zvířat a pohledů na Děčín se podařilo ztotožnit většinu děl, díla z hraběcí galerie jsou v tuto chvíli identifikována jen zčásti. Číslování hraběcí galerie začíná opět od začátku. Příčinou snad může být skutečnost, že obrazy darované ostatními sourozenci Václavu Josefovi měly mít specifický právní status a dokonce se měly stát součástí děčínského fideikomisu. K tomu sice nikdy nedošlo, nicméně přesto byla jejich evidence vedena odděleně. Inventář z roku 1814 je nejúplnějším soupisem děčínských obrazových sbírek pořízeným před prodejem děčínského zámku v roce 1932. Po něm vznikl už jen seznam děl, který sestavil po smrti Františka Antonína Thuna roku 1873 malíř a přísežný odhadce Carl Würbs.<sup>8</sup> Porovnáme-li zápisy uměleckých děl v Inventáři z roku 1814 a ve Würbsově seznamu z roku 1873, zjistíme, že rodinné portréty, zpodobení zvířat a pohledy na Děčín, které jsou v Inventáři z roku 1814 jednotlivě zapsány, Würbs ve svém seznamu nerozepisoval, jen z předchozího Inventáře převzal jejich počet. Vzhledem k tomu, že několik děl vůbec nedohledal a až na výjimky ignoroval díla získaná po roce 1814, mohl snadno vzniknout dojem, jako by se thunovská sbírka za života Františka Antonína Thuna ztenčila. Dochované záznamy však svědčí o opaku.<sup>9</sup>

Hraběcí galerie představuje 69 položek, které zahrnovaly celkem 96 obrazů. Tato díla byla jak v Inventáři 1814, tak ve Würbsově seznamu 1873 opatřena také cenami. Bohužel v Inventáři 1814 se nikde neuvádí měna, v níž jsou ceny počítány. Není tedy zřejmé, zdali počítáme ve zlatých konvenční měny, nebo ve zlatých vídeňské měny, což je podstatné, pokud bychom tyto ceny chtěli srovnat s hodnotami, jež k obrazům přiřadil Carl Würbs roku 1873.<sup>10</sup> Ten ceny obrazů uvádí ve zlatých rakouské měny.<sup>11</sup> Carl Würbs ve svém seznamu okopíroval položku po položce seznam hraběcí galerie (*Bilder in der hochgräf[lichen] Gallerie*) z Inventáře z roku 1814, přičemž některé obrazy, celkem 13,

nedohledal. U těchto případů je zapsáno, jaký obraz se pod tímto číslem inventuje roku 1814 „Im alten Inventar“ s poznámkou, že nyní chybí. Objevení Inventáře z roku 1814 také vyjasnilo některé chybně zapsané položky ze seznamu z roku 1873. U položky č. 7 Würbs patrně špatně četl záznam v Inventáři 1814 a z jednoho obrazu zapsaného jako „Die Verkündigung der Geburt Christi“, udělal obrazy dva, které nazval: *Die Verkündigung Mariä von Roos / Geburt Christi von derselben*“ (viz níže). Další chyby vznikly v položkách č. 27 a 29. Také do zápisu těchto obrazů vnesl světlo až Inventář 1814. Pod číslem 27 je ve starém Inventáři (1814) uveden obraz *Taufe Christi im Fluße Jordan*, který je ohodnocen poměrně vysokou částkou 60 zlatých. Ve Würbsově seznamu je tento obraz označen jako chybějící. Toto dílo však s největší pravděpodobností nechybí a můžeme jej rovněž s velkou pravděpodobností ztotožnit s obrazem z Národní galerie v Praze (viz níže). Je tedy pravděpodobné, že jako chybějící byly ve Würbsově seznamu zapisovány, jak obrazy, které skutečně chyběly, tak obrazy, které mohly být v době sepsání seznamu pouze uloženy na jiném místě. U čísla 29 je v Inventáři 1814 zapsán obraz *Die hei[ilige] 3 Könige* (je zde ohodnocený rovněž vysoko, částkou 60 zlatých). Ve Würbsově seznamu se však u tohoto díla opakuje chybná poznámka: „Im alten Inventar: *Taufe Christi... fehlt.*“

U některých děl a jejich identifikací se nyní zastavme. Zdaleka nejpočetnější soubor, celkem jednadvacet maleb, byl v Inventáři z roku 1814 i ve Würbsově seznamu připisán Johannu Antonu Eismannovi. Lubomír Slavíček naznačil, že obrazy, respektive některé z nich se mohly již v roce 1702 nacházet na zámku v Žehušicích.<sup>12</sup> Z celého souboru je v tuto chvíli známo dvanáct obrazů, které jsou uloženy v Národní galerii v Praze. Názvy, pod nimiž byly obrazy zapsány v Inventáři 1814 i ve Würbsově seznamu 1873, jsou však až na výjimky natolik obecné, že pro ztotožnění některých děl by bylo třeba dalších indicií. V Inventáři 1814 i ve Würbsově seznamu jsou Eismannovy malby zapsány nejčastěji ve dvojicích. Tyto dvojice, tzv. *compagnony*, však díla tvořila teprve druhotně, v závislosti na uspořádání obrazárny. První čtyři položky v Inventáři 1814 nazvané *Große Seefahrten* – v seznamu 1873 pak *Große Seestücke* lze ztotožnit se čtveřicí děl Johanna Antona Eismanna *Plachetnice na moři I-IV* (plátno, 140 × 260 cm, inv. č. O 9556, O 9557, O 9558, O 9559).<sup>13</sup> Pod číslem 6 je zapsána dvojice maleb *Große Belagerungen*, jež

je v mladším Würbsově seznamu uvedena jako *Große Batallienstücke*. Jsou to obrazy inv. č. O 9554 a O 9589 (plátno, 148 × 260 cm) (**obr. 1**).<sup>14</sup>

Nalezení Inventáře z roku 1814 umožnilo ztotožnit zmíněnou chybně zapsanou položku č. 7 s obrazem uvedeným v pozůstalostním Inventáři hraběte Jana Františka Thuna z roku 1720<sup>15</sup> jako *Hirten Verkündigung*. Tento obraz ztotožnil Slavíček s malbou uvedenou v pozůstalostním Inventáři Maxmiliána Thuna (1701) na zámku v Klášterci nad Ohří, jako *Englische Schaar, und unter die Schääfferey*. Byl zde zapsán společně s dvojicí děl *Doppelte Schääfferey Bilder* a s poznámkou, že obrazy byly zakoupeny v roce 1658.<sup>16</sup> Popis obrazu hovoří o „andělském chóru a pastýřích dole“, což koresponduje s kompozicí malby konfiskované v Jílovém, která je uložena na zámku v Hořovicích.<sup>17</sup> Jde o obraz s nepravou signaturou „JH Roos“, který byl oceněn v Inventáři 1814 dokonce na 150 zlatých. Pod číslem 10 je zapsána dvojice maleb *Seefahrten* (Inventář 1814) a *Marinen* (Würbsův seznam 1873) připisovaná Johannu Antonu Eismannovi, snad totožná s obrazy z Národní galerie v Praze *Capriccio s kostelem Santa Maria della Salute v Benátkách* (?), (plátno, 98 × 176 cm, inv. č. O 9551)<sup>18</sup> (**obr. 2**) a *Lodě u pobřeží* (plátno, 100 × 177 cm, inv. č. DO 4982).<sup>19</sup> Pod číslem 11 *Belagerungen* v Inventáři 1814 a *Hafenansichten* ve Würbsově seznamu by nejpravděpodobněji mohla být zapsána dvojice obrazů připisovaná Johannu Antonu Eismannovi *Obléhání města* (plátno, 101 × 181 cm) a *Námořní bitva* (plátno, 100 × 176 cm; NG v Praze, inv. č. O 10476, O 10477).<sup>20</sup>

Pod číslem 14 figuruje jeden z velmi ceněných obrazů (200 zl.) *Landschaft*, připisovaný v Inventáři 1814 Roelandtu Saverymu, v seznamu 1873 byl pak obraz zapsán jako *Baumreiche Landschaft*. Jde o malbu *Krajina s loveckou společností* od Davida Vinckboonse (NG v Praze, plátno, 109 × 142,5 cm, inv. č. DO 4977)<sup>21</sup> (**obr. 3**). Číslo 15 má čtveřice děl Johanna Michala Rottmayra *Smrt Senekova*, dnes uložená v Národní galerii v Praze (plátno, 127 × 181 cm, inv. č. O 9664)<sup>22</sup> (**obr. 4**), *Kleopatřina hostina* (plátno, 126,5 × 180,5 cm, Národní památkový ústav, územní památková správa /dále NPÚ, ÚPS/ na Sychrově, Státní zámek Litomyšl, v současné době umístěn na SZ Náchod),<sup>23</sup> *Nalezení Mojžíše* (plátno, 126,5 × 181 cm, NPÚ, ÚPS v Praze)<sup>24</sup> a *Alexandr Veliký s Diogenem* (v tuto chvíli nezvěstný). Obrazy se objevily již v Inventáři z roku 1720, pod číslem 1.<sup>25</sup> Pod číslem 16 je vedena dvojice maleb *Petrus*

*und Paulus* přisuzovaných Petru Brandlovi [= Brandel]. Oba obrazy jsou pravděpodobně také zapsány již v Inventáři 1720.<sup>26</sup> V současné době jsou obrazy, bohužel nezvěstné. Naposledy v roce 1949 se jeden z této dvojice obrazů objevuje u děčinského soudu v rámci procesu s Vladimírem Feierem, bývalým národním správcem továrny na hřebeny v Modré, který si podle šetření Národní kulturní komise (NKK) údajně ze zámku odvezl velké množství cenností.<sup>27</sup> Pod číslem 17 je zapsáno další Rottmayrovo dílo *Smrt Sofonisby* (plátno, 115 × 181,5 cm, NPÚ, ÚPS na Sychrově, Státní zámek Litomyšl, v současné době umístěn na SZ Náchod).<sup>28</sup> Lubomír Slavíček upozorňuje, že tento obraz je v Inventáři 1814 zapsán chybně jako *König Salomon, Senega*, zatímco ve Würbsově seznamu je tentokrát údaj *Cleopatra oder Sophonisba*.<sup>29</sup> Jak již bylo uvedeno, některá díla zastoupená v hraběcí galerii, byla velmi ceněna. Takovým dílem byl *Großes Jahrmarktstück* od *Franceska Passana* [= Francesco Bassano], obraz uložený v Národní galerii v Praze (plátno, 180 × 290 cm, inv. č. O 10559).<sup>30</sup> Tento obraz byl v Inventáři z roku 1814 zapsán pod číslem 18 a ceněn dokonce na 600 zlatých. Ve Würbsově seznamu je obraz uveden s cenou 250 zlatých rakouské měny. Pod číslem 22 je dvojice obrazů nazvaných *Hetzen* od blíže neurčeného člena rodiny Hamiltonů. U Würbse jsou obrazy zapsány takto: *Ein Hirsch von Hunden angefallen* a *Eber von Hunden*. Oba obrazy jsou součástí sbírky Národní galerie v Praze jako díla Johanna Georga Hamiltona (?),<sup>31</sup> (plátno, 60,5 × 74,5 cm a 60 × 75 cm, inv. č. O 9560 a O 9577). Číslo 23 měl v thunovském Inventáři 1814 *Portrait des H[errn] Grafen Fugger* od Hanse Malera, ceněný na 350 zlatých (ve Würbsově seznamu pak na 200 zl. rakouské měny). Tato *Podobizna Antona Fuggera* (dřevo, 65 × 58,5 cm; **obr. 5**) je nyní v majetku Národního památkového ústavu. Ve Würbsově seznamu je ještě přípis, že byl obraz umístěn v tzv. pánšském pokoji *Herrnzimmer*. Je to jediný obraz, který má takto uvedeno umístění, kromě obrazů v kapli.<sup>32</sup> Všechna ostatní díla ze staré hraběcí galerie byla tedy pravděpodobně stále vystavena v obrazárně ve východním křídle. Pod číslem 25 je uvedena dvojice pasteveckých scén od Philippa Petera Roose: *Viehstüekeln* (Inventář 1814), ve Würbsovi je již zapsán pouze jeden obraz značený jako *Thierstück von P. Rosa* (s poznámkou, že druhý Roosův obraz chybí). Tento obraz je pravděpodobně totožný s malbou z Národní galerie v Praze *Kůň a kozy na pastvě* (plátno, 47,8 × 64,5 cm, inv. č. O 9573).<sup>33</sup>

Pod číslem 27 figuruje v Inventáři 1814 výše uvedený obraz *Taufe Christi im Fluße Jordan* od neznámého malíře, ohodnocený částkou 60 zlatých a zapsaný v Inventáři 1873 již jako chybějící. Kompozice *Křest v Jordánu ze 17. století* je však uvedena také v Inventáři, který sestavil v roce 1945 národní správce Ing. Antonín Hollmann ve spolupráci s posledním majitelem Františkem Antonínem Thunem (viz níže).<sup>34</sup> Je pravděpodobné, že se jedná o jeden a tentýž obraz, který v tom případě v roce 1873 nechyběl, ale pouze z nějakého důvodu nebyl, nebo nemohl být inventován. Jde o obraz z Národní galerie v Praze (měř, 33 × 49 cm, inv. č. O 9581).<sup>35</sup> Následující položka 28 představuje obraz připisovaný v Inventáři 1814 Dürerově škole: *Abnehmung Christi vom Kreuze*. Cena tohoto obrazu jednoznačně vzrostla: v Inventáři 1814 byl ohodnocen částkou 25 zlatých a ve Würbsově seznamu částkou 40 zlatých rakouské měny. Obraz je dílem Marcelluse Coffermanse (dřevo, 50,6 × 40 cm; NG v Praze, inv. č. DO 4995)<sup>36</sup> (**obr. 6**). Obraz *Die heil[ige] 3 Könige*. *Franzisko Frank* [= Frans Francken], oceněný částkou 60 zlatých, je zapsán pod číslem 29. Můžeme jej spojit velmi pravděpodobně s *Klaněním tří králů* následovníka Franse II. Franckena z Národní galerie v Praze (dřevo, 58 × 72,5 cm, inv. č. O 9596). Würbsův seznam v tomto případě, vzhledem k chybnému zápisu této položky, s její identifikací nepomáhá.

Pod číslem 30 je evidována dvojice menších bitevních výjevů (*kleine Batallien*) neapolského malíře Pietra Grazianiho, které jsou dnes v držení NPÚ. Jeden z obrazů označených v Inventáři 1814 jako *Seefahrten* (č. 31). *Starck und Welde* (ve Würbsově seznamu jsou obrazy zapsány jako *Kleines Seestück von Stark* a *Seestück von Velde*) je totožný s obrazem Jana Josefz. van Goyena z Národní galerie v Praze (dřevo, 43 × 68,5 cm, inv. č. O 9570)<sup>37</sup> (**obr. 7**). *Kleine Seefahrt*, č. 32 (Inventář 1814), je uveden ve Würbsově seznamu jako chybějící. Je to zřejmě obraz Cornelise Leonardsz. Stootera (dřevo, 34 × 49,5 cm, NG v Praze, inv. č. DO 5008). Pod číslem 38 jako *Bataillien* od neznámého malíře za pouhých sedm zlatých mohou být s určitou pravděpodobností zapsány dva malířsky slabé obrazy připísané neznámému malíři 18. století (plátno, 63,5 × 94,5 cm, NG v Praze, inv. č. O 9574 a O 10556). Je pravděpodobné, že pod číslem 43 se objevuje *Portrét španělské infantky Marie Anny* z Velázquezovy dílny (plátno, 201 × 108 cm, NG v Praze, inv. č. DO 4894).<sup>38</sup> V Inventáři 1814 je tento obraz zapsán jako „*Ein Frauenzimmer*“ a ve Würbsově seznamu

jako „*Eine Frau, stehend, ganze Figur*“ s cenou pouhých šesti zlatých rakouské měny. Nízké ohodnocení obrazu zřejmě odráží skutečnost, že se povědomost o ceně této podobizny v průběhu let vytratila. Přitom ji nejspíš nalezenem již v nejstaším Inventáři thunovského majetku z roku 1646 po označením *Kayserin*.<sup>39</sup> Hodnotu malby hraběti Františku Thunovi posléze potvrdil také ředitel císařské obrazárny ve Vídni August Schäffer.<sup>40</sup> Obraz zapsaný pod číslem 45 jako *Belagerung* je snad možné ztotožnit s malbou z Eismannovy dílny: *Obléhání města* (plátno, 100 × 177 cm, NG v Praze, inv. č. DO 4983). *Der Heil[iger] Hieronymus*, č. 47 obraz připisovaný Danielu Seiterovi může být totožný malbou z Národní galerie v Praze připisovanou italskému malíři 17. století (?), inv. č. O 9586 (plátno, 97 × 73 cm). Číslo 51 a 56 mají dvě malby, jejichž náměty se shodují s dvojicí děl, která byla uvedena v nabídkovém seznamu pražského čalouníka Gabriela Josefa Sensy (1713) pod čísly 21: *Johannes der Tauffer Prontelisch* a 23 *Johannes in der Wisten von Carlot*. Oba obrazy se objevují také v seznamu děl zakoupených od Sensy (1713) pod čísly 20 a 23. Chybí ale v pozůstalostním seznamu Jana Františka Thuna z roku 1720.<sup>41</sup> Přesto není vyloučeno, že obrazy můžeme ztotožnit s malbami: *Johannes der Tauffer* od neznámého malíře, č. 51<sup>42</sup> a *Johannes predigend in der Wüste*, č. 56.<sup>43</sup> O jaké obrazy jde, zatím nelze určit. Jisté však je, že jeden z těchto obrazů byl v roce 1932 prodán.<sup>44</sup>

Číslo 52 má obraz připisovaný Eismannovi, který byl zapsán jako *Viehstück* (Inventář 1814), ve Würbsově seznamu pak jako *Thiere in Landschaft mit Architektur*. Spojit bychom ho nejpravděpodobněji mohli s obrazem *Stádo ve zříceninách* (plátno, 98 × 176 cm, NG v Praze, inv. č. O 9552). Malby *Grosse Früchten*, č. 57 od Maxmiliana Feilera [= Maxmilian Pfeiler] byly oceněny částkou 160 zlatých. Ve Würbsově seznamu byla dvojice velkých zátiší, která je dnes uložena v Národní galerii v Praze: *Zátiší s ovocem, zeleninou a hudebními nástroji* (plátno, 115,5 × 176 cm, inv. č. DO 4980) a *Zátiší s ovocem, zeleninou a fontánou* (plátno 115,5 × 176 cm, inv. č. DO 4981)<sup>45</sup> (**obr. 8**), ohodnocena částkou 45 zlatých. V tomto případě tedy cena zcela určitě klesla bez ohledu na to, jaká měna byla použita v Inventáři 1814. *Ein Arche Noe* v Inventáři 1814 pod číslem 59 (*Die Arche Noas* ve Würbsově seznamu) je obrazem, který je také uložen v Národní galerii v Praze jako dílo stredoevropského malíře 18. století (plátno, 76 × 95,5 cm, inv. č. O 10489). Kompozice *Zajetí Samsona* má číslo 60 (ve Würbsově seznamu je zapsaná jako *Simson*

und Antila [sic]) – součástí Bayerische Staatsgemaldesammlungen v Mnichově (plátno, 116,5 × 134 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).<sup>46</sup> Číslo 61 má dvojice Eismannovi připisovaných děl, která může být totožná s díly z Národní galerie v Praze (viz výše). Malba zapsaná pod položkou 65 *Lazarus wird von Tode erweckt* je uložena v Národní galerii v Praze (plátno, 104 × 95 cm, inv. č. O 10482) jako malba středoevropského malíře 18. století. Obrazem s číslem 68 z této části Inventáře, který lze v tuto chvíli s jistotou určit, je *Mars und Venus. aus der Schule v. Tick*. Jde o obraz, který Lubomír Slavíček určil jako možnou dílenskou kopii díla Thomase Willeboirtse Bosschaerta *Venuše a Aeneas (Portrét brandborského kurfiřta Fridricha Viléma*, plátno, 144 × 113 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).<sup>47</sup> Jak je patrné z výčtu výše uvedených děl, thunovská hraběcí obrazárna zahrnovala jak drobné kabinetní malby (např. Hamilton, Brand), tak rozměrná dekorativní zátiší Pfeilerova, Eismannovy maríny a bitvy, Rottmayrovy nebo Brandlovy obrazy. Svou skladbou odpovídala vkusu sběratelů, zejména z řad české šlechty, v 18. století. Lubomír Slavíček předpokládá, že četná díla byla „v thunovském obrazovém majetku“ přítomna již v prvních dvou desetiletích 18. století.

Vzhledem k tomu, že po roce 1873 až do okamžiku prodeje děčínského zámku nebyl zhotoven nebo se nedochoval žádný další inventární soupis děčínské obrazové sbírky, můžeme její osudy (včetně osudů obrazů z původní hraběcí galerie) dovozovat jen z náznaků. Po roce 1881 František Thun zrušil instalaci hraběcí sbírky ve východním křídle děčínského zámku. Na její místo přesunul zbrojnici.<sup>48</sup> Obrazy z obrazárny František použil při výzdobě dlouhých chodeb východního a zejména jižního křídla (**obr. 9**).

Jisté je, že část obrazů evidovaných Würbsem v Děčíně byla později převezena do pražského paláce v Nerudově ulici. Doloženy jsou zde na fotografiích z roku 1912<sup>49</sup> (**obr. 10**), ale mohly zde viset již delší dobu. V roce 1920 Thunové tento palác pronajali a o čtyři roky později prodali. Část obrazů, například *Portrét Antona Fuggera*, č. 23 a *Podobizna infanťky Marie Anny*, č. 43, Pfeilerova *Zátiší*, č. 57, Hamiltonův *Hon na jelena* a *Hon na kance*, č. 22 se vrátila do Děčína.<sup>50</sup> Jiné, například část Rottmayrových pláten *Nalezení Mojžíše*, *Kleopatřina hostina* a *Smrt Sofonisby*, č. 15, 17, dále *Zajetí Samsona*, č. 60 či *Venuše a Aeneas* pravděpodobně z dílny Thomase Willeboirtse Bosschaerta, č. 68, byly jen přemístěny do nově zakoupeného domu

v Nebovidské ulici na Malé Straně. V letech 1928–1932 došlo k postupnému rozdělení děčínské obrazové sbírky a k jejímu přesunu do nově budovaného sídla v Jílovém u Podmokel (dnes u Děčína). Navštědčují tomu alespoň štítky s letopočtem a pořadovým číslem dochované na zadní straně některých obrazů. Nejprve bylo v roce 1928 vyčleněno zhruba 40 děl, mimo jiné například Bassanův *Velký trh*, několik obrazů připisovaných Johannu Antonu Eismannovi, Grazianiovi bitvy či Brandlovy lovecké výjevy. Druhé rozdělení přišlo na pořad dne o dva roky později, kdy bylo z Děčína odvezeno zhruba 60 olejomalb. Poslední třídění proběhlo v souvislosti s prodejem děčínského zámku v roce 1932. Jílovský zámek zdaleka nemohl pojmout všechny obrazy z Děčína, proto byl vytvořen seznam děl, která měla být nabídnuta k prodeji.<sup>51</sup> Dostaly se do něj především obrazy z 19. století, které ani Inventář z roku 1814, ani Würbsův soupis vůbec neevidovaly, dále několik kusů ze zámecké kaple a obrazy velkých rozměrů, které nebylo možné v Jílovém umístit. Právě z tohoto důvodu byla na soupis zprvu zařazena i čtveřice rozměrných *Plachetnic na rozbouraném moři* Johanna Antona Eismanna. Tento záměr byl ovšem nakonec přehodnocen a *Plachetnice* k prodeji nabídnuty nebyly. Z obrazů, které zřejmě byly zachyceny v Inventáři 1814 a ve Würbsově seznamu se za 3000 Kč prodal již zmíněný obraz *Sv. Jana Křtitele* z kaple sv. Jiří, dále blíže neurčené zátiší (2500 Kč), jakási malba na dřevě (2000 Kč) a čtveřice opět blíže neurčených „*Koridorbilder*“ (8000 Kč), u kterých můžeme předpokládat, že se jednalo o některé z obrazů připisovaných Johannu Antonu Eismannovi. Ani po dokončení stěhování sbírky do Jílového u Děčína prodeje obrazů zcela neustaly. Pro jílovský zámek byla původní sbírka stále ještě příliš rozsáhlá. Řada děl proto zůstávala uložena v budově správy thunovského velkostatku (dnešní Oblastní muzeum v Děčíně) v podstatě bez využití. Konkrétní přesuny dalších uměleckých děl však zatím nejsou příliš zmapovány. Podle Hany Slavíčkové byl ve třicátých letech vídeňskému antikvariátu *Kende* prodán *Portrét Caroliny Thunové*, roz. *Clam-Martinic*, údajně od Franze Schrotzberga.<sup>52</sup> Někdy v této době byla pravděpodobně prodána také Rottmayrova malba *Smrt Seneky* Antonínu Kumperovi. Tento obraz se ale v roce 1950 dostal v rámci konfiskace majetku Antonína Kumpery (1900–1990) do Národní galerie v Praze.<sup>53</sup> Rottmayrovo dílo v něm však tehdy rozpoznáno nebylo, obraz byl určen jako dílo „*středoevropského malíře kol. 1750*,



*Pouštění žilou.*“ Vyloučeny nejsou ani další transakce. Nejasný zůstává například osud téměř poloviny obrazů připisovaných ve Würbsově seznamu Johannu Antonu Eismannovi nebo Rottmayrova plátna s námětem Šalomounova modlářství.

Definitivní konec thunovské obrazové sbírky znamenala konfiskace jílovského zámku v roce 1945. Někdy na přelomu srpna a září 1945 národní správce Ing. Antonín Hollmann ve spolupráci s posledním majitelem Františkem Antonínem Thunem sestavil inventář vybavení celého zámku, ve kterém nalezne celkem 166 olejomalb a 229 akvarelů, rytin (také několik kreseb).<sup>54</sup> Tento soupis je vlastně prvním zdrojem informací o thunovské obrazové sbírce od vyhotovení Würbsova soupisu roku 1873. Přestože město Jílové usilovalo o získání zámku do své správy, padlo v létě 1946 rozhodnutí, že bude dočasně sloužit k ubytování vojenské posádky. Proto bylo nutné interiéry zámku urychleně vyklidit. Velkou část obrazové sbírky odvezli v září 1946 zástupci Fondu národní obnovy (FNO). Z hlediska kompetencí šlo vlastně o omyl, neboť podle dikce zákonů měl thunovský majetek zatím spadat pod správu Národního pozemkového fondu a od roku 1947 nově zřízené Národní kulturní komise (NKK). Na první pohled banální záměna sehrála v budoucnu zásadní roli. Ve skladech a depozitářích FNO se totiž setřela informace o původu děl, což dodnes značně komplikuje možnost jejich identifikace.<sup>55</sup> V rámci transportu byly pořízeny dva seznamy odvážených děl. První eviduje 123 olejomalb a 126 obrazů dalších technik, vesměs shrnutých pod termínem „*akvarely*“. Druhý seznam zahrnuje 75 obrazů, 4 kresby, 1 tisk a 29 pastelů.<sup>56</sup> Vzhledem k často velmi povšechným označením obrazů (např. *portrét*, *biblický výjev*) je komparace těchto seznamů s Inventářem z roku 1945 či soupisy z 19. století velmi komplikovaná. Existuje dokonce ještě třetí seznam s 33 obrazy.<sup>57</sup> Tento soupis ovšem vzbuzuje pochybnosti, neboť neobsahuje žádná díla zachycená v některém z předchozích inventářů. Není tedy vyloučeno, že zde došlo k záměně. Vzhledem ke skutečnosti, že v září 1946 byl ze zámku odvezen větší počet olejomalb, než je zachycen v prvním poválečném inventáři, nemůžeme úplně vyloučit ani možnost, že v rámci transportu byla zaevidována a odvezena i díla pocházející z jiných konfiskátů, která zde byla jen krátkodobě uložena.

Jak již bylo uvedeno, většinu obrazů z jílovského zámku odvezl v září 1946 Fond národní obnovy. Část z nich byla brzy poté

předána Národní galerii v Praze. Dvacátého sedmého října 1946 je datován *Seznam děl zajištěných Fondem národní obnovy a předaných Národní galerii v Praze*.<sup>58</sup> Seznam zaznamenává 106 děl. Jsou mezi nimi děčínské veduty a thunovské portréty, převážně z 19. století. Z původní kolekce thunovské hraběcí galerie, tak jak byla zachycena v Inventáři 1814, jsou zde rozměrná zátiší Maxmiliána Pfeilera, inv. č. DO 4980 a DO 4981 (č. 57), přisuzovaná v seznamu mylně Francescu Morosinimu (dle nápisu na obraze), obrazy z dílny Johanna Antona Eismanna *Lodě u pobřeží*, inv. č. DO 4982 (č. 10) a *Obléhání města*, inv. č. DO 4983 (č. 45) a kopie podle Velázqueze, inv. č. DO 4984 (č. 43).

Na počátku roku 1947 začala fungovat NKK, jejímž úkolem bylo zjišťovat, přejímat a organizovat odbornou správu státního kulturního majetku.<sup>59</sup> NKK získala i právo „*přebírat do své správy umělecky a historicky cenné předměty ze sbíren FNO*“, jak ve své knize formuluje Kristina Uhlíková.<sup>60</sup> Zástupci NKK si totiž byli vědomi, že se ve skladech FNO ocitly předměty z několika zámků neoprávněně, například z Jílového nebo Chodové Planě. Proto se snažili soubory z těchto objektů najít a vyčlenit od ostatních.<sup>61</sup> V případě jílovského zámku byli poměrně úspěšní. Ve skladišti v bývalé Mahlerově továrně v Praze-Holešovicích se jim podařilo objevit velký soubor čítající zhruba 110 obrazů. Další 36 děl sloužilo k výzdobě kanceláří Osidlovacího úřadu a FNO v pražské Invalidovně. Několik z těchto děl již ovšem bylo prodáno a další se během inventury vůbec nepodařilo dohledat.<sup>62</sup> Vzhledem k takto vedené evidenci bylo komplikované přesně rozlišit jílovské předměty od dalších konfiskátů, proto většina následných převodů, byť oficiálně vedených pod hlavičkou Jílové u Podmokel, obsahovala ve skutečnosti obrazy z různých objektů. V dopise ze dne 29. 9. 1947 sděluje NKK Národnímu pozemkovému fondu, „*že obrazy, které převzala Národní galerie v Praze jako depositum N.K.K. z FNO v Praze, většinou pocházejí ze zámku Jílové u Děčína. Poněvadž však není možno dodatečně zjistit zcela přesně původ všech obrazů, bude nejjednodušší, budou-li všechny obrazy proúčtovány jakoby pocházely z Jílového*“.<sup>63</sup>

Následující dokumenty alespoň částečně ilustrují okolnosti evidence původu děl i okolnosti jednotlivých předání Národní galerii v Praze, do jejíž sbírky se dostala většina děl z původní hraběcí galerie. Národní galerie v Praze totiž na přerozdělování uměleckých děl spravovaných NKK úzce spolupracovala. Jednotlivá díla prohlížela a podle umělecké kvality rozdělovala do

tří skupin. U nejkvalitnějších děl, zařazených do první skupiny, pak Národní galerie v Praze žádala Národní kulturní komisi, aby tato díla v Národní galerii deponovala. Jílovská díla uložená takto v letech 1946, 1947, 1948, 1949 a 1950 v Národní galerii v Praze byla zapsána do tzv. Inventáře „Z“, evidujícího zajištěný majetek, který zde byl pouze deponován.<sup>64</sup>

Dne 12. listopadu 1947 vyzval Bohumil Patka jménem Národní kulturní komise Národní galerii k prohlídce obrazů, jež Ministerstvo financí převzalo od Fondu národní obnovy a použilo k výzdobě kanceláře zmocněnce vlády Dr. Niederleho.<sup>65</sup> Tyto obrazy měly pocházet ze zámku Jílové u Děčína. Odpověď ředitele Národní galerie v Praze adresovaná Národní kulturní komisi ze dne 29. listopadu 1947 informuje o tom, že „zástupce Národní galerie prohlédl obrazy umístěné v ministerstvu financí, provedl jejich odhad“. Následuje seznam sedmnácti děl, rozdělených do dvou skupin. „Ředitelství Národní galerie doporučuje, aby obrazy zařazené v našem seznamu do I. skupiny byly přiděleny vzhledem k nesporné, namnoze vysoké hodnotě do sbírek Národní galerie, obrazy označené II. skupinou byly dány k dispozici Národní kulturní komisi, jíž byly ponechány na místě nebo pokud jde o podobizny odebrány úřadovně pro zamýšlenou sbírku portrétů české šlechty.“ Dne 2. února 1948 tedy NKK prohlásila všech sedmnáct obrazů za státní kulturní majetek. Národní galerii v Praze přidělila vybraných deset obrazů začleněných do první skupiny, zbývajících sedm obrazů NKK svěřila Ministerstvu financí. V tomto vybraném souboru deseti obrazů údajně z Jílového pocházely ve skutečnosti z Jílového pouze dva: malba Johanna Antona Eismanna *Capriccio s pohledem na kostel Santa Maria della Salute*, inv. č. O 9551 (Inventář 1814, „Hochgräf. Galerie“, č. 10) a *Stádo ve zříceninách* O 9552 (Inventář 1814, „Hochgräf. Galerie“, č. 52), dílo Eismannovy dílny. Obrazy byly ovšem zapsány jako „Benátský malíř z okruhu Canaletova“ a druhý obraz pak jako „Protějšek k předchozímu“, *Staré zříceniny*. S jednoznačnou identifikací obrazů v tomto případě pomohla čísla FNO vyznačená v seznamu, která se podařilo dohledat na zadních stranách obrazů.

Další dokument je z 26. ledna 1948. NKK v něm zmocňuje zástupce Národní galerie k „odborné prohlídce všech obrazů umístěných v úřadovnách a v tresoru Osidlovacího úřadu a Fondu národní obnovy v Praze, k jejich roztrídění podle kvality do tří skupin a k příslušnému ocenění“.<sup>66</sup> Obrazy první skupiny měla Národní galerie v Praze převzít jako depozita, obrazy třetí skupiny byly určeny k odprodeji. V dokumentu je uvedeno: „Při

prohlídce obrazů budiž pátráno po jejich původu, zvláště pak, zda pocházejí ze zámků v Jílovém u Podmokel neb v Chodové Plané, odkud prý byl větší počet obrazů odvezen do úřadoven Osidlovacího úřadu a Fondu národní obnovy, neb z jiných zámků nebo soukromých bytů. Tato okolnost původu děl je důležitá pro určení, které z obrazů patří pod správu Národního pozemkového fondu, a které pod správu Fondu národní obnovy.“ Reakcí na dopis z 26. ledna byl dopis ze dne 26. dubna 1948. Zaslal jej tehdejší ředitel Národní galerie v Praze Vladimír Novotný Národní kulturní komisi: „Na základě Vašeho zmocnění ze dne 26. 1. t. r. č. j. 3249/1947 vyslalo ředitelství Národní galerie do Fondu národní obnovy a Osidlovacího úřadu svého zástupce, který prohlédl všechny úřadovny a pořídil seznam obrazů I. skupiny, který Vám v příloze spolu s oceněním ředitelství Národní galerie zasílá. Tyto obrazy pocházejí, pokud bylo možno zjistiti, většinou ze zámku Jílové u Děčína, u některých je však identifikace nemožná. Ředitelství Národní galerie v Praze Vás žádá, aby tyto obrazy byly prohlášeny za státní kulturní majetek. Pokud jde o obrazy ostatní, patří do II. a III. skupiny a ředitelství navrhuje ponechat je zatím na místě. Ředitelství Národní galerie upozorňuje konečně, že pro nedostatek skladiště byly také obrazy pro skupinu I. ponechány v jednotlivých úřadovnách. Jelikož však dějí se ve Fondu časté přesuny, a je nebezpečí, že by přemístěním vybraných obrazů byla celá soupisová práce zmařena, žádá Vás ředitelství Národní galerie, aby mu bylo dáno urychleně zmocnění k převzetí obrazů a aby na to byly Fond národní obnovy a Národní pozemkový fond současně upozorněny.“<sup>67</sup> V rámci tohoto předání<sup>68</sup> se do Národní galerie v Praze, dostaly následující thunovské obrazy pocházející z hraběcí obrazárny a zařazené do první skupiny: Severoitalský mistr z 1. poloviny 18. století [= Johann Anton Eismann], *Bitva*, inv. č. O 9554, Severoitalský mistr z 1. poloviny 18. století [= Johann Anton Eismann - okruh], *Bitva v horách*, inv. č. O 9589 (Inventář 1814, „Hochgräf. Gallerie“, č. 6), Holandský mistr z 18. století<sup>69</sup> [= Johann Anton Eismann a dílna], *Plachetnice I-IV*, inv. č. O 9556, O 9557, O 9558, O 9559 (Inventář 1814, „Hochgräf. Gallerie“, č. 1-3), Frans de Hamilton [= Johann Georg Hamilton (?)], *Hon na kance*, inv. č. O 9560 a *Hon na jelena*, inv. č. O 9577 (Inventář 1814, „Hochgräf. Gallerie“, č. 21-22), Philipp Peter Roos, *Kůň a kozy na pastvě*, inv. č. O 9573 (Inventář 1814, „Hochgräf. Gallerie“, č. 4 nebo č. 25), Hans Rottenhammer [= Hans Rottenhammer - Jan I Brueghel - kopie], *Křest Krista*, inv. č. O 9581 (Inventář 1814, „Hochgräf. Gallerie“, č. 27 [?]), Jan Josef van Goyen, inv. č. O 9570 (Inventář 1814,

„Hochgräf. Gallerie“, č. 31), Neapolský [= italský (?)] malíř 17. století, *Sv. Jeroným*, inv. č. O 9586 (Inventář 1814, „Hochgräf. Gallerie“, č. 47), Frans Francken – škola [= Frans Francken – následovník], *Klanění tři králů*, inv. č. O 9596 (Inventář 1814, „Hochgräf. Gallerie“, č. 29 [?]). Tyto obrazy byly 3. 5. převzaty ze sběrný v Karlíně a doplněny o dva obrazy (celkem 47 obrazů a jedna publikace). Jedním z doplněných obrazů bylo *Klanění tři králů* od nizozemského malíře ze 17. století (kopie podle kompozice Maartena de Vos), inv. č. O 9600. Tento obraz má na zadní straně papírový štítek svědčící o vlastnictví Františka Antonína Thuna.<sup>70</sup>

Reversem z 9. 1. 1950 ředitelství Národní galerie v Praze potvrzuje, že převzalo od Fondu národní obnovy v Praze dne 19. a 22. prosince 1949 celkem 129 uměleckých děl, mezi nimiž byly následující obrazy z thunovské obrazárny, konkrétně z hraběcí galerie: Německý mistr z 18. století [= Johann Anton Eismann – následovník], *Obléhání města*, inv. č. O 10476 (č. 2) a Německý mistr z 18. století [= Johann Anton Eismann – dílna] *Námořní bitka*, inv. č. O 10477 (č. 11), dále obraz středoevropského mistra 18. století *Vzkříšení Lazara*, inv. č. O 10482 (č. 65), středoevropský mistr z 1. poloviny 18. století, *Archa Noemova*, inv. č. O 10489 (č. 59) a Francesco Bassano [= Francesco Bassano – kopie], *Velký Trh*, inv. č. O 10559 (č. 18).

Velký soubor obrazů z Jílového, konkrétně 29 olejů, 18 akvarelů, 9 rytin a 2 malby na dřevě, převzalo 18. února 1949 Ministerstvo pro sjednocení zákonů a organizace správy Československa, tzv. Ministerstvo unifikací.<sup>71</sup> Pokud jsou záznamy NKK správné, pocházelo ve skutečnosti z thunovské sbírky jen 15 olejomalb, mimo jiné například Rottmayrův *Diogenes* či dvě *Pastýřské idyly* připisované blíže neurčenému členu malířské rodiny Roosů, které teoreticky mohou být totožné s položkou č. 58 v Inventáři 1814 i ve Würbsově seznamu. Bohužel po zrušení ministerstva jakákoliv stopa po těchto dílech mizí. Zbytek obrazů, včetně Roosova *Zvěstování* (č. 7) a portrétů dvou manželek Jana Zikmunda Thuna, byl roku 1949 převezen na zámek Hořovice. Je zajímavé, že velká část portrétů uvedená v soupisu z roku 1814 a navíc také *Portrét Antona Fuggera* (č. 23) nebyly Fondem národní obnovy z jílovského zámku odvezeny. Zůstaly na místě až do počátku roku 1948, kdy je zástupci NKK převezli na zámek Veltrusy.

Obrazy z původní děčínské sbírky ovšem nebyly konfiskovány pouze v Jílovém.

Celkem 34 olejomalb se v roce 1945 nacházelo v thunovském domě v Nebovidské ulici na Malé Straně v Praze. Z velké části šlo o portréty, ale našli bychom zde také tři Rottmayrovy obrazy (č. 15, 17) nebo *Zajetí Samsona* (č. 60) či *Aenea s Venuší* (č. 68). V dochovaném soupisu je poznámka, že obrazy jsou připraveny k předání Národní galerii v Praze.<sup>72</sup> K tomu nakonec nedošlo a obrazy byly roku 1951 převezeny na zámek Žleby.

Děčínský zámek sloužil od roku 1932 jako kasárna. Dlouhá léta proto neexistovala potřeba dohledat jeho původní vybavení. Na bohatství někdejší thunovské sbírky se proto ve druhé polovině 20. století zcela zapomnělo. V samotném Děčíně panovalo přesvědčení, že všechn mobiliář byl zničen vojáky či během konfiskace jílovského zámku. Pátrání po původních sbírkách začalo až v souvislosti s obnovou zámeckého areálu po roce 1989. Když k 1. lednu 2008 vznikla samostatná příspěvková organizace Zámek Děčín, vytkla si návrat někdejší obrazové sbírky jako jeden ze svých hlavních cílů. Díky spolupráci s Národním památkovým ústavem se postupně podařilo identifikovat většinu obrazů převezených v minulosti na zámky Hořovice a Veltrusy a také soubor z pražského domu uložený na státním zámku Žleby. Dohromady bylo ve sbírkách NPÚ identifikováno na sedm desítek původně thunovských olejomalb. V Národní galerii v Praze se zatím podařilo prokázat jílovský původ u 43 obrazů. Je však pravděpodobné, že nejde o konečné číslo, zejména pokud jde o díla, jež do thunovské sbírky vplynula až v průběhu 19. a 20. století, a nejsou tedy evidována v dostupných inventářích.

Přes výrazné pokroky v pátrání po dílech z bývalé obrazové sbírky na děčínském zámku zůstává řada otázek nedořešena. Především se nepodařilo nalézt žádný relevantní inventář z doby nedlouho před konfiskací, proto stále neznáme přesný rozsah a složení thunovské obrazové sbírky. Ani osudy všech cenných obrazů z hraběcí galerie nebyly vyjasněny bezezbytku. Neznáme kupříkladu osudy dvou Rottmayrových pláten, mimo jakékoli záznamy mizí ze scény trojice obrazů připisovaných Petru Brandlovi. Bude jen zajímavé, pokud další bádání přinese na tyto a další otázky odpovědi.

*Tato stat' byla recenzována.*

## Příloha

*Inventarium Uiber diejenigen Mobilien welche zur Herrschaft Tetschner Schloßhauptkasse gehören. Anno 1814. Iter Theil*

Státní oblastní archiv (dále SOA) Litoměřice, pobočka Děčín, fond Rodinný archiv Thun-Hohensteinů, Děčín – dodatky.

NA = N[umer]o der Anzahl

NB = N[umer]o der Bezeichnung

G = im Geldwerth (Fl[orin] Kr[euzer] D[enar])

E = Erläuterung

	NA	NB	G	E
<b>Gemälde außer der Sammlung</b>				
1. <i>die Verkündigung des Engels</i>	1	470	-	-
2. <i>dto heil. Maria</i>	1	471	-	-
3. <i>der Sonnenuntergang in vergoldeten Rahmen</i>	1	45	-	-
Caspar David Friedrich, <i>Kříž v horách (Děčínský oltář)</i> , (plátno, 115 × 110 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, inv. č. 2197 D).				
4. <i>Landtschaft, Gebirgsgegend</i>	1	62	-	-
Caspar David Friedrich, <i>Česká krajina</i> (plátno, 70 × 104,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. č. 1380) nebo Caspar David Friedrich, <i>Česká krajina s Milešovkou</i> (plátno, 70 × 104 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, inv. č. 2197 E).				
5. <i>dto</i>	1	63	-	-
Caspar David Friedrich, <i>Česká krajina</i> (plátno, 70 × 104,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. č. 1380) nebo Caspar David Friedrich, <i>Česká krajina s Milešovkou</i> (plátno, 70 × 104 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, inv. č. 2197 E).				
6. <i>Kreidengebirgsgegend, Sepia</i>	1	64	-	-
Tuto kresbu zakoupil František Antonín Thun v roce 1808 od Caspara Davida Friedricha spolu s malbami uvedenými v Inventáři pod čísly 3, 4, 5. Nákupy Friedrichových děl se podrobně zabývá Otto Chmelík 2011 ve sborníku: <i>Bohemia – Saxonia: vybrané otázky dějin českých zemí a Saska a jejich prameny v archivech obou zemí</i> , s. 205–211, 212–222.				
7. <i>Christus das Brot segnend</i> , Pastel	1	93	-	-
8. <i>Anna, Maria und das Kind Jesu auf Holz</i>	1	258	-	-
<b>Für Tetschen merkwürdige Thier Abbildung</b>				
9. <i>der im Schneeberger Revier geschossene Luchs</i>	1	-	-	-
Středoevropský malíř 2. poloviny 18. století, <i>Rys v krajině</i> (plátno, 78,5 × 101,5 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
10. <i>dto Hirsch</i>	1	-	-	-
11. [der] <i>bey Malschwiz gefangene großen Welz</i>	1	-	-	-
NPÚ, ÚPS v Praze.				

	NA	NB	G	E
12. [der] <i>große Schwaan</i>	1	-	-	-
13. <i>ein Hund und 1 Katze</i>	1	-	-	-
Anonym, <i>Černobílý pes a černobílá kočka před oknem</i> (plátno, 53 × 76 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
14. <i>ein Hund und Rebhühner</i>	1	-	-	-
15. <i>Abbildung der alten Burg Tetschen</i>	1	-	-	-
Anonym, <i>Zámek Děčín se zahradou</i> (plátno, 103 × 161 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
16. [Abbildung] <i>der vordern Schloßes Tetschen</i>	1	-	-	-
Anonym, <i>Východní křídlo děčínského zámku po barokní přestavbě</i> (plátno, 139 × 177,5 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
17. [Abbildung] <i>der Stadt und des Schloßes Tetschen v[on] Nordost</i>	1	-	-	-
Lorenz Pfeiffer, <i>Pohled na zámek a město Děčín</i> (plátno, 144 × 198,5 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
18. [Abbildung] <i>der Schweinjadg auf der Frauenwiese nebst dem Schloße Tetschen</i>	1	-	-	-
Středoevropský malíř 2. poloviny 18. století, <i>Hon na kance pod děčínským zámkem</i> (NPÚ, ÚPS v Praze).				
19. [Abbildung] <i>der eroberten Stadt Tetschen durch die Kroaten so samt dem Schloße</i>	1	-	-	-
Franz Josef Peschke (?), <i>Vpád Chorvatů do Děčína</i> (plátno, 107 × 38 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
20. [Abbildung] <i>der Stadt und des Schloßes Tetschen und des Lagers</i>	1	-	-	-
Středoevropský malíř 2. poloviny 18. století, <i>Tábor 17000 mužů před Děčínem</i> (plátno, 75 × 110 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
21. [Abbildung] <i>einer Hirschjadg beym Hopfenberge</i>	1	-	-	-
Středoevropský malíř 2. poloviny 18. století, <i>Hon na jeleny</i> (plátno, 132 × 163 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
<b>[Abbildung] der Tetschner Grundherrn und Familienstücke</b>				
22. [Abbildung] <i>Joh[ann] Sigmund Graf v[on] Thun</i>	1	-	-	-
Středoevropský malíř 2. čtvrtiny 17. století, <i>Jan Zikmund Thun-Hohenstein</i> (plátno, 180 × 96 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
23. [Abbildung] <i>dessen 2. Gemahlin von Wolkenstein</i>	1	-	-	-
Středoevropský malíř 2. čtvrtiny 17. století, <i>Anna Markéta Thunová, roz. z Wolkenstein-Trostburg</i> (plátno, 195 × 99 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
24. [Abbildung] <i>dessen 3. Gemahlin von Oettingen</i>	1	-	-	-
Německý malíř poloviny 17. století, <i>Markéta Anna Thunová, roz. z Oettingen-Baldern</i> (plátno, 180 × 111 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).				
25. [Abbildung] <i>Joh[ann] Sigmund Graf v[on] Thun auf Todtbette</i>	1	-	-	-
26. [Abbildung] <i>Max Graf von Thun als Knabe</i>	1	-	-	-
Středoevropský malíř poloviny 17. století, <i>Maxmilián Thun-Hohenstein</i> (plátno, 139 × 93 cm, Oblastní muzeum v Děčíně, inv. č. O 384).				
27. [Abbildung] <i>desselben als Mann</i>	1	-	-	-

28. [Abbildung] *Johann Ernst Graf von Thun als Erzbischof von Salzburg* 1 - - -  
Středoevropský malíř 2. poloviny 17. století, *Johann Ernst Thun-Hohenstein* (plátno, 104 × 82,5 cm, Oblastní muzeum v Děčíně, inv. č. O 381).
29. [Abbildung] *Konstantin Graf von Thun als Kind* 1 - - -  
Středoevropský malíř poloviny 17. století, *Konstantin Thun-Hohenstein*, (plátno, 116 × 95 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).
30. [Abbildung] *Rudolf Graf von Thun als Kind* 1 - - -  
Středoevropský malíř poloviny 17. století, *Rudolf Thun-Hohenstein* (plátno, 113 × 96 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).
31. [Abbildung] *Gräfin Suys geboren Gräfin v[on] Thun* - - - -  
Středoevropský malíř 2. poloviny 17. století, *Dáma s řetězy (Klára Františka ze Suys, roz. Thunová)* (plátno, 103 × 87 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).
32. [Abbildung] *Gräfin Thun gemahlin des Grafen Max geborne Fürstin Lichtenstein* - - - -  
Středoevropský malíř 2. poloviny 17. století, *Marie Maxmiliána Thunová, roz. z Liechtensteinu* (plátno, 128 × 100 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).
33. [Abbildung] *Graf Joh[ann] Josef von Thun* 1 273 - -  
Středoevropský malíř poloviny 18. století, *Jan Josef Thun-Hohenstein* (plátno, 88 × 66 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).
34. [Abbildung] *Graf Wenzel von Thun als Oberster des Regiments Ellrichhausen* 1 156 - -
35. [Abbildung] *Graf Wenzel von Thun als General* 1 46 - -  
Jean Jeržabeck, *Václav Josef Thun-Hohenstein* (plátno, 60 × 45 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).
36. [Abbildung] *Gräfin Mariana v[on] Thun Gemahlin des Grafen Wenzel, geb[orne] Gräfin Kolowrat Libstensky* 1 157 - -  
Jean Jeržabeck, *Marie Anna Thunová, roz. Liebsteinská z Kolowrat* (plátno, 60 × 45 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).

#### Verschiedene

38. *Abbildung der gesammten Offiziere des Regimentes Ellrichhausen* 11 208 - -
39. *Stammbäume der alte gräf[lichen] Thunische* 1 - - -
40. [Stammbäume] *der neuere dtto* 1 - - -
41. [Stammbäume] *der neueste dtto* 1 - - -
42. *Stammbäume der gräf[lichen] Hohenzollerische* 1 - - -
43. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Oettingische* 1 - - -
44. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Halmische* 1 - - -
45. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Leiningische* 1 - - -
46. [Stammbäume] *der gräf[lichen] Lichtensteinische* 1 - - -

#### Bilder in der hochgräf[lichen] Gallerie

1. *Große Seefahrten* Aisemann 2 - 100 -  
Johann Anton Eismann, *Plachetnice na moři I-IV* (plátno, 140 × 260 cm, NG v Praze, inv. č. O 9556; O 9557, O 9558, O 9559).
2. *Große Seefahrt* Aisemann 1 - 50 -  
Johann Anton Eismann, *Plachetnice na moři I-IV* (plátno, 140 × 260 cm, NG v Praze, inv. č. O 9556; O 9557, O 9558, O 9559).
3. dtto Aisemann 1 - 45 -  
Johann Anton Eismann, *Plachetnice na moři I-IV* (plátno, 140 × 260 cm, NG v Praze, inv. č. O 9556; O 9557, O 9558, O 9559).
4. *Viehstücke*<sup>73</sup> Rosa 2 - 20 -
5. *Sodoma und Comora* Aisemann 2 - 25 -
6. *Große Belagerungen* Aisemann 2 - 300 -  
Johann Anton Eismann, *Bitva a Bitva v horách* (plátno, 148 × 260 cm, NG v Praze, inv. č. O 9554, O 9589).
7. *Die Verkündigung der Geburt Christi*  
Heinrich Roos 1 - 150 -  
Johann Heinrich Roos, *Zvěstování pastýřům* (plátno, 153,5 × 123,5 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).
8. *Belagerungen* Aisemann 2 - 60 -
9. *Hunde mit Wildpret* Snieders 2 - 30 -
10. *Seefahrten* Aisemann 2 - 40 -  
Pravděpodobně: Johann Anton Eismann, *Capriccio s kostelem Santa Maria della Salute v Benátkách (?)* (plátno, 98 × 176 cm, NG v Praze, inv. č. O 9551) a Johann Anton Eismann a dílna, *Loď u pobřeží* (plátno, 100 × 177 cm, NG v Praze, inv. č. DO 4982).
11. *Belagerungen* Aisemann 2 - 50 -  
Pravděpodobně: Johann Anton Eismann - následovník *Obléhání města* (plátno, 101 × 181 cm, NG v Praze, inv. č. O 10476) a Johann Anton Eismann - dílna, *Námořní bitva* (plátno, 100 × 176 cm, NG v Praze, inv. č. O 10477).
12. *Historisches* Unbekannt 1 - 24 -
13. *Rembrandts Portrait* Renbrand 1 - - -
14. *Landschaft* Ruland Zavený 1 - 200 -  
David Vinckboons, *Krajina s loveckou společností* (plátno, 109 × 142,5 cm, NG v Praze, inv. č. DO 4977).
15. *Kleopatra, Moyses, Seneca, Diogenes*  
Rothmayer 4 - 320 -  
Johann Michael Rottmayr, *Smrt Senekova* (plátno, 127 × 181 cm, NG v Praze, inv. č. O 9664); *Kleopatřina hostina* (plátno, 126,5 × 180,5 cm, NPÚ, ÚPS na Sychrově, Státní zámek Litomyšl, inv. č. 22), *Nalezení Mojžíše* (plátno, 126,5 × 181 cm, NPÚ, ÚPS v Praze), *Smrt Sofonisby* (plátno, 115 × 181,5 cm, NPÚ, ÚPS na Sychrově Státní zámek Litomyšl, inv. č. 20).
16. *Petrus und Paulus* Brandel 2 - 14 -
17. *König Salomon, Senega* Rothmayer 2 - 160 -  
Johann Michael Rottmayr, *Smrt Sofonisby* (plátno, 115 × 181,5 cm, NPÚ na Sychrově).
18. *Großes Jahrmarktstück* Francesco Passano 1 - 600 -

	NA	NB	G	E		NA	NB	G	E	
Francesco Bassano – kopie, <i>Velký Trh</i> (plátno, 180 × 290 cm, NG v Praze, inv. č. O 10559).					41. <i>Frauenzimmer Portrait</i>	Unbekannt	1	-	4	-
19. <i>Großes Schäferstück mit vielen Figuren</i> aus Rubens Schule	1-		200	-	42. <i>Blumen Stücke</i>	Unbekannt	2	-	14	-
20. <i>Kleines Stück aus der Biblischen Geschichte</i> Unbekannt	1	-	5	-	43. <i>Ein Frauenzimmer</i>	Unbekannt	1	-	4	-
21. <i>Kleine Landschaft mit Vieh</i> Unbekannt	1	-	15	-	44. <i>Ein Schlafender</i>	Unbekannt	1	-	15	-
22. <i>Hetzen</i> Hamillon	2	-	50	-	45. <i>Belagerung</i> Aisemann		1	-	26	-
Johann Georg Hamilton (?), <i>Lov na kance</i> (plátno, 60,5 × 74,5 cm, NG v Praze, inv. č. O 9560); Johann Georg Hamilton (?), <i>Lov na jelena</i> (plátno, 60 × 75 cm, inv. č. O 9577).					Johann Anton Eismann – dílna, <i>Obléhání města</i> (plátno, 100 × 177 cm, NG v Praze, inv. č. DO 4983).					
23. <i>Portrait des H[errn] Grafen</i> Hanz [Maler]	1	-	350	-	46. <i>Kriegschiffe</i> Aisemann		2	-	50	-
Hans Maler, <i>Anton Fugger</i> (dřevo, 65 × 58,5 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).					47. <i>Der heil. Hieronimus</i> Daniel Seiters	1	-	40	-	-
24. <i>Kleine Landschaften</i> Unbekannt	2	-	6	-	Italský malíř 17. století (?), <i>Sv. Jeroným</i> (plátno, 97 × 73 cm, NG v Praze, inv. č. O 9586).					
25. <i>Viehstückeln</i> Pietro Rosa	2	-	12	-	48. <i>Küchenstück</i> Unbekannt	1	-	-	-	-
Philipp Peter Roos, <i>Kůň a kozy na pastvě</i> (plátno, 47,8 × 64,5 cm, NG v Praze, inv. č. O 9573). K této malbě však teoreticky můžeme vztáhnout také obraz zapsaný pod položkou č. 4.					49. <i>Philosoph</i> Unbekannt	1	-	5	-	-
26. <i>Kleine Batallien</i> Querfurt	2	-	20	-	50. <i>Landschaften</i> Aisemann	2	-	20	-	-
27. <i>Taufe Christi im Fluße Jordan</i> Unbekannt	1	-	60	-	51. <i>Johannes der Täufer</i> Unbekannt	1	-	-	-	-
Hans Rottenhammer – Jan I Brueghel kopie, <i>Křest Krista</i> (měď, 33 × 49 cm, NG v Praze, inv. č. O 9581).					52. <i>Viehstück</i> Aisemann	1	-	25	-	-
28. <i>Abnehmung Christi vom Kreuze</i> Dürers Schüle	1	-	25	-	Pravděpodobně: Johann Anton Eismann, <i>Stádo ve zříceninách</i> (plátno, 98 × 176 cm, NG v Praze, inv. č. O 9552).					
Marcellus Coffermans, <i>Snímání z kříže</i> (dřevo, 50,6 × 40 cm, NG v Praze, inv. č. DO 4995).					53. <i>Der Philosoph beim Tisch</i> Unbekannt	1	-	5	-	-
29. <i>Die heil[ige] 3 Könige</i> Franzisko Frank	1	-	60	-	54. <i>Alte Männer</i> Unbekannt	2	-	8	-	-
? Frans II Francken – následovník, <i>Klanění tří králů</i> (dřevo, 58 × 72,5 cm, NG v Praze, inv. č. O 9596).					55. <i>Historisches</i> Unbekannt	1	-	24	-	-
30. <i>Kleine Batallien</i> Graziani	2	-	14	-	56. <i>Johannes predigend in der Wüste</i> Unbekannt	-	-	-	-	-
Pietro Graziani, <i>Bitevní scéna I a II</i> (plátno, 32 × 42,5 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).					57. <i>Große Früchten Stücke</i> Maxmilian Feiler	2	-	160	-	-
31. <i>Seefahrten</i> Starck und Welde	2	-	60	-	Maximilian Pfeiler, <i>Zátiší s ovocem, zeleninou a hudebními nástroji</i> , (plátno, 115 × 176 cm, NG v Praze, inv. č. DO 4980) a <i>Zátiší s ovocem, zeleninou a fontánou</i> (plátno, 115,5 × 176 cm, NG v Praze, inv. č. DO 4981).					
Jan Josefsz. van Goyen, <i>Bouře na vodě</i> (dřevo, 43 × 68,5 cm, NG v Praze, inv. č. O 9570).					58. <i>Viehstücke</i> Heinrich Roos Schule	2	-	40	-	-
32. <i>Kleine Seefahrt</i> Unbekannt	1	-	15	-	59. <i>Die Arche Noe</i> Unbekannt	1	-	12	-	-
<b>Noch Bilder</b>					Středoevropský malíř 18. století, <i>Archa Noemova</i> (plátno, 76 × 95,5 cm, NG v Praze, inv. č. O 10489).					
33. <i>Vögelstücke</i> Paitter	2	-	16	-	60. <i>Samson</i> Unbekannt	1	-	10	-	-
34. <i>Architektur Stücke</i> Unbekannt	2	-	18	-	Peter Paul Rubens – kopie, <i>Zajetí Samsona</i> (plátno, 116,5 × 134 cm, NPÚ, ÚPS v Praze).					
35. <i>Kleines Landschaftchen</i> Grund	1	-	6	-	61. <i>Eine Landschaft und Seefahrt</i> <sup>74</sup> Aisemann	2	-	35	-	-
36. <i>ditto</i> Brandel	1	-	6	-	62. <i>Ein Schlafender König mit vielen Figuren</i> Unbekannt	1	-	30	-	-
37. <i>Pferde auf der Weide</i> Unbekannt	2	-	8	-	63. <i>Frauenzimmer mit einen Mohren</i> Unbekannt	1	-	5	-	-
38. <i>Batallien</i> Unbekannt	2	-	7	-	64. <i>Landschaft</i>	1	-	4	-	-
Pravděpodobně: Neznámý malíř 18. století, <i>Bitva I. a II.</i> (plátno, 63,5 × 94,5 cm, NG v Praze, inv. č. O 9574 a O 10556).					65. <i>Lazarus wird von Tode erweckt</i>	1	-	50	-	-
39. <i>Ein Sängerin</i> Unbekannt	1	-	4	-	Středoevropský malíř 18. století, <i>Vzkříšení Lazara</i> (plátno, 104 × 95 cm, NG v Praze, inv. č. O 10482).					
40. <i>Ein historisches Stück</i> Unbekannt	1	-	12	-	<b>Noch Bilder</b>					
					66. <i>Crucifix</i> Brandel	1	-	6	-	-
					67. <i>Der Haus Vater aus dem Evangelium</i>	Ivan Hinasy	1	-	150	-

68. *Mars und Venus* aus der Schule v[on] Tick  
1 - 20 -  
Thomas Willeboirts Bosschaert – dílenská  
(?) kopie, *Venuše a Aeneas (Portrét braniborského  
kurfiřta Fridřicha Viléma)* (plátno, 144 × 113 cm,  
NPÚ, ÚPS v Praze).

69. *Kleines Portrait* Hen. Vandel 1 - 6 -

### Poznámky

Naše poděkování náleží Lubomíru Slavíčkovi, na jehož poznatky o thunovském sběratelství text tohoto příspěvku navazuje, dále pak Otto Chmelíčkovi, který nás na Inventář 1814 upozornil, a Radce Tibitzanzlové, jež se významně podílela na přepisu Inventáře. Všem výše uvedeným kolegům také děkujeme za cenné rady, kterými přispěli ke vzniku tohoto textu.

Text tohoto příspěvku navazuje na publikaci: František Šuman (ed.), *Mistrovská díla thunovské obrazárny na děčínském zámku*, Děčín 2014.

**1** Státní oblastní archiv (dále SOA) Litoměřice, pobočka Děčín, RA Thun-Hohensteinů Klášterec nad Ohří 1459-1816 (dále jen RA Thun, Děčín), sign. LJ 34/7, kart. č. 24: *Verzeichnuß Was nach Ihr Genaden Herrn Johann Sigismund Graffen von Thun p. Seeliges Todt, vor Mobilien und andere Sachen, in dem Minichischen Haus zu Prag sich Befunden, und wie hernach folget den 21. Augusti Anno 1646 Beschrieben und Verzeichnet worden, alß Nemblich*; cit. podle Lubomír Slavíček, Prolegomena ke sbírkám obrazů hraběcí rodiny Thunů, in: František Šuman (ed.), *Mistrovská díla thunovské obrazárny na děčínském zámku*, Děčín 2014.

**2** Petr Macek – Pavel Zahradník, Toskánský palác – představy architekta a stavebníka v konfrontaci s daným prostředím, *Průzkumy památek* VI, 1999, č. 1, s. 21-40; Lubomír Slavíček, Der rechte Splendor der Einrichtung. Das Palais Graf Maximilian Thuns auf der Prager Kleinseite und seine Ausstattung zu Beginn des 18. Jahrhunderts, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LIV, 2007, s. 193-206.

**3** Jaroslav Schaller, *Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag* 2, Prag 1795, s. 200, cit. in: Lubomír Slavíček, in: Šuman (cit. v pozn. 1).

**4** RA Thun, Děčín, sign. A 2 VIII 1a: *Schenkungsurkunde der gräfl. Geschwister Thun über die Familiengalerie für das 2te Majorat Tetschen* [dat.: 29. 8. a 28. 9. 1794]; cit. in: Lubomír Slavíček, *Artium liberatum fautori. Thunové mezi mecenátem a sběratelstvím, „Sobě, umění, přátelům“*. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939, Brno 2007, s. 25-26.

**5** RA Thun, Děčín, sign. A 2 VIII 1a: kvitance Franze Artla za transport obrazárny z Prahy do Děčína po Vltavě [dat. 6. 5. 1797]. Existenci obrazárny dokládá také Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen. Leitmeritzer Kreis*, Prag 1833, s. 235. Další informace k obrazárně na děčínském zámku přináší Franz Klutschak, *Böhmische Adelssitze als Zentralpunkte*

*volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen.*

I. *Schloss Tetschen*, Prag 1855, s. 23-24; cit. in: Slavíček (cit. v pozn. 4), s. 92, pozn. 63.

**6** Klutschak (cit. v pozn. 5), s. 25.

**7** Lubomír Slavíček, in: Šuman (cit. v pozn. 1).

**8** *Verzeichnis der im gräflich Thunschen Schlosse zu Tetschen befindlichen Gemälden und Kupferstichen* [Carl Würbs, September 1873; SOA Litoměřice, pobočka Děčín, Rodinný archiv Thun-Hohensteinů, Děčín; sign. A-2-XIX].

**9** Samostatnou studii činnosti hraběte Františka Antonína Thuna věnovala Marcela Zemanová Oubrechtová, *Historie obrazové sbírky děčínské větve hraběcí rodiny Thunů*, 2. část (1814-1883), in: Šuman (cit. v pozn. 1).

**10** Přepočítaný konvenční měny a rakouské měny byl: 1 zlatý konvenční měny = 1,05 zlatého rakouské měny, zatímco 1 zlatý vídeňské měny = 0,42 zlatého rakouské měny.

**11** Rakouská měna byla platná 1857-1892/1900.

**12** Lubomír Slavíček (cit. v pozn. 4), s. 87; Lubomír Slavíček, in: Šuman (cit. v pozn. 1).

**13** Martina Jandlová Sošková, in: Šuman (cit. v pozn. 1), s. 92-97, č. kat. 16-19.

**14** Martina Jandlová Sošková, in: ibidem, s. 90-91, č. kat. 15.

**15** *Verzeichnus Der sich in den Hochgräffl. Thunischen Häusern befindlichen Mahlereyen, so geschätzt worden, wie folget*, cit. in: Lubomír Slavíček, *Obrazová sbírka Thunů kolem roku 1700*, *Umění* LIV, 2006, s. 357-366.

**16** US Thun, Klášterec, sign. Ss2/4, inv. č. 386, kart. č. 91, cit. in: Slavíček (cit. v pozn. 15), s. 363, pozn. 49; nejnověji Lubomír Slavíček in: Šuman (cit. v pozn. 1).

**17** Martina Jandlová Sošková, in: Šuman (cit. v pozn. 1), s. 98-99, č. kat. 20.

**18** Ibidem, s. 88-89, č. kat. 14.

**19** Obraz *Capriccio s kostelem Santa Maria della Salute v Benátkách* by však mohl tvořit protějšek také s obrazem *Stádo ve zříceninách* (Národní galerie v Praze /dále NG v Praze/, inv. č. O 9552) - v tom případě by oba obrazy souvisely pravděpodobně s malbami zapsanými pod č. 61 *Landschaft und Seefahrt* (ve Würbsově seznamu ve znění *Landschaft, Befestigtes Schloss am Meer*). Pravděpodobnější je však první navržené řešení.

**20** Obraz inv. č. O 10477 vznikl ve druhé polovině 17. století v malířově dílně, zatímco obraz inv. č. O 10476 je dílem Eismannova následovníka z přelomu 17. a 18. století nebo počátku století osmnáctého.

**21** Lubomír Slavíček, in: Šuman (cit. v pozn. 1), s. 72-73, č. kat. 8.

**22** Ibidem, s. 109-111, č. kat. 24.

**23** Ibidem, s. 112-113, č. kat. 25.

**24** Ibidem, s. 116-117, č. kat. 27.

**25** Slavíček (cit. v pozn. 15), s. 363.

**26** US Thun, Děčín, sign. Ss2/4, inv. č. 386, kart. č. 91, cit. in: Slavíček (cit. v pozn. 15), s. 363, pozn. 52 (cit. v pozn. 13), nejnověji Lubomír Slavíček in: Šuman (cit. v pozn. 1).

- 27** Národní archiv, fond Státní památková správa, inv. č. 201, Jílové u Podmokel, kart. č. 137.
- 28** Lubomír Slavíček, in: Šuman (cit. v pozn. 1), s. 114–115, č. kat. 26.
- 29** Lubomír Slavíček, in: ibidem, s. 114.
- 30** Petr Příbyl, in: ibidem, s. 66–67, č. 6.
- 31** Na pravděpodobné autorství Johanna Georga Hamiltona (?) upozornila Ludmila Ourodová.
- 32** Podle Würbsova seznamu to byla tato díla: *Sodoma und Gomorha*, malba připisovaná Eismannovi (č. 5); *Geburt Christi* obraz připisovaný Roosovi (č. 7); *St Paulus* připisovaný Brandlovi, *Kreuzabnahme* (Dürers Schule (č. 28); *Der Hl. Hieronymus* Daniela Seiterse (č. 47); *Brustbild eines alten Mannes mit 1 Buche* (č. 49); *Johann der Täufer* (č. 51); *Lazarus vom Tode erweckt* (č. 65); *Cruzifix* (č. 66).
- 33** Martina Jandlová Sošková, in: Šuman (cit. v pozn. 1), s. 101–102, č. kat. 22. V případě tohoto obrazu však nelze jednoznačně vyloučit možnost jeho ztotožnění s položkou č. 4 (v Inventáři 1814 zapsána jako *Viehstücke.Rosa*, ve Würbsově seznamu pak jako *Thierstücke.Rosa (?)*).
- 34** Státní okresní archiv (dále SOKA) Děčín, fond Městský národní výbor Jílové, inv. č. 116, kart. č. 41.
- 35** Originální kompozice Hanse Rottenhammera a Jana I. Brueghela je uložena v Bayerische Staatsgemäldesammlungen v Mnichově (měř, 33 × 44 cm, inv. č. L 760); Martina Jandlová Sošková, in: Šuman (cit. v pozn. 1), s. 69–71, č. kat. 7.
- 36** Olga Kotková, in: ibidem, s. 62–64, č. kat. 4.
- 37** Andrea Rousová, in: ibidem, s. 85–86, č. kat. 13.
- 38** Pavel Štěpánek, in: ibidem, s. 79–81, č. kat. 11.
- 39** Cit. v pozn. 1.
- 40** SOA Litoměřice, pob. Děčín, RA Thun, Děčín, A 3 XXIII, C III/III 1028.
- 41** Slavíček (cit. v pozn. 15), s. 362.
- 42** Tento obraz nebyl naceněn; ve Würbsově seznamu má cenu 10 zlatých a je umístěn v kapli.
- 43** Tato malba není naceněna, ve Würbsově seznamu je zapsána s poznámkou, že chybí („fehlt“).
- 44** SOA Litoměřice, pobočka Děčín, RA Thun-Hohenstein, Děčín, inv. č. 459, kart. č. 129, T 122/32.
- 45** Martina Jandlová Sošková, in: Šuman (cit. v pozn. 1), s. 103–105, č. kat. 22,23.
- 46** Lubomír Slavíček, in: ibidem, s. 76–77, č. kat. 10.
- 47** Ibidem, s. 82–83, č. kat. 12.
- 48** SOA Litoměřice, pobočka Děčín, RA Thun, Děčín, dodatky k signatuře A 3 XXVII, deník Jaroslava Thuna (nestr.)
- 49** Všechna tato díla je možné identifikovat na fotografiích pražského paláce z roku 1912.
- SOA Litoměřice, pobočka Děčín, RA Thun-Hohenstein, Děčín, dodatky.
- 50** SOA Litoměřice, pobočka Děčína, RA Thun-Hohenstein, Děčín, dodatky k signatuře A 3 XXVII, deník Jaroslava Thuna, část XXXVII, s. 7884, zápis z 27. 7. 1919.
- 51** SOA Litoměřice, pobočka Děčín, ÚŘ Thun-Hohenstein, Děčín, inv. č. 459, kart. č. 129, T 122/32.
- 52** Hana Slavíčková, *Portrétní galerie Thun-Hohensteinů: Katalog výstavy v Okresním muzeu Děčín červen-září 1998*, Děčín 1998, s. 71.
- 53** *Seznam obrazů a soch uskládněných od 19. dubna 1948 v pobočce Národní galerie na Zbraslavi a deponovaných národní správou zámku v Kolodějích*. Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), fond 1945–1958, kart. č. 14, složka 251/105.
- 54** SOKA Děčín, fond Městský národní výbor Jílové, inv. č. 116, kart. č. 41.
- 55** František Šuman, in: Šuman (cit. v pozn. 1).
- 56** *Seznam obrazů cenných ze dne 6. 9. 1946*. Předávací seznam obrazů z děčínského zámku. SOKA Děčín, fond Městský národní výbor Jílové, inv. č. 116, kart. č. 41.
- 57** Ústav dějin umění AV ČR, odd. dokumentace, fond. Z. Wirth, Zámek Jílové u Děčína, inv. č. 1356, kart. č. XV.
- 58** ANG, fond NG 1945–1958, kart. č. 14, složka 251/11.
- 59** Kristina Uhlíková, Národní kulturní komise 1947–1951, *Fontes historiae atrium XI*, Praha 2004, s. 30.
- 60** Ibidem, s. 26–27.
- 61** ANG, fond NG 1945–1958, kart. č. 14, složka 251; cit. in: František Šuman, in: Šuman (cit. v pozn. 1).
- 62** Ústav dějin umění AV ČR, odd. dokumentace, fond. Z. Wirth, Zámek Jílové u Děčína, inv. č. 1353 a 1369, kart. č. XV.
- 63** Národní archiv, fond Státní památková správa, inv. č. 201, Jílové u Podmokel, kart. č. 137.
- 64** Do správy Národní galerie v Praze byla pak díla převedena jednostranným opatřením Státní památkové správy v likvidaci z roku 1963. č. j. 3883/62, č. př. 121/63 (28. 5. 1963).
- 65** ANG, fond NG 1945–1958, kart. č. 14, složka 251.
- 66** Ibidem.
- 67** Ibidem.
- 68** Tato skupina celkem 48 předmětů byla do NG předána na základě reversu ze dne 8. 6. 1948 (č. j.) 1233/1948.
- 69** V reversu, který byl zhotoven na základě tohoto seznamu je atribuce Holandský malíř 18. století změněna na: Italský malíř z 18. století.
- 70** Poměrně velkou skupinu prokazatelně thunovských obrazů (jejich původ dokazuje především razítko „Radioodbor ONV Děčín“), které se dnes nacházejí ve sbírkách NG v Praze, ale také ve sbírkách dalších institucí, není možné s jistotou v Inventáři 1814 identifikovat, např. Battista Dossi, *Klanění tří králů*, dřevo,



33 × 28 cm, NG v Praze, inv. č. O 9579 nebo *Lovecké výjevy* Johanna Christiana Branda (NG v Praze, dřevo, 30 × 41 cm, inv. č. O 9567, O 9568), Vlámský malíř, *Krajina s Panem a nymfou Syrinx*, NG v Praze, plátno, 50,5 × 65 cm, inv. č. O 9584. Nabízejí se dvě možná vysvětlení – buď obrazy byly v okamžiku pořízení soupisu umístěny v některém z dalších thunovských sídel (především v pražském paláci v Nerudově ulici), nebo byly zakoupeny až po roce 1814, resp. 1873.  
**71** Národní archiv, fond Státní památková správa, inv. č. 201, Jílové u Podmokel, kart. č. 137.  
**72** Ibidem.  
**73** Viz položka č. 25 v tomto inventáři.  
**74** Je zde teoretická možnost ztotožnění obrazů s malbami *Capriccio s kostelem Santa Maria della Salute v Benátkách* (?), NG v Praze (O 9551) a *Stádo ve zříceninách*, NG v Praze (O 9552); viz pozn. č. 19.

### Seznam vyobrazení

- 1 Johann Anton Eismann, *Bitva*, Národní galerie v Praze.
- 2 Johann Anton Eismann, *Capriccio s kostelem Santa Maria della Salute v Benátkách* (?), Národní galerie v Praze.
- 3 David Vinckboons, *Krajina s loveckou společností*, plátno, Národní galerie v Praze.
- 4 Johann Michael Rottmayr, *Smrt Senekova*, Národní galerie v Praze.
- 5 Hans Maler, *Podobizna Antona Fuggera*, Národní památkový ústav.
- 6 Marcellus Coffermans, *Snímání z kříže*, Národní galerie v Praze.
- 7 Jan Josefsz. van Goyen, *Bouře na vodě*, Národní galerie v Praze.
- 8 Maximilian Pfeiler, *Zátiší s ovocem, zeleninou a fontánou*, Národní galerie v Praze.
- 9 Dámský salon v západním křídle děčínského zámku s obrazy Johanna Antona Eismanna a Caspara Davida Friedricha.
- 10 Jídlna pražského Thunovského paláce s obrazy Maximiliana Pfeilera a Johanna Georga Hamiltona (?).

# Viktor Stretti o sobě, TGM a ve vzpomínkách přátel

OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI

**Viktor Stretti (1878–1957) se řadí mezi významné české malíře a grafiky. Po absolvování studia malby u profesora Ženíška na Umělecko-průmyslové škole a Akademii výtvarných umění v Praze se několik let zdokonaloval na školách v Mnichově a Paříži. Postupně se vypracoval ve znamenitého portrétistu a díky častým zakázkám se mohl stát nezávislým umělcem. Zalíbení ale našel především v autorské grafice. Mimořádný zájem o grafiku jej vedl spolu s podobně smýšlejícími výtvarníky až k založení Sdružení českých umělců a grafiků Hollar. Působil i ve Spolku výtvarných umělců Mánes.**

Dětství prožil v Plasích, kde jeho otec Karel působil jako lékař rodiny Metternichů. Po několika letech se ale celá rodina odstěhovala do Prahy. Strettiovi zachovávali hlubokou rodinnou soudržnost, navštěvovali se a pořádali hudební večírky. Díky těmto blízkým vztahům se do společnosti příbuzných dostala i Olga Pujmanová. Mohla tak zaznamenat osobní vzpomínky na svého prastrýce, jeho bratry Richarda a Jaromíra a na svého dědečka Bohuslava. Strýce Viktora viděla vždy jako váženého a zároveň veselého muže, a to i v době, kdy se po roce 1948 vytratil zájem o portrétování a Stretti se dostal do existenčních potíží.

Na osobnost Viktora Strettiho však můžeme nahlédnout rovněž přes jeho rukopisy a korespondenci z archivní pozůstalosti. Během svých cest po Evropě se setkával s umělci, literáty, hudebníky i se členy vysoké aristokracie, o nichž vyprávěl a s nimiž si psal. Jako portrétista se dostal i do prostředí české šlechty, maloval významné české podnikatele, politiky a úředníky. Po vzniku samostatné Československé republiky Stretti získal zakázky na oficiální portréty prezidentů Masaryka a Beneše. Právě vzpomínky na rodinu Tomáše Garrigua Masaryka zprostředkovávají další pohled na Viktora Strettiho, tentokrát jako na vtipného vypravěče.

## *Klíčová slova*

Viktor Stretti, Olga Pujmanová-Stretti, SČUG Hollar, SVU Mánes, Tomáš Garrigue Masaryk, portrétování

**Viktor Stretti byl bratrem mého dědečka MUDr. Bohuslava Strettiho,<sup>1</sup> u něhož jsem po tatínkově předčasné smrti s maminkou a mladší sestrou strávila své rané dětství. V dědečkově pohostinném domě v Bělehradské ulici v Praze na Vinohradech se to hemžilo návštěvami. Přicházeli tam vedle pacientů často různí přátelé a členové naší rozvětvené rodiny. Mezi nimi pochopitelně i strýc Viktor.<sup>2</sup> Někdy se nečekaně objevil sám, jen tak na popovídání, jindy zase, aby si poslechl hudbu. Ve čtvrtek večer se u nás pěstovala komorní hudba, dědeček byl výborný violoncellista. Mým úkolem bylo připravit pultíky a noty, byla**

jsem na tuto funkci velmi hrdá. S potěšením jsem pak večer poslouchala a pozorovala muzikanty seshora, sedíc na železných točitých schodech, které spojovaly náš pokoj ve druhém patře s dědečkovou ordinací v prvním podlaží, kde se hrálo. Potěšilo mě, když se tam vedle mne jednou usadil strýc Viktor, který měl – ač bezdětný – nebo snad právě proto – neobyčejné pochopení pro dětskou duši.

Jak jsem se vždy těšila, když se sešli všichni dědečkoví bratři; bratřiči si říkali. Vedle Viktora starší Richard<sup>3</sup> a mladší Jaromír,<sup>4</sup> rovněž malíř. Richard byl vzděláním i zaměstnáním právník, náturou však rozený muzikant. Žádné setkání se neobešlo bez jeho klavírní vložky. Viktor, opřený o piano si nohou poklepával do taktu, rytmu. Rodinným seancím jsme dávaly přednost před jakoukoli zábavou – mluvím tu i za svou sestru Miladu. Nikde jsme se tak nepobavily jako ve společnosti bratřičků. Každý z nich měl svůj osobitý půvab a zároveň smysl pro rodinnou soudržnost, zděděnou snad po svých italských předcích.

Vídala jsem se se strýcem Viktorem často, ale obvykle vždy v celém kruhu rodiny. O to vzácnější mi byly chvíle, kdy jsem měla příležitost se s ním setkat sama, někdy na koncertě, nejraději však u nich doma na nábřeží proti Mánesu, kde strýc z arkýře často sledoval Prahu v denních proměnách. Nejen strýce, také tetu Idu jsem měla velmi ráda. Obdivovala jsem její křehkou exotickou krásu a zároveň její smysl pro praktické stránky života. Vybavuje se mi zřetelně jedno podzimní odpoledne, kdy mě teta Ida<sup>5</sup> poslala za strýcem o patro výš do ateliéru s malým občerstvením. Chtěla, aby si tam Viktor alespoň trochu odpočinul. Začal prý před týdnem malovat velký olej Prahy a od té doby s ním není řeč. Strýc mě uvítal slovy: „Práce uděláno jako za měsíce. U každého je to jiné. Někdo začne malovat dírkou v nose. Já začínám vždy celou komposicí. Je to umělečtější, klade to však větší požadavky technické.“ – „Proč?“ ptala jsem se a zapsala si jeho odpověď s předsevezetím, že budu v podobných záznamech pokračovat. K tomu však bohužel nedošlo. Oba jsme zápasili s časem.

Nejvíce jsem se o něm dověděla, když mě strýc portrétoval k mému doktorátu (1952). Než se pustil do práce, tiše si mne prohlížel a já v rozpacích neuměla navázat rozhovor. Teprve po chvíli ticha jsem podotkla, že mě mrzí, když kvůli mně ztrácí čas. Strýc odložil tužku se slovy: „Jak Tě něco takového mohlo vůbec napadnout!“ – „Snadno,“ špitla jsem a připomněla mu jeho vlastní výrok z mládí, který jsem znala z babič-

čina vyprávění o tom, jak vtipně se bratřiči škádli a jeden druhého si dobírali. Nikdy prý se babička tak nenasmála, jako když se tehdy někdo z příbuzenstva zasnoubil a Viktor komicky vzdychal: „Ach jo, z toho zas kouká svatební dar, to budu muset odmalovat!“<sup>6</sup> – „Vyříd Mance, že tentokrát jsem se zasmál zase já! A zopakuj jí moji vděčnost za to, že tak pěkně vylíčila mé mládí. Co všechno se tam od ní o mně dovídáš!“ – usmíval se strýc a já se radovala, že oba aspoň na chvíli zapomeneme na tíseň současných let. Tolik našich přátel bylo zbaveno své práce, kterou milovali, vysídleno ze svých domovů, či zavřeno ve vězení. O svých starostech strýc nikdy nemluvil. Věděla jsem však, že ho trápí. Od mládí se živil malbou podobizen. „Vítězný únor“ ho však připravil o klientelu a do portrétování komunistické vrchnosti se mu nechtělo. Bylo pouze otázkou času, kdy se na něho prezidentská kancelář obrátí s žádostí o portrét hlavy státu, když Švabinský, Boettinger a Nechleba už byli po léta na věčnosti. Z malování podobizny Klementa Gottwalda se mu naštěstí podařilo vyprostit a vymluvit poukazem na svou vleklou rekonvalescenci po těžkém zápalu plic. Odmítnout portrétování prezidenta Antonína Zápotockého už si netroufnul. Zároveň ho zlobilo, že u realistického pojetí jeho výtvarných projevů spatřují někteří politický aspekt.

Poprvé v životě Viktor vážně stonal a byl dlouho upoután na lůžko. Musel v klidu ležet, nesměl pracovat ani číst. Jako nikdy předtím měl dost času, aby mohl nerušeně vzpomínat. Nejraději si prý tehdy představoval své rodiště Plasy, které mělo v jeho životě nezastupitelnou roli.

V Plasích bylo totiž zcela netypické, mimořádné prostředí. Půvab přírody se tam pojil s uměleckými poklady a vzácným společenským stykem s knížecí rodinou Metternichů. Pro Viktorovy rodiče, „*manželskou dvojici Strettiových, umělecky založenou, s živým smyslem pro vše krásné to mělo velký význam a nezůstalo jistě bez vlivu na umělecké citění a nadání dětí,*“ které tam měly – často v jednom dni – zcela odlišné zážitky.<sup>7</sup> Kromě lékařské péče o knížete Richarda Metternicha a jeho rodinu i zaměstnance měl Viktorův otec Karel Stretti<sup>8</sup> na starosti také obyvatele Plas a širokého okolí. Pokud to šlo, bral na své návštěvy některého ze svých potomků. Chtěl mu ukázat nejen krásu tamějšího kraje, ale také nuzné a obtížné životní podmínky mnoha jeho obyvatel. Přál si, aby jeho děti i bez vysvětlování pochopily výjimečné podmínky svého vlastního života a získaly účinný soucit s potřebnými.

Pro všechny sourozence Strettiů mělo jejich rodiště velký význam, a všichni se tam po celý život vraceli. Nejčastěji ovšem Viktor, kterému to umožňovalo svobodné povolání. Jeho vazbu na Plasy – zcela výjimečnou – dokládají jeho vzpomínky a korespondence.

*„Jak často v životě jsem si vzpomenu vděčně na tři třídy obecné školy, jež jsem prošel v Plasích, a na vše kladné, co mi pro život daly. Snad více celkem, než všechny pozdější. Zní snad groteskně, paradoxně, když to konstatuji, ale nemohu si pomoci. – Můj celý základní charakterový postoj, názor na život, na přírodu, na lidi i zvířata, byl v základu formován už v mém dětství v Plasích.“<sup>9</sup>*

Viktor Stretti klamal svým zevnějškem. Působil nepřístupně, spíš jako zdrženlivý diplomat nežli rozevlátý umělec. Byl vždy pečlivě upraven a uměl znamenitě skrývat vřelý zájem o každého bližního a svou vrozenou soucitnost.

*„Ovládal řeč do subtilnosti, a přece v něm nebylo nic rétorického ani hereckého; ovládal svoje pohyby, šetřil gesty, a nepůsobil chtěně; jeho nezapomenutelný výraz očí za brýlemi, pohled spíše zádušný než unavený, byl oživen vždy vnitřním soustředěním. Obdivovali jsme jeho mužnou grácií, záviděli mu jeho noblesu – tu přirozenou vznešenost bez povýšenosti. A střídavě jsme žasli nebo byli dojatí jeho samozřejmostí a upřímností v přístupování ke každé řešitelné nebo neřešitelné věci. Jak nemáme po takovém druhu tesknit?“* loučil se s umělcem nad hrobem za „Mánes“ a za „Hollar“ Karel Štika.<sup>10</sup>

Už v raném mládí udivoval Stretti schopností vyjádřit přesvědčivě podobu zobrazeného, což upozornilo na jeho talent a rozhodlo o jeho budoucím studiu. Malba podobizen mu pak záhy poskytovala živobytí a umožňovala mu tím experimentování v grafických technikách. Po celý život zůstala grafika jeho potěšením a tlumočila pak často také jeho velkou lásku – Prahu. Město, které v mládí často nadlouho opouštěl, aby se tam rád vracel, vždy obohacen o dojmy a zkušenosti z cest. Uvědomoval si tehdy – jako jeden z prvních – potřebu cizích impulsů. „Proto“ – píše – „už dávno před první světovou válkou jezdil jsem co rok na sezonu do Paříže a odtud na londýnskou ‚season‘. Bývaly to pravé hody uměleckých i jiných sensací. Ruský balet s Karsavinou a Nižinským za vůdcovství prince Diaghileva očaroval nejen Paříž, ale i Londýn, také ruská carská opera se Šaljapinem. Bakst, jenž většinu baletů i oper dekoroval, přinesl do střízlivého velkoměstského prostředí svou výpravou, barvou hýřící, jakoby barbarskou – ruskou – byzantskou notu, a ta podmaňovala. V těch letech také naše nezapomenutelná Destinka strhovala svým uměním v Covent-Garden chladný jinak Londýn v opravdové záchvaty nadšení. Její úspěchy byly spontánní a bouřlivé, o podobných

*u nás v Praze se jí ani nesnilo. A koncerty pod Nikischem a Toscaninim v Albert-Hall?!“* Těmito větami začíná Strettiho vzpomínka na jeho londýnský zájezd v roce 1913, kde se mu naskytla příležitost k setkání s Josephem Pennellem, americkým grafikem naturalizovaným v Anglii, který mu byl blízký nejen svým obdivem k Whistlerovi.<sup>11</sup>

Odvěkou orientaci na Paříž, kde Viktor Stretti pobýval v letech 1901–1902, připomíná mimo jiné roztomilý postřeh z jeho putování po Itálii s přáteli Honzíkem a Boettingerem na jaře 1904.<sup>12</sup> Z Milána tehdy totiž napsal rodičům: „Zde se nám velice líbí, je to kus Paříže!“<sup>13</sup> Sympatii k Milánu mu umocňovalo také vědomí, že jde o oblast jeho italských předků z piemontských hor. Viktor ovšem věděl, že se tam za mlada vydal jeho otec, aby spatřil kraj svého italského dědečka Amborgia Giuseppe Strettiho.<sup>14</sup> Čas vyměřený na cestu však prostonal ve Švýcarech kvůli vymknuté ruce. Proto mu Viktor chtěl jeho někdejší nezdar vynahradiť případným zjištěním nějakých – byť vzdálených – tamějších příbuzných. Bohužel však neuspěl. „V adresáři, ani na policii a v městském úřadě nenašel žádného Stretti ani Cracchi.“

Nikdo totiž už tehdy přesně nevěděl, kde vlastně to Forno – uctívané rodinou Strettiů rozrostlou v Praze – vůbec je. Zjistil to až o deset let později Viktorův bratr Bohuslav, můj dědeček, který se tam vydal i s babičkou v dubnu 1914. Zamýšleli původně krátkou návštěvu. Byli však přijati tak vřele, že se tam zdrželi dva dny. Pobyt na ně mocně zapůsobil a babička, nazývaná od dětství Manka, ho popsala ve svých pamětech *O starých časech a dobrých lidech*.

Viktor byl velmi vděčný, že mu rodiče umožnili studium v Mnichově a poté následující cestování po Evropě a snažil se své živobytí „odportrétovat“. Díky svému osobnímu kouzlu byl obklopen mnoha přáteli a vzhledem k své pověsti znamenitého portrétisty začínal záhy získávat zakázky nejen doma, ale také v zahraničí. K aristokratickému prostředí přičichl poněkud už v dětství v Plasích. Později ho poznával jmenovitě prostřednictvím hraběnky Carly Thunové,<sup>15</sup> vynikající pianistky, jedné z nejlepších a nejvyspělejších žaček Bedřicha Smetany, která se velmi zajímala o jeho talent a uvedla ho do šlechtické společnosti, kde pak strýc mnoho portrétoval. Znamenitě se tam uvedl podobiznou hraběnčina bratra, hraběte Zdenka Thuna-Hohensteina, z roku 1907.<sup>16</sup> Přátelil se pak hlavně s dětmi hraběte Zdenka Thuna, jmenovitě s jeho synem Vojtěchem a dcerou Josefínou, provdanou Hildprandtovou, a navštěvoval často jejich zámek v Blatné;

v každém pokoji visel prý nějaký Viktorův obrázek nebo lept.<sup>17</sup>

Také mimořádně prestižní zakázka, portrét prince Jáchyma Pruského,<sup>18</sup> na kterém Viktor pracoval v princově venkovském sídle Strobl bei Ischl, souvisela s Thunovými. Nedovedla jsem si představit, jak strýc přišel ke známosti se šlechticem z lůna tábora tak nepřátelského našemu národu. Naštěstí mou zvědavost poněkud uspokojil Viktorův dopis Idě z Ischlu z července 1914.

„Pejsku černej,  
[...]

*Jsem tu teď sám. Szalatnay<sup>19</sup> odjel včera do Paříže a dnes odjel baron Thun. Nemohu Ti ani vypsat jak je tu vše báječné a jak se ti lidé ke mně chovají. Szalatnay je přece macher – dělal jsem si docela zbytečně starosti. Chci-li se kupř. dát oholit, dá princ (je mu 38 let, velký silný člověk, germánský typus, bratranec německého císaře a příbuzný ruského cara, anglického krále atd.) nakurblovat velký automobil, mají dva s pruskou panovnickou vlajkou a veze mne do Ischlu, (asi tak jako do Černošic z Prahy), a jede se mnou k holiči. Před krámem čeká, až jsem hotov a pak jede zase zpátky. V tomto stylu se ke mně chovají stále. Řeknu-li jen tak, že bych rád slyšel hudbu, sebere mne nahoru do svého pokoje (komponuje docela dobře) a hraje cello. Nebo se položím do fauteillu a dám si přehrávat v báječném gramofonu co mně napadne. Princ hledá plotny, točí klikou a nasazuje stiftlíky jako když to musí být. Bydlím báječně (mám teď po odjezdu Szalatnay dva pokoje) – postel alespoň pro dvě osoby (což je mi hlavně večer trochu nepříjemné, protože zůstanu sám) – usínám s pohledem na německého císaře, který visí naproti a na různé staré portraity princezen a všelijakých potentátů. Včera jsme dělali báječnou automobilovou cestu přes celé Solnohradsko kolem několika jezer, byl překrásný den, vrátili jsme se až pozdě večer. Jídlo je tu ohromné a pití!!! Hlavně ta různá rýnská vína, jsou báječná! Především jsem dělal pastelovou skizzu baronky (princova paní, něco podobného jako u arcivévodý, sňatek z lásky).<sup>20</sup> Je jí asi 28 let, má krásnou štíhlou figuru, jemný obličej, docela Pařížanka. Velice vzdělaná a milá. Skizza se neobyčejně povedla a je všeobecně obdivována – tím jsem si tu udělal velkou posici. Můžeš si myslit, jakou měl Szalatnay radost, že se to povedlo, já konečně také. Mám dělat několik takových skizz (vždy celou figuru) a na podzim velký oficiální portrait.*

[...]

*Dělal jsem též několik perových skizz, také prince. Teď odpoledne ho budu malovat při hraní, takovou intimní olejovou skizzu. Kdybych to uměl a chtěl je využít, dalo by se tu dělat moc věcí – ale v tom já jsem nešikovný. Jsem zvědav, co z toho všeho bude. Mám tu zůstat, jak dlouho chci, jak dlouho tu prý vydržím,“ sděluje Viktor*

Idě. A tak mě přece jenom mrzí, že jsem ho na toto téma nemohla vyzpovídat.

„Nekonformní“ kariéra hudebního skladatele a „nevhodná“ partnerka prince Jáchyma, které způsobily nepřízeň císaře Viléma II., budí spíš mé sympatie a snad i lítost, že k plánovaným velkým podobiznám nerovného páru už nedošlo.<sup>21</sup> Nečekané „Sarajevo“ a krátce po něm zpráva, že má Viktor ihned narukovat do Lvova, ukončilo rázně jeho selanku v Bad Ischlu. Dne 23. července děkuje Idě za telegram a hlásí, že pozítří ráno odjede do Prahy. Odtamtud už v neděli 2. srpna rukuje na vojnu. Na nádraží v Libni ho doprovodil Bohuš, který si na štěstí v poslední chvíli vzpomněl, že ve Lvově je chirurgem Dr. Michal Jedlička, bratr prof. Rudolfa Jedličky, a dal Viktorovi pro něho doporučující dopis, který ho zachránil. Šťastnou souhrou okolností je pak Viktor krátce na to superarbitrován.<sup>22</sup>

V letech války, kdy jeho předchozí – někdy až horečnaté – pracovní tempo odpadlo, zesílil strýcův zájem o svobodné zednářství. Viktor Stretti patřil k jeho první generaci spjaté s lóží „Hiram u tří hvězd“, jejíž čeští členové se snažili si získávat další příslušníky české národnosti, a vyvážit tak element německý.<sup>23</sup>

„Je pochopitelné, s jakou radostí a s jakým nadšením jsem přijal myšlenku na vytvoření vlastní české Lóže, spontánně vzniklou mezi českými bratry. Uzrála po prázdninách posledního roku války. Provedení úmyslu založit první českou řádnou a dokonalou Lóži nebylo zcela snadné a neobešlo se ani bez hořkosti. Musíme si uvědomit, že jsme k tomu přikročili v době před převratem, před ‚revolucí‘, kdy se ještě dobře nevědělo, jak všecko dopadne. Už rozhodnutí k odchodu z ‚Hiramu‘ nebylo pro některé bratry docela lehké. Věc se však po několika poradách přece upravila,“ píše Stretti a dodává: „V té době přidružil se k nám mimo několika jiných starších zednářů různých obediencí i br. Alfons Mucha a br. Adolf Wiesner, oba francouzští zednáři.“<sup>24</sup>

Vědom si svého nezaslouženého privilegia, že unikl bezprostředním hrůzám války, byl prý Viktor v myšlenkách často s těmi, kteří toto mimořádné štěstí neměli. Nebylo jich málo. Privilegované místo mezi nimi patřilo Masarykovým, kteří tehdy měli všichni mimořádně těžkou pozici. Viktor se s nimi znal od dětství. Bylo mu osm let, když se z Plas přestěhovali do Prahy, kde jeho otec přijal místo městského lékaře na Královských Vinohradech. „Jednou z prvních rodin – kromě příbuzných – s kterými jsme se seznámili, byla rodina profesora Masaryka. Tatínek k nim docházel jako lékař. Utkvělo mi v paměti: jednou – vím přesně, že to musilo být 14. září 1886 – přijde tatínek domů k obědu

a povídá: ‚Víte, co je nového? Masarykům se narodil takový silný, černý kluk!‘ To byl náš pozdější ministr zahraničí Jan Masaryk.

Masarykovi bydleli tenkrát ve vile Osvěta na Vinohradech v Čelakovského ulici. Stála v prostorné zahradě, právě naproti obecné škole, kam jsem začal chodit do čtvrté třídy. Jedním z mých spolužáků byl Vladimír Vlček. Náhodou chodili dva moji bratři s jeho dvěma bratry do školy. Brzy jsme se ovšem skamarádili a vzájemně se navštěvovali. Jejich otec, známý spisovatel, zakladatel a redaktor tehdejší revue Osvěta, byl majitelem vily, kde Masarykovi bydlili. [...] Obývali přízemní část, Vlčkovi první poschodí. Chodívati jsme tam v neděli odpoledne. V zahradě, kde jsme se, pokud to počasí dovolovalo, nejvíce zdržovali, seznámili jsme se také s Aliskou a Herbertem, kteří byli o něco mladší než já. I jejich maminku jsme poznali. Byl to zjev vznešené dámy, třebaš chodila zcela prostě oblečená. Získala si nás kluky rázem; nejen svým zjevem, ale i svým laskavým chováním k nám. Její oči byly jakoby trochu smutné, hořením víčky poněkud zastíněné, úsměv jejího hlasu, jehož zajímavost byla zvýšena poněkud cizím přízvukem! Říkávali jsme Masarykovým s upřímně chlapeckým uznáním: ‚Vy máte krásnou a hodnou maminku!‘

Pana profesora jsem asi dvakrát zahlédl zpozzdáli. Jeho vzpřímená, štihlá postava mě ihned zaujala, i jeho zvláštní, důstojný způsob chůze. Jinak, ovšem, jsme měli už jako kluci před ním veliký respekt. Vždyť jsme už tenkrát věděli, že pan profesor má v našem kulturním životě své zvláštní postavení.

Brzy potom jsem poznal Masarykovic tatu osobně. Byla taková studená, sychravá podzimní neděle. Hráli jsme v zahradě Osvěty pasáka, abychom se trochu zahřáli. Když se dalo do pořádného deště, rozhodli jsme se přeložit hru s míčem i palestrou do domu, na dlouhou chodbu v přízemí, kde bylo v řadě několik dveří, vedoucích do Masarykovic bytu. Nové prostředí uznali jsme za velice vyhovující. Kdo hrával někdy pasáka, dobře ví, jak je při hře rušno. Ale jak jsme tak byli v nejlepší – správně odpálený tvrdý míč buchne do jedné dveří. Dveře se najednou rozletí. Vysoká postava pana profesora v nich. Jako hromobláze na nás spustil: ‚Co tu děláte takový rámus, kluci!‘ – Rázem jsme ztichli a šourali se zahanbeně ke dveřím do zahrady. Musil jsem jít právě kolem něho, s palestrou za zády. Pohlédl na mne zkoumavě a povídá: ‚A čípak ty jsi?‘ – Než jsem se v rozpacích zmohl na odpověď, volá Herbert: ‚To je doktorovic Viktor, tato!‘ – ‚Doktora Stretti?‘ ptá se. ‚Ano, prosím, pane profesore.‘ – Ještě jednou si mne prohlédne a povídá: ‚No dobře – tož si běžte hrát do zahrady, já musím pracovat!‘ Vzpomínám si, že jsem pak řekl Herbertovi: ‚Vy máte přísného tatínka!‘

[...]

Léta ubíhala. Chodil jsem na reálku v Ječné ulici, a poté jsem se rozhodl se souhlasem

tatínka, že půjdu ‚na malířství‘, na Umělecko-průmyslovou školu a na Akademii výtvarných umění v Praze. V těch dobách jsem se často stýkal s rodinou Masarykovic a navštěvoval je v několika jejich pražských bytech, do nichž se postupně stěhovali.

A život šel zase dál. Odbyl jsem si svou jednoletou službu vojenskou a strávil tři léta v cizině. S Masarykovými jsem se pak stýkal méně, spíše jen příležitostně, náhodně. Přirozeně nejvíce s Herbertem a s Janem po jeho návratu z Ameriky.

[...]

Dočkali jsme se slavného dne 28. října 1918.

Pak nadešel den vítězného příjezdu Masaryka do Prahy, 21. XII. 1918. Václavské náměstí, jehož domy byly bohatě vlajkami a květinami ozdobeny, bylo naplněno davy lidí, spolků s prapory, skupinami děvčat i chlapců v krojích. Prapory české i spojeneckých států. Nádherný pohled. Nebe bylo bohužel zataženo, ba, chvíli se dalo i do deště. S rozehvěným srdcem díval jsem se s přeplněného balkonu nárožního domu na trpělivě čekající davy. – Konečně! Od nádraží zazněly dělové rány na znamení, že toužebně očekávaný okamžik se dostavil: vlak s T. G. M. a jeho průvodcem dojel na nádraží! Jako na povel nějakého velikého, nadzemského režiséra mraky na obloze se protrhly, nebe se otevřelo, a záře slunečních paprsků ozlatila celé náměstí, pestré barvy oživily, v davech pak radost a bezmezné nadšení. Kdo to vše viděl a zažil, nezapomenu.

Namaloval jsem olejový obraz, na němž jsem se snažil zachytit historickou chvíli, kdy vůz presidentův, lemovaný kordonem legionářů a Sokolů pomalu sjíždí úzkou cestou mezi vítajícími davy od Musea dolů.

Obraz věnoval jsem později panu presidentovi. K velké mojí radosti byl jsem pozván k audienci. Nahoře na Hradě uvedl mne k svému otci Jan. Konečně jsem zase po letech, tak bohatých na dějinné události, stál tváří v tvář fascinující osobnosti našeho osvoboditele a směl vděčně stisknout jeho ruku, kterou mi na uvítanou podal.

[...]

Krátce po válce jsem byl poctěn vyzváním, abych namaloval dva portréty: presidenta T. G. M. a guvernéra Podkarpatské Rusi Dr. Grigorije Žatkoviče.<sup>25</sup> Obrazy hodlali věnovat američtí podkarpatscí Rusíni darem k výzdobě sálu ve vládní budově v Užhorodu.

Byl to úkol vážný. Vytvořit obraz presidenta, jenž nás osvobodil, tvůrce a hlavy státu – nejkrásnějšího presidenta na světě, jak říkala moje maminka, která si s mým úkolem sama dělala velké starosti!

V té době dělal kresbu presidenta Max Švabinský jako přípravu pro velký, známý, skvělý svůj dřevoryt. Hovořili jsme spolu několikrát o tomto těžkém výtvarnickém problému. On byl prvním českým umělcem, jemuž pan prezident stál modelem. Já měl čest být druhým.

Při malování obou portrétů jsem byl vázán různými předpoklady: oba stojící, v životní velikosti, pod kolena, v černých žaketech, jako protějšky. President se svítkem papíru v ruce – náznakem to pittsburské smlouvy.

Portrét Žatkovičů už jsem dodělal – ale pan president se mi stále nehlásil, ač mu to Jan několikrát připomenul. Chápal jsem to, ovšem – pan president měl tenkrát zcela jiné starosti, a hrozně mě mrzelo, že jej musím obtěžovat. Byl jsem však v nepříjemné situaci. Dodání obou obrazů bylo vázáno určitým termínem velké oslavy národní v Užhorodě, odkud mne došlo již několik urgencí.

V Obecním domě se měl pořádati ples, už se vlastně dobře nepamatuji, jaký. President slíbil osobně se ho zúčastnit. Byla to pro mne vítaná možná příležitost setkat se s ním a svěřit se mu se svou bolestí. Nebylo to však tak lehké. Byl tam nesmírný nával, a na estrádě byla na pana presidenta ‚fronta‘, jak se někdo vyjádřil. Už jsem se vzdával naděje, nechťe se neukázněně tlačít s jinými. Vtom mě shlédl můj dávný kamarád Strimpl, který se snažil v své funkci šéfa protokolu řídit přístup k panu presidentovi. Pokynul mi, vzal pod paží a přisunul mě k němu. President mě přijal s usměvem, a sotva jsem začal svou prosbu, hned řekl: ‚Však já vím, o co jde. Já jsem se k vám ještě nedostal!‘ Omlouval jsem se a krátce vysvětlil svou nemilou situaci, a že Dr. Žatkovič, kterému to přece slíbil, začíná v tom vidět nějakou animositu vůči sobě – (podle pravdy).

Panu presidentovi zahrály vějířky vrásek u očí. Chvilí přemítal. – ‚Tož, když jsem slíbil, přijdu. A co nejdříve!‘ ‚A dostanu, prosím, před tím zprávou, abych si vše mohl připravit?‘ – ‚Ovšem, dostanete předem zprávu!‘ – Vládne mi podal ruku a já jsem se s díkem poroučel. Kámen mi spadl se srdce. Teď už to mám jisté! Jen jsem si trochu vyčítal, že jsem snad ten slib neměl tak zdůrazňovat. Ale jinak mi bylo mile na duši.

Již bylo k ránu, když jsem se z toho plesu s několika přáteli vrátil z Obecního domu cestou k domovu. Jeden z nich povídá: ‚Tak až já se teď dostanu domů (bydlil až někde v Dejvicích), abych se převlékl a šel do úřadu!‘ A druhý: ‚Mně už také nezbude čas na spaní, já mám už v sedm ruskou hodinu!‘ Podivil jsem se upřímně této nutnosti. Byl to profesor brněnské techniky, Jan L., toho času na půl roku v Praze.

‚A to já zase ne‘, povídám ‚to mám před vámi výhodu. Já náhodou dnes dopoledne nemám žádnou závaznou povinnost. Až přijdu domů, klidně se svléknou, v posteli si pohodlně, jako vždy, něco přečtu (měl jsem na nočním stolku Čechova) a potom budu spát až do jedenácti, i kdyby šidla padala! Pak budu svěží jako rybičky, vstanu, zajdu na oběd – a ve dvě budu stát před štaflí!‘ – ‚Jo, svoboda frajkumštýřů znamená mnoho,‘ zacitoval první uznale a vhodně starého Mošnu v Prodané. Tenkrát jsem byl ještě i jinak svobodný.

Bydlil jsem v přilehlém malém bytu vedle atelieru ve IV. poschodí na tehdejší Riegrově nábřeží. Vystoupil jsem po schodech – lift už přes půl roku nefungoval. Zašel jsem nejdříve, jako vždy, do atelieru, přehlédl svou věřejší práci, sem tam něco poopravil při umělém světle, svlékl se a s uspokojením ulehl k touženému odpočinku s blahým vědomím, že mohu aspoň několik hodin spát. Ani jsem dlouho nečel. Zhasl jsem, oči zavřel a vzpomínal na události právě prožitého večera a noci, na pana presidenta a na jeho příští portrét.

Začínám dřímat – vtom někdo zvoní u dveří. Kterej. No, to musí být omyl. – Za chvíli znova, a znova. Rozmrzen rozsvítím, ač už namodralé světlo záclonami hlásí příchod dne – a zjistím, že je půl osmé. Tak to nic – snad pošťák s telegramem; ten se může vhodit do schránky. A vůbec. Posluhovačka to není, ta přijde až v devět – ostatně jsem jí v předsíni zanechal lístek, aby mě vzbudila až před jedenáctou. Opět zhasnu, obrátím se. Zvonení už přestalo. No, proto. Začínám znovu dřímat.

Najednou – copak je to možné?! Znovu se zvonek rozdvádá – tentokrát silněji v rytmických intervalech. A rozčilené hlasy slyším z chodby, a tlučení na dveře. – Pro Krista, tady už jde o něco vážného – snad dokonce hoří! – Vyskočím z postele, trepky, župan, a běžím otevřít. Před dveřmi domovnice, celá rozčilená, vedle ní nějaký pán v tmavém obleku. – ‚Ježíšmarjá, pane Stretti, tady ten pán přijel z Hradu, má vám vyřídit, že sem k vám v deset hodin přijede pan president! A my vás nemůžeme vzbudit! Nemohou vzbudit! Vždyť já jsem přece ještě vůbec nespál! ‚Když přijede pan president? Dnes?‘ – ‚No ano, dnes.‘ – No, to je pěkné nadělení. – Poděkoval jsem pánovi v tmavém za sdělení a vkrátku promyslel, co vše nutno zařídit. Především studená voda k osvěžení. Rychlé oblečení. Úprava v salonku. Honem zatopit v atelieru, vřelicos uklidit, dát do pořádku. A posluhovačka, jako naschvál, nepřichází. Seběhnu po schodech dolů. Je vidět, že domovnice informovala už partaje. Celý dům vzrušen. Dole mě chytne rozčilený pan domácí, kterého zatím domovnice povolala. Bydlí totiž jinde. Venku studené sychravé počasí, na nábřeží bláto. V liftu pracují v potu tváře dva montéři na opravě motoru. Vida, najednou sehnali součástku potřebnou k správě liftu! Pan domácí, pln hrdosti, že jeho dům navštíví pan president, rozdělí na všechny strany rozkazy. Chodba čistá jako sklo! Od vrat přes ní k liftu se táhne krásný, pravý perský běhoun. Domovnice jej sehnala u té ‚nobl‘ partaje ve druhém poschodí. Do domu nesmí nikdo vstoupit. Ani služebné z domu, které se vracejí z nákupu. Až po desáté! Tak, a teď zase úprkem nahoru po dvou schodech. Za chvíli nastoupí konečně posluhovačka a pomáhá, kde se dá, hlavně v kamnech. Aby tak, nedej pánbůh, tady náš pan president nastydl! – Tu obavu jsem ostatně sdílel já sám.

Pět minut před desátou hodinou:

- 1) Jsem stál na chodbě u vrat uklidněn vědomím, že vše je v pořádku.
- 2) Domovnice, čistě oblečená, čekala netrpělivě na jistého, nenápadného staršího pána v buřince a s parapletem, který jí slíbil dát znamení, že vůz s panem prezidentem se blíží.
- 3) Na konci koberce, u dveří zdviže, stáli v pozoru dva montéři v nových pracovních modrých úborech.
- 4) Za rohem chodby stál diskrétně pan domácí, který chtěl pana presidenta, také jednou vidět hodně zblízka.
- 5) Zdviž byla okrášlena zelení.

Konečně zastavil vůz před otevřenými vraty. Pan prezident svižně vystoupil. U vchodu jsem ho několika slovy uvítal. „Však jsem slíbil, že brzy přijdu, tož jsem tady!“ Děkoval jsem mu se skromnou poznámkou, že „snad to ani tak nespěchalo“, kterou on přijal se zřejmým pochopením a se svým charakteristickým úsměvem. Přijeli jsme zdviží, provázeni montérem, nahoru. Pan prezident byl zřejmě v dobré náladě, která i na mou jistou stísněnost dobře působila.

Jednou z příznačných složek jeho charakteru byl veliký smysl pro humor. Rád se zasmál, a řekl bych, rád i sem tam něco žertovně provedl. Obávám se, že se cítil poněkud dotčen mou neopatrností, nechťenou, v tom okamžiku na estrádě Smetanova sálu spontánně pronesenou poznámkou o jeho slibu, která asi nešťastně dopadla jako nemístná výtka. Revanšoval se mi neobyčejně vtípným způsobem, a já jsem si jist, že měl upřímnou radost z toho, jak se mu to povedlo.

V atelieru jsem posadil osobního sluhu pana presidenta, s nímž ke mně přijel, pana Hůzu, do salonku vedle atelieru. Byl to ruský legionář, který ho i na cestách v Rusku doprovázel.

V atelieru jsem ukázal panu prezidentovi skizzu, kterou jsem si předem připravil, aby věděl, jak si asi pózu představuji. „Ale tady na té skizze mám na sobě žaket, a já jsem přišel v krátkém kabátu! On mi nikdo neřekl, že si mám vzít žaket!“ – povídá. Ujistil jsem ho, že to dnes nevádí, že prosím, aby v něm přišel příště. „Tož já mám dva žakety, jeden z Anglie a druhý z Ameriky. Ten má takové paspule“ – a rukou ukazoval na lem límce. Rozhodl jsem se pro ten s paspulemi. Hned to hlásil panu Hůzovi.

Hovořili jsme při práci, chtěl jsem, aby výraz tváře zůstal živý. Vyptával se mne na naši rodinu. O mém otci se vyjádřil tak sympatickým, milým a výstižným způsobem, že mě to až v srdci zahřálo.

Vzpomněl jsem též svých návštěv u nich tam nahoře v Osvětě a vylíčil jsem mu dojem z našeho prvního osobního setkání na chodbě před jeho pracovnou, kde jsme my kluci hráli pasáka. Zasmál se, přemýšlel. – „Na to se už nepamatuju – ale

mohlo to tak být.“ – A po chvíli: „Tož bylo to asi tak, jak povídáte.“

Během práce jsem asi dvakrát v pause zaběhl vedle k panu Hůzovi, abych aspoň několik „bafů“ z cigarety vykouřil. Jistě to poznal čichem po mém návratu.

„Tak mě zajímá, jak různí umělci mají různé zvyky při své práci. Myslím, že vy kouříte?“ – Přiznal jsem, že jsem zvyklý kouřit, že se mi daleko lépe pracuje s cigaretou v ruce. V jeho společnosti že ovšem kouřit nechci, protože vím, že on sám nekouří.

„Ano, já sám nekouřím. Ale proč vy byste nekouřil, když jste na to zvyklý?! Mně to nevádí. Jen si zapalte.“ – S radostí jsem ho poslechl, a hned se mi pracovalo klidněji a lépe.

Pan prezident přijel potom ke mně ještě několikrát – to už jsem byl lépe na jeho návštěvu připraven.

Jednou při práci, když jsem se k němu přiblížil, abych zblízka prostudoval detaily jeho obličej, povídá: „Vy si mě tak prohlížíte – jako byste mě chtěl vidět až do toho ledví“ – Omlouvám se, že už to tak přináší to moje métier a moje krátkozrakost atd. – a on na to zvolna: „Jen si mě prohlížejte, šak já si vás také prohlížím –!“

Nemohl jsem se zdržet. Vypukl jsem v smích a řekl jsem: „Safra, to je už ale zase horší případ!“ I pan prezident se upřímně rozesmál svým širokým úsměvem s vějířky vrásek u očí, s obnaženými zuby – a oba jsme se delší chvíli smáli. Udělali jsme pauzu v práci.

Pan prezident nemluvil mnoho. Často přemýšlel a měl krásný výraz hlubokého myslitele. Spíše mi dal nějakou otázku, kterou někdy nebylo lehké zodpovědět. To bylo pro mne ovšem obtížné, protože mi to ztěžovalo moje soustředění v práci.

[...]

Paní Charlotta Masaryková následkem útrap, které v posledních letech, hlavně za války, utrpěla, ochuravěla. Přesto byly doby, kdy se tak pozdravila, že mohla trávit i týdny klidu v krásném lánském prostředí. Tenkrát přijel Jan k nám s vyzváním, abychom s ním zajeli do Lán. Zmínil se totiž své matce, že jsem se oženil,<sup>26</sup> a ona si přála mou ženu poznat osobně. Nic nepomohly naše pocho-pitelné obavy před vyrušením paní prezidentové z klidu, ani omluvy. Byl určen den – a jelo se.

Jan zavedl nás do pokoje své matky a neobradně nás uvedl a mou ženu představil. Nepopsatelně milý způsob, jakým nás stará dáma přijala a přivítala, zbavil nás jako kouzlem ostychu a rozpaků již z počátku. Jak přirozeně, laskavě a mile hovořila s mou ženou. – Dlouho jsme seděli za nenuceného rozhovoru, vzpomínající na staré časy.

Ještě jednou jsem měl štěstí, že mi T. G. M. seděl k portrétu, že jsem směl po hodiny stát při práci tváří v tvář velikému mysliteli, hovořit s ním a také s ním – mlčet.

Bylo to r. 1927, kdy jsem dostal přátelský dopis od tehdejšího předsedy vlády, Dr. Švehly, s vyzváním, abych namaloval velký presidentův portrét



pro jeho kancelář. Vyzváním jsem byl překvapen a tím více potěšen, že jsem Dr. Švehlu osobně vůbec neznal.

Byl jsem pozván na Lány dopisem z kanceláře prezidentovy. Na týden. Mám krásné vzpomínky na těch několik dní. Pan prezident mi denně věnoval 1–2 hodin. Až jsem si to někdy vyčítal, že ho připravuji o čas v jeho práci – ale někdy jsem měl dojem, že se jí i při sezení v myšlenkách obírá.

Stávalo se, že když jsem navrhl pauzu, aby si odpočinul, řekl: „Tož uděláme pauzu, jste-li unaven – já bych mohl ještě dál sedět!“ – Naštěstí póza tohoto portrétu vpravdě nebyla příliš namáhavá. President seděl v široké, koží potažené klubovce s vyšším opěradlem vzadu, hlavu lehce opřenou o levou ruku s třemi nataženými prsty. Zvolenou pózu jsem považoval za charakteristickou, což i on sám potvrdil. Při úvaze, jak vyřešit problém levé ruky, a dát jí nějakou klidnou akci, jsem se zmínil o knize.

„Knihu?“ otázal se mne s vytaženým obočím. „Knihu ne.“ – Vyřešil jsem to pak skřípcem v ruce, s čímž president souhlasil.

V těch dnech během sezení se vedl rozhovor většinou vážný. I výraz obličeje T. G. M. a pohled jeho očí byl spíš zamyšlený – což mi při pojetí tohoto mého portrétu velice vyhovovalo. Jen asi třikrát, při náhodných příležitostech zasvítily jeho zuby v širokém úsměvu.

[...]

A život šel dál. – Pana presidenta jsem viděl za různých okolností několikrát. Někdy i ruku podal, několik slov se mnou pohovořil. Při různých recepcích na Hradě i jinde.

Naposled jsem ho viděl v Lánech, kde jsme byli pozváni k intimní hudbě v menší společnosti. To už byl pan prezident churavý, seděl v lenošce, ruku v obvazu – přesto však se zájmem sledoval hudbu. Hrál na klavír prof. Štěpán.

Pak jsme už jen s úzkostí sledovali průběh jeho choroby až k tragickému konci.

[...]

21. IX. 1947 Viktor Stretti“

Tato stať byla recenzována.

### Poznámky

**1** Bohuslav Stretti (1873–1940), městský lékař na Král. Vinohradech v Praze, bratr malířů Viktora Strettiho a Jaromíra Stretti-Zamponiho. Jeho manželka Marie Strettiová roz. Musilová (1876–1953) byla pravnučkou Josefa Jungmanna.

**2** Viktor Stretti (1878–1957), grafik a malíř, studoval na Umělecko-průmyslové škole, Akademii výtvarných umění v Praze a na Akademii v Mnichově. Spoluzakladatel SČUG Hollar.

**3** Richard Stretti (1875–1968), právník, úředník ministerstva financí ve Vídni, potom viceprezident Zemského finančního ředitelství v Praze.

**4** Jaromír Stretti-Zamponi (1882–1959), malíř

a grafik-autodidakt, spoluzakladatel SČUG Hollar, expert ministerstva zahraničních věcí.

**5** Ida Strettiová roz. Hammermannová (1891–1973), manželka Viktora Strettiho.

**6** Marie Strettiová, Viktorovi k šedesátým narozeninám v dubnu 1948. Rukopis, 13 strojopisných stran.

**7** Marie Strettiová, *O starých časech a dobrých lidech*, IV. vydání, Topičova edice, Praha 1940, s. 143.

**8** Karel Stretti (1844–1905), knížecí lékař Metternichů v Plasích, od 1886 městský lékař v Praze na Vinohradech. Jeho žena Marie Jahnová (1848–1929) byla pravnučkou malíře Jana Jakuba Quirina Jahna.

**9** Viktor Stretti, *Vzpomínky*, rukopis v rodinné písemné pozůstalosti Strettiů.

**10** Proslov Karla Štíky po smrti Viktora Strettiho 3. března 1957.

**11** Viktor Stretti, Josef Pennell, Praha, *Hollar X*, vytiskla Průmyslová tiskárna 1932.

**12** Se svými kolegy Jaroslavem Honzíkem a Hugo Boettingerem se přátelil hlavně během svého dlouhého pobytu v Paříži.

**13** Viktorův dopis z 6. 6. 1904. Písemná pozůstalost V. Strettiho v Archivu Národní galerie v Praze.

**14** Amborgio Giuseppe Stretti (1779–1843). Jako desetiletý přišel z Forna do Prahy, kde se u svého strýce zlatníka vyučil klenotníkem a roku 1803 se stal pražským měšťanem. Pro ženu si zajel do svého rodiště, odkud si přivezl osmnáctiletou Annu Zamponi, ovdovělou po krátkém manželství (roz. Cracchi).

**15** Hraběnka Carla Thunová (1850–1940) byla předposledním ze šesti dětí hraběte Františka Thuna-Hohensteina a jeho ženy Magdaleny roz. Königové. O přátelství hraběnky Carly se Strettiovými viz Marie Strettiová. *Hraběnka Carla Thunová, psáno v zimě 1941–1942*, rukopis, 28 strojopisných stran.

**16** *Hrabě Zdenko Thun-Hohensteinský, generální ředitel Hypoteční banky*; čárkový lept z roku 1907; Viktor Stretti. *Popisný seznam grafického díla*, sest. Jaroslav G. Karásek, Praha 1956, s. 57.

**17** Popis návštěvy Bohuslava Strettiho a jeho manželky na zámku v Blatné v lednu 1914 viz Marie Strettiová, *Jak jsme prožily první světovou válku, psáno v letech 1944 a 1946*, rukopis, 80 strojopisných stran, s. 47–48.

**18** Princ Jáchym Pruský (1876–1964), druhý syn prince Alberta Pruského a jeho ženy Marie ze Sax-Altenburgu.

**19** Benjamin Szalatnay von Nagy (Szalatna aus Prag) (1886–1920) koupil 1. ledna 1901 od hraběnky Carly Thunové její zámek v Kostelci-Tupadlech. Viktor se přátelil s nimi i s jeho dětmi Rafealem, Benjaminem a dcerou Annou.

**20** Narážka na morganatický sňatek Františka Thuna ml. (1809–1870) s Magdalenou Königovou měšťanského rodu, rodiče hraběnky Carly Thunové.

**21** Více než vojenská kariéra byly principi Jáchymovi bližší malování a hlavně hudba. Již roku 1898 se na rodinném shromáždění představil svými vojenskými valčíky v Novém paláci v Postupimi. Úspěch však sklízel hlavně v Americe ve 20. letech svými koncerty.

**22** 11. 8. 1914 hlásí Viktor, že se vrátí co nejdříve. A tak z užší rodiny Strettiů pouze Bohuslav sloužil po celou dobu války.

**23** Jana Čechurová, *Čeští svobodní zednáři ve XX. století*, Praha 2002, s. 71.

**24** „Dožil jsem se vzácného štěstí, že jsem stál u kolébky první české Lože i obou vysokých obediencí československých: Národní Veliké Lóže čsl. a Nejvyšší Rady pro Československo. Budování organizace těchto útvarů nebylo nijak jednoduché, zato plné odpovědnosti vůči přítomnosti i budoucnosti. To však už nepatří do rámce této skromné osobní vzpomínky,“ poznamenává Viktor Stretti 17. května 1914 při své iniciaci.

**25** Grigorij Žatkovič (1886 Holubynoje, dnes Ukrajina - 1967 Pittsburgh, USA), americký právník, rusínský politik.

**26** 20. června 1921 se Viktor Stretti oženil se sl. Idou Hammermannovou.

## Seznam vyobrazení

**1** Viktor Stretti, *Autoportrét*, 1932, suchá jehla, soukromá sbírka.

**2** Viktor Stretti, *Portrét T. G. Masaryka*, 1930, lept, soukromá sbírka.

**3** Viktor Stretti, *Příjezd T. G. Masaryka do Prahy*, 1918, olej na plátně, soukromá sbírka.

**4** Viktor Stretti, *Na nábreží*, 1899, skicář, perokresba, akvarel, Archiv Národní galerie v Praze.

**5** Viktor Stretti, nedatováno, fotografie, Archiv Národní galerie v Praze.

**6** Ida Hammermannová, 1921, fotografie František Drtikol, Archiv Národní galerie v Praze.

**7** Viktor Stretti, *Bucharský chalát*, 1925, olej, soukromá sbírka.

# Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách

Arbor vitae v Řevnicích a Západočeská galerie v Plzni, 2013,  
eds. Petr Jindra – Michaela Ottová

JAN DIENSTBIER

## Nedávno uskutečněný výstavní projekt

Obrazy krásy a spásy – Gotika v jihozápadních Čechách, který se představil v Západočeské galerii v Plzni a v o něco menší repríze i v pražské Národní galerii, si už jen pro své ambice zaslouží detailnější pozornost. Poprvé od devadesátých let a velkých syntetických výstav – české Gotika v západních Čechách (1230–1530) či moravské Od gotiky k renesanci – došlo k pokusu komplexněji zmapovat veškeré středověké umění dané epochy na větším území.<sup>1</sup> Katalog tak představuje završení mnohaleitého výzkumu probíhajícího před vlastní výstavou. Dlužno hned na začátek dodat, že se povedl a texty v něm obsažené plodně rozvíjejí koncept poznávací výstavy, jejímž cílem nemá být pouze dočasný estetický zážitek, ale jež má rekapitulovat a pokud možno posunout bádání o představených uměleckých dílech.

V rámci současné produkce kniha vyniká už svým grafickým zpracováním – autoři grafického konceptu Jan Dienstbier<sup>2</sup> a Helena Dienstbierová Šimicová postavili vizuální podobu knihy na digitálních grafických kolážích středověkých artefaktů, moderním fontu písma odkazujícím volně na pozdně středověkou minuskuli a originální sazbě členěné do tří nestejně dlouhých sloupců. Neortodoxní řešení přitom rozhodně není na překážku čtenářovu pohodlí, ba právě naopak. Ani kvalitě fotografií nelze nic vytknout, patří k tomu nejlepšímu, co lze v současné knižní produkci najít, a všechna umělecká díla, která dostala katalogové číslo, jsou zobrazena v dostatečné velikosti. Grafické zpracování se tak bezesporu podílí na pozitivním

zážitku z četby, což zaslouží vyzdvížení zejména v kontextu posledních velkých výstavních projektů, které nevšední a zároveň kultivovanou grafickou formou opravdu nevynikly.<sup>3</sup>

Obrátme pozornost k vlastnímu obsahu, který je dílem širšího kolektivu autorů a editorské činnosti Michaely Ottové a Petra Jindry. Text sestává z katalogových hesel a statí syntetizujících jednotlivé umělecké kategorie nebo rozvíjejících problémy vážící se k určitým skupinám památek.

Katalog otevírají historické úvody z pera Jana Lhotáka a Michala Tejčka, které představují jihozápadní Čechy jako specifický prostor, jenž sice netvořil ve středověku samostatnou administrativně uzavřenou jednotku, přesto jej lze pevně geograficky charakterizovat: umístěním sídel ve vyšších polohách na rozvodí a horních tocích Úhlavy a Otavy, blízkostí Šumavy i nerostným bohatstvím drahých kovů, které se zdejší obyvatelé odnepaměti pokoušeli dobývat. Z historického hlediska byla důležitou okolností vzniku výtvarných děl absence velkých klášterů, hospodářský vzestup královských měst (především Klatov), jimž zde zdatně konkurovala místní šlechta výstavbou hradů a zakládáním poddanských městeček. I v tomto kraji znamenala důležitý obrat husitská revoluce, po níž se zásadním společenským činitelem staly majetnější katolické šlechtické rody, zejména páni z Rýzemberka pevně usazení na Švihově a Rabí. S nimi souvisí i vzestup jejich poddanského městečka Horažďovic, které se stalo lokálním centrem zcela srovnatelným s původně významnějšími městy královskými. Nejdůležitější

šlechtickým objednatelům se Tejček se Lhotákem věnují samostatně. Daří se jim barvitě vykreslit jednotlivé Švihovské z Rýzemberka, z nichž především Půta Švihovský hrál při kulturním rozvoji regionu zásadní roli. Podobné pozornosti se dostalo i příbuznému Rýzemberků Zdeňkovi Lvovi z Rožmitálu a Černínům z Chudenic. Jen škoda, že zůstaly opominuty méně známé rody místní nižší šlechty, jako byli například Kocové z Dobrše, vladykové z Čachrova nebo Ježovští z Lub, navzdory tomu, že nejednou do života regionu výrazně zasáhli a jak katalog dokazuje, lze je spojit s konkrétními objednávkami uměleckých děl.

### Hrady, města, kostely

Po historických příspěvcích vyznívá o něco méně přesvědčivě následující syntéza Vladimíra Horpeniaka, týkající se středověkých měst v regionu. Je škoda, že výsledkem práce regionálně ukotveného historika je v tomto případě spíše obecný text opírající se namísto pramenů a lokální literatury o práci Karla Kuči, určené spíše pro širokou veřejnost.<sup>4</sup> Na Horpeniakův text navazují již první položky katalogu týkající se nejvýznamnějších měst v regionu. Zde se lze ptát, jaký je smysl tohoto uspořádání: většina hesel, která zpracoval Michal Tejček, je pojata jako prosté (byť velmi užitečné) historické medailony daných měst a nijak se nedotýkají urbanismu, kterýžto fenomén by asi měl být – v případě zařazení měst do katalogu uměleckých děl – ve středu pozornosti.<sup>5</sup> Výjimkou je přitom Horpeniakův text ke Kašperským Horám, v němž autor uplatňuje veškerou svoji erudici, kterou se mu nedařilo naplno projeviti v syntéze. Vedle historického přehledu se tak čtenář dozví více i o urbanistické genezi pozoruhodného šumavského horního města.

Z oblasti architektury se samostatného zpracování dočkaly sakrální stavby a hrady; zcela stranou naopak zůstala problematika městských domů, byť se několika zajímavými příklady pyšní například Sušice a objevili bychom je i v jádrech staveb dalších středověkých měst. Syntetické stati o architektuře sakrální se ujala uznávaná autorita v oboru Jiří Kuthan, jehož příspěvek ale bohužel dosahuje v rámci vysoké úrovně textů katalogu spíše průměrnějších kvalit. Oč méně se čtenář dozví o genezi, vývojem postavení a obecných strukturách jednotlivých staveb, tedy o tématech, která by jistě bylo možno obecněji sledovat, o to více je zatěžkáván opakováním historických údajů o konkrétních objednatelích, které si však již v sevřenější formě přečetl v his-

torických úvodech Michala Tejčka a Jana Lhotáka. Přestože je z textu místy patrná nepochybná, hluboká a detailní autorova znalost kostelů v jihozápadních Čechách, a předloženy tak jsou cenné inovativní postřehy k jejich podobě – například poukaz na souvislost řady místních vesnických kostelů s klášterní architekturou v Pomuku –, stať jako celek bohužel trpí nekoncepčními posuny v čase i prostoru a přemírou suše vypisovaných obecných okolností vzniku jednotlivých staveb. Řada otázek, na které by čtenář v syntéze podobného druhu rád našel odpověď, tak zůstává zcela stranou: Odkud a čím se stavebníci v jihozápadních Čechách inspirovali? Hrál zde větší roli centrum Českého království nebo sousední Bavorsko a Franky?

Vlastní hesla vztahující se k nejvýznamnějším dochovaným především městským sakrálním stavbám<sup>6</sup> zpracovali žáci Jiřího Kuthana: František Záruba, Veronika Bartová a Miroslav Šmied. Obecně lze konstatovat, že jejich stati přinášejí kromě několika roztroušených historických zmínek máloco nového. Dokladem budiž i fakt, že autoři vesměs převzali do katalogu sto let staré půdorysy, otištěné kdysi v *Soupisu památek* nebo v Němcových *Dějinách Horažďovic* z roku 1936.<sup>7</sup> Pro takto významný projekt by si sledované stavby zasloužily nové zaměření nebo alespoň korekci a překreslení, nikoli pouze prostou reprodukci původního obrázku. Za opomenutí pak musíme považovat i to, že stavby nejsou pojednány s přihlédnutím ke svému bezprostřednímu okolí. Citelné je to patrně zejména v případě kašperskohorského kostela sv. Mikuláše, kde zůstala zcela opomenuta přilehlá kaple sv. Anny (původně patrně středověký karner?), a nebo u poleňského kostela Všech svatých, kde není ruina pozoruhodné kaple sv. Markéty z druhé poloviny 14. století ani zmíněna. Kromě opakování závěrů starší literatury pak došlo k několika zbytečným chybám a opomenutím zejména v příspěvcích Veroniky Bartové: v Nezamyslicích není systém obkročných kleneb v závěru presbytáře sklenut na (neexistující!) středový pilíř, ale na svorník, a ani místní sanktuář není na atypické jižní straně, nýbrž na obvyklé severní. V případě Sušice by se zase čtenář mohl dozvědět, že dnes už kostel nepřiléhá k hradební zdi, protože ta byla od dob *Soupisu* ubourána. Ve Šmiedově hesle ke špitálnímu kostelu ve Švihově zase zaráží absence zmínky o zásadním publikovaném příspěvku, jehož autorkou je majitelka objektu památkářka Linda Čiháková a který přinesl jak důkladný přehled stavebního vývoje, tak i nové zaměření stavby a opravu

(Šmiedem znovu opakovaných) nepřesnosti ze *Soupisu*.<sup>8</sup>

To, že zpracování sakrální architektury mohlo mít o něco vyšší ambice, ukazují příkladně následující texty, týkající se architektury šlechtických sídel. Jak syntézu, tak katalogová hesla zpracoval Jan Anderle. Jeho úvodní stať nezahluje vršením historických faktů, ale soustřeďuje se na stručný přehled dosavadní literatury, aby ihned poté přešla k jednotlivým kategoriím objektů a k tomu, jak se uplatňovaly v dějinách jihozápadních Čech. Náležitý prostor přitom dostaly různé technické vymoženosti tehdejšího hradního bydlení (např. teplovzdušné topení, konstrukce oken, prvky opevnění), které nejen ovlivnily celkovou stavební podobu objektů, ale jsou na jejich zbytečných dodnes rozpoznatelné a studovatelné. Pozornost je přitom věnována i tvrzím, které se ve vlastních katalogových heslech, možná ke škodě věci, samostatně neobjevují. I při nutném omezení rozsahu se totiž do katalogu alespoň některé z nich dostat mohly.<sup>9</sup>

Na obdobně vysoké úrovni se Anderlemu povedlo zpracovat samostatná hesla týkající se nejvýznamnějších hradů v regionu. Před čtenářem se tak naplno otevře svět jejich dobových analogií i komplikovaného vývoje. Stojí přitom za vyzdvižení, že autor pracuje s revizemi poslední literatury a otevřeně přiznává i to, že nové závěry v některých případech vyvracejí jeho vlastní starší domněnky (např. jeho starší názor o raném původu hradu Rabí). Jakkoli sice není pozornost soustředěna přímo na hrad jako umělecký fenomén, z detailních popisů dobové kultury bydlení plasticky vystávají proměny, kterými právě oblast bydlení na šlechtických sídlech od 13. do 16. století postupně procházela a které často úzce souvisely i s dobovým uměleckým citěním.

Jako velmi užitečný a kvalitní doprovod textů o sakrální architektuře lze chápat resumující příspěvek Aleše Mudry týkající se vybavení interiérů místních kostelů. Krom mobiliiáře v užším slova smyslu se autor zaměřuje i na sanktuáře, sedile, lavaba a nejrůznější často opomíjené výklenky jako na stopy, které dokládají podobu někdejšího liturgického provozu stavby. Tuto pozornost nelze než uvítat a můžeme jen litovat, že nemohla v katalogu dostat větší prostor, popřípadě že shromážděné cenné informace nebyly integrovány již do samotných hesel o architektuře.

Podobným směrem pak míří i společná stať Aleše Mudry a Petra Jindry, která se soustřeďuje na obtížnou problematiku ikonografie a umístění figurálních kon-

zolí. Zajímavé otázky zde zjevně přerůstají hranice vymezeného regionu – nabízí se totiž s hrubě provedenými konzolami z Nýrska, Chlístova, ze hřbitovního kostela v Klatovech či s o něco kvalitnějšími příklady z Křištína pracovat spíše v rámci širšího badatelského kontextu než na omezené místní úrovni, kde v posledku chybí větší počet srovnatelných případů. To bezděky přiznávají i autoři tím, jak velkou pozornost věnují výjimečně kvalitním konzolám ze severního dvoulodí kostela sv. Haštala v Praze, které s daným regionem přirozeně vůbec nesouvisí.

### Malba na okraji Čech

Přehled nástěnné a deskové malby v regionu zpracoval Jan Royt. Po úvodním seznámení s dosavadní literaturou přechází autor do obsáhlého výčtu dochovaných památek, který však neústi v očekávanou syntézu. Tu je nutné spíše vyčíst mezi řádky. Trpělivý čtenář zde nicméně najde řadu důležitých informací o malířských památkách v regionu, z nichž pak celkový obraz plasticky vyvstává. Cenné jsou především komplexní informace o malbách, které se nedočkaly vlastních katalogových hesel. Je však velká škoda, že ani pro jednu z nich se nenašlo místo na doprovodných ilustracích, i když se u mnohých jedná o výtvarné projevy nepominutelné kvality (Malý Bor, Dlouhá Ves u Sušice a další).<sup>10</sup> Jednotlivá katalogová hesla, o která se Jan Royt podělil s Ondřejem Faktorem, jsou zpracována na solidní úrovni, byť přísně vzato zásadně nové poznatky nepřinášejí: To je nicméně v mnohých případech dáno tím, že oba autoři v této oblasti mohou čerpat ze svých starších publikovaných i nepublikovaných detailních výzkumů.<sup>11</sup> Vytknout tak lze spíše drobnosti, jako nejednotný úzus přepisů nápisů, zejména rozvádění zkratek, které jsou někdy ignorovány.<sup>12</sup> Interpretační důsledky pak má opomenutí existence nápisů na malbách ve švihovské Červené baště, které podle všeho odkazují na smysl celého dnes těžce poškozeného celku.<sup>13</sup>

Z dochovaných památek deskové malby vystoupila jasná orientace na norimberské malířství Wohlgemuthova okruhu, byť na druhořadé kvalitativní úrovni, což zaujme zejména v případě řezbářsky vynikajících děl, jako jsou *Velhartická archa* či *Oltář Nejsvětější Trojice* z Rabí. Z tohoto průměru pak zřetelně vybočují zručně provedené malby *Epitafu Půty Švihovského* a *Chudenické archy* hypoteticky spojované s pražským malířem Šimonem Lábem. Royt si citlivě všimá rozdílů mezi oběma díly a konstatuje autorské spojení pouze u *Chudenické předěly* a *Půtova epitafu*, zatímco v postavách chude-

nických světců navrhuje spíše vidět odlišného autora. Nejsou ale obličejové sv. Václava na *Chudenicích arše* a sv. Bartoloměje na epitaflu totožné do té míry, že je za nimi možné hledat práci jediného tvůrce? Existence širší malířské dílny s větším počtem sil se jistě nabízí – to by ostatně vysvětlovalo lehce toporné zpracování klečícího donátora v Chudenicích –, ale snad by bylo možné předpokládat, že svrchovaně kvalitní tváře zdejších světců jsou dílem hlavního mistra, zatímco jeho pomocníci zpracovávali draperie jednotlivých postav.

Gotickou knižní malbu zpracoval pro katalog Viktor Kubík. Musel se přitom vyrovnat s tím, že vzhledem k neexistenci větších klášterů nevznikaly v regionu výrazně kvalitní iluminace a vrchol výzdoby představují ornamentální iniciály. Situace se poněkud mění na přelomu 15. a 16. století se vznikem bohatě zdobených knih městské proveniencí (městská práva, graduály), třebaže ani ty nelze považovat za to nejlepší z dochovaného fondu tuzemské knižní malby a jejich silná orientace na centra ve vnitrozemí, především na Prahu, je zřejmá. Poněkud nekonceptně se jeví zařazení *Házmburského misálu* na úvod katalogu. Tento nákladný, v Praze vzniklý rukopis by dle mého názoru v katalogu neměl být, byť jeho písař (pravděpodobně odlišný od iluminátorů) podle jména pocházel z Klatov. Kubíkova katalogová hesla jsou pečlivě zpracována podle vzorů katalogů rukopisných sbírek, a jsou tedy stručným seznamem veškeré obrazové výzdoby a obsahu jednotlivých rukopisů. Nabízí se však otázka, zda by pro potřeby obecného výstavního katalogu lépe neposloužila forma stručnějších hesel hodnotících charakter a strukturu výzdoby, byť za cenu méně detailního popisu.<sup>14</sup>

### **Plastika jihozápadních Čech a její souvislosti**

Těžištěm katalogu jsou texty věnované dílům středověkého řezbářství, která patří k vrcholům naší pozdně středověké produkce. Autoři se přitom neomezili jen na fond místní, ale pojali do katalogu i celou řadu výtvarných analogií ze sousedních oblastí. Markantní je to zejména v případě prací spojovaných s okruhem Mistrů Zvíkovského a Žebráckého *Oplakávání*, kde z míst mimo region pochází více než polovina zahrnutých soch.<sup>15</sup> Tento přístup umožnil zaměřit se detailně na okruh tvorby Zvíkovského mistra a nově jej pojednat včetně vztahu k příbuzným památkám z okruhu autora *Oplakávání ze Žebráku* – a to ve zřetelné snaze nově se vyrovnat s katalogem *Jihočeská pozdní gotika* z roku 1965.<sup>16</sup>

Částečně tak ustoupil do pozadí soupisový charakter katalogu – řada především nerestaurowaných soch s novodobou polychromií byla reprodukována pouze v úvodních statích.<sup>17</sup> Parametry výběru jsou legitimní a jejich zvážení je jistě věcí každého jednotlivého čtenáře, na tomto místě je třeba pouze upozornit, že právě konkrétní podoba detailně zpracovávaného souboru (v relaci k památkám zmíněným pouze v úvodní stati) podstatně ovlivňuje nejen skladbu, ale i možnosti a vyznění závěrů z katalogu vyplývajících.

Úvodní charakteristiky sochařské produkce v regionu se ujala Michaela Ottová, autorka i dalšího textu podrobně hodnotícího dílo Zvíkovského mistra. O jednotlivá pečlivě vypracovaná hesla se pak podělila s Alešem Mudrou, Petrem Jindrou, Olgou Kotkovou a Janem Roytem.

Z doby před husitskou revolucí se v regionu dochovalo jen několik málo soch, které navzájem mezi sebou nevykazují jakékoliv autorské či formální vztahy. Jejich zařazení tak vychází z Kutalova modelu chronologie krásného slohu a, jak autoři přesvědčivě dokazují, jejich analogie najdeme ve větších centrech mimo region, ať už to byla Plzeň nebo Praha.

Orientace dochovaných památek na vnitrozemí se prudce mění na konci 15. století, kdy se v regionu objevuje více děl zřetelně vycházejících ze sochařské produkce ve Švábsku a v Podunají. Modelovým příkladem, kterého si náležitě povšimla již starší literatura, je *Velhartická madona*, ale jak dokazuje katalog (který zde účelně shrnuje a doplňuje starší dílčí poznatky rozptýlené ve speciální literatuře), šlo o výrazně širší proud. Druhým trendem je orientace přímo na geograficky blízkou tvorbu bavorskou, která je velmi markantně patrná například v rabských postavách *Krista a Boha Otce* – konstatovaná blízkost k *Oltáři sv. Salvátora z Heiligenstadtu* je zcela přesná. Katalog naznačuje, že obě stylová východiska, Švábsko a Bavorsko, není nutné stavět do opozice, protože v Dolním Bavorsku i v přilehlém Rakousku probíhala intenzivní recepce švábských vzorů (kromě příkladů z katalogu ji dokládá například *Madona z Loichingu*, která opakuje draperiové schéma, obličejový typ i posazení dítěte *Velhartické madony*, třebaže oproti české soše i původním švábským schématům záhyby její draperie krystalicky tvrdnou, což je patrnější v případě dalších obdobných dolnobavorských děl).<sup>18</sup> Podobným způsobem se v regionu prosazuje nicméně i produkce hornobavorská – rafinovaná hra s ostrými hranami lemů šatů v kombinaci s jednoduchými prostě podanými plochami dílensky

spjatých *Madon z Uhlíště* a *Dobrše* má paralelu v blutenburských figurách, které svěbytně rozvíjí grasserovské pojetí. Autorům katalogu se tak podařilo úspěšně demonstrovat, že orientace Půty Švihovského nebo Koců z Dobrše na wittelsbašský dvůr se zřetelně odrážela i v charakteru sochařských prací pocházejících z jejich panství.

Zdaleka nejzajímavější soubor plastik v jihozápadních Čechách je ovšem spojen s historiografickým konstruktem tzv. Mistra Zvíkovského Oplakávání. Jak správně konstatuje na úvod své svěží stati Michaela Ottová, nemáme co dělat s historickým umělcem, mužem z masa a kostí, ale s konceptem „narozným“ teprve v roce 1962. Výzkum shrnutý v katalogu však přináší celou řadu poznatků, které tento umělecko-historický model více přiblížily realitě dochovaného fondu. Výsledky založené na formální analýze doplnil zejména průzkum zadních stran soch, kde charakteristické zpracování vyhloubení radiálně vedenými záseky užšího dřeva pomohlo vymezit jádro prací předpokládaného Zvíkovského mistra.<sup>19</sup> Problém ovšem nadále nastává na styku se skupinou soch patřících do okruhu ještě dříve stvořeného Mistra Oplakávání ze Žebráku – u *Světic z Homol* (připsané s otazníkem do *œuvre* Zvíkovského mistra) se totiž vyhloubení podobá sochám z žebřáckého okruhu (*Máří Magdaleny z Malého Boru* a *Svatá Trojice z Budějovic*), naopak u *Malšínské madony* (připsané s otazníkem do *œuvre* Žebřáckého mistra) se přibližuje sochám z okruhu zvíkovského. Badatelé odmítají (a domnívám se, že správně) automaticky přijmout jednoduché klíče o jednom uměle vytvořeném anonymním řezbáři, který by měl být žákem druhého. Při uvážení jasně vymezeného jádra díla Mistra Zvíkovského Oplakávání, oproti kterému se práce Žebřáckého mistra zdají o poznání různorodější, se Ottová kloní přímo k „dekonstrukci“,<sup>20</sup> respektive zpochybnění existence smyslu pomocného označení Mistr Žebřáckého Oplakávání. Není ale tento symbolický pohřeb Žebřáckého mistra, jakkoli myšlenkově inspirativní, přece jen ještě předčasný? I v případě, že z vlastního díla Mistra Žebřáckého Oplakávání vyřadíme některé sochy dříve obecně považované za součást okruhu (nabízí se to zkusmo např. u *Malšínské madony* nebo *Madony z Kralovic*, u nichž nacházíme analogie k *Madoně z Hracholusk* a *Světic z Homol*), stále zůstává soubor vzájemně nepřehlédnutelně příbuzných soch, které se svým pojetím od vlastního jádra děl Zvíkovského mistra vzdalují. Jak se totiž vyrovnat se zjevnou blízkostí *Žebřáckého Oplakávání*, budějovické *Svaté Trojice* a *Máří Magdaleny*

*z Malého Boru?*<sup>21</sup> Krom opatrného odmítnutí původního konceptu na tuto otázku katalog již odpověď nenabízí. Když se vrátíme k výše řečenému, tak je však trochu nespravedlivé to po autorech katalogu požadovat už jen proto, že řada soch, jejichž nová podrobná analýza by snad alespoň dílčí odpovědi přinesla, zůstala nutně mimo jejich záběr. Jde především o díla související se složitou problematikou řezbářské tvorby v Českých Budějovicích, kde sice písemné prameny dokládají přítomnost většího množství řezbářů, žádnému z nich ale nedokážeme s jistotou přiřadit byť jedině konkrétní dílo.<sup>22</sup> V širším okolí Budějovic pak najdeme další sochy, které vykazují ve zjednodušeném pojetí charakteristiky, které i po revizi *œuvre* Zvíkovského mistra připomínají spíše typiku děl Mistra žebřáckého. Otazník se dle mého názoru například vznáší nad zařazením *torza z Bílska* či *Máří Magdaleny ze Strmilova* k okruhu Zvíkovského mistra, jak navrhuje bez další argumentace Ottová.<sup>23</sup> Zde se dostáváme blíže k jedné z hlavních otázek, které se autoři katalogu pokusili řešit, a sice, kde nyní již lépe vymezená a uchopitelná díla Zvíkovského mistra působila. Výchozím bodem přitom byla Homolkova hypotéza, že by to mělo být buď v Horažďovicích, nebo v Kašperských Horách.<sup>24</sup> Na základě hospodářského významu města na začátku 16. století se katalog opatrně vyslovuje ve prospěch Horažďovic. Podstatným problémem nicméně zůstává, že provedená archivní rešerše autorům neodhalila přítomnost byť i jen jediného zde působícího řezbáře.<sup>25</sup> Zaneseme-li místa nálezů soch Zvíkovského mistra do mapy, nabízí se jistá pochybnost, zda je třeba se opravdu rozhodovat konkrétně mezi Horažďovicemi a Kašperskými Horami: sochy se objevují po celém širším povodí Otavy na území, jehož středem jsou zhruba Strakonice a které kromě Horažďovic a Kašperských Hor pokrývá i Prachatice, Blatnou, Vodňany a dotýká se Písku a Českých Budějovic.<sup>26</sup> Zde všude a nejen v Kašperských Horách nebo Horažďovicích bychom měli pátrat, zda písemné prameny nezachytily jména řezbářů, třebaže asi nelze doufat, že se takto snadno podaří spojit nějaké dochované jméno s konkrétní řezbou. Druhou paralelní linii dalšího výzkumu vidím ve směru, který katalog dostatečně pregnantně naznačuje pozorností věnovanou i zadním stranám soch: detailnější restaurátorský průzkum řezbářské technologie by možná mohl posunout aktuální bádání kupředu – nabízí se zaměřit se na klížení desek velkých reliéfů, provedení polychromie řezeb apod.<sup>27</sup> Snad by tak na základě tech-

nologických analýz bylo možné korigovat výsledky formální analýzy a vydělit menší skupiny soch, u nichž by bylo možno konstatovat pevnější dílenské vztahy než v předpokládaných velkých okruzích obou anonymních mistrů – ostatně tímto směrem ukazují i autoři katalogu, když vyřazují ze skupiny prací Mistra Žebráckého *Oplakávání sošky z Lub* a *sochy dvou Janů z okolí Horažďovic* a za jejich vznikem vidí činnost jedné samostatné dílny.<sup>28</sup> A v tomto smyslu se lze opravdu přiklonit i k dekonstrukci konceptu Žebráckého mistra, jak navrhuje Ottová. Limity našeho poznání totiž skutečně svazuje trvajících badatelská tradice: v první řadě vliv, který měla Opitzova konstrukce, založená pochopitelně pouze na té části fondu, jež byla aktuálně známa; a za druhé Homolkovo rozdělení narůstajícího souboru do dvou vzájemně provázaných skupin. I to ale bylo pevně svázáno se zakladatelskou Opitzovou prací: vymezením souboru soch i nezpochybněným uměleckým vývojem jejich předpokládaného autora, o které se mezitím opřely závěry dalších badatelů jako Alberta Kutala nebo Jiřího Kropáčka. Každé nové zařazení byť i jen části souboru tak znovu otevírá problematiku soudržnosti celku opět od začátku.<sup>29</sup> Proto i stávající řešení autorů katalogu vyvolává řadu otázek v souvislosti se zařazením prací, které nemohly být v katalogu důkladněji pojednány, což platí zejména o zmíněných památkách jihočeského původu. Doufejme, že se na ně další bádání pokusí odpovědět.<sup>30</sup>

Kromě soch, které podrobně diskutovala už starší literatura, přináší katalog i sochy, jež dosud zůstávaly stranou zájmu. Vedle zajímavé krásnoslohé *Madony z Klatov* nebo *Světky z Kavrlíku*, jež dokumentuje vrstvu řezeb spjatých s *Kefermarktským oltářem*, jsou to například čtyři kvalitní reliéfy s náměty z Kristova dětství z dominikánského kláštera v Klatovech. Jejich volná leinbergerovská orientace je nepochybná, jakkoli se jejich zařazení do okruhu Mistra Alttöttingových dveří váže na komplikované interpretace pozdního tvůrčího období tohoto mistra.<sup>31</sup> Samostatnou otázkou je objednavatel klatovských desek, kterého se Michaela Ottová na základě nápisu na límci jedné z postav („AIONIC“) pokusila ztotožnit s významným klatovským měšťanem Janem Nikodémem. Problematické se zde jeví, že právě tento reliéf kopíruje Dürerův dřevořez ze *Života Panny Marie*, a to poměrně věrně včetně draperií a také obličejových typů. Modlíci se muž je tedy na reliéfu zobrazen identicky jako na slavné grafice. Šlo-li by skutečně o donátora, nepozměnil by řezbář rysy jeho tváře?<sup>32</sup>

Kromě formálních a donátorských vztahů nebyly v katalogu opomenuty ani otázky ikonografické a ikonologické. Těm se věnuje metodologicky inovativní stať Petra Jindry věnovaná důležitému pozdně středověkému devočnímu tématu. Nabízí se ale otázka, zda se autor při pokusu popsat roli, kterou (nejen) *Zvíkovské* nebo *Žebrácké Opplakávání* mohlo hrát v dobové zbožnosti, nerozkročil přece jen příliš velkoryse – v širokém rámování časovém (od románského umění po 16. století) a prostorovém (od Itálie přes Španělsko a Francii po Nizozemí) se zřetel na zvíkovský a žebrácký reliéf či tuzemský kontext poněkud ztrácí. Jistá opatrnost je asi na místě i ohledně možného přecenění Kantorowiczova konceptu sakrálního těla společnosti, který Jindra zajímavě využívá k interpretaci *Oplakávání*.<sup>33</sup> V odstínech možných významů se tu poněkud ztrácí základní symbolická rovina tématu doložená i napsáním na Jindrou zmiňovaném a reprodukovaném obraze Jeana Fouqueta.<sup>34</sup> Ten poukazuje na to, že Kristus podstoupil k zármutku svých nejbližších krutou a bolestivou smrt, jen aby vzal na sebe naše hříchy a odčinil je. Téma *Oplakávání* tak bylo především připomínkou Kristovy oběti, bezbřehého milosrdenství, které dávalo i bývalým hříšníkům v hodině smrti naději na spásu a posilovalo jejich pokoru při přijetí nevyhnutelného konce. Možná eucharistická nebo eklesiastická role se tak jeví až jako sekundární, přestože si pozornost jistě zaslouží.

Katalog uzavírají hesla věnovaná užitému umění, na vysoké úrovni zpracovaná Alešem Mudrou a Michalem Tejčkem. Zde jistě zaslouží vyzdvihnout alespoň pozoruhodný kachel s protipapežskou tematikou nalezený na Rabí. Ukazuje totiž, že i katolictví Švihovských (podle všeho Viléma ml. Švihovského z Rýzemberka) mohlo nabývat pozoruhodných podob a do jisté míry nebylo ve složitém prostředí jihozápadních Čech nepředstavitelné ani dočasné překlenutí konfesionálních bariér.

## Závěr

Katalog *Obrazy krásy a spásy* patří bezpochyby k důležitým počínům současné umělecko-historické medievistiky. Oproti starším podobným projektům je vidět markantní posun ve skutečně naplněné interdisciplinární spolupráci historiků umění a historiků zabývajících se archivními prameny i na lokální úrovni. Modelovým případem takové spolupráce, která je nejsilněji cítit ve výkladu středověké plastiky, je například rekonstrukce oltářů v rabském kostele



Nejsvětější Trojice. Archivní a historické rešerše přinesly ale i řadu zdánlivě méně důležitějších údajů, které však podstatným způsobem rozšířily naše poznání dochovaného fondu (identifikace *sochy Máří Magdaleny* v barokním inventáři maloborského kostela, zprávy o původu dnes odcizené *Strašinské madony* ad.). Díky písemným pramenům konečně vystoupily na povrch pevné vazby předpokládaných objednavatelů k sousedním rakouským a německým zemím i vazby objednavatelů mezi sebou navzájem (kontakty Švihovských, Rožmitálů a Švamberků). Krom donátorských vazeb však katalog úspěšně posouvá i studium dnes někdy poněkud lehkomyšlně opomíjených formálních vztahů. Úsilím autorů se tak podstatně zpřesnil náš pohled na široký okruh prací spjatých s Mistrem Zvíkovského Oplakávání, což nás nevyhnutelně posouvá směrem k otevření otázky po udržitelnosti stávajícího konceptu Mistra Žebráckého Oplakávání. Recenzovaná kniha se tak jistě stane nepominutelným fundamentem pro následující diskuse o charakteru umění v jihozápadních Čechách, jejichž některé možné další směry jsem se pokusil načrtnout i v tomto textu. Kvalitou grafického i vědeckého zpracování tak kniha nasadila vysokou laťku pro veškerá další zpracování, a to navzdory některým drobným redakčním vadám na kráse, které se tu a tam objevují a jichž se v aktuálně panujícím systému produkce vědeckovýzkumných výsledků, svázaném málo pochopitelnými ekonomicko-administrativními parametry a lhůtami, v podstatě nelze zcela uvarovat.<sup>35</sup> Lze tedy konstatovat (a to i s ohledem na vynikající návštěvnost zejména plzeňské expozice), že koncept badatelské výstavy všestranně úspěšně funguje i na začátku 21. století a Obrazy krásy a spásy s kvalitně zpracovaným vědeckým katalogem jsou jeho skvělým představitelem.

### Poznámky

- 1 Větší územní záběr se pokoušel obsáhnout i projekt *Rožmberkové*, srov. Jaroslav Pánek et al. (edd.), *Rožmberkové – Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, který se však liší koncepcí úzce se soustřeďující na donátory. Část autorského týmu výstavy *Obrazy krásy a spásy* podstatně vtiskla podobu i katalogu *Umění gotiky na Chebsku*, Cheb 2009, který ale pracuje s podstatně menším územím a mimo sochařství není zpracován katalogově, byť jsou jednotlivé umělecké druhy zpracovány v samostatných statích.
- 2 Není totožný s autorem recenze, jde o náhodnou shodu jmen.
- 3 Viz vzpomenuť katalog Pánek et al. (edd.) (cit. v pozn. 1).

- 4 Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku I–VIII*, Praha 1996–2011 sice přináší řadu užitečných informací, ale naprosto postrádá v tomto případě tolik potřebný poznámkový aparát i seznam literatury.
- 5 Srov. pojetí hesla týkající se měst a stať Mileny Hauserové v katalogu Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230–1530)*, Praha 1996, díl I., s. 138–170.
- 6 Z důležitějších staveb zůstaly mimo katalog především kostely vesnické. U některých, jako třeba u kostelů v Bukovníku nebo Zdouni, jde přitom o citelné desideratum.
- 7 V tomto smyslu lze vyzdvihnout, že se nové kresby půdorysu dostalo kostelu v Rabí, byť i v tomto případě chybí obvyklá grafická identifikace jednotlivých fází a doby výstavby.
- 8 Linda Čiháková, Bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty ve Švihově, *Průzkumy památek VII*, 2000, s. 203–208.
- 9 To se týká např. architektonicky zajímavé tvrze v Čachrově.
- 10 Samostatně stojí otázka, zda se některé důležitější památky neměly dokonce dostat přímo do katalogu – např. Chudenice se středověkou výmalbou kontinuálně udržovanou zdejšími Černíny, proroci z arciděkanství chrámu v Klatovech (jako příklad kvalitní středověké malby královských měst) či z oblasti deskové malby literaturou spíše opomíjené *Oplakávání z Chudenic*, pocházející snad původně ze Švihova.
- 11 Hojně citovaná diplomová práce Ondřeje Faktora, *Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách – Klatovsko (nepublikovaná práce na Ústavu dějin umění FF UK v Praze)*, Praha 2008 (FAKTOR 2008) se jakýmsi opominutím nedostala do soupisu citované bibliografie na konci knihy.
- 12 V Roytové heslu k výmalbě Sv. Mikuláše v Kašperských Horách je s drobnou nepřesností přepsán např. kruhový medailon informující o smrti plebána Friderika. Ten má být správně rozveden: „A.D. M.C.C.C.X.X.X. IN. DIE. BEATI. SERVACII. FRIDERICI. PLEBAN(US). O(BIIT).“ Poškozený nápis vedle *Ukřižování* pod *Svatou konverzací* lze alespoň na začátku lépe doplnit na „[...] C.C.C.X.X.X.III. Obiit D(o)m(i)n(a) Katerina uxor [...]“, čili malby jsou pravděpodobně o deset let mladší, než jak se v katalogu uvádí.
- 13 Nápis se vztahují k pomíjivosti věcí (dvě maximy o pomíjivosti nového a moci času), pomíjivosti lásky (verš z *Ezopových bajek* ve zpracování Waltera z Anglie) a moci peněz (verš z Petroniova *Satiriconu*). Autor recenze připravuje na téma tzv. zelených světlic samostatnou studii, kde bude pojednáno i o švihovských nápisech.
- 14 Toho lze litovat především u *Klatovského graduálu* z roku 1560, kde se nabízí možnost podrobnější analýzy grafických vzorů jednotlivých iluminací, kterou Kubík pouze stručně naznačuje ve svém úvodu.

- 15** To platí, nepředpokládáme-li automaticky hypotézu o sídle Mistra Zvíkovského Oplakávání v Horažďovicích.
- 16** Jaromír Homolka (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, Hluboká 1965. Geografické vymezení tohoto katalogu bylo však od recenzovaného odlišné. Historické stati a kapitola k sochařství pojednaly širokou oblast zhruba od Slavonic po okolí Klatov, další druhy památek, např. malba, byly zpracovány na podstatně menším území ve vlastním jádru jižních Čech.
- 17** Příkladem budiž *Madona z Křištína*, která je asi nejbližší tuzemskou analogií *Velhartické madony*. Tím že křištínská socha nemá vlastní heslo, ale pouze menší fotografii v úvodním textu, je obtížné zhodnotit, nakolik by tato blízkost mohla být dílenského charakteru. Díky výběru materiálu pak jen v poznámce úvodní stati zůstala zmíněna zajímavá alternativa většinou podunajsky orientované sochařské produkce v regionu, a sice vztah k Plzeňsku či dále k Sasku, který Ottová dokládá na nerestaurované a do katalogu nezahrnuté *soše sv. Jakuba z Ostržetic*.
- 18** Franz Niehoff (ed.), *Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzoge Bd. 2*, Landshut 2001, s. 426–427.
- 19** Lze přivítat publikace fotografií zadních stran děl, je pouze škoda, že se tak nestalo vždy a důsledně. V některých případech se čtenář musí spokojit pouze s popisem (do katalogu nezahrnutá *Malšínská madona*), jindy není způsob opracování podrobněji řešen (údajně vzadu „široce vyhloubená“ reliéfní *Sv. Barbora ze Strakonice*).
- 20** Přísně vzato nejde o dekonstrukci ve smyslu *terminu technicu* postmoderní vědy, protože není podroben důsledně strukturální analýze diskurs, který k etablování označení vedl, stejně tak jako není vystavěna nová struktura, která by problému lépe vyhovovala.
- 21** Maloborskou plastiku Ottová zařadila do díla Žebráckého mistra jen s otazníkem, ale neuvádí žádné argumenty pro tuto pochybnost kromě nesouladu opracování zadní strany s *Malšínskou madonou*, která byla odjakživa považována za dílo Žebráckého mistra, ale o které zároveň konstatuje podobnosti se zvíkovským okruhem.
- 22** V katalogu je zdejšímu mistru Alexandru Obensteinovi s otazníkem připsáno *Klanění tří králů* z Českých Budějovic. K písemným pramenům srov. Karel Pletzer, *Českokobudějovičtí umělci ze začátku 16. století, Jihočeský sborník historický LXIII*, 1994, s. 15–21. S údaji se pokoušel kontextuálněji pracovat již Jiří Kropáček, *Ukřižovaný z bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích*, *Umění VIII*, 1960, s. 160–175.
- 23** Strmilovská *Máří Magdalena* kopíruje maloborskou sochu, zatímco *torzo piety z Bílska* má pozoruhodné analogie v *Oplakávání ze Žebráku*. V rámci výstavy 1965 se na jejich interpretaci Jiří Kropáček s Jaromírem Homolkou neshodli. Zatímco Homolka je řadil do okruhu Zvíkovského mistra, Kropáček usuzoval naopak na Mistra žebráckého. Homolka se opakovaně vyslovil pro zařazení obou plastik do zvíkovského okruhu v článku Jaromír Homolka, *Poznámky k dílu Mistra zvíkovského Oplakávání*, *Zprávy památkové péče XXVI*, 1966, s. 74–79. V recenzovaném katalogu nejsou sochy reprodukovány, jen krátce zmíněny.
- 24** V stati Jaromír Homolka, *Sochařství*, in: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1978, s. 207 se vyslovil pro Horažďovice, později v *Pozdně gotické sochařství, DČVU I/2*, Praha 1984, s. 555 připouští i Kašperské Hory.
- 25** Přirozeně je nutné počítat i s případnou kompletní ztrátou těchto pramenů. K opatrnosti při použití takového argumentu nicméně nabádají dochované doklady o existenci jiných cechů (kožešníci, koželuhové) a četné zmínky o jiných měšťanech.
- 26** Podobně Jiří Fajt, *Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Reign of Wladislaw II (1471–1516). The present State of Knowledge and Questions of Future Research*, in: Dietmar Popp – Robert Suckale (edd.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Nürnberg 2002, s. 251–262, navrhoval jako možné sídlo dílny i Prachatice.
- 27** V případě, že se uměleckohistorická argumentace částečně opírá o technologické a restaurátorské průzkumy, by bylo jisté účelné zařazení stati z pera specialisty, která by o produkci zmíněných okruhů detailněji pojednala právě z těchto úzce zaměřených hledisek.
- 28** Vydělení dalších skupin už naznačil i Müllerův pokus vytvořit jeden dílenský okruh sestávající z českokobudějovického *Klanění tří králů* a *Třebovické madony*, kteréžto řezby byly obě někdy připisovány dílně Žebráckého mistra, srov. Jan Müller, *Některé předpoklady raného díla Mistra reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku*, *Umění XXXVIII*, 1990, s. 15–25 (obě sochy autoři katalogu z *oeuvre* Mistra Oplakávání ze Žebráku vyřazují). Skeptický jsem naopak k pokusu vysvětlit dochovaný fond jako produkci jedné obří a dlouho působící dílny, srov. Gabriela Zítková, *Mistr žebráckého Oplakávání a jeho vztah k Mistru zvíkovského Oplakávání (nepublikovaná diplomová práce na Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze)*, Praha 2008.
- 29** Sílu tradice, která antikvovala i jeho dosavadní výzkum v tomto směru si uvědomil už Albert Kutal, *K výstavě Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, *Umění IV*, 1966, s. 227: „Rozdělení díla mistra Žebráckého Oplakávání na dvě osobnosti změnilo podstatně problém chronologie jejich díla.“
- 30** Např. otázka, jak se stalo, že tvůrci jihočeských soch přebírali (v Budějovicích vzniklá?) schémata Žebráckého mistra

prostřednictvím (horažďovické?) dílny Mistra zvikovského?

**31** Michaela Christina Neumeister, *Studien zu den Altöttinger Türen und ihrem Meister*, Hamburg 1996.

**32** Lze kontrovat hypotézou, že zkratka může skrývat spíše jméno neznámého autora řezby než donátora. Může jít ale i o akronym nějakého dosud neznámého textu, srov. text „VFDEI“

(= Vere filius dei erat iste) na nápisové pásce setníka z Raphonova *Ukřižování z Heiligenstadtu*.

**33** Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.

**34** „*Christus semel pro peccatis nostris mortuus est iustus pro iniustus*“, s. 431.

**35** Nedůsledné odkazování na katalogová hesla v rámci úvodních textů a jiných hesel, nejednotný přepis nápisů a písemných pramenů, někdy rozdílné názory v rámci kolektivu autorů, které nejsou reflektovány, jako by si jich autoři navzájem ani nebyli vědomi (např. předpokládaný patronát niedertalšínského kláštera nad kostelem v Mouřenci u Annína: Zatímco Tejček se Lhotákem jej odmítají, Royt s Kuthanem jej nezávisle na sobě na základě starší literatury předpokládají, aniž by jakkoli reagovali na argumenty spoluautorů).

## Seznam vyobrazení

**1** Obálka knihy.

**2** Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, *Oplakávání Krista ze Žebráku*, kolem 1510, Muzeum hlavního města Prahy.

**3a, b** Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku (?), *Malšínská madona / Malšínská madona*, zadní strana, kolem 1510–1520, Národní galerie v Praze.

**4** Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna (?), *Dvojice andělů*, kolem 1510–1520, Národní galerie v Praze.

**5** Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna (?), *Sv. Jan Evangelista*, kolem 1520–1530, (údajně ze Svaté Majdaleny u Třeboně), Národní galerie v Praze.

## **List Of Contributors / Seznam autorů**

### **Chiara Anselmi, PhD**

Scientific methodologies applied to archeology and art,  
University of Perugia  
Scientific methodologies applied to archeology and art,  
Università degli Studi in Perugia  
chiaraans@inwind.it

### **Prof Brunetto Giovanni Brunetti**

Scientific methodologies applied to archeology and art,  
University of Perugia  
Scientific methodologies applied to archeology and art,  
Università degli Studi in Perugia  
bruno@dyn.unipg.it

### **David Buti, PhD**

Scientific methodologies applied to archeology and art,  
University of Perugia  
Scientific methodologies applied to archeology and art,  
Università degli Studi in Perugia  
david.but@hotmail.it

### **Mgr. Štěpánka Chlumská**

The National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
chlumska@ngprague.cz

### **Claudia Daffara, PhD**

Department of Computer Science, University of Verona  
Dipartimento di Informatica, Università degli studi  
di Verona  
claudia.daffara@univr.it

### **Mgr. Jan Dienstbier, Ph.D.**

Faculty of Arts, Charles University in Prague  
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze  
dienstbier.jan@gmail.com

### **Dr Raffaella Fontana, PhD**

CNR-National Institute of Optics in Florence  
CNR-Istituto nazionale di ottica, Firenze  
raffaella.fontana@ino.it

### **PhDr. Tomáš Hladík**

The National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
hladik@ngprague.cz

### **PhDr. Martina Jandlová Sošková, Ph.D.**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
jandlova@ngprague.cz

### **Mgr. Aneta Klouzová**

Faculty of Arts, Charles University in Prague  
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze  
anetaklouzova@seznam.cz

### **PhDr. Olga Kotková, Ph.D.**

The National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
kotkova@ngprague.cz

### **Costanza Miliani, PhD**

Institute of Molecular Science and Technologies,  
University of Perugia  
Istituto di Scienze e Tecnologie Molecolari, Università  
degli Studi in Perugia  
&  
Scientific methodologies applied to archeology and art,  
University of Perugia  
Scientific methodologies applied to archeology and art,  
Università degli Studi in Perugia  
costanza.miliani@cnr.it

### **Mattia Patti, PhD**

Department of Civilisations and Forms of Knowledge,  
University of Pisa  
Dipartimento di civiltà e forme del sapere, Università  
di Pisa  
mattia.patti@unipi.it

### **Mg.A., Adam Pokorný, Ph.D.**

The National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
&  
Academy of Fine Arts in Prague  
Akademie výtvarných umění v Praze  
pokorny.adam@post.cz

### **PhDr. Olga Pujmanová-Stretti**

The Society of Friends of the National Gallery in Prague  
Společnost přátel Národní galerie v Praze  
spng@spng.org

### **Aldo Romani, PhD**

Scientific methodologies applied to archeology and art,  
University of Perugia  
Scientific methodologies applied to archeology and art,  
Università degli Studi in Perugia  
aldo.romani@unipg.it

### **Francesca Rosi, PhD**

CNR-National Institute of Optics in Florence  
CNR-Istituto nazionale di ottica, Firenze  
&  
Scientific methodologies applied to archeology and art,  
University of Perugia  
Scientific methodologies applied to archeology and art,  
Università degli Studi in Perugia  
francesca.rosi@cnr.it

### **Ing. Radka Šefců**

The National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
sefcu@ngprague.cz

### **ak. soch., ak. mal. Anna Třeščíková**

The National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
trestikova@ngprague.cz

### **PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.**

Institut of Art History, Academy of Sciences of the Czech  
Republic, v.v.i.  
Ústav dějin umění, Akademie věd ČR, v.v.i.  
winter@udu.cas.cz