

Kopie, repliky, „ve způsobu Brandlově“. K ohlasům tvorby Petra Brandla ve východních Čechách

Petr ARIJČUK

ANOTACE: *Jedním z pražských malířů, kteří se svojí tvorbou výrazně uplatnili v oblasti východních Čech, byl také Petr Brandl (1668–1735). Pro řadu zdejších zákazníků pracoval v průběhu 20. a první poloviny 30. let 18. století. Starší soupisová a slovníková literatura doplnila nad rámec dnes evidovaného Brandlova východočeského oeuvru ještě mnohé další práce, vesměs připsané mylně. Naopak jiná díla, na jedné straně kopie a repliky Brandlových prací, na druhé pak pozoruhodné malby vypracované ve způsobu Brandlově, zůstala kupodivu až do dnešních dnů nepovšimnuta. Některými z těchto prací se podrobněji a v kontextu Brandlovy tvorby zabývá také tento text.*

V malířské produkci zanechané v 18. století ve východních Čechách je zastoupena poměrně pestrá škála provenienčně různorodých výkonů. Přirozeně nejčastěji byli ze strany zákazníků osloveni malíři v regionu trvale usazení a pracující, v převažujícím počtu pro nás dnes stále spíše anonymní tvůrci, žijící a pracující v tradičních uměleckých centrech zdejšího kraje i v lokálních střediscích, která se v řadě případů utvářela s ohledem na perspektivu dlouhodobější poptávky a potenciální zákazníky v menších městech, nezřídka při rezidenčním sídle vrchnosti. Vedle domácích malířů se v kraji výraznou měrou a často uplatňovali také pražští malíři. Četnými pracemi se prezentovali nejen ve službách zdejších klášterů, ale svá díla vytvářeli také pro patronátní kostely vrchnosti a na zakázky vyššího úřednického stavu a diecézního duchovenstva. V kontextu těchto širších pracovních aktivit pražských malířů zasáhl do kraje svojí tvorbou také Petr Brandl (1668–1735). Jeho zdejší působení bychom vzhledem k významu i šíři uplatnění mohli přímo označit za jednu ze samostatných dílčích kapitol barokního umění východních Čech.¹ Významný předpoklad pro takové působení přinesl Brandlův částečně i okolnostmi vynucený déletrvající pobyt v Hradci Králové, který se stal výchozím bodem pro jeho četné zdejší pracovní aktivity ve druhé polovině 20. a v první polovině 30. let 18. století. Brandl ze svého dočasného působiště cestoval za pracovními zakázkami i do vzdálenějších míst, opakovaně do Sedlce a Kutné Hory, intenzivnější kontakt na počátku 30. let navázal s cisterciáky ve slezském Křesoboru, pramenně zaznamenán je jeho výjezd do Brna. Kromě tvorby samotné jej máme vícekrát doloženého také v roli poradce a na slovo vzatého znalce.²

Obdiv a uznání k jeho tvorbě i renomé, které jej provázely již za jeho života, a snad těžší peripetie osobního života učinily z Petra Brandla již nedlouho po jeho smrti pojem a osobnost, která pro následující generace 18., 19. i počátku

20. století vytanula takřka automaticky na mysl při jakémkoli pokusu o autorské určení každé obzvláště kvalitní barokní kompozice zaznamenané zejména v kostelních či záměckých interiérech. Takováto ocenění a pohled předznamenává již třeba Brandlův medailon sepsaný Janem Quirinem Jahnem (1739–1802). Jména Petra Brandla a o dvě generace staršího Karla Škréty (1610–1674) se stala takřka synonymy pro autorské vyhodnocení těch umělecky závažných a kvalitních prací, jejichž autorství nebylo přímo deklarováno signaturou nebo alespoň zaručenou a věrohodnou informací vztahenou k samotnému autorství, ale právě a jen kvalitou malby samotné. Takto učiněné označení práce za Brandlovo dílo pak ve většině případů provázelo daný obraz dlouhodobě a pevně, v nejednom případě bývalo k životu znovuvzkříšeno i přes předchozí vyvstálé pochyby o jeho platnosti a oprávněnosti. A stále lákavé je takové připsání i v dnešní době, jak mohou napovědět některá aktualizovaná hodnocení znovu se objevivších a k posouzení opakovaně předkládaných brandlovských prací.

S prohlubujícím se poznáním Brandlova oeuvru se v kontextu autorských připsů na poli české barokní malby 18. století staly takřka neodmyslitelnými pojmy *brandlovský*, *Brandlův okruh*, *Brandlův následovník* či *Brandlův žák*. Ty přirozeně reagovaly na prvotní souhrn informací a někdy živelně se utvářející pohled na Brandla jako největšího domácího malíře a snažily se tedy v tomto stále více nesourodém souboru malířů přiřčených prací precizovat jeho co možná nejobektivnější obraz.³ Jejich z počátku při třídění malířova oeuvru smysluplné a oprávněné používání se však s postupujícím, již více jak století trvajícím zájmem o kritické poznání a hodnocení Brandlovy tvorby stává stále více spíše jen setrvačným opakováním a zastřením, které překrývá v řadě případů naši přetrvávající neznalost širokého okruhu dalších malířů činných v 18. století. Kvalita řady takto dříve ohod-



1

Obr. 1. Neurčený malíř (kopie podle obrazu Petra Brandla), *Ukřižovaný Kristus s Pannou Marií Bolestnou a sv. Janem, olej na plátně. Broumov, klášter benediktinů. Foto: Matouš Jiráček, 2016.*

nocených výkonů je přitom značně rozdílná. Oprávněnost jejich samotného spojování a poměřování s Brandlovou tvorbou se pak v rámci celého takového souboru stává ještě více problematickou. Tyto závěry platí obecně, týkají se takto označených, avšak nesourodých výkonů zjištěných v kostelních interiérech stejně jako prací zastoupených ve sbírkách muzeí či galerií. Rovněž v jejich případě lze dnes již u některých výkonů jen stěží akceptovat spojování

s Brandlovou osobou. I vzhledem k nejednoznačnému a nevyjasněnému definování obsahu těchto pojmů – koho lze vlastně skutečně označit za Brandlova žáka, koho za následovníka, koho vůbec řadit do jeho okruhu? – jsou pak tyto atribuce někdy používány nejen z nekritické tradice, ale například v případech aukčních nabídek je lze někdy těžko vnímat jinak než pouze jako snahu o účelové zvýšení prestiže a podnícení zájmu o nabízené dílo.⁴

Ani východní Čechy nejsou v problematice brandlovských přípisů výjimkou. Brandlovo autorství provázelo v minulosti řadu zdejších prací, týkalo se těch opravdu kvalitních, ale i takových, jejichž tradované připsání uvádí spíše do rozpaků.⁵ Obdobný nesoulad řešila před časem také bádání směřující svoji pozornost k barokní sochařské tvorbě 18. století na území východních Čech. Onou osobou, s níž byly poměřovány mnohé z ostatních zdejších výkonů a k níž byla v žakovském následovníctví posléze již nekriticky přiřazována další díla stejně jako jména sochařů, byl Matyáš Bernard Braun (1684–1738). Za výstižný příklad těchto až přespřiliš osobností Braunovou spoutaných a zúžených pohledů můžeme označit třeba dosavadní hodnocení tvorby již takřka před půlstoletím zaregistrovaného, ale teprve v posledních třech desetiletích opakovaně připomínaného sochaře Ignáce Tomáška (1720–1802) z Jedlí u Zábřehu. Tohoto sochaře, zatím vždy a znovu označovaného za posledního a značně pozdního Braunovce východních Čech, je však primárně a především třeba vnímat jako následovníka a představitele olomouckého sochařského niveau, jak je poznáváme v čase kolem poloviny a po polovině 18. století.⁶

Tomáškův příklad zůstává dnes ovšem již spíše jen výjimkou čekající na své přehodnocení.⁷ Náležitá pozornost věnovaná archivním pramenům umožnila totiž v předchozích dvou, třech desetiletích získat podněty, které se posléze zúročily v novém vnímání nejen činnosti Braunovy, ale především v pohledu na tvorbu těch několika nejvýraznějších v regionu usazených a působících sochařů – kdysi právě neodmyslitelných Braunovců –, jakými byli třeba Ignác Rohrbach (asi 1691–1747) či Jiří František Pacák (asi 1670–1742), stejně jako napomohla k novému nazírání na tvorbu méně v té době poznaných Severina Tischlera (1705–1742) či třeba Jana Alberta Devotyho (asi 1700 – po 1753).⁸ Ve výsledku tak podstatně posunula a narovнала přespřiliš dlouho přetrvávající – byť zprvu pochopitelně jistě oprávněný – zjednodušující pohled a představila kontext východočeské barokní sochařské tvorby v mnohem širším spektru vzájemných vztahů a podmínek.

V poznávání ve stejném čase vznikající domácí malířské produkce tohoto kraje jsme



2



3

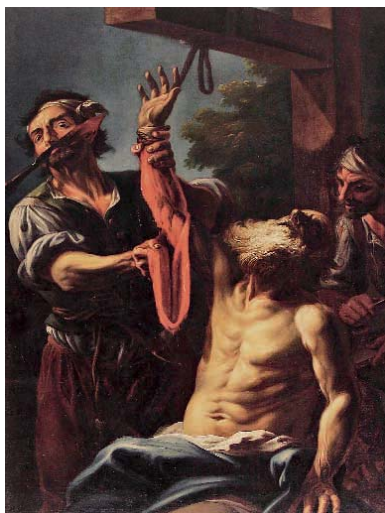
však v tomto směru stále spíše na počátku. Tvorba v kraji působících malířů je podchycena prakticky bez výjimky jen nedostatečně a nahodile.⁹ Jako značně rozdílné se ukazují umělecké schopnosti a možnosti jednotlivých tvůrců; plnili nejen zakázky dnes vnímané jako práce drobnějšího či doplňkového charakteru, řemeslné práce, spočívající třeba ve štafírování oltářních architektur a dalšího kostelního mobiliáře, ale podíleli se pochopitelně i na úkolech aspirujících na umělecký výkon, nejčastěji spočívajících v zajištění oltářních obrazových výzdob kostelů apod. Z těchto domácích tvůrců se dostalo alespoň určité pozornosti jenom těm několika malířům, na něž více v kontextu regionální tvorby upozornila zaznamenání hodná vyšší kvalita jejich prací.¹⁰ Je příznačné, že takřka každý takto jménem doložený či zjištěný malíř, i v případě absence jakýchkoli jeho realizací, byl jaksi automaticky konfrontován s osobou Brandlovou a s příslušností k jeho okruhu. A nezdá se, že by tomu bylo jinak i v případě, kdyby byl i takový, byť v rozdílné míře závislosti, shledáván.¹¹ Objektivní vyhodnocení učednických či žakovských poměrů kteréhokoliv z nich k Brandlovi ovšem převážně chybí, vnesená hodnocení spíše vyplývají z pouhých předpokladů a ze snahy o nalezení a pojmenování východisek pro umělecký vývoj dotyčného malíře. Brandl jako vždy uznávaná autorita se pak v tomto směru automaticky stává onou pomyslnou veličinou, k níž je vše, i nekriticky, vztahováno. Když je již nějaká práce některého z těchto malířů dochována, brání nejednou jejímu objektivnímu posouzení nevyhovující stav. V takto ve zkratce shrnuté situaci se tedy nacházíme v případě údajných literaturou předkládaných a ve východních Čechách působících žáků Tobíáše Birna, Antonína Regnarta či Ignáce Jana Taubera, alespoň nějaké zachované práce evidujeme se jmény dalších domnělých vyučen-

Obr. 2. Neurčený malíř (kopie podle obrazu Petra Brandla), Panna Marie ze Zvěstování, olej na plátně. Broumov, klášter benediktinů. Foto: Matouš Jiráček, 2016.

Obr. 3. Neurčený malíř (kopie podle obrazu Petra Brandla), Sv. Antonín Poustevník, olej na plátně. Bobaryně, kostel sv. Bartoloměje. Foto: Petr Arijčuk, 2015.

ců Jana Jiřího Köppela, Josefa Ignáce Kapouna či Jana Jiřího Majora.¹²

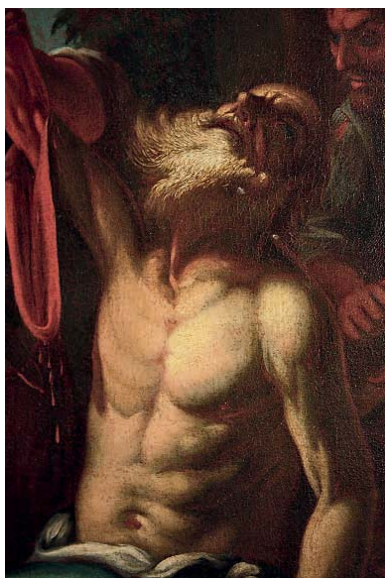
Pokud zaměříme svoji pozornost na malířskou produkci, která se ve východních Čechách objevovala v období Brandlova zdejšího intenzivnějšího pracovního působení, počínaje 20. léty 18. století, a která pak vznikala i v prvních desetiletích následujících po jeho úmrtí, zaznamenáme ohlasy Brandlovy tvorby – oproti předpokladům plynoucím z obrazu utvořeného staršími záznamy slovníkové a topografické literatury – spíše jen nahodile a v rozsahu střízlivějším, než bychom zřejmě předpokládali.¹³ Jednu ze světybných skupin tohoto okruhu prací, byť oproti očekávání nikterak početnou, tvoří soudobé kopie dnes známých Brandlových kompozic, případně dílčí kompoziční výpůjčky z těchto jeho prací. Literatura si jich kupodivu spíše nevšímala a jejich existenci zaznamenala jen výjimečně. K těm zatím nepovšimnutým a současně takovým, které rozhodně zaujmou svým provedením, náleží obraz *Ukřižovaný Kristus s Pannou Marií Bolestnou a sv. Janem*, uložený dnes v depozitáři broumovského kláštera benediktinů (obr. 1).¹⁴ Toto kvalitní zpracování neurčeného malíře a přesně nezjištěného původu je kopií známé Brandlovy kompozice, namalované kolem roku 1730 pro jezuitský kostel sv. Bartoloměje na Starém Městě pražském, později pak přenesené na své stávající místo, na hlavní oltář do kostela sv. Františka Serafinského v Dolním Slivně.¹⁵ Brandl v tomto svém dobře



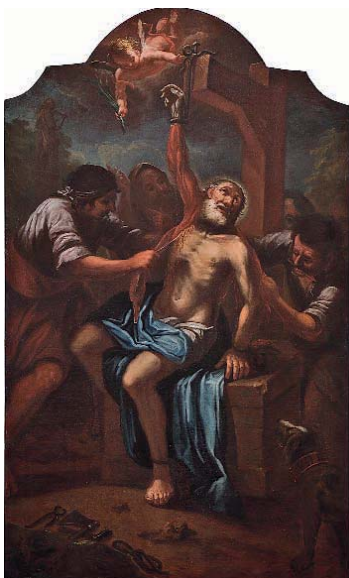
4



5



6



7

známém zpracování navázal na proslulý oltářní obraz Francesca Trevisaniho (1656–1747), umístěný od roku 1722 na hlavním oltáři v piaristickém kostele v Litomyšli. Trevisaniho nesmírně vlivná kompozice se záhy stala předlohou pro četná další zpracování tohoto motivu nejen na východě Čech.¹⁶ Také Brandlův variantní obraz evidentně vzbudil ohlas u jeho současníků i u generací mladších, jak dokládá zmíněná, patrně soudobá kopie v Broumově nebo kopie nacházející se dnes v kostele cisterciáků v Předklášteří u Tišnova, za jejíhož autora můžeme s jistotou označit Ignáce Viktorina Raaba (1715–1787), nebo zpracování zaznamenané v minulosti u milosrdných bratří na Starém Městě pražském a posléze deponované v Muzeu hlavního města Prahy.¹⁷

V Broumově zjištěný obraz, určený snad přímo pro klášter nebo pocházející z některého z objektů benediktinů na Broumovsku, je přesnou citací Brandlova originálu. Postavy Panny Marie i apoštola Jana jsou převzaty se zřejmým zájmem o přesné převedení detailu do výsledné podoby. Brandlovu obrazu se dostalo opakované pozornosti, nejméně dvakrát byl převeden do rytiny na podkladě kresby jezuita Antonína Hiebla. Z nich o něco starší je patrně zpracování Michala Jindřicha Rentze, rokem 1753 je pak datováno převedení význačného augsburského rytce Josepha Sebastiana Klaubera. Vzhledem ke kvalitě provedení broumovského obrazu, včetně detailu, a celkovému zpracování se zdá pravděpodobné, že autor tohoto obrazu nepracoval pouze na podkladě znalosti některého

Obr. 4. Petr Brandl – připsáno, Martyrium sv. Bartoloměje, olej na plátně. Skalka, kostel Panny Marie. Převzato z: Niedzielenko – Vlnas (pozn. 30), s. 376, obr. III.3.18. Foto: Petr Arijčuk, 2015.

Obr. 5. Neurčený malíř (kopie podle obrazu Petra Brandla?), Martyrium sv. Bartoloměje, olej na plátně. Broumov, klášter benediktinů. Foto: Matouš Jiráček, 2016.

Obr. 6. Neurčený malíř (kopie podle obrazu Petra Brandla?), Martyrium sv. Bartoloměje, olej na plátně. Detail malby. Chodovice, kostel sv. Bartoloměje. Foto: Petr Arijčuk, 2016.

Obr. 7. Neurčený malíř, Martyrium sv. Bartoloměje, olej na plátně. Nový Bydžov, kostel Nejsvětější Trojice. Foto: Vojtěch Krájček, 2015.

z jemu dostupných grafických převedení této Brandlovy kompozice, ale přímo z osobní znalosti Brandlova obrazu samotného.¹⁸

Sám Brandl pracoval opakovaně zejména pro břeňovský klášter benediktinů, do Broumova zřejmě dodal – pomineme-li některé v pramelech zmiňované, dnes však vesměs neznámé práce privátního charakteru – jen jediný oltářní plátno *Kristus na kříži*. Tento obraz je zaznamenan v 19. století jako součást hlavního oltáře v broumovském farním kostele sv. Petra a Pavla, který tehdy náležel pod správu benediktinů, později pak byl deponován v prostorách broumovského kláštera, kde se nachází i dnes.¹⁹ Kromě hned několika dalších údajných, ve skutečnosti však mylně Brandlovi připisovaných děl, zaznamenaných ve starší literatuře,²⁰ potvrzují širší zájem o Brandlovu tvorbu v prostředí broumovského kláštera benediktinů také dva protějšky s polopostavami Panny Marie (obr. 2) a zvěstujícího archanděla Gabriela.²¹ V jejich případě se jedná o kopie dvojice dlouhodobě známých a dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze chovaných Brandlových kompozic, jejichž původ ovšem není znám.²² Jak v případě této dvojice pendantů, tak i u obrazu s námětem Kalvárie je evidentní, že neurčení autoři těchto maleb se zaměřili toliko na převzetí kompozic, vlastní malbou se nikterak nesnažili imitovat Brandlův projev.

Původ předchozích Brandlových obrazů, které se staly předlohou pro kopie zjištěné v majetku broumovských benediktinů, leží mimo oblast východních Čech. Jako předmět kompletních i dílčích citací však přirozeně nalezneme také Brandlova díla vytvořená přímo pro zdejší objednavatele. Již kdysi spíše marginálně bylo poukázáno na volnou citaci proslulého Brandlova obrazu z hlavního oltáře zámeckého kostela ve Smiřicích.²³ Autorsky neurčená replika jeho tamního obrazu *Zjevení Páně* (1727) byla zjištěna na hlavním oltáři zámecké kaple v Lysé nad Labem a později byla zakoupena do sbírek Národní galerie.²⁴ Rovněž proslulé Brandlovo *Nanebevzetí Panny Marie*, namalované roku



8



9



10

1728 pro hlavní oltář klášterního kostela cisterciáků v Sedlci a roku 1787 zakoupené pro obnovený hlavní oltář v nově po požáru zřízeném farním kostele ve Vysokém Mýtě,²⁵ oslovilo k citacím neurčeného, patrně v regionu pracujícího malíře v obraze určeném pro hlavní oltář ve farním kostele ve Skutči.²⁶ Tatáž Brandlova kompozice pak později, někdy kolem roku 1760, inspirovala také moravskotřebovského Judu Tadeáše Suppera (1712–1771) v jeho obraze *Nanebevzetí Panny Marie* pro hlavní oltář venkovského kostela ve Slatinách u Jičína, který namaloval na zakázku Anny Josefy Schlikové.

Další obrazy, u nichž můžeme předpokládat všeobecnější známost jako v případě Brandlových prací určených pro sedlecký klášterní kostel a zámeckou kapli ve Smiřicích, a tedy také hypoteticky i zvýšenou pozornost ze strany umělců, bychom očekávali v Hradci Králové jako v hlavním krajském městě, kde malíř mimo jiné pracoval pro jezuitu i nově vystavěný seminární kostel. Pozornosti se v tomto ohledu dostalo především Brandlovu oltářnímu obrazu *Sv. Antonína Poustevníka* (1726) z hlavního oltáře kostela na Slezském Předměstí.²⁷ Tento Brandlův obraz, o necelé půlstoletí později po zboření kostela přenesený i s oltářní architekturou do královéhradecké katedrály, oslovil dosud neurčeného malíře v případě jím malovaného závěsného obrazu *Sv. Antonína Poustevníka*, nalézajícího se dnes v kostele sv. Bartoloměje v Boharyni (obr. 3).²⁸ Starší provenience obrazu nebyla zatím s jistotou zjištěna, jeho umístění v boharynském kostele je však patrně nepravdivé. V polopostavě podaný sv. Antonín Poustevník tvoří soubor se třemi dalšími polopostavami světců, se sv. Františkem z Assisi, sv. Jeronýmem a sv. Rozálií. Jejich datování ne-

ní pramenně podloženo, pravděpodobným se však jeví jejich zařazení do období kolem poloviny nebo ještě před polovinu 18. století. Polopostava sv. Antonína na boharynském obraze je evidentní kopií těžce pasáže z Brandlova v širší kompozici rozvinutého zpracování. Současný stav obrazu v Boharyni je takřka havarijní, jeho špatná čitelnost značně omezuje vyslovení jakéhokoli dalšího přesvědčivějšího hodnocení. I přes tato omezení působí tvář starce živě a je lehce provedena, evidentní zájem o Brandlovu předlohu vykazuje také modelace levé, vzhůru pozdvižené světcovy ruky a podání její dlaně s prsty. Patrně také v tomto případě šlo prvotně o zopakování Brandlovky kompozice, nikoli o snahu imitovat jeho rukopis.²⁹

Jiné dva obrazy, kopie jedné a těžké práce, zůstaly stranou pozornosti jistě i díky faktu, že se váží k Brandlovu teprve před časem určenému dílu, k obrazu *Martýrium sv. Bartoloměje* z bočního oltáře kostela Panny Marie ve Skalce u Wroclawi (obr. 4). Toto dílo, po dlouhý čas považované za práci anonymního malíře, uvedlo do oeuvre Petra Brandla teprve zjištění signatury, nalezené při restaurování obrazu v roce 1998. Nově jako Brandlovo dílo byl poté obraz představen na velké výstavě o Slezsku, spolupřipravené Muzeem mědi v Lehnici a Národní galerií v Praze a konané v průběhu let 2006 a 2007.³⁰ Vznik obrazu, původně předpokládaný teprve někdy kolem roku 1746, v souvislosti s tehdy proběhlou barokizací kostela ve Skalce, byl následně, po nově vyhodnoceném autorském připsání Brandlovi, zařazen do období před rok 1720. Tedy do období, pro které dosud jakékoli zprávy a indicie ohledně Brandlova spojení se slezským prostředím postrádáme. Za pravděpodobného objednavatele obrazu byl označen tehdejší vlastník Skalky a patron tamní

Obr. 8. Neurčený malíř, Sv. Petr, olej na plátně. Sobotka, děkanský úřad. Foto: Vojtěch Krajčů, 2015.

Obr. 9. Neurčený malíř, Sv. Pavel, olej na plátně. Sobotka, děkanský úřad. Foto: Vojtěch Krajčů, 2015.

Obr. 10. Neurčený malíř, Sv. Petr, olej na plátně. RTG snímek obrazu, celek. Sobotka, děkanský úřad.

ho kostela, správce Kladského hrabství Konrad von Sternberg. Ten v tomto čase přispěl k vybavení kostela novými varhanami a dalším mobiliářem. Okolnosti kolem navázání kontaktu mezi předpokládaným objednavatelem a pražským malířem Brandlem zatím zůstávají mimo naše poznání. Samotná kompozice byla vyhodnocena jako eventuální předstupeň k Brandlovu teprve následně, s větším časovým odstupem až roku 1734 vyhotovenému obrazu Bartolomějova martýria, určenému pro hlavní oltář kutnohorského chrámu sv. Bartoloměje, později pak roku 1797 zakoupenému a přenesenému do kostela sv. Bartoloměje v Kolíně.³¹ Mimochodem také tento kutnohorský obraz se stal inspirací pro dosud nepovšimnutou soudobou kopii, nacházející se dnes jako volně zavěšený obraz v interiéru venkovského kostela sv. Linhartu v Cítově u Mělníka.³² Současně povšimnutá a připomenutá vazba kompozičního rozvržení martýria ze Skalky k obrazu téhož námětu od neapolského malíře Mattia Pretiho (1613–1699) korespondovala se známou informací o Brandlově studiu uměleckých děl v obrázkárně Pražského hradu, v níž se tehdy tento Pretiho obraz – a to až do roku 1749 – nacházel.

Bartolomějovo martýrium ze Skalky – nebyť nalezené signatury – by zřejmě i nadále spočívalo ve své anonymitě. Celkový výraz malby a představená kvalita totiž před nalezením signatury – u Brandla v tomto případě ojediněle



11



12



13a



13b

provedené na rubu plátna – k poměřování s Brandlovým autorstvím nevybízely. A dle našeho soudu stejný dojem zanechává plátno i nyní, ve stavu po restaurování, kdy se sice prezentuje jako solidní, zručně provedená malba, zároveň však jako práce zcela postrádající – i přes zaznamenanou signaturu – Brandlovu virtuozitu nebo alespoň dílčí stopu jeho mistrovství. Je překvapivé, že tutéž ještě donedávna zcela neznámou kompozici z obrazu ve venkovském kostele ve Skalce, v malé obci u Wrocławu, nalezneme hned ve dvou kopiích ve východních Čechách. Jedno z nově zjištěných zpracování, ve zjevně slabší kvalitě svého provedení od neurčeného autora, se jako dílo nezjištěného původu nachází v prostorách benediktinského kláštera v Broumově (obr. 5).³³ Druhý, zásadnější příklad zaznamenáme v obraze určeném pro retabulum hlavního oltáře kostela sv. Bartoloměje v Chodovicích nedaleko Hořic (obr. 6).³⁴

Dle pramenných zjištění jej blíže nejmenovaný královéhradecký malíř namaloval roku 1753 na objednávku tehdejšího hejtmána královéhradeckého kraje Jana Václava La Motte de Frintrop.³⁵ Ačkoli je autor díla anonymní, malba představuje kvalitativně zajímavý příklad práce, vzniklé v regionu. K této zjevně nesourodé dvojici – i ke konstatování o širší znalosti skaleckého, ale také Brandlova kutnohorského zpracování Bartolomějova martýria – nutno uvést ještě další, třetí opomíjený obraz téhož námětu z bočního oltáře kostela Nejsvětější Trojice v Novém Bydžově (obr. 7).³⁶ S kompozicí broumovského ani chodovického obrazu, které společně s obrazem ze Skalky vytvářejí jednu konkrétní řadu kopií, se zcela neshoduje, je v podstatě jejich další variací. Současně ovšem novobydžovská kompozice jako autonomní,

Obr. 11. Neurčený malíř, Sv. Petr, olej na plátně. RTG snímek obrazu, detail hlavy sv. Petra. Sobotka, děkanský úřad.

Obr. 12. Neurčený malíř, Sv. Petr, olej na plátně. Detail malby hlavy sv. Petra. Sobotka, děkanský úřad. Foto: Vojtěch Krajíček, 2015.

Obr. 13. Neurčený malíř, Sv. Pavel, olej na plátně. Srovnání RTG snímku (13a) a příslušného detailu malby v partii hlavy sv. Pavla (13b). Sobotka, děkanský úřad. Foto: Vojtěch Krajíček, 2015.

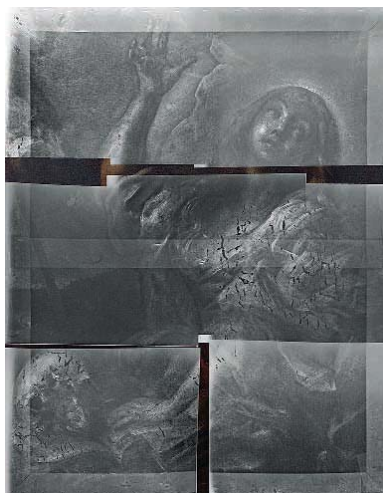
osobitá práce využívá evidentně také znalosti Brandlova kutnohorského obrazu stejně jako zpracování Pretiho. Malířský rukopis novobydžovského obrazu bychom přitom mohli označit za nápadně blízký chodovickému obrazu. Nepovšimnutá signatura „VHP“, umístěná na obojku psa a náležející zatím neidentifikovanému malíři, pak zcela přesvědčivě odkazuje na tentýž motiv v Brandlově *Martýriu sv. Bartoloměje* (1734), namalovaném pro kostel v Kutné Hoře.³⁷

Co tedy v souvislosti s obrazem ze Skalky – při jeho nově učiněném připsání Brandlovi a s výše předestřenou výtoku k jeho malířským kvalitám a následně naznačeným pochybám o jeho vlastnoručním provedení samotným Brandlem – nejvíce zaujme, je právě přítomnost autorsky různorodé trojice obrazů dosvědčujících znalost jedné a téže kompozice – stejné jako ve Skalce – v prostředí východních Čech. Jen stěží lze předpokládat, že by jejich autoři mohli reagovat a vycházet právě ze znalosti obrazu ze Skalky, stejně tak nepředpokládáme možné poučení mezi jednotlivými malíři v rámci východočeských zpracování navzájem. Vzhledem k početným citacím jedné a téže kompozice bychom tedy spíše očekávali existenci ještě nějakého dalšího zpracování – snad provedeného na exponovaném místě nebo spojeného s dnes neznámým, silným příběhem –, které se pak pro ně, stejně jako pro malíře obrazu ze Skalky, stalo výchozí předlohou.³⁸ Roli předlohy by pak případně mohlo sehrát také zatím nezjištěné grafické převedení oné postrádané a předpokládané, zaznamenané kompozice.

K celé této kauze tak nabízí trochu obdobný příklad příběh Brandlova obrazu Sv. Jana Nepomuckého jako *almužníka* z hlavního oltáře zámecké kaple v Barchově. Na existenci tohoto neznámého a dodnes neznámého Brandlova obrazu upozornilo teprve povšimnutí jeho grafického převedení, v němž byl vedle tvůrce této grafiky Rentze uveden jako malíř právě Petr Brandl. Rentzova grafika, chronogramem datovaná do roku 1733, díky záznamu erbu, který přidržuje jeden z andělů, identifikovala také objednavatele obrazu, královéhradeckého hejtmána Kryštofa Norberta Voračického z Paběnic.



14



15



16

V souvislosti s datací i osobou objednavatele tak byl tento nově zjištěný, byť nedochovaný obraz zprvu mylně nahlížen v souvislosti s malířovou známou realizací téhož námětu v Křesoboru. Jeho skutečnou lokalizaci ukázalo teprve relativně nedávné nalezení dalších dvou do té doby neznámých a přehlížených Brandlových prací, prokazatelně pocházejících právě z interiéru kaple v Barchově, a doložení jejich spojitosti s postrádaným obrazem sv. Jana rozdávajícího almužnu.³⁹ Za doklad obecnější soudobé znalosti také tohoto Brandlova obrazu lze považovat anonymní olejomalbu menšího formátu, nacházející se dnes ve sbírkách Regionálního muzea v Litomyšli.⁴⁰ Z pohledu malby samotné tato nikterak zásadní práce evidentně kopírovala, s absencí jen několika komparsních postav dotvářejících pozadí, právě Brandlův barchovský obraz z hlavního oltáře zámecké kaple. Dalším jeho opomíjeným záznamem je pak retabulový obraz jednoho z bočních oltářů ve farním kostele sv. Archanděla Michaela v Králíkách, který se v současné době prezentuje obnovovacím zásahem provedeným někdy v závěru 19. nebo na počátku 20. století malířem E. Weiserem.

Vedle kopií a replik představují druhou podstatnou skupinu díla, která bychom asi nejlépe mohli charakterizovat slovním spojením „ve způsobu Brandlově“. Zároveň si lze představit, že by je svého času – pokud by je byl znal – ohodnotil František Beneš, jeden z časných Brandlových životopisců, výrokem „... není rozhodnuto, smí-li se přičísti Brandlovi či nic...“, pokud by je tedy tehdy hned přímo Brandlovi samotnému nepřipsal.⁴¹ Obě tyto charakteristiky nás poměrně často přivádějí ke středně velkým formátům, které zobrazují jedinou postavu světce či světice, zachycenou v polopostavě

s výrazně provedenou malbou hlavy. Tedy k oné kategorii prací, které náležely patrně k nejčastěji napodobovaným výkonům samotného Brandla, ke kategorii nejčastěji reprezentované právě hlavami starců, apoštolů či evangelistů, kajících, eventuálně tvářemi alegorií. Zároveň obecně právě takovýto námět, jak napovídá již pohled na dosavadní brandlovská bádání, představuje zřejmě nejprůhodnější téma k napodobení manýry a malířské faktury samotného Brandla.⁴² Důsledným zaměřením se – v rámci předpokládaného Brandlova oevru – na tuto kategorii prací tak byla v minulosti vyprofilována a bezpečně určena zejména podoba této tvorby v podání Michaela Václava Halbaxe (1661–1711)⁴³ a do určité míry také Filipa Christiana Bentuma (kolem 1690 – po 1757).⁴⁴ Také s jejich díly se ve východních Čechách setkáme, avšak pouze v rovině kabinetní či pro sběratelské účely zaměřené malby, tedy vesměs prací určených k zakončování do obrazové sbírky, nikoli jako děl objednaných k vybavení kostelního interiéru nebo fary, tj. té produkce, jíž se zabýváme a které věnujeme pozornost.⁴⁵ Z poměrně širokého okruhu takto tematicky zaměřených prací dochovaných ve východních Čechách si povšimneme pouze těch, u nichž lze již v minulosti provedenou konfrontaci s Brandlovým autorstvím objektivně označit za smysluplnou a přínosnou s ohledem na snahu o lepší poznání a uchopení malířského prostředí kraje a také stále málo probádaného okruhu *brandlovské* tvorby.

Již soupisová literatura zaregistrovala zajímavou dvojici pendantů z majetku děkanského úřadu v Sobotce zobrazujících v polopostavách apoštoly sv. Petra a sv. Pavla.⁴⁶ O obrazech, zavěšených svého v času v presbytáři sobotického kostela sv. Máří Magdalény, se patrně

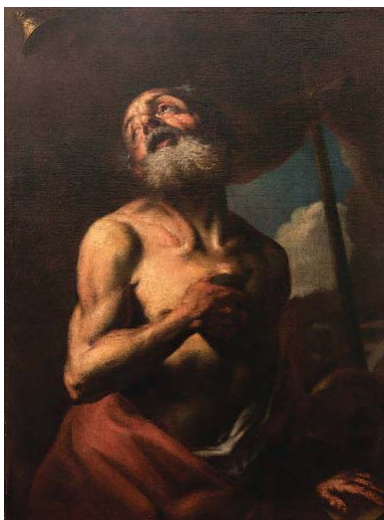
Obr. 14. Neurčený malíř, Sv. Máří Magdaléna, olej na plátně. Trutnov, Galerie města Trutnova. Foto: Vojtěch Krajčů, 2015.

Obr. 15. Neurčený malíř, Sv. Máří Magdaléna, olej na plátně. RTG snímek obrazu, celek. Trutnov, Galerie města Trutnova.

Obr. 16. Neurčený malíř, Sv. Máří Magdaléna, olej na plátně. Detail malby. Trutnov, Galerie města Trutnova. Foto: Vojtěch Krajčů, 2015.

prvně v souvislosti s Brandlovým autorstvím zmínila v 19. století farní kronika. V ní je uvedena informace, že jako Brandlova díla byly roku 1745 věnovány kostelu soboteckým měšťanem Jiřím Stružinským. V polovině 60. let 20. století se obraz Sv. Petra, datačně tehdy vřazený do období kolem roku 1730, objevil jako Brandlovo dílo v evidenci Památkového ústavu (obr. 8).⁴⁷ Naposledy pak byl za možného autora obou sobotekých obrazů označen Jan Jindřich Schlegel (1697–1741), pražský malíř řazený do okruhu Brandlova, aniž byl ovšem tento nový atribuční posudek v celkově jinak vlastivědně a historicky zaměřené práci blíže komentován.⁴⁸

Běžné srovnání obou maleb nás vede spíše k závěru, že se jedná o dvě autorsky odlišná díla, vzájemně si blízká evidentní snahou o postižení základních principů Brandlova rukopisu. Za *brandlovské* bychom přitom mohli označit především zpodobení apoštola Petra, obraz Sv. Pavla (obr. 9) je zjevně pojat přece jen odlišně, osobitě. Nápadný je v jeho případě markantní rozdíl mezi suverénním způsobem ztvárnění hlavy a poněkud neutrálně vyznívajícími vypracováním zbytku obrazu, tedy zejména trupu těla včetně draperie šatu a třeba držené knihy. Snad i proto byla zobrazení apoštola Pet-



17



18



19

Obr. 17. Neurčený malíř (Jan Jiří Major?), Sv. Jeroným, olej na plátně. Hradec Králové, biskupská rezidence (původně Hněvčeves, fara). Foto: Vojtěch Krajíček, 2015.

Obr. 18. Neurčený malíř (Jan Jiří Major?), Sv. Jeroným, olej na plátně. RTG snímek obrazu, detail hlavy sv. Jeronýma. Hradec Králové, biskupská rezidence (původně Hněvčeves, fara).

Obr. 19. Neurčený malíř (Jan Jiří Major?), Sv. Jeroným, olej na plátně. Detail hlavy sv. Jeronýma. Hradec Králové, biskupská rezidence (původně Hněvčeves, fara). Foto: Vojtěch Krajíček, 2015.

ra věnována pozornost přednostně a zejména jeho zpodobení bylo s Brandlovou tvorbou poměřováno.

Zajímavé zjištění přinesl rentgenologický průzkum obou obrazů. Obraz s apoštolem Petrem prokázal druhotné použití plátna se starší malbou, zachycující v polopostavě světce, řeholníka, charakterizovaného atributy kříže s trnovou korunou a věnce, který mu přináší anděl slétající nad jeho hlavou (obr. 10). Z tváře řeholníka lze usuzovat na poměrně jistě si počínajícího autora. Je otázkou, s jakým časovým odstupem byla vlastně původní malba znovu použita a přemalována stávající hlavou apoštola Petra, nyní orientovanou vůči původní malbě opačně. Veškeré stávající posuzování ovlivňuje nepříznivý a pro konkrétnější soudy nevyhovující stav zachování malby, jejíž ztmavlé laky značně limitují čitelnost. Je však patrné, že výsledná malba se evidentně snaží o co možná nejvěrnější nápodobu Brandlovy faktury se snahou o postižení charakteristických detailů. Zřejmou snahu o toto – pouze – pečlivě napodobení nejvíce odhaluje právě rentgenogram, z něhož je současně patrné úporné skládání jednotlivých tahů v partiích

vousů, očí a čela (obr. 11, 12). Tento moment můžeme vnímat jako nejpodstatnější mezi argumenty pro odmítnutí Brandlova autorství.

Kontrastní je pak tento způsob práce – tato imitace – zejména při srovnání s rentgenogramem tváře apoštola Pavla na druhém obraze, jehož malířská faktura naopak oplývá jistotou a sebevědomím ve svém nahození (obr. 13a a 13b). Paradoxně tomuto obrazu nebyla prakticky věnována pozornost, byť by si ji pro své kvality bezpochyby zasloužil. Obraz Sv. Pavla se přitom zřetelně od Brandlova rukopisu odlišuje, jeho individuální kvalita však přímo motivuje k budoucí identifikaci autora této malby. Jak již bylo výše řečeno, nadnesené spojení s autorstvím Jana Jindřicha Schlegela není blíže ozřejmeno. Schlegelova tvorba je stále poznána jen velmi okrajově. Za její obecně přijatou ukázkou lze zatím považovat pouze soubor oltářních obrazů, které malíř dodal kolem roku 1740 do farního kostela sv. Jana Křtitele v Lysé nad Labem.⁴⁹ Ani tento soubor však není ve své malířské faktuře zcela jednotný a zpodobení apoštola sv. Pavla ze Sobotky, které je samo o sobě, jak jsme již výše podotkli, pro takováto porovnávání značně specifickou kategorií, do manýry Schlegelových obrazů z Lysé příliš nezapadá.

Zajímavý příklad procesu vzniku výsledné podoby malby nabízí také před časem restaurovaný obraz Sv. Máří Magdalény, dochovaný a během 20. století s jistotou doložený v Trutnově (obr. 14). Dnes se nachází v depozitáři Galerie města Trutnova a předtím byl volně zavěšen v kostele sv. Jana Křtitele na Jánském vršku, v místní části Trutnova.⁵⁰ Vzhledem k typologii této práce však nemusí být toto starší provenienční doložení zcela určující, okolnosti samot-

ného vzniku obrazu neznáme. Dílo nebylo ani přes provedené restaurování dosud nikterak prezentováno a vcelku pochopitelně je tedy nezaznamenala ani odborná literatura. Jedná se evidentně o práci, jejíž jakékoli hodnocení nelze oprostit od konfrontace s tvorbou Petra Brandla. Již samotné pojetí zobrazení světce, podané v poloviční postavě s extatickým gestem ruky a na neutrálním tmavě laděném pozadí, upomene na řadu Brandlových nebo Brandlovi přisuzovaných zobrazení, kajícíci sv. Máří Magdalény nevýjimaje. Při konfrontaci trutnovské Máří Magdalény se známou Brandlovou tvorbou, přesněji tedy s jeho přednesem a rukopisem, pak má evidentně nejvíce společného s jeho obdobně velkými formáty řazenými do závěru 20. a průběhu 30. let 18. století. Trutnovský obraz přitom nepředstavuje kopii ani repliku žádného z dnes známých Brandlových vypoštění této světice.

Celkový způsob podání, typ tváře, naklonění hlavy, zpracování očí, modelace pootevřených rtů, to vše se jeví, vrátíme-li se k zaběhnuté terminologii, jako ve způsobu Brandlově namalované. Stejně je tomu s exaltovaným gestem pravé ruky, v němž bezpečně nalezneme pro Brandla charakteristický prstoklad, přesvědčivě vyznívá též ostrý přechod světla a stínu při ztvárnění dlaně, nechýbí krátkým volným tahem nanášené odlesky na konečcích prstů. Zde se tak nabízí srovnání s hned několika autentickými Brandlovými pracemi. Obdobně ztvárnění k obličejí Máří Magdalény bychom v rámci východočeské produkce našli například ve tváři Panny Marie z Brandlova obrazu *Nanebevzetí Panny Marie*, který namaloval roku 1728 pro hlavní oltář cisterciáckého kostela v Sedlci, nebo u Panny Marie Bolestné v rozměrném zá-

věsném obraze namalovaném roku 1733 pro zámekovou kapli sv. Jana Nepomuckého v Barchově. Řadu společných znaků mezi trutnovským obrazem a nepochybnými Brandlovými pracemi bychom našli také ve způsobu ztvárnění rozevřené knihy, a to včetně – v tomto případě nečitelné – vpisky červenou barvou na horní okraj stránky nad opět pro Brandla charakteristicky podaným blokem textu. To vše jednoznačně ukazuje, že hledaný autor obrazu velmi dobře Brandlovu tvorbu znal a její drobné, ovšem ve výsledku obzvláště charakteristické nuance ovládal.

Znalecký posudek vypracovaný po zrestaurování obrazu se oproti tradovanému Brandlovu autorství vyhradil a konstatoval, že „jde s velkou pravděpodobností o individuální autorskou práci“ neznámého malíře.⁵¹ Snaha tohoto malíře o co možná nejvěrnější přiblížení se k Brandlovu rukopisu a výrazu je zcela zřetelná a ve srovnání s výše zmíněnými pracemi se mu maximálně přibližuje. Vzhledem k předpokládanému záměru autora malby namalovat obraz ve způsobu Brandlově zaujme také provedení rentgenologický průzkum (obr. 15). Ten zřetelně ukázal na malířovo dodatečné ujasňování již započaté a rozpracované kompozice a prokázal několik změn, k nimž v průběhu prací přistoupil. Tou nejpodstatnější bylo zcela jistě přepracování levé ruky Máří Magdalény, která původně spočívala na stránkách o devadesát stupňů otočené rozevřené knihy. Ve výsledném řešení ji však malíř vztáhl v kajícím gestu pokory na Mářinu hrud a částečně zastřel také její zprvu více odhalený dekolt. Druhou závažnou informací, kterou rentgenogram nabízí, je opět zjevná snaha o pečlivé, značně hlídané a opatrně nasazované tahy, podmalbě evidentně chybí lehkost, je opět spíše úporná a pečlivě kalkulovala. Jméno autora takto silně napodobivě pojaté malby, kalkulující se zapojením do detailu odporovaných a pro Brandla typických prvků, bohužel neznáme (obr. 16). Jakkoli seriózně nemůžeme v takovémto případě uvažovat ani o osobě Brandlova syna Maxmiliána, malíře pramenně opakovaně doloženého v otcově přítomnosti u některých jeho zejména rozsáhlejších zakázek, objektivně však dosud žádným jeho konkrétním sledem nedoloženého.

Ve sledovaném souboru ve způsobu Brandlově realizovaných maleb bychom patrně za ještě jiný přístup svého autora označili zpracování obrazu Sv. Jeronýma (obr. 18), který představuje dalšího světce ze skupiny oblíbených a objednatelsky vděčných námětů kajícníků. Obrazu, nacházejícímu se původně na faře v Hněvčevsi a dnes přenesenému do biskupské rezidence v Hradci Králové, se již okrajově věnovala i literatura, kde byl mimo jiné označen za kopii obrazu nacházejícího se na počátku 20.

století v královéhradecké biskupské rezidenci.⁵² Představuje další typické vyobrazení obvykle zahrnuté do souboru prací označovaných za malby z Brandlova okruhu, eventuálně práce Brandlova následovníka. Oproti soboteckému sv. Petru, a z jiného úhlu pohledu i sv. Pavlu, stojíme v tomto případě před ve všech směrech vyváženým a přesvědčivě podaným zobrazením. Obraz zaujme zejména zpracováním stařecké, voussem porostlé tváře, ztvárněním Jeronýmova těla i přesvědčivostí svého rukopisu, zároveň se však – obdobně jako u sv. Pavla ze Sobotky – jeví patrným jeho vědomý odstup od autentických Brandlových prací. I v tomto případě dominuje malbě co do propracovanosti ztvárnění vousaté tváře světce. Ta se řadí použitím pastózního rukopisu do dlouhé řady takto vypracovaných hlav, které ovšem zdaleka nejsou pouze specifikem tvorby Brandlovy. Vysokou kvalitu a lehkost v provedení prokazuje také rentgenogram malby (obr. 18). Uvolněný rukopis podmalby svědčí o jistotě a sebevědomí svého autora, jehož cílem dozajista nebylo předstírat autentičnost Brandlovy malby, ale vytvořit práci v duchu dobově oblíbených a objednatelsky vděčných hlav starců.

Pokud bychom uvažovali o konkrétnějším autorském určení, pak případně na mysl přede vším z Furlánska pocházející a v Jičíně někdy před polovinou 20. let 18. století usazený Jan Jiří Major (asi 1691–1744).⁵³ Z jeho dnes stále jen značně omezeně poznaného oeuvre je nutné vzhledem k úvahám o vztahu jeho tvorby k dílu Petra Brandla zmínit především signovaný a rokem 1734 datovaný obraz *Vyučování Panny Marie* na jednom z bočních oltářů klášterního kostela paulánů v Nové Pace, bohužel do určité míry v některých partiích znečištěnějším starším obnovovacím zásahem.⁵⁴ Kromě ústřední dvojice tvořené sv. Annou a malou Marií v něm Major vyhradil významné místo také sv. Jáchymovi, jenž jinak obvykle pouze pasivně doplňuje celý děj, vystavěný na dialogu Anny s malou Marií. V Majorově zpracování však od Anny přebírá roli hlavního hybatele děje Jáchym a divákovu pozornost tato postava přednostně poutá i malířským ztvárněním své stařecké hlavy. Václav Vilém Štech v tomto obraze shledal „přímý vliv Brandlův v typech, barvě i ve střídání osvětlení skupiny“. Majorovo zaujetí pro vypracování hlavy sv. Jáchyma (obr. 19), na níž zejména můžeme pozorovat ony tři vyjmenované atributy Štechovy charakteristiky podmíněné Brandlovým vlivem, nápadně upomíná na podání a ztvárnění tváře u hněvčevského Jeronýma (obr. 20).

Také Major je malířem, který bývá tradičně řazen do Brandlova okruhu, někdy je označován přímo za Brandlova žáka. O zřejmých kvalitách a brandlovské charakteristice jeho malby vypovídají již nejstarší záznamy, které mu byly



20

Obr. 20. Jan Jiří Major, *Vyučování Panny Marie*, olej na plátně. Detail malby hlavy sv. Jáchyma. Nová Paka, paulánský klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Petr Arijčuk, 2015.

věnovány na stránkách slovníkové literatury. Například Gottfried Johann Dlabacz, ačkoli zmiňuje pouze jediný Majorův oltářní obraz v Brandy se nad Orlicí, jej charakterizoval slovy „malte er fleissig, und eben so gut, wie Brandel selbst“.⁵⁵ O Majorově nikoli zřejmě náhodné a ojedinělé pozornosti věnované Brandlově tvorbě vypovídá také dosud nepovšimnutý obraz *Apoteóza sv. Jana Nepomuckého* (obr. 21), nepůvodně v kostele sv. Jakuba Většího v Jičíně.⁵⁶ Fyzionomie postav zřetelně určují jako autora této práce, původně bezpochyby oltářního obrazu náležejícího k vybavení některého z kostelů v Jičíně nebo v jeho blízkém okolí, právě Jana Jiřího Majora. Ten v něm replikoval Brandlovu dobře známou, někdy na přelomu let 1725 a 1726 namalovanou kompozici se sv. Janem Nepomuckým pro jeden z bočních oltářů paulánského klášterního kostela v Nové Pace,⁵⁷ tedy pro kostel, pro který o několik let později, jak jsme již výše zmínili, Major sám pracoval.

Hněvčevský obraz Sv. Jeronýma ovšem působí výrazně příznivějším a kompaktnějším dojmem než kompozice rozměrnějších Majorových oltářních obrazů. Zde se víc než zřetelně potvrzuje, že právě takového menší formátu s vyobrazením hlavy jako ústředním motivem nabízele svým tvůrcům poměrně zajímavě a úspěšně zvládnutelnou příležitost k navození dojmu Brandlova díla. Stejný výsledek lze mimochodem zaznamenat i u výše zmíněných obrazů Jana Jindřicha Schlegela v Lysé nad Labem. Po-

všimneme-li si pouze dílčích pasáží z jeho tamních oltářních pláten – konkrétně třeba zobrazení hlav Boha Otce či rovněž Jeronýma –, pak v nich shledáme přitažlivou, s přehledem provedenou malbu, jejíž ambice se však rozmělní a utlumí v pohledu na obraz, resp. malbu jako na nedílný celek. Brandlova virtuozita se pak vytrácí, Schlegelovy ani Majorovy práce nedosahují ve větším formátu a v bohatších figurálních kompozicích zdaleka takového účinku, jakého se jim dostává v případě dílčích zobrazení stařeckých hlav. Stejný závěr ovšem platí třeba i pro mnohem uznávanějšího Filipa Christiana Bentuma. Pohled na jeho oltářní obrazy a větší kompozice je ohledně jejich kvalit místy až kontrastní k jeho znamenitě ztvárněným hlavám starců stejně jako k ranější portrétní tvorbě. Také Majorovy dnes zatím zjištěné, co do počtu skrovné práce tomuto vzorci odpovídají.⁵⁸ Motiv hlavy se v Majorově podání může stát samostatnou disciplínou, v níž patrně dokázal – zejména pokud mu posléze na podkladě dalšího nutného rozšíření v poznávání jeho díla bude možné s jistotou připsat hněvčevského Sv. Jeronýma – s úspěchem pracovat ve způsobu Brandlově.

Článek vznikl v rámci výzkumného cíle Výzkum, dokumentace a prezentace vybraných druhových skupin a památek movitého kulturního dědictví, financovaného z institucionální podpory Ministerstva kultury dlouhodobého rozvoje výzkumné organizace NPÚ (DKRVO).

■ Poznámky

- 1 K Brandlovu východočeskému působení především Jaroslav Prokop, *Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725–1735*, Praha 2006. Dále srov. Idem, *Neznámá díla Petra Brandla ze zámecké kaple v Brachově*. K objevu Brandlových obrazů v novobýdžovském muzeu, *Umění XXVIII*, 1980, s. 333–354.
- 2 Zcela zástupně z celé řady k osobě a tvorbě Petra Brandla publikovaných monografických pojednání i dílčích studií uvádíme alespoň ty, k nimž se v textu budeme opakovaně vracet. Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668–1735. Katalog výstav*, Praha 1968; Andrea Rousová, *Petr Brandl – mistr barokní malby*, Praha 2013.
- 3 Tuto potřebu konstatoval již třeba v roce 1867 František Xaver Josef Beneš (1816–1888) ve své stati věnované Brandlovi, později její stálou aktuálnost připomenul zejména Karel Boromejský Mádl (1859–1932) ve svém textu uvádějícím katalog Brandlovu výstav v roce 1911.
- 4 Srov. Jan Skřivánek, *Petr Brandl, Art&Antiques*, 3/2015, s. 20–21.
- 5 Přehledně k této problematice viz Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 1), s. 157–173.
- 6 K Ignáci Tomáškoví naposledy Ivo Kořán, *Heresie a sochařství východních Čech v 18. století, Pomezí Čech, Mo-*

ravy a Slezska. Sborník prací ze společenských a přírodních věd XI, 2010, s. 29–30.

7 Již před lety upozornil na několik Tomáškových kreseb, uložených v tzv. pozůstalosti malíře Judy Tadeáše Suppéra v Moravské galerii v Brně, Martin Pavlíček. Několik z nich pak spojil i s konkrétními Tomáškovými realizacemi.

8 Ze zásadních studií věnovaných sochařům a zákum tradovaného Braunova okruhu, a současně studií přinášejících nová podstatná sdělení, oproštěná od dlouhodobě a opakovaně zjednodušujících pohledů na celou problematiku, srov. zejména Jan Pipek, *Pověstný řezbář Pacák, žirečtí jezuité a Pelzelova sbírka životopisů věhlasných učenců a umělců*, in: *Ročenka Státního okresního archivu v Trutnově 2003–2004*, Trutnov 2006, s. 107–155; Martin Pavlíček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2008. Přesto ovšem i nadále zůstává řada zajímavých sochařských výkonů zanechaných v 18. století v tomto kraji bez bližšího poznání, naposledy srov. Ivo Kořán, Braunovci na Trutnovsku, *Krkonoše – Podkrkonoší. Vlastivědný sborník XXI*, 2013, s. 161–181.

9 Pomineme-li Brandlovu tvorbu a několik málo významných solitérů (např. Trevisaniho oltářní obrazy v Litomyšli a v Žamberku), pak systematicky a dlouhodobě byla v kontextu barokního malířství východočeského kraje věnována pozornost především malbě vídeňské proveniencí – srov. naposledy souhrnně Pavel Preiss, *Pod Minerviným štítem. Kapitoly o rakouském umění ve století osvicenství a jeho vztahu ke Království českému*, Praha 2007, s. 99–126 – a malířské tvorbě určené pro kláštery a objekty benediktinů na Broumovsku a Policku – zde jako výchozí studii, následně doplňovanou dalšími texty, viz Milada Vilímková – Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989, s. 183–268.

10 K obdobně vnímané situaci na příkladu malířské tvorby v části západních Čech aktuálně Andrea Steckerová – Štěpán Vácha, Barokní malířství v západních Čechách, in: Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (edd.), *Vznešenost a zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Plzeň 2015, s. 68–87.

11 K problematice malířství 18. století s důrazem přednostně věnovaným malířům trvale nebo dlouhodobě usazeným a pracujícím v kraji především srov. Ivo Kořán, Barok pod Orlickými horami, *Orlické hory a Podorlicko. Sborník vlastivědných prací III*, 1970, s. 120–121; Idem, *Umění a umělci baroka v Hradci Králové, Umění XIX*, 1971, s. 57–59, 68–69, 168–173, 183–185; Idem, *Umění baroka v Havlíčkově Brodě, Havlíčkobrodsko. Vlastivědný sborník VI*, 1992, s. 1–33; Rudolf Zrůbek, Barokní rodové malířské dílny v Rychnově nad Kněžnou, in: Václav Petrbok – Radek Lunga – Jan Tydlitát (eds.), *Východočeská duchovní a slovesná kultura v 18. století. Sborník příspěvků ze symposia*, Boskovice 1999, s. 451–463.

12 K jejich tvorbě zejména Kořán, *Umění a umělci* (pozn. 11), s. 59, 69, pozn. 72.

13 Významnou roli pro nastavení vnímání malíře Petra Brandla sehrála vedle prvních jemu věnovaných medailonů a textů také literární zpracování jeho života a tvorby.

K tomuto fenoménu srov. zejména Prokop, Petr Brandl (pozn. 1), s. 140–153; Gabriela Trojanová, *Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2008, s. 55–63.

14 Olej, plátno, 128 × 71,5 cm, neznačeno.

15 K obrazu více Neumann (pozn. 2), s. 29; Prokop, *Neznámá díla* (pozn. 1), s. 335–336; AS (Andrea Steckerová), in: Martin Barus (ed.), *Ad gloriam Dei. 130 let Diecézního muzea v Litoměřicích a 20 let jeho obnovené existence*, Litoměřice 2015, s. 122–124, č. kat. 33.

16 Trevisaniho kompozice ovlivnila četná malířská zpracování, ale hned v několika případech je doloženo její využití také v řezbářské a sochařské produkci regionu, formou kopií i replik. Více viz Jaromír Neumann, Trevisaniho modelletto pro litomyšlské Ukřížování, *Umění IIL*, 2000, s. 394–406; Martin Pavlíček, Kaňka, Braun a Trevisani co-production. Podoba a osudy hlavního oltáře piaristického kostela Nalezení sv. Kříže v Litomyšli, *Pomezí Čech, Moravy a Slezska. Sborník prací ze společenských a přírodních věd XIV*, 2013, s. 37–55.

17 K obrazu nacházejícímu se dříve u milosrdných bratří srov. Neumann (pozn. 2), s. 157, č. kat. 135.

18 Srov. Neumann (pozn. 2), s. 157–158, č. kat. 135, 136.

19 Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen statistisch-topographisch dargestellt, Bd. V, Königgrätzer Kreis*, Prag 1836, s. 177; Prokop, Petr Brandl (pozn. 1), s. 167, 252–253, pozn. 13.

20 Antonín Cechner, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Broumovském*, Praha 1930, s. 88, 89, 90, 95, obr. 106, 107; Vilímková – Preiss (pozn. 7), s. 296, pozn. 2.

21 Oba obrazy olej, plátno, 19 × 14 cm, neznačeno.

22 K Brandlovým originálům, s poznámkou o další takové protějškové dvojici v klášterní galerii v Teplé, srov. Neumann (pozn. 2), s. 77, č. kat. 26, 27.

23 K Brandlovu obrazu ve Smiřicích zejména srov. Neumann (pozn. 2), s. 25, 67–69, č. kat. 18.

24 Srov. Pavel Preiss, *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 1981, s. 116, 304 (pozn. 4).

25 Srov. Jaromír Neumann, *Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtě*, Vysoké Mýto 1978; Štěpán Vácha, *Kauza vysokomýtského oltáře, Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny V*, 2003, č. 1, s. 33–45.

26 Srov. Neumann (pozn. 16), s. 33 (pozn. 3).

27 Srov. Prokop, Petr Brandl (pozn. 1), s. 59–60, 214–216.

28 Olej, plátno, 110 × 83,5 cm, neznačeno. Srov. Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech, svazek 1 (A/J)*, Praha 1977, s. 90.

29 Obraz byl hypoteticky spojen s činností v několika generacích pracujících malířské dílny Kapounů. K tomu srov. Kořán, *Umění a umělci* (pozn. 11), s. 172.

30 K obrazu více Andrzej Kozel, in: Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (edd.), *Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2006, s. 375–377, č. kat. III. 3.18. K dalším kopiím Brandlových slezských prací srov.

zejména Andrzej Koziel, Nieznany obraz Petera Brandla „Ścięcie św. Barbary” w kościele parafialnym pw. św. Barbary w Wojcieszyczach koło Jeleniej Góry, czyli rzezc o fundatorskim przebaczeniu, *Roczniki Sztuki Śląskiej* XXII, 2013, s. 95–104.

31 K tomuto Brandlovu obrazu pro kutnohorský kostel sv. Bartoloměje srov. Neumann (pozn. 2), s. 71–72, č. kat. 20; Prokop, Petr Brandl (pozn. 1), s. 128–131.

32 Srov. Poche (pozn. 28), s. 166.

33 Olej, plátno, 131 × 99 cm, neznačeno.

34 Olej, plátno, cca 125 × 70 cm, neznačeno. K obrazu v Chodovicích již dříve ve zkratce Kořán, Umění a umělci (pozn. 11), s. 172.

35 Státní okresní archiv Jičín, fond Farní úřad církve římskokatolické v Chodovicích, inv. č. 1, kn. č. 1 – *Gedenkbuch der St. Bartholomaei Localkirche zu Chodowitz. Vom Jahre 1838 an*, s. 303.

36 Olej, plátno, 185 × 112 cm, neznačeno.

37 Pouze hypoteticky lze zatím s monogramem spojit jméno rychnovského malíře Jana Antonína Vocáška-Hrošického (1706–1757), signujícího často své obrazy, zatím však nedoloženého formou signatury VHP (hypoteticky tedy *Voczasek Hroschetzky Pinxit*). Ačkoli je Vocásek, prokazatelně doložený ve spolupráci s dílnou Kapounů, znám především jako originální tvůrce zátiší, je s jeho tvorbou spojován také soubor rozměrných čtrnácti zastavení Křížové cesty, namalované původně do farního kostela sv. Havla v Rychnově nad Kněžnou a později přenesené do kostela v Dobřém. K Vocáskovi srov. Rudolf Zrůbek, Malíř Jan Antonín Wocazsek-Hrošický, *Umění* XXIII, 1975, s. 353–365; Petr Arijčuk, K původu jedné předlohy použité Janem Antonínem Vocáskem-Hrošickým, in: *Památkový ústav v Pardubicích. Výroční zpráva za rok 2000*, Pardubice 2000, s. 105–111.

38 Zde vědomě v rovině hypotézy připomeneme, že kromě kutnohorského martyria apoštola Bartoloměje byl s Brandlovým autorstvím téhož námětu kdysi spojován také obraz, který měl namalovat již roku 1687 pro hlavní oltář farního kostela v Kolíně. Obraz zanikl při požáru kostela roku 1796 a dnes je nahrazen prací Kramolínovou. Tradované Brandlovo autorství, zaznamenané Jaroslavem Schallerem, bylo později zpochybňováno velmi časným datováním stejně jako faktem, že obvykle dobře informovaný Jan Quirin Jahn označil původní kolínský obraz již v samém závěru 18. století, vědom si staršího připsání Brandlovi, za dílo pražského malíře Matěje Zimprechta. K Zimprechtovi více srov. Radka Tibitzanlová – Štěpán Vácha, Pražský malíř Matěj Zimprecht (1624–1680). Životopis umělce v limitech historické paměti, *Umění* LX, 2012, s. 255–280 (k obrazu v Kolíně viz s. 265, 272). Dále také srov. Jaroslav Drahozval, K otázce počátků malířské tvorby Petra Jana Brandla, in: *Práce muzea v Kolíně* IV, 1987, s. 265–267.

39 Srov. Prokop, Neznámá díla (pozn. 1).

40 Olej, plátno, 62,5 × 38,5 cm, neznačeno. Obraz má inv. č. 20A – 134 a je ve sbírkách muzea evidován pod názvem *Uvítání poutníků*.

41 František Beneš, Petr Jan Brandl, *Světázor*, 15/1867 (18. října), s. 147. Srov. Prokop, Petr Brandl (pozn. 1), s. 170.

Obr. 21. Jan Jiří Major, *Apotheóza sv. Jana Nepomuckého, olej na plátně. Jičín, děkanský kostel sv. Jakuba Většího. Foto: Petr Arijčuk, 2015.*

42 Ke kategorii stařeckých hlav v Brandlově oevru, i v kontextu jeho portrétní tvorby a malby zátiší, srov. zejména Neumann (pozn. 2), s. 91–114, č. kat. 48–68; Andrea Rousová, *Petr Brandl. Malíř neřestí pozemských*, Praha 2004; Eadem (pozn. 2), s. 101–103; Eadem, Brandlův svatý Marek – nově objevené dílo, 68. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2012, s. 114–119.

43 K Halbaxovi například srov. Neumann (pozn. 2), s. 118–125, č. kat. 71–85, s. 137–140, č. kat. 98–100; Martin Pavlíček, K dílu Michaela Václava Halbaxe, *Historia artium. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica* III, 2000, s. 197–212; Rousová (pozn. 2), s. 39–42.

44 K Bentumovi nedávno monograficky Beata Lejman, *Philip Christian Bentum, malarz śląskiego baroku*, Warszawa 2008.

45 Výjimku a zároveň názorný příklad k problematice posuzování Brandlovy a Halbaxovy tvorby představuje restaurovatelský zásah vyžadující obraz *Poslední večeře*, pocházející z oltáře v záměcké kapli v Rosicích u Chrudimi, který byl v minulosti označen a i dnes je vesměs nahlížen jako Halbaxova práce za spoluúčasti (dokončení malby?) Brandla. Srov. Neumann (pozn. 2), s. 124–125, č. kat. 85; Rousová (pozn. 2), s. 42.

46 Zdeněk Wirth, *Umělecké památky Čech*, Praha 1957, s. 703; Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech*, svazek 3 (P/Š), Praha 1980, s. 386.

47 Viz *Evidenční list movité kulturní památky, pořadové číslo 4425* (zpracovala H. Wagnerová, srpen 1964).

48 Karol Bílek, *Malé dějiny Sobotceka: příroda, osobnosti, data, události. I. díl. Do roku 1850*, Sobotka 2008, s. 135.

49 K oltářním obrazům v Lysé nad Labem, zřejmě jediným dnes s jistotou rozpoznávaným v takřka jinak neznámé Schlegelově produkci, kterou máme pouze pramenně doloženou také třeba pro broumovské benediktiny, srov. Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech*, svazek 2 (K/O), Praha 1978, s. 336.

50 Olej, plátno, 108 × 84,5 cm, neznačeno. Obraz je dnes uložen v Galerii města Trutnova (bez inv. čísla).

51 Znalecký posudek Dr. Jiřího Kačera, CSc., ze dne 29. dubna 1999, uložený v Galerii města Trutnova.

52 Petr Arijčuk, in: Vladimír Hrubý – Pavel Panoch (eds.), *Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v královéhradecké diecézi* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 2003, s. 70, č. kat. 67. Srov. Antonín Cechner, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Novopackém*, Praha 1909, s. 35; Poche (pozn. 28), s. 388; *Evidenční list movité kulturní památky, pořadové číslo 4741* (vypracoval J. Laštovička, 29. 8. 1963).

53 Majorově tvorbě byla dosud na stránkách literatury věnována pozornost jen okrajově. Více k jeho osobě a několika nově zjištěným pracím především Václav Ryšavý, Malíř Jan Jiří Major na zámku v Červeném Poříčí, *Zprávy*



21

památkové péče LXV, 2005, č. 1, s. 63–64.

54 Srov. Poche (pozn. 49), s. 483. K obrazu se poprvé jako k dílu Jana Jiřího Majora vyjádřil Václav Vilém Štech, *Československé malířství a sochařství*, Praha 1938, s. 149 (nedokončeno).

55 Gottfried Johann Dabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Zweiter Band, J–R*, Prag 1815, sl. 247.

56 Olej, plátno, 245 × 150 cm, neznačeno.

57 K Brandlově zakázce pro paulány v Nové Pace zejména srov. Prokop, Petr Brandl (pozn. 1), s. 55–58, 213–214, pozn. 16.

58 K uvedenému tématu přináší zajímavý příklad teprve nedávno zjištěný, Majorem signovaný obraz *Sv. Jana Křtitele*, který je právě oním typem prací, v nichž jejich autor věnuje zásadní pozornost ztvárnění tváře a výrazu zobrazené postavy, v tomto případě mladistvého, v poloviční postavě zachyceného Jana Křtitele. K obrazu a Majorovi jako jeho autorovi srov. Patrik Šimon, *Odlesk perly. Umění baroka ze sbírky Patrika Šimona*, Jihlava 2011.