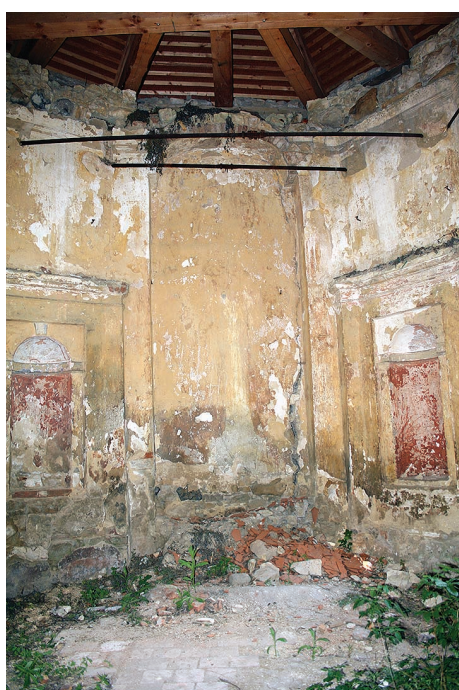




Obr. 3. Sinutec, okr. Louny, kaple sv. Víta, interiér, řešení zdvěru. Foto: Vít Honys, 2012.

Obr. 4. Sinutec, okr. Louny, kaple sv. Víta, interiér, východní část. Foto: Vít Honys, 2012.

Obr. 5. Sinutec, okr. Louny, kaple sv. Víta, interiér, severovýchodní roh, detail ryhy klenebního náběhu a stávajícího profilu fabionové římsy. Foto: Vít Honys, 2012.

Trojosé průčelí kaple, členěné v bočních osách protáhlými nikami, portál s toskánskými pilasty a kladím s triglyfy, jakož i tvarosloví štítu se sdruženým oknem a původně volutami po stranách ukazuje na inspiraci vyspělejšími architektonickými předlohami v okolí, zatímco vstupní portál naznačuje určitou rustikalizaci až nepochopení předlohy především přílišným předsazením pilastrů s hlavicemi před čelní rovinu architrávu, čímž je poněkud potlačen tektonický dojem pilastrů a hlavic. Ty v tomto případě působí spíše dekorativně. Jde o typický příklad částečně rustikalizovaného přebírání vyspělejších vzorů barokní sakrální architektury lokálními staviteli, který známe i z jiných lokalit regionu (kostel sv. Vavřince v Mirošovicích aj.). Byť autora neznáme, nelze nevidět v průčelí, zejména v řešení štítu, inspiraci průčelím lounského špitálu z let 1692–1696 stavěného dle projektu A. Porty, ovšem v jednodušší rustikalizované podobě. Centralizující řešení interiéru s okosenými nárožími pročleněnými nikami však nemělo v době předpokládané stavby kaple v regionu mnoho možných vzorů. Z dochovaných staveb možno připomenout pouze kapli sv. Františka Xaverského v Liběšicích u Litoměřic postavenou v 80. letech 17. století J. Broggiem a dále kaple obvodového ambitu poutního areálu kostela Panny Marie Bolestné v Bohosudově; blíže pak stojí nárožní kaple ambitu poutního areálu v Mariánských Radčicích, realizované však až v období 1695–1701. Oba nejnavštěvovanější poutní areály Podkrušnohoří stavitel sinutecké kaple jistě navštívil a znal, v případě inspirace kaplemi mariánskoradčického areálu je ovšem nutno realizaci interiéru sinutecké kaple vztáhnout až k období okolo roku 1700. Zůstává otázkou, zda bylo realizováno naznačené završení vnitřního prostoru kaple falešnou klenbou, které by svým baldachýnovým charakterem centralitu interiéru kaple ještě více zdůraznilo. Hříčku s rozdílným charakterem exteriérové a interiérové dispozice je však možno pokládat za skutečně pozoruhodnou.

Vít HONYS

Příspěvek k malířskému dílu Josefa Berglera

Podobizna filozofa a teologa Godefrida Meltzera, člena řádu augustiniánů kanovníků, která se nedávno objevila v soukromém majetku, zajímavým způsobem doplňuje dosavadní poznatky o profilu Josefa Berglera ml. (1753–1829) jako portrétisty.¹ Osobnost prvního ředitele pražské Akademie byla v minulosti hodnocena značně rozporně. Pro svého prvního životopisce Johanna Rittera z Rittersbergu (1780–1841) byl Bergler tvůrcem, který „stanul stejně vysoko jako člověk i jako umělec“. Aureolu mu již za života propůjčila skutečnost, že pozdější dvorní malíř knížete biskupa pasovského během svých římských let coby vrstevník Tischbeinův a Caucigův měl ještě možnost osobně poznat velikány formátu Davida, Mengse, Hackerta, Angeliky Kaufmannové, Wuttkyho a především Canovy.³ Bergler, o němž se přece pochvalně zmínil sám velký Goethe, přinesl podle Rittersberga živý plamen umění do tehdy ještě značně provinční Prahy, aby zde přispěl k novému rozkvětu všech malířských žánrů.⁴ Když slá-

■ Poznámky

¹ Josef Bergler ml., *Podobizna Godefrida Meltzera OSA*, 1796, olej na plátně, 70,5 × 56,5 cm, značeno a datováno vpravo dole JB.1796. Restaurovali v roce 2015 Šárka a Petr Bergerovi, kteří odkryli signaturu a dataci, identifikovali nápis na rubu plátna a jako první připsali dílo s jistou rezervou Berglerovi; viz <http://docplayer.cz/16427392-Zprava-o-restaurovani-zavesneho-obrazu-sarka-a-petr-bergerovi-akad-mal-a-restauratori-olejomalba-na-platne-70-5-x-56-5-cm.html>, vyhledáno 10. 3. 2017.

² Johann Ritter von Rittersberg, Nekrolog. Joseph Bergler, *Monatschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen* III, 1829, s. 174–186, cit. s. 186.

³ Idem, Joseph Bergler, *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* XIV, 1823, s. 805–808, 821–825, cit. s. 806.

vou ověřený tvůrce v červnu 1829 zemřel, provázal jej na jeho poslední cestě okázalý pohřební průvod, o jakém si jiní malíři (nejen) předbřeznové doby mohli nechat jen snít.⁵ Novodobá historiografie výtvarného umění naopak postupně degradovala Josefa Berglera na nepůvodního eklektika, jemuž byla ochotna přiznat v nejlepším případě jisté receptivní schopnosti a kreslířskou dovednost. Nacionálně orientovaným interpretům vadil umělcův kosmopolitismus, který nijak nesouvisel ani s lingvocentrickým modelem národního obrození, ani s virtuálním projektem „národní malířské školy“. Rovněž těsné spojení s dobou evropskou akademickou praxí se nepovažovalo za pozitivum, neboť „pokrok“ se často mechanicky ztotožňoval s revolou vůči akademismu. Objektívni pohled na Berglerovu tvorbu přinesly až práce posledních dvou třetiletí, které zdůraznily jak malířovu mnohostrannost žánrovou, tak i schopnost intelektuálního nadhledu v otázkách stylu a výrazu.⁶ Nové interpretace se dočkala i tematika jeho programních historických pláten.⁷

Portrétům Josefa Berglera ml. se dosud nedostalo souhrnného zpracování. Již Rittersberg se soustředil především na umělcova oltární plátna a příbuzné „historické kusy“. Zbytek rozsáhlého, námětově různorodého Berglerova díla odbyl stručným konstatováním: „Einer Menge kleineren Gemälde, Zeichnungen und Porträte, kann [...] hier nur im Vorbeigehen erwähnt werden.“⁸ Tradiční výklady preferovaly kreslené podobizny před obrazy. Pro Vojtěcha Volavku například představovaly „podobně jako u Mengse poměrně nejpříjemnější část jeho [Berglerova] díla“. Tentýž autor správně postřehl, že „kreslenými podobiznami [...] vytvořil Bergler jeden z významných předpokladů dalšího vývoje kreslířského portrétního umění až do druhé poloviny 19. století“.⁹ Roman Prahel se recentně věnoval fenoménu „přátelských“ (sebe)identifikačních portrétů pražských umělců z doby kolem roku 1800 a po zásluze vyzdvihl jejich živý, nekonvenční charakter. Josef Bergler podle něj představoval v pražském prostředí „příkladné ztělesnění umělce osvětleného měšťanského století“.¹⁰

Nově identifikovaný portrét učeného augustiniána Godefrida Meltzera znamená pozoruhodný, byť jistě ne převratný příspěvek k lepšímu poznání Berglerova portrétního umění. Za jeho vrchol bývá tradičně považována *Podobizna polního zbrojmistra Ludwiga svobodného pána z Vogelsangu* (Národní galerie v Praze). Vogelsang (1748–1822) byl významným rakouským důstojníkem za napoleonských válek, majitelem pěšího pluku č. 47 a od roku 1793 nositelem šlechtického predikátu. V roce 1813 se stal velitelem pevnosti Terezín, kde se s ním v souvislosti se svými uměleckými zakázkami setkal Bergler.¹¹ Reprezentativní portrét zasloužilého válečníka se řadí k „audienčnímu“ typu podobizny, zdůrazňujícímu společenské postavení modelu a jasně vymezujícímu vzájemný vztah portrétovaného a diváka. Živější a méně konvenční podívano



1

skýtají Berglerovy ranější obrazy. Vyniká mezi nimi celofigurový, „anglický“ bezprostřední *Portrét krajinnáře Ferdinanda Runka* z roku 1802 (Museum Carolino Augusteum, Salcburk) a zejména nedatovaný *Portrét sochaře Josepha Mattersbergera* (Národní galerie v Praze), malovaný živě a se smyslem pro pregnantní psychologickou charakteristiku.¹² Do této skupiny obrazů, z nichž dosud zcela nevyvanul barokní senzualismus, lze zařadit podobiznu Meltzerovu. Bergler zde využil tmavého řádového roucha a pokrývky hlavy k tomu, aby dal vyniknout modelaci masité tváře a současně zdůraznil gesto pravice spočívající na zavěšené knize. S minimálními prostředky dosáhl přesvědčivého portrétního výrazu, takřka nezatíženého pozdně klasicistní strnulostí.¹³

■ Poznámky

4 Ibidem, s. 825.

5 Herbert Hintenaus – Roman Prahel, *Joseph Bergler – Umriss einer Biographie*, in: Roman Prahel, *Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Prag 2000, s. 444–450, zvl. s. 445–446.

6 Srov. zejm. Eva Petrová, *Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky*, in: Tatjana Petrasová – Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění* (III/1) 1780/1890, Praha 2001, s. 64–112,

Obr. 1. *Josef Bergler ml., Podobizna Godefrida Meltzera OSA, 1796, olej, plátno, 70,5 × 56,5 cm, soukromá sbírka. Foto: Vít Vlnas, 2016.*

zvl. s. 81–84. – Prahel (pozn. 5). – Idem, *Josef Bergler a grafika v Praze 1800–1830*, Praha 2007. Ve všech citovaných titulech odkazy na starší literaturu.

7 Srov. Richard Warren, *Tacitus in Bohemia: Two Uses of Tacitus in Czech Art*, in: Thorsten Fögen – Richard Warren (edd.), *Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in 19th Century. Case Studies*, Berlin – Boston 2016, s. 235–268.

8 Rittersberg (pozn. 2), s. 181.

9 Vojtěch Volavka, *Česká kresba XIX. století*, Praha 1949, s. 20.

10 Roman Prahel, *Joseph Bergler im Porträt und als Porträtmaler*, in: Prahel (pozn. 5), s. 153–161.

11 Vztahem Vogelsanga a Berglera se naposledy zabýval Warren (pozn. 7), s. 242, který poněkud překvapivě řadí polního zbrojmistra k malířovým blízkým přátelům a označuje jej dokonce za Berglerova prvního životopisce. Zřejmě tu došlo k záměně za Rittersberga.

12 Prahel (pozn. 10), s. 157–159.

13 „Barokní“ pojetí malby a její kvalitu potvrdil i technologický průzkum, viz restaurátorskou zprávu Šárky a Petra Bergerových (pozn. 1).



1



2

sv. Augustina s myšlenkami doby postbarokní.²² Jak naznačuje jeho řádová kariéra a poměrně skromné literární dílo, řadil se spíše k administrátorům nežli k myslitelům typu teologů Hilaria Robka (1734–1785) či Cosmy Schmalfuse (1730–1811), jenž byl Meltzerovým učitelem na univerzitě a v roce 1784 se jako první (a poslední) člen augustiniánského řádu stal rektorem pražského vysokého učení.²³ Při jaké příležitosti se Meltzer sešel s Josefem Berglerem ml. a co bylo podnětem ke vzniku portrétu, nevíme. Malíř vytvořil obraz čtyři roky před svým příchodem do Prahy. V roce 1796 působil dosud v Pasově, kde byl podle dobových svědectví zahrnut nejen prací, ale také přízní nově ustanoveného knížete biskupa Leopolda Leonarda hraběte z Thunu a Hohensteina (1748–1826).²⁴ Šlechtic pocházel z české větve rodu a se starou vlastí jej poutaly četné vazby, nemluvě o tom, že převor Meltzer tehdy působil v Domažlicích, odkud to neměl do Pasova nijak daleko. Nově identifikovaná podobizna v každém případě představuje nejen zajímavou ukázkou Berglerova portrétního umění, ale i poutavý doklad ke kulturním dějinám osvětské éry.

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Moravské zemské muzeum (DKRVO, MK000094862).

Vít VLNAS

■ Poznámky

22 Srov. Josef L. Tábořský, Česká augustiniánská teologie mezi barokem a osvícenstvím – teologické dílo Hilaria Robka, *HOP. Historie – Otázky – Problémy* 1, 2009, č. 2, s. 31–40.

23 Sladká (pozn. 19), zejm. s. 99–100, zde citována starší literatura.

24 Hintenaus – Prahel (pozn. 5), s. 445–446.

Virtuální návrat manželů Trčkových na zámek Žleby

Když byla dne 24. srpna 1974 tehdejší Veřejné bezpečnosti hlášena krádež uměleckých předmětů na státním zámku Žleby, mezi ukradenými předměty figurovala také nevelká olejomalba na dřevě (29 × 41 cm) zachycující portréty manželů Trčkových, pravděpodobně Buriana II. Trčku z Lípy († 29/30. května 1522) a Kateřinu z Lichtenburga († 18. srpna 1530), dceru Haymanna z Lichtenburga a Kateřiny z Kolditz. Obraz, jak se později zjistilo, vyhotovený německým malířem a rytcem Hansem Brosamerem (1495–1554), žákem Lucase Cranacha st., nese na přední straně, nad zpodobněním manželů datum 1516. Obraz, z něhož zloději zanechali pouze uprázdňný rám z 19. století, byl sice evidován v základní evidenci mobiliárních fondů (dále ZEMF), avšak bez náležité fotografické dokumentace, což fakticky znemožnilo jeho další dohledání. Ještě v červnu 2016 byl obraz veden v ZEMF jako ztracený, bez existujících obrazových příloh.

V souvislosti s projektem NAKI „Historický fotografický materiál – identifikace, dokumentace, interpretace, prezentace, aplikace, péče a ochrana v kontextu základních typů pamětových institucí“, jehož hlavní řešitelkou je Valburga Vavřínová z generálního ředitelství NPÚ, bylo potřeba – v rámci ZEMF na středočeském územním pracovišti NPÚ – zkontrolovat a případně opravit a záznamově a obrazově doplnit všechny evidenční karty historických fotografií, negativů, filmů i alb, ve kterých jsou fotografie uloženy. Jedním z úkolů autora tohoto příspěvku bylo i kompletní doplnění obrazové dokumentace negativů fotografií vedených v ZEMF o digitálně vyhotovené „pozitivní náhledy“, k čemuž došlo během měsíců června a července 2016. Na 500 historických černobílých negativů je také součástí mobiliárních fondů státního zámku Žleby, z něhož portrét manželů Trčkových pochází. Z tohoto

Obr. 1. Hans Brosamer, Manželé Trčkovy, 1516. Negativ fotografie obrazu z 20. let 20. století určené pro Soupis památek historických a uměleckých v Čechách. NPÚ, ÚOP středních Čech, CastIS, SZ Žleby.

Obr. 2. Hans Brosamer, Manželé Trčkovy, 1516. Pozitiv fotografie obrazu z 20. let 20. století určené pro Soupis památek historických a uměleckých v Čechách. NPÚ, ÚOP středních Čech, CastIS, SZ Žleby.

počtu tvoří více než 200 skleněných negativů samostatný soubor zachycující interiéry zámku Žleby a jeho sbírkové předměty a mobiliární fondy. Zastoupeny jsou v nich negativy portrétů majitelů knížat Auerspergů a dalších významných osobností a dále církevní i světské obrazy, nábytek, především honosné kabiny, zbraně a zbroj a další předměty uměleckého řemesla ze skla, majoliky a porcelánu, včetně antických a pravěkých nádob. Teprve při pořizování pozitivních náhledů jednotlivých předmětů ze sbírek a majetku knížat z Auerspergu upoutal pozornost portrét mladého muže a ženy s datací 1516 (obr. 1). Po konfrontaci s údaji z tzv. Černé knihy, inventáře Státní památkové správy z roku 1953, bylo možné konstatovat, že se jedná právě o ukradený obraz manželů Trčkových z roku 1516. Zdá se, že již knížata z Auerspergu totiž měla povědomí o významu a hodnotě této nevelké olejomalby, a proto si ji spolu s dalšími unikáty ze svých sbírek nechali zvěčnit na skleněném negativu a následně i na pořízených (nenalezených) černobílých fotografiích (obr. 2) – alespoň tak jsme si existenci skleněných negativů vysvětlovali.

Avšak poté, co byl portrét manželů Trčkových v souboru skleněných negativů „znovuobjeven“, a objasnilo se tak, co přesně hledáme, se ukázalo, že obraz byl znám již dříve a byl dokonce i publikován, a to roku 1929 v památkovém soupisu Časlavsko, jehož autorkou je dr. Alžběta Birnbaumová. Zde je portrét uveden