

Lubomír Sršeň

Malované závěsné portréty



NÁRODNÍ
MUZEUM



NÁRODNÍ
MUZEUM



Lubomír Sršeň

Malované závěsné portréty

Sbírka oddělení starších českých dějin Národního muzea



NÁRODNÍ MUZEUM
MATICE ČESKÁ
LIKA KLUB

Praha 2021

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury
v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje
výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019-2023/9.V.c,d, 00023272).

Recenzenti:

Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

Prof. PhDr. Vít Vlášek, Ph.D.

© Lubomír Sršeň, 2021

Photos © Radovan Boček, Jana Butzke, Milan Kadavý, Libor Kocanda, Jan Krejčí, Alžběta Kumstátová,
Jana Kuříková, Jarmila Kutová, Jan Rendek, Lubomír Sršeň, Olga Tlapáková, Jana Patricie Tomíčková,
Olga Trmalová, Jana Záhořová

© NÁRODNÍ MUZEUM, 2021

© MATICE ČESKÁ, sekce Společnosti Národního muzea, 2021

© LIKA KLUB, 2021

Malované závěsné portréty print

ISBN 978-80-88236-13-9 (LIKA KLUB)

ISBN 978-80-7036-683-7 (Národní muzeum)

Malované závěsné portréty ebook (PDF)

ISBN 978-80-7036-684-4

Obsah

Úvod	9
O charakteru a historii malovaného závěsného portrétu	13
Sbírka malovaných závěsných portrétů v oddělení starších českých dějin Národního muzea	22
Způsob zpracování katalogu a struktura hesel	41
The collection of large painted portraits in the Old Czech History Department of the National Museum	43
Catalogue Organisation and Structure of Articles	50
Zkratky / Abbreviations	52
Katalog	55
Autoři portrétů	687
Jmenný rejstřík portrétovaných osob	757
Rejstřík neurčených portrétovaných osob	769
Soupis pramenů a literatury	771
Konkordance inventárních čísel a čísel katalogu	801
Apendix: přírůstky malovaných miniaturních a drobných portrétů po r. 2005	805
Summary	815
Autoři obrázků	817

Úvod

Soupisový katalog 435 malovaných závěsných portrétů ze sbírky oddělení starších českých dějin Národního muzea je v pořadí třetí publikací, kterou se uzavírá kompletní vědecký soupis všech malovaných podobizen uložených v tomto oddělení. Navazuje na katalog obsahující soupis 377 miniaturních portrétů (Lubomír Sršeň – Olga Trmalová, *Malované miniaturní portréty. Sběrka oddělení starších českých dějin Národního muzea*. Praha /Národní muzeum/ 2005) a na katalog 230 drobných portrétů (Lubomír Sršeň, *Malované drobné portréty. Sběrka oddělení starších českých dějin Národního muzea*. Praha /Národní muzeum – Lika klub/ 2013). Pro úplnost je zde jako appendix připojen stručný seznam 19 miniaturních a drobných portrétů nově zjištěných či získaných po vydání obou předchozích soupisových katalogů. Všechny tři publikace tedy přinášejí dohromady soupis všech malovaných portrétů ve sbírce uvedeného oddělení na konci roku 2021. Je jich celkem 1061.

Sběrka malovaných portrétů začala v Národním muzeu vznikat už brzy po jeho založení. Záměr vybudovat v Praze zemské muzeum byl českou šlechtou zveřejněn 15. dubna 1818 a oficiálně schválen úředním povolením až 14. června 1822, ale první portréty se začaly vyskytovat už v nejstarších akvizicích sbírek mezi těmito daty. Po třech podobiznách komorních formátů (jedné miniatuře a dvou drobných olejových kopiích) byl 17. dubna 1821 Muzejní společnosti darován první malovaný závěsný portrét, přislíbený již rok předtím. Představoval literárně plodného kněze Václava Oesterreichera (čís. kat. 120). Tím začalo budování portrétovní sbírky Národního muzea, při němž se postupně vystřídal mnoho muzejních kurátorů a jež trvá už 200 let.

O naprostou většinu malovaných portrétů v Národním muzeu pečuje nynější oddělení starších českých dějin (OSČD). Menší kolekce mají ale i některá další oddělení patřící pod odbor Historického muzea, například oddělení divadelní, etnografické, numismatické, oddělení tělesné výchovy a sportu či oddělení novodobých českých dějin. Další sbírky portrétů jsou

i v jiných odborech Národního muzea, například v Českém muzeu hudby, v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur, v Knihovně Národního muzea, ale i v Přírodovědeckém muzeu. Tento katalog se nicméně omezuje – stejně jako oba zmíněné předchozí katalogy – pouze na sbírku OSČD. Důvod je prostý: jde o náročnou mnoholetou práci, a kompletní zpracování všech sbírek malovaných portrétů v Národním muzeu by bylo nad síly jedinice. Přitom je třeba poznamenat, že malované portréty tvoří jen asi půl procenta z celkového množství téměř 200 000 nejrozmanitějších sbírkových předmětů, o něž nyní oddělení starších českých dějin pečuje. Rovněž je nutno zmínit, že kromě malovaných portrétů sbírá toto oddělení i podobizny všech dalších výtvarných technik (kresby, grafiky, siluety, fotografie, plastiky a skulptury, od medailí až po bronzové a kamenné pomníky).

Přestože jsou sbírkové aktivity OSČD omezeny obdobím zhruba od 11. století do roku 1918, má toto oddělení ve svých fondech výjimečně i předměty mladší, vzniklé i za první republiky, za druhé světové války a těsně po válce. Podle chronologického hlediska by měly patřit tyto mladší sbírkové předměty do sbírek oddělení novodobých českých dějin, ale v praxi se tato nesystemovost toleruje, neboť je důsledkem složitého historického vývoje organizační struktury NM. Oddělení novodobých českých dějin je velmi mladé. Existovalo krátce v letech 1961–1966, po zrušení předalo své nepočtené sbírky do jiných oddělení a znovu bylo založeno až v roce 1973. První akvizice získalo teprve roku 1977 a sbírání ikonografických pramenů uměleckého rázu dodnes nepatří mezi jeho priority. Z toho důvodu zůstávají i nadále některé mladší sbírkové předměty – včetně malovaných portrétů – v OSČD. Ostatně část z osobností zachycených mladšími podobiznami patří svým životem a dílem převážně ještě do doby před vznikem samostatné Československé republiky. Důsledkem tedy je, že náš katalog prezentuje sbírku malovaných závěsných portrétů od počátků vzniku tohoto malířského žánru

v 16. století až po polovinu 20. století, konkrétně od r. 1530 do r. 1948. Převážně jde o bohemika, ale nechybí ani portréty z dalších středoevropských a západoevropských zemí, pochopitelně především z teritoria bývalé habsburské monarchie.

Máme-li objasnit termín „malovaný závěsný portrét“, je třeba připomenout všechny tři skupiny, na něž malované portréty dělíme. Jejich rozlišení na miniaturní, drobné a závěsné se neřídí logikou, neboť míchá kategorie velikosti se způsobem prezentace. Je však tradiční, obecně užívané, a nemá tedy smysl je měnit. Jednotlivé skupiny se liší především rozměry, ale i převažující malířskou technikou a dále posláním a využitím.

Portréty miniaturní nepřesahují maximální rozměr podložky 20 cm, nejčastěji bývají malovány akvarelem kombinovaným s kvašem na tenkých slonovinových destičkách, a nejsou chráněny lakem, ale krycím sklíčkem. Adjustovány bývaly do medailonků zavěšovaných na řetízky, zdobily brože či náramky, vkládány byly i do kožených náprsních pouzder, kovových obrouček i dřevěných rámečků či stojánků a mohly být i vystavovány na nábytku či ve sklenicích jako bibeloty. Někdy zdobily víčka dárkových dóz, bonboniér či tabatěrek. Do reversních stran medailonků byly někdy vkládány i vlasy portrétované osoby, takže se svou funkcí blížily relikviářům. Miniaturní podobizny většinou sloužily jako intimní dárek určený blízké osobě, mohly mít i lehce erotický až frivolní ráz, jako utajované privatissimum. V odborné uměleckohistorické literatuře je vžitým zvykem uvádět rozměry miniatur i jejich pouzder či rámečků v milimetrech, zatímco ostatní, větší portréty se měří v centimetrech.

Střední kategorie takzvaných drobných portrétů už neoplývá takovou mírou intimity jako miniatury, ale stále ještě patří mezi díla komorního rázu. Mívají maximální rozměry podložek (tedy bez rámu) přibližně od 20 do 40 cm. Jejich nejtypičtější technikou je malba akvarelem na papíře, ale variabilita dalších technických možností je v této kategorii největší. Drobné portréty bývají malovány také pastelem, olejovými barvami na plátně, na kovové či dřevěné desce, na lepence, emailem na porcelánu, na skle atd. atd. Drobné portréty se často zasklívaly do zlacených dřevěných rámečků opatřených vzadu výklopnou opěrkou i očkem, takže mohly být stavěny na nábytku, nebo bývaly zavěšovány na dlouhých šňůrách na stěny. Způsobem prezentace se tedy neliší od některých miniatur ani od následujících závěsných portrétů. Jejich určující vlastností je tedy jejich velikost. Ta také diktuje, že sem patří i některé malířské skici

a studie zhotovené jako příprava pro větší podobizny.

Třetí kategorií jsou tedy portréty závěsné. Zavěšují se na zdi, stejně jako některé drobné portréty, ale liší se od nich velikostí. Podložka nejmenších závěsných portrétů může mít na výšku jen 40 cm, zatímco výška je teoreticky neomezená. Mohou to být i malby skutečně monumentální, přesahující i tři metry. Například největším závěsným portrétem v OSČD je podobizna císaře Františka Josefa I. ze zasedací síně České sněmovny, jejíž plátno má na výšku 306,5 cm a zlacený rám 365 cm. S vyřezávaným nástavcem zdobícím horní lištu, který se nedochoval, by měl přes 400 cm (čís. kat. 292). Závěsné portréty jsou v naprosté většině případů provedeny klasickou olejomalbou na plátně, napnutém na vnitřním rámu (též napínacím či slepém rámu, slangově blindrámu). Vnější (ozdobný) rám má funkci ochrannou i dekorativní a může být zcela prostý, ale i náročně rezbářsky nebo plasticky okrášlený. Na rozdíl od obou předchozích kategorií bývají závěsné portréty určeny nejen nejbližšímu okolí portrétovaného, ale mnohdy i široké anonymní veřejnosti. V historii se nejvíce osvědčily závěsné portréty zachycující poprsí či polopostavu s pažemi, přibližně v životní velikosti. Ty jsou také nejrozšířenější, jak dokazuje i náš katalog. Jejich výhodou je, že umožňují prezentovat fyziognomii a duševní charakteristiku modelu na přiměřené ploše lépe, než to dovolují technicky obtížnější zvladatelné portréty drobné či miniaturní. Proto se také mezi těmito standardními závěsnými podobiznami vyskytuje nejvíce vrcholných mistrovských děl. S přibývajícím rozměry získávají závěsné portréty na oficiálním, reprezentativním charakteru, a portrétování mívají vážný a důstojný, někdy zcela odosobněný výraz. V krajních případech se dokonce může vlastní funkce portrétu, spočívající ve vystižení charakteristického výrazu tváře a ve snaze proniknout do psychiky portrétovaného, vytrácet. Tehdy bývá zatlačena snahou zapůsobit na diváka ohromujícím účinkem efektních póz, gest, oděvů, atributů a prostředí. Takový portrét prezentuje spíše funkci a společenský status dané osoby (srv. čís. kat. 51, 78, 141). Většinou platí mezi velikostí a oficialitou portrétu přímá úměra: čím je portrét větší, tím bývá zobrazená osoba divákovi nepřístupnější.

Vydáním soupisového katalogu závěsných portrétů ze sbírek oddělení starších českých dějin se završuje dvoustletá etapa v úsilí Národního muzea o vybudování reprezentativní kolekce bohemikálních podobizen, a současně tím vrcholí také intenzivní snaha po odborném zhodnocení a zpřístupnění této

sbírky, vyvíjená systematicky v posledních deseti letech.

Smyslem katalogového zpracování portrétní sbírky je její zpřístupnění odborné i laické veřejnosti. Za situace, kdy muzea většinou nevystavují ani jedno procento svých sbírek, je jejich prezentace v podobě katalogu nepochybně jednou z vítaných možností, jak tento deficit napravit. Forma tradičního tištěného knižního katalogu je samozřejmě dnes již trochu konzervativní, ale poskytuje jistotu pevného ukotvení v čase, neboť dokumentuje, jaký byl stav sbírky a stupeň jejího poznání v roce vydání katalogu. Ostatně lze předpokládat, že tento katalog dostane i „tekutou podobu“ v digitálním zpracování, kde může být podle potřeby v budoucnu korigován a doplňován o nová data.

V posledních desetiletích lze i u nás zaznamenat zvýšené badatelské úsilí o průzkum portrétního umění minulosti. Zájem o osobu, která po sobě zanechala svůj portrét, aby si zajistila alespoň kousek nesmrtelnosti, je přirozený. Portréty jsou ideálními muzejními sbírkovými předměty. Nejen že zaznamenaly podobu konkrétního jedince, ale prozrazují i způsob jeho sebezprezentace, vypovídají o jeho sociálním zařazení, o jeho životním stylu, podávají svědectví o dobové módě, a většinou je lze spojit i s poznatky o životních osudech portrétovaných osob. Takzvaná „výpovědní schopnost“ portrétů je obvykle mnohonásobně vyšší než u ostatních hmotných pramenů. Je to dáno těsnější vazbou na člověka a bezprostřednější možností vydat o něm svědectví, než je to u jiných hmotných památek. Uvážíme-li, že například dějiny prehistorických společností rekonstruujeme v muzejních expozicích pouze prostřednictvím nalezených keramických a kovových výrobků a kosterních pozůstatků, pak by obdobná rekonstrukce dějin novověku sestavená výhradně z portrétů

musela být mnohem bližší realitě. O historii novověké společnosti by nás poučila lépe, s větší faktografickou jistotou a nejspíše i atraktivněji. Muzejní expozice novověkých dějin samozřejmě využívají kromě portrétů i celou řadu dalších hmotných a ikonografických pramenů, ale pokud se omezí jen na portréty, zjišťujeme s překvapením, že nám dokážou poskytnout nečekaně plastickou představu o dějinách dané společnosti. Příkladem může být londýnská Galerie národního portrétu (The National Portrait Gallery). Lze tedy konstatovat, že výpovědní síla solidně vybudované portrétní sbírky může být obdivuhodně velká, a pokud ji muzejní instituce dokáže plně využít a vhodně prezentovat, může přinést zájemcům o historii mnoho poučení i emocionálních a estetických zážitků.

Na tomto místě by se slušelo poděkovat všem, kterým jsem zavázán za pomoc při přípravě této knihy. Obětavých a ochotných pomocníků bylo za ta léta ale tolik, že by jejich pouhý jmenný výčet pokryl několik stran. Musím se tedy omezit na souhrnné, ale vřelé vyjádření díky všem restaurátorům, fotografům, archivářům, kurátorům, knihovníkům, jazykovědcům, historikům a historikům umění z Národního muzea a z dalších muzeí, galerií, památkových objektů, církevních institucí, vědeckých ústavů a univerzit u nás i v zahraničí. Děkuji i všem, kteří se zasloužili o vydání tohoto katalogu, ať již lektorskými posudky, či předtiskovou přípravou, tiskem a finančním zabezpečením.

Upozorňuji i tentokrát, že katalog zachycuje nynější stupeň poznání sbírky, není a nemůže být bezchybný a měl by být základem k prohlubování či korigování publikovaných poznatků dalším badáním v budoucnu. Oddělení starších českých dějin, které sbírku spravuje, přijme s povděkem jakékoli připomínky, které mohou poznání jednotlivých portrétů obohatit.



Šlechtický salon vyzdobený závěsnými (ale i drobnými a miniaturními) portréty. Akvarel rakouského malíře a scénografa Tobiase Mössnera (1790–1871) byl namalován v Praze asi ve čtyřicátých letech 19. století (OSČD, inv. čís. H2-65 740).

O charakteru a historii malovaného závěsného portrétu

Malované závěsné portréty jsou nejtypičtější a nejběžnější formou podobizen. Chceme-li podat jejich definici, můžeme ji bez potíží rozšířit na portréty obecně. Ve výtvarném umění je portrét jednou z námětových oblastí tvorby. Smyslem portrétu je zachycení podoby a typických rysů zobrazovaného individua tak, aby divák portrétovaného mohl poznat, nebo alespoň odlišit od někoho jiného. Úkolem tvůrce podobizny je tedy zobrazit dotyčného tak, aby portrét v maximální možné míře napodobil model. Jde tedy o realistickou metodu, jejíž abstrahující složka by měla být pokud možno co nejmenší (ponechme stranou, že v různých dobách byl i „realismus“ chápán různě). Jen zkušený portrétista dokáže nalézt přiměřenou míru směsi realismu s nepatrným zvýrazněním charakteristických znaků, aby byl portrét co nejuvěstičtější. Tento ústupek od realismu by ale neměl být příliš nápadný a neměl by směřovat ke karikatuře. Pokud dá moderní autor při tvorbě podobizny přednost abstrakci před realismem, přichází obvykle výsledné dílo o základní vlastnost portrétu, a vybočuje tak mimo oblast portrétní tvorby. Velká, ale nezbytná dávka realismu vedla v minulosti k tomu, že portrétní tvorba byla považována za nižší kategorii než jiné tematické skupiny výtvarného umění, v nichž idealizace, fantazie a abstrakce hrály důležitou roli (v malbě například historická či náboženská tematika). Toto hodnocení, jen poněkud transformované do jiného prostředí, platí i dnes.

Jednoznačné určení toho, co do kategorie portrétu patří, a co nikoliv, není vůbec jednoduché. Do našeho katalogu jsme například zařadili i podobizny fiktivní, které nemohly vzniknout podle reálného modelu (Hus, Žižka aj.). Jsou však zajímavé z muzejního hlediska jako ukázky proměn dobového vnímání těchto osobností. V katalogu jsou i ateliérové studie hlav konkrétních, ale anonymních lidí, kteří byli modely na malířské akademii (tzv. „tronies“). Tyto podobizny, které sloužily jako studie pro figurální náměty historické, náboženské či alegorické, jsou na samé hranici kategorie portrétu, neboť vznikly za jiným účelem. To by pochopitelně mohlo být i důvodem k jejich vyřa-

zení, zvláště v situaci, kdy nelze konkrétní modely identifikovat. K jejich zařazení do katalogu vedla naděje, že se může podařit budoucím badáním pózující osoby jmenovitě určit (viz čís. kat. 350, 351, 359). Mimo kategorii portrétní malby klademe podobizny donátorů na středověkých deskových obrazech nebo portréty na renesančních a raně barokních epitafech, a to z toho důvodu, že šlo o pouhé doplňky obrazů s dominujícím náboženským námětem. Jejich hlavním posláním tedy nebyla podobizna. Přesto se někdy i tyto první výskyty vyobrazení konkrétních jedinců ke standardním portrétům připojují (PEŠINA 1954). Mezi portréty obvykle nepočítáme ani případy, kdy je podobizna (zvláště je-li anonymní) spojena se zachycením nějaké aktivity (X. Y. při zpěvu, při modlitbě apod.), a je tedy zařaditelná spíše do kategorie žánru. Dodržujeme i tradiční zvyk nezařazovat do kategorie podobizen zobrazení biblických postav a světců, přestože i tento úzus by mohl v některých případech vyvolat polemiku. Mnohdy jde jen o fiktivní vyobrazení osob nedoložených, ale často to jsou i fiktivní podobizny osob historicky známých, stejně jako v případě zmíněných postav Husa či Žižky. A v případě některých novodobých světců se jedná dokonce o portréty poměrně reálné (např. sv. Ignác z Loyoly). Teoreticky by tedy alespoň některé z nich mohly být mezi portréty také zařazeny, ale tradičně se tak neděje. Mezi skutečné portréty nepatří ani takzvané „hezke tvářičky“ (anglicky „embellished face“, rusky „krasivoje lico“), což jsou idealizované podobizny anonymních krásných, obvykle mladých žen (a někdy i mužů) zhotovené za účelem dekorace. Od portrétů se odlišují zejména tím, že jim chybí individuální rysy. To je spojuje s kategorií neportrétních figurálních námětů, kde mají aktéři podoby obecných typů, uměle konstruované pomocí abstrakce a stylizace. V případě těchto námětů, ať už historických, náboženských, alegorických, či žánrových, se vyskytují tradičně akceptované charakteristické vzory, zbavené individuálních rysů a univerzálně použitelné pro jednotlivé typy (Apoštol, Žebrák,

Kněžna Libuše, Alegorie Cudnosti, Květinářka apod.). Z hlediska technického provedení by bylo možné přiřadit k malovaným podobiznám i siluetové portréty malované černým lakem – ale běžné to není. Siluety – zhotovované i mnoha dalšími technikami – tvoří vyčleněnou samostatnou skupinu (viz MIKULCOVÁ 2020).

Portréty lze zhotovit mnohými výtvarnými technikami. Těmi jsou určeny dvě základní skupiny, a sice podobizny prostorové (trojrozměrné) a ploché (dvourozměrné). Pomineme-li ty první a zaměříme-li se pouze na portréty malované, lze konstatovat, že v kategorii malovaných portrétů (včetně těch závěsných) převládla kvantitativně v Evropě v novověku technika malby štětcem olejovými barvami na plátěné podložce. V menší míře se používaly podložky dřevěné, kovové, pergamenové či papírové, někdy i kamenné, slídové, skleněné či porcelánové. Kromě tradiční olejomalby na plátně se vyskytuje celá řada dalších způsobů malby podobizen. Připomeňme malbu temperovými barvami, akvarelem, kvašem, pastelem (pokud je provedena v plochách, nikoli liniích), enkaustikou, emailem neboli smaltem (jen na kovovou, skleněnou či porcelánovou podložku), malbu tuší, nástěnnou malbu provedenou freskou či technikou al secco, z novějších pak například malbu akrylovými barvami, nanášenými štětcem i stříkáním. Připojujeme i kuriózní a diskutabilní techniku „malby jehlou“, což je výšivka imitující malovaný obraz. V praxi docházelo v historii i ke kombinování různých technik, například v 15. a 16. století tempery a oleje v deskové malbě a v 18. a 19. století akvarelu a kvaše při malbě miniatur na slonovině. Při přípravě portrétu hrály svoje role skici a studie, kreslené i malované. Některé mohly sloužit díky perforacím hlavních linií a použitím práškové barvy jako šablony k překopírování základní kompozice portrétu přímo na našepsované plátno. Specifickým druhem přípravných pomůcek je takzvaná vzorová předloha podobizny (anglicky „face pattern“), která sloužila ke snadnému kopírování hlavních rysů portrétovaného během zhotovování dalších sériových replik podle originálního prototypu. Bývala to kresba nebo malba hlavy, provedená na papíře a kolem kontur hlavy ostřížená. Toto exemplum se uchovávalo v ateliéru a obvykle bylo vinou častého užívání zničeno. Jednotlivé exempláře se dochovaly jen ve vzácných případech.

Portréty lze třídit podle různých hledisek. Například podle vztahu autora k modelu lze kromě standardních případů, kdy autor zobrazuje objekt mimo sebe, vyčlenit i méně početnou kategorii vlastních podobizen (autoportrétů).

Vedle zažité představy, že objektem portrétisty jsou lidé, je třeba připustit, že existují i podobizny zvířat, například konkrétních koňů, psů apod. Jsou i vzácné případy, kdy je jezdecký portrét vlastně kombinovaným dvojportrétem jezdce a jeho oblíbeného koně (např. Kaulferschova podobizna Albrechta z Valdštejna na koni jménem Mas Querido z r. 1631 v pražském Valdštejnském paláci). Některé teorie řadí mezi portréty i vyobrazení konkrétních rostlin (např. památných stromů) či lokalit (např. hradů, měst). Zbytečně tak relativizují a ignorují tradiční kategorie, jakými jsou krajinomalba, veduta apod. Náš katalog se nicméně drží tradičních zvyklostí, a přestože by mohl být ve smyslu těchto definic obohacen (ve sbírkách OSČD je např. olejový portrét hlavy psa Bivoje z rodiny Bráfových z doby kolem r. 1900, inv. čís. H2-192 612), zůstává soustředěn jen na podobizny lidí.

Další kritérium rozděluje podobizny na ty, které prezentují živé lidi (i když mnohdy vznikly až po jejich smrti), a na podobizny posmrtné neboli posthumní (funerální). Ty jsou někdy zálužné v tom, že mohou být na přání pozůstalých upraveny tak, aby nebožtíka prezentovaly, jako by žil, sedícího a s otevřenými očima (srv. čís. kat. 190).

Portréty je možno rozlišovat i podle počtu zobrazených jedinců. Kromě individuálních podobizen, jichž je nejvíce, existují portréty dvojic, trojic a skupinové. Ze dvou obrazů individuálních se například v případě partnerů sestavují párové manželské portréty (komponované obvykle tak, aby se manželé nátáčeli k sobě) a mohou k nim být přidávány i portréty dětí nebo předků, takže někdy vytvářejí i malé či větší rodové galerie, zřízované obvykle postupně, v průběhu času. Rodinný portrét může mít ale i podobu skupinové podobizny na jediném obraze.

Další charakteristika dělí portréty podle velikosti výseku z modelu, který zobrazují. Pokud zobrazují celou postavu (stojící či sedící, výjimečně sedící i na koni), jde o celofigurální portrét. Postupně zmenšované záběry zachycují polopostavu ke kolenům, polopostavu do pasu (jež zobrazuje většinou i ruce), poprsí neboli bystu, hlavu, nebo pouhý obličej. Extrémní případy se vyskytují v případě miniaturních podobizen, které zobrazují z důvěrně blízké bytosti pouze oko.

Při evidenčních popisech portrétu se užívají (někdy nepřesně) i pojmy označující pozici modelu vůči divákovi. Pokud je portrétovaný zobrazen frontálně čili zepředu, uvádí se podle zažitého francouzského termínu, že jde o vyobrazení en face. Postupným pootáčením vzniká čtvrtinový profil, poloprofil, tříčtvrtinový profil až přísný profil. Ten představuje na-

točení modelu o 90° oproti frontálnímu zobrazení a zachycuje model z boku. Rozeznává se levý a pravý profil, podle toho, kam portrétovaný hledí. Extrémním případem je ještě natočení modelu z přísného profilu o malý úhel dozadu, kterému se říká ztrácející se profil (francouzsky „profil perdu“). Identifikace portrétovaného je v tomto případě ještě možná, ale už ztížená. Do kategorie žertů patří „portrét zezadu“, který občas vznikl, aby pobavil přátelskou společnost.

Rozlišujícím hlediskem může být i stupeň oděvu portrétované osoby. Od podobizen slavnostně oděných („en pleine parade“) či běžně oblečených lidí na oficiálních portrétech se mírou intimity odlišují portréty lidí v domácím oděvu (v županu či neglizé), lidí zčásti obnažených (poloakty) či zcela nahých (akty). Akty ovšem bývají většinou anonymní a tvoří samostatný námětový okruh výtvarného umění.

Důležitým kritériem je u portrétů míra jejich věrohodnosti a originality. Větší hodnotu mají přirozené portréty vytvořené přímo podle pózujících modelů čili portréty autentické. Jejich význam býval zdůrazňován od pozdního středověku latinským označením „vera effigies“ (pravá podoba). V pozdějších dobách někdy uváděli malíři či grafici v signaturách, že jde o vyobrazení podle skutečnosti (v dobové terminologii „dle přírody“, německy „nach der Natur“, italsky „dal vero“). Velkou hodnotu měly vždy i repliky, zhotovené přímo rukou autora (repliky autorské), nebo jeho ateliérovými pomocníky, ještě za jeho života (repliky dílenské). Nižší hodnotu mají pochopitelně kopie (dobové či novější), volné kopie, napodobeniny, inspirace a parafráze. Přípustné a tolerované mohou být i fiktivní (vymyšlené) podobizny osob dávno zemřelých. Občas sporné, ale někdy i přínosné mohou být podobizny rekonstrukční, pokoušející se vytvořit podobiznu podle svědectví současníků, písemných popisů či kosterních ostatků (viz např. čís. kat. 331).

Existuje i celá řada podobizen, jejichž ustálená forma nebo specifická funkce si vyžádala označení speciálním odborným termínem. Uvedme několik příkladů:

Nástupní portrét (z něm. „Antrittsporträt“), první oficiální portrét panovníka po nástupu vlády. Býval často kopírovaným nebo napodobovaným vzorem pro další podobizny daného vládce.

Slavnostní portrét (z něm. „Pracht-Porträt“, „Galla-Porträt“, „Parata-Porträt“, „Staats-Porträt“), oficiální, státní portrét představující většinou vladaře, reprezentující ho s maximální okázalostí, často v celé postavě, ve slavnostním oděvu, s regáliemi či dalšími atributy jeho funkce. Zastupoval ve významných budovách nepřítomného panovníka a zaujímal čestné

místo. Pozorovatelé byli povinni se k obrazu chovat s náležitou úctou (viz např. čís. kat. 143 ad.).

Audienční portrét, podobizna, která měla vyvolat v divákovi iluzi osobního setkání s portrétovaným člověkem. Býval jím významný aristokrat, vysoký úředník, církevní hodnostář apod. Portrétovaný obvykle sedí za stolem, jako by příchodzího očekával a byl připraven vyslechnout jeho prosby. Bývá oblečen do oděvu prozrazujícího jeho postavení a funkci a na stole mívá charakteristické atributy své práce, například knihu, listinu, pero, kalamář, posýpátko, osobní typář, pečetní vosk, svícen a zvoneček, kterým zve dalšího hosta. Portrét připravoval návštěvníka na audienci a symbolicky zastupoval portrétovaného, nebyl-li zrovna přítomen (viz např. čís. kat. 41 či 74).

Profesní portrét (z něm. „Berufsporträt“), podobizna prozrazující oděvem, charakteristickými pracovními nástroji či jinými atributy, někdy i naznačenou činností či okolním prostředím povolání portrétovaného (viz např. čís. kat. 45, 178 či 431).

Životopisný portrét, vzácně se vyskytující typ renesanční podobizny, kombinující zobrazení portrétovaného s výjevy z jeho života. Tyto výjevy bývají ve zmenšeném měřítku namalovány na pozadí a zachycují (podobně jako u církevních obrazů s legendami ze života světců) klíčové události z biografie portrétovaného.

Asistenční portrét, v anglické literatuře uváděný jako rušivý („intrusive portrait“), označuje případ, kdy je autoportrét malíře nebo portrét jeho současníka uměle a někdy nápadně neorganicky začleněn do figurální scény s náboženským, historickým či žánrovým námětem. Od ostatních zobrazených osob se obvykle liší tím, že portrétovaný hledí na diváka a vlastního děje se neúčastní. Narušuje tak vnitřní dějové vazby kompozice. Příkladem může být známý autoportrét Karla Škréty v obraze Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem v Miláně, či vlastní podobizna Antonína Stevense ze Steinfelsu na obraze Založení kostela S. Maria Maggiore v Římě na hlavním oltáři kostela P. Marie Sněžné v Praze.

Portrét v portrétu je označení pro případ, kdy je do podobizny zakomponován další portrét. Ten může mít podobu malovaného obrazu, sochařské bysty, portrétní medaile, grafického listu apod. Jde například o osobu, která je pro portrétovaného duchovním vzorem, byla jeho předchůdcem (např. ve funkci, na trůně), mnohdy to bývá již zemřelý člen rodiny, kupříkladu manžel či manželka, jindy dítě. Specifickým případem tohoto typu je *přátelský portrét*, v němž je do podobizny portrétovaného člověka zakomponován malířský, grafický či sochařský portrét jeho přítele.

Skrytý portrét neboli kryptoportrét je označením pro postavu ve figurálním námětu, jíž dal autor podobu konkrétní osoby. Někdy zůstane tato skutečnost divákům utajená, jindy je zjevná. Důvodem k takovému postupu může být snadná dostupnost modelu v blízkém okolí malíře. Například Václav Brožík dal jedné z venkovanek v obraze Svačina v Bretani z r. 1891 (OSČD, H2-11 829) tvář své manželky Hermíny. Jindy bývá pohnutkou úmysl vzdát poctu zasloužilé osobnosti. Podobu F. L. Riegra má třeba Soběslav z Miletínka na Brožíkově obraze Volba Jiříka z Poděbrad českým králem, známou tvář J. E. Purkyně nese bojovník na Čermákově historické scéně Husité bránící průsmyk.

Sakrální identifikační portrét je jedním z druhů skrytého portrétu. Týká se scén či postav na sakrálních obrazech, kdy některá z biblických, světeckých nebo asistenčních postav dostane portrétní rysy konkrétního světského člověka. K takové identifikaci a k umělému propojení sakrálního a profánního světa docházelo tehdy, když měl být uctěn umělcův současník pro svou zbožnost nebo donátorskou štedrost vůči církvi. Tento druh zašifrované oslavy světských a církevních osob byl sice tridentským koncilem odsuzovaný, ale v době barokní byl přesto velmi oblíbený. U nás jej zaváděl a s oblibou užíval Karel Škréta. Na něho navázali v této praxi Petr Brandl, Václav Vavřinec Reiner, Jan Petr Molitor a další. Příkladné jsou dva Molitorovy oltářní obrazy sv. Františka Serafinského a sv. Terezie z r. 1744 v Jemništi, které nesou tváře Františka Antonína Adama hraběte Trauttmansdorffa a jeho manželky Marie Markéty Josefy.

Vyprávěcí portrét (fr. „portrait historié“) je termín poněkud matoucí. Výstižnější, ale zatím neužívaný by byl termín *kostýmní portrét*. Je dalším druhem kryptoportrétu, čili portrétu zamaskovaného, zašifrovaného. Oblíbený byl zejména v baroku, ale vyskytoval se i v 19. století a v oblasti fotografie přežíval i ve 20. století. Vyprávěcí portrét zachycuje portrétovanou osobu v kostýmním převleku, který navozuje představu, že portrétovaný člověk je někým jiným než ve skutečnosti, a žije v jiné době. Portrétovaný se prezentoval například jako mytologická postava, antický či biblický hrdina, jako světec, literát, hudebník, prostý venkovan, pastýř apod. Mohl být zobrazen též v divadelním převleku v roli, v níž skutečně vystupoval na divadle, v opeře, baletu, ve slavnostním průvodu apod. Od poloviny 17. století se například šlechtici s oblibou strojili při různých festiválech do antikizující zbroje, která vyjadřovala jejich udatnost a čestnost. Ženy mohly být zobrazovány i jako Múzy, alegorické postavy apod. (viz čís. kat. 16 či 332). Tato

fantazijní hra umožňovala účastníkům fiktivní přesuny v čase, konfrontovala je s příkladnými vlastnostmi hrdinů, jejichž podobu na sebe brali, a mohla je též inspirovat k napodobení jejich kladných vlastností. Vyprávěcích portrétů se u nás dochovalo poměrně hodně. Jedním z nejznámějších je například Škrétova podobizna Marie Maxmiliány ze Šternberka jako pastýřky asi z r. 1665.

Charakteristická hlava je termín dosti široký, označující podobizny na hranici mezi konkrétním a abstraktním vyobrazením člověka. V novější době zdomácněl v odborné literatuře pro tento typ historický termín „tronie“, užívaný původně jen v nizozemském umění 17. a 18. století. „Tronies“ byly charakteristické tváře, hlavy, nanejvýše poprsí, jež představovaly vyhraněné typy lidí nebo jejich emocí (bojovník, žebrák, opilec, kuplířka, vztekoun, dobrák atd.). Bývaly to zpočátku jen přípravné studie, později i výsledné obrazy, dosti oblíbené (viz např. čís. kat. 350, 351 či 374). Vyhledávání reálných modelů bylo komplikované a obtížné, a drahé bylo i jejich malování v ateliéru či na akademiích. Malíři se proto často spokojili s vlastní podobiznou, příslušně aranžovanou. Odívali se do charakteristických, někdy i exotických oděvů, emoční typy mohli studovat na základě vlastní mimiky. Mnoho charakteristických hlav vytvořil v malbě i grafice na základě autoportrétů například Rembrandt. Sochař Franz Xaver Messerschmidt byl autorem 52 byst zobrazujících extrémní emoční stavy, nazývaných „charakterové hlavy“. Rozpoznání podobizen konkrétních lidí od anonymních modelů či typů stvořených malířovou fantazií bývá někdy nemožné.

Portrét jako výtvarná disciplína se v historii lidstva objevoval pouze ve společnostech, které uznávaly význam jedince. Pokud tomu tak nebylo a společnosti byly organizovány kolektivisticky, zůstávaly i mimořádné osobnosti v anonymitě a nebyly oslavovány ani připomínány podobiznami. A pokud bylo výjimečně třeba zobrazit vůdčí představitele světské či církevní moci, obešla se tato vyobrazení většinou bez portrétních znaků. K identifikaci stačily atributy jejich funkcí, popřípadě připojené jméno. Portréty mívaly už od prvních výskytů v nejstarších civilizacích za úkol zobrazeného jedince představit, oslatit ho a prodloužit vzpomínku na něj i po jeho smrti, popřípadě zajistit mu život věčný. Plnily tedy funkci reprezentativní, adorační a komemorativní, případně i eschatologickou. Věčný život měly zemřelým zajistit například takzvané fajjúmské portréty, vyskytující se v Egyptě ovládaném Římany na přelomu starého a nového letopočtu. Jsou to nejstarší známé malované podobizny,



Epitaf Jiříka Řepického ze Sudoměře, pocházející pravděpodobně z kostela sv. Maří Magdalény v Řepici na Strakonicku. Čechy, 1497 (OSČD, inv. čís. H2-3923). Klečící Jiřík Řepický, oděný jako rytíř do plátové zbroje, zemřel v chlapeckém věku. Drží růženec a prosí o přímělu svého patrona sv. Jiřího. Nápadná podoba světce a nebožtíka svědčí o tom, že chlapcova tvář je spíše obecným zobrazením mladíka, bez individuálních portrétních rysů.



Epitaf Půty Švihovského z Rýzmběrka, pocházející z kostela sv. Michala v Horažďovicích. Maloval patrně Šimon Láb (tzv. Mistr chudenického oltáře) v Praze r. 1504 (OSČD, inv. čís. H2-3906). Půta Švihovský (* mezi 1450 a 1452 – † 1504), nejvyšší zemský sudí, se modlí ke Kristu, P. Marii, sv. Bartoloměji a sv. Petru a prosí o přímělu archanděla Michaela, vykonavatele posledního soudu. Nebožtíkova tvář je už poměrně individualizovaná a nese znaky portrétní.

Velký zájem o jedince a jeho zobrazení přinesla renesance. Plodem objevování antického světa byl probuzený zájem o člověka jako jedinečné, neopakovatelné stvoření. Ke zkoumání duše lidí přibyl i průzkum jejich těl, odlišných vlastností a rozmanitých podob jejich vzhledu. Vystupování z anonymity mas už nebylo považováno za hřích neskromnosti a pýchy, hrdá sebe prezentace jednotlivců i rodů se stávala přirozeným jevem. První standardní malované závěsné podobizny se začaly objevovat v našem prostředí až od počátku 16. století, v podobě poprsí i celých postav. Dosud nejstarším zjištěným plnohodnotným portrétem z našeho teritoria je poprsí nejvyššího kancléře Albrechta Libštejnského z Kolovrat z r. 1506, dochované ve sbírce Heinze Kisterse v Meersburgu am Bodensee. Malba je připisována Mistru litoměřického oltáře (PEŠINA 1955, 1959; SRŠEŇ 1989a; ZEHNDER 1995). Zájem o zhotovení portrétů měli především představitelé panovnických dynastií a vysoké šlechty, kteří začínali budovat své reprezentativní rodové galerie.

Touha po zvěčnění na podobiznách se časem rozšířila i do dalších vrstev společnosti, včetně bohatého patriciátu. Příznačným a velmi oblíbeným artefaktem konce 16. a počátku 17. století se staly epitafy. Jejich pořizování podporovali především protestanti, kteří dovedli ocenit individuální přístup k víře a ctili zásluhy jednotlivců. Na epitafu, jak sochařském, tak malířském, se kromě hlavního náboženského výjevu objevovaly postavy klečících a modlících se příslušníků celé rodiny objednavatele, včetně členů již zemřelých. Portrétní rysy mívali většinou jen nejdůležitější představitelé rodiny, ostatní dostávali obecnou, někdy téměř sériovou podobu.

Stejně jako u epitafů, tak i u nejstarších závěsných portrétů šlo zpočátku o malby temperou či mastnou temperou na dřevěných deskách. Portréty malované olejovými barvami na plátně se vyskytují až od konce 16. století, v době manýrismu. Tehdy již vznikají díky činnosti špičkových umělců na dvoře Rudolfa II. prvotřídní malované portréty vrcholné kvality. Na tuto tradici navázalo bez velkého přerušení barokní malířství. Disciplína portrétní zažívala v 17. století plodná léta i v důsledku prudce vyhocených sociálních rozdílů. Útrapy způsobené třicetiletou válkou, rekatolizací, vystěhovalectvím a morovými epidemiemi zdevastovaly nejnížší a střední vrstvy obyvatelstva, zatímco války a divoké přesuny majetků umožnily vznik nových „celebrit“, mnohdy dravých a všehoschopných jedinců, kteří si dokázali vydobýt v převratné době vysoké posty. Pořizování reprezentativních portrétů bylo pak jedním z prostředků, který upevňoval a legitimizoval

jejich postavení, moc a bohatství. Úloha barokních portrétů 18. století už je jiná. Rekatolizace u nás zvládla a situace se uklidnila, propagační úloha umění při prosazování nových pořádků se postupně změnila na úlohu oslavnou. Portréty slouží i nadále k prezentaci moci a slávy, ale oslavují i blahobytný a příjemný životní styl, zejména v období rokoka. Mocným oživením a rozšířením úloh portrétního malířství bylo osvícenství, vycházející z prohloubeného studia antiky a přisuzující velký význam jedinci, vědě a rozumu. Pomohlo k narušení konzervativního řádu starého světa, přineslo náboženskou toleranci, přispělo k osvobození venkovského obyvatelstva, k vstupu měšťanstva a k nástupu nové sociální skupiny podnikatelské buržoazie, která začíná od tradiční mocenské struktury přebírat moc. Vedle aristokracie rodu se objevuje i aristokracie intelektu. Význam portrétní od konce 18. století prudce stoupá, nastupující nová vrstva podnikatelů a bohatnoucích měšťanů napodobuje ve vlastní reprezentaci šlechtu. Nastává zlatá doba portrétní. Kromě klasické olejové podobizny se uplatňují nejrůznější další výtvarné techniky. Napoleonské války přispěly k velkému rozšíření drobných, miniaturních a levných siluetových portrétů, jež se mnohdy stávaly památkami na ty, kteří už se nevrátili. Portrétním se živili vedle opravdových mistrů i naprostí diletanti, poptávka byla obrovská. Mimořádný rozvoj portrétního umění kulminoval v období biedermeieru, v době životního stylu toužícího po harmonii a vyrovnaném, klidném životě. Souběžně se i do portrétů začaly promítat ideje romantismu, a dodávaly tak podobiznám novou emoční působivost. Klasické portrétní umění bylo uprostřed své největší slávy nečekaně ohroženo vynálezem fotografie, respektive daguerrotypie (1839). I nadále vznikaly tradiční malované portréty, ale umělci dlouhá desetiletí váhali, jak se s novým vynálezem vyrovnat. Někteří kapitulovali, jiní se pokoušeli využívat novou techniku jako pomůcku při své tvorbě. Až po mnohaleťkých rozpacích získali malíři postupně během druhé poloviny 19. století zpět ztracenou sebedůvěru, když zjistili, že jak ve fotografii, tak v malířství je možno odlišit řemeslo od skutečného umění. Malovaný portrét přežil, a dokonce se časem obohacoval i o nové impulsy. Přibíral například z malovaného žánru prvky děje, čímž občas překračoval i své hranice. Svobodnější tvůrci dokázali zvýrazňovat charakteristické rysy zobrazovaných osob natolik, že měnili portréty v karikatury a dávali jim humorný nebo satirický charakter. Takovým extrémům ovšem vyhovovala spíše pohotová a rychlá technika kresby než olejomalba. Ve 20. století narážely různé moderní malířské styly na



Epitaf neznámé měšťanské rodiny z Chrasti se Zmrtvýchvstáním Krista, malba z chrudimské dílny Matouše Radouše z dvacátých let 17. století (OSČD, inv. čís. H2-3920). Ze 13 zobrazených modlících se osob byli v době vzniku epitafu naživu jen stará matka se čtyřmi dcerami a jediný syn. Ostatní jsou označeni křížkem. Zobrazené tváře většinou nelze považovat za skutečné podobizny. Malíř v podstatě opakuje jeden mužský a jeden ženský typ a obměňuje jen rysy charakterizující různé stáří. Výjimkou je pouze ovdovělá matka, kterou malíř – jakožto nejpravděpodobnější objednatelku epitafu – nepochybně osobně poznal, takže jejímu obličejí mohl dát individuální podobu.

odvěkou podstatu portrétu, již je dostatečná míra realismu. V mezích portrétu se ještě dokázal udržet expresionismus, pokud i přes extrémní deformace emocemi uchoval základní rysy zobrazeného člověka. Jakmile ovšem v důsledku abstrakce nebo různých transformací zmizely rozeznatelné charakteristické rysy definující podobu individua, ztrácela malba povahu portrétu, i když mohla nést takové označení na popise. Portrétní tvorbě proto nepřestala navzdory všem moderním proudům vládnout realistická manýra, pokračující v tradici akademismu 19. století. Dobří portrétisté realistický přístup respektují a uplatňují, přestože jsou spolu s celou oblastí soudobé portrétní malby mnohdy vyřazováni na periferii dějin moderního umění. Lze ale zaznamenat, že například ve Velké Británii, kde má portrétní umění silnou tradici od 16. století dodnes, jsou klasické realistické podobizny stále oblíbené. Nadšení budí dokonce extrémní realismus, který se dokonalostí detailu vyrovnává i kvalitní fotografické zvětšenině a emočním nábojem ji dokáže i překonat. Úspěchy na tomto poli slaví i Češi. V prestižní soutěži organizované britskou Královskou společností portrétistů (Royal Society of Portrait Painters) získal v roce 2013 první cenu za autoportrét namalovaný v uvedeném stylu český malíř Jan Mikulka. Portrétní malba tedy není jako jedna z tematických oblastí malířství ani na počátku 21. století mrtvá. Zůstává i nadále výtvarnou disciplínou, která je člověku vlastně nejbližší.

Portrétní malířství v Čechách se od svého počátku v 16. století do první čtvrtiny 20. století vyvíjelo pod vlivem silných evropských kulturních center. Domi-

nantní roli hrála přirozeně Vídeň jakožto hlavní město monarchie, velký význam měly Mnichov, Lipsko a Drážďany, tradičně i Itálie a západní země, v pozdější době hlavně Francie. Mnohé impulsy domácí tvorbu podobizen obohatily, a na druhé straně bylo nemálo našich portrétistů, kteří se zasloužili o rozkvet této disciplíny v sousedních zemích. O kultivování malířského umění se u nás snažila od 19. století pražská Akademie, založená Společností vlasteneckých přátel umění v září 1799. Praha se tak pokoušela držet krok s evropskými metropolemi umění.

Přesto, že podmínky byly u nás mnohdy hodně nepříznivé, zrodilo se v domácím prostředí v novověku relativně dost výrazných osobností srovnatelných s nejlepšími portrétisty střední a západní Evropy. Stačí připomenout alespoň jmény některé z nejznámějších: Karel Škréta, Jan Kupecký, Petr Brandl, Václav Vavřínek Reiner, Jan Petr Molitor, Jan Quirin Jahn, Barbora Krafftová-Steinerová, Antonín Machek, František Horčíčka, František Tkadlík, Josef Zumsande, Taddeo Mayer, Josef Mánes, Jaroslav Čermák, František Ženíšek, Václav Brožík, Vojtěch Hynais, Helena Emingerová, Max Švabinský, Hugo Boettinger, Otto Peters, Vratislav Nechleba a další. Ještě delší by byla řada vynikajících portrétistů z jiných zemí, kteří po nějakou dobu působili v Čechách, zanechali tu kus svého díla a popřípadě též ovlivnili zdejší tvůrce podobizen. Namátkou připomeňme alespoň Bartoloměje Sprangera, Hanse von Aachen, Philippa Christiana Bentuma, Friedricha Johanna Gottlieba Liedera, Ferdinanda von Lütgendorff, Alexandra Clarota, Heinricha Holpeina, Eduarda Engertha a mnohé další.

Sbírka malovaných závěsných portrétů v oddělení starších českých dějin Národního muzea

Leccos o charakteru sbírky malovaných portrétů v oddělení starších českých dějin bylo již řečeno v úvodních statích obou předchozích soupisových katalogů, věnovaných miniaturním a drobným portrétům. Většina charakteristik platí i pro podobizny závěsné. Především je třeba připomenout, že kromě velké sbírky portrétů uložené v OSČD jsou v Národním muzeu ještě některé menší kolekce v dalších odděleních. Ty náš katalog nechává stranou. Obsahuje výhradně závěsné portréty z uvedeného OSČD, kterých se za dvě staletí shromáždilo celkem 435. Časově pokrývají dobu od roku 1530 do roku 1948 a teritoriálně mezi nimi převažují bohemika. Ukázky zahraniční portrétní produkce jsou jen méně početným doplňkem sbírky.

Prvotním záměrem soukromé Společnosti Národního muzea bylo při zakládání této veřejné instituce (v r. 1818) sbírat především podobizny významných osobností českých dějin. Časem se v důsledku nejednotné akviziční politiky původní kritérium uvolnilo, takže se do sbírky dostávaly i portréty lidí již zapomenutých i zcela anonymních, nebo osob bez těsnějšího vztahu k českému prostředí. Kritérium výtvarné kvality nikdy nehrálo prvořadou roli, takže sbírka obsahuje díla nejrůznější úrovně, od výtvorů diletantských až po prvotřídní práce opravdových mistrů. Tento široký záběr má své výhody. Umožňuje vidět portrétní tvorbu jako společenskou aktivitu provozovanou v různých vrstvách společnosti, tedy z kulturněhistorického hlediska, bez umělého a zkreslujícího omezení diktovaného estetickým výběrem. Tím se liší portrétní sbírky Národního muzea a ostatních českých muzeí od sbírek českých galerií, které se snaží sbírat pouze umělecky nejkvalitnější díla. Galerie vybírají v případě portrétů přírůstky do svých sbírek podle autorů, zatímco zájem o portrétované osoby je pro ně druhořadý. Tato vyhraněná odlišná hlediska (*historické versus estetické*) při budování výtvarných kolekcí jsou českou zvláštností. Toto specifikum se zrodilo v minulosti v důsledku toho, že v 19. století existovaly paralelně vedle sebe dvě podobné, a přesto

zcela rozdílně koncipované instituce. První byla Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění (na niž navázala dnešní Národní galerie v Praze), jež v rámci své úzké specializace prezentovala mistrovská umělecká díla, jak česká, tak i cizí. Druhou významnou institucí bylo Národní muzeum. Umělecké sbírky, které tvořily jen malý úsek v jeho velice širokém sbírkovém programu, zahrnujícím oblast přírody (zpočátku pouze na teritoriu českých zemí) i české historie, měly od počátku spíše kulturněhistorický charakter.

Slabinou této muzejní sbírky je, že nemohla být nikdy ve své dlouhé historii budována s maximální profesionalitou, s jasným sběratelským programem a pomocí standardních nástrojů, jakými obvykle vládnou úspěšní soukromí sběratelé. Tedy s dostatkem peněz na akvizice a restaurování, s možností sbírku zkvalitňovat pohotovými nákupy na domácích a zahraničních aukcích, výměnami a vyřazováním slabších kusů. Sbírkou „národního portrétní“, jež měla už od počátku existence Národního muzea být jednou z nejdůležitějších, se s rozvojem ústavu stala jen jednou ze stovek dalších kolekcí, a musí svoji existenci v konkurenci mnoha milionů dalších historických i přírodovědných sbírkových předmětů Národního muzea obtížně obhajovat. S rozvojem některých soukromých sbírek se nemůže svými možnostmi vůbec srovnávat.

Navzdory uvedeným slabinám má ale i takto obtížně vybudovaná kolekce malovaných závěsných portrétů své kvality. Snad právě proto, že vznikala impulzivně a nebyla nikdy purifikována hlediskem výtvarné kvality, eventuálně požadavkem na českou národnost portrétovaných či portrétistů, podává objektivnější představu o obyvatelích českého teritoria a jejich kultuře, než to dokážou přísně selektivní sbírky galerijní. Jednou z jejích předností například je, že obsahuje i podobizny Čechů německého jazyka (českých Němců) či poměrně dost prací německých, rakouských a jiných malířů, kteří u nás působili. Cenná je i relativně bohatá sbírka podobizen habs-

burských panovníků, získaná pro Národní muzeum po r. 1918, kdy o ně předchůdkyně dnešní Národní galerie z ideových důvodů nejevila zájem.

Tím se dostáváme k vyličení pozoruhodné dvousetleté historie budování této sbírky v Národním muzeu. Samotné založení Národního muzea v r. 1818 bylo plodem osvícenských idejí, které spatřovaly naději na lepší uspořádání světa v kultivování rozumu, vzdělání a vědeckého poznávání člověka a jeho prostředí. Vize o vychování nového člověka, jehož kvality

budou spočívat v jeho schopnostech, a nebudou předurčeny jeho původem, vedla k úctě prokazované vynikajícím osobnostem. Začaly se objevovat pomníky a malované i grafické portréty oslavující i neurozené jedince. Není tedy divu, že se myšlenka na shromáždování podobizen výjimečných postav české minulosti objevila hned při vzniku Muzea. Dva z předních zakladatelů ústavu, Kašpar hrabě Šternberk a František Josef hrabě Klebelsberg, počítali sice jen obecně se „sbíráním uměleckých pokladů“ a předpokládali,



Nejstarší akvizicí závěsného portrétu pro sbírky Národního muzea, uskutečněnou 17. dubna 1821, byla podobizna kněze a básníka Václava Oesterreichera (čís. kat. 120).

že obrazy si ponechá ve své kompetenci Společnost vlasteneckých přátel umění, ale alternativní návrh českých vlastenců Bedřicha hraběte Berchtolda z Uherčic a Josefa Jungmanna chtěl do sbírkového programu vtělit i „obrazovou a portrétní galerii“. Tento konkurenční návrh sice nebyl v r. 1818 přijat, ale nebyl ani zapomenut. V roce 1823 se k němu vrátil spoluzakladatel Muzea Josef Dobrovský a do svého bohemikálního programu muzejní knihovny zahrnul také sbírání grafických a kreslených portrétů mužů, kteří patří rodem, delším pobytem nebo zaměstnáním Čechům (VRCHOTKA 1968, s. 37–38). Podobný programový bod se objevil i v instrukci pro dobrovolné sběratele finančních příspěvků a předmětů pro Muzeum, schválené 26. února 1823. Uvádí, že „z maleb a uměleckých děl budou přijímány pouze ty, které buďto zhotovil nějaký Čech, nebo ty, které představují dobře namalované národní náměty“ (NEBESKÝ 1868, s. 46). Přes tyto proklamace zůstávala představa o sbírání malovaných portrétů v Národním muzeu dlouho nejasná. Ještě v roce 1827 odpovídal na dotaz z Berlína Kašpar Šternberk v dopise z 11. listopadu, že Muzeum žádné sbírky uměleckého charakteru (kromě mincí) nemá. Skutečnost ale byla jiná, reálný vývoj začal brzy předbíhat dosud mlžné teoretické úvahy. Do Muzea už přicházely první malované portréty jako dary. A ty se neodmítaly.

Pomineme-li jednu miniaturní podobiznu a dva drobné portréty získané už v letech 1819–1820 (SRŠEŇ – TRMALOVÁ 2005, s. 68 /čís. kat. 18/; SRŠEŇ 2013b, s. 51–52 /čís. kat. 7/ a s. 79–80 /čís. kat. 38/), můžeme konstatovat, že první závěsný malovaný portrét získalo Muzeum v roce 1821 – tedy před dvěma sty lety. Touto akvizicí byla podobizna pražského kněze a básníka Václava Oesterreichera, odevzdaná do sbírek 17. dubna 1821. Jako dar určený pro muzejní sbírky ji předal pověřenému sběrateli finančních příspěvků a předmětů Josefu Antonínovi Seydlovi, berounskému děkanovi, už o rok dříve, 25. dubna 1820, Oesterreicherův nejmladší bratr František Josef.

Frekvence dalších darů nebyla příliš velká, ale nebyla ani nijak ovlivnitelná. Muzejní společnost si nevěděla s těmito přírůstky rady, a problém tedy řešila tím, že malované obrazy (a výjimečně i skulptury) obratem zapůjčovala do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Bylo to snadné, neboť Muzeum sídlilo od konce listopadu 1821 v pronajatých přízemních místnostech Šternberského paláce na Hradčanech, který od r. 1811 patřil právě zmíněné Společnosti. Obrazy tedy putovaly jen do vyšších pater paláce, kde je pro Obrazárnu SVPU přebíral její kustod, malíř a grafik Josef Karel Burde. Ten dokonce pracoval v le-

tech 1826–1831 na částečný úvazek i jako kustod v Muzeu. Zápůjčky tedy byly díky této „personální unii“ o to jednodušší (ŠÁMAL – BROŽOVÁ 2015, s. 102–103). Do poloviny 19. století tak Muzeum zapůjčilo do Obrazárny 25 uměleckých děl, z toho devět portrétů. Celý soubor byl Muzeu vrácen až v roce 1852. Z pečlivé evidence v přírůstkovém inventáři Obrazárny, uloženém nyní v Archivu NGP (tzv. Einreichungs Catalog), lze vyčíst, že většina ze zapůjčených předmětů nebyla po celou dobu v Obrazárně vystavena. Do expozice se dostalo jen několik nejkvalitnějších kusů, a ani ty nebyly prezentovány po celou dobu zápůjčky. Z malovaných portrétů to byly jen čtyři obrazy: poprsí krále Fridricha Falckého (čís. kat. 5), pastelová podobizna hraběte Františka Hartiga (čís. kat. 81) a velké celofigurální portréty císaře Františka I. Štěpána Lotrinského a Marie Terezie (čís. kat. 59 a 60). Ostatní podobizny zůstaly uloženy po celá léta v depozitáři Obrazárny.

Situace, kdy byly výstavní síně Muzea i Obrazárny pod jednou střechou v tomtéž paláci, vedla k tomu, že se Muzejní společnost nemusela o budování vlastních sbírek obrazů příliš starat. Přenechávala tuto aktivitu Společnosti vlasteneckých přátel umění. Představa, že muzejní expozice existuje v přirozené symbióze s Obrazárnou a že se obě navzájem doplňují, časem zakořenila natolik, že s ní František Palacký počítal i ve svém smělém projektu takzvaného Franciscea z r. 1839. Jeho vize, bohužel nerealizovaná, počítala s tím, že na vltavském nábřeží (kde dnes stojí jezdecký pomník Františka I.) vyrostou multifunkční kulturní palác, kde budou sídlit mimo jiné i obě tyto instituce se svými expozicemi.

Vraťme se však k počátkům budování muzejních sbírek. Pravděpodobně už v září 1822 získalo Muzeum zásluhou vídeňských vlasteneckých Čechů perlu své portrétní sbírky, Tkadlíkův skvělý portrét Josefa Dobrovského, namalovaný ve Vídni dva roky předtím (čís. kat. 139). Portrét oslavující tehdy ještě žijícího vědce, člena Společnosti Vlastenského muzea, nebyl ovšem chápán jako součást muzejních sbírek, ale sloužil k výzdobě muzejní knihovny. K definování toho, co jsou sbírkové předměty a jak se liší od inventáře, byla ještě daleká cesta. Ostatně nutno přiznat, že Muzeum kupodivu nevedlo po většinu 19. století žádné knihy přírůstků, které by narůstající sbírky standardně evidovaly. O nejstarších akvizicích uměleckých předmětů Národního muzea víme proto jen zásluhou zmíněných inventářů Obrazárny SVPU a díky velmi vzácným zmínkám v muzejní korespondenci a v dobových novinách (zejména Prager Zeitung). Až do devadesátých let suplovaly řádnou



Portrét „zimního krále“ Fridricha Falckého (čís. kat. 5) byl do sbírek NM darován sedleckým farářem Josefem Františkem Devotym 12. března 1822 a od 1. června téhož roku až do 30. června 1852 byl zapůjčený do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Svědčí o tom i dochovaný evidenční štítek s číslem přírůstkového inventáře E.C 1591, nalepený na rubu dřevěné podložky malby. V Obrazárně byl vystaven jen omezenou dobu. K roku 1827 to dokládá tištěný průvodce Obrazárnou (RITTER Z RITTERSBERKA 1827, s. 103).

evidenci jen příležitostně sepsané seznamy některých dílčích sbírek nebo tištěné průvodce po expozicích. Do prvních přírůstkových knih z konce 19. století se pak zpětně zapisovaly nahromaděné sbírky mnohdy jen s poznámkou „ze staré zásoby“, neboť provenience už byla zapomenuta. Pátrání po rozptýlených záznamech o přírůstcích malovaných portrétů v 19. století bylo tedy dost náročné, a ne vždy úspěšné.

Přestože bylo Muzeum založeno šlechtou, nezdá se, že by tato skutečnost sbírce portrétů nějak výrazně pomohla. Šlechtici poskytovali podobizny spíše Obrazárně, zatímco do Muzea jen zcela výjimečně. Nejspíše z majetku hrabat Hartigů dostalo Muzeum portrét Františka hraběte Hartiga (čís. kat. 81) a doloženo je, že podobizny Františka I. Štěpána Lotrinského a Marie Terezie darovala v dubnu 1822 baronka Maria Anna von Ottilienfeld, roz. Glaserová z Glaserbergu (čís. kat. 59, 60). Častěji se do Muzea dostávaly podobizny darované příznivci ze středních vrstev. Většinou to byli vlastenečtí kněží, lékaři, právníci a úředníci, knihkupci, středoškolští a univerzitní profesori a další nepříliš mohovití vzdělanci. Šlo výhradně o dary, teprve od roku 1877 se začaly objevovat první skromné nákupy.

Společnost Národního muzea nevyvíjela dlouho ve sbírání malovaných portrétů vlastní aktivitu a v muzejních expozicích žádné obrazy ani nevystavovala. V roce 1837 se nad tím pozastavil známý polský slavjanofil Adam Rościszewski a v dopise Václavu Hankovi z 25. června toho roku se ptal, proč nejsou v pražském Muzeu vystaveny portréty českých králů, podobně, jako je mají Poláci ve svém Ossolineu (JELÍNEK 1894b, s. 342). K obratu ve sbírkové politice došlo až na konci života zakladatele Národního muzea a prvního prezidenta Muzejní společnosti Kašpara hraběte Šternberka († 20. 12. 1838). Podnět k tomu dal samotný hrabě tím, že daroval 500 zlatých na vybavení sálu rukopisů novými dubovými repositorii. Při jejich budování během roku 1838 už se počítalo s tím, že mezi nimi zůstane místo k zavěšení portrétů předních zakladatelů Muzea (VRCHOTKA 1968, s. 126). Dávná idea českých vlastenců tím byla konečně vzata na milost. František Palacký, velmi agilní jednatel Muzejní společnosti, se této představy ujal. Už 10. listopadu 1839 předložil návrh na zbudování tzv. Franciscea jako nového sídla Muzea a dalších českých kulturních institucí. V ústředním okrouhlém sále uvažovaného paláce měl být jakýsi panteon se



Anonymní „podobizna mladého muže-matematika“ byla do evidence sbírek NM zapsána až roku 1901, kdy už základní data o ní, včetně způsobu a doby její akvizice, upadla do zapomenutí. Až téměř po 110 letech se podařilo roku 2010 zjistit, že obraz namaloval v Praze r. 1817 Ferdinand von Lütgendorff a že představuje známého gymnaziálního profesora a českého vlastence Josefa Vojtěcha Sedláčka, velice zasloužilého sběratele příspěvků a předmětů pro Národní muzeum (čís. kat. 126). Jak a kdy se obraz do Muzea dostal, zůstává tajemstvím.



Pastelový portrét hraběte Františka Antonína Hartiga, namalovaný v Drážďanech r. 1788 německým malířem Johannem Heinrichem Schmidtem, byl do muzejní evidence zapsán až roku 1901. V majetku NM musel ale být už před 15. lednem 1827, kdy byl zapůjčen do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění (tam byl evidován pod číslem E.C 1702). Způsob jeho získání není znám, je však pravděpodobné, že šlo o dar od syna portrétovaného, hraběte Františka Antonína Hartiga mladšího (1789–1865), spoluzakladatele NM. Akvizice portrétů od šlechtických dárců byly v případě NM spíše vzácnou výjimkou (viz čís. kat. 81).

sochou císaře Františka I. a s obrazy velikých Čechů (SKLENÁŘ 2001, s. 151). Přestože velkorysý projekt Franciscea nakonec nebyl přijat, a realizován z něho byl pouze pomník s jezdeckou sochou Františka I., idea oslavné portrétní galerie významných osobností už se z muzejního programu neztratila. Palacký přišel s novou, promyšlenou, a skutečně vlasteneckou koncepcí, a snažil se ji prosadit. Dne 20. října 1841 schválil výbor Muzea jeho zásadní memorandum *O účelech vlastenského Musea v Čechách*, které mělo zintenzivnit shromažďování historických hmotných pramenů, dosud zanedbávané. Součástí programu se stalo i sbírání „podobizen znamenitých Čechů“ (SKLENÁŘ 2001, s. 161).

Přesto přibývaly historické sbírky i nadále velmi pomalu. Palacký prosadil, aby byl 8. prosince 1841 do

Muzea přijat jako kustod prehistorických a historických sbírek jeho přítel Josef Vojtěch Hellich, známý malíř. Ale i ten ještě 1. října 1846 přiznal v jedné své zprávě z průzkumné cesty za památkami, že budování portrétní sbírky v Muzeu teprve začíná (ANM-RNM, sign. E/2/23). Krátce nato, po pětiletém působení, dne 26. března 1847 z Muzea odešel. Na podzim téhož roku se Muzeum přestěhovalo v rámci Prahy z Hradčan na Nové Město, do bývalého Nostického paláce na Kolovratské třídě, dnes zvané Na Příkopě. Ani tam se portréty ve výstavních místnostech neuplatnily, přestože v roce 1852 vrátila Obrazárna SVPU Muzeu všechny zapůjčené obrazy.

Silným impulsem k budování portrétní sbírky byla výzva Františka Ladislava Riegra, zetě a pokračovatele Františka Palackého, přednesená 24. května 1864 na

valném shromáždění Muzejní společnosti. Rieger doporučil, aby Muzeum vystavilo ty podobizny osob zasluhujících o Muzeum, které už má, a usilovalo o rozšíření této galerie (NEBESKÝ 1868, s. 185). Ve stísněných prostorách paláce Na Příkopě ovšem nebylo možné Riegrovu představu plně realizovat. V roce 1871 se k Riegrově vizi připojil i arch. Antonín Baum. Upozornil, že se v Londýně buduje sbírka portrétů vynikajících Angličanů (The National Portrait Gallery, založená 1856), a vyzval k tomu, aby Češi nezůstali pozadu a připravili podobně koncipovanou kolekci pro uvažované nové muzejní sídlo (BAUM 1874c). Výzvy měly alespoň ten účinek, že Muzejní společnost získala během deseti let od Riegrova apelu přes deset malovaných portrétů a tři další si dala pro výstavní účely namalovat. Byly to portréty okopírované v letech 1868 a 1873 podle starších originálů v soukromém držení, představující Michala Josefa Fesla (čís. kat. 308) a Josefa Jungmanna (čís. kat. 317), a portrét Karla Jaromíra Erbena (čís. kat. 318), namalovaný podle fotografie. I tyto nové, „neautentické“ podobizny jsou dnes už součástí sbírek, přestože mají nestandardní původ. Podle nynější muzejní praxe by

nově zhotovené exponáty patřily do kategorie výstavních pomůcek.

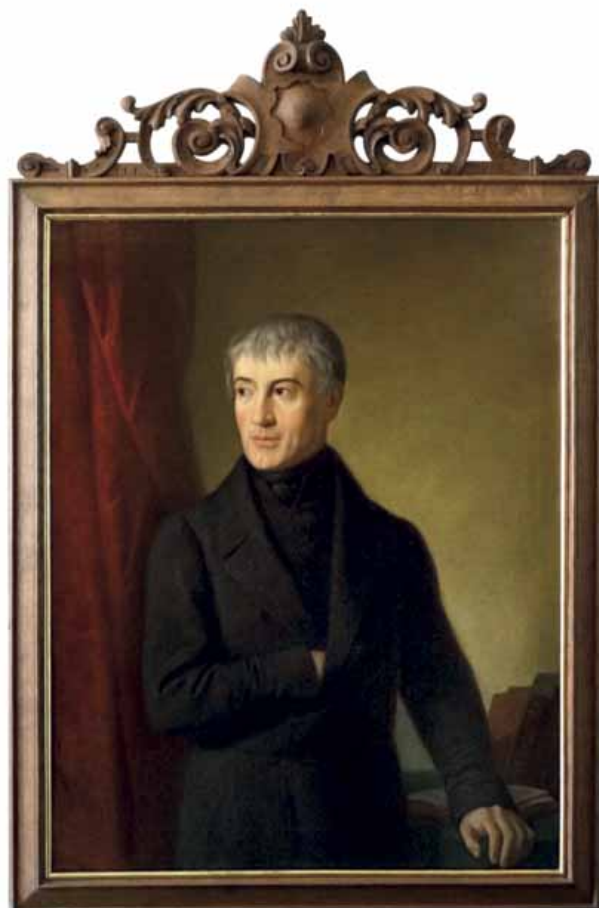
Přestože se sbírka malovaných portrétů začala utěšeně rozrůstat, občas se kupodivu objevily pochybnosti, zda do muzejního programu opravdu patří. Například bibliotékař Antonín Jaroslav Vrátko, který převzal muzejní knihovnu a k ní připojené historické sbírky po Václavu Hankovi, odmítl v roce 1883 přijmout nabízený malovaný portrét východočeského barokního sochaře Jana Alberta Devotyho s odůvodněním, že to spadá spíše do kompetence Společnosti vlasteneckých přátel umění nebo Umělecké besedy (ANM-RNM, kart. 32 /r. 1883/, č. 154, 178).

Situace se výrazně zlepšila, když byla na horním konci Václavského náměstí pro Muzeum Království českého vystavěna nová a nesrovnatelně větší budova, zpřístupněná roku 1891. Obrazy do ní byly nastěhovány v létě a počátkem podzimu 1892. Přestože v tom roce vzniklo historicko-archeologické oddělení vedené architektem a etnografem prof. Janem Koulou (od r. 1988 přejmenované na oddělení starších českých dějin), portréty i nadále zůstávaly v péči muzejní knihovny. Dne 26. ledna 1895 dopo-



Podobiznu básníka Karla Jaromíra Erbena, v letech 1844–1851 muzejního archiváře a asistenta, namaloval tři roky po jeho smrti na objednávku Muzea v roce 1873 Karel Javůrek (čís. kat. 318). Předlohou mu byla vizitková fotografie z pražského ateliéru Amanda Helma z roku 1863.

ručila komise kustodů, jejímž členem byl i architekt nové muzejní budovy prof. Josef Schulz, aby byl výstavní sál čís. 1 v prvním patře, nacházející se vedle Panteonu a sloužící knihovně od září 1892 k vystavení vzácných rukopisů a knih (cimélií), doplněn o malované i grafické portréty významných literátů a dalších osobností českých dějin. Komise navrhla, aby byly obrazy opatřeny jednotnými rámy a vyřezávanými jmenovkami z dubového dřeva a zavěšeny na stěny mezi okna. Výbor Muzejní společnosti návrh v březnu 1895 přijal a na zarámování uvolnil 1400 zlatých (ANM-RNM, kart. 42 /r. 1895/, č. 276 a 362). Do konce roku se podařilo instalovat malované portréty na devět stěn mezi okny a počítalo se s tím, že se časem ozdobí i zbývající tři místa. K portrétům Bohuslava Balbína, Jana Floriana Hammerschmidta, Karla Egona Fürstenberga, Josefa Dobrovského, Kašpara Šternberka, Josefa Jungmanna, Michala Josefa Fesla, Františka Palackého a Karla Jaromíra Erbena (čís. kat. 19, 43, 74, 139, 209, 317, 308, 337 a 318), zavěšeným roku 1895, přibyla po roce 1898 ještě podobizna rytíře Jana Norberta Neuberka (čís. kat. 262). Komise z r. 1895 navrhovala, aby dala Muzejní společnost namalovat pro doplnění galerie například podobiznu Pavla Josefa Šafaříka, ale k tomu nedošlo. Zbývající dvě místa mezi okny byla obsazena až později: v roce 1912 a 1913 přibyla dva malé portréty představující historika Josefa Kalouska (čís. kat. 401) a vlastenec-kého kněze Karla Vinařického (čís. kat. 245) a roku 1920 byla do sálu doplněna velká podobizna spisovatele Aloise Jiráska (čís. kat. 406). V roce 1920 byl pravděpodobně přidán i portrét českoněmeckého básníka Karla Egona Eberta, věnovaný na pokyn T. G. Masaryka Kanceláří prezidenta republiky (čís. kat. 241). Na obě kratší, čelní stěny sálu byly zavěšeny už v roce 1895 kromě velkého obrazu s miniaturními podobiznami vládařů Čech (SRŠEŇ – TRMALOVÁ 2005, s. 208–210 /čís. kat. 237/) ještě dva obrazy zachycující větší zemský soud v r. 1593 (čís. kat. 3) a tentýž soud v r. 1723 (čís. kat. 35). Malby byly doprovázeny i grafickými portréty dalších významných osob české historie, pochopitelně – podle dobových zvyklostí – výhradně mužů. Velký sál s ciméliemi, doplněný touto galerií, suploval a později (až do roku 1923) paralelně doplňoval úlohu sousedního Panteonu, který se začal zaplňovat bronzovými sochami významných Čechů až od roku 1898. Až zde, v novém muzejním paláci, tedy došlo po mnoha letech k uskutečnění někdejší ideje Františka Palackého, zrozené roku 1839 při projektování Franciscea.



Portrét pronásledovaného českého kněze Michala Josefa Fesla, jenž odkázal svoji obrovskou knihovnu Národnímu muzeu, namaloval na muzejní objednávku roku 1868 profesor Antonín Lhota (čís. kat. 308). Původní, pozlacený rám tohoto portrétu byl nahrazen roku 1895 dubovým rámem s vyřezávaným nástavcem a se jmenovkou. Jednotné rámy tohoto typu, zhotovené zřejmě pražskou firmou V. Šponara, byly vyrobeny i pro další malované portréty, vystavené tehdy v sále cimélií vedle Panteonu.

V první čtvrtině 20. století se podařilo napravit v Muzeu i kompetenční anomálii týkající se sbírek malovaných (a grafických) portrétů. Po náročných přípravách převzalo roku 1917 od muzejní knihovny umělecká díla, jež do knižních fondů nepatří, historicko-archeologické oddělení (dnešní OSČD). Podle předávacího protokolu ze 14. srpna 1917 převzal dr. Karel Guth, adjunkt tohoto oddělení, mimo jiné

celkem 129 573 grafických listů, akvarelů, fotografií a obdobných artefaktů a současně i 35 tehdy nevystavených malovaných obrazů, z toho 9 portrétů. Rok nato, 25. června 1918, přijal dr. Guth formálně do péče oddělení i všechny ostatní obrazy, zdobící tehdy výstavní sál cimélií či pracovny knihovníků. Mezi nimi bylo 31 malovaných portrétů (ANM-RNM, kart. 89 /r. 1918/, č. 1171). K reálnému převzetí těchto obrazů došlo až v roce 1923. Dr. Karel Guth (1883–1943), významný historik umění, archeolog a v letech 1920–1941 přednosta oddělení, se tedy ujal muzejní sbírky malovaných portrétů velmi rozhodně, a nadále se snažil o její další příznivý rozvoj. Navázal tak na snahy svých předchůdců, prof. Bohumila Matějky (1867–1909) a dr. Antonína Dolenského (1884–1956), kteří začali muzejní sbírku portrétů počátkem 20. století systematicky katalogizovat, ale pro objektivní potíže a nadměrný rozsah práce zůstali jen u slibných začátků. Ani Karel Guth, rozptylovaný mnoha dalšími odbornými aktivitami, nedokázal příliš velké sousto zvládnout. Jeho prosby o personální posílení oddělení zůstávaly nevslyšeny. Téměř 130 ti-

síc grafik nebylo do sbírek vůbec zapsáno a posléze bylo v roce 1942 z rozhodnutí okupačních orgánů natrvalo převedeno do Zemské (nyní Národní) galerie. Část malovaných portrétů převzatých z knihovny byla do inventářů historicko-archeologického oddělení zapisována až se zpožděním, v roce 1941. I přes tyto a další potíže (finanční, prostorové) usiloval dr. Guth o další obohacení portrétní sbírky. Po vzniku republiky se zasloužil o získání cenných a kvalitních uměleckých sbírek včetně miniaturních a drobných portrétů z rodového majetku členů habsburské sekundogenitury, zanechaných na zámku v Brandýse nad Labem. Jeho velkou zásluhou je i zachrana celé řady velkých reprezentativních podobizen habsburských vládařů, vyřazovaných po roce 1918 z výzdoby úřadů. Přestože správa Muzea tvrdila, že „žádné obrazové galerie nemá“, a nabízené císařské podobizny odmítala (ANM-RNM, kart. 93 /r. 1921/, č. 325), vynutil si Guth jejich přijetí do sbírek, i když bylo velmi obtížné je někde uskladnit. Muzejní novostavba na Václavském náměstí už tehdy nebyla schopná další objemnější sbírky pojmout, a správa



Uložení rozměrných podobizen habsburských panovníků, které NM získalo po roce 1918, nebylo snadné. Největší portrét ve sbírkách NM, pocházející z České sněmovny v Praze a představující císaře Františka Josefa I., byl až do roku 2008 rozebrán, aby se vešel do depozitáře. Malba na plátně (od Eduarda Engertha z r. 1861) byla navinutá na transportním válci a těžký zlatený rám o rozměrech 365 x 248 cm byl rozložen na jednotlivé lišty. Patrně kvůli obtížné manipulaci nedošlo k zapsání obrazu do evidence. To bylo napraveno až v roce 1997, před restaurováním, které proběhlo v letech 2008–2009 (čís. kat. 292).

Muzea proto úpěnlivě volala po vystavení další budovy, kam by bylo možno přestěhovat všechny přírodovědné sbírky a expozice. Zachráněnou rozsáhlou kolekcí panovnických portrétů bylo tedy nutno uložit do nepříliš vyhovujícího sklepení a během následujícího století několikrát obtížně stěhovat do různých provizorních mimopražských depozitářů. Přitom nebylo z ideových důvodů dlouho možné ji vystavovat. Až po r. 1989 se podařilo tyto obrazy postupně restaurovat a řádně uložit v moderních depozitářích Národního muzea v Terezíně.

Akviziční politika za první republiky nabyla celkem standardní podoby. Většina přírůstků pocházela díky důvěře v instituci z darů, a běžně se nové akvizice získávaly i koupí (dokonce i na aukcích), přestože na nákupy nebylo nikdy dost peněz. Sbíрка malovaných portrétů byla obohacována o mnohé cenné přírůstky, dr. Guth měl pro ni pochopení. Ikonografická problematika ho zajímala, sám zpracoval důkladně například téma proměn Žižkových podobizen u příležitosti výstavy Na paměť Jana Žižky z Trocnova, konané od 12. 4. do 31. 8. 1924 v Národním muzeu (GUTH 1924a, 1924b). V závěru svého působení v NM, 18. října 1939, se ujal i cenné kolekce 19 vesměs velmi kvalitních portrétů nejvyšších zemských maršálků a předsedů zemského správního výboru, jež převzal z budovy tehdejšího senátu (nynější Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR, čp. 176/III) a uložil je v NM jako státní depozit. Do sbírkového fondu NM byly tyto obrazy převedeny 28. června 1960 (čís. kat. 106, 206, 210, 211, 213, 218, 219, 239, 291, 301, 309, 316, 328, 389, 415, 416, 418, 422 a 423).

Za druhé světové války, nedlouho před náhlým úmrtím Karla Gutha, nastoupil na místo vedoucího historicko-archeologického oddělení 26. 6. 1941 pražský Němec, historik umění Dr. Josef Opitz (1890–1963). Vedl pak oddělení v krušných letech protektorátu, až do počátku května 1945. Spolu se třemi českými historiky umění, Janem Květem, Zoroslavou Drobnou a Vladimírem Denksteinem, vytvořili profesionálně zdatný tým, který mohl významně přispět k odbornému zpracování nahromaděných bohatých sbírek. Opitz, sám dobrý kreslíř a malíř, se mimo jiné už před nástupem do NM věnoval portrétním miniaturám (OPITZ 1940). Dr. Drobnou zajímaly závěsné portréty a brzy po přijetí do oddělení (1. 2. 1940) začala evidovat jejich dosud nezapsané exempláře. Válečná léta ale veškeré odborné aktivity utlumila. Dosavadní stále expozice byly zlikvidovány, aby ustoupily nacistickým propagačním výstavám (Německá velikost; Čest práci). Sbířky byly rozvezeny do mimopražských objektů, aby nebyly vystaveny riziku zničení při pří-

padném bombardování. V červenci a v září 1943 bylo 17 nejcennějších malovaných portrétů ukryto na zámku v Lánech a v únoru 1944 byla kolekce 19 portrétů nejvyšších zemských představitelů, deponovaná v Muzeu roku 1939, odvezena do úkrytu na zámku ve Slatiňanech na Chrudimsku. Akvizice za války byly zcela minimální. Nestandardní výjimkou bylo získání kolekce 33 dosti kvalitních miniaturních portrétů, které si 15. ledna 1945 uschoval jako depozitum v Opitzově oddělení Němec dr. Heinrich Schindler, kulturní referent Zemského úřadu v Praze. Nikdy si je už nevyzvedl, a tak byly 9. 12. 1949 jako konfiskát zařazeny do sbírek.

Po válce, kdy se ve vedení historicko-archeologického oddělení vystřídali Jan Květ (1945), Vladimír Denkstein (1945–1956) a Zoroslava Drobná (1956–1974), se sbírky rozrostly o četné starožitnosti, konfiskované válečným kolaborantům. Rozhodující slovo měly při těchto majetkových přesunech státní orgány, Muzeum hrálo jen pasivní roli příjemce, jehož povinností bylo závčas přidělené předměty fyzicky převzít, převézt a postarat se o ně. Během horečnatého zajišťování konfiskátů nebylo možné provádět pečlivou selekci, a tak byly sbírky zahlceny mnohdy i předměty nižší muzejní hodnoty. Bez svědectví původních majitelů zůstávaly mnohdy v anonymitě, a postrádaly tedy žádoucí výpovědní schopnost. Sbířka malovaných portrétů se konfiskacemi rozrostla celkem o 193 kusů, z čehož bylo 114 miniatur (z velké části falešných), 27 drobných podobizen a 52 závěsných portrétů nejrůznější kvality. Mimořádným obohacením kolekce portrétů bylo i zařazení již zmíněných 19 malovaných podobizen nejvyšších představitelů zemské správy do muzejních sbírek, provedené 28. června 1960 na základě rozhodnutí Ministerstva školství a kultury z 12. prosince 1959.

Ke značnému rozšíření historických sbírek včetně malovaných portrétů pomohla v období let 1965–1990 činnost Komise pro výkup starožitností, zřízená a poměrně štědře dotovaná Ministerstvem kultury. Zasluhou Dagmar Staré, historičky umění, dlouholeté předsedkyně této komise a v letech 1975–1986 vedoucí historicko-archeologického oddělení, byla z pražských prodejen se starožitnostmi vykoupěna na základě přednostního práva celá řada kvalitních a zajímavých podobizen. První takto získaný závěsný portrét, vykoupený 9. prosince 1966, představoval hraběte Josefa Wallise (čís. kat. 112), poslední, zobrazující Jana Žižku, byl zakoupen 29. října 1990 (čís. kat. 238). Brzy poté Komise přestala být dotována a zanikla.

Tempo akvizic se po roce 1989 zdatelně zpomalilo. Dary se staly vzácnou výjimkou a nákupy se zkomplikovaly rozbujelou administrativou a nutností žádat od Ministerstva kultury téměř na každou další akvizici adresnou dotaci. Přesto se podařilo obohatit sbírku malovaných portrétů o některá velmi cenná díla, vybíraná už beze spěchu a s mnohem větší rozvahou. Za příklad mohou sloužit portréty Vincence Julia Krombholze od Františka Horčíčky (čís. kat. 173), baronky Sidonie Nádherné z Borutína od Maxe Švabinského (čís. kat. 397), Naděždy Kramářové od Otto Peterse (čís. kat. 405), Josefa Jungmanna od Antonína Machka (čís. kat. 187), Jana Otty od Václava Brožíka (čís. kat. 369), Josefa Jana Friče od Huga Boettingera (čís. kat. 421) a další.

Utlumení frekvence přírůstků v posledních třech desetiletích mělo několik pozitivních stránek. Získaný čas umožnil intenzivnější základní i odbornou péči o stávající sbírku.

Náročná byla především fotodokumentace, prováděná mnoho let několika muzejními i externími fotografi. V důsledku rozporu mezi časově náročným postupem fotodokumentace a závratně rychlým vývojem fotografických technik bylo nezbytné fotodokumentaci portrétů v OSČD dvakrát opakovat. Po první etapě, užívající ještě klasické černobílé fotografie, byly obrazy fotografovány na barevné diapositivy, a ty byly nakonec nahrazeny digitálními snímky. Za uplynulá čtyři desetiletí se také výrazně zlepšily podmínky práce muzejních fotografů. Zatímco první fotografky zaměstnané v OSČD, Dagmar Landová a po ní Jarmila Kutová, vyvolávaly filmy a zhotovovaly zvětšeniny doma v koupelně, dnes už má NM profesionálně vybavené fotografické ateliéry v Terezíně, kde jsou i skenery a kde je i rentgen.

Významným pokrokem v péči o malované portréty bylo jejich přestěhování v rámci přesunu všech historických sbírek NM do moderních depozitářů zbudovaných z bývalých kasáren v Terezíně. Portréty



V roce 2011 byly všechny obrazy z depozitářů oddělení starších českých dějin v Historické budově NM v Praze a na zámku ve Vrchotových Janovicích přestěhovány do nově zřízených depozitářů v Terezíně. Tam jsou nyní zavěšeny na výsuvných kovových sítích.

standardních a menších rozměrů, umístěné dosud v nevyhovujícím a velmi stísněném depozitáři v Historické budově NM, byly s pomocí profesionální speditérské firmy přestěhovány v době od února do června 2011, a rozměrné portréty z depozitáře na zámku ve Vrchotových Janovicích byly do Terezína převezeny v říjnu téhož roku. Nezarámované obrazy byly při té příležitosti opatřeny nově zhotovenými rámy a některé chatrnější byly před stěhováním alespoň provizorně ošetřeny.

Historie restaurování malovaných portrétů ze sbírky OSČD není dlouhá. Národní muzeum se kupodivu dlouho bez této složky péče o sbírky obešlo. Pokud to bylo nezbytné, požádalo o pomoc profesionály zvenčí. V 19. a v první polovině 20. století to bylo ale jen několik zcela výjimečných případů. Tak restauroval počátkem roku 1877 za částku 45 zlatých malíř Karel Javůrek velké portréty císaře Františka I. Štěpána Lotrinského a Marie Terezie (čís. kat. 59 a 60) a téhož roku i podobiznu Jana Floriána Hammerschmidta (čís. kat. 43). V roce 1899 Muzeum objednalo restaurování Machkových portrétů Václava Hanky a jeho ženy Barbory (čís. kat. 140 a 153), při-

vezených krátce předtím v poničeném stavu z Ruska, u malíře Paula Bergnera (1869–1919), inspektora Obrazárny SVPU. Za práci dostal honorář 70 zlatých (SRŠEŇ 2009, s. 43, 52, 54).

Prvního soustavnějšího restaurování se dočkaly umělecké sbírky oddělení až v šedesátých letech 20. století. Prioritu měly přirozeně nejvýznamnější středověké malby a dřevořezby. Z podobizen přišly na řadu jako první portréty Josefa Antonína Sládečka (čís. kat. 125), Václava Hanky (čís. kat. 140) a Josefa Františka Devotyho (čís. kat. 178), k nimž byly připojeny ještě „skupinové podobizny“ šlechticů zasedajících na větším zemském soudu r. 1593 (čís. kat. 3) a na soudu r. 1723 (čís. kat. 35). Od dubna 1965 do ledna 1968 je v Akademii výtvarných umění v Praze restaurovali žáci profesora Bohuslava Slánského. Poslední z uvedených obrazů byl krátce nato, 21. srpna 1968, v depozitáři umístěném v muzejní budově na Václavském náměstí, prostřelen kulkou ze sovětského samopalů. V roce 1983 jej znovu restauroval Jiří Blažej, akad. malíř. Tento restaurátor a akademická malířka Věra Frömllová pak od roku 1976 dostávali na ošetření po několik let ty nejpotebnější a nejvzácnější



Portrét posledního opata cisterciáckého kláštera v Sedlci u Kutné Hory Františka Xavera Freisauffa z Neudeggu, z doby kolem roku 1760 (čís. kat. 63). Kanovník Josef František Devoty opatřil obraz na rubu před darováním do sbírek NM v roce 1856 latinským identifikačním přípisem. Restaurování obrazu akademickým malířem Milanem Kadavým v roce 2016 hradila Matice česká.

malované portréty. Od té doby se praxe zadávání obrazů na restaurování externím restaurátorům uplatňuje dodnes. Práce jsou hrazeny buď přímo z rozpočtu NM, nebo z cílených dotací přidělovaných Ministerstvem kultury ČR. Značnými částkami přispěla v posledních letech i Maticе česká, sekce Společnosti NM. Za peníze poskytnuté Maticí bylo restaurováno 25 malovaných závěsných portrétů, sama Společnost NM uhradila v r. 2020 restaurování portrétu Kristiána hr. Valdštejna, někdejšího svého prezidenta (čís. kat. 205). Akademický malíř Milan Kadavý v dobách sníženého rozpočtu NM restauroval řadu portrétů i zdarma.

Muzejní restaurátoři bez patřičné licence se mohli na ošetření malovaných portrétů podílet jen zčásti. Například papírové podložky některých portrétů malovaných akvarelem, kvašem nebo pastelem ošetřuje a paspartami opatřuje v posledních letech restaurátorka papíru Adéla Skoupá. Na opravách starých rámečků a rámů či výrobě nových se v posledních desetiletích podíleli Alexej Petrovský, Roman Štefl, Zbyněk Dittrich, Ivan Pastrnek, Eva Míčková a Martin Vinš. Značné množství kovových rámečků na mi-

niatury restauroval či nově zhotovil Vladimír Čížkovský. Teprve od roku 2015 – poprvé ve své historii (!) – zaměstnává Národní muzeum i vlastní restaurátory malovaných obrazů. Konkursem byli vybráni a poté na poloviční úvazky přijati MgA. Libor Kocanda a Olga Trmalová, akad. malířka. Pracují v poměrně dobře vybaveném ateliéru v Terezíně.

Někteří z externích restaurátorů pracují pro OSČD spolehlivě už mnoho let, a kromě dalších uměleckých děl zrestaurovali i velké množství portrétů. Jmenovitě uveďme alespoň akademického malíře Milana Kadavého či akademickou malířku Olgu Trmalovou. Poděkování si zaslouží i všichni ostatní, kteří v rozmezí let 1965–2021 přispěli průzkumem a restaurováním k lepšímu poznání, k záchraně či obnově původního stavu a vzhledu mnoha malovaných portrétů. Pro lepší představu zde předkládáme alespoň jejich jmenný seznam (bez titulů), doplněný počtem restaurovaných podobizen. Zahrnuti jsou i práce muzejních restaurátorů. Písmenem M jsou označeny portréty miniaturní, písmenem D drobné a písmenem Z závěsné:



Portrét neznámé rokokové šlechtičny (čís. kat. 54), znehodnocený starými ztmavými retušemi a zežloutlým lakem, restaurovala v roce 2020 externistka Jana Záhořová, akad. malířka.



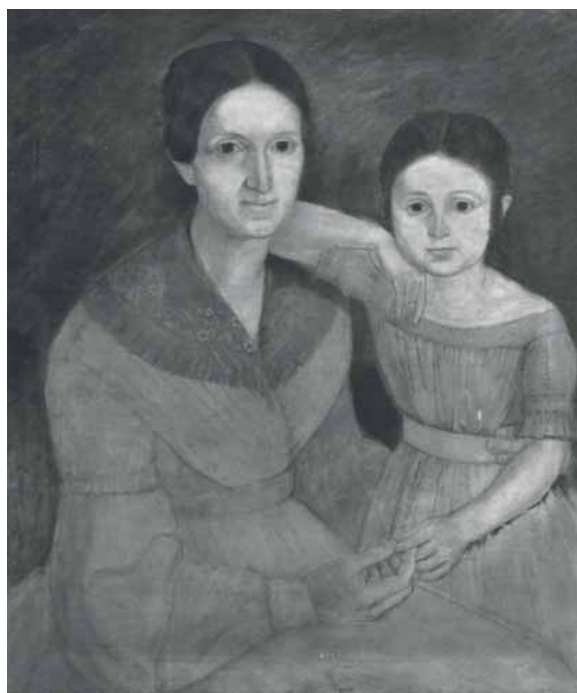
Rentgenový snímek detailu z portrétu císaře Karla VI., zhotovený během restaurování v roce 2014 externistou, akad. malířem Milanem Kadavým, prokázal, že autor během portrétování přemaloval panovníkův obličej. Větším zakloněním hlavy ještě posílil císařův sebevědomý výraz. Takováto autorská změna svědčí o tvůrčím procesu, a prozrazuje, že jde o originální dílo, malované podle pózující osoby. Pouhým kopiím takovéto důkazy tvůrčího hledání pochopitelně chybí. Tento poznatek posílil pravděpodobnost našeho připsání malby tehdejšímu dvornímu vídeňskému malíři Johannu Gottfriedu Auerbachovi (čís. kat. 42).

AVU (žáci ateliéru Bohuslava Slánského, Z: 5), AVU (žáci ateliéru Jiřího Toroně, Z: 7), Karel Andreys (Z: 3), Tomáš Berger (M: 1), Pavel Blatný (Z: 4), Jiří Blažej (M: 1; D: 3; Z: 37), Denisa Cirmaciová (Z: 1), Elena Crhová (D: 2; Z: 4), Jindřich Culek (D: 3; Z: 5), David Frank (D: 1), Věra Frömllová (Z: 6), Jan Frühauf (D: 16; Z: 19), Radana Hamsíková, roz. Salmonová (Z: 1), Milada Hejdrová (Z: 1), Vladimír Vojtěch Hlava (Z: 3), Marie Horvathová (D: 1; Z: 1), Miroslava Houšťová (D: 1; Z: 4), David a Janka Hradilovi (Z: 2), Milan Kadavý (M: 3; D: 10; Z: 82), Dagmar Kašparová (s Miladou Sukdolákovou, D: 4; Z: 12), Libor Kocanda (Z: 22), Eva Kolmanová (Z: 2), Jaroslava Koprnická (D: 13), Romana Kozáková (M: 5), Josef Kukan (D: 1; Z: 3), Josef Němec (M: 1; D: 2; Z: 4), Ivan Pastrnek (D: 1), Adam Pokorný (Z: 1), Magdaléna Sedlecká Rečová (D: 1), Adéla Skoupá (M: 1; D: 29), Jakub Stretti (D: 1), Milada Sukdoláková (viz Dagmar Kašparová), Anna Svobodová (Z: 4), Miroslav Široký (D: 6), Jindřich Šlechta (Z: 2), Jana Patricie Tomíčková (Z: 1), Olga Trmalová (M: 109; D: 19; Z: 52), Jan a Dagmar Vachudovi (D: 1; Z: 2), Ladislav Vlha (Z: 4), Josef Vojtek (Z: 8), Eva Vosátková (M: 4), Eva

Votočková (Z: 1), Tomáš a Jana Záhořovi (Z: 27), Ondrej Žegorjak (D: 1) a Jan Žemlička (Z: 1).

Na restaurování či výrobě nových rámců a rámečků se podíleli v letech 1965–2021 tito externí a muzejní pracovníci:

AVU (žáci ateliéru Jiřího Toroně, Z: 2), Jan Brabec (Z: 1), Anna Bradnová (D: 2; Z: 4), Jaromír Bruthans (D: 3; Z: 14), Marie Bruthansová (D: 3; Z: 5), Viktor Brůžek (Z: 2), Jakub Čermák (D: 2), Vladimír Čížkovský (M: 130; D: 2), Josef Čoban (Z: 1), Jan Dejmal (Z: 1), Zbyněk Dittrich (M: 5; D: 1; Z: 6), Pavel Hanč (Z: 15), Miroslava Houšťová (Z: 1), Lucie Charvátová (D: 2; Z: 2), Jaroslav a Růžena Ježkovi (Z: 8), Milan Kadavý (D: 1; Z: 18), Jiří Kobr (Z: 1), Libor Kocanda (Z: 3), Jan Kolář (Z: 18), Ladislav Lojka (Z: 6), Mikuláš Lubomirský (Z: 1), Eva Míčková (Z: 6), Ivan Pastrnek (D: 1; Z: 3), Alexej Petrovský (Z: 1), Marie Rumlová (Z: 2), Adéla Skoupá (M: 3; D: 10; Z: 1), Lubomír Sršeň (D: 1), Jan Staněk (Z: 6), Roman Štefl (M: 1; D: 3; Z: 2), Jana Patricie Tomíčková (Z: 1), Olga Trmalová (M: 4; D: 1; Z: 7), Martin Vinš (D: 2; Z: 6), Josef Vojtek (Z: 5) a Eva Vosátková (M: 1).



Při restaurování portréty Johany Fričové s dcerkou v letech 2019–2020 Janou Patricií Tomíčkovou, studentkou Akademie výtvarných umění v Praze, byla díky provedené infračervené reflektografii odhalena pod barevnými vrstvami precizní přípravná podkresba, zhotovená tužkou na našepsované plátno. Je to výmluvné svědectví toho, že autor portréty, Slovák Jozef Božetěch Klemens, byl v roce vzniku malby (1841) studentem pražské Akademie. Tam byla kresba už od dob ředitele Josefa Berglera považována za základ dalšího malířského vzdělání (čís. kat. 230).

Některé z portrétů byly za ta léta kvůli poškození na výstavách či v expozicích ošetřeny už vícekrát a na jejich restaurování se někdy podílelo i více osob, takže k výslednému počtu restaurovaných kusů nelze dojít jen prostým součtem uvedených čísel. Lze pouze konstatovat, že naprostá většina portrétů, které to naléhavě potřebovaly, už je po restaurátorském ošetření.

Souběžně se zajišťováním základní péče o sbírku malovaných portrétů probíhalo i její odborné zpracování. Naděje, že k důkladnější muzejní evidenci sbírek pomohou osobní počítače, zaváděné po roce 1989, vyšla bohužel v NM naprázdno, žádný univerzální evidenční program se nepodařilo dodnes zavést. Jednotlivá sbírková oddělení či jednotliví kurátoři řeší tuto problematiku partikulárně. Pro kolekci malovaných portrétů v OSČD vypracoval podle mých instrukcí speciální databázi v roce 1996 Libor Koudela, počítačový odborník zaměstnaný tehdy v NM. Od té doby doplňují tuto databázi novými záznamy. Konstruována je tak, aby mohla pojmut co nejširší spektrum všech informací k jednotlivým portrétům. Obsahuje následující rubriky: A) údaje o portrétované osobě: jméno a popřípadě titul, data narození a úmrtí,

věk, národnost, společenské zařazení, funkce či profese, životopis, prameny a literatura vztahující se k životopisu portrétovaného, fotografie portréty, B) údaje o portrétistovi: jméno a popřípadě titul, data narození a úmrtí, národnost, životopis, prameny a literatura vztahující se k životopisu portrétisty, C) místo vzniku portréty: země, město, D) doba vzniku podobizny: století, přesnější datace, E) technické údaje o podobizně: malířská technika, materiál podložky, rozměry podložky, autorská signatura, nápisy na malbě nebo na rubu podložky, vnitřní rám (jeho původnost, šířka a tloušťka lišt, vybavení klínky), vnější rám či pouzdro (jeho původnost, popis), rozměry vnějšího rámu či pouzdra, značení výrobce rámu či pouzdra, další nápisy či cedulky na rámu či na pouzdře, stav podložky a malby, stav vnitřního a vnějšího rámu či pouzdra, restaurátorské zásahy (jméno restaurátora, rok, popis práce, odkaz na restaurátorskou práci), odkaz na fotodokumentaci (autor, rok, technika, popř. čís. negativu či diapozitivu), lokace v depozitáři, F) popis podobizny: počet portrétovaných, zobrazená část těla, pozice, fyziognomie, oděv, oděvní doplňky a šperky či vyznamenání, atributy a předměty v okolí, prostředí a pozadí, G) historie podobizny: okolnosti



V letech 2018–2019 prošel materiálovou analýzou a restaurátorským ošetřením nejstarší portrét ze sbírky OSČD, namalovaný roku 1530, představující neznámého renesančního šlechtice (čís. kat. 1). V rámci externí zakázky provedli rozbor užitých materiálů RNDr. Janka Hradilová a Dr. David Hradil z výzkumného pracoviště ALMA (Akademická laboratoř materiálového průzkumu malířských děl, tj. společné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze a Ústavu anorganické chemie AV ČR, v. v. i., v Řeži), restaurátorské práce zajistila akademická malířka Olga Trmalová. Ta mimo jiné rekonstruovala původní torzální nápis v horní části obrazu, zakrytý při předchozím restaurování Janem Horkým, akad. mal., v roce 1961. Nepůvodní a esteticky nevhodný zlacený rám byl roku 2019 nahrazen nově zhotoveným tmavým rámem renesančního vzhledu.

vzniku, další osudy portrétu, akvizice (datum a způsob získání do NM), zápůjčky a výstavy, prameny k historii portrétu (s citacemi), literatura publikující portrét (s citacemi), H) interpretace: umělecká kvalita, další podobizny téže osoby v OSČD (inv. čísla, popis, datace atd.), další podobizny téže osoby v jiných sbírkách či v literatuře, původnost podobizny (originál, replika, kopie atd.), podobizny příbuzných osob (v OSČD a jinde), vztah portrétovaného a portrétisty, zvláštnosti podobizny, výsledné katalogové heslo.

Záznamy databáze k jednotlivým portrétům se pochopitelně liší svým rozsahem, ale většinou je jejich kvantita mnohonásobně větší než výsledné heslo otištěné v tomto knižním katalogu. Mají pracovní charakter, takže průběžně narůstají, a také jsou někdy díky novým poznatkům korigovány. Do databáze jsem již zaznamenal všechny zprávy o akvizicích muzejních portrétů a o jejich osudech, nalezené během asi pětiletého výzkumu v tzv. regis-

tratuře Národního muzea, uložené v muzejním archivu (ANM-RNM).

Pořídil jsem i opisy záznamů z přírůstkových knih, inventářů, přírůstkových spisů, evidenčních karet a restaurátorských zpráv z 20. a 21. století, uložených v OSČD. Tyto doprovodné písemnosti nemají status archiválií, jsou stále frekventované a v OSČD jsou jeho pracovníkům i badatelům přístupné, a proto je mezi citovanými prameny neuvádím. Excerptoval jsem i všechny zprávy o akvizicích malovaných portrétů pro muzejní sbírky, publikované v důležitých periodikách 19. století, jakými v tomto případě byly především *Kaiserlich-Königliche privilegirte Prager Zeitung*, *Časopis společnosti vlastenského Museum w Čechách*, jeho rozšířená německá verze *Monatschrift der Gesellschaft vaterländischen Museums in Böhmen* či *Památky archaeologické a místopisné*. Databáze obsahuje i rešerše z veškeré dostupné literatury, v níž jsou portréty ze sbírky OSČD publikovány. Kromě standardních záznamů do uvedené databáze jsem po-

V Praze 22/6-97.

Uctívám paní dovozníky!

Rádil jste býti osobně u
mne a nijak by ste mne byl
s našim veškerým politování
zastihnut. Bylo to zrovna
v tu dobu, kdy jsem se častěji
ne do nového atelieru na
Nýřetavské do Stromovky
stěhoval a prosím za promi-
nutí, že jsem přesně v tu

dobu na našem jistě
byli nemohl.

Jedna se tuším o umístění
ní podobizny J. O. p. hraběte
Harracha v zasedací síni v
muzeu? Jestliže záležitost
si s stupínem a jámile
podobizna v Rudolfinu
do muzea přenesena bude
prosím za lačkové počtení.
Dobrověle je pak dle přání
Pátera Bleskové (výjma jeho
střed) a zřídlení zápisem.

Prose ještě jednou za
brani imeli že jsem se
při našem dohlášení
opozdil znamenajícím
v takové věci

Vášemu Bleskové

vdaný
František Ženíška



Dopis akademického malíře Františka Ženíška architektu a staviteli muzejní budovy profesoru Josefu Schulzovi z 22. června 1897, s nabídkou asistence při zavěšení Ženíškova portrétu prezidenta Muzejní společnosti Jana Nepomuka hraběte Harracha (čís. kat. 371) v zasedací síni Muzea. Přebpis dopisu uloženého v ANM-RNM, kart. 47 (r. 1897), č. 1109, je zaznamenán vedle mnoha dalších excerpt do digitální databáze malovaných portrétů v OSČD.

řídil i kreslené kopie všech malířských signatur, doplněné údaji o jejich rozměrech. Naskenované snímky překreslených signatur jsou přidávány v databázi k fotografiím portrétu.

Vyplňování značného množství rubrik této nadstandardní databáze je sice neobyčejně náročné a v běžném muzejním provozu nerealizovatelné, ale pokud se alespoň z větší části podaří, vede k mnoha novým poznatkům. Databáze malovaných portrétů ze

sbírky OSČD přispěla v posledních letech ke značnému množství nových objevů při identifikaci portrétovaných osob, portrétistů, osudů jednotlivých obrazů apod. Velice usnadnila odborné zhodnocení sbírky, o něž jsem se snažil v různých článcích a studiích publikovaných už od sedmdesátých let 20. století. Trojice postupně vydávaných knižních katalogů je v mnoha případech sumarizací těchto předchozích prací.



Autorská signatura Emila Johanna Lauffera z roku 1868 na portrétu císaře Františka Josefa I. (čís. kat. 310) a její kreslená kopie. Signatury nebývají vždy tak zřetelné jako v tomto případě. Jejich rekonstruovaná kreslená kopie, pořízená pomocí lupy a měnicích se úhlů nasvícení, bývá potom optimálním řešením.

Prezentování sbírky malovaných portrétů odborné i laické veřejnosti naráží na standardní problém všech muzeí. Obecně se uvádí, že přibližně pouhé 1 % svých sbírkových předmětů dokážou muzea vystavit, zatímco zbývajících 99 % zůstává uloženo v depozitářích. Přitom je třeba nezapomínat, že hlavním posláním muzeí je shromážďené sbírky nejen chránit, ale také je zpřístupňovat badatelům a ukazovat veřejnosti. Zakladatel Národního muzea Kašpar hrabě Šternberk to řekl už v roce 1824 zcela jasně: „Největší sbírky, podobně jako nahromaděné tuny zlata, jsou mrtvými poklady, které nestojí ani za zmínku, pokud se jich náležitě neužívá ku prospěchu věd, k dobru lidstva.“ (SKLENÁŘ 2001, s. 58.)

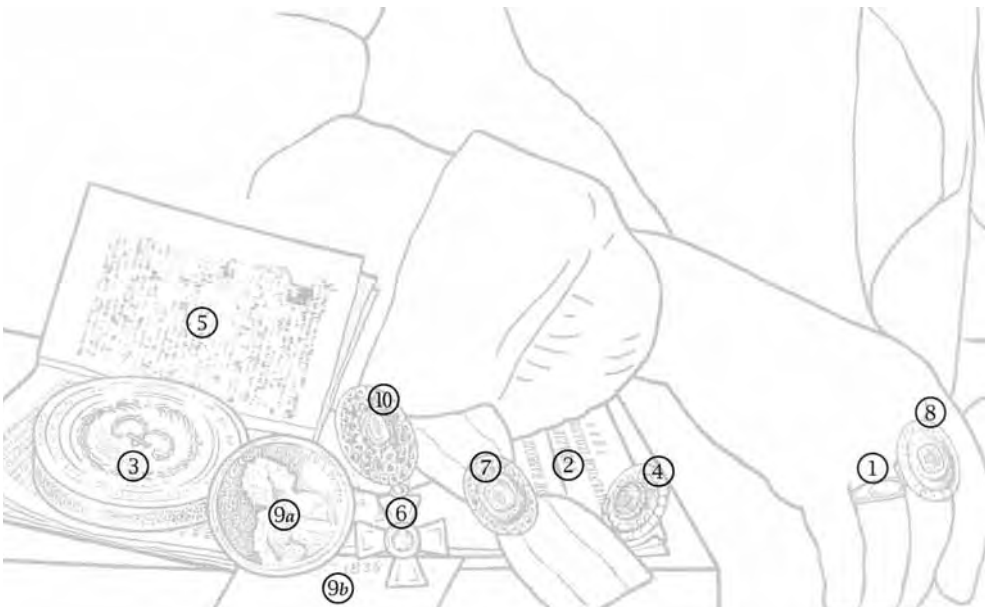
Muzejní sbírka malovaných portrétů, jež by dnes mohla snadno zaplnit v Historické budově na Václavském náměstí několik velkých výstavních sálů, byla za dvě staletí svého budování využívána jen velmi málo. V první polovině 19. století se ve výstavních sálech Muzea žádné podobizny neuplatňovaly. V roce 1847

se velký příznivec Českého muzea Josef František Devoty rozčiloval, proč nejsou vystaveny obrazy, kterých on sám do sbírek věnoval od roku 1822 už celou řadu. Divil se, proč nemůže být vyčleněna místnost, kde by byly návštěvníkům přístupné (ANM-RNM, sign. N/6/49). A o tři roky později, 3. října 1850, doporučovali Pavel Josef Šafařík a Antonín Štrobach, inspektoři muzejních sbírek, aby portrét Bohuslava Balbína, který našli v knihovně, „jakož i jiné obrazy, jež Museum snad má“, se vyvěsily alespoň v muzejní čítárně (ANM-RNM, sign. 5/D7/20). Ještě v roce 1860, když si spisovatel Ladislav Quis prohlížel starožitnosti vystavené ve dvou místnostech muzejní budovy Na Příkopě, nezaznamenal žádný vystavený portrét (QUIS 1902, s. 83–84).

Nejstarší svědectví o portrétech začleněných do expozice přinesl teprve v roce 1862 tištěný německý průvodce, který měl i o rok mladší českou mutaci (AS 1862; AS 1863). Šlo o čtyři závěsné, jednu drobnou a tři miniaturní podobizny.

Po přestěhování Muzea do novostavby na Václavském náměstí uspořádal v roce 1893 arch. Jan Koula, přednosta historicko-archeologického oddělení, stálou expozici malovaných obrazů (a plastických modelů) ve velkém sále zadního traktu v přízemí, který později sloužil jako sál přednáškový (ZPRÁVA 1894b,

s. 36). Další obrazy, konkrétně portréty významných českých osobností, tehdy ještě spravované muzejní knihovnou, doplnily v roce 1895 knihovní expozici cimélií vedle Panteonu v 1. patře, jak už jsme uvedli. A teprve v roce 1898 vystavilo historicko-archeologické oddělení ve dvou sálech prvního patra v rámci



Doba vzniku Machkova portrétu muzejníka Václava Hanky (čís. kat. 140) byla v odborné literatuře uváděna dlouho velmi rozporuplně, v nezvykle širokém rozmezí let 1816 až 1836 (!). Teprve rozsáhlé pátrání po historii všech předmětů vyobrazených na Hankově podobizně vlevo dole vedlo k objasnění této záhady. Ješitný Hanka si při příležitosti nových vyznamenání a prstenů dával toto „oslavné zátiší“ přemalovat. Jeho přítel Antonín Machek tak do portrétu vzniklého roku 1821 doplňoval přírůstky ještě čtyřikrát, v letech 1823, 1833, 1836 a 1842 (publikováno v: SRŠEŇ 2009).

stálé expozice českých dějin údajně všechny obrazy ze své tehdejší sbírky, tedy i malované portréty všech formátů (ZPRÁVA 1899a, s. 28). Na konci 19. století to ještě bylo možné, sbírka nebyla rozsáhlá. V té době platila představa, že by většina sbírek měla být veřejnosti přístupná – s deponitáři se v Schulzově novostavbě ani moc nepočítalo. Mohutný nárůst sbírek ve 20. století ale vedl k nucenému opuštění tohoto ideálu a k nutnosti pronajímat si další budovy v Praze i mimo ni, aby sloužily k uskladnění přírůstků.

Aby nebyly sbírky odsouzeny k věčnému pobytu v deponitářích, začaly být alespoň příležitostně některé předměty zapůjčovány jiným muzeím či galeriím a vystavovány na vlastních i cizích krátkodobých výstavách. Patrně první takový případ v NM byl trochu výjimečný. Na přelomu dubna a května 1909 zapůjčilo Muzeum portrét Františka Palackého, považovaný tehdy mylně za malbu Karla Purkyně (čís. kat. 337) na 14 dnů Uměleckoprůmyslovému museu v Praze, aby podle něj zhotovil prof. Vlaho Bukovac na náklady Léona Bondyho kopii pro výzdobu salonu rakouského parníku „Palacký“ loďařské společnosti Lloyd. V roce 1913 bylo poskytnuto šest miniaturních portrétů na výstavu do Uměleckoprůmyslového musea, a roku 1920 byla zapůjčena na mnoho let do Moderní galerie v Praze podobizna Barbory Hankové od Antonína Machka (ANM-RNM, kart. 92 /r. 1920/, č. 584).

Muzeum uskutečnilo i několik vlastních speciálních výstav, kde byly malované podobizny důležitými exponáty. Po první krátkodobé výstavě v historii NM, uskutečněné roku 1912 pod názvem *Zvláštní výstava památek po historiografu Fr. Palackém*, to byly například výstavy *Na paměť Jana Žižky z Trocnova* (1924), *Karel IV. v podobizně 14. století* (1948), *Jiří z Poděbrad* (1959), *Jan Žižka z Trocnova* (1974) či *Zachráněné poklady 14.–19. století* (1979–1983).

V dubnu 1987 se podařilo na zámku ve Vrchotových Janovicích na Benešovsku, spravovaném Národním muzeem, otevřít stálou expozici, jejímž jádrem jsou portréty, nábytek a osobní památky ze sbírek OSČD (autoři Dagmar Stará a Lubomír Sršeň). Expozice nazvaná *Společnost v Čechách devatenáctého sto-*

letí je dosud v provozu a prezentuje celkem 225 podobizen všech technik, z toho 191 malovaných portrétů všech formátů.

Dalších 21 malovaných podobizen předních osobností českých dějin bylo možno v téže době veřejnosti představit ve stálé expozici NM *Památky národní minulosti* v Lobkovickém paláci na Pražském hradě, provozované od 7. července 1987 do 31. prosince 2005.

Připočteme-li k tomu 18 malovaných podobizen zdobících interiéry *Památníku Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra*, který je ve správě OSČD, a 5 závěsných portrétů lékárníků v *Expozici historických lékáren* v Nerudově ulici 32 na Malé Straně, vybudované a provozované oddělením starších českých dějin od 18. září 1997 do 31. prosince 2008, vystavovalo OSČD ještě v roce 2005, tedy před likvidací muzejních expozic na Hradě a v Nerudově ulici, celkem 235 malovaných podobizen. To bylo 22,5 % tehdejší sbírky malovaných portrétů, spravovaných tímto oddělením. Oproti standardu běžnému u nás i ve světě to byla relativně velmi dobrá situace. K jejímu dalšímu vylepšení ještě přispěla výstava *Miniaturní a drobné portréty ze sbírek Národního muzea*, uspořádaná od 15. října 2004 do 15. dubna 2005 ve velkém sále Lobkovického paláce na Pražském hradě. Výstavu, připravenou L. Sršněm, tehdy tvořilo 436 exponátů ze sbírky OSČD. Po krátkou dobu na přelomu let 2004 a 2005 bylo tedy vystaveno 64 % všech malovaných portrétů z této sbírky. Zdá se, že se ani v budoucnu nepodaří takovéto bilance dosáhnout.

Za situace, kdy je v Národním muzeu nedostatek výstavních prostor pro prezentaci originálních exponátů, je tedy jedním z náhradních, ale v podstatě nejvhodnějších řešení jejich publikování ve formě obrázkového katalogu. Čtenář sice přichází o dojem z přímého optického kontaktu s originálními malbami, ale na druhé straně má možnost se o jednotlivých portrétech díky katalogovým heslům dozvědět více, než umožňují doprovodné popisky a texty ve výstavních sálech. Je možno doufat, že díky předchozím dvěma a tomuto třetímu katalogu přestane být kolekce malovaných portrétů oddělení starších českých dějin málo známým a opomíjeným fondem.

Způsob zpracování katalogu a struktura hesel

Struktura tohoto katalogu a jeho hesel je v zásadě stejná jako v obou předchozích katalozích, zpracovávajících miniaturní a drobné portréty (SRŠEŇ – TRMALOVÁ 2005; SRŠEŇ 2013b). Katalog má standardní podobu obvyklou v muzeích zaměřených na historii či kulturní historii. Od katalogů galerijního typu se liší především v tom, že nepovažuje za prioritu údaj o autorovi portrétu, ale údaj o portrétované osobě, a rozhodující není ani místo vzniku portrétu. Prvotním pravidlem pro seřazení jednotlivých katalo-

gových hesel je časová posloupnost vzniku jednotlivých portrétů. Obrazy, které nejsou exaktně vročeny, jsou v katalogu řazeny na začátek časové etapy, kam patří (století, půlstoletí, čtvrtstoletí či desetiletí), za nimi pak následují portréty datované přesněji či zcela přesně. Chronologický princip řazení je dodržován důsledně i v případech, kdy jsou obrazy kopiemi mnohem starších portrétů, přestože to při letmém prolistování katalogu může působit rušivě a zdánlivě chybně (viz např. čís. kat. 408).

Kompletní katalogové heslo obsahuje v ideálním případě následující standardní údaje, seřazené v tomto pořadí:

Číslo katalogu

Základní údaje o portrétované osobě

Jméno, příjmení, datum a místo narození a úmrtí. Není-li zobrazená osoba identifikována, pak je zde pouze její obecné označení, obsahující bližší charakteristiku jejího vzhledu.

Základní údaje o autorovi, místě a době vzniku portrétu

Jméno, příjmení, datum a místo narození a úmrtí identifikovaného portrétisty, lokalita, kde byl portrét namalován, a doba vzniku. Lze-li autorství nesignovaného portrétu malíři přisoudit jen hypoteticky (obvykle na základě komparací), pak je za jeho jménem označení „? (připsáno)“.

Malířská technika, podložka malby a její rozměry, adjustace, celkové rozměry

Autorská signatura a přípisy

Obsahuje přepis a případně překlad signatury, popis její podoby a jejího umístění, popř. jen poznámku „Nesignováno“. Připojeny jsou citace nápisů z lící strany portrétu a důležitějších přípisů na rubu.

Provenience

Datum a způsob akvizice obrazu do sbírek oddělení starších českých dějin.

Inventární číslo obrazu

Zkratka H2-, jíž začíná každé inventární číslo, označuje v rámci struktury Národního muzea oddělení starších českých dějin.

Prameny

Soupis archivních pramenů vypovídajících o provenienci či o historii daného portrétu. Zkrácené názvy archivů a fondů jsou objasněny v soupisu pramenů a literatury za katalogem. Pokud neexistují k obrazu žádné archivní prameny, pak se tato rubrika v hesle vynechává.

Literatura

Pokud možno úplný soupis všech publikací, kde byl daný portrét zmíněn, reprodukován, nebo odborně zpracován. Bibliografické údaje jsou u hesel uváděny jen zkratkami, v úplnosti jsou citovány v soupisu literatury za katalogem. Poprvé zveřejněné obrázky jsou označeny poznámkou „Nepublikováno“.

Interpretace

Obsahuje kurzívou tištěné doplňkové poznámky a vysvětlivky, o nichž lze předpokládat, že mohou badatele zajímat. Vedle uměleckohistorických poznatků zde bývají i základní informace o zobrazené osobě, a mohou tu být i upozornění na zvláštnosti portrétu, na módní specifika oděvů či účesů, na osudy obrazu apod.

Reprodukce autorské signatury portrétu

U autorsky označených portrétů je reprodukována překreslená signatura malíře, obsahující někdy i údaje o místě a době vzniku portrétu. Metoda okopírování malované signatury kresbou se osvědčila jako technicky vhodnější než dokumentace fotografická.

Barevná reprodukce portrétu

U portrétů, jež mají dochovanou původní adjustaci, jsou reprodukovány i rámy (byť jsou někdy i starší, použité druhotně). Výjimečně jsou portréty reprodukovány i v mladších rámech, jsou-li tyto rámy něčím pozoruhodné. V ostatních případech jsou reprodukovány jen výřezy zachycující pouze vlastní malbu. Pokud to grafická úprava a dostatek místa umožňují, jsou v několika případech přidány i fotografie detailů, popř. jiných, komparativních výtvarných děl. Autoři fotografií jsou uvedeni v tiráži katalogu.

Za vlastním katalogem jsou následující pomocné rejstříky a soupisy:

Autoři portrétů

Abecedně sestavený soupis obsahuje medailonky jednotlivých portrétistů, a to jak jednoznačně určených, tak předpokládaných (jimž je autorství připsáno). Zařazení jsou i neidentifikovaní autoři označení v signatuře pouze monogramem nebo jménem dosud neznámým. Ke každému medailonku jsou připojeny odkazy na katalogová čísla portrétů, jež uvedený malíř vytvořil.

Jmenný rejstřík portrétovaných osob

Soupis obsahuje jména osob identifikovaných, či alespoň částečně určených, včetně variant jejich jmen. Číslice u nich odkazují na čísla katalogu.

Rejstřík neurčených portrétovaných osob

Obsahuje pomocné názvy anonymních portrétů.

Soupis pramenů a literatury

Obsahuje odkazy na prameny uložené v Archivu Národního muzea, popř. v jiných archivech mimo NM. Mezi prameny nejsou uváděny běžně užívané dokumenty uložené v OSČD, jako spisy o přírůstcích, inventární knihy, evidenční kartotéky, fotografie a restaurátorské zprávy. Nejsou zde ani odkazy na velmi podrobnou a obsáhlou elektronickou databázi malovaných portrétů uložených ve sbírce OSČD, založenou roku 1996 autorem tohoto katalogu a dosud doplňovanou a aktualizovanou. Do soupisu literatury jsou zařazeny pouze tituly, které jsou v katalogu citovány a které se jakýmkoli způsobem zabývají pojednáváním o portréty. Nebyla sem tedy zařazena – až na několik nezbytných výjimek – literatura pojednávající o zobrazených osobách a o autorech obrazů.

Konkordance inventárních čísel a čísel katalogu

Přehled umožňuje badateli nalézt katalogové heslo portrétu, jehož inventární číslo zná.

The collection of large painted portraits in the Old Czech History Department of the National Museum

Large portraits, introduced in this catalogue, represent part of the collection which also includes miniature and small painted portraits published in two preceding catalogues. (Lubomír Sršeň – Olga Trmalová, *Malované miniaturní portréty. Sbíрка oddělení starších českých dějin Národního muzea*. Praha /Národní muzeum/ 2005, Lubomír Sršeň, *Malované drobné portréty. Sbíрка oddělení starších českých dějin Národního muzea*. Praha /Národní muzeum – Lika klub/ 2013.) Therefore, most of the characteristics mentioned in those publications also apply to the large portraits. It should be noted that apart from the large collection of portraits deposited in the Department of Old Czech History, some smaller collections are also located in other departments of the National Museum. Our catalogue leaves them aside and contains exclusively large portraits from the Department of Old Czech History, of which a total of 435 were gathered over two centuries. In terms of time, they cover the period from 1530 to 1948 and, from a territorial perspective, Bohemian works predominate.

When founding the National Museum as a public institution (in 1818), the private Society of the National Museum originally set itself the task of collecting mainly portraits of important personalities in Czech history. Over time, due to the inconsistent acquisition policy, the original criterion was dropped, and portraits of people already forgotten or completely anonymous, and people without a closer relationship to the Czech scene, became included into the collection. The aspect of artistic quality has never played a vital role; therefore, the collection contains paintings of various levels, from amateur pieces to first-class artworks by true masters. Such a wide scope has its advantages. It allows seeing portraiture as a social activity carried out in various strata of society, seeing it from a cultural-historical point of view, without artificial and distorting constraints dictated by an aesthetic choice. This is how the portrait collection of the National Museum and other Czech historical museums differs from the collections of

Czech art galleries (meaning art museums), which aim to collect only the great works of art. Regarding portraits, art galleries choose acquisitions primarily in relation to the authors, while their interest in the portrayed persons is of secondary importance. These distinctly different perspectives (*historical* versus *aesthetic*) while building art collections is a Czech peculiarity. This originated in the 19th century, when two similar but completely differently conceived institutions coexisted side by side. The first one, the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts (whose successor is the present National Gallery Prague) was introducing within its narrow specialization masterpieces of art, both Czech and foreign. The second important institution was the National Museum. Here, the art collections, forming only a small portion in the very wide collection program involving the field of nature (initially only for the territory of the Czech Lands) and Czech history, had a rather culture-historical character from the very beginning.

Although the collection of painted portraits has been collected in the Czech National Museum for two hundred years, it was never developed with such enthusiasm and public support as younger and now much more important and richer collections of national portraits are in other countries: For example, in Great Britain, where *The National Portrait Gallery* was founded in 1856, or in the United States, where, after several attempts, the gallery of the same name was established in Washington only in 1962. Naturally, a small Czech collection, containing just over 1,000 pictures including miniature and small painted portraits, cannot compete with these galleries at all – the Washington Gallery, for example, already includes more than 23,000 portraits (!).

The idea to establish a “national portraits collection” is as old as the National Museum in Prague, where it was born. Its implementation has undergone complicated development, which characterized the history of the entire institution. The founders of the

institute, Kašpar Count Sternberg and František Josef Count Klebelsberg, only generally considered “collecting artistic treasures” and assumed that the Society of Patriotic Friends of the Arts would keep the paintings within its administration. At the same time, the Czech patriots Bedřich Count Berchtold of Uherčice and Josef Jungmann submitted an alternative proposal to include a “picture and portrait gallery” in the Museum collection program, which was not accepted. Fortunately, it was not completely forgotten. In 1823, Josef Dobrovský, one of the co-founders of the Museum and a well-known philologist, included in his plan to create the collection of Bohemian-born books in the Museum Library also the creation of a set of *graphic portraits and drawings of men belonging to Bohemia by ancestry, long-term residence or employment* (VRCHOTKA 1968, pp. 37–38). A similar program detail appeared in the instruction for voluntary collectors of financial contributions and objects for the Museum, approved on 26 February 1823, which stated that *only those paintings and artworks would be accepted which either a Czech painter made, or which represent well-painted national topics* (NEBESKÝ 1868, p. 46). Despite these statements, the idea of collecting painted portraits remained unclear at the National Museum for a long time. Even in 1827, Caspar Sternberg, in a letter dated 11 November, answered a question from Berlin that the Museum had no collections of an artistic nature (except for coins). However, the reality was different, and the real development soon began to precede still vague theoretical considerations. The first painted portraits were already coming to the Museum as gifts. And these were not rejected.

The oldest addition to the category of large portraits was a modest portrait of the Prague priest and poet Václav Oesterreicher (cat. no. 120), handed over to the collections on 17 April, 1821. Oesterreicher’s youngest brother František Josef passed it on as a gift for museum collections to Josef Antonín Seydl, Dean of Beroun, and an authorized collector of financial contributions and objects, already a year earlier, on 25 April, 1820.

The frequency of other gifts was not remarkably high, nor was it in any way easily influenced. The Museum Society did not know how to deal with these acquisitions, thus solved the problem by immediately lending the paintings (exceptionally also sculptures) to the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of Art. This was easy, as from the end of November 1821, the Museum occupied the rented ground floor rooms of the Sternberg Palace in

Hradčany which had been owned just by the Gallery Society since 1811. The paintings thus travelled only to the upper floors of the palace, where Josef Karel Burde, a custodian, painter, and graphic artist, took them up for the Picture Gallery of the above-mentioned society. He even worked part-time as a custodian in the Museum between 1826–1831. The loans of artworks were easier thanks to this “personal union” (ŠÁMAL – BROŽOVÁ 2015, pp. 102–103). The Museum had lent twenty-five works of art to the Picture Gallery, nine of which were portraits, by the middle of the 19th century. The whole set was returned to the Museum only in 1852. The Picture Gallery never exhibited most of the borrowed items. This can be read from the careful records in the Accession Register to the Picture Gallery (the so-called Einreichungs Catalog), now stored in the Archives of the National Gallery Prague. Only a few of the highest quality pieces were shown, and even these did not stay in the exhibition during the entire loan period. This concerned only four pictures from the category of painted portraits: a bust of King Frederik I [Falcký] of Upper Palatine (cat. no. 5), a pastel portrait of Count Franz von Hartig (cat. no. 81) and two large full figure portraits of Francis I Stephen of Lorraine, Holy Roman Emperor, and Maria Theresa (cat. nos. 59 and 60). The other portraits remained in the Picture Gallery’s depository for years.

As long as the exhibition halls of the Museum and the Picture Gallery were under one roof in the same palace, the Museum Society did not have to worry too much about creating its own collections of paintings. It left this activity to the Society of Patriotic Friends of Arts. The idea that the Museum exposition exists in a natural symbiosis with the Picture Gallery and that the two complement each other had become so ingrained over time that the historian František Palacký counted on it in his bold project the Franciscum in 1839. His vision, unfortunately unrealized, envisaged erecting a multifunctional cultural palace on Prague’s Vltava embankment (where the monument to Francis I, Emperor of Austria, is now found), which should house, inter alia, both these institutions with their expositions.

Although the National Museum was founded by the nobility, it does not seem that this would significantly help the collection of portraits. The nobles rather provided portraits to the Picture Gallery, while to the Museum only exceptionally. The Museum received a portrait of Count Franz von Hartig (cat. no. 81) probably from the Family of Hartig property, and it is documented that Baroness Maria Anna von

Ottilienfeld, née Glaser of Glaserberg, donated portraits of the monarchs Francis I Stephen of Lorraine and Maria Theresa (cat. no. 59 and 60) to the Museum in April 1822. More often, portraits contributed by supporters from the middle social classes came to the Museum. The supporters were mostly patriotic priests, doctors, lawyers and clerks, booksellers, high school and university professors, and other not too affluent scholars. The paintings were solely gifts; the first modest purchases began to appear only in 1877.

As to collecting painted portraits, the Society of the National Museum did not develop its own activity for a long time, and for a long period it did not even display any paintings in museum exhibitions. In 1837, the well-known Polish Slavophile Adam Rościszewski marvelled at this fact, and in a letter to Václav Hanka, the first librarian and a custodian of historical collections, dated June 25 of that year, he asked why portraits of Czech kings were not exhibited in the Prague Museum just like the Poles have them in the Ossolineum (JELÍNEK 1894b, p. 342).

František Palacký contributed to improving the situation and arousing greater interest in historical collections. After failing with his proposal for the Franciscum in 1839, he succeeded in enforcing a memorandum *O účelech vlastenského Musea v Čechách* (On the Purposes of the Patriotic Museum in Bohemia), in October 1841, containing a clear and thoughtful program concerning the collection of both material and iconographic sources for Czech history. He revived the original suggestions from the founding time of the Museum and incorporated the creation of a collection of *portraits of outstanding Czechs* into the program (SKLENÁŘ 2001, p. 161).

Still, historical collections continued to grow slowly. Palacký pushed for his friend Josef Vojtěch Hellich, a well-known Czech painter of religious and portrait themes, to be accepted into the Museum as a custodian of prehistoric and historical collections on 8 December, 1841. However, Hellich also admitted in one of his reports from an exploratory journey for monuments on 1 October, 1846, that the forming of a portrait collection in the Museum was just beginning. Shortly afterwards, he left the Museum after five years of service on 26 March, 1847. In the autumn of the same year, the Museum moved from Hradčany to Prague New Town, to the former Nostic Palace in Kolovratská Avenue (now Na Příkopě). Neither there, were the portraits placed in the exhibition rooms, although the Picture Gallery returned all the borrowed paintings to the Museum in 1852.

A strong impetus for building the portrait collection was the call of the leading Czech politician František Ladislav Rieger, son-in-law and successor to František Palacký, presented at the general meeting of the Museum Society on 24 May, 1864. Rieger recommended that the Museum exhibit those portraits of people who contributed to the Museum's prestige which it already had and sought to expand this gallery (NEBESKÝ 1868, p. 185). However, it was impossible to fully implement Rieger's idea in the limited spaces of the small palace in Na Příkopě Street. Joining Rieger's vision in 1871, the architect Antonín Baum pointed out that a collection of portraits of outstanding Englishmen was being built in London (the above-mentioned National Portrait Gallery) and called for the Czechs not to be left behind and prepare a similarly conceived collection for the considered new museum headquarters (BAUM 1874c, pp. 485–486.). The challenges at least had the effect that the Museum Society had obtained more than ten painted portraits within the ten years since Rieger's plea and had three more painted for exhibition purposes. These were portraits according to older originals in private possession representing Michal Josef Fesl (cat. no. 308) and Josef Jungmann (cat. no. 317), copied in 1868 and 1873, and a portrait of Karel Jaromír Erben (cat. no. 318), painted according to a photograph.

The situation improved significantly when a new and incomparably larger building for the Museum of the Kingdom of Bohemia was built at the upper end of Wenceslas Square, opened in 1891. The paintings were moved to the building in the summer and early autumn of 1892. Although the Historical-Archaeological Department was established in the same year (renamed the Department of Old Czech History from 1988), headed by the architect and ethnographer Professor Jan Koula, the portraits remained in the care of the Museum library. On 26 January, 1895, a commission of custodians, one of whose members was the architect of the new Museum building Josef Schulz, recommended completing the exhibition hall No. 1, located on the first floor next to the Pantheon and had been used by the library to exhibit rare manuscripts and books since September 1892, with painted and graphic portraits of important writers and other personalities of Czech history. The commission suggested providing the paintings with uniform frames and carved oak nameplates and hang them on the walls between the windows. This gallery was immediately installed and further supplemented by other painted and graphic portraits in the following years.

Until 1923, before it was cancelled, this gallery thematically complemented the neighbouring Pantheon, decorated with statues and busts of important figures in Czech history. Thus, the František Palacký's former idea, born while designing the Franciscum in 1839, was implemented in the new Museum palace after many years.

In the first quarter of the 20th century, the Museum managed to correct an anomaly in the administration of painted (and graphic) portraits. After demanding preparations, the Historical-Archaeological Department (now the Department of Old Czech History) took up works of art from the Museum library, which had taken care of them so far. Nearly 130,000 items encompassing graphics, watercolours, photographs and similar artefacts, including paintings among which were about 40 portraits, were gradually handed over in 1917, 1918 and 1923.

Karel Guth (1883–1943), an important art historian, archaeologist and the head of the Historical-Archaeological Department during the First Czechoslovak Republic, decisively took on the collection of painted portraits, and continued to strive for its further development. After the establishment of the independent Czechoslovak Republic in 1918, he succeeded in obtaining art collections from the Habsburg secundogeniture members property, left behind at the castle in Brandýs nad Labem. The collection contains many historically valuable and artistically high-quality miniature and small portraits. A great contribution of Karel Guth is also rescuing many large representative oil portraits of the Habsburg monarchs, which were removed from the Prague authorities after 1918. Although the National Museum administration argued that it had “no picture galleries” and rejected the offered imperial portraits, Guth forced their acceptance into the collections despite the lack of storage space. The new Museum building on Wenceslas Square was no longer able to accommodate other voluminous collections, and the Museum administration therefore pleaded for the construction of another building, where it would be possible to move scientific collections and exhibitions. The saved extensive collection of royal portraits had to be stored in rather unsuitable cellars and was several times moved with difficulties to various temporary depositories outside Prague during the following century. For ideological reasons, these portraits were not practicable to be exhibited. Finally, after 1989, the paintings were gradually restored and safely stored in modern depositories in Terežín.

In 1939, Karel Guth also took on a valuable set of nineteen mostly high-quality portraits of the Supreme Land Marshals and chairmen of the Land Administrative Committee, coming from the then Senate building (now the Czech Chamber of Deputies in Prague's Lesser Town), and stored them in the National Museum as a state depositum. The paintings were transferred to the National Museum collections in 1960.

The Historical-Archaeological Department headed by Karl Guth between 1920–1941 had only a few employees, so it often failed to manage even the basic care of the newly added extensive collections. Guth's requests for staff reinforcements remained unanswered. The huge collection of graphic art was not accessioned among the Museum collections at all, and by decision of the Nazi occupation authorities, it was permanently transferred to the Land (now the National) Gallery in 1942. Part of the painted portraits taken from the library were recorded in the Historical-Archaeological Department inventory only with a considerable delay in 1941.

During the Second World War, the art historian Josef Opitz, a Prague-based German (1890–1963), became the head of the Historical-Archaeological Department. It was shortly before the sudden death of Karel Guth, on 26 June, 1941. Opitz led the department during the harsh protectorate years, until early May 1945. Together with three Czech art historians, Jan Květ, Zorošlava Drobná and Vladimír Denkstein, he created a professionally capable team that significantly contributed to the professional processing of the accumulated rich collections. Opitz, inter alia a good draughtsman and painter, had devoted himself to miniature portraits already before joining the Museum (OPITZ 1940). Z. Drobná was interested in large portraits and began to register hitherto unrecorded items soon after her employment on 1 February, 1940. However, the protectorate years reduced all professional activities. The extant permanent exhibitions of the National Museum were abolished to make way for Nazi propaganda exhibitions (*Die deutsche Grösse, Ehret die Arbeit*), and the collections (including the most valuable portraits) were dislocated to various buildings outside Prague so as not to be exposed to the risk of destruction in the event of bombing. Acquisitions were minimal during the war.

After the war, when Jan Květ (1945), Vladimír Denkstein (1945–1956) and Zorošlava Drobná (1956–1974) took over the leadership of the Historical-Archaeological Department, the collections were

increased by numerous antiques confiscated from war collaborators. The state authorities had the decisive word on these property transfers, the Museum played only a passive role of a recipient and was obliged to take over the allocated objects in time, transfer and take care of them. To carry out a careful selection during the feverish securing of confiscations was not possible, so the collections were often overwhelmed with objects of lower museum value. Without the testimony of the original owners, the objects often remained anonymous and thus lacked the desired informative detail. The collection of painted portraits grew due to confiscations by a total of 193 pieces, of which 114 were miniatures (mostly fake), 27 small portraits and 52 large portraits of various quality.

In the period between 1965 and 1990, the activities of the Commission for the Purchase of Antiques, established and relatively generously subsidized by the Ministry of Culture, helped to significantly expand historical collections, including painted portraits. Thanks to Dagmar Stará, an art historian, long-time chairwoman of this commission and head of the Historical-Archaeological Department in 1975–1986, a number of high-quality and interesting portraits were bought from Prague's antique shops based on preferential rights.

The brisk pace of acquisitions slowed down a lot after 1989. Donations became a rare exception, and purchases were complicated by excessive bureaucracy and the need to apply to the Ministry of Culture for a targeted subsidy for almost every new acquisition. Still, the staff managed to enrich the collection of painted portraits with some highly valuable works, selected without haste and with greater deliberation. Examples are the portraits of the physician and humanist Vincent Julio Krombholz by František Horčíčka (cat. no. 173), the educated and art-loving Baroness Sidonie Nádherná of Borutín by Max Švabinský (cat. no. 397), Naděžda Kramářová, the Russian wife of the Czech Prime minister Karel Kramář by Otto Peters (cat. no. 405), linguist and Czech patriot Josef Jungmann by Antonín Machek (cat. no. 187), famous Czech publisher Jan Otto by Václav Brožík (cat. no. 369), the founder of the observatory in Ondřejov and a member of the so-called Maffie Josef Jan Frič by Hugo Boettinger (cat. no. 421) among others.

The slowdown in the frequency of additions over the last three decades has had several positive aspects. The time thus gained enabled the curators to devote more intensive basic and professional care to the existing collection of painted portraits. Good photo

documentation of paintings (first made in black and white photographs, then colour slides and finally digital images) was taken with the help of several internal and external photographers. During 2011, before the general renovation of the Museum building on Wenceslas Square, all historical collections including portraits, stored in crowded depositories were permanently moved to Terezín a one-hour drive from Prague. There these were stored in modern equipped depositories established thanks to the conversion of the former barracks dating from the end of the 18th century. The depositories have had space also for extremely large royal portraits of the Habsburgs, last stored in the depository at Vrchotovy Janovice Castle, located south of Prague.

The collection of painted portraits had to do without proper restoration care for a long time. Leaving aside a few isolated cases from the second half of the 19th and the first half of the 20th century, when the Museum entrusted external professionals with the necessary restoration, more systematic care for works of art, incl. painted portraits, began in the 1960s. The works were paid for from the Museum's budget but were outsourced, which is still the prevailing practice. Internal restorers, generally without the necessary license, may only partially deal with the painted portraits, for example, treat some watercolour, gouache or pastel portraits on paper, adjust them to mounts and repair or make new frames.

The first two restorers licensed to restore paintings have been employed at the National Museum since 2015. Both trained painters Olga Trmalová and Libor Kocanda have a part-time job and work in a relatively well-equipped studio in Terezín. In summary, approximately 50 restorers have participated in professional restoration care for painted portraits at the National Museum since 1965 when such works began until the release of this catalogue. During these years, approximately 35 museum and external craftsmen, conservators and restorers took part in the care of adjusting portraits into mounts and frames. It can now be stated that most of the painted portraits, which urgently needed restoration care, have already been treated.

Simultaneously to providing basic care for the painted portraits collection, the paintings were also subjected to an art-historical survey. The hope that personal computers, introduced after 1989, would help to make the Museum's records more thorough unfortunately ended fruitless; no universal registration program has been implemented to this day. Individual collection departments and individual curators address this issue in an isolated way.

As for the collection of painted portraits located in the Department of Old Czech History, Libor Koudela, then an IT expert from the National Museum, created a special database, which the author of this catalogue continuously supplements with new data and findings. It is constructed to allow the inclusion of the widest possible range of information on individual portraits. Of course, the records in the database for individual portraits differ in their scope, however, their contents are usually manifold compared to the resulting articles in this printed catalogue. To reach a significant number of new discoveries, which the catalogue summarizes in individual final articles, would not be possible without huge amounts of records gathered in the database.

Presenting a collection of painted portraits to the professional and lay public encounters a standard problem in all museums. It is generally stated that museums succeed in exhibiting only about 1% of their collection items, while the remaining 99% stay in depositories. Despite this, it must not be forgotten that the primary mission of museums is not only to protect the gathered collections, but also to make them accessible to researchers and to show them to the public. The founder of the National Museum, Count Caspar Sternberg, said this quite clearly in 1824: "The largest collections, like the accumulated tons of gold, are dead treasures that are not worth mentioning if they are not used properly for the benefit of science, for the good of humanity." (SKLENÁŘ 2001, p. 58).

The collection of painted portraits, which today could easily fill several large exhibition halls in the Museum's historic building on Wenceslas Square, has been exploited truly little during two centuries of its forming. No portraits were exhibited in Museum halls in the first half of the 19th century. Josef František Devoty, a great supporter of the Czech Museum, angrily asked in 1847 why no paintings were revealed, a large number of which he himself had donated to the collection since 1822. He marvelled why there could not be a room set aside where visitors could see the paintings. The printed German exhibition guide brought the oldest testimony to portraits being exhibited only in 1862, which was repeated in its Czech version a year later (AS 1862; AS 1863). There were four large, one small, and three miniature portraits.

After the Museum moved to the new building on Wenceslas Square, most of the portraits gathered until then by the library or the Historical-Archaeological Department were successfully displayed in the exhibition halls. This was possible at the end of the 19th century as the collection was not too large. The then

idea was that most of the collections should be open to the public – actually, the depositories were not overly considered in Schulz's new building. However, the massive increase in collections during the 20th century led to this ideal being given up, and it became necessary to rent more buildings in Prague and beyond to serve for the storing of new accessions. Not to doom the collections to be forever in depositories, some objects began to be lent, at least occasionally, to other museums or galleries and exhibited at their own and foreign temporary exhibitions. As for painted portraits, this practice was first used in the National Museum in 1909 and is now quite common. Sometimes it exceeds a tolerable level, and its control without reasonable regulation is impossible.

The efforts to make the collection of painted portraits stored in the Department of Old Czech History of the National Museum accessible to the public achieved so far optimal results at the turn of 2004 and 2005. At that time, 191 painted portraits of all formats were displayed in the permanent exhibition *Society in Bohemia in the Nineteenth Century*, opened in 1987 at the castle in Vrchotovy Janovice, administrated by the National Museum. Another 21 painted portraits of leading personalities in Czech history could be seen at the permanent exhibition of the National Museum dedicated to the Czech history and called *Monuments of the National Past*. It was established in the Lobkowitz Palace at Prague Castle and was in operation from 7 July 1987 to 31 December 2005. 18 painted family portraits are displayed in the interiors of the former apartment of the Palacký and Rieger families in the *František Palacký and František Ladislav Rieger Memorial* in Prague, which has been under the administration of the National Museum since 1961. 5 oil portraits representing members of the Czech pharmacy family Firbas were shown in the *Exposition of Historical Pharmacies* in Nerudova Street in Prague's Lesser Town, built and operated by the Department of Old Czech History from 18 September 1997 to 31 December 2008. If 436 portraits also presented in the Lobkowitz Palace at the temporary exhibition *Miniature and small portraits from the National Museum's collections*, organized between 15 October 2004 and 15 April 2005 are added, we can say that 64% of painted portraits from the collection of the Department of Old Czech History have been exhibited at least for a short time. It seems unlikely that such a percentage could be repeated in the foreseeable future.

In a situation where the National Museum has not enough space to present original exhibits, an alternative

yet basically the most acceptable solution is to publish them in the form of a picture catalogue. Although the reader loses the impression caused by direct visual contact with the original paintings, on the other hand, he/she can learn more about the individual portraits from the catalogue articles than accompanying

captions and texts in exhibition halls generally facilitate. We can hope that, thanks to this third and the previous two catalogues, the collection of painted portraits in the Department of Old Czech History will cease to be an almost unknown and neglected collection.

Catalogue Organisation and Structure of Articles

The structure of the catalogue and its articles is the same as in the two previous catalogues dealing with painted miniature and small portraits (SRŠEŇ – TRMALOVÁ 2005; SRŠEŇ 2013b). The catalogue has a standard form usual for museums focusing on history and cultural history. It differs from gallery-type catalogues mainly in that it regards an indication of the portrayed person as a priority rather than the name of the author or the place of the portrait's origin. The first rule for ranking the catalogue entries is the

order in which individual portraits originated. The pictures that are not precisely dated are included at the beginning of the period to which they belong (century, half-century, quarter-century or decade), followed by pictures dated more precisely. The chronological principle is respected consistently even in cases where the images copy much older portraits, although this may disturb and seem wrong when flipping through the catalogue.

The complete catalogue article ideally contains the following standard data in consecutive order:

A catalogue number.

Basic information about the portrayed person:

Name, surname, date and place of birth and death. If the portrayed person is not identified, then there is only his/her general indication containing further characteristics of his/her appearance.

Basic information about the author, and the place and time of the portrait's origin: Name, surname, date and place of birth and death of the identified painter, the place where the portrait was painted, and the time of origin. If the portrait is not signed by the author and the conclusion about the authorship is only hypothetical (usually based on comparisons), a mark “? (připsáno)” (meaning attributed) comes after the name.

Painting technique, type of support and its proportions, adjustment, and overall size.

Author's signature and inscriptions: Here a transcription or possibly translation of the signature, description of its form and location, or only a note “Nesignováno” (meaning Unsigned) can be found. Inscriptions transcribed from the obverse of the portrait and notes from the reverse are attached. Only the most important notes are selected.

Provenance: The date and the way of the picture acquisition into the Department of Old Czech History collections.

Picture registration number: The abbreviation H2- placed at the beginning of each registration number indicates the Department of Old Czech History within the National Museum structure.

Sources: A list of archival sources revealing the provenance or also the history of the portrait. If there are no archival sources to the picture, this section is omitted.

Literature: A list of all publications – as complete as possible – in which the portrait was mentioned, reproduced, or professionally processed. Bibliographic data for entries are given only in abbreviations, they are fully quoted in the reference list after the catalogue. The pictures published for the first time have a note “Nepublikováno” (meaning Unpublished).

Interpretations: This section contains additional notes and explanations in *italics*, which may be of interest to the researchers. In addition to art-historical knowledge, there is also basic information on the portrayed people here, as well as notes on the peculiarities of the portrait, specific fashion of clothing and hairstyles or on the history of the picture, etc.

Reproduction of the author's signature: When the painting is signed, the redrawn signature of the painter is reproduced, sometimes containing information about the place and time of the portrait. A method of copying painted signatures by drawing has been proven to be technically more suitable than a photographic documentation.

Colour reproduction of the portrait: When the original adjustment of portraits have been preserved, the portraits are reproduced including the frames (although they are sometimes older, used secondarily). Exceptionally, portraits may be reproduced with younger frames if these are remarkable. In other cases, just the paintings themselves are reproduced. Occasionally, photographs of details or other comparative portraits are added. A list of photographers is given on the imprint and copyright page.

Auxiliary registers and inventories follow the catalogue:

Authors of portraits: The alphabetically compiled list contains profile essays of individual portrait painters, both clearly identified and hypothetically assumed (to whom the authorship is attributed). Unidentified authors signed only with a monogram or when it is the name of a hitherto unknown artist are also included. Each profile is accompanied by links to the catalogue numbers of the portraits created by the referred painter.

Name index of portrayed persons: The list contains only the names of identified persons or at least partially recognized, including their variant names. Again, the catalogue numbers are linked.

Index of unidentified portrayed persons: Contains auxiliary names of anonymous portraits.

List of sources and literature: This list contains references to the sources kept in the Archives of the National Museum, and sometimes in other archives

outside it. Commonly used documents from the Department of Old Czech History such as files on accessions, register books, registration card catalogues, photographs and restorers' reports are not listed among the sources. Equally, here are no references to the highly detailed and comprehensive electronic database of painted portraits deposited in the collection of the Department of Old Czech History, which the author of this catalogue founded in 1996 and continues to supplement and update. The bibliography includes only titles quoted in the catalogue and dealing with the discussed portraits. Consequently, literature on the portrayed persons or the authors of portraits has not been included into the list (apart from a few necessary exceptions).

Mutual concordance between numbers of the register (inventory) and the catalogue: The overview facilitates the researchers in finding the catalogue entry of the portrait by its register (inventory) number.

Zkratky / Abbreviations

aj.	= a jiné <i>and others (et al.)</i>	H2- (HA odd.; hist. arch. odd.)	= historicko-archeologické oddělení (od r. 1988 oddělení starších českých dějin Národního muzea) <i>Registration abbreviations for the Historical-Archaeological Department (from 1988 the Department of Old Czech History)</i>	MKČ	= Muzeum Království českého (nyní Národní muzeum) <i>Museum of the Kingdom of Bohemia (now National Museum Prague)</i>
akad.	= akademický (-á) <i>academic, scholarly</i>			ml.	= mladší <i>junior, younger</i>
AHMP	= Archiv hlavního města Prahy <i>Prague City Archives</i>			NA ČR	= Národní archiv České republiky <i>National Archives of the Czech Republic</i>
ANG	= Archiv Národní galerie, Praha <i>National Gallery (Prague) Archives</i>	hor.	= horní <i>upper, top</i>	např.	= například <i>for example, e. g.</i>
ANM	= Archiv Národního muzea <i>National Museum (Prague) Archives</i>	hr.	= hrabě <i>count, earl</i>	nar.	= narozen (-a) <i>born</i>
ANM-RNM	= Archiv Národního muzea, fond Registratura Národního muzea <i>National Museum (Prague) Archives, collection Registry of National Museum</i>	inv. čís.	= inventární číslo <i>inventory/registration number</i>	Něm.	= Německo <i>Germany</i>
AVU	= Akademie výtvarných umění v Praze <i>Academy of Fine Arts in Prague</i>	It.	= Itálie <i>Italy</i>	nestr.	= nestránkováno <i>without pagination</i>
b. č.	= bez čísla <i>without number, sine numero, s.n.</i>	kart.	= karton <i>cardboard (box)</i>	NGP	= Národní galerie Praha <i>National Gallery Prague</i>
býv.	= bývalý (-á, -é) <i>former</i>	kat.	= katalog <i>catalogue</i>	NKK	= Národní kulturní komise v Praze <i>National Cultural Commission in Prague</i>
čes.	= český (-á, -é) <i>Czech</i>	KNM	= Knihovna Národního muzea <i>Library of the National Museum</i>	NPÚ, ÚOP	= středních Čech = Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště středních Čech v Praze <i>National Heritage Institute, Regional Office of Central Bohemia</i>
č. (čís.)	= číslo <i>number, no.</i>	křt.	= křtěn / křtěna <i>baptized, bapt.</i>	NM	= Národní muzeum <i>National Museum Prague</i>
čís. kat.	= číslo katalogu <i>catalogue number</i>	LA PNP	= Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha <i>Museum of Czech Literature Literary Archive (MCL LA)</i>	obr.	= obrázek <i>picture, illustration, fig.</i>
čís. př.	= číslo přírůstkové <i>acquisition/accession number</i>	lit.	= literatura <i>literature</i>	odd.	= oddělení <i>department</i>
ČR	= Česká republika <i>Czech Republic</i>	Maď.	= Maďarsko <i>Hungary</i>	okr.	= okres <i>district, county</i>
dol.	= dolní <i>lower, bottom</i>	maj.	= majitel (-ka) <i>owner</i>	op. cit.	= opus citatum, citované dílo <i>op. cit, opus citatum, the work cited</i>
dřev.	= dřevěný (-á, -é) <i>wooden, timber</i>	max.	= maximální; maximálně <i>maximal, maximum, most</i>	orig.	= originál; originální <i>original</i>
evid.	= evidenční <i>registration</i>	MHMP	= Muzeum hlavního města Prahy <i>City of Prague Museum</i>		
Fr.	= Francie <i>France</i>	MGB	= Moravská galerie v Brně <i>Moravian Gallery in Brno</i>		

OSČD	= oddělení starších českých dějin Národního muzea <i>Department of Old Czech History of the National Museum Prague</i>	s.	= stránka <i>page, p.</i>	SVU Mánes	= Spolek výtvarných umělců Mánes <i>Mánes Association of Fine Arts</i>
ovd.	= ovdovělá <i>widowed</i>	s. a.	= sine anno (bez uvedení roku vydání) <i>s. a., sine anno (without specifying the year of issue)</i>	š.	= široký (-á, -é), šířka <i>wide, width</i>
poč.	= počátek <i>beginning</i>	sign.	= signatura, signováno, signovaný (-á, -é) <i>signature; signed</i>	Švýc.	= Švýcarsko <i>Switzerland</i>
pohřb.	= pohřben (-a) <i>buried</i>	s. l.	= sine loco (bez uvedení místa vydání) <i>s. l., sine loco (without specifying the place of issue)</i>	tj.	= to je <i>i.e.</i>
pol.	= polovina <i>half</i>	SNG	= Slovenská národní galerie, Bratislava <i>Slovak National Gallery, Bratislava</i>	tl.	= tlustý (-á, -é), tloušťka <i>thick, thickness</i>
popř.	= popřípadě <i>or, possibly</i>	srv.	= srovněj <i>compare, comp.</i>	tř.	= třída (ulice) <i>avenue (street)</i>
pozn.	= poznámka <i>note, footnote</i>	st.	= starší <i>Sr, senior, the Elder (nobles)</i>	UK	= Univerzita Karlova <i>Charles University</i>
prov.	= provenience <i>provenance (way of acquisition), source</i>	stol.	= století <i>century</i>	UPM	= Uměleckoprůmyslové museum v Praze <i>Museum of Decorative Arts in Prague</i>
provd.	= provdaná <i>married</i>	SÚPPOP	= Státní ústav památkové péče a ochrany přírody <i>State Institute of Monument Care and Nature Protection = legal predecessor of NPÚ</i>	v.	= výška <i>height</i>
r.	= rok (-u) <i>year, in the year</i>	sv.	= svatý (-á) <i>st., saint</i>	vys.	= vysoký (-á, -é) <i>high</i>
Rak.	= Rakousko <i>Austria</i>	SVPU	= Společnost vlasteneckých přátel umění <i>Society of Patriotic Friends of the Arts</i>	zák.	= zákon <i>act, law</i>
resp.	= respektive <i>or, respectively</i>	zemř.	= zemřel (-la, -lo) <i>died, dead</i>	zlac.	= zlacený (-á, -é) <i>gilded, gilt</i>
roč.	= ročník <i>volume, year</i>	zv.	= zvaný (-á, -é) <i>named</i>		
roz.	= rozená <i>née, born as</i>				

Katalog

1.

NEZNÁMÝ RENESANČNÍ ŠLECHTIC (* 1484 – †? /post quem 1530/
Neznámý autor, Bavorsko (Mnichov?), 1530

Malba temperou lokálně kombinovaná s olejomalbou a se zlacením, na desce z borového dřeva, sestavené ze dvou nestejně širokých prken, v r. 1961 opatřené na rubu parketáží, 74 × 57,8 cm.

Adjustována v novém rámu z r. 2019, opatřené matným černým nátěrem, s dvojicí jemných profilů na plochých lištách zdobených rytým motivem vlnité snítky s lístky, 91,1 × 75,7 cm.
Pozn.: ve 20. století měl obraz postupně dva zlacené nepůvodní rámy, esteticky nevhodné.



Nesignováno. Při horním okraji malby je nápis (na začátku a na konci torzální), jenž je rekonstrukcí z konce r. 2018, opírající se o starší, nepůvodní nápis, který s velkou pravděpodobností zachoval obsah originálního, nedochovaného nápisu: „AN. MDXXX. ÆTATIS SVÆ XXXXVI“ (tj. Roku 1530 ve věku 46 let). Mezi tímto řádkem a namalovaným baretem jsou originální, nečitelné fragmenty druhého řádku původního nápisu. Na rubu desky a na parketáži jsou různé evidenční příписы SÚPPOP z 2. poloviny 20. století.

Prov.: převedeno 16. 6. 2017 z Knihovny Národního muzea, kam předal hospodářskou smlouvou z r. 1983 SÚPPOP z původního vybavení zámku ve Vrchotových Janovicích (tam doložen obraz fotografií interiéru z r. 1901).

Inv. čís.: H2-198 517

Prameny: NA ČR-SPS, kart. 599, inv. čís. 229, sign. 30 VJ, dodatek SPS-D 149 VJ, Seznam předmětů vyříděných Národní kulturní komisí v Praze podle zák. 137/46 (býv. maj. Sidonie Nádherná) pro sběrnou NKK [Vrchotovy Janovice dne 12. května 1950].

Lit.: JANKA – TURKOVÁ 1985, s. 55; JANKA – TURKOVÁ 1986, s. 90; PFÄFFLIN 1998, s. 58.

Portrét neznámého, nejspíše bavorského šestačtyřicetiletého šlechtice, je nejstarší malovaná podobizna ve sbírkách Národního muzea a jedním z nejstarších portrétů dochovaných v českých zemích. Obrazy tohoto stáří prodělaly většinou mnoho pozdějších oprav, a jsou často pouhými torzy původních malířských děl. Tento portrét bohužel není výjimkou. Nejnovější důkladný materiálový a restaurátorský průzkum prokázal, že obraz prošel v minulosti mnoha razantními zásahy. Vynutil si je už brzy po jeho vzniku špatný stav světle modrého pozadí, malovaného temperou, s užitím hrubozrnného azuritu. Během minulých oprav hodně utrpěla například partie s namalovaným baretem, zatímco inkarnát i oděv, namalované již olejomalbou, se zachovaly lépe. Nejčastější opravy se týkaly partie nad hlavou portretovaného, kde byl původně text, který ho identifikoval. Jméno šlechtice se nedochovalo (snad jsou stopami po něm nepatrné fragmenty zlatých šupínek nalezené těsně nad baretem), naštěstí známe alespoň větší část textu označujícího věk portretovaného a rok, kdy byl obraz namalován. Tento nápis sice nepřežil diletantské zásahy ve své originální podobě, ale je zřejmé, že jeho obsah byl podle dochovaných zbytků při opravách znovu kopírován. Není nutné v autentičnost jeho obsahu nevěřit, neboť fyziognomie zobrazeného odpovídá udávanému věku 46 let, a roku 1530 odpovídají jak styl malby, tak dobová oděvní móda. Proto jsme se po konzultacích s restaurátorkou Olgou Trmalovou, akad. mal., v r. 2018 rozhodli nápis podle jeho poslední kopie z r. 1961 rekonstruovat. Průzkum z r. 2018 mimo jiné prokázal, že borová deska byla při některé z oprav na bocích mírně zmenšena. Malba kombinující tradiční temperu s pokročilejší olejomalbou (a zvýrazňující některé detaily zlacením) má trojí druh podkreseb: výraznou černou štětcovou, jemnou uhlovou a konečně rytou do vrstvy podkladu. Cenné bylo zjištění, že podklad malby není v našem prostředí běžný. Tvoří jej vrstva složená

z dolomitické křídly, která pravděpodobně pochází z oblasti Alp. To posiluje naše přesvědčení, že portrét nevznikl v Čechách. Patřil sice ke starému vybavení zámku ve Vrchotových Janovicích (doložen 1901), ale je třeba odmítnout myšlenku, že by mohl představovat některého z majitelů tohoto sídla ze 16. století. O starších osudech obrazu bohužel nic nevíme.

Zdá se velmi pravděpodobné, že portrét vznikl v Mnichově či někde v této oblasti Bavorska. Připomíná totiž portréty této proveniencce, malované na přelomu druhého a třetího desetiletí 16. století Barthelem Behamem či Hansem Mielichem a jejich napodobiteli. Nápadná je i shoda v oděvu našeho šlechtice a mnichovských aristokratů. Shodné jsou zejména módní renesanční šuby zdobené límcí z luxusních žemlově-hnědých kožešin z kun lesních. Dobově charakteristické jsou velké ploché barety, široké rukávy s módními prostřihy, bílé vrapované košile s narášenými nízkými límečky, z nichž se později vyvinou renesanční okruží. Nezbytnými doplňky byly i pánské šperky, nejčastěji prsteny. Jsou to rysy kompromisního, v podstatě „disharmonického“ stylu, v němž se do asketicky přísných oděvů severoněmeckých protestantů mísí některé módní výstrelky katolické Itálie. I tyto módní aspekty tedy podporují představu, že domovinou našeho neznámého aristokrata bylo nejspíše Bavorsko.



Portrét Ruprechta Stüpf od Barthela Behama, Mnichov 1528. Olejomalba na dřevěné desce 67,3 × 50,3 cm (Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. čís. 36 /1933.1/)

ÚČASTNÍCI ZASEDÁNÍ VĚTŠÍHO ZEMSKÉHO SOUDU V PRAZE V ŘÍJNU 1593: Václav Bechyně (Bechinie) z Lažan (*? – † 1600), Václav nejstarší Berka z Dubé (*? – † 6. 7. 1600), Humprecht Černín (Czernin) z Chudenic (* 1525 – † 19. 7. 1601), Adam (II.) z Hradce (* 1549 – † 24. 11. 1596, Praha), Jáchym Novohradský z Kolovrat (Kolowrat – * 1530 – † 17. 1. 1600), Volf (Wolf) Novohradský z Kolovrat (Kolowrat – * cca 1553 – † 17. 1. 1609), Benjamin Kutovec z Úrazu (Ouzazu) na Hlubočepích (*? – † 1599, Solnice /okr. Rychnov nad Kněžnou/), Jiří starší Popel z Lobkovic (Lobkowitz – * 1551 – † 27. 5. 1607), Kryštof mladší Popel z Lobkovic (Lobkowitz – * 28. 4. 1549, Horšovský Týn – † 25. 5. 1609, Praha), Jan Malovec z Malovic (Malowetz z Malowitz – *? – † 1598), Jiří Bořita z Martinic (Martinitz – * 1532 – † 22. 1. 1598), Bohuslav z Michalovic na Rvenicích (* 1565 – † 21. 6. 1621, Praha), Jan z Pernštejna (* 30. 7. 1561, Vídeň – † 30. 9. 1597, Raab /Uhry/), Václav Ples Heřmanský ze Sloupna (*? – † 12. 4. 1603), Rudolf II. Habsburský (* 18. 7. 1552, Vídeň – † 20. 1. 1612, Praha), Václav z Říčan (*? – † 24. 12. 1596), Jaroslav Smiřický ze Smiřic (* 1513 – † 18. 11. 1597), Jan ze Šelnberka (*? – † 12. 12. 1597), Michal Španovský z Lisova (*? – †? /asi 1599 či 1600/), Adam starší ze Šternberka (Sternbergu; *? /před 1560/ – † 10. 4. 1623), Jan nejstarší z Valdštejna (Waldsteinu –

*? – † 26. 11. 1597), Jiří mladší Vratislav z Mitrovic (Wratislav z Mitrowic – *? – † 9. 4. 1603, Zálší /okr. Tábor/), Kryštof Vratislav z Mitrovic (Wratislav z Mitrowic – *? – † 18. 1. 1612), Jan Vřesovec z Vřesovic (*? – † 26. 3. 1605), Hertvík Žejdlic (Zejdlic; Zeidlic) ze Šenfeldu (*? – † 20. 1. 1603)

Neznámý autor, Praha (?), počátek 17. století (podle předlohy z doby po r. 1599)

Olejomalba na plátně (od r. 1985 dublovaném) 105,3 × 130,3 cm, v jednoduchém novém rámu (asi z r. 1985), z tenkých, hladkých borových lišt, hnědě mořených, 106,6 × 131,6 cm.

Nesignováno. Texty na vyobrazení se od varianty čís. kat. 3 liší místy pravopisem (častěji chybným) a dále tím, že Humprecht Černín má za jménem připsánu i funkci podkomořího Království českého, kterou v té době zastával. Pod čelní řadou zasedajících je shodná nápisová páska s titulkem: „TITO SAV NEYWIZSSY PANII AVŘZEDNICZY, A SAVDCZOWE, ZEMSTII, KRALE CZESKEHO, AN[N]O. D[OMI]NI MDLXXXIII.“ Nad písařem na tribuně je označení „PAN. / MICHAL SSANOW / SKI / Negwissý písařz kralo, Cze“. Muž sedící u nohou panovníka má na pásce nad svým erbem text „P PAN. ADAM, z HRADCE, Neg / wis. Purkrabě Prazský“. Po bezejmenném rytíři sedícím vlevo v popředí následují zleva doprava přisedící s tímto označením: „PAN / CRISTOF



WRATI= / SSLAW.“, „PAN / IAN MALOWEC“, „PAN / IAN z WRESOWIC / purgkrabe krage hradec“, „P. PAN / HERTWIK, ZEIDLICZ / podkomora G M kralo Cze“, „P. PAN / WACLAW= BERKA= / Marssalek dworu kra“, „P. PAN / IAROSLAW SMIRZIC / hofmister dworu kra.“, „P. PAN / IOACHIM z KOLOWRAT / Purgkrabě karlsteinskj“, „P. PAN / GIRII z LOBKOWIC, / Negwis: hofmistr kralo“, „P. PAN / IAN N[EJ]ST z WALDSSTEI / NA / Negwis: komorni Kra.“, „P. PAN / GIRII BOR[ZITA z MART /vacat/] / INI[CZ /vacat/] / Negwissi [sudy kral /vacat/]“, [nad anonymním přísedícím s čistým bílým erbem bez znaku:] „[N /vacat/]egwissý Kancz / [liřz /vacat/] Krale Českeho“, „P. PAN / WACLAW z RISCAN, / Negwis Sudý dwor kr cz“, „P. PAN / IAN z SSEINBER / KA“, „P. PAN / CRISSTOFF M[LADSSY] z LOBKO / WIC / Negwis hommeister Kr“, „P. PAN / WOLFF z KO / LOWRAT“, „P. PAN / ADAM z STERNBERKA / heistma Noweho Mesta Prazke“, „P. PAN / IAN z PERSSTEI / NA“, „PAN / HVMPREHT CZER / MIN / podkomorzi kra czes“, „PAN / WACLAW PLES z SLAV / PNA / Purgkrabě karlstein“ a „PAN / WACLAW, BECHI / NE“. Poslední přísedící rytíř má rovněž prázdný bílý erb a z prázdné kartuše nad ním je zachycena jen levá polovina.

Prov.: způsob získání není znám. Ve sbírkách NM je obraz doložen od roku 1862. Do evidence zapsán až r. 1941 (mezi 30. 6. a 25. 9.).

Inv. čís.: H2-22 555

Prameny: ANM-RNM, kart. 22 (r. 1864), čís. 29.

Lit.: AS 1862, s. 42 (čís. 157–159); AS 1863, s. 72, (čís. 157–159); SRŠEŇ 1978, s. 171; SRŠEŇ 1997a; SRŠEŇ 1997b; ŠTĚPÁNEK P. 1999, s. 32 (č. kat. 87); SRŠEŇ 2003a; MAŤA 2004, s. 43, 993; SRŠEŇ 2011a; SRŠEŇ 2011b; VÁCHA et al. 2009, s. 436; NOVOTNÝ R. 2010, s. 163–165; SVOBODA P. 2012, s. 58; STARÝ 2014, s. 116–117, 218, 219; DUFKOVÁ K. 2014; HAVLICOVÁ 2014, s. 70–73, 89; BAHLCKE 2015, první strana obálky, s. IV, VII–IX; SRŠEŇ 2018c.

Větší zemský soud byl vrcholným soudním orgánem v zemích Koruny české. Scházel se ve Staré sněmovně při Vladislavském sále na Pražském hradě pravidelně třikrát ročně. Nebyl to orgán profesionální, ale aristokratický. Kromě krále, který se jeho jednání zúčastňoval spíše výjimečně, a nejvyšších zemských úředníků zde zasedali zástupci obou vyšších stavů, panstva a rytířstva. Vyobrazení má dva cíle, jejichž syntéza se ovšem neobešla bez kompromisů. Především zachycuje obecné schéma závazného zasedacího pořádku, který se ustálil v této podobě na konci 16. století. Všemi účastníky byl velmi přísně dodržován, neboť byl vnějším vyjádřením jejich mocenského postavení. Kromě toho se tu však jedná též o zachycení zcela konkrétního zasedání, které proběhlo ve dnech 1.–19. října 1593 a jehož se ve dnech 5. a 19. října zúčastnil i Rudolf II. Na tomto zasedání soudu (které se ve skutečnosti konalo v jiné hradní prostře) probíhal soudní proces panovníka proti Ladislavu z Lobkovic a Šebestiánu Vřesovcovi, který vzbudil nebyvalou pozornost. Oba šlechtici byli odsouzeni za odboj proti panovníkovi, ke kterému je navedl z osobních zistných důvodů Ladislavův bratr Jiří z Lobkovic. Ten zůstal po celou dobu skryt v pozadí, takže při procesu seděl ve funkci nejvyššího hofmistra po panovníkově pravici. Jeho zrádné chování bylo odhaleno až v dalším roce, kdy byl sám odsouzen k doživotnímu vězení. Pád tohoto nenáviděného horlivého katolíka byl velkým vítězstvím českých nekatolíků.

Vyobrazení památného soudu známe minimálně z desíti téměř shodných variant, lišících se jen drobnými odchylkami, zejména

v nápisech. Dvě olejomalby jsou ve sbírkách Národního muzea, ostatní se nacházejí na českých zámcích. Namalovány byly zřejmě v jediné, snad pražské dílně.

Červený bolusový podklad maleb, užívaný u nás jen zcela výjimečně už od konce 16. století a hojněji až od třicátých let 17. století, nasvědčuje tomu, že obrazy nevznikly bezprostředně po zasedání soudu v říjnu 1593, ale s jistým časovým odstupem. Přejmenším obě varianty z NM musely být namalovány až po r. 1599, neboť Kryštof z Lobkovic na nich má připisanou hodnost nejvyššího hofmistra, již obdržel až 4. září 1599. S určitou licencí lze tyto obrazy považovat za skupinové podobizny, přestože je zřejmé, že portrétní rysy bychom našli asi jen u zobrazení nejvýznamnějších šlechticů, sedících poblíž panovníka.

V popředí je u tzv. šraňků shromážděný anonymní dav stojících účastníků sporu. Kromě komorníků a jejich starosty tu bývali prokurátoři, žalující a žalované strany, svědci a deklamátor. Na vyvýšené katedře vlevo měli své místo čtyři úředníci, zajišťující veškerou administrativu. Tři z nich, ze stavu rytířského, nejsou označeni jmény, přesto je však díky známým a zachovávaným tradicím umíme identifikovat. Mužem s holí v ruce, dohlížejícím na pořádek během jednání, zobrazeným na katedře zcela vpředu, byl Jiří mladší Vratislav z Mitrovic, purkrabí Pražského hradu (funkci zastával od 5. 7. 1593 až do smrti). Za ním seděl Benjamin Kutovec z Úrazu na Hlubočepích, menší písař a hofrychtář věnných měst české královny v Království českém, a třetím v pořadí byl Bohuslav z Michalovic na Rvenicích, větší písař čili místopísař (později, za stavovského povstání v letech 1618–1620 člen direktoria českých stavů, za což byl pak při staroměstské exekuci v r. 1621 popraven). Nejdůležitějším úředníkem na katedře, označeným erbem a cedulí se jménem, byl člen panského stavu Michal Španovský z Lisova, nejvyšší písař Království českého (od r. 1576 do prosince /?/ 1596). Na lavicích v hradní soudnici jsou zobrazení zleva doprava tito přísedící: anonymní rytíř s prázdným erbem a bez jména na ceduli (náhrada za nepřítomného přísedícího, jako doplněk ideálního zobrazení soudu), za ním pak další tři zástupci rytířského stavu, a to Kryštof Vratislav z Mitrovic, Jan Malovec z Malovic a Jan Vřesovec z Vřesovic, purkrabí Hradeckého kraje (od r. 1592 do 18. 6. 1603). Následují zástupci panského stavu Hertvík Žejdlíc ze Šenfeldu (funkci podkomořího české královny, jak je uvedeno na obraze, zastával až od r. 1594!), Václav nejstarší Berka z Dubé, dvorský maršálek, Jaroslav Smiřický ze Smiřic, hofmistr dvoru královského, Jáchym Novohradský z Kolovrat, purkrabí karlístejnský (od 30. 10. 1577 do smrti) a prezident české komory (1591–1597), a již zmíněný spiklenec Jiří starší Popel z Lobkovic, nejvyšší hofmistr Království českého (od 19. 2. 1585 do 31. 3. 1594). Na trůně s vysokým baldachýnem sedí císař a český král Rudolf II., s žezlem a s korunou, zhotovenou asi v letech 1576–1577 a užívanou při slavnostních příležitostech, zejména při královských pohřbech (dochována ve svatovítském pokladu). U nohou císaře sedí na polštáři nejmocnější hodnostář, jenž panovníka v jeho nepřítomnosti na soudě zastupoval, pan Adam (II.) z Hradce, nejvyšší purkrabí pražský (jmenován 9. 6. 1593, funkci vykonával až do smrti). Byl od r. 1585 v důsledku syfilidy ochrnutý a na zasedání musel být nošen. Napravo od trůnu sedí Jan nejstarší z Valdštejna, nejvyšší komorník Království českého (od 19. 2. /?/ 1585 do smrti), a Jiří Bořita z Martinic, nejvyšší sudí zemský Království českého (od 19. 2. /?/ 1585 do ledna 1597). Následuje anonymní postava pána s prázdným erbem, doplňující funkci nejvyššího kancléře Království českého, jež nebyla od 9. 6. 1593 do září 1597 obsazená. Následuje dalších šest představitelů pan-

ského stavu: Václav z Říčan, nejvyšší soudí dvorský Království českého (od 10. 3. 1592 do smrti), Jan ze Šelberka, Kryštof mladší Popel z Lobkovic, nejvyšší komoří Království českého a prezident nad apelacemi (funkci nejvyššího hofmistra, jak je uvedeno na obraze, zastával až od r. 1599!), Volf Novohradský z Kolovrat, Adam starší ze Šternberka, hejtman Nového Města pražského, a Jan z Pernštejna (jde o fiktivní vyobrazení, ve sku-

tečnosti na soudu nebyl přítomen). Řada končí čtyřmi postavami rytířů, sedících zcela vpravo: Humprecht Černín z Chudenic, podkomoří Království českého (1592–1600) a hejtman Pražského hradu (1576–1599), Václav Ples Heřmanský ze Sloupna, purkrabí karlštejský (od r. 1592 do smrti), Václav Bechyně z Lažan a konečně anonymní rytíř, doplněný kvůli kompletnosti zasedacího pořádku.

3.

ÚČASTNÍCI ZASEDÁNÍ VĚTŠÍHO ZEMSKÉHO SOUDU V PRAZE V ŘÍJNU 1593 (viz čís. kat. 2)

Neznámý autor, Praha (?), počátek 17. století (po r. 1599)

Olejomalba na plátně (od r. 1965 dublovaném) 109 × 132,5 cm, v nepůvodním, patrně mladším rámu snad z 18. století, profilovaném, černě lakovaném, se zlacenou vnitřní lištou, 123,7 × 149 cm.

Nejsignováno. Na vyobrazení je pod čelní řadou zasedajících namalována bílá nápisová páska s titulkem, psaným štětcem, černou barvou: „TITO SAV NEYWIZSSY PANII AVŘZEDNICZY, A SAVDCZOWE, ZEMSSII, KRALE CZESKEHO, AN[N]O. D[OMI]NI MDLXXXIII.“ Nad většinou zasedajících jsou namalované obdélné šedobílé kartuše s jejich jmény.

Nad písařem na tribuně, sedícím zcela vzadu, je označení „PAN. / MICHAL SSPANOW / SKI / Negwissi pisarz kralo Cze“. Císař Rudolf II., sedící uprostřed čelní řady na trůně, žádnou jmenovku nemá. Muž sedící u jeho nohou má pod sebou mluvící pásku nad svým erbem, na níž je text „P. PAN. ADAM Z HRADCE Ney / wis. Purkrabe Prasky“. Kartuš nad prvním sedícím mužem vlevo v popředí je bez nápisu. Následují tyto texty nad sedícími rytíři a pány, zleva doprava: „PAN. / CRISTOF WRATI / SSLAW.“, „PAN / IAN MALOWEC“, „PAN. / IAN Z WRESOWIC / Purgkrabe krage hradec“, „P. PAN. / HERTWIK ZEIDLIZ / podkomoří J. M. kralo cze“, „P. PAN. / WACLAW. BERKA. / Marssalek dworu kra“, „P. PAN. / IAROSLAW SMIRZIC / hofmistr dworu kra.“, „P. PAN. / IOA-



CHIM z KOLOWRAT / Purgkrabě karlsteinský“, „P. PAN. / GIRII z LOBKOWIC / Negwis: hofmistr, kralo“, „P. PAN. / IAN N[E]JST z WALDSSTEI / NA / Negwis: komorník kra.“, „P. PAN. / GIRII BORZITA z MAR / TINICZ / Negwissy sudy kral“, [nad anonymním přísedícím s čistým bílým erbem bez znaku:] „Neywissy Kancz / liřz Krale Czeskeho“, „P. PAN. / WACLAW z RISCAN. / Negwis Sudy dwor kr cz“, „P. PAN. / IAN z SSELNBER / HA“, „P. PAN. / CRISSTOFF M[LADSSY] z LOBKO / Negwiss. hofmeistr Kra“, „P. PAN. / WOLFF z KOLOW / RAT“, „P. PAN. / ADAM z STERNBERKA / heittma Noweho Města Prazke“, „P. PAN. / IAN z PERSSTEI / NA“, „PAN. / HVMPREH CZER / NIN“, „PAN. / WACLAW PLES z SLAV / PNA / Purgkrabe Karlsstein“ a „PAN. / WACLAW BECHI / NE“. Poslední úředník, sedící zcela vpravo dole, má opět prázdný bílý erb a z prázdné kartuše nad ním je zachycen jen kousek levého okraje. Na horní liště vnitřního rámu obrazu je uprostřed nalepená obdélná papírová cedulka s černým rámečkem a s tištěnou signaturou „E. C 1640“ (tj. evidenční číslo Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, kam byl obraz od r. 1823 /či 1824/ do 30. 6. 1852 zapůjčený).

Prov.: daroval 12. 3. 1822 Josef František Karel Devoty (1780–1865), farář v Sedlci, jako součást souboru dalších starožitných předmětů. Zpočátku byl obraz ve správě Knihovny Muzea Krá-

lovství českého. Ta ho předala 25. 6. 1918 do historicko-archeologického oddělení (nyní OSČD). Zde byl zapsán do evidence až v r. 1941 (mezi 30. 6. a 25. 9.).

Inv. čís.: H2-22 554

Prameny: ANM-RNM, sign. K/1/40; ANG-SVPU, sign. AA 1223/1–2 (tzv. „Einreichungs Catalog“), čís. E. C. 1640; ANM-RNM, sign. E/2/23 (1. a 2. příloha), sign. N/6/49, sign. N/7/69 (1. list); ANG-SVUP (korespondence SVUP z r. 1851), sign. AA-1618/1; ANM-RNM, sign. K/7/331, sign. N/7/69 (2. list); ANG-SVPU, sign. AA 1179; ANM-RNM, kart. 19 (r. 1856), b. č. (soupis finančních a věcných příspěvků, které pro Muzeum shromáždil Josef František Devoty, sepsaný jím samým 18. 6. 1856), kart. 21 (r. 1862), čís. 81 (návrh A. J. Vrtátka z r. 1861), kart. 22 (r. 1864), čís. 29, kart. 89 (r. 1918), č. 1171.

Lit.: KRÍŽEK 1855, s. 333; AS 1862, s. 42 (čís. 157–159); AS 1863, s. 72 (čís. 157–159); ANONYM 1896, s. 31; PEŠINA 1954, s. 285; KOŘÁN 1971, s. 183 (pozn. 144); SRŠEŇ 1978, s. 172; SRŠEŇ 1989b; VÁCHA et al. 2009, s. 436; NOVOTNÝ R. 2010, s. 163–165; STEHLÍKOVÁ D. – VANĚK 2012, s. 372 (čís. kat. 58; uvádějí mylně téma vyobrazení); SVOBODA P. 2012, s. 58; HAVLICOVÁ 2014, s. 70–73, 89; STARÝ 2014, s. 116–117.

Interpretaci viz u čís. kat. 2.

4.

ANNA KATEŘINA (Katharina; Catherina; Caterina) **GONZAGOVÁ**, roz. princezna mantovská (* 17. 1. 1566, Mantova – † 3. 8. 1621, Innsbruck)

Neznámý autor, Tyrolsko (Innsbruck?), asi 1600–1610

Olejomalba na plátně (někdy před r. 1945 dublovaném) 71 × 51,3 cm, v nepůvodním masivním hluboce profilovaném rámu asi z 19. století, z borových lišt obložených na líci silnou dubovou dýhou mořenou do hněda, s vloženou zlacenou lištou tvořící vnitřní okraj. Rozměry rámu: 89,2 × 69,3 cm.

Nesignováno. Hruď ženy zdobí kovový řetěz s články zdobenými červenými a černými kameny, v podobě písmen, s velkým závěsem tvořeným monogramem. Zleva doprava jsou v řetězu symetricky seřazena písmena „A F K F A F K F A“, přičemž červené „A“ je uprostřed. Pravidelně se střídají písmena červená a černá. Závěs v podobě monogramu je složen z velkých propojených písmen „AFK“ z černých broušených kamenů.

Prov.: získáno 10. 11. 1945 prostřednictvím Okresního národního výboru v Ústí nad Labem z konfiskovaného majetku hraběte Friedricha Westphalen zu Fürstenberg (1897–1991) a jeho ženy Henrietty, roz. baronky Kotzové z Dobrze (1910–1996), na zámku v Chlumci u Chabařovic (okr. Ústí n. L.), v rámci souboru různých starožitností. Do evidence NM zapsáno až 29. 11. 1954.

Inv. čís.: H2-37 186

Nepublikováno.

Anna Kateřina byla dcerou Viléma Gonzagy, vévody mantovského, a Eleonory Rakouské, dcery císaře Ferdinanda I. Byla tedy císařovnou vnučkou. Už od mládí byla velmi zbožná, nepochybně i pod vlivem matky. Již v šestnácti letech byla se souhlasem matky provdána v květnu 1582 za svého ovdovělého triapadesátiletého

strýce, rakouského arcivévodu Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595). Ferdinand, který měl pouze nelegitimní potomky s milovanou, ale neurozenou Filipínou Welsarovou (čís. kat. 267), si chtěl novým sňatkem zajistit právoplatné dědice. Anna Kateřina mu v prvních třech letech manželství porodila čtyři dcery, ale žádného syna. Dvě nejstarší dcery (Martha a Eleanor) zemřely vzápětí po narození, z třetí dcery (Marie) se stala jeptiška a nejmladší dcera, Anna Tyrolská (1585–1618), se po svatbě s bratrance svého otce Matyášem stala roku 1612 císařovnou. Anna Kateřina, kdysi štíhlá, půvabná dívka, nabyla časem podoby tělnaté matrony s odulými tvářemi a s dvojitou bradou. Po ovdovění v r. 1595 žila v Innsbrucku se svými dvěma dcerami téměř klášterním životem. Poté, co se jí údajně zjevila v roce 1606 Panna Marie, založila ve městě klášter servitek, do jehož Řehořního domu, určeného pro terciářky, spolu s dcerou Marií v roce 1612 vstoupila. Přijala řádové jméno Anna Juliana a v klášteře už dožila. Po smrti r. 1621 tam byla slavnostně pohřbena. Pokus o její kanonizaci, započatý už v 17. století, nebyl korunován úspěchem.

Ponež kud schematická, abstrahující podobizna zachycuje Annu Kateřinu zhruba ve věku 35–45 let, už jako vdovu, ale ještě před vstupem do kláštera. Na její hruď budí pozornost těžký renesanční řetěz složený z opakujících se písmen A a K (se vsazenými rudými kameny), střídaných písmenem F (z černých kamenů), se závěsem tvořeným týmiž propojenými písmeny monogramu AFK. Jde o iniciály Anny Kateřiny a jejího manžela Ferdinanda. V renesanci se takovéto monogramy manželů (popř. christologický monogram IHS) na zdobných řetězech vyskytovaly už od konce 15. století (známé jsou např. z portrétů od A. Dürera či H. Holbeina ml.). Obličej Anny Kateřiny fascinující bledostí inkarnátu vypovídá o dobové módě, která prostřednictvím silného líčení vyvolávala dojem nadpozemských bytostí bez emocí



a mimiky. Následovaným příkladem takového škraboškovitého líčení byla především anglická královna Alžběta I. Na našem portrétu dosáhl neznámý tyrolský malíř porcelánově hladkého inkarnátu i díky silnější vrstvě podkladu z olovnaté běloby, nanesené na plátno pod partii hlavy a límce. Účelem této specifické techniky, známé i z portrétních obrazů Rembrandtových, nebylo

posílení bělosti obličeje (neboť vrstvu podkladu kryje pod malbou ještě tmavá imprimatura), ale dosažení maximálně hladké plochy pro malbu. Chemický rozbor doložil v podkladu přítomnost dolomitové křídly, charakteristické pro malby z oblasti severní Itálie a přilehlého území. V tomto případě posiluje předpoklad, že portrét vznikl v Tyrolsku, nejspíše přímo v Innsbrucku.

5.

FRIDRICH (Bedřich) **FALCKÝ** (Friedrich V. von der Pfalz – * 26. 8. 1596, Deinschwang /Horní Falc, Něm./ – † 29. 11. 1632, Mohuč)

Neznámý autor, Praha (?), 1620

Mastná tempera na dřevěné (asi lipové) desce (doplněné po stranách novějšími díly) 67 × 55,4 cm, tl. do 0,7 cm, v nepůvodním novějším rámu, snad z 18. století, z hladkých lišt z měk-

kého dřeva, na bocích natřených černou barvou a na lících stranách dýhovaných kořenicí a lakovaných, 79,3 × 68,2 cm.

Nesignováno. Na lící straně na horním okraji je dvouřádkový nápis tenkým štětcem bílou barvou: „FRIDERICVS. D: G: BOHEMIAE REX CORONATVS 4 NOVEMB: / ANN: DOMINI. 1.6.20 [opraveno na 1.6.19]“ (tj. Fridrich, z Boží milosti český král, korunovaný 4. listopadu léta Páně 1620 [opraveno na 1619]).



Na rubu desky je dole uprostřed téměř shodný dobový dvouřádkový nápis perem černým inkoustem: „Fridericus D G. Bohemiae Rex / Coronatus Anno Domini 1620. [opraveno na 1619]“. Tamtéž, v pravém dolním rohu rubové strany desky, jsou na pěti místech zbytky pečeti z červeného vosku, bez znatelných reliéfů, které obklopují obdélné místo, na němž byla patrně původně jakási autentika. Dále je na rubu desky mj. nalepená obdélná papírová cedulka s černým rámečkem a s tištěnou signaturou „E.C 1591“ (tj. evidenční číslo Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, kam byl obraz od 1. 6. 1822 do 30. 6. 1852 zapůjčený).

Prov.: daroval 12. 3. 1822 Josef František Devoty (1780–1865), farář v Sedlci u Kutné Hory, spolu s portrétem Vojtěcha od Sv. Alexia (čís. kat. 18), obrazem většího zemského soudy konaného r. 1593 (čís. kat. 3), a dalšími starožitnostmi. Oba portréty byly zapsány do evidence až r. 1901, třetí obraz až r. 1941.

Inv. čís.: H2-3969

Prameny: ANG-SVPU, sign. AA 1223/2 (čís. E. C. 1591), ANM-RNM, sign. E/2/23, sign. N/6/49, sign. K/1/40, ANG-SVUP, korespondence SVUP z r. 1851, sign. AA-1618/1, ANM-RNM, sign. K/7/331, sign. N/7/69 (2. list), kart. 19, sub 1856, b. č. (Soupis finančních a věcných příspěvků, které pro Muzeum shromáždil Josef František Devoty, vypsány jím samým 18. 6. 1856 z různých starších záznamů).

Lit.: RITTER Z RITTERSBERKA 1827, s. 103 (čís. 1591); ANONYM 1853, s. 351, obr. za s. 338; SRŠEŇ 1989c; SRŠEŇ 2003b; STEHLÍKOVÁ D. – VANĚK 2012, s. 369 (čís. kat. 22; uvádějí mylně rozměry obrazu).

Fridrich Falcký, jenž panoval v Čechách jen rok a čtyři dny (od korunovace v Praze 4. listopadu 1619 do útěku z Čech 9. listopadu 1620 po prohrané bitvě na Bílé hoře), byl pro vzbuřené české stavy, které sesadily Ferdinanda II. Habsburského z českého trůnu, velkým zklamáním. Dostal proto trpce posměšnou přezdívkou „zimní král“. Nedokázal splnit naděje českých povstalců, jež vzbuzoval jako vůdce Protestantské unie a jako zeť mocného anglického krále Jakuba I. Svoji halasně slibovanou podporu českým protestantům nedokázal proměnit v činy a očekávanou vojenskou pomoc nezískal. Ukázalo se, že bylo tragickou chybou spoléhat se v těžké situaci na schopnosti nezralého třidvacetiletého mladíka. Po trapné bělohorské porážce přišel nejen o České království, ale i o Horní a Dolní Falc a další léna, byl zbaven kurfiřtské hodnosti a uvržen do říšské klatby. Zbytek svého krátkého života strávil jako exulant v Haagu a zemřel v Mohuči. Jeho pohnutý život připomněla v r. 2003 výpravná výstava v bavorském Ambergu (WOLF et al. 2003).

Portrét „zimního krále“ se dostal do sbírek pražského Národního muzea vzápětí po jeho založení. Patří mezi prvních deset malovaných podobizen získaných v počátečních pěti letech jeho existence. Jeho význam tkví i v tom, že je to patrně jediná dochovaná dobová podobizna tohoto panovníka namalovaná v Čechách. A pozoruhodné je, že se obraz tohoto kalvinisty dochoval díky katolickému faráři, který jej pro Muzeum získal (viz čís. kat. 178). Virtuózně provedený portrét vypadá na první pohled velmi autenticky, téměř jako pohotově zachycená

momentka. Výjimečné postavení portrétovaného připomínají pouze anglický Podvazkový řád v podobě zlatého medailonu s černým reliéfem sv. Jiří jako Drakobijce, zavěšený na hrudi a zčásti zakrytý šerpou přehozenou přes pravé rameno, a celkem nenápadné motivy královských lilii vyšitých na kabátci. Jde tedy o dost civilní pojetí, bez obvyklých panovnických insignií.

Navzdory vnějšímu dojmu však portrét nevznikl bezprostředně, podle živého modelu, ale podle cizí předlohy. Opakuje totiž velmi rozšířený ikonografický typ, známý především z grafických listů. Různých variant tohoto typu, většinou nedatovaných a lišících se jen v drobnostech, je známo přes dvě desítky. Nepříliš lichotivý typ představuje Fridricha Falckého v třicetiletém natočení doprava, s pronikavým pohledem upřeným na diváka. V jeho výrazných fyziognomických rysech dominuje velký nos, jeho vyhublá tvář má na bradě a horním rtu řídké vousy, ustupující vlasy odhalují kouty nad vysokým čelem. Třidvacetiletý mladík na něm vypadá starší, než ve skutečnosti tehdy byl. Poněkud vyžilý výraz obličeje, uváděný ve známost masově rozšiřovanými grafickými listy, jistě posiloval později tradovanou představu o mladém hýřilovi, který se v době bělohorské bitvy věnoval na Pražském hradě zábavě při hostině.

Zatím nejstarším zjištěným grafickým listem zachycujícím tento ikonografický typ Fridrichovy podobizny je mědirytina bratrů L. a W. Kilianů (dochovaná např. v Muzeu hlavního města Prahy, inv. čís. 2731), vytvořená ještě před volbou za českého krále, tj. před 26. srpnem 1619. To jednak dokazuje, že je podobizna z NM odvozená z již existujícího typu, a jednak to vysvětluje, proč nezobrazuje Fridricha s žezlem a korunou, jako českého krále. Jako korunovaného panovníka Čech ho označuje pouze latinský nápis nad jeho hlavou. Podle zjištění restaurátora Jiřího Blažejze z r. 1978 je tento nápis současný se vznikem malby. Nepochybné je i to, že se malíř v napsaném datu korunovace spletl, a mylný rok 1620 následně opravil na správný rok 1619. Tím, že autor malby v roztržitosti napsal aktuální letopočet, kdy obraz namaloval, nám mimovolně potvrdil, že portrét vznikl během roku 1620 (samozřejmě ještě v době králova panování, před jeho útekem z Čech).

O tom, že malovaný portrét vznikl podle některé z grafických předloh, svědčí i jeho velmi střídma barevnost, omezená na několik hnědých tónů, žlutá a bělobu. To, že malíř nepracoval podle živého modelu, dokládá mimo jiné jeden detail. Podvazkový řád, který Fridrich získal při příležitosti svatby s anglickou princeznou Alžbětou v r. 1613, měl v té době stuhu černé barvy (až od r. 1622 byl udílen se stuhou modrou). Na portrétu však stuha není černá ani modrá, ale má neurčitou zelenohnědou barvu, neodpovídající skutečnosti.

Určitá zběžnost a rutina malířského rukopisu, jež dává malbě téměř podobu přípravné skici, hovoří spíše o tom, že šlo o portrét malovaný narychlo a zběžně, pro okamžitou potřebu, tj. nejspíše pro výzdobu příbytků šlechtických, popř. bohatších měšťanských přívrženců nového krále. Takové podobizny zhotovovaly některé pražské malířské dílny už od dob Rudolfa II. Při zvýšené aktuální poptávce byly malovány portréty panovníků i ve větších sériích, někdy i do zásoby, a běžně podle cizích vzorů, nejčastěji právě podle grafických předloh.

6.

NEZNÁMÝ MUŽ S LEŽATÝM OKRUŽÍM

Neznámý autor, Francie (?), asi 1620–1630

Olejomalba na plátně (od neznámé doby dublovaném) 57,4 × 54,7 cm, v nepůvodním rámu dodaném r. 1992, zhotoveném z nevidovaného rámu asi z 18. století, s jednoduše

profilovanými lištami bez ozdob, zlacenými waschgoldem. Rozměry rámu: 65 × 52,7 cm.

Nesignováno. Na rubu horní lišty vnitřního rámu je uprostřed nápis perem, tmavohnědým inkoustem, doplněný asi po restaurování obrazu někdy v 19. století: „annibale Carache“



(tj. francouzská podoba jména Annibale Carracchio). Přes závěrečný tah posledního písmene „e“ je přitížena osobní pečeť z červeného vosku, zčásti už narušená a po krajích opadaná, patřící patrně znalci, s prolínajícími se kaligrafickými psacími písmeny „DS“.

Prov.: převedeno 21. 10. 1969 z Náprstkova muzea v Praze. Původní České průmyslové muzeum obraz získalo jako součást pozůstalosti Julia Zeyera (1841–1901). Tam byl evidován pod číslem Z. 248.

Inv. čís.: H2-147 370

Lit.: JIROUŠKOVÁ – PECHA 2008, s. 208 (čís. 84).

Působivá podobizna neznámého muže, snad mušketýra, upřeně pozorujícího diváka mírně šilhajícíma očima, patří mezi nejkvalitnější ukázky portrétního umění ve sbírce NM. Obraz kdysi vlastnil básník Julius Zeyer. Pravděpodobně jej koupil během svého pobytu ve Francii v roce 1889, kde pobýval se Zdenkou Braunerovou od března do října při příležitosti konání Světové výstavy v Paříži. Mimo jiné tam tehdy nakoupili z pověření paní Josefy Náprstkové mnoho uměleckých předmětů pro Průmyslové (nyní Náprstkovo) muzeum. Na francouzskou provenienci podobizny poukazuje poznámka napsaná někdy v 19. století na

rubovou stranu obrazu: „annibale Carache“. Poznámka s francouzskou podobou jména Annibale Carracchio, učiněná zřejmě nějakým znalcem, přisuzuje malbu slavnému boloňskému malíři a rytci (1560, Bologna – † 1609, Řím), jenž působil na sklonku života v Římě. Tato atribuce je lákavá a působí na první pohled přijatelně. Obraz sice přišel při nešetrném restaurátorském zásahu někdy v 19. století v důsledku razantního čištění o některé vrchní nánosy barev a lazurní vrstvy a žehlením při tehdejší retoalázi byly zploštěny pastózní partie barev, ale přesto si zachoval mnohé ze své původní působivosti. Carracchio díla připomíná zejména účinným využíváním šerosvitu, jenž dodává námětu až divadelní dramatickosti. Pozoruhodný je i smysl pro realitu a mistrovský je zejména suverénní malířský rukopis, vzbuzující dojem rychlého, autentického záznamu. Přesto je třeba pokus o připsání malby Annibale Carraccimu odmítnout. Důvodem k tomu jsou zobrazené realie, konkrétně módní prvky. Muž má sice nekulmované okružní, které se začalo nosit na samotném konci Carracchioho života, kolem roku 1610, ale jeho vousy, tvořené mohutným knírem se zvednutými špičkami a prodlouženou mušketýrskou muškou na bradě, se objevily až na počátku třicetileté války. Obraz tedy mohl vzniknout ve Francii, nejspíše ve dvacátých letech 17. století.*

7.

FRIDRICH (Bedřich) **FALCKÝ** (Friedrich V. von der Pfalz – * 26. 8. 1596, Deinschwang /Horní Falc, Něm./ – † 29. 11. 1632, Mohuč)

Michiel Janszoon van Mierevelt (Miereveld; Miereveltdt – * 1. 5. 1567, Delft – † 27. 6. 1641, Delft), dílna, **Haag, asi r. 1632** Olejomalba na druhotně zmenšené dubové desce (složené ze tří dílů, z nichž úzký díl vlevo byl kdysi doplněn z jiného portrétního obrazu a druhotně přemalován), s původně oválnou obrazovou plochou s neutrálně malovanými rohovými cvikly, v minulosti zamalovanými. Rozměry desky 51,7 × 41,5 cm, tl. 0,8 cm (tl. novějšího levého dílu 0,7 až 1 cm). Adjustováno v nepůvodním zlaceném pseudobarokním rámu z počátku 20. století, zhotoveném pravděpodobně v amsterdamské firmě rámaře a starožitníka Frederika Mullera, od něhož byl obraz koupen. Rozměry rámu 73,6 × 62,4 cm.

Nesignováno.

Prov.: koupeno r. 1909 prostřednictvím E. W. Moese, ředitele Kabinetu mědirytin Rijksmuseum v Amsterdamu, na aukci u Frederika Mullera & Co., starožitníka a rámaře v Amsterdamu, Doelenstraat 10. Do evidence zapsáno 28. 12. 1909.

Inv. čís.: H2-7152

Prameny: ANM-RNM, kart. 72 (r. 1910), č. 129, kart. 91 (r. 1920), č. 256, kart. 92 (r. 1920), č. 503, 560, 669, kart. 106 (r. 1929), složka „IV Historie 1929“ (spis „Obrazárna Společ. vlasten. přátel umění v Č. – zapůjčené obrazy N. M.“), kart. 168 (r. 1943), složka „Lanna“ [= Lány] (soupis sb. předmětů HA odd., uložených 8. 7. 1943 na zámku v Lánech).

Lit.: SRŠEŇ 1983b; SRŠEŇ 2001e.

Vydražení portrétního českého „zimního krále“ na aukci v Amsterdamu v roce 1909 bylo v historii akvizic Národního muzea událostí dosti mimořádnou. Nákupy bohemik v cizině narážely obvykle na nedostatek peněz. V tomto případě však vzešla iniciativa z druhé strany – na připravovanou aukci portrétního Fridricha

Falckého upozornil pražské muzeum amsterdamský kolega z Rijksmuseum – a Muzeum Království českého se z prestižních důvodů aukce jeho prostřednictvím zúčastnilo. Vydražilo obraz za dosti vysokou cenu 1000 korun. Navíc od téhož starožitníka, Frederika Mullera, koupilo za obdobnou cenu v tomtéž roce i další výjimečnou památku spjatou s českou historií, kamennou desku z naardenského hrobu Jana Amose Komenského (H2-7061).

Restaurátorský průzkum akademické malířky Věry Frömlové v roce 1977 prokázal, že obraz v minulosti prodělal několik razantních záchranných zásahů. Novější restaurování, provedené v roce 2020 Olgou Trmalovou, akad. mal., a spojené s důkladným technologickým průzkumem, přineslo další, přesnější poznatky o osudech obrazu. Miereveltův ateliér chtěl zřejmě ušetřit, a jako podložku pro olejomalbu použil bez skrupulí dubovou desku, jejíž pravý okraj byl napadený červotočem. Na této straně desku zvětšil tím, že ji nastavil užší dubovou deskou, druhotně použitou ze staršího obrazu. Starší malba byla před malováním portrétního z nastaveného pravého dílu razantně odstraněna, ale její někdejší existenci prozrazuje bílý šeps z původního podkladu, objevený v prohlubních dřeva. Namalovaný portrét byl původně komponován do plochy oválného medailonu, v rozích desky vymezeného čtyřmi černými cvikly. Později (neznámo přesně kdy) byla podložka portrétní na všech stranách zmenšena oříznutím. Fridrich Falcký při tom přišel o klenot Podvazkového řádu zavěšeného na hrudi. Dochovala se jen modrá stuha, zatímco vlastní kovový medailon s jezdeckým sv. Jiřím zabíjejícím draka na portrétní chybí. Pravděpodobně současně byla levá strana dřevěné podložky nahrazena novou úzkou deskou z dubového dřeva. Ta byla použita také druhotně, ze staršího obrazu, jak prozradil nález překryté modré barvy vlevo nahoře. Tato deska je v místě spoje přibližně o 2 mm silnější než středová deska a na vnějším okraji se naopak snižuje až na tloušťku pouhých 7 mm. Při této opravě byla poměrně pečlivě a zdařile rekonstruována malba levé části portrétní, včetně krajky na pravém rameni. Její



novější původ prozrazuje, že dosud nemá krakeláč. Při této opravě byla původní kompozice portréту ohraničená oválem nahrazena obdélnou obrazovou plochou. Jediná stopa po medailonu, v podobě černého cviklu vpravo nahoře, byla přemalována barvou neutrálního pozadí.

Na rozdíl od pražského portréту z roku 1620 (čís. kat. 5) představuje tato podobizna Fridricha Falckého už jako zralého, asi

šestatřicetiletého pohledného a sebevědomého muže. Přišel sice o veškerou politickou moc a žil jako exulant na útraty oranžského dvora v holandském Haagu, ale měl tam celkem pohodlný život s dostatečným množstvím dvořanů a věnoval se své rodině. Ačkoli se jako bojovník nikdy nevyznamenal (a bitvy na Bílé hoře se ani osobně nezúčastnil), je zde zobrazen v plátové zbroji. Ta má luxusní podobu, její černé pláty jsou zdobeny pozlacen-

nými nýtky. Pozornost na sebe ale strhává velký ležatý švédský límeč z jemného bílého plátna, lemovaný módní bruselskou krajkou, stažený pod krkem tenkou tkaničkou s malými štrapečky na koncích. Společenský význam portrétovaného připomínal už zmíněný závěs slavného anglického Podvazkového řádu. Dobová móda určila sestřih tmavého kníru a krátké špičaté bradky. Velmi módním obohacením účesu, jehož zkadeřeně tmavé vlasy zakrývaly čelo i uši, byl silný pramen delších vlasů, zvaný francouzsky *cadennette*. Nosil se na levé straně hlavy, dosahoval obvykle až na rameno a býval převázaný stuhou. Módním výstřelkem se stal na konci dvacátých let 17. století a vydržel – v transformované podobě copu – až do konce 18. století.

Určení autora malby nebylo snadné. Bývalého českého krále a členy jeho rodiny portrétovali v Holandsku nejčastěji delftský Michiel Jansz. van Mierevelt (1567–1641) a o generaci mladší Gerrit van Honthorst (1592–1656) z Utrechtu. Některé portréty Fridricha Falckého jsou Miereveltem či Honthorstem podepsány, u jiných, nesignovaných bývá autorství těchto dvou malířů zaměňováno. Mierevelt měl k dispozici velkou a výkonnou dílnu, která zhotovovala vyhledávané portréty významných osob v celých sériích a často i do zásoby. Mnohé z nich, ač jejich kvalita kolísala, mistr – jako „vedoucí provozu“ – bez rozpaků podepisoval. Honthorst zase bez zábran některé vydařené podobizny z Miereveltovy dílny dost věrně napodoboval. V baroku to byla běžná praxe, autorská práva nebyla tak střežena jako v pozdější době. Například jeden z nejznámějších portrétů, zobrazující už posmrtně, roku 1634, Fridricha Falckého jako českého krále, ve

stojí, v celé postavě, vystavený dlouhodobě v Kurpfälzisches Museum v Heidelbergu, namaloval (a signoval) Honthorst a využil přitom jako předlohu pro královu hlavu a krajkový límeč ikonografický typ vytvořený Miereveltem.

„Prototyp“ Fridrichova portrétu namaloval Mierevelt někdy kolem roku 1630 a v následujících letech jej rozšiřoval autorskými i dílenskými replikami. Roku 1632 se tento prototyp stal všeobecně známým a napodobovaným vzorem díky Miereveltovu zeti Willemu Jacobsz. Delffovi, který jej převedl do mědirytiny (reprodukcí viz např. v: VYDRA 1949, s. 110). V rozsáhlém latinském textu pod portrétem v oválném medailonu Delff uvedl, že mědirytinu zhotovil podle opětovně pořízené a pozměněné Fridrichovy podobizny, namalované podle skutečnosti M. J. Miereveltem („... effigiem a Michaeli Johan. Miereveldio nunc denuo ad vivum depictam et reformatam ...“).

Při poměrně značném množství dochovaných i nedochovaných „miereveltovských“ Fridrichových portrétů není dnes možné s jistotou určit, který z nich posloužil Delffovi jako předloha. Mědirytně je patrně nejbližší olejový portrét z holandského soukromého majetku, barevně reprodukován v katalogu výstavy o Fridrichovi Falckém konané r. 2003 v Amberku (WOLF et al. 2003, s. 196 a 361 /čís. kat. 12.1./). Od rytiny se liší jen v detailech límce a brnění, tím, že má neutrální pozadí a že není vsazen do oválného orámování. Autor katalogového textu o Fridrichových podobiznách, Willem Jan Hoogstedert, připisuje tuto poměrně malou nesignovanou malbu na dřevě (37 × 29,5 cm) oprávněně Miereveltovi a datuje ji přibližně do let 1628–1632.



Fridrich Falcký, mědiryt z r. 1632 od Willema Jacobsz. Delffa podle malby Michiela Jansz. van Mierevelt (dle reprodukce v: VYDRA 1949, s. 110)



Fridrich Falcký, neznačená olejomalba na dřevě, od Michiela Jansz. van Mierevelt, asi 1632 (dle reprodukce v: WOLF et al. 2003, s. 197, kde je mylně připsáno Honthorstovi)

Další nesignovanou variantu téhož typu, v katalogu reproduko-
vanou na s. 197, však překvapivě považuje za práci Honthor-
stovu. V tom se určitě zmyšlil, podle mého přesvědčení jde opět
o autorskou či dílenskou repliku z Miereveltova ateliéru. Shod-
neme se alespoň v datování tohoto obrazu do doby kolem r. 1632.
A právě tento portrét, nacházející se též v soukromé sbírce v Ho-
landsku, je pro nás velmi důležitý. Shoduje se totiž s exemplářem
z NM téměř dokonale. Liší se nepatrně jen v partii krajky na
pravém rameni, o níž víme, že byla na pražském obraze volně
rekonstruována. Má dochováno i zasazení do malovaného ovál-
ného medailonu s tmavými cviky v rozích, o něž pražský exem-
plář v minulosti přišel seříznutím okrajů. Dřevěná podložka
reprodukováného holandského portrétu má rozměry 74 × 60 cm,
z čehož můžeme soudit, že stejně, nebo podobně velký byl pů-
vodně i portrét pražský.

Možnost porovnat malířská díla obou zmiňovaných portrétistů
Fridricha a jeho rodiny, kterou nabídla výstava v Amberku, uká-

zala, že jejich malířské rukopisy jsou celkem rozeznatelné. Za-
tímco Miereveltovy portréty, navazující na tradiční holandskou
renesanční malbu, jsou velice pečlivě dotažené, s precizně vypra-
covanými realistickými detaily oděvu (zejména krajek) a v duchu
protestantismu si uchovávají barevnou střízlivost, Honthorstův
styl je už raně barokní, tedy především barevnější, uvolněný až
skicovitý, záměrně přehlížející zanedbatelné detaily. Portrét
z NM se jednoznačně hlásí ke konzervativnějším principům
Miereveltova díla. Nutno však přiznat, že ačkoli je muzejní po-
dobizna velmi kvalitní ukázkou holandské portrétní malby,
nedosahuje úrovně těch nejlepších Miereveltových prací. Ve
shodě s dr. Luborem Machytkou, s nímž jsem v r. 1979 otázku
autorství konzultoval, se domnívám, že náš portrét patří k těm,
které malovali Miereveltovi žáci ve větším množství jako dílenská
replika, takzvané „na sklad“. Tyto obrazy pak většinou sloužily
jako skvostné umělecké dary příznivcům někdejšího kurfiřta
a bývalého českého krále.

8.

**FERDINAND VILÉM HRABĚ SLAVATA Z CHLUMU A KOŠUM-
BERKA** (* 1. 9. 1630 – † 2. 4. 1673)

Matyáš Mayer (Maar; Mahr; Mager; Maier; Maiger; Möhr – *?,
Zell an der Ybbs /Dolní Rakousko/ – †? /ante quem 28. 1. 1648/
Praha)? (připsáno), **Praha (?), 1641**

Olejomalba na plátně obdélného formátu s vykrajovaným ob-
loukem nahoře, v. 180,5 cm, š. 121,5 cm, v nepůvodním rámu
zhotoveném r. 1863 z masivních borových listů obložených na
lícni straně silnou dubovou dýhou. Rám je výrazně profilovaný,
při vnitřní hraně doplněný přidanou tenkou zlačenou lištou
s obloučkem. Horní část rámu je tvarována do barokního vy-
krajovaného oblouku. Rozměry rámu: 203 × 145 cm.

Nesignováno. Na rubu původního plátna se dochoval ve
středu jeho horní poloviny originální text, psaný drobnou frak-
turou, štetcem, černou barvou: „Ein Junger Herr Graff Slawata,
/ mit Namen Ferdinandt Wilhelm geht seines / alters ins
13 Jahr ist gemalt worden / A 1641 Jahr“ (tj. Mladý pan hrabě
Slavata, jménem Ferdinand Vilém, jde na 13. rok jeho věku,
namalován byl roku 1641). Tento text byl při restaurování ob-
razu v r. 1863 přepsán na rub tehdy podlepeného plátna štet-
cem, hnědou barvou, frakturou, na šesti řádcích, s drobnými
odchylkami: „Ein Junger Herr / Graff Slawata, / mit Namen
Ferdinand / Wilhelm, geht seines Alters / ins 13. Jahr, ist gemalt
/ A: 1641.“ Pod to bylo toutéž rukou a toutéž barvou připsáno
latinkou: „Restaurirt A: 1863. / Jos: Kollert.“ (tj. Restauroval
r. 1863 Jos. Kollert.) Tato rentoaláž byla při restaurování v le-
tech 2016–2018 zdokumentována a odstraněna.

Prov.: získáno 10. 11. 1945 prostřednictvím Okresního národ-
ního výboru v Ústí nad Labem z konfiskovaného majetku hraběte
Friedricha Westphalen zu Fürstenberg (1897–1991) a jeho ženy
Henrietty, roz. baronky Kotzové z Dobrze (1910–1996) na zámku
v Chlumci u Chabařovic (okr. Ústí n. L.), v rámci souboru ruz-
ných starožitností. Do evidence NM zapsáno až 29. 11. 1954.

Inv. čís.: H2-37 116

Lit.: NOVÁK J. 1917, s. 36 (totožnost zmíněného portrétu
s podobiznou čís. kat. 8 není jistá).

*Nápis na rubu plátna obsahuje malou nepřesnost. Portrétovaný
chlapec měl 1. září 1641 teprve své jedenácté narozeniny, a po*

*jejich oslavě mu šlo na dvanáctý, nikoli třináctý rok. Malován
byl tedy ve věku deseti, případně jedenácti let. Už tehdy bylo
zřejmé, že ho čeká dráha významného aristokrata, a bylo tedy
přirozené, že byl takto výpravně prezentován již v chlapeckém
věku.*

*Jak známo, vyvinul se speciální dětský oděv, respektující své-
bytné potřeby dítěte, až během 19. a 20. století. Do té doby bý-
valy šaty dětí jen zmenšeným oděvem dospělých. Na role
budoucích pánů a dam si tak děti zvykaly prakticky od naro-
zení. Nepřekvapí proto, že náš malý kavalír má i drobný kord,
zavěšený na vyšívaném bandalíru stejně, jako to mívali dospělí
šlechtici. Oděň je do drahých šatů kopírujících věrně oděv muž-
ský. Základem je kromě černých kalhot pod kolena krátký černý
kabátec s průstřihy na pažích, jež vystavují na odív červenou
látku se zlatou výšivkou na spodní kamizole. Ramena kryje
velký obdélný švédský límeček lemovaný obloučkovou krajkou, se
stahující šňůrkou zakončenou malým štrápcem. Obdobná
krajka zdobí také trychtýřovitou manžetu na rukávu. Pozornost
přitahují zejména rumělkově červené punčochy s podvazky pod
kolena a nízké bílé střevíce na vyšším podpatku, ozdobené na
nártěch velkými červenými rozetami se zlatými lemy, imitují-
cími rozvité květy růží. Dovršením elegance je široký černý klo-
bouk s rumělkově červeným pštosím perem, držžený spuštěnou
pravicí. Efektní je i ozdobný zlatý řetěz na hrudi, připomínající
urozený původ chlapce a bohatství jeho rodičů. Důstojnost
a monumentalitu dávají portrétu architektonické prvky stylizo-
vaného zahradního gloriety a průhled do podmráčené volné
krajiny s velmi nízkým obzorem, oživené figurální stafáží. Toto
pojetí chlapeckého portrétu u nás nebylo ve čtyřicátých letech
neobvyklé, analogické případy lze nalézt na zámku v Horšov-
ském Týně (viz PILNÁ 2018, s. 315) a na podobiznách škréto-
vského ražení na zámku v Bechyni (viz STOLÁROVÁ – VLNAS
2010, s. 284–285).*

*Ferdinand Vilém Slavata pocházel z mocného českého rodu. Jeho
dědem byl nechvalně proslulý místodržící Vilém Slavata, defe-
nestrovaný v roce 1618, jeho rodiči byli Jáchym Oldřich Slavata
(1606–1645) a Marie Františka, rozená z Meggau (1609–1676).
Narodil se jako první syn a ve 27 letech se stal roku 1657 vlada-
řem slavatovského rodu. Tehdy byl již sedm let ženatý s Marií*



Cecílií Renatou z Náchoda a Lichtenburku, jež mu sice neporodila žádného mužského dědice, ale zato čtyři dcery. Vlastnil rozsáhlá panství, mezi něž kromě Jindřichova Hradce patřily například Telč, Stráž nad Nežárkou, Nová Bystřice, Červená Lhota či Kardašova Řečice, ale také středočeské Obržívství. K jeho postavení náležely i různé honosné funkce. Nejvýznamnějším úřadem, který zastával už od svých 21 let téměř do smrti (1657–1672), bylo postavení nejvyššího dvorského sudího Království českého. To byla sice od Obnoveného zřízení zemského (1627) jen funkce zcela formální (takže ji mohl vykonávat i tak mladý člověk), ale na druhé straně mu automaticky zajišťovala účast na zasedáních většiny zemského soudu, a především členství ve sboru místodržících, kteří v zastoupení císaře spravovali České království. Jeho prestiž posilovaly čestné tituly tajného rady a komořího. V případě korunovace českého krále vykonával ceremonijní funkci dědičného číšníka, který naléval králi i hostům nápoje. Zemřel už ve 43 letech a po něm převzal vladařství hradeckého domu nejstarší z jeho tří mladších bratrů, Jan Jáchym. Ferdinand Vilém Slavata pečoval o kulturní a duchovní povznesení svěřených dominií. Postaral se o zbudování kostela při paulánském klášteře u Nové Bystřice, obnovil františkánský klášter a kostel v Jindřichově Hradci, dal přestavět zámek v Červené Lhotě. Zajišťoval výzdobu hradeckého zámku obrazy, dal z Vídně přivést jakési portréty (nejspíše panovníků) a spolupracoval při tom s Bohuslavem Balbínem (čís. kat. 19), v šedesátých letech zaměstnával i vlastní malíře (Matěje Mayera a Františka Vavřince Millera), jimž vyhradil i jeden ze zámeckých pokojů (NOVÁK J. 1917).

Úvahy o tom, kdo mohl být autorem malovaného portrétu mladého Ferdinanda Viléma, nelze zatím dostatečně uspokojivě uzavřít. Zmínka o Matěji Mayerovi automaticky vyvolává asociaci s jeho jmenovcem Matyášem Mayerem (Tomanův Slovník tyto malíře neprávem považoval za jedinou osobu). Přesto, že jde o spojení čistě náhodné, není nutné představu o Matyáši Mayerovi jako autorovi portrétu zcela zavrhnout.

Tento malíř, pocházející z Dolního Rakouska, působil v Praze od roku 1604 až do své smrti v roce 1648. Michal Šroněk, který se mu nejvíce věnoval, v něm vidí typického tvůrce z období přechodu od manýrismu k ranému baroku (ŠRONĚK 1997, s. 78–81). Toto hodnocení vyplývá zejména z analýzy obrazu Sv. Václava mezi anděly z r. 1629 a lze je vyvodit i z několika dalších, byť už více barokních Mayerových obrazů, jako je například figurální malba oslavující bitvu na Bílé hoře, asi z let 1627–1637, v kostele P. Marie Vítězné na Malé Straně. Podobizna Ferdinanda Viléma Slavaty Mayerovy malby v leccem připomíná. Podobné jsou trochu nevýrazné, rozpačité obličejy, anatomicky nedokonalé, jen schematicky namalované ruce, záliba v pečlivě propracovaných detailech kraje, výšivek a šperků a užívání kontrastních a pestrých barev. Svižně naskicované figurky oživující krajinu na dětském Slavatově portrétu připomínají průvod převážející ostatky sv. Václava na zmíněném Mayerově vyobrazení tohoto světce mezi dvěma anděly, ale také scény z bělohorské bitvy z uvedeného obrazu u malostranské P. Marie Vítězné. Hypotézu o Mayerově autorství Slavatovy podobizny mohou podpořit i některá marginální fakta. Matyáš Mayer vlastnil od r. 1631 dům ve Vlašské ulici, takže bydlel nedaleko malostranských Zámeckých schodů, kde stál tehdejší Slavatovský palác. Malíř se znal už v roce 1637 s dědem portrétovaného chlapce, Vilémem Slavatou, neboť ten mu tehdy pomáhal vymoci mzdu za malířské práce vykonané v katedrále sv. Víta. A Ferdinand Vilém Slavata v pozdějších letech zřejmě udržoval kontakty s Mayerovým oblíbeným žákem, malířem Janem Bedřichem Hessem, který v r. 1663 a v r. 1666 dvakrát začlenil Slavatův erb do svých kreslených návrhů k mědirytinám (viz VÁCHA – HEISSLEROVÁ 2017, s. 462–463, 471–473). Vzhledem k malému počtu bezpečně autorsky určených děl Matyáše Mayera nelze zatím provést důkladnější komparaci, a je tedy třeba připsání portrétu mladého Slavaty tomuto malíři považovat jen za hypotézu.

9.

FERDINAND IV. HABSBURSKÝ (* 8. 9. 1633, Vídeň – † 9. 7. 1654, Vídeň)

Neznámý autor, Čechy, kolem r. 1650

Olejomalba na plátně (zmenšeném ostřížení, od r. 2017 dublovaném) 82,5 × 62,5 cm, v novém rámu z r. 2017, s jednoduchým profilem, černě natřeném, se zlacenou lištou uvnitř. Jeho profilace napodobuje profil předchozího menšího rámu, rovněž nepůvodního, nahrazeného v r. 2017. Rozměry nového rámu: 92,7 × 72,8 cm.

Nesignováno. Na rubu plátna je v horní polovině na ose velká číslovka, napsaná hnědou hrudkou: „40“.

Prov.: získáno 3. 8. 1956 prostřednictvím Okresního národního výboru v Říčanech, v rámci souboru předmětů konfiskovaných na zámku v Kolodějích (nyní Praha-Koloděje).

Inv. čís.: H2-39 638

Prameny: ANM-RNM, kart. 93 (r. 1921), č. 119.

Nepublikováno.

Ferdinand IV. vyrůstal jako milované dítě svého otce, císaře Ferdinanda III. (1608–1657), a jeho první ženy, španělské infantky Marie Anny. Otec v něm jakožto v prvorozeném synu viděl svého nástupce a systematicky ho připravoval na budoucí postavení

vladaře. Podařilo se mu, že byl ještě za jeho života, jako třináctiletý mládenec, korunován českým králem (5. června 1646), o rok později králem uherským (16. června 1647) a konečně i králem římským (18. června 1653), což mu mělo automaticky zajistit i titul římského císaře, až Ferdinand III. zemře. Se španělským králem Filipem IV. se císař dohodl, že si mladý Ferdinand vezme jeho dceru Marii Terezií. Otcovy dynastické plány však překazila nečekaná tragédie. Ferdinand IV. ve svých 21 letech zemřel na neštovice. Nikdy se tedy faktické vlády neujal. Role následníka všech trůnů se pak musel ujmout mladší bratr Leopold, který se do té doby připravoval na církevní dráhu. Ačkoli po panování netoužil, vládl jako císař Leopold I. téměř půl století.

Vzhledem k tomu, že Ferdinand IV. zemřel tak mlád a skutečně vládnout nezačal, nevzniklo ani mnoho jeho podobizen. Trochu čtenější jsou jeho mědirytinové portréty, mnohdy až posmrtné, méně je portrétů malovaných. A i ty bývají často jen pozdějšími doplňky habsburských dynastických řad zhotovenými podle cízích předloh. V českých sbírkách patří ke kvalitnějším podobiznám tohoto Habsburka anonymní obraz na zámku Hrádek u Nechanic (inv. čís. 3808), představující Ferdinanda IV. v uherském kroji, datovaný přibližně do roku 1647 (viz VLNAS 2001a,

s. 120–121 /čís. kat. I/3.15/). Portrét ze sbírek NM je mu svým pojetím dost blízký, je pouze mírně pozměněnou variantou téhož ikonografického typu, lišící se jen v podružnostech. Velký rozdíl je v kvalitě malířského provedení. Muzejní portrét je prací amatérskou, jejíž zjednodušující stylizace diváka mimoděk okouzlují a připomíná mu některé projevy pozdějšího naivního umění. Chlapec asi čtrnáctiletý, ale velmi dětské fyziognomie, s téměř kojeneckými tvářemi, malými našpulenými rty a s velkýma asymetrickýma očima (mimořádně velmi podobný svému mladšímu bratru Leopoldovi) je oděn do oblíbeného uherského šatu. Na hlavě s dlouhými hnědými vlasy má vysokou čepici s připnutou egretou posázenou perlami, která drží černé pštroší pero. Oděn je do šedého kaftanu zdobeného tkaným bílým ornamentem s motivy stylizovaných granátových jablek a rostlinných rozvilin. Kaftan je zapnut řadou stříbrných gombíků. V pase má fialovou šerpu. Přes šedý kaftan má rozepnutý uherský doloman (plášť se šňurováním) rumělkově červené barvy, se širokými našášenými rukávy a nízkým stojacím límečkem. Doloman má svůj původ v Turecku, ale v 17. století se stal oblíbeným oděvem v Rusku, Polsku, a především v Uhrách. V tomto případě měl oděv zalichotit budoucím uherským poddaným, a lze tedy soudit, že prototyp této podobizny vznikl v souvislosti s uherskou korunovací v roce 1647. Muzejní malba je nepochybně odvozena od nějaké dobové předlohy, a mohla vzniknout někdy kolem roku 1650, ještě před smrtí portrétovaného mladíka.



10.

JAN (Johann; Joannes; Hans) **REJCHART** (Reichard; Reichart; Reinhart; Reinhard; Reinhardus) **RYTÍŘ ŠTAMPACH ZE ŠTAMPACHU** (von Stampach; Stambach; Steinpach; Steinbach – *? /kol. 1570?/ – † 1618)

Neznámý autor, Praha (?), 2. polovina 17. století (podle originálu asi z let 1609–1615)

Olejomalba na plátně (od r. 1996 dublovaném) 113,5 × 76 cm, v nově zhotoveném rámu z r. 1996, barokního typu, profilovaném, matně černě lakovaném, se zlacenou vnitřní lištou. Rozměry rámu: 125,8 × 89,2 cm. Pozn.: původní rám se nedochoval.

Nesignováno. Obraz byl v průběhu své existence opatřen celkem čtyřmi postupně pořizovanými druhotnými nápisy. 1) O málo mladší než malba je nápis štětcem na horním okraji lícové strany: „JOANNES REINHARDUS, DE, STAMPACH, JN MOSCOVIA, ET, TURTIA, LEGATUS, CAESARIS RUDOLPHUS“ (tj. Jan Rejchart ze Štampachu, vyslaný císařem Rudolfem do Moskvy a Turecka). 2) Přibližně z přelomu 17. a 18. století pochází špatně čitelný nápis štětcem, černou barvou, na rubu originálního plátna: „Joannes Reinhardus de Stampach / Leonardi et Sophiae Schmuharzianae / de Rochowa Filius, N. [snad lze číst též jako „A.“; tj. Anna] Kapleriana / de Sulowitz Maritus dominus / in Polig et Lubisch / ab Imperatore Rudolpho 2.do An. 1591 / Constantinopolim et An. 1593 in Mosco= / viam cum legatione missus.“ (tj. Jan Rejchart ze Štampachu, syn Linharta a Žofie Šmuhářové z Rochova, manžel N. [správně A., tj. Anny] Kaplířové ze Sulevic, pán v Polákách a Libouši, vyslaný s poselstvím od císaře Rudolfa II. r. 1591 do Konstantinopole a r. 1593 do Moskvy.) Tento nápis vznikl okopírováním staršího nápisu na nezvestné předloze tohoto obrazu,

namalované někdy mezi lety 1609 a 1615. Objeven byl v r. 1996 po sejmutí starší rentoaláže. Byl fotograficky zdokumentován pro restaurátorskou zprávu a poté zakryt novou rentoaláží.

3) Ze starší opravy, provedené někdy během 18. století, pocházel nápis provedený tehdy na rubu podloženého plátna štětcem, černou barvou. Oproti nápisu na originálním plátně byl text napsán jiným typem písma a lišil se drobnými odchylkami: „Joañes Reinhardus de Stamp. Leonardi / et Sophiae Schmuharzianae de Rochowa / filius, N. Kapleriana de Sulowitz maritus, / dominus in Polig et Lubisch ab Imperatore / Rudolpho 2.do A. 1591. Constantinopolim et / Ano 1593 in Moscoviam cum / legatione missus.“ (tj. Jan Rejchart ze Štamp., syn Linharta a Žofie Šmuhářové z Rochova, manžel N. [správně A., tj. Anny] Kaplířové ze Sulevic, pán v Polákách a Libouši, vyslaný s poselstvím od císaře Rudolfa II. r. 1591 do Konstantinopole a roku 1593 do Moskvy.) Plátno s tímto nápisem bylo při restaurování r. 1996 odstraněno a nahrazeno novým podloženým plátnem. Fotodokumentace nápisu je v restaurátorské zprávě v OSČD. 4) Nápis štětcem, černou barvou, na rubu nového plátna podloženého při restaurování v r. 1996, překopírovaný restaurátorem Milanem Kadavým podle nápisu objeveného na rubu originálního plátna (znění viz pod bodem 2).

Prov.: koupeno dne 22. 5. 1985 od obchodu Starožitnosti, Praha 1, Václavské nám. 60, spolu s portrétem čís. kat. 21.

Inv. čís.: H2-185 770

Lit.: SRŠEŇ 1997c; SRŠEŇ 1998c, s. 17 (obr. 16) a s. 48; RYANTOVÁ 2014, s. 218–219; SRŠEŇ 2016b.

Exotický vzhled této podobizny napovídá, že život portrétovaného muže se od osudů většiny jeho současníků lišil svoji nevšed-



ností. Jeho biografie to potvrzuje. Neatraktivnějšími událostmi v jeho životopisu byly nepochybně účasti na dvou diplomatických výpravách vyslaných císařem Rudolfem II., do Konstantinopole (1591–1592) a do Moskvy (1593–1594). Vyobrazení český šlechtic Jan Rejchart Štampach ze Štampachu pocházel z velmi rozvětveného rytířského rodu usazeného už od 14. století v severozápadních Čechách, především v okolí Lokte, Slaného a Žatce. Rod byl nepochybně německého původu, jak naznačuje i prvotní podoba jména: Steinbach. Němčina zůstala i později mateřským jazykem jeho příslušníků. Přestože šlo o nižší šlechtu, disponovali někteří rytíři ze Štampachu v 16. století značným majetkem. Portrétovaný Jan Rejchart patřil dokonce ve své době mezi nejbohatší příslušníky rytířského stavu v Čechách. Několik rytířů ze Štampachu se zúčastnilo válečných výprav císařských vojsk proti Turkům. Zatímco Rejchartův otec Linhart se ze dvou tažení vrátil živ a zdráv, dva Rejchartovi starší bratři zaplatili svoji odvahu životem. Volf zahynul 5. srpna 1590 při protitureckých bojích v chorvatském Karlovacu a Mikuláš zemřel během diplomatického sjednávání míru v Konstantinopoli na mor o dva dny později, 7. srpna 1590.

Jan Rejchart si umínil, že pořídí bratru Mikulášovi v Konstantinopoli kamenný náhrobek. Podařilo se mu stát se členem císařské mise, která byla vypravena rok po Mikulášově smrti do Turecka k sultánu Muradovi III. Do poselství se dostal díky protekci vlivných přátel, pomohlo mu i jeho luteránské vyznání. Turci tehdy dávali při jednáních přednost protestantům, kteří stejně jako oni neuctívali obrazy. Jana Rejcharta, tehdy ještě mladého, svobodného muže, lákala k cestě touha po dobrodružství a po slávě. Nejspíše to pro něho byla jen trochu nebezpečnější obdoba tehdy módních a běžných kavalírských cest do ciziny na zkušenou. Výprava, již se účastnilo přes 60 osob (z toho 15 rytířů), byla vedena slezským šlechticem Fridrichem von Kreckwitz. Vyrázila z Vídně na lodích po Dunaji 1. října 1591 a na místo dorazila koňmo už 25. listopadu. Štampachovi se úspěšně podařilo zřídit bratrovi alabastrový náhrobek a po zhruba desetidenním pobytu v Konstantinopoli se mohl počátkem února 1592 přidat k výpravě, s níž se předchozí legát dr. Bartoloměj Pezzen vracel domů. Odjezdu předcházelo slavnostní rozloučení se sultánem, které podle barvitých Štampachových vzpomínek vylíčil později Bartoloměj Pa-procký v *Diadochu*. Sultán daroval šesti odcházejícím včetně Štampacha „šest oděvů zlatohlavových“, ve kterých mu dne 8. prosince 1591 přišli vzdát ceremoniální hold. Jan Rejchart se z exotické cesty vrátil do Čech na počátku jara 1592. Měl velké štěstí – na rozdíl od ostatních členů Kreckwitzovy mise. V létě 1593 vypukla mezi Tureckem a Habsburskou říší otevřená válka, a z uctívaných vyslanců se v Konstantinopoli rázem stali zajatci. Sám Kreckwitz byl utýrán k smrti, ostatní byli propuštěni až po dvou letech krutého věznění, mučení a dřině na galejích, v červnu 1595. Celou anabázi vylíčil její přímý účastník Václav Vratislav z Mitrovic ve slavných Příhodách, nejčtenějším a nejlepším českém renesančním cestopise. Nezapomněl jmenovat mezi účastníky výpravy ani „pana Honse Raicharta von Štampach“.

Rok a půl po svém návratu do Čech, v létě 1593, se Štampach vydal na další velkou cestu. V Polsku se připojil k misi, kterou vyslal Rudolf II. do Moskvy. Účastníci vyjeli tentokrát z Prahy, dne 22. července 1593, a cestovali přes Vratislav, Varšavu a Smolensk. Výprava, vedená jiným slezským šlechticem, Mikulášem Varkočem (Niklas von Warkotsch), dorazila do cíle po devíti týdnech putování, 27. září. Rudolf II. vyslal Varkoče na jednání s ruským carem a moskevským velkoknížetem Fjodorem I. Ivanovičem Blaženým (1557–1598), slabomyšlným potomkem cara

Ivana Hrozného, aby ho získal pro spolupráci v boji proti Turkům. Díky tomu, že Varkoč mohl jednat i s Borisem Godunovem, švagrem Fjodora Ivanoviče a faktickým vládcem Moskevské Rusi, byla mise úspěšná. Byla vytvořena protiturecká liga a dohodnuta ruská pomoc při jejím financování. Při slavnostním loučení dostal každý rytíř z poselstva, tedy i Jan Rejchart Štampach, asi tucet sobolích a tucet kuních kožešín. Dne 18. prosince 1593 vyrazilo Varkočovo poselstvo na zpáteční cestu a do Prahy přibýlo 5. března 1594.

Ani touto výpravou nebyla Štampachova chuť poznávat nové kraje a nové věci uspokojena. Další cesty byly už soukromé. V květnu 1594 byl v Řezně, v listopadu 1601 pobýval ve Štrasburku a v září 1602 v Drážďanech. Mezitím se dokonce pokusil o získání vysokoškolského vzdělání. Dne 24. září 1598 byl imatrikulován na kalvínské univerzitě v Altdorfu (nedaleko Norimberka), kde směli studovat i luteráni. Nejspíše ale studia nedokončil. V roce 1605 se Jan Rejchart oženil, a to s Annou Kaplířovou ze Sulevic. Patrně ještě téhož roku se novomanželům narodil syn Zdeslav a po něm následovaly ještě dvě dcery. Jan Rejchart zemřel nejspíše roku 1618 a poručníky jeho nezletilých dětí se stali jeho tři bratři, Linhart, Matyáš a Jan Jindřich. Protože to však byli luteráni angažovaní v českém povstání proti Habsburkům, byli sami zbaveni svých práv i majetku a museli se vystěhovat do Saska. Tam pak žili i Rejchartovi potomci. V Čechách se udržela až do 19. století jen jedna linie rodu, jejíž poslední potomci užívali jména Kager ze Štampachu (viz čís. kat. 21, 22 a 106).

Jan Rejchart Štampach se dal portrétovat už jako zralý muž, mnoho let poté, co podnikl své dobrodružné výpravy do Turecka a na Rus. Malíř ho zobrazil v oděvu, který mu připomínal jeho cestu do Konstantinopole. Na hlavě má nasazenou černou kožešinovou čepici homolovitého tvaru, kterou zdobí nad čelem mohutná kosočtverečná egreta posázená 25 broušenými čtvercovými temnými kameny. K dolnímu cípu egrety je připojen malý oválný medailon, ozdobený stejnými, ale drobnějšími kameny. Egreta přidržuje nevysoký chochol z tmavého perí, který trochu na tmavém pozadí zaniká. Nejvíce přitahuje pozornost rumělkově červený brokátový kabátec, vystavovaný na odív pod odhrnutým hnědým dolomanem a rozevřeným kožešinovým pláštěm. Tento kabátec, ušitý z brokátové tkaniny s celoplošně vytkaným vzorem rostlinných rozvilin zlaté barvy, je nepochybně právě oním „zlatohlavovým oděvem“, který mu věnoval sultán Murad III. a v němž se pak obdarovaný mladý šlechtic přišel sultánovi při slavnostním loučení dne 8. prosince 1591 poklonit. Je zřejmé, že pro českého rytíře bylo setkání se sultánem nepochybně jedním z vrcholných životních zážitků, na který dlouho vzpomínal.

Stejný turecký oděv, jako měl Štampach, získal od sultána i pozdější vyslanec v Konstantinopoli, Heřman hrabě Černín z Chudenic (1576–1651). Dokládá to jeho miniaturní portrét asi z r. 1645 ve sbírkách Národní galerie (DO 5372) a závěsný olejový portrét přibližně z téže doby na zámku v Jindřichově Hradci (HOJDA et al. 2014, I. sv., s. 39; MŽYKOVÁ 2001, s. 36).

Štampachovo památné vyobrazení vzniklo někdy mezi lety 1609 a 1615. Nápis na rubu plátna totiž uvádí portrétovaného jako majitele statků Poláky a Libouš, jež získal roku 1609, ale nejméně ještě panství Kornhaus (tj. Mšec) a Maštv, jež zdědil až v roce 1615. Náš obraz nicméně patrně není onou originální podobiznou vzniklou mezi lety 1609 a 1615. Má totiž červený bolusový podklad, a ten se u nás začal masově užívat až kolem poloviny 17. století. Jde tedy nejspíše o pozdější barokní kopii asi

z druhé poloviny 17. století, pořízenou podle originálu pravděpodobně nedochovaného. Kopii je i identifikační nápis na rubu plátna. Na horní okraj malby této kopie pak byl dodatečně, asi v letech 1690–1700, doplněn ještě stručný identifikační nápis doprovázený štampanovským erbem.

Přestože jde o pouhou barokní kopii zhotovenou podle neověřené předlohy, která neměla vysoké umělecké ambice, je portrét nepochybně zajímavou a pro svůj příběh cennou kulturněhistorickou ikonografickou památkou. Její význam v posledních letech stoupl díky objevu dvou jedinečných starožitných předmětů, které se k osobnosti portretovaného rytíře vážou. Především je to nádherný svatební pohár typu nautilus, zhotovený ze zlatého stříbra a z přírodní lastury při příležitosti sňatku Jana Rej-

charta Štampacha s Annou Kaplířovou ze Sulvic v roce 1605, objevený v Drážďanech (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, inv. čís. III 201). Je zdobený rytými erby novomanželů a jejich iniciálami. Zcela mimořádný kulturně-historický význam má pak objev rukopisného a malovaného památníku (tzv. štambuchu) z osobního vlastnictví Jana Rejcharta Štampacha, dochovaného v německé Gotě (Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, sign. Chart. B 1039). Štambuch obsahuje záznamy z let 1589 až 1610. Kromě zápisů a podpisů Štampachových přátel, často doplněných jejich malovanými erby, je tu celá řada velmi atraktivních ilustrací zachycujících všední i neobvyklé reálie, s nimiž se Jan Rejchart na svých cestách do Konstantinopole, do Moskvy i na další místa setkal.

11.

JAN ŽIŽKA Z TROCNOVA (*? /kol. 1360/, Trocnov /okr. České Budějovice/ – † 11. 10. 1424, Přibyslav /okr. Havlíčkův Brod/) **Neznámý autor, Sedlec** (okr. Kutná Hora)?, **2. polovina 17. století** (podle mědirytiny od Hanse Tröschela ml. z doby kolem r. 1620)

Olejomalba na plátně (od r. 1973 dublovaném) 125,2 × 87,3 cm, v nepůvodním, druhotně zmenšeném rámu z 19. století, z jednoúže profilovaných, černě natřených lišt, 135 × 98 cm.

Nesignováno. Na hnědém pruhu malby dole, ohraničeném nahoře širší okrovou linkou, je ve třech sloupcích vedle sebe čtyřřádkový latinský, německý a český text, psaný štětcem, černou barvou. Pro staré poškození jsou třetí řádky torzální a čtvrté jen fragmentární. Ty rekonstruueme v hranatých závorkách pomocí přepisů pořízených podle originálu, tehdy ještě nepoškozené malby v r. 1821 děkanem J. A. Seydlem (viz odkaz v pramenech). Vlevo latinkou: „IOANNES ZISKA NOBILIS A TROS= / =NAW BOHEMORUM IN BELLO _ / HUSITICO SUPREMUS BELLÍ DUX / OBIIT ANNO MCCCCXXIV DIE IOVIS / [ante festem St. i Galli. Quis sepultus est in ferno.]“, uprostřed frakturou „Joannes Ziska von Trosnaw in Husicti= / =schen Böhmischen Kriegß Fierst gestorben / Anno. 1424 am Dannerstag vor dem / Fest deß He[il.] [G]all [i. Welcher begraben ist in der Hölle.]“ a vpravo frakturou: „Jan, Zisska, z Trostnowa Czechuw we wog / =nie Husytski, Negwiżsşy Woganský Knize / úmrzel Leta 1424. Wecztrwtek Przed / Swatym Hawlem. / [Který pohrżben gest w Pekle.]“.

Prov.: daroval 19. 6. 1821 páter Řehoř (Gregor) Benedikt Tobiášovský (Tobiaschowsky; Dobiášovský; Dobiaschowský), farář v Hořelicích (dnes místní část obce Rudná, okr. Beroun). Do Muzea předal 10. 7. 1821 Josef Antonín Seydl (1775–1837), děkan v Berouně, sbírající člen Společnosti Vlastenského muzea. Do evidence zapsáno až r. 1901.

Inv. čís.: H2-3967

Prameny: ANM-RNM, sign. N/1/19, SOA Beroun-J. A. Seydl, soupis Seydlem shromážděných finančních příspěvků a darů pro Vlastenské muzeum v Praze, od 21. 7. 1819 do 5. 5. 1824, ANG-SVPU, sign. AA 1223/1, č. E.C. 1593, ANM-RNM, sign. E/2/23 (1. a 2. příloha), sign. N/7/69 (1. a 2. list), ANG-SVUP, korespondence SVUP z r. 1851, sign. AA-1618/1, sign. AA 1179, ANM-RNM, kart. 22 (r. 1864), č. 29, kart. 98 (r. 1923), složka č. 128 („Žižkova výstava v r. 1924“), kart. 104 (1927–1928), složka č. 125 (Žižkova výstava v Táboře v r. 1924).

Lit.: ANONYM 1822a, nestránkováno (titulní strana); AS 1862, s. 43 (čís. 179); AS 1863, s. 74 (čís. 179); ZOUBEK 1865, s. 186; VÝSTAVA 1924, s. 24 (čís. kat. 285); GUTH 1924a, s. 65 (čís. kat. 285); GUTH 1924b, s. 298–299, tab. XII (obr. 25); STEHLÍKOVÁ D. – VANĚK 2012, s. 369 (čís. kat. 20; uvádějí mylně údaje o dataci, o technice, o rozměrech a o provenienci obrazu); JAROŠOVÁ 2019, s. 233, 244 (obr. 3).

Fiktivní vyobrazení Jana Žižky je jedním z prvních pěti malovaných podobizen získaných do sbírek Vlastenského muzea na samém začátku jeho existence. Dnes je ve sbírkách oddělení starších českých dějin Národního muzea již patnáct malovaných a o mnoho více grafických Žižkových zpodobení, ze 17. až počátku 20. století. Dokládají tak velmi názorně proměny v hodnocení Žižkovy osobnosti v průběhu dějin.

Skutečnost, že podobiznu tohoto husitského vojevůdce, prohlášeného v době baroka za největšího škůdce církve, zachránili před zánikem dva katoličtí kněží, farář Tobiášovský z Hořelic a berounský děkan Seydl, svědčí jasně o tom, že osvícenství přelomu 18. a 19. století už posuzovalo takto kontroverzní postavy bez někdejších vášní, s racionálním úsilím o jejich objektivní posouzení a s rodícím se romantickým zájmem o dávnou minulost, podbarveným českým vlastenectvím. Děkan Josef Antonín Seydl, jeden z prvních „sbírajících členů“ Muzejní společnosti, kteří shromažďovali ve svém kraji finanční příspěvky i přírůstky do sbírek zakládaného muzea, v dopise purkrabímu Kolovratovi z 10. července 1821 nazval zobrazeného Žižku „slavným českým hrdinou“ a s badatelským zaujetím poznamenal, že „tento obraz prý pochází z kláštera v Sedlci, po jehož zrušení tu byl prodán v dražbě“. Sedlecký původ je dosti věrohodný. V místním cisterciáckém klášteře, od konce 17. století velkolepě obnovovaném, se tradovala legenda zaznamenaná už v roce 1630 Šimonem Kapihorským v jeho Historii kláštera sedleckého. Žižka prý potrestal husitského bojovníka, který při plenění kláštera 25. dubna 1421 podpálil místní kostel, tím, že mu dal nalít do hrdla rozžhavené stříbro. Legenda se sice nezakládala na pravdě, neboť Žižka tehdy v Sedlci vůbec nebyl, ale to její působivost nemohlo ohrozit. Zdá se dost pravděpodobně, že podobizna obávaného husitského válečníka skutečně někde v klášteře visela a cisterciákům poničení jejich kláštera stále připomínala. Žižkovu podobu prezentovanou tímto obrazem najdeme totiž téměř nezměněnou na výpravném a rozměrném obraze Michaela Leopolda Willmanna Umučení cisterciáků a kartuziánů husity v klášteře Sedlci

25. dubna 1421. Willmann jej namaloval pro Sedlec v letech 1702–1703 z podnětu a podle detailních instrukcí opata Jindřicha Snopka (čís. kat. 28). Malíř na obraze pracoval ve slezské Lubuši, ale je zřejmé, že od opata dostával kromě popisů jednotlivých výjevů pro inspiraci i nějaké náčrty či skici (viz PREISS 2001). Willmannův Žižka zasazený do houfu řádících husitů sedí sice na koni, ale jinak se jeho zobrazení dosti úzkostlivě drží ikonografického typu, který zachycuje muzejní obraz.

Ten ovšem sám sedlecké krveprolití nijak konkrétně nepřipomíná. Nám neznámý malíř totiž pouze okopíroval už hotový Žižkův ikonografický typ z počátku 17. století, zobrazený mědirytem Hanse Tröschela (viz GUTH 1924b, obr. 20). Hans Tröschel ml. (1585–1628) byl protestant, který žil a tvořil v Norimberku a po r. 1624 působil v Římě. Mědirytinovou podobiznu Žižky zhotovil zřejmě kolem roku 1620 a navázal v ní na oslavný typ zrozený v druhé polovině 16. století v německém protestantském prostředí. Prezentoval tohoto válečníka jako hrdinu, jenž bojoval proti bezbožnému Římu a mstil nespravedlivě upáleného Husa. Za nejstarší doklady tohoto pozitivně pojatého zobrazení se považují

malované Žižkovy podobizny v Městské knihovně v Ženevě a na zámku Ambras u Innsbrucku, kladené do druhé poloviny či do třetí čtvrtiny 16. století (viz GUTH 1924b, obr. 18 a 19).

Kuriózní je, že autor muzejní podobizny, plnění zakázku pro cisterciácký klášter, a to v době, kdy protireformace zemi již plně ovládla, použil pro svou malbu reformační oslavnou předlohu. Negativní charakter dal své postavě pouze tím, že k neutrálně laděným trojjazyčným textům na dolním okraji připojil hanlivé dodatky o tom, že Žižka skončil v pekle. Olejová podobizna byla namalována (snad pro Sedlec, možná přímo v Sedlci) asi až v druhé polovině či poslední čtvrtině 17. století. Svědčí o tom červený bolusový podklad malby, v Čechách rozšířený masově až po třicetileté válce. O větším časovém odstupu od kopírované Tröschelovy předlohy vzniklé kolem r. 1620 svědčí i pikantní detail. Sáček s kruhovým otvorem, zavěšený vpředu na Žižkově opasku a namalovaný v partii jeho klínu, vznikl tím, že malíř už neznal, co vlastně kopíruje. Tröschel zobrazil v těchto místech tzv. krytí, tj. vycpávku, která na renesančních pánských kalhotách v duchu tehdejší odvážné módy zvýrazňovala mužnost jejich nositele.

12.

NEZNÁMÝ VZDĚLANEC S KNIHOU

Neznámý autor, střední Evropa, asi 1660–1680

Olejomalba plátně, od r. 2015 na novém napínacím rámu, 70,3 × 57 cm, v nepůvodním vnějším rámu asi z přelomu 18. a 19. století, z tenkých zaoblených hladkých lišt, prvotně zlacených, poté přetřených bronzovou barvou, 74,3 × 61,3 cm. Nesignováno.



Prov.: získáno v květnu 1945 z konfiskovaného majetku německého občana Lea Rennena, Praha XIX. – Ořechovka, ul. České družiny (předtím Müllichova) 7n., prostřednictvím prozatímního Národního výboru v Praze XIX., Velvarská 85, v rámci souboru 413 různých starožitností ze zařízení bytu, včetně portrétů.

Inv. čís.: H2-31 331

Nepublikováno.

Muzejní sbírkové předměty získané konfiskací majetku provinilým osobám jsou většinou ochuzeny o mnoho doprovodných informací, a jejich vypovídací hodnota bývá někdy dost nízká. Takovým případem je tento obraz, který byl navíc v minulosti dost nešetrně poškozen sejmutím plátna z napínacího rámu, nalepením na lepenku a výměnou vnějšího, okrasného rámu. Vyčistit z takového portréту lze jen málo. Vzhledem k tomu, že se dal portrétovaný muž vymalovat s knihou (jež bohužel nemá na hřbetě žádný titul), lze soudit jen velmi obecně, že jde o nějakého vzdělance. Může to být učenec, právník, lékař, spisovatel, vydavatel, úředník a podobně. Poměrně kvalitní olejomalba vznikla nepochybně v baroku, jak napovídá už její podklad z červeného bolusu. K bližšímu datování asi do let 1660–1680 pomáhá dobová pánská móda. Pro toto období jsou typické přirozeně upravené dlouhé hnědé vlasy, spadající v loknách až na ramena, rozepnutý kabátec bez límce, s hustou řadou velkých knoflíků pošitých stejnou látkou, a bílá vázanka s dlouhými volně naranžovanými cípy, ovinutá kolem krku.

13.

NEZNÁMÁ ŠLECHTIČNA V NEGLIŽÉ, OZDOBENÁ PERLAMI
Neznámý autor (napodobitel Petera Lelyho /* 1618 – † 1680/),
Anglie (?), kolem r. 1670
Olejomalba na plátně (dublovaném kolem r. 1983) 72 × 56,9 cm,

v nepůvodním, mladším zlaceném rámu z 19. století, s úzkým páskem plastického dekoru z rámařské masy u vnitřního okraje, 78,8 × 65,2 cm.
Nesignováno.



Prov.: převedeno 16. 6. 2017 z Knihovny Národního muzea, kam předal hospodářskou smlouvou z r. 1983 SÚPPOP z původního vybavení zámku ve Vrchotových Janovicích.

Inv. čís.: H2-198 505

Prameny: NA ČR-SPS, kart. 599, inv. čís. 229, sign. 30 VJ, dodatek SPS-D 149 VJ, Seznam předmětů vyříděných Národní kulturní komisí v Praze podle zák. 137/46 (býv. maj. Sidonie Nádherná) pro sběrnou NKK [Vrchotovy Janovice dne 12. května 1950].

Lit.: PODLAHA – ŠITTLER 1898, s. 38; JANKA – TURKOVÁ 1986, s. 90.

*Neznámý autor napodobil populární portréty mladých krásných žen v domácích oděvech, jež maloval v šedesátých letech 17. století v Londýně oblíbený nizozemský malíř Peter Lely (vlastním jménem Pieter van der Faes, * 14. 9. 1618, Soest /u Utrechtu/ – † 30. 11. 1680, Londýn). Byly to vesměs podobizny žen z dvorského prostředí a Lely z nich na objednávku anglického krále*

Karla II. sestavil galerii nejkrásnějších dvorních dam, zvanou The Windsor Beauties. Lelyho dílenští pomocníci i další malíři vytvářeli často repliky a kopie těchto portrétů, jež se pak šířily i do zemí kontinentální Evropy. Série sedmi takových dílenských replik se například nachází na zámku v Rájci nad Svitavou (viz SLAVÍČEK – TOMÁŠEK 2015, s. 208–214 /čís. kat. 153–160/). Půvabná mladá dáma je oděna v apartních domácích nedbalcích, jež odhalují levé rameno a horní partie ňader. Neglizé má podobu bílé košilky, lemované na horním okraji a na rukávu krajkami, překryté zčásti domácím županem tmavě modré barvy s medově hnědou podšívku. Modrou látku županu si žena bezděčně přidržuje na prsou levicí. Těsně kolem krku má náhrdelník z nezvykle velkých perel. Další, drobnější perly na šňůrkách jsou nenápadně vpleteny do vlasů. Přivrácené pravé ucho ženy zdobí náušnice z jedné velké kapkovité perly.

V temnotě rozeznatelné hnědě čalouněné opěradlo křesla či pohovky a šedomodrý závěs lemovaný zlatavými třásněmi evokují intimní atmosféru budoáru.

14.

LINHART (Leonard) FELIX ZDISLAV ŠTAMPACH ZE ŠTAMPACHU (Stampach von Stampach – *? /asi 1617 či 1618/ – †? /post quem 1677/)

Neznámý autor, Sasko (?), 1670

Olejomalba na plátně (od r. 1982 znovu dublovaném) 84,3 × 70 cm, v nepůvodním rámu, dodaném r. 1984, s tmavě mořenými a matně lakovanými profilovanými lištami (původní rám se nedochoval). Rozměry rámu: 95,2 × 79,5 cm.



Nesignováno. Na lící straně je při horním okraji malby nápis, provedený štětcem, bílou barvou, doplněný na obraz patrně brzy po jeho namalování (tj. po r. 1670): „LEONARDUS: DE: STAMPACH: PICTUS: A: 1670:“ (tj. Leonard ze Štampachu, namalovaný r. 1670). U erbu zobrazeného vlevo nahoře je torzálně dochovaný původní nápis, provedený štětcem, okrovou barvou: vlevo od erbu: „[LEO]NHART / [16]“, vpravo „VON STAMPACH / 70“. Na rubu originálního plátna našly v r. 1982 restaurátorky původní nápis štětcem, barvou: „Leonard von / Stampach / 1670“. Při restaurování byl zdokumentován (foto v restaurátorské zprávě v OSČD) a zakryt při rentoaláži novým plátnem. Nápis nebyl na nové plátno překopírován.

Prov.: získáno 3. 8. 1956 prostřednictvím Okresního národního výboru v Říčanech, v rámci souboru předmětů konfiskovaných na zámku v Kolodějích (nyní Praha-Koloděje).

Inv. čís.: H2-39 643

Prameny: ANM-RNM, kart. 93 (r. 1921), č. 119.

Nepublikováno.

Linhart Felix Zdislav Štampach ze Štampachu byl synovcem vyslance do Turecka a Ruska Jana Rejcharta Štampacha ze Štampachu (viz jeho portrét čís. kat. 10), konkrétně synem jeho bratra Jana Jindřicha. Jeho otec Jan Jindřich Štampach ze Štampachu († 1652) vlastnil početná západočeská panství (mj. Vičice, Boleboř, Březno, Přerubenič, Srbeč) a po smrti svého bratra Jana Rejcharta († 1618) po něm zdědil i Kornhaus (nyní Mšec) a Maštov. Jako luterán a přívrženec Fridricha Falckého přišel postupně o veškerý majetek (r. 1622 o statky a 1631 o peníze, jež mu měly být vyplaceny). Linhartovou matkou byla Eleonora Barbora Fictumová z Nového Šumberka. Rodiče po konfiskaci majetku emigrovali počátkem roku 1623 i se čtyřmi malými dětmi do saského Annaberku. Staršímu bratru Linhartu Zdislava, Janu Rudolfovi, nebylo v době přesídlení do Saska ještě ani šest let. Z toho lze vyvodit, že mladší Linhart Zdislav se narodil asi r. 1617 či 1618. Otec se za saského vpádu v roce 1631 vrátil do Čech a podařilo se mu získat některá zabavená panství zpět. Nicméně po třech letech za to byl odsouzen a znovu emigroval. Žil pak v saském Mariabergu až do

smrti († 1652). Linhart Zdislav se roku 1634 zapsal ke studiu na luteránské univerzitě v Lipsku. S bratrem Janem Rudolfem se pokoušeli r. 1656 vysoudit konfiskované peníze. Linhart Zdislav to zkoušel ještě r. 1677, ale bez úspěchu. Luteránské víry

se pravděpodobně nevzdal a zřejmě dožil v saském exilu. Jeho dochovaný portrét, druhotně zmenšený, ho zachycuje v černém plátovém brnění se zlacenými lemy a nýty, a dokládá tak, že se dal do služeb vojska.

15.

JAN FRANTIŠEK HRABĚ Z VRTBY (Wrtby – * 1631 – † 20. 8. 1687)
Neznámý autor, Čechy (Praha?), asi 1673
Olejomalba na plátně (od r. 1994 dublovaném) 56,2 × 40,3 cm,

v nepůvodním rámu asi z 18. století, mělce profilovaném, bez ozdob, zlaceném střídavě matným a lesklým zlatem na červeném bolusu, 63,5 × 48,4 cm.



Nesignováno.

Prov.: získáno v květnu 1945 z konfiskovaného majetku německého občana Lea Rennena, Praha XIX.-Ořechovka, ul. České družiny (předtím Müllichova) 7n., prostřednictvím prozatímního Národního výboru v Praze XIX., Velvarská 85, v rámci souboru 413 různých starožitností ze zařízení bytu, včetně portrétů.

Inv. čís.: H2-31 335

Nepublikováno.

Jak zjistil při restaurování „podobizny neznámého muže“ v letech 1994–1995 akademický malíř Jan Frühauf, byl portrét krátce po svém vzniku přemalován. Důvodem byla snaha přizpůsobit oděv portrétovaného novější módě. Přemalba nejvýrazněji změnila podobu límce. Původní krajkový límec staršího typu byl nahrazen límcem z bílé benátské šité lněné krajky typu „Point Gros de Venise“, ve třetí čtvrti 17. století velmi oblíbeným. Tento typ límce sestával z užšího zadního dílu, který zakrývala paruka, a ze dvou velkých předních cípů, které zdobily hrud. Lem kolem krku se stahoval šňůrkami zakončenými střapečky, které visely pod límcem na hrudi. Zatímco ve skutečnosti býval límec trochu našasovaný, na tomto portrétu je nepřirozeně plochý. Je zřejmé, že jej malíř maloval podle límce ležícího nejspíše na stole. Původní, velmi kvalitní podobizně tyto modernizační zásahy nijak neprospěly. Poškozena byla i dodatečným zmenšením formátu.

Anonymního barokního šlechtice se podařilo přesvědčivě identifikovat srovnáním s velice podobnou fyziognomií přibližně stejně starého muže na mědirytině ve sbírkách OSČD, inv. čís. H2-183 307. Mědirytina zobrazující v oválném medailonu zrcadlově obrácené poprsí téhož muže má pod medailonem vrtbovský znak se třemi páry paroží a text: „Ill Dn, Dn, Joannes Francisc, SRI / Comes de Wrttby Dn, in Krzmicz et / Czebaw S.C.M. Camērari, Maioris Ju= / dicij Prou: in R Boh: Assessor et Bohemicæ / Camaræ Vice Præses.“ (tj. Nejjasnější pán, pan Jan František, Svaté říše římské hrabě z Vrtby, pán na Křimicích a Cebivi, Jeho Milosti císařské komorník, přisedící většinou soudu zemského v Království českém a viceprezident české komory.) Grafický portrét pochází z knihy Johanna Jacoba von Weingarten Fürsten-Spiegel [...], vydané v Praze r. 1673. Původně byl vevázán za stranu 164. Jak dokládají občasné signatury, zhotovil většinu mědirytinových podobizen pro tuto knihu pražský rytec Johann Borcking, jehož občas vystřídal jiný pražský rytec, Gerard de Groos. Podkladové kresby pro portréty dodal ve více případech pražský malíř Kristián Šebestián Dittmann z Lavensteinu. Gottfried Johann Dlabáč ve svém lexikonu českých umělců z r. 1815 uvádí, že i portrét Jana Františka z Vrtby (který není autorsky signován) vyryl Borcking podle Dittmannovy kresby. Jednoznačně doložit to však nelze. Mědirytina z knihy Fürsten-Spiegel z r. 1673 není reprodukcí naší malby, a není ani stopou, která by mohla vést ke zjištění autora malovaného portrétu. Umožnila pouze identifikovat dosud nezná-



Jan František hrabě z Vrtby, mědiryt z r. 1673, pravděpodobně od Johanna Borckinga, podle kresby Kristiána Šebestiána Dittmanna z Lavensteinu. Grafický list z OSČD (H2-183 307) je pro lepší možnost komparace s olejomalbou reprodukován i v zrcadlové inverzi.

mého muže a usnadnila i datování olejomalby do přibližné stejné doby, kolem roku 1673.

Portrétovaný Jan František hrabě z Vrtby byl synem neblaze proslulého pobělohorského zbohatlíka, konvertity a krutého rekatolizátora Sezimy Jana hraběte z Vrtby (1578–1648). Po matce, Barboře Eusebii, byl vnukem obdobně nepopulárního Jaroslava Bořity z Martinic (1582–1649), jenž přežil defenestraci v r. 1618. Až po smrti matky a jejího druhého muže získal v r. 1657 jako šestadvacitiletý mladík podíl z dědictví po otci, panství Vrchotovy Janovice, jež však po čtyřech letech prodal r. 1661 svému mladšímu bratrovi. Kromě toho dostal Kosovu Horu, Vojkov a Červený Hrádek. Kosovu Horu prodal r. 1662, Vojkov 1666 a Červený Hrádek 1670. Od r. 1659 byl majitelem Křimic a Ce-

bivi na Plzeňsku, což připomíná text na jeho mědirytovém portrétu z r. 1673. Jeho úřednická kariéra, uváděná v titulu grafického portrétu, vyvrcholila roku 1673 funkcí předsedícího na větším zemském soudu v Praze. To mohlo být i podnětem ke vzniku obou portrétů, grafického i malovaného.

V roce 1658 se Jan František oženil s Barborou Kokořovskou z Kokořova (1643–1727). Jeho rodina, usídlená na zámku v Křimicích, se postupně rozrostla o čtyři dcery a dva syny. Z nich se stal nejznámějším Jan Josef hrabě z Vrtby (1669–1737), nejvyšší purkrabí Království českého, prezident apelačního soudu, nositel Řádu zlatého rouna, vlastník Konopiště, budovatel někdejšího zámku v pražských Nuslích, a především zakladatel proslulé Vrtbovské zahrady na Malé Straně.

16.

NEZNÁMÁ MLADÁ ŠLECHTIČNA V DIVADELNÍM KOSTÝMU (v roli Minervy?)

Neznámý autor, Čechy, asi 1675–1700

Olejomalba na plátně (kolem r. 1983 dublovaném) 212,3 × 117,7 cm, v novém rámu z doby restaurování kolem r. 1983, tvořeném tenkými hladkými lištami bez profilace, natřenými hnědočervenou barvou, 213,7 × 119,3 cm.

Nesignováno.

Prov.: převedeno 16. 6. 2017 z Knihovny Národního muzea, kam předal hospodářskou smlouvou z r. 1983 SÚPPOP z původního vybavení zámku ve Vrchotových Janovicích.

Inv. čís.: H2-198 534

Prameny: NA ČR-SPS, kart. 599, inv. čís. 229, sign. 30 VJ, dodatek SPS-D 149 VJ, Seznam předmětů vyříděných Národní kulturní komisí v Praze podle zák. 137/46 (býv. maj. Sidonie Nádherná) pro sběrnou NKK [Vrchotovy Janovice dne 12. května 1950].

Lit.: JANKA – TURKOVÁ 1986, s. 90.

Průběh s velkým chocholem z červeně obarvených pštrosích per, zdobící hlavu mladé dámy, prozrazuje, že nejde o běžnou „civilní“ podobiznu. Jedná se o takzvaný vyprávěcí portrét, francouzským termínem „portrait historique“, který představuje zobrazovaného člověka v převleku za nějakou jinou bytost, nejčastěji za postavu z antické mytologie, z církevních dějin, popřípadě z vybájeného světa pastorálních idyl. Většinou šlo o skutečný divadelní kostým, ve kterém dotyčná osoba opravdu účinkovala na jevišti v herecké roli činohry, opery nebo baletu, ale mohlo jít také o fiktivní, pouze namalovaný úbor, ve kterém se alespoň na plátně identifikovala portrétovaná osoba s nějakou bájnou postavou. Smrtníci se pomocí této fantazijní fikce alespoň zdánlivě měnili v nadpozemské hrdiny či světce ušlechtilých vlastností. Bývaly to ctnosti, které chtěli sami získat nebo jež jim jejich současníci měli v ideálním případě připisovat. Tato hra vytvářející uměle jinou, vyšší realitu, která člověka přesahuje a povznáší, byla ostatně příznačným rysem barokního umění.

Divadlo bylo v baroku velmi oblíbeným druhem umění, a jak je známo, aktivně v něm účinkovali i panovníci, jako například král Ludvík XIV. nebo císař Leopold I. „Být viděn na scéně v kostýmu klasického hrdiny se mezi dvořany považovalo nejen za čestnou povinnost, ale též za společenskou nezbytnost“ (VLNAS 2001a, s. 280). Móda těchto šlechtických portrétů v divadelních převlecích u nás kulminovala v poslední třetině 17. století, ale



udržela se i ve století následujícím a přežívala i v první polovině 19. století. Ve sbírkách na našem území se dochoval reprezentativní soubor šestnácti divadelních podobizen asi ze šedesátých a sedmdesátých let 17. století, připisovaných dílně vídeňského dvorního malíře Johanna Thomase, na zámku v Hrádku u Nechanic, další jsou v Častolovicích, v Jindřichově Hradci, v Bechyni, Rájci nad Svitavou a jinde (viz JANDLOVÁ-SOŠKOVÁ 2017).

Identitu portrétované dívky neznáme, drobný bílý erbovní štítek namalovaný v pravém horním rohu nenese žádný heraldický znak. Pouhá přílba s chocholem na její hlavě, bez dalších návodných atributů, neumožňuje určit její roli s jistotou. Snad má dívka představovat oblíbenou a často se vyskytující Minervu (Athénu), bohyni oplývající moudrostí, spravedlností a láskou k umění.

Jinak odpovídá její oděv zcela středoevropské módě vládající v poslední čtvrtině 17. století. Mladá dáma má přes rumělkově

červené dlouhé brokátové šaty s krátkou vlečkou, vyšívané na dolním okraji sukně stříbrným dracounem, těsný kabátec sahající až ke kolenům. Jeho růžová látka je téměř zcela zakrytá bohatou stříbrnou dracounovou výšivkou. Typické jsou kratší rukávy končící pod lokty, zakončené ohrnutými manžetami. Oblíbenými módními detaily byly lištovité kapsy, vázanky z bílých krajk sepnutých pod bradou mašli ze široké barevné stuhy, i alonžové, zatím nepudrované paruky s přirozenou barvou vlasů. Za pozornost stojí, že dívka má z těžé červené látky, z níž je ušitá její sukně, i mašli u krku a stuhu kolem pasu. A kuriózní je, že miniaturní mašličky téže barvy zdobí i ouška jejího psíka usazeného na stole. I tento psík patřil k módním doplňkům. Je to tzv. trpasličí španěl čili „kavalír King Charles španěl“, drobné plemeno, oblíbené od 17. století zejména na dvoře anglického krále Karla II. Tito psíci často sedávali dámám na klíně a v chladu je zahřívali. Na dobových portrétech se vyskytují poměrně často.

17.

ELEONORA (Magdalena; Maddalena) **GONZAGOVÁ** (Gonzaga; Gonzaga-Nevers), roz. princezna mantovská (* 18. 11. 1630, Mantova – † 6. 12. 1686, Vídeň)

Neznámý autor, Čechy, kolem r. 1680

Olejomalba na plátně (od r. 2019 dublovaném) 129,8 × 99,8 cm, v nepůvodním rámu asi z 1. poloviny 20. století, s jednoduchým profilem, černě lakovaném, s vnitřní zaoblenou lištou natřenou bronzovou barvou, 138,4 × 108,3 cm.



Nesignováno. Na rubu plátna je uprostřed špatně znatelná značka, snad číslovka „10“, napsaná štětcem, modrozelenou barvou.

Prov.: získáno 3. 8. 1956 prostřednictvím Okresního národního výboru v Říčanech, v rámci souboru předmětů konfiskovaných na zámku v Kolodějích (nyní Praha-Koloděje).

Inv. čís.: H2-39 647

Prameny: ANM-RNM, kart. 93 (r. 1921), č. 119.

Nepublikováno.

Rozpaky nad identifikací nepříliš lichotivě namalované starší, asi padesátileté ženy, odstranilo teprve porovnání olejomalby s mědirytinovým portrétem ze sbírky OSČD, inv. čís. H2-28 647. List zobrazuje ve stranovém obrácení nesporně tutéž ženu. Navíc je vysoce pravděpodobné, že právě tato rytina byla předlohou pro naši neumělou kopii. Některé neobratnosti (například nasazení hlavy na trup, zobrazení límce a vdovského závoje) svědčí o tom, že nezkušený malíř komplikovanějším partiím předlohy neporozuměl. Grafický portrét označuje v latinském titulku zobrazenou dámu jako římskou císařovnu Eleonoru Gonzagovou, čili v pořadí třetí manželku císaře Ferdinanda III. Habsburského. Norimberský mědirytec Johann Alexander Böner (1647–1720) reprodukoval kreslený portrét, který vytvořil podle skutečnosti, doslova v komnatě Její císařské Milosti Eleonory („S. C. M. Eleonorae a Cubiculis“) Christof Lauch (1618–1702), od r. 1673 její dvorní malíř. Mědirytina není označena letopočtem, přibližně je možné ji datovat do let 1673 až asi 1680.

Malba rytinou inspirovaná představuje císařovnu v černém vdovském oděvu, jehož přísnost jen nepatrně narušují módní průstříhy rukávů, jimiž je vidět bílá košile s trychtýřovitými manžetami. Průsvitný talířovitý límec, sféricky vyduťatá plachetka na hlavě a za ní velká kapuce způsobily malíři značné potíže. Nezvládl ani anatomii rukou, které musel k poprsí z rytiny připojit. Lépe si poradil se standardními doplňky a atributy v pozadí. Vedle obligátního závěsu vlevo a patky sloupu vpravo je tu i císařská koruna a módní psík.

Eleonora Gonzagová byla velmi kultivovanou ženou a zasloužila by si kvalitnější podobiznu. Za dvojnásobného vdovce Ferdinanda III. se provdala 30. dubna 1651, kdy jí bylo dvacet let, za-

tímco jemu bezmála třiadvacát roků. Navzdory věkovému rozdílu bylo jejich manželství harmonické. Spjovaly je společné zájmy, především literatura, hudba a divadlo. Jazykově nadaný císař, ovládající sedm jazyků a komponující náboženské skladby, si dobře rozuměl s hluboce věřící, a přitom nábožensky tolerantní, inteligentní ženou, která od mládí psala básně, hrála na několik hudebních nástrojů, milovala slavnosti, balety a divadelní představení.

Za krátkou dobu společného života porodila tři dcery a jednoho syna, ale do dospělosti dorostly jen dvě dcery. Poté, co Eleonora v r. 1657 ovdověla, žila jako někdejší česká královna (korunovaná v Praze r. 1656) a císařovna vdova ještě téměř tři desítky let na vídeňském dvoře svého nevlastního syna Leopolda I., jako všemi vážená a respektovaná osobnost. Organizovala dvorské slavnosti, v nichž někdy sama vystupovala. V roli Minervy, mytologické bohyně moudrosti, ji například zachytil obrázek z doby po r. 1674, dochovaný na zámku v Hrádku u Nechanic (viz JANDLOVÁ-SOŠKOVÁ 2017, s. 129).



Císařovna Eleonora Gonzagová na mědirytině Johanna Alexandra Bönera asi z let 1673–1680, podle kresby Christofa Laucha (OSČD, H2-28 647)

18.

ADALBERTUS A S. ALEXIO (Vojtěch od Sv. Alexia – * 1644, Praha – † 9. 5. 1682, Řím)

Neznámý autor, Sedlec (okr. Kutná Hora)?, **asi před r. 1682**
Olejomalba na plátně (od r. 1979 dublovaném) 72,5 × 52,4 cm, v nepůvodním, moderním hladkém rámu z r. 1980, 77,1 × 56,5 cm.

Nesignováno. Na rubu původního plátna je starý nápis štětcem (po restaurování r. 1980 zakrytý novým plátnem, dokumentovaný fotografií č. 11 v restaurátorské zprávě): „R. P. Adalbertus à S. Alexio, Definitor Generalis, / Pragensis Boemus, Doctrina et uitaie innocentia / clarus. Immature decessit Romae, ad S. Nicolau[m] – na fotografii v rest. zprávě je zakryto někdejší oválným napínacím rámem] / Die 9 Maii. A 1682. Ætatis 38.“ (tj. Ctihodný otec Adalbertus a S. Alexio, vrchní definitor, Čech z Prahy, proslulý učeností a bezúhonností. Předčasně zemřel v Římě, u Sv. Mikuláše, dne 9. května 1682, ve věku 38 let.) Na papírové cedulce na rubu (pravděpodobně z r. 1821) je nápis perem, tmavohnědým inkoustem: „Von dem Sedletzer Pfarrer und bischöfli- / chen Notär für das Böhmische Museum / gewidmet im Jahre 1821 und richtig ab- / gegeben –“ (tj. Věnováno a řádně předáno roku 1821 Českému muzeu sedleckým farářem a biskupským notářem). Dedikační cedulku doplňovala ptištěná pečeť z červeného vosku s málo zratelným kněžským znakem, užívaná nejspíše dárce obrazu, J. F. Devotym (při restaurování v r. 1980 přenesena na nové plátno). Na rubu se dále dochovala mj. obdélná cedulka z ručního papíru s tištěnou signaturou „E. C 1592“ (tj. označení zápůjčky do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění).

Prov.: daroval 12. 3. 1822 (nikoli 1821) Josef František Devoty (1780–1865), farář v Sedlci, spolu s portrétem Fridricha Fal-



kého (čís. kat. 5), obrazem většího zemského soudu konaného r. 1593 (čís. kat. 3) a dalšími předměty.

Inv. čís.: H2-3988

Prameny: ANG-SVPU, sign. AA 1223/1 (čís. E.C 1592 [zde i v dalších pramenech mylně považován za portrét augustiniána]), ANM-RNM, sign. E/2/23 (2. příloha), sign. N/6/49, sign. K/1/40, sign. E/2/23, sign. N/7/69 (1. list), ANG-SVUP, korespondence SVUP z r. 1851, sign. AA-1618/1, ANM-RNM, sign. K/7/331, sign. N/7/69 (2. list), kart. 19 (r. 1856), b. č. (Soupis vlastních starších darů, sestavený J. F. Devotym 18. 6. 1856).

Nepublikováno.

Podobizna mnicha je pouhým torzem původní malby. Jak zjistil v letech 1979–1980 restaurátor Jiří Blažej, akad. mal., původně obdélný formát obrazu byl kdysi změněn ostřížením na ovál a při nešetrném čištění přišel o vrchní barevné vrstvy a lazury. Restaurátor tedy rekonstruoval někdejší formát, ale ztracené barvy už doplnit nemohl. Podle latinského označení, napsaného na rub originálního plátna asi vzápětí po namalování portrétu, představuje portrét mladého mnicha, původem Pražana, který zemřel už v 38 letech při pobytu v Římě. Jeho rodné jméno neznáme. Latinské řeholní jméno Adalbert mu bylo podle běžného zvyku rozšířeno o přídomek odvozený od názvu konkrétního kos-

tela. V jeho případě to byla starobylá římská bazilika sv. Alexia, jejíž zasvěcení bylo později rozšířeno i na sv. Bonifáce (Basilica dei Santi Bonifacio e Alessio). Podle přípisu na rubu plátna mnich zemřel (a snad byl i pochován) v Římě u Sv. Mikuláše. To je menší kostel v historickém centru města, zasvěcený sv. Mikuláši z Myry a zvaný „v žaláři“ (Basilica di San Niccolo in Carcere). Podle černé mnišské kutny se spuštěnou kapucí, ale hlavně podle téměř jistého původu obrazu z kláštera v Sedlci u Kutné Hory je zřejmé, že jde o cisterciáka. Funkce vrchního definitora ho opravňovala k výkonu náboženského dozoru nad určeným teritoriem zvaným „definitio“ a umožňovala mu zúčastňovat se kapitulních shromáždění. Jeho vychvalovaná učenost a bezúhonnost byla nepochybně podmínkou při výkonu svěřené funkce.

Muzejní hodnota této jinak nevalné malby spočívá mimo jiné v tom, že jde o jeden z prvních deseti malovaných portrétů získaných do sbírek Vlastenského muzea v prvních pěti letech od jeho založení (tj. v letech 1818–1822). Vzápětí poté, co jej sedlecký farář a biskupský notář Josef František Devoty, jeden z prvních muzejních sběratelů (viz čís. kat. 178), Muzeu věnoval, byl obraz zapůjčen 1. června 1822 do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. V Obrazárně ve Šternberském paláci na Hradčanech, kde tehdy sídlilo i Muzeum, byl pak portrét uložen (pod signaturou E. C 1592) až do přelomu let 1851/1852, kdy byl do muzejních sbírek vrácen.

19.

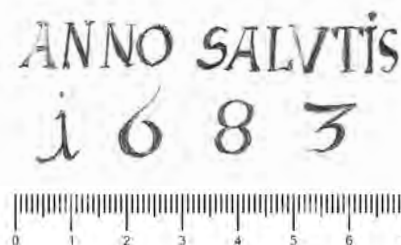
BOHUSLAV (Bohuslaw; Bohuslaus; Aloys; Aloysius; Alois)
BALBÍN (Balbin; Balbinus – * 3. 12. 1621, Hradec Králové – † 28. 11. 1688, Praha)

Jan Jiří Heinsch (Hans Georg Heintsch – * 1647, Kladsko – † /pohřb./ 7. 10. 1712, Praha) a **anonymní pomocník, Praha, 1683**

Olejomalba na plátně (od r. 1995 dublovaném) 111,7 × 88,3 cm, v nepůvodním rámu z r. 1895, zhotoveném patrně pražským závodem Vendelína Šponara (Václavské nám. 15), s nástavcem a jmenovkou, na níž je reliéfní zlacený nápis „BOHUSLAV BALBÍN / † 1688“ (srv. stejný typ rámu na portrétech čís. kat. 43, 74, 139, 209, 262, 308, 317, 318 a 337). Rozměry rámu: v. 121,5 cm, v. včetně nástavce 148 cm, š. 98,5 cm, rozměry jmenovky: 20 × 28 cm.

Nesignováno, pouze datováno: „ANNO SALVTIS / 1683“ (vpravo dole, na konci zápisu v namalované knize, šikmo dolů, štětcem, černou barvou). Datace je součástí nápisu na zobrazené rozevřené knize vpravo dole: [levá strana:] „DĪVA TVRZANEN. / SĪS / DĪVA WARTENSĪS / DĪVA SANCTĪ MONTĪS / DĪVA BOLESLAVĪEN^{sis} / SODALĪS MARIANVS / LĪBRĪ MĪNORES / MELISSÆ / AVXĪLĪA POĚTĪCA / QVĚSĪTA ORATORĪA / VERSĪMĪLĪA HVMANĪORV̄ / LĪBRĪ ĪN FOLĪO / EPĪTOME RERV̄M BOHE / MĪCARVM / ORĪGĪNES COMĪTV̄M DE / GVTTENSTEĪN [pravá strana:] VĪTA / ARNESTĪ ARCH. / MĪSCĒLLAN: TOM. 1 / TOM. 2 / TOM. 3 / TOM. 4 / DE SS. ET BB / HOS LĪBROS COMPO / SVĪT AĀDM RĀV̄S PATER / BOHVSLAVS BALBĪN, / E SOC.^{ie} ĪESV: / Æ: S: 63. / ANNO SALVTĪS / 1683“ (tj. Matka Boží tuřanská; Matka Boží vartská; Matka Boží svatohorská; Matka Boží boleslavská; Mariánský sodál; menší knihy[= Včelí roj]; Básnické pomůcky; Otázky řečnické; Nástin humanitních [nauk]; foliové knihy[=] Výtah z dějin českých; Původ

hrabat z Guttenštejna; Život arcibiskupa Arnošta; Rozmanitosti, svazek 1, svazek 2, svazek 3, svazek 4; O svatých a blahoslavených. Tyto knihy sepsal velice ctihodný otec Bohuslav Balbín z Tovaryšstva Ježíšova, svého věku 63 let. V roce spásy 1683).



Prov.: dar z léta 1839 z odkazu JUDr. Karla Wenzela (Karla Václava) Wolframa (1777–1839), zemského advokáta v Praze, někdejšího děkana právnické fakulty a v r. 1837 univerzitního rektora, od r. 1827 činného člena Společnosti Vlastenského muzea. Zpočátku byl obraz ve správě Knihovny Muzea Království českého. Ta jej předala 25. 6. 1918 do historicko-archeologického oddělení (nyní OSČD). Zde byl zapsán do evidence až v r. 1923.

Inv. čís.: H2-11 802

Prameny: ANM-RNM, sign. D/7/20 (záznam P. J. Šafaříka a A. Strobacha z 26. 9. 1850 o nevhodném uložení Balbínova portrétu ve skříní v knihovně a příkaz 26. 11. 1850 V. Hankovi, aby do 20. 12. 1850 portrét vystavil v čítárně, čili zasedací síni), LA PNP-V. Hanka, kart. 49 (tentýž příkaz V. Hankovi

