

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PETR BRANDL A JEHO AUTOPORTRÉTY

Vedoucí práce: doc. PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Autor práce: Diana Petrášková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2020

Prohlašuji, že svoji bakalářskou jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 11. května 2020


.....

Poděkování

Na tomto místě bych předně chtěla poděkovat především svému vedoucímu práce doc. PhDr. Michalu Šroňkovi, CSc. za to, že vždy vřele poskytoval cenné rady, věcné připomínky a věnoval této práci svůj čas a úsilí. Dále bych zde ráda zdůraznila poděkování pedagogům celé sekce Dějin umění při Ústavu věd o umění a kultuře FF JCU za veškeré vědomosti předané v rámci bakalářského studia. V souvislosti s momentální komplikovanou situací bych také chtěla vyjádřit díky Národní knihovně České republiky a Moravské zemské knihovně, díky nimž i přes náhlé zavření knihoven byla celá řada publikací dostupná online.

Děkuji.

Anotace

Tato bakalářská práce se zaměřuje na život a dílo malíře vrcholného baroka Petra Brandla (1668-1735), který tvořil v období od konce 17. století do 30. let 18. století. Po krátkém shrnutí situace v malířství 17. století v Českých zemích přichází hlavní část práce. Jejím úkolem je postihnout Brandlova klíčová díla v kontextu českého barokního umění, možná východiska jeho tvorby a také vyzdvihnout nejvýznamnější životní události v chronologickém sledu. Práce věnuje zvláštní pozornost, jak již název napovídá, Brandlovým autoportrétům, malířově sebereflexi, sebestylizaci a možným souvislostem těchto děl s jeho životními osudy. Brandlovy vlastní podobizny jako celek naposledy podrobněji analyzoval a popsal Jaromír Neumann. Též se snaží postihnout fenomén autoportrétu obecně a jeho historický vývoj. Hlavním cílem následujícího textu je shromáždění nových poznatků posledních let o Petru Brandlovi, prezentování některých vlastních tezí týkající se Brandlových autoportrétů a jejich konfrontování s dřívějším bádáním.

Vedoucí práce: doc. PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Klíčová slova: Petr Brandl, autoportrét, vrcholné baroko v Čechách, barokní malířství

Annotation

This bachelor's work *Petr Brandl and his self-portraits* is to be set on the life and work of a baroque painter of the late 17th century and the 1st half of the 18th century Petr Brandl (1668-1735). After a brief introduction to the painting of the 17th century the text is focusing mainly on the most significant masterpieces of Brandl's in the context of the baroque art in the Czech surroundings, possible influences that might affect his work, and the crucial aspects of his life in chronological order. Afterward, the study is concentrating special attention, as it says in the title, on the issue of the self-portrait in Brandl's paintings, his self-reflection and the role of these works in his life, which had been analysed for the last time by Jaromír Neumann, and the matter of self-portrait itself and its historical relevance. The major aim of this work is to gather up the new findings of the painter Petr Brandl and to present some of my thesis touching Brandl's self-portraits linking that with the previous research.

Supervisor: doc. PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Keywords: Petr Brandl, self-portrait, high baroque in Bohemia, baroque painting

Obsah

Obsah	6
Úvod.....	8
1 Barokní malířství 17. století v Čechách	9
1.1 Nástup barokní kultury v Českých zemích.....	9
1.2 Malířství 1. poloviny 17. století v Čechách před Karlem Škrétou.....	10
1.3 Od Škréty po Brandla.....	12
2 Život a dílo Petra Brandla.....	16
2.1 Původ a umělecké začátky.....	16
2.2 Růst popularity umělce.....	18
2.3 Období velkých zakázek po návratu do Prahy	21
2.4 Působení ve východních Čechách a Slezsku	24
2.5 Závěr Brandlova života	27
2.6 Brandlův odkaz a následovníci	29
3 Autoportréty.....	31
3.1 Autoportrét a jeho význam v historickém vývoji	31
3.2 Brandlovy autoportréty.....	33
3.2.1 Vlastní podobizna (zv. lobkovická)	35
3.2.2 Vlastní podobizna v paruce (zv. strahovská).....	38
3.2.3 Vlastní podobizna (zv. vídeňská).....	40
3.2.4 Vlastní podobizna s gestem rukou	42
3.2.5 Brandlův domnělý autoportrét a možné kryptoportréty	45
3.3 Srovnání portrétní malby s autoportrétem.....	47
Závěr	49
Seznam použitých informačních zdrojů.....	50
Přílohy.....	53

Seznam vyobrazení	53
Obrazová příloha.....	56
Zdroje obrazové přílohy	81

Úvod

Významný mistr barokní malby v Čechách Petr Brandl zaujímá svou tvorbou, ale i svým bohémským stylem života. Proto vedle početné odborné literatury vzniklo také několik historických románů zabývajících se životními osudy tohoto malíře.

Z matčiny strany pravděpodobně zdědil potřebný talent. Přestože neabsolvoval žádnou zahraniční cestu, prostřednictvím bohatých obrazáren v aristokratických sídlech se dokázal seznámit s malířskými díly domácích i evropských mistrů. Díky tomu se mu podařilo se nesmazatelně zapsat do historie barokní malby a dosáhnout pověsti jednoho z nejlepších malířů své doby v Českých zemích.

Nákladný způsob života a nešťastné manželství mu činily potíže po celý život, několikrát ho uvrhly do vězení a způsobily, že zemřel v nouzi a zadlužen. Paradoxně díky jeho prostopášnému životu o něm máme z archivních pramenů značné množství informací.

Zanechal za sebou výjimečný soubor děl, až už s církevní tematikou, žánrové malby či portréty. Žádná z těchto četných maleb však nevypráví o Petru Brandlovi tolik jako blíže rozebírané čtyři vlastní podobizny, které dokumentují nejen fyzickou proměnu malíře v čase. Svou zvláštní vypovídající hodnotou při bližším pohledu okamžitě upoutají, což pochopitelně sehrálo svou roli při výběru tématu této bakalářské práce.

Odborná literatura k tématu Petra Brandla a jeho díla je četná v úměrné míře malířovy popularity. Nejvýznamněji k modernímu zkoumání Brandlovy malby v uměleckohistorické oblasti přispěl prof. PhDr. Jaromír Neumann, DrSc. (1924-2001), který se tomuto tématu věnoval napříč svou kariérou až do konce života. Na jeho práci dnes navazuje kurátorka Národní galerie PhDr. Andrea Steckerová, Ph.D. (roz. Rousová), jež po Neumannově smrti vydala jeho monografii Petra Brandla skládající se převážně z dřívějších studií. Sama také publikuje vlastní práce a snaží se dalšími činnostmi přiblížit Brandlovu tvorbu veřejnosti, jmenujme zde vytvořenou internetovou doménu <http://petrbrandl.eu/>, která poskytuje základní údaje, a především zpřístupňuje Brandlova díla ke zkoumání ve vysoké kvalitě. Po historické stránce provedl nejpodrobnější bádání přednedávnem zesnulý prom. historik Jaroslav Prokop (1939-2018), který soustavně zpracovával historické prameny týkající se Petra Brandla a jehož kniha *Petr Brandl: Životní a umělecký epilog* mi byla při chronologickém zpracovávání Brandlova života a díla velkou oporou.

1 Barokní malířství 17. století v Čechách

1.1 Nástup barokní kultury v Českých zemích

Na počátku 17. století se České země, v čele s Prahou, těšily výsostnému postavení v Habsburské monarchii i Evropě. Od roku 1583, kdy se v Praze usídlil císařský dvůr Rudolfa II., vzniklo zde, zejména díky panovníkově zálibě v umění, nové centrum manýristického umění a kultury. Na výsluní evropského formátu se Praha však udržela jen do Rudolfovy smrti, neboť jeho nástupce Matyáš Habsburský přenesl své sídlo do Vídně a z početné skupiny umělců shromážděných dříve kolem Rudolfa II. v Čechách zůstal pouze zlomek.

Další zásadní moment pro vývoj v Českých zemích přineslo roku 1618 stavovské povstání proti habsburské vládě, které však bylo 8. listopadu 1620 v bitvě na Bílé hoře poraženo. Následovalo posílení centrální vlády a zrušení náboženské svobody, což se stalo příčinou emigrace značné části inteligence ze země.¹

Druhá čtvrtina 17. století je dobou, kdy se v Českých zemích začíná prosazovat barokní umělecký styl. V dřívější době bylo baroko nahlíženo spíše s despektem, jelikož bylo spojováno především s rekatolizací a ztrátou samostatnosti.²

Rekatolizace přinesla zásadní změnu v dříve nábožensky pestrých českých zemích – katolíkům připadly chrámy spojené s náboženskými reformačními směry. Svatostánky byly následně očištěny od nekatolické výzdoby, která byla nahrazována aktuálními barokními díly.³ Církev barokní umění promyšleně využívala k vlastní propagaci, k upoutání věřících a k jejich výchově k pravé víře. Pompézní umělecká díla mnohdy od těch nejlepších výtvarníků měla za úkol věřící ohromit. Katolíci též hledali způsob, jak český lid autentičtěji oslovit, a proto bylo vedle sílícího kultu Panny Marie obnoveno také uctívání českých zemských patronů a budování kultů nových světců – z ciziny zejména řádových, z domácího prostředí pak vzešel nejznámější český světec, sv. Jan Nepomucký.⁴

¹ Baroko a České země, in: František Nesejt, *České barokní umění*, Hradec Králové 2000, s. 7-12

² Ve válce a v míru, in: Štěpán Vácha – Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty: pražští malíři v letech 1640-1680*, Praha 2017, s. 41-46

³ První protireformace, in: Milena Bartlová, *Pravda zvítězila: výtvarné umění a husitství 1380-1490*, Praha 2015, s. 255

⁴ Jan Royt, Česká fides, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 15-20

V katolické církvi fungovalo velké množství řádů, které měly pevnou oporu především v aristokratických kruzích a také v řadách měšťanstva. Mezi nejúspěšnější patřili jezuité. Ti za podpory státu a nejvyšších vrstev budovali církevní infrastrukturu zároveň s řády premonstrátů, augustiniánů, cisterciáků či benediktinů, které se v Čechách usadily už ve středověku.⁵ Církevní řády se staraly o školení nových kněží pro opuštěné farnosti a o vzdělávání obecně, renovovaly a zakládaly kláštery, pořádaly různé slavnosti a pouti. Jejich působením vzniklo nesčetné množství památek barokní kultury.⁶

Již v průběhu třicetileté války do výtvarného umění investovaly též vlivné rody, jakými byly například Valdštejnové, Lichtenštejnové, Lobkovicové či Martinicové. Jednoznačně nejvýznamnějším mecenášem umění této doby můžeme jmenovat Albrechta z Valdštejna, který si nechal na Malé Straně v letech 1623-1630 vystavět palác moderních forem s rozlehlými zahradami. Ve výzdobě, na níž se podílel i bývalý sochař rudolfínského dvora Adrian de Vries, byla vystavována na odiv vzdělanost objednavatele v četných odkazech na antické, astrologické a astronomické motivy či v alegoriích.⁷

Zvláště v počátcích barokního umění v Čechách byly zásadní pro domácí vývoj vlivy okolních německých a rakouských zemí a samozřejmě Itálie, kam umělci během svého učení cestovali za poznáním tamější kultury a odkud četní řemeslníci přicházeli do Zaalpí.⁸ Díky migrujícím umělcům a prolínajícím se podnětům v rámci střední Evropy můžeme sledovat zvláště v umění 17. století řadu společných znaků. Dochází zde tedy k internacionalizaci baroka, jako tomu bylo například v určitých fázích u gotiky.⁹

1.2 Malířství 1. poloviny 17. století v Čechách před Karlem Škrétou

Za vlády Rudolfa II. se přední pozornosti těšilo právě malířství, což dokazuje i majestát vydaný roku 1595, který povyšuje malířství z řemesla na umění. Intelektuální rozměr malířské činnosti dokládá i vyobrazení *Minerva uvádí Malířství mezi sedm*

⁵ Díky upomínání se na tuto tradici mohl na počátku 18. století vzniknout jedinečný český historizující architektonický sloh „barokní gotika“, jehož nejvýraznějším zástupcem byl Jan Blažej Santini-Aichel

⁶ Josef Petráň, *Kultura a společnost v Čechách doby baroka*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 72-74

⁷ Šlechta stará a nová, in: Michal Šroněk – Jaroslava Hausenblasová, *Gloria et Miseria 1618-1648: Praha v době třicetileté války*, Praha 1998, s. 153-180

⁸ Italové na Malé Straně, in: idem, s. 238

⁹ Barok a české země, in: Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974, s. 10-13

svobodných umění z mědirytu Aegidia Sadelera podle obrazu Hanse von Aachen – umělců působících na dvoře Rudolfa II.¹⁰

Někteří dvorští umělci byli členy pražského malířského cechu a propojovali tak umění na císařském dvoře s děním v podhradí. Důkazem mohou být zmínky v Knize Staroměstského malířského cechu, kde jsou uvedeni malíři Josef Heintz, Pieter Stevens a Bartholomeus Spranger, který do Staroměstského malířského cechu vstoupil roku 1584 a ke zmíněnému privilegii z roku 1595 nakreslil předlohu polepšeného cechovního znaku.¹¹

Po císařově smrti v Praze z dvorských malířů přežili pouze Jacob Hoefnagel a již jmenovaní Pieter Stevens a Egidius Sadeler, v pobělohorské době byl ale Hoefnagel donucen k emigraci a ve 2. polovině 20. let zbylí dva umělci umírají. Díla s církevní tematikou z ruky rudolfínských umělců byla umístěna do interiérů mnoha pražských kostelů, pro navazující umělce pobělohorské doby nebyl tedy velký problém studovat k oltární či jiné náboženské obrazy vytvořené Hansem von Aachen, Batholomeem Sprangerem nebo Josefem Heintzem.

Hlavním úkolem malířství, stejně jako dalších uměleckých oborů, se stala propagace katolické víry, reprezentace šlechty a případně měšťanstva. Není tedy divu, že v období trvajícím až do 40. let 17. století došlo k radikálnímu útlumu poptávky po dříve oblíbených malířských žánrech, jakými byly krajiny, zátiší či složitější alegorie.¹²

Na přechodu mezi manýrismem a raným barokem se místní umělci ocitli bez jasně vytyčeného výrazu malby, jakým by mohli směřovat, a proto volili ve své tvorbě především inspiraci až napodobování manýristických předloh. Takový příklad můžeme vidět na malbě *Sv. Václav mezi anděly* od Matyáše Mayera z roku 1629, kde je v kompozici daného díla jasně rozpoznatelná podobnost se Sprangerovým obrazem *Epitaf zlatníka Müllera*. Mayerův sv. Václav umístěný v téměř totožné kompozici a obklopený anděly stojí uprostřed obrazu v tomtéž prohnutém postavení těla a se stejným gestem pravé ruky jako Sprangerův Kristus.¹³

Mayer se v uměleckém jazyce značně přiklání k rudolfínským malířům, avšak ve spojitosti s barokními tendencemi aplikuje tuto vizuální podobu na náboženská témata,

¹⁰ Ve válce a v míru, in: Vácha – Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty* (pozn. 2), s. 47-50

¹¹ Biografický slovník, in: Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600-1656*, Praha 1997, s. 47, 98-99, 110-111

¹² Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1, od počátků renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 324-325

¹³ Ve válce a v míru, in: Vácha – Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty* (pozn. 2), s. 51-53

kteřá se těšila oblíbě. Předešlé tvrzení se odráží již v příkladu sv. Václava, jako jednoho z českých zemských patronů, jejichž zobrazování bylo společně s mariánskými motivy v baroku preferováno.¹⁴

Na podobný trend navazuje i Jan Jiří Hering, jenž pocházel z německého prostředí a také před příchodem do Čech strávil několik let v Římě.¹⁵ Od roku 1615 je doložen jeho pobyt v Praze, kde získal městské právo a členství ve Staroměstském malířském cechu, které si musel vysloužit vykonáním mistrovského kusu právě u Matyáše Mayera.¹⁶ Ve své tvorbě tak mohl lépe spojit vliv italských a rudolfínských mistrů. Malířská díla dodával nejčastěji do Strahovského kláštera. Do převážně nábožensky laděných děl se ovšem otiskla také jeho záliba v krajinomalbě, kterou mohl uplatnit na pozadí některých obrazů.¹⁷ Podobně jako u Mayerova obrazu, Hering taktéž často přejímal cizí kompozice do vlastních děl.¹⁸

Za zmínku stojí též světově významný kreslíř a rytec Václav Hollar, ačkoli byl v roce 1627 donucen k odchodu ze země kvůli kalvínskému vyznání. Jeho odkaz je velmi hodnotný po i historické stránce, neboť na svých vedutách věrně zachytil mnoho světových měst.¹⁹

Během 30. let se v Praze začíná stále silněji prosazovat barokní pojetí nad manýřistickým, což bylo podpořeno mimořádnou zakázkou pro malostranský kostel sv. Tomáše. Tamní převor zjednal objednávku na dva obrazy pro hlavní oltář u Petra Paula Rubense, kteroužto cestou se do Čech dostala roku 1639 díla jednoho ze světových představitelů barokního malířství.²⁰

1.3 Od Škréty po Brandla

Karel Škréta (1610-1674) bývá běžně označován za „zakladatele české barokní malby“. Vysloužit si tento titul mu paradoxně dopomohl nucený exil, do něhož se jako člen jednoty bratrské roku 1627 odebral. Jeho první kroky vedly do Stuttgartu, odkud se

¹⁴ Biografický slovník, in: Šroněk, *Pražští malíři* (pozn. 11), s. 78-80

¹⁵ Umění a jeho tvůrci, in: Šroněk – Hausenblasová, *Gloria et Miseria 1618-1648* (pozn. 7), s. 199-212

¹⁶ Biografický slovník, in: Šroněk, *Pražští malíři* (pozn. 11), s. 47-53

¹⁷ Malířství, in: Neumann, *Český barok* (pozn. 9), s. 72-74

¹⁸ Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Dvorský – Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1* (pozn. 12), s. 324-325

¹⁹ Malířství, in: Neumann, *Český barok* (pozn. 9), s. 75

²⁰ Ve válce a v míru, in: Vácha – Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty* (pozn. 2), s. 52-53

po roce 1630 vydal na cestu po významných italských centrech od Benátek, přes Boloňu a Florencii až do Říma.²¹

Z jeho časných děl můžeme soudit, že se mu základu uměleckého vzdělání dostalo již před odchodem z Prahy, protože v nich je zřetelný odkaz rudolfinského umění. V rané malbě se též nechal inspirovat díly z rukou Albrechta Dürera či Hanse von Aachen.

Na svých cestách po Itálii, již poučen zaalpským uměním, vstřebával různorodé vlivy. Setkával se s díly renesančními, manýristickými i barokními, s některými současníky se dokonce stýkal a podněty získané studiem uměleckých děl dokázal vstřebat a přenést do své tvorby. Díky tomu si našel vlastní umělecký výraz, jenž kombinoval mimo jiné benátský kolorismus se zájmem o realismus, ale i uvolněnější rukopis štetce. Inspiroval se například v dílech Tizianových, Bernarda Strozziho, Guida Reniho, Caravaggia a dalších.²²

Roku 1635 přesídlil do Saska, a pak se vrátil do Čech, kde je jeho pobyt doložen poprvé roku 1638. Návrat do rodné země a restituce zabaveného rodinného majetku mu umožnila skutečnost, že během cest, pravděpodobně v Itálii, konvertoval ke katolické víře.

Po návratu do vlasti bylo zřetelné, že se díky svému školení rychle stane význačnou malířskou osobností. Již od roku 1641 pracoval ve spolupráci s dalšími umělci na vytvoření *Svatováclavského cyklu* pro augustiniánský klášter na Zderaze.²³ Z původních dvaatřiceti obrazů se nám dochovalo 8 lunet, z toho 7 je možné připsat Škrétovy samotnému. Promyšlené, často mnohofigurální kompozice disponují vnitřním napětím, které nemusí být vždy na první pohled zřejmé. V protikladu se zde střetávají vítězné křesťanství s poraženým pohanstvím, například ve výjevu *Sv. Václav dává bořit pohanské modly a stavět křesťanské kostely* nebo dramatické vyobrazení *Smrt Drahomíry*.

Pro budující se svatováclavský kult a umění 17. století v Čechách měl tento cyklus obrovský význam. Na kontrastní temnosvitné ztvárnění a vypovídající gesta rukou navázal ve své tvorbě dále zkoumaný Petr Brandl.

Od 40. let dostával pravidelně zakázky na řadu oltářních obrazů pro kostely v Čechách, nezaostával ovšem ani v portrétní tvorbě, pro kterou byl oblíben mezi šlechtou.²⁴

²¹ Malířství, in: Nesejt, *České barokní umění* (pozn. 1), s. 86-87

²² Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Dvorský – Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1* (pozn. 12), s. 328-337

²³ Biografický slovník, in: Šroněk, *Pražští malíři* (pozn. 11), s. 114-116

²⁴ Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Dvorský – Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1* (pozn. 12), s. 328-337

Postavení Karla Škréty mezi pražskými malíři se ještě zhodnotilo, když byl roku 1653 zvolen představeným Staroměstského malířského cechu.²⁵

Škréta se snažil ve svých dílech vyhnout do krajnosti vyhocenému patosu, který běžně barokní umění provází, a namísto toho se pokoušel vystihnout charakteristiku zobrazovaných osob v klidnějším a přirozenějším vystupování. Proto i některé jeho náboženské obrazy mohou působit neobyčejně civilně, ať už se jedná o obraz *Narození Panny Marie* ze 40. let 17. století či dílo *Sv. Karel Boromejský navštěvující nemocné morem* stvořené pro kapli vlašské kongregace roku 1647, kde přímo za světce umístil Škréta svůj autoportrét.²⁶

Význam tohoto umělce se také odráží ve skutečnosti, že z jeho díla čerpali nejen jeho přímí následovníci, ale malíři napříč 18. a dokonce 19. stoletím.²⁷

Díky svým kvalitám a schopnosti zvolit vhodné stylové provedení pro jednotlivé zakázky Škréta poněkud zastihuje tvůrce, kteří působili v Čechách ve stejném časovém období, a tito mohou být – ne zcela správně – považováni za pouhé imitátory Škrétova díla. Tento punc postihl v dřívějších dobách i Antonína Stevense (kolem 1608 – asi 1675), který byl synem Pietra Stevense působícím na dvoře Rudolfa II. a měl tedy k rudolfínskému umění úzký vztah. Stejně jako Škréta prodělal studijní cestu do ciziny mezi lety 1627-1635 a po návratu se též těšil oblibě u objednavatelů, pro něž produkoval oltární obrazy, portréty i nástěnnou malbu. Nedokázal si však vypěstovat tak osobitý umělecký výraz jako Karel Škréta.²⁸

V podobném stínu Karla Škréty stojí i další umělci 17. století, kteří působili v době raného baroku. Platí to i pro nejplodnějšího Škrétova následovníka Jana Jiřího Heinsche (1647-1712), jenž pro svá komplikovanější díla často přejímal kompozice od svého vzoru. Netrpěl nedostatkem zakázek především z náboženských kruhů, řadu pracovních příležitostí mu přinesly dobré vztahy s jezuiti, a i s příchozí vlnou vrcholného baroka nezůstával mimo umělecké dění.²⁹

Michal Leopold Willmann (1630-1706) přinesl do Českých zemí umělecké tendence z Nizozemí a Flander. V 50. letech navštívil Prahu, kterou však v té době opanoval Škréta

²⁵ Biografický slovník, in: Šroněk, *Pražští malíři* (pozn. 11), s. 114-116

²⁶ Jaromír Neumann, *Karel Škréta*, Praha 1956, s. 5-20

²⁷ Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Dvorský – Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1* (pozn. 12), s. 328-337

²⁸ Antonín Stevens, in: Vácha – Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty* (pozn. 2), s. 69-113

²⁹ Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Dvorský – Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1* (pozn. 12), s. 340-344

orientovaný na italské vzory, usadil se tedy kolem roku 1660 ve Slezsku. Zde se obrátil na katolickou víru a pracoval pro cisterciácký klášter v Libuši, odkud byla jeho díla distribuována do Čech a na Moravu. Jeho expresivní a dramatické podání malby bylo v Čechách plně doceněno až na konci 17. století v souvislosti s nastupujícím vrcholným barokem.³⁰

Poučen dílem Rembrandtovým ve spojení s vlivy z německého prostředí, ze kterého pocházel, vyučil malířství svého nevlastního syna Jana Kryštofa Lišku (kolem 1650-1712), jemuž dopřál i studium v Itálii. Liška Willmannův umělecký výraz inovoval, ale také ho zprostředkoval mladému Petru Brandlovi, se kterým se seznámil po odchodu do Prahy v roce 1689.³¹

Z řady těch, kteří stáli u počátku Brandlovy tvorby, nemůže být odstaven do ústraní ani jeho učitel Kristián Schröder (1655-1702), který seznámil svého učeďníka s moderním uměním z italského a západoevropského prostředí. Jednak díky vlastní zkušenosti z pobytu v Itálii, na druhé straně zprostředkovaně skrze uměleckou sbírku na Pražském hradě, jejímž správcem se roku 1684 stal. Ta začala být obnovována během 50. let 17. století, poměrně záhy po vyplenění Švédy v roce 1648, a dle inventáře z roku 1685 již čítala na pět set děl. Zvláště početné byly italské malby 16. a 17. století.³²

Inspiraci Brandl také čerpal od svých starších vrstevníků. U malíře švýcarského původu, Jana Rudolfa Bysse (1662-1738), se zhlédl v precizní modelaci malby a přesnosti kresby. Ještě silnější provázání můžeme sledovat s Michalem Václavem Halbaxem (1661-1711), u něhož se dá mluvit o oboustranném získávání podnětů. Ve svých začátcích se Brandl do určité míry podvolil příkladu zkušenějšího malíře, postupem času však i Halbax převzal některé tendence od Brandla. Díky tomu není divu, že v minulosti došlo k mylnému připsání několika Halbaxových děl právě Petru Brandlovi.³³

³⁰ Malířství, in: Neumann, *Český barok* (pozn. 9), s. 83-86

³¹ Ibidem, s. 83-86; Období zakořenění a rozvíjení, in: Oldřich J. Blažíček, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1971, s. 67

³² Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Dvorský – Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1* (pozn. 12), s. 344, 354

³³ Malířství, in: Neumann, *Český barok* (pozn. 9), s. 87-90

2 Život a dílo Petra Brandla

2.1 Původ a umělecké začátky

Petr Jan Brandl, „největší zjev českého barokního umění“ či „vedle Karla Škréty druhý Apelles české barokní malby“³⁴, byl dne 24. října 1668 pokřtěn v kostele sv. Václava na Malé Straně jako nejmladší ze šesti dětí mistra malostranského cechu krejčích Michala Brandla a jeho manželky Alžběty.³⁵

Michal Brandl pocházel z Horního Rychnova na Falknovsku (dnešní Sokolovsko), jazykově německé oblasti, která byla panstvím Nosticů. Jako krejčovský tovaryš se v listopadu 1659 v Praze oženil s Alžbětou, rozenou Hrbkovou, jež byla původem z Přestanic u Sušice (na jihozápadě Čech).³⁶ 10. února 1661 požádal Michal Brandl o udělení měšťanského práva, zároveň doložil listinou z roku 1658, že byl propuštěn z poddanství u hraběte Nostice. Roku 1671 zakoupili manželé Brandlovi dům zvaný „Stará škola“ na Malé Straně, kde Petr prožil větší část dětství, o jeho rodném domě existují pouze spekulace.³⁷

Mnoho o mládí Petra Brandla nevíme, neboť soudobé archivní prameny mlčí. Proto nejvíce informací z tohoto období poskytují Brandlovy životopisy z 2. poloviny 18. století od Františka Martina Pelcla a Jana Quirina Jahna.

Studia na malostranském jezuitském gymnáziu nedokončil, ale traduje se, že už tehdy inklinoval k umění a často navštěvoval galerii nedalekého Nostického paláce, kam měl přístup díky otcovým známostem mezi tamějším personálem. Uvažuje se o tom, že umělecký talent zdědil z matčiny strany, jelikož Alžbětin bratr Marek Hrbek v Praze vykonával zlatnické řemeslo a od roku 1669 se dokonce stal představeným malostranského cechu zlatníků a posléze i komorním a dvorským zlatníkem.³⁸

Roku 1683 se Brandl dostal do učení ke Kristiánu Schröderovi, který se o rok později stal inspektorem královské obrazárny, a mohl tak snáze svého žáka seznamovat se soudobým malířským uměním. Díky takovým možnostem získal mladý malíř přístup k řadě

³⁴ Úvod, in: Andrea Rousová, *Petr Brandl: Malíř neřestí pozemských*, Praha 2004, s. 8

³⁵ Jaroslav Prokop, *Archiválie*, <http://petrbrandl.eu/archivalie/>, vyhledáno 22.3.2020

³⁶ Brandl – život malíře, in: Andrea Rousová (ed.), *Petr Brandl – mistr barokní malby*, Praha 2013, s. 12

³⁷ Jaroslav Prokop, *Archiválie*, <http://petrbrandl.eu/archivalie/>, vyhledáno 22.3.2020

³⁸ Cesta k věhlasu umělce, in: Jaroslav Prokop, *Petr Brandl: Životní a umělecký epilog 1725-35*, Praha 2006, s. 29; Brandl – dílo malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 30

děl staršího i aktuálního evropského uměleckého dění, což pro něj bylo důležité zejména proto, že nikdy nepodnikl žádnou zahraniční cestu, jak bývalo obvyklé. Z italských děl mu Schröder nejvíce přibližoval benátskou malbu zastoupenou například Veronesem a Bassanem, dále práce inspirované tvorbou Caravaggiovou, ať už jeho přímých nástupců či nizozemských mistrů, kteří přejali od Caravaggia temnosvitné podání.³⁹

Poučen evropskou malbou i díly z českého prostředí si dokázal Brandl vypracovat velice osobitý malířský styl, v němž se objevovala vedle dokonale hladké malby také malba pastózní s nápadnými tahy štětce.⁴⁰ Jeho díla zaujala temnosvitnými kontrasty a plastickou modelací, kde významnou roli hrálo světlo a barva. Spolu s působivými kompozicemi tak dokázal zapůsobit na citovou stránku, což byl ostatně jeden z hlavních cílů barokního umění. Zvláště v počátcích Brandlovy tvorby pro něho byly zásadní podněty, které čerpal od svých starších současníků, J. K. Lišky, J. R. Bysse a M. V. Halbaxe.⁴¹

Na konci 80. let ukončil Brandl svá učňovská léta a začal samostatně pracovat, ale mezi léty 1689-90 byl celkem třikrát předvolán pražským malířským cechem jako „što-líř“, tj. řádně nevyučení malíř. Podle cechovních pravidel totiž nebylo školení u dvorního malíře dostatečné a malířský cech vyzval Brandla, aby se též podrobil řádnému školení u některého cechovního malíře. To však Petr Brandl podle dostupných informací neučinil.⁴²

V kostele sv. Martina na Starém Městě se dne 21. listopadu 1693 Brandl oženil s Helenou, dcerou již zemřelého staroměstského malíře Jana Bartoloměje Klosse. Heleniným poručníkem byl do této doby Jan Karel Missner, jenž zastával funkci císařského stavebního písaře, což mohlo pro Brandla znamenat spojení s dvorskými umělci.⁴³

Vyhýbal se stále vstupu do malířského cechu, ovšem privilegiem císaře Leopolda I. z roku 1693 se stalo členství v cechu, s výjimkou pro umělce ve službách církve, šlechty a dvora, povinným. Pod nátlakem tedy roku 1694 společně s J. R. Byssem vstoupil do Staroměstského malířského cechu. Nedlouho poté se však dostal s cechem do sporu pro neplacení povinných členských poplatků.⁴⁴

První díla, která se dají spojit s malířem Petrem Brandlem, se objevují na počátku 90. let. Vůbec prvním obrazem připisovaným tomuto umělci je *Sv. Antonín Paduánský*

³⁹ Umění Petra Brandla, in: Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668-1735*, Praha 1968, s. 9

⁴⁰ Adam Pokorný, *Technika malby Petra Brandla*, in: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl (1668-1735). Studie*, Praha 2018, s. 189

⁴¹ Umění Petra Brandla, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 10-11

⁴² Cesta k věhlasu umělce, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 29-30

⁴³ Radka Heisslerová, *Petr Brandl a pražští měšťané*, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 56

⁴⁴ Brandl – život malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 12-13

s *Ježíškem* datovaný kolem roku 1690.⁴⁵ První velkou zakázku pro aristokracii nabídl Brandlovi baron Ignác Servác Engel z Engelsflussu. Jednalo se o nástropní malbu *Kající Máří Magdalena* určenou pro poutní kapli této svěřice na Skalce u Mníšku pod Brdy (roku 1954 byla malba přenesena do kostela sv. Václava v Mníšku pod Brdy). Brandl práci provedl asi roku 1693.

Dobré vzájemné vztahy dokládá skutečnost, že baron Engel z Engelsflussu šel v říjnu 1694 Brandlovi prvorozenému synu Maxmiliánovi za kmotra.⁴⁶

Mezi ranými díly se vedle náboženské tematiky objevuje kolem roku 1695 také první žánrová malba *Právní porada (svatební smlouva)*, která představuje námět „nerovného páru“ u notáře.⁴⁷ Tento motiv nestejně starých partnerů byl oblíben v zaalpském umění 16. a počátku 17. století. Kupříkladu ještě v tvorbě Hanse von Aachen zastoupení nerovných párů najdeme, ovšem na přelomu 17. a 18. století se již téma vyskytuje pouze zřídka.⁴⁸

2.2 Růst popularity umělce

Počínaje rokem 1697 se navyšuje počet známých děl a jejich datování je jasnější. Přímo v tomto roce Petr Brandl vytváří dvě prestižní zakázky.

První oltářní plátno s výjevem *Vidění sv. Terezie* u Brandla objednal pro klášter bosých karmelitánek (kostel sv. Josefa) na Malé Straně hrabě Václav Vojtěch ze Šternberka, jenž patřil k nejštědřejším donátorům v oblasti umění. V dřívějším bádání se na základě tohoto spojení se Šternberky uvažovalo, že Brandl působil jako šternberský dvorský malíř, což však Vít Vlnas ve své studii vyvrací.⁴⁹ Není zde vypočtena častěji zobrazovaná vize sv. Terezie, při níž světici anděl probodává srdce šípem boží lásky. Před sv. Terezií se zjevuje Kristus a podává jí hřeb, který si vytrhl z levé ruky.⁵⁰

⁴⁵ Andrea Steckerová, *Katalog děl*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=109>, vyhledáno 28.3.2020

⁴⁶ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 35-36

⁴⁷ Andrea Steckerová, *Katalog děl*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=136>, vyhledáno 29.3.2020

⁴⁸ Nerovný pár u notáře, in: Rousová, *Petr Brandl* (pozn. 34), s. 72-75; Andrea Rousová, *Žánrová malba 17. a počátku 18. století v Čechách* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2011, s. 42

⁴⁹ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 37

⁵⁰ Monumentální obrazy, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 44-46

Druhou objednávkou bylo *Zvěstování Panně Marii* pro poutní kostel na Svaté Hoře u Příbrami spravovaný jezuiti. Zadavatelem se stal magistrát tří pražských měst (Staré a Nové Město a Malá Strana), angažoval se zde také Brandlův učitel Kristián Schröder i podporovatel baron Ignác Servác Engel z Engelsflussu, kteří mohli sehrát při oslovení Petra Brandla roli. V tomto díle přímo z otevírajících se nebes přilétá archanděl Gabriel s holubicí Ducha svatého k Panně Marii. Stejně jako u předchozího oltářního obrazu je zde komunikace mezi dvěma hlavními aktéry děje zprostředkována zejména gesty rukou.⁵¹

Se stoupající popularitou mezi objednavateli rostlo i sebevědomí umělce. V roce 1697 byl Brandl uveden opět jako „štolíř“, jelikož dosud nevyrovnal své dluhy u malířského cechu, a tím pádem nesměl přijímat učedníky. Téhož roku ovšem přijímá tovaryše Pešinu. Proti cechovním pravidlům se vymezoval též ve své tvorbě, například v prvním autoportrétu, tedy *Vlastní podobizně (lobkovické)*.⁵²

Svým způsobem života se snažil Brandl co nejvíce přiblížit svým aristokratickým objednavatelům. Jak bylo v 2. polovině 17. století a v 18. století běžné, vysoce postavení šlechtici žili sice velmi okázale, ale na dluh. Brandl se choval podobně: hrál v malostranské míčovně s vybranou společností míčové hry a biliár a požíval tabák, drahá vína a další delikatesy. Díky tomu se koncem roku 1698 se v těchto odvětvích zadlužil částkou větší než 250 zlatých (pro srovnání za provedení zmíněné malby *Zvěstování Panně Marii* obdržel honorář 160 zlatých).⁵³

Na sklonku 17. století Brandl opustil Prahu a přesunul se za zakázkami do západních Čech. Asi roku 1699 pracoval v Manětíně pro hraběcí rodinu Lažanských na výzdobě interiéru hřbitovního kostela sv. Barbory. Hlavní oltář *Stětí sv. Barbory* byl prvním takto monumentálním dílem (413x293 cm) mladého malíře, proto se zobrazení postav může zdát poměrně nejisté.

Ve stejném období pobýval Brandl také ve Žluticích u hraběte Ferdinanda Hroznaty Kokořovského z Kokořova, pro něhož vytvořil rodinnou podobiznu s potomky. Odtud pravděpodobně dojížděl na zámek do nedaleké Chyše, kde vytvořil nástropní malbu s antickým námětem *Caesarovi přinášejí hlavu Pompeiovu*.⁵⁴

⁵¹ Brandl – dílo malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 34

⁵² Cesta k věhlasu umělce, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 34

⁵³ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 37, 45; Cesta k věhlasu umělce, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 35

⁵⁴ Barokní malířství v západních Čechách, in: Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (ed.), *Vznešenost a zbožnost, Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Plzeň 2015, s. 77-80

V místní šlechtě našel Brandl oporu rovněž ve chvíli, kdy se roku 1699 jeho návratu do Prahy dožadovala převorka karmelitského kláštera. Již v roce 1697 byl u malíře totiž poptán oltářní obraz *Sv. Rodiny* pro kostel sv. Josefa, pro který v tomtéž roce dodal plátno *Vidění sv. Terezie*. Za druhý obraz však inkasoval zálohu 100 zlatých, ale s odevzdáním objednávky meškal. Po naléhání plzeňských hejtmanů slíbil brzké dokončení práce, za což se zaručil i hrabě Lažanský. K předání díla však došlo až roku 1702.⁵⁵

Na tomto místě je nutné připomenout postavení Petra Brandla vůči jeho aristokratickým objednavatelům. I když se vysoce postaveným šlechticům snažil svým způsobem života vyrovnat, stále je dělila propast jejich společenských vrstev. Proto si musíme jakékoli projevy náklonnosti a poskytování ochrany před věřiteli vykládat ze strany šlechty jako pouhý prostředek k uspokojení malířových prací na jejich vlastní objednávce, a nikoli jako projevy přátelství.⁵⁶

Před rokem 1703 začal pracovat pro klášter sester premonstrátek v Doksanech – pro klášterní kostel Narození Panny Marie nejprve vytvořil vyobrazení *Narození Panny Marie* na hlavní oltář (1703), později roku 1707 další dvě malby – *Panna Marie dává sv. Norbertovi bílé řádové roucho* a *Sv. Norbert dostává od sv. Augustina knihu řádových pravidel*.⁵⁷

Kolem roku 1703 vzniká také Brandlova druhá vlastní podobizna, tentokrát spočívá malíři na hlavě dlouhá paruka kaštanové barvy, malířský atribut palety a štětců zůstává zachován.⁵⁸ Patrně nedlouho poté, někdy mezi lety 1705-1710, je vytvořena *Vlastní podobizna (zv. vídeňská)*, kde se malířské náčiní objevuje znovu.⁵⁹

Nejen šlechta a církevní řády patřili k objednavatelům a sběratelům Brandlova díla. Dokazují to v 1. polovině 18. století inventáře sbírek převážně bohatých pražských měšťanů, v nichž se díla připisovaná Petru Brandlovi často objevovala. Zároveň však jeho obrazy vlastnili také soudobí umělci, např. Matyáš Bernard Braun či Václav Vavřinec Reiner.⁶⁰

⁵⁵ Cesta k věhlasu umělce, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 35

⁵⁶ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 38

⁵⁷ Andrea Steckerová, *Katalog děl*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/>, vyhledáno 1.4.2020

⁵⁸ Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna v paruce (zv. Strahovská)*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=143>, vyhledáno 1.4.2020

⁵⁹ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 100-101

⁶⁰ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 58-63

Brandlovo manželství nebylo harmonickým vztahem, malíř běžně pobýval mimo Prahu, a tak roku 1708 podala Helena Brandlová stížnost k arcibiskupské konzistoři. Předmětem byla absence manželského soužití a současně i neplacení výživného na děti⁶¹ z Brandlovy strany. Padlo též nařčení z nevěry. I přes četné neshody a trvalé odloučení nikdy k rozvodu manželství nedošlo.⁶²

Mezi lety 1710-15 se aktivně podílel na těžbě zlata v Jílovém, což již v prvních dnech vyneslo obnos 125 dukátů při odkrytí závalku zlata, další výtěžek však nepřineslo.⁶³

Pouze jedinkrát se Brandlovi naskytlá příležitost pracovat pro nejbližší okruh císařského dvora, když mu byl roku 1713 zadán soubor pěti maleb pro mohučského kurfiřta a říšského kancléře Lothara Franze ze Schönbornu, druhého nejmocnějšího muže po císaři Karlu VI. Jako vykonavatele zakázky mohl Brandla doporučit jeho umělecký kolega J. R. Bys, jenž v kancléřových službách od roku 1712 působil jako kabinetní malíř a správce obrazárny na zámku Weissenstein. Pro tuto domněnku však nemáme přímý doklad.⁶⁴

Nepochybně jedno z nejpůsobivějších oltářních pláten je *Křest Kristův* (1715-16) v kostele sv. Jana Křtitele v Manětíně. Za zřízením hlavního a dvou vedlejších oltářů stojí opět rodina Lažanských. Běžná ikonografie Kristova křtu zůstává zachována, obohacení zobrazení přináší temnosvitná kombinace několika druhů světél v obraze. Oproti šedivému se dennímu světlu ozařuje výjev ze shora slétající holubice Ducha svatého, seslaná Bohem Otcem. Na toto dílo sám Brandl navázal hned několikrát, poprvé si vypůjčil postavu Jana Křtitele v obraze *Kázání sv. Jana Křtitele* (kolem 1720), pak s drobnými obměnami v kompozici znovu pro *Křest Kristův* (1722) pro katedrálu sv. Víta v Praze, v zjednodušené verzi zopakoval stejný námět ještě jednou někdy po roce 1721.⁶⁵

2.3 Období velkých zakázek po návratu do Prahy

Na podzim roku 1716 se Petr Brandl vrátil do Prahy a plnil dřívější závazky. Oltářní obraz *Sv. Linhart navštěvuje vězně se sv. Vavřincem v oblacích* dodal Brandl do jezuitského kostela sv. Klimenta na Starém Městě až na počátku roku 1717, tedy asi rok po smrti objednatelky díla, měšťanky Marie Moserové. Postava nemocného žebráka

⁶¹ Celkem společně měli tři děti – dva syny a jednu dceru, druhorozený syn však rok po narození zemřel.

⁶² Brandl – život malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 14

⁶³ Cesta k věhlasu umělce, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 38

⁶⁴ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 35

⁶⁵ Barokní malířství v západních Čechách, in: Steckerová – Vácha (ed.), *Vznešenost* (pozn. 54), s. 102

v popředí, na niž je soustředěna značná pozornost, nese společné fyziognomické rysy se samotným autorem. Podpořit tuto hypotézu může i skutečnost, že v daném období prodělal blíže nespécifikovanou nemoc, která ho po dobu několika měsíců indisponovala.⁶⁶

Po uzdravení dostal dne 14. března 1718 významnou zakázku sedmi oltářních pláten pro nový kostel sv. Markéty (1717-19), ležící v komplexu benediktinského břevnovského kláštera.⁶⁷ Cyklus maleb Brandlovi zadal břevnovsko-broumovský opat Otmar Daniel Zinke, který už s dotyčným malířem spolupracoval v minulosti.⁶⁸ Již kolem roku 1700 u něho pravděpodobně objednal obraz ukřižovaného Krista pro broumovský klášter, poté, asi roku 1715, vytvořil Brandl přímo portrét opata Zinkeho. Šest ze sedmi obrazů vyhotovil během roku 1719, ovšem poslední oltář *Zavraždění sv. Václava* byl dokončen a předán až roku 1723.⁶⁹ Ve všech dílech pro kostel sv. Markéty pracuje Brandl s působivými světelnými kompozicemi, kupříkladu ve *Smrti sv. Vintíře* přichází proud světla z levého horního rohu a směřuje na umírajícího světce, stejně tak ve *Smrti sv. Benedikta*.⁷⁰

Z korespondence mezi Brandlem a opatem Zinkem je zřejmé, že jeden z obrazů byl autor nucen přemalovat. Jednalo se o *Ukřižování s Bolestnou Pannou Marií*, při restaurátorském průzkumu bylo zjištěno, že nejzásadnější změny se udály u postavy Panny Marie. Objednavatel si patrně přál, aby matka s Kristem prožívala utrpení pohnutěji, než tomu bylo v původní verzi.⁷¹ Takový požadavek se shoduje s tradiční oblibou námětu Panny Marie Bolestné u břevnovsko-broumovských benediktinů již od poloviny 17. století.⁷²

Z Brandlových zákazníků z řad aristokracie nezastupitelnou roli zauímají Černínové. Ačkoli se se zástupci tohoto rodu dostal do styku již ve dřívějším období, prokazatelně od roku 1718 pracoval pro hraběte Františka Josefa Černína z Chudenic, vnuka Humprechta Jana Černína, stavebníka Černínského paláce v Praze na Hradčanech a zakladatele rodové galerie. V navázání na zakladatele obrazárny se František Josef snažil nejen o získání děl světových, ale i domácích umělců, proto vedle Brandlových obrazů kupoval i umělecká díla z ruky J. R. Bysse, M. V. Halbaxe či J. K. Lišky.

Práce pro takto významného milovníka a donátora umění poskytla Brandlovi příležitost procvičit se v různých žánrech malířství, ať už to byly v jeho tvorbě frekventované

⁶⁶ Před odchodem z Prahy, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 39-40

⁶⁷ *Ibidem*, s. 41

⁶⁸ Brandl – dílo malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 43, 46

⁶⁹ Andrea Steckerová, *Katalog děl*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/>, vyhledáno 4.4.2020

⁷⁰ Umění Petra Brandla, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 22

⁷¹ Brandl – dílo malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 46

⁷² Dalibor Lešovský, Ikonografie Brandlových děl, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 149

náboženské výjevy, či mytologické narativy, podobizny i žánrové obrazy. Z celkového počtu děl vyhotovených Petrem Brandlem pro Františka Josefa Černína se však v originále dochoval jen fragment.⁷³

Svou velikostí a divadelností vystupuje obraz *Historie Josefa Egyptského* (1721) umístěný na zámku v Jindřichově Hradci. Prostorová hloubka iluzivní architektury a jednotlivých plánů malby se zde uplatňuje asi nejvýrazněji v kontextu Brandlových známých děl, přičemž s rozměry 292x511 cm se řadí jako třetí nejrozměrnější Brandlův počin hned za dvě oltářní plátna *Nanebevzetí Panny Marie ve Vysokém Mýtě* (1728) a polském Křesoboru (1731-32).⁷⁴

Na jindřichohradeckém zámku se dodnes v kopii dochovaly také protějškové podobizny hraběte Františka Josefa Černína a jeho manželky Isabelly Marie Černínové roz. z Westerloo, jejichž originály však byly ze země po roce 1918 vyvezeny a neexistují o nich další zprávy. Zpracováním se velmi výrazně liší od Brandlovy portrétní produkce – jedná se o jediný známý párový portrét tohoto malíře a celé postavy aristokratických objednavatelů se nalézají i s doprovodem pážat v bohatě pojaté krajině.⁷⁵

S přílivem přízně Černínů a financí za vyhotovená díla se ovšem v březnu 1721 Helena Brandlová opět obrátila se stížností na manžela na arcibiskupskou konzistoř. Zde si vymohla Brandlův slib, že po dobu práce pro rod Černínů jí bude platit na stravu a alimenty, a to 3 zlaté týdně. Tento závazek Brandl plnil až do října 1721, kdy skrze spor s manželkou o odcizení *Portrétu malíře Steinfelse* odmítl dál smluvenou částku vyplácet. Helena Brandlová chtěla prostřednictvím konzistoře vyplacení dluhu poplatit přímo u hraběte Černína z nevyplacených peněz za manželova umělecká díla, načež se Brandl zavázal své ženě sumu zaplatit.⁷⁶

Z následujících dvou let nemáme příliš zpráv o konkrétní Brandlově malířské činnosti, do roku 1723 dokonce není možné konkrétně datovat, kromě dokončované již zmíněné břevnovské oltářní malby *Zavraždění sv. Václava*, jediné dílo. Neblahý vliv na jeho tvorbu mohlo mít protahování sporů s manželkou o neplacení výživného. Po několika neúspěšných jednáních s pražskou arcibiskupskou konzistoří se Helena Brandlová obrátila přímo na císaře Karla VI., který byl roku 1723 korunován na českého krále a určitou

⁷³ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 38

⁷⁴ Umění Petra Brandla, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 22-23; Andrea Steckerová, *Katalog děl*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/>, vyhledáno 5.4.2020

⁷⁵ Brandlova portrétní tvorba, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 12-15

⁷⁶ Před odchodem z Prahy, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 45-49

dobu tedy pobýval v Čechách. Následkem tohoto vydala Česká dvorská kancelář rozhodnutí o obstavení peněz, které měly být Brandlovi vyplaceny hrabětem Černínem.

Po obdržení rozhodnutí se i Brandl obrátil na císaře se stížností na svou manželku, jež údajně bez jeho vědomí utrácela jeho jmění a koupila dům, aniž by měla jakékoli věno. Upozornil také na to, že Helena nesplnila podmínku konzistoře a nerozhodla se pro rozvod, ale ani se ke svému muži nevrátila, není tedy povinen požadované peníze vyplácet. S nejasným výsledkem konflikt mezi manžely v roce 1724 na čas utichl.⁷⁷

Někdy do období v letech 1722-25 se řadí poslední z řady Brandlových autoportrétů, tentokrát s gestem počítání na prstech tedy zásadně se odlišující od předchozích děl, v nichž nikdy nechyběl malířský atribut (malířská paleta, případně štětce).⁷⁸

2.4 Působení ve východních Čechách a Slezsku

Petr Brandl se během roku 1725 přesunul z Prahy na východ Čech, kde patrně doufal v únik před pražskými věřiteli. Dřívější literatura předpokládala na základě mylného připsání některých děl v Kuksu Brandlovi, že jeho první kroky ve východních Čechách vedly právě tam. Pro hraběte Františka Antonína Šporka na jeho sídle však Brandl pracoval až ve 30. letech.⁷⁹

Dalo by se říci, že hlavně díky neustálému naléhání věřitelů dnes máme o Brandlových cestách značný počet archivních záznamů. Takovýmto zásahem jedné z věřitelek se dozvídáme o Brandlově pobytu v klášteře v Nové Pace na přelomu let 1725 a 1726, kde vytvořil dva oltářní obrazy *Sv. Františka z Pauly* a *Sv. Jana Nepomuckého*.⁸⁰

Odtud se zřejmě přesunul do Hrance Králové a pro kostel sv. Antonína Poustevníka na Slezském předměstí namaloval plátno *Sv. Antonín Poustevník* (1726) umístěné na hlavním oltáři. Jako o objednateli se uvažuje o hraběti Šporkovi.⁸¹

Někdy po roce 1725 se také datuje obraz *Simeon s Ježíškem*, který představuje způsob malby typický pro Brandlův pozdní umělecký rukopis. Tato fáze se považuje za nejinovativnější a nejosobitější v rámci soudobé malby a v určitém smyslu předjímá moderní

⁷⁷ Před odchodem z Prahy, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 49-51

⁷⁸ Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna s gestem rukou*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=129>, vyhledáno 6.4.2020

⁷⁹ Petr Arijčuk, Brandlovi žáci a následovníci ve východních Čechách, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 69-72

⁸⁰ Ve východních Čechách, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 55-56

⁸¹ Andrea Steckerová, *Sv. Antonín Poustevník*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=23>, vyhledáno 7.4.2020

směry 2. poloviny 19. století. Malíř zde pracuje s nánosem barevných struktur téměř jako se sochařským dílem, v obraze používá hlavně rychlé a výrazné tahy štětce či dokonce vlastních prstů.⁸² Pochopitelně takovouto experimentální metodu praktikoval převážně na drobnější díla, především na poprsí apoštolů, u většiny produkce se stále držel zavedené hladké malby.⁸³

Během roku 1727 přechodně pobýval v nedalekých Smiřicích, kde se podílel na výzdobě zámecké kaple zasvěcené Zjevení Páně. Jednalo se o hlavní oltář s *Klaněním tří králů* a menší obraz *Sv. Blažej uzdravuje nemocnou dívku*.⁸⁴ *Klanění tří králů* (1727) je považováno za jedno z nejlepších Brandlových děl, jehož objednatelkou pravděpodobně byla hraběnka Marie Terezie Violanta Šternberková, provdaná Paarová. Středobod výjevu, tedy Pannu Marii s Ježíškem v interakci s přicházejícími králi, zepředu osvětluje pronikavá záře. Světelnou hru pak doplňuje svit betlémské hvězdy, která se opakuje ve tvaru barevného okna nad obrazem a též v klenbě. Osmicípá hvězda tak vedle zvěstování narození Spasitele odkazuje na rodový znak Šternberků. Ačkoli Brandl v jednotlivostech čerpal ze svých dřívějších prací a z flámského obrazu stejného námětu, jenž se nacházel v kapli, dokud nebyl nahrazen Brandlovým dílem, podařilo se mu vytvořit dílo harmonicky sladěné kompozice.⁸⁵

V pramenech se roku 1727 naposledy mluví o Petru Brandlovi jako o malíři ve službách hraběte Černína. Tato skutečnost souvisí s navyšujícími se ekonomickými potížemi, do kterých se František Josef Černín dostával, v důsledku čehož ustaly jeho investice do umění.⁸⁶

Když Brandl v Hradci Králové maloval oltářní plátno *Sv. Jakub Větší* (1727-28), jež bylo určeno pro kostel sv. Jakuba v Úpici, začali se opět silněji ozývat věřitelé společně s manželkou Helenou, která se hlásila o vyplacení dlužných peněz na výživném. Od 2. poloviny roku 1727 se věřitelé, kteří se ve vymáhání spojili, dožadovali Brandlova uvěznění a zaplacení částky 1470 zlatých. Své požadavky připojila Helena Brandlová a také další poškození.⁸⁷

⁸²Radomil Klouza, Pohled zblízka a dovnitř Brandlovy malby, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 126

⁸³ Andrea Steckerová, *Katalog děl*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/>, vyhledáno 7.4.2020

⁸⁴ Ve východních Čechách, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 60-63

⁸⁵ Monumentální obrazy, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 67-69

⁸⁶ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 44

⁸⁷ Ve východních Čechách, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 67-68

Počátkem roku 1728 dostal Brandl velkou zakázku pro cisterciácký klášter v Sedlci u Kutné Hory, což ještě zvýšilo zájem věřitelů domáhajících se svých peněz. V červnu se Brandl krajským hejtmanům zaručil za to, že bude dluhy splácet ve stanovených termínech. V Sedlci tedy začal rozsáhlou zakázku dílem *Nanebevzetí Panny Marie* (1728) umístěným na hlavním oltáři (dnes v kostele sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě).⁸⁸ Na rozdíl od Brandlových dřívějších zpodobnění Nanebevzetí Panny Marie, toto monumentální plátno plné výrazných gest obsahuje dvě dějové roviny, a to ve spodní části postavy podivených apoštolů nad prázdným Mariiným hrobem, v horní pak bohorodičku stoupající vstříc nebeské záři.⁸⁹ Zároveň v Sedlci pracoval na obraze *Patronové země české s Nejvyšší Trojicí* (1728), v němž možná Brandl zobrazil vlastní kryptoportrét.⁹⁰

Své dluhy však malíř nesplácel, jak přislíbil, proto byl v říjnu 1728 v Hradci Králové uvržen do vězení pro dlužníky, kde strávil s přestávkami na plnění zakázek přibližně dva roky. Vyplácené honoráře ovšem měly být odevzdávány krajskému úřadu, který z těchto peněz část Brandlových dluhů splácel. Ani v takové situaci si ale člověk zvyklý na určitý životní standard nehodlal odříct oblíbené požitky, a tak utrácel další stovky zlatých.⁹¹

V létě 1729 pokračoval na výzdobě sedleckého kláštera na žádost zdejšího opata Otty Zahradeckého a vytvořil obrazy *Sv. Juliána* a *Vidění sv. Luitgardy*, u něhož můžeme pozorovat značnou podobnost se sousoším Matyáše Bernarda Brauna z roku 1710 na Karlově mostě v Praze. Původní návrh tohoto sousoší totiž kresebně provedl Brandl, avšak ten se nejspíše inspiroval v díle Liškové či Willmannově. Navrátil se tedy k již prostudovanému tématu.⁹²

Brandl putoval v průběhu roku 1730 na další místa ve východních Čechách za menšími objednávkami, existuje také záznam o jeho cestě do Horního Jelení, kam byl povolán k ocenění obrazu *Kristus u sloupu*, kterému přisoudil cenu 600 zlatých.⁹³

Do přelomu let 1730-31, kde nemáme o malíři žádné přímé archivní stopy, můžeme zařadit jeho pobyt na Moravě. Jmenovitě je Brandlova přítomnost doložena v Brně opět díky dluhu, jehož zaplacení se na podzim roku 1731 dožadovala majitelka hostince U

⁸⁸ Sedlecká intermezza, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 69-70

⁸⁹ Dalibor Lešovský, Ikonografie Brandlových děl, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 154-155

⁹⁰ Sedlecká intermezza, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 76-80

⁹¹ Brandl – život malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 21-22

⁹² Radomil Klouza, Pohled zblízka a dovnitř Brandlovy malby, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 71-73

⁹³ Znovu v Hradci Králové a za dalšími zakázkami, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 89-92

Černého medvěda. Dostupná korespondence dosvědčuje, že zde odvedl práci pro augustinánský kostel u sv. Tomáše, ale bližší informace o povaze zakázky nejsou známy.⁹⁴

V srpnu 1731 uzavřel smlouvu naopak ve Slezsku s opatem cisterciáckého kláštera v Křesoboru na vytvoření svého vůbec nejrozměrnějšího obrazu *Nanebevzetí Panny Marie* (1731-32). Plátno hlavního oltáře vysoké přes osm metrů je obohaceno oproti předchozímu sedleckému o Nejsvětější Trojici v nebeské sféře, k níž Panna Marie stoupá. Brandl na objednávce pracoval se dvěma pomocníky s přestávkami po osm měsíců a jeho honorář byl stanoven na ohromujících 3000 zlatých.⁹⁵ Pro klášter ještě namaloval dvě díla na vedlejší oltáře, tato objednávka však byla sjednána až během práce na hlavním oltáři, proto mohla proběhnout bez vědomí královehradeckých hejtmanů a Brandl si tuto část vyplacených peněz mohl ponechat k vlastnímu užití celou. Takto si ve Slezsku mohl přivydělávat dalšími menšími zakázkami.⁹⁶

Přestože křesoborský opat, vzhledem k Brandlovým finančním poměrům, ve smlouvě výslovně stanovil, že se na něho Brandlovi věřitelé nemají obracet, obdržel počátkem roku 1732 dopis od Heleny Brandlové, která žádala o vyplacení 300 zlatých z dluhu na výživném. Až po malířově odjezdu se ale opat dozvěděl o nesplacených dluhách, které po sobě Brandl zanechal, a nakonec šla částka přesahující 500 zlatých z klášterní pokladny.⁹⁷

S cestami do křesoborského kláštera souvisely i zastávky na panství hraběte Františka Antonína Šporka, kde zhotovil několik děl, ačkoli dnes můžeme s touto činností spojit jediné dochované, a to *Podobiznu Františka Antonína hraběte Šporka* (1731). Díky záznamu Šporkova komorníka známe přesná data, kdy hrabě seděl Brandlovi pro portrét modelem. Jednalo se o 20. a 23. srpen 1731.⁹⁸

2.5 Závěr Brandlova života

Jednu z posledních zakázek vykonával Brandl v roce 1733 v ústraní na právě dokončeném zámku v Barchově, který patřil královehradeckému hejtmanovi hraběti Kryštofu Norbertu Voračickému z Paběnic, tedy člověku, jenž se aktivně zabýval Brandlovými dluhy a jejich splácením. Hlavní oltářní plátno kaple *Sv. Jan Nepomucký almužník*

⁹⁴ Tomáš Valeš, *Moravské stopy Petra Brandla. Poznámky k malířským vazbám mezi Čechami a Moravou*, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 90

⁹⁵ Andrzej Koziel, *Působení Petra Brandla ve Slezsku*, in: idem, s. 106

⁹⁶ V křesoborském klášteře a v Kuksu, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 105-106

⁹⁷ Ibidem, s. 107-108

⁹⁸ Brandl – dílo malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 47

dnes známe pouze z mědirytu Michala Rentze, naproti tomu obrazy z vedlejších oltářů se nacházejí v novobydžovském muzeu. Protějšková díla *Ukřižovaný* a *Matka Bolestná* byla dokonale přizpůsobena prostoru, do něhož byla původně určena. Z rekonstrukce umístění v zámecké kapli vyplývá, že barevné tóny, na první pohled dosti nesourodé, zvolil malíř tak, aby ve světelných podmínkách daného prostředí díla spolu korespondovala.⁹⁹

Poslední etapu svého života strávil Petr Brandl v Kutné Hoře, kde v létě 1734 ukončil putování po východních Čechách a Slezsku. Nemocný malíř sem pravděpodobně přicestoval za malířskou zakázkou. Nedlouho po jeho příjezdu s ním jednali zástupci kostela sv. Bartoloměje o vyhotovení oltářního plátna *Umučení sv. Bartoloměje* (1734) a nástavec *Sv. Jana Nepomuckého*, který se nedochoval.¹⁰⁰

Oválný obraz *Nejsvětější Trojice* (1734) pro kostel sv. Jakuba po odevzdání Brandl dostal k částečné přemalbě. Dle posouzení nejmenovaného kutnohorského malíře byla noha Boha Otce příliš krátká a tenká. Taková kritika musela být jistě pro malíře Brandlových zkušeností a kvalit značně potupující, ovšem zmíněnou část na počátku roku 1735 upravil. Tímto dílem se také završila Brandlova malířská dráha.¹⁰¹

Až do své smrti se potýkal s věřiteli a s manželčinými stížnostmi na nevyplacené výživné. I přes manželův vážný zdravotní stav dokonce Helena Brandlová požadovala jeho opětovné uvěznění, ke kterému ale nedošlo.

Dne 24. září 1735 se v Kutné Hoře končí život Petra Brandla, jednoho z nejvýraznějších osobností barokního umění v Čechách. Proslulý malíř zemřel zadlužen v ústraní. Ačkoli mu na smrtelném loži byly poskytnuty svátosti, a skonal tedy řádně, nejspíše pro jeho zhýralou pověst se uchytila zvěst, že mrtvého Brandla našli na dvorku hostince na hnoji ráno o den později.

Traduje se, že v Kutné Hoře malíři vystrojili na vlastní náklady velkolepý pohřeb s pravou barokní obřadností. O takové události, jež by dozajista byla středem zájmu, ovšem nemáme žádné doklady v městské kronice ani účetních listinách, popis pohřbu pochází až z pozdějších zdrojů. Brandlovo tělo bylo uloženo v kostele Matky Boží na Náměti.¹⁰²

⁹⁹ Konec východočeského putování, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 116-120

¹⁰⁰ Kutnohorské finále, in: idem, 128-129

¹⁰¹ Brandl – život malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 23

¹⁰² Kutnohorské finále, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 136-139

2.6 Brandlův odkaz a následovníci

Vliv Brandlovy tvorby působil už na jeho současníky, u nichž se naopak také on dokázal v určitých věcech poučit. Již byla zmíněna hlubší provázanost s o něco starším Michalem Václavem Halbaxem (1661-1711), s nímž Brandl občas spolupracoval a jejichž umění se navzájem ovlivňovalo. Podobné oboustranné ovlivnění najdeme u dalšího barokního mistra Jana Kupeckého (1667-1740), u něhož Brandl našel příkladu, a naopak Kupecký se v některých dílech nechal inspirovat Brandlovým způsobem malby. Podobnost jejich uměleckého výrazu pramení i z obdobných italských vzorů a malířské tradice v Čechách, třebaže se Kupecký v zemi svého původu zdržoval pouze zřídka.¹⁰³

Petr Brandl se též, společně s Halbaxem a možná Liškou, neoficiálně podílel na umělecké výuce mladého Václava Vavřince Reinera (1689-1743), který se řadí k nejvšestrannějším umělcům své doby. Zdatný malíř, proslavený převážně svou freskovou tvorbou, odchovaný pod patronátem etablovaných barokních umělců měl tedy pro svou zářnou kariéru výtečnou startovní pozici.¹⁰⁴

Ačkoli kvůli svým sporům s malířským cechem nesměl mít Brandl vlastní učně, máme archivními prameny doloženo, že tento zákaz soustavně porušoval. Z Brandlových pomocníků a učedníků známe jen hrstku jménem (kupříkladu tovaryše Pešinu uvedeného ve vztahu k Brandlovi v 90. letech, či Jana Gaubeho z pozdějšího období), ovšem žádný z nich se nijak výrazně do dějepisu umění nezapsal.¹⁰⁵ Malířství se částečně věnoval i Brandlův prvorozený syn Maxmilián, jeho dovednosti však byly poměrně omezené.¹⁰⁶

Díky svým pobytům v různých koutech Českých zemí mohl výrazně zapůsobit také na tamější umělce. V západních Čechách ohlasy Brandlovy tvorby zaznívaly v počínech lokálních, převážně amatérských malířů v průběhu celého 18. století. Někteří z nich své působení zakládali na napodobování mistrovny malby. Brandla mohl sledovat při práci manětínský kaplan Jan František Händel (1691-1751), který na jeho tvorbu přirozeně navázal. V Brandlových portrétech se pak nechal inspirovat Filip Kristián Bentum (kolem 1690 – po 1757), malíř holandského původu v letech 1725-31 ve službách Lažanských v Manětíně.¹⁰⁷

¹⁰³ Umění Petra Brandla, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 31

¹⁰⁴ Pavel Preiss, O malířství českého baroka, in: Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie* (pozn. 6), s. 200

¹⁰⁵ Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 34, 67

¹⁰⁶ Malířství, in: Neumann, *Český barok* (pozn. 9), s. 98

¹⁰⁷ Barokní malířství v západních Čechách, in: Steckerová – Vácha (ed.), *Vznešenost* (pozn. 54), s. 77-

V době, kdy přesídlil do východních Čech, již byl Brandl velmi známým malířem, jeho umění ho proto předcházelo a svou přítomností dopad na místní umělce jen umocnil. Některá pozdější díla, vznikající mnohdy až po Brandlově smrti, byla podobností rukopisu mylně připisována Petru Brandlovi. Příkladem nám může být výzdoba bočních oltářů v kostele milosrdných bratří v Kuksu, kterou dle dřívějšího bádání zhotovit Brandl v roce 1725. Avšak až bližší zkoumání odhalilo autorství Johanna Ignaze Cimbala (1722-1795), absolventa vídeňské Akademie, jenž obrazy *Sv. Josefa* a *Sv. Jana Nepomuckého* a další drobnější díla pro Kuks vytvořil až po roce 1743. Vedle uměleckých děl přisouzených Petru Brandlovi nedopatřením se pochopitelně objevují obrazy, které byly opatřeny falešnou malířovou signaturou, aby došlo ke zhodnocení jejich ceny.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Petr Arijčuk, Brandlovi žáci a následovníci ve východních Čechách, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 69-72

3 Autoportréty

3.1 Autoportrét a jeho význam v historickém vývoji

Autoportrét vnímáme jako produkt umělce, který pozoruje sebe sama a na základě hlubšího poznání svého vzezření a naturelu se zobrazí v jedinečném díle, jímž se prezentuje. Náš současný pohled na pojem autoportrétu formovala především novověká malířská produkce, která má však pochopitelně své předstupy již v umění starověkého Egypta či Řecka. Pro vznik jakékoli formy autoportrétu bylo nutnou podmínkou sebevědomí umělce, které se následně projevilo ve zpodobnění vlastní osoby.

Bližší zainteresování výtvarníka můžeme sledovat napříč staletími starověku a středověku jen v dochovaných fragmentech. Ovšem stejně jako měl údajně Feidiás roku 438 př.n.l. zobrazit vlastní obličej na štít, dnes ztracené, sochy Pallas Athény v Parthenonu,¹⁰⁹ promítnul roku 586 svou vlastní osobu do raně křesťanského kodexu mnich Rabula z kláštera v Zagbě na Eufratu,¹¹⁰ o dalších sedm set let později zvěčnil sebe samého v Passionálu abatýše Kunhuty z 1. poloviny 14. století svatojiřský kanovník a bibliotékař Beneš.¹¹¹ Ve všech těchto příkladech se postava zhotovitele objevuje v kontextu jím vytvořeného díla a může tedy sloužit jako jakýsi umělecký podpis.

Vnímat středověká zobrazení autora jako autoportrét však nelze, protože vyobrazený jedinec nenesl tvůrcovy fyzické znaky, ale byl zastoupen typizovanou postavou. To souviselo s určenými specifickými přístupy k napodobování přírody ve středověkém křesťanském umění.¹¹²

Až v průběhu 14. století, kdy se v Itálii začínají objevovat humanistické myšlenky a povolna nastupuje renesance, se pozornost zaměřuje na osobnost člověka, na jeho individualitu. Takové tendence se samozřejmě podepsaly také na vnímání umělců a umění celkově, nejen však společností zvnějšku, ale i samotnými tvůrci uměleckých děl.¹¹³

Podněty tohoto typu se z Itálie v 2. polovině 14. století dostávaly za Alpy, konkrétně do hlavních uměleckých center tehdejší doby, mezi něž patřila i Praha. Doklad

¹⁰⁹ Miroslava Kacetlová, *Autoportrét v českém barokním malířství* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2006, s. 12

¹¹⁰ Raně křesťanské umění Sýrie a Palestiny, in: José Pijoán, *Dějiny umění 3.*, Praha 1983, s. 50

¹¹¹ Karel Stejskal, *Počátky gotického malířství*, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/1, od počátků do konce středověku*, Praha 1984, s. 293-295

¹¹² Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 138-141, 162

¹¹³ Miroslava Kacetlová, *Autoportrét v českém barokním malířství* (pozn. 109), s. 12

nabývajícího uměleckého sebevědomí můžeme vidět v dolním triforiu katedrály sv. Víta, kde se vedle císaře Karla IV., jeho rodinných příslušníků a nejvyšších náboženských hodnostářů zpodobnil samotný stavitel katedrály Petr Parléř. Zůstává zde provázanost s dílem hlavním, tedy katedrálou, ale vzhledem k individualizaci Parléřovy tváře bychom jeho bustu mohli označit za první autoportrét evropského umění.¹¹⁴

S příchodem renesanční doby se k objednavatelům po bok církve a vysoké šlechty zařadili také obchodníci a bankéři, kterým stoupal společenský status a kteří přinášeli do umění velké investice. Tím pádem se zvýšila poptávka po kvalitních umělcích, a proto v průběhu 15. století, především v italském prostředí, autoportrétů přibývalo v závislosti na tom, jak se zvyšovala umělecká prestiž.¹¹⁵

Pro vytvoření vlastní podobizny je nezbytnou pomůckou zrcadlo, které od renesance v malířských dílnách zdomácnělo, a proto vznikala vazba mezi malíři a výrobcí zrcadel. Jako Narcis sledoval se zaujetím svůj odraz na vodní hladině, umělec pozoruje sám sebe v zrcadle a zaznamenává, co vidí, ovšem výsledné dílo může být malířem upraveno v rámci sebestylizace.¹¹⁶

Postupně se autoportréty oprostily od jiných děl a staly se převážně malířskou záležitostí.¹¹⁷ V zaalpských zemích na přelomu 15. a 16. století v prostředí doznívající pozdní gotiky vystupuje do popředí velice výrazná umělecká osobnost – Albrecht Dürer. Z Itálie si přináší poznatky renesančního umění, které v malbě obohacuje o severský smysl pro detail. Dürerova práce byla vysoce ceněna a to, že si své popularity byl malíř vědom, dokládá mimo jiné řada dochovaných autoportrétů. Ze všech kreseb a maleb tohoto námětu se vyčleňuje svým frontálním pojetím *Autoportrét* z roku 1500, Dürer se zde vyobrazuje v pozici, která do té doby téměř bezvýhradně náležela Kristu, což svědčí o Dürerově uměleckém sebevědomí a jisté troufalosti.¹¹⁸

Na zvyšující se prestiž uměleckých osobností poukazují též knihy zaměřující se na souhrnné biografie. Jako příklad je nutno uvést spis italského malíře, architekta a spisovatele Giorgia Vasariho (1511-74) *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*

¹¹⁴ Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1997, s. 215; Ivo Hlobil, Vnitřní triforium, in: Petr Chotěbor – Ivo Hlobil a kol., *Petr Parléř: Svatovítská katedrála 1356-1399*, Praha 1999, s. 94-101

¹¹⁵ Umění, in: John Harold Plumb, *Renesance*, Praha 1969, s. 89-93

¹¹⁶ Miroslava Kacetlová, *Autoportrét v českém barokním malířství* (pozn. 109), s. 16-17

¹¹⁷ Významné sochařské autoportréty spojené s dalším dílem v 15. století známe kupříkladu od Lorenza Ghibertiho na obou jeho branách florentského baptisteria, či ještě počátkem 16. století u Antona Pilgrama v dómu sv. Štěpána ve Vídni; naproti tomu malíři své podobizny běžně umísťovali do skupinových portrétů nebo náboženských výjevů

¹¹⁸ Beth Harris – Steven Zucker, *Dürer, Self-portrait (1500)*, <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/durer/v/albrecht-d-rer-self-portrait-1500>, vyhledáno 19.4.2020

z roku 1550 (1568 vydání rozšířené o vlastní autobiografii), naopak ze severní Evropy *Het Schilder-boek* (1604) od Carla van Mander. Při takovém zájmu není divu, že se autoportréty ve výtvarné produkci objevovaly čím dál častěji.¹¹⁹

V prostředí Českých zemí se tvorba a obliba autoportrétu rozmohla v posledních dvou desetiletích 16. století a na počátku 17. století, kdy se Praha stala sídlem Rudolfa II. Císař se obklopoval vysoce kvalitním uměním a na jeho dvoře pobývalo mnoho zdatných umělců, kteří se těšili panovníkově přízni natolik, že celá řada z nich byla nobilitována. Výjimečné postavení zaujímal dvorští malíři, jimž Rudolf II. svým dekretem z roku 1595, kterým povýšil malířství z řemesla na umění, zajistil nezávislost na pražských malířských ceších.¹²⁰

V době rozkvětu rudolfínského dvora přišel na svět v nizozemském Leidenu nejproslulejší tvůrce autoportrétů – Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). Na vznik obrovského množství vlastních podobizen (přibližně kolem 80) mělo vliv hned několik faktorů. Malíř tímto způsobem studoval lidský obličej, prezentoval svou tvorbu a také přímo svou osobu. Potencionálním objednavatelům tím takto dal najevo, že portrétní malbu dokonale ovládá, a zároveň si jistě uvědomoval, že autoportréty významných umělců byly mezi sběrateli velmi oblíbené.¹²¹

Ačkoli v umění převažoval počet mužských umělců především kvůli omezeným možnostem tvorby umělkyň, v barokní době se objevovala i významná jména malířek. Je tedy logické, že se tyto ženy též prezentovaly prostřednictvím vlastních podobizen. Pro příklad uveďme *Autoportrét* (1633) nizozemské malířky a Rembrandtovy vrstevnice Judith Leyster (1609-1660) či *Autoportrét jako alegorie malířství* (1638-39) v podání známé italské umělkyně Artemisie Gentileschi (1593-1652).¹²²

3.2 Brandlovy autoportréty

Petr Brandl po sobě zanechal nejrozsáhlejší soubor autoportrétů v porovnání s jinými malíři působícími v Českých zemích. V počtu vlastních podobizen ho předstihl jen Jan

¹¹⁹ Miroslava Kacetlová, *Autoportrét v českém barokním malířství* (pozn. 109), s. 15-16

¹²⁰ Lubomír Konečný, Rudolfínští umělci o sobě ve svých dílech, in: Eliška Fučíková (ed.), *Rudolf II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy*, Praha 1997, s. 107-110

¹²¹ James Heard, *Rembrandt: The power of his self portraits | National Gallery*, <https://www.youtube.com/watch?v=ENYeIydLtWI>, vyhledáno 21.4.2020

¹²² Beth Harris – Steven Zucker, *Judith Leyster, Self-portrait*, <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/baroque-art/1/holland/v/leyster-self>; Royal Collection Trust, *Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)*, <https://www.rct.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura>, vyhledáno 22.4.2020

Kupecký, který sice byl spojen s českým prostředím a sám se ke svému původu hlásil, ale naprostou většinu svého života strávil v cizině a tam také vykonával umělecké řemeslo. A tak Brandl ve tvorbě autoportrétů navázal na rudolfínské umělce po období útlumu v průběhu 17. století.¹²³

Známe čtyři Brandlovy vlastní podobizny, které samy o sobě vytvářejí až zvláště sjednocený celek. U autoportrétů jiných malířů, jejichž děl na toto téma se dochoval vyšší počet a můžeme je mezi sebou porovnat, nevidíme takovéto dodržení základních principů, které si Brandl stanovil již ve své první podobizně. Malíř se k divákovi natáčí pravým ramenem, převážně v pravém úhlu a pozornost svému pozorovateli věnuje ohlédnutím se na něho. V jednotlivých obrazech se odstín pozadí liší, ale ve všech zůstává stejně neurčité. Proto na první pohled vypadají všechny čtyři Brandlovy autoportréty obdobně, významněji se však odchyľují v jednotlivých detailech.

Zvoleným postavením svého těla se pohybuje mezi Sprangerovým *Autoportrétem* (1580-85) provedeném jako poprsí s obdobným natočením, jaké nalézáme u Brandla, a zobrazením polopostavy s tzv. „renesančním loktem“, který vzniká opřením lokte o jakýsi parapet a vystoupením tak proti divákovi. Použití renesančního lokte nalezneme v rudolfínském malířství, ale i u řady Rembrandtových autoportrétů. Tento jev přímo v Brandlových vlastních podobiznách nenalezneme, přesto svým vytočeným ramenem výrazně vstupuje do prostoru mezi ním samým a pozorovatelem. Svým odvracejícím se tělem a otáčející se hlavou vytváří protichůdný pohyb, kterým nad divákem získává převahu a sebevědomě ji demonstruje.¹²⁴

Mohlo by být zářející, že nemáme k dispozici žádnou kresebnou studii Brandlovy tváře, neboť při zkoumání vlastního obličeje si umělci běžně své pozorování kresebně zaznamenávali. Celkový počet dochovaných Brandlových kreseb je nezvykle nízký (kolem 20), což zároveň s častými úpravami přímo při práci na výsledné malbě vypovídá o tom, že kresbu Brandl nepovažoval při své práci za nezbytnou.¹²⁵

U všech Brandlových autoportrétů neznáme původní provenienci, dalo by se ovšem předpokládat, že tato díla nebyla vytvořena na objednávku, ale z vlastního popudu umělce, jak velela běžná praxe. Musela zde však být vidina toho, že o dílo někdo projeví

¹²³ Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Jaromír Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění: soubor umělecko-historických statí*, Praha 1960, s. 51-52

¹²⁴ Lubomír Konečný, Rudolfínští umělci o sobě ve svých dílech, in: Fučíková (ed.), *Rudolf II. a Praha* (pozn. 120), s. 109-112

¹²⁵ Dalibor Lešovský, Brandlovy kresby a grafické listy podle jeho předloh, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 121

zájem a zakoupí ho. Ačkoli autoportrét je ve své podstatě malířovým vnitřním dialogem, svým postojem nás vyzývá k jeho pozorování, ne-li přímo zapojení se do diskuze.¹²⁶

3.2.1 Vlastní podobizna (zv. lobkovická)



Obr. 1 Petr Brandl – Vlastní podobizna (lobkovická), kolem 1697

- Petr Brandl, Vlastní podobizna (lobkovická), kolem 1697, olej na plátně, 73x55 cm, NG

Jedná se o první z Brandlových autoportrétů a zároveň se řadí mezi nejranější z jeho děl, která známe. Rozlišující přídomek „lobkovická“ je odvozen od posledních majitelů, kterými byli Lobkovicové. Pro Společnost vlasteneckých přátel umění podobiznu roku 1805 zakoupil kníže Antonín Isidor Lobkovic z obchodu Václava Bernarda Ambroziho. Odtud se později dostal do Národní galerie (původně Státní sbírky starého umění), v roce

¹²⁶ Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění* (pozn. 123), s. 50

1991 byl navrácen rodině Lobkoviců. Roku 2008 dílo zpět odkoupila Národní galerie, kde se nalézá dodnes.¹²⁷

Brandl, ve věku kolem 30 let, se zobrazuje jako sebevědomý mladý umělec. Ačkoli v rukou drží atributy svého povolání, oblečen je ve velmi elegantním oděvu. Svým postojem se patrně vymezuje proti malířskému cechu, s nímž měl neshody, a snaží se vyrovnat šlechticům, s nimiž hrál v malostranské míčovně, jak již bylo zmíněno. Tradičně byl tento autoportrét spojován s Brandlovým působením na pozici dvorního malíře u Václava Vojtěcha ze Šternberka. I když tuto funkci Brandl dle nových zjištění nezastával, nedostatkem zakázek z vyšších kruhů netrpěl a mohl si dovolit nezávislost na cechu.¹²⁸ Banyanová čepice na hlavě má prezentovat intelektuální rozměr malířské práce. Takovýto doplněk na konci 17. století již nebyl moderní, ovšem vzhledem ke spojení baretů a podobných pokrývek hlavy s univerzitním prostředím je malíři používali k podtržení intelektuální složky malířského umění.¹²⁹

Zaujme harmonický soulad celku Brandlova obličeje. Nos i ústa jsou jemně modelována a působí až dokonale. Brandlův pohled vyzařuje nejvýraznější energii mezi všemi jeho autoportréty, což je vzhledem k okolnostem vzniku pochopitelné. Mladý úspěšný malíř na obraze v životě užívá možností, které se mu nabízejí, a zatím nemusí čelit následkům. K Brandlovu pohledu na obraze se Jaromír Neumann vyjádřil takto: „..., *pohled tmavěhnědých očí přitahuje citovou vřelostí.*“¹³⁰ Spíše než vřelost, však upřené oči číší silou, kterou chce autor diváka připoutat, což není u autoportrétů neobvyklé. Obličej dotváří Brandlovo výrazné tmavé obočí, které paradoxně při detailním pohledu působí spíše rušivým dojmem.

Technikou nanášení jednotlivých vrstev malby se v tomto i dalších raných dílech shoduje se svým současníkem Janem Kupeckým, proto také v minulosti došlo k mylnému připsání Kupeckému. V této malířské technice umělec počítá s promyšleným prosvítáním podmalby, což má za účinek, v optickém součtu s vrchními vrstvami, působivou škálu barevných odstínů a jejich jemné přechody. Přesto je zde patrný Brandlův typický

¹²⁷ Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna (zv. Lobkoviczká)*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=113>, vyhledáno 24.4.2020

¹²⁸ Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 37; Cesta k věhlasu umělce, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 34

¹²⁹ Brandlova portrétní tvorba, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 25

¹³⁰ *Vlastní podobizny Petra Brandla*, in: Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění* (pozn. 123), s. 56

malířský rukopis. Je zastoupen například pilovitými tahy štětce, které Neumann příznačně nazývá „klikatky“.¹³¹

Svým oválným tvarem vystupuje mezi ostatními Brandlovými autoportréty. V dřívějším bádání byl obecně přijímán předpoklad, že je to následek druhotného zarámování, k němuž došlo pravděpodobně v 18. století. Později pak byl obraz zasazen do „původního“ obdélného rámu a okraje byly domalovány.¹³² V rámci restaurátorského průzkumu v roce 2010 A. Pokorný však zjistil podle umístění vypínacích hřebíků, že oválné koncipování obrazu je původní. Při restaurování byla nepůvodní malba překryta paspartou, aby byl respektován malířův záměr.¹³³

Tento autoportrét byl hojně kopírován. V Národním muzeu se nalézají hned dvě kopie – první z konce 18. století, která přejímá obdélný tvar obrazu a je proti vzorovému dílu jen drobně zmenšena,¹³⁴ druhá, také z 18. století, ukazuje obraz v oválném provedení, ale ve výrazněji minimalizované podobě. Autorství kopií není určeno, v druhém případě by se mohlo jednat o dílo Václava Bernarda Ambroziho, od něhož originál zakoupili Lobkovicové.¹³⁵

Na základě lobkovické podobizny J. Kleinhardt vytvořil kresbu, podle níž Jan Balzer zhotovil grafiku ilustrující Petra Brandla v knize Františka Martina Pelcla *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler* (1773).¹³⁶

¹³¹ Radomil Klouza, Pohled zblízka a dovnitř Brandlovy malby, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 115, Adam Pokorný, Technika malby Petra Brandla, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 209-210

¹³² Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 98

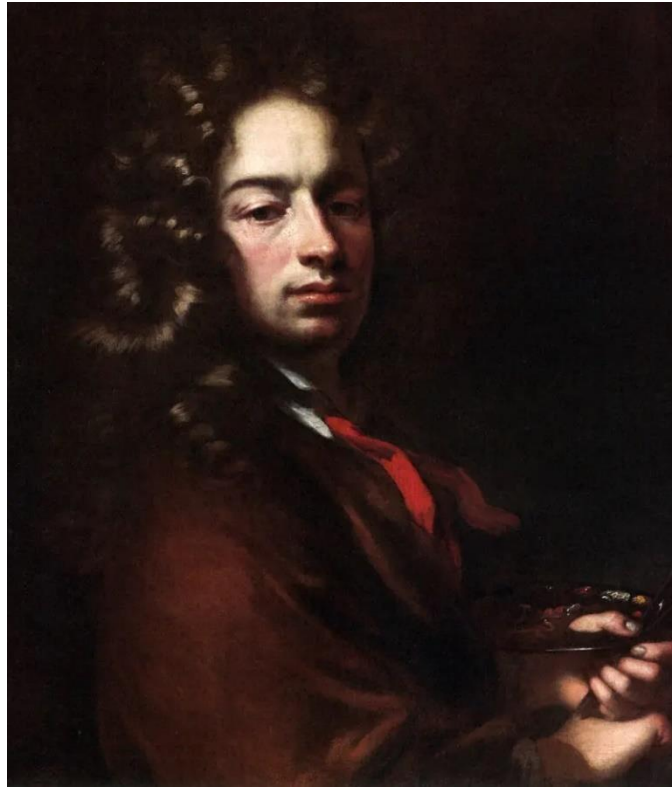
¹³³ Adam Pokorný, *Restaurátorská dokumentace: Petr Brandl, Vlastní podobizna zv. Lobkovická, kolem 1697, Národní galerie v Praze*, Praha 2010, s. 3-4

¹³⁴ Gabriela Trojanová, *Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2008, s. 75

¹³⁵ O. Trmalová, *Petr Jan Brandl*, <https://www.esbirky.cz/predmet/5232630>, vyhledáno 24.4.2020

¹³⁶ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 97

3.2.2 Vlastní podobizna v paruce (zv. strahovská)



Obr. 2 Petr Brandl – Vlastní podobizna v paruce (strahovská), kolem 1703

- Petr Brandl, Vlastní podobizna v paruce (strahovská), kolem 1703, olej na plátně, 74x58,8 cm, Strahovská obrazárna

Poprvé se obraz objevil v záznamech při evidenci inventáře obrazárny Strahovského kláštera na Hradčanech v letech 1842-50. Ve Strahovské obrazárně ostatně setrval dodnes.¹³⁷

U předchozího autoportrétu došlo ze strany některých badatelů ke zpochybnění autorství, nikdo však nepochyboval, že zobrazeným je Petr Brandl. V tomto případě došlo na základě zkoumání Rudolfa Kuchynky k popření autorství i identity portrétované osoby. A tak na výstavě Brandlova díla v roce 1911 v Rudolfinu nesl obraz označení „*Podobizna malíře s paletou v ruce*“. Již v té době však další badatelé v oblasti umění jako J. Kamper, A. Matějček a V. Volavka vyjádřili nesouhlas s tímto tvrzením a poukázali na jasnou podobnost s prvním jmenovaným autoportrétem.¹³⁸

¹³⁷ Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna v paruce (zv. Strahovská)*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=143>, vyhledáno 25.4.2020

¹³⁸ Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění* (pozn. 123), s. 57

Problematickou byla též datace. Všichni historikové umění se s drobnými odchylkami shodovali na období před rokem 1700, tedy na přibližně stejné době, v níž byl vytvořen autoportrét lobkovický. J. Neumann však upozornil na výraznou odlišnost v Brandlově výtvarném projevu a zároveň na nepatrné změny v obličejí. Navrhl tedy dataci kolem roku 1703 za reálnější.¹³⁹

Dle této pravděpodobné datace má Brandl již za sebou první problémy s kupíci se dluhy, začínající potíže v manželství, ale také většinu svého působení v západních Čechách, kde se v Manětíně a okolí zdržoval v aristokratické společnosti. Z tohoto zázemí by mohlo vzejít pojetí druhého autoportrétu, v němž se sebestylizací ještě více blíží svým šlechtickým vzorům.

Oblečen je do hnědého banyanu, domácího oděvu, ve kterém portrétoval většinu svých vznešených zákazníků, a iluzi podtrhuje alonžová paruka, jež odpovídala francouzské módě a vzhledem k vysokým nákladům na pořízení a údržbu prezentovala určitou úroveň. Možné je také použití pudru, nezbytného prostředku nejen pro urozené ženy, který koneckonců figuruje v Brandlových účtech.¹⁴⁰ Přesto věnuje svým rukám a paletě se štětcem jako malířským atributům zvláštní pozornost a oproti lobkovické podobizně je ozařuje pronikavým světlem.

Silně znatelný je tu vliv francouzské portrétní malby, kterou mohl Brandl znát ze sbírek svých aristokratických objednavatelů nebo rytin kolujících po Evropě. Rukopis je uvolněnější a tahy energičtější. Velmi podobné pojetí portrétu můžeme vidět v díle *Podobizna Jana Samuela Františka Wussina*¹⁴¹, které disponuje přesnou datací do roku 1703, a dá se tak odvodit, že obdobné časové určení bude náležet též strahovské podobizně.¹⁴²

¹³⁹ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 99

¹⁴⁰ Brandlova portrétní tvorba, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 23-25

¹⁴¹ J. S. F. Wussin byl pražský rytec, syn Daniela Wussina, taktéž rytec

¹⁴² Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění* (pozn. 123), s. 59-

3.2.3 Vlastní podobizna (zv. vídeňská)



Obr. 3 Petr Brandl – Vlastní podobizna (vídeňská), 1705-1710

- Petr Brandl, Vlastní podobizna (vídeňská), 1705-1710, olej na plátně, 61,7x48,3 cm, patrně Vídeň, soukromá sbírka

Třetí Brandlův autoportrét se objevil na aukci vídeňské pobočky Dorothea, kde byl asi roku 1963 prodán do soukromé sbírky. První na tento po dlouhou dobu neznámý autoportrét upozornil Jaromír Neumann v roce 1968 v souvislosti s konáním výstavy Petra Brandla ke 300. výročí narození.¹⁴³

O obrazu od 60. let minulého století nemáme zprávy a nevíme, ve které soukromé sbírce se nachází. Vzhledem k tomu, že známe originál pouze z černobílé fotografie, museli bychom se v barevném pojetí zcela spolehnout na Neumannův popis. K dispozici ovšem máme dvě kopie, jedna se nachází v obrazárně benediktínského kláštera v Kremsmünsteru (vznik v průběhu 18. století), druhá se před nedávnem objevila v soukromé sbírce v Německu a v současné době se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze (30.-

¹⁴³ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 100

40. léta 18. století). Obě kopie i Neumannův popis se v barevnosti shodují, dají se tedy tyto podklady považovat za věrohodné.¹⁴⁴

Brandl má na sobě temně zelený až černý plášť s drobnou zlatou výšivkou, pod nímž na hrudi vyčnívá projasňující červený šat, obojí opatřené zlatými knoflíky. Za pokrývku hlavy Brandl tentokrát zvolil domácí čapku barevně shodnou s kabátcem zdobenou taktéž zlatou výšivkou a lemem z vydří kožešiny. V pravém spodním rohu se nachází malířská paleta, která však na černobílé reprodukci není zřetelná.¹⁴⁵

Ve vzpřímeném postoji umělce a jeho výrazu v obličeji je stále citelně přítomná hr-
dost, která Brandlovy autoportréty provází od počátku. Výraznější změna se týká pouze
pohledu. Nejprve zobrazená postava vyvolá v divákovi dojem, že hledí přímo na něj, při
podrobnějším pohledu však zjistí, že malířovy oči ho mívají.

Dataci určuje Neumann především na základě fyziognomie, dle rysů v obličeji odha-
duje, že se stáří malíře pohybuje někde na půli mezi prvním a posledním autoportrétem a
dochází k období kolem roku 1705. Andrea Steckerová se přiklání spíše ke vročení do
druhé poloviny prvního desetiletí 18. století. Z černobílé reprodukce podrobnější rysy
nejsou patrné a obě malované kopie se od sebe liší natolik, že dnes není možné posoudit
Brandlovo stáří na obraze.¹⁴⁶

Brandl se v tomto díle vrací opět k hladké malbě a jako u prvního autoportrétu do-
chází k záměně s dílem Jana Kupeckého. Tentokrát ale k mystifikaci dochází již ve 40.
letech 18. století. J. G. Saiter vytvořil rytinu podle vídeňské podobizny nebo některé z ko-
pií a označil ji za Kupeckého autoportrét napsím: „*Johannes Kupezky pinx.*“¹⁴⁷ *Johannes*
Kupezky, Nazione Boemie.“ Obraz zobrazený na rytině E. Šafařík považoval za Kupec-
kého ranou vlastní podobiznu z Italského pobytu. Ovšem při porovnání *Vlastní podobizny*
(vídeňské) se Saiterého rytinou je nevyhnutelným závěrem, že se jedná o přesný přepis
Brandlova autoportrétu. Nicméně exemplář v Galerii města Bratislavy nese označení *Au-*
*toportrét Kupeckého.*¹⁴⁸

¹⁴⁴ Brandlova portrétní tvorba, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 13-15

¹⁴⁵ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 100

¹⁴⁶ Ibidem; Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna (zv. Vídeňská)*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=166>, vyhledáno 26.4.2020

¹⁴⁷ Zkráceně „pinxit“, tedy namaloval

¹⁴⁸ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 101; Slovenská národní galérie, *Autoportrét Kupeckého*, https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:GMB.C_340, vyhledáno 26.4.2020

3.2.4 Vlastní podobizna s gestem rukou



Obr. 4 Petr Brandl – Vlastní podobizna s gestem rukou, 1722-1725

- Petr Brandl, Vlastní podobizna s gestem rukou, 1722-1725, olej na plátně, 68x54 cm, NG

Poslední z Brandlových známých autoportrétů, nazývaný také *Vlastní podobizna s gestem počítání na prstech*, se objevuje v 80. letech 19. století v inventáři sbírky prof. Dr. Viléma Weisse v Praze, odkud se počátkem 20. století dostal do soukromé sbírky v Mnichově. V průběhu 1. poloviny 20. století se obraz vrátil do Čech, ve svém vlastnictví ho měla také Olga Scheinpflugová.¹⁴⁹ V roce 1995 došlo ke dlouholeté zápůjčce do Národní galerie, která dílo v roce 1998 zakoupila a v jejích sbírkách se nachází dodnes.¹⁵⁰

Brandlův kostým se do jisté míry shoduje s oděním na vídeňském autoportrétu. Na hlavě má znovu sametovou čepici s vydrží kožešinou, tentokrát červenou, a také střih pláště odpovídá tomu z předchozí podobizny. Změněna je však barevnost pláště a zlacení

¹⁴⁹ Významná česká herečka a spisovatelka, též dlouholetá družka a manželka spisovatele Karla Čapka

¹⁵⁰ Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna s gestem rukou*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=129>, vyhledáno 27.4.2020

působí dosti zašle. Vysvětlením by mohla být kombinace nasvícení chladného světla dopadajícího na rameno a běžné obnošení oděvu po dvou desetiletích. Potom je tu ale poněkud zvláštní shoda v ignorování takového nasvícení u dalších dvou vyobrazení této Brandlovy podobizny.¹⁵¹ V obou případech se ovšem jedná o výrazně zmenšené a redukované kopie, až miniatury, proto tato odchylka není určující.¹⁵² I tak mírnou změnu původní barevnosti nemůžeme vyloučit, neboť obraz byl v průběhu let postižen neumělými opravami a retušemi, které odstranil při restaurování v roce 1956 V. V. Hlava, a mohlo tedy dojít k jistým změnám.¹⁵³ Zejména na některých částech pláště prosvítá podkladová vrstva zbarvená do červena.

Známky stáří pozorujeme na Brandlově tváři v povadlých rysech a vykukujících šedých vlasech zpod čapky s kožešinou, ale též v postoji, který již není tak vzpřímený jako v dřívějších autoportrétech.

Avšak zásadním rozdílem oproti ostatním vlastním podobiznám je absence malířských atributů, místo toho zde užívá gesto počítání na prstech. Dle písemných dokladů z antiky víme, že již tehdy bylo počítání na prstech užíváno v učených promluvách. V 16. století se v malířství začalo hojně využívat v náboženských i profánních námětech.¹⁵⁴ Vždy se jedná o výčet argumentů, a tedy o snahu obhájit vlastní názor.¹⁵⁵

Jaromír Neumann se domníval, že toto gesto souviselo s Brandlovými finančními problémy, jako podklad pro své tvrzení použil obraz *Boháč* (1. polovina 18. století), který podle něho pochází z blízkého okruhu Petra Brandla. Stařec na plátně má před sebou na stolku mince a jeho počty na prstech se tedy zřejmě týkají peněz.¹⁵⁶

V Brandlově životě, především v pokročilejším věku, lze jen těžko hledat záležitosti, které by se netýkaly otázky financí, v tomto případě však o finanční situaci velmi pravděpodobně nešlo. Z výkladu gesta rukou víme, že se jednalo o argumentaci k nějakému konkrétnímu tématu. Výběrem zobrazeného pohybu rukou se malíř zároveň snažil zdůraznit svou vzdělanost. Ačkoli se tato gestikulace objevovala nejčastěji v náboženských výjevech a zde jde o námět čistě profánní, mohl se Brandl se zmíněným projevem setkat

¹⁵¹ První z kopií pochází z období kolem poloviny 18. století a se nachází v Národním muzeu, druhá je součástí obrazu *Pohled do obrazové sbírky* (asi 1743), který zobrazuje idealizovanou obrazárnu hrabat Lichtenštejnských z Kolovrat na Malé Straně (Brandlova podobizna je v malbě umístěna zcela nalevo)

¹⁵² Vít Vlnas, Brandlovi objednatelé a patroni z řad české aristokracie, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 42-43

¹⁵³ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 102-103

¹⁵⁴ Z náboženských námětů jsou to dvanáctiletý Ježíš v chrámu či Sv. Kateřina v rozpravě s učením, u profánních se jedná o alegorii Dialektiky (zejména v Alegoriích sedmi svobodných umění)

¹⁵⁵ Brandl – dílo malíře, in: Rousová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 36), s. 85-86

¹⁵⁶ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 103

právě v církevním prostředí, ve kterém se běžně pohyboval. Vědomě se použitím vybraného gesta postavil po bok světců, často mučedníků, a dokonce samotného Krista.¹⁵⁷ V jaké situaci mohl chtít významný malíř pomyslně odložit paletu a štětec a obhájit se?

Vzhledem k velmi přesvědčivé dataci, kterou Neumann podle hladkého, širokého stylu a chladnějších odstínů malby situuje do 20. let 18. století, přesněji mezi léta 1722-25,¹⁵⁸ by se případně okolnosti vzniku této podobizny mohly dotýkat eskalujících problémů ve vztahu s manželkou. Helena Brandlová se svým mužem měla neshody již dříve, ovšem v roce 1721, kdy Brandlovi žena údajně zcizila *Portrét malíře Steinfelse*, se jejich vzájemné vztahy značně zhoršily. V následujících letech se Brandlova manželka všemi možnými způsoby domáhala dlužných peněz na výživném, až v roce 1723 v této záležitosti se obrátila na samotného císaře Karla VI. Taková potupa se Brandla jistě hluboce dotkla, sám pak panovníkovi poslal list s výčtem příkoří, která mu žena způsobila a důvody neoprávněnosti jejích požadavků.¹⁵⁹

V této situaci mohl proslulý malíř považovat za nezbytné vyjádřit se též způsobem sobě vlastním a stejně jako v dopise pro císaře vypočíst své argumenty proti „proradné“ manželce. Prostřednictvím autoportrétu neoslovuje konkrétní osobu, nýbrž celou pražskou společnost, své objednavatele i potencionální zákazníky, a snaží se zklidnit rozruch, který svým jednáním jeho manželka vyvolávala až na nejvyšších místech monarchie. Doposud za sebe Brandl nechával mluvit své umění, na všech předchozích autoportrétech jsou jeho rty pevně sevřené a namísto slov k vyjádření používá paletu a štětec. Tentokrát však v zamyšlení promlouvá přímo z vlastní díla a poprvé tu vystupuje spíše jako běžný člověk než jako výjimečně schopný umělec. Vlastní dluhy nejspíše Brandla netrápily tolik jako možné pošramocení jeho pověsti, které by případně mělo za následek pokles obdávce. K tomu mohlo také dojít, protože v roce 1723 nemáme doklad o žádné zakázce, a kromě dokončované malby oltářního plátna *Zavraždění sv. Václava* pro břevnovský klášter, nemáme z tohoto období jediné datované dílo. Oproti manželčiným požadavkům také byly nároky věřitelů zcela oprávněné a neměl tedy důvod a patrně ani úmysl se v tomto směru nějak proti nim ohrazovat. Brandlova finanční situace by v takovém případě tedy měla s obrazem jistou souvislost ovšem jen velmi vzdálenou.

¹⁵⁷ Michal Šroněk, *Comput digital and Jan Hus as Defender of the Faith / Comput digital a Jan Hus jako obhájce víry*, *Umění 61*, 2013, s. 2–22.

¹⁵⁸ Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění* (pozn. 123), s. 65

¹⁵⁹ Před odchodem z Prahy, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 45-50

Stejně jako u dvou starších vlastních podobizen, které jsou provedené v hladké malbě, i zde se na čas objevil předpoklad, že obraz je dílem Jana Kupeckého. V roce 1914 na výstavě německého umění v Darmstadtu byla malba označena jako mužský portrét od Kupeckého. Toto tvrzení vyvrací Antonín Matějček roku 1931, nicméně předpokládal, že se jedná o ranou podobiznu. Vinu na tomto omylu nesly pozdější úpravy a retuše, které zahladily znaky stáří a jichž byl obraz zbaven až při restaurování v roce 1956, jak již bylo zmíněno.¹⁶⁰

Čtvrtý autoportrét také bývá spojován s plátnem *Portrét mladého muže s gestem počítání na prstech* (1710-20), na němž je zobrazen stejný pohyb rukou. Neumann navrhl vzhledem k podobným rysům malíře samotného, že by se mohlo jednat o Brandlova syna Maxmiliána, který otci v dílně pomáhal. Tuto hypotézu však potvrdit nelze.¹⁶¹

3.2.5 Brandlův domnělý autoportrét a možné kryptoportréty

Kromě čtyř podrobně popsanych autoportrétů neznáme žádnou další Brandlovu podobiznu prokazatelně vytvořenou jím samým. *Podobizna Petra Brandla* (asi po 1735), která je koncipována jako autoportrét, byla zhotovena pravděpodobně některým z Brandlových neznámých následovníků. Na Brandlově tváři se již projevují známky velmi pokročilého věku a je oblečen podobně jako na posledních dvou autoportrétech, malířské provedení však na první pohled postrádá mistrovu kvalitu. Prostorová modelace a drobné detaily v kompozici a proporcích nejsou provedeny přesvědčivě. Paradoxně byla tato podobizna až do konce 30. let 20. století bez pochyby považována za Brandlovo autentické dílo. Poprvé Brandlovo autorství zpochybnil V. V. Štěch, který poukázal na nedostatky v malbě, Jaromír Neumann se pak před rokem 1955 obrazem zabýval, a nakonec v roce 1960 dlouhodobou domněnku o Brandlově autoportrétu zcela vyvrátil.¹⁶² Přitom se v knize *Das Barockporträt in Böhmen* ještě v roce 1957 dočteme, že se nepochybně jedná o Brandlovu vlastní podobiznu z období kolem roku 1720.¹⁶³

Otázka kryptoportrétů v Brandlově tvorbě není jednoduchou k zodpovězení. Různí badatelé v Brandlových dílech spatřovali možné kryptoportréty, ovšem u žádného nelze prokázat, že postava na obraze je skutečně Petr Brandl. Uvedme si proto alespoň tři nejzajímavější teorie.

¹⁶⁰ Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 102

¹⁶¹ Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění* (pozn. 123), s. 64

¹⁶² Podobizny, in: Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 39), s. 103-104

¹⁶³ Olga Strettiová (ed.), *Das Barockporträt in Böhmen*, Praha 1957, s. 101-102

V obraze *Sv. Josef s Ježíškem a Pannou Marií* pro karmelitánský klášter, který byl převorkou objednan již v roce 1697, ale Brandl hotové plátno dodal po četných urgencích až roku 1702, spatřuje Neumann první Brandlův kryptoportrét. Na myšlenku ho přivedla podobnost Ježíškova obličej s Brandlovým a výrazná odchylka výsledné malby od přípravné kresby. Spatřuje analogii ve vztazích sv. Rodiny na obraze, kde sv. Josef přivádí dítě k Panně Marii. Brandl je zde v postavě Ježíška podle Neumanna přiveden k převorce kláštera, aby se s ní usmířil, avšak v tomto pojetí v sobě celý výjev nese ironický podtext.¹⁶⁴

Neumann také spatřuje Petra Brandla v dalším oltářním obraze *Sv. Linhart navštěvuje vězně se sv. Vavřincem v oblacích* (1716-17), a to v postavě umdlévajícího nemocného v popředí. Této hypotéze nasvědčuje vedle fyziognomických znaků také skutečnost, že v době, kdy na zakázce pracoval, Brandla postihla vážná choroba. Světelná manipulace v kontrastu bledého těla s méně výrazným okolím a jediná konkrétněji podaná tvář v davu kolem světce podporuje velmi lákavou domněnku. Opět ale nemáme způsob, jak bychom ji mohli dokázat.¹⁶⁵

Poslední zkoumaný možný kryptoportrét v obraze *Patronové země české s Nejsvětější Trojicí* (1728) zaznamenal Jaroslav Prokop. Záhadné postavě v pozadí za sv. Ludmilou, které je vidět pouze polovina obličej, Neumann nevěnoval pozornost, J. Prokop však přišel s argumentací zastupující názor, že se jedná o Brandlovu vlastní podobiznu. Stárnoucí malíř v tíživé životní situaci podle něho hledá úkryt pod ochranou českých patronů a moci nejvyšší, k níž se přimlouvá anděl se sepnutými rukama nad jeho hlavou. Zmíněné prvky byly nejspíše přimalovány později. Zvláštním úkazem však je část obrazu, která částečně splývá s rouchem sv. Jana Nepomuckého, k této drapérii ale nepatří a nápadně připomíná křídlo, jež by tím pádem vycházelo z Brandlových zad.¹⁶⁶ Proto vlastní kryptoportrét v tomto případě není příliš pravděpodobný. Osoba s křídlem a modlící se anděl v oblacích by mohly být do obrazu přimalováni až po Brandlově smrti. Pak by zobrazeným mohl být Brandl v memoriálním charakteru. Jde ovšem pouze o další nepotvrzenou hypotézu.

¹⁶⁴ Monumentální obrazy, in: idem, s. 46-47; Dalibor Lešovský, Brandlovy kresby a grafické listy podle jeho předloh, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 121

¹⁶⁵ Před odchodem z Prahy, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 39-40

¹⁶⁶ Sedlecká intermezza, in: Prokop, *Petr Brandl* (pozn. 38), s. 76-81

3.3 Srovnání portrétní malby s autoportrétem

Pro pozorovatele, který prochází obrazovou galerií, nejsou rozdíly mezi portrétem a autoportrétem často zřetelné a všeobecně ani příliš podstatné. Z dnešního pohledu na portrétovanou postavu možná převažuje názor, jaký uvádí Ladislav Kesner v katalogu k výstavě českého portrétního v roce 1971: „...**jak je neskonale důležitější, než kdo.**“¹⁶⁷

Historik ani historická osoba by jistě nesouhlasili. Portrét, zvláště rozšířený a důležitý v barokní éře, především prezentoval zobrazeného. Kvalitní malířské provedení bylo samozřejmě podstatnou součástí, protože i volba umělce pro provedení portrétního reprezentovala postavení objednavatele, avšak ve výsledku vždy šlo hlavně o portrétovaného. Kulturní aktivity jednotlivých společenských vrstev se vždy řídily napodobením vzoru vrstvy nadřazené. Pokud tedy své podobizny vytvářela nejvyšší společenská vrstva kolem panovníckého dvora, postupně se tento trend přenesl až k měšťanům.¹⁶⁸

Pro sběratelství 2. poloviny 17. a 18. století v Čechách byly portréty velmi zajímavým objektem. Šlechtici tvořili ve svých sídlech galerie rodinných předků, své podobizny nechávali kopírovat a obdarovávali s nimi přátele a rodinné příslušníky. Mnoha kopií se dočkaly též portréty významných osobností, které byly dále distribuovány a plnily obrazové sbírky.¹⁶⁹

Malíři na své umění v rámci portrétní malby mohli upozornit prostřednictvím vlastních podobizen, které se díky příznivému uměleckému trhu s autoportréty a portréty obecně nejspíš poměrně záhy dostaly do některé ze soukromých sbírek. Provedením vlastní podobizny mohl malíř zaujmout návštěvníky galerie, v níž byla podobizna umístěna, a získat v nich potencionální zákazníky. Proto nejde o samoúčelný obraz jako u reprezentativního portrétního, který je dílem komemorativním, ale o jakýsi způsob propagace své řemeslné zdatnosti a samozřejmě také vlastní osoby. O to podivnější je skutečnost, že se nám barokních autoportrétů v českém prostředí dochovalo tak malé množství.¹⁷⁰

V portrétní tvorbě se malíř musel v notné míře přizpůsobit požadavkům objednavatele. Podíváme-li se na soubor dochovaných portrétů od Petra Brandla, uvidíme rozmanité možnosti pojetí. Zobrazené osoby se objevují v poprsí, polopostavě, polopostavě po

¹⁶⁷ Ladislav Kesner (ed.), *Český portrét* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1971, s. 6

¹⁶⁸ Zdeněk Hojda – Mojmír Horyna, Zámek a palác – Aristokracie v čase proměn, in: Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie* (pozn. 4), s. 342

¹⁶⁹ *Artis Pictoriae Amatores*, in: Lubomír Slaviček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství* (kat. výst.), Praha 1993, s. 98-99

¹⁷⁰ Brandlova portrétní tvorba, in: Steckerová (ed.), *Petr Brandl* (pozn. 40), s. 9, 21-22

kolena, ale i celé postavě. Jinak jsou zpodobňování církevní hodnostáři, jinak vysoká šlechta, jinak měšťané. Pozadí se liší podle preference objednavatele od neurčitého až po velmi detailní.¹⁷¹

U autoportrétu¹⁷² o výsledné podobě rozhoduje jedině autor sám. Může přihlížet k dobovým tendencím, může si vybírat zajímavé materiály svého oděvu, aby ukázal své mistrovství, ovšem ve výsledku vždy záleží na něm, jak chce sám sebe prezentovat. Zda nechá převážit svoji uměleckou či lidskou stránku.¹⁷³

Zajímavou skutečností při vzniku autoportrétu je fakt, že i ve vlastních podobiznách oproštěných od jakékoli idealizace nikdy nespatříme přesnou umělcovu podobu. Zatímco při portrétování model sedí před malířem a ten přenáší podobu na plátno, pro vznik autoportrétu si před sebe musí umělec postavit zrcadlo a vypoobnit svůj vlastní odraz. Tím pádem však dojde k zrcadlovému otočení a malířova podoba dostane ještě subjektivnější rozměr, jelikož ho vidíme jako on sám sebe nejen v myšlenkovém rozměru, nýbrž i ve fyzické podobě. Bezděčně nám tedy odhaluje více, než by možná chtěl.¹⁷⁴

¹⁷¹ Ibidem, s. 9-25

¹⁷² Pakliže by se nejednalo o jasně specifikovanou zakázku, to však nebylo obvyklé.

¹⁷³ Vlastní podobizny Petra Brandla, in: Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění* (pozn. 123), s. 49

¹⁷⁴ Miroslava Kacetlová, *Autoportrét v českém barokním malířství* (pozn. 109), s. 16

Závěr

Práce je rozdělena na tři hlavní části. První pojednává o situaci malířství v Čechách v průběhu 17. století. Vyzdvihuje hlavní umělecké osobnosti v čele s Karlem Škrétou a mapuje různá východiska pro dílo Petra Brandla.

Následující dvě hlavní části se zabývají malířem samotným, přičemž druhá kapitola sleduje život a dílo Petra Brandla. Snaží se v chronologickém sledu postihnout základní životní události ve spojitosti s uměleckou tvorbou. Postupuje od Brandlových začátků, z nichž se nám bohužel příliš mnoho děl nezachovalo, přes vrcholné období, kdy se těšil přízni svých vysoce postavených objednavatelů, především při práci pro hraběte Černína, až po závěr života, který provázely eskalující spory s manželkou a pohledávky věřitelů.

Poslední úsek se věnuje autoportrétu. V úvodu jde o zběžné nastínění historie autoportrétu a jeho nejvýznamnějších představitelů v českém i evropském rámci. Navazuje rozbor čtyř Brandlových vlastních podobizen, které vykazují na první pohled spoustu společných znaků, při podrobnějším zkoumání narazí však pozorovatel na celou řadu rozdílů. Zvláště se vyčleňuje poslední Brandlův autoportrét, kde nevystupuje přímo jako malíř, ale spíše jako člověk s vlastními problémy. V textu jsem nastínila možnost, že by vyobrazení mohlo souviset s neshodami s manželkou. Dále pokračuje krátké pojednání o Brandlově portrétu, který byl až do 60. let 20. století považován za jeho vlastní podobiznu, a nastínění některých možných kryptoportrétů ukrytých v Brandlových malbách a jejich relevance. V závěru ještě završuje práci drobné srovnání rozdílnosti portrétní tvorby s autoportrétem.

Petr Brandl bezpochyby disponoval výjimečnými uměleckými schopnostmi a byl si jich vědom. A právě díky svému vysokému sebevědomí a jistoty v odbytu malířské produkce mohl vzniknout v Čechách ve své době ojedinělý, dalo by se téměř říci cyklus autoportrétů jediného umělce. Brandlovy vlastní podobizny byly nadto hojně kopírovány, což jen dokazuje jejich oblíbenost.

V odborných kruzích se otázce díla Petra Brandla dostává dostatek pozornosti a stejnou dávku zájmu by si zcela jistě zasloužili i někteří opomíjenější malíři. Přesto zůstávají Brandlovy autoportréty trochu zastíněné ostatní jeho malířskou produkcí, ačkoli se v rámci českého prostředí jedná o jedinečný soubor s vysokou vypovídající hodnotou.

Seznam použitých informačních zdrojů

Knižní zdroje

- Milena Bartlová, *Pravda zvítězila: výtvarné umění a husitství 1380-1490*, Praha 2015
- Oldřich J. Blažíček, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1971
- Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1, od počátků renesance do závěru baroka*, Praha 1989
- Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007
- Eliška Fučíková (ed.), *Rudolf II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy*, Praha 1997
- Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1997
- Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/1, od počátků do konce středověku*, Praha 1984
- Petr Chotěbor – Ivo Hlobil a kol., *Petr Parléř: Svatovítská katedrála 1356-1399*, Praha 1999
- Miroslava Kacetlová, *Autoportrét v českém barokním malířství* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2006
- Ladislav Kesner (ed.), *Český portrét* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1971
- František Nesejt, *České barokní umění*, Hradec Králové 2000
- Jaromír Neumann, *Karel Škréta*, Praha 1956
- Jaromír Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění: soubor uměleckohistorických statí*, Praha 1960
- Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668-1735*, Praha 1968
- Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974
- José Pijoán, *Dějiny umění 3.*, Praha 1983
- John Harold Plumb, *Renesance*, Praha 1969
- Adam Pokorný, *Restaurátorská dokumentace: Petr Brandl, Vlastní podobizna zv. Lobkovická, kolem 1697, Národní galerie v Praze*, Praha 2010
- Jaroslav Prokop, *Petr Brandl: Životní a umělecký epilog 1725-35*, Praha 2006
- Jaroslav Prokop, *Petr Brandl – Život a dílo v archivních pramenech a starší odborné literatuře*, Praha 2016
- Andrea Rousová, *Petr Brandl: Malíř neřestí pozemských*, Praha 2004

Andrea Rousová, *Žánrová malba 17. a počátku 18. století v Čechách* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2011

Andrea Rousová (ed.), *Petr Brandl – mistr barokní malby*, Praha 2013

Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství* (kat. výst.), Praha 1993

Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (ed.), *Vznešenost a zbožnost, Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Plzeň 2015

Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl (1668-1735). Studie*, Praha 2018

Olga Strettiová (ed.), *Das Barockporträt in Böhmen*, Praha 1957

Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600-1656*, Praha 1997

Michal Šroněk – Jaroslava Hausenblasová, *Gloria et Miseria 1618-1648: Praha v době třicetileté války*, Praha 1998

Michal Šroněk, Comput digital and Jan Hus as Defender of the Faith / Comput digital a Jan Hus jako obhájce víry, *Umění 61*, 2013, s. 2–22

Gabriela Trojanová, *Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2008

Štěpán Vácha – Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty: pražští malíři v letech 1640-1680*, Praha 2017

Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001

Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001

Internetové zdroje

Beth Harris – Steven Zucker, *Dürer, Self-portrait (1500)*, <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/durer/v/albrecht-d-rer-self-portrait-1500>, vyhledáno 19.4.2020

Beth Harris – Steven Zucker, *Judith Leyster, Self-portrait*, <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/baroque-art1/holland/v/leyster-self>

James Heard, *Rembrandt: The power of his self portraits | National Gallery*, <https://www.youtube.com/watch?v=ENYeIydLtWI>, vyhledáno 21.4.2020

Jaroslav Prokop, *Archiválie*, <http://petrbrandl.eu/archivalie/>, vyhledáno 22.3.2020

Royal Collection Trust, *Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)*, <https://www.rct.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura>, vyhledáno 22.4.2020

Slovenská národná galérie, *Autoportrét Kupeckého*, https://www.webume-nia.sk/cs/dielo/SVK:GMB.C_340, vyhledáno 26.4.2020

O. Trmalová, *Petr Jan Brandl*, <https://www.esbirky.cz/predmet/5232630>, vyhledáno 24.4.2020

Andrea Steckerová, *Katalog děl*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/>, vyhledáno 7.4.2020

Andrea Steckerová, *Sv. Antonín Poustevník*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=23>, vyhledáno 7.4.2020

Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna s gestem rukou*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=129>, vyhledáno 27.4.2020

Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna v paruce (zv. Strahovská)*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=143>, vyhledáno 25.4.2020

Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna (zv. Lobkovická)*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=113>, vyhledáno 24.4.2020

Andrea Steckerová, *Vlastní podobizna (zv. Vídeňská)*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=166>, vyhledáno 26.4.2020

Přílohy

Seznam vyobrazení

- Obr. 1 Petr Brandl, Vlastní podobizna (lobkovická), kolem 1697
- Obr. 2 Petr Brandl, Vlastní podobizna v paruce (strahovská), kolem 1703
- Obr. 3 Petr Brandl, Vlastní podobizna (vídeňská), 1705-1710
- Obr. 4 Petr Brandl, Vlastní podobizna s gestem rukou, 1722-1725
- Obr. 5 Bartholomeus Spranger, Epitaf pražského zlatníka Mikuláše Müllera, 1592-93
- Obr. 6 Matyáš Mayer, Sv. Václav mezi anděly, 1629
- Obr. 7 Karel Škréta, Smrt Drahomíry, 1641-43
- Obr. 8 Karel Škréta, Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem, 1647
- Obr. 9 Michael L. Willmann, Sv. Jeroným s andělem Posledního soudu, kolem 1664
- Obr. 10 Jan Kryštof Liška, Nanebevzetí Panny Marie, kolem 1696
- Obr. 11 Kristián Schröder kopie podle Bernarda Strozziho, Kázání sv. Jana Křtitele, konec 17. století
- Obr. 12 Jan Rudolf Bys, Penelopa a její nápadníci, 1692
- Obr. 13 Michael Václav Halbax, Sv. Pavel a Silas ve vězení, kolem 1700
- Obr. 14 Petr Brandl, Sv. Antonín Paduánský s Ježíškem, kolem 1690
- Obr. 15 Petr Brandl, Kající Máří Magdalena, asi 1693
- Obr. 16 Petr Brandl, Právní porada (svatební smlouva), kolem 1695
- Obr. 17 Petr Brandl, Vidění sv. Terezie, 1697
- Obr. 18 Petr Brandl, Zvěstování P. Marii, 1697
- Obr. 19 Petr Brandl, Stětí sv. Barbory, asi 1699
- Obr. 20 Petr Brandl, Rodinná podobizna Ferdinanda Hroznaty hr. Kokořovského z Kokořova s dcerami a syny, kolem 1700
- Obr. 21 Petr Brandl, Caesarovi přinášejí hlavu Pompeiovu, 1698-1700
- Obr. 22 Petr Brandl, Sv. Josef s Ježíškem a Panna Marie (přípravná kresba k oltáři Sv. Rodiny), asi 1697
- Obr. 23 Petr Brandl, Sv. Josef s Ježíškem a Pannou Marií (Sv. Rodina), 1702
- Obr. 24 Petr Brandl, Narození Panny Marie, 1703
- Obr. 25 Petr Brandl, Obláčka sv. Norberta (P. Marie dává sv. Norbertovi bílé řádové roucho), 1707
- Obr. 26 Petr Brandl, Sv. Norbert dostává od sv. Augustina knihu řádových pravidel, 1707

- Obr. 27 Petr Brandl, Křest Kristův, 1715-16
- Obr. 28 Petr Brandl, Kázání sv. Jana Křtitele, kolem 1720
- Obr. 29 Petr Brandl, Křest Kristův, po 1721
- Obr. 30 Petr Brandl, Křest Kristův, 1722
- Obr. 31 Petr Brandl, Sv. Linhart navštěvuje vězně se sv. Vavřincem v oblacích, 1716-17
- Obr. 32 Petr Brandl, Podobizna opata Otmar Daniela Zinkeho, asi 1715
- Obr. 33 Petr Brandl, Smrt sv. Benedikta, 1719
- Obr. 34 Petr Brandl, Smrt poustevníka Vintíře, 1718-19
- Obr. 35 Petr Brandl, Ukřižování s Pannou Marií Bolestnou, 1719
- Obr. 36 Petr Brandl, Zavraždění sv. Václava, 1719-23
- Obr. 37 Petr Brandl, Historie Josefa Egyptského, 1721
- Obr. 38 Kopie podle Petra Brandla, Podobizna Františka Josefa hraběte Černína, kolem 1740
- Obr. 39 Kopie podle Petra Brandla, Podobizna manželky Františka Josefa hraběte Černína, Marie Isabelly, markýzy z Westerloo, kolem 1740
- Obr. 40 Petr Brandl, Sv. František z Pauly, 1725-26
- Obr. 41 Petr Brandl, Sv. Jan Nepomucký, 1725-26
- Obr. 42 Petr Brandl, Sv. Antonín Poustevník, 1726
- Obr. 43 Petr Brandl, Simeon s Ježíškem, po 1725
- Obr. 44 Petr Brandl, Klanění tří králů, 1727
- Obr. 45 Petr Brandl, Sv. Blažej uzdravuje nemocnou dívku, 1727
- Obr. 46 Petr Brandl, Sv. Jakub Větší, 1727-28
- Obr. 47 Petr Brandl, Nanebevzetí Panny Marie, 1728
- Obr. 48 Petr Brandl, Patronové země české s Nejsvětější Trojicí, 1728
- Obr. 49 Petr Brandl, Sv. Juliána, 1729
- Obr. 50 Petr Brandl, Patronové země české s Nejsvětější Trojicí (detail s možným Brandlovým kryptoportrétem uprostřed), 1728
- Obr. 51 Petr Brandl, Vidění sv. Luitgardy, 1729
- Obr. 52 Matyáš Bernard Braun, Vidění sv. Luitgardy, 1710
- Obr. 53 Petr Brandl, Nanebevzetí Panny Marie, 1731-32
- Obr. 54 Petr Brandl, Podobizna Františka Antonína hraběte Šporka, 1731
- Obr. 55 Petr Brandl, Ukřižovaný Kristus, 1733
- Obr. 56 Petr Brandl, Panna Marie Bolestná, 1733
- Obr. 57 Michael J. Rentz podle Petra Brandla, Sv. Jan Nepomucký jako almužník, 1733
- Obr. 58 Petr Brandl, Umučení sv. Bartoloměje, 1734

- Obr. 59 Petr Brandl, Nejsvětější Trojice, 1734
- Obr. 60 Jan Kupecký, Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho (Podobizna neznámého šlechtice), 1709
- Obr. 61 Jan Kupecký, Vlastní podobizna umělce malujícího portrét manželky, 1711
- Obr. 62 Václav Vavřinec Reiner, Vlastní podobizna, asi 1725
- Obr. 63 Václav Vavřinec Reiner, Orfeus se zvířaty v krajině, asi 1720
- Obr. 64 Jan František Händel (?), Ukřižování, 1730
- Obr. 65 Filip Kristián Bentum, Anna Alžběta Lažanská, 1725-31
- Obr. 66 Johann Ignaz Cimbali, Zvěstování Panně Marii (skica), kolem 1760
- Obr. 67 Petr Parlář, Autoportrét, kolem 1380
- Obr. 68 Albrecht Dürer, Autoportrét, 1500
- Obr. 69 Bartholomeus Spranger, Autoportrét, 1580-85
- Obr. 70 Hans von Aachen, Autoportrét s číší vína, 1596
- Obr. 71 Rembrandt van Rijn, Autoportrét, 1629
- Obr. 72 Rembrandt van Rijn, Autoportrét, 1640
- Obr. 73 Artemisia Gentileschi, Autoportrét jako alegorie malířství, 1638-39
- Obr. 74 Judith Leyster, Autoportrét, 1633
- Obr. 75 Neznámý autor, Kopie lobkovické podobizny, konec 18. století
- Obr. 76 snad Václav Bernard Ambrozi, Kopie lobkovické podobizny, konec 18. století
- Obr. 77 Jan J. Balzer, Portrét Petra Brandla podle kresby Jana T. Kleinhardta, 1773
- Obr. 78 Petr Brandl, Podobizna Jana Samuela Františka Wussina, 1703
- Obr. 79 Kopie podle Petra Brandla, Vlastní podobizna, 1. pol. 18. století
- Obr. 80 Kopie podle Petra Brandla, Vlastní podobizna, 30.-40. léta 18. století
- Obr. 81 Johann Gottfried Saiter, Kopie Brandlovy vídeňské podobizny (údajně Autoportrét Jana Kupeckého), 1740
- Obr. 82 Následovník Petra Brandla (?), Podobizna Petra Brandla (domnělý autoportrét), asi po 1735
- Obr. 83 Okruh Petra Brandla, Boháč, 1. pol. 18. století
- Obr. 84 Petr Brandl, Podobizna mladého muže s gestem počítání na prstech, 1710-20

Obrazová příloha



Obr. 5 Bartholomeus Spranger,
Epitaf pražského zlatníka Mikuláše Müllera, 1592-93



Obr. 6 Matyáš Mayer,
Sv. Václav mezi anděly, 1629



Obr. 7 Karel Škréta, Smrt Drahomíry, 1641-43



Obr. 8 Karel Škréta, Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem, 1647



Obr. 9 Michael L. Willmann, Sv. Jeroným s andělem Posledního soudu, kolem 1664



Obr. 10 Jan Kryštof Liška, Nanebevzetí Panny Marie, kolem 1696



Obr. 11 Kristián Schröder kopie podle Bernarda Strozziho, Kázání sv. Jana Křtitele, konec 17. století



Obr. 12 Jan Rudolf Bys, Penelopa a její nápadníci, 1692



Obr. 13 Michael Václav Halbax, Sv. Pavel a Silas ve vězení, kolem 1700



Obr. 14 Petr Brandl, Sv. Antonín Paduánský s Ježíškem, kolem 1690



Obr. 15 Petr Brandl, Kající Máří Magdalena, asi 1693



Obr. 16 Petr Brandl, Právní porada (svatební smlouva), kolem 1695



Obr. 17 Petr Brandl, Vidění sv. Terezie, 1697



Obr. 18 Petr Brandl, Zvěstování P. Marii, 1697



Obr. 19 Petr Brandl, Stětí sv. Barbory, asi 1699



Obr. 20 Petr Brandl, Rodinná podobizna Ferdinanda Hroznaty hr. Kokořovského z Kokořova s dcerami a syny, kolem 1700



Obr. 21 Petr Brandl, Caesarovi přinášejí hlavu Pompeiovu, 1698-1700



Obr. 22 Petr Brandl, Sv. Josef s Ježíškem a Panna Marie (přípravná kresba k oltáři Sv. Rodiny), asi 1697



Obr. 23 Petr Brandl, Sv. Josef s Ježíškem a Pannou Marií (Sv. Rodina), 1702



Obr. 24 Petr Brandl, Narození Panny Marie, 1703



Obr. 25 Petr Brandl, Obláčka sv. Norberta (P. Marie dává sv. Norbertovi bílé řádové roucho), 1707



Obr. 26 Petr Brandl, Sv. Norbert dostává od sv. Augustina knihu řádových pravidel, 1707



Obr. 27 Petr Brandl, Křest Kristův, 1715-16



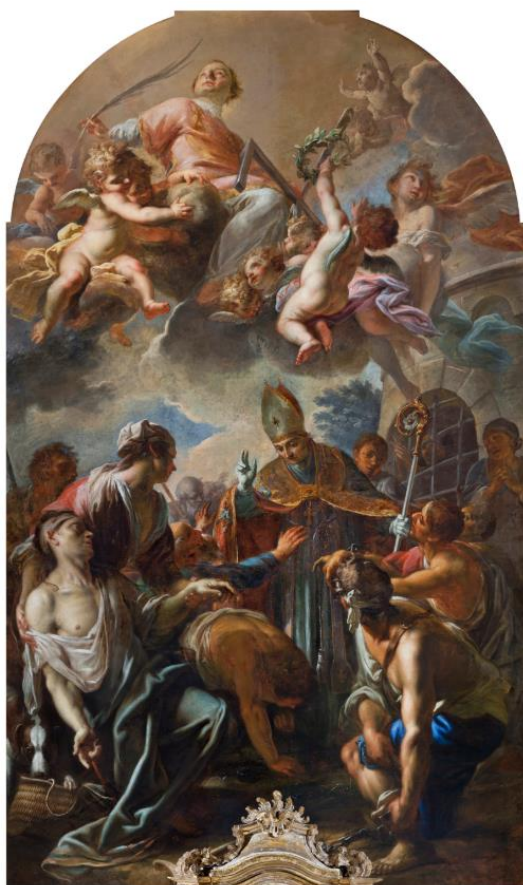
Obr. 28 Petr Brandl, Kázání sv. Jana Křtitele, kolem 1720



Obr. 29 Petr Brandl, Křest Kristův, po 1721



Obr. 30 Petr Brandl, Křest Kristův, 1722



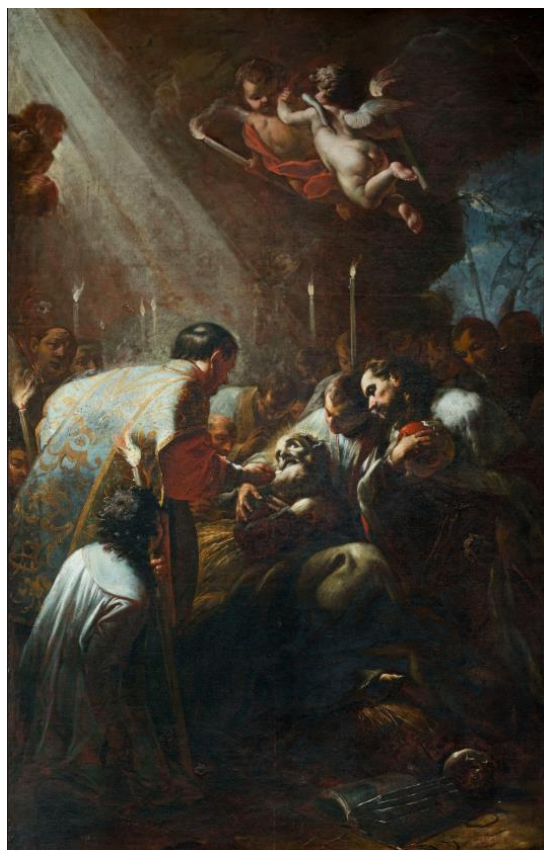
Obr. 31 Petr Brandl, Sv. Linhart navštěvuje vězně se sv. Vavřincem v oblacích, 1716-17



Obr. 32 Petr Brandl, Podobizna opata Otmara Daniela Zinkeho, asi 1715



Obr. 33 Petr Brandl, Smrt sv. Benedikta, 1719



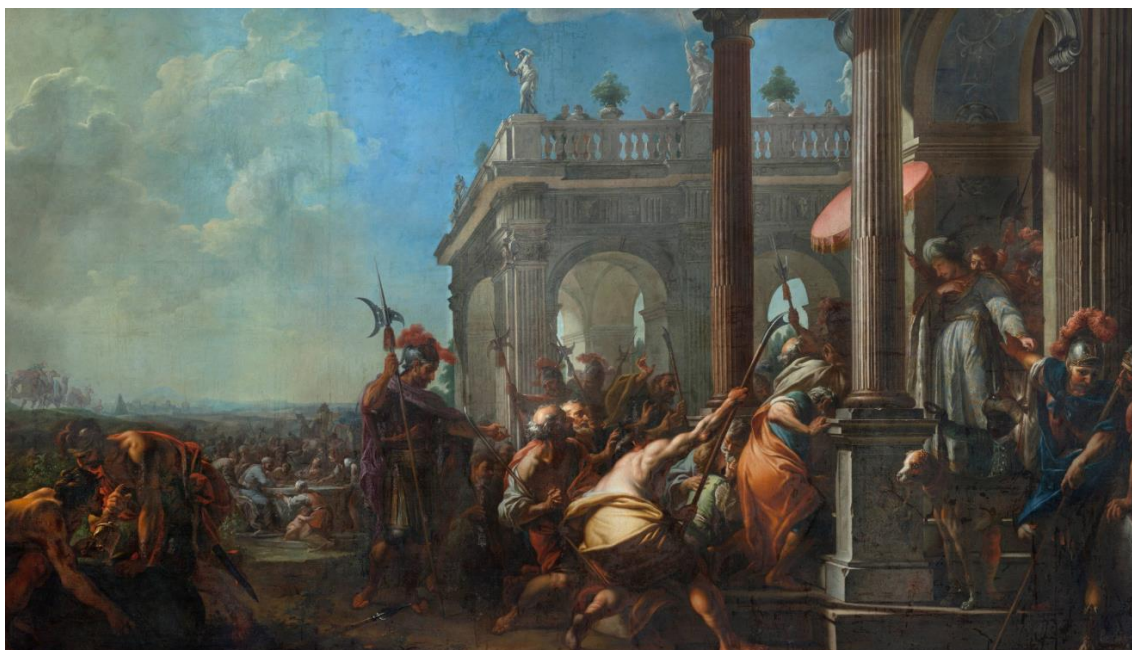
Obr. 34 Petr Brandl, Smrt poustevníka Vintíře, 1718-19



Obr. 35 Petr Brandl, Ukřižování s Pannou Marií Bolestnou, 1719



Obr. 36 Petr Brandl, Zavraždění sv. Václava, 1719-23



Obr. 37 Petr Brandl, Historie Josefa Egyptského, 1721



Obr. 38 Kopie podle Petra Brandla,
Podobizna Františka Josefa hraběte Černína,
kolem 1740



Obr. 39 Kopie podle Petra Brandla,
Podobizna manželky Františka Josefa hraběte
Černína, Marie Isabelly, markýzy z Westerloo,
kolem 1740



Obr. 40 Petr Brandl, Sv. František z Pauly, 1725-26



Obr. 41 Petr Brandl, Sv. Jan Nepomucký, 1725-26



Obr. 42 Petr Brandl, Sv. Antonín Poustevník, 1726



Obr. 43 Petr Brandl, Simeon s Ježíškem, po 1725



Obr. 44 Petr Brandl,
Klanění tří králů, 1727



Obr. 45 Petr Brandl,
Sv. Blažej uzdravuje nemocnou dívku, 1727



Obr. 46 Petr Brandl,
Sv. Jakub Větší, 1727-28



Obr. 47 Petr Brandl, Nanebevzetí Panny Marie, 1728



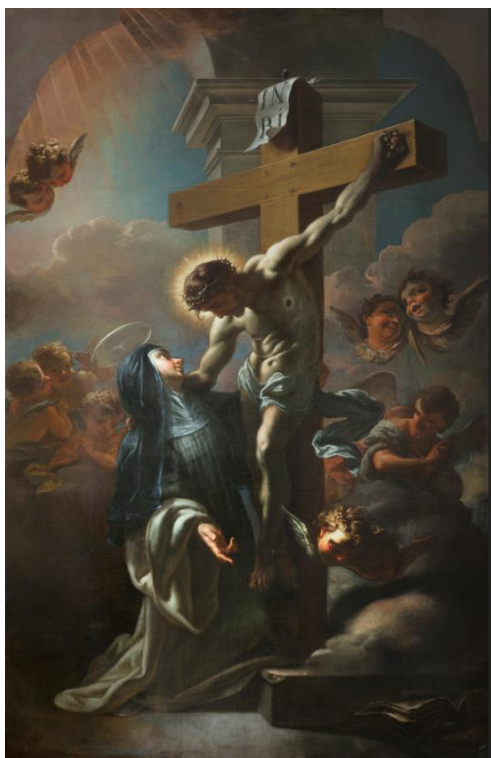
Obr. 48 Petr Brandl, Patronové země české s Nejsvětější Trojicí, 1728



Obr. 49 Petr Brandl, Sv. Juliána, 1729



Obr. 50 Petr Brandl, Patronové země české s Nejsvětější Trojicí (detail s možným Brandlovým kryptoportrétem uprostřed), 1728



Obr. 51 Petr Brandl,
Vidění sv. Luitgardy, 1729



Obr. 52 Matyáš Bernard Braun,
Vidění sv. Luitgardy, 1710



Obr. 53 Petr Brandl, Nanebevzetí Panny Marie, 1731-32



Obr. 54 Petr Brandl, Podobizna
Františka Antonína hraběte Šporka, 1731



Obr. 55 Petr Brandl, Ukřižovaný Kristus, 1733



Obr. 56 Petr Brandl, Panna Marie Bolestná, 1733



Obr. 57 Michael J. Rentz podle Petra Brandla, Sv. Jan Nepomucký jako almužník, 1733



Obr. 58 Petr Brandl, Umučení sv. Bartoloměje, 1734



Obr. 59 Petr Brandl,
Nejsvětější Trojice, 1734



Obr. 60 Jan Kupecký, Podobizna malíře miniatur Karla
Bruniho (Podobizna neznámého šlechtice), 1709



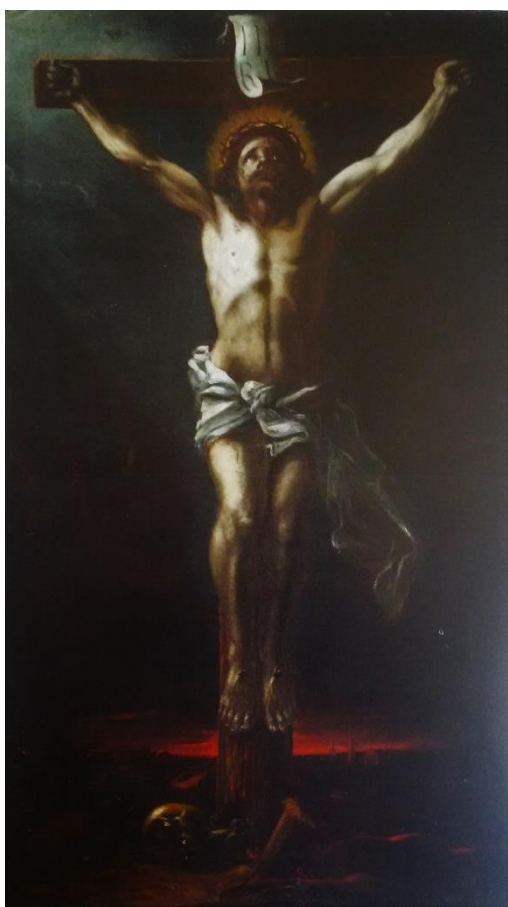
Obr. 61 Jan Kupecký, Vlastní podobizna
umělce malujícího portrét manželky, 1711



Obr. 62 Václav Vavřinec Reiner,
Vlastní podobizna, asi 1725



Obr. 63 Václav Vavřinec Reiner,
Orfeus se zvířaty v krajině, asi 1720



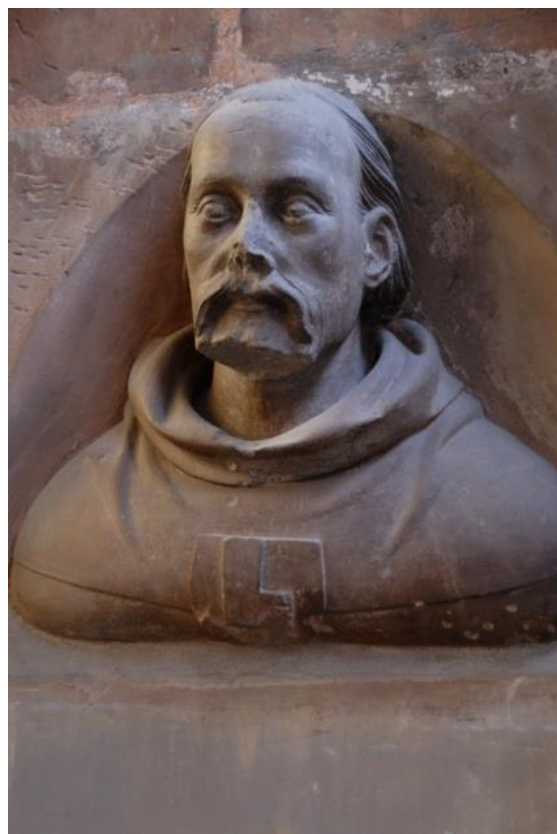
Obr. 64 Jan František Händel (?),
Ukřižování, 1730



Obr. 65 Filip Kristián Bentum,
Anna Alžběta Lažanská, 1725-31



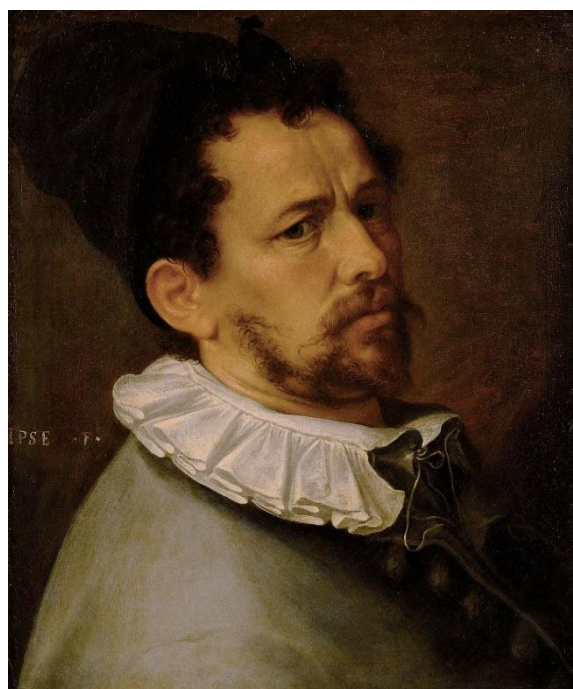
Obr. 66 Johann Ignaz Cimbali, Zvěstování Panně Marii (skica), kolem 1760



Obr. 67 Petr Parléř, Autoportrét, kolem 1380



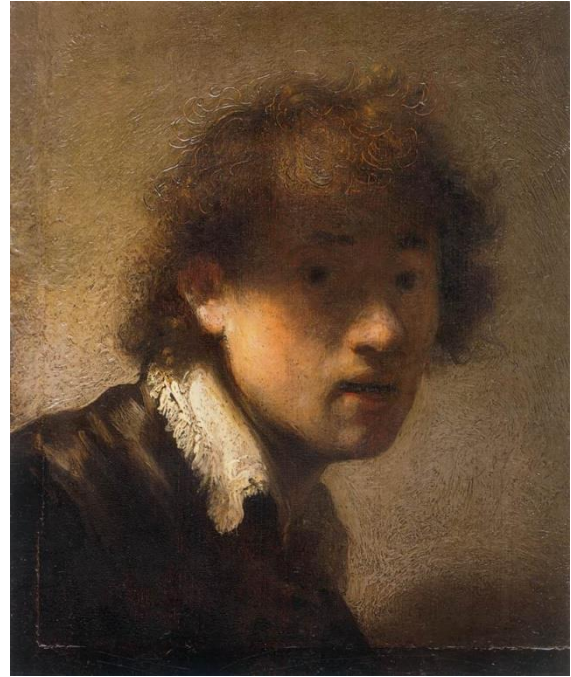
Obr. 68 Albrecht Dürer, Autoportrét, 1500



Obr. 69 Bartholomeus Spranger, Autoportrét, 1580-85



Obr. 70 Hans von Aachen,
Autoportrét s číší vína, 1596



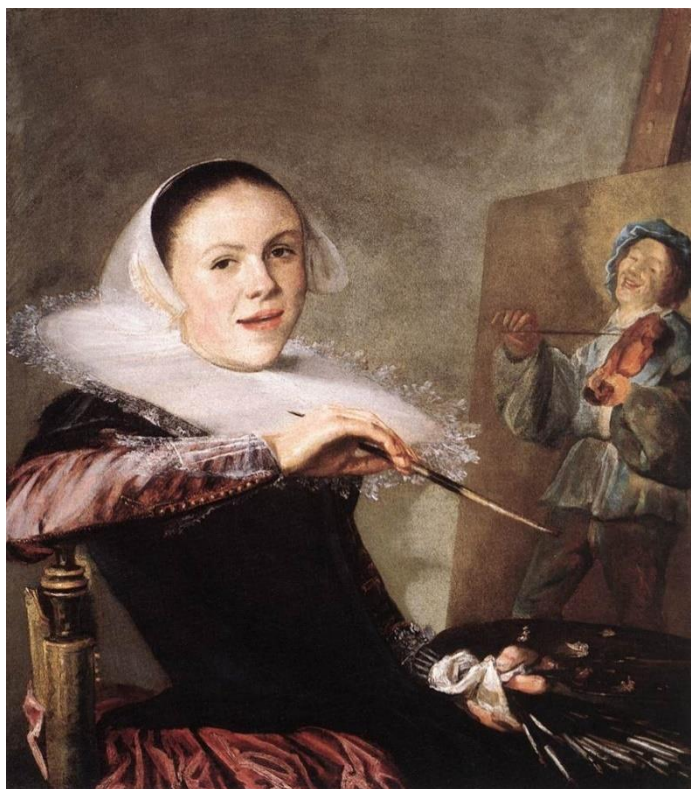
Obr. 71 Rembrandt van Rijn,
Autoportrét, 1629



Obr. 72 Rembrandt van Rijn,
Autoportrét, 1640



Obr. 73 Artemisia Gentileschi,
Autoportrét jako alegorie malířství, 1638-39



Obr. 74 Judith Leyster, Autoportrét, 1633



Obr. 75 Neznámý autor, Kopie lobkovické podobizny, konec 18. století



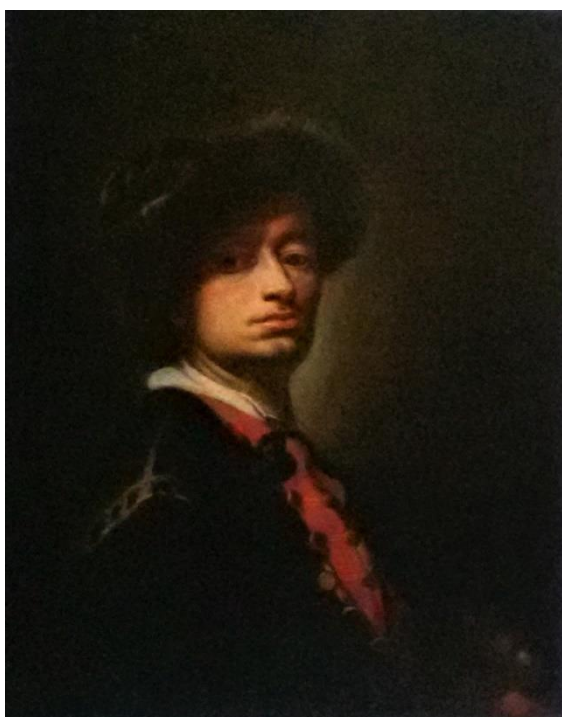
Obr. 76 snad Václav Bernard Ambrozi, Kopie lobkovické podobizny, konec 18. století



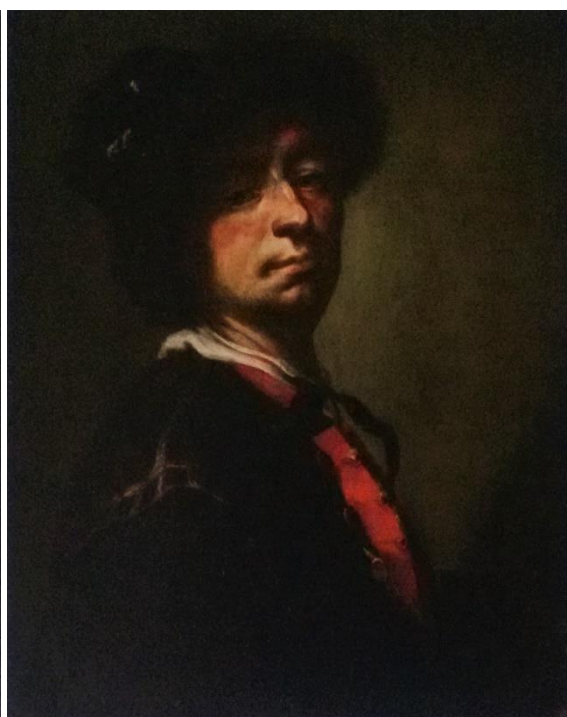
Obr. 77 Jan Jiří Balzer, Portrét Petra Brandla podle kresby Jana Tomáše Kleinhardta, 1773



Obr. 78 Petr Brandl, Podobizna Jana Samuela Františka Wussina, 1703



Obr. 79 Kopie podle Petra Brandla, Vlastní podobizna (Kremsmünster), 1. pol. 18. století



Obr. 80 Kopie podle Petra Brandla, Vlastní podobizna (NG), 30.-40. léta 18. století



Obr. 81 Johann Gottfried Saiter,
Kopie Brandlovy vídeňské podobizny
(údajně Autoportrét Jana Kupeckého), 1740



Obr. 82 Následovník Petra Brandla (?),
Podobizna Petra Brandla (domnělý autoportrét),
asi po 1735



Obr. 83 Okruh Petra Brandla, Boháč,
1. pol. 18. století



Obr. 84 Petr Brandl, Podobizna mladého
muže s gestem počítání na prstech, 1710-20

Zdroje obrazové přílohy

- Obr. 1 Vlastní podobizna (zv. Lobkovická), *Petr Brandl 1668-1735*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=113>, vyhledáno 24.4.2020
- Obr. 2 Vlastní podobizna v paruce (zv. Strahovská), idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=143>, vyhledáno 25.4.2020
- Obr. 3 Vlastní podobizna (zv. Vídeňská), idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=166>, vyhledáno 26.4.2020
- Obr. 4 Vlastní podobizna s gestem rukou, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=129>, vyhledáno 27.4.2020
- Obr. 5 Epitaf pražského zlatníka Mikuláše Müllera, *Národní galerie Praha*, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1574, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 6 České barokní malířství, *Quizlet*, <https://quizlet.com/298283917/p-ceske-barokni-malirstvi-flash-cards/>, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 7 Smrt kněžny Drahomíry, *Aktuálně.cz*, <https://magazin.aktualne.cz/karel-skretas-mrt-knezny-drahomiry/r~7e51d3aa533111ea80ca0cc47ab5f122/>, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 8 Karel Škréta, *Soukromá filokartie*, <http://veranovotna.blog.cz/galerie/stare-evropske-umeni/baroko-v-cechach/skreta-karel-1610-1674/>, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 9 Sv. Jeroným s andělem Posledního soudu, *Národní galerie Praha*, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1249, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 10 Nanebevzetí Panny Marie, idem, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 11 Restaurování obrazu, *Biskupství litoměřické*, <https://www.dltm.cz/restaurovani-obrazu-kazani-sv-jana-krtitle-od-christiana-schrodera>, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 12 *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Rudolf_Bys_1662-1738_-_Penelopa_a_jeji_napadnici.jpg, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 13 Sv. Pavel a Silas ve vězení, *Národní galerie Praha*, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_2303, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 14 Sv. Antonín Paduánský s Ježíškem, *Petr Brandl 1668-1735*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=109>, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 15 Kající Máří Magdalena, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=60>, vyhledáno 4.5.2020
- Obr. 16 Právní porada (svatební smlouva), idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=136>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 17 Vidění sv. Terezie, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=82>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 18 Zvěstování Panně Marii, idem <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=161>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 19 Stětí sv. Barbory, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=50>, vyhledáno 5.5.2020

- Obr. 20 Rodinná podobizna Ferdinanda Hroznaty hr. Kokořovského z Kokořova s dcerami a syny, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=150>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 21 Caesarovi přináší hlavu Pompeiovu, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=29>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 22 Sv. Josef s Ježíškem a Panna Marie, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=176>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 23 Sv. Josef s Ježíškem a Pannou Marií (Sv. Rodina), idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=83>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 24 Narození Panny Marie, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=14>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 25 Obláčka sv. Norberta, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=15>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 26 Sv. Norbert dostává od sv. Augustina knihu řádových pravidel, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=16>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 27 Křest Kristův, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=54>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 28 Kázání sv. Jana Křtitele, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=13>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 29 Křest Kristův, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=240>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 30 Křest Kristův, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=97>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 31 Sv. Linhart navštěvuje vězně se sv. Vavřincem v oblacích, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=79>, 5.5.2020
- Obr. 32 Podobizna opata Otmara Daniela Zinkeho, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=10>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 33 Smrt sv. Benedikta, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=103>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 34 Smrt poustevníka Vintíře, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=99>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 35 Ukřižování s Pannou Marií Bolestnou, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=104>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 36 Zavraždění sv. Václava, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=101>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 37 Historie Josefa Egyptského, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=33>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 38 Podobizna Františka Josefa hraběte Černína, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=224>, vyhledáno 5.5.2020

- Obr. 39 Podobizna manželky Františka Josefa hraběte Černína, Marie Isabelly, markýzy z Westerloo, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=225>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 40 Sv. František z Pauly, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=62>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 41 Sv. Jan Nepomucký, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=64>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 42 Sv. Antonín Poustevník, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=23>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 43 Simeon s Ježíškem, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=131>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 44 Klanění tří králů, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=156>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 45 Sv. Blažej uzdravuje nemocnou dívku, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=157>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 46 Sv. Jakub Větší, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=164>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 47 Nanebevzetí Panny Marie, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=167>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 48 Patronové země české s Nejsvětější Trojicí, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=42>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 49 Sv. Juliána, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=44>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 50 viz citace obr. 48
- Obr. 51 Vidění sv. Luitgardy, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=43>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 52 Vidění sv. Luitgardy, *Národní muzeum*, <https://www.esbirky.cz/predmet/9547191>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 53 Nanebevzetí Panny Marie, *Petr Brandl 1668-1735*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=36>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 54 Podobizna Františka Antonína hraběte Šporka, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=22>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 55 Ukřižovaný Kristus, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=70>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 56 Panna Marie Bolestná, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=69>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 57 Sv. Jan Nepomucký jako almužník, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=213>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 58 Umučení sv. Bartoloměje, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=35>, vyhledáno 5.5.2020

- Obr. 59 Nejsvětější Trojice, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=41>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 60 Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho, *Národní galerie Praha*, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_2727, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 61 Vlastní podobizna umělce malujícího portrét manželky, idem, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_2657, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 62 Vlastní podobizna, idem, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_545, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 63 Orfeus se zvířaty v krajině, idem, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.DO_4286, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 64 Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (ed.), *Vznešenost a zbožnost, Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Plzeň 2015, s. 82
- Obr. 65 Ibidem, s. 83
- Obr. 66 Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl (1668-1735). Studie*, Praha 2018, s. 71
- Obr. 67 Petr Parlář, *Katedrála sv. Víta*, <https://www.katedralasvatehovita.cz/cs/historie-a-dedictvi/popis-triforia/12-petr-parler>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 68 Albrecht Dürer, *Wikipedie*, https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:D%C3%BCrer_self_portrait_28.jpg, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 69 Bartholomaeus Spranger, *Web Gallery of Art*, https://www.wga.hu/html_m/s/spranger/index.html, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 70 Hans von Aachen, idem, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/aachen/>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 71 Rembrandt van Rijn, idem, https://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/27self/index.html, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 72 Ibidem, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 73 Artemisia Gentileschi, *Web Gallery of Art*, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/index.html>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 74 Judith Leyster, idem, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/leyster/index.html>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 75 Gabriela Trojanová, *Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla (diplomová práce)*, Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2008, s. II (obrazová příloha)
- Obr. 76 Petr Jan Brandl, *Národní muzeum*, <https://www.esbirky.cz/predmet/5232630>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 77 Portrét Petra Brandla podle kresby Jana T. Kleinhardta, *Petr Brandl 1668-1735*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=199>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 78 Podobizna Jana Samuela Františka Wussina, idem, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=45>, vyhledáno 5.5.2020
- Obr. 79 Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl (1668-1735). Studie*, Praha 2018, s. 13
- Obr. 80 Ibidem, s. 13

Obr. 81 Autoportrét Jana Kupeckého, *Slovenská národná galéria*, https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:GMB.C_340, vyhledáno 5.5.2020

Obr. 82 Gabriela Trojanová, Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2008, s. XV (obrazová příloha)

Obr. 83 Petr Brandl | Malíř neřestí pozemských, *Muzeum umění Olomouc*, <https://www.muo.cz/vystavy-2007/petr-brandl-malir-neresti-pozemskych--566/>, vyhledáno 5.5.2020

Obr. 84 Podobizna mladého muže s gestem počítání na prstech, *Petr Brandl 1668-1735*, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=122>, vyhledáno 5.5.2020