

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HISTORICKÝ VÝVOJ ČESKOKRUMLOVSKÉ ZÁMECKÉ OBRAZÁRNY A JEJÍ  
UMĚLECKÝ A SPOLEČENSKÝ VÝZNAM

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

Autor práce: Michaela Vlášková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 4.

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci 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 jejich 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 30. dubna 2014

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce doc. PhDr. Michalu Šroňkovi, CSc. za jeho zkušené rady, užitečné nápady a nekonečnou trpělivost. Vřelé díky patří též paní Haně Mertové a PhDr. Stanislavě Slavkové z Národního památkového ústavu v zámeckém areálu v Českém Krumlově za jejich laskavou pomoc a poskytnutí stěžejních informací ohledně zámecké obrazárny, bez nichž by důležité jádro této práce vzniklo jen stěží.

## Anotace

Práce se zabývá vznikem, vývojem a společenským a uměleckým významem českokrumlovské zámecké obrazárny. Popisuje historické okolnosti, jež měly vliv na její vznik a formovaly její podobu, vývojové etapy, jimiž prošla, význam v rámci společenské reprezentace a uměleckou hodnotu, mající díla v ní umístěná.

## Annotation

The work is dealing with the birth, development and social and art meaning of the picture gallery in castle Český Krumlov. The work describes historical circumstances which affected its birth and formed its shape, describes developmental periods which gallery came through, describes its importance at social representation and art value of works located in the gallery.

## Obsah

Úvod.....	7
Stručná historie barokního aristokratického sběratelství v Čechách a jeho nejdůležitější momenty.....	9
Historie českokrumlovského zámku a osudy jeho majitelů s důrazem na sběratelsky aktivní osobnosti a jejich přínosu pro obrazárnu.....	13
Práce dvorních malířů českokrumlovské šlechty od 17. do 19. Století.....	17
Založení obrazárny, příčiny jejího vzniku a první díla v ní uložená.....	21
Komparace s vybranými barokními obrazárnami dalších českých šlechtických rodů ve stejném období.....	23
Osud obrazárny během událostí 20. století, její nynější stav a plány českokrumlovského památkového ústavu s obrazárnou do budoucna.....	29
Nejvýznamnější díla obrazárny v průběhu její existence.....	34
Srovnání uměleckého a společenského významu obrazárny v baroku a v dnešní době.....	36
Soupis autorsky určených děl.....	38
Závěr.....	40
Seznam pramenů a literatury.....	41
Obrazová příloha.....	43
Seznam vyobrazení.....	60

## Úvod

Potřeba člověka shromažďovat předměty je známá již od nepaměti. Rozvíjela se od sběru předmětů, které byly považovány za nevšední a zajímavé, přes fascinaci neobvyklými až kuriózními objekty a uměleckými díly (především výtvarnými), až po současné hromadění věcí všeho druhu.

Pokud zůstaneme u sběratelství uměleckých děl v době baroka, můžeme s určitou nadsázkou říci, že se stalo jakýmsi projevem životního stylu. V 17. a 18. století se sběratelství rovnalo společenskému trendu, který udával tón celé Evropě. S tímto trendem ruku v ruce přicházelo i nutkání vystavit výsledky své práce na odiv okolí. Touha po uznání širokého okolí hnala sběratele k soustředování objektů jejich zájmu na jedno místo, kde by se daly vystavit tak, aby bylo možno všechny shlédnout. A tak se zrodily galerie, jež pyšně reprezentovaly své stvořitele a přispěvatele.

Výtvarná díla se rychle prosadila mezi ostatními druhy umění a poptávka po nich rapidně vzrostla. Obrazy byly věšeny na zdi nově vzniklých galerií jeden vedle druhého a poskytovaly nepřeborné množství vizuálních vjemů. Brzy se obrazárny staly místem společenských setkání, kde mohl majitel nenápadně, ale zároveň účinně poukázat na svůj majetek a vkus.

Obrazy ovšem sloužily i jako „úložiště“ peněz. Jejich hodnota zůstávala více méně stabilní. Pokud bylo potřeba získat v krátké době finanční obnos, byl prodán obraz, který zajistil okamžitý přísun peněz.

Historie barokního sběratelství se všemi svými aspekty je neuvěřitelně obsáhlá. V této práci se z ní pokusím uchopit alespoň malý střípek v podobě vývoje a významu barokní obrazárny na zámku v Českém Krumlově. Cílem je prozkoumat podobu, jakou obrazárna měla od doby svého vzniku až po současnost. Doba a příčina vzniku, nárůst sbírky, významná díla a jejich autorské zastoupení, srovnání s dalšími dvěma obrazárnami a popis událostí 20. století, kdy obrazárna prošla zásadní změnou, jsou témata, která vybudují hlavní jádro celé práce.

Ze začátku se pokusím přiblížit historické souvislosti českého aristokratického sběratelství v době baroka, na něž navážu historií českokrumlovského zámku a jeho vlastníků, přičemž se zaměřím především na ty z nich, kteří se aktivně podíleli na rozšiřování zámeckých sbírkových fondů. Po tomto úvodním kontextu přejdu k popisu práce dvorních malířů českokrumlovské šlechty a k hlavnímu jádru práce (popsaném

výše), jež zakončím úvahou nad rozdílem významu obrazárny v baroku a dnes a na úplný závěr doplním práci o soupis autorsky určených děl, jež v současné době v obrazárně visí.



## Stručná historie barokního aristokratického sběratelství v Čechách a jeho nejdůležitější momenty

Přibližně od poloviny 16. století se začal měnit přístup středoevropské šlechty ke vzdělání. Důvodem byla proměna společenských rolí šlechty, uskutečňující se po celé Evropě. V zárodcích této transformace stál spis Baldassara Castigliona *Il Cortegiano*, popisující chování vznešeného a učeného dvořana. Tento kodex nahradil staré rytířské ctnosti (jež byly ctnostmi bojovníka) pravidly vystupování pravého gentlemana a jeho reprezentaci. Šlo o součást procesu, evropskými historiky nazvaný „krize šlechty“, který se nevyhnul ani Čechám<sup>1</sup>. Vzdělání se v aristokratických vrstvách stalo nutností, ať už byl šlechtic úředníkem či duchovním. Největší nároky mělo právnické vzdělání, jež bylo základem pro vykonávání úřadů. Vzdělání se tedy stalo praktickým díky dobové „modernizaci“ a byrokratizaci úřadů, které je vyžadovaly.

Proces vzdělání šlechty se skládalo ze dvou částí, které probíhaly zároveň. V první – teoretické – části se šlechtic naučil základům římského práva, matematice, geometrii, geografii, historii a státovědě. Druhou částí byla tzv. šlechtická cvičení – fyzické a umělecké aktivity jako jízda na koni, šerm, tanec nebo hra na hudební nástroje<sup>2</sup>.

Se vzděláním přišla mimo jiné i touha poznávat cizí kraje. Během 16. století se zlepšila kvalita dopravy a díky knihtisku se rozšířily také cestovní příručky a mapy. Bylo tedy možné si podrobně naplánovat cesty po Evropě. Toho využívali i mladí šlechtici, kteří se vydávali na tzv. kavalírské cesty, jimiž završovali své vzdělání hlavně v oblasti umění a státovědy. Programem těchto cest byly nejen exkurze po stavovských dvorech, kde měli kavalíři možnost pozorovat jejich běžný každodenní chod a přiučit se něco o vedení dvora, ale také prohlídky významných metropolí, kde se mladíci seznamovali s místními stavebními a uměleckými památkami.

Mladí kavalíři z Čech nejčastěji navštěvovali vedle Francie a Nizozemí hlavně Itálii. Především Řím skýtal bezpočet možností k rozšíření kavalírova vzdělání. Antické památky, monumentální kostely, přepychové paláce, unikátní umělecké sbírky nebo

---

<sup>1</sup> Zdeněk Hojda, Česká barokní aristokracie a barokní Evropa, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. 63-66, cit. s. 63.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 63.

papežské ceremonie nabízely kavalírům praktické poznání v oblasti umění, sběratelství a mecenátu – znalostí a zkušeností potřebných k pozdějším zakládáním šlechtických sbírek v Čechách. Mimo to se kavalíři učili italský jazyk a etiku, tolik potřebnou pro život dvorských šlechticů.

Návštěvy zahraničních obrazových galerií a sbírek starožitností formovaly sběratelskou činnost českých šlechticů, kterou odstartovaly objednávky vlastních portrétů nebo první nákupy již hotových obrazů, kreseb, grafických listů a dalších uměleckých předmětů.

Prohlídka významných zahraničních obrazových galerií mohla být spojena s hostinou nebo být součástí nějaké společenské události či oslavy<sup>3</sup>. Při takovýchto příležitostech měli hosté možnost shlédnout galerii, v níž obdivovali umělecká díla, jejichž prostřednictvím majitel prezentoval svůj rod jako významný, bohatý a prosperující<sup>4</sup>.

V prvotní fázi tedy i sběratelství u nás poukazovalo především na majetek a význačnost šlechtických rodů. Postupem času se však stále výrazněji prosazuje všestranně vzdělaný šlechtic-mecenáš, znalec, sběratel a milovník umění, toužící po získávání a shromažďování kvalitních uměleckých artefaktů<sup>5</sup>.

Středoevropští budovatelé sbírek nemuseli cestovat daleko, aby získali inspiraci či vzor, podle kterého by bylo možno postupovat při budování svých sbírek. Arcivévoda Leopold Vilém, bratr císaře Ferdinanda III., vlastnil působivou kolekci uměleckých děl, zpočátku uloženou v Bruselu, poté přemístěnou do Vídně<sup>6</sup>. Tato sbírka vznikla v rozmezí přibližně deseti let v polovině 17. století v Nizozemí, kde arcivévoda pobýval kvůli politickým záležitostem. Početní převahu v tomto souboru měly italské a nizozemské malby. Podle inventáře z roku 1659 si lze představit, jak rozsáhlá sbírka to byla: 1396 obrazů (např. od Giorgiona, van Eycka, Tiziana, Tintoretta, Veroneseho, Holbeina ml., Cranacha st. i ml., Brueghela st.), 542 soch a 343 kreseb<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Lubomír Slaviček, „*Sobě, umění, přátelům*“: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939, Brno 2007, s. 17.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>7</sup> Silvia Borghesi, *Kunsthistorisches Museum Vídeň*, Praha 2006, s. 9.

Arcivévodův umělecký vkus měl vliv i na české sběratele. Ve druhé polovině 17. století začal císař Ferdinand III. budovat na Pražském hradě vlastní obrazovou galerii a využil znalostí a zkušeností svého bratra. Leopold Vilém tedy při nákupech děl pro svou sbírku pamatoval i na Ferdinanda, což se odrazilo v obsahu pražské sbírky – díky stejné osobě nákupčího, tudíž i stejného vkusu, se Ferdinandova i Leopoldova sbírka značně podobala jedna druhé<sup>8</sup>.

Stejný vliv měl arcivévoda i na české sběratele z řad šlechty. Po jeho vzoru se i oni zaměřovali na díla italských a nizozemských umělců 16., 17. a poté i 18. století. Ne vždy však byla tato díla lehce dostupná. Snadněji se získávala díla českých, rakouských a německých umělců tehdejší doby<sup>9</sup>.

Kontakt s takovým tvůrcem sbírky, jakým byl například Leopold Vilém, kontakty s význačnými mecenáši umění či se znalci a s obchodníky učily šlechtice především rozlišovat kvalitní dílo od nekvalitního a kopii od originálu. Mimo to jim otevíraly dveře ke známostem se soudobými umělci. V jejich ateliérech sběratelé často nakupovali díla do svých galerií. Výhoda takového nákupu spočívala v tom, že si sběratel mohl objednat obrazy přesně podle svých představ<sup>10</sup>. Mohl si zde ovšem také vybrat z již hotových děl, předtím než se dostala na umělecký trh.

Nákup artefaktů prostřednictvím uměleckého trhu byl další ze způsobů, jakým sběratelé nabývali části svých sbírek. Díky uměleckému trhu se do českých zemí dostala díla celoevropského formátu. Pohledávky zajišťovali umělečtí agenti, z nichž nejméně úspěšní byli nizozemští obchodníci. Mezi nejvýznamnější patřil Guillermo Forchondt z Antverp, který zakládal pobočky svého obchodu po celé Evropě. V 60. letech 17. století založil jednu i ve Vídni<sup>11</sup>.

Forchondtova vídeňská filiálka často hostila české šlechtice, kteří zde nakupovali jednotlivé obrazy i celé kolekce; mimo jiné třeba hrabě Humprecht Jan Černín, hrabě František Antonín Berka z Dubé nebo kníže Jan Kristián z Eggenbergu<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Viz Slaviček (pozn. 3), s. 20.

<sup>9</sup> Lubomír Slaviček, Barokní sběratelství v Čechách, in: Lubomír Slaviček (ed.), *Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. 97-105, cit. s. 98.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 104.

Spousta sběratelů se však nespokojila pouze s výběrem na středoevropském trhu s uměním. Řada z nich si platila specializované agenty, kteří jim přinášeli informace o možnostech koupě samostatných obrazů či celých kolekcí nebo jejich dražbě<sup>13</sup>.

Další obohacení sbírky spočívalo v dědickém řízení, věnu nebo v darování<sup>14</sup>. Častokrát přišly významné části sbírek do šlechtických galerií spolu s novou manželkou nebo byly odkázány mnohdy i vzdálenými příbuznými. Obrazy byly také vhodným a vkusným darem, pokud chtěl dárcce projevit či získat přízeň významné osoby nebo uctít přítele.

Pokud bychom chtěli charakterizovat obrazy, kterými sběratelé obohacovali své sbírky, mohli bychom říci, že výběrem autorů se prokázala jakási sběratelská soudružnost mezi aristokraty, jež se projevovovala i v námětech děl. Nejpočetněji zastoupené byly především figurální obrazy s historickými, náboženskými a mytologickými náměty. Značně oblíbené byly i žánrové obrazy s tématy každodenního života nižších vrstev, zátiší nebo krajiny<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>14</sup> Viz Slavíček (pozn. 3), s. 27.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 98.

## Historie českokrumlovského zámku a osudy jeho majitelů s důrazem na sběratelsky aktivní osobnosti a jejich přínos pro obrazárnu

Než se vzhled krumlovského zámku ustálil na podobu, jakou známe dnes, prošel několika etapami vývoje. Na jeho místě dříve stával gotický hrad, o němž existuje první zmínka z roku 1253 v souvislosti s Vítkem starším, pocházejícím z krumlovské větve rodu Vítkovců<sup>16</sup>. Ti se v jižních Čechách usadili kolem roku 1179, poté co jim tato oblast byla udělena králem. Tento hrad byl postaven na strategickém místě na obchodní cestě do Lince, na vysoké skále, vybíhající od břehu řeky Vltavy. Byl navíc chráněn příkopem ve skále a hradbou. Hrad tehdy sestával pouze z obytného stavení a válcové věže.

Po příchodu Rožmberků roku 1302 se Krumlov budoval jako rezidenční sídlo nadregionálního významu<sup>17</sup>. Po smrti Vítky staršího i obou jeho bezdětných synů převzal majetek Vítkovců Jindřich z Rožmberka, jejich příbuzný, a zřídil si zde své sídlo. Díky Rožmberkům, kteří byli jak schopnými politiky, tak mecenáši umění a podporovatelé kulturního rozvoje, město vzkvétalo.

Jindřichův syn Petr z Rožmberka nechal nad stávajícím hradem postavit nový – „Horní“ – hrad s kaplí sv. Jiří. Tato nová přístavba byla na dvou protilehlých koncích (východním a západním) zakončena hranolovitými věžemi. Novostavba byla s původním – „Dolním“ – hradem spojena mostem.

V letech 1444 – 1447 byl hrad rozšířen o trojkřídlý palác Petrovým vnukem Oldřichem. V 50. letech 16. století nařídil Vilém z Rožmberka úpravy a hrad tak získal vzhled okázalého renesančního sídla. Stavební práce řídil italský architekt Antonio Ericer, po něm Baldassare Maggi z Arogna<sup>18</sup>. Díky nim dostaly opravované budovy charakteristický vzhled, jaký známe dnes.

Nicméně během Vilémova spravování krumlovské državy se rožmberský rod velice zadlužil, což byl důvod, proč jeho dědic, Petr Vok z Rožmberka, postupně

---

<sup>16</sup> Karel Tříška (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. V, Jižní Čechy*, Praha 1986, s. 42.

<sup>17</sup> Pavel Juřík, *Jihočeské dominium, Rožmberkové, Eggenbergové, Schwarzenbergové a Buquoyové v jižních Čechách*, Praha 2008, s. 14.

<sup>18</sup> <http://www.zamek-ceskykrumlov.eu/popis-zameckekeho-arealu/>, vyhledáno 29. 1. 2013.

rozprodával svůj veliký majetek. Nakonec v roce 1601 prodal krumlovské panství Rudolfu II., čímž definitivně skončila vláda Rožmberků v Krumlově.

Habsburkové měli Krumlov v držení 20 let. Poté jej císař Ferdinand II. věnoval hraběti Janu Oldřichu z Eggenbergu, kterého zároveň povýšil na knížete. Kvůli záměru upravit Krumlov na honosné, reprezentativní sídlo financovali Eggenbergové (především Jan Kristián) nákladné stavby a přestavby zámku v barokním stylu. Kníže Jan Kristián zadal roku 1675 staviteli Giacomu de Maggi celkovou úpravu Horního hradu<sup>19</sup>. Nechal změnit půdorysnou dispozici přesunutím příček a přestavěním schodišť a na západním konci traktu vybudoval prostor, který se posléze stal obrazovou galerií<sup>20</sup>, již rozšiřovali Schwarzenbergové.

Koncem 17. a začátkem 18. století se stavební práce přesunuly do zámecké zahrady, kde byl postaven barokní letohrádek Bellarie. Budova mincovny byla poslední stavební práce provedená za vlády Jana Kristiána a potažmo i celého eggenberského rodu, poněvadž Jan Kristián v roce 1710 zemřel bezdětný. Veškeré dědictví odkázal své manželce, Marii Ernestině, rozené ze Schwarzenbergu. Ta však pár let poté také zemřela. Ve své závěti zvolila dědicem krumlovského a dalších jihočeských panství, která patřila Eggenbergům, svého synovce Adama Františka ze Schwarzenbergu.

Vládou Schwarzenbergů nastala pro Krumlov poslední etapa privátních vlastníků. Po jejich příchodu na panství pokračoval kulturní vývoj města a podpora umění.

Kníže Adam František Karel Eusebius (1680 – 1732) byl prvním schwarzenberským vlastníkem krumlovského zámku, nikoliv však první Schwarzenberg v Čechách. Krumlovskou državou pouze rozšířil už tak značný majetek svého rodu (Schwarzenbergům patřily mimo jiné i Třeboň a Hluboká).

Adam František byl pravý barokní kníže, velmi vzdělaný člověk a velký milovník umění. Podnikl kavalírskou cestu do Prahy, Paříže a Říma, byl nadšeným sběratelem uměleckých předmětů a několik významných umělců tehdejší doby dokonce zaměstnával (např. Johann Bernard Fischer z Erlachu a jeho syn Joseph Emanuel, Pavel Ignác Bayer nebo Johann Georg Hamilton)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Viz Tříška (pozn. 16), s. 44.

<sup>20</sup> Viz Juřík (pozn. 17), s. 19.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 135.

Dílo Johanna Georga Hamiltona, syna skotského malíře zátíší Jamese Hamiltona, se Adamu Františkovi zalíbilo natolik, že ho jmenoval svým dvorním malířem a zahrnoval ho množstvím zakázek s především loveckou tematikou. Mimo jiné mu zadal namalovat všechny své koně ve stáji ve Vídni a celou smečku honičích psů, které vlastnil<sup>22</sup>. Vznikly tak pozoruhodné soubory obrazů, jež jsou nyní rozmístěny na zámcích v Krumlově, Třeboni a Hluboké.

Adam František zemřel roku 1732 na císařském honu, kdy ho nešťastnou náhodou zastřelil sám císař Karel VI., protože si ho spletl s jelenem. Dědicem rozsáhlého majetku se tak stal teprve desetiletý Josef I. Adam Jan Nepomuk ze Schwarzenbergu (1722 – 1782), syn Adama Františka.

Josefu Adamovi se díky otcově smrti dostalo skvělého vzdělání financovaného císařem, který tak chtěl odčinit svoji chybu. Josefa Adama jako desetiletého také vyznamenal Řádem Zlatého rouna a dohlížel na jeho výchovu u vídeňského dvora<sup>23</sup>.

Za Josefa Adama se krumlovský zámek dočkal posledních stavebních úprav. Nechal přestavět jízdárnu podle návrhu architekta Andrease Altomonteho<sup>24</sup>, zámecké divadlo (dokončeno v roce 1766), barokní letohrádek Bellarie v zahradě, upravil Plášťový most (ten spojoval zámek s divadlem a zahradou) [3] a zámeckou kapli sv. Jiří a zbudoval Maškarní sál<sup>25</sup>.

Josef Adam byl také velkým obdivovatelem a mecenášem umění. Mimo již zmíněného architekta Altomonteho (který má na svědomí i opětovný návrh zámecké zahrady s Neptunovou kaskádovou fontánou), pracovali v jeho službách např. malíř Josef Lederer, autor výmalby Maškarního sálu, nebo Hans Wetschl, který vyzdobil Zrcadlový sál a hlediště zámeckého divadla<sup>26</sup>. Mezi těmito vídeňskými umělci měl své místo i místní malíř František Jakub Prokys<sup>27</sup>, jenž vymaloval některé části Bellarie.

Dědic po Josefu Adamovi, jeho syn Jan Nepomuk ze Schwarzenbergu (1742 – 1789), neprojevoval nijak velký zájem o umění a reprezentaci svého majetku mezi šlechtou; zaměřoval se především na hospodářskou správu svého rozsáhlého majetku.

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 260.

<sup>23</sup> Ludmila Ourodová-Hronková, *Schwarzenbergové 1615 – 1789*, České Budějovice 2009, s. 8.

<sup>24</sup> Viz Juřík (pozn. 17), s. 20.

<sup>25</sup> Viz Ourodová-Hronková (pozn. 23), s. 8.

<sup>26</sup> [http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno\\_andalt.xml](http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno_andalt.xml), vyhledáno 20. 10. 2013.

<sup>27</sup> Viz Ourodová-Hronková (pozn. 23), s. 8.

Stavební práce prováděné za jeho vlády se přesunuly na jiná panství, vlastněná Schwarzenbergy<sup>28</sup>.

Josef II. Jan Nepomuk Antonín Karel Schwarzenberg (1769 – 1833) se stejně jako jeho otec věnoval spíše vzdělávání a hospodaření na svých stávajících i nově zakoupených panstvích a v Krumlově moc často nepobýval<sup>29</sup>. Také jeho syna, Jana Adolfa II. (1799 – 1888), zajímalo spíše obhospodařování svých statků, přičemž Krumlov navštěvoval jen zřídka.

I když Schwarzenbergové v druhé polovině 18. století přestali Krumlov využívat jako trvalé sídlo, jejich péče o zámek neustávala. Dbali na jeho stav a zahájili restaurace (nejen) fresek na fasádách budov nádvoří<sup>30</sup>. Koncem 18. století ustala na zámku stavební činnost<sup>31</sup>.

Poslednímu majiteli Adolfu Schwarzenbergovi (1890 – 1950) byl Krumlov roku 1940 zkonfiskován gestapem a poté roku 1950 zestátněn<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>29</sup> Viz Juřík (pozn. 17), s. 146.

<sup>30</sup> Viz Tříška (pozn. 16), s. 46.

<sup>31</sup> [http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_o\\_inf\\_baroko.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_o_inf_baroko.xml), vyhledáno 20. 10. 2013.

<sup>32</sup> Viz Tříška (pozn. 16), s. 46.



## Práce dvorních malířů českokrumlovské šlechty od 17. do 19. století

Přestože v 17. století vlastnili Krumlov postupně celkem tři Eggenbergové, až teprve poslední z nich, Jan Kristián, se zde doopravdy zabydlel a přeměnil Krumlov na reprezentativní sídlo barokního šlechtice. Jeho otec, Jan Antonín, ani jeho děd, Jan Oldřich, nelpěli na Krumlově natolik, aby se rozhodli pro jakékoliv úpravy zámku či okolí. Z tohoto důvodu nebyl Krumlov téměř zanedbáván bezmála půl století.

Kníže Jan Kristián Eggenberg (1641 – 1710), poslední eggenberský majitel Krumlova, velmi obdivoval umění stejně jako jeho manželka, Marie Ernestina rozená ze Schwarzenbergu (1649 – 1719). Jejich zájem se však více než k výtvarnému umění obracel spíše k divadlu a hudbě. Z tohoto důvodu nelze hovořit o žádných významných výtvarných umělcích za zdmí krumlovského panství. Tito dvorní malíři navíc častokrát zastávali i běžné natěračské a dekorátérské práce<sup>33</sup>.

Snad nejznámější eggenberský malíř v krumlovském knížectví byl Jindřich de Veerle († 1690), o jehož původu není známo vůbec nic. Po příchodu do Krumlova vytvořil roku 1672 velice podrobnou vedutu města a jeho okolí, která se bohužel nedochovala<sup>34</sup>. Vedle vedut měst pod správou Eggenbergů vytvářel i obrazy jejich sídel; mimo jiné se dochoval obraz zámku Kratochvíle [4]. V 70. a 80. letech 17. století vytvořil několik scén pro zámecké divadlo. Výpis jeho prací, provedených pro knížete Jana Kristiána, dokazuje výše zmíněný fakt, tedy že eggenberští dvorní malíři vykonávali i řemeslnické práce. De Veerle sice maloval na příklad knížecí portréty, vedle nich ovšem maloval i divadelní kulisy, natíral nábytek, kočáry, květináče, okenní rámy, dveře a další<sup>35</sup>. Lze o něm hovořit jako o zručném řemeslníkovi, ale nikoli jako o nadaném umělci.

Českokrumlovská malířská rodina Aneisů pracovala ve službách knížete Jana Kristiána od roku 1665 až do jeho smrti v roce 1710. Celkem byli tři – Jan Aneis a jeho dva synové Petr Antonín Aneis a Jan Aneis mladší. Stejně jako Jindřich de Veerle nezastávali na zámku jen práci umělců, ale také všelijaké natěračské a dekorační práce.

---

<sup>33</sup> Jiří Zálaha, Eggenberští výtvarní umělci v Českém Krumlově v 2. polovině 17. století, *Umění XXXIII*, 1985, s. 304 – 312, cit. s. 304.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 304.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 306.

Jan Aneis st. neprovedl na zámku tolik prací jako jeho synové. Mimo jiné vymaloval v roce 1665 několik pokojů a o sedm let později namaloval dva oltářní obrazy pro zámeckou kapli<sup>36</sup>. Přítomnost Petra Antonína Aneise na zámku je doložena od roku 1682. Zastával různé malířské a natěračské práce, na příklad natírání nábytku nebo rámu obrazů. V roce 1702 byla zhotovena nová vstupní brána na prvním nádvoří, již Petr Antonín natřel na červeno. Namaloval také obraz pevnosti Rottenburg, jež visí na zámku, a sluneční hodiny na některém z hospodářských skladů<sup>37</sup>. Do knížecích pokojů a pro zámeckou kapli namaloval v roce 1708 několik portrétů a jiných obrazů. Vytvořil také mapu celého krumlovského knížectví a mapu města. Ani jedna se nedochovala.

Jan Aneis mladší, bratr Petra Antonína, nastoupil ke knížeti Eggenbergovi v roce 1686. Většina jeho prací byla pro výzdobu zámeckého divadla, namaloval několik obrazů, ovšem ani on neunikl řemeslnickým pracím, když zlatil nebo natíral rámy obrazů.

Po smrti Jana Kristiána Eggenberga i jeho manželky Marie Ernestiny převzali krumlovského panství Schwarzenbergové. Adam František (1680 – 1732), synovec Marie Ernestiny a první schwarzenberský majitel Krumlova, měl k dispozici významné stavitele tehdejší doby. Johann Bernard Fischer z Erlachu pro něj dostavěl nově zakoupený palác na předměstí Vídně a Josef Emanuel Fischer z Erlachu, syn J. B. Fischera, pracoval na novostavbě dalšího vídeňského paláce Adama Františka<sup>38</sup>.

Za nejvytíženějšího malíře na dvoře Adama Františka lze považovat nejspíše Johanna Georga Hamiltona (1672 – 1737), kterého kníže neustále zahrnoval objednávkami. V roce 1705 si žádal zvětšit všechny své koně, jež měl ustájené ve Vídni. Těchto koní ušlechtilého původu z Neapole, Španělska, Anglie a Arábie bylo značné množství a Hamilton si díky tomu vysloužil přezdívku „Pferde Hamilton“<sup>39</sup>. Adam František měl také velice početnou smečku anglických loveckých psů, jež rovněž po Hamiltonovi žádal namalovat.

Jako vášnivý lovec si Adam František nechal postavit lovecký zámek Ohrada a Hamiltona pověřil výmalbou rozměrných pláten na výzdobu velkého sálu. Na tomto projektu pracoval Hamilton pět let. Jeho obrazy visely na zámku Ohrada až do roku

---

<sup>36</sup> Ibidem, s. 308.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 308.

<sup>38</sup> Viz Juřík (pozn. 17), s. 138.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 260.

1938, kdy je potomek schwarzenberského rodu JUDr. Adolf Schwarzenberg nechal poslat do Kanady, kde byly uloženy; dnes jsou téměř všechny obrazy z tohoto souboru vystaveny na zámku Stainz u Štýrského Hradce<sup>40</sup>.

Kníže Adam František také značně obohatil své umělecké sbírky (zčásti své vlastní a zčásti zděděné po Eggenbercích) o obrazy a tapiserie<sup>41</sup>, které získal díky dědictví svého děda, Jana Adolfa I. ze Schwarzenbergu. Ten působil jako hofmistr arcivévody Leopolda Viléma při jeho diplomatickém pobytu v Nizozemí. Přínos dědictví sbírkových fondů po Janu Adolfovi byl co do počtu děl sice veliký, ovšem jeho pasivní přístup k umění poznamenal kvalitativní stránku děl. Ačkoliv mohl osobně sledovat vznik bruselské obrazárny Leopolda Viléma (jedné z nejvýznamnějších tehdejší doby), hlubší stopu to v něm zjevně nezanechalo; pro vlastní sbírku nakupoval raději levnější kopie.

Syn Adama Františka, Josef Adam Schwarzenberg (1722 – 1782), nevynakládal žádné zvláštní úsilí sběratelským směrem, ovšem zasloužil se o významné změny na zámku a okolí. Snad nejdůležitějším jeho počinem bylo zaměstnání vídeňského malíře Josefa Lederera roku 1746. O dva roky později pověřil kníže Lederera, aby vymaloval Maškarní sál<sup>42</sup>. Lederer vytvořil koncepci, díky níž se po stěnách sálu v iluzivních prostorech pohybuje směsice lidí v maškarních kostýmech.

Malíři Hans Wetschl (1724 – 1773) a Leo Märkl, oba také původem z Vídně jako Josef Lederer, upravili a vyzdobili na příkaz Josefa Adama tzv. Zlatý sál. Po menší přestavbě Wetschl s Märklem vymalovali celý sál freskami s motivem hudebních nástrojů a květinovými ornamenty a vyzdobili jej velkými zrcadly. Podle nich byl sál přejmenován na Zrcadlový<sup>43</sup>. Další práce vídeňské dvojice na krumlovském zámku zahrnovala vytvoření souboru dekorací pro zámecké divadlo. Josef Lederer je také autorem fresek v *salla terrenè* letohrádku Bellarie.

Typickým rysem díla Františka Jakuba Prokyše (1713 – 1791), českého malíře působícího především v Českém Krumlově, se stala iluzivnost [7]. Lze se o tom přesvědčit při prohlídce jeho výzdoby dvou sálů a jídelny v Bellarii. Hravost, lehkost a

---

<sup>40</sup> Pavel Juřík, Malíř lovů a honů, *Myslivost*, č. 12, 2009, s. 88 – 99, cit. s. 99.

<sup>41</sup> Viz Juřík (pozn. 17), s. 20.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>43</sup> [http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_3nadvori\\_histzr.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_3nadvori_histzr.xml), vyhledáno 19. 4. 2014.

živá barevnost Prokyšových maleb[6] skvěle zapadá do otevřeného prostoru interiéru letohrádku [5].

Posledním významným dvorním malířem Schwarzenbergů byl Charles Louis Philippot (1801 – 1859), původem Francouz. Kníže Jan Adolf II. ze Schwarzenbergu (1799 – 1888) jej přijal do svých služeb v roce 1839 na základě předloženého osvědčení o jeho kvalitních restaurátorských pracích<sup>44</sup>.

Philippotova práce sestávala nejen z restaurování, ale i z vytváření kopií a v neposlední řadě také z vlastních maleb. Mezi jeho původní tvorbu se řadí především portrétní malba. Portrétoval příslušníky rodiny svého zaměstnavatele i krumlovské měšťany. Kopie, které vytvářel, zobrazovaly předchozí významné majitele českokrumlovského panství. Kopíroval nejen portréty Schwarzenbergů, ale také členy rodu Eggenbergů a Rožmberků, nebo na příklad oltářní obrazy v zámecké kapli.

Své restaurátorské práce navrhoval z vlastní iniciativy, díky čemuž byl Jan Adolf II. s jeho prací nadmíru spokojen. Moderní průzkum těchto jeho restaurátorských prací ovšem toto nadšení nesdílí. Ačkoliv jsou Philippotovy původní a kopistické práce důkazem jeho schopností a nadání, při restaurování zámeckých obrazů ukázal pravý opak. Na příklad při opravování obličejů portrétovaných osob si nepočínal příliš profesionálně, když nechal vymizet charakteristické osobní rysy postav, díky čemuž v současné době mnohdy nelze přesně určit, o koho se jedná. Tyto negativní aspekty Philippotových restaurátorských zásahů jsou přičítány jeho nedocenení opravovaných obrazů<sup>45</sup>.

Z tohoto důvodu se ze současného hlediska jeví šťastně zamítnutí Philippotova návrhu na restaurace nástěnných maleb na třetím a čtvrtém nádvoří krumlovského zámku. Návrh nebyl podpořen kvůli nedůvěře úředníků k Philippotově navrhované metodě a kvůli předpokládané vysoké finanční částce<sup>46</sup>. Tyto fresky byly restaurovány až začátkem 20. století.

I přesto, že Schwarzenbergové neustávali v péči o krumlovský zámek, od druhé poloviny 18. století jej přestali využívat jako trvalé sídlo. Od přelomu 19. a 20. století se na zámku již neděla žádná významnější malířská činnost.

---

<sup>44</sup> Jiří Zálaha, O činnosti malíře Ch. L. Philippota v jižních Čechách, *Jihočeský sborník historický* XLI, č. 2, 1972, s. 93 – 98, cit. s. 93.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 95.

## Založení obrazárny, příčiny jejího vzniku a první díla v ní uložená

Přestože první písemné zmínky o obrazárně jsou až z doby, kdy Krumlov vlastnili Schwarzenbergové, o její vznik se zasloužil Jan Kristián z Eggenbergu (1641 – 1710). Ten během stavebních úprav Horního hradu v poslední čtvrtině 17. století nechal na západní straně vybudovat novou místnost, která nejprve sloužila pouze jako chodba. Stavební práce prováděl stavitel Giacomo de Maggi<sup>47</sup>.

V inventáři krumlovského zámku z roku 1724 není uvedena obrazová galerie doslova jako místnost a o vybavení se nepíše téměř nic. Až v inventáři z roku 1733 je galerie jednoznačně popisována jako sbírka uměleckých předmětů (především obrazů). Zrod tudíž musel proběhnout mezi rokem 1724 a rokem 1733.

Smrtí manželky Jana Kristiána Marie Ernestiny (rozené ze Schwarzenbergů) v roce 1719 připadl eggenberský majetek Adamu Františku ze Schwarzenbergu. Adam František byl typický barokní šlechtic s širokou paletou zájmů, mezi něž patřilo i umění. Roku 1733 byl sice Adam František po smrti, ovšem vybavení galerie byla zřejmě jeho práce, kterou prováděl v posledních letech svého života.

V inventáři z roku 1733 byl počet obrazů a rytin v obrazárně stanoven na 236. Pokrývaly veškerou plochu stěn, dokonce i boční prostory výklenků oken (tzv. špalety). Navíc zde bylo pověšeno deset zrcadel. Obrazy byly umístěny „tapetově“ jeden vedle druhého, nahuštěny na sebe. Na rozdíl od dnešní instalace tu ovšem viselo daleko více obrazů malých rozměrů a méně velkých pláten<sup>48</sup>.

Inventář nás také informuje o tom, že nejsou známy žádné údaje o obrazech. Proto zde byly vypsány pouze výčty obrazů podle stanovených úseků stěn. Za jedinou konkrétní informaci, již z daného výčtu známe, lze považovat velký portrét kněžny Eleanory ze Schwarzenbergu se synem, u něhož známe autora – M. Haenni<sup>49</sup> (tento portrét není součástí současné instalace obrazárny).

---

<sup>47</sup> Viz Tříška (pozn. 16), s. 44.

<sup>48</sup> Lubor Machytka, Nová instalace zámecké obrazárny v Českém Krumlově, in: *Památky a příroda* 10, Praha 1985, s. 398 – 401, cit. s. 399.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 399.

Stejný inventář vypočítává i další vybavení obrazárny: nábytek a dekorační keramické, cínové a skleněné předměty. Především sedací nábytek značí, že místnost měla i společenský charakter, nejen funkci pouhé obrazové galerie.

Značné množství obrazů, které vlastnil kníže Jan Kristián, pocházelo z dědictví po otci jeho manželky Marie Ernestiny, knížeti Janu Adolfovi I. Schwarzenbergovi. Jan Adolf byl nejvyšším hofmistrem arcivévody Leopolda Viléma a doprovázel ho při jeho pobytu v Nizozemí.

Aby držel krok s dobou, začal i Jan Adolf nakupovat obrazy do sbírky. Nebyl ovšem v umění nijak zvlášť zainteresovaný, a i přestože mohl sledovat vznik a růst Leopoldovy sbírky a získat od něj cenné rady a doporučení, nakupoval ve spoustě případů raději levnější kopie<sup>50</sup>. Obrazy, které si kníže přivezl z Nizozemí, se později staly jádrem krumlovského obrazového souboru.

---

<sup>50</sup> Viz Slavíček (pozn. 3), s. 15.

## Komparace s vybranými barokními obrazárnami dalších šlechtických rodů ve stejném období

Vhledem k vlažnému přístupu, jaký ke sběratelství zaujímali majitelé českokrumlovského zámku, není divu, že se po celé české zemi dalo s úspěchem najít mnoho barokních obrazáren s početnějšími a kvalitnějšími exponáty. Za jednu z nejvýznamnějších lze považovat dnes již (nejen) po Čechách rozptýlenou sbírku v paláci na Hradčanech hraběte Humprechta Jana Černína.

V hraběti Černínovi (1628 – 1682) začala klíčit náklonnost k umění zřejmě již během kavalírské cesty po Itálii, Francii a Nizozemí, na niž se vydal během let 1645 – 1647, nebo hned vzápětí na císařském dvoře ve Vídni, kam odešel roku 1650. Zde se stal komořím arcivévody Leopolda Viléma. Arcivévodovo zaujetí pro umění zjevně podpořilo umělecký zájem hraběte Černína. Když se Leopold Vilém stal císařem, pověřil hraběte diplomatickou misí v Benátkách. Zde, v jednom z italských uměleckých center, mohl Černín naplno rozvinout své sběratelské aktivity.

V Benátkách pobýval hrabě mezi lety 1660 a 1663, a než se vrátil zpět do Čech, měl ve vlastnictví více než tři sta obrazů, které během svého benátského pobytu získal<sup>51</sup>. Spoustu z nich si nechal malovat na zakázku, přičemž si přesně určoval, jak daný obraz bude vypadat. V otázce dodržení svých požadavků byl precizní. Pokud se mu výsledné dílo nezamlouvalo, nerozpakoval se jej nepřijmout.

Z hraběte se za krátkou dobu stal uznávaný sběratel a mecenáš, oceňovaný pro svoji schopnost rozeznat kvalitní dílo od nekvalitního a kopii od originálu. Během svého působení v Benátkách opakovaně prováděl nákupy pro císařský dvůr ve Vídni<sup>52</sup>. Častokrát se na něho obraceli příslušníci z řad šlechty s žádostí o radu při nákupu uměleckého díla nebo s prosbou o zprostředkování prodeje. Je doložena korespondence mezi hrabětem a knížetem Janem Adolfem I. ze Schwarzenbergu, jenž působil jako nejvyšší hofmistr Leopolda Viléma. V dopisech žádal kníže Černína o zaslání většího počtu obrazů, kterými chtěl vyzdobit své zámky v Třeboni a Hluboké. Jeho požadavky nebyly nikterak náročné, požadoval jen levné obrazy, třeba i kopie<sup>53</sup>. Některé z těchto

---

<sup>51</sup> Viz Slaviček (pozn. 3), s. 43.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 44.

obrazů se později staly součástí krumlovské zámecké obrazárny, když veškerý majetek Jana Adolfa zdědil jeho zeť Jan Kristián I. z Eggenbergu, jeden z majitelů českokrumlovského panství.

Po návratu do Čech si hrabě Černín nechal postavit velkolepou rezidenci se speciálními prostory, do nichž zamýšlel umístit celou svou sbírku. Pro tento obsáhlý fond bylo vymezeno celé jedno křídlo paláce, rozdělené na dvě části (velká a malá galerie). Hrabě se však definitivní podoby rozmístění obrazů a konečného vzezření obrazárny nedožil.

Po jeho smrti pokračoval ve sběratelství, nákupech obrazů a zvelebování galerie jeho syn a dědic, hrabě Heřman Jakub Černín (1659 – 1710), který kromě majetku zdědil po otci i kladný vztah k umění. O nově nabytou sbírku se staral svědomitě a uctivě a zasloužil se o její rychlý a kvalitní růst. Že se ve svých akvizicích pro obrazárnu opravdu činil, dokazuje soupis majetku, pořízený v době po jeho skonu. Tento soupis vypočítává počet děl v obrazárně na více než osm set kusů<sup>54</sup>, což znamená, že otcovu sbírku více než zdvojnásobil.

I syn Heřmana Jakuba Černína, hrabě František Josef Černín (1696 – 1733), hýčkal rodovou sbírku více než pečlivě. Za jeho života získala černínská sbírka nebývalý zájem a popularitu ze strany návštěvníků a zvědavců, kteří tento hradčanský skvost chodili obhlédnout. Hrabě se kromě rozšiřování sbírky zasloužil i o její modernizaci, když nechal vyjmout méně kvalitní práce.

Jakkoliv však byla sbírka rodu Černínů vyhlášená, nedokázala zabránit svému úpadku. Vzhledem k nákladnosti prací, které hrabě František Josef nechal provést nejen v obrazárně, ale i v celém svém přepychovém sídle, přestávaly mu po roce 1720 stačit finanční prostředky<sup>55</sup>, které potřeboval na údržbu galerie. Hrabě byl nucen k pečlivějšímu uvážení nákupů obrazů, jichž si nemohl dovolit tolik jako dříve. Z pozůstalostních inventářů víme, že bezprostředně po jeho smrti viselo v galerii 859 obrazů<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>56</sup> Lubomír Slavíček, Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. 131 - 143, cit. s. 141.



Finanční problémy Černínů přetrvávaly i po uchopení rodového majetku dalším pokračovatelem v rodové linii, hrabětem Prokopem Vojtěchem Černínem (1726 – 1777). Jelikož hrabě nemohl kvůli nedostatku prostředků nakupovat žádná význačnější díla, obrazárna několik let přežívala v tiché stagnaci. Z tohoto stavu ji vyrušily události čtyřicátých let 18. století, když při obléhání Prahy obsadilo hradčanský palác francouzské vojsko, s jehož odchodem byla ztracena a zničena více než stovka obrazů. Po této pohromě přišla další; při bombardování Prahy pruskými vojáky v roce 1757 byl poničen Černínský palác, v jehož důsledku bylo poškozeno či naprosto zdevastováno množství děl visících v galerii. Prokop Vojtěch poté vynaložil úsilí na zřízení menší galerie, do níž byly umístěny nejlepší obrazy z výběru, který zbyl z trosk zničené obrazárny; zbytek děl byl rozmístěn po dalších sídlech Černínů<sup>57</sup>.

Z důvodu nedostatku informací není přesně jisté, jaký osud postihl slavnou černínskou sbírku, ovšem podle dobové praxe byla s největší pravděpodobností postupně rozprodána; s ohledem na postavení černínského rodu proběhl rozprodáv diskrétně<sup>58</sup>.

Na základě těchto poznatků lze vytyčit několik základních rozdílů mezi černínskou obrazárnou na Hradčanech a zámeckou obrazárnou v Českém Krumlově.

Snad nejmarkantnější rozdíl spočívá v množství exponátů. Zatímco v krumlovské galerii viselo v roce 1733 236 obrazů, ve stejné době čítala černínská galerie na 859 obrazů.

Co se týče kvality děl, zůstává krumlovská obrazárna daleko za černínskou. Ačkoliv největší triumfy obou galerií představují díla nizozemských mistrů, Černínové měli větší smysl pro kvalitu děl než krumlovští šlechtici. Dokazuje to obsáhlý seznam zvučných jmen autorů, jejichž díla získal hrabě Humprecht Jan Černín do svého vlastnictví (mezi jinými Petr Paul Rubens, Rogier van der Weyden, Pieter Brueghel nebo Anthonis van Dyck<sup>59</sup>).

Krumlovská knížata především z rodu Schwarzenbergů, kteří ponejvíce obstarávali akvizice pro obrazárnu, se ve většině případů spokojila s nákupem obrazů podle svého vkusu a zalíbení. Ne tak hrabě Humprecht Jan Černín, jenž nezřídka kladl velice specifické požadavky na výslednou podobu obrazů.

---

<sup>57</sup> Viz Slaviček (pozn. 3), s. 54.

<sup>58</sup> Viz Slaviček (pozn. 56), s. 142.

<sup>59</sup> Viz Slaviček (pozn. 3), s. 46.

Černínové zaměstnávali dvorní umělce, kteří se kromě malování svých vlastních výtvarných děl také starali o obrazárnu a vystavené exponáty. Jejich hlavním přínosem během služby u rodu Černínů bylo vytvoření kresleného inventáře černínské sbírky, tzv. *Imagines Galeriae*, rozloženého do tří svazků s celkem 749 kreslířskými záznamy<sup>60</sup>. Schwarzenberská knížata si kreslený inventář nepoživovala; v zámeckých inventářích byly zaznamenány pouze počty obrazů v jednotlivých místnostech.

Na rozdíl od Schwarzenbergů si hrabě Humprecht Jan Černín mohl zvolit stavební podobu obrazárny, čehož jako znalý sběratel umění využil ku prospěchu exponátů a nechal postavit dva prostory: velkou a malou galerii. Velká galerie, široká necelých sedm metrů a dlouhá téměř sto metrů, umožňovala zavěšení obrovského množství obrazů. Navíc byla osvětlena okny umístěnými pouze na jedné straně místnosti<sup>61</sup>, díky čemuž byla poskytnuta větší plocha k zavěšení obrazů. Krumlovská sbírka obrazů byla umístěna do prostor, které původně sloužily pouze jako spojovací chodba mezi pokoji, nebyla zde tedy možnost výběru ideálních proporcí, osvětlení a dalších faktorů.

Propastné rozdíly mezi oběma obrazárnami byly svého času jistě viditelné, ovšem musíme brát v potaz, že majitelé českokrumlovského panství nebyli tak majetní jako rod Černínů, a neměli tudíž stejné množství finančních prostředků na zvelebování své obrazové galerie. Ke sběratelství navíc nepřístupovali s takovou přepečlivostí, jakou se vyznačovali tři majitelé hradčanského paláce a obrazárny během jejího rozkvětu i úpadku.

Za ještě významnější obrazárnu, než je černínská, by se snad dala považovat rychnovská zámecká obrazárna v době své největší slávy. Oproti krumlovské a černínské galerii byl zde zastoupen vysoký podíl děl českých umělců a cizokrajných umělců, kteří se natrvalo usadili v Čechách<sup>62</sup>. Navíc se zachovala v Rychnově až dodnes, i když byl obrazový soubor protříděn a rozmístěn do více místností zámku.

Rychnovská obrazárna rodu Kolowratů Libštejnských byla založena již při stavbě zámku, kterou započal v roce 1676 hrabě František Karel Kolowrat Libštejnský

---

<sup>60</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>62</sup> Oldřich J. Blažíček, *Rychnovská zámecká obrazárna: katalog expozice*, Praha 1973, s. 4.

(1620 – 1700). První díla, jež Kolowraté nastřádali ještě předtím, než byl rychnovský zámek dostavěn, představovala podobizny členů rodu<sup>63</sup>.

Podle inventáře sepsaného po smrti hraběte Norberta Leopolda (1655 – 1716), syn hraběte Františka Karla, bylo v majetku Kolowratů 134 obrazů, z nichž část byla roku 1719 prodána hraběti Františku Josefu Černínovi<sup>64</sup>. Tímto prodejem si Kolowraté zajistili finanční prostředky na dostavbu rychnovského zámku.

Mezi lety 1720 a 1743 byly hrabětem Františkem Karlem II., synem Norberta Leopolda, prováděny různé nákupy a prodeje obrazů. Pokud obrazy prodával, vybíral vždy jen z méně významných.

V roce 1743 byla sbírka již přemístěna do Rychnova. Inventář z tohoto roku uvádí více než 300 obrazů. O dvaatřicet let později, v roce 1785, vypočítává zámecký inventář celkem 1218 obrazů a další téměř tisícovku grafických listů<sup>65</sup>.

I přesto, že v tak nesmírném počtu se soubor dlouho neudržel a postupnými prodeji pomalu ubýval, ještě o jedenáct let později zde viselo vysoké množství děl, z nichž bylo možno zapůjčit více než sto exponátů nově otevřené obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, jež se usídlila v Černínském paláci na Hradčanech<sup>66</sup>. Do osmdesáti let byly všechny zápůjčky vráceny.

Po roce 1814 se počet děl v rychnovské obrazárně ustálil na více než 400 kusů, které ovšem dlouho nezůstaly v této místnosti. Během 19. století byly obrazy rozprostřeny po celém zámku a později ve 20. století byly postupně restaurovány a soustředěny do salonů, pozměňovaných na galerie<sup>67</sup>.

Význam děl v rychnovské obrazárně dokázala ocenit již Společnost vlasteneckých přátel umění, jejíž výpůjčky od Kolowratů patřily k těm nejvýznamnějším<sup>68</sup>.

Stejně jako krumlovskou a černínskou i jádro rychnovské obrazárny tvořila díla nizozemských umělců, méně pak italských. Obměnou oproti krumlovskému a

---

<sup>63</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>66</sup> Zdeněk Hojda, Počátky obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, in: Lubomír Slaviček (ed.), *Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. 311 - 316, cit. s. 315.

<sup>67</sup> Viz Blažíček (pozn. 62), s. 4.

<sup>68</sup> Viz Hojda (pozn. 66), s. 316.

černínskému souboru jsou díla slavných umělců, tvořících na území Čech, např. Karel Škréta nebo Hans von Aachen.

S pracemi dalších autorů visících v Rychnově, jako jsou třeba Michael Pacher, Johann Michael Rottmayr, Michal Václav Halbax, Jan Jakub Hartmann, Jan Baptist Bouttats nebo Izák Godyn, se krumlovská obrazárna bohužel nemůže rovnat.

V Rychnově lze také najít díla Johanna Georga Hamiltona, stejného autora skotského původu, který působil i ve službách Schwarzenbergů v Českém Krumlově, na Hluboké a Třeboni<sup>69</sup>, ovšem žádná z jeho prací nevisí v krumlovské obrazárně.

Z hlediska významu děl tedy rychnovská obrazárna sice předčí tu krumlovskou, ovšem kladným prvkem krumlovské galerie je skutečnost, že většinu děl, jež zde visela v době baroka, lze nalézt i dnes soustředěnou v jedné stejné místnosti.

---

<sup>69</sup> Viz Juřík (pozn. 17), s. 174.

## Osud obrazárny během událostí 20. století, její nynější stav a plány českokrumlovského památkového ústavu s obrazárnou do budoucna

Přibližně na konci 18. století byla galerie upravena podle způsobu francouzských galerií téže doby<sup>70</sup>. Nedbaje na kvalitu, náměty či dobu vzniku byla díla zavěšena na každé volné svislé ploše místnosti, dokonce i ve špaletách okenních výklenků, kde byla nepříznivě vystavena slunečnímu světlu<sup>71</sup>. Smyslem takového uspořádání bylo využít každou volnou plochu místnosti. Umístění obrazů postrádalo jakoukoliv logiku. Vedle sebe visely kvalitní i nekvalitní díla. Obrazy ze 17. století visely vedle obrazů z 19. století. Obrazy malých formátů byly vtlačeny do volných prostorů okolo velkých pláten či mezi ně ve snaze zaplnit bílá místa na stěnách. Pokud se prováděly nějaké změny, šlo pouze o přidání či výměnu obrazů.

Od začátku 50. let 20. století se podoba obrazárny začala rychle proměňovat [8, 9, 10]. Časté výměny exponátů však nebyly k užitku. Počet obrazů byl sice snížen, ovšem způsoby jejich umístění lze zhodnotit stejně jako instalaci o půl století dříve: naprosto nedostačující.

Dalším negativním úkonem, provedeným během minulého režimu, byla výměna rámu obrazů. Původní umělecky zdobené, zlacené rámy byly nahrazeny jednoduchými, jednotvárnými rámy v odstínech hnědé barvy [11]. Rámy se vyráběly v českokrumlovském podniku Lira. Přerámování exponátům nejenže neprospělo, dokonce je v některých případech i poškodilo.

Podle pracovníků Národního památkového ústavu v Českém Krumlově, kteří se starají o obnovu a zachování zámeckých exponátů, byl důvod k těmto nepromyšleným změnám zcela prostý – lidé, jenž během 50. a 60. let pracovali ve správě zámku, konali bez odborných znalostí, důležité bylo vykazovat jakékoliv výsledky.

V 80. letech minulého století tudíž musela obrazárna projít zásadní změnou. Reinstalace dosavadních exponátů již byla nutností. Způsob zavěšení obrazů byl nevhodný už na konci 19. století. Německý spisovatel a archivář Adolf Franz Berger (1813 – 1886) popsal ve svém článku o stavu zámeckých sbírek z roku 1884

---

<sup>70</sup> Jiří Zálaha, *Státní hrad a zámek Český Krumlov*, Praha 1991, s. 36.

<sup>71</sup> Zdena Flašková, *Český Krumlov: historická část města, hrad a zámek*, Č. Budějovice 2002, s. 43.

krumlovskou obrazárnu jako nesystematickou a bez uspořádání<sup>72</sup>. Tento výrok platil ještě o sto let později, než bylo rozhodnuto o reinstalaci obrazárny.

To, že obrazy visely neuspořádaný do žádných určitých dílčích skupin, zaměřených buď slohově, nebo alespoň tematicky, nebyla vina špatného či žádného určení údajů o obrazech. Již ve starších inventářích byli správně určení autoři a náměty většiny děl<sup>73</sup>.

Autorem námětu nové instalace obrazárny se stal PhDr. Lubor Machytka (1918 – 2001). Pan doktor Machytka popsal přípravu a průběh reinstalace ve své zprávě „Nová instalace zámecké obrazárny v Českém Krumlově“, publikované roku 1985 v periodiku *Památky a příroda* 10.

Než se začalo s vlastní úpravou obrazárny, bylo nutné vypracovat návrh nové instalace. Aby mohl být tento návrh vypracován, musely se uskutečnit rozsáhlé přípravné práce. Vyhledávaly se a vyhodnocovaly veškeré dostupné informace o vzniku a vývoji sbírky, vzniku a proměny obrazárny, informace o osudech jednotlivých obrazů a v neposlední řadě také informace o způsobech instalace obrazáren v 17. a 18. století<sup>74</sup>.

Díky těmto poznatkům byly vybrány vhodné exponáty (ze stávající instalace i ze zámeckého archivu) a vymyšlen plán, jak tyto exponáty zavěsit.

Z důvodu realizace zásad nové instalace musely být ze staré instalace vyjmuty obrazy z 19. století (bez ohledu na jejich kvalitu či hodnotu), kopie, nehodnotné obrazy a množství obrazů drobných rozměrů.

Další změnou oproti původní instalaci bylo odebrání obrazů ze špalet oken. Dříve zde visící obrazy byly malých formátů. Aby si je pozorovatel mohl prohlédnout, musel proti nim stát v blízkosti pár centimetrů. Taková vzdálenost ovšem není z hlediska bezpečnosti exponátů žádoucí. Stejně tak nevhodné je i sluneční záření a přílišné světlo, které by je dozajista poškodilo.

Důležitým aspektem reinstalace se stalo zvýraznění umělecky nejhodnotnějšího jádra dochovaného obrazového fondu, jenž byl během přípravných prací prozkoumán a zhodnocen. Ono nejhodnotnější jádro sbírky obsahuje obrazy především flámských a holandských autorů, datované z převážné části do 17. století.

---

<sup>72</sup> Viz Machytka (pozn. 48). s. 398.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 398.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 399.

Po prozkoumání depozitáře na zámku Hluboká, který vlastnili titíž majitelé jako Krumlov, bylo nalezeno šest obrazů, jež svou uměleckou hodnotou náleží ke stejnému historickému celku jako obrazy v krumlovské galerii, a byly tedy zcela oprávněně zařazeny do nové krumlovské instalace<sup>75</sup>. V současné době zde visí pouze čtyři hlubocké obrazy.

Po odebrání veškerých (pro novou instalaci) nedostačujících obrazů a přidání několika obrazů z hlubockého depozitáře se celkový počet obrazů snížil ze sto osmdesáti osmi na čtyřicet osm.

Hlavní myšlenkou nové instalace bylo navrácení k původním barokním principům, co se týče způsobu uspořádání obrazárny<sup>76</sup>; tyto principy však nebyly bezhlavě kopírovány, nýbrž přizpůsobeny danému prostoru a významu sbírky s ohledem na bezpečnost exponátů.

Symetrie a vyváženost byly vyzdviženy jako nejvýraznější a nejdůležitější barokní principy. Podle těchto dvou základních zásad se řídila celá nová instalace.

Úzká, podlouhlá místnost, původně sloužící jako chodba, má obdélníkový půdorys. Vzhledem k tomu, že jedna z kratších stěn (severní) a jedna z delších stěn (západní), jsou prolomeny celkem šesti výklenky s okny, větší počet obrazů byl soustředěn na východní stěnu. Tato stěna ovšem také není jednolitá; narušují ji troje dveře, které navíc nejsou umístěny symetricky. Jedny stojí zcela na konci jižního úseku stěny a neponechávají žádný další prostor v rohu místnosti. Oboje zbylé dvojce dveře ukrajují severní konec stěny. Krajiní dveře ovšem mezi nimi a rohem místnosti ponechávají menší prostor. Z takového rozmístění dveří vyplývá značná asymetričnost.

I přes tyto nevýhody si však pan doktor Machytka dokázal poradit a vymyslet vyvážené schéma rozmístění obrazů. Ty byly zavěšeny do několika menších, kompozičně symetrických celků.

Vzhledem k existenci okenních výklenků byl prostor západní stěny již předrozdělen, dekorace jednotlivých úseků stěn tedy nemusely být naprosto závislé jedna na druhé. Tím se zde naskytla možnost doplnit galerii i jinými předměty, majícími dekorativní funkci, než jen obrazy: zrcadlo se zdobeným, pozlaceným rámem [25], původem ze střední Evropy z první třetiny 18. století a čtyři oválné fajánsové desky [26,

---

<sup>75</sup> Ibidem, s. 401.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 401.

27], původem pravděpodobně z Nizozemí z první poloviny 18. století, zapůjčené z mobiliáře hlubockého zámku<sup>77</sup> (umístěné po stranách zrcadla).

Rozdělení problematičtější východní stěny muselo být důmyslnější. Kvůli nesymetrickému rozmístění dveří by nemohly být kompoziční celky obrazů umístěny souměrně. Byly tedy zavěšeny nad sebou dva obrazy [20] v místě, kde by stály dveře, pokud by jich byl sudý počet a byly by osově souměrné. Tyto dva obrazy (shora: *Portrét šlechtičny* od neznámého autora z roku 1684, podle podoby a data vzniku je zobrazená pravděpodobně Marie Ernestina ze Schwarzenbergu; *Krajina s figurální stafáží* od Pietera Boute a Franse Boudewinsena, po roce 1650) plní funkci optického rozdělení stěny na dvě části mezi dveřmi na jižní straně stěny a na severní straně stěny. Tímto způsobem vznikly na východní stěně tři obrazové celky ode dveří na jižní straně ke dveřím na severní straně. Prostor mezi dveřmi na severní straně a vedlejším rohem místnosti byl vyplněn třemi nad sebou visícími obrazy menšího formátu [16], jejichž protějšek tvoří obrazy na části stěny mezi oknem a rohem na jižní straně západní stěny [19].

Jako jednotící obraz, spojující všechny tři velké celky severní stěny, se stala velkoformátová kompozice *Rinaldo a Armida* [28] od napodobitele Anthonise van Dyka z první poloviny 17. století, zavěšená přibližně uprostřed délky stěny. Díky své poloze a velikosti se stala ústředním exponátem celé stěny<sup>78</sup>.

Obrazy na severní stěně byly zavěšeny ve dvou řadách nad sebou. Horní pás obrazů představoval velké formáty, spodní pás menší malby, vhodné pro pohled z menší vzdálenosti<sup>79</sup>.

Jelikož by jednotlivé stěny nebyly nikterak provázány dohromady, aby tvořily celek, bylo na východní stěnu zavěšeno nejrozměrnější plátno celé galerie. Obraz *Mars a Venuše* [34], dílo flámského malíře Thomase Willeboirtse, vytvořené před polovinou 17. století, zabralo celou plochu východní stěny místnosti. Tento obraz spojil a sjednotil obě dlouhé stěny i dva vertikální pásy obrazů na protilehlé stěně, oddělené od sebe výklenkem s oknem.

---

<sup>77</sup> Syllabus průvodce II. trasy Státního hradu a zámku Český Krumlov, vznik syllabu r. 2004 – 2005.

<sup>78</sup> Viz Machytka (pozn. 48), s. 401.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 401.



Od 90. let minulého století je pro pracovníky českokrumlovského památkového ústavu, kteří se starají o zámeckou obrazárnu, hlavní prioritou snaha obnovit atmosféru obrazárny, jaká zde panovala v 19. století.

Postupně byl přidáván nábytek a různé dekorativní předměty, jež byly součástí zámeckého mobiliáře: stolek z první třetiny 18. století [21] (střední Evropa), neobarokní souprava křesel z 19. století [21, 22], dvě cínové nádoby na olej [24], umístěné na krbové římse, z druhé poloviny 17. století (střední Evropa), porcelánové mísy nade dveřmi z 19. století (Čína) a prosklená zlacená vitrína [23], která byla zmíněna již v inventářích z let 1733 – 1740. Do vitríny byly na vystavení vloženy skleněné číše se zapuštěnou zlatou fólií, vyráběné v 18. století v Čechách, skleněné poháry ze šumavských skláren z 18. století a porcelánový čajový servis z druhé poloviny 19. století, vyrobené ve Vídni a zdobené v duchu východoasijských motivů<sup>80</sup>.

Zároveň s doplňováním mobiliáře byla zahájena opětovná výměna ráků. Tentokrát se ovšem měnily stávající ráky za ráky původní, které byly nalezeny ve skladových prostorech zámku. Mnoho z nich bylo nalezeno poničené. Pracovníci památkového ústavu tedy museli nejprve ráky přiřadit k odpovídajícím obrazům a poté zrestaurovat. Opravy však musejí být prováděny postupně, tudíž vyžadují spoustu času.

V současné době se stále pokračuje ve vyhledávání původních ráků a jejich navrácení obrazům, což je aktuální prioritou krumlovského památkového ústavu.

---

<sup>80</sup> Viz Syllabus průvodce (pozn. 77).

## Nejvýznamnější díla obrazárny v průběhu její existence

Současná instalace obrazárny, provedená v roce 1984, vyzdvihuje nejhodnotnější dochované obrazy krumlovské zámecké sbírky. Řadí se k nim především práce flámských a holandských autorů ze 17. století a několik děl italských autorů ze stejného období<sup>81</sup>.

Jedním z nejvýznamnějších děl obrazárny je *Klanění tří králů* [29] od následovníka Paola Veroneseho. Tento obraz je součástí zámeckého fondu již od roku 1746<sup>82</sup>.

Za významný je považován obraz *Sv. Rodina se sv. Františkem*, nicméně je to pouze kopie Rubensova díla z 30. let 17. století, dochovaná ve schwarzenberských fondech.

Dalším ceněným dílem je obraz *Rinaldo a Armida* od napodobitele Antonise van Dycka<sup>83</sup>. Příběh o křesťanském princovi Rinaldovi a čarodějce Armidě pochází z italského eposu *Osvobozený Jeruzalém* od T. Tassa a stal se velice oblíbeným námětem především pro italské a francouzské umělce v 17. a 18. století<sup>84</sup>. Armida byla poslána Satanem, aby zabila Rinalda a přivedila tak zkázu křižákům, dobývajícím Jeruzalém při první křižácké výpravě. Jakmile však Armida uviděla Rinalda, spícího pod vlivem kouzla, zamilovala se do něj. Malba zobrazuje spícího Rinalda v náprsním krunýři, s helmou ležící opodál na zemi, jehož Armida svazuje řetězem z ptačího zobu, lilii a růží. Za zády se jí plíží černý stín, symbolizující Satana. Najády, vystupující z vody, zpěvem uspávají Rinalda.

Skupinová podobizna *Rodinný portrét* [30] od flámského malíře Gillise van Tilborcha představuje oblíbené téma nizozemského malířství 17. století. Mnohočlenná rodina je zobrazena při občerstvení na dvoře u domu. Typickým znakem van Tilborchových portrétních maleb jsou tmavá oblaka, naznačující přicházející bouřku; mračna použil i v tomto případě. Tento obraz byl do krumlovské sbírky přivezen z Vídně kolem poloviny 17. století<sup>85</sup>.

---

<sup>81</sup> Viz Machytka (pozn. 48), s. 400.

<sup>82</sup> Viz Sylabus průvodce (pozn. 77).

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008, s. 386.

<sup>85</sup> Viz Sylabus průvodce (pozn. 77).

*Venuše ozbrojující Marta* je dílo Thomase Willenboirtse, flámského malíře žijícího v letech 1614 - 1654. Obraz koupil kníže Jan Kristián z Eggenbergu v Antverpách. Malba zobrazuje sedící Venuši, která s pomocí putti odzbrojuje Marta. V pozadí na pravé straně plátna jsou vidět pracující kováři ve Vulkánově dílně. Postavy Marta i Venuše mají zjevně portrétní rysy – nejspíše představují braniborského kurfiřta Bedřicha Viléma s jeho manželkou Luisou Henrietou, hraběnkou z Nassau<sup>86</sup>.

Mezi významnější díla obrazárny by se dal zařadit i obraz *Portrét muže* od antverpského malíře a sběratele Gerarda Segherse. Tmavovlasý muž v černých šatech, opírající se o venkovní zídku, zabírá většinu plochy plátna. Podle nápisu na zadní straně rámu obrazu je portrétovaný slavný nizozemský námořní admirál Michiel Adriaenszoon de Ruytera. Admirál de Ruyter žil v letech 1607 – 1676 a slávu si vydobyl během anglicko-holandských válek při vedení holandské flotily, s níž zvítězil v několika bitvách proti Anglii a Francii a stal se tak holandským národním hrdinou<sup>87</sup>. Gerard Seghers (1591 – 1651) působil kromě Antverp také ve Španělsku a v Itálii, kde se setkal s Caravaggiovými pracemi a následovníky, kteří ho ovlivnili<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Michiel\\_de\\_Ruyter](http://en.wikipedia.org/wiki/Michiel_de_Ruyter), vyhledáno 29. 3. 2014.

<sup>88</sup> <http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/gerard-seghers>, vyhledáno 29. 3. 2014.

## Srovnání uměleckého a společenského významu obrazárny v baroku a v dnešní době

Obrazové galerie se v přesné podobě, jakou měly v baroku, povětšinou do dnešních dnů nedochovaly. Ačkoliv by zachování původního způsobu rozmístění exponátů nabídlo divákovi jistou autenticitu a dobovou atmosféru, v minulém století bylo označeno za nevhodné. Pokud se instalace zachovaly ve svém původním prostoru, byly většinou redukovány a pozměňovány, aby odpovídaly požadavkům umělekohistorického rázu a bezpečnostním požadavkům.

Zatímco při rozvoji krumlovské zámecké galerie byly exponáty, některé původně rozmístěné po obytných prostorech a halách (jiné kupované speciálně pro umístění do obrazárny), postupně koncentrovány do těchto speciálně pro ně vyhrazených místností, během 20. století byl tento proces proveden znovu, ovšem v opačném pořadí – z přeplněné obrazárny byla díla rozprostírána zpět do vícera místností.

Na rozdíl od současné instalace preferovalo baroko rozvěšení obrazů tak, aby vynikla výtvarná a námětová pestrost. Díky tomu nebylo neobvyklé vidět ku příkladu náboženský výjev vedle mytologického nebo zátiší vedle podobizny<sup>89</sup>. Současná Machytka instalace se naopak snažila dát vyniknout individuální hodnotě obrazů a zároveň společným rysům uměleckých škol. Především chtěl předejít tomu, aby podle jeho slov „... *jednotlivé obrazy nezanikly v kompozičním celku...*“<sup>90</sup>, což byla běžná věc, naprosto přirozená pro podobu obrazárny v baroku.

Význam obrazárny v současné době je omezen pouze na přehlídku historických maleb. Obrazárna jako taková ztratila svůj společenský ráz již před stoletím. Jen stěží si dnes dovedeme představit, že krumlovská galerie (a potažmo i všechny obrazové galerie) byla ve své době důležitým článkem z hlediska společenské prezentace. „... *malířství bylo tehdy jediným vizuálním médiem schopným zprostředkovat tvarem i barvou minulé a současné děje, podoby lidí a věci, vznešené ideje, nadskutečné vize i všední realitu...*“<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Helena Brožková – Jan Rous – Lubomír Slaviček et al., *Sběratelství*, Praha 1983, s. 70.

<sup>90</sup> Viz Machytka (pozn. 48) s. 401.

<sup>91</sup> Hana Seifertová, Barokní sběratelství. Projev sběratelské náruživosti a sběratelské ctnosti, *DaS* XXVIII, 2006, č. 10, s. 28 – 31, cit. s. 28.

Obrazárna tedy představovala jakousi vizuální místnost, plnou roztodivných tvarů a barev umístěných na plátnech, lahodící očím a s příjemnou atmosférou. Navíc bylo podle vybavení místnosti možno odhadnout bohatství jejího majitele. V dnešní době nic z toho již neplatí. Vzhledem k tomu, že zámek v současnosti vlastní stát, pozbyla prezentace uměleckého souboru, shromažďovaného jednotlivcem, smysl. A jelikož je obrazárna součástí prohlídkové trasy, neslouží ani společenským účelům, jak tomu bylo v barokní době.

Krumlovská zámecká obrazárna dnes ukazuje především výběr nejkvalitnějších a nejvýznamnějších děl z celého souboru, nastřádaného během několika staletí. V podstatě zde visí pouze menší část jejího původního obsahu.

I přesto, že ten nejzákladnější princip existence obrazů, čímž je jejich *prohlédnutí*, zůstal i v současnosti stejný, liší se způsob, jakým na exponáty v obrazárně nahlíželi lidé v baroku a jakým na ně v dnešní době, přesycené vizuálními prostředky, nahlížíme my.

## Soupis autorsky určených děl

- Baren, Jan Antonis van der: Kytice ve skleněné váze, 17. století  
Beckhuysen, Ludolf: Rozbouřené moře s bárkami, 17. století  
Bellekin, Cornelis: Krajina s koupajícími se chlapci, kol. 1660  
Binoit, Peter: Zátíší s kuřetem, 1618  
Binoit, Peter: Zátíší s rybami, 1. čtvrtina 17. století  
Bout, Pieter a Boudewins, Frans: Krajina s figurální stafáží, po roce 1650  
Hanneman, Adriaen: Caritas, 1671  
Heiss, J.: Přísaha Hannibalova, 2. polovina 17. století  
Hornthorst, Gerard van: Kající se Máří Magdalena, 1625  
Hornthorst, Gerard van: Sv. Jeroným, 1. polovina 17. století  
Huchtenburg, Jan van: Lovecká scéna  
Huchtenburg, Jan van: Před popravou, obojí poslední čtvrtina 17. století  
Janssens, Hieronymus: Námluvy, 2. polovina 17. století  
Kessel ml., Jan van: Skupinová podobizna s palácovou architekturou, 17. století  
Loir, Nicolas: dvě scény z římských dějin, 17. století<sup>92</sup>  
Molenger, Jacob Miens: Holandská krčma  
Muziano, Girolo: Sv. Hubert, 16. století  
Piazza, Paolo (řád. jm. Cosmas Capuccinus): Sv. Jeroným  
Seghers, Gerard: Portrét admirála Michiela Adriaenszoon de Ruytera, 1643  
Susterman, Justus: Portrét Vittorie della Rovere se synem jako Venuše a Amor, kolem 1645  
Thielen, Jan van a Diepenbeeck, Abraham: Ježíšek ve věnci květin, 17. století  
Tilborch, Gillier van: Rodinná podobizna, 17. století  
Toorenvliet, Jacob: Návštěva u lékaře

---

<sup>92</sup> Ani jedna ze dvou scén od Nicolase Loira není konkrétně pojmenovaná. Při svém výzkumu jsem zjistila, že obě scény zobrazují události ze života římského císaře Marka Aurelia Proba, žijícího v letech 232 – 282. K tomuto závěru jsem došla podle kousku papíru, který na jednom z obrazů podává malý chlapec sedící postavě majestátného vzezření. Na papírku je napsáno „PROBUS“. Druhý obraz sice nepředkládá žádné písemné vodítko, podle něhož by bylo možno námět určit, ovšem několik z postav (včetně té hlavní) vykazuje shodu s postavami na prvním obraze. Lze tedy předpokládat, že obě scény mají stejný historický námět.

Verwilt, Frans: Diana s družkami, 17. století

Vranx, Sebastian: Koňský trh před pevností, 1625

Willenboirtse, Thomas: Venuše odzbrojuje Marta, 17. – 18. Století

## Závěr

Přestože českokrumlovská zámecká obrazárna není tou nejvýznamnější obrazovou galerií v Čechách, její vývoj lze zhodnotit přinejmenším jako velice zajímavý. Na rozdíl od některých jiných obrazáren nebyla rozprodávána či rozdělována z hlediska dědického majetkového vypořádání.

Cíle, jež jsem si v úvodu této práce stanovila, se mi podle mého názoru podařilo splnit. Obsáhla jsem historii českokrumlovského zámku (stavební vývoj jsem nerozváděla do větších detailů, poněvadž není důležitým aspektem této práce) i důležité milníky v životech jeho majitelů, především těch, jež se zasloužili o vznik a rozvoj zámecké obrazárny či se podíleli na rozšiřování sbírkových fondů. Přiblížila jsem práci dvorních malířů, kteří byli najímáni vlastníky českokrumlovského panství. Podala jsem důležité informace o obrazové galerii – dobu a příčinu založení, nejvýznamnější obrazy, které zde visely, průběh reinstalace ve 20. století. Tyto informace jsem doplnila srovnáním krumlovské obrazárny s černínskou obrazárnou na Hradčanech a kolowratskou obrazárnou v Rychnově a srovnáním jejího významu mezi dobou své největší slávy a dobou současnou. Na závěr jsem připsala seznam veškerých obrazů, jež nyní v galerii visí.

Při zpracovávání údajů hlavního jádra textu mě velice překvapilo, jak málo informací o krumlovské obrazárně je k nalezení. Neřekla bych, že pramenů je nedostatek, ovšem konkrétních poznatků, potřebných k napsání textu uměleckohistorického zaměření, se mi dostalo jen díky vyprávění pracovníků Národního památkového ústavu, kteří se o obrazárnu starají.

Ačkoliv nejsem první, kdo se zabýval množstvím poznatků prezentovaných též v této práci, zatím nebyl sepsán komplexní text, vyjadřující se konkrétně k tématu českokrumlovské zámecké obrazárny, jejím vznikem, vývojem a významem (uměleckým i společenským). V tomto ohledu bych spatřovala přínos své práce.



## Seznam pramenů a literatury

### Prameny:

Českokrumlovský zámecký inventář obrazů

Sylabus průvodce II. trasy Státního hradu a zámku Český Krumlov, vznik sylabu r. 2004 - 2005

Výpověď PhDr. Stanislavy Slavkové, pracovnice Národního památkového ústavu v Českém Krumlově

### Literatura:

Blažiček Oldřich J., *Obrazárny státních zámků*, Praha 1957.

Blažiček Oldřich J., *Rychnovská zámecká obrazárna, katalog expozice*, Praha 1973.

Bůžek Václav, *Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750)*, České Budějovice 1996.

Hojda Zdeněk, Několik poznámek k budování šlechtických obrazáren v barokní

Praze, in: *Documenta Pragensia 9*, Praha 1991.

Juřík Pavel, *Jihočeské dominium: Rožmberkové, Eggenbergové, Schwarzenbergové a Buquoyové v jižních Čechách*, Praha 2008.

Machytka Lubor, Nová instalace zámecké obrazárny v Českém Krumlově, in:

*Památky a příroda 10*, Praha 1985.

Ourodová - Hronková Ludmila, *Schwarzenbergové 1615-1789*, České Budějovice 2009.

Seifertová Hana, Barokní obrazárny. Projev sběratelské náruživosti a sběratelské ctnosti, *DaS XXVIII*, 2006.

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

Slavíček Lubomír, „*Sobě, umění, přátelům*“: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939, Brno 2007.

Šmajclová Diana, *Charles Louis Philippot*, České Budějovice 2011.

Tříška Karel (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku V., Jižní Čechy*, Praha 1986.

Záloha Jiří, O činnosti malíře CH. L. Philippota v jižních Čechách, in: *Jihočeský sborník historický XLI*, České Budějovice 1972.

Záloha Jiří, *Státní hrad a zámek Český Krumlov*, Praha 1991.

Internetové zdroje:

<http://www.zamek-ceskykrumlov.eu/popis-zameckeho-arealu/>, vyhledáno 29. 1. 2013.

[http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno\\_andalt.xml](http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno_andalt.xml), vyhledáno 20. 10. 2013.

[http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_o\\_inf\\_baroko.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_o_inf_baroko.xml), vyhledáno 20. 10. 2013.

[http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_3nadvori\\_histzr.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_3nadvori_histzr.xml), vyhledáno 19. 4. 2014.

<http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/gerard-seghers>, vyhledáno 29. 3. 2014.

## Obrazová příloha

[1]



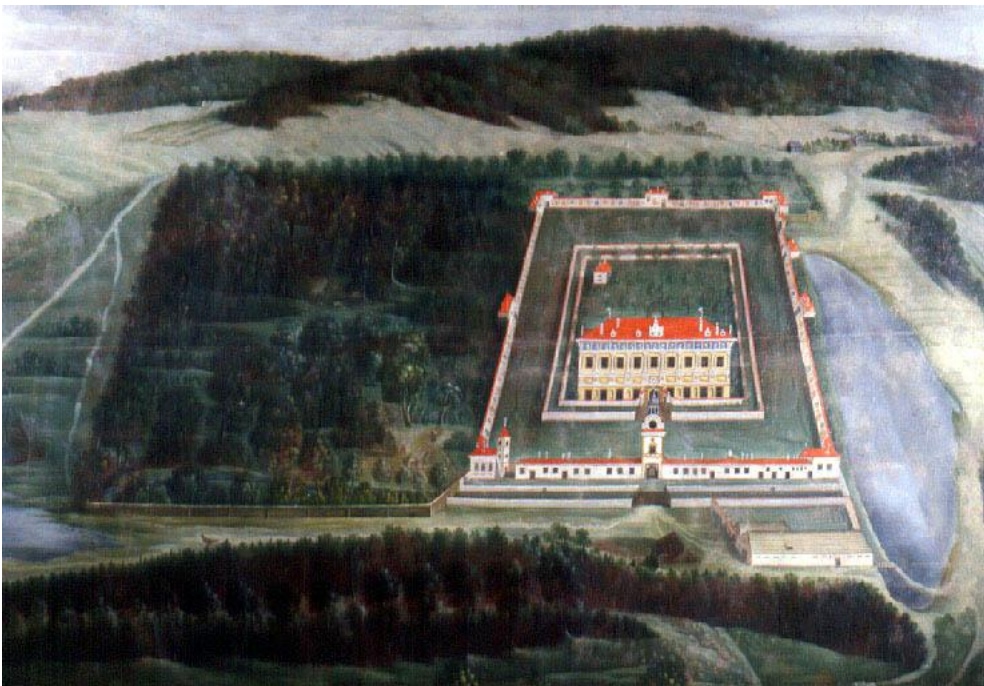
[2]



[3]



[4]



[5]



[6]



[7]



[8]



Obrazová galerie, r. 1951-53

[9]



56.184 A

Obrazová galerie, r. 1951-53

[10]



[11]



[12]



**Galerie 2004**



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]



[18]



[19]



[20]



[21]



[22]



[23]



[24]



[25]



[26]



[27]



[28]





[29]



[30]



[31]



[32]



[33]



[34]



## Seznam vyobrazení

- [1] Hrad a zámek Český Krumlov. Foto: autorka
- [2] Hrad a zámek Český Krumlov. Foto: autorka
- [3] Plášťový most. Foto: autorka
- [4] Jindřich de Veerle, zámek Kratochvíle. Foto:  
<http://www.ckrumlov.cz/obr/osobno/1360b.jpg>, vyhledáno 20. 4. 2014
- [5] Interiér letohrádku Bellarie. Foto: autorka
- [6] Bellarie, nástěnná malba od Františka Jakuba Prokeše. Foto: autorka
- [7] Bellarie, nástěnná malba od Františka Jakuba Prokeše. Foto: autorka
- [8] Obrazárna, 50. Léta 20. Století. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [9] Obrazárna, 50. Léta 20. Století. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [10] Obrazárna, pohled na západní stěnu, 70. Léta 20. Století. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [11] Obrazárna, pohled na východní stěnu, 2004. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [12] Obrazárna, 2005. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [13] Obrazárna, 2005. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [14] Obrazárna, 2005. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [15] Obrazárna, 2005. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [16] Obrazárna, pohled na roh severní a východní stěny, 2013. Foto: autorka
- [17] Obrazárna, pohled na roh severní a západní stěny, 2013. Foto: autorka
- [18] Obrazárna, pohled na východní stěnu, 2013. Foto: autorka
- [19] Obrazárna, pohled na jižní část západní stěny, 2013. Foto: autorka
- [20] Neznámý autor, portrét šlechtičny, 1684 a Pieter Bouet, Krajina s figurální stafáží, po roce 1650. Foto: autorka
- [21] Neobarokní souprava křesel, 19. století a stůl, 18. století. Foto: autorka
- [22] Neobarokní souprava křesel, 19. století a stůl, 18. století. Foto: autorka
- [23] Zlacená skříňka. Foto: autorka
- [24] Cínové nádoby na olej, 2. polovina 17. století. Foto: autorka
- [25] Zrcadlo se zlaceným rámem, 1. třetina 18. století. Foto: autorka
- [26] Fajánsové desky, 1. polovina 18. století. Foto: autorka
- [27] Fajánsové desky, 1. polovina 18. století. Foto: autorka

- [28] Napodobitel Anthonise van Dycka, Rinaldo a Armida, 1. polovina 17. století. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [29] Napodobitel Paola Veroneseho, Klanění tří králů, 2. polovina 16. století. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [30] Gillier van Tilborch, Rodinná podobizna, 17. století. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [31] Nicolas Loir, scéna z římských dějin, 17. století. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [32] Nicolas Loir, scéna z římských dějin, 17. století. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [33] Gerard Seghers, Portrét admirála Michiela Adriaenszoon de Ruytera, 1643. Foto: Archiv Národního památkového ústavu
- [34] Thomas Willenboirtse, Venuše odzbrojuje Marta, 17. – 18. Století, Foto: Archiv Národního památkového ústavu