

JAROMÍR NEUMANN

DVĚ NEZNÁMÁ DÍLA BRANDLOVA

Ruku v ruce s tím, jak rozpoznáváme podstatu malířského názoru a subtilní podrobnosti uměleckého vývoje vůdčích zjevů našeho baroku, uvědomujeme si také lépe všechny možné modalitty i slohové výkyvy jejich projevu: získáváme pevnější půdu pro posouzení děl, jež se rozcházelá s ustálenou představou o umělci a pro něž současně chyběly průkazné analogie. Se starými zprávami je pak v nejednom případě možné spojit obrazy, jež unikaly pozornosti pro svou ojedinělost, respektive byly považovány buď za díla z mistrova okruhu nebo za práce pochybné. Tak se nedávno podařilo identifikovat dvě květinová zátíší, jež vznikla spoluprací Jana Vojtěcha Angermayera s Petrem Brandlem, zatím známá jen z písemných údajů.¹ Brandl byl v tomto případě autorem plasticky pojatých váz. Zatím neznáme žádné květinové zátíší namalované výhradně Petrem Brandlem, ačkoliv Brandl uměl květiny s pochopením i rutinou malovat, jak prozrazují jeho oltářní obrazy.

Na jinou mezeru našich znalostí, o níž se mohlo zdát, že bude jen stěží vyplněna, poukazovala Jahnova zpráva o tom, že od Brandla se zachovaly vedle kabinetních jen zřídka malovaných obrazů dokonce i některé supraporty s dětskými postavami: „Cabinetgemälde, weil er genug Beschäftigung im Grossen fand, hat man wenige von ihm. Supraporten von Kindern findet man noch einige“.² A přece jsme měli před časem možnost identifikovat v pražské soukromé sbírce obraz, získaný kdysi z malostranského uměleckého obchodu, který je zřejmě supraportou z Brandlovy ruky, v minulosti poškozenou bezohledným sedřením barevné vrstvy při pokuse o radikální očištění obrazu.³ Brandlovu ruku na

¹ Lubor Machytka, *Petr Brandl a Jan Vojtěch Angermayer*, in: *Umění XXIX*, 1991, s. 178—179. — Údaj o obou zátíších viz *Verzeichniss der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1827, č. 1428 a 1429.

² Johann Quirin Jahn, *Peter Brandel, Geschichts- und Bildnissmahler* in: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Liebhaber*, Leipzig 1795, s. 306 ad. Kriticky vydal Otakar Hejnic, *Petr Brandl*, Praha 1911, s. 112 ad., cit. s. 119.

³ Petr Brandl, *Tři puttové, olej na plátně, 85×75*, Praha, soukromá sbírka.

první pohled prozrazuje typika tváří i těl, modelace vypjatých objemů, živý kolorit a malířsky uvolněný rukopis, s nímž jsou podány květy. Brandl tu spojil trojici dětských postav v jednoduché, ale působivé dekorativní seskupení. Pohybová osnova prozrazuje, že zde uplatnil zkušenosti z oltářních obrazů, v jejichž horních partiích se setkáváme s podobnými skupinami andlíků. Nápadně podobné postavičky najdeme v oblačné sféře na chabařovickém Narození P. Marie z roku 1701, které se jeví našemu obrazu v typu i objemovém pojetí intimně blízké.⁴ Analogické figury se však objevují i na Vidění sv. Terezie z roku 1697 v malostranském kostele sv. Josefa i na Sv. Rodině z roku 1702 v témže chrámu.⁵ Gesto vztažené ruky, s nímž se obrací sedící putto k ležící postavičce, je pro Brandla zvláště typické a vyskytuje se u nejrůznějších jeho postav. Právě proto, že nejbližší analogie nacházíme na oltářních obrazech datovaných kolem roku 1700, můžeme supraportu zařadit do této nebo jen o málo pozdější doby. Na rozdíl od většiny puttů na oltářních obrazech, jejichž pozornost je zpravidla obrácena k vlastnímu obrazovému ději dole a proto jsou navzájem spojeni jen analogickým jednáním a pohyby, uvedl Brandl dětské postavičky do bezprostředního duševního kontaktu a vyvolal dojem zaujatého rozhovoru podobně jako ve svých závěsných obrazech náboženské i světské tematiky. I zde svázal v prvním, plně osvětleném plánu hlavy zachycené v tříčtvrtiprofilu a v profilu a mezi ně vsunul v pozadí zastíněnou skloněnou tvář ozářenou odraženým světlem, jako je tomu v Právni poradě z Obrazárny Pražského hradu nebo v obraze Jákoba se zkrvaveným rouchem svého syna z Národní galerie,⁶ v dílech, jež dnes datujeme již do doby kolem poloviny devadesátých let 17. století. Uplatnění těchto kompozičních a dějových principů v různých obrazových druzích svědčí o tom, že jednotlivé obory Brandlovy malby navzájem úzce souvisely.

Tematicky můžeme Brandlovu supraportu dešifrovat alespoň zčásti s přihlédnutím k analogickým barokním a rokokovým dílům tohoto druhu. Zdá se ovšem, že nebyla prací samostatnou, ale nejspíše součástí souboru několika supraport určených pro palácový prostor — a teprve v této souvislosti by asi bylo možné přesněji vymezit její význam a funkci v celé výzdobě a upřesnit její téma. Okolnost, že se zde objevuje perlami a velkým drahokamem ozdobený pás Venušin obepínající tělo chlapečka vpravo a myrtový věneček, navlečený na ruce děvčátka vlevo, naznačuje výmluvně, že hra a rozhovor dětské dvojice se dotýkají erotické svatební sféry: Brandl se tu stal předchůdcem supraport Molitorových (na dobrříšském zámku) a dokonce i podobných děl Josefa Mánesa, jež vyvrcholila v proslulém Životě na panském sídle. Elegantní pohyb ležícího děvčátka s křivkou vypjatého boku a půvabným rozložením rukou aluduje na milostnou polohu, v jaké bývá znázorňována Venuše. K okruhu těchto milostných postav ukazuje i činnost postavičky v pozadí, která

⁴ Viz Jaromír Neumann, *Dvě nepovšimnutá díla Brandlova*, in: *Umění X*, 1967, s. 132 ad. zvl. obr. 133.

⁵ Jaromír Neumann, *Petr Brandl. 1668—1735. Katalog souborné jubilejní výstavy*, Praha 1969 (s datem 1968), obr. 5 (č. k. 3), obr. 6 (č. k. 4).

⁶ Srv. zvl. Jaromír Neumann, *Petr Brandl. 1668—1735*, I. c., obr. 34 (č. k. 21).

vzrušeně vztahuje levici vzhůru a dotýká se — snad s polibkem — lokte malé Venuše, a posléze i květiny ve volném rozhození pokrývající improvizované lože. Podobné motivy rozvíjely analogicky hravým způsobem patrně i ostatní nezachované nebo nezvěstné supraporty. To samo naznačuje, že dvojice či větší soubor supraport byl původně určen k výzdobě intimního prostoru, budoáru nebo ložnice. Pokud hledáme k Brandlovu dílu mezi dobovými supraportami slohové analogie, můžeme nesporně nejbližší nalézt mezi díly Petra Strudela (1660—1714), který namaloval více slohově i námětově příbuzných supraport s dětskými postavkami. O Strudelovi, jenž prošel Benátkami a založil pak ve Vídni akademii, věděl Brandl jistě od Halbaxe, který měl podobné plány, ale je pravděpodobné, že poznal jeho díla také z autopsie.

Také nečetné závěsné obrazy Petra Brandla lze doplnit díly, která dosud nebyla zařazena mezi jeho výtvoř, respektive spolehlivě ověřena slohovým rozbořem. Takovou práci je obraz sv. Rodiny, rozměru 100×77,5 cm, dějově pojatý jako důvěrná intimní scéna z měšťanské domácnosti.⁷ Hugo Toman, který obraz získal asi roku 1879, jej v tištěném katalogu své kolekce označil za dílo neznámého italského mistra z druhé poloviny 17. století.⁸ Věděl však, že obraz se nacházel již delší dobu v Praze, neboť se zde zachovaly jeho staré kopie. Prokop Toman ve svých rukopisných poznámkách k otcovu katalogu připojil, že Hugo Toman se později klonil k názoru, že jde o práci Škrétovu, ale Pavel Bergner nproti tomu jako první nadhodil možnost — vycházej z typiky postav — že by mohlo jít o dílo Brandlovo.⁹ Ani zapůjčení obrazu do Národní galerie v letech 1950—1953 nepřineslo k objasnění jeho autorství: byl zde registrován jako dílo českého mistra ze začátku 18. století.¹⁰ Když byl obraz roku 1955 vystaven na výstavě „Obrazy hledají své autory“, uspořádané v Alšově síni Umělecké besedy, byly v něm shledány znaky, jež se vyskytují „v širším okruhu díla Petra Brandla“.¹¹ Později bylo však v ústním projevu i toto dosti neurčité zařazení zneváženo tvrzením, že jde přece jen spíše o dílo Itala. Vedl k tomu jen motiv Madony s třešněmi, oblíbený v Itálii a zejména v Benátkách (proslavený dílem Tizianovým), nikoliv však argumenty slohově kritické. A tak zůstala problematika atribuce díla po celé století otevřena.

Teprve dnes můžeme s jistotou říci, že jde o typické a nepochybné dílo Brandlovo, jež mohlo být přehlíženo jen proto, že o Brandlově umění se tradovaly poněkud zjednodušené představy. Jestliže bylo kdysi vysloveno jméno Škrétovo, pak proto, že v srdečném vyprávění a intimním realismu zde vskutku — jako tomu bylo častěji v důvěrných rodin-

⁷ Petr Brandl, Sv. Rodina, olej na plátně, 100×77,5. Praha, soukromá sbírka.

⁸ Hugo Toman, *Catalogue raisonné zur Bildersammlung alter Meister des JUDr. Hugo Toman*, Prag 1884, s. 11, č. 15.

⁹ Rkp. poznámky Dr. Prokopa Tomana ke katalogu otcovu mi laskavě zpřístupnil zemřelý Dr. Prokop H. Toman.

¹⁰ Obraz byl zapůjčen do Národní galerie ze sbírky Dr. Prokopa Tomana od 6. II. 1950 do 5. XI. 1953 a byl veden pod číslem DO 2157.

¹¹ *Obrazy hledají své autory. Výběr dosud neurčených obrazů ze 16.—19. století.* Katalog zpracovali Fr. Dvořák a J. L. Nerad, Praha 21. ledna—20. února 1955, s. 6, č. k. 18.

ných scénách — navázal Brandl na odkaz Škrétův. Hřejivá atmosféra rodinné péče a pohody měla, jak jsme již dříve zjistili, i v doksanském Narození P. Marie (1703) tentýž tradiční zdroj.¹² Podobně jako žena držící novorozeně na doksanské scéně má zde P. Maria pod nohou stoličku, aby na svém klíně vytvořila pro dítě pohodlnou oporu a gesto její levice rovněž živě připomíná zmíněný oltářní obraz. Posunek Madony vztažující pravou ruku po třech v lýčené tašce, kterou přidržuje sv. Josef, umožňuje stočit postavu v bocích a bohatě rozvinout její bohyb, takže se stává přitažlivým ohniskem celé sestavy a zdůrazňuje Ježíška, v němž se prolínají kompoziční diagonály. Nenásilnými kontrasty pohybů a pohledů (sklopené oči P. Marie, Ježíškův pohled upřený přímo na diváka) právě tak jako světlem zdůraznil Brandl hlavní motiv, zatímco doprovodné rámuující postavy, Josefa (vlevo), opřené o lenoch židle, a dvojici Jáchyma a Anny (vpravo) ponořil v pozadí do stínu. Živá a sytá barevnost typicky brandlovská, protiklad hluboké modři a světlejší červeně, doplněný v pestrém koberecovém ubruse slabším dvojjzvukem žluté a zelené, a provázený v pozadí teplými lomenými tóny, zvyšuje radostné ovzduší a svěžest výjevu. Celkové pojetí i měkké malířské provedení, v němž se uplatňují vedle delších tahů také výrazné pastózní skvrny, zařazuje obraz do prvního desetiletí 18. věku, do doby blízké jeho polovině nebo krátce po ní.

Brandlovo autorství a časové zařazení obrazu potvrzuje srovnávací analýza jeho nejtypičtějších pohybových, typologických i tvarových motivů. Tak hlavní motiv, pohybové pojetí sedící ženské postavy s jedním — levým — kolenem poměrně vysoko zdviženým a druhou nohou naopak pokleslou a půvabně posunutou dozadu, byl pro Brandlovy Madony příznačný a často se objevuje v jeho dílech. Po prvé v méně obratné verzi se s ním setkáváme na obraze Madony v oblacích z manětínského hřbitovního kostela (dnes v kostele sv. Jana Křtitele), který vznikl nejspíše za účasti dílny během prvního Brandlova manětínského pobytu asi roku 1699. Tento motiv Brandl uplatnil v drsnější a méně elegantní podobě v postavě stařeny přidržující na chabařovickém Narození P. Marie (1701) dítě, dále jej rozvinul ve zmíněném plátně doksanském, jeho zeslabený odlesk najdeme v příbuzném vysunutí kolena na obraze Madony se sv. Albertem z Trapani (1708) v Chýši nebo na obraze Asumpty (1709) z kostela sv. Jakuba v Praze, známém dnes ovšem jen z přesně provedené kopie. Objevuje se posléze také na obraze Madony se sv. Šimonem Štokem (asi kolem 1720) v kostele P. Marie Vítězné na Malé Straně. K Brandlovu dílu se však ústřední ženská postava hlásí také gestikulací, oblečením a zejména podobou tváře, jejíž rysy se v Brandlově díle po roce 1705 častěji vracejí. Nejblíže analogii najdeme ve tváři Madony s dítětem z pražského městského muzea (před 1710), kde Brandl výrazně rozvedl tento italizující (jakoby cikánsky zbarvený) ženský typ. Protože v podstatě táž smyslově přitažlivá krevnatá tvář je zachycena na křídové kresbě podle modelu chovaného v Norimberku,¹³ lze předpokládat, že všechny

¹² Jaromír Neumann, *Petr Brandl. 1668–1735*, I. c., s. 16, 47–49, č. k. 6, obr. 7.

¹³ Petr Brandl, *Studie hlavy P. Marie, uhel na šedém papíře, 272×175 mm, ozn. vlevo dole perem (nikoli Brandlovou rukou): Peter Brandl, Nürnberg, Germanisches*

nápadně příbuzné tváře této doby jsou více méně zidealizovaným a ty-pizovaným zpodobením ženy, k níž měl Brandl asi velmi blízko. Nevylučujeme tu možnost italského modelu získaného snad v okruhu italských umělců v Praze zdomácnělých, s nimiž se Brandl stýkal. Tento typ najdeme v neméně výrazné podobě na malém obraze, jenž vytváří spolu se svým protějškem, archandělem Gabrielem, známou dvojici Zvěstování (Národní galerie) z doby po roce 1705. Táž tvář se objevuje také na obraze P. Marie ze zdobných protějšků téhož námětu v Teplé (1710—1715); shoduje se s norimberskou kresbou, jež byla v tomto případě použita jako bezprostřední východisko.¹⁴ Na zmíněných tepelských obrazech najdeme také analogie k jemně článkovaným prstům i ke zřasení šatu a zejména roušky na hlavě. Není snad třeba vypočítávat další shody, které nade vši pochybnost spojují s Brandlovým dílem i ostatní postavy, zvláště sv. Josefa, jenž odpovídá Brandlovým oblíbeným stařeckým zjevům. Pozice jeho téměř bosé, jen do lehkých opánků oblečené nohy zachycené zepředu se častěji vyskytuje na Brandlových plátnech, počínaje sv. Josefem na Sv. Rodině (1702) z kostela sv. Josefa na Malé Straně (kde je znázorněna více z nadhledu) a konče nohou apoštola Jana na vysokomýtském Nanebevzetí (1728). Lýčená či slaměná taška je rekvizitou rovněž u Brandla oblíbenou (srov. obraz sv. Antonína Poustevníka z roku 1726 v hradeckém kostele sv. Ducha) i způsobem pro Brandla velmi typickým je namalována i kamenná podlaha, kde věrojatnost znázornění zesiluje otlučení hran a zvláště rohů. Motiv třešňi spojovaný s Madonou v Itálii i v Nizozemí vyplynul snad z objednávky nebo určení obrazu a byl zřejmě přejat z italského malířství, s nímž byl Brandl dobře seznámen. Jestliže třešně byly považovány za rajský plod nebo za plod přinesený Ježíškem lidstvu,¹⁵ pak na obraze sv. Rodiny, kde P. Maria podává třešně Ježíškovi, byla tímto způsobem Maria charakterizována jako matka Vykupitele a Ježíšek sám jako Spasitel.

Brandlovská je nejen sytá a teplá barevnost obrazu, ale také celý malířský přednes, včetně charakteristického rukopisu. Jestliže vrstva pasty je místy „provázkovitě“ svraskalá, souvisí to s tím, že barva byla přesyčena olejovým pojidlem, což Brandl činil nezdědka. Objevují-li se na obraze křehké, drobnější, jakoby váhavě nasazené tahy, odlišné od energického přednesu velkých plátn, pak to právě souvisí s menším formátem a poměrně malým měřítkem postav: obdobný přednes nacházíme na všech podobných řidčeji se vyskytujících obrazech menšího formátu, jak to průkazně naznačuje srovnání s tepelskou dvojicí Zvěstování P. Marie. Právě toto zdobnění, jež modifikovalo Brandlův rukopis, bylo zřejmě zdrojem rozpaků i překážkou, která bránila rozpoznat, že obraz je prací Brandlovou.

Sv. Rodina, určená zřejmě do světského bytového interiéru jako zá-

Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, H_z 4059. Vystaveno na výstavě Barockmaler in Böhmen. Ausstellung des Adalbert Stifter Vereins. Mai bis November 1961, Köln, Wallraf-Richartz-Museum — München. Prinz-Carl-Palais — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, München 1961, s. 21, č. 20.

¹⁴ Srv. Jaromír Neumann, *Petr Brandl. 1668—1735*, I. c., Zvěstování z NG, obr. 38 (č. k. 26) a 41 (č. k. 33).

¹⁵ Srv. H. Friedmann, *The Symbolic Goldfinch*, Washington 1946, s. 95, 120.

věsný obraz, rozšířila vítaným způsobem nepříliš rozsáhlý soubor Brandlových obrazů tohoto druhu. Že dílo dosáhlo — zřejmě pro srdečnost pojetí — obliby, dotvrzují staré kopie, o nichž se zmiňuje Hugo Toman i Prokop Toman, který jednu z těchto kopií, otci nabízenou viděl. Zatím se nám podařilo identifikovat rovněž jen jednu přesně provedenou barokní kopii, získanou před časem do sbírek Středočeské galerie v Praze.¹⁶ Přestože se drží svědomitě Brandlova originálu, postrádá jeho malířské kvality a nedosahuje ve své tvrdší barevnosti diferencované působivosti Brandlova koloritu. Jisto však je, že jde o dílo imitátora dobře seznámeného s Brandlovou malbou a pochází ještě z doby před polovinou 18. století.

Dva nově identifikované Brandlovy obrazy naznačují, že lze stále počítat s možností nových objevů, jež budou s to vyplnit mezery také v oborech, jež byly v umělcově díle zastoupeny jen malým počtem ukázek.

ZWEI UNBEKANNTE WERKE VON BRANDL

Auf der Grundlage einer kritischen Stilanalyse schreibt der Autor mit Sicherheit zwei Gemälde aus zwei Prager Privatsammlungen Peter Brandl zu. Es geht hier um eine Supraporta mit drei Kinderfiguren, wahrscheinlich zugehörig zu einer grösseren Anzahl von Bildern, die um 1700 oder kurz danach für den Raum eines Palastes entstanden ist, und um ein Gemälde der Heiligen Familie, das zwar schon länger als einhundert Jahre bekannt ist, aber dessen Autorschaft bisher unsicher war. Dieses Werk, das im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstanden ist, war ziemlich sicher für das Interieur eines Profanbaus gedacht.

Übersetzt von A. Wendelberger

¹⁶ Český mistr 1. pol. 18. stol. (Petr Brandl — kopie), Sv. Rodina, olej na plátně, 100X77, Středočeská galerie v Praze O 566. Roku 1964 převedeno do galerie Státním střediskem památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje.