



Podmalby na skle ze sbírek Oddělení starších českých dějin Národního muzea. Příspěvky k tvorbě Gerharda Janssen, Daniela Preisslera, Vincenze Jankeho a jejich současníků. K fenoménu a uplat- nění techniky verre églomisé.

I. část¹

JANA KUNEŠOVÁ

ABSTRACT: Reverse paintings on glass from the collections of the Department of Older Czech History of the National Museum. Articles regarding the works of Gerhard Janssen, Daniel Preissler, Vincenz Janke and their contemporaries. In regard to the phenomenon and application of the verre églomisé technique, part I. This two-part paper presents a diverse collection of approximately 120 reverse paintings on glass produced in the Czech lands and Central Europe, from the beginning of the 18th century to the second half of the 19th century. The first part is devoted to their topics from the aspect of religion, allegory, landscape and genre and also discusses their iconography, authorship, templates, techniques (particularly verre églomisé) and provenience in the context of Czech and foreign collections. The most valuable of these items include newly identified Baroque works by Gerhard Janssen, the allegorical cycle by Daniel Preissler and works by the Augsburg School. The 19th century is dominated by the workshop of Vincenz Janke producing works falling between art and craftwork, and specific regional works, which are also represented by folk paintings. The second (prepared) part of the thesis will be separately devoted to portrait reverse paintings on glass.

KEY WORDS: Collections – Reverse paintings on Glass – Glass – Verre Églomisé – Provenance – Graphic Templates – Folk Reverse Paintings

CONTACTS: Mgr. Jana Kunešová, Oddělení starších českých dějin, Národní muzeum, Václavské náměstí 68, 110 00 – Praha 1; e-mail: jana.kunesova@nm.cz

1. Charakteristika souboru, způsob jeho formování a vytyčení tématu studie

Podmalby na skle bývají primárně ztotožňovány s naivně vyznívajícími pestře barevnými lidovými „obrázky“ na skle. Tomuto svébytnému dokladu lidové zbožnosti je dlouhodobě věnována v tuzemsku i zahraničí nemalá badatelská pozornost.² Tato studie se však v duchu typologie sbírek oddělení soustředí v převážné většině na podmalby související se šlechtickým a měšťanským prostředím. Tedy na umělecky a řemeslně hodnotné práce, které lidovým malbám vývojově předcházely.

1 Předložená studie vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouholetého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019–2023/9.IV.b, 00023272).

2 Vedle řady publikací (zejména od Luboše Kafky) se v posledních 10 letech domácí muzejní fondy systematicky zpracovávají v bakalářských, magisterských i disertačních pracích zpřístupněných online.

Soubor podmaleb uložených ve sbírkách Oddělení starších českých dějin Národního muzea (dále jen OSČD NM), konkrétně ve sbírkách skla a obrazů, představuje nevelkou, přesto rozmanitou kolekci asi 120 předmětů u nichž převládá česká provenience a vznikly různými technikami od počátku 18. do druhé poloviny 19. století. Z převážné části byl fond formován od konce 19. století do 70. let 20. století cílenými nákupy ze starožitnictví a od soukromých osob. Dále z pozůstalostí nebo darem sběratelů či veřejně činných osobností a jejich rodin. Některé kusy pak převodem ze sbírek divadelního oddělení NM (1957), Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (1963) a Náprstkova muzea (1969). Malou část nabylo muzeum prostřednictvím odevzdaného zestátněného majetku ze šlechtického i soukromého vlastnictví po druhé světové válce.

Na počátku výzkumu bylo nutné soubor rozdělit do dvou samostatných tematických částí. Předkládaná studie tak zahrnuje 58 podmaleb s náměty náboženskými, alegorickými, krajinnými, loveckými a žánrovými a několika ukázkami uplatnění podmalby v uměleckém řemesle. Vytyčený soubor se dosud nedočkal systematického zpracování a byl jen z malé části publikován. Druhý tematický okruh zahrnuje stejně početný soubor podmaleb portrétních, zejména siluet, kterým bude v budoucnu v návaznosti věnována samostatná přehledová studie.

2. Technologie a techniky historické malby na skle

Malby na skle se od počátku rozvíjely ve dvou základních technologických polohách, tedy malba za tepla a za studena. Malbou za tepla se rozumí malba emailovými barvami, kdy se barevná vrstva nanese na vrchní (aversní) stranu skla a následně vypálí a tím neoddělitelně spojí se sklem. Naopak malba za studena se provádí na zadní (reversní) stranu plochého (vypouklého) skla a nijak se k němu tepelně nefixuje. Právě tyto práce nazýváme podmalbami. Velmi příhodně to vystihuje v němčině ustálený termín *Hinterglasmalerei* (malba za sklem). Tato díla, jedinečná svým charakterem a vyzněním, náchylnější na poškození a náročnější na restaurování i uchování, lze z hlediska použitých technik dále členit do několika základních skupin: klasickou podmalbu krycími či transparentními barvami, dále podmalbu rytou do plátkového zlata či jiných kovů, proškrábávání barevné vrstvy podložené plátkovými kovy a postupy kombinované. Ve sbírce OSČD nalezneme všechny zmíněné typy

V 19. století se pro umění podmalby vžil termín *églomisé* či *verre églomisé*, případně *églomisované sklo*. Původem francouzský výraz byl odvozen od Jeana Baptisty Glomyho (1711–1786), pařížského kreslíře a obchodníka s uměním, který se specializoval na techniku dekorativního zasazování obrazů a rytin do zlacených ráků s podmalbami.³ Obecně a zjednodušeně termín označuje malbu na zadní straně skla za využití tenké zlaté, stříbrné fólie či zlata a stříbra vůbec. Principiálně se tedy nejedná o ryze malířskou techniku. Na reversní stranu skla se nanese tenká zlatá fólie, do níž se jehlou vyrývaly či vyleptávaly drobné detaily, případně se požadovaná plocha vyškrábala celá (typické např. pro portrétní siluety). V místech proškrábané fólie se nanese černý pigment (nejčastěji asphalt, švarclot nebo uhlíkatá čern s různými pojidly). Takto zpracovaná zadní deska se následně přetřela ochranným šelakem. Pojem *églomisé* bývá dodnes nepřesně vztahován na podmalbu obecně, a to bez ohledu na (ne)uplatnění kovové fólie.

3 Heslo *Glomy*, in: Günter Meissner (ed.), *Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 56, Harvard – Chicago – Vancouver 2007, s. 212.

Podmalby byly výrazně ovlivněny i použitím grafických předloh, přičemž je nutné si uvědomit, že malba na revers skleněné desky nutně vedla ke stranovému převrácení výsledného obrazu. Autor s tím musel kalkulovat i v případě textu a signatury.

3. Centra a vývoj umění podmalby 16. až 19. století v českých zemích a ve střední Evropě

Zušlechťování skla malbou obecně má v evropském prostředí dlouhou tradici již od dob antiky. Rozkvět malby na reversu skla či horského křišťálu se pak pojí s dobou renesance. V 16. století byly klíčovými centry umění podmalby Benátky, Lombardie, Tyrolsko, Norimberk, Curych a Neapol. Nejprve v tvorbě převládaly drobné devocionálie, amulety či prsteny, posléze vznikaly malby jako součásti exkluzivních kabinetů, skříněk, rámu či šperků, určených pro kunstkomory.⁴ Po vzoru z ciziny se tato tvorba drobných, svou podstatou kabinetních prací vysoké umělecké hodnoty těšila značnému obdivu a oblíbě i na pražském dvoře Rudolfa II.

Rozvoj výroby kvalitního plochého skla v 17. století následně umožňoval malby větších formátů. Napomohlo to i postupnému zlevňování a lepší dostupnosti skla. Podle starších renesančních a raně barokních předloh se ve 2. polovině 17. století i po roce 1700 těšila ve střední Evropě značné oblíbě malba červenou nebo černou lavírovanou barvou tlumené barevnosti, celoplošně podložena zlatou nebo stříbrnou fólií. Tehdy se v česko-rakouském prostoru mezi Vídní a Prahou rozvinula bohatá a svým pojetím specifická produkce podmaleb v technice églomisé typicky hnědého odstínu, kombinující užití zlata a stříbra. Specifický styl těchto prací se v českém prostředí udržel až do počátku 19. století. Ve Vídni se těšila velké oblíbě díla Gerharda Janssena. Na domácí půdě se ovšem tehdejší produkce nekoncentrovala jen do Prahy či Brna, ale také do menších měst a lokalit spjatých se sklářskou výrobou a zušlechťováním skla malbou. Nemuselo jít ale nutně o místa přímo při hutích, technika malby za studena na nich byla nezávislá. V domácím prostředí tak byla nejvíce žádána produkce dílny Preisslerů v severovýchodních Čechách.

V první polovině 18. století se v Čechách rozvíjela specifická výroba a dekorace dvojstěnného skla sestávajícího ze dvou skleněných pláštěů. Ač jde o techniku zušlechťování skla dutého, měla s podmalbami mnoho společného. Paralelně s lazurními barvami a laky v kombinaci s kovovými fóliemi se rozvíjela i další zcela specifická tvorba tzv. česko-franské školy. Kombinovala lazurní a krycí barvy s plátkovým zlatem a stříbrem. Navazovala tím na starší tradici techniky zvané *amelierung*.⁵ Pro toto i nadcházející období je dále příznačná vzájemná provázanost českého a augsburského tvůrčího prostředí.

Druhá polovina 18. století a počátek století následujícího přinesly vedle změn společenského uspořádání i přesun výhradní objednavatelské a mecenášské základny z prostředí aristokracie a církevních kruhů do prostředí měšťanského a posléze venkovského. Vedle dozrívající barokní tradice tlumené barevnosti se v prostředí početných městských a lidových dílen rozvíjela, a nakonec dominovala malba pestrými krycími barvami olejovými a temperovými.

4 Helena BROŽKOVÁ, *V lesku zlata, v záři barev. Umění podmalby na skle ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze*, Praha 2020, s. 21.

5 Tamtéž, s. 38.

V průběhu 19. století přestávala být podstatnou jak osobnost zadavatele, tak výtvarně hodnotné pojetí malby, která měla stále více a více podobu řemeslnou. Předními centry se po roce 1800 staly zejména severní Čechy spojené s osobností a dílnou Vincenze Jankeho a oblast jihozápadních Čech s řadou menších lokálních center a produkcí cílenou na širší vrstvy.

Připomeňme také, že podmalby tvořily nedílnou součást rozvinutého a úspěšného exportu české sklářské produkce 18. a 19. století. Práce zasazované často do zrcadlových broušených a řezaných ráků nebo malované na zrcadlovém pozadí (zejména severočeské provenience) byly distribuovány do katolických zemí a později i kolonizovaných zemí latinské a jižní Ameriky.⁶

3.1. Osobitá tvorba Gerharda Janssen

Gerhard Janssen (též Jansen; 1636–1725) byl malíř skla a rytec, původem z Utrechtu, který se usadil a působil ve Vídni. Na rozdíl od řady anonymních současníků víme o jeho životě několik podrobností. A to díky kuriózní dvojici podmaleb v technice églomisé, které zhotovil jeho učedník Ulrich Daniel Metzger měsíc po mistrově smrti na jeho památku.⁷ V textových lištách druhé z desek Metzger Janssen nazývá „slavným soukromým malířem skla, mistrem leptu a damašského umění“.⁸ Dále zmiňuje, že vyrůstal v Zupthenu v Gelderlandu. V letech 1650–1654 se vyučil sklo malířem ve Vredenu ve Vestfálsku a od roku 1662 se usadil a působil na Leimgrube, tehdejší předměstí Vídně, kde se dvakrát oženil.⁹ Z pramenů víme, že v letech 1677–1682 prodal Janssen přes čtyřicet „maleb“ vášnivému sběrateli Karlu Eusebiovi z Lichtenštejna. Řada z nich byly podmalby ve zlatě a stříbře, velmi pravděpodobně Janssenovy práce. Tak roku 1677 za 137 florinů to bylo 14 maleb (z toho 9 podmaleb, pravděpodobně Janssenových).¹⁰ Z dalších archiválií vyplývá, že malíř pracoval pro knížete jako nákupčí agent. Platil mu 4–20 florinů.¹¹

Z literatury je známo jen nemnoho Janssenových leptů s pastorálními krajinami s antikizujícími ruinami a selskými náměty v duchu Davida Tenierse.¹² Stejně tak je známo jen

6 H. BROŽKOVÁ, Podmalby ve sbírce Uměleckoprůmyslového musea v Praze, *Sklář a keramik* 62, 2012, č. 1–2, s. 22.

7 Jedna z desek se nacházela ve sbírkách rakouského opatství Göttweig (od roku 1945 neznámá). O druhé detailně informuje *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, Bd. 5, 1896, s. 17–18: Získal ji mecenáš umění Johann Nepomuk Wilczek, dnes patrně tvoří součást sbírky hradu Kreuzenstein v Dolním Rakousku.

8 Deska formátu 24 x 28 cm zachycuje Janssenovo poprsí en face a vedle v medailonu i z profilu. U obou vyniká výrazně velký nos s abnormálními výrostky na chřípi. Viz Marcel ROETHLISBERGER, *The Prints of Gerdardt Janssen*, *Print Quarterly* IV, 1987, Nr. 3, s. 288–295, zj. s. 288.

9 E. JANDL JÖRG, heslo *Janssen*, in: Günter Meissner (ed.), *Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 77, Harvard – Chicago – Vancouver 2012, s. 335; Frieder RYSER, *Gerhard Janssen / Prag*, Wien, Ostbayernd Frankens im 17./18. Jahrhundert; in: Frieder Ryser (ed.), *Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Murnau 1997, s. 41–56.

10 M. ROETHLISBERGER, *The Prints*, s. 294–295. Ke Karlu Eusebiovi viz Herbert HAUPT, *Von der Leidenschaft zum Schönen: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Quellenband*, Wien 1998.

11 F. RYSER, *Glas, Glanz*, s. 44, č. kat 14.

12 Vyznačují se na svou dobu „jedinečnou“ grafickou technikou se specifickým výrazným světelným kontrastem a zrnitým rastrem připomínajícím později užívanou techniku akvatinty, rozvíjenou až na sklonku 18. století, zejména v Anglii. Připomíná grafickou tvorbu holandského malíře a rytce Hercula Segherse (kolem 1589/1590 – kolem 1633/1638)

několik jím signovaných podmaleb. Grisaillově pojatá *Bitevní scéna* ze sbírek UPM (kolem 1700),¹³ *Stříbrný věk* z Rieserovy sbírky (kolem 1700 či dříve) nebo *Poslední soud* ze Schlossmuseum Murnau (1701).¹⁴ Je zřejmé, že malíř pracoval podle starších, renesančních a raně barokních předloh.

Ve sbírce NM se nachází trojice neznámých podmaleb, které lze díky signaturám a stylové analýze bez pochybností označit za Janssenovy práce a rozšířit tím mapování jeho díla v českých sbírkách.

První dvě podmalby představují protějškově koncipované obrazy českých národních patronů a jsou vsazeny do identických profilovaných ráků černé barvy s vnitřní světle hnědou obvodovou lištou.



Obrázek 1 – Gerhard Janssen, *Sv. Václav*, 1722, podmalba na skle, OSČD, H2-16786. Foto: NM, Alžběta Kumstátová

Sv. Václav (inv. č. H2-16786; přípis „SANCT WENCESLAUS.“; sklo 44,5 x 31 cm; rám 58,8 x 46,5 cm) je signován monogramem v ligatuře „GJ“ (obr. 1). Zachycuje tradiční obrazový typus svěťce. Ten je oděn do brnění krytém rozevřeným pláštěm s hermelínovým límcem, na hlavě knížecí čapku, u pasu meč, v ruce velitelskou hůl, praporec a štít se svatováclavskou orlicí. Interiérový prostor minimalisticky definuje perspektivní sbíhání linií dlažby, mohutná drapérii s třásněním a edikula v pozadí. *Sv. Jan Nepomucký* (H2-16787; přípis „S: IOANNES VON NEPOMVCK“; sklo 44,5 x 31 cm; rám 59,8 x 46,5 cm) je signován ligaturou „IG“ a opatřen datací „1722“ (obě dvojky v dataci jsou vyryty zrcadlově obráceně) (obr. 2). Světec je zachycen ve frontálním postoji, s pěticí hvězd kolem hlavy. Je oděn v albě, rochetě a almuce (kanovníckém pláštíku), na hlavě biret, v ruce palmovou ratolest a krucifix s Ukřižovaným, k němuž kontemplativně obrací pohled.

Figura Václava odpovídá škrétovskému typu podoby svěťce známému jak z řady obrazů,¹⁵ tak z grafických listů. Nepomuckého vyobrazení se volně váže k univerzitní tezi Františka Josefa Knauta z Fahrenshwungu z roku 1674, kterou podle návrhu Karla Škréty

13 H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 102, č. kat. 25, obr.

14 F. RYSER, *Glas, Glanz*, s. 44–45, č. kat. 14 a 16.

15 Např. *Sv. Václav mezi anděly*, kolem 1700, olej na plátně, Národní galerie v Praze, inv. č. O533. Viz Lenka STOLÁŘOVÁ (ed.), *Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze. Výběrový katalog stálé expozice Národní galerie v Praze na zámku Kinských ve Žďáru nad Sázavou*, Praha 2008, s. 72–73, obr.; Srov. Lubomír



Obrázek 2 – Gerhard Janssen, Sv. Jan Nepomucký, 1722, podmalba na skle, OSČD, H2-16787. Foto: NM, Alžběta Kumstátová

je zde redukována na dekorativní úlohu bez poletujících pomocníků.

Při vzájemné komparaci maleb vyvstává otázka jejich objednavatele. Ryze bohemikální tematika protějškově koncipovaných kusů dává tušit jeho úzkou vazbu na domácí prostředí.

Pozoruhodná je i provenience děl. NM je zakoupilo z pozůstalosti pražského světicího biskupa, historika a vášnivého sběratele Antonína Podlahy (1865–1932). Ta zůstala po biskupově smrti v jeho bytě v děkanském domě na Hradčanském náměstí.¹⁸ Ze soupisu in situ

převědl do grafiky augsburský rytec Bartholomäus Kilian.¹⁶ Ta se stala vlivnou předlohou pro další zobrazení mučedníka v poslední čtvrtině 17. a na počátku 18. století.¹⁷ Ve Škrétově duchu je Johánek na podmalbě spodobněn jako vzdělanec a světec zároveň. Vyobrazení Pražského (dnešního Karlova) mostu s věžovitou architekturou v pozadí odkazuje k Janově mučednické smrti. Chybí zde obvyklá scéna se svržením mučedníkovy těla z mostu, které najdeme i na Knautově tezi. Janssen tedy buď použil jiný grafický předobraz odvozený ze Škrétovy teze nebo kompozici sám cíleně redukoval na stůl s textilíi, na které jsou rozmístěny knihy a list s rukopisnými poznámkami. Vzdouvající se drapérie přidržovaná nad světcovou hlavou andýlky

MACHYTKA, Svatý Václav v pozdním díle Karla Škréty, *Umění XXXVIII*, 1990, s. 213, 225, pozn. 43–46, obr. 11 na s. 216.

16 Janssen využil grafickou předlohu z dílny Wolfganga Kiliána (dle předlohy Christopa Schwartze) i u podmalby *Mytí nohou*, Sběrka Steiner Mnichov, inv. č. HGS 377 (signováno, poslední čtvrtina 17. až první třetiny 18. století). Viz W. STEINER, *Goldglanz und Silberspracht. Hinterglasmalerei aus vier Jahrhunderten*, München 2015, s. 52–53, č. kat. 18, obr.

17 Petra ZELEŇKOVÁ (ed.), *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české. Seventeenth-Century Baroque Prints in the Lands of the Bohemian Crown*, Praha 2009, s. 94–95, obr.

18 Šárka RADOSTOVÁ, Antonín Podlaha a jeho zbožná „Kunstkomora“; in: Marie Ryantová – Kristina Uhlíková – Jakub Formánek – Jitka Císařová (eds.), *Antonín Podlaha. Kněz ve vědách o historii a umění*, Praha 2017, s. 111–123, zj. s. 113, pozn. 2.

je patrná širše sběratelova záběr. ¹⁹ Sbírkou obsahovala portrétní a náboženské obrazy, krajinnomalby, veduty měst, sochy, nemalý soubor grafických listů a rozsáhlou knihovnu se vzácnými tisky, dále nábytek, vyšíváné textilie a umělecké řemeslo, zejména porcelán a sklo. V době biskupovy smrti čítala úctyhodných 1000 kusů. Jejím základem bylo dědictví po otci, zbytek získával nejčastěji prostřednictvím starožitnictví a aukcí. ²⁰ Podlaha opakovaně vystavoval část sbírky vázanou ke svatováclavské a svatojánské ikonografii a publikoval ji ve výstavních katalozích a průvodcích. Sbírkou byly dle biskupovy závěti rozprodány ve třech veřejných dražbách na podzim 1932 a výtěžek byl věnován na nadační účely. Dle biskupova přání získalo NM – společně s dalšími vybranými veřejnými institucemi – předkupní právo, na jehož základě zakoupilo do sbírek 160 předmětů. ²¹ Historicko-archeologické oddělení (dnešní OSČD) tyto akvizice představilo dne 13. října 1932 veřejnosti. ²²

Dále je zřejmé, že podmalba s Václavem byla vystavena na Jubilejní svatojánské výstavě konané od května do října roku 1929 ve Vladislavském sále a ve Staré sněmovně Pražského hradu. Uskutěčnila se coby součást programu oslav svatováclavského milénia konaného ve snaze upevnit sepětí národa se svatováclavskou tradicí. Podmalbu zmiňuje výstavní průvodce. ²³ Výběru asi 700 exponátů se svatováclavskou tematikou se ujal k tomu ustanovený Výstavní výbor. ²⁴ Domnívám se, že Podlaha podmalby získal odkupem či darem od Antonína Kupce z Prahy 2, který zapůjčil protějšková díla stejných námětů i techniky na Výstavku svatojánských Pragensii v klášteře alžbětinek na Novém Městě Pražském, organizovanou Svatojánským výborem pouhé dva měsíce před zahájením hradní výstavy, tj. v březnu roku 1929. ²⁵

Třetí z Janssenových podmaleb s námětem *Alegorie podzimu* (H2-39629; sklo 30 x 40,5 cm; rám 53,3 x 43 cm) je opět značena ligaturou „IG“ a doplněna rytým dvojverším „*Mein Fünftes Element ist ein guth Gläsel Wein Drum Stell ich mich im Herbst bej dem Weinlesen*“

19 Antonín ŠORM, *Sbírkou uměleckých předmětů biskupa Dra. Antonína Podlahy*, Praha 1932, s. 12, č. 18 a 19: „englomisovaný obraz“ sv. Václava a obraz Sv. Jana Nepomuckého od neznámého autora, dle soupisu umístěny ve druhém saloně Podlahova bytu.

20 Zdeněk KUCHYŇKA, Biskup Antonín Podlaha, sběratel a mecenáš, *Časopis společnosti přátel starožitnosti* 118, 2010, č. 4, s. 193–206.

21 Robert MEČKOVSKÝ, Aukce uměleckých sbírek Antonína Podlahy; in: M. Ryantová, *Antonín Podlaha*, s. 125–133; Archivu NM byl navíc věnován celý osobní archiv biskupa Podlahy (přes 4000 položek).

22 Jan HERAIN, Umělecké a vědecké sbírky biskupa † Dra Antonína Podlahy, *Umění* VI, 1933, s. 59, s. 166. Akvizice zahrnovaly zejména velký soubor náboženské a portrétní grafiky, soubor rektorských pozvánek, diplomů a výučnicích listů, kreseb, porcelánu, kameniny a skla, několik plastik a obrazů, textilií, bohoslužebných předmětů a „maleb na skle“.

23 Antonín PODLAHA – Eduard ŠORM (eds.), *Průvodce výstavou svatováclavskou na Hradě pražském uspořádanou v jubilejním roce 1929*, Praha 1929, s. 31, č. 15: „englomisovaný obraz sv. Václava na skle, z druhé pol. 17. století. Maj. Dr. Podlaha“. Z půdorysu výstavních prostor se zákřesem rozmístění vitrín, panelů a čísel exponátů vyplývá, že obraz byl vystaven na panelu mezi čtvrtým pilířem severní stěny Vladislavského sálu (zleva) a vstupem ze sálu na kruhové schodiště k Síní Nových zemských desek. Podle fotografie jde patrně o rám zavěšený zcela vlevo vedle korouhve (viz obr. na s. 12).

24 Výbor byl podsložkou Přípravného výboru a potažmo Národního výboru pro oslavy tisícího výročí mučednické smrti sv. Václava. Podlaha v obou působil jako předseda a místopředseda. Přípravy intenzivně probíhaly již od roku 1923. Více než 200 předmětů pocházelo z Podlahova majetku, zbytek byl zapůjčen převážně z českých soukromých a z několika veřejných sbírek.

25 Karel PROCHÁZKA – Vilém BITNAR, *Katalog výstavy svatojánských Pragensii pořádané výborem svatojánským v Praze 1929*, Praha 1929, s. 16, č. 58 a 59: „Eglomisovaný obraz sv. Jana z XVIII. století a k němu pendant sv. Václav“.



Obrázek 3 – Gerhard Janssen, *Alegorie podzimu*, 1. čtvrtina 18. století, podmalba na skle, OSČD, H2-39629. Foto: NM, Alžběta Kumstátová

ein“ (Mým pátým elementem sklenka dobrého vína je, tak představuji si sebe na podzim v čase jeho sklizně) (obr. 3). Autor zasadil do středu kompozice jakousi bránu z lián a šlahounů vinné révy s dozrávajícími hrozny, pod kterou situoval stůl a sud vína, na který usedá muž se džbánem a pohárem v ruce. Před ním klečí žena se slaměným kloboukem a nalévá další džbán. Okolní krajina je rozdělena do několika plánů. Vpravo žena prodává sklizená jablka a hrušky, dále nalevo žena a muž lisují v kádi vinné hrozny, zcela vlevo dva páry vesničanů tančí za zvuku hudby píště a za nimi další vesničané popíjejí a opékají krmi na rožni. V pozadí po stranách se na horizontu tyčí italizující pevnostní architektura a městská palácová zástavba. Partie oblohy je bohužel poškozena v důsledku chybějícího břevna obrazového rámu.

Podmalba byla do sbírek NM převedena roku 1956. Pocházela ze zámku Koloděje u Prahy.²⁶ Kolodějský zámek patřil od 20. let 17. století rodu Lichtenštejnů. V letech 1684–1712 náležel k majetku mecenáše a fanatického sběratele Jana Adama Ondřeje knížete z Lichtenštejna, který sídlo výrazně přestavěl a následně jeho dceři Terezii Antonii Felicitas, prodané za vévodu Savojského, která práce dokončila.²⁷ Je tedy možné usuzovat, že právě Jan

26 Archiv OSČD, přírůstková agenda, č. př. 52/56, č. j. 516/56.

27 Heslo *Koloděje*; in: Tomáš VLČEK, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 2001, s. 304.

Adam, sídlící ve Vídni, kde Janssen působil, mohl být zadavatelem či kupcem této alegorie a v rámci vybavování přestavěného sídla mohla být přivezena z Vídně.

Podmalby Gerharda Janssena jsou charakteristické střízlivou barevností omezené škály. Ve své době byly velmi ceněné a nepochybně inspirovaly celou střední Evropu, zejména ty z vídeňských sbírek knížat Lichtenštejnů. Ve srovnání se soudobou tvorbou české dílny Daniela a Ignáce Preisslerových (jíž se věnuje následující podkapitola) Gerhardův rukopis ovšem vyznívá více malířsky. Objemy modeluje s pomocí lehce pastózní lavírované barvy. Preisslerům je naopak vlastní proškrabávání téže barevné vrstvy.

3.2. Fenomén malířské dílny rodiny Preisslerů

Barokní umění podmalby na skle je v českých zemích neodmyslitelně spjato s dílnou rodiny Preisslerů. Ti působili ve službách a pod vlivem mecenátu tří generací hrabat Kolowratů-Liebsteinských ve východočeském Kunštátu (Kronstadtu) v Orlických horách. Dílna již ve své době získala věhlas díky nezaměnitelným pracím malovaných švarclotem – sépiovou červenou barvou a vyvyšovaným zlatem na českém skle i orientálním a nejstarším evropském porcelánu (z Míšně a Vídně).²⁸ Právem je jejich produkce považována za díla evropského významu, a to včetně vzácných a hodnotných podmaleb na skle. Technologicky jde o malbu černou a červenohnědou lavírovanou barvou v širokém škále tónů v kombinaci s proškrabávanými liniemi barevné vrstvy, díky nimž vznikaly v obraze objemy a hloubky. Výsledná malba byla podložena plátkovým zlatem či stříbrem, případně pokryta červeno oranžovým šelakem. To dodávalo obrazům sytý teplý odstín.

Do nedávné doby byly tyto malby, charakteristické svým nezaměnitelným rukopisem a vyhraněným stylem, považovány zahraničními badateli za práce výhradně Ignáce Preisslera (1676?–1741). Nejnovější domácí výzkum však potvrdil dřívější domněnku, že klíčovou roli pro formování stylu i fungování celé dílny sehrál Ignácův otec Daniel Preissler (1636–1733). Jeho tvorbu lze přesvědčivě ztotožnit s pracemi tzv. pražsko-vídeňské malířské školy.²⁹ Danielovu všestrannost dokládá šťastně objevená smlouva na 24 podmaleb (krajinomaleb a emblemat) s Kryštofem Václavem hrabětem Nosticem z roku 1704, dochovaná v rodinném archivu Nosticů.³⁰

Rodinný podnik s velkým úspěchem fungoval od poslední čtvrtiny 17. století do konce 30. let 18. století. Je známo, že zakázky jim zprostředkoval Karel II. hrabě Kolowrat-Liebsteinský i jeho následovníci, majitelé rychnovského panství, pod které Kunštát spadal. Inspirační zdroje preisslerovské tvorby jsou spjaty s norimberskou školou – produkcí Johanna Schapera či Johanna Ludwiga Fabera.³¹ Nepochybně je nutné uvažovat i o inspiraci tvorbou Gerharda Janssena. Velké množství děl v kolowratských inventářích dokládá výkonnost dílny. Ani jeden z autorů však díla nesignoval, jsou proto obtížně přiřaditelná. Navíc

28 Sběrka skla OSČD uchovává švarclotem malovanou skleněnou loďku s chinoiseriemi (H2-8516) a porcelánový koflík s vedutou Karlových Varů (H2-3134), který se váže k tamnímu pobytu císařovny Alžběty Kristýny. Viz H. BROŽKOVÁ (ed.), *Daniel a Ignác Preisslerové. Barokní malíři skla a porcelánu*, Praha 2009, č. kat. 81, obr.

29 K tzv. „*Mahl-Schule Prag-Wien*“ viz tamtéž, s. 62–63, pozn. 90.

30 Lubomír SLAVÍČEK, ...datum er Ruhm und Ehre, ich aber Contento darvon habe. Umělci, umělečtí řemeslníci a agenti ve službách Kryštofa Václava Nostice; in: Helena Dáňová – Jan Klípa – Lenka Stolárová (ed.), *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura (1300–1740)*, Praha 2008, s. 377–388.

31 H. BROŽKOVÁ, *Daniel a Ignác*, s. 69.

rozlišit bezpečně rukopis otce a syna je v podstatě nemožné (což je rys pro rodinné podniky příznačný). Námětová skladba prací dílny odpovídá skladbě pražské kabinetní malby kolem roku 1700. Vedle početných alegorie jsou zde zastoupeny veduty měst a krajín, lovecké a bitevní scény, žánrové výjevy a chinoiserie, protějškové obrazy a větší tematické série.³²

K nejstarším a zároveň nejhodnotnějším podmalbám na skle v OSČD patří alegorický cyklus *Čtyř živlů* připsaný Danielu Preisslerovi.³³ Odborné i laické veřejnosti je dosud jen velmi málo známý. Malby nejsou signovány, pouze dvě z nich značeny názvy – „TERRA“ (Země) a „IGNIS“ (Oheň). Autorství staršího z Preisslerů jim tak bylo připísáno, jistě právem, na základě stylové a technologické analýzy. Malíř použil charakteristický monochromní hnědočerný lak umožňující lazurní malbu v kombinaci s grafickým proškrabáváním detailů jako jsou vlasy či vegetace. Na lakovou vrstvu naněs celoplošné plátkové zlacení. Malby pak finálně opatřil krycí vrstvou oranžovočervené barvy.

Do sbírek NM byly dle evidence malby převzaty od Jany Borovské z Prahy 8 v květnu 1945 s poznámkou, že pocházely z majetku Ericha Mattese, německého majitele starožitností v Mostecké ulici na Praze 3.³⁴ Profilované zlacené rámování obrazů s vnitřní dekorativní lištou je sice dobové, ale patrně mladší než malby. Jejich zadní dřevěné desky fixované na hřebíčky jsou opatřeny rukou psanými přípisů „4 Elementen – den Erden /des Wasser / die Luft /dess Föyer“.

Všechny čtyři práce reprodukují obrazy italského malíře Francesca Albaniho (1578–1660), předního žáka Annibale Carracciho. Předlohou elementů Vzduchu a Vody se stal Albaniho cyklus *Čtyř Živlů*, provedený v letech 1621–1633 na objednávku vévody Ferdinanda Gonzagy pro vilu Favorita v severoitalské Mantově. Velkoformátové obrazy obdélného formátu později odkoupil do svých florentských sbírek Paolo Francesco Falconieri a roku 1672 pověřil jejich grafickým převodem ve své době předního francouzského rytce Etienna Baudeta (1638–1711). O dva roky později olejomalby získal do svých sbírek Ludvík XIV., dnes jsou součástí sbírek v Louvru.³⁵ A právě tyto Baudetovy mědiryty využil Daniel Preissler pro předlohy.³⁶

Alegorie Vzduchu (H2-31267; sklo 24,7 x 35,2 cm; rám 40,5 cm x 46,3 cm) zobrazuje bohyni lásky a plodnosti na podestě palácové architektury na břehu zálivu, jak se za zvuku harfy oddává své každodenní toaletě (obr. 4, 5, 6). Bohyně sedí na lůžku, obklopena trojicí Grácií (personifikací půvabu a krásy), které jí češou a připravují šperky. Asistuje jim řada Kupidů s typickými atributy. Přidržují zrcadlo, vytahují trn z Venušiny nohy. Dopis, květiny, přesýpací hodiny, hra s holubicemi spoutanými stužkou či pootvěřená truhlice odkazují k milostné hře, pomíjivosti a tajuplnosti lásky. Na oblaku opravují Kupidové kolo trium-

32 Tamtéž, s. 67.

33 Čtveřice podmalb byla pohromadě vystavena pouze roku 2017 na výstavě V lesku zlata, v září barev v UPM. Alegorie Ohně byla prezentována coby dílenská práce Preisslerů roku 2015 na výstavě v Národním muzeu Koreje v Soulu. Viz Jana KUNEŠOVÁ (ed.), *Pičchūi jesul: Pohemia juli. The Story of Bohemian Glass*, Seoul 2015, s. 58, č. kat. 67, obr.

34 Archiv OSČD, *Přirůstky. Konfiskáty 1945-1946*, č. j. př. 89/45; majitelem soubor oceněn na 85000 korun protektorátních.

35 Paříž, Louvre, Département des Peintures, inv. č. INV 9 (MR 13) a INV 12 (MR 16). Viz Catherine R. PUGLISI, *Francesco Albani*, London and New Haven 1999, č. kat. 60, 71.; *L'Albane. 1578-1660 (Exposition-dossier du Département des peintures)*, Paris 2000, s. 39, 62–67, 69–70, č. kat. 15, obr.

36 Londýn, The British Museum, inv. č. U,11.18 a U,11.19.





Obrázky na předchozí a této straně:

Obrázek 4 – Daniel Preissler, *Alegorie Vzduchu*, 1700–1710, podmalba na skle, OSČD, H2-31267.

Foto: NM, Alžběta Kumstátová

Obrázek 5 – Francesco Albani, *Venušina toaleta*, mezi 1621–1633, olej na plátně, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. INV 9 (MR 13). Foto: © 2009 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

Obrázek 6 – Etienne Baudet podle Francesca Albaniho, *Venušina toaleta*, 1672, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 58.555.2. Foto: METS (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361824>)

fálního Venušina vozu a napájejí dvojici labutí, které ho po obloze táhnou. Na pozadí idealizovaného Venušina chrám chystají Kupidové loďku k projížďce. Preissler se Baudetovy předlohy držel až na drobné detaily velmi věrně.

Alegorie Vody (H2-31266) zachycuje jeden z nejznámějších milostných příběhů líčený v narativní básni Williama Shakespeara, inspirované desátou knihou Ovidiových *Metamorfóz* (obr. 7, 8). Mladý Adónis je během lovu opakovaně a lstivě sváděn bohyní lásky, která se do něj zamilovala, když se náhodně škrábla o Kupidův šíp. Lovec je lapen až v momentě, kdy Venuše předstírá mdloby. V duchu alegorie vody je scéna zasazena do parteru hornaté

Obrázky na protější straně:

Obrázek 7 – Daniel Preissler, *Alegorie Vody*, 1700–1710, podmalba na skle, OSČD, H2-31266.

Foto: NM, Alžběta Kumstátová

Obrázek 8 – Francesco Albani, *Adonis přemožený spící Venuší*, mezi 1621–1633, olej na plátně, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. INV 12 (MR 16). Foto: © 1995 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.





Obrázky na protější straně:

Obrázek 9 – Daniel Preissler, *Alegorie Země*, 1700–1710, podmalba na skle, OSČD, H2-31268.

Foto: NM, Alžběta Kumstátová

Obrázek 10 – Francesco Albani, *Alegorie Země*, 1625–1628, olej na plátně, Torino, Galleria Saubada, inv. č. 479. Převzato z: Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani, London and New Haven 1999*, č. kat. 60, 71

říční krajiny s kaskádovitými vodopády, v nichž dovádějí Kupidové, symbolicky chytající ryby do sítí. Několik jich šplhá do větví stromu a obklopuje obnažené tělo krásky, která pod ním spočívá. Dvojice Kupidů na obloze nesoucí vlající drapérii odkazuje k příběhu Venušina zrození z mořské pěny, motivu ve výtvarném umění známém již z pompejských fresek z 1. století po Kristu. Nejvýraznějším odklonem od originálu i grafiky jsou nápadně pootevřené oči bohyně. Jsou předzvěstí tragického konce milostného příběhu neopětované lásky a touhy.

Předlohou elementů Země a Ohně se stal další Albaniho cyklu *Čtyř Živlů*, tentokrát kruhového formátu, který vytvořil v letech 1626–1628 pro kardinála Maurizia Savojského, původně pro jeho zámeckou rezidenci Valentino nedaleko Turýna. Dnes se nachází v Galerii Saubada v Turýně.³⁷ Podmalby vznikly opět na základě grafického přepisu cyklu od Etienna Baudeta z roku 1695.³⁸

Ústředním bodem kompozice *Alegorie Země* (H2-31268) je Kybelé, starověká frýžská „Matka země“, jedoucí na dvoukolovém voze taženém lvi (obr. 9, 10). Je vybavena atributy v podobě hradební korunky, koule, žezla a klíče. Doprovází ji Cerés, bohyně úrody a zemědělství s obilnými klasy v ruce a ve vlasech. Vpředu na vozu sedí Flora, bohyně kvetoucí přírody a Bakchus, bůh vína a plodnosti. Scénu na pozadí hornaté úrodné krajiny prostupují skupiny Kupidů vykonávající nejrůznější zemědělské práce (orání půdy, sečení a vázání do snopů, výmlat obilí, česání ovoce ze stromu, šlapání vína) a nesoucí na znamení hojnosti koše květů a plodů, které patrně pod přístřeškem v pozadí i konzumují.

Kompozičně nejsložitější *Alegorie Ohně* (H2-31265) je zasazena do pobřežní krajiny s mohutným skaliskem, v němž Vulkán, bůh ohně a kovář zbroje pro bohy i hrdiny odpočívá v popředí vlevo (obr. 11, 12). Po obloze jede jeho manželka Venuše na dvoukolovém slunečním voze taženém holubicemi a zapaluje Kupidům pochodně. Jejich plamen pak dalšími pochodněmi šíří až na zemi, kde je příčinlivě rozdmýchávají. Jiní Kupidové kovají ve Vulkánově dílně své šipy lásky. Plamenem a šipy lásky je zasažena i středová figura vládce bohů Jupiter. Se svým orlem třímá svazky plamenů a blesků. V pozadí vpravo pod stromem leží mrtvá Semelé, jeho milenka s hrudí probodenou Kupidovým šípem. Ta, nic netušice, na základě lstivého plánu Jovovy žárlivé manželky Junony požádala svého milence, aby s ní ulehl na lože v plné moci a slávě. Jako smrtelná však byla sežehnuta silou jeho blesku. Tím Junona potrestala manžela a šikovně se zbavila sokyně.

V komparaci s dalšími Preisslerovými díly ze sbírek UPM a jinými domácími a zahraničními sbírkami byly malby datovány kolem roku 1700–1710.³⁹ Primárně se nabízí porovnání obrazů z NM s trojicí živlů z UPM (*Voda*, *Oheň*, *Vzduch*) připsaných Danielu

37 Turín, Musei Reali Torino – Galleria Saubada, inv. č. 479 a 478. Viz R. PUGLISI, *Albani*, č. kat. 60, 71.

38 Londýn, The British Museum, inv. č. 1917,1208.713 a 1917,1208.710.

39 H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 126–129, č. kat. 38.I–II., 39, 40, obr.

Obrázky na protější straně:

Obrázek 11 – Daniel Preissler, *Alegorie Ohně*, 1700–1710, podmalba na skle, OSČD, H2-31265.

Foto: NM, Alžběta Kumstátová

Obrázek 12 – Etienne Baudet podle Francesca Albaniho, *Alegorie Ohně*, 1695, mědiryt na papíře, London, Wellcome Collection – Wellcome Library, no. 23618i. Foto: Wellcome Collection. Public Domain Mark (<https://wellcomecollection.org/works/b8gd5hjm>)

Preisslerovi a datovaných rovněž mezi 1700–1710.⁴⁰ Tyto práce reprodukují původně čtyřdílný cyklus tapisérií zhotovený pro Ludvíka XIV., který roku 1674 pro panovníka navrhl dvorní malíř a dekorátor Charles Le Brun. Roku 1687 byl celek vydán v grafickém přepisu Johannem Ulrichem Krausem (1655–1719) v Augsburgu. Podmalby zasazené do širokých bordur vykazují oproti pracím z NM složitější ikonografii a náročnější kompozice. To odpovídá jednak předlohám v podobě tapisérií, jednat stylové odlišnosti předloh v podobě římské a zejména boloňské školy Francesca Albaniho a francouzského školení Charlese Le Bruna, výrazně ovlivněného žákovstvím u Nicolase Pousinna v Římě. V detailech vykazují tyto práce stejnou preciznost provedení malby a výraznou podobnost v podání figur a mnoha detailů (vegetace, pojetí drapérie, listoví stromů, peří, oblak atd.). Stejně tak je tomu i v případě dalších prací Daniela Preisslera z UPM.⁴¹

Dvě ze čtyř alegorií vytvořil Preissler dle předlohy Albaniho cyklu *Živlů* pro Turín, dvě pro obdobný cyklus pro Mantovu. Nabízí se tedy předpoklad, že původně existovaly dva čtyřdílné cykly stejných námětů, vždy z poloviny dochované a dnes druhotně sestavené do cyklu nového, zahrnujícího všechny Živly. Nasvědčuje tomu předně disproporčnost předloh. Turínské obrazy mají obdélný formát, zatímco mantovské kruhový. Náměty nedochovaných kusů v případě turínského cyklu představovaly obdélné formáty zobrazující Dianiny nymfy odzbrojují Kupidy (*Země*) a odpočívající Venuši a Vulkána (*Oheň*). Zbylé dva výjevy z mantovského cyklu kruhového formátu představovaly příběh, v němž bůh Aeolus rozpoutává na příkaz bohyně Juno větry (*Vzduch*) a triumf nymfy Galateiy obklopené zástupy mořských bytostí (*Voda*).⁴²

Existenci dvou cyklů utvrzuje dále skutečnost, že při restaurování byla u živlu *Země* a *Ohně* v adjustaci nalezena jako mezivrstva původní hrubší vlněná textilie v plátnové vazbě. Ta je pro Preisslerovskou dílnu charakteristická, avšak jen velmi vzácně se dochovala.⁴³ Spolu s faktem, že u zbylých dvou alegorií žádná textilie nalezena nebyla je předpoklad o existenci dvou původních čtyřdílných cyklů velmi průkazný.

Volba námětů a předloh podmaleb byla nepochybně jasně formulována objednavatelem. V letech 1700–1710 jím mohl být Norbert Kolowrat-Liebstejnský (†1716). Působil jako císařský diplomat ve Španělsku, Braniborsku a Kolíně nad Rýnem. Případně mohl zakázku zadat Norbertův otec František Karel I. Kolowrat-Liebstejnský (†1700). Součástí reprezen-

40 Tamtéž, s. 122–125, č. kat. 37.I.–III., obr.

41 Tamtéž, s. 108nn.

42 Viz <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066326> (*Země*); <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062425> (*Oheň*); https://museireali.beniculturali.it/catalogo-on-line/#/dettaglio/57587_Allegoria%20dell'elemento%20dell'Aria (*Vzduch*); https://museireali.beniculturali.it/catalogo-on-line/#/dettaglio/57598_Allegoria%20dell'elemento%20dell'Acqua (*Voda*) (27. 8. 2022).

43 Archiv restaurátorského oddělení HM NM, Romana Kozáková, *Podmalba na skle – engloisè. H2-31265–31268* (restaurátorské zprávy), Terezín 2020.

tativní obrazové galerie Kolowratů na Rychnovském zámku byla vedle obrazů i rozsáhlá sbírka mnoha set rytin.⁴⁴ Je velmi pravděpodobné, že Daniel Ignác měl možnost se s obsahem rychnovské obrazové sbírky důvěrně seznámit. Byla v ní identifikována řada předloh pro Preisslerovské malby na porcelánu i skle, včetně podmaleb.⁴⁵

Barokní podmalby 17. a 18. století jsou charakteristické svou adjustací do plochých hladkých černých rámců imitujících ebenové dřevo či do profilovaných rámců se zlacenou lištou a rovněž opakujícími se rozměry. Spolu s častým výskytem existence protějšků a cyklů čtyř či více obrazů lze předpokládat způsob uplatnění těchto prací v dobových barokních interiérech. Pravděpodobně byly po vzoru obrazů a zejména drobnější, kabinetní malby začleňovány a uspořádávány do soudobých obrazových galerií tzv. mozaikovým způsobem. Patrně zdobily spíše intimní prostory soukromých kabinetů.

3.3. Augsburská malířská škola

Pro jihoněmecký Augsburg jako jedno ze stěžejních evropských tvůrčích center podmalby 2. poloviny 18. století jsou vedle náboženských a alegorických námětů charakteristické veduty, romantizující přímořské krajiny a italizující venkovské idyly s pastýřským scénériem s drobnou figurální stafáží. Vynikají specifickou malbou pestrými krycími barvami s dominancí hnědavých tónů.⁴⁶ Blízké jsou jim i přímořské krajiny francouzské proveniencí.⁴⁷ Bohužel jen malá část tamní produkce je signována a datována. Zprostředkování zmíněných předloh jistě dopomohla i bohatá a kvalitní produkce augsburské grafické tvorby. K nejznámějším autorům tamní školy patřil Johann Wolfgang Baumgartner (1702–1810), známý perspektivními a romantickými vedutami s pohledy na Neapol a Paříž či malíř Franz Joseph Bisle (1760–1810).⁴⁸

Dvojice neznámých protějškových podmaleb drobného formátu ze sbírky NM představuje přímořské krajiny augsburského koloritu, u nichž lze předpokládat italskou předlohu (obr. 13, 14).

Pobřežní krajina se zálivem a napajedlem (H2-104380; sklo 18 x 24,5 cm; rám 21 x 28,7 cm) se vlevo otevírá pohledem na hladinu s rybářskou loďkou s napnutou plachtou, vpravo se tyčí městská kamenná architektura s červenými střechami a vysokou terasou. Před ní je situován pramen s napajedlem, u kterého stojí muž s koněm. Na skalisku nad pramenem se rozhlíží do krajiny dvojice mužů. V popředí kráčí žena s košem na hlavě (snad prادلena) doprovázena chlapcem a psem.

V protějškové *Přimořské krajině s přístavem a sochou* (H2-104381) odpočívá v popředí muž se ženou, psem a oslem obtěžkaným zavazadly. Další zavazadla (dva sudy a několik balíků) jsou rozprostřena vpravo při zídce se soklem a sochou stojícího muže. V dalším plánu vidíme klidné moře s plachetnicí. Na pozadí se tyčí přístavní opevnění na vysokém skalisku a další loď.

44 Oldřich BLAŽÍČEK, *Rychnovská zámecká obrazárna*, Praha 1957, s. 3.

45 H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 92.

46 F. RYSER, Baumgartner, Boenehr, Bisle – Die Augsburger Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts; in: F. Ryser, *Glas, Glanz*, s. 121–123.

47 H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 28.

48 Berno HEYMER, Der zünftige Hinterglasmaler Franz Joseph Bisle (1760–1810); in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1998, s. 87–92; Týž, *Johann Wolfgang Baumgartner und die Augsburger Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts*, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 2010, s. 51–61.



Obrázek 13 – Pobřežní krajina se zálivem a napajedlem, Augsburg, poslední třetina 18. století, podmalba na skle, OSČD NM, H2-104380. Foto: NM, Alžběta Kumstátová

Obrázek 14 – Přímořská krajina s přístavem a sochou, Augsburg, poslední třetina 18. století, podmalba na skle, OSČD NM, H2-104381. Foto: NM, Alžběta Kumstátová



Obrázek 15 – Toaletní zrcadlo s vyobrazením Memento mori, Švýcarsko ?/, 1750–1800, podmalba na skle, OSČD NM, H2-16998/a-b. Foto: NM, Alžběta Kumstátová

cm; rám 31,3 x 26,5 cm; ze zadu opatřeno stojánkem) představuje specifický typ zátiší, které má připomínat pomijivost lidského života a marnost pozemských statků a úspěchů (obr. 15). Ústředním bodem malby je lebka bez spodní čelisti symbolizující konečný triumf smrti, korunovaná uvadajícími řezanými květinami. Spočívá na desce stolu, obklopena předměty evokujícími nevyhnutelnost smrti (zhaslá svíce, knihy s ohnutými rohy coby symbol marnosti pozemského poznání, portrét mladého muže, hnijící ovoce). Obdobná vanitas na zrcadlovém pozadí nalezneme i v dalších sbírkách, zejména ve Švýcarsku.⁵⁰ Práce je natolik blízká tamní produkci těchto zátiší kolem roku 1660, včetně shodné adjustace, že lze o jejím švýcarském původu vážně uvažovat. Podmalbu zakoupilo NM roku 1932 od pana Bohumila Vyškovského.

Stylově blízké jsou oběma pracím augsburské protějšky *Krajina se zátokou* a *Venkovská idyla* ze sbírek UPM, datované kolem 1760–1780.⁴⁹ Protějšky z NM nelze spojit s žádným konkrétním autorem a lze je pravděpodobně datovat do poslední třetiny 18. století.

3.4. Produkce druhé poloviny 18. století

Sbírka zahrnuje také několik anonymních a nedatovaných, místy poškozených prací, které lze na základě stylové analýzy a v komparaci s dobovou domácí či středoevropskou produkcí vročit zhruba mezi roky 1750–1800.

Toaletní zrcadlo s vyobrazením Memento mori (H2-16998/a-b; sklo 24 x 19

49 UPM, 29 x 39 cm, inv. č. 7636 a 7637. Viz H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 184–185, č. kat. 80–81., obr.

50 Vitromusée Romont (bývalá Sbírká Ryser), *Toaletní zrcadlo s Memento mori*, Curych?/, kolem 1650, inv. č. PSV_786 (dříve soukromá sbírka Ryser, inv. č. HGL 873). F. RYSER, *Glas, Glanz*, s. 97, č. kat. L10, obr. (dostupné na <https://www.vitrosearch.ch/de/objects/2255833> (28. 8. 2022); Curych, Schweizerisches Nationalmuseum, *Zrcadlo s Memento Mori*, Švýcarsko – kanton Aargau, kolem 1670, inv. č. LM-13238. Viz Angelika MAASS, *Spiegelgeschichten – Im Auge des Anderen*, *Kunstbulletin* 2019, č. 1–2, s. 53, obr.; Z českých prací srov. *Memento mori*, Johann Georg Janke?/, Nový Bor, poslední čtvrtina 18. století. Viz Luboš KAFKA, *Vincenz Janke. 1769–1838. Podmalby na skle / Hinterglasbilder*, Liberec 2017, s. 356–357, č. kat. 122, obr.

Portrét duchovního otce a spoluzakladatele Tovaryšstva Ježíšova Sv. Ignáce z Loyoly (H2-140998; sklo 35,7 x 26,5 cm; rám 55 x 37,4 cm) je vsazen do rámu s vnější i vnitřní zlacenou lištou a nástavcem s plastickými zlacenými rokajemi (obr. 16). Světec v žehnajícím gestu oděný do černého řeholního roucha přidržuje knihu s jezuitským heslem „AD MAJOREM DEI GLORIAM“ (K větší slávě Boží), doplněným řádkovým monogramem IHS v srdčitém medailonu nad světcem. Postava je obklopena věncem popínavých listů a květů bílých růží. Ve spodní kartuši s trofejemi vyveden rodový znak Loyoly. Jméno světce vzniklo spojením španělských slov „Loboy olla“, v překladu do němčiny „hrnec a vlk“, kteří se objevují na půlených štítech znaku.



Obrázek 16 – Sv. Ignác z Loyoly, Střední Evropa, 1750–1800, podmalba na skle, OSČD NM, H2-140998. Foto: NM, Alžběta Kumstátová

Portrét dalšího člena jezuitského řádu sv. Aloise Gonzagy (H2-31706; sklo 27,3 x 36 cm; rám 35,5 x 44,3 cm) je vsazen do kartuše rokajového tvarosloví s páskovým dekorem v horních nárožích skleněné desky. Malba je poškozena a místy špatně čitelná. Mladičký světec je v polopostavě zpodoběn během kontemplace nad knihou a krucifixem, oděn v černé sutaně a límečku. Lilie odkazuje k jeho nevinnosti (zemřel ve 23 letech po nákaze morem), odhozená koruna naznačuje zřeknutí se šlechtických výsad.

Pozoruhodná je dvojice autorsky neznačených podmaleb, které byly do sbírky převedeny v roce 1963 z Náprstkova muzea, kam se dostaly neznámo kdy jako dar pana Borovského. O jejich bližší provenienci není nic známo. Ačkoliv jsou opatřeny identickými profilovanými hnědými rámy s vnitřní zlacenou lištou, jedná se o dvě autorsky i časově odlišné práce.

První, patrně starší podmalba nese námět *Tančícího rolníka s ptákem v poklopci* (H2-145044; sklo 19,5 x 15,8 cm; rám 27,5 x 24,2 cm). Rolník, redukovaný na postavu s drobným výsekem terénu, je oděn v prostý obnošený kabát a kalhoty, na hlavě čepec s trojicí per (obr. 17). Věnc klobás obtočený kolem jeho hrudi a nejistý, až taneční postoj odkazují k venkovské veselici. Z poklopce mu vykukuje hlava opeřence. Předlohu podmalby v podobě drobném mědirytu oválného formátu zhotovil rytec Nicolaes van Lijnhoven (asi 1610–1702) po roce 1650 (obr. 18). Kresebnou předlohu k rytině dodal Andries Both (kolem



Obrázek 17 – Tančící rolník s ptákem v poklopci, églomisé, OSČD NM, H2-145044. Foto: NM, Lubomír Sršeň

Obrázek 18 – Nicolaes van Lijnhoven podle Andriese Botha, Tančící rolník s ptákem v poklopci, po 1650, mědiryt na papíře, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. č. RP-P-1994-19. Foto: Rijksmuseum



1612–1642).⁵¹ Both, malíř a kreslíř původem z Utrechtu, činný v Itálii, se během svého krátkého působení zaměřil především na žánrovou tvorbu zachycující ve stylu bamboccianti bujarý život nejprostších venkovanů. Jeho obrazy s karikovanými a fraškovitými typy pitoreskní postav nezřídka nesly lascivní podtext.⁵²

Druhá z podmaleb původem z Náprstkova muzea představuje frontálně *Stojícího vojáka (strážného) s kopím a puškou na zádech* (H2-145043; sklo 16 x 20 cm; rám 27 x 23,2 cm). Rozkročená figura dle zatím neznámé předlohy je zasazena v obdélném rámování s postranními kartušemi a rozvilinami pseudo rokokového tvarosloví. To odkazuje patrně až do druhé poloviny 19. století.

Zajímavá je pětice drobných podmaleb krycími barvami pocházející dle evidence z kostela sv. Kiliána u Štechovic (v dnešní Davli u Prahy)⁵³ a do oddělení byla převedena z Náprstkova muzea jako dar Josefy Náprstkové, manželky Vojtěcha Náprstka. Jedná se o malby sv. *Josefa s Ježíškem* (H2-146633; 18,9 x 14,5 cm), sv. *František z Assisi* (H2-146634; 19 x 14,9 cm), sv. *Antonín Paduánský* (H2-146636; 18,6 x 13,9 cm, obr. 19), *Panna Maria s Ježíškem* (H2-146635; 18,8 x 14,9 cm) a neznámý *Světce* (H2-146637; 21,5 x 20,4 cm). Figury jsou na monochromním tmavě zeleném pozadí zasazeni v polopostavách v oválných medailonech zdobených rokajovými rozvilinami a kartušemi.



Obrázek 19 – Sv. Antonín Paduánský, kostel sv. Kiliána u Štechovic, 2. polovina 18. století, podmalba na skle, OSČD NM, H2-146636. Foto: NM, Alžběta Kumstátová

3.5. Vincenz Janke, jeho dílna a okruh

V průběhu 18. století došlo k postupnému rozšiřování odběratelské základny podmaleb z okruhu společenských elit (dvorského, šlechtického a církevního prostředí) do řad

51 Rijksmuseum Amsterdam, sbírka grafiky, inv. č. RP-P-1994-19. List je součástí šestidílné série *Rolníci a selské ženy v obscénních pózách* (vydal Balthazar Moncornet). <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?q=lijnhoven&v=&s=&ondisplay=False&ii=0&p=1> (přistoupeno 2022-08-25).

52 M. R. WÄDDINGHAM, *Andries and Jan Both in France and Italy*, Paragone 171, 1964, s. 13–43, zvl. s. 18–19; Huys JANSSEN, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XIII, Munich/Leipzig 1996, s. 240–241; P. SCHATBORN, *Drawn to Warmth: 17th-Century Dutch Artists in Italy*, Amsterdam 2001, s. 88–91.

53 Antonín PODLAHA, *Posvátná místa království českého. Vikariát Zbraslavský*, Praha 1909, s. 210–211.



Obrázek 20 – Vincenz Janke (okruh), *Lot a jeho dcery*, podmalba na skle, OSČD NM, H2-159837. Foto: NM, Alžběta Kumstátová

středoevropské úrovni. V českých sbírkách početně zastoupené Jankeho tvorbě bylo věnováno nemálo pozornosti, která vyvrcholila monografickou česko-německou výstavou umělce v Liberci v roce 2017. Doprovázel ji obsáhlý katalog, který se věnuje životu a dílu malíře v regionálním i přeshraničním kontextu. Proto k umělci jen stručně.

Janke pocházel ze sklářské rodiny v severočeské Skalici. Od roku 1791 působil i při sklářské huti Abelů v Železné Rudě na Šumavě. Roku 1804 se trvale usadil v Novém Boru odkud pro bohaté měšťany i venkovskou klientelu distribuoval své podmalby nejen po celé monarchii, ale po celé Evropě.⁵⁴ Současný stav bádání mistrovi, jeho dílně a okruhu připisuje přes 170 děl. Malíř se podmalbám věnoval pět desetiletí. Proměnlivé podání a kvalitativní výkyvy jeho maleb tak nutno vidět ve stylovém vývoji reflektujícím aktuální umělecké tendence, v prestiži zakázky i v různorodém rukopisu členů početné rodinné dílny. Jak výstižně formuloval Kafka, díla Vincenze Jankeho (z nich pouze 14 autenticky signovaných) „reflektují přechod do zlidovělého rokoka přes klasicismus až *biedermeier*“.⁵⁵ Kafka rovněž ve snaze vyčlenit jedinečnou tvorbu Jankeho z pojmu „dílna či okruh“ formuloval

měšťanstva. Tento trend vrcholil v 1. polovině 19. století a dozníval ještě v polovině druhé. Do hry postupně vstupovala tendence lidovění a sklon k rustikalizaci. Pro ni je charakteristické zploštění malby, zdůraznění kontur, redukce barevné škály a také tematiky na náboženské náměty. Zároveň ustupuje tvůrčí invence ve prospěch řemeslně zvládnuté malby.

V tomto kontextu disponuje pozoruhodnými výtvarnými i technickými kvalitami dílo severočeského malíře Vincenze Jankeho (1769–1838) a jeho rodinné dílny. Stojí tak na pomezí umělecky hodnotné tvorby a řemeslné lidové stylizace, v nichž překračuje domácí okruh a dosahuje

54 L. KAFKA, *Janke*, s. 59.

55 Tamtéž, cit. s. 77.

charakteristické znaky umělcových kompozic, k nimž došel na základě stylově-kritické analýzy signovaných děl.⁵⁶

Liberecký katalog zahrnuje i dvaadvacet prací ze sbírek NM (včetně celostránkových vyobrazení), zaměřím se proto pouze na doplňující informace, případně komparace. Třináct z těchto prací pochází ze sbírky lidového umění Etnografického oddělení NM. Zbylých devět položek, datovaných do 1. třetiny 19. století, do sbírky OSČD (vystavena jen tři díla).⁵⁷ Žádné ze skel není signováno, proto jsou zařazena do produkce Jankeho dílny. Do sbírek se s jedinou výjimkou dostala běžnými nákupy. Podmalby se starozákonní tematikou s náměty *Lot se svými dcerami*



(H2-158837; nápis „Lotts Töchter“; sklo 29,7 x 23,9 cm; rám 34 x 28 cm)

Obrázek 21 – Joseph Wagner podle Giuseppe Zocchiho, *Lot a jeho dcery*, kolem 1745, lept a mědiryt na papíře, Washington, National Gallery of Art, inv. č. 1985.58.1. Foto: National Gallery of Art (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.66249.html>).

a *Nalezení Mojžíše/Mojžíš a dcera Faraonova* (H2-158838; nápis „Tochter Pharo“; sklo 29,8 x 23,5 cm; rám 34 x 28 cm) mohly být součástí většího cyklu. Vznikly na základě rytin Josepha Wagnera (1706–1780) podle italských malířů Giuseppe Zocchiho (kolem 1711–1767) a Jacopa Amigonihho (asi 1682–1752) (obr. 20, 21).⁵⁸

56 Je to sklon k pestrobarevnosti, plošné zobrazení záhybů látek soustředěné do obrysových linií popírajících trojrozměrnost, kulaté oči s horními a dolními víčky působící jako doširoka rozevřené, ambivalence v proporcionalitě rukou a nohou, svazčité linie kontur v inkarnátu či kulovitá kolena. Srov. tamtéž, s. 79–81.

57 Tamtéž, s. 130–133, č. kat. 004–005, s. 174–175, č. kat. 027, s. 216–217, č. kat. 048, s. 224–225, č. kat. 052, s. 256–257, č. kat. 069, s. 270–273, č. kat. 078–079, s. 350–351, č. kat. 119, obr.

58 Soubor starozákonních scén např. ve Washingtonu, National Gallery of Art, inv. č. 1985.58.1 a 1984.84.1. Viz <https://www.nga.gov/collection/artist-info.3335.html> (přistoupeno 2022-08-22).

Mladý Ježíš hrající si s trnovou korunou (H2-48519; sklo 30,7 x 23,1 cm; rám 34,8 x 26,4 cm; nápis: „Jesus“) pochází z pozůstalosti Emmericha Aloise Hrušky (1895–1957), malíře, scénického výtvarníka, spisovatele, dramatika, dramaturga a dlouholetého divadelního pracovníka.⁵⁹

Kalvárie se sv. Marií Magdalénou (H2-129753; nápis „*INRI*“; sklo 29 x 21 cm; rám 63 x 32,6 cm) je zasazena do zrcadlového rámu benátského typu zdobeného brusem podloženým zlatou fólií v kombinacemi s červenou malbou a patří mezi nákladnější dílenské realizace. Tyto adjustace pocházejí z brusíren zrcadel hrabat Kinských.⁶⁰ Pojetí figury Krista je téměř identické s *Kalvárií* z Muzea Varnsdorf, zasazenou rovněž do benátského zrcadlového rámu⁶¹ a s *Kalvárií* ze Západočeského muzea v Plzni.⁶² Druhá *Kalvárie s Pannou Marií a Janem Evangelistou* (H2-19491; sklo 28,4 x 22,4 cm; rám 38,7 x 33 cm) je namalována na hladkém zrcadlovém pozadí, tzv. klášterním zrcadle.

Častým námětem maleb dílny jsou portréty světců. *Sv. Augustin* (H2-129756; nápis „*A. Augustin*~.“; sklo 27,5 x 21,5 cm; rám 33,6 x 27,9 cm) malíř pojal jako biskupa s mitrou a berlou, s planoucím srdcem jako znakem náboženské horlivosti v ruce. *Sv. Barbora* (H2-182783; nápis „*S. Barbara*“; sklo 26,5 x 20,5 cm; rám 39,7 x 29 cm), opět na zrcadlovém pozadí, je stylově velmi blízká malbě *Sv. Voršily* z počátku 19. století.⁶³ Další klášterní zrcadlo, *Sv. Anna Samodruhá* (H2-58244; rám 52,5 x 26 cm; nápis: „*S. ANNA*.“) je jednou ze dvou prací, nezařazených do katalogu výstavy. Díky rukopisu ji ale jistě lze zařadit do umělcovy dílenské produkce a datovat opět počátkem 19. století.⁶⁴ Další obraz se *Sv. Annou Samodruhou* (H2-129755; nápis „*S. Anna Christi Avia*.“; sklo 37 x 27 cm; rám 44,6 x 34,9 cm) představuje odlišnou kompozici i provedení téhož námětu.

Mnohafigurální scénu se *Sv. Vincencem Ferrarským* (H2-158836; nápis „*S. Vincentius Ferrerius*.“; sklo 36,2 x 26,4 cm; rám 44,8 x 35,1 cm;) nalezneme v téměř identické podobě na podmalbě z Českých Budějovicích.⁶⁵ Pouze s tím rozdílem, že oproti pražské verzi zde malíř redukoval krajinné pozadí a figuru v popředí stojícího chlapce. Ještě redukovanejší kompozici stejného námětu s figurou sv. Vincence, ženy s bičíkem, kostlivce v rakvi a muže v turbanu nalezneme v Sušici.⁶⁶

Druhou z prací nezařazenou do Jankeho katalogu je *Sv. Mikuláš Tolentinský* (H2-158835; sklo 38,4 x 28,9 cm; rám 48 x 39 cm).⁶⁷ Nesignovaná práce méně zdařilé kompozice patří

59 Jiří OPELÍK et al., *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*, 2/1, Praha 1993, s. 342–344; Milan KNÍŽÁK, *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích a na Slovensku od vystopovatelné minulosti do roku 1950*, Praha 2005, s. 340–341.

60 L. KAFKA, *Janke*, s. 17.

61 Spadá pod Oblastního muzea v Děčíně, č. př. V 207/87. Srov. tamtéž, s. 222–223, č. kat. 051, obr. (dílna Vincenze Jankeho, Nový Bor, 1. třetina 19. století).

62 Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UPM10412. Srov. tamtéž, s. 226–227, č. kat. 053, obr. (dílna Vincenze Jankeho, Železnorudsko?, kolem 1800).

63 Moravské zemské muzeum Brno, inv. č. MS 170. Srov. tamtéž, s. 354–355, č. kat. 121, obr. (Vincenz Janke, Železnorudsko).

64 Ema SOUČKOVÁ, *Vitráže, okenní terče a podmalby na skle z oddělení starších českých dějin Národního muzea, Sklár a keramik 70*, 2020, č. 5–6, s. 91–99.

65 Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, inv. č. Dc 1837. Srov. L. KAFKA, *Janke*, s. 352–352, č. kat. 120, obr.

66 Muzeum Šumavy Sušice, přír. č. 119B/65. Srov. tamtéž, s. 348–349, č. kat. 118, obr.

67 Koupeno ve starožitnictví v Praze 1 roku 1974.

spíše do Jankeho širšího okruhu. Vznikla snad v 1. třetině 19. století na Novoborsku. Mikuláš coby ochránce chudých a nemocných je tradičně oděný jako eremita v černém augustiniánském hábitu s vlasy upravenými do tonzury.⁶⁸ Ošatka s chleby, kterou nese anděl v bílém, evokuje jednu z četných legend, podle níž se nemocnému světci během modlitby zjeví Panna Maria s Ježíškem v náruči a pomocí podaného kousku chleba ho zázračně uzdravili. Dle tradice pak chleby, které požehnal uzdravovaly z nemoci. Andílkem nesená krvácející paže se zdviženým prstem odkazuje k reálné události zhanobení světcových ostatků ve snaze získat relikvii. Podle legendy dodnes Mikulášova useknutá ruka krvácí v případech ohrožení Církve. Dolní část malby evokuje Mikuláše coby přímlyvce a ochránce duší v očistci.

Pro úplnost zmiňme ještě dvě fragmentárně dochované a výrazně poškozené malované desky, které vykazují navzdory poškození stylovou blízkost s Jankeho dílnou a lze je datovat do 1. poloviny 19. století. První představuje spodní část *Kalvárii* s postavami Panny Marie, Jana Evangelisty, Máří Magdalény a části nohou Ukřižovaného Krista (H2-3322; sklo 38,5 x 29 cm). Druhou desku s výrazně poškozenou malbou *Útěku do Egypta* darovala do NM z pozůstalosti Václava Hanky vdova Barbora Hanková v roce 1861 (H2-3321; sklo 21 x 30 cm; druhotný rám 42,5 x 31,5 cm).

3.6. Řemeslné podmalby na skle od konce 18. do poloviny 19. století

Dalším významné centrum produkce podmaleb se kolem roku 1800 formovalo v jihozápadních Čechách, v okolí Železné Rudy, Volar, Nýrska, Všerub a Domažlic. Místní výroba pokrývala jak poptávku po lidové tvorbě pro širší vrstvy, tak pro měšťanské prostředí, kde tvůrci navazovali na domácí barokní tradici. Vzory čerpali ze starších podmaleb a dvoustěnných skel. Tamní produkce byla založena na rytí do zlaté a stříbrné fólie. Na rozdíl od 18. století však autoři svá díla nezřídka signovali a datovali. Často vzešli ze zaměstnanců státní správy či dalších profesí (učitelé, faráři, celníci, hajní aj.).⁶⁹

Asi nejproduktivnějším tvůrcem z oblasti střední a západní Šumavy byl Johann Kindermann. Jeho životní data neznáme, ze signatur ale vyplývá, že působil od počátku 19. století ve Volarech (Wallern). Jeho práce jsou v podstatě rytiny do zlaté a stříbrné fólie na černém pozadí, označované často jako gravírované obrázky. Jedinou jím signovanou prací ve sbírce je *Kalvárie* (H2-159531; značeno „*Johann Kinderman. in Wallern fecit. 1833.*“; nápis „*Vater/in deine Hände befehl/ich meinen Geist.*“; sklo 47,7 x 31,4 cm; rám 55,4 x 39,4 cm).⁷⁰ Jde o typickou ukázkou populárního zobrazení Ukřižovaného se siluetou Jeruzaléma v pozadí. Pravděpodobně tvořila střed tzv. svatého koutu.

Dalším signovaným tvůrcem *Kalvárie* se siluetou Jeruzaléma je monogramista „*J.C.*“ nebo „*J.G.*“ (H2-3324; značeno „*Ao1798*“; sklo 31,5 x 39,5 cm; novodobý rám) (obr. 22). Jde o práci poměrně vysoké úrovně od zkušeného eglomizéra. Anonymní práce vyšší kvality, patrně ze stejné doby, je i další *Kalvárie* s lebkou a hadem s jablkem „*hřichu*“ (H2-69713; sklo 42 x 29,5 cm; rám 32,5 x 45,3 cm). Naproti tomu *Kalvárie s Máří Magdalénou* (H2-

68 Engelbert KIRCHBAUM – Wolfgang BRAUNFELS (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie, Ikonographie der Heiligen*, 8, Rom – Basel – Freiburg – Wien 1994, s. 59–62.

69 Luboš KAFKA, *Lidové podmalby na skle ze sbírek Národního muzea*, Praha 2013, s. 68.

70 Obdobnou práci nalezneme v etnografickém oddělení NM (H4-30017) nebo v UPM (inv. č. 14 342), srov. H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 236, č. kat. 119, obr. (kombinace zlaté a stříbrné fólie, datováno 1814).



Obrázek 22 – Monogramista J.C./J.G., Kalvárie, 1798, églomisé, OSČD NM, H2-3324. Foto: NM, Jana Kunešová

140393; nápis „*IESUS :AMOR:-MEUS:CRUCIFIXUS:EST*“; sklo 51 x 33 cm; rám 59 x 40,5 cm) kombinující opět dvě barvy fólií již představuje průměrnou lidovou produkci rustikálních forem. *Panna Maria s dítětem a malým Janem Křtitelem* (H2-157631; sklo 37,5 x 29,8 cm; rám 39 x 46,9 cm) je stylově zařaditelná kolem roku 1800. Práce, inspirovaná neidentifikovaným grafickým přepisem patrně raně barokního obrazu byla do muzea získána z pozůstalosti Anny Červenkové, dcery Karla Antonína Červenky (1857–1937), pražského sběratele a antikváře.

Vedle nejžádanějších náboženských motivů se v gravírování objevují oblíbené náměty zobrazení lesní zvěře nebo mysliveckých motivů. Umělcem těchto témat byl Johann Mauer,

který působil postupně v několika lokalitách (Rybník nad Radbuzou, Nýrsko a Hamry).⁷¹ Z křestního záznamu jeho dcery vyplývá, že byl povoláním celník.⁷²

Do sbírek OSČD bylo v 60. letech 20. století koupeno pět podmaleb vysoké zvěře kombinujících rytinu do zlaté a stříbrné fólie, dosud nepublikovaných. Jak je pro autora příznačné čtyři z nich pečlivě signoval a datoval. Obraz *Jelena* (H2-129649; značeno „*Johann Mauer, 1816*“; sklo 19,8 x 25,3 cm; rám 21 x 27 cm) je klasicky redukován na jednoduchý motiv kráčejícího zvířete na separované výseči půdy s porostem v kombinaci s kontrastní černou malbou. Protějškový pár *Jelenů ve skoku* je řešen identickým způsobem (H2-186203/a-b; značeno „*in Klattau 1830*“; sklo 24,2 x 34,2 cm; rám 33 x 43 cm; H2-186204/a-b; značeno „*Johann Mauer*“; sklo 34,5 x 23,8 cm; rám 32,8 x 43,3 cm, obr. 23). *Jelen ve skoku* (H2-126793; značeno „*JOHANN MAURER*“; sklo 26,1 x 34,5 cm; rám 32,4 x 40,5 cm) představuje fragment z pendantu a je téměř identicky shodný s H2-186204/a-b. Malbu *Jelena s mlčíkovým kamenem* (H2-129652; sklo 33,8 x 38,8 cm; rám 39,5 x 44,2) jako jedinou nesignoval (značení patrně nesl nedochovaný protějšek). Rytina ve stříbře se objevuje i v nárožních růžicích rámu. Okraj obrazu rámuje pro

⁷¹ L. KAFKA, *Lidové podmalby*, s. 68.

⁷² SOA Plzeň, Matrika narozených římskokatolické fary Rybník, sv. 2., fol. 34. Viz Raimund SCHUSTER, *Der Hinterglasradierer Johann Mauer und die Familie Klima in Rotheubaum, Oberpfalz und Böhmen. Begegnungen über Grenzen. Festschrift 32, 1998*, s. 115–118.



Obrázek 23 – Johann Mauer, *Jelen ve skoku*, Klatovy, 1830, églomisé, OSČD NM, H2-186204/a-b.
Foto: NM, Alžběta Kumstátová

Mauera charakteristická zdvojená linka. Velmi obdobné Mauerovy práce nalezneme i ve sbírkách UPM.⁷³

3.7. Závěsná zrcadla zdobená technikou églomisé

Podmalba technikou églomisé bývala aplikována i na výzdobu plochých ráků nástěnných zrcadel.

Do repertoáru jihočeské produkce lze zařadit dvojici předmětů, které zakoupilo NM do sbírek od paní Růženy Holoubkové z Vinohrad v 60. letech 20. století. *Zrcadlo s alegoriemi čtyř ročních dob* (H2-68889; rám 42,5 cm x 32,5 cm) má dekorativní, širokově rozvinutý rám se zkosenými rohy sestavený ze čtyř skleněných lišt zdobených technikou églomisé. Jednotlivé skleněné desky pokrývají alegorické figurální rytiny do stříbrné fólie orámované dekorativní vegetabilní lištou prorývanou do fólie zlaté. Alegorii Jara je personifikována dívkou vonící ke květině a putti nesoucím květinový koš. Protějšková alegorie Léta představuje dívku se srpem a snopem obilí neseným putti. Podzim v horní části rámu personifikuje muž nalévající ženě pohár vína na pozadí krajinné scenerie s městskou zástavbou. Zimu alegoricky spodobňuje dvojice odpočívající poutníků napájících se ze studny s rumpálem,

73 H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 238–239, č. kat. 121–122, obr.

opět na pozadí krajinného parteru s městské zástavbou, říčním mostkem a kostelem. Práci spíše průměrné úrovně, dnes navíc značně poškozenou degradací, lze nejspíše datovat kolem roku 1800.

Závěsné zrcadlo s vegetabilním dekorem (H2-126141; 114 x 66 cm) lze díky precizní rytině rokokového tvarosloví do zlaté a stříbrné fólie identifikovat jako výrobek firmy Alex Schreiber sídlící ve Volarech. Vedle specializace na podmalby ve 2. polovině 19. století tato rodinná firma s velkým úspěchem produkovala a do ciziny distribuovala zrcadla ve stylu druhého rokoka. Dekor, kterému dominují zejména motivy palmet, rokají a pásky, poukazuje na zjevnou inspiraci výzdobou barokního dvojtěnného skla 1. poloviny 18. století. Na blízkost těchto zrcadlových ráků s dvojtěnným sklem upozornil již Frieder Ryser. Považoval je ale mylně za saskou produkci kolem roku 1710.⁷⁴ Práci téměř identického rytého dekoru uchovává ve sbírkách i UPM.⁷⁵

3.8. Další příklady užití podmalby na skle

Ve sbírce nalezneme i předměty kombinující více výtvarných technik. Při stylové analýze a dataci je pak třeba zohledňovat všechny složky daného díla.

Vedle klasických podmaleb na plochem skle a podmaleb na hladkém zrcadlovém pozadí (tzv. klášterní zrcadla) nalezneme i několik drobných fasetovaných skleněných kartuší, miskové a matně broušených, podkládaných v místě výbrusu plátkovým zlatem a opatřených červeným lakem, které jsou dekorovány figurální podmalbou krycími a transparentními barvami.

Dvojice kartuší s medailony s polopostavami světců – *sv. Janem Křtitelem* (H2-20362; max. v. 16,3 x max. š. 11,5 cm) a *sv. Kateřinou* (H2-20363; fragment; max. v. 12 x max. š. 11,5 cm) představuje v malbě průměrné, fragmentárně zachované anonymní práce, patrně z 1. třetiny 19. století. Obdobně vyznívá i kartuš ze zrcadlového skla s medailonem se *sv. Václavem* (H2-36397; 29,5 x 23 cm; bez rámu 24 x 16,4 cm).

Další dvojici kartuší ze zrcadlového skla s postavami světců – *neznámý Světec v římské zbroji*, s mečem, knihou a palmovou ratolestí (H2-7615; 32,5 x 22,3 cm) a *Sv. Šebestián* (H2-7616; 32,6 x 22,3 cm) – lze stylově datovat nejspíše ještě do konce 18. století. Figury zasazené v krajíně, malované kvašovými malbami na pergamenovém listu, jsou zde adjustovány do podmalbou bohatě zdobeného rámu. Ten je broušen rokajovým dekorem podloženým v místech výbrusu zlatou fólií a zdoben pestrobarevnými krycími barvami v podobě listů a květů růží.

Technicky náročnější podmalba *Panny Marie Pomocné (Pasovské) v dekorativním baldachýnovém rámcí* (H2-7254; sklo 29,8 x 37,7 cm, rám 39,2 x 47 cm) vznikla prolínáním několika technik. Mariánský milostný výjev je mědirytina tištěná na hedvábí, adjustovaná jako oltářní obraz a zasazená do zrcadlové skleněné desky stylizované kombinací techniky églomisé s prorýváním amalgámové vrstvy zrcadla do podoby oltářní architektury. Jemný rozvilinový a páskový dekor rytiny podložené zlatou fólií vytváří rámec architektury s tordovanými sloupy vysazenými na volutových konzolách; v nástavci završené stylizovanou korunou

⁷⁴ H. BROŽKOVÁ, *Podmalby*, s. 23.

⁷⁵ UPM, inv. č. Z 271/27. Viz H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 42–43, obr. 7.



Obrázek 24 – detail horní desky šuplíkového kabinetu s výjevem ze zahradnického života, podmalba na skle, OSČD NM, H2-145992. Foto: NM, Jan Rendek

dřevěného zlaceného rámování. Podmalby představují žánrové výjevy ze zahradnického života (obr. 24). Figury muže, ženy a dívky v oděvu barokního charakteru sázejí či roubují stromy. Scény se odehrávají na pozadí zahradní architektury se zdí osazenou dekorativními květináči. Malba není nijak náročná, je provedena jednoduchou lineární černou kresbou a doplněna lavírovaným kolorováním a černým pozadím. Čela tří zásuvek kabinetu jsou potažena růžovou textilií zdobenou ornamentální výšivkou z dracounů a filigránů. Do sbírek ji získalo oddělení převodem z Náprstkova muzea v roce 1969. Tam předmět (oceněný na 10 zlatých) darovala paní J. Müllerová, vdova po profesorovi z Prahy. Podle zápisu „skříňku na drobnůstky“ získala pra pra babička profesora jako svatební dar od města Kadaně, kde pracoval její otec jako městský syndik (správce majetku). Lze ji datovat zhruba do poslední třetiny 18. století.

Pro úplnost zmínme ještě dvě poškozené malby nejasného účelu a datace. Fragments původně většího celku zachycující *šlechtický průvod v historických kostýmech* pocházejí podle přípisu ze zahradního pavilonu v Klamovce u Košíř a do NM je daroval pražský měšťan Pavel Vnouček v roce 1873 (H2-3323; sklo původně 23,6 x 33,6 cm; druhotný rám 45,6 x 34,5 cm).⁷⁶ Čtvrtá, rozlomená deska neznámého původu nese olejomalbu *erbu v květinovém věnci* (H2-3320; sklo 43,8 x 16,6 cm).

3.9. Lidové podmalby na skle 1. poloviny 19. století

Soubor obsahuje i šest ryze lidových podmaleb, spadajících svým charakterem do sbírek et-

⁷⁶ Usedlost Klamovku koupili po roce 1757 Clam-Gallasové, kteří zde vedle obytné vily zřídili anglický park s pozdně barokním zahradním altánem a mladšími zahradními stavbami romantizujícího charakteru.

a rokokovými kartušemi. Zrcadlí se plochy s rytými detaily dodávají jinak ploché rytině výrazný prostorový efekt. Podmalbu získalo NM do sbírek odkupem roku 1911.

Pozoruhodnou originální ukázkou je užití podmalby na skle vsazené do horní desky a dvou bočnic drobného kabinetu (H2-145992/a-d; 42,2 x 32 x 16,8 cm). Skleněné desky jsou upevněny do



Obrázek 25 – Ukřižovaný, podmalba na skle, Kladsko (?), asi 1850 či krátce po, OSČD NM, H2-30842. Foto: NM, Lubomír Sršeň

nografických. Jedná se o typické anonymní a nedatované ukázky běžné zlidovělé výtvarné produkce 1. poloviny 19. století. Obecně bylo jejími východisky slohové malířství období baroka, klasicismu a biedermeieru. Pro tuto zmechanizovanou rutinní produkci, vznikající nejčastěji podle šablon, je charakteristická výrazná stylizace a narativnost, lineárnost spojená s dominantními konturami, plošnost, výrazná barevnost a sklon k dekorativnosti. Lidové práce vznikaly zejména v dílenské produkci rodinného charakteru, situované často při sklárnách, někdy se specifickými regionálními prvky. Distribuce těchto „svatých obrázků“ probíhala nejčastěji prostřednictvím podomních obchodníků či klasicky na trakařích a kárkách, kde se prodávalo zejména na trzích, jarmarcích a poutních místech.

Tato tvorba výrazně ovlivňovala lidové estetické cítění a vkus a byla úzce propojena s náboženským životem. Nepřekvapí proto, že i ve sbírce OSČD se jedná výlučně o náboženskou tematiku (christologická, mariánská a hagiografická). Ta vychází z funkce a užití obrazů jako součástí tzv. svatého koutu – rohu v obytné místnosti sloužícímu jako jakési centrum rodinného a duchovního života obyvatel stavení.⁷⁷ Spolu s devočními obrazy a tisky zdobily podmalby v jasně daném systému adjustace přilehlé zdi.

Tři z podmaleb se do sbírek dostaly konfiskací majetku dr. L. Kletestchky v roce 1945. Sv. Jiří (H2-30840; sklo 28,2 x 18,2 cm; rám 33,5 x 23,5 cm) je tradičně vyobrazen jako jezdec na koni zabíjející kopím draka, Sv. Florián (H2-30841; sklo 26,3 x 18,1 cm; rám 31,2 x 23 cm) zase jako rytíř v římské zbroji, v ruce korouhev a hasí hořící dům. Ukřižovaný (H2-30842; nápis „INRI“; sklo 28,4 x 18,2 cm; rám 33 x 22,7 cm) je podán na bílém pozadí s rostlinnými snítkami s plátkovými květy růží a karafiátů (obr. 25). Jemu velmi

⁷⁷ Luboš KAČKA, *Malované na skle. Lidové podmalby*, Praha 2005, s. 50–72.

blízkou analogii ze 3. čtvrtiny 19. století z Kladska nalezneme ve sbírkách Regionální muzea v Náchodě.⁷⁸

Druhá trojice podmaleb různé provenience představuje náměty *Neposkrvněné srdce Panny Marie* (H2-31671; sklo 18,9 x 13,2 cm; rám 24,6 x 19,3 cm), *Sv. Mikuláš z Myry* (H2-31672; sklo 18,8 x 13,3 cm; rám 24,5 x 19,5 cm) a *Ukřižovaný* (H2-129754; sklo 28,6 x 38,2 cm; rám 47,7 x 38,3 cm). Poslední kombinuje kombinuje techniku proškra- bávání zlaté fólie u Kristova těla s šedě malovaným pozadím ve výrazném černém orá- mování se zaoblenými rohy. Práce svým charakterem evokuje charakteristickou produkci z Chebska, kde však vznikaly grisaillové malby s odlišnou, specificky zdvojenou kartuší.

4. Aktuální stav sbírky a její zhodnocení

Vzhledem k choulostivosti tohoto materiálu se aktuální stav zachování souboru pohybuje od velmi dobrého po velmi špatný, až fragmentární. V důsledku přirozené degradace použitých materiálů nastaly u převážné většiny podmaleb vizuální změny obrazu. Zr- cadlová skla pak vykazují známky solarizace. Zejména tam, kde došlo k mechanické- mu poškození skleněné desky prasklinami nebo k narušení či ztrátě zadní adjustace, je v různé míře viditelná koroze skla s charakteristickým jemným bílým zákalem. Praktic- ky u všech případů lze místy pozorovat krakelovanou a oddělující se barevnou vrstvu. Vedle barevné vrstvy přirozeně stárnou a degradují i materiály pojiva. Objevuje se tak blednutí i tmavnutí barvy, její křehnutí a praskání. Vrstvy plátkového zlata (které nebyly poškozeny mechanicky) jsou obecně poměrně stabilní, zatímco plátkové stříbro je již u mnoha předmětů částečně zčernalé. Zejména u prací v kombinaci s technikou églomisé tak mnohdy může vznikat zavádějící dojem tlumené barevnosti, původně naopak vel- mi výrazné a kontrastní.⁷⁹ Cíleným restaurováním zatím prošly jen čtyři práce Daniela Preisslera a tři malby pro Jankeho výstavu. Soubor si do budoucna rozhodně zaslouží systematickou a specializovanou konzervátorskou a restaurátorskou péči, která vyžaduje interdisciplinární propojení znalostí z oblasti restaurování skla, malby, dřeva a pozlacovač- ských technik (podobně jako etnografická sbírka NM).⁸⁰

Ve vymezeném souboru historických podmaleb jednoznačně převládají díla české provenience obohacená několika významnými středoevropskými přesahy. Rezonují v nich náměty náboženské, alegorické, krajinářské a žánrové a v jednom případě i námět sati- rický. K nejhodnotnějším ukázkám se řadí tři nově objevené práce Gerharda Janssen a pozoruhodný čtyřdílný alegorický cyklus Daniela Preisslera. Neméně zajímavými se jeví i anonymní protějškové přímořské krajinomalby zařazené do tvorby augsburské malířské

78 *Ukřižovaný*, Kladsko (Lasówka – Kaiserswalde), 3. čtvrtina 19. století, inv. č. XIX-2-296; Luboš KAFKA, *Lidové podmalby na skle ze sbírek Regionálního muzea v Náchodě*, Praha 2016, s. 42, obr.

79 Eva RYDLOVÁ – Ivana KOPECKÁ, *Techniky podmaleb ve sbírce uměleckoprůmyslového muzea v Praze*, Sklář a keramik 61, 2011, č. 1–2, zj. s. 16–17; Eva RYDLOVÁ, *Restaurování podmaleb*, in: H. BROŽKOVÁ, *V lesku*, s. 47–55.

80 Romana KOZÁKOVÁ – Pavla GLAUNINGEROVÁ – Olga TRMALOVÁ, Podmalby ve sbírkách etnografického oddělení Národního muzea – fyzický stav sbírky, tvorba atlasu poškození a preventivní konzervace, in: *Fórum pro konzervátory-restaurátory: konference konzervátorů-restaurátorů IX*, 2019, č. 2, Brno 2019, s. 100–107; Srov. Atlas poškození podmaleb na skle: https://www.nm.cz/cs/file/68c866845fe4cb1a144dcd47559e25b/5352/Atlas_poskozeni_podmaleb.pdf.

školy a vanitas patrně švýcarského původu. K předním pracím z počátku 19. století se řadí skupina jedenácti obrazů ze severočeské dílny či okruhu Vincenze Jankeho. Významné jsou i příklady produkcí regionálních center v jihozápadních Čechách, spjatých s působením Johanna Kindermanna, Johanna Mauera a dalších známých i anonymních autorů. Jejich stěžejními náměty se stala christologická tematika a lovecké scény. Ze stejného regionu vzešlo i kvalitní zrcadlo s rámem zdobeným podmalbami z produkce firmy Schreiber. Velkou část pak zahrnují nesignované, kvalitativně různorodé práce ze druhé poloviny 18. až druhé poloviny 19. století. Určování jejich autorství i datace je bez technologického průzkumu často velmi obtížné, protože ve stejném stylu a podle stejných předloh se malovalo v jiných lokalitách doslova po celé Evropě. Jak bylo v řadě případů popsáno, směrodatným vodítkem pak může být provenience děl, identifikace jejich grafických předloh, komparace s určenými a datovanými díly v domácích a zahraničních sbírkách a v neposlední řadě i technologický průzkum díla. Přehled uzavírá několik příkladů z české a patrně kladské lidové tvorby a starší, ještě pozdně barokní šuplíkový kabinet kadaňské provenience.

Studie předkládá v uceleném soupise (nikoliv však definitivním) přehled struktury a kvality sbírky historických podmaleb OSČD, ze tří čtvrtin zcela neznámých, a klade si za cíl tím položit základ pro další, zejména domácí výzkum na poli tohoto pozoruhodného a specifického tématu.

Ještě početnější a v mnohém pozoruhodná je i druhá část zkoumaného souboru podmaleb na skle ze sbírek OSČD NM, které dominují zejména portrétní siluety v technice églomisé. Bude o ní pojednávat druhá, samostatná obsáhlá studie, plánovaná k vydání v následujícím roce.