

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra dějin umění

VÁCLAV JINDŘICH NOSECKÝ (1661-1732)

Diplomová práce

Kateřina Plesníková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

OLOMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Brně dne 12. 5. 2010

.....

Poděkování

Za velkou podporu při tvorbě diplomové práce bych chtěla poděkovat především svým nejbližším a své rodině.

Velký dík si zaslouží rovněž lidé, kteří mi pomohli ukázat správný směr, jímž mohlo dále úspěšně pokračovat bádání v díle Václava Jindřicha Noseckého. Zde bych chtěla předně jmenovat Mgr. Libora Šturce a pana Jiřího Stefana z Královské kanonie premonstrátů na Strahově. Za pomoc s archivním překladem jsem velmi zavázána zejména PhDr. Janu Štěpánovi, Ph.D. z pobočky Zemského archivu v Olomouci a panu PhDr. Vlastimilu Svěrákovi ze Státního okresního archivu v Jihlavě. Poděkování patří rovněž pracovníkům muzeí a galerií, kteří mi umožnili přístup k Noseckého dílům chovaným v depozitářích, ak. mal. Martinu Kosovi z Muzea Vysočiny a Mgr. Petru Tomáškoví z Moravské galerie v Brně. Můj dík směřuje také k pracovníkům Památkových ústavů, kteří mi ochotně podávali bližší informace potřebných k práci. Zde bych chtěla předně zmínit paní Boženu Rendlovou a paní Mgr. Veroniku Cinkovou. Za ochotu a trpělivost bych chtěla velmi poděkovat duchovním a kněžím, kteří mi umožnili přístup k sledovaným památkám. Zejména představitelům kláštera v Nové Říši a panu Janoškovi z děkanského kostela v Mikulově. Velký dík samozřejmě směřuje k mnoha dalším nejmenovaným, kteří se jakýmkoli způsobem podíleli na shromažďování informací potřebných k výzkumu.

Chtěla bych rovněž poděkovat Prof. PhDr. Ladislavu Danielovi Ph.D., který se ujal vedení této diplomové práce.

Obsah:

1. Úvod.....	5
2. Václav Jindřich Nosecký v pramenech a literatuře.....	6
3. Život a dílo Václava Jindřicha Noseckého	
3.1 Období 1661 – 1703.....	15
3.2 Období 1703 – 1718.....	21
3.3 Období 1718 – 1732.....	26
4. Katalog	
4.1 Nástěnná malba	
4.1.1 Společné realizace s M. V. Halbaxem.....	29
4.1.2 Výzdoba dominikánského kláštera v Jihlavě.....	34
4.2 Závěsné a oltářní obrazy.....	38
5. Kresba a grafika.....	86
6. Nedochovaná nebo dosud nezvěstná díla	
6.1 Nástěnná malba.....	96
6.2 Oltářní a závěsné obrazy.....	99
7. Kopie podle Noseckého děl a obrazy z úzkého okruhu jeho působení.....	107
8. Závěr.....	111
9. Poznámky.....	113
10. Seznam použitých zkratk.....	132
11. Prameny a literatura.....	134
12. Summary.....	149
13. Seznam vyobrazení.....	150
Obrazová příloha.....	157
Anotace.....	181

1. Úvod

Václav Jindřich Nosecký patří neprávem k pozapomenutým velkým osobnostem barokního umění v Českých zemích. Na tuto okolnost upozornil již Jaromír Neumann.¹ Kvality v malířově díle dokázal rozpoznat a jeho úlohu zprostředkovatele české barokní malby do moravského prostředí vyzdvihl také Ivo Krsek.²

Důvodů, proč byl tento plodný mistr doposud badateli opomíjen, může být několik. Nejpravděpodobnější příčinu lze hledat v umělecké proslulosti jeho syna Siarda, který se těšil mnohem většímu zájmu historiků již v nejstarší slovníkové literatuře.³ Notnou měrou k této skutečnosti přispěl Bohumír Jan Dlabač, jenž působil jako knihovník na Strahově, a který byl jistě s osobností svého předchůdce v této funkci, Siarda Noseckého, dobře obeznámen. Méně pak již s postavou Siardova otce Václava, kterého označil za průměrného malíře.⁴

Tvorba Václava Noseckého zvláště z prvních dvaceti let osmnáctého století, vykazuje kvality převyšující zmíněné označení. Zdá se, že své téměř třicetileté působení v Praze v blízkém kontaktu mezi tehdejší malířskou špičkou (Petr Brandl, Michael Václav Halbax, Jan Kryštof Liška, Jan Rudolf Bys a další), zúročil také ve svém díle.

Významné místo mezi objednavateli umělcových děl sehrál premonstrátský řád, a to ještě v době, než do jeho nejvýznamnějšího sídla – na Strahov odešel zmíněný syn Siard.

Kromě přehledu literatury a zasazení umělcovy osobnosti do hlubšího kontextu doby a jeho tvorby na základě dochovaných pramenů, přináší práce dosud známý přehled Noseckého realizací obohacený o nová díla.

V dřívější literatuře se příjmení otce a syna pro snadnější rozlišení obou osobností obvykle odlišovala. Václav Jindřich se označoval jako Nosek a Siard jako Nosecký. Ve své práci jsem dala Václavovo příjmení do formy Nosecký, neboť se on sám takto podepisoval a v této podobě se jeho jméno také nejčastěji objevuje v archivních pramenech.⁵

1. Václav Jindřich Nosecký v pramenech a literatuře

Nejstarší zprávy o Václavu Noseckém se dochovaly v rukopise Jana Quirina Jahna,⁶ z jehož závěrů poté čerpala také následující slovníková literatura. Malířovo jméno se mezi jeho poznámkami objevuje dvakrát. Jednou ve zvláštním odstavci mezi dalšími významnými pražskými umělci, podruhé v drobném samostatném útržku. U obou zpráv na heslo volně navazují informace o jeho synu – Siardu Noseckém. Jahn uvádí pouze jedno umělcovo dílo *Nanebevzetí Panny Marie*, které se nacházelo ve Strahovském klášteře. Zmiňuje Noseckého přezdívku „*der kleiner Wenzel*“ a připisuje datum, kdy vstoupil do malířského cechu ve Starém Městě. Charakterizuje jej jako následovníka Petra Brandla.

Umělcovo jméno se rovněž objevuje ve výčtu pražských malířů u Josefa Dobrovského.⁷

Nejobsáhlejší zprávy o životě a díle Václava Jindřicha Noseckého pocházejí z pera Jana Petra Cerroniho. V jeho známém díle *Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren* se zprávy o malíři objevují v topografické i biografické části.⁸ Ve třetím svazku věnovanému životopisům umělců pokrývají informace o malíři čtyři oboustranná folia. Cerroni líčí umělcův životopis od jeho působení v Praze, až po jeho usazení se v Jihlavě. Neopomíná zdůraznit přátelství s Petrem Brandlem. V biografii se nenacházejí v porovnání s dalšími informacemi nesrovnalosti. Cerroni však chybně uvedl Noseckého datum narození i smrti.⁹ Za curriculum vitae následuje podrobný výčet umělcových realizací, který slouží jako nejdůležitější pramen pro určování dochovaných i nedochovaných malířových děl. Kromě pár zmínek tvoří hlavní náplň seznam Noseckého prací v Jihlavě. Cerroni výčet rozdělil do dvou sekcí, na olejomalby a fresky. V popisu postupuje vždy od uvedení názvu církevní či světské památky a pod nadpisem uvádí zachovaná díla, která se k ní vážou.

Dalším významným pramenem od Jana Petra Cerroniho jsou jeho *Kunstnotizen über Iglau*, které se dochovaly v opise Bruna Morize Trappa.¹⁰ Poznámky vycházejí z rukopisu Johanna Baptisty Prestinariho z roku 1740. Tento pramen byl jistě určujícím také pro výše zmíněné nejznámější Cerroniho dílo zahrnující životopisy moravských umělců a topografii, neboť informace o Noseckého životě a díle se zde opakují. Bibliografickou část ovšem Cerroni obohatil o další podrobnosti z Noseckého života. Autor měl totiž vzácnou příležitost setkat se osobně s malířovým vnukem – bývalým kazatelem z řádu paulánů – Benignem Siegelem.

Noseckého jméno se naposledy objevuje v Cerroniho Sammlung über Kunstsachen vorzuglich Mähren, kde se ovšem omezuje pouze na drobné a nepřesné informace.¹¹

Slovníková literatura počátku 19. století podává spíše kusé a mnohdy zavádějící údaje. V Dlabačově slovníku zauímají zprávy o Noseckém dvě samostatná hesla.¹² V prvním je vylíčen jako „*Wenzel Nosßecky*“. Poznámka opakuje Jahnovy údaje a dodává, že dílo *Nanebevzetí Panny Marie* na Strahově lze stále vidět v boční kapli klášterního kostela. V druhém hesle „*Wenzel Heinrich Nosßeck*“ popisuje účast Jana Kryštofa Lišky na křtu jeho dítěte v roce 1697. Dlabač tedy rozdělil informace z Noseckého života mezi dvě osoby. V prvním zmiňovaném hesle navíc chybně uvádí, že malíř zemřel v Praze. V hesle věnovanému Siardu Noseckému charakterizuje jeho otce jako průměrného malíře.

Na Dlabače navázal Nagler.¹³ I když znovu zopakoval obě hesla samostatně, u druhého dodal, že by se mohlo jednat o shodného malíře.

V polovině 19. století uvádí Noseckého jméno v dějepisném a místopisném popisu Jihlavy Christian d'Elvert.¹⁴ V souvislosti s malířovým jménem upozorňuje na obecně dvě nejznámější umělcova díla určená pro kostel svatého Jakuba – výmalbu kaple Sedmibolestné Panny Marie a *Vidění*

svatého Jana Nepomuckého. Další obraz *Svatého Jana Nepomuckého* spojuje s jezuitským kostelem svatého Ignáce.

Gregor Wolny popsal Noseckého díla, která se nachází v nejvýznamnějších sakrálních stavbách v Jihlavě.¹⁵ Částečně vycházel z Cerroniho popisu. U obrazů *Svaté Anny* a *Smrti svatého Josefa* ze stejného chrámu váhal, zda se jedná o díla Noseckého či Petra Brandla. Wolny oceňoval kvality Noseckého díla.

Z více pramenů sestavil drobné poznámky k životu a dílu vybraných jihlavských umělců v roce 1888 výše jmenovaný historik Christian d'Elvert.¹⁶ Informace o Václavu Noseckém čerpal z Dlabáče a Wolneho.

V biografickém lexikonu Constantina von Wurzbach jsou informace o Václavu Noseckém a jeho díle zahrnuty v hesle věnovanému jeho synu Siardovi. Autor cituje podle Cerroniho vzoru četná malířova díla v Jihlavě.¹⁷

V *Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlichen Beziehung* Augusta Prokopa se malířovo jméno objevilo pouze okrajově v souvislosti se dvěma neznámějšími díly pro kostel svatého Jakuba v Jihlavě.¹⁸

Ottův slovník naučný zahrnul pod heslem Siarda Noseckého také drobnou zprávu o jeho otci.¹⁹

Jihlavský archivář Franz Wurzinger sepsal Noseckého díla v Jihlavě.²⁰ Evidentně vycházel z rukopisu Cerroniho, který obohatil o drobné postřehy.

Ve zprávách historického spolku českých Němců z roku 1914 publikoval Paul Bergner výňatky z protokolů malostranských malířů, které ve zkratce uvádějí několik podrobností spojených s umělcovým pražským působením.²¹ Zpráva hovoří o malířově pětiletém učení u Filipa Mazance. Protokoly udávají jeho jméno v roce 1675, 1684, 1689, 1694 a 1696. U předposledního uvedeného roku je poznamenána zajímavá skutečnost, že dne 18. března se stal Rudolf Bys členem staroměstského malířského cechu, „*Brandel und Wenzel*

aber nicht“. Bergner se domníval, že jméno „*Wenzel*“ zde pravděpodobně odkazovalo na Václava Vavřince Reinera.

Další pramenné údaje, které postupně vydávaly *Památky archeologické*, shromáždil Antonín Podlaha.²² Zde otiskl záznamy o křtu Noseckého dětí a také informace o malířově kresbě.

V *Památkách archeologických* zveřejnil archivní dokumenty o činnosti staroměstského malířského cechu, jehož členem byl také Václav Nosecký, Rudolf Kuchyňka.²³

Mnoho cenných archivních zpráv v souvislosti s malířovým pobytem v Praze publikoval Karel Vladimír Herain.²⁴ Data z 18. století zahrnují dobu, kdy Nosecký působil mezi malíři na Malé Straně. Herain dále poznamenává dny narození jeho dětí a jméno první manželky Terezie Eleonory Andraské. Udává také datum, kdy umělec vstoupil do staroměstského malířského cechu. Poukazuje na skutečnost, že Nosecký měl řadu přátel mezi nejvýznamnějšími malíři té doby, kteří se účastnili křtu jeho dětí (Jan Rudolf Bys či Kryštof Liška). Zmiňuje také jeho odchod do Jihlavy v blíže neznámé době. V poslední dosud známé zprávě z pražského prostředí z roku 1711 se Nosecký uvádí již jako měšťan a malíř královského města Jihlavy. Z umělcových realizací Herain jmenuje pouze výmalbu Mariánské kaple v kostele svatého Jakuba v Jihlavě, na které se malíř podílel s Michaellem Václavem Halbaxem kolem roku 1702. Podle Dlabace cituje ještě obraz *Nanebevzetí Panny Marie* ze Strahova. Herain jej však již v „andělské“ kapli nespatriil. Jako Noseckého žáka udává Jana Kalinu. Celkově malířovu osobnost shrnuje v domněnce, že se pravděpodobně nejednalo o bezvýznamného umělce. Herain předpokládal, že Nosecký vynikl převážně jako malíř fresek.

V roce 1930 otiskl Hans Canon, tehdejší ředitel obrazárny Muzejního spolku v Jihlavě, v německém kulturním časopise *Igel-Land* inventář děl ve sbírkách této instituce.²⁵ Mezi nimi jmenoval také devět obrazů, které zařadil

pod Noseckého autorství. Díla podrobně popsal z hlediska malířského stylu, jejich rozměrů, stavu zachování a původní provenience. K těmto informacím připojil také drobné postřehy v souvislosti s Noseckého působením v Jihlavě a jeho kontaktů mezi váženými a vysoce postavenými osobnostmi města.

Thieme - Beckerův slovník výtvarných umělců vydaný v roce 1931 pouze ve stručnosti zopakoval známé informace, dodal však, že Nosecký pocházel z Poděbrad, a že v roce 1675 přišel k dvornímu malíři Filipu Mazanci a učil se u něj pět let.²⁶

Poznátky z předchozí uvedené literatury, především z Wolného a Heraina, zahrnul do hesla pod umělcovým jménem Prokop Toman ve svém slovníku umělců, v němž již Noseckého osobnosti věnoval v porovnání s předchozí slovníkovou literaturou s výjimkou Constantina von Wuzbach daleko více prostoru.²⁷

Ve spojitosti s osobností Petra Brandla uvedl několik nových poznatků o Václavu Noseckém Jaromír Neumann.²⁸ Opravil nepřesnou domněnku Paula Bergera²⁹ a jméno „*Wenzel*“ spojil s Václavem Noseckým, nikoli s původně zamýšleným Václavem Vavřincem Reinerem. Z uvedené informace poté vyplynulo, že se Petr Brandl společně s Noseckým dlouho odmítali stát se členy malířského cechu. V kontextu Brandlovy tvorby Neumann zaměřil svou pozornost na Noseckého oltářní obraz *Narození Panny Marie* v Želivi, který zasadil do vztahu se stejnojmenným Brandlovým dílem v Doksanech.

K Noseckého osobě se však již badatel hlouběji nevrátil, když publikoval o Petru Brandlovi samostatný katalog v roce 1968.³⁰ Uvedl však, že v Noseckého tvorbě se silně odrazil Brandlův vliv. Zároveň jej charakterizoval jako mistra, jehož význam pro české barokní malířství dosud nebyl doceněn.

Osobností Noseckého syna – Siarda Noseckého se na konci šedesátých let 20. století začala zevrubně zabývat badatelka Anna Rollová.³¹ Aby mohla určit základy Siardova uměleckého směřování, věnovala se také v krátkosti dílu

Václava Noseckého a jeho blízkých přátel. Rollová se zaměřila na realizace, které se dosud nejvíce zapsaly do povědomí historiků – Noseckého díla z kostela svatého Jakuba v Jihlavě. Nástěnnou malbu v kapli Panny Marie Sedmibolestné zasadila do kontextu předchozích realizací tohoto typu v Čechách a v samotném charakteru jednotlivých postav světců se pokusila určit vlastní podíl Noseckého a Halbaxe. Obě rozměrná protějšková oltářní plátna v kapli *Vidění svatého Jana Nepomuckého a Svatého Norberta přijímajícího roucho od Panny Marie* určila jako díla Noseckého. Závěry ze své diplomové práce pak publikovala ve *Sborníku Památníku národního písemnictví*.³² Václava Noseckého charakterizovala jako malíře, který ve své tvorbě jevil zájem o plné plastické provedení, což se promítlo do typu postav i pozoruhodného utváření záhybového systému drapérie. Malíře dále líčí jako vypravěče, který rád ve svých kompozicích uplatňuje „venkovské“ – rustikální typy postav a jeví zájem o detail. V jeho práci se navíc zračí upřímná snaha o výstižné ztvárnění tématu, jež dovede podat s nebývalou intimní atmosférou. Podle Rollové spojuje tato schopnost Noseckého s dílem Karla Škréty. Zmíněné okolnosti měly také důležitý podíl na utváření uměleckého názoru malířova syna. V dalších příspěvcích a článcích se badatelka věnovala Václavu Noseckému již okrajově.³³

Patrně v návaznosti na otevření pozapomenutého tématu díla Václava Noseckého svou studentkou Annou Rollovou se Jaromír Neumann roku 1974 v obsáhlé publikaci *Český barok* malíři znovu a obsáhleji věnoval a označil jej za neprávem opomíjeného.³⁴ Ve spojitosti s malířem uvedl jeho další díla, která se dosud v publikacích neobjevila.³⁵ Neumann nesprávně vročil datum Noseckého narození do roku 1646. Upozornil však na okolnost, kterou publikovali již Paul Bergner a Karel Vladimír Herain,³⁶ ale nezasadili ji do kontextu se jménem Václava Noseckého. Tou byla spojitost s Františkem Ignácem Ecksteinem, který byl nevlastním synem Michaela Václava Halbaxe a Noseckého synovcem.³⁷

Na počátku osmdesátých let minulého století přišel s novými objevy umělcových děl Ivo Krsek, jež poprvé publikoval ve sborníku brněnské univerzity.³⁸ Do repertoáru Noseckého prací nově zařadil oltářní obrazy *Vidění svatého Jana Nepomuckého z Polné*, *Vyučování Panny Marie z Louky u Znojma* a obraz *Dvanáctiletý Ježíš v chrámu z Mikulova*. Zdůraznil také zásadní podíl Noseckého, jeho syna Siarda a Michaela Václava Halbaxe na rozvoji barokní malby na Moravě v první čtvrtině 18. století, především v postavách umělců Karla Františka Teppera a Františka Řehoře Ignáce Ecksteina. Svě poznatky dále zveřejnil ve *Studiích Muzea Kroměřížska*³⁹ a v akademických dějinách umění v roce 1989.⁴⁰ Ivo Krsek také poprvé zhodnotil Noseckého dílo *Vidění svatého Jana Nepomuckého z Jihlavy* v samostatném katalogovém hesle v knize *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, kde uvedl také informace o Noseckého činnosti a vlivu.⁴¹

K novým objevům malířova díla významně přispěl Antonín Jirka. V roce 1979 ve *Studiích Muzea Kroměřížska* otiskl část protokolů olomouckého biskupského úřadu, kde se objevuje také Noseckého jméno a dokládá jeho činnost v Kroměříži.⁴² Ve stejnojmenném periodiku pak publikoval o dva roky později článek Václav Nosek v Kroměříži. Jeho hlavní náplní byl objev osmi umělcových ilustrací pro *Agendu olomouckého biskupství*.⁴³ V kontextu Halbaxových obrazů ze zámku v Plandrech badatel poukázal na Noseckého plátna této provenience.⁴⁴ Antonín Jirka byl také autorem hesla Václav Nosecký v *Nové encyklopedii českého výtvarného umění*, kde vyjmenoval dosud známá malířova díla, neuvedl však rok jeho narození a smrti.⁴⁵ Naposledy k tématu přispěl jako autor hesel čtyř děl, která se řadí k Noseckému a jeho okruhu, pro katalog *Kroměřížské obrazárny*.⁴⁶

Do přehledu barokního malířství v Čechách v akademických dějinách výtvarného umění zahrnul umělcovo jméno Pavel Preiss, kde na jeho dílo volně navázal z kontextu tvorby Michaela Václava Halbaxe.⁴⁷ Zde poprvé uvedl

spolupráci obou malířů na zámku v Zákupích. Autor vročil Noseckého život mezi léta 1660 až 1732, čímž se o jeden rok zmýlil pouze v datu narození. Preiss dále vyšel ze zjištění Jaromíra Neumanna, Ivo Krska a Antonína Jirky. Oltářní obraz *Vidění svatého Jana Nepomuckého* z Polné označil jako *Svatý Jan z Boha před Ukřižovaným*.

Nová fakta a archivní materiály k Noseckého a Halbaxově výzdobě zámku v Zákupích publikovali v roce 1996 v *Průzkumech památek* Petr Macek a Pavel Zahradník.⁴⁸

Ve druhé polovině devadesátých let 20. století vzniklo několik studií k ikonografii svaté Pavlíny – patronky města Olomouce, kde byl zmíněn také Noseckého oltářní obraz světice pro tamní kostel svatého Mořice.⁴⁹

V příspěvku K dílu Michaela Václava Halbaxe zahrnul mnoho cenných informací o Halbaxově tvorbě v kontextu jeho pozdějšího působení v Sankt Florianu Martin Pavlíček.⁵⁰ Část textu věnoval také popisu, ikonografii a stylovému ovlivnění výmalby jídelny na zámku v Zákupích, kterou Halbax realizoval společně s Noseckým. Autor se rovněž pokusil vymezit podíl obou mistrů na jednotlivých zobrazeních.

Ikonografii obrazu *Vidění svatého Jana Nepomuckého* z kostela svatého Jakuba v Jihlavě se podrobně věnoval Pavel Panoch.⁵¹

Zásadní zjištění další Noseckého tvorby přinesl Libor Šturc, který v katalogu výstavy sochaře Františka Preisse otiskl v poznámce citaci z *Diária* doksanského probošta Josefa Míky z roku 1712, kde zaznamenává, že Nosecký namaloval pro kostel obrazový cyklus ze života svatého Norberta, který se v chrámu nachází doposud.⁵² Autor také podrobně popsal ikonografii výmalby kaple Panny Marie bolestné při kostele svatého Jakuba v Jihlavě v publikaci *Pieta z Jihlavy*.⁵³

V roce 2008 se dílu Václava Noseckého ve dvou publikacích věnoval Milan Togner. V *Barokním malířství v Olomouci* představil Noseckého

v kontextu jeho tvorby v Olomouci a Kroměříži.⁵⁴ V katalogu *Olomoucké obrazárny* uvedl malíře jako pravděpodobného autora díla *Pieta*.⁵⁵

Další podrobnosti z umělcova života a působení v Jihlavě přinesla a v obsáhlé knize *Jihlava* v roce 2009 publikovala Michaela Šeferisová-Loudová.⁵⁶

Malířovu činnost pro biskupa Wolfganga Hannibala kardinála ze Schrattenbachu připomněl v publikaci o Arcibiskupském zámku a zahradách v Kroměříži Ladislav Daniel.⁵⁷

Jméno Václava Noseckého objevilo rovněž v knize „*aby se umění malířskému vyučoval*“ autorem Radky Tibitzlové a Martiny Beranové, v níž publikovaly přepis malířova výučního listu od mistra Filipa Mazance.⁵⁸

3. Život a dílo Václava Jindřicha Noseckého

3.1 Období 1661 – 1703

Údaje o datu narození a smrti Václava Jindřicha Noseckého byly dosud v odborné literatuře předmětem dohad. Podle záznamu v nedávno publikovaném malířově výučním listu vyplývá,⁵⁹ že pocházel z Peček, nikoli z Poděbrad či Prahy, jak se obecně tradovalo. V dochované matrice farnosti Dobřichov, pod kterou v roce 1661 spadaly také Pečky, se nalézá záznam o křtu Václava Jindřicha Noska ze dne 16. června.⁶⁰ Jako otec je uveden krejčí Jan Nosek Poděbradský. Noseckého matka se jmenovala Alžběta. Hlavním kmotrem se stal Samuel Klaudius – hejtman z Chotěboře. Mezi ostatními účastníky křtu jsou připsána čtyři další jména.⁶¹

Další informace o Noseckého působení pocházejí z Prahy z doby jeho učení. V publikovaných protokolech malostranského malířského cechu se udává datum 27. září 1675, kdy Václav Nosecký nastoupil do učení k Filipu Mazanci.⁶² Výuční list se datuje do 27. dubna 1680, kdy byl Václav Nosecký oficiálně propuštěn z pětiletého učení.⁶³ Svou učební dobu zřejmě zakončil o něco dříve, neboť jak dokládá Mazancův záznam, Nosecký již dříve mistra požádal, aby jej propustil, ten však odmítl. Později mu však již vyhověl. Mazanec dodává, že byl s chováním svého učeně spokojen a nevyžaduje na něm žádné další poplatky.

Noseckého působení u Filipa Mazance lze tedy vročit mezi léta 1675 až 1680. Tento mistr je obecně znám jako autor nástěnné výmalby letohrádku Hvězda a také kaple Korunování Panny Marie na Svaté Hoře u Příbrami.⁶⁴ Jeho jméno se hlouběji nezapsalo do obecného povědomí. Tento malíř spadal spíše do řad eklektiků. Je známo, že kopíroval díla Rubense a napodoboval styl Karla Škréty.⁶⁵ Roku 1674 vstoupil Mazanec do cechu malostranských malířů. Ve stejném roce zakoupil také dům na Malé Straně.

V roce 1678 se však přestěhoval na Staré Město. Jeho status měšťana této části Prahy potvrzuje také Noseckého výuční list.⁶⁶

Devatenáctiletý mladý tovaryš Václav Jindřich Nosecký měl po vyučení tři možnosti. Mohl zůstat v mistrově dílně, jít na vandr či pokusit se sám stát mistrem. Čerstvý absolvent se však chtěl zřejmě od těsného prostředí cechu zatíženého spoustou obligací a poplatků distancovat. Příležitost svobodnějšího způsobu obživy se mu naskytla v osobě Kristiána Schrödera, který jej v neznámém roce přijal do učení.⁶⁷ Tento umělec působil ve službách hraběte Jana Joachima Slavaty, z jehož popudu mohl uskutečnit také cestu do Itálie. Později působil jako správce císařské hradní obrazárny a jako dvorní malíř. I přesto, že nařízení zakazovala, aby dvorní malíři vychovávali učedníky, Kristián Schröder toto ustanovení nerespektoval a pobíral žáky a pomocníky. Kvůli těmto okolnostem se také dostal do sporu s malostranským bratrstvem, který však později urovnal a stal se sám v roce 1690 členem starších tohoto cechu. Již Cerroni uvádí, že právě v učení u Kristiána Schrödera se Nosecký setkal s Petrem Brandlem, s nímž jej později pojilo úzké přátelství.⁶⁸ Je známo, že Brandl se u Schrödera učil v období mezi lety 1683 až 1688.⁶⁹ K této době lze zhruba vztáhnout tedy i Noseckého působení. Úloha druhého malířova učitele spočívala spíše v roli zprostředkovatele kvalitních dobových děl cizí – především italské a nizozemské provenience, která se nacházela v císařských a šlechtických sbírkách. Sám Schröder je znám spíše jako kopista. Pláten z jeho vlastní produkce se zachovalo jen minimálně. Je pravděpodobné, že také k osobě Kristiána Schrödera vázalo Noseckého přátelské pouto, neboť učitel přijal později nabídku stát se hlavním kmotrem jeho prvorozeného syna Františka Kryštofa Ezechiela nazývaného poté premonstrátským řádovým jménem Siard.⁷⁰

V protokolech cechu malostranských malířů se Noseckého jméno dále objevuje v roce 1684, 1689, 1694 a 1696, není však jisté do jaké míry se malíř podřizoval cechovním pravidlům.⁷¹ V roce 1689 je uveden společně s Brandlem a Willmannem. Poznámka z roku 1694 informuje, že členem malostranského cechu se stal Rudolf Bys, „*Brandel und Wenzel aber nicht*“. Již Jan Quirin Jahn uvedl Noseckého přezdívku „*der kleiner Wenzel*“, je tedy jisté, že se jednalo právě o Václava Noseckého, který se spolu se svým přítelem Brandlem odmítal stát členem cechu. Učinil tak až v roce 1696. Záznam udává, že do té doby působil dvacet let jako štolíř.⁷²

V dosud neznámém roce uzavřel Václav Nosecký sňatek s Terezií Eleonorou rozenou Andraskou, s níž měl podle zpráv sedm dětí.⁷³ V roce 1693 byl 12. dubna v Týnském chrámu pokřtěn jejich prvorozený syn František Kryštof Ezechiel za přítomnosti tehdejší pražské umělecké elity v čele s Kristiánem Schröderem a dále Janem Rudolfem Bysem a Janem Kryštofem Liškou.⁷⁴ Jména některých dalších Noseckého dětí jsou zaznamenána v matrice kostela Panny Marie před Týnem,⁷⁵ v kostele svatého Mikuláše na Malé Straně,⁷⁶ kde byl hlavním kmotrem Jan Kryštof Liška a v kostele Panny Marie na Louži ve Starém Městě.⁷⁷ Podle Noseckého závěti se dospělého věku dožili čtyři potomci Kryštof Ezechiel–Siard, Anna Marie, Antonín a Jan Adam.⁷⁸

Z období Noseckého učení a působení coby štolíře v Praze v 17. a na počátku 18. století nejsou zatím známá žádná díla. První životopisci uvádějí z pražských děl pouze oltář *Nanebevzetí Panny Marie*, který se nacházel na Strahově.⁷⁹ Toto nedochované dílo však pocházelo patrně z pozdějších let, kdy v klášteře působil Noseckého syn Siard, který mohl otci zakázku zprostředkovat.

Václav Jindřich Nosecký se během svého života v Praze ocital v samotném ohnisku uměleckého dění. Své nejbližší přátele měl mezi

tehdejší malířskou špičkou. Noseckého pozdější moravská tvorba silně čerpala z tohoto navýsost inspirativního zázemí. Z jeho děl lze vyčíst některé základní pro jeho tvorbu určující malířské proudy, které načerpal v pražském prostředí. Ty by se daly rozdělit do dvou hlavních odvětví. V první řadě ovlivnění malbou italské provenience zprostředkované v díle Karla Škréty, s jehož plátny se malíř setkával převážně v pražských kostelech. Z díla Škréty přejal Nosecký nejen způsob kompozičního řešení, ale i charakter postav (například v často opakovaném podání ústřední postavy námětu z profilu), ve zdůraznění obrysové linie a jemném odstupňování valérů světla a stínu, které se objevuje u některých jeho děl. Nejvýznamnější Škrétův odkaz pro Noseckého dílo je však potřeba hledat v upřímném zaujetí pro líčené téma, ve snaze o pravdivé podání psychologie postav a schopnosti vystihnout náladu atmosféry námětu. Mnoho společných prvků s Noseckého dílem je spojeno s tvorbou Jana Jiřího Heinsche, ovlivněného z velké části také Škrétovými kompozicemi. Další ohlasy italského umění se opírají o tenebrismus, jež Noseckému zprostředkoval jeho přítel Michael Václav Halbax. Druhé inspirační zázemí Noseckého tvorby se nachází v dílech umělců, kteří do českého prostředí přinášeli vlivy flámské malby. Mezi jinými lze jmenovat hlavně Abrahama Godyna. Z jeho tvorby, jež v sobě mísila flámské i italské prvky, Nosecký čerpal v typech kompozic a také v monumentálně pojatých figurách se sklonem k zemitě usedlému podání. Orientace na flámské umění se projevovala již u Noseckého prvního učitele Filipa Mazance, který kopíroval některá Rubensova díla.⁸⁰ Své místo v utváření umělcova malířského stylu sehrála také tvorba Jana Rudolfa Byse ve svém klasickém a uměřeném pojetí s důrazem na podtržení obrysové linie. Poněkud vzdálen zůstával malíř aktuálním expresivním tendencím v dílech Michaela Willmanna a Jana Kryštofa Lišky.

Noseckého malířský styl se zároveň utvářel na základě konfrontace s tvorbou jeho nejbližších přátel ze stejné generace – Petra Brandla a Michaela Václava Halbaxe. Je obecně známo, že se s Brandlem umělec setkal během působení u Kristiána Schrödera. Oba mladí štolíři tak u dvorního mistra zakusili tvůrčí život nezatěžkaný úředními povinnostmi a poplatky vůči cechu, kterého se později již nechtěli vzdát. Díky Schröderovi a patrně také Bysovi měli malíři přístup k dílům celoevropské provenience, která se nacházela v pražských císařských a šlechtických sbírkách. Václav Nosecký zřejmě patřil k nejbližším z Brandlových přátel, jak tomu nasvědčuje také zápis v malostranských protokolech, kde se Brandlovo jméno spojuje s Noseckého přezdívkou „Wenzel“ přesněji „*der kleiner Wenzel*“.⁸¹ Úzký vztah obou malířů se v jiné literatuře popisuje termínem „*Duzbruder*“, přítel, s nímž si tykáme.⁸² Pozdější zápisy nasvědčují tomu, že Petr Brandl svého přítele později několikrát v Jihlavě navštívil.⁸³ Jiný pramen zase uvádí, že si oba přátelé později dopisovali a Brandl si Noseckého zval jako pomocníka ke svým zakázkám.⁸⁴

Do roku 1700 se datuje dosud první známá dochovaná Noseckého zakázka, na které se podílel se svým přítelem Michaellem Václavem Halbaxem, výmalba zámecké jídelny v Zákupech, která nese ohlasy malířské výzdoby v zámku Trója.⁸⁵ V té době bylo Noseckému již 39 let.

V roce 1701 se stal Václav Nosecký malířským mistrem a za schválení svého mistrovského díla zaplatil staroměstskému malířskému cechu čtyři zlaté.⁸⁶ O rok později sám do tohoto pražského cechu vstoupil.⁸⁷ Poslední zprávou, která svědčí o skutečnosti, že se ještě zdržoval v Praze před svým odchodem na Moravu, je záznam o křtu jeho dcery Anny Marie v roce 1703.⁸⁸

Jako jedna z hlavních příčin malířova odchodu z Prahy se uvádí smrt jeho první ženy Terezie Eleonory rozené Andraské.⁸⁹ Datum jejího úmrtí se dosud

nepodařilo vypátrat. V roce 1702 zemřel také druhý Noseckého učitel Kristián Schröder,⁹⁰ osoba, se kterou jej zřejmě pojil úzký vztah a také možný zprostředkovatel zakázek. Dalším důvodem k odchodu mohlo být přetrvávající těsné prostředí cechu, které malíři neumožňovalo plně rozvinout jeho tvůrčí předpoklady. Do roku 1702 se váže první známá Noseckého moravská zakázka výmalby kaple Panny Marie Sedmiboletné při kostele svatého Jakuba v Jihlavě, kterou vytvořil opět se svým přítelem Michaellem Václavem Halbaxem. Při ní mohl Nosecký navázat první kontakty s jihlavským prostředím a váženými patricijí města, jejichž chráněncem se později stal. Důležitou roli v dalším malířově působení zde rovněž sehrál první kontakt s představiteli premonstrátského řádu, pod jejichž správou kostel svatého Jakuba patřil, a kteří později náleželi k jeho hlavním objednavatelům.

Noseckého a Halbaxova společná cesta na Moravu může mít spojitost ještě s jedním významným jménem Halbaxova nevlastního syna a Noseckého synovce, malíře Františka Řehoře Ignáce Ecksteina, který odešel z Prahy na Moravu na počátku 18. století. V zachovaném dopise hovoří Eckstein o obou malířích s neskrývaným respektem a úctou.⁹¹ Jména pravých Ecksteinových rodičů nejsou doposud známa. Pokud však byl Noseckého synovcem, znamená to, že byl potomkem Noseckého sourozenců, nebo také potomkem sourozenců jeho ženy. V rodných příjmeních první Noseckého ženy a druhé ženy Halbaxe je jistá shoda. Jmenovaly se Terezie Andraská⁹² a Barbora Oudražská.⁹³ Mohlo se tedy jednat o rodinnou spřízněnost.

Jisté je, že během výmalby Mariánské kaple roku 1702 se ještě Nosecký v Jihlavě neusadil. Jak již bylo zmíněno, v roce 1703 byla v Praze pokřtěna jeho dcera Anna Marie.

3.2 Období 1703 – 1718

Jako jihlavský měšťan je Václav Nosecký poprvé uveden až v roce 1711.⁹⁴ Z pozdějšího svědectví Noseckého vnuka Benigma Siegela vyplývá, že po smrti své první ženy se malíř odstěhoval do Olomouce. Toto konstatování však dosud nelze doložit žádným dochovaným dílem nebo archivní zprávou. Doklady o umělcově působení v Olomouci lze vztáhnout až mezi léta 1710, 1711, 1718 a popřípadě 1723.

Další malířovy zakázky na Moravě se vázaly k premonstrátskému klášteru v Nové Říši, kde kolem roku 1702 namaloval oltářní obraz *Nejsvětější Trojice* a také plátno *Kristus myje Petrovi nohy*. Obě díla patří k jednomu z nejkvalitnějších umělcových prací. Kolem roku 1705 pracoval Nosecký opět v Jihlavě. Do tohoto období se řadí jeho nejznámější plátno *Vidění svatého Jana Nepomuckého* pro kapli Bolestné Panny Marie v Jihlavě – protějšek oltářního obrazu *Svatý Norbert přijímá řádové roucho od Panny Marie*, které se přičítá Michaelu Václavu Halbaxovi.⁹⁵

Do roku 1706 spadá nástěnná výmalba kapitulní síně a předsálí jihlavského dominikánského kláštera, kde malíř vytvořil medailony významných dominikánských světců podle portrétů tehdejšího osazenstva kláštera. Kromě podobizen zde realizoval dvě nástropní scény vztahující se k zasvěcení kláštera svatému Kříži.

Archivní zpráva z roku 1710 dokládá Noseckého přítomnost na biskupském dvoře v Olomouci, kde byl ubytován u Daniela Dresnera – přísedícího u konzistoře.⁹⁶ Nosecký tehdy již pravděpodobně pracoval pro olomouckého biskupa. Listinu, která svědčí o této okolnosti, zaslal jihlavský magistrát olomoucké konzistoři.⁹⁷ Podle ní se ukazuje, že v této době byl již malíř usazen v Jihlavě a do jiných měst zajížděl v případě důležitých zakázek.

V květnu roku 1711 složil malíř na hradčanské radnici v Praze důkaz v záležitosti dědictví.⁹⁸ V dalších měsících pracoval pro olomouckého biskupa Wolfganga Hannibala ze Schrattenbachu, pro kterého vymaloval dnes již nedochované Zelené apartmá v Kroměřížském zámku a také, podle zpráv, „vylepšoval“ některá díla v zámeckých sbírkách.⁹⁹

Do roku 1712 se datuje cyklus sedmi rozměrných obrazů ze života svatého Norberta pro doksanský klášterní kostel Narození Panny Marie, který patří k vrcholům Noseckého tvorby. Malíř zde shrnul veškeré své dosavadní zkušenosti a vytvořil zralé dílo, které vychází především z realistického podání, pevné obrysové linie a mistrovsky pojednané kompozice opírající se o italské a západoevropské malířské proudy následující vliv Caravaggia. Pro tehdejšího významného probošta Josefa Miku obrazy dodali jihlavští měšťané Ondřej Paroch a František Campion.¹⁰⁰

Ze stejného roku pochází také signované oltářní plátno *Vyučování Panny Marie* pro další premonstrátský klášter v Louce, které však kvalitou stojí v porovnání s doksanským cyklem mírně v pozadí.¹⁰¹

V doposud blíže neznámém roce se Václav Nosecký oženil se svou druhou ženou Uršulou Veronikou Steürerovou, která pocházela ze šlechtického rodu von Stürzenhübl.¹⁰² Stalo se tak patrně ještě před rokem 1714, kdy z Jihlavy odešel tehdy jednadvacetiletý Noseckého prvorozený syn Siard do premonstrátského kláštera na Strahově. Podle svědectví malířova vnuka Benigma Siegela bylo jedním z hlavních důvodů Siardova odchodu macešské a tvrdé zacházení otcovy druhé manželky.¹⁰³ Siegel poukazuje na skutečnost, že i samotného Václava Noseckého žena urážela a často mu hubovala. Vnuk popisuje dědovu mírnou povahu, která nedokázala manželce vzdorovat. Dodává, že z tohoto důvodu začal Nosecký pít a maloval mnohdy pod vlivem alkoholu, což se projevilo například

v obrazech, které vytvořil pro primátora Hartlina. Druhé malířovo manželství zůstalo bezdětné.

Teprve z roku 1717 pochází oficiální záznam, kdy byl Václav Nosecký přijat za jihlavského měšťana.¹⁰⁴ Pro jihlavský magistrát tehdy namaloval blíž neznámé obrazy, díky nimž mu byl odpuštěn poplatek za udělení měšťanského práva.

4. února roku 1718 získal malíř od olomouckého magistrátu 300 zlatých za zhotovení oltářního obrazu *Svaté Pavlíny a Zasnoubení Panny Marie* pro kostel svatého Mořice.¹⁰⁵ Tyto finance mu patrně dále posloužily, když sedmnáct dní nato koupil dům společně s částí pivovaru v Malé farní ulici (dnešní U mincovny) v Jihlavě.¹⁰⁶

Právě do tohoto období se řadí průlom, kdy se Václav Nosecký začal věnovat také sladovnické činnosti.¹⁰⁷ Důvod, který jej k tomuto rozhodnutí vedl, není známý. Základní impuls snad mohl získat od svého švagra Františka Campiona, který byl významným sladovníkem a také podporovatelem umění.¹⁰⁸ Jisté však je, že Nosecký dále přijímal také malířské zakázky.

Václav Nosecký patřil ve své době k nejváženějším jihlavským malířům. Jak popisuje Cerroni, nebylo snad v Jihlavě domu, kde by nevlastnili jeho obraz.¹⁰⁹ Mnoho umělcových děl se nacházelo také na fasádách domů a kostelů a podle zpráv malíř nepohrdl ani objednávkami na lékárenské štíty.¹¹⁰ Nosecký měl rodinné vztahy mezi významnými patriciji města jako například se zmíněným sladovníkem a obchodníkem Františkem Campionem,¹¹¹ velkým mecenášem umění, který se svou ženou financoval nástropní malbu v jihlavském jezuitském kostele či baldachýn pro kostel svatého Jakuba.¹¹² Pro sladovnický cech Nosecký namaloval také další nedochovaná díla.¹¹³

Několik Noseckého obrazů pochází ze sbírek Josefa Ignáce Zeby, nejúspěšnějšího představitele jihlavského soukenického cechu v době baroka.¹¹⁴

Pro jihlavské cechy malíř zhotovil také malované korouhve.¹¹⁵ Dosud jediná zachovaná umělcova podobizna, kterou lze spojit s konkrétním jménem, patří Martinu Josefu Leopoldovi von Löwenthal – starostovi města Jihlavy a vrchnímu inspektorovi soukenického cechu.¹¹⁶ Kromě ctěných jihlavských občanů a představitelů nejvýznamnějších cechů přijímal malíř také zakázky od náboženských bratrstev. Pro měšťanské bratrstvo Maria Reinigung u Svatého Ignáce vytvořil například dochovaný obraz *Obětování Krista v chrámu*.¹¹⁷ Pracoval také pro bratrstvo Trinitarier de redemptione captivorum u Svatého Jakuba nebo pro růžencové bratrstvo u dominikánů.¹¹⁸

Hlavním objednavatelem Noseckého děl v Jihlavě však byla církev. Cerroni postupně uvádí jednotlivé sakrální stavby, kde byla Noseckého díla uložena. Mnoho dalších a z velké části nedochovaných děl Cerroni uvádí v kostele svatého Jakuba, v jezuitském chrámu svatého Ignáce, v hřbitovním kostele svatého Ducha a nejstarším jihlavském kostele svatého Jana Křtitele.¹¹⁹ Noseckého díla se stala také součástí mobiliáře jihlavských klášterů. Největší množství jeho prací se nacházelo v dominikánském klášteře svatého Kříže. Zde se malíř rovněž podílel na výzdobě nedochované Loretské kaple, která měla být ambiciózním projektem, v němž dominikáni soupeřili se sousedními jezuitami.¹²⁰ Umělcova díla vlastnil také zaniklý klášter kapucínů.¹²¹ Jediná díla se ve své úplnosti dochovala z majetku minoritského kláštera, kde se dosud nachází dva Noseckého oltářní obrazy.¹²²

Jisté je, že Nosecký svým dílem ovlivnil celou řadu dalších umělců, kteří vyšli ze západomoravského regionu. Z malířů o generaci mladších to byl

především Karel František Tepper a Jan Kalina. O kontaktech s prvně jmenovaným umělcem neexistují dosud přímé archivní zprávy. Nepopiratelným faktem ovšem zůstává, že se oba malíři museli setkat a pravděpodobně se i velmi dobře znali, jak o tom svědčí Tepperova největší jihlavská zakázka pro jezuitský kostel financovaná Noseckého švagrem Františkem Campionem.¹²³ Na spojitost tvorby obou malířů již upozornila předchozí literatura.¹²⁴ Ohlasy Noseckého kompozic a typů postav lze nalézt v četných Tepperových dílech.¹²⁵

Mezi Noseckého starší žáky patřil Jan Kalina, jehož nejnámější nástrovní malby se nacházejí v premonstrátském klášteře v Želivi.¹²⁶ Také Kalinovy kompozice se ve svém pojetí přibližují pracím jeho učitele.¹²⁷ Tento malíř později také spolupracoval s Noseckého synem Siardem.

Pro zakázkami zahrnovaného malíře pracovalo a učednická léta u něj absolvovalo mnoho mladých malířů. Se jmény několika z nich seznamuje Cerroniho rukopis. Patřil sem František Österreich¹²⁸ nebo Jan Kargl.¹²⁹

Nejvýznamnějším Noseckého žákem byl ovšem jeho vlastní prvorozený syn Kristián Ezechiel, který později přijal řádové jméno Siard.¹³⁰ Již nejstarší literatura vyzdvihovala jméno malířova syna do té míry, že díky jeho proslulosti upadlo otcovo dílo v zapomnění.¹³¹ Dnes již nelze s přesností určit, na kterých zakázkách se mohl mladý Siard se svým otcem podílet. Jednou z mála zachovaných maleb v Jihlavě, kterou mu literatura připisuje, je freska *Hagar s Ismaelem na poušti* v klenbě nad vchodem do kaple Panny Marie Bolestné při kostele svatého Jakuba.¹³² Cerroni se pochvalně zmiňuje o jeho oltářním plátně se *Svatým Vavřincem*, které namaloval pro kostel svatého Jakuba.¹³³ Je známo, že v Jihlavě Siard navštěvoval jezuitské gymnázium a později ve svých jednadvaceti letech odešel do premonstrátského kláštera na Strahově. Jednou z příčin odchodu prý bylo tvrdé zacházení jeho macechy. Do Jihlavy se poté navrátil ve třicátých

letech, kdy vyřizoval majetkové vyrovnání z pozůstalosti svého otce. Je možné, že k tomuto období se vážou také některé jeho realizace pro Josefa Ignáce Zeba na panství v Plandrech.¹³⁴

Siard od svého otce převzal realistické pojetí i typiku některých figur a kompozic. To je patrné také na jeho první velké a zároveň nejznámější realizaci – výmalbě Teologického sálu na Strahově. Na rozdíl od svého otce však plně rozvinul techniku fresky, ve které vynikl i nad svá oltářní plátna.¹³⁵ Jeho rukopis se tolik neopírá o důsledně vedenou obrysovou linii a nese větší míru uvolnění a expresivity či tvarové nadsázky. Žánrový prvek přítomný v mnoha otcových malbách Siard rozvinul do originálně hravého pojetí, které mnohdy vyplývá již z hlavního námětu díla. Siard Nosecký mohl rovněž pro témata svých kompozic čerpat z široké základny svého intelektuálního rozhledu, neboť vynikl také jako učenec a erudita.

3.3 Období 1718 - 1732

Další archivní dokument vztahující se k životu Václava Jindřicha Noseckého spadá do roku 1721, kdy přijal dluh od jihlavského faráře.¹³⁶

V roce 1723 vyšla v *Olomouci Agenda seu rituale olomucense* na pokyn kardinála Wolfganga Hannibala ze Schrattenbachu, kterou Nosecký doprovodil devíti ilustracemi.¹³⁷ Patrně v této době pobýval malíř znovu na biskupově dvoře a realizoval pro něj malby, z nichž dvě se dodnes nacházejí v zámecké obrazárně.¹³⁸

Noseckého díla z posledního desetiletí jeho života v sobě nesou již známky kolísavé kvality. Z postav se vytrácí psychologická hloubka a upřímné zaujetí pro téma. Ve figurách se objevují anatomické nepřesnosti. V některých kompozicích se však opět naplno projeví malířovy schopnosti

jako například u plátna se *Svatým Floriánem* z roku 1725, pod nímž se nachází veduta Jihlavy.¹³⁹

Mezi významné práce ze závěrečného tvůrčího období Noseckého života patřila výmalba kupole piaristického chrámu Nalezení svatého Kříže v Litomyšli z roku 1728. Malba představovala téma morové nákazy, která se rozšířila v Litomyšli a okolí.¹⁴⁰ Dílo bohužel po roce 1818 zaniklo.

Do období kolem roku 1729 spadá realizace Noseckého největšího plátna *Narození Panny Marie* pro klášterní kostel v Želivi. Navzdory svému pokročilému věku (malíři bylo v té době téměř sedmdesát let) dokázal umělec vybudovat monumentálně působící vyváženou kompozici s dramatickým akcentem.¹⁴¹

Zatím poslední datovaná dochovaná plátna pocházejí z minoritského kostela v Jihlavě. Jedná se o protějškové obrazy *Vyučování Panny Marie* a *Smrti Svatého Josefa*. Druhé jmenované, dnes bohužel laicky přemalované plátno, pochází z roku 1730.¹⁴²

Archivní dokumenty z posledních let Noseckého života svědčí o jeho četné účasti spolu s manželkou během křtů.¹⁴³

25. května roku 1732 sepsal Václav Jindřich Nosecký svou poslední vůli, v níž odkázal svůj majetek svým čtyřem dětem a manželce.¹⁴⁴ Tři dny nato malíř v Jihlavě zemřel a byl pochován ve farním kostele u Svatého Jakuba.¹⁴⁵

Rok nato skonala Noseckého druhá žena Uršula Veronika Steürerová von Stürzenhübl.¹⁴⁶ Ve své závěti pamatovala na nevlastní děti, kterým odkázala některá Noseckého díla.¹⁴⁷

Podle pozdějšího svědectví malířova vnuka Benigma Siegela si po Noseckého smrti veškeré otcovy písemnosti k sobě vzal jeho prvorozený syn Siard a většinu z nich spálil.¹⁴⁸

Na rozdíl od Noseckého slavnějšího syna dosud neexistuje podobizna, která by se dala s přesností určit jako jeho portrét. Je možné, že namaloval

sám sebe jako evangelistu Lukáše, jak bylo zvykem, ale nelze to doložit.¹⁴⁹ Jeho portrét by se také mohl objevit mezi dosud anonymními podobiznami Petra Brandla. Přesto však lze z dochovaných zpráv zrekonstruovat možné povahové Noseckého rysy. Podle přezdívky „*der kleiner Wenzel*“ lze předpokládat, že byl spíše menšího vzrůstu. Zdá se, že měl přátelskou a mírnou povahu, jak doložil také jeho vnuk.¹⁵⁰ Noseckému lze jistě přiznat také notnou míru diplomatických schopností, díky nimž dokázal hravě navazovat kontakty s představiteli vyšších společenských vrstev. I když se z jeho děl dosud dochoval pouze zlomek, podle počtu původních prací, který dokládá literatura, je patrné, že Nosecký byl velmi pilným umělcem. Uplatnění žánrových motivů v jeho obrazech může svědčit o zálibě v hravých a neotřelých námětech.

4.Katalog

4.1. Nástěnná malba

4.1.1 Společné realizace s Michaelem Václavem Halbaxem

1

Michael Václav Halbax – Václav Nosecký

Výmalba jídelny zámku v Zákupích

1700

Vaječná tempera se lněným olejem na bolusovém podkladu.

Zákupy, zámecká jídelna.

Provenience: Zákupy, bývalá zámecká jídelna.

Literatura: Macek – Zahradník 1996, s. 23; Pavlíček 2000, s. 197-212.

Výmalba zámecké kaple v Zákupích je doposud nejranější datovanou Noseckého prací. Zhotovil ji společně s Michaelem Václavem Halbaxem v roce 1700 na zakázku vévodkyně Anny Marie Františky Toskánské. Za realizaci získali vysokou částku 1800 zlatých. Obnos nezahrnoval pouze dochovanou výzdobu jídelny, ale i výmalbu audienčního pokoje a ložnice. Václav Nosecký byl navíc odměněn 200 zlatými za nástropní malby v kabinetu vévodkyně.¹⁵¹

Cyklus nástropních maleb v zámecké jídelně má hlavní významové těžiště v pojednání čtyřech hostin, které se nacházejí v lunetových výsečích čtvercové místnosti zaklenuté valenou klenbou. Výjevy jsou zasazeny do dekorativních architektonických rámců, které iluzivně sugerují členění zdi přes pilastry dělené několikrát římsou a zdobené volutami, jež vedou až ke stropu, kde se architektura volně otevírá do nebe. Ze čtyř hostin zaujímá největší prostor *Belsazarova hostina* [1],

jež pokrývá jedenkrát větší pole, nežli ostatní a nachází se hned naproti oknům. V menších výsečích se dále objevuje *Hostina Antonia a Kleopatry*, *Hostina Átrea a Thyestese* a *Smrt Sofonisby*. Poslední lunetová výseč, do níž částečně zasahují kachlová kamna, nese příběh *Člověk a faun* z Ezopových bajek [2,3]. Iluzivní architektonické členění doplňují skupiny figur putti hlídající turecké pohanské zajatce v okovech. Na stropě se mezi oblaky vyjímají antická božstva *Jupiter*, *Juno*, *Neptun* a *Céres* společně s okřídlenými posly nebes. Oba malíři se nejspíše spodobnili v iluzivní architektonické kulise v prostoru mezi okny.

Největší pozornost malířské výzdobě dosud věnoval Martin Pavlíček ve svém příspěvku K dílu Michaela Václava Halbaxe.¹⁵² V návaznosti na závěry Pavla Preisse autor potvrdil stylové východisko maleb ve tvorbě Abrahama Godyna.¹⁵³ Sám však rozšířil dosavadní poznatky o nové závěry. Malby podrobně popsal z hlediska námětu i malířského pojetí obou autorů a možných východisek jejich tvorby. Dílo srovnal s pozdější obdobnou Halbaxovou realizací v Sankt Florianu v Horních Rakousích z let 1710 až 1711. *Hostinu Antonia a Kleopatry* označil jako malířsky nejzdařilejší z celého cyklu a její realizaci připisal Halbaxovi. Upozornil také na přípravnou Halbaxovu skicu ze sbírek Strahovského kláštera, která shodně opakuje zmíněnou kompozici a rozšiřuje ji o monumentální iluzivní architektonický prostor.¹⁵⁴ Společně s tímto výjevem pak na základě kritické analýzy a srovnáním s jinými Halbaxovými díly zařadil pod jeho autorství také nástropní malbu s antickými božstvy.

Při hledání charakteristického rukopisu Václava Noseckého v zákupské jídelně na první pohled zaujme scéna z Ezopových bajek [2,3]. Malíř zde originálním způsobem spojil skutečné s iluzivním, neboť postava venkovana a fauna se každá z jedné strany opírá o horní roh opravdových kamen. Vychází tak z Noseckého vynalézavosti a záliby v komorně laděných žánrových výjevech z domácího prostředí. Podobizny obou postav jako by, na rozdíl od ostatních spíše stylizovaných hlav, měly základ ve skutečných portrétech. Práce s jemným prolínáním světla a stínu i charakter obou tváří vzdáleně připomene Noseckého pozdější realizaci medailonů dominikánských světců v kapitulní

síni a předsíni bývalého kláštera Svatého kříže v Jihlavě. Značný nepoměr v kvalitě provedení vyvstane při porovnání obou postav s třetí nepřesvědčivě namalovanou figurou za kachlovými kamny. Hledání dalších styčných bodů Noseckého podílu na výsledné realizaci zůstává obtížné, neboť je nesnadné stanovit, do jaké míry se mohli malíři vzájemně ovlivnit a absorbovat styl druhého. Blízko k Noseckého podání může mít ústřední figura Daniela z *Belsazarovy hostiny* [1]. Také postava služebníka, který podává Sofonisbě nápoj s jedem. Poněkud vzdálené Noseckého pojetí zůstávají postavy s velkýma očima a stylizovaně pojatou hlavou.

Z výmalby zákupské jídelny vyznívá přes moralizující podtext některých námětů ležérnost a hravost. Témata byla s patřičnou invencí vybrána tak, aby podtrhovala funkci místnosti coby jídelny. Tento motiv je na první pohled patrný ze zvoleného námětu hostin, ale i z příběhu o Člověku a faunovi, ve kterém hraje svou roli také jídlo, a který se na první pohled nejvíce přibližuje Noseckého malbám.

2

Michael Václav Halbax – Václav Nosecký

Výmalba Mariánské kaple při kostele sv. Jakuba v Jihlavě

1702 – 1703

Vaječná tempera se lněným olejem na bolusovém podkladu.

Jihlava, Římskokatolická farnost.

Provenience: Jihlava, kostel svatého Jakuba, kaple Panny Marie Bolestné.

Restaurováno: Od roku 1999 až do roku 2000, Kateřina Knorová.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 281; I 34, f. 179a ; Kateřina Knorová, *Restaurátorská zpráva – Kaple sedmibolestné Panny Marie při kostele sv. Jakuba v Jihlavě*, 1998 - 2000.

Literatura: d'Elvert 1850, s. 376; Wolny 1860, s. 3; Zodl 1861, s. 6; Wurzbach 1869, s. 387; d'Elvert 1888, s. 53; Prokop 1902, s. 1296, 1309; Herain 1915, s. 95, 103; Thieme – Becker 1931, s. 521; Trapp 1938, s. 143; Toman 1950, s. 207; Neumann 1968, s. 118;

Rollová 1969, s. 12 – 14; Neumann 1974, s. 90, 91; Krsek 1978 – 79, s. 62; Krsek 1981, s. 4; Jirka 1981, s. 4; Rollová 1982, s. 368; Ivo Krsek 1989, s. 357; Pavel Preiss 1989, s. 572; Jirka 1995, s. 569; Krsek – Kudělka – Stehlík 1996, s. 113; Samek 1999, s. 87, 88; Pavlíček 2000, s. 200; Jaroš 2002, s. 20; Šturc 2007, s. 35; Šeferisová – Loudová 2009, s. 408, 413, 761.

V letech 1702 až 1703 byla v Jihlavě při kostele svatého Jakuba vystavěna kaple Bolestné Panny Marie. V den jejího vysvěcení sem byla slavnostně přenesena středověká socha Piety, která se tak stala nejvýznamnějším objektem zbožnosti přicházejících poutníků. Celá malířská výzdoba kaple byla koncipována v souvztažnosti s jejím zasvěcením.

Na oktogonální půdorys kaple nasedá kupole s lucernou, kde se nachází hlavní nástěnná výmalba. Jednotlivá obrazová pole jsou zasazena do štukových rámu, které z pohledu vytváří tři ikonograficky odlišené celky [4]. Nejvyšší sféru související se zasvěcením kaple, jež obklopuje ústřední monogram jména Panny Marie v lucerně, tvoří osm kasulových polí s podobiznami světců. Kromě rodičů Panny Marie, Jáchyma a Anny, soubor doplňují svatý Josef, svatý Jan Evangelista, svatý Jan Křtitel, svatý Juda Tadeáš, svatý Jakub a svatý Dismas.¹⁵⁵ Další tematický okruh podobizen je umístěn při okraji kupole nad ochozem. Trojúhelná pole počínaje svatým Petrem nad vchodem, dále vyplňují postavy andělů s nástroji Kristova umučení. Ty střídají portréty českých patronů, ochránců proti moru a premonstrátských světců v oválných medailonech. Po stranách hlavního oltáře jsou takto osazeny podobizny Cyrila a Metoděje, dále svatého Václava a Víta, svatého Rocha, svatého Šebestiána a konečně blahoslaveného Heřmana Josefa a svatého Bohumíra. Zmíněné výjevy doplňuje bohatá štuková výzdoba. Posledním obrazovým celkem na zdech kaple je šest drobných postaviček andílků s předměty z Kristových Pašijí.

Nástěnná malba kaple Bolestné Panny Marie při kostele svatého Jakuba Většího spolu s oltářními obrazy *Vidění svatého Jana Nepomuckého* a *Svatý Norbert přijímá*

řádové roucho od Panny Marie na sebe doposud vázala ve výčtu Noseckého děl největší badatelskou pozornost. Jednou z hlavních příčin může být Noseckého spolupráce s malířem obecně v povědomí známějším - Michaelem Václavem Halbaxem. Detailní ikonografický rozbor nástěnných maleb jako první provedl Libor Štunc.¹⁵⁶ Na jeho závěry dále navázala Michaela Šeferisová – Loudová.¹⁵⁷ Ve starší literatuře se téma nástěnné malby zahrnovalo pod obecný název *Čeští patroni*, což významově charakterizovalo pouze jeden ze zmíněných námětových celků.¹⁵⁸

Dominantním tématem ikonografického souboru zůstává Panna Marie Sedmibolestná, jíž je kaple zasvěcena. V kasulových polích se tak objevuje Mariina nejbližší rodina – rodiče Jáchym a Anna spolu se svatým Josefem a dále postavy, které souvisejí s jejím životem či s utrpením Ježíše Krista. Modlitby přicházejících poutníků dále míří k moravským patronům, ochráncům proti moru a dvěma premonstrátským světcům, kteří připomínají, že kostel společně s kaplí náleží pod správu Strahovského kláštera.

Také ve výmalbě Mariánské kaple zůstává složité odlišit podíl obou autorů. Některá obrazová pole přesto vykazují rozdílný charakter malířského podání. Podobizna svaté Anny se nejvíce přibližuje stylu Michaela Václava Halbaxe ve svém plném plastickém téměř sochařském přístupu v zachycení objemů a také v charakteru obličejů s velkýma očima a výraznými víčky. V iluzivní architektuře v pozadí se navrácí drobná rezidua nástěnné výzdoby v Zákupích, kde její koncepce vycházela, podle dochovaných kreseb, právě od Halbaxe. Malířskému podání Václava Noseckého jsou naopak nejbližší postavy moravských patronů Cyrila [5] a Metoděje a premonstrátských světců Heřmana Josefa a Bohumíra.

Z hlediska malířského postupu zde bylo užito podobně jako v Zákupích techniky typu secco - vaječné temperry se lněným olejem na bolusovém podkladu.

3

Výmalba kapitulní síně a menšího sálu v bývalém dominikánském klášteře Svatého Kříže v Jihlavě

1706

Vaječná tempera se lněným olejem na bolusovém podkladu.

Jihlava, Hotel Gustav Mahler.

Provenience: Jihlava, kapitulní síň a její předsíň v dominikánském klášteře. Dnes společenské místnosti v hotelu Gustav Mahler.

Prameny: Cerroni 1807, I – 34, f 179a, 179b; I – 32, s. 298; SOA - SA, č.p.112; AMUJ – SHP, Muk – Vlček - Novosadová 1991.

Literatura: Wolny 1860, s. 3; Wurzbach 1869, s. 387; Jaroš 2002, s. 42; Šeferisová – Loudová 2009, s. 408, 409.

Výmalba v kapitulní síni [6] a přilehlého menšího sálu [8] patří dosud k jediné zachované nástrovní Noseckého realizaci, kterou vytvořil samostatně. Ve dvou reprezentativních prostorách kláštera se nachází dva ústřední výjevy související s jeho zasvěcením. Místnosti bývalé kapitulní síně vévodí ústřední nástrovní malba se starozákonním námětem *Vztyčení bronzového hada*, které se stalo typologickým předznamenáním ukřižování Krista.¹⁵⁹ Sousední menší sál zdobí výjev *Nalezení pravého kříže*. V obou prostorách jsou stěny doplněny o medailony s dominikánskými světci, jejichž portréty Nosecký dle Cerroniho odvodil z podobizen tehdejších členů kláštera. Na stěnách kapitulního sálu je umístěno šest portrétů v oválných štukových rámech v čele se *Svatým Dominikem* v podobě mladíčka s lilí se symbolem dominikánů – psem s planoucí pochodní v tlamě v pozadí [7]. Na protější stěně se nachází druhý nejvýznamnější dominikánský myslitel - *Tomáš Akvinský*. Soubor uzavírají malby čtyř církevních otců – *Řehoře Velikého, Svatého Ambrože, Jeronýma a Augustina*. Portrét posledně jmenovaného doplňuje letopočet 1706, kdy se malba realizovala.

V malém sále se nacházejí další čtyři podobizny dominikánských světců – svatého *Antonína Florentského*, *Raimunda z Peňafortu*, *Petra Veronského* a *Hyacinta Odrowaže*.¹⁶⁰

Nejstarší zprávy o výmalbě v kapitulní síni podává Cerroni.¹⁶¹ Krátce se zmiňuje o oválech s dominikánskými světcí a obraze *Nalezení pravého Kříže*. Kromě těchto děl vyjmenovává i další Noseckého práce pro klášter, které se původně nacházely v křížové chodbě, kostele a Loretánské kapli. Cerroniho výčet děl téměř shodně opakuje Gregor Wolny.¹⁶²

Po zrušení kláštera v roce 1774 se objekt spolu s přilehlým jezuitským konventem dostal do rukou armády. Prvního zájmu z řad odborníků se nástěnným malbám dostalo až v roce 1932.¹⁶³ Jejich stav byl zaregistrován Památkovým ústavem, který doporučil následné restaurování.¹⁶⁴ Nakonec však byly malby opět zalíčeny a k jejich obnově se přistoupilo až v roce 1994. Restaurování se ujala skupina akademických malířů: Stojan Genčev, Jiří Říha a Vladimír Říha, pod odbornou záštitou Památkového úřadu v Brně.¹⁶⁵ Jelikož poškození zasáhlo malbu celoplošně, mnohdy až na hranici čitelnosti, rozhodl se autorský kolektiv nakonec, že dílo nebude pouze konzervováno, ale pokusí se „napodobit“ Noseckého rukopis tak, aby výsledná realizace působila celistvě. Toto řešení se nakonec nejeví jako příliš šťastné, neboť jeho dynamický expresivní charakter potlačuje vyznění původních maleb. Noseckého rukopis lze přesto vyčíst z několika fragmentů, a to převážně ve výmalbě menšího sálu. Z posouzení stavu před a po restaurování je to patrné jak v ústřední scéně *Nalezení pravého kříže*, tak u přilehlých podobizen.

Naposledy se výmalbě věnovala Michaela Šeferisová - Loudová, která jako první ikonograficky určila jednotlivé dominikánské světce.¹⁶⁶

Z dochovaných a restaurovaných fragmentů výjevu *Vztyčení bronzového hada v zrcadle stropu velkého sálu bývalé kapitulní síně* je možno zjistit v hrubých obrysech charakter původní Noseckého kompozice. Té dominuje vertikála vztyčeného břevna obtočeného bronzovým hadem. U jeho paty stojí postava Mojžíše, který na posvátný

odlitek zvířete poukazuje holí. V dolní části výjevu se nachází množství postav. Nad křížem nadnášejí andělé desatera.

Výzdobě menšího sálu vévodí obdélná nástrovní malba *Nalezení pravého kříže*. Dílo si lépe zachovalo, na rozdíl od kompozice ve větším sále, svůj původní ráz. Podobně jako u předchozího námětu, dominuje dolní části množství postav. Z nich vystupují dvě ústřední figury – svatého Konstantina a svaté Heleny. Ta společně s andělem, jenž se vznáší vedle kříže, poukazuje na postavu zázračně vzkříšeného člověka v levé dolní partii. Konstantin má podobu biskupa s mitrou na hlavě, v pravé ruce drží kadidlo. Hlavu svaté Heleny zakrývá turban. Její zrak míří vzhůru ke kříži. Kompozice je přizpůsobena pro pohled, takže velkou část výjevu zabírá volný pohled do oblak, ze kterých vystupují pouze dva drobní andělé.

Charakter původního Noseckého rukopisu si nejvíce uchovaly podobizny čtyř dominikánských světců v malém sále. Z realisticky portrétních rysů vyobrazených lze potvrdit Cerroniho dovětek, že malíř vycházel z konkrétních podob tehdejšího osazenstva kláštera. Nosecký se jeví jako velmi zručný portrétista nejenom po stránce formální, kdy tvář buduje v jemných nuancích světla a stínu, ale také jako empatický psycholog, jenž dokáže postihnout vnitřní hnutí malované osoby. Mezi světci vyniká postava svatého Hyacinta s mírně nakloněnou hlavou a dvěma atributy – monstrancí a sochou Panny Marie s Ježíškem, které podle legendy zachránil před tatarským pleněním [9]. Arcibiskup a ctěný znalec církevního práva – svatý Antonín Florentský drží v ruce váhy, na nichž symbolicky „*chvála Boha*“ převažuje zlato. Arcibiskup je podobně jako ostatní světci oblečen do dominikánského roucha přepásaného paliem. Další znaky jeho církevní hodnosti – mitra a berla se nacházejí v pozadí. Dramatické vyznění podobizny svatého Petra Veronského s šavlí zaseknutou v hlavě a hrudí protkanou mečem potrhli rovněž restaurátoři, kteří vystupňovali kontrast světla a stínu ve tváři. Charakter původního vyznění si uchovala postava posledního ze zobrazených světců v místnosti - Raimonda z Peňafortu.

Také zmíněnou nástěnnou malbu v dominikánském klášteře Svatého kříže realizoval Václav Nosecký technikou secco - vaječnou temperou se lněným olejem na bolusovém podkladu, která měla blíže k olejomalbě, ve které se malíř mohl cítit jistější. Technikou fresky pracoval zřejmě pouze u realizací v exteriéru.

4.2 Závěsné a oltářní obrazy

4

Nejsvětější Trojice

1702

Olej, plátno, 210 x 180 cm, nesign.

Nová Říše, Římskokatolická farnost.

Provenience: V nástavci hlavního oltáře kaple svaté Anny v premonstrátském klášteře v Nové Říši.

Prameny: Archiv PÚ v Brně – ELMKP, poř. č. 026749.

Literatura: Neumann 1974, s. 117; Samek 1999, s. 679; Dušek 2007, s. 169.

Nákladný retabulový barokní oltář s ústřední sochou Svaté Anny korunuje mezi spleť rozvilin oválný obraz *Nejsvětější Trojice* [10]. V centru kompozice mezi oblaky sedí bělovousý Bůh Otec oděný do žlutého roucha, které doplňuje modrá vlající drapérie v pozadí. Na klíně drží zesnulého Krista, zahaleného pouze do bílé bederní roušky. Mrtvolně sinalá pleť Syna stojí v kontrastu s růžolící pokožkou Boha Otce. Shůry se ke dvojici snáší holubice Ducha Svatého. Z oblak shlíží hlava andílka. V pozadí lze rozeznat zemskou sféru. Bůh Otec drží žezlo a poukazuje na Syna. Jeho tvář a podmračené čelo zračí smutek a melancholii. Celý výjev halí zlatavě oranžový přisvit.

O obraze stejného názvu ve spojitosti s Noseckého jménem hovořil Jaromír Neumann, ale zasadil jej do prostoru novoříšské kapitulní síně.¹⁶⁷ Stylově jej přidružil k plátnu *Kristus myje Petrovi nohy* z klášterního kostela.¹⁶⁸ Ovál s *Nejsvětější Trojicí* má ovšem blíže k jiným Noseckého pracím, které badatel znal z autopsie. Zvláště figura Krista nápadně připomíná Noseckého typ ukřižovaného s vyvinutou muskulaturou a šedivým nádechem pleti. Takto pojatý Ježíš se nachází například na oltářním obraze *Vidění svatého Jana Nepomuckého* v děkanském kostele v Polné, nebo na známém

stejnomeném plátně z Jihlavy. Další charakteristické znaky Noseckého tvorby jsou patrné ve zpracování drapérie či utváření oblak nebo andělské hlavičky shlížející z mračen v horním plánu. Plátno lze datovat společně se vznikem oltáře podle umístěného chronogramu do roku 1702.

Obdobně jako obraz z klášterního kostela nese kompozice se *Svatou Trojicí* všechny rysy vrcholné Noseckého tvorby. V kontrastu s intimně utvářenou scénou s Kristem a svatým Petrem v převažujících teplých hnědavých a okrových tónech, vyniká dílo svou barevnou i tvarovou razancí. Barvy na rouše Boha Otce spolu s kamenně šedivou pletí mrtvého Syna působí nepřirozeně až nadpozemsky. Vysokou kvalitu díla podtrhuje mistrovsky vyvážená kompozice.

5

Kristus myje Petrovi nohy

Kolem roku 1702

Olej, plátno, asi 165 x 120 cm, nesign.

Nová Říše, Římskokatolická farnost.

Provenience: Nová Říše, kostel Svatého Petra a Pavla při klášteře premonstrátů, severní stěna hlavní lodi.

Literatura: Neumann 1974, s. 117; Jirka 1991a, s. 129; Horová 1995, s. 569; Dušek 2007, s. 163.

Na severní stěně hlavní lodi kostela Svatého Petra a Pavla při klášteře premonstrátů v Nové Říši se nachází obraz *Kristus myje Petrovi nohy* [11].

Námět vychází z evangelia svatého Jana.¹⁶⁹ Líčí předvelikonoční téma Kristova setkání s apoštoly. Na znamení pokory a rovnosti Mistra a jeho následovníků, Ježíš umyl svým učedníkům nohy. Petr se zpočátku jeho konání vzpouzel s tím, že se nesluší,

aby se Pán k tomuto činu snížil. Kristus mu ale odvětil: „*Když tě neumyji, nebudeš mít se mnou nic společného*“. A později dodal: „*Když jsem však já, váš Pán a Mistr, umyl nohy vám, máte i vy mýt nohy jeden druhému. Dal jsem vám příklad, abyste se chovali, jako jsem se já zachoval k vám. Amen, amen, říkám vám: Služebník není větší než jeho pán a posel není větší než ten, kdo ho poslal. Teď to víte; blaze vám, když se tím budete řídit.*“

Literatura podává o díle jen kusé zprávy.¹⁷⁰ K inventáři kláštera z první čtvrtiny 18. století se nedochovaly žádné prameny. Také dřívější i současná typografická literatura obraz v popisech mobiliáře opomenula. Zdá se však, že dílo bylo prvotně pro výzdobu klášterního chrámu určeno, neboť téma vypráví událost ze života svatého Petra, kterému byl kostel částečně zasvěcen. Na možné Noseckého autorství poprvé upozornil Jaromír Neumann a zasadil vznik díla do roku 1704.¹⁷¹ Další pozornost plátnu věnoval Antonín Jirka v článku o novoříšské klášterní obrazárně. V rámci chronologického přehledu uměleckých děl v barokní době, položil jeho vznik do první fáze výzdoby kostela kolem roku 1705, kdy byl zhotoven obraz na hlavním oltáři od Adama Enze.¹⁷²

Na střední osu kompozice navazuje níže umístěné měděné lavabo. Kristus klečí nad ním a smáčí ve vodě bílý ručník, aby jím vzápětí omyl Petrovy nohy. Apoštol sedí na obdélném soklu a naslouchá jeho slovům. V jeho tváři se zračí pohnutí z nebyvalého Mistrova konání. Údiv a nejistotu umocňují diagonálně vedené dynamické záhyby Petrova roucha. Naopak Kristův červenomodrý šat přepásaný bílým plátnem klidně splývá směrem dolů. V pozadí scény diskutují nad situací dva apoštolové. V popředí nalevo vedle lavaba stojí konvice na vodu. Celý výjev zastřešuje hnědá plenta.

Dílo patří bezesporu k jednomu z nejkvalitnějších Noseckého pracím, jež ob stojí i ve srovnání se špičkovými plátny českého baroka počátku 18. století. Na rozdíl od autorova pozdějšího příklonu k výrazovému robustnímu podání v syntéze díla Halbaxe a Brandla, vychází zde z odkazu české malby 17. století. Její podněty, jmenovitě z díla Karla Škréty, Nosecký plně načerpal během svého života v Praze. Ve způsobu ztvárnění

kompozice tlumočí Škrétou přenesené ohlasy italské barokní malby. O této provenienci svědčí zejména použité artefakty v popředí – konvice na vodu a lavabo. Samotný odkaz Karla Škréty je nejvíce patrný v podání figury Krista. S mimořádnou empatií Nosecký v návaznosti na největšího mistra české malby 17. století vyjádřil ušlechtilost a grácií Kristova vzezření obohacenou o postihnutí intenzity a napětí daného okamžiku. Tvář svatého Petra sice nevyznívá tak přesvědčivě v poněkud „strnulejší“ formě podání, právě proto však umocňuje kontrast mezi oběma postavami, příhodný pro tuto scénu. Pozoruhodná je také Noseckého práce se světlem. Výrazová škála sahá od jemných barevných nuancí světla a stínů na Kristově inkarnátu, přes intenzivnější kontrasty v drapériích, až po silné odlesky na povrchu nádob.

Na základě obrazu *Nejsvětější Trojice* na hlavním oltáři v kapli Svaté Anny, který podle charakteru malby a postav pochází také z Noseckého ruky, lze předpokládat, že se obě díla realizovala ve stejném období, tedy na počátku 18. století. Vznik oltáře zasazuje chronogram do roku 1702. Patrně v tomto období získal Václav Nosecký zakázku na obě plátna. Nasvědčovala by tomu také zmíněná stylová provenience obou děl, jež těží z pražského inspiračního zázemí, které ovlivnilo počátky malířovy tvorby.

6 - 7

Vidění svatého Jana Nepomuckého; Svatý Juda Tadeáš [12, 13]

Kolem roku 1705

Olej, plátno, 380 x 180 cm., nesign.

Jihlava, Římskokatolická farnost.

Provenience: Jihlava, Mariánská kaple při kostele svatého Jakuba. Roku 1770 plátno přemístěno do lodi chrámu svatého Jakuba na epištolní stranu vítězného oblouku.

Prameny: Cerroni 1807, I – 32, s. 280, I - 34 f 88a, f 178b; Archiv PÚ Brno - ELMKP poř. čísl. 026461.

Literatura: d'Elvert 1850, s. 376, 456; Wolny 1860, s. 2,3; Zodl 1861, s. 6; d'Elvert 1888, s. 53; Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 143; Neumann 1968, s. 118; Rollová 1972, s. 108; Neumann 1974, s. 90, 91; Krsek 1978 – 79, s. 62; Krsek 1981, s. 4; Jirka 1981, s. 4; Rollová 1982, s. 368; Ivo Krsek 1989, s. 357; Pavel Preiss 1989, s. 572; Horová 1995, s. 569; Krsek – Kudělka – Stehlík 1996, s. 113, č. kat. 190; Samek 1999, s. 87, 88; Pavlíček 2000, s. 200; Šturc 2007, s. 35; Šeferisová – Loudová 2009, s. 408, 413, 761.

Oltářní obraz *Vidění svatého Jana Nepomuckého* [12] stál doposud společně s výmalbou Mariánské kaple v kostele svatého Jakuba v centru zájmu badatelů a byl považován za Noseckého chef d'oeuvre. Jedním z důvodů mohla být spojitost obou děl se slavnějším jménem malířova přítele a spolupracovníka Michaela Václava Halbaxe. Právě Halbax je považován za autora protějškového oltářního plátna *Svatý Norbert přijímá řádové roucho od Panny Marie*.¹⁷³ Díla byla součástí výzdoby při vstupu do Mariánské kaple. Po roce 1770 se však přenesla do hlavní lodi pod vítězný oblouk, kde se nacházejí dodnes. Na původním místě v Mariánské kapli dnes stojí kopie obou retabulí s fotografickými reprodukcemi obou malířských děl.

Základní informace o protějškových obrazech a jejich autorství se nachází v Cerroniho rukopise, z jehož závěrů vycházela i následující literatura.¹⁷⁴ Obrazy prvně srovnal Jaromír Neumann.¹⁷⁵ Docenil kvality Noseckého díla, které v nejmenším nezaostává za plátnem jeho kolegy. Podtrhl především „*venkovsky robustní hmotnou plastičnost*“ a „*znamenity kompozici*“. Po stránce intenzity výrazu dílo povýšil na úroveň soudobých Brandlových obrazů.

Samostatné heslo věnoval Noseckého plátnu Ivo Krsek v přehledu *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, kde navázal na Neumannovy závěry, které obohatil o vlastní postřehy.¹⁷⁶ Vyzdvihl oduševnělé pojetí výrazu svatého Jana Nepomuckého doplněné o sugestivně výmluvné gesto. Uvedl také, že scéna svrnutí světce z Karlova mostu v pozadí dovolila umělci použít expresivní prostředky živého rukopisu pro

ztvárnění této vypjaté situace. Připomněl, že světec nebyl ještě v roce vzniku díla kanonizován (1729) a oltář je tak svědkem šířícího se svatojánského kultu.¹⁷⁷

Samostatný příspěvek s důrazem na rozbor ikonografické složky díla publikoval Pavel Panoch.¹⁷⁸

Michaela Šeferisová - Loudová v nejnovější literatuře poukázala na obrazy v nástavcích oltářů, o nichž v souvislosti s Noseckého jménem hovoří již Cerroni. Jedná se o oválná plátna *Svatého Judy Tadeáše* (nad svatým Janem Nepomuckým) a *Svatého Augustina* (nad svatým Norbertem).¹⁷⁹

Svatý Juda Tadeáš [13] je zobrazen v hnědém rouchu, přes které splývá červený háv. V ruce třímá kyj – svůj atribut, pod nímž leží rozevřený kodex. Plátno je provedeno s razancí a suverenitou podání kompoziční skladby. Podobizna vyniká plnou plastičností a dynamikou záhybů roucha.

Nástavec se *Svatým Judou Tadeášem* přiléhá k hlavnímu štukovému retabulu, které vyplňuje ústřední scénu se svatým Janem Nepomuckým. Horizontála mostu v pozadí a modlitebního stolu v popředí tematicky obraz rozděluje do dvou plánů, jež zaštiťuje ústřední motiv oslavy světce na základě jeho mučednické smrti. Dolní polovina kompozice souvisí s utrpením Jana Nepomuckého. V pozadí lze rozeznat výjev, kdy Jana svrhávají do vltavských vod. Hvězdy nejsou tradičně zobrazeny nad světcovou hlavou, ale září nad vodní hladinou na místě, kam dopadne Nepomuckého tělo. V popředí drží andílek zrcadlo. Před ním leží zemská sféra a dalekohled. Oči světce se upínají ke krucifixu, který nadnášejí dva andělé. Další dva nebeští poslové Jana na znamení mučednické slávy obdarovávají palmovou ratolestí a věncem. Nebesa nad nimi ozařuje zlatavé rozptýlené světlo.

Podle Pavla Panocha vychází ikonografie kompozice ve svém základu z rozšířeného literárního námětu legendy svatého Jana Nepomuckého Bohuslava Balbína. Badatel ovšem upozorňuje ještě na jeden podstatný literární vzor a tím byly výklady vizí arcibiskupa Jana z Jenštejna, které měl interpretovat sám Nepomucký.¹⁸⁰ Tento námět se mohl stát motivem pro užití astronomických zátiší, která se ve

svatojánské ikonografii začala objevovat od osmdesátých let 17. století. Nebeská sféra má symbolicky odkazovat na budoucí rozšíření Nepomuckého slávy, zatímco dalekohled se zrcadlem značí světcovu učenost a moudrost. Použití zmíněného typu aranžmá společně s viděním svatého Jana Nepomuckého se poprvé objevuje u Jana Jiřího Heinsche v grafickém zpracování *Univerzitní teze Matěje Vojtěcha z Löwenmachtu* z roku 1683, jež posloužila jako vzor pro četná plátna včetně Noseckého kompozice. Společné prvky lze nalézt zejména v typu astronomického zátiší s nebeskou sférou, zrcadlem a dalekohledem. Například typ zrcadla se u obou zobrazení téměř shoduje. Nosecký také částečně přejal motivu andílků, kteří si s předměty pohrávají. Dílo se tak stává jedním z raných příkladů pronikání vlivů české barokní malby do moravského prostředí.

8

Josef Egyptský vykládá ve vězení sny [14]

Mezi léty 1705 až 1710.

Olej, plátno, 137,5 cm x 106 cm, nesign.

Jaroměřice nad Rokytnou, zámek.

Provenience: Zámek Plandry. Nyní v depozitáři zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou (Inv.č. J-2135).

Restaurování: Restaurováno.

Prameny: Čumpl 1997, s. 26,27,39, č. kat. 69.

Literatura: Jirka 1991, s. 184 – 185.

Starozákonní příběh o Josefovi Egyptském se často považoval za předobraz Kristova života, proto se často objevoval v typologických scénách. Trojici vězňů v čele s Josefem doplňují postavy číšníka a pekaře. Všichni byli vsazeni do žaláře po křivém

obvinění Putifarovy ženy. Spoluvězni měli sny, které jim Josef obdařen vizionářskými schopnostmi dovedl vyložit. V obou snech hrálo důležitou roli číslo tři. Číšníkovi se zdálo o vinné révě se třemi výhonky, pekaři o třech koších pečiva. Zatímco prvnímu muži víno ve snu dozrálo tak, že z něj mohl faraonovi připravit chutný mok, pečivo druhého muže se stalo potravou ptáků. Podle těchto znamení Josef předpověděl jejich další osud, který se vyplnil. Číšník byl po třech dnech z vězení propuštěn a pekař oběšen.

Do vztahu s Noseckého jménem obraz spolu s dalšími námětově shodnými díly z planderského obrazového svozu poprvé zasadil Antonín Jirka.¹⁸¹ Samostatné heslo pak obrazu věnoval Milan Čumpl v diplomové práci sepisující *Inventář zámku Plandry u Jihlavy*.¹⁸² Autor předpokládal, že cyklus s tématy ze života Josefa Egyptského mohl vzniknout na objednávku slavného jihlavského obchodníka se sukrem a pozdějšího šlechtice a stavitele zámku v Plandrech Josefa Ignáce Zeba (1696 – 1765). Z fondu planderského zámku pochází také dvojice obrazů *Dívka u spinetu* a *Chlapec s flétnou* Noseckého přítele a spolupracovníka Michaela Václava Halbaxe. Milan Čumpl správně odvodil kompoziční schéma Noseckého obrazu ze známého Halbaxova plátna *Svatý Pavel a Silas ve vězení*. Díla se shodují zvláště v postavách Josefových spoluvězňů. Nosecký částečně navázal na celkový postoj a profil figury napravo od Josefa. Společné prvky lze vyčíst také z typu oděvu s prostříhanými rukávy a žabkami. Naopak obě postavy vězňů, které se nacházejí v Halbaxově kompozici nalevo, spojil Nosecký do jedné figury v pravé části.

Odpočítávání třech dnů hraje důležitou roli při znázornění Josefova gesta v centru obrazu. Tento motiv připomíná hru s gestem, kterou ve svých plátnech používal Petr Brandl.¹⁸³ Typ Josefovy tváře a její měkké světelné podání spolu s jemně vedenou strukturou vlasů se také odvolává na způsob rané malířské práce Noseckého přítele. V porovnání s protějškovým obrazem *s Josefem a Putifarovou ženou*¹⁸⁴ se malba v ústřední postavě Josefa velmi liší. Zůstává otázkou, do jaké míry mohl Václav Nosecký absorbovat styl svého přítele. Podobně měkké podání vlasů, typ obličejů a

zdůraznění gesta počítání se v jeho jiných kompozicích neobjevuje. Postavy Josefových spoluvězňů se ovšem ve svém charakteru opět odvolávají na lidské typy, které Nosecký často zobrazoval.

Jisté je, že dílo zůstává syntézou malířských zkušeností a vzájemného ovlivnění třech mistrů, kteří se důvěrně znali. Všichni tři umělci vytvořili kompozice podobného tématu. Halbaxův *Svatý Pavel a Silas ve vězení* měl dříve protějškový obraz, který se bohužel nedochoval.¹⁸⁵ Jaromír Neumann řadí kompozici do období počátku druhého Halbaxova pobytu v Čechách kolem roku 1700.¹⁸⁶ Plátno bylo dříve mylně nazýváno *Josef v žaláři*. Do stejného období kolem roku 1700 řadí Neumann Brandlův obraz *Jákob přijímá Josefovo zkrvavené roucho*, který spojuje s Halbaxovým vlivem. Cyklus ze života svatého Josefa dále Brandl vytvořil později ve dvacátých letech 18. století na objednávku hraběte Černína. Nejdůležitější inspirativní roli pro oba mistry tedy sehrálo dílo Michaela Václava Halbaxe, jejich přítele poučeného italským tenebrismem.

S ohledem na prvořadou inspiraci zmíněným Halbaxovým obrazem se nabízí nejpravděpodobnější možnost dílo vročit do období, které pokrývá jeho druhý pobyt v Čechách mezi léty 1700 až 1709. Konkrétně mezi léta 1700 až 1705, během nichž oba přátelé Halbax a Nosecký spolupracovali na společných zakázkách v Zákupcích a Jihlavě.

9

Setkání Josefa s Jákobem [15]

Mezi léty 1705 až 1710.

Olej, plátno, 93 x 68 cm, nesign.

Jihlava, Muzeum Vysočiny.

Provenience: Zámek Plandry. Nyní v depozitáři Muzea Vysočiny v Jihlavě.

Prameny: AMV – EKMKP, inv. č. Ji-25/C/367/a,b; Čumpl 1997, s. 27, 28, 39, č. kat. 71.

Literatura: Jirka 1991, s. 184 – 185.

Historii starozákonních příběhů o Josefovi uzavírá epizoda, kdy se Josef po mnoha prožitých strastech opět setkal se svým otcem Jákobem. Vysoké postavení a život v přepychu zdůrazňuje jeho bohatý oblek, jehož orientální ráz podmaňuje turban na Josefově hlavě. Josef objímá otce – bělovousého starce v tmavém hávu. Dvojici flankují postavy muže a malého dítěte.¹⁸⁷

O obraze se poprvé zmínil v souvislosti s dalšími díly s tématem Josefovy historie z inventáře planderského zámku Antonín Jirka, který jej také zasadil do vztahu s tvorbou Václava Noseckého.¹⁸⁸ Podobně si počínal také Milan Čumpl, jenž se hlouběji zabýval slohovým východiskem kompozice a srovnal typy postav s charakterem figur Noseckého přítele Michaela Václava Halbaxe.¹⁸⁹ Jákobův obličej s vpadlými tvářemi a orlím nosem spojil s typem starce v Halbaxově kompozici *Simeon s Ježíškem* z roku 1705. Paralelu malého chlapce nalevo za Josefovými zády naopak našel v obraze *Chlapec s flétnou*, rovněž ze sbírek zámku v Plandrech, který se řadí pod Halbaxovo autorství. Srovnají – li se však obě plátna bedlivěji, bližší shodu s obličejem malého dítěte naopak vykazuje druhé známé planderské Halbaxovo dílo – *Dívka u spinetu*.

Při bližším pohledu na obraz zůstává na odiv kvalitní barevné i světelné pojetí zvláště v oblasti inkarnátů, prohloubení psychologie postav a celkově zručně vedená kompozice. Dílo se v celkovém pojetí odvolává na Noseckého autorství. Jeho menší formát však nedovoluje přiřadit jej k cyklu z Josefovy historie uschovaného nyní v depozitáři zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou.¹⁹⁰ Charakter Noseckého malby je zde ještě prost pozdějšího volného stylizovaného rukopisu. Proto by se vznik malby mohl zařadit do prvního desetiletí 18. století.

Ne příliš kvalitní kopie tohoto díla se nachází ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Kroměříži. Pro nejasné ztvárnění ústřední postavy Josefa se dosud kompozice označovala jako *Setkání Jáchyma s Annou*. Obraz připsal Antonín Jirka Václavu Noseckému. Kvůli kolísavé kvalitě lze však dílo s největší pravděpodobností zařadit pouze do mistrova okruhu jako možnou učňovskou kopii. Pobyt Václava Noseckého na

biskupském dvoře je doložen mezi léty 1710 až 1711.¹⁹¹ Kopie vznikla patrně během Noseckého působení v Kroměříži. I tato okolnost by mohla pomoci originál zařadit do prvního desetiletí 18. století.

10

Vidění svatého Jana Nepomuckého [16]

Kolem roku 1710

Olej, plátno, 275 x 170 cm, nesign.

Polná, Římskokatolická farnost.

Provenience: Polná, děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie, první oltář od vchodu na severní evangelní straně.

Prameny: APÚ – ELMKP, poř. č. 026791; APÚ - Zdeněk Vácha, *Děkanský kostel v Polné, Restaurátorský průzkum – Zpráva*, 1999.

Literatura: Krsek 1978 – 79, s. 62; Krsek 1981, s. 4; Poche 1980, s. 131; Pavel Preiss 1989, s. 572; Horová 1995, s. 569; Pavlíček 2000, s. 200, 203.

Před ukřižovaným Kristem pokleká svatý Jan Nepomucký v tradičním oděvu – bílé albě pokryté kožešinovou almucí se střapci. Na rozevřené knize u jeho nohou leží černý biret. Jan se ve svém vidění ocitá přímo před ukřižovaným Kristem. Dřevěný kříž nese Spasitelovo monumentálně pojaté svalnaté tělo. Jeho sinalá pleť naznačuje, že je již mrtev. Pod krucifixem zaklíněným v zemi leží Adamova lebka. Svatý Jan hledí v údivu na zázračné zjevení. Levicí si v elegantním gestu tiskne na prsa. Za hřbetem ruky lze rozpoznat palmovou ratolest. Druhou paži má volně spuštěnou dolů. Janovu prošedivělou kštici rozčechral vítr. Kolem kříže letí tři andělé. Dva si osušují slzy na znamení zármutku, avšak třetí andílek v pozadí poukazuje na výjev vpravo dole, kde Kristus vstává z mrtvých. V této scéně je Ježíš netradičně znázorněn zezadu, jak zvedá

těžké kamenné víko hrobu. Zcela v pozadí utíká zděšená postava patrně vojína hlídajícího hrob v rozevlátém rouchu. Horní část výjevu pokrývají těžká bouřková mračna, která se vlevo nahoře trhají, a zpoza nich prosvítá oranžové slunce.

Pod názvem „*oltární obraz svatého Jana Nepomuckého*“ dílo poprvé uvedl Ivo Krsek.¹⁹² O plátně se zmiňuje také v přehledu barokní malby první poloviny osmnáctého století.¹⁹³ V dějinách barokního umění na Moravě jej však v přehledu Noseckého prací opomíjí. Emanuel Poche obraz popisuje jako „*oltář svatého Jana z Boha*“.¹⁹⁴ Autora nejmenuje, zasazuje jej však do Brandlova okruhu. Obraz pod stejným názvem cituje Pavel Preiss jako jednu z Noseckého realizací a dodává, že kompozice se dříve připisovala Petru Brandlovi.¹⁹⁵ Patrocinium Jana z Boha se v názvu oltáře uvádí doposud.¹⁹⁶

Se svatým Janem z Boha ovšem nemá ústřední postava téměř nic společného. Světec se obvykle zobrazuje v dlouhém hnědém mnišském hábitu. Hlavní poselství námětu se obvykle odvíjí od jeho charitativní činnosti. Civilně pojaté zobrazení Krista vstávajícího z mrtvých mohlo vést k záměně za žebráka nebo se označit za výjev, kdy Jan pomohl umírajícímu člověku.

Hlavní figura ovšem nese všechny znaky svatého Jana Nepomuckého. Z hlediska ikonografie se jedná o neobvyklé spojení Nepomukova vidění s Kristovým zmrtvýchvstáním. Dílo se tak stává vzácným dokladem o dalším rozvoji v ikonografii svatého Jana v době před jeho beatifikací.

Plátno spadá do rané fáze Noseckého působení na Moravě. Figura Krista nese ohlasy *Nejsvětější Trojice* pro kapli svaté Anny v Nové Říši. Z hlediska kompozice se dílo stává další variací stejnojmenného Noseckého plátna pro mariánskou kapli při kostele svatého Jakuba v Jihlavě. Janův zjev se však odlišuje od oficiálněji podaného zobrazení v Jihlavě. Na polenském plátně Jan odložil svůj biret a jeho vzezření jako by se chtělo přiblížit Ukřižovanému a tím zdůraznit odhodlání následovat Kristovu mučednickou smrt. Budoucí nebeská sláva mučedníka pak může mít předobraz ve scéně Kristova zmrtvýchvstání v pozadí.

11 - 17

Cyklus sedmi obrazů ze života Svatého Norberta

1712

Olej, plátno, nesignováno? První obraz 200 x 322 cm, ostatní 200 x 320 cm.

Doksany, Římskokatolická farnost.

Provenience: Doksany, klášterní kostel Narození Panny Marie.

Prameny: ASK – *Deník opata Josefa Míky*, bez sign.

Literatura: Dlabač 1815, s. 625; Matějka 1878, s. 78; Balcárek 1929, s. 17 – 18; Hobzek 1983, nepag; Preiss 1989, s. 551; Šroněk 1995, s. 258; Kuchařová - Šturc 2005, s. 14.

Soubor Noseckého sedmi obrazů ze života Svatého Norberta se nachází v lodi, transeptu a presbytáři klášterního kostela v Doksanech. Se jménem Václava Noseckého obrazy na základě archivních dokumentů spojil teprve nedávno Libor Šturc.¹⁹⁷ Do té doby se připisovaly malíři Janu Hiebelovi.¹⁹⁸ Podle *Diária opata Josefa Míky* obrazy do kláštera dodali roku 1712 Ondřej Parochus a pan Campion¹⁹⁹ od jihlavského malíře Václava, kterým nemůže být nikdo jiný, než právě Václav Nosecký.²⁰⁰

Další díla, která se s obrazy shodují svým formátem, pochází od jiných malířů. První s tématem *Svatý Norbert přijímá odznaky své duchovní moci* se nachází pod hudební kruchtou. Druhá kompozice na severní straně lodi představuje *Apoteózu premonstrátského řádu* a přičítá se Michaelu Václavu Willmannovi.

Z hlediska námětu soubor Noseckého prací popisuje sedm klíčových příběhů ze života Svatého Norberta, od jeho Obrácení až po světcovy zázraky.

11

Obrácení svatého Norberta [17]

První plátno líčí dramatický okamžik *Obrácení Svatého Norberta*. Nachází se na severní straně presbytáře.

Ze zpráv a Norbertových životopisů vyplývá, že pocházel z váženého aristokratického rodu. Rozhodl se věnovat duchovní dráze. Počátky jeho působení jsou spjaty s nejvyššími kruhy - s císařským a arcibiskupským dvorem. V té době Norberta ještě lákala světská kariéra. Zásadní obrat v jeho konání přinesla až příhoda, která se odehrála v roce 1115. Norbert byl se svým sluhou na cestě do městečka Vreden. Uprostřed pouti však oba zastihla bouře. Během ní přímo před jezdci uhodil do země blesk. Norbertův kůň se splašil a shodil jej ze sedla. Během těchto dramatických okamžiků zaslechl světec hlas z nebes, který mu vyčítal dosavadní způsob života. Zmíněná příhoda představovala pro Norberta tak silný zážitek, že se rozhodl nastoupit cestu pokání a plnému oddání se křesťanské cestě.

Děj se odehrává v otevřené krajině. Z nebe kompozici diagonálně protíná blesk, který zasahuje do kamene v pravém dolním rohu. Uprostřed scény se vzepjal světcův kůň. Sám Norbert leží se zsinanou tváří pod ním. Vlevo od něj uskakuje v úleku sluha. V pozadí lze rozpoznat pastýře ženoucího stádo ovcí směrem k obydlí.

Plátno patří svou dynamicky vedenou kompozicí k nejkvalitnějším ze souboru. Malíř zde evidentně vycházel z ikonografie *Obrácení Svatého Pavla*, kterou nastolili italsí mistři Annibale Carracci a Carravaggio, a která byla do českého prostředí importována v díle Karla Škréty.

Kromě ústředního námětu zaujme zejména elegantně provedená figura Norbertova sluhu zcela nalevo, který v úleku strnul v téměř taneční pozici. Jedná se rovněž o jedno z mála Noseckého pláten, na němž se objevuje

otevřená krajina. Malíř ji dokázal podat s přesvědčivostí a dramatický prvek akcentoval v postavě pastýře ženoucího stádo ovcí.

12

Svatý Norbert přijímá poustevnické roucho a je svěcen na kněze [18]

Následující světcovo pokání demonstruje v pořadí další plátno *Svatý Norbert přijímá poustevnické roucho a je svěcen na kněze*. Obraz se nachází na jižní straně presbytáře.

Svatý Norbert oblečený do prosté žínice stojí v popředí a hledí vzhůru. Nad jeho hlavou se objevila svatozář. Dokola jej v horlivé debatě obklopují zástupci šlechtického stavu v nákladných oděvech. Nalevo od něj stojí postava v černém dobovém měšťanském obleku a poukazuje podobně jako světec na odložené Norbertovy bohaté šaty a klobouk s pštrosím pérem na zemi. Diskuzi nad světcovým počínáním rozvíjí také skupina zcela nalevo. V pozadí se otevírá scéna, kdy je Svätý Norbert svěcen na kněze.

Na rozdíl od ostatních přítomných nese postava měšťana zobrazeného vedle Norberta portrétní rysy. Mohlo by se jednat o podobiznu jednoho z mužů, kteří proboštu Míkovi předali Noseckého díla, a kteří se rovněž mohli podílet na financování olejomalb. Nabízela by se zde zejména osobnost Františka Campiona – umělcova švagra a zároveň mecenáše významných malířských zakázek v Jihlavě.

Stavba prvního kláštera v Premontré a Norbertovo setkání s Gottfriedem z Cappenbergu [19]

Následující dílo cyklu se nachází v severní části transeptu a slučuje témata *Stavby prvního kláštera v Premontré a Norbertova setkání s Gottfriedem z Cappenbergu*.

Z historie premonstrátů je známo, že jejich prvním sídlem se stalo místo zvané Premontré ve Francii, od něhož také přejali název pro svůj řád. V roce 1121 zde začali budovat první klášter. Během své pastorační činnosti se Svätý Norbert těšil velké oblibě rovněž mezi řadou představitelů šlechty. Mnozí se podle jeho vzoru vzdávali vlastního majetku a darovali jej jako prostory a prostředky pro nově vznikající seskupení.

V díle se spojují dvě epizody z Norbertova života. První je založení kláštera v Premontré a druhou setkání s Gottfriedem z Cappenbergu. V ústřední scéně k Norbertovi přichází hrabě Gottfried (Bohumír) z Cappenbergu spolu se svou manželkou Juttou a dcerou. Šlechtic poukazuje rovněž na svého bratra Ottu, který pokleká vpravo od světce. V gestu pokory a odevzdání a zároveň pohnut Norbertovým kázáním se šlechtic rozhodl společně s rodinou následovat jeho duchovní cestu. Svůj majetek včetně reprezentativního sídla poskytl řádu. Hrad Cappenberg se tak stal prvním sídlem premonstrátů v Německu. Gottfried se později zcela zřekl světského způsobu života a stal se mnichem, a pro svůj bohulibý život nakonec také světcem.

Na obraze Norbert vlídně přijímá Gottfriedovo rozhodnutí. V pozadí lze rozeznat rozestavěný kostel v Premontré. Gottfriedova dcerka svým zjevem připomíná typ mladičké Panny Marie, která se objevuje v dalších Noseckého kompozicích.

14

Svatý Norbert přijímá potvrzení řádu od papeže [20]

Na jižní straně transeptu zobrazuje další osudy premonstrátů plátno *Svatý Norbert přijímá potvrzení řádu od papeže*.

Roku 1126 byl nový řád schválen bulou papeže Honorio II.

Světec se svými spolubratry pokleká před papežovým trůnem. Honorius obklopen dvěma kardinály Norbertovi předává listinu s potvrzením řádu. Z horní části spadá za trůn mohutná červená drapérie. Vzadu za scénou ji odhruje postava muže – možný malířův autoportrét. Nalevo stojí dva strážci s halapartnami a přihlížejí hlavnímu výjevu.

15

Kázání Svatého Norberta [21]

V západní části hlavní lodi následují tři scény zahrnující Norbertovo působení a konání zázraků. Na severní straně lodi se nachází dílo *Kázání Svatého Norberta*.

Svatý Norbert je v bílém klerickém rouchu zobrazen z profilu. Jeho gesto směřuje k ženě s dítětem v náručí, které světec vzkřísil. Atmosféru zázraku podtrhují udivená gesta postav stojících okolo.

16

Svatý Norbert uzdravuje slepou ženu [22]

Další scénu Norbertova zázračného působení přináší obraz naproti na jižní straně lodi. Jedná se o plátno s názvem *Svatý Norbert uzdravuje slepou ženu*.

Dílo připomíná událost, která se odehrála během Norbertova pobytu ve Würzburgu, kde vedl bohoslužby. V okamžiku svatého přijímání podávaného z jeho rukou zde zázračně prohlédla slepá žena.

Děj se odehrává v chrámu před oltářem. Zde stojí Svatý Norbert oděn do červené kasule a žehná ženě klečící před ním. Její oči hledí nepřítomně vpřed. Záhyby modré drapérie obepínají její statné tělo. Vlasy má schované pod dvojitým šátkem, vzadu staženým do uzlu. Z ostatních přítomných nejprve upoutá postava císaře oděného do nákladného šatu s hermelínovou kožešinou. Mezi ostatními se nachází zástupci různých stavů, v jejichž pohybech a gestech se zračí údiv nad probíhajícím zázrakem. Gesta obou pomáhajících ministrantů naopak umocňují atmosféru posvátného okamžiku.

Dílo se z cyklu nejvěrněji odvolává na následovníky Caravaggiova tenebrismu – zvláště na tzv. utrechtskou školu. S díly této provenience se Nosecký mohl setkat během svého pobytu v Praze v císařských a šlechtických sbírkách. Způsob temnosvitné výstavby obrazu Nosecký absorboval také od svého přítele Michaela Václava Halbaxe, který se ji naučil u benátského tenebristy Johanna Carla Lotha. Důrazem na věrnou obrysovou linii a nádechem klasického pojetí plných objemů, zvláště v zobrazení slepé ženy, se malíř blíží stylu Johanna Rudolfa Byse.

V obraze zaujme ještě jeden detail – výsek oltářního plátna, kde lze rozpoznat klínem ukotvený kříž a lebku. Shodně utvářená část z Kristova ukřižování se nachází na Noseckého plátně *Vidění Svatého Jana Nepomuckého* v děkanském kostele v Polné.

Svatý Norbert – exorcitátor zlého ducha [23]

Poslední plátno, které náleží k Noseckého cyklu, se nachází na jižní straně hlavní lodi před hudební kruchtou. Nese název *Svatý Norbert – exorcitátor zlého ducha*.

Mnoho příběhů pojednávajících o životě Svatého Norberta hovoří o jeho schopnostech vyléčit posedlost.

Ve středu kompozice se nachází Svátý Norbert v bílé klerice s biretem na hlavě. Jeho klidné vzezření stojí v kontrastu proti dynamicky pojaté skupině dvou silných mužů, kteří se s vypětím sil snaží přidržet běsnícího muže tak, aby mu světec mohl požehnat. Zdá se, že síla světcova ducha se projevila i v tomto případě, neboť z úst posedlého odchází zlý duch v podobě čerta a dýmu. Bílý kouř vychází rovněž z úst malého děvčátka napravo a rozlíčené ženy v pozadí. Ostatní klerici v pozadí se modlí před oltářem. Vpravo dole otáčí směrem k ústřední scéně hlavu černý pes.

Kompozice nese četné klasické citace děl italské provenience. Především v ústřední trojici, kde muži přidržují posedlého muže.

Z hlediska stylového ovlivnění se soubor stává syntézou italských a nizozemských malířských vzorů. Václav Nosecký se představuje jako rozený klasik a vypravěč, který k oživení posvátného námětu neváhá použít prvky žánrové malby. Postava Svatého Norberta se o to více přibližuje zkušenosti diváka. Daný námět Nosecký popisuje s důsledností a realisticky do nejmenšího detailu. U některých scén se tak ztrácí lehkost a spolu s robustním podáním postav, obraz nabývá na těžkopádnosti. Malíři však rozhodně nelze upřít mistrovskou suverenitu,

se kterou sestavuje figury v jednotlivých kompozicích. Spolu s dovednou prací s linií a barvou, světlem a stínem, drží krok s mistry, kteří dokonale ovládli malířské řemeslo a charakter tenebristického podání a dovedou podle svých zkušeností na zakázku zhotovit obraz, který naplní očekávání objednavatele. Václav Nosecký se ve svém doksanském svatonorbetském cyklu jeví jako schopný napodobitel následovníků temnosvitné malby.

18

Vyučování Panny Marie [24]

1712

Olej, plátno, 250 x 160 cm, signováno (Wenzel Nosecky invenit et pinxit Anno 1712)

Znojmo, Římskokatolická farnost.

Provenience: Znojmo, Kostel Nanebevzetí Panny Marie a svatého Václava při premonstrátském klášteře v Louce u Znojma.

Prameny: Archiv PÚ Brno – ELMKP, poř. č. 005641.

Literatura: Wolny 1861, s. 130; Neumann 1974, s. 113; Krsek 1978 – 79, s. 62; Krsek 1981, s. 4; Jirka 1981, s. 45; Pavel Preiss 1989, s. 572; Ivo Krsek 1989, s. 357; Horová 1995, s. 569; Krsek – Kudělka – Stehlík 1996, s. 113.

V popředí scény děvčátko Maria pokleká na podušku před svou matkou svatou Annou. Ruce má sepjaté v modlitbě a zrak upírá k nebesům. Z nich k ní shlížejí andělé. Mladistvý Boží posel uprostřed plátna ukazuje k nebesům. Ostatní drobní andělíčci nahoře tvoří doplňující kompars zástupců nebes. Jedni v hravě podaném zápasu s tíhou látky nadnášejí baldachýn, další sledují ústřední dvě ženské postavy. Svatá Anna se skloněnou hlavou pozoruje své dítě a jemně jej přidržuje rukama. U jejích nohou lze

rozpoznat drobného bílého psa. Nad hlavami obou ženských postav září svatozáře ve tvaru hvězdy. V pozadí se nachází stůl se zátiším, jež tvoří zrcadlo, svícen, kytice růží, bílý šátek a snad kniha zabalená v červené látce.²⁰¹

Dílo dal poprvé do vztahu s Noseckého jménem Ivo Krsek díky nálezu umělcovy signatury a roku zhotovení.²⁰² Předtím se obraz považoval za malbu Antonína Stevense.²⁰³ V další literatuře se dílo dále objevuje pouze ve výčtu známých Noseckého realizací. Z hlediska otázky malířského stylu poukazuje Pavel Preiss na východisko oltářního obrazu ve tvorbě Michala Václava Halbaxe.²⁰⁴ Antonín Jirka naopak nachází hlavní zdroj inspirace v díle Petra Brandla.²⁰⁵ Oba proudy se ostatně v literatuře tradičně uvádí jako hlavní umělecké podněty pro Václava Noseckého.

Z formálního hlediska malba vystupuje z řady Noseckého realizací zesílením kontur a popisností, zdůrazněním detailu či druhem užitých barev. Naopak charakteristickým znakem, který autor často užívá i v dalších kompozicích, je ústřední postava podaná z profilu – zde Panna Maria. V popisu tváří obou žen je rozdíl. Zatímco dívčí obličej zvláště v partiích oka tihne ke stylizaci, hlava svaté Anny nese portrétní rysy a vnáší do díla psychologickou hloubku. Znaky Noseckého tvorby lze pozorovat také ve způsobu zobrazení drapérie, která má mnohdy povahu těžkého sukna, jež se láme v hmotných kusech. Ve stínech roucha Panny Marie prosvítá bolusový podklad, způsob práce, který Nosecký užívá velmi často. Obdobnou kompozici později autor ve skromnější poloze zopakoval ve stejnojmenném díle pro klášterní kostel minoritů v Jihlavě.

Po stránce stylového ovlivnění je dílo syntézou proudů české vrcholně barokní malby, které začaly v této době také díky Noseckému postupně pronikat na Moravu. Stopy Brandlova pojetí lze vyčíst z typiky andělů. Charakter Halbaxovy malby lze vyzorovat z práce se světlem, které se neomezuje pouze na zachycení prudkých kontrastů světla a stínů, ale všímá si také jemných nuancí přechodů, které se odráží i v barevném podání. Zaujetí pro vystižení zesponu nasvícené tváře, které odkazuje na

jeden z rysů Halbaxovy práce se světlem, lze sledovat například u andělské hlavičky v pravém horním rohu obrazu.

19

Obětování Krista v chrámu [25]

Kolem roku 1715?

Olej, plátno, 235 x 143, 5 cm, nesignováno.

Brno, Moravská galerie (Inv.č. A 1429)

Provenience: Původně umístěn v kapli svatého Josefa v bývalém jezuitském semináři. Později u premonstrátů na faře u svatého Jakuba v předsíni zimního refektáře. Poté darován faráři A. Beckertovi. Od roku 1905 ve sbírkách Muzea v Jihlavě. Převodem v roce 1967 se dostal do sbírek Moravské galerie v Brně, kde se nachází doposud.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 294 – 295, I 34, f. 179b, f. 180a; AMGB – ELMKP – Inv.č. A 1429; AMGB – Restaurátorská karta.

Literatura: Wolny 1860, s. 13; Canon 1930, s. 226; Trapp 1938, s. 143.

Podle židovského zvyku byli prvorození synové zasvěcováni Hospodinu v chrámu a stejně tak byl symbolicky obětován i novorozený Kristus. Noseckého pojetí patriarchy Simeona jako židovského velekněze vychází z apokryfního *Evangelia podle Jakuba*.

V centru kompozice stojí Svatý Simeon a v náručí drží nahé dítě Krista. Pod nimi klečí Panna Maria a vztahuje k děťátku ruce. Za ní se nachází dítě s dvěma hrdličkami, které budou přineseny jako oběť. V pozadí za nimi pak hlavnímu výjevu přihlíží Svatý Josef s hořící svící. V levé části kompozice diváka do děje vtahuje repousoirová postava Svatého Jáchyma. Za jeho zády prosvítá hlava staříčké Svaté Anny. Boží přítomnost u posvátného výjevu evokují otevřená oblaka s hlavičkami andělů.

Nejstarší zprávy o díle pocházejí z rukopisu Jana Petra Cerroniho.²⁰⁶ Podle jeho záznamů se obraz původně nacházel v kapli svatého Josefa v jezuitském semináři. Objednavatelem bylo měšťanské bratrstvo Maria Reinigung u Svatého Ignáce. Podle zpráv někdejšího ředitele Obrazárny v Jihlavě Hanse Canona, který dílo uvádí v seznamu děl obrazárny jihlavského muzejního spolku, plátno vystřídalo mnoho rozličných míst svého uložení.²⁰⁷

Již Cerroni uvedl, že tohoto obrazu si pozdější významný jihlavský malíř Jan Nepomuk Steiner cenil natolik, že jej pro sebe okopíroval.²⁰⁸

Dílo se vyznačuje mistrně vedenou kompozicí. Z postav vynikají zejména figury tvořící pomyslný trojúhelník kolem novorozeného Ježíška. Patriarcha Simeon, Panna Maria a Svatý Jáchym. Samotné dítě ve středu kompozice je podáno s něhou a empatií a může odkazovat na pozdější Noseckého malbu narozené Panny Marie v oltářním obraze v Želivi. Zejména ve výrazech Panny Marie a Svatého Simeona se zračí hloubka psychologického ponoření se do situace zobrazovaných postav. Ostatní figury námětu již stojí formálně i fakticky v pozadí malířova zájmu a ve svém pojetí se již od přesvědčivého podání hlavních protagonistů distancují.

20-21

Svatá Pavlína; Zasnoubení Panny Marie [26, 27]

1718

Olej, plátno, 195 x 120 cm; 92 x 85 cm; nesign.

Olomouc, Římskokatolická farnost u svatého Mořice.

Provenience: Olomouc, kostel svatého Mořice.

Prameny: ZAO-O, *Zlomky registratur – dodatek*, inv.č. 4837, 4842; Archiv Římskokatolická farnost u svatého Mořice – EKMKP, inv. č. II.3D – 18 – 2/2.

Literatura: Wolny 1855, s. 220 - 221; Zlámal 1939, s. 53-55; Musil – Nerychel 1990; Mlčák 1993, s. 393 – 399; Togner 1996, č. kat. 13; Zelenková 2005, s. 27 – 45; Togner 2008, s. 38, 111.

Monumentální oltář v závěru kostela svatého Mořice v Olomouci obsahuje dvě malířská díla. Ústřední obraz *Svaté Pavlína a Zasnoubení Panny Marie* v oltářním nástavci.

Příběh mučednice svaté Pavlína se odehrává v době raného křesťanství. Vypráví, že byla dcerou žalářníka Artemia, kterou posedl zlý duch. Tohoto zajetí ji zbavil svatý Petr Exorcista. Následkem zázraku uzdravení pak svatá Pavlína spolu se svým otcem a matkou přijali křest. Za svou víru však byli posléze pronásledováni a při zajetí se jí odmítli vzdát. Proto byl Artemius nakonec sťat a svatá Pavlína spolu se svou matkou ukamenována ve skalnaté hrobce.²⁰⁹

V mistrně komponované scéně svatá Pavlína v prosbě pokleká v oblacích a její oči míří v modlitbě vzhůru. K zdůraznění vroucnosti své prosby a jako dokladu své mučednické smrti si levicí tiskne k srdci palmovou ratolest. Pravicí poukazuje na nemocné morem ležící u jejích nohou. Z popředí vystupuje postava muže s hlavou ovázanou šátkem, jenž prosí za záchranu své rodiny – umírající matky s plačícím dítětem v pozadí jeho figury. Napravo od něj se krčí kostlivec – symbol morové nákazy se smrtonosným šípem namířeným vzhůru. Zdá se, že jeho moc již byla silou přimluvy světice potlačena, neboť anděl – ochránce zobrazený nad ním, zasouvá svůj meč zpět do pochvy. Kompozici doplňují postavy andílků, kteří dotvářejí obrazový děj. Jedni vzhlížejí ke svaté Pavlíně nebo ji adorují, další si hrají s kameny – nástroji její mučednické smrti.

Nad hlavním oltářním obrazem se v nástavci nachází dílo *Zasnoubení Panny Marie* [27]. Námět vychází z Novozákonního apokryfu. V popředí stojí postavy dvou snoubenců. Nalevo mladička Panna Maria s věncem růží na hlavě. Naproti ní svatý Josef, který jí na ruku navléká prsten. V druhé ruce drží hůl, jež rozhodla o jeho

vyvolení. Velekněz v pozadí žehná jejich spojení. Po stranách přihlížejí další účastníci obřadu.

Gregor Wolny zmiňuje ve výčtu zachovaných památek v kostele svatého Mořice oltář svaté Pavlíny.²¹⁰ Jako možného autora uvádí Jana Kryštofa Handkeho. S Noseckého jménem obě oltářní plátna spojuje až Bohumil Zlámal.²¹¹ Archivní dokumenty související s realizací oltáře a malířskou výzdobou publikoval Milan Togner.²¹² Přesná datace vzniku oltáře a realizace malířských děl spolu s jednotlivými autory je popsána v průvodci kostela svatého Mořice.²¹³ Odrazu kultu olomoucké patronky svaté Pavlíny v uměleckých dílech věnoval první obsáhlou studii Leoš Mlčák.²¹⁴ V jeho článku nechybí ani Noseckého dílo, které ovšem podle nápisu ve středu retabula klade do roku 1716. Podobně tak Petra Zelenková, která navazuje na Mlčákovy závěry a obohacuje téma uměleckého ztvárnění svaté Pavlíny coby ochránkyně proti moru o nové souvislosti.²¹⁵ Zaměřuje se především na typ znázornění a ikonografii svaté Pavlíny, které v moravském prostředí nastolil Antonín Martin Lublinský. Prvotní známé vyobrazení světice podle Lublinského návrhu se nachází na *Univerzitní tezi Antonína Mitzkyho*. Kompozice se stala určující pro řadu následných zobrazení olomoucké patronky včetně Noseckého plátna.

Noseckého realizace pro svatomořický chrám nechybí ani v publikaci o *Barokním malířství v Olomouci* Milana Tognera.²¹⁶ Autor zde malíře charakterizuje jako předjímatele proudů české vrcholně barokní malby – především díla Petra Brandla a Michaela Václava Halbaxe, které se v moravském prostředí plně projeví až od poloviny dvacátých let 18. století.

Jako jedinečný doklad o původním návrhu oltáře svaté Pavlíny se v pobočce Zemského archivu v Olomouci dochoval nákres architektury oltáře spolu se smlouvou o jeho vyhotovení mezi kameníkem Václavem Renderem a magistrátem.²¹⁷ Součástí souboru dokumentů a návrhů jsou dvě přípravné kresby pro sochařskou výzdobu. Archivní materiál doplňuje smlouva o realizaci malířských děl mezi Václavem Noseckým a olomouckým magistrátem.²¹⁸

Myšlenka založení oltáře v hlavním městském kostele vzešla z potřeby vyjádřit vděčnost olomoucké patronce za odvrácení zhoubné vlny morové epidemie v letech 1714 až 1716²¹⁹ a také jako prosba o její budoucí neuhasínající přízeň. Smlouva s kameníkem Václavem Renderem o budoucí zhotovení díla datovaná 4. únorem 1716 obsahuje popis mramorového oltáře, plánovaný rozpočet a doklady o vyplacení a přijetí peněžních záloh. Lavírovaná kresba návrhu má v porovnání s výslednou realizací střízlivější charakter. Tvar retabula se čtyřmi torčovanými sloupy zůstal zachován. Forma nástavce se ovšem liší. Zajímavým dodatkem jsou vlastní Renderovy náčrty oltářních obrazů. Svatou Pavlínou zpodobňuje v oblacích obklopenou anděly, z nichž k ní jeden pozdvihuje lebku. V oválném obraze v nástavci z oblak září Boží oko. Významným doplňkem archivních materiálů, které se vztahují k oltáři svaté Pavlíny, jsou kresebné návrhy soch. Za autora sochařské výzdoby se považuje Filip Sattler.²²⁰ Skici pocházejí pravděpodobně z jeho ruky.²²¹ Jedná se o postavy třech andělů s atributy, které souvisí se svatou Pavlínou jako ochránkyní proti moru – mečem, lebkou a věncem. Zdá se, že těmito figurami a jejich atributy se nechal inspirovat Václav Nosecký v obou oltářních obrazech. Původní Lublinského schéma zobrazení svaté Pavlíny v typické pozici jako klečící se zraky upřenými vzhůru tak obohatil o postavy dvou „mladistvých“ andělů. Téměř se shodným gestem jako u anděla s mečem v nástavci oltáře se setkáváme u postavy nebeského ochránce v pravé dolní části kompozice. Na rozdíl od Sattlerova anděla, který bojovně vytahuje meč z pochvy, zasouvá jej anděl na Noseckého plátně zpět. Porovnáme – li však základní postoj obou nebeských poslů, zdá se téměř shodný. Také okřídlená postava v pozadí svaté Pavlíny vychází z gesta sochy anděla s lebkou v nástavci. Hlavní trojici sochařské výzdoby v horní části oltáře pak uzavírá figura s věncem. Tento atribut by mohl souviset s výběrem tématu *Zasnoubení Panny Marie*, kde hlavu Panny Marie zdobí věnec růží.²²² Význam by mohl tkvět v podtržení panenství a mravní bezúhonnosti Kristovy matky v souvislosti se shodnými vlastnostmi světice. Svatá Pavlína zde však mohla vzdáleně pro svůj oltář přijmout původní atribut jiné ochránkyně proti moru – svaté Rozálie. Kromě figur andělů inspirovaných

Sattlerovými sochami, Nosecký k původní Lublinského kompozici připojil postavy nakažených morem, na jejichž utrpení se světice ve svých prosbách k Bohu odvolává. Podle dochované smlouvy o realizaci obou malířských děl ze dne 4. února 1718 získal Václav Nosecký od magistrátu finanční odměnu 300 zlatých.²²³ Datování oltářních obrazů se tak posouvá o dva roky dále po dokončení kamenických a sochařských prací.

Svatomořický oltářní obraz svaté Pavlíny měl v olomouckém prostředí další ohlasy. Jako inspiraci a dokonce i možné autorství předlohy dává do souvislosti s Noseckého jménem Milan Togner při popisu díla *Doktorské teze Jana Gotschalkovského* z roku 1731.²²⁴ Figura svaté Pavlíny zde v zrcadlovém obrácení sleduje původní Noseckého kompozici. Na ni se odvolává také akvarelový obraz *Svaté Pavlíny* ze sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci z roku 1758.²²⁵

22 - 25

Soubor obrazů čtyř evangelistů [28, 29, 30, 31]

Kolem roku 1720?

Olej, plátno, 82 x 65 cm, nesignováno.

Jihlava, Římskokatolická farnost.

Provenience: Dříve součást nástrovní výzdoby kostela svatého Jakuba ve Vílanci u Jihlavy. Dnes v knihovně farního úřadu u svatého Jakuba v Jihlavě.

Prameny: Cerroni 1807, I 34, f.181b; Rollová 1972, s. 15; Čumpl 1997, s. 49.

Literatura: Trapp 1938, s. 144; Neumann 1974, s. 90; Krsek 1981, s. 4; Jirka 1991b, s. 184; Krsek 1989, s. 357; Preiss 1989, s. 572; Horová 1995, s. 569.

Čtyři podobizny evangelistů s atributy jsou zasazeny do oválných rámců.

Věkem nejmladší *Evangelista Jan* [28] je zobrazen z profilu. Jeho hlava nasedá na masivně podaný krk. Jeho oči hledí vzhůru. V ruce třímá brk a zapisuje do

otevřeného evangelia. Za jeho zády lze rozpoznat jeho atribut – černého orla. Sám evangelista je oděn do hnědého roucha pokrytého červenou drapérií.

Evangelista Matouš [29] má podobu hnědovlasého muže středního věku s plnovousem. Evangelium přidržuje v podpaží, ruku opírá o hrud'. Napravo v pozadí prosvítá drobná hlava andílka. Matouše halí červený oděv překrytý žlutým pláštěm.

V gestu zamyšlení si *Evangelista Lukáš* [30] svou pravici přimkl k bradě. Hledí na diváka. Jeho hlavu již zčásti pokryla pleš, týl halí bílé prošedivělé vlasy. Lukášův oděv je předveden v odstínech modré. Evangelium je volně položeno na stole před ním. Pravou část pozadí vyplňuje mohutná realisticky pojatá hlava býka.

Bělovousý kučeravý stařec *Evangelista Marek* [31] sklání hlavu k rameni a dívá se směrem k divákovi. Pravicí listuje v evangeliu, levicí si opírá hlavu. Tmavý evangelistův oděv halí bílé roucho. Markův atribut – lev k němu vzhlíží z pozadí.

Nejstarší pramenné zprávy o oválných obrazech čtyř evangelistů lze najít u Jana Petra Cerroniho v seznamu Noseckého prací v Jihlavě.²²⁶ Právě tento soubor je jediným dílem v Cerroniho přehledu, které se nevztahuje přímo k Jihlavě, ale k blízkému okolí. Podle historikovy zprávy tvořil soubor původně součást výzdoby stropu kostela svatého Jakuba ve Vílanci nedaleko Jihlavy. Podle popisu se obrazy jednotlivých evangelistů nacházely v rozích stropu. Sám Cerroni však uvádí, že již díla nespatriil, neboť byla před pár lety odstraněna.

V literatuře se soubor dosud objevoval jako součást přehledu Noseckého díla. Bližší informaci slohového kontextu obrazů čtyř evangelistů přinesl pouze Jaromír Neumann, který je charakterizoval jako „*příbuzné Halbaxovi a přece osobitě vyhraněné*“.²²⁷

Halbaxovým figurám se nejvíce přibližuje podobizna *Evangelisty Jana* svým mohutně pojatým krkem a jemnou světelnou stavbou objemů v inkarnátu. Jistou snahu přiblížit se naopak živelnému pojetí rukopisu Petra Brandla lze spatřit v provedení kučeravých vlasů a vousů *Evangelisty Marka*. Všechny čtyři podobizny zaujmou svým dynamickým a v malbě suverénním pojetím. Z vyobrazených atributů

vyniká především realisticky podaná hlava býka u *Evangelisty Lukáše*, který by mohl být také Noseckého autoportrétem, jak bývalo zvykem. Tomuto tvrzení by odpovídal i věk zobrazeného, poněkud realističtěji vyobrazený oděv či zamyšlený pohled obohacený o psychologickou hloubku.

Inspiraci podobiznami Noseckého čtyř evangelistů lze hledat u jeho žáka Jana Kaliny, který na ně volně navázal v nástrovní malbě klášterní knihovny v Želivi.²²⁸

Kvalitně provedené patrně autorské kopie celého souboru s pozměněným formátem do tvaru obdélníku se nacházejí ve sbírkách Muzea Vysočiny v Jihlavě.²²⁹

26

Josef vykládá faraonovi sny [32]

Kolem roku 1723

Olej, plátno, 111 x 135 cm, nesign.

Kroměříž, Arcidiecézní muzeum, Inv. č. KE 1814, O 187.

Provenience: Od konce 18. století součást paneláže galerie Jídelního sálu.

Restaurování: V. Jasper v roce 1899.

Literatura: Breitenbacher – Dostál 1930, s. 100, č. kat 187; Neumann 1974, s. 90; Jirka 1981, s. 46, Krsek 1989, s. 356; Jirka 1998, s. 289-290, č. kat. 295.

Námět díla vychází z jedné z často zobrazovaných starozákonních historií ze života Josefa. Syn patriarchy Jáкова nadaný vizionářskými schopnostmi předpovídá egyptskému faraonovi budoucích sedm úrodných a sedm bídných let.²³⁰

Dílo bylo v minulosti zařazeno mezi katalogová hesla Kroměřížské obrazárny, naposledy se mu věnoval Antonín Jirka.²³¹ Autor dal poprvé obraz do vztahu s tvorbou Václava Noseckého v samostatném článku o ilustracích pro *Agendu olomouckého biskupství*, kde obraz uvedl společně s jeho pravděpodobným typologickým

protějškem *Dvanáctiletého Ježíše v chrámu*.²³² Zároveň upozornil na stylové východisko malby v tvorbě Michaela Václava Halbaxe a Petra Brandla. V katalogu Kroměřížské obrazárny následně své poznatky zúročil v samostatném hesle.²³³ Zde plátno vročil do období druhého známého Noseckého pobytu na biskupském dvoře kolem roku 1723, kdy vyšla také zmíněná Agenda. Antonín Jirka si povšiml shodných prvků, které obraz s ilustracemi spojují. A to především v dětských postavách pážat v popředí v charakteristickém kostýmu, které typem vycházejí z Halbaxových chlapeckých figur.

Vedle ostatních Noseckého pláten působí obě kompozice ze sbírek kroměřížské obrazárny poněkud strojeně. Přes monumentální podání drapérie, která se snaží do děje vpravit chybějící vzrušení, postrádají postavy hlubší zájem o autentické vyjádření daného námětu, znaku, který spojuje mnoho autorových děl. Zdá se, jako by obě plátna malíř vytvářel v časovém napětí, zahrnut patrně dalšími zakázkami. Téma starozákonní historie Josefa zřejmě Noseckého proslavilo, neboť mnoho děl tohoto námětu se dochovalo přímo z jeho ruky nebo z kopií podle jeho obrazů.²³⁴ Poněkud fádňí vyjádření postoje a psychologie postav mohla zapříčinit také skutečnost, že podobný námět malíř vytvářel již poněkolikráté. Zrcadlově obrácenou analogii ústřední postavy Josefa lze najít v mladistvém proroku Danielovi v zákupské *Belsazarově hostině*.²³⁵ Obdobu postoje dvou pážat v popředí lze nalézt u dvou žen v oltářním obraze *Narození Panny Marie v Želivi*.²³⁶ Plátno dokládá, že postupem let se kvalita Noseckého děl poněkud měnila a z kompozic se vytrácelo intimní podání plné empatie pro daný námět, kterým vynikala jeho díla z přelomu století. Především od dvacátých let nabývala jeho plátna na stylizaci a schematičnosti a Nosecký se tak stával vlastním epigonem.

27

Dvanáctiletý Ježíš v chrámu (Ježíš v chrámu mezi učenci) [33]

Kolem roku 1723

Olej, plátno, 131 x 175 cm, nesign.

Kroměříž, Arcidiecézní muzeum, Inv.č. KE 988, O 273.

Provenience: Od konce 18. století součást paneláže galerie Jídelního sálu.

Literatura: Breitenbacher – Dostál 1930, s. 120, č. kat 273; Jirka 1981, s. 46, Krsek 1989, s. 356; Jirka 1998, s. 290, č. kat. 296.

Příběh Krista, který se zatoulal svým rodičům a byl nalezen až po třech dnech v horlivé disputaci s učenými staršími v chrámu, vychází z Lukášova evangelia.²³⁷

Noseckému dílo společně s kompozicí *Josef vykládá faraonovi sny* připisal Antonín Jirka na základě analogie umělcových ilustrací pro *Agendu olomouckého biskupství*.²³⁸ Obě díla pak uvedl v samostatných heslech katalogu *Kroměřížské obrazárny* a označil je za typologické protějšky.²³⁹ Obraz charakterizoval jako zrcadlově obrácenou variantu stejnojmenného Noseckého plátna pro děkanský kostel v Mikulově.

S tímto tvrzením však nelze úplně souhlasit, neboť přes množství shodných prvků zvláště v repoussoirových postavách učenců nalevo, se obě kompozice značně liší. Anatomické nepřesnosti v provedení figur a nelogické navázání drapérie na tělo (rukáv, který nepřírozeně ční nad Kristovou rukou) snižují přesvědčivé vyznění námětu. Obraz tak v kvalitě zaostává za svým protějškem. Nelze s přesností určit, do jaké míry se na plátně podílel sám mistr a čím přispěli jeho uředníci. Plátno však přesto svědčí o určitém poklesu kvality Noseckého díla ve dvacátých letech 18. století.

28

Svatý Florián [34]

1725

Olej, plátno, 209 x 133 cm (ovál), nesign. Na zadní straně plátna letopočet 1725.

Moravská galerie v Brně (Inv. č. A 1430).

Provenience: Původně umístěný v dominikánském klášteře v Jihlavě. Po zrušení klášteře v roce 1784 v klášteře minoritů. Za účelem restaurování jej klášter v roce 1895 předal Muzeu v Jihlavě. V roce 1967 jej získala převodem Moravské galerie v Brně, kde se nachází dodnes.

Restaurováno: Naďa Mašková v roce 2005.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 308, 309; I 34, f 179b; AMGB - Naďa Mašková, *Restaurátorská zpráva*, Praha 2005.

Literatura: Wolny 1860, s. 7; Canon 1930, s. 222, 224, 226; Trapp 1938, s. 143; Šeferisová – Loudová 2009, s. 409.

Ústředním motivem oválné kompozice je postava svatého Floriána, který se vznáší na oblacích nad Jihlavou a uhasíná ve městě požár. Florián v oděvu římského vojína vzhlíží k nebi. V levici drží červený praporec, zatímco pravicí kyne andílkovi s vědrem vody, aby zastavil vzniklý oheň, který se mezitím rozšířil za branou města. V dolní části kompozice je provedena reálná veduta Jihlavy. Kostel svatého Jakuba a kostel svatého Ignáce září ve své bělosti jako dvě hlavní dominanty. Město obepínají středověké hradby. Před nimi se rozprostírá pole, kde lidé v chvatu běží na pomoc. Shůry na celou scénu shlíží dva andílci.

J.P.Cerroni spojil obraz s Noseckého jménem a uvedl jej v podrobném výčtu malířových jihlavských realizací pod klášterem minoritů.²⁴⁰ Stručně plátno popsal jako oválný obraz se svatým Floriánem, který se vznáší v oblacích nad vedutou města Jihlavy. Z poznatků

Cerroniho vyšel také Gregor Wolny.²⁴¹ Dílo bylo dáno do spojitosti s Cerroniho popisem teprve nedávno.²⁴²

Další podrobné informace o plátně se *Svatým Floriánem* lze nalézt ve starší literatuře, především v přehledu děl obrazárny Muzea v Jihlavě od tehdejšího ředitele Hanse Canona.²⁴³

Obraz nese typické prvky Noseckého malby. Práci s prosvítáním červenohnědého bolusového podkladu v místech stínů a polostínů, v typice postav a v charakteru podání drapérie. Bohužel původní barevná vrstva byla nešetrným čištěním v minulosti poškozena a v částech odřena, takže vlastní malířův rukopis již není tolik patrný. To ovšem neubírá celkovému dynamickému vyznění díla v tvarově i barevně vyvážené kompozici.

O kvalitách Noseckého plátna svědčí také fakt, že na něj v kompozici navázali další umělci, jak dokládá například obraz *Svatého Floriána* od Karla Františka Teppera, který se datuje do stejného roku.²⁴⁴

29 - 32

Soubor obrazů čtyř evangelistů [35, 36, 37, 38]

Po roce 1725.

Olej, plátno 76 x 60,5 cm, nesign.

Jihlava, Muzeum Vysočiny (Inv.č. Ji-25/C/372; Inv.č. Ji-25/C/373; Inv.č. Ji-25/C/374; Inv.č. Ji-25/C/375).

Provenience: Muzeum Vysočiny obrazy dostalo darem v roce 1941 ze zrušeného městského špitálu.

Prameny: AMV – Inv.č. Ji-25/C/372; Inv.č. Ji-25/C/373; Inv.č. Ji-25/C/374; Inv.č. Ji-25/C/375; Čumpl 1997, s. 39,49.

Literatura: Jirka 1991b, s. 184.

Jedná se o kvalitní téměř shodné kopie Noseckého čtyř evangelistů, kteří se nacházejí na farním úřadě při kostele svatého Jakuba v Jihlavě. Obě série se odlišují především formátem. Původní Noseckého čtveřice evangelistů má oválný tvar, cyklus z Muzea Vysočiny formát obdélný.

Při bližším zkoumání charakteru rukopisu je patrné, že se malíř striktně řídil předlohou. Tento závěr vyplývá z poněkud sevřenější formy, jež se snaží napodobit původní tvar a barevné přechody. Přesto však čtveřice působí dynamicky zejména svou barevností a živým suverénním malířským podáním. Podle zmíněných kvalit lze snad plátna označit za Noseckého autorské kopie.

33

Dvanáctiletý Ježíš v chrámu [39]

Kolem roku 1725.

Olej, plátno, 120 x 250 cm, nesign.

Mikulov, Římskokatolická farnost.

Provenience: Mikulov, kostel svatého Václava. Nyní umístěn na farním úřadu u kostela svatého Václava.

Prameny: Archiv PÚ Brno – ELMKP, poř. č. 110312.

Literatura: Krsek 1978 – 79, s. 62; Krsek 1981, s. 4; Jirka 1981, s. 45; Ivo Krsek 1989, s. 357; Horová 1995, s. 569; Krsek – Kudělka – Stehlík 1996, s. 113; Samek 1999, s. 493.

Ústředním motivem obdélného plátna je postava dvanáctiletého Ježíše obklopeného učenci. Scéna vychází z evangelia svatého Lukáše.²⁴⁵ Vypráví příběh mladého Krista, který se během návratu z Jeruzaléma ztratil a byl nalezen teprve po třech dnech v disputaci s židovskými mudrci v chrámu.

Mohutný proud světla zleva ozařuje chlapeckou Kristovu postavu a dopadá dále na figuru patriarchy, se kterým vede diskuzi. Stařec se sklání nad kodexem, v němž pravíci listuje a levíci ukazuje na Ježíše. Debatě naslouchá učenec v pozadí. Kompozici dotvářejí dvojice mudrců v živém rozhovoru vlevo a vpravo. V pozadí výjevu lze rozeznat dekorovaný vstup do chrámu či zrcadlo. Zdrojem světla v místnosti je kovový lustr ve tvaru hvězdy. Roucho Krista září kadmiovou červení společně s kobaltově modrou drapérií. Ostatní mudrci jsou malováni v tlumenějších barvách, z nichž převažují okry a hnědě.²⁴⁶

Literatura doposud malbu citovala pouze v součtu známých dochovaných Noseckého prací. Jako možné dílo Václava Noseckého jej poprvé uvedl Ivo Krsek,²⁴⁷ který jej později charakterizoval jako doklad postupného úpadku malířovy kvality.²⁴⁸

Na rozdíl od jiných Noseckého kompozic plátno postrádá větší míru psychologické angažovanosti postav. Tvář Krista vyznívá ve svém výrazu planě, což podtrhuje také Ježíšův pohled ubírající se do prázdna. Dramatičnost diskuze tak umocňují především gesta. Hlava patriarchy zobrazena z profilu nese určitou míru stylizace zejména v partiích oka, kterou lze sledovat také u jiných Noseckého děl. Typy hlav učenců vpravo se objevují v díle Noseckého současníka a následovníka Karla Františka Teppera.²⁴⁹

Otázkou zůstává, zda se skutečně jedná o originální plátno či pozdější kopii. Kompozice totiž vyznívá ve svém důsledku mnohem „rustikálnějším“ dojmem než jiná dochovaná Noseckého plátna, pro která je typická jemná práce s valérem a empatie pro vyjádření vztahu mezi postavami. Také barevnost společně s uchopením objemů zůstává v porovnání s autorovou užívanou tonalitou příliš výrazná. Tímto charakterem má dílo blíže k jinému obrazu *Josef a Putifarova žena*.

Mnoho společných prvků s plátnem *Dvanáctiletého Ježíše v chrámu* nese oválná freska se stejným námětem Noseckého syna Siarda Noseckého v Teologickém sále Strahovského kláštera v nástěnném cyklu *Vera sapientia demonstratur*.²⁵⁰ Dílo cituje jak v postavách (dvě repousoirové figury učenců v popředí, Kristus s jemně zářícím

nimbem, patriarcha sklánějící se k němu), tak v detailech (kodex ležící na zemi, kovový lustr ve tvaru hvězdy). Základna Siardova způsobu uchopení světla nese pouze dozvuky tenebristického podání. Kompozici zalévá jasné denní slunce. Malířský styl Noseckého syna v sobě nese zejména v podání drapérie větší švih a neulpívá tolik na detailech.

34

Josef a Putifarova žena [40]

Po roce 1725

Olej, plátno, 138,5 x 108 cm, nesign.

Jaroměřice na Rokytňou, zámek.

Provenience: Zámek Plandry. Nyní v depozitáři zámku v Jaroměřicích nad Rokytňou (Inv.č. J-2136).

Restaurování: Restaurováno.

Prameny: Čumpl 1997, s. 27, 39, č. kat. 70.

Literatura: Jirka 1991b, s. 184 – 185.

Příběh Josefa sváděného ženou správce Putifara ke hříchu smilstva dějově předchází jeho vsazení do vězení.²⁵¹ Obraz *Josef a Putifarova žena* je pendantem díla *Josef vykládá sny ve vězení*, které se rovněž nachází ve sbírkách jaroměřického zámku.

Děj se odehrává ve správcově ložnici. Dramatičnost umocňuje vzedmuté červené a zelené roucho prchajícího Josefa. Napůl odhalená správcova žena, jež odpočívá na lůžku, jej zachycuje jako budoucí důkaz pro své křivé obvinění. Výrazy obou postav však postrádají hlubší psychologický výraz, který se v případě Putifarovy ženy omezuje pouze na náznak potutelného úsměvu. Josefova tvář vyznívá i přes pokus o vyjádření úleku či zděšení planě. Kompoziční uspořádání vlající drapérie společně s živým a jasným podáním barev a zdůrazněním objemů tak zůstávají jedinými prostředky, které umožňují vylíčit výjev s patřičným dramatickým akcentem.

V souvislosti s jeho protějškem, dílem *Josef vykládá sny ve vězení*, obraz poprvé v literatuře uvedl Antonín Jirka.²⁵² Na rozdíl od prvně jmenovaného obrazu jej však nezařadil mezi díla Václava Noseckého, ale jiného nejmenovaného malíře. Milan Čumpl představil obraz jako jedno z hesel inventáře zámku v Plandrech, který zpracovával pro svou diplomovou práci.²⁵³ V návaznosti na Jirkovy závěry kompozici přiřadil neznámému českému mistru. Přesto však vyslovil domněnku, že by dílo mohlo pocházet rovněž z ruky Václava Noseckého. Svoji úvahu podpořil srovnáním společných znaků obou protějškových děl.

Obě díla se shodují jak v tématu, tak také v rozměrech. Pokud by se však měla přiřadit k autorství jednoho malíře, vyvstává mnoho nejasností. Charakter malby obou pláten se značně liší. *Josef vykládající sny ve vězení* evidentně kvalitou z hlediska jemnější práce s modelací a uceleností kompozice svůj protějšek převyšuje. Přestože se ústřední postava Josefa poněkud vymyká z repertoáru mladistvých typů Noseckého děl, zjev spoluvězně se naopak na malířovo dílo odvolává. Stopy malířova rukopisu lze vyčíst ze způsobu práce s drapérií, prosvítání bolusového podkladu na Josefových bílých rukávech či v jemné modelaci světla a stínu inkarnátů. *Josef a Putifarova žena* se vyznačuje ostřeji vedenou linií a zdůrazněním objemové složky. Hledala – li by se možná paralela k této kompozici mezi Noseckého dílem, charakterem malby by se jako nejbližší jevil obraz *Dvanáctiletého Ježíše v chrámu* z děkanského kostela svatého Václava v Mikulově.²⁵⁴ Výrazy jemně stylizovaných postav na obou plátnech mají shodně neurčitý charakter a pohled směřují do prázdna. Důraz je obdobně kladen na zvýraznění objemů a linie.

Dílo patří bezpochyby do okruhu Václava Noseckého. Otázkou ovšem zůstává, do kterého období Noseckého činnosti by jej bylo možné zařadit. Zalíbení v zobrazení poloobnažené Putifarovy ženy směřuje spíše k světským nežli církevním řadám možných objednavatelů. Jméno Josefa Ignáce Zeba, stavitele zámku v Plandrech, odkud obraz pocházel, jako možného zadavatele je nasnadě. Vzestup tohoto význačného jihlavského obchodníka se sukнем se však řadí až do druhé poloviny

dvacátých let 18. století. Domnívám se, že dílo *Josef a Putifarova žena* vzniklo podle charakteru malby a možného objednavatele později než jeho protějšek. Plátno by se tedy mohlo zařadit do tvůrčího období v druhé polovině dvacátých let 18. století.

35

Mystické zasnoubení Blahoslaveného Heřmana Josefa s Pannou Marií²⁵⁵ [41]

Po roce 1725

Olej, plátno, 158, 5 x 101,5 cm, nesign.

Strahov, Královská kanonie premonstrátů (Inv.č. O 313).

Provenience: Podle štítku na zadní straně plátna dříve v Roudnici nad Labem (DR 314). Ve dvacátých letech 20. století přemístěn do depozitáře Strahovského kláštera, kde se nachází dodnes.

Prameny: ASK – EK, Inv. č. O 313.

Literatura: Nepublikováno.

Blahoslavený Heřman Josef patří k významným premonstrátským patronům. Je známo, že se kolem roku 1150 narodil v Kolíně nad Rýnem. Ve dvanácti letech vstoupil do premonstrátského kláštera v německém Steinfeldu. S jeho osobou se spojuje hluboká úcta k Panně Marii, která byla také objektem jeho mystických vizí.

Heřman Josef klečí na nízkém stupínku před Pannou Marií. Z její ruky přijímá zlatý prsten. Účastníkem posvátného výjevu je rovněž anděl, který přidržuje světcovu ruku. Levici si světec tiskne na srdce. Je oděn do světlého klerického roucha. Kolem krku mu oranžová štola splývá volně dolů. Bílý biret odložil před sebe na zem. Pannu Marii halí modročervené roucho. U nohou leží její atribut – bílá lilie. V pozadí se výjev otevírá do volné krajiny, kde stojí kostel s dvěma věžemi s cibulovou střechou.

V zobrazení obou ústředních postav lze zpozorovat značné rozdíly v kvalitě. Zatímco klečící figura Heřmana Josefa působí v charakteru podání světcovy podoby i v jemné práci s valéry přesvědčivě, nepřírozeně vyhlížející Mariina tvář ubírá dílu na výrazovém účinku. Dovedná práce s postizením světla a stínu a jejich měkkých přechodů vynikne zejména ve ztvárnění Heřmanova roucha, na kterém se odráží Mariin stín. Malíř zajímavě rozlišil svatozář obou světců. Nad hlavou premonstráta má aureola podobu zlaté kružnice, zatímco Mariino svaté znamení vyhlíží jako zářící disk. Shodné rozlišení a obdobný charakter Mariiny svatozáře přináší také jiná Noseckého díla s mariánskou tematikou.

Původní provenience tohoto obrazu dosud není jistá. Mnohé by mohl napovědět charakter stavby v pozadí. Pro její spíše obecný vzhled se jí však dosud nepodařilo spojit s některým konkrétním premonstrátským sídlem.

36

Vyučování Panny Marie (Svatá Anna) [42]

1728

Olej, plátno, 130 x 85 cm; nesign.

Jihlava, Římskokatolická farnost při minoritském kostele Nanebevzetí Panny Marie.

Provenience: Jihlava, Minoritský kostel Nanebevzetí Panny Marie (třetí pilíř vpravo směrem od vstupu).

Prameny: MZA, E 50, Pamětní kniha 1711 – 1773, f 39 a; Cerroni 1807, I 32, s. 307; C 34 f 179b.

Literatura: Wolny 1860, s. 7; Trapp 1938, s. 143; Krsek 1989, s. 357; Samek 1999, s. 95.

V minoritském kostele Nanebevzetí Panny Marie se na třetím pilíři vpravo směrem od vstupu nachází oltář svaté Anny. Jeho protějškem je na levém pilíři

umístěný oltář svatého Josefa. Oba menší svatostánky mají shodný charakter kamenické výzdoby i formy oltářního obrazu ve tvaru kasule.

Podle apokryfního evangelia Panna Maria již v dětství vynikala zájmem o vzdělání a teologické disputace. Úlohu její učitelky nejčastěji sehrává, stejně jako na Noseckého obraze, matka Panny Marie – Svatá Anna. Panna Maria je zobrazena jako světlovlasá dívenka z profilu. Předčítá matce z knihy. Svatá Anna stojí nad ní a v pečovatelském gestu jí svou ruku klade na záda. Má podobu starší ženy s rouškou na hlavě. Shlíží k děvčátku. Prostor nad její hlavou zdobí kružnice svatozáře. Panna Maria je oděna v růžových šatech. Vlasy má sčesané do drdolu a její účes kráší modrá stuha. Nad hlavou jí září drobná aureola.

Oltář svaté Anny poprvé v literatuře popsal Gregor Wolny.²⁵⁶ Domníval se, že dílo spolu s oltářním plátnem *Smrti svatého Josefa* namaloval buď Václav Nosecký nebo Petr Brandl. Dodal, že svatostánek byl spolu se svým protějškem obnoven v roce 1849. Do přímého vztahu se jménem Václava Noseckého dal obraz Ivo Krsek a nazval jej *Vyučování Panny Marie*.²⁵⁷ Bohumil Samek v soupisu uměleckých památek pouze jmenoval oba oltáře bez zmínky o možném autorství.²⁵⁸

První zpráva o zhotovení oltáře svaté Anny pochází z *Pamětní knihy* kláštera minoritů z let 1711 – 1773.²⁵⁹ Za letopočtem 1728 se uvádí „*Aedificata est novum Altare S. Anna*“. Díky tomuto zápisu lze tedy dílo konkrétně vročit.

V Cerroniho výčtu děl Václava Jindřicha Noseckého v Jihlavě se pod klášterem minoritů objevují oba protějškové oltáře *Svaté Anny* i *Smrti svatého Josefa*.²⁶⁰

Vyučování Panny Marie evidentně vychází z Noseckého starší stejnojmenné kompozice pro premonstrátský klášterní kostel v Louce u Znojma. V porovnání obou děl zaujmou téměř shodně vedené pozice obou postav. Svatá Anna zobrazena en face, s tváří mírně skloněnou, Panna Maria podána z profilu vpravo dole před matkou. Na obou obrazech nesou svaté Anny portrétní rysy. Oltářní obraz pro minoritský kostel vyznává díky svému menšímu formátu a prohloubení psychologie vztahu mezi oběma postavami intimněji.

37

Narození Panny Marie [43]

1729

Olej, plátno, cca 510 x 380 cm; nesignováno?

Želiv, klášter premonstrátů.

Provenience: Želiv, hlavní oltář kostela Narození Panny Marie při klášteře premonstrátů.

Literatura: Petrů 1898, s. 11; Neumann 1955, s. 127, pozn. 89; Neumann 1974, s. 90; Poche 1982, s. 414; Charouz 2008, s. 22.

Centrum monumentálního hlavního oltáře tvoří rozměrný oválný obraz s tématem *Narození Panny Marie*. Svatostánek je pojat jako velkolepá oslava Panny Marie, což umocňuje bohatě vyřezávaný baldachýn – Mariin plášť, vytvořený jako majestátný rám kolem ústředního díla, který na vrcholku ústí v korunu.

Shon a napětí dění kolem významné události umocňují dvojice posluhujících žen v téměř roztančených pozicích, které nabíjí téma dramatičností a stojí tak v kontrastu proti klidnému vyznění ústředního motivu se svatou Annou a narozenou Pannou Marií. Oči svatého Jáchyma před nimi vzhlížejí k nebesům k zázračnému zjevení monogramu jména Panny Marie, které září mezi mračny a je oslavováno anděly. Oproti prvkům, jež podtrhují slavnostní ráz celé scény, stojí drobné žánrové motivy, které výjev přibližují prostému diváku. Pod baldachýnem na lůžku odpočívá ve stínu svatá Anna, která se na obraze objevuje dvakrát. Jednou v ústředním motivu, jak drží Pannu Marii, podruhé v pozadí jako prostá žena – rodička. Vlevo za svatým Jáchymem lze rozeznat děvčátko, jak rozfoukává řeřavé uhlíky. Scénu uvádí schodiště s malým bílým psíkem v ústřední ose díla.

Badatelem, který jako jediný dílu dosud věnoval bedlivější pozornost, byl Jaromír Neumann. O obraze hovoří v poznámce k obsáhlému článku o počátcích

Brandlova malířského vývoje.²⁶¹ Kompozici srovnává s Brandlovou stejnojmennou realizací pro hlavní oltář klášterního kostela v Doksanech. Tu Nosecký znal velmi dobře z autopsie, neboť pro doksanský chrám namaloval část cyklu obrazů ze života svatého Norberta. Formulace, které Neumann užívá k popisu Brandlova *Narození Panny Marie*, by se daly bez rozpaků použít pro vystižení charakteru Noseckého práce v Želivi: „Dovedl žánrovou scénu vylíčit malířsky poutavě a rodinnou událost zdramatizovat slavnostním přízvukem.“ Líčí také „prostorové natáčení tělesných os“ či „šroubovitě pohyby“.²⁶² Neumann však neopomíjí dodat, že Noseckého „těžkopádná malba temných špinavých tónů zůstává ovšem daleko za velkým vzorem.“²⁶³ Všíhá si také, že podobně jako Brandl, vychází Nosecký z umění Karla Škréty. V topografickém přehledu památek Čech zasazuje Emanuel Poche realizaci oltáře a oválného obrazu do roku 1729.²⁶⁴

Stopy inspirace želivského oltářního plátna skutečně vedou k Brandlovu *Narození Panny Marie* z hlavního oltáře v Doksanech z roku 1703. Důvodů a možných motivů se nabízí mnoho. Petr Brandl byl Noseckého blízkým přítelem a zakázka se stejným tématem byla shodně v obou případech určena pro hlavní oltář kláštera premonstrátek. Obě plátna nejvíce přibližuje typika posluhujících mladých žen. Oproti Noseckého pečlivě komponované scéně s výraznou obrysovou linií nese v sobě Brandlovo dílo více nadsázky a expresivity. Pro svůj výjev se nechal Brandl evidentně inspirovat prvním obrazem ze Škrétova svatováclavského cyklu *Narození svatého Václava*, o čemž svědčí obdobné podání novorozeněte anebo přejetý typ posluhujících žen, které se v různých kompozičních variacích uplatňují v Brandlově a nakonec i Noseckého scéně.

S Neumannovým závěrem, že na Noseckého plátně převažují špinavé tóny, by se dalo polemizovat. Z charakteru ostatních malířových obrazů totiž vyplývá, že byl velmi zručným koloristou. Již při prvním pohledu je patrné, že na mnoha místech je původní barevná vrstva tmavých odstínů strávená a současný stav je na hony vzdálený originálnímu barevnému vyznění, které se dochovalo pouze v menších ostrůvcích,

především v inkarnátech, kde převládají světlé tóny. Noseckého intimní pojetí ústředního motivu doplňuje drobná originálně pojatá žánrová scénka děvčátka rozfoukávajícího oheň, kde se malíř zaměřil nejen na neobvyklé zobrazení obličejů s nafouklými tvářemi, ale i na specifický druh načervenalého osvětlení. Kotlík s řeřavými uhlíky může vzdáleně připomenout Halbaxovu alegorii *Hmatu*.

Hlavní inspiraci pro želivský obraz je však potřeba hledat ještě dále u kořenů malířského umění samotného Halbaxe. Ten se, jak známo, učil v Benátkách u Johanna Carla Lotha, mistra německého původu.²⁶⁵ Jeho dochovaná kresba *Narození Panny Marie* z vídeňské Albertiny nese s želivským oltářním plátnem mnoho společných prvků.²⁶⁶ Zvláště v motivu baldachýnu, pod kterým spočívá Panna Maria, v postojích posluhujících žen či v typu nádob, které používají. Kompozice tak dokládá Halbaxovu úlohu zprostředkovatele benátské malby do prostředí českých umělců.

Přes pečlivost, s jakou Nosecký komponoval oválnou scénu, je v obraze patrné mnoho anatomických nesrovnalostí, zvláště v naddimenzovaném pojetí údů. Plátno je největším dochovaným autorovým dílem. Pro téměř sedmdesátiletého malíře mohlo být v době realizace obtížné rozšiřovat svůj výrazový rejstřík o figury výrazně přesahující lidské měřítko a přizpůsobovat je pohledu ze značného odstupů. Nicméně i přes tyto nesrovnalosti nese dílo mnoho pozoruhodných kvalit. K docenění původní koloristické hodnoty plátna by mohlo vést budoucí restaurování.

38

Podobizna Martina Josefa Leopolda von Löwenthal [45]

Kolem roku 1730

Olej, plátno, 94 x 77cm, nesign.

Jihlava, Muzeum Vysočiny (Inv.č. Ji-25/C/266).

Provenience: Do roku 1894 v majetku obecního úřadu v Jihlavě. Poté darován obrazárně jihlavského muzejního spolku. Dnes v Muzeu Vysočiny.

Prameny: AMV – EK, Inv.č. Ji-25/C/266.

Literatura: Canon 1930, s. 228.

O obraze se pochvalně vyjádřil Hans Canon, který jej v seznamu děl Obrazárny jihlavského muzejního spolku popsal jako „*sprechen ähnlich*“.²⁶⁷ Zde se dílu podrobněji věnoval a jako autora uvedl Václava Noseckého. Zobrazený Martin Leopold von Löwenthal byl potomkem slavného písaře – autora nejznámější jihlavské kroniky. Sám Löwenthal prodělal během svého působení v Jihlavě úspěšnou kariéru. Zastával úřad syndika a od roku 1724 byl v Jihlavě královským starostou.

Portrétovaný hledí upřeně velkýma hnědýma očima na diváka. Na temný podklad jeho šatů spadá jednoduché bílé fiží. Rovněž u zápěstí se bělá lem řaseného rukávu. Bílá se dále promítá do starostových dlouhých vlasů, na temeni přikrytých okrouhlou čepičkou. Pravicí se Löwenthal opírá o stolec přikrytý červeným ubrusem, na němž leží spisy a písařské náčiní. Malíček jeho ruky zdobí zlatý prsten s drahým kamenem. Portrét vystupuje z temného pozadí.

Podobizna Martina Josefa Leopolda von Löwenthal se dosud zachovala jako jediný samostatný portrét z rukou Václava Noseckého, který lze vztáhnout ke konkrétní osobě. Svědčí o čilých malířových kontaktech s významnými představiteli města Jihlavy v první třetině osmnáctého století. Přes jemnou stylizaci zejména v oblasti očí nelze portrétu upřít sílu výrazu a psychologického vhledu do osoby zobrazovaného.

Smrt svatého Josefa (Svatý Josef) [46]

1730

Olej, plátno, 130 x 85 cm., nesign.

Jihlava, Římskokatolická farnost při minoritském kostele Nanebevzetí Panny Marie.

Provenience: Jihlava, Minoritský kostel Nanebevzetí Panny Marie (třetí pilíř v hlavní lodi nalevo od vstupu).

Prameny: MZA, E 50, *Pamětní kniha 1711 – 1773*, f 39 b); Cerroni 1807, I 32, s. 307; C 34 f 179b.

Literatura: Wolny 1860, s. 7; Trapp 1938, s. 143; Samek 1999, s. 95.

Třetí pravý a levý pilíř střední lodi kostela Nanebevzetí Panny Marie při klášteře minoritů v Jihlavě zdobí dva menší, tvarem shodné oltáře. Vpravo oltář svaté Anny a nalevo oltář svatého Josefa.

Podle novozákonního apokryfu zemřel svatý Josef v přítomnosti Krista a Panny Marie. Na Noseckého díle je zpodobněn jako stařec spočívající na lůžku s ovázanou hlavou a bedry. Zleva k němu přistupuje Panna Maria, zobrazena z profilu. Nad Josefem se sklání mladistvý bezvousý Kristus v červeném rouše s pravicí vztyčenou k nebesům, kam se bude ubírat Josefova duše. Z oblak shlíží andělská hlavička.

Pamětní kniha minoritského kláštera klade založení oltáře do roku 1730. „*Anno 1730 Erectum est novum Altare S. Josephi*“.²⁶⁸ Nad nápisem „*S. Josephi Morientis*“ je přidán drobný křížek.

V Cerroniho rukopise se oba zmíněné oltáře objevují v seznamu Noseckého realizací pro minoritský klášter.²⁶⁹ Gregor Wolny v Topografii uvádí jako možného autora obou oltářních pláten Václava Noseckého nebo Petra Brandla.²⁷⁰ Připomíná, že se oba oltáře v roce 1849 renovovaly.

Během úprav v polovině devatenáctého století mohlo být také zčásti přemalováno plátno se svatým Josefem. Neodborný zásah značně ubral dílu na kvalitě. Rysy Noseckého rukopisu zůstaly nejvíce patrné ve figuře Krista. Budoucí restaurování by mohlo pomoci odkrýt originální barevnou vrstvu a přispět tak ke zvýšení umělecké hodnoty tohoto díla.

40

Vidění Svatého Norberta [47]

Po roce 1730?

Olej, plátno, 131 x 72 cm, nesignováno.

Jihlava, Římskokatolická farnost u Svatého Jakuba.

Provenience: Jihlava – boční oltář kostela Svatého Jana Křtitele. Nyní farní úřad u kostela Svatého Jakuba v Jihlavě.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 302; I 34 f. 180a; ASK – ELMKP, Inv.č. JG – C10.

Literatura: Wolny 1860, s. 6; Wurzbach 1869, s. 387; Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 143; Jaroš 2002, s. 50.

Podle Cerroniho rukopisu se obraz původně nacházel v jihlavském kostele Svatého Jana Křtitele jako jeden z bočních oltářů.²⁷¹ Jeho protějškem bylo stejně veliké oltářní plátno *Vytažení těla Svatého Jana Nepomuckého z vltavských vod*, které se rovněž dochovalo v depozitáři farnosti u Svatého Jakuba v Jihlavě. Oba oltáře původně obsahovaly menší plátna s podobiznami *Svaté Ludmily* a *Svatého Václava*. Gregor Wolny zmiňuje, že svatostánky byly v jeho době nově upraveny.²⁷² Podle fotografií z interiéru kostela z počátku dvacátého století se malby již uvnitř nenacházely.²⁷³ Oltářní plátna byla dosud považována za nezvěstná, až nyní se je podařilo spojit s Cerroniho popisem.

Téma Norbertova vidění se váže k období před výstavbou prvního premonstrátského kláštera v Premontré kolem roku 1120. Na místě, kde bylo později první sídlo řádu postaveno, měl Norbert vizi, ve které se mu zjevilo množství bíle oděných mužů se stříbrnými kříži, kadidelnicemi a svícny v rukou. Tento předobraz Norbert považoval za Boží znamení, které mu ukázalo vhodné místo k naplnění jeho poslání a vystavění prvního premonstrátského kláštera.

Ve středu obdélné na vrcholu segmentem uzavřené kompozice je zobrazen krucifix s ukřižovaným Kristem. Napravo pod ním pokleká Svatý Norbert oděný do bílého řádového roucha s paliem. Pravicí přidržuje procesní patriarší kříž a levicí objímá krucifix. Za ním se zjevují řady mužů, obraz jeho vize. U paty kříže leží bílá mitra.

Norbertovo vidění spojené s vizí Ukřižovaného, má v ikonografii tohoto světce spíše ojedinělé místo. Lze předpokládat, že malíř zde mohl v tématu navázat na svá předchozí díla s námětem *Vidění Svatého Jana Nepomuckého*. V plném pojetí objemů atletického těla a v šedavých tónech inkarnátu na ně odkazuje také zpodobení Krista na kříži. Tato část spolu s postavou světce jsou dvěma nejzachovalejšími místy na plátně. Ostatní partie zůstaly buďto nedokončeny nebo zčásti setřeny. Obrysy figur z Norbertovy vize v pozadí byly patrně později dodatečně zvýrazněny černou barvou.

Na první pohled v díle zaujme především ústřední postava Svatého Norberta. Ztvárnění jeho portrétu věnoval malíř z celého plátna největší péči, až se zdá, jako by Nosecký vycházel z podobizny konkrétního člověka. Živost Norbertově tváři dodává především jemná práce valérových přechodů teplých barev v pleti s důrazem na zachycení drobných detailů – lesku v očích či ruměnce na lících. Ve stínech záhybů světcova roucha nechává malíř charakteristicky prosvítat červený bolusový podklad.

41

Vytažení těla Svatého Jana Nepomuckého z vltavských vod [48]

Po roce 1730

Olej, plátno, 131 x 72 cm, nesignováno.

Jihlava, Římskokatolická farnost u Svatého Jakuba.

Provenience: Jihlava – boční oltář kostela Svatého Jana Křtitele. Nyní uložen v depozitáři v kostele Svatého Ignáce v Jihlavě v jižní kapli u presbytáře.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 302; I 34 f. 180a; ASK – ELMKP, Inv.č. JG – C11.

Literatura: Wolny 1860, s. 6; Wurzbach 1869, s. 387; Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 143; Jaroš 2002, s. 50.

Dílo se podobně jako jeho protějšek *Vidění Svatého Norberta* nacházelo podle Cerroniho popisu v kostele Svatého Jana Křtitele v Jihlavě.

Hlavní scéna se odehrává na břehu řeky Vltavy, kde tři muži vynášejí tělo Svatého Jana Nepomuckého z vody. Vychází jim vstříc arcibiskup Jan z Jenštejna spolu s církevním doprovodem, který žehná světcovu tělu. Nad ním se vznáší anděl s Janovými atributy – věncem a palmovou ratolestí.

Ve svém současném stavu může obraz podat pouze hrubou informaci o charakteru původní Noseckého kompozice. Dílo nese četné neumělé zásahy a úpravy z pozdější doby. Originální barevná vrstva již není téměř patrná. V podání figur se objevují četné anatomické nepřesnosti.

Kompozice přesto stále zůstává zajímavým dokladem zachycení tématu ze svatojánské legendy, které se jako samostatný námět objevuje velmi zřídka. Pozoruhodná je rovněž souvislost ikonografie tohoto oltářního plátna se zasvěcením kostela svatému Janu Křtiteli, pro nějž byl obraz původně určen.

5. Kresba a grafika

42

Svatý Václav přisluhuje při mši [49]

1723

Kresba kombinovaná s lavírovanou perokresbou, 204 x 153 mm. Signováno uprostřed dolní partie Wenc. Nosseczky.

Praha, Národní galerie (Inv.č. K 24290).

Provenience: Praha, Národní galerie – sbírka kresby.

Literatura: Podlaha 1918, s. 143.

Svatý Václav přisluhuje při mši patří k dosud jediné zachované Noseckého kresbě. Detailní údaje o ní publikoval Antonín Podlaha.²⁷⁴

Dílo popisuje scénu z jinošství Svatého Václava, kdy ministroval při mších, které celebroidal kněz Pavel v kostele na Budči. Svatý Václav pokleká před oltářem a přidržuje knězovu kasuli. V druhé ruce drží zvonek. Svou knížecí čapku odložil na zem. Kněz Pavel pozdvihuje hostii. Ostatní účastníci se společně modlí. Do děje diváka vpravuje repoussoirová postava klečícího muže v pravé části kompozice. Výjev se odehrává v barokním chrámu.

Nad horním okrajem kresby se nachází ručně psaný nápis:

„*S. Wenceslaus Cathedralis Ecclesiae Olomucensis et totius Moraviae Patronus*“.²⁷⁵

Pod dolním okrajem pak:

„*Contendant reges, quis eorum major adesset? Ille, sub hoc Domino, qui minor esse cupit*“.²⁷⁶

Kresba je jedinou zachovanou Noseckého předlohou z cyklu devíti ilustrací pro *Agendu seu rituale olomucense*, který poté graficky zpracoval Antonín Birkhardt. Dílo bylo zhotoveno na objednávku biskupa Wolfganga Hannibala kardinála ze

Schrattenbachu. Tento fakt dokládá mimo jiné také zmíněný nápis v horní části listu, kde je Svatý Václav jmenován jako patron olomouckého katedrálního chrámu.

Srovnání kresby s rytinou napoví, jak důsledně se grafik držel původní předlohy. Jak již správně dedukoval Antonín Jirka,²⁷⁷ který ovšem kresbu neznal, typ Noseckého postav zůstává na výsledném grafickém listu i v detailech shodný s originálem.

43 - 51

Cyklus devíti ilustrací pro Agendu seu rituale olomucense

1723

Mědirytina s čárovým leptem, asi 155 x 205 mm. Signováno Wenc. Nossecky. del: Birckhart sculp Prag.(s menšími obměnami).

Arcibiskupství olomoucké, Arcidiecézní muzeum Kroměříž (sign. 8017/16394 A/e x/2 9).

Provenience: Kroměříž, knihovna Arcidiecézního muzea.

Literatura: Dlabač 1815, s. 171; Dlabač 1815, s. 398; Podlaha 1914, s. 124; Krsek 1981, s. 4; Jirka 1981, s. 45 – 46; Krsek 1989, s. 357; Jirka 1995, s. 569; Jirka 1998, s. 290; Togner 2008, s. 111.

Agenda seu rituale olomucense vyšla v prvním vydání roku 1723, podruhé pak s obměnami v roce 1745.²⁷⁸ Prvním zadavatelem byl biskup Wolfgang Hannibal kardinál ze Schrattenbachu. Kniha podává souhrn bohoslužebných úkonů a obřadů. Na jejich obsah se také symbolicky odvolávají jednotlivé ilustrace, jejichž hlavními protagonisty jsou moravští zemští patroni.

Soubor devíti Noseckého ilustrací objevil a poprvé jej publikoval Antonín Jirka.²⁷⁹ Zde rytiny popsal a na základě kritické analýzy spojil s Noseckého díly

v zámeckých sbírkách, které zařadil do stejného období. V krátkosti rovněž vyzdvihl výtvarnou i ikonografickou neotřelost některých scén.

43

Moravští patroni [50]

V prvním listu se při horním okraji nachází nápis:

„ *SANCTI MORAVIAE PATRONI*“

V dolní části pak:

„ *Laurea, stella, manus, fluvius, leo, crux, aquilla, arbor, stemma Patronorum Signa beata gerit.*“²⁸⁰

Znak biskupa ze Schrattenbachu zastřešený kardinálským kloboukem s deseti střapci po stranách obklopuje devět světců. K postavám sedmi z nich přilehají drobné štíty, na nichž se nacházejí znaky vycházející z biskupova heraldického znamení. Odkazuje na ně také nápis ve spodní části listu. Mezi světci dominuje postava svatého Václava v tradičním oděvu knížete s čapkou na hlavě. V jedné ruce drží korouhev a v druhé palmovou ratolest mučedníka. U jeho nohou leží štít s dvouhlavou orlicí. Václava obklopují další patroni v biskupských oděvech. Jedná se o svatého Cyrila a Metoděje a svatého Vojtěcha a Prokopa. Napravo od kardinálova ústředního znaku se nachází svatá Kordula a svatá Ludmila. Nalevo pak svatý Vít a svatý Stanislav. Někteří z těchto světců se dále objevují v ostatních ilustracích Agendy. Zcela dole přidružuje andílek znak olomoucké kapituly.

První ilustrace uvádí patrony spojené s Moravou a rovněž s katedrálou svatého Václava v Olomouci (Svatý Václav a Svatý Stanislav) a dává je do vztahu s osobností biskupa.

44

Křest knížete Bořivoje [51]

Následující obraz popisuje *Křest knížete Bořivoje*, námětově tedy souvisí se svátostí křtu, o níž pojednává kapitola, kterou ilustrace uvádí. V horní části rytiny se nachází nápis:

„ *SS. CYRILLUS ET METHODUS Apostoli Moraviae et Patroni.*“

V dolní části pak:

„ *Aron et Moysem vestros dignos cite Patres, Oui Moravis undas elicueres Sacras.*“²⁸¹

Ústřední scéna, kde svatý Cyril křtí knížete Bořivoje, se odehrává pod přenosným baldachýnem.²⁸² Svatý Metoděj stojí v pozadí svého bratra. Tři hlavní aktéry doplňují další účastníci křtu. Do děje uvádí postava malého pážete zcela nalevo.

Text zcela dole připodobňuje Cyrila a Metoděje k starozákonním patriarchům Áronu a Mojžíši a vyzdvihuje tak jejich úlohu zakladatelů a rozšiřovatelů křesťanské víry na Moravě.

Postava pážete odkazuje na shodný motiv v Noseckého obraze *Josef vykládá faraonovi sny*, který patřil do biskupovy obrazové sbírky.²⁸³

45

Svatý Vojtěch biřmuje [52]

Kapitolu pojednávající o svátosti biřmování uvádí scéna, kdy *Svatý Vojtěch biřmuje*.

V horní části ilustrace se nachází nápis:

„*S. ADALBERTUS Epus Pragensis, Martyr, Patronus Moraviae.*“

Při dolním okraji kresby pak:

„*Sanctificetur adhunc oleo, qui sancti habetur. Fortior evedat, victior ut esse querat.*“²⁸⁴

Svatý Vojtěch zobrazený v centru kompozice uděluje svátost biřmování mladému muži. V činnosti mu pomáhají tři ministranti. Scéna se odehrává v interiéru chrámu. Slavnostní události přihlížejí další věřící.

46

Svatý Jan Nepomucký zpovídá královnu Žofii [53]

Text o svátosti smíření předjímá grafika *Svatý Jan Nepomucký zpovídá královnu Žofii*.

Divákovi se skýtá pohled do otevřené zpovědnice. Zdobená přepážka dělí prostor na dvě části. Napravo klečí královna oděná v bohatý šat a zahalena do pláště s hermelínovou kožešinou. V levé části sedí Jan Nepomucký, který panovníci bedlivě naslouchá. Soukromí prostoru zpovědnice shora chrání mohutný nařasený závěs. V pozadí lze rozeznat dvě ženské postavy v družném hovoru. Předzvěst Janovy mučednické smrti napovídá palmová ratolest, která leží u jeho nohou.

Nad horním okrajem kresby se nachází nápis:

„ *S. IOANNES NEPOMUCENSIS MARTYR, famae periclitantium Patronus.*“²⁸⁵

V dolní části pak:

„ *Si nihil occultum, quo non vulgabitur olim, Ergo modo pateat, post ut sibi lateat.*“²⁸⁶

Kompozice s otevřeným pohledem do zpovědnice, kdy oba protagonisty dělí vertikála dřevěné přepážky, má svůj předobraz ve stejnojmenném díle od Jana Jiřího Heinsche, ze kterého si Nosecký propůjčil také typ zobrazené královny. Heinschovo plátno je součástí svatojánského cyklu, jenž

v devadesátých letech 17. století vytvořil pro klášter Rytířského řádu Křížovníků s červenou hvězdou v Praze.²⁸⁷

47

Svatý Václav přisluhuje při mši [54]

Jediná původní přípravná Noseckého kresba se zachovala k rytině *Svatý Václav přisluhuje při mši*. Grafika uvádí kapitolu o svátosti eucharistie. V ústředním motivu se nachází kněz Pavel, který pozvedává hostii, zatímco mladý kníže Václav zvoní.

Nad horním okrajem kresby se nachází ručně psaný nápis:

„ *S. Wenceslaus Cathedralis Ecclesiae Olomucensis et totius Moraviae Patronus*“.²⁸⁸

Pod dolním okrajem pak:

„ *Contendant reges, quis eorum major adesset? Ille, sub hoc Domino, qui minor esse cupit*“.²⁸⁹

Dochovaný kresebný návrh dokládá pečlivost, se kterou se slavný rytec Antonín Birkhardt držel předlohy.

48

Umučení svatého Víta [55]

V pořadí šestá ilustrace přichází s tématem *Umučení svatého Víta*. V přeneseném symbolickém významu naplňuje obsah kapitoly, která pojednává o svátosti pomazání.

V centru kompozice stojí mohutný kotel se svatým Vítem. Nádoba je přepažena obručí. Pod ní hoří oheň. Světec se zkříženými rukama na prsou hledí vzhůru k nebesům, odkud mu andílek podává palmovou ratolest.

Odevzdaný a klidný výraz svatého Víta stojí v kontrastu s expresivním pojetím ostatních figur. Vlevo dole pohůnek přikládá pod kotel. Při levém okraji sedí dítě, které si rukou zaclání před stoupajícím dýmem tvář. Za ním leží Vítův oděv a knížecí čapka. Ve střední části kompozice se při levém okraji nachází císař Dioklecián, jenž na Víta poukazuje holí. Vpravo vedle kotle pak stojí muž se vztaženými pažemi směrem k soše Merkura, kterému se světec odmítl klanět. V oblacích dýmu v pozadí lze rozeznat další tváře přihlížejících.

Téma ilustrace popisuje nápis nahoře:

„ *S. Vitus Martyr, Moraviae Patronus.* “

V dolní části se nachází text:

„ *Purior ex oleo pervenit Martyr ad astra, Purior et veniet, qui reus unctus erit.* “²⁹⁰

Kompozice obsahuje mnoho typů postav známých z jiných Noseckého děl. Tvář svatého Víta připomene mladický zjev Josefa z obrazu *Josef vykládá ve vězení sny* z Jaroměřic. Dioklecián ve svém postoji a gestu krále Belsasara ze Zákup. Postava zahaleného muže vpravo se odvolává na figury židovských učenců z mikulovského plátna *Dvanáctiletého Ježíše v chrámu*. Hlavní inspirační zdroj kompozice Nosecký přejal ze stejnojmenného obrazu svého přítele Michaela Václava Halbaxe. Ten dnes již zaniklé dílo vytvořil pro kostel svatého Víta v rakouském Rohrbachu. Zachovala se však jeho variace v domácí kapli kláštera Sankt Florian.²⁹¹ Halbaxova přípravná kresba k tomuto dílu se nachází v Drážďanech.²⁹²

49

Pohřeb svatého Prokopa [57]

Pojednání o náležitostech během bohoslužebného úkonu pohřbu uvádí rytina s neobvyklým námětem *Pohřbu svatého Prokopa*.

Pohřební průvod směřuje ke kostelu v pozadí. Tělo svatého Prokopa v popředí nalevo nesou kněží. Za nimi následují zástupci šlechtických a duchovních řad. V povětří se vznáší postavička ďábla – Prokopova atributu.

V horní části se nachází nápis:

„*S. PROCOPIUS, Confessor, Moraviae Patronus.*“

Dole pak:

„*Dicat Se pulchrum, qui felix ante Sepulchrum Christiadum precios gaudet humoque sacra.*“²⁹³

50

Sňatek svaté Ludmily [58]

Text pojednávající o svátosti manželství uvádí ilustrace s ikonograficky méně často používaným námětem *Sňatku svaté Ludmily*.

Kompozice je vedená na střední osu. Zde stojí kněz, který uzavírá manželství kněžny Ludmily a Bořivoje. Budoucí novomanželé, oděni v nákladném oděvu, stojí naproti sobě. Ludmila má na hlavě knížecí čapku. Její ramena halí hermelínová kožešina. Čapku knížete Bořivoje přidržuje dvojice malých pážat při levém dolním okraji. Ústřední postavy doplňuje kompars okolo. Obřad se odehrává před oltářem, z jehož výzdoby lze rozeznat obraz s postavou anděla. V tomto detailu je patrná určitá malířova vynalézavost, neboť anděl z plátna přímo reaguje na děj, který se pod ním odehrává. Stírá tak rozdíl mezi iluzivním a skutečným a podtrhává posvátnost daného okamžiku. Horní část scény zakrývá baldachýn.

Nad ilustrací se nachází nápis:

*„S. LUDMILLA Martyr, Speculum casti Martimonii, et Patrona Moraviae.“*²⁹⁴

V dolní části text doplňuje věta:

*„ Sic Ludmillae Splendet generatio casta ut solet abs damno stella micare sui.“*²⁹⁵

51

Umučení svatého Kristýna s bratřími a svaté Korduly [59]

Závěrečnou část agendy předjímá ilustrace s dvěma dalšími moravskými patrony *Umučení svatého Kristýna s bratřími a svaté Korduly*. Rytina se stává vzácným příkladem nezvyklého spojení legend těchto dvou světců. Společnice svaté Voršily – svatá Kordula je zobrazena v popředí na lodi, kde z rukou hunského barbara přijímá mučednickou smrt. V pozadí se odehrává pogrom na poustevnu svatého Kristýna a jeho spolubratrů.

V horní části nad rytinou se nachází text:

„S. CHRISTINUS Martyr, et S. CORDULA Martyr, Patroni Moraviae.“

Pod ilustrací text pokračuje slovy:

*„Ignis ab offensa, mores Martisque Sagitta, Tu Christine domos, Cordula corda fove.“*²⁹⁶

Svatý Kristýn se spolubratry náležel k významným patronům olomoucké katedrály. Jeho ostatky sem byly přeneseny biskupem Jindřichem Zdíkem.

Cyklus devíti ilustrací pro *Agendu seu rituale olomucense* představuje především po stránce ikonografické několik ojedinělých příkladů zobrazení moravských patronů. Jedná se rovněž o soubor ideově spjatý s postavou

olomouckého biskupa a jeho nejdůležitějšího duchovního sídla – katedrály svatého Václava.

6. Nedochovaná nebo dosud neznámá díla:

6.1 Nástěnná malba:

Litomyšl:

52

Výmalba kupole v kostele Nalezení svatého Kříže

1728

Litomyšl, piaristický kostel Nalezení svatého Kříže.

Literatura: Horyna – Vilímková 1978, s. 6; Skřivánek 1979, s. 26.

Podle archivních dokumentů vyplývá, že autorem nedochované výmalby v kupoli piaristického kostela Nalezení svatého Kříže v Litomyšli byl Václav Nosecký.²⁹⁷ Podle zpráv téma nástropního obrazu připomínalo morovou zkázu, která zachvátila Litomyšl a okolí.²⁹⁸ Část malby opadla v roce 1813. V roce 1814 kostel vyhořel. V roce 1818 se směrem k presbytáři utrhla asi pětimetrový kus omítky z kupole. Kvůli bezpečnosti pak místní rektor nařídil, aby se strhla i zbylá část. Celý prostor byl následně bíle zalíčen.²⁹⁹

Jihlava:

53

Zasnoubení Panny Marie

Provenience: V kapli jezuitské koleje.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 294; I 34, f. 180b.

Literatura: Wolny 1860, s. 11; Wurzbach 1869, s. 387; Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 144.

Cerroni zasazuje obraz do rohu kaple. Wolny malbu popisuje jako fresku.

54

Panna Maria s Ježíškem

Provenience: Loretánská kaple v dominikánském klášteře.

Prameny: Cerroni 1807, I 34, f. 181a.

Literatura: Trapp 1938, s. 144; Šeferisová – Loudová 2009, s. 408.

Cerroni malbu popisuje jako fresku. Panna Maria byla zachycena jako sedící, jak je s Ježíškem přenášena anděly přes moře z Nazaretu.

55

Ukřižování

Provenience: Hlavní oltář loretánské kaple v dominikánském klášteře.

Prameny: Cerroni 1807, f. 181a.

Literatura: Trapp 1938, s. 144.

56

Svatý Jakub a Svätý Augustin

Provenience: Štít kostela svatého Jakuba.

Prameny: Cerroni 1807, f. 181a.

Literatura: Trapp 1938, s. 144; Jaroš 1996, s. 53; Šeferisová – Loudová 2009, s. 409.

57

Panna Maria Bolestná se svatým Jakubem a Norbertem

Provenience: Při portále fary u svatého Jakuba.

Prameny: Cerroni 1807, f. 181a.

Literatura: Trapp 1938, s. 144; Jaroš 1996, s. 61; Šeferisová – Loudová 2009, s. 409.

58

Svatý Norbert

Provenience: Na zdi „strahovské“ sýpky u kamenných schodů nad Jihlavou.

Prameny: Cerroni 1807, f. 181a.

Literatura: Trapp 1938, s. 144.

59

Svatý Havel

Provenience: Fasáda domu č.p.50 ve Farní ulici (dnes U mincovny).

Prameny: Cerroni 1807, f. 181a, 181b.

Literatura: Trapp 1938, s. 144; Šeferisová – Loudová 2009, s. 409.

Jednalo se oválný výjev, kde medvěd nese poustevníku Havlovi dřevo na podpal.

60

Křest Krista

Provenience: Dům č.p. 39 na náměstí.

Prameny: Cerroni 1807, f. 181b.

Literatura: Trapp 1938, s. 144; Šeferisová – Loudová 2009, s. 403, 408.

Cerroni dílo popisuje jako by bylo podobné bronzové soše.

61

Olivetská hora

Provenience: Na městských hradbách při kostele svatého Jakuba.

Prameny: Cerroni 1807, f. 179a.

Literatura: Zodl 1861, s. 6; Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 143.

Valentin Zodl zmiňuje umístění Olivetské hory na městských hradbách. Připomíná, že v roce 1830 nachala malbu restaurovat rodina Sitkova.

6.2 Oltářní a závěsné obrazy:

Doksany:

62

Blíže neurčená díla

Provenience: Hřbitovní kostel svatého Petra a Pavla.

Literatura: Neumann 1974, s. 90.

Jaromír Neumann označil tyto obrazy v přehledu Noseckého tvorby za méně významné.

Praha:

63

Nanebevzetí Panny Marie

Provenience: Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Strahovském klášteře, boční kaple zvaná Andělská.

Prameny: ANG - Jahn, *Poznámky k umělcům*; Cerroni 1807, f. 178b.

Literatura: Dlabač 1815, s. 398 – 399; Wurzbach 1869, s. 388; Herain 1915, s. 103; Toman 1950, s. 207.

Jihlava:

64

Svatý Peregrín

Provenience: Jihlava, kostel svatého Jakuba.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 281; I 34, f. 179a.

Literatura: Trapp 1938, s. 143.

65 - 66

Svatý Václav; Svatá Ludmila

Provenience: Jihlava, kostel svatého Jakuba.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 280; I 34, f. 178b.

Literatura: Trapp 1938, s. 143.

67

Blíže neurčený oltářní obraz

Provenience: Jihlava, kostel svatého Jakuba.

Prameny: Cerroni 1807, f. 179a.

Literatura: Šeferisová – Loudová 2009, s. 404.

Objednavatelem bylo bratrstvo Trinitarier de redemptione captivorum u Svatého Jakuba. Obraz byl již v době Cerroniho soupisu z kostela odstraněn.

68 - 81

Čtrnáct výjevů ze života svatého Dominika

Olej, plátno (lunety).

Provenience: Křížová chodba bývalého dominikánského kláštera.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 298; I 34, f. 179a.

Literatura: Wolny 1860, s. 11; Wurzbach 1869, s. 388; Trapp 1938, s. 143; Šeferisová – Loudová 2009, s. 408.

82

Zvěstování

Provenience: Dominikánský kostel Povýšení Svatého Kříže.

Prameny: Cerroni 1807, f. 179a.

Literatura: Wolny 1860, s. 11; Wurzbach 1869, s. 387; Trapp 1938, s. 14.

83

Svatá Anežka

Provenience: Dominikánský kostel Povýšení svatého Kříže.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 298; I 34, f. 179a.

Literatura: Wolny 1860, s. 11; Wurzbach 1869, s. 387; Trapp 1938, s. 143.

84 - 85

Svatý Jan Křtitel; Svátý Jan Nepomucký

Provenience: Dominikánský klášter. Dnes již neexistující kaple u Lorety.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 298; I 34, f. 179a.

Literatura: Wolny 1860, s. 11; Wurzbach 1869, s. 387; Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 143.

86 - 92

Soubor obrazů světců (Svatý Fidelis; Svátý Vavřinec; Svátý Šebestián a Rochus; Svátá Otýlie; Panna Maria z Mariazell; Svátá Apolonie)

Provenience: Dominikánský klášter - krytá chodba.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 298; I 34, f. 179a, f. 179b.

Literatura: Wolny 1860, s. 11; Wurzbach 1869, s. 387; Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 143.

93

Svatý Jan Nepomucký

Provenience: V jezuitském kostele svatého Ignáce.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 292; I 34, f. 179b.

Literatura: d' Elvert 1850, s. 372; Canon 1930, s. 282; Trapp 1938, s. 143.

94

Svatý Felix

Provenience: Nacházel se v dnes již neexistujícím klášteře kapucínů v Jihlavě. Poté přešel do sbírek malíře Johanna Nepomuka Steinera.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 287; I 34, f. 180a.

Literatura: Trapp 1938, s. 143.

95

Svatý Fidelis

Provenience: Nacházel se v dnes již neexistujícím klášteře kapucínů v Jihlavě. Poté přešel do sbírek malíře Johanna Nepomuka Steinera.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 287; I 34, f. 180a.

Literatura: Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 143.

96

Narození svatého Jana Křtitele

Provenience: Součást hlavního oltáře kostela Svatého Jana Křtitele.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 302; I 34, f. 180a.

Literatura: Trapp 1938, s. 143.

97

Setnutí hlavy svatého Jana Křtitele

Provenience: Součást hlavního oltáře kostela Svatého Jana Křtitele.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 302; I 34, f. 180a.

Literatura: Trapp 1938, s. 143.

98 - 99

Svatý Václav; Svatá Ludmila

Provenience: V nástavcích oltářů *Vidění svatého Norberta a Vytažení těla svatého Jana Nepomuckého z vltavských vod* v kostele svatého Jana Křtitele.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 302; I 34, f. 180a.

Literatura: Trapp 1938, s. 143.

100

Ukřižování

Provenience: Boční oltářní obraz v hřbitovním kostele svatého Ducha.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 303; I 34, f. 180b.

Literatura: Wurziger 1914, s. 27; Wurzbach 1869, s. 387; Trapp 1938, s. 143; Jaroš 1996, s. 54.

101

Panna Maria Bolestná

Provenience: Boční oltářní obraz v hřbitovním kostele svatého Ducha.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 303; I 34, f. 180b.

Literatura: Wurzbach 1869, s. 387; Wurziger 1914, s. 27; Trapp 1938, s. 143; Jaroš 1996, s. 54.

102

Obrazy pro praporce (korouhve) cechů a měšťanských bratrstev

Prameny: Cerroni 1807, f. 180b.

Literatura: Canon 1930, s. 282; Trapp 1938, s. 143; Šeferisová – Loudová 2009, s. 404.

Nechaly zhotovit cechy sladovníků, soukeníků a řezníků a měšťanská bratrstva Maria Reinigung u Svatého Ignáce, Trinitarier de redemptione captivorum u Svatého Jakuba a Růžencové bratrstvo u dominikánů.

103

Svatý Ondřej

Provenience: Původně v domě Václava Noseckého v Malé Farní ulici. V dědictví obraz věnovala Noseckého druhá žena Uršula Veronika Steürerová von Stürzenhübl měšťanu Siegelovi – manželu Noseckého dcery Anny Marie.

Prameny: SOAJ – Testamenta, inv.č. 539, f. 140.

104

Evangelista Matouš

Provenience: Původně v domě Václava Noseckého v Malé Farní ulici. V dědictví obraz věnovala Noseckého druhá žena Uršula Veronika Steürerová von Stürzenhübl panu Siegelovi – manželu Noseckého dcery Anny Marie.

Prameny: SOAJ – Testamenta, inv.č. 539, f. 140.

105

Blíže neurčený Mariánský obraz

Provenience: Původně ve vlastnictví Václava Noseckého v Malé Farní ulici. V dědictví obraz věnovala Noseckého druhá žena Uršula Veronika Steürerová von Stürzenhübl Regině Engeschallin.

Prameny: SOAJ – Testamenta, inv.č. 539, f. 140.

106

Očišťování Panny Marie

Olej, plátno (osm stop vysoký, cca. 180 cm.)

Prameny: Cerroni 1807, f. 178b.

Václav Nosecký tento obraz vytvořil podobně jako *Obětování v chrámu* pro měšťanské bratrstvo Maria Reinigung (Očišťování Panny Marie)u Svatého Ignáce.

107

Svatá Rodina

Olej, plátno, 71,5 x 44 cm.

Provenience: Dar od vrchního učitele Emanuela Kostky v roce 1904 do sbírek Obrazárny jihlavského muzejního spolku. Poté ve sbírkách Muzea Vysočiny. Pro špatný stav vyřazeno v roce 2000.

Literatura: Canon 1930, s. 286.

Za pravděpodobného autora tohoto obrazu označil Noseckého Hans Canon. V archivu Muzea Vysočiny se nachází nekvalitní fotografie tohoto díla, podle které nelze obraz blíže posoudit. Hans Canon jej popsal jako Pannu Marii s Ježíškem a svatým Josefem, jímž přinášejí andělé květy a vzdávají úctu.

108

Korunování Panny Marie

Olej, plátno, 76 x 50 cm.

Provenience: Ve sbírkách Obrazárny jihlavského muzejního spolku.

Literatura: Canon 1930, s. 286.

Obraz dal do vztahu s dílem Václava Noseckého Hans Canon. Vyjádřil se pochvalně o jeho kompozici, kterou popsal jako: „*Bůh Otec a Kristus korunují Pannu Marii před blíže neurčeným kostelem.*“ Domníval se, že plátno mohlo posloužit jako skica k oltářnímu obrazu.

109 - 110

Podobizna Františka Campioni; Podobizna Anny Barbary Campioni

Kolem roku 1720

Olej, plátno, 87,5 x 73 cm (protějškové ovály).

Literatura: Canon 1930, s. 286.

Jako dílo Václava Noseckého vzhledem k úzkému rodinnému vztahu zobrazených (Anna Barbara byla sestrou Noseckého druhé ženy) a také pro formální blízkost malířova způsobu malby obě podobizny zařadil Hans Canon. Popsal je jako silně poškozené a chybně restaurované. Zmínil, že obrazy měly dříve pravoúhlý formát.

111 - 115

Čtyři denní doby; Krajiny

Provenience: Byly v majetku měšťana Johanna Marka Lürgera. Poté je získal sám Cerroni.

Prameny: Cerroni 1807, f. 180b.

Literatura: Trapp 1938, s. 144.

116 - 120

Čtyři elementy

Provenience: Byly v majetku měšťana Johanna Marka Lürgera. Poté je získal sám Cerroni.

Prameny: Cerroni 1807, f. 180b.

Literatura: Trapp 1938, s. 144.

Cerroni dodává, že obraz Nosecký namaloval podle Sodomy.

121 - 122

Lékárenské štíty U divokého muže; U bílého anděla

Provenience: Železné malované štíty dvou jihlavských lékáren. Prvně jmenovaný se nacházel v lékárně v Špitální ulici č.p. 450 (dnešní Komenského).

Prameny: Cerroni 1807, f. 180b.

Literatura: Trapp 1938, s. 144; Šeferisová – Loudová 2009, s. 409.

7. Kopie Noseckého děl a obrazy z úzkého okruhu jeho působení

123

Anonym

Svatý Pavel a Silas ve vězení

Olej, plátno, 70 x 93, 5 cm, nesign.

Jihlava, Muzeum Vysočiny (Inv.č. Ji/C/366/a,b)

Provenience: Zámek Plandry. Nyní v depozitáři Muzea Vysočiny v Jihlavě.

Prameny: AMV - Inv.č. Ji/C/366/a,b; Čumpl 1997, č. kat. 72.

Literatura: Jirka 1991, s. 184.

Plátno se v evidenční kartě i v publikovaném článku Antonína Jirky objevuje pod názvem *Josef vykládá ve vězení sny*. Tento název je, jak již upozornil také Milan Čumpl ve své diplomové práci, nepřesný, neboť ústřední postava domnělého Josefa má v ruce klíče. Jedná se tedy o postavu žalářníka z příběhu o svatém Pavlovi a Silasovi, jimž typově odpovídá vzhled obou vězňů.

V typu postav a charakteru kompozice dílo navázalo na stejnojmenný obraz od Michaela Václava Halbaxe. Na první pohled je patrné, že plátno bylo nekvalitně přemalováno. Budoucí restaurování by mohlo potvrdit nebo vyvrátit myšlenku, že by se mohlo jednat o vlastní Noseckého dílo.

124

Anonym

Setkání Josefa s Jákobem

Po roce 1723

Olej, plátno, 70 x 107 cm, nesign.

Kroměříž, Arcidiecézní muzeum, Inv.č. KE 1006, O 275.

Provenience: Od konce 18. století součást paneláže galerie Jídelního sálu.

Restaurováno: V roce 1982 Karel Veselý.

Literatura: Breitenbacher 1927, s. 106 – 107; Breitenbacher – Dostál 1930, č. kat 275; Jirka 1998, č. kat. 297.

Plátno bylo dosud označováno jako *Setkání Jáchyma s Annou*. Jedná se ovšem o kopii obrazu *Setkání Josefa s Jákobem* od Václava Noseckého, která se nyní nachází ve sbírkách Muzea Vysočiny v Jihlavě. Dílo lze patrně označit za práci některého z Noseckého učedníků nebo jeho pozdějších kopistů.

125

Anonym

Návrat ztraceného syna

Olej, plátno, 70 x 100 cm, nesign.

Kroměříž, Arcidiecézní muzeum, Inv.č. KE 2921, O 451.

Provenience: Obraz se objevuje v inventáři pravděpodobně již v roce 1775.

Literatura: Breitenbacher 1927, s. 107; Breitenbacher – Dostál 1930, č. kat 451; Jirka 1998, č. kat. 298.

Podle charakteru postav s podlouhlým obličejem s rovným čelem a menšíma očima, a také podle způsobu zpracování drapérie lze předpokládat, že dílo vytvořil stejný malíř jako předchozí kopii *Setkání Josefa s Jákobem*. Oba obrazy se blíží rovněž svými rozměry. Mohlo se pravděpodobně jednat o dvě protějšková díla. O této skutečnosti by svědčila jak formální shoda obou pláten, tak obdoba námětu. V případě *Setkání Josefa s Jákobem* se jedná o starozákonní námět, kdy se úspěšný syn setkal po

mnoha strastech se svým milovaným otcem. *Návrat ztraceného syna* vychází naopak z novozákonního Kristova podobenství, kdy za otcem přichází syn, který veškerý otcův majetek promrhal, svého činu však lituje a jako zbědovaný a plný lítosti přichází k otci, který jej vroucně přijímá.

Na obdobný typologický vztah upozornil již Antonín Jirka u dvou zachovaných Noseckého pláten, která se nacházejí v paneláži bývalého jídelního sálu.³⁰⁰

Obě jmenovaná díla by tedy mohla svědčit o koncepci a kompozici původních Noseckého pláten pro biskupa Wolfganga Hannibala kardinála ze Schrattenbachu.

126

Johann Nepomuk Steiner (1725 – 1793)

Obětování Krista v chrámu

Olej, plátno, 241 x 149 cm, nesignováno.

Jihlava, Muzeum Vysočiny (Inv.č. 25/c/406/c,b)

Provenience: Původně obraz patřil do vlastnictví malíře Johanna Nepomuka Steinera a byl uložen v jeho domě. Oba obrazy originál i kopie se poté nacházely na farním úřadě u svatého Jakuba a posléze u faráře Alexandra Beckerta. Roku 1897 kopii obdrželo jihlavské muzeum.

Prameny: Cerroni 1807, I 32, s. 294–295; I 34, f. 180a; Raposová 1997, č. kat. 26.

Literatura: Canon 1930, s. 226, 286; Trapp 1938, s. 143.

Již Jan Cerroni zmínil, že malíř Johann Nepomuk Steiner si díla *Obětování Krista v chrámu* cenil natolik, že jej sám pro sebe okopíroval.³⁰¹ Tato zmínka svědčí o faktu, nakolik bylo dílo Václava Noseckého ceněno i v následujících uměleckých generacích.

Steinerova kopie si ponechala na rozdíl od originálu původní velikost. Od Noseckého plátna se liší teplejší barevností.

127

Anonym

Pieta

Olej, plátno, 162 x 190 cm, nesign.

Olomouc, Muzeum umění (Inv.č. O 2432)

Provenience: V první třetině 20. století se obraz údajně nacházel v Jihlavě. Poté patřil do soukromého vlastnictví v Olomouci. V roce 2005 jej zakoupilo Muzeum umění v Olomouci.

Restaurování: V osmdesátých letech 20. století.

Literatura: Zápalková 2006, č. kat. 260; Togner 2008b, č. kat. 70.

Pod Noseckého autorství obraz přiřadila Helena Zápalková a na její závěry navázal Milan Togner. Ačkoli obraz nese mnoho zřejmých citací a forem typických pro Noseckého díla, lze jej spíše zařadit do okruhu jeho žáků či následovníků. A to zejména vzhledem k anatomicky příliš sevřené a utažené formě podání Kristova těla či postav v pozadí a celkovému vyznění kompozice, jež v kvalitě provedení výrazně zaostává za jinými malířovými díly.

Obraz by však mohl citovat některá nedochovaná Noseckého díla, která jsou známá z pramenů. Oltářní obraz *Panny Marie Bolestné*, který se nacházel v kostele svatého Ducha v Jihlavě nebo nástěnnou malbu *Olivetské hory* u farního kostela svatého Jakuba.

8. Závěr

Práce se pokusila obsáhnout dosud známá Noseckého díla a zasadit je do hlubšího kontextu autorovy tvorby a jeho života. Díky zachovaným záznamům v matrikách je již možné zasadit život Václava Noseckého mezi konkrétní data. Prameny ze státních archivů v Jihlavě a v Olomouci podaly bližší představu o jeho působení na Moravě. Na podkladě rukopisu Jana Petra Cerroniho přinesl text nová zjištění malířových děl *Obětování Krista v chrámu*, *Vidění svatého Jana Nepomuckého* a *Vytažení těla svatého Jana Nepomuckého z vltavských vod*. Díky podrobnému popisu obrazové sbírky jihlavského muzea od Hanse Canona bylo možné s Noseckého jménem spojit portrét *Martina Josefa Leopolda von Löwenthal*. Katalog závěsných obrazů rovněž uvádí teprve nedávno malířovi připsaný soubor děl s tématy ze života svatého Norberta pro klášter v Doksanech, který ještě nebyl podrobně kriticky analyzován. Dosud nebylo publikováno dílo *Blahoslavený Heřman Josef*. Na základě srovnání díla *Setkání Josefa s Jákobem* z Muzea Vysočiny s jeho kopií ze sbírek Arcidiecézního muzea v Kroměříži, je možno upřesnit název této kopie a v jejím protějšku *Návrat ztraceného syna* hledat původní typologický vztah originální dvojice obrazů. Také některá další hesla katalogu přišla s novými poznatky.

Díky značnému množství dochovaných archivních materiálů lze postupně rekonstruovat Noseckého působení na Moravě. Jeho pobyt v Praze a především jeho tvorba před příchodem na Moravu zůstává však kromě společné realizace s Michaelem Václavem Halbaxem na zámku v Zákupích dosud neznámá. V budoucích studiích díla Václava Noseckého by bylo záhodno zaměřit se na bližší prozkoumání této problematiky. Právě zde, v navýsost inspirativním prostředí, se utvářel malířův styl, který se opíral jak o zakladatele české barokní malby – Karla Škrétu, tak také o díla významných malířů z generace Noseckého, kteří patřili k jeho nejbližším přátelům. Klíčovou inspirační úlohu pro něj sehrála také přímá konfrontace s díly evropské provenience, jež se nacházela v pražských císařských a šlechtických sbírkách. Další

badatelská pozornost by se mohla rovněž zaměřit na Noseckého osobnost jako zprostředkovatele proudů vrcholné české barokní malby na Moravu. Přínosné by bylo detailně zmapovat malířův vliv a díla jeho následovníků, především Jana Kaliny a dalších. Samostatná studie by se mohla rovněž zevrubněji věnovat konfrontaci malířských děl Václava Noseckého a jeho syna Siarda. Na své kritické zhodnocení v úloze významného mecenáše umění čeká rovněž osobnost Františka Campiona, jednoho z čelních představitelů sladovnického cechu v Jihlavě, se kterým byl Václav Nosecký v příbuzenském vztahu. Pouze v základních obrysech je dosud známo malířovo působení na biskupském dvoře v Olomouci a Kroměříži. Podle nově objeveného archivního pramenu je však jisté, že od roku 1710 zde zajížděl z Jihlavy. Podle zpráv Noseckého vnuka Benigna Siegela však v Olomouci malíř sídlil již bezprostředně po příchodu z Prahy na Moravu. V Jihlavě se usadil až posléze.

Četná Noseckého díla přinášejí neobvyklá ikonografická spojení zejména v dílech s námětem svatého Jana Nepomuckého, svatého Norberta a v ilustracích s tématy moravských patronů v *Agendě seu rituale Olomucense*. Specifický ráz Noseckého dílům dodává přítomná žánrová složka.

Významnou roli mezi zadavateli Noseckého děl sehráli premonstráti. Malířovy práce byly dosud objeveny v pěti významných premonstrátských klášterech na území České republiky – na Strahově, v Doksanech, v Louce u Znojma, Nové Říši a Želivi. Většina z nich se řadí ještě do doby, než k premonstrátům vstoupil Noseckého syn Siard. Do kontaktu s tímto řádem se mohl Nosecký dostat poprvé v roce 1702 během realizace nástropní výmalby kaple Panny Marie Bolestné při kostele svatého Jakuba v Jihlavě, který již v té době patřil pod správu Strahova. Odsud mohl Nosecký ve stejném roce získat další popud pro zakázky pro klášter v Nové Říši.

Velká část zachovaných Noseckého děl si žádá restaurování, jež by napomohlo docenit jejich tonální kvality.

Práce chtěla především poukázat na dílo pozapomenutého malíře, které se svou kvalitou blíží největším mistrům české barokní malby

9. Poznámky:

1. Jaromír Neumann, *Český barok*. Praha 1974, s. 90.
2. Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík et al., *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 113, 457.
3. Bohumír Jan Dlabač, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon* II. Prag 1815, s. 396 – 399.
4. Ibidem, s. 396.
5. Například když získal honorář za zhotovený oltář Svaté Pavlíny v Olomouci.
6. Jan Quirin Jahn, *Poznámky k umělcům: Ferdinand III. – Leopold I.*, ANG, nefoliováno.
7. Josef Dobrovský, *Böhmische Literatur auf das Jahr 1779*. Prag 1779, s. 229.
8. Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*. MZA, fond G 12, I 32, Brünn 1807; MZA, fond G12, I 34, Brünn 1807, f. 178a - 181b.
9. 18.3. 1681 – 10. 6. 1733. Zaměnil čas narození a úmrtí s daty ohraničujícími život Noseckého druhé ženy.
10. Bruno Moriz Trapp, Anno 1740, Lebensbeschreibungen Iglauer Künstler. *Igel Land* III, 1938, s. 143 – 144.
11. Jan Petr Cerroni, Sammlung über Kunstsachen vorzüglich Mähren, *Umění XXVI*, č. 1, 1978, s. 60 – 78. Chybně například uvedeno, že se narodil v Jihlavě.
12. Viz Dlabač (pozn. 3), s. 396 – 399.
13. Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines historisches Künstler-Lexikon* XI. Wien 1924, s. 380.
14. Christian d'Elvert, *Geschichte und Beschreibung der königlichen Kreis und Bergstadt Iglau in Mähren*. Brünn 1850, s. 372, 376, 456-457.
15. Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Brünnener Diöcese* I. Brünn 1856, s. 2, 3, 4, 6, 11, 13.

16. Christian d'Elvert, Einige iglauer Künstler, *Notizen Blatt der historische – statistische Section VII*, 1888, s. 53. Autor vycházel u jiných umělců z opisu Johanna Heinricha Marzyho. V odstavci věnovanému Václavu Noseckému se však opírá o své poznatky a závěry Dlabáče a Volného.
17. Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich XX*. Wien 1869, s. 387-388.
18. August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlichen Beziehung IV*. Wien 1904, s. 1309, 1318.
19. *Ottův slovník naučný XVIII*, Praha 1902, s. 431.
20. Franz Wurzinger, Iglauer Künstler, *Mitteilungen des Erzherzog Rainers Museum für Kunst XXXII.*, 1914, s. 27–28.
21. Paul Bergner, Extrakt des Prag – Kleinerseitner Maler – Protokolls, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen LII*, 1914, č. 1, s. 348-355.
22. Antonín Podlaha, Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické XXVI*, 1914, s. 124; *XXVII*, 1915, s. 176-177; *XXIX*, 1917, s. 89; *XXX*, 1918, s. 143.
23. Rudolf Kuchyňka, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699 – 1781, *Památky archeologické XXVIII*, 1916, s. 85.
24. Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*. Praha 1915, s. 103.
25. Hans Canon, Bericht über die im Stadt. Museum von Iglau vorhandenen Bilder, *Igel – Land*, 1930, s. 190, 222-224, 226-228.
26. Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXV*. Leipzig 1931, s. 521.
27. Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*. Praha 1950, s. 207.
28. Jaromír Neumann, K začátkům Brandlova malířského vývoje, *Umění III.*, 1955, č. 2, s. 108, 127.

29. Viz Paul Bergner (pozn. 21), s. 352.
30. Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668-1735*. Praha 1968, s. 31.
31. Anna Rollová, *Příspěvek k životu a dílu Siarda Noseckého (1693-1753)*. DP FF UK v Praze. Praha 1969, s. 6-17, 80-82.
32. Anna Rollová, Siard Nosecký (1693-1753), in: *Strahovská knihovna. Sborník památníku národního písemnictví. Památník národního písemnictví*, Praha 1972, s. 107 – 108.
33. Například: Anna Rollová, *Obraz S. Noseckého v Bohušovicích nad Ohří a dokumenty z let 1716 – 1718 ke stavbě kostela*, *Umění XXX*, 1982, č. 4, s. 367–370.
34. Viz Jaromír Neumann (pozn. 1), s. 90, 91.
35. Nedochovaná díla ve hřbitovním kostele svatého Petra a Pavla v Doksanech.
36. Paul Bergner, *Beträge über Berichtigungen zu Dlabacž Lexikon böhmischer Künstler*. Prag 1913, s. 52-53. – Viz Karel Vladimír Herain (pozn. 24), s. 93.
37. Viz Jaromír Neumann (pozn. 1), s. 91.
38. Ivo Krsek, *Malířství 1. poloviny 18. století na Moravě*, in: *SPFFBU F 23-24, 1978-79*, s. 62.
39. Ivo Krsek, *Malířství 2. poloviny 17. století a počátku století 18. na Moravě*, *Studie muzea Kroměřížska*, 1981, s. 3-4.
40. Ivo Krsek, *Barokní malířství 17. století na Moravě*, in: Oldřich Blažíček – Mirjam Bohatcová – Beket Bukovinská et al., *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 357.
41. Viz Ivo Krsek (pozn. 2), s. 113, 457.
42. Antonín Jirka, *V protokolech kamerálních sessí olomouckého biskupského úřadu in temporalibus za léta 1711 – 1726*, *Studie muzea Kroměřížska*, 1979, s. 87-88.
43. Antonín Jirka, *Václav Nosek v Kroměříži (1711 – 1723)*, *Studie muzea Kroměřížska*, 1981, s. 45-46.

44. Antonín Jirka, Halbaxovy žánry z Plander, *Umění XXXIX*, 1991, s. 183–185.
45. AJ [Antonín Jirka], heslo Nosecký Václav, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 568-569.
46. AJ [Antonín Jirka], č. kat. 295, 296, 297, 298, in: Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna*, Kroměříž 1998, s. 289 – 291.
47. Pavel Preiss, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Oldřich Blažíček – Mirjam Bohatcová – Beket Bukovinská et al., *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Praha 1989, s. 572.
48. Petr Macek – Pavel Zahradník, Zámecký areál v Zákupech, *Průzkumy památek III*, 1996, č. 2, s. 23.
49. Leoš Mlčák, K ikonografii svaté Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *ZPP LIII*, 1993, s. 393 – 399. - Milan Togner, Barokní teze olomoucké univerzity, in: *Universitas Olomucensis 1573-1946-1996*, Olomouc 1996, s. 54-55, č. kat. 13. - Petra Zelenková, „CONTRA PESTEM NOBIS FAVE“ Příspěvek k ikonografii svaté Pavlíny, patronky proti moru v barokní Olomouci, in: *OHA 2005*, s. 27 – 45.
50. Martin Pavlíček, K dílu Michaela Václava Halbaxe, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica 21. Historia Artium III*, Olomouc 2000, s. 197-212.
51. Pavel Panoch, K ikonografii obrazu Vidění sv. Jana Nepomuckého v jihlavském kostele sv. Jakuba (Příspěvek ke svatojánské úctě v oblasti jihozápadní Moravy), in: *Mezi Jihlavou a Vídní, 1700 – 1900*, Jihlava 2006, s. 101-107.
52. Hedvika Kuchařová - Libor Šturc, Klášter premonstrátek v Doksanech, in: *František Preiss (1660-1712) (kat. výst.)*, Národní galerie v Praze 2005, s. 14.
53. Libor Šturc, Osudy piety z farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě od 17. století po dnešek, in: Milena Bartlová – Libor Šturc – Kateřina Knorová et al., *Pieta z Jihlavy*, Jihlava 2007, s. 34-36.
54. Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*. Olomouc 2008, s. 38, 111.

55. MT [Milan Togner], Václav Jindřich Nosek(?), Pieta, in: Martina Kostelníčková (ed.), *Olomoucká obrazárna*, Olomouc 2008, s. 112 – 113, č. kat. 70.
56. Michaela Šeferisová – Loudová – Pavel Suchánek, Malířství a sochařství, in: Renata Pisková – Milena Bartlová – Vlastimil Svěrák et al, *Jihlava*, Jihlava 2009, s. 400-415.
57. Ladislav Daniel, Obrazárna, in: Marek Perůtka - Jan Štětina – Ondřej Jakubec et al., *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 166.
58. Martina Beranová – Radka Tibitanzlová, „aby se umění malířskému vyučoval“-*křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva*. Praha 2009, s. 104-105.
59. Ibidem, s. 104-105.
60. SOA – Praha, Sběrka matrik, Farnost Dobřichov - Matrika narozených od r. 1661, inv.č. 1, f. 4.
61. Ibidem, f. 4. Pavel Urválek, Jan syn Tichara, Anna – hospodyně pátera Pecara, Anna – ladička z Peček.
62. Viz Paul Bergner (pozn. 21), s. 349. „den 29. Sept. Ist Wenzel Noseck v. *Podiebrad geburtig, ben Philipp Masanek auf 5 Jahr aufgedungen worden*“.
63. Viz Martina Beranová (pozn. 58), s. 104-105.
64. Viz Karel Vladimír Herain (pozn. 24), s. 75-76. - IMe [Ivana Melicharová - Panochová], heslo Mazanec Filip, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění - dodatky III*, Praha 2006, s. 494.
65. Ibidem, s. 76. – Ibidem, s. 494.
66. Viz Martina Beranová (pozn. 58), s. 104-105.
67. K osobnosti Kristiána Schrödera: Viz Karel Vladimír Herain (pozn. č. 24), s. 90-91. – Viz Jaromír Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 30), s. 115 – 118.
68. Viz Jan Petr Cerroni, I 34 (pozn. 8), f. 178.
69. Viz Jaromír Neumann, *Petr Brandl* (pozn. 30), s. 115.

70. AMP - Matrika narozených kostela P.Marie před Týnem, sign. Týn, i1 1623-1696. Křtu se zúčastnili rovněž proslulí malíři Jan Kryštof Liška a Jan Rudolf Bys.
71. Viz Paul Bergner (pozn. 21), s. 348-355.
72. Ibidem, s. 352.
73. Viz Bruno Moriz Trapp (pozn. 10), s. 143-144. Podle Cerroniho zpráv, které získal od malířova vnuka Benigma Siegela, pocházela prý Noseckého první žena ze stejného rodu jako její manžel.
74. Viz AMP – Matrika (pozn. 70).
75. AMP – Matrika narozených kostela P.Marie před Týnem, sign. Týn, i1 1623-1696. Dne 17.4.1695 narozen Josef Vojtěch.
76. Viz Antonín Podlaha 1915 (pozn. 22), s. 176-177. Dne 8.8. 1697 záznam o synu Vavřinci Maxmiliánovi v matrice fary kostela svatého Mikuláše na Malé Straně. Hlavním kmotrem byl malíř Jan Kryštof Liška. Zúčastnila se též paní Barbora Nunnemochorova. 14. 1. 1698 dítě zemřelo na psotník v domě hraběte Kinského.
77. Viz Antonín Podlaha 1917 (pozn. 22), s. 89. Záznam z kostela Panny Marie na Louži ve Starém Městě. 25. dubna roku 1703 zde byla pokřtěna Anna Marie Františka. Kmotrem se stal malíř Johann Michal Pretschneyder (Brettschneider).
78. SOAJ – Archiv města Jihlavy do r. 1848, Testamenta, inv. č. 536, f. 118 – 121.
79. Viz Bohumír Jan Dlabač (pozn. 3), s. 398 – 399. - Viz Constantin von Wurzbach (pozn. 17), s. 388. – Viz Karel Vladimír Herain (pozn.24), s. 103. - Viz Toman (pozn.27), s. 207.
80. Jaromír Neumann, *Malířství 17. Století v Čechách*. Praha 1951, s. 94, 95.
81. Viz Paul Bergner (pozn. 21), s. 352. Když společně odmítli vstoupit po vzoru Byse do staroměstského cechu.
82. Viz Bruno Moriz Trapp (pozn. 10), s. 143.
83. Viz Gregor Wolny (pozn. 15), s. 7. Uvádí Brandlova díla pro minoritský kostel Nanebevzetí Panny Marie.

84. Viz Jan Petr Cerroni, I 34 (pozn. 8), f. 178a.
85. Výmalbě zámecké jídelny v Zákupích se dosud nejvíce věnoval Martin Pavlíček.
Viz Martin Pavlíček (pozn. 50), s. 197 – 200.
86. Viz Rudolf Kuchyňka (pozn. 23), s. 85.
87. Viz Karel Vladimír Herain (pozn. 24), s. 113.
88. Viz Antonín Podlaha 1917 (pozn. 22), s. 89.
89. Viz Jan Petr Cerroni, I 34 (pozn. 8), f. 178a.
90. Viz Karel Vladimír Herain (pozn. 24), s. 90-91.
91. Ibidem, s. 93.
92. Viz Antonín Podlaha 1915 (pozn. 22), s. 176-177. Zde dokonce příjmení první Noseckého ženy psáno ve formě Audraská.
93. Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců* I. Ostrava 1993, s. 288.
94. Viz Karel Vladimír Herain (pozn. 24), s. 113. Zde publikoval odkaz na archivní dokument: AMP, rkp. č. 1552, Manuál radní hradčanský z let 1703-1711, 720. Zde uveden jako „*Burger und Maler der königl. Stadt Iglau.*“ Nosecký na hradčanské radnici vyřizoval záležitosti vyrovnání dědictví.
95. Viz Bruno Moriz Trapp (pozn. 10), s. 143. - Viz Jan Petr Cerroni, I 34 (pozn. 8), f. 178a.
96. ZAO – O, Archiv města Olomouc, *Výslech Václava Noseckého pro jihlavský magistrát 1710*, Inv. č. 1031, f. 1–4.
97. Jednalo se o výčet otázek k podrobnému svědectví Václava Noseckého v záležitosti krvavé potyčky mezi císařským dělostřelcem Janem Fridrichem a lékárenským tovaryšem Františkem Grampulou, jejíž svědkem se v Jihlavě stal.
98. Viz Karel Vladimír Herain (pozn. 24), s. 113.
99. Viz Antonín Jirka (pozn. 42), s. 87-88. - Viz Antonín Jirka (pozn. 43), s. 45-46. – Viz Ladislav Daniel (pozn. 57), s. 166.
100. Viz Hedvika Kuchařová - Libor Šturc (pozn. 52), s. 14.

101. Viz Ivo Krsek (pozn. 38), s. 62.
102. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 408.
103. Viz Bruno Moriz Trapp (pozn. 10), s. 143 – 144. - Viz SOAJ – Archiv města Jihlavy (pozn. 78), f. 139-141. Svému nevlastnímu synu Siardovi odkázala v závěti 50 zlatých.
104. SOAJ – Archiv města Jihlavy do roku 1848, Úřední knihy a rukopisy 1359 – 1850 (1894), Matrika přijatých měšťanů 1692 – 1744, inv. č. 352, f. 111.
105. ZAO – O, Archiv města Olomouc, *Zlomky registratur – dodatek (cca 1460) – 1786 (1833)*, Sign. M 1-1, Inv.č. 4842, f. 1,2.
106. SOAJ – Archiv města Jihlavy do roku 1848, Úřední knihy a rukopisy 1359 – 1850 (1894), Gruntovní kniha 1712 – 1730, inv. č. 408, f. 435. Jak ukazuje zápis v Gruntovní knize, dům a část pivovaru (včetně pivovarního náradí) koupil od Rudolfa Styxe za 2200 zlatých.
107. MZA, Fond E 67 – Sběrka matrik, Jihlava, *Matrika zemřelých r. 1732 -*, kniha 6510, f. 838. V úmrtní matrice je Václav Nosecký zapsán jako meltzer und mahler – tedy sladovník a malíř.
108. Jeho žena Barbara Campioni byla sestrou Noseckého druhé ženy.
109. Viz Jan Petr Cerroni, I 34 (pozn. 8), f. 178a.
110. Ibidem, f. 180b.
111. Viz Hans Canon (pozn. 25), s. 227. Zde Hans Canon podrobně popisuje dosud neobjevené Noseckého oválné portréty Františka Campiona a jeho ženy Barbary.
112. Ibidem, s. 286. Nástrovní malbu v jezuitském kostele zhotovil na jeho náklady Karel František Tepper roku 1717.
113. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 401.
114. Obrazy provenience zámku v Plandrech. Patří zde hesla v této práci uvedených Noseckého závěsných obrazů: 8, 9 a 34.
115. Viz Jan Petr Cerroni, I 34 (pozn. 8), f. 180b.

116. Viz Hans Canon (pozn. 25), s. 228.
117. V katalogu Noseckého prací pod číslem 19.
118. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 404.
119. Viz Jan Petr Cerroni, I 34 (pozn. 8), f. 178b - 181b.
120. Ibidem, f. 179a, 179b.
121. Ibidem, f. 180a.
122. V katalogu Noseckého prací pod číslem 28, 36 a 39.
123. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 402.
124. Viz Ivo Krsek (pozn. 2), s. 113.
125. Především venkovsky laděné postavy v kostýmech. Postavení scény podle benátských vzorů na schodišti. Užití motivu psa v komparzu. Tepperův obraz *Svatého Floriána* v kostele svatého Mikuláše ve Velkém Meziříčí přímo navazuje na stejnojmenné Noseckého dílo.
126. Václav Petřů, *Klášter Želiv*. Praha 1898, s. 82. - Ivo Kořán, Siard Nosecký jako administrátor ve Velké Chýšce, *Umění XIV*, 1966, č. 1, s. 90-93.
127. Hlava Evangelisty Lukáše z želivské klášterní knihovny vychází z Noseckého obrazu *Evangelisty Lukáše* pro kostel ve Vílanci u Jihlavy (heslo číslo 24).
128. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), v kopii rukopisu I – 34 uložené v MZA, s. 199-200.
129. Ibidem, s. 112-113.
130. Životem a dílem Siarda Noseckého se zabývala Anna Rollová, která své poznatky publikovala v četných studiích. Viz Anna Rollová (pozn. 32), s. 107-134.
131. Viz Dlabač (pozn. 3), s. 396 – 399.
132. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 409-410. Tato malba má však mnohem blíže k realizacím Jana Kaliny, které se dochovaly v klášterním kostele v Želivi.

133. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), v kopii rukopisu I – 34 uložené v MZA, s. 182. Cerroni hovoří o tomto díle pochvalně: „*es war in der Manier seines Vaters aber noch fleißiger gearbeitet.*“
134. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 409-410. Siardovi se připisuje například výmalba kaple Svatého Jana Nepomuckého v Plandrech.
135. IK, AR [Ivo Krsek, Anna Rollová], heslo Nosecký Siard, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 568.
136. Viz Anna Rollová (pozn. 32), s. 81, pozn. 23.
137. Viz Antonín Jirka (pozn. 43), s. 45-46. Hesla v katalogu Noseckého prací číslo 42-51.
138. Hesla v katalogu Noseckého prací 26 a 27.
139. Číslo katalogu 28.
140. Mojmír Horyna - Milada Vilímková, *Litomyšl, kostel Nalezení sv. Kříže. Stavebně-historický průzkum*. Praha 1978, s. 6. - Milan Skřivánek, *Materiály k dějinám Litomyšle: Zpráva č. 5, Stavební vývoj piaristických budov v Litomyšli*. Litomyšl 1979, s. 26.
141. Číslo katalogu 37.
142. Číslo katalogu 36 a 39.
143. MZA, Fond E 67 – Sběrka matrik, Jihlava, *Matrika narozených od r. 1730*, č. 6404.
144. Viz SOAJ – Archiv města Jihlavy (pozn. 78), f. 118 – 121. Dvě stě zlatých z jeho domu Nosecký odkázal svým dětem. Tisíc zlatých z jeho domu odkázal své ženě. V případě, že by zemřela, měl sladovnický dům v hodnotě 2900 zlatých rýnských připadnout jeho dětem.
145. Viz MZA, Fond E 67 (pozn. 107) Zde zapsáno, že se v den jeho pohřbu zvonilo velkým zvonem, a že Nosecký byl pohřben v kostele svatého Jakuba.
146. Ibidem. 12. června 1733.

147. Viz SOAJ – Archiv města Jihlavy (pozn. 78), f. 139 – 141. Svě sestře Barbaře Campioni odkázala dvě stě zlatých. Další peníze věnovala Janu Hyblvi, Siardovi Noseckému, manželu nevlastní dcery Anny Marie – Sieglovi spolu s obrazy svatého Ondřeje a Matouše a také chudým. Regině Engeschaltí darovala Mariánský obraz. Po smrti sestry Barbary měly připadnout perly v hodnotě osmdesát zlatých dcerám Anny Marie Siegelové.
148. Viz Bruno Moriz Trapp (pozn. 10), s. 144.
149. Číslo katalogu 24.
150. Viz Bruno Moriz Trapp (pozn. 10), s. 143-144.
151. Viz Petr Macek – Pavel Zahradník (pozn. 48), s. 23.
152. Viz Martin Pavlíček (pozn. 50), s. 197 – 212.
153. Viz Pavel Preiss (pozn. 47), s. 572.
154. Viz Martin Pavlíček (pozn. 50), s. 199. - Pavel Preiss, Malerei, in: Oldřich Blažíček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdová, *Kunst des Barock in Böhmen, 1977*, Recklinghausen, Nr. 111, Abb. 58.
155. Viz Hedvika Kuchařová - Libor Štunc (pozn. 53), s. 34-35.
156. Ibidem.
157. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 412-413.
158. Poprvé u Cerroniho, od něhož citovali další autoři. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 281; I – 34, f. 179a.
159. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 408.
160. Ibidem, s. 409, pozn. 65.
161. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 298; I – 34, f. 179a, 179b.
162. Viz Gregor Wolny (pozn. 15), s. 11.
163. Poté, co části dochovaných portrétů pod bílou přemalbou objevili a nešetrně obnažili dělníci.

164. SOAJ – Archiv města Jihlavy do roku 1848, Stavební archiv, inv.č. 112.
Základní zhodnocení stavu památky provedl a doporučení k celkovému odkrytí, očištění a fixaci maleb do zprávy Památkového ústavu v Brně zapsal VI. Dufka.
165. Jmenovitě Josefa Klimeše. Restaurování zaštitila firma Kotangens s.r.o., Brno, 1994. Malby byly silně poškozeny jak mechanicky, tak také pronikající vlhkostí. Zejména ústřední motiv se *Vztyčením bronzového hada* se zachoval pouze v hrubých náznacích tonální podmalby.
166. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 408, 409.
167. Viz Jaromír Neumann (pozn. 1), s. 117.
168. Číslo v katalogu 5.
169. Evangelium podle svatého Jana (J 13, 4-17).
170. Antonín Jirka, Obrazárna premonstrátského kláštera v Nové Říši, *Umění* XXXIX, 1991, s. 129–139.
171. Viz Jaromír Neumann (pozn. 1), s. 117.
172. Antonín Jirka (pozn. 168), s. 129.
173. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 34, f. 88a, f. 178b.
174. Ibidem, I 32, s., I 34, f. 88a, f. 178b.
175. Viz Jaromír Neumann (pozn. 30), s. 118. Zde připsal obě plátna Noseckému, poté od tohoto závěru na základě Cerroniho upustil. Viz Jaromír Neumann (pozn. 1), s. 90 - 91.
176. Viz Ivo Krsek (pozn. 2), s. 457, č. kat. 190.
177. Ibidem, č. kat. 191.
178. Viz Pavel Panoch (pozn. 51), s. 101-107.
179. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 408.
180. Viz Pavel Panoch (pozn. 51), s. 101 – 107.
181. Viz Antonín Jirka (pozn. 44), s. 184 - 185.
182. Milan Čumpl, *Inventář zámku Plandry u Jihlavy*. DP FF MU v Brně. Brno 1997.

183. Andrea Rousová, *Petr Brandl – malíř neřestí pozemských* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2004. Badatelka se zabývala významy gest v Brandlově díle.
184. Číslo katalogu 34.
185. Viz Jaromír Neumann (pozn. 30), s. 122.
186. Ibidem, s. 122.
187. Čitelnost Noseckého díla snižuje jeho tristní stav. Povrch plátna silně rozbrázdila krakeláž, laky jsou zčernalé a na několika místech odpadla barevná vrstva až na podklad. Svrchní vrstva obrazu nese drobné stopy neumělého malířského zásahu. Budoucí restaurování by zviditelnilo vyšší kvality díla skryté ve vrstvách tmavých laků a přemaleb.
188. Viz Antonín Jirka (pozn. 44), s. 184 - 185.
189. Viz Milan Čumpl (pozn. 180), s. 27, 28, 39, č. kat. 71.
190. Čísla katalogu 8, 34.
191. Viz ZAO – O, Archiv města Olomouc (pozn. 96), f. 1-4. – Viz Antonín Jirka (pozn. 42), s. 87–88.
192. Viz Ivo Krsek (pozn. 38), s. 62.
193. Viz Ivo Krsek (pozn. 39), s. 3-4.
194. Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech* III. Praha 1980, s. 131.
195. Viz Pavel Preiss (pozn. 47), s. 572.
196. S tímto názorem polemizoval například Martin Pavlíček. Viz Martin Pavlíček (pozn. 50), s. 203, pozn. 17.
197. Viz Hedvika Kuchařová - Libor Šturc (pozn. 52), s. 14.
198. Viz Bohumír Jan Dlabač I.(pozn. 3), s. 625. – Viz Pavel Preiss (pozn. 47), s.551.
199. Nejpravděpodobněji František Champion - Noseckého švagr.
200. Zápis v Míkově deníku zní: „ *Venit P. Andreas Parochus Iglaviensis cum domino Champion, per quos misi pictori Wenceslao Iglaviensi residuos centum*

sexaginta id est 160 fl. pro imaginibus magnis quae pendent in Ecclesia de Vita Sancti Patris Norberti, ceterisque habet totum solutum.“ Nosecký byl tedy odměněn honorářem sto šedesáti zlatých za obraz.

201. Povrch malby je zasažen krakeláží. Barevná vrstva v několika drobných částech odpadla. Laky jsou zejména v dolní části zčernalé.
202. Viz Ivo Krsek (pozn. 38), s. 62.
203. Václav Richter – Bohumil Samek – Miloš Stehlík, *Znojmo*. Praha 1966, s. 67.
204. Viz Pavel Preiss (pozn. 47), s. 572.
205. Viz Antonín Jirka (pozn. 45), s. 569.
206. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 294-295, I 34, f. 179b, f. 180a.
207. Viz Hans Canon (pozn. 25), s. 226. Dostalo se nakonec roku 1905 do sbírek jihlavského muzea. Hans Canon však uvádí, že dílo bylo značně poškozené a plátno po stranách roztřepené takovým způsobem, že se muselo z původních 241 x 149 cm zkrátit na dnešní míru
208. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 294-295, I 34, f. 179b, f. 180a. Tato kvalitní kopie se dodnes nachází ve sbírkách Muzea Vysočiny v Jihlavě. Na rozdíl od originálu si zachovala původní rozměr.
209. Viz Petra Zelenková (pozn. 49), s. 28.
210. Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Olmützer Erzdiöcese*. I. Brünn 1855, s. 220-221.
211. Bohumil Zlámal, *Dějiny kostela svatého Mořice*. Olomouc 1939, s. 53–55.
212. Milan Tognier, Václav Render. Příspěvek k baroknímu sochařství v Olomouci, *Umění XXI*, 1973, č. 3, s. 234-236.
213. Jiří Musil – Bohumil Nerychel, *Chrám svatého Mořice v Olomouci*. Olomouc 1990, nestránkováno.
214. Viz Leoš Mlčák (pozn. 49), s. 393 – 399.
215. Viz Petra Zelenková (pozn. 49), s. 27-45.

216. Viz Milan Togner (pozn. 54), s. 38, 111.
217. ZAO-O, Zlomky registratur – dodatek (cca 1460) – 1786 (1833), Sign. M 1-1, Oltář sv. Pavlíny, Inv. č. 4837, f. 1-7.
218. ZAO-O, Zlomky registratur – dodatek (cca 1460) – 1786 (1833), Sign. M 1-1, Václav Jindřich Nosecký kvituje příjem, Inv. č. 4842, f. 1-2.
219. Viz Leoš Mlčák (pozn. 49), s. 395 – 396.
220. Miloš Stehlík, K účasti sochaře Filipa Sattlera na výzdobě mořických varhan v Olomouci, *Umění VIII*, 1960, s. 616 – 620.
221. Milan Togner je připsal Václavu Renderovi. Z hlediska slohového východiska je odvodil od Berniniho modelů andělů pro chrám Svatého Petra v Římě. Viz Milan Togner (pozn. 210), s. 234-236.
222. Podle Bohumila Zlámala stál dříve na evangelní straně hlavního oltáře oltář *Zasnoubení Panny Marie*, který se nedochoval. Výběr námětu obrazu v nástavci by mohl souviset i s touto skutečností. Viz Bohumil Zlámal (pozn. 209), s. 55.
223. Viz ZAO – O, Zlomky registratur (pozn. 216), f. 1-2.
224. Viz Milan Togner (pozn. 49), s. 54-55, č. kat. 13.
225. Viz Leoš Mlčák (pozn. 49), s. 397-398.
226. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 34, f. 181b.
227. Viz Jaromír Neumann (pozn. 1), s. 90.
228. Například v obraze *Evangelisty Lukáše*. Dílo publikováno: Viz Ivo Kořán (pozn. 125), s. 90.
229. Číslo v katalogu 29 až 32.
230. Kniha Genesis (G 41, 14-40).
231. Viz Antonín Jirka (pozn. 46), s. 289-290, č. kat. 295.
232. Viz Antonín Jirka (pozn. 43), s. 46.
233. Viz Antonín Jirka (pozn. 46), s. 289-290, č. kat. 295.

234. Dvě z těchto kopií se dochovaly také ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Kroměříži.
235. Číslo v katalogu 1.
236. Číslo v katalogu 37.
237. Evangelium podle Lukáše (L 2, 41-51).
238. Viz Antonín Jirka (pozn. 43), s. 46.
239. Viz Antonín Jirka (pozn. 46), s. 289-290, č. kat. 295, 296.
240. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 308, 309, I 34, f 179b.
241. Viz Gregor Wolny (pozn. 15), s. 7.
242. Díky Petru Tomáškovi z Moravské galerie v Brně a Michaelae Šeferisové - Loudové, která jej uvedla v obsáhlé kulturně - historické publikaci *Jihlava*. Viz Michaela Šeferisová – Loudová (pozn. 56), s. 400-415.
243. Viz Hans Canon (pozn. 25), s. 222, 224, 226.
244. Dílo se nachází v kostele Svatého Mikuláše ve Velkém Meziříčí. Tepper zobrazil Svatého Floriána stejně jako Nosecký v oděvu římského vojína. Vyšel také z motivu anděla, který vědrem lije vodu na hořící město v dolní části plátna – v tomto případě Velkého Meziříčí. Obraz je publikován v monografii: Jiří Uhlíř, *Karel František Tepper(1682 – 1738)*. Třebíč 2002, s. 83.
245. Evangelium podle Lukáše (L 2, 41-51).
246. Plátno místy pokrývá krakeláž. Barevnost zůstává poměrně dobře zachována.
247. Viz Ivo Krsek (pozn. 38), s. 62.
248. Viz Ivo Krsek (pozn. 2), s. 113.
249. Například v díle *Koriolán před Římem* v bývalé jídelně proboštské rezidence v Olomouci. Viz Jiří Uhlíř (pozn. 242), s. 80.
250. Anna Rollová – Pravoslav Kneidl – Pavel Preiss, *Strahovská knihovna Památníku národního písemnictví*. Praha 1988, s. 68, obr. 29.
251. Kniha Genesis (G 41, 14-40).

252. Viz Antonín Jirka (pozn. 44), s. 184 - 185.
253. Viz Milan Čumpl (pozn. 180), s. 27, 39, č. kat. 70.
254. Číslo katalogu 33.
255. Za upozornění na toto dílo ve sbírkách Královské kanonie premonstrátů na Strahově děkuji panu Mgr.Liboru Šturcovi.
256. Viz Gregor Wolny (pozn. 15), s. 7.
257. Viz Ivo Krsek (pozn. 40), s. 357.
258. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska II.* Praha 1999, s. 95.
259. MZA, E 50, Minorité Jihlava, Pamětní kniha 1711 – 1773, f. 39a. Oltář financoval Martin Leopold Caesareus – rychtář města Jihlavy.
260. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 307; I 34, f. 179b.
261. Viz Jaromír Neumann (pozn. 28), s. 127, pozn. 89.
262. Ibidem, s. 102.
263. Ibidem, s. 127, pozn. 89.
264. Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech VI.* Praha 1982, s. 414.
265. Viz Jaromír Neumann (pozn. 1), s. 88-90.
266. Gerhard Ewald, *Johann Carl Loth 1632 - 1698.* Amsterdam 1965, s. 138.
267. Viz Hans Canon (pozn. 25), s. 228.
268. Viz MZA, E 50, Minorité Jihlava (pozn. 257), f. 39b. Peníze na zhotovení oltáře věnoval Leopold Wurger s manželkou.
269. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 307; C 34, f. 179b.
270. Viz Gregor Wolny (pozn. 15), s. 7.
271. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 302; I 34 f. 180a.
272. Viz Gregor Wolny (pozn. 15), s. 7.
273. AMV - Fotodokumentace, Inv.č. 28 895. Fotografie ukazuje ještě původní barokní oltáře, které se nacházely po stranách vítězného oblouku. Oltářní plátna se však neshodují se jmenovanými Noseckého díly. Kostel byl

v minulosti mnohokrát vykraden. Z původního bohatého mobiliáře se do dnešní doby dochoval jen zlomek.

274. Viz Antonín Podlaha 1918 (pozn. 22), s. 143.
275. „Svatý Václav – patron olomoucké katedrály a patron celé Moravy.“
276. „Králové se měří, kdo z nich byl větší? Ten, který před Pánem touží být menším.“
277. Viz Antonín Jirka (pozn. 43), s. 45, 46.
278. Ibidem, s. 46.
279. Ibidem, s. 45, 46.
280. „Vavřín, hvězda, ruka, řeka, lev, kříž, orlice, strom – nese svatá znamení patronů.“
281. „Árona a Mojžíše, vzývejte vaše důstojné otce, kteří dobyli posvátné vody Moravy.“
282. Historický kontext této scény není správný, neboť Bořivoje křtil sám Metoděj. Jeho bratr Cyril byl již v té době mrtev.
283. Na tuto skutečnost upozornil již Antonín Jirka. Viz Antonín Jirka (pozn. 43), s. 46.
284. „Nechť je k tomu posvěcen olej, který je pokládán za svatý. Odvážněji vystupuje, jak touží zvítězit.“
285. „Mučedník svatý Jan Nepomucký. Patron těch, kteří se do nebezpečí pomluvy dostávají.“
286. „Jestliže (není) nic tajného, co se jednou nestane obecně přístupným, tedy když to bude zjevné, potom kéž se to tají sobě.“
287. Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch – malíř barokní zbožnosti* (kat.výst.), Správa Pražského hradu 2006.
288. Viz (pozn. 273).
289. Viz (pozn. 274).

290. „*Olejem očištěn, dorazil mučedník ke hvězdám, čistější. A přijde, když obviněný potřen olejem bude.*“
291. Pavel Preiss, *Česká barokní kresba*. Praha 2006, s. 100.
292. Ibidem, s. 100, 101.
293. „*Posvěť hrob, šťastný před hrobem křesťanským, raduje se z modlitby a posvátné půdy.*“
294. „*Svatá Ludmila – zrcadlo stavu manželského a patronka Moravy.*“
295. „*Tak září bezúhonné Ludmilino pokolení, jako se třpyt hvězdy neztratí.*“
296. „*Oheň útoku, mravy šípu Martova, ty, Kristýno, domy, ty, Kordulo, srdce zahřívěj.*“
297. Viz Mojmír Horyna - Milada Vilímková (pozn. 140), s. 6.
298. Viz Milan Skřivánek (pozn. 140), s. 26.
299. Ibidem, s. 26.
300. Viz Antonín Jirka (pozn. 46), s. 290, č. kat. 296.
301. Viz Jan Petr Cerroni (pozn. 8), I 32, s. 294–295; I 34, f. 180a.

10. Seznam použitých zkratek

AMGB – Archiv Moravské galerie v Brně

AMP – Archiv hlavního města Prahy

AMUJ – Archiv městského úřadu v Jihlavě

AMV – Archiv Muzea Vysočiny v Jihlavě

APÚ – Archiv Památkového ústavu v Brně

ASK – Archiv Strahovského kláštera

č. kat.- číslo v katalogu

DP – diplomová práce

EK – evidenční karta

ELMKP – evidenční list movité kulturní památky

FF – filozofická fakulta

Inv.č. – inventární číslo

MGB – Moravská galerie v Brně

MU – Masarykova univerzita v Brně

MZA – Moravský zemský archiv v Brně

OHA – Opuscula historiae artium. Studia minora facultas philosophica Universitatis Brunensis

PÚ – Památkový ústav

SA – Stavební archiv

SOAJ – Státní okresní archiv v Jihlavě

SOAP – Státní oblastní archiv v Praze

SPFFBU - Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity

SÚA – Státní ústřední archiv

UK – Univerzita Karlova v Praze

UP – Univerzita Palackého v Olomouci

ZAO-O – Zemský archiv v Opavě, pracoviště Olomouc

ZPP – Zprávy památkové péče

11. Prameny a literatura:

Prameny:

A/ Vydané prameny:

Bergner 1914

Paul Bergner, Extrakt des Prag – Kleinerseitner Maler – Protokolls, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen* LII, 1914, č. 1, s. 348-355.

Bible 1996

Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih). Český ekumenický překlad. Praha 1996.

Jirka 1979

Antonín Jirka, V protokolech kamerálních sessí olomouckého biskupského úřadu in temporalibus za léta 1711 – 1726, *Studie muzea Kroměřížska*, 1979, s. 87-88.

Kuchyňka 1916

Rudolf Kuchyňka, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699 – 1781, *Památky archeologické* XXVIII, 1916, s. 85.

Podlaha 1915; 1917

Antonín Podlaha, Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické* XXVII, 1915, s. 76, 176-177; XXIX, 1917, s. 89.

Trapp 1938

Bruno Moriz Trapp, Anno 1740, Lebensbeschreibungen Iglauer Künstler. *Igel Land III*, 1938, s. 143 – 144.

B/ Diplomové práce:**Čumpl 1997**

Milan Čumpl, *Inventář zámku Plandry u Jihlavy*. DP FF MU v Brně. Brno 1997.

Raposová 1997

Silvia Raposová, *Johann Nepomuk Steiner*. DP FF MU v Brně. Brno 1997.

Rollová 1969

Anna Rollová, *Příspěvek k životu a dílu Siarda Noseckého (1693-1753)*. DP FF UK v Praze. Praha 1969.

C/ Archivní prameny:**Archiv hlavního města Prahy (AMP)**

1. Fond – sbírka matrik
 - 1.1 Matrika narozených kostela P.Marie před Týnem, sign. Týn, i1 1623-1696, N4.

Archiv Památkového ústavu Brno (APÚ)

- ELMKP poř. č. 026461.
- ELMKP, poř. č. 026791
- ELMKP, poř. č. 026749
- ELMKP, poř. č. 005641

- ELMKP, poř. č. 110312
- Zdeněk Vácha, *Děkanský kostel v Polné, Restaurátorský průzkum – Zpráva*. 1999.

Archiv Městského úřadu v Jihlavě (AMUJ)

J. Muk – P. Vlček – O. Novosadová, *Jihlava – Velké kasárny (bývalý dominikánský klášter, kostel sv. Kříže, bývalé jezuitské konventní budovy). Stavebně historický průzkum*. Praha 1991.

Archiv Moravské galerie v Brně (AMGB)

- ELMKP – Inv.č. A 1429
- Restaurátorská karta (Inv.č. A 1429)
- Naďa Mašková, *Restaurátorská zpráva-sv.Florán*. Praha 2005.

Archiv Muzea Vysočiny v Jihlavě (AMV)

- ELMKP – Inv.č. Ji-25/C/366/a,b
- ELMKP - Inv.č. Ji-25/C/372
- ELMKP - Inv.č. Ji-25/C/373
- ELMKP - Inv.č. Ji-25/C/374
- ELMKP - Inv.č. Ji-25/C/375
- Fotodokumentace, Inv.č. 28 895.

Archiv Národní galerie v Praze (ANG)

Jan Quirin Jahn, *Poznámky k umělcům: Ferdinand III. – Leopold I.* nefoliováno.

Archiv Národního Památkového ústavu v Pardubicích

Horyna – Vilímková 1978

- Mojmír Horyna - Milada Vilímková, *Litomyšl, kostel Nalezení sv. Kříže. Stavebně-historický průzkum*. Praha 1978.

Skřivánek 1979

- Milan Skřivánek, *Materiály k dějinám Litomyšle: Zpráva č. 5, Stavební vývoj piaristických budov v Litomyšli*. Litomyšl 1979.

Archiv Strahovského kláštera (ASK)

- Kateřina Knorová, *Restaurátorská zpráva – Kaple sedmibolestné Panny Marie při kostele sv. Jakuba v Jihlavě*. 1998 - 2000.
- Deník probošta Josefa Míky z roku 1712, bez signatury.
- EK, Inv. č. O 313.
- ELMKP, Inv.č. JG – C10.
- ELMKP, Inv.č. JG – C11.
-

Moravský zemský archiv v Brně (MZA)

1. Fond G 12 Cerroniho sbírka

Cerroni 1807

1.1 Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I*. I 32, Brünn 1807.

1.2 Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren III*. I 34, Brünn 1807.

2. Fond E 50, Minorité Jihlava

2.1 Pamětní kniha 1711 – 1773, f 39a.

3. Fond E 67 – Sběrka matrik

1.2 Jihlava, Matrika narozených od r. 1730, č. 6404.

1.3 Jihlava, Matrika zemřelých r. 1732-, kniha 6510, f. 838.

Římskokatolická farnost u svatého Mořice v Olomouci

- ELMKP, Inv. č. II.3D - 18 - 2/2.

Státní okresní archiv v Jihlavě (SOAJ)

1. Fond – Archiv města Jihlava do roku 1848

1.1 Městská správa Jihlava do roku 1848

1.1.1 Úřední knihy a rukopisy 1359 – 1850 (1894)

1.1.1.1 Gruntovní kniha 1712 – 1730, inv. č. 408, f. 435.

1.1.1.2 Gruntovní kniha 1730 – 1759, inv. č. 409, f. 166 – 167.

1.1.1.3 Testamenta, inv. č. 536, f. 118 – 121; 139 – 141.

1.1.1.4 Matrika přijatých měšťanů 1692 – 1744, inv. č. 352, f. 111.

1.1.2 Stavební archiv

1.1.2.1 Inv.č. 112

Státní oblastní archiv v Praze (SOAP)

1. Fond – Sběrka matrik

1.1 Farnost Dobřichov - Matrika narozených od r. 1661, inv.č.1, f. 4.

Zemský archiv v Opavě, pracoviště Olomouc (ZAO-O)

1. Fond – Archiv města Olomouc

1.1 Zlomky registratur – dodatek (cca 1460) – 1786 (1833), Sign. M 1-1

1.1.1 Václav Jindřich Nosecký kvituje příjem, Inv. č. 4842, f. 1-2.

1.1.2 Výslech Václava Noseckého pro jihlavský magistrát 1710, Inv. č. 1031, f. 1–4.

1.1.3 Oltář sv. Pavlíny, Inv. č. 4837, f. 1-7.

Literatura:

Balcárek 1929

Evermod Vladimír Balcárek, *Doksany nad Ohří*. Doksany 1929, s. 17-18.

Beranová – Tibitzlová 2009

Martina Beranová – Radka Tibitzlová, „*aby se umění malířskému vyučoval*“ - křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva. Praha 2009, s. 104-105.

Bergner 1913

Paul Bergner, *Beträge über Berichtigungen zu Dlabacž Lexikon böhmischer Künstler*. Prag 1913, s. 52-53.

Breitenbacher 1927

Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*. Kroměříž 1927.

Breitenbacher – Dostál 1930

Antonín Breitenbacher – Eugen Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*. Kroměříž 1930.

Canon 1930

Hans Canon, Bericht über die im Stadt. Museum von Iglau vorhandenen Bilder, *Igel – Land*, 1930, s. 190, 222-224, 226-228.

Dachovský 2008

Karel Dachovský, *Svatý Norbert*. Praha 2008.

Daniel 2009

Ladislav Daniel, *Obrazárna*, in: Marek Perůtka - Jan Štětina – Ondřej Jakubec et al., *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 166.

Dlabač 1815

Bohumír Jan Dlabač, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon II*. Prag 1815.

Dušek 2007

Milan Dušek, *Nová Říše*. Nová Říše 2007.

d'Elvert 1850

Christian d'Elvert, *Geschichte und Beschreibung der königlichen Kreis und Bergstadt Iglau in Mähren*. Brünn 1850, s. 372, 376, 456-457.

d'Elvert 1888

Christian d'Elvert, *Einige iglauer Künstler*, *Notizen Blatt der historische – statistische Section VII*, 1888, s. 53.

Ewald 1965

Gerhard Ewald, *Johann Carl Loth 1632 - 1698*. Amsterdam 1965.

Herain 1915

Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*. Praha 1915, s. 90-91, 93-96, 103-106, 110-111, 131-132, 137.

Horová 1995

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*. Praha 1995.

Horová 2006

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění - dodatky III*, Praha 2006.

Jaroš 2002

Zdeněk Jaroš, *Jihlavské nemovité památky*. Jihlava 2002.

Jirka 1981

Antonín Jirka, Václav Nosek v Kroměříži (1711 – 1723), *Studie muzea Kroměřížska*, 1981, s. 45-46.

Jirka 1991a

Antonín Jirka, Obrazárna premonstrátského kláštera v Nové Říši, *Umění XXXIX*, 1991, s. 129–139.

Jirka 1991b

Antonín Jirka, Halbaxovy žánry z Plander, *Umění XXXIX*, 1991, s. 183–185.

Jirka 1998

Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna*. Kroměříž 1998, s. 289 – 291.

Kořán 1991

Ivo Kořán, Siard Nosecký jako administrátor ve Velké Chýšce, *Umění XIV*, 1966, č. 1, s. 90-93.

Krsek 1978 – 79

Ivo Krsek, Malířství 1. poloviny 18. století na Moravě, in: *SPFFBU F 23-24*, 1978-79, s. 61-81.

Krsek 1981

Ivo Krsek, Malířství 2. poloviny 17. století a počátku století 18. na Moravě, *Studie muzea Kroměřížska*, 1981, s. 2-12.

Krsek 1989

Ivo Krsek, Barokní malířství 17. století na Moravě, in: Oldřich Blažíček – Mirjam Bohatcová – Beket Bukovinská et al., *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989.

Krsek – Kudělka - Stehlík 1996

Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996.

Kuchařová - Šturc 2005

Hedvika Kuchařová - Libor Šturc, Klášter premonstrátek v Doksanech, in: *František Preiss (1660-1712)* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2005, s. 14.

Künstle 1926

Karl Künstle, *Ikonographie der Heiligen*. Freiburg im Breisgau 1926.

Macek – Zahradník 1996

Petr Macek – Pavel Zahradník, Zámecký areál v Zákupích, *Průzkumy památek III*, 1996, č. 2, s. 3-31.

Matějka 1898

Bohumil Matějka, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém I*. Praha 1898.

MIČÁK 1993

Leoš MIČÁK, K ikonografii svaté Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *ZPP* LIII, 1993, s. 393 – 399.

MUSIL – NERYCHEL 1990

Jiří Musil – Bohumil Nerychel, *Chrám svatého Mořice v Olomouci*. Olomouc 1990, nestránkováno.

NAGLER 1924

Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines historisches Künstler-Lexikon* XI. Wien 1924, s. 380.

NEUMANN 1951

Jaromír Neumann, *Malířství 17. Století v Čechách*. Praha 1951.

NEUMANN 1955

Jaromír Neumann, K začátkům Brandlova malířského vývoje, *Umění* III., 1955, č. 2, s. 93–128.

NEUMANN 1968

Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668-1735* (kat. výst). Národní galerie v Praze 1968.

NEUMANN 1974

Jaromír Neumann, *Český barok*. Praha 1974.

NEUMANN 2000

Jaromír Neumann, *Škrétové – Karel Škréta a jeho syn*. Praha 2000.

Ottův slovník naučný

Ottův slovník naučný XIII. Praha 1902, s. 431.

Panoch 2006

Pavel Panoch, K ikonografii obrazu Vidění sv. Jana Nepomuckého v jihlavském kostele sv. Jakuba (Příspěvek ke svatojánské úctě v oblasti jihozápadní Moravy), in: *Mezi Jihlavou a Vídní, 1700 – 1900*, Jihlava 2006, s. 101-107.

Pavlíček 2000

Martin Pavlíček, K dílu Michaela Václava Halbaxe, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica 21. Historia Artium III*, Olomouc 2000, s. 197-212.

Petrů 1898

Václav Petrů, *Klášter Želiv*. Praha 1898.

Poche 1980; 1982

Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech* III. Praha 1980; IV. Praha 1982.

Podlaha 1914; 1918

Antonín Podlaha, Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archeologické* XXVI, 1914, s. 124; XXX, 1918, s. 143.

Preiss 1963

Pavel Preiss, Poznámky k dílu Michala Václava Halbaxe, *Umění* XI, 1963, č. 4, s. 293 – 296.

Preiss 1977

Pavel Preiss, Malerei, in: Oldřich Blažíček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdová, *Kunst des Barock in Böhmen*, 1977, Recklinghausen, Nr. 111, Abb. 58.

Preiss 1989

Pavel Preiss, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Oldřich Blažíček – Mirjam Bohatcová – Beket Bukovinská et al., *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Praha 1989.

Preiss 2006

Pavel Preiss, *Česká barokní kresba*. Praha 2006, s. 100-101.

Richter 1966

Václav Richter – Bohumil Samek – Miloš Stehlík, *Znojmo*. Praha 1966.

Prokop 1904

August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlichen Beziehung IV*. Wien 1904, s. 1309, 1318.

Rollová 1972

Anna Rollová, Siard Nosecký (1693-1753), in: *Strahovská knihovna. Sborník památníku národního písemnictví. Památník národního písemnictví*, Praha 1972, s. 107 – 134.

Rollová 1982

Anna Rollová, Obraz S. Noseckého v Bohušovicích nad Ohří a dokumenty z let 1716 – 1718 ke stavbě kostela, *Umění XXX*, 1982, č. 4, s. 367–370.

Rollová 1988

Anna Rollová – Pravoslav Kneidl – Pavel Preiss, *Strahovská knihovna Památníku národního písemnictví*. Praha 1988.

Rousová 2004

Andrea Rousová, *Petr Brandl – malíř neřestí pozemských* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2004.

Royt 2006

Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006.

Samek 1994; 1999

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* I. Praha 1994; II. Praha 1999.

Stehlík 1960

Miloš Stehlík, K účasti sochaře Filipa Sattlera na výzdobě mořických varhan v Olomouci, *Umění VIII*, 1960, s. 616 – 620.

Šeferisová – Loudová 2009

Michaela Šeferisová – Loudová – Pavel Suchánek, Malířství a sochařství, in: Renata Pisková – Milena Bartlová – Vlastimil Svěrák et al, *Jihlava*, Jihlava 2009, s. 400-415.

Šroněk 2006

Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch – malíř barokní zbožnosti* (kat.výst.), Správa Pražského hradu 2006.

Šturc 2007

Libor Šturc, Osudy piety z farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě od 17. století po dnešek, in: Milena Bartlová – Libor Šturc – Kateřina Knorová et al., *Pieta z Jihlavy*, Jihlava 2007, s. 34-37.

Thieme – Becker

Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXV*. Leipzig 1931, s. 521.

Togner 1973

Milan Togner, Václav Render. Příspěvek k baroknímu sochařství v Olomouci, *Umění XXI*, 1973, č. 3, s. 226-239.

Togner 1996

Milan Togner, Barokní teze olomoucké univerzity, in: *Universitas Olomucensis 1573-1946-1996*, Olomouc 1996, s. 54-55, č. kat. 13.

Togner 2008a

Martina Kostelníčková (ed.), *Olomoucká obrazárna*, Olomouc 2008, s. 112 – 113, č. kat. 70.

Togner 2008b

Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*. Olomouc 2008, s. 38, 111.

Toman 1950

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*. Praha 1950, s. 207.

Toman 1993

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců* I. Ostrava 1993, s. 288.

Wolny 1855; 1860

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Olmützer Erzdiöcese*. I. Brünn 1855, s. 220-221; *Brünner Diöcese*. III. Brünn 1860, s. 2, 3, 6, 11, 13.

Wurzbach 1869

Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* XX. Wien 1869, s. 387-388.

Wurzinger 1914

Franz Wurzinger, Iglauer Künstler, *Mitteilungen des Erzherzog Rainers Museum für Kunst* XXXII., 1914, s. 27–28.

Zelenková 2005

Petra Zelenková, „CONTRA PESTEM NOBIS FAVE“ Příspěvek k ikonografii svaté Pavlíny, patronky proti moru v barokní Olomouci, in: *OHA* 2005, s. 27 – 45.

Zlámal 1939

Bohumil Zlámal, *Dějiny kostela svatého Mořice*. Olomouc 1939, s. 53–55.

Zodl 1861

Valentin Zodl, *Denkwürdigkeiten der Stadt Pfarr Kirche Sankt Jakob in Iglau*. Leipzig 1861, s. 6.

12. Summary

The painter Václav Jindřich Nosecký belongs to the one of crucial forgotten Czech Barock masters. He was born in 1661 in Pečky near Poděbrady. He took practice in Prague in workshop of Filip Mazanec and Kristián Schröder. During this time he met important painters of that time such as Petr Brandl, Michael Václav Halbax (who were his close friends) or Jan Rudolf Bys. After 1703 he moved from Prague to Moravia (probably to Olomouc) and to Jihlava, where he settled. Most of his preserved works belong to this period. In his first known mural paintings in chateau Zákupy and chapel of Holy Virgin in Jihlava he cooperated with his friend Michael Václav Halbax. For the interior mural paintings he used special kind of technique *secco*. The manuscript of Jan Petr Cerroni written in 1807 inform about most of his pieces in Jihlava. He himself made mural ceiling paintings in Dominican monastery in Jihlava in 1706. Main part of his work includes oil paintings. Large amount of them were spread in most of Jihlavian churches, monasteries and collections of local citizens. In Moravia his works are still preserved in Olomouc, Kroměříž or Mikulov. Many of Nosecký's contracts are connected with Premonstratensians monasteries and convents such as Doksany, Želiv, Nová Říše or Louka near Znojmo.

His style derived from the rich inspirational environment during his stay in Prague. Bases of his work profit from the Karel Škréta. His paintings tend to realism and tenebrism, which Nosecký took also from his friend Halbax, who studied in Venetian workshop of Johann Carl Loth. Important influence had his friend Petr Brandl as well.

The key role Václav Nosecký based on extension of the top Czech Baroque art to Moravia. Echos of his works can be seen on his followers such as Karel František Tepper or Jan Kalina. One of his greatest pupils was his own son Siard Nosecký.

Václav Nosecký died in 1732 in Jihlava. He was buried in parish church of Saint James in the same city.

13. Seznam vyobrazení:

- 1/ Michael Václav Halbax - Václav Nosecký, *Belsazarova hostina*, 1700, nástěnná malba, Zákupy, zámecká jídelna. Foto: Kateřina Plesníková
- 2/ Václav Nosecký, *Člověk a faun*, 1700, nástěnná malba, Zákupy, zámecká jídelna. Foto: Kateřina Plesníková
- 3/ Václav Nosecký, *Člověk a faun* (detail), 1700, nástěnná malba, Zákupy, zámecká jídelna. Foto: Kateřina Plesníková
- 4/ Michael Václav Halbax – Václav Nosecký, Výmalba Mariánské kaple, 1702 – 1703, nástěnná malba, Jihlava, kostel svatého Jakuba. Foto: Kateřina Plesníková
- 5/ Václav Nosecký, *Anděl s nástroji z Kristových pašijí a Svatý Cyril*, 1703 – 1703, nástěnná malba, Jihlava, kaple Panny Marie při kostele svatého Jakuba. Foto: Kateřina Plesníková
- 6/ Václav Nosecký, Výmalba bývalé kapitulní síně dominikánského kláštera, 1706, nástěnná malba, Jihlava, Hotel Gustav Mahler. Foto: Kateřina Plesníková
- 7/ Václav Nosecký, *Svatý Dominik*, 1706, nástěnná malba, Jihlava, bývalá kapitulní síň dominikánského kláštera, Hotel Gustav Mahler. Foto: Kateřina Plesníková
- 8/ Václav Nosecký, Výmalba menšího sálu bývalého dominikánského kláštera, 1706, nástěnná malba, Hotel Gustav Mahler. Foto: Kateřina Plesníková
- 9/ Václav Nosecký, *Svatý Hyacint*, 1706, nástěnná malba, menší sál bývalého dominikánského kláštera, Hotel Gustav Mahler. Foto: Kateřina Plesníková
- 10/ Václav Nosecký, *Nejsvětější Trojice*, 1702, olej, plátno, 210 x 180 cm, kaple svatě Anny, premonstrátský klášter v Nové Říši. Foto: Kateřina Plesníková
- 11/ Václav Nosecký, *Kristus myje Petrovi nohy*, kolem roku 1702, olej, plátno, 165 x 120 cm, kostel svatého Petra a Pavla v Nové Říši. Foto: Kateřina Plesníková
- 12/ Václav Nosecký, *Vidění svatého Jana Nepomuckého*, kolem roku 1705, olej, plátno, 380 x 180 cm, kostel svatého Jakuba v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

13/ Václav Nosecký, *Svatý Juda Tadeáš*, 1705 - 1710, olej, plátno, kostel svatého Jakuba v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

14/ Václav Nosecký, *Josef Egyptský vykládá ve vězení sny*, kolem roku 1705, olej, plátno, 137,5 x 106 cm, zámek v Jaroměřicích nad Rokytnou. Foto: Kateřina Plesníková

15/ Václav Nosecký, *Setkání Josefa s Jákobem*, 1705 – 1710, olej, plátno, 93 x 68 cm, Muzeum Vysočiny v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

16/ Václav Nosecký, *Vidění svatého Jana Nepomuckého*, kolem roku 1710, olej, plátno, 275 x 170 cm, děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Polné. Foto: Kateřina Plesníková

17/ Václav Nosecký, *Obrácení svatého Norberta*, 1712, olej, plátno, 200 x 322 cm, klášterní kostel Narození Panny Marie v Doksanech. Foto: Vlastimil Bernhardt

18/ Václav Nosecký, *Svatý Norbert přijímá poustevnické roucho a je svěcen na kněze*, 1712, olej, plátno, 200 x 320 cm, klášterní kostel Narození Panny Marie v Doksanech. Foto: Vlastimil Bernhardt

19/ Václav Nosecký, *Stavba prvního kláštera v Premontré a Norbertovo setkání s Gottfriedem z Cappenbergu*, 1712, olej, plátno, 200 x 320 cm, klášterní kostel Narození Panny Marie v Doksanech. Foto: Vlastimil Bernhardt

20/ Václav Nosecký, *Svatý Norbert přijímá potvrzení řádu od papeže*, 1712, olej, plátno, 200 x 320 cm, klášterní kostel Narození Panny Marie v Doksanech. Foto: Vlastimil Bernhardt

21/ Václav Nosecký, *Kázání Svatého Norberta*, 1712, olej, plátno, 200 x 320 cm, klášterní kostel Narození Panny Marie v Doksanech. Foto: Vlastimil Bernhardt

22/ Václav Nosecký, *Svatý Norbert uzdravuje slepou ženu*, 1712, olej, plátno, 200 x 320 cm, klášterní kostel Narození Panny Marie v Doksanech. Foto: Vlastimil Bernhardt

23/ Václav Nosecký, *Svatý Norbert – exorcitátor zlého ducha*, 1712, olej, plátno, 200 x 320 cm, klášterní kostel Narození Panny Marie v Doksanech. Foto: Vlastimil Bernhardt

24/ Václav Nosecký, *Vyučování Panny Marie*, 1712, olej, plátno, 250 x 160 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie a svatého Václava při premonstrátském klášteře v Louce u Znojma. Foto: Kateřina Plesníková

25/ Václav Nosecký, *Obětování Krista v chrámu*, kolem roku 1715, olej, plátno, 235 x 143, 5 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Kateřina Plesníková

26/ Václav Nosecký, *Svatá Pavlína*, 1718, olej, plátno, 195 x 120 cm, kostel svatého Mořice v Olomouci. Foto: archiv farního úřadu u svatého Mořice

27/ Václav Nosecký, *Zasnoubení Panny Marie*, 1718, olej, plátno, 92 x 85 cm, kostel svatého Mořice v Olomouci. Foto: archiv farního úřadu u svatého Mořice

28/ Václav Nosecký, *Evangelista Jan*, kolem roku 1720, olej, plátno, 82 x 65 cm, farní úřad při kostele svatého Jakuba v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

29/ Václav Nosecký, *Evangelista Matouš*, kolem roku 1720, olej, plátno, 82 x 65 cm, farní úřad při kostele svatého Jakuba v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

30/ Václav Nosecký, *Evangelista Lukáš*, kolem roku 1720, olej, plátno, 82 x 65 cm, farní úřad při kostele svatého Jakuba v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

31/ Václav Nosecký, *Evangelista Marek*, kolem roku 1720, olej, plátno, 82 x 65 cm, farní úřad při kostele svatého Jakuba v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

32/ Václav Nosecký, *Josef vykládá faraonovi sny*, 1723, olej, plátno, 111 x 135 cm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Repro: Jirka 1998, obr. 295, s. 289.

33/ Václav Nosecký, *Dvanáctiletý Ježíš v chrámu*, 1723, olej, plátno, 131 x 175 cm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

34/ Václav Nosecký, *Svatý Florián*, 1725, olej, plátno, 209 x 133 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Kateřina Plesníková

35/ Václav Nosecký, *Evangelista Jan* (autorská kopie?), po roce 1725, olej, plátno 76 x 60,5 cm, Muzeum Vysočiny v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

36/ Václav Nosecký, *Evangelista Matouš* (autorská kopie?), po roce 1725, olej, plátno 76 x 60,5 cm, Muzeum Vysočiny v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

37/ Václav Nosecký, *Evangelista Lukáš* (autorská kopie?), po roce 1725, olej, plátno 76 x 60,5 cm, Muzeum Vysočiny v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

38/ Václav Nosecký, *Evangelista Marek* (autorská kopie?), po roce 1725, olej, plátno 76 x 60,5 cm, Muzeum Vysočiny v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

39/ Václav Nosecký, *Dvanáctiletý Ježíš v chrámu*, kolem roku 1725, olej, plátno, 120 x 250 cm, farní úřad u kostela svatého Václava v Mikulově. Foto: Kateřina Plesníková

40/ Václav Nosecký, *Josef a Putifarova žena*, po roce 1725, olej, plátno, 138,5 x 108 cm, depozitář zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Foto: Kateřina Plesníková

41/ Václav Nosecký, *Mystické zasnoubení Blahoslaveného Heřmana Josefa s Pannou Marií*, po roce 1725, olej, plátno, 158,5 x 101,5 cm, Královská kanonie premonstrátů na Strahově v Praze. Foto: Kateřina Plesníková

42/ Václav Nosecký, *Vyučování Panny Marie*, 1728, olej, plátno, 130 x 85 cm, minoritský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

43/ Václav Nosecký, *Narození Panny Marie*, 1729, olej, plátno, cca 510 x 380 cm, kostel Narození Panny Marie v Želivi. Foto: Kateřina Plesníková

44/ Johann Carl Loth, *Narození Panny Marie*, 232 x 157 mm, lavírovaná perokresba, Albertina – sbírka kresby, Vídeň. Foto: Repro: Ewald 1965, s. 138.

45/ Václav Nosecký, *Podobizna Martina Josefa Leopolda von Löwenthal*, 1730, olej, plátno, 94 x 77cm, Muzeum Vysočiny v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

46/ Václav Nosecký, *Smrt svatého Josefa*, 1730, olej, plátno, 130 x 85 cm, minoritský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková.

47/ Václav Nosecký, *Vidění svatého Norberta*, po roce 1730, olej, plátno, 131 x 72 cm, farní úřad u kostela Svatého Jakuba v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

48/ Václav Nosecký, *Vytažení těla Svatého Jana Nepomuckého z vltavských vod*, po roce 1730, olej, plátno, 131 x 72 cm, depozitář při kostele Svatého Ignáce v Jihlavě. Foto: Kateřina Plesníková

49/ Václav Nosecký, *Svatý Václav přisluhuje při mši*, 1723, kresba kombinovaná s lavírovanou perokresbou, 204 x 153 mm, Národní galerie v Praze. Foto: Kateřina Plesníková

50/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Moravští patroni*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 mm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

51/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Křest knížete Bořivoje*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 mm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

52/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Svatý Vojtěch biřmuje*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 mm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

53/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Svatý Jan Nepomucký zpovídá královnu Žofii*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 mm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

54/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Svatý Václav přisluhuje při mši*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 mm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

55/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Umučení svatého Víta*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 cm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

56/ Michael Václav Halbax, *Umučení svatého Víta*, 1695, kresba černou a bílou křídou na bílém papíře, 304 x 208 mm, Staatliche Kunstsammlungen – Kupferstichkabinett, Drážďany. Foto: Repro: Preiss 2006, s. 101.

57/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Pohřeb svatého Prokopa*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 mm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

58/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Sňatek svaté Ludmily*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 mm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková

59/ Václav Nosecký – Antonín Birkhardt, *Umučení svatého Kristýna s bratřími a svaté Korduly*, 1723, mědirytina s čárovým leptem, 205 x 155 mm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Foto: Kateřina Plesníková