

**UNIVERZITA PALACKÉHO OLOMOUC
FILOSOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ**

STÁTNÍ DIPLOMOVÁ PRÁCE NA TÉMA :

JAN DE HERDT

Nizozemí, Itálie, střední Evropa

Vypracoval :

Miroslav Kindl

Vedoucí práce :

Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Rodičům a prarodičům

Děkuji Prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D. za laskavé vedení postupové práce a poskytnutí cenných rad. Prof. PhDr. Milanu Tognerovi za oponování a taktěž nepostradatelné rady. Upřímné díky patří Veronice Fouskové za korektury a obrovskou podporu při psaní i sbírání materiálů a informací. V neposlední řadě děkuji také všem dalším, kteří mi při kompletování informací a psaní práce pomáhali.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně.
Všechny použité prameny a literaturu, z nichž jsem při zpracování čerpal,
v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci.....

.....

Obsah

1. ÚVOD	6
2. JAN DE HERDT – SOUČASNÝ STAV BĀDÁNÍ.....	9
2.1. Prameny.....	10
2.2. Staré tisky a odborná literatura.....	18
3. JAN DE HERDT V NIZOZEMÍ.....	43
3.1. Zāklady nizozemského umění sedmnāctého století – historický vĀvoj... 43	
3.2. Petr Pavel Rubens, Anthonis Van Dyck a hledání možných uĀitelů Jana de Herdt.....	51
3.3. Nizozemské malĀřské ateliéry – Rubensovská praxe.....	60
3.4. Sociální pozadí vlámského umění.....	62
3.5. Vlámsko – benātské umělecké vztahy v sedmnāctém století.....	65
4. JAN DE HERDT V ITÁLIÍ.....	69
4.1. Niardo.....	73
4.2. Breno.....	77
4.3. Lovere.....	79
4.4. Bergamo.....	88
4.5. Desenzano del Garda.....	92
5. NIZOZEMŠTÍ OBCHODNÍCI A UMĚLCI VE VĀDNI, NIZOZEMSKÁ ZKUŠENOST A SBÍRKA ARCIVĚVODY LEOPOLDA VILÉMA.....	102
6. JAN DE HERDT VE STŘEDNÍ EVROPĚ.....	114
6.1. Portréní tvorba Jana de Herdt ve střední EvropĚ.....	118
6.1.1. Rodinný portrét císařského zlatníka Fr. de Harde of Antorff.....	118
6.1.2. Portrét Jerzyho Sebastiana Lubomirského.....	128
6.1.3. Portrét Jeana Ludvíka Raduita de Souches.....	130
6.1.4. Grafické listy - Historia di Leopoldo Cesare.....	134
6.1.5. Valdštejnská Třebíč.....	135
6.1.6. Questenberské Jaroměřice nad Rokytanou.....	145
6.1.7. Jan de Herdt a RytĀřský řād KřĀžovníků s Āervenou hvězdou.....	155
6.2. Další tvorba Jana de Herdt ve střední EvropĚ.....	158
6.2.1. Antikvāř, Žena počĀtající peníze, Alegorie chamtivosti.....	159
6.2.2. Ztracené brněnské realizace, kresba z Groot Kasteel v Loppemu, kresby z Musea Narodoweho ve VaršavĚ.....	164
6.2.3. Kompozice z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma.....	170
6.2.4. BiĀování Krista, UkřĀžování.....	196
6.2.5. Panna Marie zjevující se sv. Bernardovi z Clairvaux, Adorace obrazu Panny Marie.....	203
6.2.6. Nalezení sv. KřĀže, Sv. Tomāš Akvinský dostāvā pás cudnosti.....	207
6.2.7. Křest Kristův.....	215
6.2.8. Sv. Jan Křtitel, Sv. Jan Evangelista na OstrovĚ Patmu.....	216
7. ZĀVĚR.....	221
K A T A L O G.....	224
Anotace.....	284
Litaratura.....	285

1. ÚVOD

Tato práce je věnována Janu de Herdt. Vlámskému malíři, který podobně jako velká většina jemu podobných, tvořil ve stínu velikánů jako byli Petr Pavel Rubens či Anthonis van Dyck. Předchozími bádáními opomíjený, přesto však pro poznání evropské malby sedmnáctého století nesmírně cenný. Španělské Nizozemí sedmnáctého století bylo jedno z umělecky nejaktivnějších míst tehdejší Evropy. Počty umělců zapsaných v cechu sv. Lukáše v centrech jako byly Antverpy či Brusel, vysoce převyšovaly průměry zahraničních měst. Malířství bylo nejdůležitějším, nejvyužívanějším a také nejsledovanějším uměleckým projevem Flander. Množství mladých umělců každoročně opouštělo ateliéry svých mistrů vydávaje se do všech koutů Evropy. Zde se častokrát nesmazatelně zapsali do vývoje barokního malířství. Uměleckohistorické bádání devatenáctého století přálo spíše velikánům, první polovina dvacátého století z nejrozličnějších důvodů také nenalezla dostatek inkoustu pro ucelenější práce. Až v polovině druhé začaly vznikat systematictější pojaté studie o této řadě často bezejmenných a neznámých umělců. Ačkoli nizozemští umělci v 17. století cestovali a pracovali doslova po celé Evropě, nově probuzený zájem o jejich osobnosti se z pochopitelných důvodů soustředil do univerzitních center v Belgii či Nizozemí – ke škodě věci. Uzavřenost vnitřních evropských hranic spolu s jazykovými bariérami tak dovolily poodhalit roušku tajemství kolem těchto osobností jen částečně. I v současnosti, kdy pomocí moderních technologií dokážeme ony hranice

překonávat doslova během několika vteřin, stále bádání o nizozemském malířství sedmnáctého století hodně dlužíme. Byla to především střední Evropa, kde řada vagantních umělců našla nové domovy a neznáma kdy i nové rodiny. Po umění lačnické vídeňský císařský dvůr s bezpočtem pohádkově bohatých příslušníků uherské, rakouské, moravské či české šlechty, představoval lákadlo, kterému se dalo odolat jen stěží. K tomu ještě připočtíme téměř neexistující domácí uměleckou konkurenci odpovídající úrovně a vyjde nám vzorec, který nelze přejít mávnutím ruky.

Jan de Herdt byl jedním z těch, kteří do středoevropského prostoru dorazili v době nedlouho časově vzdálené od útrap třicetileté války. Vytvořil zde řadu velice zajímavých prací a zmizel stejně záhadně jako se objevil. Jeho pobyt zde, ostatně podobně jako jeho život, máme dokumentován pouze prostřednictvím několika málo přímých pramenů a několika málo datovaných děl. Přístup historiků umění, kteří systematicky přehlíželi malbu druhé poloviny sedmnáctého století na Moravě, se podepsal na osudech řady pláten. Naprosto neoprávněné odsuzování kvality uměleckého dění a usilovné hledání silné domácí osobnosti, degradovaly úlohu a význam naprosté většiny nejen nizozemských, ale také italských či německých vagantních umělců. Chceme-li napravit chyby našich předchůdců, musíme se k problematice postavit trochu odlišným způsobem. Nazírání optikou svébytného domácího vývoje je přežitkem. Cílem této práce je nalezení jednak oné nové optiky a jednak také úlohy, významu a

odkazu, který nám zanechal jeden ze zástupu vagantních umělců, kterým se v sedmnáctém století otevřely brány středoevropských metropolí.

Jelikož je tato má práce již druhou na téma umělecké osobnosti Jana de Herdt, je vhodné již na počátku říci, čím se vlastně bude lišit od té předchozí¹. V mé předchozí práci jsem přirovnával práci historika umění k práci na sestavování mozaiky. Musí si při ní počínat jako archeolog a restaurátor zároveň. Každý jednotlivý střípek je třeba pečlivě očistit, restaurovat v kontextu a následně zasadit do mozaiky. Tato práce by jednak měla mozaiku oprášit, dále přidat několik chybějících kousků, ale hlavně pro ni nalézt odpovídající místo v kontextu barokního malířství druhé poloviny sedmnáctého století v Evropě.

¹ První má práce vznikla v roce 2006 a byla součástí souborných postupových zkoušek na Univerzitě Palackého v Olomouci viz Miroslav Kindl, *Život a dílo nizozemského malíře Jana de Herdt s katalogem českých a moravských děl*, postupová práce FF UP Olomouc 2006.

2. JAN DE HERDT – SOUČASNÝ STAV BĀDÁNĪ

O většině vagantních umělců nevíme příliš mnoho. Důvody jsou zřejmé. Přicházeli, odcházeli. Někdy o nich hovoří matriční či účetní záznamy, jindy je jejich jméno zmíněno v korespondenci. Tyto, pro poznání života umělce zřejmě nejdůležitější informace, jsou většinou ovšem velice kusé, neúplné či zavádějící. Podobně tomu je v případě starých tisků, většinou se jedná buď o slovníkovou či topografickou literaturu. Odhlédneme-li od rozličných verzí jmen umělců, vždy ovlivněných místní tradicí, je největším úskalím přebírání těchto informací. Většinou nejsme schopni je zpětně ověřit. Na druhou stranu nám ale nabízejí vhled do doby, nepříliš vzdálené od časů, kdy námi sledovaný umělec žil. Najít přesvědčivý mezník mezi starými tisky a odbornou literaturou není možné. Vagantní umělci většinou nezůstali v zorném poli tehdejších badatelů po dlouhou dobu. V devatenáctém století, podobně jako v první polovině dvacátého století, byli pouze jedněmi z mnoha. Sporadicky se objevovali ve slovníkové literatuře či místních průvodcích. Nebyla nálada věnovat se umělcům, které nebylo možno označit za domácí. V zemi svého původu pak většina z nich nezanechala takové kompendium děl, aby bylo umožněno se jim podrobněji věnovat. Situace po druhé světové válce rozdělila Evropu na dva světy. Bylo velice obtížné proniknout z jednoho do druhého. Jestliže kroky umělce protínaly hranici železné opony, bylo pro badatele náročné je následovat. V případě vagantních umělců tak mohli vznikat pouze „okleštěné“ práce ve formě krátkých náhledů

na místně dochovaná plátna, pokoušející se rekonstruovat to málo, co bylo možno. Častokrát se tak dělo na půdě univerzit ve formě studentských prací. Po událostech roku 1989 a pádu železné opony se situace radikálně změnila. Stmelila se nejen Evropa, ale pro nás především důležitý středoevropský prostor. Již roku 1993 se v Budapešti konala výstava *Barokní umění ve střední Evropě : Křižovatky²*, která prezentovala velkou řadu vagantních umělců, kráčejších v sedmnáctém a osmnáctém století střední Evropou. V rámci meziuniverzitních dohod a stipendií bylo umožněno profesorům i žákům poznat vědecký svět za hranicemi a seznámit se s chybějící literaturou. Následující řádky jsou toho příkladem, jsou v nich zahrnuty poznatky z Nizozemí, Itálie a střední Evropy.

2.1. Prameny

Existuje jen několik málo událostí, které lze v případě Jana de Herdt považovat za přímé prameny. Když je chronologicky postavíme všechny za sebe, načrtneme v hrubých rysech život i uměleckou dráhu našeho umělce. Jestliže přidáme dochovaná díla a jména, která se v pramenech vedle jeho jména objevují, stále nejsme schopni ničeho víc než jen hrubě rýsovat. Ačkoli se během posledních čtyřiceti let vynesla na světlo celá řada dříve neznámých faktů, skládá se Herdtův život pouze z několika málo opěrných bodů. Několik málo střípků mozaiky, které máme k dispozici rozhodně nestačí

²Výstava se konala v Budapešti Történeti Múzeum v termínu od 11. června do 10. října 1993. Kurátorem výstavy byl Géza Galavics.

k pochopení kompozice. Tu musíme častokrát skládat za pomoci dedukce a vše se snažit zpětně ověřit. Vůbec prvním střípkem mozaiky je dvojice údajů z Herdtovy rodné vlasti pocházející z knih cechu sv. Lukáše v Antverpách z let 1646 – 47. V prvním případě je Herdt zmiňován mezi mistry malířského řemesla³, v druhém pak jako plátce pravidelného cechovního poplatku⁴. V obou případech je záznam veden na jméno Jan de Herde. Nepřesnost jmen v úředních záznamech nebyla v 17. století ničím neobvyklým. Herdtovo jméno samozřejmě není výjimkou. Na jeho cestě životem se setkáme s řadou různých verzí. Pro přehlednost si ukažme, jaké různé podoby Herdtova jména se objevují. V rodných Flandrech je to Jan de Herde. V Lombardii je to Gio: de Hert⁵, Gio: Darto či Gio: Darto Fiamingo⁶. V císařské Vídni pak Joannes de Hart⁷ či znovu de Herde⁸. Drtivou většinu svých děl pak signoval nejrozšířenější variantou svého jména J. D: Herdt. Takto signována jsou plátna v Itálii, Rakousku i na Moravě. Některá z nich lze přímo spojit s dochovanými prameny.

Z cechovních knih lze vyčíst ještě další zajímavý údaj. Pochází z 18. října 1648 a Jan de Herde je zde uváděn jako člen *Sodaliteit der bejaerde jongmans*⁹. Toto jezuitské mariánské bratrstvo sdružovalo řadu antverpských mladíků.

³záznam zní Jan de Herde, Schilder. Sonder bus., viz Philippe Rombouts, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde* II, 's Gravenghage 1864, s. 176.

⁴Ibidem, s. 182.

⁵Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico*, Bologna, Pissari 1704, s. 76.

⁶*Libro Giornale 1658*, Bergamo, Biblioteca Civica, Archivio MIA, rukopis 1211, fol. 457, 459, cit. dle Maria Adelaide Baroncelli, Jan de Herdt: un fiammingo a Brescia, in: *Annali Queriniani*, 2, 2001. s. 167-197.

⁷Alexander Hajdecki, Die Niederländer in Wien, *Oud Holland XXIII*, 1905, s. 116.

⁸Jan Denucé, *Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen de Firma Forchoudt*, De Sikkel, Antwerpen 1931, s. 168-169.

⁹Rombouts, *De Liggeren* (pozn. 3), s. 176.

Jejich cílem byla osobní zbožnost s důrazem na modlitbu, svátost, práci a oddanost Panně Marii. Členství v takovýchto sdruženích bylo pokládáno za věc cti¹⁰. Jednotlivá bratrstva se odlišovala podle věku členů, jejich profese, rodinného stavu či v některých případech sociálního postavení. Sodaliteit der bejaerde jongmans vzniklo v roce 1608 jako bratrstvo, sdružující svobodné mládence ve věku minimálně 18 – 20 let. Členem bylo také množství výtvarných umělců, mimo jiné Anthonis van Dyck. Tito členové pak s jezuity spolupracovali na řadě uměleckých zakázek. Lze si představit, že právě v prostorách jezuitského kostela sv. Ignáce z Loyoly (nyní sv. Karla Boromejského), kde mělo v prvním patře Sodaliteit der bejaerde jongmans své prostory, byli mladí umělci podrobně seznamováni se zásadami tridentského koncilu. Další zajímavostí, která ale současným stavem bádání nemůže být žádným způsobem rozvíjena, je o něco málo starší záznam z cechovních knih. V letech 1632 – 33 je jakýsi Peeter de Herde uváděn mezi malířskými uředníky¹¹. Hledání jakéhokoli vztahu mezi Peeterem a Janem by ale bylo pouhou fabulací.

Další střípek mozaiky musíme hledat až o více než deset let později, stovky kilometrů daleko od Antverp. Vůbec prvním záznamem, dokládajícím vedle realizací, Herdtův pobyt v Itálii je záznam z ručně psaného životopisu loverského probošta Pietra Ruggeriho (1613 – 1691), vztahující se k roku 1657. Pro poznání Jana de Herdt byl odkryt až roku 2009.¹² Záznam zní:

10 Více o jezuitských bratrstvech viz Louis Chatellier, *The Europe of the devout: the Catholic Reformation and the formation of a new society*, Cambridge 1989.

11 Rombouts, *De Liggeren* (pozn. 3), s. 39.

12 Alessandro Sina, *La Parrocchia di Lovere*, Lovere 1926. s. 109-110. cit. dle Amalia Pacia, *Jan de Herdt a Lovere, Il recupero di un capolavoro e un ritratto inedito*, Lovere 2009, s. 41.

*„regalò il prevosto d'un suo ritratto fatto dal pannello di Giovanni Battista pittore fiammingo fratello del Fiamminghino, il quale stava allora lavorando al quadro che trovasi sopra la porta maggiore”.*¹³ Dozvídáme se o daru probošta, jeho portrétu, který byl namalován štětcem Giovanniho Battisty, vlámského malíře, který byl [fratello] Vlámečka a tehdy pracoval na obraze, jenž se nachází nad hlavním vchodem. V Lovere se nad hlavním vchodem do kostela nachází pouze jeden Herdtův obraz, v kostele San Giorgio monumentální kompozice *Mojžíš vyrážející vodu ze skály* (č. kat. 4.3.). Fratello se z italštiny překládá jako bratr či sourozenec, zde bych byl ovšem opatrný. Později si ukážeme, že Herdt měl doloženého žáka, italského malíře Angela Everardiho, který byl přezdíván *il Fiammenghino*. Záznam je v tomto smyslu zřejmě nepřesný. Spíše než sourozenecký vztah bych zde proto hledal vztah učitel – žák. Podobnou informaci se dozvídáme také ze záznamu o rok mladšího. V roce 1658 navštívil město kardinál Pietro Ottoboni, aby probošta Ruggeriho pověřil postupem proti sektě Pellagínů, obviněné z hereze. V životopise je uveden tento záznam : *„volse honorar del suo natural retrato il medesimo Prevosto Ruggeri effigiato al vivo dalli virtuosissimi pennelli di Giovanni Pittor Fiamengo, chè si ritrovava in Lovere, ove à persuasione del predetto Ruggeri, à spese della Pietà Bossia di quella terra delineava quel grand quadro, che fu posto sopra la porta della chiesa Prepositurale medesima di Lovere al di dentro”*¹⁴ Ruggeriho portrét je zachován ve stejném kostele jako monumentální obraz. Zda se ale jedná o

¹³ Ibidem, cit. s. 41.

¹⁴ *Vita del Rev.mo D. Pietro Ruggeri Dottor di Vione Valcamonica Canonico e Poi Prevosto di Lovere*, Lovere, Archivio Parrocchiale, di san Giorgio, „Ruggeri“, sv. 14, c. 16 recto. cit. dle Ibidem.

práci zmiňovanou v životopise nelze s určitostí říci. Její kvalita je velice nízká a přehlédneme-li Herdtovy italské realizace, rozhodně se nelze spokojit s navrhovanou atribucí.

Další záznam z Janova italského intermezza lze nalézt v účetních knihách laického společenství *Misericordia Maggiore* (MIA) při kostele S. Maria Maggiore v Bergamu. Přesně datovaný 3. dubnem 1658 nařizuje vyplatit odměnu za nově provedený obraz malíři *Gio: Darto*. Následující den pak za rám pro obraz namalovaný *da Gio Darto Fiamingo*¹⁵. Ačkoli se spojení jména Gio Darto se jménem Jan de Herdt může zdát více než odvážné, je k dispozici velice silný argument v podobě dochovaného obrazu. Kompozice *Úmluva mezi Abrahamem a Abimelechem*, signovaná J. D: HERDT se dodnes nachází v kostele S. Maria Maggiore v Bergamu. Toto plátno lze bez obtíží spojit s účetními záznamy společenství, které kostel spravovalo a zároveň nám také na oplátku ony záznamy poslouží k datování obrazu.

Jan de Herdt následoval příkladu svých o málo starších krajanů a po italské zkušenosti se rozhodl hledat živobytí a uměleckou realizaci ve střední Evropě. Lákán byl nejen možnostmi zakázek, ale také nizozemskou uměleckou obcí, která od skončení třicetileté války tvořila neodmyslitelnou součást kulturního života ve Vídni a střední Evropě. S jistotou lze říci, že zde našel přátele či známé z antverpských

15 Zápis zní : „£ 245 a Gio: Darto pittore per il quadro di nuovo fatto et posto nella mezza crociera“ a následující den „£ 7 per il tellaro fatto per il quadro dipinto da Gio: Darto Fiamingo“ viz *Libro Giornale 1658*, Bergamo, Biblioteca Civica, Archivio MIA, rukopis 1211, fol. 457, 459, cit. dle Baroncelli, Jan (pozn. 6). s. 167-197.

učednických let a s největší pravděpodobností i svého bratra s rodinou. Matriční záznamy jeho jméno zmiňují 8. ledna 1662. Podpis *Joannes de Hart* s připsaným *pictor* se objevuje na svatební listině Hanuse de Jode a Elisabeth Gailletin¹⁶. Hanus či spíše Hans de Jode byl nizozemský malíř pobývající v druhé polovině 17. století ve Vídni¹⁷. Taktéž další podepsaný svědek svatby, Franciscus van der Steen, byl nizozemským malířem či spíše rytcem se kterým se Herdt mohl poznat již za svých učednických let v Antverpách¹⁸. Pozdější Herdtova spolupráce s van der Steenem je přímo doložitelná. Herdt prováděl návrhy aristokratických portrétů pro císařskou objednávku knihy *Historia di Lepoldo Cesare* a van der Steen je ryl do mědi¹⁹. Tento krátký exkurz na úřední svatební listinu 17. století není jen pokusem nalézt další podobu jména Jana de Herdt a tím pádem vysledovat jeho první stopu ve střední Evropě. Je to také jeden z důkazů existence četné nizozemské umělecké komunity ve Vídni druhé poloviny 17. století, která vzájemně spolupracovala a jak dokazují realizace mimo Vídeň, svým uměleckým odkazem dalece přesahovala hradby metropole monarchie.

Další přímý pramen, dokumentující působení Jana de Herdt, hledala Oľga Kasajová v matričních záznamech Jaroměřic nad Rokytnou²⁰. Ve své diplomové práci se pokusila

16 Hajdecki, *Die Niederländer* (pozn. 7.), s. 116.

17 Hans de Jode, více o něm viz Ulrich Thieme – Felix Becker (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, IXX, Leipzig 1926, Eduard Šafařík, Nově rozpoznaná tvorba malíře Hanse de Jode, *Umění* 1966, XIV, č.4, ÚDU AV ČR 1966, s. 378-393.

18 Franciscus van der Steen. Umělec doložený jako učedník v Antverpách v letech 1638 – 39 a jako rytec v letech 1643 – 44 viz Rombouts, *De Liggeren* (pozn. 3), s. 107, 144.

19 Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, Vienna 1670-74.

20 Oľga Kasajová, *Jan de Herdt, Jeho dielo na Morave v 2. polovici 17. storočia*, diplomová práce FF UJEP Brno 1981, s. 16-17.

spojit malíře Joachima, doloženého v Jaroměřicích od počátku roku 1666 do ledna 1667, s Janem de Herdt. Krom dvojice obrazů, z nichž jeden je datován rokem 1673 a druhý do osmdesátých let sedmnáctého století²¹, nemáme ale žádný jiný důkaz, který by dotvrzoval Herdtovu činnost v Jaroměřicích v šedesátých letech.

Poslední známá dobová zmínka pochází z počátku sedmdesátých let. Malíř *de Herde* je zmiňován v obchodních záznamech společnosti Forchoudt²², antverpské společnosti, obchodující s uměním po celé Evropě. Ze záznamů se dozvídáme, že malíř roku 1671 nakoupil bitevní scény od Alexandra Casteelse. Ze stejného záznamu dále, že *vorst van Swertsenberg*, s největší pravděpodobností kníže Schwarzenberg, zakoupil žánrový obraz *Ermida en Arnaldo* (Armida a Rinaldo) a dále kopii *naer Craeyer* (dle Crayera). Podíváme-li se na druhou část obchodního záznamu pozornějším okem, spatříme jisté podrobnosti, které mohou v konečném důsledku znamenat pro poznání tvorby Jana de Herdt mnohé. Za prvé, knížetem Schwarzenbergem zakoupená kompozice Armida a Rinaldo, výjevu to z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma, může být jednou z kompozic, které Herdt skutečně vymaloval o čtyři roky dříve a jak se pokusím osvětlit v mé práci později, dochovaných pět výjevů je jen částí z vícero sérií. Za druhé, kopie dle Crayera mohla také

21 Dříve byla plátina uváděna jako *Jan Antonín z Questenberka jako Merkur* a *Kateřina z Questenberka jako Diana*, obě byla datována na základě špatně čteného letopočtu rokem 1686. Dále ve své práci prokáži, že první plátina není portrétem Jana Antonína, nýbrž neznámého muže a stylově spadá do osmdesátých let sedmnáctého století a druhý je *Portrét Kateřiny z Questenberka jako sv. Kateřiny* a je datován rokem 1673.

22 Denucé, *Kunstuitvoer* (pozn. 8), s. 168-169.

pocházet ze štětce Jana de Herdt. Reminiscence Crayerova díla se v tom Herdtově objevují velice často a také by Herdt ze své pozice mohl být jedním z nejžhavějších kandidátů pro tuto práci. Z interní korespondence členů rodiny Forchoudt lze totiž vyčíst že byl Jan de Herdt „*een fraey meester den welcken schildert voor den Keyser*“²³ [vynikající mistr malířský malující pro císaře]. Z pozice dvorního malíře plynulo mnoho privilegií. Tím nejvítanějším byl přístup k císařským uměleckým sbírkám, odkud mohl Jan kopírovat uznávané mistry, např. Gaspara de Crayera.

Posledním údajem, který lze považovat za pramenný materiál, je nově objevený záznam v deníku velmistra Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou Jiřího Ignáce Pospíchala.²⁴ Pospíchal si v letech 1662 – 1696 vedl deník, do něhož porůznu zaznamenával události své doby. Velká část z nich je ekonomického rázu, jiné dokumentují počasí či nálady ve městě, další hovoří o lidech, se kterými se Pospíchal setkal, zločinech a přestupcích na klášterních majetcích a řadě dalších. Z jednoho ze záznamů se dozvídáme, že se 30 ledna 1680 nechal v Praze vymalovat vídeňským malířem Dehardym. Pospíchal : „*P. Dehardy malíř wydenský offeriroval se že mně contrfectovati chce, což bych já sice byl neučinil než-li jsouce on člověk divný kdybych byl odepřel, za affront by sobě to byl pokládal, a mně mezi Pany roznášel, protož dnes skoro celý*

²³ Ibidem, cit. s. 15.

²⁴ Originál deníku se prokazatelně nacházel ve sbírkách Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou ještě ve třicátých letech dvacátého století. Ve stejném desetiletí se ovšem také ztratil a dnes je nezvěstný. V soukromém majetku je dochován jeden jeho přepis, z něhož cituji. V současnosti se připravuje edice. Deník je také zpracován v: Josef Pošmourný, Deník křižovnického velmistra Jiřího Ignáce Pospíchala z let 1662-1696, in: *Od Karlova mostu, Zprávy z řádu Křižovníků s červenou hvězdou*, IV, Praha 1931, příloha.

*den jsem strávil.*²⁵ Tento záznam je velice důležitý hned z několika důvodů. Jednak je to záznam z doby vůbec nejpozdější, jednak z konkretizace malíře jako vídeňského můžeme usuzovat, že Herdt pobýval většinu času ve Vídni a jestli někdy odjel za zakázkami za hradby císařské metropole, měly tyto výjezdy charakter pouze epizodní. V tomto případě byl ovšem Pospíchal prokazatelně portrétován v Praze. S přihlédnutím k dochovaným a datovaným plátnům v arcibiskupském paláci lze dokonce uvažovat o Herdtově delším pobytu v hlavním městě českého království. Co je ale nejdůležitější, získáváme zakázku, kterou ačkoli nelze bezprostředně spojit s žádným známým plátnem, prováděl Herdt pro vysoce postaveného duchovního představitele s přímým napojením na pražského arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna (1644 – 1694). Toto spojení bude detailněji posouzeno v příslušné kapitole mého textu.

2.2. Staré tisky a odborná literatura

Po přímých pramenech následují staré tisky. Prvním, kdo uvádí Herdtovo jméno, je *Fortunato Vinaccesi*²⁶. Z jeho zápisků se dozvídáme, že v Herdtově italské malířské dílně pobýval Angelo Everardi. Vinaccesiho připravovaný, nikdy však nepublikovaný, slovník umělců uvádí u hesla Everardi: „*Principió di tener' eta ad apprendere il dissegno da Giovanni de Hert nativo d'Anversa habitante in Brescia e di lui*

25 Citováno ze strany č. 40 z dochovaného přepisu Pospíchalova deníku.

26 Fortunato Vinaccesi (1631-1713), cestující polyglot, zasvěcenec vědy a matematiky, student antiky, sběratel umění a hudební nadšenec.

*vicino [...]. Partiro il maestro per gir a Vienna dove havea il fratello gioieliere del Imperatore Ferdinando III....*²⁷. Maria Adelaide Baroncelli našla tento spis v pozůstalosti *Pelegrina Antonia Orlandiho*, který v roce 1704 vydal svůj slovník umělců *Abecedario Pittorico*, ve kterém také věnuje jedno z hesel Herdtovu prvnímu doloženému žáku, Angellu Everardimu: „*Angello Everardi, detto il Fiammenghino, perche figlio di Gio: nativo della Fiandra; nacque in Brescia l'anno 1647. imparo da Gio: de Hert nativo d'Anversa. Partito il Maestro per Vienna, dove dimorava il fratello gioieliero dell' Imperadore Ferdinando III. ...*”²⁸. Oba texty jsou pro poznání života Jana de Herdt nesmírně důležité. Nalézáme v nich totiž dvě postavy, které nějakým způsobem zasáhly do jeho života. Angello Everardi je Herdtovým prvním doložitelným žákem. S největší pravděpodobností po krátkou dobu navštěvoval jeho dílnu v Brescii. Druhou postavou je Herdtův bratr. Zlatník císaře Ferdinanda III. Hajdecki ve vídeňských archivních materiálech našel zlatníka jménem Fr. de Harde of Antorff, který byl u dvora zaměstnán od roku 1658²⁹. Nepochybně se jedná o Herdtova bratra. Antorff je starý německý název pro Antverpy a proto lze také alespoň učednická léta Janova bratra (Francisca?) hledat v této západoevropské metropoli. Bohužel ale ani v tomto případě nelze v archivních materiálech nalézt jakékoli podrobnější informace o jeho osobnosti, rodině či životě³⁰. Tam, kde mlčí spisy, promlouvá štětec. Již ve své postupové práci jsem upozorňoval na dosud nijak

27 Baroncelli, *Jan* (pozn. 6), cit. s. 168.

28 Orlandi, *Abecedario* (pozn. 5), cit. s. 76.

29 Hajdecki, *Die Niederländer* (pozn. 7), s. 10.

30 Za tuto informaci děkuji Prof. Dr. Leu de Ren z Katholieke Universiteit Leuven.

nereflektovanou skutečnost. Sice tu, že obraz z bruselského Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, u něhož byla teprve v nedávné době objevena Herdtova signatura, skupinový portrét znázorňující rodinu zlatníka (č. kat. 6.1.1.), může být ztotožněn právě s rodinou Herdtova bratra Fr. de Harde of Antorff, a tím také alespoň v hrubých rysech datován. Katlijne van de Stijghelen, profesorka na Katholieke Universiteit Leuven a přední znalkyně nizozemské malby 17. století, zaměřující se především na okolnosti tvorby Anthonise van Dycka, byla při mém studijním pobytu tak laskava, že mi osvětlila jednak okolnosti objevení Herdtovy signatury a jednak také povědomí a stav bádání o jeho osobnosti v Belgii. Poté, co byla signatura při restaurování plátna nalezena, nastala v odborných kruzích živá debata na téma Jan de Herdt. Z obrazu, připisovanému střídavě Govertu Flinckovi, Jacobu I van Oost a Michaelu Sweertsovi, se tak rázem stala práce téměř neznámého umělce, který nemá v Nizozemí žádné jiné dochované dílo. Stav bádání o Herdtově osobnosti je v Belgii reflektován pouze ze zahraničních článků a publikací. Ani Rubenianum v Antverpách, ani Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie v nizozemském Haagu, nemohou poskytnout žádné další střípky, jež by bylo možno zasadit do mozaiky Jan de Herdt.

Mezi Vinacessiho spisem, sepsaným někdy v druhé polovině sedmnáctého století a Orlandiho slovníkem umělců, byl v roce 1700 publikován umělecký průvodce po Brescii, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiero* od Gulia Antonia

Averolda³¹. Dozvídáme se z něj, že „*Giovanni da Hertz fiammingo*“ vymaloval pro kostel sv. Františka v Brescii dnes neznámý obraz s námětem sv. Alžběty Francouzské. Následující italské staré tisky již pouze přebírají informace pocházející od Averolda a Orlandiho, do problematiky již nevnášejí nic nového.

Z Itálie směřovaly kroky Jana de Herdt do Vídně. Ačkoli zde s největší pravděpodobností pobyl několik let, vedl zde úspěšnou dílnu a stal se dvorním malířem, nelze po více než sto letech od jeho smrti nalézt jediný zápis, který by mu byl ve starých tiscích věnován a který by detailněji osvětloval jeho působení v této středoevropské metropoli. Až Ondřej Schweigl, brněnský sochař a „propagátor“ umění vzpomíná Herdtovo jméno na konci osmnáctého století v publikaci *Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren*³². Schweigl : „*Herdt, ein holendischer Maler von Gremingen Glötschen hat in vilen Gallerien Gemälde geliefert. Von dessen Hand auch von Wien in das neu eingerichtete Landhaus und Wohnung des Gubernator Ioor Gemälde sind überschickt worden.*“³³ a dále v textu pak ve spojitosti se kostelem sv. Jakuba v Brně: „... *das ehemal gewesene hohe Altarblatt, welches jetzt an der Seitenwand dieser Kirche noch zur Besehung ausgemacht, von einem Niederländer dessen Unterschrift J. D. Herde gemalt, ist von frühiger Erfindung gutester richtiger zeichnung, das Fleisch ist warm, blutig, natirliches Collerit, die Luft ist etwas*

31 Gulio Antonio Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiero*, Rizzardi, Brescia 1700, s.94.

32 Ondřej Schweigl, *Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren*, Moravský zemský archiv Brno, cit. dle Kasajová, *Jan* (pozn. 20), s.9.

33 Ibidem, cit. fol. 9.

schmutziges, dampfiges, wenig optisches. Das jetzt stehende Altarblatt H. Jacob vorstellent ist von Franz Palko."³⁴. Hned první údaj z kraje textu je zarážející. Schweigl označuje Herdta za holandského malíře z Gremingen Glötschen, dnešního Gröningenu. Toto tvrzení je v rozporu s Orlandim, resp. Vinacesim, kteří tvrdí, že se naopak narodil v Antverpách. Při detailnějším pohledu a s dnešním stavem poznání života Jana de Herdt se nebojím konstatovat, že v tomto případě se Schweigl zmýlil, resp. zaměnil jméno Herdt za Herder a tím pádem Jana de Herdt za malíře Herdera z Gröningenu³⁵. Připustíme-li Schweiglovu variantu, budeme konfrontováni s fakty, které jsou v ostrém protikladu nejen k ostatním dochovaným a shora již ve zkratce představeným údajům, ale také k jeho uměleckému projevu vůbec. Dále Schweigl uvádí blíže nespecifikované množství Herdtových obrazů, jež byly z Vídně zaslány pro nově zřízené sídlo zemské správy gubernátora Iooru, kterého lze ztotožnit se zemským guvernérem Ludvíkem hrabětem Cavrianim. V tomto případě celou situaci zneřehledňuje fakt, že Cerroni, který vlastnil originální Schweiglův rukopis, blíže nezmiňuje žádné obrazy, jež by mohly být s touto zmínkou spojeny. V Moravském zemském archivu je ovšem dochován inventář svozu, který putoval z císařské rezidence na zámku v Laxenburku u Vídně do Brna. Některé ze zde zapsaných obrazů lze považovat za dnes dochované v brněnských sbírkách.³⁶ Detailní rozbor

34 Ibidem, cit. fol. 29.

35 Malíř doložitelný v Gröningenu v druhé půli šestnáctého století. Viz Hans Vollmer – Felix Becker (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XVI, Leipzig 1923, s. 456.

36 MZA Brno, fond B13, Moravské místodržitelství – prezídium, sign. 44/3, cit. dle Lubomír Slavíček, „SIBI, ARTI, AMICIS“, *Opuscula historiae artium* F42, 1998, s. 82, 83.

tohoto textu bude následovat v příslušné kapitole, věnující se pobytu Jana de Herdt ve střední Evropě. V druhé pasáži Schweigl oceňuje Herdtův obraz *Sv. Jakub z Compostely bojující se Saracény* z kostela sv. Jakuba v Brně, cení si jeho kresby a barev. Dozvídáme se také, že obraz byl původně umístěn na hlavním oltáři, ale ve Schweiglově době byl již přemístěn na boční stěnu. Z jiných zdrojů jsme schopni doložit, že se tomu tak stalo v roce 1756³⁷, kdy byl zbudován nový oltář a Herdtův sv. Jakub musel uvolnit místo sv. Jakubu od Palka. Od Carla Josefa Schmidta³⁸ dále víme, že obraz byl přemístěn na děkanství, zřejmě někdy mezi léty 1830-33. Co se s obrazem dělo dále, je záhadou. Následující bádání ho zmiňují již pouze v minulém čase. S největší pravděpodobností se ztratil někdy hned po roce 1833. Na konci 30. let o něm v minulém čase mluví Hawlik³⁹ a v roce 1860 je již pro Wolného⁴⁰ „entfernt“ – odstraněný, či spíše už prostě ztracený. Kompozici obrazu můžeme rekonstruovat jednak z dochovaných popisů, jednak ale také z kresebné předlohy. V době relativně nedávné byla ve sbírkách nadace Jean van Caloen na Groot Kasteel v belgickém Loppemu nalezena kresba signovaná J: D: Herdt F (č. kat.6.2.2.A). Práce vcelku velkých rozměrů (399 x 300 mm) nám představuje bitevní výjev, odehrávající se v roce 844 n.l. u španělského Clavija. Sv. Jakub z Compostely zde sestupuje z nebe, aby vypomohl křesťanským bojovníkům v bitvě s Maury. Mnohfigurální kompozice dává bohužel tušit

37 *Notizenblatt der historisch-statistischen Section der K.K. mähr. schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues der Natur- und Landeskunde*, 1879, s. 78, cit. dle Anna Kozak, Jan de Herdt, a forgotten 17th century flemish painter, in: *Bulletin de Musée National Warsovie*, 27, Varšava 1986. s. 57.

38 Carl Josef Schmidt, *Brün und seine Vorstädte im Allgemeinen*, 1833, s. 134.

39 Ernst Hawlik, *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Margrafthume Mähren*, Brno 1838.

40 Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren*, Brno 1855-60, s. 65.

kvality ztraceného obrazu pouze zdánlivě. V Herdtově tvorbě by byl obraz ojedinělým. Krom monumentální kompozice *Mojžíš vyrážející vodu ze skály* (č. kat. 4.3.) z italského Lovere, nemáme dochováno žádné jiné dílo, které by mohlo být toliko kompozičně náročné a zároveň zvládnuté.

Po smrti Ondřeje Schweigla získal jeho rukopis do majetku Jan Petr Cerroni. Po studiích v Olomouci a Vídni se roku 1789 stal sekretářem moravsko-slezského gubernia a z tohoto postavení získal přímo pod svou správou josefínskými reformami zrušené kláštery a koleje. V roce 1794 byl již jako vysoký guberniální úředník pověřen inventarizováním a uspořádáním archivů zrušených klášterů. Z této pozice vytěžil mnoho pro svou teoretickou práci.⁴¹ Herdtovo jméno je zmiňováno ve třetím svazku z roku 1807. Cerroni: *„Herdt Johann Daniel ein Treflicher Niederlander Maler, der sich im Jahre 1666 in Brünn aufhilt. Zwei vorzügliche Stücke von seiner Hand sind: a) Das ehemalige Hochaltarblatt in der Pfarkirche zu Hl. Jakob in Brünn, welche jetzt Links am Hochaltar and der Mauer Hängt, es ist der Hl. Jakob zu Pferd in einen grossen Battailstücke vorgestellt. Es ist von besonders fündung und von gut gehalten, ein luft aber ist etwas dumpflicht gemalt. Unter am Linken Rande stehet der Namen dieses Meister I. D. Herdt F. 1666. b) der Schweinteich in Betestdawar in der Brünner Karthause nach der aufhebung der elbe kam er durch Kauf an der Brünner Klenovsky. Sehr grosquer. c) Maria Himmelfahrt ein grosses bild, hängt*

⁴¹Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien*, Bd. III, s. 112.

ober dem oratorium in der Hl. Jakobs Pfarrkirche." Pomineme-li Cerroniho hodnocení obrazu, má pro nás v tomto případě největší význam přečtená signatura a letopočet 1666 u obrazu *sv. Jakub z Compostely bojující se Saracény*. Dále zmínky o dalších dvou, naprosto nových a literaturou do této doby nezmiňovaných realizacích, společně s jejich umístěním, případně vlastnictvím, *Kristův zázrak u rybníka Bethesda* a *Nanebevzetí Panny Marie*. Nezbývá než konstatovat, že i tyto dva obrazy jsou pro dnešní bádání ztraceny. Zázrak u rybníka by představoval v Herdtově tvorbě ojedinělou krajinářskou kompozici. Nanebevzetí si pak jsme s trochou dobré vůle schopni představit. Tématu Panny Marie se Herdt věnoval několikrát, začlenil její postavu do řady kompozic. Pozorný čtenář si jistě povšiml, že Cerroni nemluví o Janu de Herdt, nýbrž o Johannu Danielovi Herdt. Nejjednodušším vysvětlením této mýlky je Cerroniho prohození křestních jmen Jana de Herdt s Johannem Danielem Herzem, augspurským kreslířem a grafikem první poloviny 18. století⁴², tato mýlka ovšem naše poznání žádným způsobem nezkresluje.

Cerroniho prací vstupujeme do devatenáctého století. Opouštíme topografické práce a při hledání Herdtova jména budeme nahlížet do slovníkové literatury. První z nich je již zmiňovaný Náglerův *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*⁴³ a od téhož autora o dvacet let starší a zároveň také propracovanější publikace *Die Monogrammisten*⁴⁴. Z hlediska badatelského je

42 Johann Daniel Herz (1693-1754), více viz Hans Vollmer – Felix Becker (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XVII, Leipzig 1924, s. 567-568.

43 Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, München 1838, s. 117.

44 Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten*, II., záznam č. 1144, München 1860, s. 440-441.

daleko zajímavější právě druhá práce. Nagler v ní uvádí: „*Johann de Herdt war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mähren thätig, und hinterliess mehrere schätzbare Gemälde, welche das Gepräge des späteren venetianischen Schule tragen. Sie sind sehr lebendig in der Composition, und die Zeichnung verräth ein nicht gewöhnliches Studium der Natur. Die Farbung ist aber trocken, und zuweilen bunt, so dass der Künstler als Colorist am schwächsten ist. In den Kirchen Mährens müssen sich Altarbilder von ihm finden, und in den Rüstkammern der adeligen Häuser sind wohl die von ihm gemalten Bildnisse zurückgestellt. Jenes des Grafen Raimund von Montecucoli, und das des Grafen Rotthal ist in der Historia di Leopoldo Cesare, Vienna 1670, in Kupfergestochen. J. de Herdt scheint in Olmütz domicilirt zu haben, denn er kam da mit Martin Anton Lublinsky in Berührung. Letzterer starb 1690 als Decan des Stiftes der regulirten Chorherren bei Allerheiligen in Olmütz. Dieser Decan war auch ein tüchtiger Maler und Zeichner. Nach einer Zeichnung desselben stach J. de Herdt das Bild des heil. Franziskus Xaverius, wie er in Gegenwart eines Fürsten auf dem Throne gegen einen heidnischen Priester streitet. In der Mitte unten steht: S^{tus}. Franciscus Xaverius S. J. Apostolus Indiorum etc., und rechts bemerkt man das Künstlerzeichen mit dem ausgeschriebenen Worte sculpsit. H. 7 Z. 10 L. Br. 11 Z. 4 L. Dieses Blatt ist in einer trockenen Manier behandelt, und scheint nur als Versuch betrachtet werden zu müssen. Wir wissen auch von keinem zweiten Stiche mit diesem Zeichen.*“⁴⁵

Mimo jednoduchou stylovou analýzu Herdtovy malby, kterou

45 Ibidem, cit. s. 440-441.

Nagler provedl, je v tomto případě nejdůležitější zmínka o Herdově přítomnosti v Olomouci, kde měl rýt podle Lublinského kresby *Sv. František Xaverský diskutující s pohanskými knězi před knížetem*. Jak již název publikace samotné napovídá, Nagler se věnuje i signaturám. Z grafického listu vyčetl signaturu DH sc., což vcelku logicky pokládal za zkrácený podpis Jana de Herdt. Jelikož ovšem Naglerovi z pochopitelných důvodů chybělo poznání širšího kontextu Herdových děl, provedl tuto atribuci mylně. Svědčí pro to hned dva důvody. Prvním je neexistující fond Herdových grafik. Není dochována, respektive rozpoznána jakákoli jiná grafika, o které bychom mohli s jistotou prohlásit, že pochází z rydla, jehož hrot vedl Jan de Herdt. Samotný tento fakt by ovšem byl velice chabým argumentem. Nejdůležitějším a nejpádnějším argumentem pro popření Naglerovy atribuce je samotná forma podpisu. Náš umělec nesignoval žádné své dílo tímto způsobem. Jak je již z předchozího textu vcelku jasné, nejrozšířenější variantou Herdovy signatury je forma I. D. Herdt a její nepatrné obměny. Ani průzkum dochovaného kompendia grafických listů sedmnáctého století v Olomouci nás v tomto případě příliš nepotěší. Ve sbírkách se totiž nenachází jediná práce, jež by mohla být s Naglerem vybranou grafikou spojena. Připustíme-li ovšem tuto mýlku, musíme zároveň radikálně přehodnotit poznání o Herdově životě. Naglerovo tvrzení bylo jediným opěrným bodem konstatování umělcovy severomoravské a slezské působnosti, vyskytujícím se i v nejnovějších bádáních.⁴⁶

⁴⁶ Maria Adelaide Baroncelli ve svém článku z roku 2001 uvádí že Herdt po odchodu z Itálie působil *in Austria, Moravia e Polonia*, viz Baroncelli, Jan (pozn. 6), s. 168, ani kompendium Herdových kreseb, dochované dnes ve sbírce Národního muzea ve Varšavě nemůže být považováno za důkaz umělcovy

Zřejmě nejobsáhlejší stať věnovanou Janu de Herdt, publikoval ve třicátých letech devatenáctého století Ernst Hawlik⁴⁷. Nemá smysl zde celý záznam doslovně interpretovat, jelikož Hawlik beztak většinou vychází ze starších autorů. Důležité ovšem je, že se jako první zmiňuje o dvou Herdtových obrazech s výjevem z Tassova⁴⁸ Osvobozeného Jeruzaléma, které měl v oné době ve své sbírce. Abychom to však ani v tomto případě neměli nijak snadné, hovoří s největší pravděpodobností o obrazech buďto z jiné série téhož námětu, nebo o obrazech z téže série, dnes ovšem tak či onak neznámých. Hawlik: „...*ich befisse noch aus der Hugo graflich Salm'schen Gemäldesammlung zu Raiss zwei Gemälde von diesem meister, es find Vorstellungen aus Torquatto Tasso's befreitem Jerusalem, bezeichnet: I. D. Hert F. 1668.*“⁴⁹ Dnes je známo pouze pět Herdtových obrazů s Tassovými výjevy. Čtyři se nacházejí na našem území, z Moravské galerie byly navraceny augustiniánům na Starém Brně a jeden je v depozitáři vídeňského Kunsthistorisches Museum. Co ovšem všechny tyto obrazy spojuje, je jejich datování, resp. všechny jsou signované, u všech až na jeden⁵⁰, lze rozeznat i letopočet vzniku a tímto letopočtem je rok 1667. Z toho vyplývá, že obrazy zmiňované a vlastněné Hawlikem, původně ze sbírky hraběte Huga Salma z Raitzu, nelze ztotožnit s žádným ze

slezské, resp. polské působnosti, více o kresbách viz Kozak, Jan (pozn. 37)

47 Hawlik, *Zur Geschichte* (pozn. 39).

48 více viz Denis Looney, heslo Tasso, Torquato, in Jane Turner, *The dictionary of Art* 30, London 1996, s. 258.

49 Hawlik, *Zur Geschichte* (pozn. 39), cit. s. 65.

50 Jedná se o výjev *Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy*, umístěný v augustiniánském klášteře na Starém Brně, rozeznat lze pouze signaturu I. D. HERDT, F.

zachovaných. O tři roky později, v dodatku⁵¹ ke svému dílu Hawlik uvádí, že prelát brněnských augustiniánů, Cyril Napp, v rámci prelatury přemístil některé ze zde se nacházejících obrazů. Jedněmi z nich byly jakési čtyři obrazy shodné série. S největší pravděpodobností lze tuto sérii spojovat s dodnes dochovanými čtyřmi kompozicemi Tassova Osvobozeného Jeruzaléma.⁵² Zároveň, jestliže vzpomeneme na již zmiňovaná bádání, je Hawlik opravdu prvním, kdo obrazy v Brně vzpomíná. Nejjednodušším vysvětlením zřejmě je, že obrazy ze série roku 1667 se v dlouhodobém časovém horizontu před vydáním Hawlikova díla nenacházely v Brně. Zároveň lze konstatovat, že obrazy téhož námětu, zmiňované v Hawlikově sbírce ze série roku 1668, jsou pro dnešní poznání bohužel opět ztraceny. Téma Tassova Osvobozeného Jeruzaléma nebylo ve střední Evropě druhé poloviny sedmnáctého století námětem příliš obvyklým. Krom císařských sbírek jsou mi z této doby a na toto téma známy pouze Herdtovy kompozice. Umělecká úroveň všech pěti dochovaných pláten je neoddiskutovatelně na úrovni převyšující dobový průměr našich zeměpisných šířek. Bohužel jsem ale nucen spekulovat, že chybějící kompozice jsou buďto v soukromém majetku a tudíž očím odborné veřejnosti těžko dostupné, či jsou rozesety po různých koutech Evropy. Jelikož ale víme, že alespoň část z nich byla signována, vtírá se na mysl znepokojující myšlenka, že obrazy byly zničeny. Nezbývá než doufat, že budoucnost bude k badatelům

51 Ernst Hawlik, *Zusätze und Verbesserungen zu dem Werkchen: Zur Geschichte der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrathume Mähren*, Brno, 1841, s. 11.

52 Čtyři obrazy série Tassova Osvobozeného Jeruzaléma jsou doloženy ve sbírce augustiniánů na starém Brně, odtud po druhé světové válce přešly do vlastnictví Moravské galerie, odkud byly v devadesátých letech opětovně navraceny augustiniánům. Intaktnost a výlučnost série se mi jeví dostatečným argumentem pro spojení Hawlikem zmiňovaných a Nappen přemístěných obrazů s těmi dochovanými.

přívětivější a vynese na světlo umělecko-historického poznání další, dnes chybějící a pohřešované kousky mozaiky.

Práce Gregora Wolného, *Kirchliche Topographie von Mähren*, vydaná v Brně v padesátých letech devatenáctého století⁵³ již byla zmiňována, pro bádání nemá žádného většího významu. Většina informací je přebrána od Schweigla a Cerroniho. Hawlikem zmiňovaná fakta jsou zde dokonce zcela vypuštěna. Ve zbývajících letech devatenáctého století již nevznikla žádná publikace, která by vnesla více světla do stále ještě z velké části potmělého bádání o Janu de Herdt. Pomineme-li Naglerovy *Die Monogrammisten*⁵⁴, o kterých zde již byla řeč, musíme další práce vztahující se k našemu tématu hledat až na počátku dvacátého století.

Až na výjimky cituje většina autorů první poloviny dvacátého století Herdtovo jméno pouze jako jednoho z řady cizích malířů, kteří tvořili v druhé polovině sedmnáctého století na Moravě. Tuto epochu nepodrobují žádné hlubší studii a vycházejí proto v drtivé většině z faktů, které za ně napsali jejich předchůdci o desítky let dříve. Ať už je to na samém počátku století August Prokop a jeho *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*,⁵⁵ či Alfred von Wurzbach a *Niederländisches Künstler-Lexikon*.⁵⁶ Wurzbach nejenže od Naglera přebírá domnělou signaturu DH, vnáší ale také do bádání další mýlku a sice ztotožnění Jana de Herdt s

53 Wolny, *Kirchliche* (pozn. 40).

54 Nagler, *Die Monogrammisten* (pozn. 44).

55 August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, Bd. IV, 1904.

56 Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wien und Leipzig 1906, s. 679.

Jonasem Aerck van Herckem.⁵⁷ Jonas byl Janovým současníkem. V Antverpském malířském cechu je doložen coby učedník v letech 1653-54 a jako mistr malířský v letech 1661-62.⁵⁸ Tyto dva záznamy jsou zřejmým argumentem pro zamítnutí Wurzbachova tvrzení.

Přes Hanse Welzla a jeho *Kleine Beitrag Landesmuseum*,⁵⁹ kde opět nalézáme pouze převzatá fakta se konečně dostáváme k práci, která si zaslouží pozornost. Thieme-Beckerův *Künstler Lexikon* je kompendiem, jež nemá smysl představovat. Úsilí několika desítek badatelů se podepsalo na jeho konečné podobě. Taktéž Janu de Herdt je zde samozřejmě věnováno několik řádků.⁶⁰ Dokonale a pečlivě přepsaná předchozí bádání tvoří hodnotný příspěvek, ke kterému jako k prvnímu zasedne většina dnešních badatelů. Umělecká osobnost Jana de Herdt je zde představena v celé její tehdy známé podobě. Opomenout nelze ani příspěvek k dochovanému kompendiu Herdtových prací a jeho rozšíření o několik nově rozpoznaných či nalezených pláten. Rozhodně svou komplexností a precizností připravuje pole pro další, hlavně poválečná bádání.

V atmosféře velikých společenských i kulturních změn poválečných let vzniká horkým perem psaný pokus *Prokopa Tomana* o abecední utřídění umělců činných na našem území

57 Ztotožněním jmen Jan de Herdt s Jonas Aerck van Herck se Wurzbach dopustil mýlky i ve výčtu umělcových děl, kdy uvádí obrazy -Jáchym, Sv. Anna a Marie- -Máří Magdalena- a -Sv. František- jako díla Herckova, resp. Herdtova, tyto práce nejsou zmiňovány žádnou starší ani mladší literaturou a nelze je tudíž považovat za díla malíře Jana de Herdt.

58 Rombouts, *De Liggeren* (pozn. 3).

59 Hans Welzl, *Kleine Beitrag Landesmuseum*, Bd. VI., Brno 1906.

60 Hans Vollmer – Felix Becker (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XVI, Leipzig 1923, s. 459.

pod názvem *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Herdtovi je zde věnován krátký záznam,⁶¹ „sešitý“ z valné většiny ze starších, pouze do češtiny přeložených statí. Za zmínku stojí snad jen záznam prvních a také jediných dochovaných českých realizací Jana de Herdt. Zmiňuje dva obrazy nacházející se v pražském arcibiskupském paláci, *Sv. Jana Křtitele* (č. kat. 6.2.8.A) a *Sv. Jana Evangelistu na ostrově Patmu* (č. kat. 6.2.8.B).

Po druhé světové válce se bádání o moravském baroku zásluhou brněnské a olomoucké univerzity kvantitativně i kvalitativně rozrostlo. Poznání malířství ovšem zahrnovalo zejména, z hlediska badatelského pro onu dobu zajímavější, osmnácté století. Jestliže se jméno Jana de Herdt v nějaké publikaci vyskytlo, dělo se tak pouze formou konstatování jeho moravské působnosti, či pouze rámcově ve formě upozornění v topografickém průvodci. Ačkoli v publikaci *Znojmo* od trojice autorů *Václav Richter, Bohumil Samek, Milan Stehlík* z roku 1966⁶² je autorovi věnováno pouze několik málo řádků, důkladnost badatelů vynesla na světlo další Herdtovu práci. Miloš Stehlík pečlivě porovnával všechny vrstvy barokního malířství ve Znojmě a v hradní, deblínské kapli našel obraz, u kterého konstatoval, že je stylově nejbliže k Herdtovým doloženým realizacím, a že by tudíž autorem mohl být Herdt. Jedná se o výjev *Adorace obrazu Panny Marie* (č. kat. 2.1), obraz do té doby v literatuře nikdy nezmiňovaný a ani později nereflektovaný. Publikace si povšimla pouze Kasajová,⁶³ ale

61 Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, I. díl, A-K, Praha 1947, s. 322.

62 Václav Richter - Bohumil Samek - Milan Stehlík, *Znojmo*, Praha 1966, s. 67.

63 Kasajová, *Jan* (pozn. 20).

Stehlíkovo tvrzení přešla poznámkou, že stylová komparace s ostatními obrazy jeho domněnku vyvrací. Obraz byl v letech 1991-92 restaurován,⁶⁴ přičemž byla odhalena signatura „J. de Herdt“ s letopočtem 1678⁶⁵. Potvrdila se tak Stehlíkova domněnka. Obraz byl v devadesátých letech přesunut do expozice Domu umění Jihomoravského muzea ve Znojmě.

První poválečná práce, mapující působnost nizozemských umělců ve Vídni v druhé polovině sedmnáctého století, pochází z pera rakouského badatele Güntera Heinze. V roce 1967 přispíval do *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* a ve své studii nazvané *Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien*⁶⁶. neopomněl jmenovat našeho umělce. Rozsahem příspěvku omezená, přesto však v řadě detailů velice zajímavá práce přinesla mimo jiné formálně stylistické srovnání Herdtovy tvorby s malířskými vzory sedmnáctého století. Vycházeje z vídeňské kompozice Tassova Osvobozeného Jeruzaléma, *Erminia mezi pastýři* (č. kat. 6.2.3.A), vyslovuje Heinz domněnku o Herdtově inspiraci Jacobem Jordaensem a Bernardem Strozim. Jordaensovsou inspiraci spatřuje především v pastýřských postavách, zatímco Erminia samotná je dle jeho názoru stylově totožná se Strozziho malbou stejného tématu. Pozorování jistě správné, nelze ale opominout ani stylovou blízkost tohoto vyobrazení,

64 Restaurování provedla brněnská akademická malířka Renata Bartoňová, originál restaurátorské zprávy je k dispozici v Jihomoravském muzeu ve Znojmě.

65 V restaurátorské zprávě je uveden letopočet 1673, v průvodci Jihomoravského muzea je obraz datován rokem 1678, správným datem vzniku je s největší pravděpodobností rok 1678, za toto upozornění, stejně jako informace o starší provenienci díla děkuji kurátorce umělecko-historických sbírek Jihomoravského muzea, Marii Nevrkové.

66 Günter Heinz, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXIII, 1967, s. 157-158.

stejně jako celé Herdtovy tvorby, s Casparem de Crayerem.

Vedle Rakouska to byla také Itálie, kde již v šedesátých letech spatřila světlo světa samostatná studie věnovaná Janu de Herdt. V roce 1965 napsala Marie Adelaide Baroncelli článek nazvaný *Jan de Herdt e le origini del Fiammenghino*⁶⁷. O této italské historičce umění, zabývající se malbou sedmnáctého století byla v mé práci již krátká zmínka v souvislosti s nalezením spisu Fortunata Vinaccesiho v pozůstalosti Pelegrina Antonia Orlandiho. Tento detailní archivní průzkum umožnil Baroncelli načrtnout základní obrys Herdtova působení v Lombardii. Vedle nástinu životního příběhu a formálně stylistické analýzy se podrobně věnuje také prvnímu Herdtovu doloženému žákovi – Angelu Everardimu zvanému Il Fiammenghino. Poznatky načrtnuté v tomto článku autorka znovu využila o téměř čtyřicet let později, kdy v roce 2001 publikovala článek *Jan de Herdt: un fiammingo a Brescia*⁶⁸. Článek byl zřejmou odezvou na restauraci Herdtova nejmonumentálnějšího obrazu, *Mojžíš vyrážející vodu ze skály* (500 x 785 cm), provedenou roku 1999, při níž byla objevena, respektive odkryta a potvrzena umělcova signatura J.D. HERDT /FAC./ 1657⁶⁹. Provedená restaurace zároveň umožnila spatřit obraz v celé jeho kráse, a nastolit tak nové otázky stylové komparace. Komplexněji pojednala autorka o Janu de Herdt o rok později, ve stejném periodiku publikovala článek *Jan de*

67 Maria Adelaide Baroncelli, *Jan de Herdt e le origini del Fiammenghino*, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 4, 1965, s. 7-24.

68 Baroncelli, Jan (pozn. 6)

69 Signatura obrazu byla objevena již roku 1995, viz. L. Scalzi, *Il miracolo dell'acqua nel deserto di Jan de Herdt*, *La voce di Lovere*, XLIX, 1995 s. 12-14, citováno dle Baroncelli, Jan (pozn. 6). Restaurování obrazu roku 1999 pouze potvrdilo Scalziho tvrzení.

*Herdt: da Brescia a Vienna e in Moravia (1661 – 1686).*⁷⁰ Italskému odbornému publiku představila tvorbu Jana de Herdt ve střední Evropě. Z pochopitelných důvodů se ale její náhled omezil na citace z již existující literatury. Vedle Baroncelli se našemu malíři v Itálii věnuje také její mladší kolega *Luciano Anelli*. V roce 1987 publikoval stať,⁷¹ díky které nyní můžeme rozšířit kompendium Herdtových italských realizací o další dva obrazy ze soukromých sbírek, nesignovanou *Svatou rodinu a Krista se Samaritánkou u studny*.

V Polsku publikovala Anna Kozak v roce 1977 stať s názvem *Unknown portrait by Jan de Herdt*.⁷² Autorka tímto článkem reagovala na výstavu polského portrétního sedmnáctého a osmnáctého století, kde v katalogu výstavy byl jako autor Portrétního Jerzyho Sebastiana Lubomirského (č. kat. 6.1.2) uveden neznámý malíř druhé poloviny sedmnáctého století.⁷³ Komparací s rytinami z knihy Gualda Priorata – *Historia di Leopoldo Cesare*. Anna Kozak připisuje portrét štětcí Jana de Herdt.⁷⁴ Grafický list je skutečně pouze stranově obrácenou kopií obrazu. Je signován jménem Jana de Herdt a Francisca van der Steen. Herdt je uváděn jako autor předlohy (del.) a Steen jako rytec (Sc.). Do dnešní doby nepřekonanou, ač s ohledem na dobu vzniku neúplnou zprávou o Janu de Herdt,

70 *Maria Adelaide Baroncelli*, Jan de Herdt: da Brescia a Vienna e in Moravia (1661 – 1686), in: *Annali Queriniani*, 3, 2002. s. 213-242.

71 *Luciano Anelli*, *La Collezione di pittura del Credito Valtellinese in Palazzo Sertoli in Sondrio*, Sondrio, Bonazzi 1989, s. 40-44.

72 *Anna Kozak*, *Unknown portrait by Jan de Herdt*, in *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XVIII, 2, 1977, s. 45-54.

73 *Janina Ruszczycówna*, *Portret Polski XVII-XVIII wieku*. Katalog výstavy Národního muzea ve Varšavě duben – červen 1977, Varšava 1977, s. 40, č. 44, vyobrazení č. 16.

74 *Gualdo Priorato*, *Historia* (pozn. 19), autorka vychází z kopie knihy dochované ve varšavské Národní knihovně pod signaturou W. 3874, grafika pod číslem Gr.pol. 3461, M.N.170999, 3580 R.

je článek stejné badatelky, publikovaný roku 1986 s názvem *Jan de Herdt, a forgotten 17th Century Flemish painter*⁷⁵. Autorka až na malé výjimky přebírá veškeré jí dostupné bádání a vytváří vůbec nejucelenější pohled na život a dílo umělce.⁷⁶ Reflektuje jak moravské, tak zahraniční bádání, provádí stylovou analýzu obrazů, domýšlí se o uměleckých osobnostech, jež mohly na Jana de Herdt působit nejsilněji. V neposlední řadě reprodukuje do té doby literaturou pouze zmiňované kresby, které se původně měly nacházet ve Vratislavské knihovně⁷⁷ a později byly přesunuty do Muzea Narodowego ve Varšavě.⁷⁸ Vytváří základ, ze kterého při tvorbě slovníkových hesel či všeobecných statí o Janu de Herdt dosud čerpají, či by alespoň čerpat měli všichni historici umění.

Zpět do Rakouska konce sedmdesátých let. V roce 1979 vznikla na Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien disertační práce Brigitte Fassbinder nazvaná *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*.⁷⁹ Velice podrobná studie, věnující se vídeňskému uměleckému okruhu v sedmnáctém století. Fassbinder si dala práci a detailně zmapovala všechny malíře, skutečně ve Vídni sedmnáctého století doložené. Jejich realizace, roztroušené po celém území Rakouska nafotila, zhodnotila a především zkompletovala.

75 Kozak, *Jan* (pozn. 37), s. 50-89.

76 Nijak nereflektuje publikaci Znojmo (viz. pozn. 59), ve které M. Stehlík našel další obraz připisatelný Janu de Herdt. Autorka obraz nezmiňuje, ačkoli ostatní doložené Herdtovy znojenské realizace ano.

77 Srov. Vollmer – Becker (eds.), *Allgemeines* (pozn. 60), Toman, *Nový* (pozn. 61), Kasajová, *Jan* (pozn. 20), s. 60. Kasajová jmenuje kresby, jež by se měli nacházet v Městské knihovně v Břeclavi, autorka pouze špatně přebírá text z Thieme-Beckera kde se mluví o „Stadtbibliothek in Breslau“, tudíž tedy ne Břeclavi, nýbrž Vratislavi.

78 viz Kozak, *Unknown* (pozn. 72), s. 53 - Toman, *Nový* (pozn. 61).

79 Brigitte Fassbinder, *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, dizertační práce Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien 1979.

V případě Jana de Herdt vycházela z pochopitelných důvodů především z již zmiňované studie Güntera Heinze. Je s podivem, že žádní předešní badatelé její práci nezmiňují. Z Rakouského území byla všeobecně známa pouze tři díla, *Bičování Krista* (č. kat. 6.2.4.A) a *Ukřižování* (č. kat. 6.2.4.B) z kolegiátního kostela ve Waldhausenu a *Erminia mezi pastýři* (č. kat. 6.2.3.B), původně zřejmě z císařských sbírek, dnes v depozitáři Kunsthistorisches Musea ve Vídni. Na okraj budiž zmíněno, že *Ukřižování* se již v kolegiátním kostele ve Waldhausenu nenachází. Někdy v roce 1965 byl obraz zapůjčen do farního kostela v nedalekém Paubnekirchen a jeho místo na bočním oltáři zaujala volná kopie od rakouského malíře A. Kickera, signovaná „Nach I: D. HERDT F s 1668 v. A. KICKER F. 1965.“ Fassbinder rozšířila kompendium rakouských realizací o další dva obrazy. Oba z kolegiátního kostela ve Waldhausenu. *Zmrtvýchvstání Krista* a *Křest Krista*. Ačkoli je velice lákavé připsat všechny tyto výjevy z kalvárie štětci Jana de Herdt, bližší srovnání nám to nedovoluje. Především *Zmrtvýchvstání Krista* se od ostatních Herdtových realizací liší do značné míry. Jistá podobnost mezi zbrojnošem na signovaném obraze *Bičování* a zbrojnošem na *Zmrtvýchvstání* by nás sice mohla na okamžik zmást, zbytek je však již Herdtovu malířskému projevu vzdálen tak říkajíc na hony. V současnosti je obraz připisován *Johannu Spillenbergerovi* a dle mého názoru na této atribuci není třeba nic měnit. *Křest Krista* již tak jednoznačný není. Při znalosti Herdtova díla si ovšem i zde odvážím tvrdit, že se nejedná o dílo Jana de Herdt. Obrazům z Waldhausenu se budu podrobně věnovat v některé z následujících kapitol.

Rakousko, Itálie a Polsko. Zcela logicky by osoba Jana de Herdt neměla být opomíjena ani v českém dějepisu umění. Přeci jen je největší část jeho obrazů dochována na Moravě. Bohužel je tomu ale tak. V Česku dodnes nevznikla jediná samostatná studie z pera známého historika umění. V umělecko-historických periodikách nebyl publikován jediný článek. Období barokní malby na Moravě v druhé polovině sedmnáctého století bylo po dlouhou dobu systematicky přehlíženým fenoménem. Tento fakt způsobil, že se vagantními umělci zabývali pouze studenti v rámci svých diplomových či postupových prací. V roce 1981 ukončila své studium na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně (původně a dnes Masarykova Univerzita v Brně) Oľga Kasajová diplomovou prací *Jan de Herdt, Jeho dielo na Morave v 2. polovici 17. storočia*. Vedoucím práce byl Ivo Krsek. Již z podtitulu lze vyčíst, že se autorka bude zajímat pouze o Moravu. Z pochopitelných důvodů nedostatku materiálů ve své práci žádným způsobem nereflektuje ani předcházející italské bádání⁸⁰ ani první počín polského bádání.⁸¹ Do problematiky v podstatě nevnáší nic nového, pouze sestavuje a cituje ze starších autorů. Taktěž bibliografie je velice strohá a pouze základní. Nejprínosnějším se mi jeví katalog Herdtova moravského díla a nalezení signatur na obrazech v Moravské galerii, čerpajících z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma. Další studentskou prací, zabývající se uměleckou osobností Jana de Herdt byla až v roce 2006 má postupová práce, úspěšně obhájená na Univerzitě Palackého v

80 Baroncelli, Jan (pozn. 6).

81 Kozak, Unknown (pozn. 72) s. 45-54.

Olomouci.⁸² Tato diplomová práce ji cituje, rozšiřuje a bádání kompletuje především o zahraniční zkušenost Jana de Herdt.

V roce 1993 se ve třech galeriích (Státní galerie ve Zlíně, Středočeská galerie v Praze a Moravská galerie v Brně) konala výstava s názvem *Středoevropské malířství 1600 – 1730*. Autorem výstavy a katalogu byl Antonín Jirka. Na výstavě byla mimo jiné k vidění také dvě Herdtova díla⁸³, dva to výjevy z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma ze sbírek augustiniánského kláštera na Starém Brně. Rozsáhlé katalogové heslo poněkud nepřesně konstatovalo, že se Herdt dostal do Itálie přes Vídeň (pro toto tvrzení nemluví jediný pramen) a posléze se do Vídně opět vrátil. Největším přínosem se mi jeví Jirkovo rozpoznání portrétních rysů u postav na všech čtyřech brněnských obrazech s výjevy z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma. Je velikou škodou, že Ivo Krsek v publikacích *Dějiny českého výtvarného umění II/1*⁸⁴ a v mladší *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*⁸⁵ věnuje Janu de Herdt jen několik málo řádků, na nichž nepřichází s ničím novým, ba dokonce v případě mladší publikace ani nezmiňuje valnou většinu Herdtových realizací. Nejkomplexnějším, pro dnešní dobu nejaktuálnějším a zároveň česky psaným záznamem o umělci tedy zůstává záznam Lubomíra Slavíčka z *Nové encyklopedie českého výtvarného umění*,⁸⁶ v té době pracující s nejnovější literaturou.

82 Kindl, *Život* (pozn. 1).

83 Jedná se o výjevy z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma ze sbírek augustiniánského kláštera na Starém Brně. Tankréd křtí smrtelně raněnou Klorindu (inv. č. A1822) a Rinaldo a Armida v Armidině čarovné zahradě (inv. č. A1823)

84 Ivo Krsek, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Academia, Praha 1989, s. 362.

85 Ivo Krsek - Zdeněk Kudělka - Milan Stehlík - Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Academia, Praha 1996, s. 117-118, 452, vyobr. č. 66, 288.

86 LS [Lubomír Slavíček], heslo Jan de Herdt, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, s. 256.

V roce 1993 se v Budapešti konala velice zajímavá výstava s názvem *Barokní umění ve střední Evropě: Křižovatky*. Vystavena byla díla řady nizozemských umělců, aktivních v sedmnáctém století ve střední Evropě, Jana de Herdt nevyjímaje.⁸⁷ Podtitul Křižovatky se mi jeví více než příznačným. Habsburské soustátí skutečně bylo, především v druhé polovině sedmnáctého století, jakousi pomyslnou křižovatkou, kde se míjeli umělci z celé Evropy. K výstavě vznikla publikace, která spíše než výstavním katalogem byla kompilací historických a umělecko historických textů k řešení problematice.⁸⁸ Texty sumarizující umělecké prostředí střední Evropy v sedmnáctém a osmnáctém století snad vůbec poprvé plně reflektovaly úlohu a význam vagantních umělců, působících zde v druhé polovině (šedesátých letech především) sedmnáctého století. Autorem textů o nizozemských umělcích byl kurátor výstavy Géza Galavics. Krom jiných, věnoval několik řádků i Herdtovi. Ačkoli se nedozvídáme nic nového, za zmínku určitě stojí znovu oživená problematika atribuce obrazů z Waldhausenu. Galavics uvádí, že Herdt pro kolegiální kostel ve Waldhausenu vymaloval celkem tři plátina : signované Bičování, dále již zmiňované a nesignované Nanebevstoupení a taktéž nesignované Klanění pastýřů.⁸⁹ Jak Nanebevstoupení, tak Klanění jsou ovšem Herdtovu malířskému projevu vzdáleny.

87 Kromě Jana de Herdt také Jan Anton van Baren, Gerard Bouttats, Frans Geffels, Nicolaus van Hoy, Jeronimus Joachims, Frans Luyckx, Cornelis Meyssens, Frans de Neve, Justus van der Nypoort, Jan Onghers, Jan van Ossenbeeck, Anthonis Schoonjans, Frans van Stampart, Franciscus van der Steen, Jan Thomas a Jacob Toorenvliet.

88 Géza Galavics (ed.), *Baroque Art in Central Europe: Crossroads* (kat. výst.), Budapest 1993.

89 Ibidem, s. 94-95, 206-207.

Pro Wolfganga Prohasku přispívajícího do *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*⁹⁰, byl Jan de Herdt pouze umělcem, figurujícím v celkovém výčtu, podobně jako pro Jiřího Kroupu v katalogu *V zrcadle stínů, Morava v době baroka 1670 – 1790*. Kroupa se zajímal pouze o Herdtovy třebíčské realizace. Podrobně pak především o Adoraci obrazu Panny Marie Znojenské, který mu posloužil za typický příklad protireformační ikonografie „obrazu v obraze“.⁹¹ V katalogovém hesle, podobně jako krátkém medailonu umělce⁹², uvádí Herdtovo jméno v podobě Jan Daniel de Herdt. Snad přebral tuto podobu přímo od Cerroniho, který ji uvádí podobně (Johann Daniel). Několik stran nazpět jsem již vyslovil domněnku, že tato mýlka je s největší pravděpodobností způsobena Cerroniho prohozením křestních jmen Jana de Herdt s Johannem Danielem Herzem, augspurským kreslířem a grafikem první poloviny 18. století. Krom Cerroniho zápisu skutečně neexistuje žádný jiný, který by druhé Herdtovo jméno zmiňoval. Způsob signatury I. D. Herdt taktéž dle mého názoru není dostatečným argumentem.

Vůbec nejrecentnějším pojednáním o Janu de Herdt, respektive pouze o jednom z jeho obrazů, je úzká publikace Amalie Pacie, vydaná roku 2009 v Lovere⁹³. Již místo tisku napovídá o čem bude Pacia psát. Do jejího zorného pole se znovu dostal monumentální obraz *Mojžíš vyrážející vodu ze*

90 Wolfgang Prohaska, hesla o malbě, in: Helmut Lorenz (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV, Barock*, Wien 1999.

91 J.K. [Jiří Kroupa], heslo 7 Jan /Daniel/ de Herdt (Giovanni de Hertz), in : Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů, Morava v době baroka 1670 – 1790*, Brno 2003, s. 93, 94.

92 Ibidem, s. 352.

93 Pacia, *Jan* (pozn. 12.)

skály (č. kat. 4.3.). Detailně popisuje okolnosti restaurování obrazu a hledá pro něj předlohy. Některé skutečně nachází. Zmiňuje také další realizaci, *Portrét Pietra Ruggeriho* (č. kat. 4.3.III.), který na základě dochovaného životopisu portrétovaného připisuje Janu de Herdt. Nelze než zopakovat, že velice nízká kvalita portrétu tuto atribuci vylučuje. Detailněji bude o tomto plátně pojednáno v příslušné kapitole mé práce.

Možná se na první pohled zdá, že jsem stavu bádání o umělecké osobnosti Jana de Herdt věnoval až příliš moc prostoru a zbytečně dopodrobna rozebíral někdy mnoho neříkající prameny. Činil jsem tak z důvodu čistě praktického. Bádání je v tomto případě velice kusé a každý jednotlivý záznam je proto hoden hlubšího rozboru. Každý detail může přinést (a také přinesl) nová zjištění. Kombinace kritiky pramenů s rozváděním hypotéz je nejlepší možnou cestou k podrobnému poznání toho mála, co se nám dochovalo. Řadu ze zmíněných pramenů podrobím další a ještě podrobnější kritice v následujících kapitolách.

3. JAN DE HERDT V NIZOZEMÍ

Za normálních okolností bych si v této kapitole měl pokládat otázky: „Kdy se Jan de Herdt narodil?“ „Kde a u koho studoval?“ „Jak byl svými učiteli ovlivněn?“ Nakonec snad: „Kdy z rodných Flander odešel?“ Jak jsme si již ale ukázali v předchozí kapitole, právě z Nizozemí máme o umělci nejméně doložených zmínek. Především z tohoto důvodu začnu trochu ze široka a pokusím se nastínit jednak samotné základy nizozemského umění sedmnáctého století tzn. historický vývoj, který mu dal nezaměnitelnou tvář a také jisté pozoruhodné fenomény, které jsou pro něj typické, zaměřím se ale také na srovnání dochovaného Janova díla se známou produkcí jeho současníků a bezprostředních předchůdců, možných učitelů. Vše jsou to dle mého názoru důležitá fakta, která usnadňují hledání, respektive pátrání po odpovědích na výše vyřčené otázky.

3.1. Základy nizozemského umění sedmnáctého století – historický vývoj

Antverpy první poloviny sedmnáctého století představují typickou ukázkou mocenského boje ideologicky opřené o rekatolizační snahy. V šestnáctém století byly významným centrem obchodu, řemesel a umělecké kultury. Po vypuknutí nepokojů, které na dlouhou dobu uvrhly zemi ovládanou ze španělského trůnu do víru válečných událostí a nekonečných

náboženských tahanic, se jako nejbohatší město tehdejšího Nizozemí staly jedním z hlavních bodů zájmu obou znesvářených stran – španělského trůnu, reprezentovaného zde místodržícím, na straně jedné, a povstalců, hájících si své ekonomické a náboženské svobody, na té druhé. Představitelé města se nedlouho po propuknutí nepokojů v roce 1566 přidali na stranu povstalců, kalvinistických vzbouřenců vedených Vilémem Oranžským. Kostelní zdi tohoto přepychového města zažily první vlnu ikonoklasmu. Netrvalo ovšem dlouho a brány města se znovu otevřely španělským jednotkám v čele s vévodou Alvou a kostely se opět začaly plnit sochami a malbami ve jménu posttridentských reforem. Až vyostření vleklých ekonomických a politických problémů španělské koruny a návrat vévody Alvy do Madridu přivál k Antverpám další válečná mračna. Nejdříve čelily třídenímu brutálnímu rabování ze strany nevyplacených a v cizí zemi usídlených španělských vojáků; zabity byly stovky lidí, tisíce zraněny, jejich domy a dílny vydrancovány.⁹⁴ Není divu, že když o rok později, v roce 1576 vstoupil do Antverp opět Vilém Oranžský, byl přeživšími vítán jako zachránce a spasitel. Vlajka protestantismu ovšem ani v tomto případě nevlála nad hrdými Antverpami dlouho. Bohužel i za tu krátkou dobu fanatičtí stoupenci kalvínské ideologie stačili očistit zdi většiny antverpských kostelů od první vlny posttridentských uměleckých realizací, provedených většinou za krátkého pobytu vévody z Alvy. Zdem byla již podruhé navracena jejich křídová barva. V roce 1585, po téměř rok a půl dlouhém obléhání, otevřelo vyhladovělé město své brány novému místodržícímu

⁹⁴ Leon Voet, *Antwerp, The golden Age*, Antwerp 1973, s. 202-203.

Nizozemí, generálu Alessandru Farnesemu, vévodovi z Parmy. Padla nejdůležitější kalvinistická bašta nizozemské revolty. Všichni protestanští úředníci byli okamžitě zbaveni svých funkcí, byla vyhlášena čtyřletá lhůta ke zřeknutí se hereze a návratu do lůna pravé víry.⁹⁵ Následkem byl v evropských dějinách nevídaný exodus nejen z Antverp, ale ze všech jihonizozemských provincií. Od počátku Alvova „řádění“ až po rok 1586 opustilo toto území na sto tisíc lidí, většinou směrem na sever, na Utrechtskou unií Sedmi spojených provincií ovládaná území. Plná třetina obyvatel tehdejších Antverp, třicet dva tisíc lidí, opustila své domovy jen v mezidobí mezi pádem Antverp v roce 1585 a podzimem roku 1586.⁹⁶ Tento obrovský odliv obyvatelstva se samozřejmě neobešel bez katastrofálních následků, které postihly nejen ekonomiku, ale také umění. Společně se zručnými řemeslníky a vlivnými obchodníky totiž odešla i velká část antverpské umělecké obce. Dílo zkázy pak dokonala blokáda delty řeky Scheldy, tradičně působící jako antverpská brána mezinárodního obchodu. Konfesní a s tím související společenské změny antverpské společnosti této doby dokládá jeden z prvních počínů Alessandra Farnese v Antverpách. Socha mytologického zakladatele města, Silvia Braba, stojícího až do roku 1585 na průčelí antverpské radnice, byla z jeho popudu nahrazena sochou Panny Marie, zašlapávající hada hereze. Tento akt transparentně vykresluje dobovou náladu ve městě. Zásady tridentského koncilu a s ním související rekatolizace pronikly

95 Lhůta daná k odchodu vyznavatelům nekatolické konfese se lišila podle jednotlivých měst a obcí, srov. Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, London 1999, s. 74. a Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, Yale University Press 1998, s. 1.

96 Johannes Gerardus Carolus Antonius Briels, *Du Zuidnederlandse immigratie, 1572-1630*, Haarlem 1978, s.12, citováno dle Schama, *Rembrandt's* (pozn. 95), s. 75.

do všech sfér života obyvatel Antverp. Od roku 1585 se tak píše nová historie tohoto starobylého a slavného města.

Antverpy nestihla pohroma biblických rozměrů ani nebyly do základů vyvráceny, a tudíž netrvalo dlouho, než se obnovil obchod ve městě i mimo něj a patriciát začal znovu bohatnout. Na poli uměleckém byla obnova ještě rychlejší. Tento fakt byl zapříčiněn několika aspekty. Za prvé, církevní řády potřebovaly po dvou ikonoklastických bouřích znovu zaplnit kostely a klášterní prostory obrazy a sochami; to co bouře nepřezilo muselo být znovu vytvořeno. Za druhé, expanze církevních řádů, které byly z části dílem protireformační politiky (jezuité, kapucíni, bosí karmelitáni), či důsledkem migrace starších řádů ze severních provincií (augustiniáni, dominikáni, obutí karmelitáni, cisterciáci, benediktýni a premonstráti) si žádala jak nové budovy, tak jejich uměleckou výzdobu. A konečně za třetí, orientace jižního Nizozemí na Španělsko a Papežský stát si přímo vynucovala výzdobu, která by šla „ruku v ruce“ s protireformačními snahami ve jménu ustanovení Tridentského koncilu jak v rámci ideovém, tak kvantitativním. Z hlediska ideového měly být scény koncipovány jasně a jednoznačně; zakázány byly jakékoli apokryfní či nemorální výjevy, výběr námětu měl být zaměřen na Kristův život a skutky. Další aspekty katolické doktríny, odmítané protestanty, jako například uctívání Panny Marie, svatých a svátostí měly být maximálně zdůrazněny a znázorňovány stylem příslušejícím jejich vážnosti a vznešenosti. V tomto kontextu se již od sedmdesátých let šestnáctého století začaly objevovat spisy

vedoucí umělcovu fantazii a štětec ke správnému uchopení tématu.⁹⁷ Z kvantitativního hlediska byl nárůst objednávek uměleckých děl tak markantní, že od pozdních let šestnáctého století až do roku 1625 se počet umělců zapsaných v cechu svatého Lukáše v Antverpách zčtyřnásobil.⁹⁸

Vedle požadavků tridentského koncilu působil na intelektuální vrstvu jižního Nizozemí této doby další důležitý aspekt. Byl jím katolický humanismus, který se zde v doktrínách katolické víry vyrovnal s etickými odkazy klasické stoické filosofie. Tento nový životní postoj, šířený zejména vlivným profesorem Lovaňské univerzity Justem Lipsiem, prosazoval sebeovládání a zdrženlivost jako hlavní aspekty chování privilegovaných vrstev.⁹⁹ Během protireformace neolatinská literatura zaplavila knihovny všech vrstev intelektuální antverpské společnosti.¹⁰⁰ Umění nemohlo zůstat nedotčeno. Nejvýmluvnějším příkladem je vztah Justa Lipsia s Rubensovým bratrem Philipem. Lipsius byl nejen jeho učitelem, ale také duchovním a adoptivním otcem.¹⁰¹ Philip s Petrem Pavlem udržovali až do Philipovy smrti velice přátelské styky a Petr Pavel vždy patřil do intelektuální elity antverpské společnosti. V neposlední řadě je z Rubensova štětce v Palazzo Pitti ve Florencii dochován umělcův autoportrét společně s bratrem Philipem, Justem Lipsiem a

97 např. Johannes Molanus, *De Picturis et Imaginibus Sacris*, Louvain 1570, či *Historia SS. Imaginum et Picturarum*, Louvain 1594, více o významu Molanusových spisů viz David Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York 1988, s. 87-94, 134-166.

98 Zírka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton 1987, s. 109.

99 Hans Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), s. 2.

100 Valná většina spisů byla vydávána nákladem *Officina Plantiniana*, tradičního nakladatelství, které v této době zažilo v Antverpách renesanci. cit. dle Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), s. 2.

101 Schama, *Rembrandt's* (pozn. 95), s. 118.

Johannem Woveriem, datovaný rokem 1612.

Umělecký mecenát církevních institucí a řádů byl na druhé straně vyvážen velice důležitým mecenátem bohaté aristokratické společnosti, který měl veskrze privátní a elitářský charakter. Vedle privátních devocionálních obrazů biblických námětů to byly také historické náměty, které zaměstnávaly štětce řady nizozemských umělců; a v neposlední řadě portréty. Hierarchické uspořádání uměleckých dílen umožnilo řadě mladých umělců „přičichnout“ velice brzy k velkému umění. Právě historická malba byla již od doby Franse Florise (polovina šestnáctého století) výmluvným příkladem dílenské spolupráce. Mistr (*pictor doctus*) byl hlavou celého uměleckého podniku a vybraní z jeho učedníků vnášeli každý něco do konečné podoby zakázky. Sedmnácté století se od této praxe nelišilo – jako nejlepší příklady poslouží Rubensovo, Quellinovo či Jordaensovo studio. Vedle této hierarchičnosti dílen nemůže být ani stylistická podoba maleb myšlena bez vztahů k italským vrcholně renesančním mistrům a k souvisejícímu italskému humanismu, který viděl malbu jako intelektuální profesi. Také v Antverpách existovala plodná spolupráce mezi cechem svatého Lukáše a *Violeren* („Karafiátovou“) společností rétoriky, která v jižním Nizozemí demonstrovala teorii, že malba a poezie jsou sestrami umění, tak jak to definoval Horatius v *Ut Pictura Poesis*.¹⁰² Taktéž portrétní malířství, mající hluboké kořeny jak v nizozemské, tak již zmíněné vrcholně renesanční italské tradici, znamenalo pro řadu nizozemských malířů zdroj nebývalých příjmů. Vyhlášení

102 Filipczak, *Picturing* (pozn. 98), s. 32.

nizozemští portrétisté působili na řadě evropských dvorů a řada z nich právě na tomto malířském odvětví založila svou kariéru. Samostatnou kategorií byly skupinové portréty, o kterých bude pojednáno níže. Vedle těchto víceméně klasických malířských poloh se v jižním Nizozemí již na konci šestnáctého století rozvinula krajinomalba jako samostatný malířský druh, zanedlouho následována žánrovým malířstvím a zátiším. Ačkoli byla kvalitativně jistě na úrovni, z hlediska kvantity nikdy nedosáhla úrovně, která vycházela z dílen severonizozemských umělců, kteří ovšem, ochuzeni o hlavní zdroj příjmů – církevní objednávky, založili na specializaci celé své umělecké podniky.

Byli to především umělci jako Marten de Vos (1532-1603) v Antverpách či Hendrik de Clerck (před 1570?-1630) v Bruselu, kteří po ikonoklastických bouřích znovu plnili interiéry jihonizozemských kostelů a klášterů oltářními obrazy. Bratři Franckenové, Hieronymus (1540-1610), Frans (1542-1616) a Ambrosius (1544-1618), kteří, společně s bezpočtem dalších umělců zažívajících na konci šestnáctého a začátkem sedmnáctého století svůj umělecký vrchol, spojovali starou nizozemskou tradici s italskou *grande maniera* a se stále živým manýrismem, zprostředkovaným nejen italskou tradicí, ale také odkazy francouzské tzv. fontainebleauské školy. Totéž platí i pro mezinárodně uznávaného a vzdělaného Ottu van Veena (1556-1629), který svými intelektuálními názory silně působil na mladého Rubense. Ačkoli vlámská malba získala především díky Rubensovi a Van Dyckovi již v prvních desetiletích sedmnáctého století odlišný tón, nebyla by nikdy bez těchto

prvních „porevolučních“ umělců tak svébytným a unikátním elementem na poli evropské barokní malby.

Rok 1609 znamenal pro Antverpy a potažmo pro celé Flandry zlomový okamžik. Španělské impérium po dlouhých desetiletích uzavřelo dočasný mír se vzbouřenými provinciemi severního Nizozemí, a dovolilo tak místodržícím Flander, arcivévodům Albertovi a Isabelle znovu vybudovat prosperující a vzkvétající státní celek. Tento rok byl přelomovým i pro vlámskou malbu. V říjnu 1608 dorazil z Itálie do Antverp Rubens, kde byl okamžitě zahrnut zakázkami, přičemž většina z nich se vztahovala ke stále ještě nedokončeným posttridentským výzdobám. Jeho plátna nebyla vyžadována pouze v Antverpách, nýbrž v celém jižním Nizozemí. Druhým nejvýznamnějším centrem bylo sídelní město arcivévodů Brusel, kde je na kostelních zdech zachováno po Antverpách druhé největší kompendium jeho obrazů. Rubens ovšem nezískával zakázky pouze z církevních kruhů. Jeho pozice v intelektuálních antverpských kruzích mu zprostředkovala řadu objednávek od společenských elit tehdejší doby. Byly to především výjevy z klasické historie a mytologie, které rozvíjely Rubensovu fantazii a zaměstnávaly jeho štětec. Jeho díla byla ceněna daleko výše než jakéhokoli jiného nizozemského malíře. Jeho styl byl stále ještě silně ovlivněn italským pobytem, především z římské periody. Kompozice této doby byly charakterizovány silným kontrastem světla a stínu, částečně, ovšem ne exkluzivně, odvozenými od Caravaggia, michelangelovskými figurami a teplou, sametovou benátskou

barevností. Po roce 1612 získaly jeho kompozice na jasnosti a vyváženosti. Teplé tóny, společně s ostrým světlem ustoupily chladnějšímu celkovému pojetí. Nejcharakterističtějším prvkem této jeho periody jsou silně plasticky až téměř sochařsky modelované figury.¹⁰³ Z této Rubensovi rané periody čerpali i jeho mladší současníci, Jacob Jordaens, samostatně činný v Antverpách od roku 1615, a také mladý Anthonis van Dyck, jenž měl údajně svou vlastní dílnu již v šestnácti letech.¹⁰⁴

3.2. Petr Pavel Rubens, Anthonis Van Dyck a hledání možných učitelů Jana de Herdt

Tímto krátkým historickým exkurzem pomalu přicházíme do dvacátých let sedmnáctého století a konečně se také dostáváme k Janu de Herdt. Ačkoli v této době samozřejmě nemůžeme hledat žádné jeho realizace či dílenské podíly, jsou to zřejmě dvacátá léta, kdy náš umělec spatřil světlo světa. Jak již víme, první doložená zpráva s jeho jménem pochází z archivu antverpského cechu sv. Lukáše z let 1646-47. Je uváděn jako *meester schilder*, malířský mistr. Zřejmě tedy právě roku 1646 vytvořil svůj mistrovský kus a byl přijat mezi privilegované členy cechu. Ačkoli to v této době zřejmě neplatilo stoprocentně, podmínkou pro zapsání do cechu jako *meester* bylo dosažení minimálního věku 25 let.¹⁰⁵ Jednou z výjimek byl malíř Francesco Geffels, který tohoto titulu dosáhl

103 Pro více informací o této Rubensově rané periodě viz John Rupert Martin ed., *Rubens before 1620*, Princeton 1972.

104 Katlijne van der Stighelen, Young Anthony. Archival Discoveries Relating to Van Dyck's Early Career, in : Susan Johnston Barnes ed., *Van Dyck 350 (Studies in the History of Art, 46)*, Washington 1994, s. 17-46.

105 Mario Bussagli, Bruegel, *Art en Dossier*, č.130, 1998, s. 6.

o rok dříve než de Herdt,¹⁰⁶ v pouhých dvaceti letech a jehož životní dráha se až podivuhodně propojuje s Herdtovou.¹⁰⁷ Pět let ovšem nehraje v kontextu sedmnáctého století žádnou důležitou roli, předpokládejme tudíž, že Jan de Herdt se mohl narodit někdy mezi lety 1618 – 1626. Kdy byl mladý Jan dán do učení a ke komu, je ještě nesnadnější zjistit. Praxí bylo, že se tak stávalo někdy po desátém roce věku. Jan de Herdt tedy v učení určitě strávil značnou část třicátých a také čtyřicátých let. Vystopovat jeho učitele, ať už uvažujeme v jednotném či množném čísle, je úkol téměř nemožný. Nejenže nevíme žádné jméno, nevíme ani město, kde se mu vzdělání mohlo dostat. Fakt, že je zapsaný v archivech antverpského cechu svatého Lukáše nás sice automaticky přitahuje k Antverpám, nelze ovšem vyloučit ani Brusel či jiné středisko.

Bylo by jistě velice zajímavé předpokládat, že se Jan de Herdt vyučil přímo v Rubensově a posléze Jordaensově dílně. Tuto tezi můžeme dokonce podepřít vratkou berličkou, a sice privilegiem, které Petr Pavel Rubens získal od arcivévodů Alberta a Isabelly. Jejich výnosem byl zproštěn povinnosti registrovat své žáky v cechu sv. Lukáše.¹⁰⁸ Když se po Rubensově a Van Dyckově smrti na počátku čtyřicátých let stal nejvyhledávanějším malířem ve Flandrech Jacob Jordaens, do jeho dílny jistě vstoupila řada mladých umělců, kteří začínali u Rubense a lze si představit praxi, již měl Rubens podepřenu

106 Giuseppe Pastore, Biografia de Francesco Geffels, in: *Civiltà Mantovana IV*, č.19, Mantua 1969, s. 49., cit. dle Baroncelli, Jan (pozn. 6), s. 169.

107 více o Geffelsovi viz Ulrich Thieme – Felix Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XIII, Leipzig 1920, s. 334.

108 Marcel De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst (Verhandeling van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 9)* Brussels 1955, s. 293, cit. dle Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), s. 33.

arcivévodským dekretem i u Jordaense. Nebylo by potom divu, že první cechovní zmínka by pocházela až z doby, kdy se umělec osamostatnil, a aby mohl samostatně tvořit, musel vložit jak poplatek do cechovní pokladny, tak podpis do archivních knih.

Tak či onak, Jan de Herdt prožil svá učednická léta již po vypršení dvacetiletého příměří v roce 1621, po smrti arcivévody Albrechta v témže roce, vojenských úspěších geniálního španělského vojevůdce Ambroggia Spinoly a uprostřed pokračující vleklé krize španělské koruny, jež připravila ovdovělou arcivévodkyni Isabellu na konci dvacátých let o Severní Brabantsko a 's-Hertogenbosch a na počátku třicátých let o území na jižní hranici s Francií. Na poli malby ve dvacátých a třicátých letech vrcholí Rubensova a Van Dyckova kariéra. Rubensově paletě vévodí lehké tóny růžové, světle žluté, okrové a hnědé. Jeho postavy, stíny a obrysy se změkčují, lokální barvy ustupují světlé paletě se všemi druhy polotónů. V Rubensově díle se ještě více prosazuje Tizianovo pozdní období, jeho *ultima maniera*,¹⁰⁹ charakterizována především mnohem volnějším štětcem. Po námětové stránce začínají v jeho tvorbě dominovat mytologická témata, vyjádřená měkkým štětcem, jímž ve svých citlivých výjevech stupňuje divákovi emoce na maximum. Rubensovy zakázky na *Pompa Introitus Ferdinandi* (1635), dekoracích pro slavnostní vjezd kardinála infanta Ferdinanda do Antverp,¹¹⁰ či na *Torre*

109 více o vztahu Tiziana k Rubensovu pozdnímu dílu viz Julia Samuel Held, Rubens and Titian in: David Rosand (ed.), *Titian. His World and his Legacy*, New York 1982, s. 283-339.

110 více John Rupert Martin, *The Decorations of the Pompa Introitus Ferdinandi (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVI)* Brussels-London-New York, 1972.

de la Parada (1636-38), monumentální výzdobu loveckého zámku španělského krále Filipa IV. v Madridu,¹¹¹ poskytly mnoha antverpským umělcům jedinečnou příležitost poznat Rubensovu dílnu a valná většina z nich byla Rubensovým geniem ovlivněna natolik, že jeho styl již nikdy neopustila. Smíříme-li se s hypotézou Herdtových učednických let v Rubensově dílně, musel právě v druhé polovině třicátých let zažívat opravdové umělecké vytržení.

Do třetice velikánů vlámské barokní malby, *Anthonis van Dyck* může být s učednickými lety Jana de Herdt spojován jen velice obtížně. Cestující mezi anglickým dvorem a kontinentální Evropou mohl jen stěží působit jako opravdový učitel. Namísto jeho fyzické přítomnosti ovšem mnoho mladých umělců oslovovalo jeho dílo. Také on načerpal mnoho ze svých italských cest, jeho vzory byly Giorgione, Tizian, Veronese a Tintoretto, tedy všechno představitelé benátské malířské školy. Neomezoval se ale pouze na „staré“ mistry, nýbrž čerpal i ze svých italských současníků jako např. Guida Reniho. Ačkoli i on byl silně ovlivněn Rubensem, dokázal ve svých dílech dosáhnout vlastního uměleckého názoru. Narozdíl od Rubense jsou jeho díla více sentimentální. Rubensovská rozmáchlá gesta jsou v jeho tvorbě nahrazena lehce patetickými. Van Dyckovy portréty jsou pak vedle Rembrandtových a Velasquezových tím nejlepším, co barokní malba sedmnáctého století mohla v tomto malířském odvětví nabídnout.

¹¹¹ více Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, IX)* Brussels-London-New York, 1971.

Dílo Anthonise van Dycka nezůstalo v Nizozemí bez odezvy. Když 9. prosince roku 1641 v Londýně zemřel, jen málokdo si uvědomoval plný dosah odkazu, který tento velice nadaný a pracovitý umělec zanechal svým současníkům a budoucím generacím. Nebyli to pouze příslušníci van Dyckovy generace, umělci narození v závěru šestnáctého či na počátku sedmnáctého věku. Bez nadsázky lze říci, že téměř všichni malíři, narození v Nizozemí v sedmnáctém století se museli s Van Dyckovým odkazem nějakým způsobem vyrovnat. Jana de Herdt nevyjímaje. Umělci starší generace, jako například *Cornelis de Vos* (1584/5 – 1651) či *Gaspar de Crayer* (1584 – 1669) již záhy přejali některé z Van Dyckových nedocenitelných přínosů barokní malbě. Právě tito umělci pak zprostředkovali mladým malířům své zkušenosti, mnohokrátě živené i osobním kontaktem s Anthonisem. Pro tuto generaci to byla především portrétní malba, kterou Van Dyck obohatil o nové téma. Potřeby vyšších vrstev a aristokracie plně uspokojil celofigurálními portréty, které po něm přebrala řada umělců a založila na nich prosperující dílny. Rostoucí aristokratizace životního stylu bohatých antverpských obchodníků a s tím související potřeba seberepresentace se stala slušným zdrojem příjmů pro mnoho dřavých a barvou potřísněných kapes. Vztah starších umělců k Van Dyckovu odkazu dokumentuje anonymní záznam z devatenáctého století, pocházející z pera jedné z osobností, asistující sestavování sbírek v Louvru a vážící se ke Gasparu de Crayer: „*Ačkoli byl v době, kdy ještě Van Dyck ani nepoužíval stětců, již slavným malířem, dlužil Gaspar de Crayer portrétům našeho umělce [Van Dyck] onu*

sílu a grácii, jež bychom v jeho raných pracích tohoto druhu jen těžko hledali. Toto je potvrzeno řadou znalců, kteří porovnávali De Crayerovy portréty malované před rokem 1625 s těmi, které namaloval po tomto datu.“¹¹²

Řada reprezentantů mladší generace propadla již Van Dyckovu dílu plně. Byli to právě oni, kteří s odstupem času přebírali jemnější a emocionálnější Anthonisův styl a dále ho rozvíjeli. *Jan Boeckhorst* (1604 – 1668) či *Thomas Willeboirts Boschaert* (1614 - 1654) se stali zřejmě nejvýznamnějšími epigony Van Dyckovské tradice a po mistrově smrti ji nadále udržovali více než živou. Oba malíři spolupracovali již s Rubensem. Boeckhorst pracoval přímo v jeho početné dílně a dokonce po Rubensově smrti dokončoval některé z jeho obrazů. Boschaert měl s dílnou úzké kontakty, čehož důkazem je zakázka na Torre de la Parada, realizovaná v letech 1637 – 38, ten samý rok, kdy je Boschaert v cechovních knihách poprvé uveden jako mistr malířský.¹¹³ Rubensovskou orientaci však velice brzy vystřídala fascinace dílem Van Dyckovým, která ostatně nezůstala pouze u štětců těchto dvou mistrů, nýbrž si v různých formách našla místo téměř v každé antverpské malířské dílně. S trochou nadsázky lze použít nesmrtelný výrok „*Král je mrtev, ať žije král*“, i když v tomto případě dodal první král formu a druhý styl. V souvislosti s Boschaertem je třeba zmínit ještě jednu věc. Jeho styl je na Van Dyckově závislý do

112 V originálním znění : „*Gaspar de Crayer quoique peintre déjà célèbre lorsque Vandyck n'avait point encore manié le pinceau, dut à la vue des portraits de notre artiste la force et les graces qu'il ne mettoit point auparavant dans ce genre de peinture. C'est l'auteur de tous les connaisseurs qui ont comparé les portrait que Crayer avait peints avant 1625 avec ceux qu'il peignit depuis cette époque*“, cit. dle : Erik Larsen (ed.), *La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck*, Brussels 1975, s. 126.

113 Rombouts, *De Liggeren* (pozn. 3), s. 87.

té míry, že bychom mohli předpokládat přímé dílenské školení. Tato hypotéza nevypadá na první pohled příliš pravděpodobně, jelikož již roku 1628 je Willeboirts Boschaerts doložen jako žák Gerarda Segherse.¹¹⁴ Ovšem až do roku 1637, kdy je doložen jako mistr, nelze nalézt žádný jiný záznam o malířově školení. Podobné informační vakuum panuje v případě Van Dyckových učedníků, kterými se zajisté obklopil při svém druhém, velice činném antverpském období. Hypotetické spojení Boschaertse s Van Dyckovou dílnou zde není zmiňováno poprvé.¹¹⁵ Fakt, že byl Van Dyck v letech 1628 – 30 činný na bruselském dvoře svádí k výkladu, že získal podobné privilegium jako před ním Rubens. Privilegium osvobozující ho od cechovních poplatků, které museli malíři, mající učedníky, pravidelně odvádět do pokladny. Setkáváme se zde s podobnou situací, kterou můžeme sledovat i v případě Jana de Herdt, ačkoli jeho spojení s dílnou Van Dyckovou zůstává i nadále těžko obhajitelné.

Malým Van Dyckem je nazýván *Gonzales Coques* (1615 – 1684). Mnoho jeho (rozměry kabinetních) portrétů je opravdu velice úzce spjato s dílem Anthonisovým. Co je ovšem nejdůležitější, s Coquesem se již velice blízce přibližujeme generaci Herdtově. V záznamech cechu sv. Lukáše v Antverpách je uveden jako mistr v roce 1641¹¹⁶, to znamená o pouhých pět let dříve než Jan de Herdt. Coques je také doložen mezi umělci, kteří přímo pracovali pro dvůr v Haagu či bruselský dvůr Leopolda Viléma a v neposlední řadě o něm

114 Ibidem, vol. I, s. 661.

115 např. Hans Vlieghe, *Thoughts on Van Dyck's Early Fame and Influence in Flanders*, in : Susan Johnston Barnes ed., *Van Dyck 350 (Studies in the History of Art, 46)*, Washington 1994, s. 199-220.

116 Rombouts, *De Liggeren* (pozn. 3), s. 121

také může být uvažováno jako o žáku Anthonise van Dycka. Ze stejných důvodů jako u Boschaertse. V roce 1626 je registrován jako učedník Jana Brueghela II ale bohužel až do roku 1632 o něm nenalzáme žádný další záznam. Zda ovšem mohl v tomto intermezzu pracovat s Van Dyckem na anglickém dvoře (hypotetické hlasy pro již zazněly)¹¹⁷ je pouze domněnkou.

Další z řady umělců, *Pieter Thijs* (1624 – 1677) je Herdtovi věkově ještě blíže. V letech 1635 – 36 je doložen jako malířský učeň, společně s Francescem Geffelsem, který snad sehraje určitou roli v Herdtově odchodu z Itálie do Vídně. V letech 1643 – 44 je opětovně doložen jako žák, tentokráte u van der Steena. Mistrem malířského cechu se stal v letech 1644 – 45. Ve stejném období se podílel na nyní ztracené, či spíše zničené dekoraci pro palác Honselaarsdijk¹¹⁸, sídlu nizozemského místokrále Fredericka Henryho, Prince Oranžského a nedlouho na to také figuruje jako autor kرتونů pro tapisérie Arcivévody Leopolda Viléma.¹¹⁹ Několik málo jeho mytologických výjevů je doloženo v arcivévodově sbírce.¹²⁰ Od pozdních padesátých let sedmnáctého století se věnoval především malbě velkých oltářních pláten, ze kterých lze jasně

117 Francine-Claire Legrand, *Les Peintres flamands de genre au XVIIe siècle*, Paris a Brussels 1963, s.

101. Předpoklad pobytu Gonzalese Cocquese na anglickém dvoře je vytvořen na základě mylné představy vycházející z příspěvku pod jedním z Cocqueosových grafických portrétů, kde stojí: „le Roi d'Angleterre l'at employé pour avoir de ses pieces“, což ovšem přímo nedokazuje jeho pobyt v Anglii. Cit. dle Vlieghe, *Thoughts* (pozn. 115)

118 Podrobnosti viz. Erik Duverger, Abraham van Diepenbeec en Gonzales Coques aan het werk voor stadhouder Frederik Hendrik, prins van Oranje, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen 1972.

119 Heinz, *Studien* (pozn. 66), s. 140, 142

120 Jedná se o obrazy *Sedm putti v krajině* a *Pyramus a Thisbe*, oba jsou dnes ztraceny. viz. Adolf Berger (ed.), *Inventar der Kunstsammlung des Erzogs Leopold Wilhelm von Oestereich*. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* I, Vienna 1883, s. 116, 136.

vyčíst silný vliv van Dyckův, zprostředkovaný jemu pravděpodobně Willeboirtsem Bosschaertem, se kterým se mohl seznámit na Oranžském dvoře v Haagu, či při zakázce pro kapucínský kostel v Bruselu.

Bosschaert, Coques a Thijs jsou nejbližšími následovníky Anthonise van Dycka v Antverpách. Všichni tři odstartovali svou malířskou kariéru ve dvorských službách, přičemž Oranžský dvůr v Haagu zde sehrál velice důležitou úlohu. Při bližším zkoumání, především italských děl Jana de Herdt, se nelze vyhnout domněnce, že také Jan de Herdt mohl být jedním z těch, kterým se dostalo té cti pracovat pro dvůr ať už v Haagu či Bruselu. Bohužel však, na rozdíl od slavnějších kolegů z antverpského cechu svatého Lukáše, se mu už nedostalo ať už privilegia či štěstí být zaznamenán v dobových análech. Dopadl stejně jako celá řada jemu podobných. Záznamy z jeho rodné země se buďto ztratily, byly zničeny či stále ještě čekají na objevení. Přímé doklady v podobě realizovaných prací se možná jednou opět dočkají restaurování, které dá objevit signatuře, či nesignované budou i nadále viset někde hluboko v útrokách depozitáře či na zdi kostela a bude se na ně snášet prach.

Budeme-li hledat kořeny Herdtovy malby mimo Antverpy, navrhuji nechodit ani v tomto případě příliš daleko od van Dyckovského okruhu. Zastavme se nejdříve v Bruselu, po Antverpách druhém nejdůležitějším uměleckém centru Flander, a pozorně se zahledme na dílo již zmiňovaného *Gaspara de*

Crayera (1584-1669).¹²¹ Tento rodilý Antverpan žil již od počátku sedmnáctého století v sídelním městě arcivévodů a také pro ně tvořil. Maloval nejen pro arcivévody Alberta a Isabellu ale byl také dvorním malířem kardinála infanta Ferdinanda a pro nás především důležitého arcivévody Leopolda Viléma. V jeho tvorbě můžeme, stejně jako u drtivé většiny vlámských umělců, sledovat velký vliv Rubensův. Jeho pozdní tvorba se ovšem svou obsahovou emotivností a měkkým podáním obličejů, stejně jako citlivou barevností přibližuje dílu Van Dyckovu. Jelikož Gaspar de Crayer nikdy nepobýval v Itálii, italizující prvky v jeho malbě je nutno hledat zprostředkovaně právě skrze Rubense a Van Dycka, stejně jako skrze importy italských kopií obrazů, grafiky a kresby.

Hledáním dalších možných učitelů Jana de Herdt bychom se pouze ještě více zamotali do bludného kruhu bez návratu. V tehdejší jižní Nizozemí působila řada umělců, kteří mohli mladému malíři zprostředkovat stylová rezidua čitelná z jeho dochovaných prací. Vůbec nejčitelnější je vliv Van Dycka, dále také Rubense, Jordaense a Crayera.

3.3. Nizozemské malířské ateliéry – Rubensovská praxe

Ať se už Jan de Herdt vyučil v kterémkoli nizozemském malířském ateliéru, určitě se seznámil s dílenskou praxí, která

121 více o Gasparu de Crayer viz Hans Vlieghe, *Sa vie et ses œuvres*, 2 sv., Brussels 1972.

ve všech významnějších ateliérech vládla a která byla přebírána z propracované a rozsáhlé praxe Rubensovy. Ta vycházela z předpokladů, které byly stanoveny již v době vrcholné renesance v Itálii. Následovala příkladů malířských dílen Rafaela, Giulia Romana, Michelangela či Tiziana a také reflektovala typické dvojí dělení při vytváření a konečném uskutečnění obrazu. První myšlenka, invence či idea díla vznikala v hlavě mistra dílny, byla jeho základním tvůrčím aktem. Další zpracování díla a jednotlivé kroky výstavby obrazu byly částečně svěřovány vysoce kvalifikovaným spolupracovníkům. Na jednu stranu tito spolupracovníci přímo přispívali ke konečné podobě díla, na druhou stranu ovšem také zhotovovali přípravné kresby a olejové skici, které jako vzory posloužily bezpočtu grafik, které byly později použity jako reprodukce Rubensových velkoformátových kompozic či byly otisknuty v knihách vydavatelství Officina Plantiniana, které značnou měrou přispívalo ke kulturnímu životu Antverp sedmnáctého století. Rubensův dobrý přítel, majitel a hlavní editor Officina Plantiniana, Balthasar Moretus byl vnukem a nejúspěšnějším následovníkem zakladatele vydavatelství, Christoffela Plantijna. Své knihy zde vydával také již zmínovaný Justus Lipsius. Nejen spojení vynikajícího humanisty Lipsia s geniálními ilustrátory své doby (Rubens, Quellinus, Van Mildert ad.) učinilo z Antverp centrum humanistického poznání, které nemohlo zpětně neovlivnit umění výtvarné.

Z Rubensovy korespondence víme, že byl velice náročný při výběru svých spolupracovníků.¹²² Malíři, podobně jako

¹²² Max Rooses – Charles Ruelens, *Correspondance de P. P. Rubens*, Antwerp 1898.

grafici, kteří s mistrem pracovali, patřili k naprosté špičce tehdejšího nizozemského umění. S velkoformátovými kompozicemi mu několikrát vypomohli Van Dyck, Jordaens, Snyders, Wildens, Jan Brueghel a Paul de Vos. S grafickými kompozicemi Vosterman, Pontius, Bolswert či Jegher.¹²³ Mladí umělci, kterým v té době bylo určeno připravovat plátna, pigment či měděné desky, zajisté velice důsledně vnímali tuto atmosféru co do velikosti i úrovně naprosto unikátní dílny Petra Pavla Rubense. Ačkoli se jen málokterému z nich podařilo alespoň přiblížit praxi, která panovala v dílně Rubensově, odnesli si nesmazatelné zkušenosti, které mohli později beze zbytku využít.

3.4. Sociální pozadí vlámského umění

V dějinách umění lze jen těžko nalézt okamžik, při kterém během tak krátké doby došlo k tak radikálnímu rozchodu uměleckých názorů jako v případě vlámského a holandského umění 17. století. Po stovky let vlastně totožný národ žijící v nížinách, kde se Rýn, Maasa a Šelda vlévají do moře. Po staletí se zde střetával germánský živel s románským a již velice brzy se zde vytvořil prosperující, kulturně harmonický a soudržný celek, kterému ovšem nebylo souzeno přežít století reformací. S rozdělení země ve dva samostatné politické celky jde ruku v ruce také pronikavá změna sociálních podmínek, která nezůstala bez dopadu na výtvarné umění.

¹²³ Hans Vlieghe, Erasmus Quellinus and Ruben's Studio Practice, *Burlington magazine*, 119, září 1977, s. 636.

Patrně nejzřejmějším důvodem rozličných cest, kterými se vydalo umění v obou částech starého Nizozemí, byly konfesijní rozdíly a s tím související odlišné sociální pozadí. Vítězství španělské koruny ponechalo jižní Nizozemí v rukou katolických králů. Ve skutečnosti plamen protireformace zanechal zemi konfesijně mnohem katoličtější než před vypuknutím nepokojů.¹²⁴ Plán obnovy válkou poničené a reformátorskou herezí nahlodané země byl velkolepý a velice rychlý. Papež a bruselská správa přispěli nemalými částkami k přestavbě biskupských paláců, kostelů a klášterů. Během vlády arcivévodů Alberta a Isabelly bylo vybudováno na 300 nových kostelů, které potřebovaly novou výzdobu.¹²⁵ Umění v jižním Nizozemí bylo tedy silně procírkevně orientované a skrz naskrz prostoupené protireformačním duchem. Vedle toho také souviselo s představou monarchie a sloužilo potřebám dvorské společnosti. Církev, monarchie, nobilita a vrstvy vyšší buržoazie tvořily nejdůležitější patrony umění španělského Nizozemí. Vytvářely jeho osudy, modelovaly jeho formu a obsah, aby nakonec daly vyrůst vlámskému umění tak, jak ho známe. Oproti tomu v severním, kalvinistickém Nizozemí došlo k téměř úplnému zpřetrhání pout umění k církvi. Umění se začalo specializovat a sloužit především pro trh. Umělecká klientela pocházela z velké části ze středních vrstev. Formáty se zmenšily, štětce uklidnily. Rozmáchlá gesta barokních světců byla nahrazena hrdou důstojností měšťanského portrétu.

124 Erik Larsen, *P. P. Rubens*, Antwerp 1952, s. 16.

125 Erik Larsen, The Duality of Flemish and Dutch Art in the Seventeenth Century, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. III Theorien und Probleme, Berlin 1967, s. 61.

Rubensův ateliér v Antverpách prosperoval tak, jak žádný jiný v Evropě, zatímco o pár kilometrů severněji musel Jan van Goyen obchodovat s tulipány, Meindert Hobbema byl zaměstnán jako výběrčí daní, Van de Velde vedl obchod s plátnem a Jan Steen s Aertem van de Veldem byli hostinskými.¹²⁶ A Rembrandt měl hlad. Ani katolická církev, ani buržoazie zde nebyly dostatečně silné, aby dokázaly umění zformovat svému názoru. To bylo formováno trhem a estetickými požadavky reprezentativního portrétu městského patriciátu.

Zatímco sever směřoval k ranému kapitalismu a otevřenému trhu, bylo uspořádání jihu stále ještě pevně zakotveno v reziduích středověké společnosti. Věrnost řemeslným cechům zde byla ještě hluboko v sedmnáctém století limitujícím faktorem pro mnoho umělců. Cechy sv. Lukáše kontrolovaly a omezovaly uměleckou tvorbu, dohlížely na finální podobu a častokrát sloužily za prostředníka mezi umělcem a zákazníkem. Jejich vliv zamezoval nekontrolovanému růstu umělecké produkce tak, aby plně vyhovovala nárokům poptávky. V první řadě službě protireformaci a v druhé požadavkům buržoazie. Logickým výústěním byl stabilní trh, držící relativně vysoké ceny a styl, který zůstal prostoupen naléhavou potřebou církve a dvora.¹²⁷

126 Arnold Hauser, *The Social history of Art*, Vol. II, London 1999, s. 77.

127 Larsen, *The Duality* (pozn.. 125)

3.5. Vlámko – benátské umělecké vztahy v sedmnáctém století

Není pochyb o tom, že italským uměleckým centrem, které nejvíce ovlivnilo vlámské barokní malířství, byly Benátky. Benátské malířství šestnáctého století vyzářovalo do celé Evropy. Málokde ovšem dosáhlo takové míry kreativní percepce jako právě ve Flandrech. V recenzi na knihu Michaela Jaffé *Rubens and Italy*¹²⁸ Hans Vlieghe konstatoval: „*There is no doubt that among all Italian art centres Venice was the one which had the most fundamental influence on Rubens’s artistic development. In his turn Rubens transmitted Titian’s pictorial devices to painters like Van Dyck, Jordaens, De Crayer, and so many others. It is fair to assume that Ruben’s absorption of Titian’s style was quite decisive for the further evolution of Flemish Baroque painting.*“¹²⁹ Nebyli to ovšem pouze umělci, kteří po návratu z Itálie přetvářeli podobu nizozemského malířství. Velice důležitou roli v této redistribuci sehrávali bohatí sběratelé a obchodníci s uměním, jichž bylo v každém umělecké středisku Evropy více než dost. Ačkoli ne všichni si mohli dovolit zakoupit pravého Giorgiona, Tiziana, Tintoretta či Veronesa v olejomalbě, řada z nich vlastnila jejich kresby, které byly zajisté daleko dostupnějším artiklem. Byly to tedy právě benátské kresby ve sbírkách vlámských patricijů a obchodníků, společně s řadou kreseb domácích umělců podle italských obrazů, které se stávaly první zkušeností mladého umělce s benátským uměleckým světem.

128 Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford 1977.

129 Hans Vlieghe, Rubens and Italy book review, *Burlington magazine*, 120, červenec 1978, s. 471-73

Velkou sbírku italských kreseb vlastnil Petr Pavel Rubens. Na svých italských cestách měl výbornou možnost vybrat si přesně to, o co se zajímal. V jeho sbírce převažovali umělci střední Itálie; benátská kresba zde byla zastoupena menšinově.¹³⁰ Samozřejmě tomu tak nebylo z důvodu Rubensova nezájmu o benátskou kresbu, nýbrž spíše kvůli horší dostupnosti těchto kreseb a jejich menšímu počtu. Benátští umělci jich nikdy neprodukovali takové množství jako například florentští či římské. I přesto lze ovšem v antverpských sbírkách sedmnáctého století nalézt řadu i těch nejpřednějších benátských umělců. Jan Philip Happart, kanovník od kostela Onze Lieve Vrouwe v Antverpách roku 1657 zakoupil kresby z Rubensovy pozůstalosti a z roku 1686 se zachoval inventární soupis jeho sbírky,¹³¹ ve které se nacházelo šest prací připisovaných Tizianovi, pět Andreu Mantegnovi, jedna Jacopu Tintorettovi, jedna Giorgionovi a jedna Paolu Farinatimu. Další významnou sbírku italských, resp. benátských kreseb vlastnil antverpský malíř, obchodník s uměním a vydavatel grafik Herman de Neyt; sám vlastnil řadu benátských maleb a také kompoziční studii k Tintorettovu *Zvěstování*.¹³² De Neyt v Antverpách vydal soubor 24 číslovaných grafik podle benátských krajinných kreseb. Termínem ad quem jejich vydání je datum De Neytovy smrti v roce 1642.¹³³ Autorem kreseb byl

130 Jeremy Wood, Rubens collection of drawings: his attributions and inscriptions, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55, 1994, Dumont Literatur U. Kunst 1994, s. 333, cit. dle Bert Willem Meijer, On drawings and Flemish-Venetian Relations in the Seventeenth Century, in: A. W. F. M. Meij (ed.), *Rubens, Jordaens, Van Dyck and their circle*, Rotterdam 2001, s. 31-39.

131 Ibidem.

132 Jan Denucé, *De Antwerpsche „Konstkamers“ Inventarissen van kunsverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e Eeuw*, 's Gravenhage : Nijhoff 1932, s. 334-337.

133 Meijer, On (pozn. 130), s. 32.

zřejmě Lucas van Uden, z jehož ruky se dále zachovalo 33 kreseb podle Tiziana ve sbírce již zmiňovaného Jana Philipa Happarta.¹³⁴ Bert W. Meijer v této souvislosti zmiňuje: „*As has been known since Karel van Mander, Titianesque landscape drawings, paintings and prints were a fundamental source of inspiration for artists in the Netherlands. If that was so in Pieter Bruegel's days, it was equally the case for the generation of Rubens and Van Dyck*“.¹³⁵

Roku 1657 se v Antverpách na krátkou dobu objevila sbírka vlámského obchodníka v Benátkách Walthera van der Voort, která obsahovala na 1100 listů, z nichž 66 bylo připisováno Tizianovi, 31 Giorgionemu, 40 Paolo Veronesemu, 20 Tintorettovi, 8 Jacopu a 6 Leandru Bassanovi, 5 Pietru Malombrovi a 18 Palma Giovannemu.¹³⁶ Ačkoli Jan de Herdt s největší pravděpodobností neměl možnost tuto kolekci shlédnout (v té době se totiž již zřejmě nechal Itálií okouzlovat osobně), musela na ostatní mladé antverpské umělce zapůsobit velice silně.

Vedle importů italských kreseb existovala v Nizozemí ještě další cesta, jak seznámit mladé umělce s italskými velikány. Tato cesta vedla skrze kreslířské kopie originálních obrazů. Kopie pořizovali umělci na svých italských cestách. Po celý život pro ně většinou představovaly hlubokou studnici námětových a kompozičních pramenů a pro jejich žáky první kontakt s Itálií. Každý mladý umělec prošlý malířskou dílnou

134 Denucé, *De Antwerpsche* (pozn. 132), s. 94.

135 Meijer, *On* (pozn. 130), cit. s. 33.

136 Giovanna Gaeta Bertela, *Catalogo storico de disegni*, I-2 Milan 1987, s.476, cit. dle Meijer, *On* (pozn. 130), cit. s. 33.

musel až v extatickém vytržení kreslit tu svou kopii Tizianovy Madony z Frari v Benátkách či Michelangelových vatikánských fresek. I od těch nejtalentovanějších se zachovaly malířské deníky dokumentující jejich pečlivé studium. Rubens si svým intelektem a postavením dokázal zajistit otevření mnoha dveří jinak zavřených paláců a jeho dochované kresby velice dobře dokumentují výbornou znalost Tizianových, Tintoretových či Veronesových cyklů. Van Dyck si dokonce vedl systematický skicák, do kterého na svých cestách postupně zaznamenal stovky kreseb a z něhož lze rozpoznat Van Dyckova pozdější stylová rezidua. Můžeme v něm nalézt Tizianovy figury a kompozice jak z fresek, tak olejů; nechybí Paolo Veronese, Giorgione, Jacopo Tintoretto, Giovanni Pordenone a další italsí umělci včetně Leonarda, Raffaela, Sebastiana del Piomba, Parmigianina, Annibale Carracciho, ale ani Van Dyckovi současníci Orazio Gentileschi, Guercino a samozřejmě jeho učitel Rubens.¹³⁷ Van Dyckova důslednost se projevuje také v přidávání poznámek ke kresbám, kdy vkládal do monochromatických kreseb údaje o originální barvě.

Úcta, kterou vlámsí umělci sedmnáctého století projevovali benátské malbě šestnáctého století, nemá v evropském měřítku obdobu. Nebyla to pouze malba, která v nich tento hluboký respekt probudila. Jestliže necestovali po Itálii, či měli tuto svou cestu stále ještě před sebou, byla to převážně kresba, která sehrála klíčovou roli v jejich uměleckém rozletu a percepci italských uměleckých představ.

¹³⁷ více o Van Dyckovu italském skicáku viz Christopher Brown - Hans Vlieghe, *Van Dyck 1599-1641*, Gent 1999.

4. JAN DE HERDT V ITÁLII

Kdy přesně Jan de Herdt do Itálie odešel nelze s jistotou určit. Poslední záznam z Nizozemí hovoří o jeho členství v *Sodaliteit der bejaerde jongmans* v poslední čtvrtině roku 1648. Platil povinný roční poplatek. Počítejme tedy, že ještě minimálně v roce 1649 pobýval v Antverpách a někdy na začátku padesátých let město opustil. Neopouštěl ovšem město takové, jaké ho znal ze svého mládí. Antverpy se po polovině století dostaly do ekonomické krize, způsobené z velké části orientací na ekonomicky upadající Španělsko, což pochopitelně zapříčinilo úbytek kvalitních uměleckých zakázek a donutilo řadu mladých umělců hledat živobytí v cizině. V první polovině sedmnáctého století rok od roku rostl počet registrovaných členů antverpského cechu svatého Lukáše, po polovině prudce klesal.¹³⁸ Záznamy sčítání antverpského lidu z roku 1685 již dokonce u řady malířů uvádějí záznam „chudý“.¹³⁹ Jak jen mohou múzy ztratit tolik ze svého hlasu během pouhých pár let! Z hlediska uměleckého znamenala nová generace jistou změnu malířského stylu. Rubens a Van Dyck byli samozřejmě stále ještě nepřekonanými fenomény, vedle nich se ovšem počali silněji prosazovat italští umělci. Polohy jak klasické, tak emotivně vypjaté. Výrazným rysem byl zvýšený důraz na stafáž a doprovodné figury, bohatší dekorum a vytváření až teatrálních efektů.

138 Marten Jan Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht 1994, s. 104.

139 Jan Van Roey, *De Antwerpse schilders in 1584-1585. Posing tot sociaal-religieus onderzoek*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970, s. 233-40, cit. dle Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), s. 10.

Jan tedy někdy na počátku padesátých let opouští Antverpy a vydává se na cestu Evropou. Jeho vůbec první realizace jsou doložené v Itálii. Dnes víme o kompendiu jedenácti obrazů z Herdtova italského období. U dvou z nich spatřuji připsání velice spekulativním. Další je doložen pouze v pramenech a jeden dokonce pouze na černobílé fotografické reprodukci. Zbývá tedy sedm obrazů, u kterých si můžeme být Herdtovým autorstvím téměř jisti, bohužel dva z tohoto výčtu se nacházejí v soukromých sbírkách a tudíž jsou jen velice obtížně dostupné. Zahledíme-li se blíže na dochované zprávy o pobytu Jan de Herdt v Itálii, zjistíme, že se vztahují pouze k severní části Itálie, k Lombardii. Nikde jinde o něm neexistuje záznam, nikde jinde není dochována jeho realizace.

Niardo, Breno, Lovere, Bergamo, Brescia, Desenzano del Garda. Jakoby Jan de Herdt alpskými průsmyky dobýval Itálii. Není doložen v Benátkách, přesto přese všechno věčné město na Laguně zajisté spatřil. Mluví o tom především jeho inspirace Domenicem Fettim a Bernardem Strozzim. Snad se můžeme spokojit s hypotézou, že vlastnil malířskou dílnu v Brescii, odkud dodával práce do nepřiliš vzdálených měst a vesnic. V tomto „městě houslí“ lze totiž nalézt vůbec prvního doložitelného Herdtova žáka, *Angella Everardiho*. Jako první jej již v sedmnáctém století zmiňuje Fortunato Vinaccesi¹⁴⁰ a poté na počátku osmnáctého Pellegrino Antonio Orlandi.¹⁴¹ Dozvídáme se, že Everardi, zvaný il Fiammenghino (v češtině

140 viz pozn. 20, o vztahu Vinacessi – Orlandi více na s. 7-8 této práce.

141 Orlandi, *Abecedario* (pozn. 5).

zdrobnělina slova Vlám, tj. Vlámeček, Flámeček) se narodil v Brescii roku 1647. Baroncelli v archivech¹⁴² našla datum umělcova křtu, 5. srpna téhož roku. Jestliže porovnáme časové roviny Everardiho života a Herdtova pobytu v Itálii, zjistíme, že Everardi vstoupil do dílny našeho malíře velice mladý, bylo mu zřejmě okolo deseti let a zůstal zde pouze po několik málo let. Jestliže budeme hledat datum odchodu Herdta do Vídně na základě prvního doložitelného záznamu o jeho pobytu v císařské metropoli z roku 1662, ponecháme Angella v Herdtově dílně po dobu pěti let a to již počítáme s tím, že se u něj učil od roku 1657, kdy jsou jeho první italské realizace doloženy v Lovere. Právě zde je ostatně mladý Fiammenghino doložen v již zmiňovaném archivním záznamu. Dřívější datum než 1657 s největší pravděpodobností nepřipadá v úvahu; tentokrát s ohledem na Everardiho věk. V žádném případě mladý umělec v Herdtově dílně nestrávil podstatnou část svého učenického mládí, přesto si však vysloužil přezdívku il Fiammenghino, která ho doprovázela po celý jeho krátký život. O Everardim dále víme, že pokračoval ve studiích v dílně Francesca Montiho zv. Il Brescianino a studia zřejmě zakončoval dvouletým pobytem v Římě. Zemřel velice brzy, roku 1678, na stejném místě, kde se narodil, v Brescii. Ve svých sporadicky dochovaných pracích nedosáhl úrovně svého prvního učitele ani si jeho styl nijak zásadně neosvojil, což je vzhledem k jeho útlému věku a době strávené v Herdtově ateliéru pochopitelné. V každém případě představuje prvního známého žáka našeho umělce. Pro hypotézu Herdtovy malířské

142 Baroncelli, Jan (pozn. 6), s. 15., nalezeno v archivu farnosti S. Alessandro v Brescii, kniha křtů III za léta 1617-1644, na fol. 244 záznam „9 agosto 1647: Angelus Maria nudiusquartus natus, fil. Ioannis Everardi et Victorie eius coniugis leg. fuit per me patrem Angelum Curatum baptisatus“

dílny v Brescii hovoří ještě jedna okolnost. Nejvíce jeho známých realizací pochází totiž z tohoto města. Paradoxně jsou ovšem tyto práce dnes v soukromých sbírkách či známy pouze z pramenných materiálů. Práce ze soukromých sbírek prvně zmiňuje Luciano Anelli¹⁴³ na sklonku osmdesátých let minulého století. Těmito pracemi jsou: *Kristus se Samaritánkou u studny* (č. kat. 4.) ve vlastnictví Credito Valtellinese v Sondriu; předtím ovšem ve sbírce brescijské rodiny Sertoli da Ponte.¹⁴⁴ Studny mají v Písmu svatém až zarážející důležitost. Bez vody není života. Jsou to místa, odkud život vychází. V tomto případě se jedná o Jákobovu studnu, u které se Ježíš setkává se samařskou ženou (Samaritánkou), žádaje po ní doušku vody. Kompozice zachycuje moment jejich rozhovoru, ve kterém se Ježíš vyjeví býti prorokem (Jan 4,6-26). V druhém plánu obrazu jsou vymalováni učedníci, vracející se z města Sycharu. Obraz je signovaný na kameni pod Kristovým chodidlem způsobem „J:D:HERDT / F.“. Druhý obraz, *Svatá rodina* (č. kat. 4.A) ze soukromé sbírky v Brescii je dílem nesignovaným. Přesto ovšem vykazuje mnohé znaky Herdtova malířského projevu a bezpochyby může být do kompendia Herdtova díla zařazeno. Postava Panny Marie, stejně jako tělo Ježíškovo jasně odkazují k jiným pracím, především *Sv. Mořici klanějícímu se Panně Marii s Ježíškem* (č. kat. 4.2.) z nedalekého Brena a taktéž k dětským postavám na obrovské, mnohafigurové kompozici *Mojžíše vyrážejícího vodu ze skály* (č. kat. 4.3.) z Lovere. Po stylistické stránce jsou oba obrazy předzvěstí Herdtova vídeňského a moravského díla. Šerosvit

143 Anelli, *La Collezione* (pozn. 71).

144 Bert Willem Meijer, *Repertory of Dutch and Flemish paintings in Italian Public Collections*, II Lombardy, 1 (A-L), s. 238, vyobr. 412.

ustupuje a modelace postav se stává ještě více závislou na italské malbě, především Bernarda Strozziho a Domenica Fettiho. Obě tyto práce proto zřejmě spadají až do pozdní fáze tvorby Jana de Herdt v Itálii. Někdy těsně před rok 1660.

Nejsou to ovšem práce ze soukromých sbírek, které nejvíce vypovídají o umělcově pobytu v severní Itálii. Dnešní bádání zná pětici prací, zdobících zdi lombardských kostelů. Poznámka o dobývání Itálie skrze staré alpské průsmyky nebyla náhodná. Niardo a Breno leží přímo pod nimi. Další realizace v Lovere, Bergamu a Desenzanu pokračují po pomyslné přímce dále do vnitrozemí. Brescia, o které jsem uvažoval jako o možném místě, kde mohl mít Jan malířskou dílnu, leží zhruba uprostřed této linie. Zabodneme-li kružítko hrotem do centra Brescie, jako poloměr použijeme vzdálenost do Niarda, která vzdušnou čarou činí zhruba 40 km, pak obkreslením kružnice vytvoříme jakousi bezprostřední, nejužší hranici pro hledání dalších Herdtových děl. Prostor ohraničený na severu Alpami a Tridentem, na západě Bergamem či Milánem, na jihu Cremonou a Mantovou a konečně na západě Veronou. Kvalita a exkluzivita některých zakázek nás nenechají na pochybách, že rozhodně těch několik málo obrazů, které jsou nám dnes známy, nepředstavují kompletní a konečné kompendium.

4.1. Niardo

Prvním z pětice obrazů je kompozice *Panna Marie s Ježíškem adorovaná sv. Mořicem se sv. Jiřím a dalším svatým*

bojovníkem (sv. Obiziem?) (č. kat. 4.1.) v kostele sv. Mořice mučedníka (St. Maurizio Martire) ve vesničce Niardo v těsném podhůří Alp. Ačkoli je kompozice nesignovaná, není pochyb o jejím autorství. Postava sv. Mořice v levé části odkazuje ke sv. Mořici z kostela v Brenu. Obličej a úprava vlasů Panny Marie, podobně jako postava Ježíška odkazují ke kompozicím v Brenu a Desenzanu. Atribuce byla učiněna při příležitosti restaurování obrazu v roce 1977 malířem Tinem Belottim, na základě detailní znalosti Herdtova italského díla. Belotti o jedenáct let dříve, v roce 1966 restauroval obraz z Brena a blízkou podobnost obou prací správně rozpoznal.¹⁴⁵ Kompozice vykazuje kvality Herdtova italského *œuvre*, především mistrné podání látek a materiálů, bohužel však také slabiny jeho malířského vyjádření. Postavy v prvním plánu kompozice působí strnule, jejich gesta jsou až teatrální a kompoziční pomůcky v podobě hole, kopí a meče oproti postojům postav příliš snadno čitelné, toporné a v důsledku působící až rušivě. Jednotlivě by působily mnohem uvolněněji. Taktéž problémy s perspektivní zkratkou a proporcemi rukou, především předloktí, budou Janovu tvorbu provázet po celý jeho život. Obecně lze konstatovat, že především v případě italských prací zvládal Jan de Herdt mnohem lépe dramatičtější kompozice, ve kterých mohl lépe uplatnit dějové cítění a nebyl toliko svázán tradičními požadavky. Sv. Mořic v levé části kompozice je na obraze znázorněn v dobovém brnění s jetelovým křížem na hrudi a hermelínovým pláštěm přes ramena. Právě kříž zcela evidentně spojuje Sv. Mořice z Niarda s Mořicem z Brena. Kříž na hrudi v Niardu je v Brenu opakován na bočním popruhu

¹⁴⁵ Baronceli, Jan (pozn. 6), s. 177.

brnění. V ruce třímá velitelskou hůl jakožto odkaz ke své funkci v římské armádě.

Sv. Mořic byl velitelem tzv. Thébské legie, která byla součástí vojska císaře Maximiána, táhnoucího v letech 286–287 n.l. potlačit vzpuru v Galii. Nedaleko Ženevského jezera dostaly křesťanské jednotky příkaz obětovat pohanským bohům. Thébská legie odmítla. Maximián dal za trest legii zdecimovat (každého desátého vojáka usmrtit). Sv. Mořic jako velitel šel celé legii příkladem a i nadále odmítal účastnit se pohanských rituálů. Decimování pokračovalo a přerostlo v masakr. Až na šest tisíc křesťanských vojáků bylo pobito, sv. Mořice nevyjímaje. Úcta k mučedníkovi je rozšířena především v oblasti severní Itálie a Porýní.

Po levici sv. Mořice, v centrální části kompozice je vyobrazen sv. Jiří. Oděn je v nádherném brnění římských vojenských velitelů, přes ruce a záda má mistrně našasen plášť červené, mučednické barvy, na hlavě přilbu s pery a na nohou římské vojenské sandály tzv. caligae. V pravé ruce drží kopí, v levé jílec meče. Janu de Herdt se zde opravdu podařilo namalovat odhodlaného, na vše připraveného muže, který je ochoten položit život pro svou víru. Drak u jeho nohou nese známky boje, ze stále ještě čerstvých ran mu vytéká krev. Hledí směrem k nebeské sféře, které dominuje postava Panny Marie s Ježíškem obklopenými andělky. Po levici mu asistuje postava v patricijském oblečení s pancířem na hrudi a mečem v ruce. S jistotou se opět jedná o křesťanského bojovníka, bližší

určení identity znázorněného je ovšem trochu složitější. Nejjednodušším vysvětlením by bylo, že znázorněný patří mezi Mořicovi kapitány z Thébské legie. Jména známe pět, všem se dostalo svatořečení. Sv. Candida, sv. Inocence, sv. Exsuperia, sv. Viktora, a sv. Konstantina. Ne vždy je ovšem nejjednodušší vysvětlení tím nejsprávnějším. V tomto směru vyslovila zajímavou hypotézu Baroncelli.¹⁴⁶ V postavě vidí sv. Obizia. Ten se narodil v Niardu roku 1150 jako syn guvernéra oblasti Valcamonica. Obizius se nejdříve stal úspěšným vojenským velitelem, účastnil se bitev mezi Cremonou a Brekcií, aby roku 1191 prozřel a zbytek života věnoval službě bohu. V bitvě u Rudiana pronásledoval se svými druhy utíkající vojáky přes most řeky Oglio. Ten se pod jejich vahou prolomil a vojáci s koňmi byli ponecháni napospas říčnímu proudu. Dle legendy měl Obizius ve vodě děsivé pekelné vize. Zázrakem přežil a tato zkušenost pro něj znamenala zásadní obrat v dosavadním životě. I přes protesty rodiny se oddal duchovnímu životu. Stal se bratrem laikem v benediktinském klášteře Santa Giulia v Brescii a zbytek svého života zasvětil službě chudým a nemocným. V roce 1498 a znovu v roce 1553 začala z Obiziových urny zázračně vytékat voda. Zázraky a úcta vedly Vatikán v roce 1600 k světcově beatifikaci. V letech 1526-27 vymaloval v klášterní bazilice sv. Salvátora v Brescii malíř Romanino fresky s výjevem ze světcova života. Obizius je zde oblečen v podobném dvorském rouše jako na Herdtově obraze. Jan de Herdt měl jistě možnost tyto fresky shlédnout. Pro náš obraz je ale nejdůležitější, že roku 1653, ve výroční rok 450 let od světcovy smrti, se část Obiziových ostatků dostala zpět do

¹⁴⁶ Ibidem, s. 179.

Niarda, kde byly umístěny do stříbrné relikviářové busty.¹⁴⁷ Zajdu-li v této hypotéze ještě dále, mohli radní z Niarda nechat obraz namalovat právě pro tuto příležitost. Kdo jiný by se k zakázce dokázal postavit lépe, než malíř, který v Brescii žil a snad zde měl i dílnu. V kostele byl blahoslavenému Obiziovi zasvěcen oltář, obraz byl zavěšen nad vstup. Odkaz nejslavnějšího rodáka z Niarda byl dostatečně uctěn. Tuto hypotézu ovšem bohužel nepodporuje žádný přímý důkaz.

4.2. Breno

Také druhá, již několikrát zmíněná práce znázorňuje svatého Mořice. V Brenu, v kostele sv. Mořice a Spolumučedníků (Saint Maurizio e Compagni Martiri) je na hlavním oltáři umístěn obraz znázorňující *Sv. Mořice klanějícího se Panně Marii s Ježíškem* (č. kat. 4.2.). Obraz je signovaný I: D: HERDT FACIEBAT. Signatura byla objevena při restaurování plátna v roce 1920. Baroncelli o obraze psala již v roce 1965¹⁴⁸, v té době byl již ale opět ve špatném stavu. O rok později byl proto restaurován znovu a roku 2000 naposledy. Tato práce se od té z Niarda liší především v uchopení děje. Nejedná se zde o statický výjev přehlídky svatých. Obraz znázorňuje sv. Mořice se svými spolubojovníky, kterak se klaní Panně Marii s Ježíškem. Do krajinného pozadí výjevu je zasazena výše zmiňovaná událost decimování Thébské legie z příkazu císaře Maximiána. Taktéž s obrazovými plány si zde Jan

¹⁴⁷ Ibidem, s. 177.

¹⁴⁸ Baroncelli, Jan (pozn. 67).

de Herdt věděl mnohem lépe poradit. Do prvního umístil poklekajícího sv. Mořice v pravé dolní části kompozice a Pannu Marii s Ježíškem a skupinkou andělů v levé horní. V druhém plánu jsou to pak Mořicovi kapitáni vlevo dole, Mořicův kůň a zřejmě páže vpravo a v horní části kompozice poletující andělci. Třetí část tvoří hornatá alpská krajina, znázorňující krvavou událost u Agauna (dnešní sv. Mořic ve Švýcarsku). Obraz z Niarda obsahuje plány pouze dva, ty jsou jasně vertikálně odděleny. Obraz v Brenu obsahuje tři, které se navzájem prostupují a vytvářejí tak mnohem expresivnější kompozici. Samotné postavy světců jsou lépe zvládnuty a odkazují až někam k výborným kompozicím z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma z augustiniánského kláštera na Starém Brně. Především postava sv. Mořice tvoří jasnou paralelu k postavě Tankréda na obraze *Smrtelně raněná Klorinda křtěná Tankrédem* (č. kat. 6.2.3.B). Podobná obličejová typika, oblečení i traktování pláště obou bojovníků nejsou rozhodně dílem náhody. Nejznatelnějším pojítkem mezi několika Janovými obrazy je právě římská zbroj, kterou oblékají jeho hrdinové. Počínaje sv. Jiřím v Niardu, přes sv. Mořice v Brenu, jezdce (snad donátora či vojevůdce Nicola Barboglia) na výjevu z Lovere, Abimelecha na nástropním plátně z Bergama a Tankrédem z Brna konče.

Vraťme se ale zpět do Brena. Sv. Mořic zde v hluboké víře pokleká před Pannou Marií s Ježíškem. Levá ruka na prsou a přilbice, ledabyle pohozená na zemi, jasně poukazují na pokoru, se kterou se Mořic a jeho spolubojovníci odevzdávají

do rukou božích. Andělé snášejí Mořicovi odznaky mučednictví, věnec a palmovou ratolest. Postavy pážete s koně jako jediní v celé kompozici vyhlížejí ven z obrazu. Trochu bázlivě a se zřejmou nervozitou v očích očekávají věci příští. Postavy Mořicových kapitánů v levé spodní části pak se zjevným překvapením pozvedají zrak a ruce k nebi, ze kterého na Mořice shlížejí Panna Marie a malý Ježíš, stojící na nebeské báni, stříbrnomodré kouli. Boží světlo prosvětluje jinak neklidné nebe z levého horního rohu. Obraz z Brena je jednou z Herdtových nejkvalitnějších kompozic, která ovšem utrpěla patrné škody, způsobené zubem času a častým restaurováním, viditelné především v druhém a třetím plánu. Ohlédneme-li se za oběma dosud prezentovanými obrazy, silně v nich stále převládají nizozemské vzory. Většina figurální části odkazuje k van Dyckovi, stať k Rubensovi či Jordaensovi. Kompoziční cítění, především zřejmé dělení na plány, velké formáty a postavy „natěsnané“ do kompozice jsou také stále ještě jasným vodítkem odkazujícím k malířovu rodišti. Důraz na podání látek v kontrastu s někdy poněkud ledabyle ztvárněným pozadím je pak polohou, kterou Herdt nikdy neopustí.

4.3. *Lovere*

Nejinak je tomu také v případě Herdtovy vůbec nejmonumentálnější a nejzaplněnější kompozice, která se dodnes nachází v kostele sv. Jiří (St. Giorgio) v Lovere. *Mojžíš*

vyrážející vodu ze skály (č. kat. 4.3.) je prací skutečně zarážejících rozměrů. 5 metrů na výšku a 7,85 metru na šířku naprosto vybočuje z dobové produkce. Zahledíme-li se na kompozici pozorně, zjistíme, že se Jan úkolu vymalovat starozákonní událost ujal vskutku grandiózně. Více než polovinu obrazu zaplnil figurami, zbytek pak tvoří krajinné pozadí a neklidné nebe. Zřejmé prohřešky vůči pravidlům perspektivy a kánonu proporcí jsou daní, kterou musel přijmout. Jen skutečně několik málo malířů té doby by dokázalo uchopit takto monumentální kompozici bez problémů. Budeme-li srovnávat jednotlivé postavy, již při zběžném ohledání nás zarazí kvalitativní rozdíly. Od mistrovsky provedených, přes průměrné až k žákovsky naivním. Tento fakt snad svědčí o dílenské pomoci, kterou lze u takto monumentálního plátna očekávat či může být argumentem pro časovou tíseň, se kterou byl obraz malován. V roce 1999 bylo plátno restaurováno a při té příležitosti byla nalezena signatura J.D. HERDT /FAC/ společně s datací 1657. Konečně tedy máme první pevný bod, o který se můžeme opřít při hledání Janových osudů. Deset let po odchodu z Antverp nalézáme jeho datovanou práci v lombardském Lovere. Kromě podpisu a datace je na tomto obraze určena také rodina, která se zasloužila o jeho namalování a umístění do interiéru kostela. Na kompozici obrazu vlevo dole je v sedmi řádcích do kamene vtesán donátorský nápis: „AMORE PATRIAE / AC FAMILIAE / DECORE / PRIVILEGIATA / GENTILITAS BOSSIA / P. P“ Rodina Bosio byla již od patnáctého století štědrým mecenášem umění v oblasti Lovere. Jako jedna z předních plnila také funkci

ochránců a pomocníků při morových epidemiích a válečných ohroženích. Lovere bylo v sedmnáctém století živým centrem vlnařského průmyslu. Bohaté město na lago d'Isèo bylo na vodě ekonomicky závislé. Neobvyklý výjev Mojžíše vyrážejícího vodu ze skály lze proto chápat jako přímou paralelu k poloze města, na svazích nad rozlehlým jezerem, zároveň také jako úctu k životodárnému zdroji, pro město tolik nepostradatelnému. Baroncelli se dokonce domýšlí o nenáhodném propojení několika faktorů, které Jana přivedly do Lovere a nechaly mu vymalovat obraz monumentálních rozměrů. Nejvýznamnějšími obchodními partnery města byly totiž Bolzano a německé státy Říše. Rod Bosio byl v Lovere sedmnáctého století jedním z nejpřednějších. Jednak co se společenského postavení týče, jednak také přímých obchodních zájmů. Dle Baroncelli není proto k podivu, že jednu z nejvýznamnějších zakázek ve městě, za kterou bylo snad i štědře zapláceno získal nizozemský malíř.¹⁴⁹ Pravý důvod by mohl být ale také daleko prozaičtější. Nizozemský malíř, vyškolený v Antverpách byl bez jakýchkoli pochybností pro malbu takovýchto rozměrů povolanejší než malíř vyučený v některé ze severoitalských dílen.

Odhlédneme-li od okolností vzniku obrazu k samotné kompozici, rozpoznáme v ní několik přímých východisek. Zřejmě vůbec nejznámější výjev Mojžíše vyrážejícího vodu ze skály pochází ze štětce Tintorettova. Namaloval ho v roce 1576 a obraz spolu s dalšími dvěma starozákonními výjevy z Mojžíšova života a působení (Měděný had, Sbírání many) pro

¹⁴⁹ Baroncelli, Jan (pozn. 6), s. 171

sál Scuola Grande di San Rocco v Benátkách, představoval ideový koncept, ze kterého hojně čerpali mladší malíři. Jak samotná postava Mojžíše, tak postavy Izraelitů, nabírajících si vodu z tryskajícího pramene či sedící žena s dítětem u prsou se stanou vzory pro barokní umělce. S Herdtovým podáním pak nejvíce souvisí kompozice Poussinova z roku 1649 (č. kat. 6.4.3.I, dnes Ermitáž, Petrohrad) a Jordaensova z let 1645 – 50 (č. kat. 6.4.3.II, dnes Getty Center, Los Angeles). S Poussinem Herdtovo pojetí pojí především některé detaily kompozice. Kojící žena v pravém dolním rohu obrazu, stejně jako postava adorujícího muže s rozpaženýma rukama v levé dolní části kompozice, která u Herdta nalézá svůj protějšek v ženské postavě uprostřed kompozice. Postava polonahého starce, který na Poussinově obraze upíná svůj zrak a ruce k pramenu v pravé části výjevu je téměř totožná se starcem, kterého Herdt vymaloval kterak pije vodu vytrysklou z pramene. Kompozičně si jsou obě práce blízké, štětcový přednes je ovšem odlišný. Herdt na rozdíl od Poussina sází na kontrasty světla a stínu. V kompozici tak některé postavy vynikají, zatímco jiné, dějově méně důležité jsou ponořeny do stínu a tím je potlačen jejich význam. Poussinovo pojetí sází na celkovou barevnou shodu a obraz je rovnoměrně prosvětlen slunečním svitem. V případě Jordaensova obrazu bychom měli zpozornět. Namalován byl v druhé polovině čtyřicátých let sedmnáctého století, s největší pravděpodobností v Antverpách. Herdt měl zajisté možnost obraz v tehdejší nejvýznamnějším nizozemském ateliéru spatřit. Nelze vyloučit ani užší spolupráci s Jordaensovým ateliérem. Taktéž mohla být

spolupráce, či alespoň vizuální zkušenost s tímto výjevem doporučujícím faktorem pro získání loverské zakázky. Podobně jako v případě Pousinově, jsou si i zde obě kompozice podobné. Mojžíš na vyvýšeném místě vyráží holí pramen, který napájí postavy v části spodní. Jordaens ovšem pracuje pouze s dvěma obrazovými plány. Herdt jich používá hned několik. Na rozdíl od Pousina, používá Jordaens i Herdt zvířecí stafáž, která se ovšem vyskytuje už na obraze Tintorettové. Jordaens jako vůbec první vmaloval do své kompozice velbloudy. Herdt je v podobě velice blízké použil o deset let později. Tento krátký a možná trochu zmatečný exkurz nemá za cíl odkrýt všechny Janovy inspirační zdroje, to je úkol veskrze nemožný. Spíše pouze uchopit nitky, které do kostela sv. Jiří v Lovere směřují z různých koutů Evropy a spřádají se na monumentální kompozici ještě donedávna naprosto opomíjeného malíře. Co se formy týče, lze i na této práci rozpoznat již dříve jmenované vzory. Především Van Dyck ale také Rubens či Jordaens. Celkové temnosvitné pojetí pak odkazuje k pracím benátských tenebristů.

Výjev Vyrážení vody ze skály se ve Starém zákoně vyskytuje ve dvou verzích. První v druhé knize Mojžíšově, Exodu (Ex 17:5-6)¹⁵⁰ a druhý v knize čtvrté, Numeri (Num 20:8-13)¹⁵¹. V našem případě se jedná spíše o výjev druhý, z knihy Numeri, jelikož Mojžíšovi při vyrážení vody ze skály asistuje postava Árona, která v této souvislosti v Exodu zmíněna není. Kompozice vypráví příběh, kdy pospolitost

150 *Bible*, český ekumenický překlad, vydání druhé, Praha 1984, cit. s. 70

151 *Ibidem*, s. 128.

Izraelců dorazila na poušť Sin. Nemaje vody k napojení svému ani svého dobytka reptají proti Mojžíšovi a Áronovi. Oba se proto vydají do stanu setkávání, kde se jim zjevuje Hospodinova sláva.

„Hospodin promluvil k Mojžíšovi: „Vezmi hůl, svolěj spolu se svým bratrem Áronem pospolitost a před jejich očima promluvte ke skalisku, ať vydá vodu. Vyvedeš jim tak vodu ze skaliska a napojíš pospolitost i jejich dobytek.“ Mojžíš tedy vzal hůl, která byla před Hospodinem, jak mu přikázal. I svolal Mojžíš s Áronem shromáždění před skalisko. Řekl jim: „Poslyšte odbojníci! To vám z tohoto skaliska máme vyvést vodu? Nato Mojžíš pozdvihl ruku, dvakrát udeřil svou holí do skaliska a vytryskl proud vody, takže se napila pospolitost i jejich dobytek“.

Tento krátký text z písmá svatého vysvětluje ovšem pouze část z výjevu. Na obraze se vyskytuje několik postav, které zdánlivě nemají s biblickým textem nic společného, respektive ačkoli jsou součástí výjevu, nejsou přímými účastníky děje. Začneme-li zleva, postava muže nad kamenem s donátorským nápisem, odlévající vodu z nádherné karafy, odkazuje zřejmě přímo k zásluhám, které rodina donátora pro město Lovere vykonala. Zatímco ostatní se stále snaží zachytit vodu a svlažit vyprahlé hrdlo, tato postava již vodu má. Postavy za mužem, ačkoli se zdají býti účastníky děje, nezapadají tématicky do něj. Nesnaží se totiž o získání vody. Spíše vedou učené disputace či jen nevěřičně pokukují. Zajímavé jsou především

tři mužské obličej, obrácené k divákovi, z nichž jeden nepozoruje výjev, nýbrž i jeho pohled je otočen ven z obrazu. Jsou to bezpochyby nejdůležitější postavy této části kompozice, jelikož jejich obličej je jasně vystupují z temného pozadí. Snad to mohou být postavy, které se nějakým způsobem zasloužily o vznik obrazu. Prostřední, vyhlížející ven z kompozice by snad mohl být sám Jan de Herdt. Příkladem, kdy se malíř tímto způsobem do obrazu vmaloval je celá řádka. Dále dvojice mladých dívek v prostředku kompozice. Jedna z nich nese na hlavě nádobu na vodu, druhá opět poněkud nezvykle vyhlíží zpoza figur a stejně jako dívka s nádobou nehledí k zázračné události, nýbrž zcela nezúčastněna děje hledí ven z obrazu, na diváka. Konečně pak snad vůbec nejkrásnější a zároveň nejzáhadnější je skupina postav s jezdce na bílém koni v pravé části. Žádným způsobem se starozákonním textem nesouvisí. Celý tento výjev jakoby do obrazu vůbec nepatřil. Žena, kojící dítě, je zřejmou citací Tintoretta, zde ovšem její postava získává jiné konotace. Jednak malý mouřenín, nalévající jí vodu, jednak také zřejmé propojení s částí výjevu s jezdce a vojáky ji odlišují od zbytku děje, ačkoli je tentokrát jeho přímým účastníkem. Tím je ale bezesporu i postava jezdce v brnění a přilbou s pery na hlavě, sedající nádherného bílého koně a také vojáci za jeho zády. Všichni zde znázornění jsou oblečeni dle římských vzorů. Jedná se o naprosto zřejmé propojení dvou na sobě nezávislých a spolu nesouvisejících dějů. Jak to vše ovšem uchopit? Nejjednodušším vysvětlením je, že podobně jako u scény v levé části kompozice, i zde se setkáváme s výjevem,

který má cosi společného s osobou či rodinou donátora. Snad to může být právě hlava rodiny, která sedí na bílém koni s armádou za zády. Snad byl jeden z příslušníků rodu v sedmnáctém století úspěšným vojenským velitelem. Snad jsou muži vpravo dole mladšími členy rodiny. Snad je kojící žena, obsluhovaná mouřenínem, manželkou muže na koni. Snad je mouřenín jejím oblíbeným domácím otrokem. S jistotou nelze konstatovat nic více, než co je vtesáno do kamene vlevo. Z LÁSKY K VLASTI / A RODINĚ / DŮSTOJNÝ / PRIVILEGOVANÝ / ROD / BOSSIO / P. P.

S jiným, vcelku zajímavým vysvětlením přichází Amalia Pacia.¹⁵² Neobvyklý námět připisuje invenci kněze a loverského probošta Pietra Ruggeriho. Ten proslul jako nekompromisní reformátor duchovního a mravního života v Lovere sedmnáctého století. Mnohafigurová kompozice se zástupy lidí má skrze starozákonní motiv, kdy Mojžíš dokazuje boží prozřetelnost nespokojenému davu, podpořit také jeho reformy a přesvědčit obyvatelstvo o správnosti jeho myšlení a kázání. Áron je zde zobrazen v roli celebranta slavnostního díkuvzdání adresovaného davu přihlížejících. Kývá kadidlem, které je ve Starém i Novém zákoně symbolem modlitby a jež je stále neodmyslitelnou součástí křesťanské mše. V jeho tváři shledává řadu portrétních rysů. Srovnává s Mojžíšem, v jehož tváři je nevidí. S přihlédnutím k výše řečenému a komparací s dochovaným portrétem, ztotožňuje postavu Árona s proboštem Pietrem Ruggerim. Muže, sedlajícího bílého koně hledá v širším okruhu Ruggeriho podporovatelů. Vyvrací mou domněnku,

¹⁵² Pacia, *Jan* (pozn. 12.)

kteřá ztotožňuje muže se členem rodiny Bosio tvrzením, že se v této rodině v sedmnáctém století neobjevil jediný člen, který by se věnoval vojenské kariéře či by ještě dříve byl pro své vojenské úspěchy ctěn. Jediný loverský aristokrat, který nastoupil úspěšnou vojenskou dráhu a byl v kontaktu s Ruggerim byl Nicolò Barboglio. Ve Flandrech působil jako velitel arkebuzírů pod velení Ferdinanda Gonzagy a posléze jako *Capitano di Corazze* ve službách Benátské republiky. S Ruggerim se jeho cesty setkali v nešťastný okamžik, kdy byl kněz čerstvě ve svém úřadě a kvůli spáchanému zločinu nařídil demolici lodžie Disciplinů. Ve městě se setkal s velkým nepochopením a ve snaze zachránit si holý život byl nucen uprchnout do Isea. Situaci přijel uklidnit Nicolò Barboglio. Přesvědčil lid, že demolice byla v pořádku a Ruggeri se mohl v pokoji vrátit ke svým farníkům. Gesta mezi dvojicí Mojžíš – Áron a jezdcem na koni, pak Pacia nahlíží jako pakt mezi duchovní a světskou mocí.¹⁵³ Kritické zhodnocení této hypotézy je komplikované. Narozdíl od italské badatelky se mi tvář Árona nezdá podobná s tváří Pietra Ruggeriho na jeho portrétu. Dokonce ani když připustím jistou dávku stylizace do starozákonní postavy. Ačkoli je popis, který nám Amalia nabízí velice sugestivní, nelze ho podložit žádným hmatatelným důkazem. Ten ovšem nepostrádáme u další, již nastíněné teorie, ze které dokonce vychází atribuce obrazu. Dvojice záznamů v Ruggeriho životopise mluví o portrétu probošta, který byl malován stejným štětcem, jako obraz nad hlavním vchodem do kostela. Je jasné, že oním obrazem je *Mojžíš vyrážející vodu ze skály*. Již méně je však jasné, kterým

153 Ibidem, s. 30-31.

portrétem je ten Herdtův. Ačkoli je v kostele San Giorgio v Lovere dochován jediný portrét Pietra Ruggeriho (č. kat. 4.3.3) a ačkoli o něm Amalia Pacia mluví jako o práci Jana de Herdt, dovolím si tuto atribuci zpochybnit. Již letmý pohled na plátno odhalí jeho nízké kvality. Na obraze nelze identifikovat jediný znak, který by bylo možno ztotožnit se známým výrazovým aparátem Jana de Herdt. Jestli je skutečně tato kompozice tou, o které mluví záznamy, je buďto prací dílenskou či ve značném spěchu zhotovenou. Ani na špatný stav plátna se tentokrát nelze vymluvit. Obraz byl restaurován v roce 2001.¹⁵⁴ Doloženým dílenským pomocníkem byl Herdtovi Angelo Everardi, zvaný il Fiammenghino. Můžeme-li se spolehnout na záznam z Orlandiho slovníku umělců, bylo v té době mladému uční pouhých deset let.¹⁵⁵ Nevěřím proto, že by vůbec získal možnost portrét provést. Snad to mohl být některý z dalších malířových pomocníků, kteří se ostatně dají při realizaci monumentálního plátna v Lovere předpokládat. Navrhuji proto pozměnit atribuci portrétu na Jan de Herdt – dílna.

4.4. Bergamo

Na konci padesátých let sedmnáctého století se v nádherném městě Bergamu, při výzdobě starobylého kostela Santa Maria Maggiore, soustředilo velké množství významných malířů a štukatérů oné doby. Z popudu laického společenství *Misericordia Maggiore* (MIA) v Bergamu byla nejstarší bazilika ve městě skvostně vyzdobena štukovými rámci, do kterých byly

¹⁵⁴ Ibidem, s. 35, pozn. 30.

¹⁵⁵ Orlandi, *Abecedario* (pozn. 5), cit. s. 76.

vsazeny plátna a fresky. V roce 1957 byly některé z nich restaurovány a při té příležitosti byl očištěn také nástropní obraz *Úmluva mezi Abrahamem a Abimelechem* (č. kat. 4.4.), kde byla rozpoznána signatura J. D: Herdt.¹⁵⁶ Ačkoli je kompozice nedatovaná, váže se k ní přímý dobový pramen, který ji mimo jiné datuje. V první kapitole mé práce byl již zmíněn. Jedná se o záznam v účetních knihách laického společenství Misericordia Maggiore (MIA) při kostele S. Maria Maggiore v Bergamu, přesně datovaný 3. dubnem 1658, který nařizuje vyplatit odměnu za nově provedený obraz malíři Gio: Darto: „£ 245 a Gio: Darto pittore per il quadro di nuovo fatto et posto nella mezza crociera“¹⁵⁷ Následující den pak za rám pro obraz namalovaný da Gio Darto Fiamingo: „£ 7 per il tellaro fatto per il quadro dipinto da Gio: Darto Fiamingo“¹⁵⁸. Právě nalezení umělcovy signatury při restauraci obrazu v roce 1957 je nejpádnějším argumentem pro spojení účetních záznamů s dochovaným Herdtovým obrazem.

Na tomto obraze lze prezentovat výrazovou šíři, se kterou dokázal Jan de Herdt pracovat. Co se formy malířského vyjádření týče, liší se totiž tato kompozice od dřívějších z Niarda, Brena i Lovere vcelku výrazným způsobem. Tuto změnu zapříčinilo s největší pravděpodobností plánované umístění obrazu na strop baziliky, vysoko nad hlavami diváků. Herdt zde nepracuje toliko s šerosvitem, tenebristické principy, rozpoznatelné u jeho dřívějších prací jsou zde znatelně

156 Baroncelli, Jan (pozn. 6), s. 181.

157 *Libro Giornale 1658*, Bergamo, Biblioteca Civica, Archivio MIA, rukopis 1211, fol. 457, 459, cit. dle Ibidem.

158 Ibidem

potlačeny a celý obraz je mnohem více rovnoměrně prosvětlen. I bez nalezené signatury nás ovšem typy znázorněných postav, podobně jako vypracování materiálů ani zde nenechávají na pochybách. Pro námět kompozice byl vybrán děj z první knihy Mojžíšovy, Genesis. Abimelech byl králem Pelištejců, starším českým názvem Filištínů. Ti byli nezemitským národem, který dle biblických zdrojů tvořil spojenecký svaz pěti městských států – Gaza, Ašdod, Aškelon, Gat a Ekron. Přímo z doby Abrahámovy pocházejí pak zprávy o přátelských vztazích Abraháma s pelištejským králem města Geraru Abimelechem a také o smlouvě, kterou tito dva učinili (Gen 21, 22-34).

„Pohanský král stojí o praotcovu přízeň. Abraham smlouvou zabezpečuje jižní hranici zaslíbené země.“

„V té době řekl abímelek a pikol, velitel jeho vojska, Abrahamovi: „Bůh je s tebou ve všem co činíš. Proto mi na místě přísahej při Bohu, že neoklameš mne ani mého nástupce a následníka. Milosrdenství, jaké jsem já prokázal tobě, prokazuj i ty mně a zemi, v níž jsi pobýval jako host.“ Abraham tedy řekl: „Jsem hotov přísahat.“ Ale domlouval abimelekovi kvůli studni s vodou, kterou abímelekovi služebníci uchvátili. Abímelek nato odpověděl: „Nevím, kdo to udělal. Tys mi to neoznámil a já jsem o tom dodnes neslyšel.“ I vzal Abraham brav a skot a dal abímelekovi. Pak spolu uzavřeli smlouvu. Sedm ovcí ze stáda postavil Abraham zvlášť. Tu se abímelek Abrahama otázal: „Co s těmi sedmi ovcemi, které jsi postavil zvlášť?“ A on řekl: „Sedm ovcí si ode mne vezmi na svědectví, že jsem tuto studnu vykopal já.“ Proto se to místo nazývá

*Beer-šeba (to je Studně přísahy), že tam oba přísahali. Po uzavření smlouvy v Beer-šebě se abímelek a pikol, velitel jeho vojska, hned vrátili do pelištejské země. A Abraham zasadil v Beer-šebě tamaryšek a vzýval tam jméno Hospodina, Boha věčného. Abraham pobyl v pelištejské zemi jako host mnoho dní.*¹⁵⁹

Kompozice obrazu je dělena do tří plánů. Hlavní motiv prvního plánu tvoří postavy Abimelecha a Abrahama, kteří v přátelském stisku rukou a objetí dotvrzují uzavřenou smlouvu. V levé části drží Abimelechovo páže jeho plášť a přilbici. Pravou nohu opírá o kámen s Herdtovou signaturou. V pravé části prvního plánu, za zády Abrahámovými je dvojice koz. Spojnici s druhým plánem pak vytváří ženská postava s malým dítětem, zřejmě Abrahámová žena Sára se synem Izákem. Ačkoli je tato dvojice umístěna perspektivně dále v obraze, důkladnějším propracováním obličeje a šatů, podobně jako nasvětlením, je způsobeno, že oba dva z druhého plánu vystupují a hlásí se k plánu prvnímu. Zbroj Abimelechova jasně odkazuje k jiným pracem Herdtovým. Abrahám se sklání před Abimelechem, pravé ruce se setkávají v přátelském stisku, utvrzujícím úmluvu. Levá Abimelechova ruka na Abrahamově zádech odkazuje k úctě, kterou pelištejský král choval k židovskému patriarchovi. I zde se Herdtovi podařilo znázornit důležitý starozákonní okamžik se vším, co do něj patří. Přátelství, pokora, úcta – to vše lze z obličejů a gest obou mužů vyčíst. V druhém plánu obrazu se nacházejí společenství, která oba muže doprovázely k uzavření smlouvy. V případě

¹⁵⁹Bible, český (pozn. 150), cit. s. 32.

Abimelechově je to jeho armáda, v případě Abrahámově jeho lid a dobytek. Stádo ovcí ve třetím plánu odkazuje k výše citovanému biblickému textu.

Obraz z Bergama jasně dotvrzuje, že se náš malíř stal v severní Itálii uznávaným umělcem. Získal důležitou zakázku pro nejvýznamnější kostel bohatého města. Zařadil se po bok významných italských umělců, kteří vtiskli interiéru baziliky Santa Maria Maggiore nezaměnitelný ráz barokního svatostánku. Nádherné štukové rámce a desítky pláten či fresek pokrývají zdi a stropy kostela. Barokní imaginace ve své stále ještě rané podobě. Herdtův obraz jedním z nich. Snad se tomu tak stalo na doporučení některého z mecenášů, možná o rok starší monumentální realizace z Lovere byla dostačujícím doporučením. Tak či onak, Jan se touto prací zařadil po bok známějších a v Lombardii etablovaných malířů.

4.5. Desenzano del Garda

Poslední prací, kterou lze v Itálii od Jana de Herdt bez větších problémů spatřit, je kompozice *Panna Marie uctívaná sv. Antonínem Paduánským a sv. Valentinem* (č.kat. 4.5.). V případě čtveřice předešlých obrazů nemusíme pochybovat o jejich původní provenienci. Okolnosti vzniku jsou leckdy také nečitelné, ale fakt, že se obrazy již od svého vzniku nacházejí na svém původním místě nám poskytuje alespoň vratké základy pro rozvíjení teorií vzniku prací a jejich přibližnou dataci.

Kompozice se sv. Mořicem z Niarda se nachází ve stejnojmenném kostele. Ačkoli není umístěna na oltáři, nýbrž přímo na kostelní zdi, není pochyb o jejím původním určení. Podobně je tomu v případě obrazu z Brena. Zde je sv. Mořic dokonce na hlavním oltáři. V případě monumentální kompozice z Lovere vypovídají o původním umístění hned dva silné argumenty. Je jím především donátorský nápis odkazující k loverské rodině Bosio a skutečně monumentální rozměry obrazu, které by značně znesnadnily transport. U nástěnného plátna ze Santa Maria Maggiore v Bergamu vyvrací jakékoli pochybnosti dochovaný dobový účetní záznam. Literatura nás v tomto případě o vzdálené minulosti také příliš nepoučí. Obraz z Niarda je zmiňován až v souvislosti s jeho restaurováním v roce 1977.¹⁶⁰ Obraz z Brena prvně roku 1870 jako práce malíře benátské školy¹⁶¹. Kompozice z Lovere jako práce umělce uváděného jako *Giovanni pittor fiammingo* ve slovníku Maironeho da Ponte v roce 1820.¹⁶² Pro práci z Bergama je prvním záznamem již několikrát zmiňovaný účetní zápis, posléze ho lze nalézt o něco málo než sto let později u Bartoliho jako práci od *Giovanni Dart fiammingo*.¹⁶³ Konečně obraz z Desenzana jako práce neznámého umělce v roce 1720.¹⁶⁴

Proč ale tento krátký vhled do stavu bádání o italských

160 *La voce di Niardo VIII*, č.6, 1977, s. 2-3. cit. dle Baronceli, Jan (pozn. 5)

161 Bortolo Rizzi, *Illustrazione della Valle Camonica*, Pisogne : Ghitti, 1870, s.129.

162 Giovanni Maironi da Ponte. *Dizionario odepotico della provincia bergamasca*, Bergamo 1820, s. 156.

163 Francesco Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture delle chiese e altri luoghi pubblici di Bergamo*, Vicenza 1774, s. 25.

164 Giovanni Battista Lanceni, *Divertimento pittorico esposto al dilettante passeggiere dall'incognito conoscitore, Parte soconda che contiene le Pitture delle Chiese nella Diocesi Veronese*. Verona 1720, s. 68, cit. dle Baronceli, Jan (pozn. 67)

obrazech Jana de Herdt? Podobně jako Baroncelli zastávám totiž názor, že umístění posledně zmiňovaného obrazu v kostele Stětí sv. Jana (San Giovanni Decollato) v Desenzanu del Garda je až druhotné. Obraz větších rozměrů (340x209 cm) působí na boční zdi nevelkého kostela rušivě, nezapadá do žádných architektonických rámců a taktéž nemá v kostele žádný protějšek. Nenachází se v kapli ani na oltáři. Motiv obrazu, Panna Marie uctívaná sv. Antonínem Paduánským a sv. Valentinem také přímo nepředpokládá umístění v tomto kostele. Neodvažuji se ovšem hledat místo původního umístění ani odkrývat okolnosti vzniku obrazu. Omezím se na komentář k textu Baroncelli. Ta vidí umístění v desenzanském kostele jako druhotné, respektive provizorní. Z textu Lanceniho vyčetla, že ačkoli byl obraz již v roce 1720 na nynějším místě, nebyl ani tehdy na oltáři. Nacházel se nad lavicí (sopra d'un banco)¹⁶⁵, které se Baroncelli jeví obrazu i kostelu nedůstojné. Taktéž kostel byl spravován Bratrstvem Stětí sv. Jana (Confraternita di San Giovanni Decollato). Jsou dochovány účetní záznamy bratrstva, které velice pečlivě a podrobně rozepisují všechny výdaje spojené s kostelem.¹⁶⁶ Ačkoli se v nich nacházejí záznamy, vztahující se k jiným uměleckým dílům, v kostele umístěným, takto důležitá objednávka zde zaznamenána není. Náповědu nám snad může dát ještě bližší pohled na obraz, především jeho krajinné pozadí. Široký výhled s dominantou velké italské vily, obklopené zahradou. Baroncelli v tomto výhledu nachází konkrétní stavbu s konkrétním umístěním a podle této své hypotézy dále rozvíjí

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ Giuseppe Tosi, *La chiesa di S. Giovanni Decollato in Desenzano del Garda*, Lonato 1990.

okolnosti vzniku obrazu. Předně, krajinný výjev se jí jeví velice podobný s Madernským zálivem u dnešního městečka Toscolano Maderno. Jednak profil hory v pozadí, jednak ale také samotná stavba ji vedou ke gonzagovskému dvoru a jejich vile na břehu Lago di Garda.¹⁶⁷ Ačkoli byla původní vila pobourána při hledání pokladu v roce 1819, je rekonstrukce jejího vzhledu možná na základě popisů a především dochovaných dvou náčrtů z roku 1641¹⁶⁸ Vila byla budována již od začátku seicenta a postupem času měnila svou tvář, aby na sklonku padesátých let sedmnáctého století, za panování mantovského vévody Karla II. Gonzagy - Neverse byla obnovena a přestavěna dvorním architektem nizozemského původu Danielem van den Dyckem a antverpským malířem Francescem Geffelsem. Zde se dostáváme k velice zajímavé a velice přitažlivé shodě okolností, která by, správně interpretovaná, mohla vnést mnoho světla do pozdních let Herdtova italského pobytu. Jak van den Dyck tak Geffels se totiž vyučili v Antverpách, oba jako malíři. Van den Dyck je doložen jako mistr již v letech 1633 – 34 a Geffels o desetiletí později, o pouhý rok dříve než Jan de Herdt, v letech 1645 – 46. Oba krátce po získání titulu odešli do Itálie, Van den Dyck v roce 1635 do Benátek, od roku 1658 pak působil ve službách mantovského vévody jako dvorní malíř a architekt. Geffels je ve stejných službách doložen nejpozději roku 1659. Životní

167 Baroncelli, Jan (pozn. 5), s. 184.

168 Oba pocházejí od prefekta gonzagovských staveb Nicoli Sebregondiho (1641, Archivio di Stato di Mantova, fond Gonzaga, složka 3168), reprodukce viz A. Ferrari, *Fabbricati e giardini dei Gonzaga in Maderno, Civiltà Mantovana*, V, 1970, s. 276-277. cit. dle Baroncelli, Jan (pozn. 6). Nicolo Sebregondi je znám také svou architektonickou činností pro Albrechta z Valdštejna (Jičín, Valdice ad.). Tento Nicolo ovšem zemřel okolo roku 1640, jelikož ještě téhož roku jsou po jeho vdově vymáhány plány ke stavbám. Propojení mantovského Sebregondiho s Valdštejnovým je stále neobjasněným problémem, viz PV [Pavel Vlček], heslo Sebregondi (Sebregundio, Subregundi), Niccolo, in: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.

cesty Jana de Herdt a Francesca Geffelse se setkávají jak časově, tak místně, jistě ne zcela náhodně. Na konci padesátých let byl Geffels pozván císařem do Vídně. Mladý monarcha Leopold I. si budoval dvůr, na kterém umělci chybět rozhodně nemohli. Mimo to, Leopold byl narozdíl od svého otce, Ferdinanda III. štědrým mecenášem a milovníkem umění. Lze tudíž uvažovat o Janu de Herdt jako o společníkovi Francesca Geffelse? Mohl Jan de Herdt pobývat v Itálii na mantovském dvoře ve společnosti druhů z vlasti van den Dycka a Geffelse? Mohlo se pozvání vídeňského dvora vztahovat také na Herdta? Odpověď na všechny otázky zní ano, samozřejmě tomu tak být mohlo. Baroncelli se skrze hypotetické vyobrazení mantovské vily v Madernu domýšlí o objednavateli obrazu, měl jím být údajně sám vévoda Karel II. Gonzaga – Nevers. Datum dokončení úprav vily, rok 1659 by pak byl také datem zhotovení obrazu. U této hypotézy si dovolím lehké zaváhání. Kompozice *Panna Marie uctívaná sv. Antonínem Paduánským a sv. Valentinem* je ve srovnání s ostatními Herdtovými italskými pracemi o poznání nižší umělecké úrovně. Především postavy obou světců a Ježíška v náručí sv. Antonína neodpovídají standardu, na který jsme si už u Jana mohli zvyknout. Jsou toporné, neživotné, bez jakéhokoli náznaku vnitřní síly. Ačkoli mariánský výjev v horní části kompozice a již zmiňované krajinné pozadí jsou rozhodně kvalitně provedené, zanechávají postavy světců celkový dojem nepříliš povedené práce. Mohl se takovýmto obrazem malíř prezentovat na mantovském dvoře? Kdyby snad šlo o jednu z řady prací, tak ano, kdyby snad šlo o přímou sólo zakázku, tak si dovolím zapochybovat o jejím

úspěchu. Možná právě proto se teď obraz nachází v Desenzanu a ne v gonzagovské sbírce. Tu se ale samozřejmě ocitáme na velice tenkém ledě hypotéz a zbožných přání, které nemá smyslu dále rozvádět. Se zajímavou hypotézou přichází opět Baroncelli. Připomeňme rok 1720, kdy o obrazu píše Lanceni a uvádí jej již v Desenzanu¹⁶⁹. Roku 1718 získal polovinu gonzagovského majetku v Madernu koupí Saverio Villio z Desenzana, plukovník jezdecký ve službách vévody Leopolda Josefa Lotrinského. O rok později pak darem získal polovinu druhou.¹⁷⁰ Saveriova rodina byla v úzkém kontaktu s Bratrstvem Stětí sv. Jana v Desenzanu, které spravuje kostel, ve kterém se dnes plátno nachází. Touto cestou se tedy mohl obraz dostat do Desenzana. Budiž ještě závěrem řečeno, že městečka, Toscolano Maderno a Desenzano del Garda se obě rozprostírají nad Lago di Garda a jsou od sebe vzdáleny přibližně pouze 20 km.

Po stránce kompoziční snese obraz srovnání s výjevem *Panna Marie s Ježíškem adorovaná sv. Mořicem se sv. Jiřím a dalším svatým bojovníkem (sv. Obiziem?)* (č. kat. 4.1.) z kostela sv. Mořice mučedníka (St. Maurizio Martire) v Niardu. Trojice světců z Niarda je zde nahrazena dvojicí. Postavy tak nejsou do kompozice toliko vtěsnány a prostor mezi nimi může být vyplněn krajinným pozadím s gonzagovskou(?) vilou. Svatý Antonín Paduánský v prostém rouše františkánského mnicha s knihou v ruce, na které, s rukama skříženými na prsou, sedí malý Ježíšek. Na hřbetě listů knihy se nachází malířova

169 Lanceni, *Divertimento* (pozn. 164)

170 Baroncelli, Jan (pozn. 6), s. 186.

signatura I. D HERDT F. Antonín s pravou rukou položenou na prsou hledí do horní části kompozice, kde se nachází Panna Marie obklopená andílky. Obličejový typus mariánské postavy silně odkazuje k již zmíněné práci z Niarda, podobně jako *Sv. Mořici klanějícímu se Panně Marii s Ježíškem* (č. kat. 4.2.) z Brena. Dlouhý obličej s vysokým čelem, mandlovitýma očima, výrazným nosem a malou pusou, společně s vlasy sepjatými dozadu, vytvářející náznak pěšinky uprostřed horní části čela, jsou nepřehlédnutelným detailem, které tyto tři práce spojuje. Přeneseme-li se v čase i prostoru, nalezneme podobný obličej na obrazech již mnohokrát zmiňovaných výjevů z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma v augustiniánském klášteře na Starém Brně. Na desenzanském obraze vzhlíží k Panně Marii v gestu oranta také druhý světec. Je jím sv. Valentin, oblečený v kněžském rouše, pluviálu. Ačkoli je kontrast mezi řeholním oděvem sv. Antonína Paduánského a pluviálu sv. Valentina zřejmý, není zde mistrně rozvedena jedna z největších předností Herdtova malířského umění, kterou je mistrné podání drahých materiálů. Snad je tomu tak dáno přítomností sv. Antonína, který ve svých kázáních nošení drahocenného ošacení kritizoval. Krajinný výjev v pozadí žádným způsobem nezapadá do legend o životě ani jednoho ze světců. To pouze utvrzuje domněnku, že byl obraz původně určen pro jiné místo, respektive jiného objednavatele.

Tímto výčtem pro mě kompendium dochovaných či snad spíše známých realizací Jana de Herdt v Itálii končí. Bádání zmiňují dvě ztracená plátna. Vedle kompozice sv. Alžběty

Francouzské, zmiňované Orlandim na počátku osmnáctého století v kostele sv. Františka v Brescii¹⁷¹, je to Baroncelli zmiňovaná fotografie z fototéky van Marle při Fondazione Cini v Benátkách¹⁷². *Stařec počítající na prstech* (č. kat. 4.5.A) či dle Anelliho¹⁷³ *Filosof*, má určité, jak stylové, tak kompoziční, analogie s Herdtem signovanými obrazy z Karlsruhe.¹⁷⁴ Fotografická reprodukce je ovšem to jediné, co pro poznání této práce máme. Obraz je buď ztracený, nebo utajený. Každopádně veškerá dostupná bádání ho uvádějí jako obraz umístěný neznámo kde.

Vedle těchto pohřešovaných prací se ale v nedávné době objevila jiná dvojice obrazů. První byl 8. července 2004 prodán v londýnské Sotheby's.¹⁷⁵ Obraz není signovaný, tudíž atribuce našemu umělci je založena pouze na komparaci a znalosti díla. Sotheby's se odkazuje na fotografie již zmiňovaného italského badatele Luciana Anelliho, který zároveň atribuci provedl. Jedná se o žánrový výjev, *Muž a žena u stolu, hrající na tamburínu a mandolínu* (č. kat. 4.5.B),¹⁷⁶ práci nevalné úrovně a zároveň jiného štětcového přednesu. Po detailním poznání všech dostupných Herdtových děl se mi tato atribuce jeví nepravděpodobná. Anelli se při ní nejspíše opřel o výše zmiňovanou fotografickou reprodukci z fototéky van Marle při Fondazione Cini v Benátkách a podpořil ji dvojicí prací ze

171 Averoldo, *Le scelte* (pozn. 31)

172 Baroncelli, Jan (pozn. 67), s. 11.

173 Luciano Anelli, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia 1996, s. 263.

174 Jsou to obrazy ze Staatliche Kunsthale v Karlsruhe: *-Antikvář-*, inv. č. 189 a *-Žena počítající peníze-*, inv. č. 190.

175 Veškeré údaje o obraze jsem přebral z internetových stránek Sotheby's viz http://search.sothebys.com/jsps/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=48YTF, vyhledáno 15.2.2006, 21.10.2009 již nedostupné.

176 Olej na plátně, 73.8 x 97.8 cm, prodán 8. července 2004 za cenu 12.000 GBP.

Staatliche Kunsthale v Karlsruhe. Tyto tři kompozice se dají považovat za žánrové výjevy, jinde se v Hedtově tvorbě nenacházející. Zarážející je ovšem jednak kvalitativní rozdíl mezi těmito pracemi, jednak absence signatury, především však jiná práce se štětcem. Druhou kompozicí, draženou tentokrát v Itálii, 7. listopadu 2008 v milánské aukční síni Farsetti Arte je výjev *Narození Páně* (č. kat. 4.5.C).¹⁷⁷ Obraz byl připsán Janu de Herdt a dle nalezené signatury s letopočtem vzniku datován rokem 1687. Nalezená signatura má podobu 1687/DJ. Každému, kdo se mou prací prokousal až k tomuto údaji, musí být na první pohled jasné, že i tato druhá atribuce je více než sporná. Zde si dokonce dovoluji kritizovat odborné pracovníky aukční síně Farsetti Arte za atribuci obrazu bez i zdánlivě základní znalosti Herdtova díla. Samotná signatura je nesmysl, Herdt tímto způsobem nikdy nesignoval. Po formálně stylistické stránce je obraz taktéž na hony vzdálen malířovu projevu, ať už v Itálii či střední Evropě. Andílek s „mušími“ křídly je prvkem, který se na žádném jiném obraze nevyskytuje. Podobně tvář anděla v levé části kompozice nemá protějšek nikde jinde a tak bychom mohli pokračovat dále. Tuto atribuci je nutno rozhodně odmítnout.

Závěrem této kapitoly je vhodné přehlédnout Herdtovo dílo v Itálii jako celek a pokusit se odhalit, do jaké míry ho pobyt zde poznamenal, případně jak on zapůsobil na své současníky. Ačkoli nejsou známy žádné práce z malířova školení v rodných Antverpách, lze jednoznačně potvrdit již

¹⁷⁷ Veškeré údaje o obraze přebírám z internetových stránek Farsettiarte viz <http://www.farsettiarte.it/search.php?id=34&lotto=10983&tipo=0&cosa=herdt&start=0>, vyhledáno 21.10.2009.

nastíněnou orientaci na díla předních nizozemských umělců té doby. Jeho dílo si nelze představit bez Petra Pavla Rubense, Jacoba Jordaense a především Anthonise van Dycka. Pobyt v Itálii ho rozhodně poučil co do koloritu děl s orientací především na benátskou malbu. Stříbřité tóny, prosvětlující jeho kompozice za pobytu ve střední Evropě, jsou pak nemyslitelné bez poznání severoitalské malby s důrazem na malířské školy v oblasti Brescie. Jednoznačně lze konstatovat, že zde mladý Jan umělecky dospěl. Jen z toho mála známých obrazů můžeme předpokládat, že byl snad úspěšný a neměl zde nouzi o zakázky, některé z nich dokonce značně monumentální a prestižní. Do Vídně odchází již jako zkušený malíř, mající za sebou téměř vše, co se od umělců oné doby očekávalo. Místo narození a školení Antverpy a italský pobyt s řadou realizací, to byla zajisté vizitka, která dokázala otevřít řadu uzamčených dveří bohatých mecenášů. Škoda jen, že z této doby máme k dispozici pouze jedinou, a to nanejvýše spornou portrétní kompozici. Jak se zdá, portrét začal hrát v Herdtově tvorbě významnou úlohu až při pobytu ve středoevropském prostoru. A zda na druhou stranu zanechal něco ze svého nizozemského školení pro pokolení mladých malířů v Lombardii? Baroncelli: *„E possibile che anche le tele di Jan de Herdt, secondo quanto afferma, con una suggestiva ipotesi, il prof. Fiocco, abbiano contribuito a creare quel clima ideale in cui dovevano maturare l'arte naturalistica di Giacomo Ceruti e l'incisivita quasi calligrafica di Pietro Bellotto”¹⁷⁸.*

178 Baroncelli, Jan (pozn. 67), cit. s. 20.

5. NIZOZEMŠTÍ OBCHODNÍCI A UMĚLCI VE VÍDNI, NIZOZEMSKÁ ZKUŠENOST A SBÍRKA ARCIVÉVODY LEOPOLDA VILÉMA

Jak již bylo řečeno, společenská situace ve střední Evropě v druhé půli sedmnáctého století se v mnohém podobala situaci v Nizozemí v druhé polovině století šestnáctého. Třicetiletou válkou zubožená země potřebovala povzbudit jak ekonomicky, tak kulturně. Církevní řády potřebovaly umění jako názornou pomoc při protireformačních snahách a nová pobělohorská šlechta dokazovala svou prestiž a postavení nákladným a rozsáhlým uměleckým mecenátem. Císařský dvůr, přenesený ve dvacátých letech sedmnáctého století z Prahy do Vídně, konečně mohl po Vestfálském míru v roce 1648 začít budovat odpovídající centrum multikulturní monarchie. V padesátých letech se ve středoevropském prostoru znovu začínají roztáčet pobělohorskými událostmi pozastavená a již mírně zrezivělá kola, přivážející jak ekonomické a politické uklidnění, tak také kulturní rozkvět. Jak již mnohokrát ukázala minulost a jak je samozřejmě logické, válka je nepřítelkyní múz, tudíž všechny složité úkoly, jež čekaly obnovenou katolickou monarchii, nemohly být realizovány z domácích zdrojů. Vídeň ani Praha nebyly Antverpami či Benátkami. Od konce čtrnáctého století neexistovalo ve středoevropském prostoru malířské centrum srovnatelné s centry italskými či nizozemskými. Vídni, jako politickému středu monarchie a sídlu císařského dvora, bylo souzeno stát se jakousi vstupní branou do středoevropského

prostoru. Branou, za kterou se pro mladého, talentovaného umělce rozprostírá nekonečně mnoho možností. Mnozí z těchto umělců překonávali jak jazykové, tak konfesní bariéry, jen aby našli uplatnění tam, kde by se doma kvůli přesycení místního trhu neuplatnili. Většina umělců došlých v druhé polovině sedmnáctého století ze svých rodišť do habsburské metropole na Dunaji, byla dále distribuována uměleckými agenty do dalších koutů monarchie, a vytvořila tak pestrou směsici jak národnostní, tak uměleckou. Tvořili ji umělci ze všech koutů Evropy. Nejlepším důkazem je dobová korespondence a archivní záznamy, ve kterých figurují jména umělců mnoha národností. Pro transparentní příklad nemusíme nikam daleko. Korespondence olomouckého biskupa Karla II. z Lichtenštejnu-Castelcornu s jeho vídeňskými uměleckými agenty¹⁷⁹ společně s biskupovou archivní agendou nabízejí směsici vskutku nejpestřejší. Vedle umělců místních, moravských, slezských či českých, zde nalézáme umělce vlašské, boloňské, nizozemské, holandské, hornoněmecké, gdaňské (Danziger) a samozřejmě také rakouské či augšpurské (švábské). Valná většina jmen zde uváděných je ovšem pro dnešní poznání ztracena, respektive je doložena právě pouze v biskupově administrativě. Vinu na tom nese několik faktorů, od fragmentárního stavu dochovaných obrazů počínaje, přes četné přemalby pokračuje a nezájmem uměnovědného bádání o tuto etapu na Moravě konče. Biskup Karel pro velkou většinu svých zakázek hledal schopné kopisty, kteří by kopírovali díla jednak z jeho vlastních sbírek, ale také

179 Byli to především nejvyšší císařský ubytovatel hrabě Jan Kunibert z Wentzelsbergu, biskupův sekretář Jan Filip Beris, císařský garderobier Alfonso Zeffiri, dále Andrea Antoniani, architekt G. P. Tencalla a malíř Filippo Abbiati, viz Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1925.

ze sbírek císařských a pro tuto práci mu nevyhovovali umělci vyučení v Antverpách, Bruselu či jiném vlámském centru. Nejlépe tento biskupův postoj demonstruje dopis, jež zaslal 27. července 1667 hraběti Janu Kunibertu Wentzelsbergovi, který mu o tři dny dříve nabízel nizozemského malíře ke kopírování kopií děl z kroměřížské obrazárny. „*Obzwar sein Begehren für einen Copisten zimlich hochgestellt, diweilen er aber auch aus dem Kupfer mahlen undt die Kolleriten recht geben kan, ist mir nicht zugegen mit ihme eine Probe zu thun.*“¹⁸⁰ Ačkoli biskup již o tři dny později hraběti znovu píše, ať mu tedy zajistí i služby tohoto nizozemského malíře, ten do Kroměříže nikdy nedorazí, přičemž se vymluví na právě rozdělanou zakázku.¹⁸¹ I přesto ale biskup nizozemského umělce zaměstnal. Používal ho ovšem pro realizace, které by malíř z jiné krajiny zvládal pouze s obtížemi. V letech 1668 – 1669 s největší pravděpodobností pobýval na kroměřížském dvoře Renier Meganck,¹⁸² který pro biskupa patrně vytvořil velké dekorativní lunety k výzdobě chodeb v prvním a druhém patře zámku a několik krajinných výjevů zachovaných v kroměřížské sbírce dodnes.¹⁸³ Opustíme ale tohoto nejvýznamnějšího moravského mecenáše druhé poloviny sedmnáctého století a podívejme se blíže na situaci a postavení nizozemských umělců ve Vídni.

Politická i kulturní situace vídeňského dvora a potažmo celé monarchie vlámským umělcům přála. Orientace na rodově spřízněné Španělsko, stejně jako protireformační politika hrály

180 Ibidem, cit. s. 44-45.

181 Ibidem, s. 45.

182 Ibidem, s. 50.

183 L.M. [Lubor Machytka], heslo Renier Meganck, in: Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna*, Kroměříž 1998, s. 239-245.

důležitou roli ve zprostředkovávání kontaktů a uměleckého potenciálu. Vlámští umělci, vyučení v tradici protireformačního pojetí umění, dokázali uspokojovat i nejnáročnější zakázky. Názorné a jasné pojetí biblických motivů demonstrujících návrat do lůna víry pravé, stejně jako výpravné a monumentální uchopení výjevů historických, demonstrujících sílu a prestiž byly již od dob Rubensových největší devizou vlámské malby. Jestliže k tomu přidáme portrétní tradici, získáváme ideální umělecký profil pro katolickou i aristokratickou estetiku sedmnáctého století. V médiu malby bylo jen málo odvětví, ke kterým by se vlámští umělci nedokázali s bravurou postavit. Nejvýznamnějším bylo zajisté nástěnné malířství, myšleno samozřejmě v technice fresco či frescosecco, v Nizozemí úspěšně suplované nástrojnými plátny. Ostatně signatury vlámských umělců nacházíme na obrazech snad všech tehdy rozšířených malířských odvětví.

V kontextu monarchie Vídeň v první polovině sedmnáctého století stále ještě umělecky zaostávala za Prahou. Situace, která je typická po několik dalších staletí, totiž, že Praha byla jakousi „periferií“ Vídně byla před polovinou sedmnáctého století přesně naopak.¹⁸⁴ I přesto ale očekávané budování prestižní metropole lákalo umělce již v této době. První vlámští umělci nabízející své služby přesídlenému dvoru byli *Frans Luyckx* (1604-68) a *Jan van den Hoecke* (1611-1651).

Frans Luyckx se narodil a vyučil v Antverpách, po římské

¹⁸⁴ Heinz, Studien (pozn. 66), z novějších autorů také Galavics, *Baroque* (pozn. 88).

zkušenosti přijel roku 1638 na vídeňský dvůr, kde až do své smrti působil jako dvorní portrétista. *Joachim von Sandrart* si ve svých *Vita Rechnung* o něm poznamenal: (Er) „...wurde *Kayserlicher Hofmaler zu Wien und arbeitete nach Rubens Manier*“ zdokonalil své umění v Itálii „und kehrte von dannen wieder zurück in Kaysers Ferdinand II. Dienste, darinnen er auch biss an sein Ende verharret. In Contrafäten ware er sehr gut, mahlte dieselbe meist in Lebesgrösse, ganz gleichend und frölich und zwar unzählbar viele für Ihro Kayserl. Majestät und die sieben Churfürsten“. Historických námětů maloval méně, přesto skrze svoje portréty „und höfliche Gebärden grosses Lob und ansehnlichen Reichtum“ získal.¹⁸⁵ Z tohoto záznamu lze vyčíst, jak vysoce si Sandrart cenil Luyckxova portrétního umění a jak vysoce si ho cenil také císařský dvůr. Zároveň, ačkoli nevíme vůbec nic o umělcově mládí a učednických letech v Antverpách, sám Sandrart si o něm poznamenává, že pracuje dle Rubensovy manýry. Zde můžeme s trochou nadsázky hovořit o podobnosti s životem námi sledovaného malíře Jana de Herdt. Nic se neví o mládí ani školení obou umělců, oba jsou doloženi v Itálii a Vídni, oba pracují pro císaře. Kéž bychom také mohli s jistotou říci, že oba byli Rubensovými žáky.

Druhým umělcem, který se ovšem ve Vídni zdržel jen „na skok“ mezi lety 1644 a 1647, byl Jan van den Hoecke. Roku 1644 je tento umělec ještě doložen v Římě a 1647 již na vídeňském dvoře arcivévody Leopolda Viléma, se kterým po

¹⁸⁵ Rudolf Arthur Pelzer, *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, München 1925, s. 197, překlad Pelzerových doplňků z německého jazyka do českého provedl autor této práce.

roce přesídlil do Bruselu. Narodil od Herdta a Luyckxe je van den Hoecke doloženým Rubensovým spolupracovníkem v třicátých letech, spolupracoval s ním mimo jiné na již zmiňované *Pompa Introitus Ferdinandi* (1635), dekoracích pro slavnostní vjezd kardinála infanta Ferdinanda do Antverp, kde namaloval monumentální postavu krále Maďarska a kardinála Infanta na Ferdinandově oblouku. Jeho zralé dílo je klasicistního ražení s velkým vlivem Guida Reniho a pozdního Rubense.¹⁸⁶ Jestliže se pečlivě zadíváme na dílo těchto dvou „vlaštovek“ vlámského umění ve střední Evropě pobělohorské doby, zákonitě nabydeme dojmu, že rozhodně nemohli zklamat očekávání svých mecenášů, a že určitě připravili více než vhodnou půdu pro další vlámské umělce podílející se o několik málo let později na kulturní a umělecké obnově po všech stránkách zanedbané monarchie.

Množství příchozích umělců se logicky zvětšilo po Vestfálském míru v roce 1648. Již na počátku padesátých let se ve Vídni objevuje holandský rodák z Gröningenu *Jeronimus Joachims*, (cca 1619 – 1660), který zde zůstal několik málo let až do své smrti a do metropole přinesl manýru nizozemských carravagistů. Ještě v padesátých letech ho pak následovala řada dalších umělců, mezi nejpřednějšími *Samuel van Hoogstraten* (1627-1678), muž štětce a slova, poeta, mimo jiné žák a raný kritik Rembrandta. Pobýval na vídeňském císařském dvoře mezi lety 1651-1655. Tamní pobyt znamenal v jeho

¹⁸⁶ Více o Janu van den Hoecke viz Hans Vollmer – Felix Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XVI, Leipzig 1924, s. 182-183, Heinz, Studien (pozn. 66), idem, heslo Hoecke, Jan van den, in: Jane Turner, *The dictionary of Art* 14, London 1996, s. 616-618, Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), s. 86-87, 109, 173, 287.

kariéře zlomový okamžik. Byla to Vídeň, kde vynalezl svůj ilusionismus *trompe l'oeil*, který ho pak v jeho díle provázel po zbytek aktivního života. Z Hoogstratenova štětce pocházejí také jedny z prvních vedut Vídně. Po roce 1656 se počet Nizozemců aktivních ve středoevropském prostoru značně rozrostl. Hlavním důvodem byl především příchod mnoha umělců, kteří tvořili doprovod dvora již několikrát zmiňovaného arcivévody Leopolda Viléma (1614-1660), který se do svého rodného města vrátil z Bruselu, kde působil jako guvernér španělského Nizozemí. Jeho život je neoddělitelně spjat s jedním z nejvelkorysejších uměleckých mecenátů, který mohla kdy Evropa spatřit. Jako nejmladší syn Ferdinanda II. byl určen pro duchovní dráhu. Ve svých jedenácti letech, roku 1625, se stal biskupem pasovským a štrasburským, o rok později titulárním biskupem halberstadtským, 1637 olomouckým a konečně 1655 vratislavským. Jako vrchní velitel císařských armád byl také se střídavými úspěchy zapojen do třicetileté války.¹⁸⁷ Po většinu svého života byl velice aktivním sběratelem umění a mecenášem. Jako dar z čistého nebe musel jistě chápat akt španělského krále Filipa IV., který jej roku 1646 ustanovil guvernérem nad španělským Nizozemím a otevřel mu tak cestu do zaalpského „uměleckého ráje“. Arcivévoda nejenže v Bruselu rozmnožoval svou sbírku, zaměstnával také řadu předních vlámských umělců a řada z nich ho po deseti letech, společně s jeho rozsáhlou uměleckou sbírkou, následovala zpět do Vídně.¹⁸⁸ Leopold

187 Elisabeth Scheicher, heslo Habsburg, §1: (18) Leopold William, in: *Ibidem* 13, London 1996, s. 919-920.

188 Více o sbírce Leopolda Viléma viz Adolf Berger, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Willhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzemberg'schen Centralarchive* herausgegeben, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten*

Vilém v Bruselu zastával roli jakéhosi rodinného uměleckého poradce a nákupčího. Mimo jiné nakupoval také pro bratra, císaře Ferdinanda III., který řadu z nově pořízených uměleckých pokladů umístil do Švédy vyrabovaného Pražského hradu. Úřad guvernéra jižního Nizozemí mu skýtal jedinečnou příležitost zaměstnat na svém dvoře nejpřednější vlámské umělce té doby. Pro arcivévodu v tuto dobu pracovali již zmiňovaný *Jan van den Hoecke* (1611-1651), dále *Pieter Thijs* (1624-1677), umělec doložený v Antverpách jako mistr pouhé dva roky před Janem de Herdt, jeden z nejvýznamnějších následovníků Anthonise Van Dycka a současně umělec tvořící nejen pro bruselský dvůr arcivévody Leopolda Viléma, ale také pro haagský dvůr Oranžský¹⁸⁹. Dále lze zmínit Rubensova spolupracovníka *Franse Wouterse* (1612-1659), v druhé polovině třicátých let pracujícího pro císaře Ferdinanda II. a pro anglického krále Karla I., nebo *Justa van Egmont* (1602 – 1674), výjimečného portrétistu, pracujícího při svém dvacetiletém (1628-1649) pobytu v Paříži pro francouzskou královskou rodinu. Za zmínku stojí též *Anselmus van Hulle* (1594-po 1668), odměněný svým pozdějším zaměstnavatelem, císařem Ferdinandem III., za své služby nobilitací a v neposlední řadě *David Teniers II.* (1610-1690) pobývající na velkovévodově bruselském dvoře od roku 1650, malíř vynikajících žánrových a krajinných výjevů a mimo to také

Kaiserhauses I-II 1883, LXXIX-CLXXII – Klára Garas, Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63 1967, s. 39-80 – idem, Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Willhelm, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 64 1968 s. 181-278 – Karl Schütz, Zeitgenössische niederländische Malerei in der Sammlung Erzherzog Leopold Willhelms, *De Zeventiende Eeuw* 13/1 1997, s. 371-378.

189 Z nejnovějšího bádání o Pieteru de Thijs viz Douglas Stewart, Pieter Thys (1624-1677). Recovering a "scarcely known" Antwerp painter, *Apollo*, CXLV, 1997, s. 37-43.

kurátor a malířský dokumentátor sbírek Leopolda Viléma. Teniers maloval pro arcivévodu výjevy z jeho obrazové galerie, které on posléze používal jako dary pro spřátelené prince. Uměnímilovný arcivévoda dokázal za svůj život nashromáždit tak obdivuhodnou a hodnotnou sbírku uměleckých předmětů, že po převozu do císařské Vídně se jeho kolekce obrazů stala základem pro Gemäldegalerie Kunsthistorisches Musea ve Vídni. Vlieghe: „*During the period of his governorship of the Southern Netherlands Archduke Leopold Wilhelm possessed perhaps the finest art collection of his time.*“¹⁹⁰

Z velké části přičiněním arcivévodovým a také díky důvodům výše řečeným vytvořili nizozemští umělci v padesátých a šedesátých letech ve Vídni skutečnou uměleckou kolonii. Tuto situaci demonstruje dopis poslaný Alexanderem Forhoudtem, vídeňským zástupcem firmy Forhoudt, tlumočený roku 1931 Janem Denucé: „*Te Weenen, schrijft Alexander in 1660 bij zijn aankomst, waren veel Nederlanders met alderhande soorten van canten dewelcke hier noch wel geestimeert worden en worden hier rijcke kooplui...*“¹⁹¹ [Ve Vídni, píše Alexander roku 1660, bylo již od jeho příchodu mnoho Nizozemců rozličného zaměření, kteří zde byli celkem vážení a byli zde také bohatí kupci]. K nizozemským umělcům ve Vídni již usedlým se v druhé polovině padesátých let přidali další, a to *Jan Anton van der Baren* (1615-1686), který v úřadu dvorního kaplana Leopolda Viléma následoval jeho návratu do Vídně v roce 1656 a jenž

190 Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), cit. s. 10.

191 Denucé, *Kunstuitvoer* (pozn. 8), s. 15.

zde po Davidu Teniersovi převzal roli kurátora obrazové galerie a po arcivévodově smrti v roce 1662 získal tento úřad i pro císařské sbírky Leopolda I. Jeho specializací byla malba zátiší. Dalším malířem stejného zaměření byl *Joannes Cordua* (cca 1635 – 1702), člen početné, ve Vídni usazené malířské rodiny Cordua, který měl dle Dlabacze¹⁹² na počátku osmnáctého století působit i v Praze. V neposlední řadě sem patří i pozdní Rubensův žák *Jan Thomas van Ieperen* (1617 – 1678), který do Vídně přinesl rezidua pozdní tvorby svého učitele. Pro arcivévodu Leopolda Viléma a císaře Leopolda I. maloval portréty, stejně jako náboženské a historické výjevy. K nejlepším pracím, které ve své umělecké kariéře vytvořil, patří jeho krajinné výjevy s mytologickými a pastorálními motivy blízké Rubensovým pozdním krajinářským kompozicím. Řada z těchto Thomasových prací má kompozičně i stylisticky velice blízko Herdtově tvorbě. Skutečnost, že Herdt měl zajisté možnost řadu Thomasových realizací ve Vídni vidět, je fakt téměř nezpochybnitelný. Představu o úrovni jeho uměleckého projevu a především pak stylové příbuznosti s Herdtovou malbou si můžeme učinit z prací, dochovaných ve sbírkách Kroměřížské obrazárny.¹⁹³ Jan Thomas doložitelně pracoval pro arcibiskupa Karla II. z Lichtenštejnu-Castelcornu a dodnes se v arcibiskupských sbírkách dochovala čtyři Thomasova plátna z nichž v každém z nich je možno nalézt společné rysy s Herdtovými pracemi. Podobnost ve výstavbě kompozice a především v postavách andílků je mnohdy až

192 Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, cit. dle K. Zoega von Manteuffel, heslo Cordua, in: Ulrich Thieme – Felix Becker (eds.), *Allgemeines*, VII, Leipzig 1912, s. 407-408.

193 Togner (ed.), *Kroměřížská* (pozn. 173), s. 401-407, kat. 436, 437, 438, 439.

zarážející. Pro srovnání doporučuji Herdtovy výjevy z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma.

Na začátku šedesátých let přišla do Vídně další generace nizozemských umělců. *Jan van Ossenbeeck* (1623/2 – 1674), rodák z Rotterdamu, pobývajících v letech 1647-1655 v Římě, 1656-1660 v Bruselu a ve Vídni pak až do své smrti v letech 1663-74.¹⁹⁴ Společně s dalším nizozemským umělcem *Nicolaesem van Hoy* (1631-1679) jsou doloženi již v Bruselu, kde oba malovali pro arcivévodu Leopolda Viléma. S Davidem Teniersem II. spolupracovali na již zmiňovaném kopírování obrazů z arcivévodových sbírek (*Theatrum Pictorium*). Společně odešli na počátku šedesátých let do Vídně, kde se v roce 1666 podíleli na grafické dokumentaci svatebního veselí císaře Leopolda I. se španělskou infantkou Markétou Terezou.¹⁹⁵ Dále nám již známý grafik *Franciscus van der Steen* (1625-1672), který byl v císařových službách již od přelomu padesátých a šedesátých let¹⁹⁶ a konečně také, zřejmě někdy na konci roku 1661 z Itálie do Vídně dorazivší Jan de Herdt. Všichni výše jmenovaní se v letech 1670-74 spolupodíleli na monumentální zakázce pro knihu *Historia di Leopoldo Cesare Gualda Priorata*.¹⁹⁷ Zakázky ovšem nebyly tím jediným, co nizozemské umělce v metropoli na Dunaji spojovalo. Jan van Ossenbeeck se po příjezdu do Vídně usadil v domě Nicolaese van den Hoy.

194 Životní data čerpána z internetových stránek Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Hague, <http://rkd.nl/rkdldb/default.asp?action=deepLink&database=ChoiceArtists&%250=61073#>, vyhledáno 8.6.2006.

195 více o svatební grafické dokumentaci viz Hellmut Lorenz (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV, Barock*, Wien 1999, s. 628-630.

196 Hans Vollmer – Felix Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXI, Leipzig 1931., s. 508.

197 Gualdo Priorato, *Historia* (pozn. 19).

Oba pak, společně s Hansem de Jode v letech 1659-60, přispívali svými scénickými grafickými listy k divadelním kulisám *Lodovica Ottavia Burnaciniho* ke hře *Il Pelope Geloso*, hrané na počest sňatku císaře Leopolda¹⁹⁸. O dva roky později je na svatební listině Hanse de Jode podepsán Jan de Herdt společně s Franciscem van der Steenem, který zase o několik málo let dříve doprovázel Nicolase van den Hoy ve stopách Leopolda Viléma z Bruselu do Vídně, aby podle jeho návrhů v roce 1660 ryl již zmiňované výjevy z arcivévodovi obrazárny (*Theatrum Pictorium*). Skutečné rozkrytí všech pracovních sociálních vztahů uvnitř nizozemské umělecké komunity ve Vídni druhé poloviny sedmnáctého století by si zasloužilo samostatnou práci na úrovni práce rigorózní. Ve velké zkratce se však lze již nyní domnívat, jaká v těchto nizozemských uměleckých kruzích, daleko od rodných rovin, panovala nálada. Mnozí umělci jsou doloženi na společných realizacích, jsou společně podepsáni pod úředními listinami, společně přicházejí a odcházejí. Všichni jsou víceméně stejné generace a všichni sdílejí podobný osud. A aby těch podobností nebylo málo, co do kvality uměleckého projevu se liší minimálně. Nenalézáme mezi nimi toliko silnou uměleckou osobnost, která by zastínila všechny ostatní. Bez jakéhokoli přehánění hledíme spíše než na výjimečné talenty na velice schopné eklektiky, kteří nemají problém rozvíjet odkaz svých talentovanějších předchůdců, případně učitelů, obohacený často o přímé poznání cizího, většinou italského uměleckého prostředí. Vídeň musí zkrátka na svého „velkého učitele“ ještě pár let počkat.

198 Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, XIV, Amsterdam 1954 -, s. 59-64.

6. JAN DE HERDT VE STŘEDNÍ EVROPĚ

Jediné přesné datum příchodu Jana de Herdt do střední Evropy nalézt nelze. Prvním záznamem jeho přítomnosti zde je již několikrát zmíněná svatební listina kolegy-malíře Hanuse [Hanse] de Jode a Elisabeth Gailletin datovaná 8. lednem roku 1662¹⁹⁹. Umělec je zde podepsán *Joannes de Hart pictor* a takřka není pochyb že se jedná o našeho mistra. Domnívám se ovšem, že Herdt do Vídně dorazil dříve, nejpozději na konci roku 1661. Záznamy z archivu administrativy a dopisů antverpsko-vídeňských obchodníků s uměním – Forchoudt totiž hovoří o Gilliamu Forchoudtovi ml. (1645-1677)²⁰⁰, mladším bratru Alexandra, který „*interdaad einde December 1660, in de keizerlijke hoofdstad aan, over Neuremberg, waar hij een tijdte bej een schilder gewerkt had. Te Weenen werd Gilliam <knecht> bij de Herdt, een Vlaming die het tot Keizerlijke Hofjuwelier had gebracht en wiens broeder eveneens te Weenen leefde, <een fraey meester den welcken schildert voor den Keyser>*“²⁰¹. [během prosince 1660 na císařský dvůr přišel přes Norimberk, kde po krátkou dobu setrval v malířské dílně, na sklonku roku 1660 dorazil za bratrem do Vídně. Ve Vídni pak byl Gilliam „knecht“ [tovaryš] u de Herdta, Vlása, který působil jako císařský dvorní klenotník a jeho bratra taktéž ve Vídni žijícího, <vynikajícího mistra malířského, malujícího pro císaře>]. Tento údaj má několikerý význam. Na některé otázky odpovídá, jiné naopak navozuje. Předně, hned v první větě se

199 Hajdecki, Die Niederländer (pozn. 7)., s. 116.

200 životní data čerpána z <http://www.artnet.de/artist/681760/gilliam-the-younger-forchondt.html>, vyhledáno 9.6.2006.

201 Denucé, *Kunstuitvoer* (pozn. 8), cit. s. 15.

dozvídáme, že mladý Forchoudt dorazil do Vídně přes Norimberk již na konci roku 1660, dále pak, že zde pobýval u bratrů de Herdtů, z nichž jeden byl s jistotou náš malíř Jan. Mohl tedy Jan být ve Vídni již na konci roku 1660, respektive na začátku 1661? Dále, Gilliam je uvedený jako „knecht“, tovaryš, s ohledem na jeho věk, který roku 1662 činil sedmnáct let, lze o něm rozhodně uvažovat také jako o učni. V roce 2008 prodala londýnská Sotheby's dílo připisované právě mladému Gilliamovi. Kompozice *Triumf míru* (č. kat. 6)²⁰², ačkoli zcela jiného štětcového přednesu, rozhodně poučení či vliv Jana de Herdt nevyklučuje. Lze tedy považovat Jana de Herdt za učitele mladého Gilliama Forchoudta? Ani jednu z obou otázek nelze s určitostí zodpovědět. První, totiž kdy náš umělec dorazil do Vídně, není tak důležitá, jeden rok nehraje klíčovou roli. Druhá, týkající se vztahu Herdt – Forchoudt naopak důležitá je. Nejenže bychom získali alespoň obrys poznání téměř neznámého umělce Gilliama Forchoudta,²⁰³ osvětlilo by se ale také postavení a úloha Jana de Herdt ve Vídni. Umělec, který zde měl učit, k tomu všemu ještě z bohaté obchodnické rodiny, jež zprostředkovávala prodej uměleckých předmětů nejen středoevropské aristokracii, ale také samému císaři a jež i v celoevropském kontextu patřila k těm nejpřednějším, by rozhodně netřel bídu s nouzí a jeho postavení v uměleckých vídeňských kruzích by patřilo k nejvyšším. O tom nakonec svědčí i poslední věta citace, kde je Jan uváděn jako mistr malířský, malující pro samého císaře. Při dnešním stavu

202 Veškeré údaje o obraze jsem přebral z internetových stránek Sotheby's viz http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159466753, vyhledáno 4.11.2009.

203 Gilliam Forchoudt není jako malíř uveden v žádné, mně známé slovníkové literatuře jako např. „Thieme Becker“ či Dictionary of Art Jane Turnerové.

poznání Herdtova života a díla lze spojovat s císařskou objednávkou alespoň některá z pláten s výjevy z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma. V roce 1786 byl z císařské rezidence na zámku v Laxenburku u Vídně do Dikasteriálního paláce (bývalý konvent augustiniánů–eremitů) v Brně převezen soubor obrazů, který měl sloužit jako dekorace oficiálního příbytku prvního moravského zemského guvernéra Ludvíka hraběte Cavrianiho. Zachoval se nám inventář, ve kterém lze nalézt záznam „11 et 12 Historische Bilder mit Figuren wie sich eine Kriegsdienste getrettenen Tochter als Heldin ihren Vater einem Korbbinden zuerkennen giebt. Von dem wällische Meister Titian“²⁰⁴ Dle Slavíčka lze jeden z Herdtových obrazů ztotožnit s tímto zápisem²⁰⁵. Jedná se o kompozici *Erminia mezi pastýři* (kat. č. 6.2.3.A), která se jako jediná nachází ve sbírkách Kunsthistorisches Musea ve Vídni. Skutečně, v pravé dolní části obrazu je staré katalogové číslo 123. Toto inventární číslo by se mělo vztahovat k inventáři císařské sbírky, který v roce 1772 sestavil její inspektor, malíř Josef Rosa²⁰⁶. Při bližším ohledání celé série Osvobozeného Jeruzaléma lze ovšem nalézt další velice zajímavou skutečnost. Předně, dva obrazy z brněnské série jsou katalogizovány stejným způsobem, označeny číslicemi 111. (Setkání Erminie s Tankrédem (č. kat. 6.2.3.D)) a 124. či 127. (Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy (č. kat. 6.2.3.E)). Minimálně tato tři plátna tedy pocházejí z císařských sbírek. U dalších dvou obrazů se lze domnívat, že katalogové číslo bylo buďto odstraněno či spíše

204 MZA Brno, fond B13, Moravské místodržitelství – prezídium, sign. 44/3, cit. dle Slavíček, „SIBI (pozn. 36), s. 82, 83.

205 Ibidem, s.83, pozn. 93.

206 *Inventarium über die in der kaiserl. königl. Bildergalerie vorhandenen Bilder und Gemälde [...]* 1772, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, cit. dle Slavíček, „SIBI (pozn. 36), s. 82, pozn. 91.

možná zaniklo při restaurování. Kdyby tomu tak nebylo, zákonitě by se nekatalogizované obrazy musely do Brna dostat jinou cestou než výše popsanou.

Prohlédneme-li znovu inventární zápis, nalezneme pod inventárním číslem 122 tento text: „122. *Piramus und Tispe. Von einem unbekanntem, doch wällischen Meister nach Paulo Veronese*".²⁰⁷ Tento zápis bezprostředně předchází údaji o výjevech z Osvobozeného Jeruzaléma a lze k němu dokonce nalézt protějšek. Nenalézá se nikde jinde než ve sbírce augustiniánů na Starém Brně. Kompozice čerpající z Ovidiových proměn, Pýramos a Thisbé, byla původně připisována anonymnímu benátskému malíři, později Antonu Schoonjansovi a dnes je určena jako dílo Pietera Thijse. Na této atribuci není potřeba nic měnit. Obraz rozhodně není dílem Herdtovým, kompozičně se sice podobá, rukopis je však odlišný. Zmiňuji ho v souvislosti s kompozicemi z Osvobozeného Jeruzaléma z důvodu krátkého náhledu na strukturu a koncepci císařských sbírek. Obraz prokazatelně visel vedle Herdtových pláten. Všechno to byla plátna s mytologickými výjevy a u některých z nich se zachovaly původní katalogizační značky, prováděné v druhé polovině osmnáctého století. Právě podle těchto značek by se snad daly rozlišit jednotlivé série výjevů. Z pěti známých obrazů lze značky číst na třech z nich. Máme tedy tři značky – 111, 123 a 124 či 127. Lze se tudíž domnívat že obraz 111 pochází z jiné série než obrazy 123 a 124 či 127. Taktéž lze soudit, že obraz 123 byl prvním ze série. Mluví pro to existence katalogového čísla 122, které je vedeno u Thijsova obrazu

207Slavíček, „SIBI (pozn. 36), s. 82

(značka na obraze není dochována). Tento nepřehledný labyrint značek nemá pro dnešní poznání zásadního významu. Potvrzuje, že některé z výjevů jsou pro nás nezvěstné. Na významu ovšem nabude, objeví-li se v budoucnosti další plátna těchto souborů.

6.1. Portrétní tvorba Jana de Herdt ve střední Evropě

Věnovat portrétní tvorbě Jana de Herdt samostatnou kapitolu mě přinutily okolnosti, které jsem odkryl při pátrání po možných realizacích Jana de Herdt. Portrétních kompozic, které lze Janu de Herdt naprosto bez výhrad připsat není mnoho. Na druhou stranu lze ovšem nalézt několik prací dalších, buďto nepřipsaných či připsaných (přesto však nesignovaných) o kterých by se dalo uvažovat jako o pracích našeho malíře. Je třeba pečlivě odkrýt kontext vzniku obrazů a jejich objednavatelů a navrhnout možná východiska. Plně si uvědomuji, že z kompendia Herdtem signovaných portrétů lze jen s obtížemi vytvořit pomyslné umělcovo ōuvre, které by charakterizovalo jeho portrétní kompozice. I přesto se ale o něco podobného pokusím.

6.1.1. Rodinný portrét císařského zlatníka Fr. de Harde of Antorff

Šedesátá léta sedmnáctého století jsou z hlediska dochovaných, respektive známých realizací Jana de Herdt ve střední Evropě vůbec nejplodnějšími. Do tohoto desetiletí

zajisté spadá také blíže nedatovaný skupinový portrét, nacházející se dnes ve sbírkách Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België v Bruselu. V této práci již několikrát zmiňovaný *Rodinný portrét císařského zlatníka Fr. de Harde of Antorff* (č. kat. 6.1.1.) je prací, vycházející jak po formální, tak po stylistické stránce z tradice nizozemského portrétního šestnáctého století, přetvořeného v první polovině sedmnáctého století především Petrem Pavlem Rubensem a Anthonisem Van Dyckem.²⁰⁸ Symbolické předměty vmalovávané do kompozic jsou dědictvím šestnáctého století. Květiny, hudební nástroje či ovoce, hrály úlohu personifikace věrnosti manželství, rodinné harmonie a plodnosti. Nejvýraznějšími rysy nizozemské portrétní produkce byla až do dvacátých let sedmnáctého století uhlazená formálnost a přísnost spolu se silně plasticky modelovanými figurami na plochém tmavém pozadí. Z kompozičního hlediska pak u skupinových rodinných portrétů šestnáctého a počátku sedmnáctého věku přežívá stará aristokratická a královská tradice, zdůrazňující genealogii rodu a projevující se znázorněním širokého kruhu rodinného s předky i dědici (*concordatia familiaris*). Od počátku a hlavně pak od třetí dekády sedmnáctého století se toto pojetí začíná transformovat do mnohem intimnější a dobově přijatelnější polohy, kdy se počet portrétovaných osob omezuje pouze na úzký rodinný kruh, prohlubuje se prostor a hlavně přičiněním Rubensovým se opouští důstojné symetrické uspořádání ve prospěch zpřítomnění a pitoresknosti. I zde zřejmě

208 Více o nizozemském portrétním, respektive skupinovém portrétním viz Hans Vlieghe (ed.), *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, katalog výstavy, Cologne – Vienna 1992-1993, Cologne 1992, s. 171-182 – Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), s. 117-148.

protireformace sehrála formující úlohu.²⁰⁹ Právě nové pojetí rodinného portrétu, ve výčtu omezeného pouze na základní členy rodiny, může být považováno za jiné vyjádření zásad protireformace, ve kterém byla rodina považována za prubířský kámen křesťanské morálky a rodinný portrét zároveň může být chápán jako důsledek nadšené, posttridentské propagace svaté rodiny. Produkce skupinových portrétů samozřejmě nezahrnovala pouze moralizující rodinné kompozice, soustřeďovala se také na zdůraznění intelektuálního a sociálního postavení skupiny či rodiny se všemi konotacemi k tématu náležejícími. Herdtův portrét neobsahuje žádné hluboké filosofické konotace, jeho primárním posláním je znázornit společenské postavení rodiny a zároveň zdůraznit citové vazby uvnitř jí samé.

Fakt, že na obraze pozorujeme rodinu zlatníka, můžeme rozpoznat z drahocenných uměleckých předmětů, jež jsou porůznu rozmístěny v pravé části kompozice. Janův bratr byl císařským zlatníkem, lze proto předpokládat, že některé z těchto drahocenností se staly součástí císařských sbírek. Rozpoznat ovšem konkrétní jednu v dnešních sbírkách *Musea für angewandte Kunst* ve Vídni, se mi nepodařilo. První plán kompozice tvoří trojice postav. Mladý muž v levé části bude zřejmě nejstarším synem, v levé ruce mezi prsty svírá módní výstřelek své doby – kapesní hodinky. Taktéž jeho drahý, zlatem krumplovaný šat dává tušit postavení, jež v rodině

²⁰⁹V tomto kontextu viz Katlijne Van der Stighelen, „Op dat het recht gae“: elf familienportretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651), in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, VIII, 1989 (*Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende zeventiende en achttiende eeuw*), s.136, cit. dle Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), s. 123.

zastává. Pro barokní portrét typické gesto mladíkovy pravice, směřuje divákovu pozornost ke zdobnému pásu s jílcem meče, přehozenému přes opěradlo židle. Ve skutečnosti se ho mladíkovy prsty lehce dotýkají. Lze proto uvažovat o cenném daru, který mladý muž dostal či snad zlatnické zakázce, kterou zdárně vykonal. Široký, stříbrnou nití vyšíváný pás s drahocenným mečem byl pro něj natolik cennou a reprezentativní záležitostí, že se s ním nechal vyportrétovat a ještě vyzvedl jeho význam gestem ruky. Jakoby to byl právě rozmařilý mladík, kvůli komu se obraz vlastně maloval. Směřují k němu pohledy jak nejmladší sestry, tak bratra, je nejelegantněji oděn a je obklopen věcmi, o kterých se dá uvažovat jako o cenných darech. Nemohlo být impulsem pro namalování obrazu životní, profesní či jiné mladíkovo jubileum? Starší muž uprostřed kompozice, držící v levé ruce své zřejmě nejrecentnější dílo (či odkaz na zemřelou manželku?), je bezpochyby hlavou rodiny. Právě on bude Janovým bratrem a právě on zřejmě bude oním Fr. de Harde of Antorff. Nejexponovanějším prvkem kompozice je postava malé dívky, zřejmě zlatníkovy dcery a tím pádem Janovy neteře. Je oděna v nádherné modrobílé krajkové šaty s broží na hrudi. Společně s postavou otce tvoří střed kompozice. Gesto dívky, vztahující svou pravou ruku k mladému muži s kapesními hodinkami dává tušit, že se zde nejedná o skupinový portrét znázorňující zlatníka a jeho dílenské pomocníky, nýbrž portrét úzkého kruhu rodinného. Dívčiny šaty, společně s draperií červeného ubrusu a zlaté látky na stole, pásem s jílcem meče, přehozeným přes opěradlo židle, nákladnými, draze vyšívánými šaty mladíka a

detaily uměleckých výtvorů zlatnické dílny, dodávají obrazu okázalosti a lesku a zároveň ho po spolu s kompozicí a pojetím postav po formálně stylistické stránce odkazují k nizozemské portrétní tradici třicátých let sedmnáctého století, tak jak ji prezentoval především Anthonis Van Dyck. Dvě postavy v pravé části druhého plánu pak budou starší a mladší syn. Zatímco mladší z dvojice, odvažující na vahách, bude zřejmě otcovým pomocníkem v dílně, starší nastoupil cestu jinou, akademickou. Svědčí o tom rozevřená kniha v rukou. V levé části je pak vymalován syn nejmladší. Že se jedná o chlapce usuzují z chybějících ozdob a stuh v účesu a také ze samotného umístění po boku starších bratří. Fakt, že nevykonává žádnou činnost je zřejmě podmíněn jeho nízkým věkem. Důvodem pro vřazení obrazu do šedesátých let sedmnáctého století se ukazuje být blízkost díla s ostatními dochovanými pracemi této dekády. V pojetí látek a barevnosti odkazuje ke dvěma protějškovým kompozicím ze Staatliche Kunsthalle v Karlsruhe – *Antikvář* (č. kat. 6.2.1.A) a *Žena počítající peníze* (č. kat. 6.2.1.B), signovaným a datovaným rokem 1663. Dále Herdtovým portrétním pracím z této doby např. nesignovanému *portrétu Jeana Ludvíka Raduita de Souches* (č.kat. 6.1.3.) z roku 1668, kde je žlutá materie Ludvíkovy suknice a rukávců v kontrastu k červené draperii v pozadí podobná s kontrastem červeného ubrusu stolu se žlutou draperií přes něj na rodinné podobizně. A podobně také k plátnům podle Osvobozeného Jeruzaléma z let 1667 – 68. Současně si lze jednodušeji představit, že Jan de Herdt vyportrétoval rodinu svého bratra někdy brzy po svém příjezdu do Vídně, když u bratra našel

útočiště, než později, kdy již byl etablovaným dvorním malířem. Také věk hlavy rodiny, který lze odhadnout na čtyřicet až padesát let svědčí spíše o ranější dataci díla. Obraz se do sbírek bruselského muzea dostal aukcí v Paříži v roce 1882 ze sbírek Dona M. Léon Mancino.²¹⁰

Obraz má zajímavé konotace k portrétním pracím malířů, pobývajících v šedesátých letech sedmnáctého století ve Vídni. K ilustraci postačí dvě práce ze sbírek Národní galerie v Praze. *Vlastní podobizna s rodinou* od Tobiasa Pocka (č. kat. 6.1.1.A) a *Skupinová podobizna (Hudební společnost)* od Johanna Ulricha Mayra (č. kat. 6.1.1.B). Tobias Pock (1610 - 1683), pocházející z Kostnice, se v hlavním městě monarchie usadil po několikaletém pobytu v severní Itálii. Stalo se tomu tak někdy okolo roku 1640. Založil zde rodinu a trvale se usadil.²¹¹ Skupinový portrét, o kterém chci mluvit, zakoupila Národní galerie v Praze v roce 1993. Důvodem pro nákup byla jistá příbuznost s dílem Karla Škréty. Nápadnou paralelu nabízel Škrétův Skupinový portrét rodiny řezače drahokamů Dionysia Miseroniho²¹² a také podobizna tzv. paní Schwanhartové od téhož malíře²¹³. Po restaurování obrazu, v roce 1996 uspořádala Národní galerie výstavu s názvem Tobias Pock, *Vlastní podobizna s rodinou*, jejíž kurátorkou byla Anja K. Ševčík, která je také editorkou výstavního katalogu.²¹⁴ Výstava

210 *Catalogue Inventaire de la peinture ancienne*, Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique – Département d'Art Ancien, Brussel 1984, vyobr. 2867, s. 370.

211 k Tobiasi Pockovi více Astrid Scherp, *Tobias Pock (1610 - 1683) : ein Wegbereiter der österreichischen Sakrilmalerei im 17. Jahrhundert* (Dizertační práce), Stuttgart 2000. - Markéta Bašková, *Tobias Pock, následovník Karla Škréty* (stipendijní práce – stipendium dr. Alfreda Badera), Praha 1995.

212 Praha, Národní galerie, inv. č. O 560.

213 Praha, Národní galerie, inv. č. O 6.

214 Anja K. Ševčík ed., *Tobias Pock, Vlastní podobizna s rodinou*, Praha 1997.

atribuci jednoznačně potvrdila. Již při letmém pohledu lze rozpoznat blízkou podobnost s Herdtovou prací. Ačkoli je štětcový přednes malířů odlišný, nelze se ubránit pocitu, že jistá podobnost není pouze dílem náhody. Ačkoli v Herdtově práci nelze hledat hlubší alegorické významy jako je tomu u Pocka (pes, růže, plátina v pozadí ad.) je konečný výsledek svěžejší a malířsky o něco málo vyvedenější. Jan byl výborným malířem materie, na portrétu rodiny svého bratra si dal velice záležet a výsledek snese srovnání s nejlepšími pracemi té doby. Tobias se do portrétu své rodiny vmaloval v téměř totožné pozici jako Jan zpodobil svého bratra. V jejich osobách je jednoduchým způsobem vyjádřena důstojnost a zároveň hrdost nad životním dílem, jednak v rovině profesní, vyjádřená dílenskými pracemi, jednak v rovině sociální, vyjádřená drahými látkami oblečení a odkazy na společenské zařazení synů (černý doktorský klobouk vs. rozevřená kniha) a především v rovině osobní, vyjádřená potomky, z nichž někteří již došli dospělého věku a našli své společenské zařazení. V případě Pockova rodinného portrétu našla Scherp ve vídeňských matričních a křestních knihách jména všech synů i manželky.²¹⁵ V případě Herdtovy práce si na bližší poznání rodiny císařského zlatníka musíme ještě počkat. Průzkum vídeňských archivů by snad v tomto případě pomohl vyřešit také další otazník a sice proč není v úzkém kruhu rodinném Herdtova bratra vymalována jeho manželka. Domnívám se, že být vymalována ani nemohla, poněvadž nežila. Zlatnická práce, kterou svírá otec v ruce, může tak být chápána jako odkaz na

215 Manželka se jmenovala Catharina Jocherová, synové: nejstarší Ferdinand Friedrich, Joseph Franz a nejmladší Johann Jacob viz Astrid Scherp, Skupinový portrét vídeňského barokního malíře Tobiae Pocka a jeho rodiny, in: *Ibidem*, s. 35.

zemřelou životní družku.

Zbývají dořešit roviny časové. Spojíme-li s předešlými realizacemi také Škrétovu *Podobiznu řezače kamenů Dionysia Miseroniho*, dostaneme se na začátek padesátých let, do roku 1653. V té době byla ve střední Evropě malba takového druhu něčím naprosto novým a nezažitým. To je vidět na Škrétově práci, kdy malířské zpracování portrétovaných trochu pokulhává za celkovou koncepcí díla. Rozsoudit Herdtovu a Pockovu práci nebude nejsnadnější, jelikož ani jedna z nich není původně datována. Jak jsem již zmínil, považuji skupinový portrét za práci související s malbami ze šedesátých let, tudíž i vznik této kompozice kladu do tohoto desetiletí. Pockův portrét datuje Scherp do let 1669 – 70, vychází přitom z přibližného věku portrétovaných. Domnívám se tedy, že Herdtův *Rodinný portrét císařského zlatníka Fr. de Harde of Antorff* předchází práci *Vlastní podobizna s rodinou* Tobiasa Pocka a že jejich blízká podobnost je důsledkem přímého vlivu. Buďto Herdtovu kompozici samotnou či jiné dílo, které mohlo být vzorem pro obě tyto kompozice, promítl Pock také do podobizny své vlastní rodiny.

S výše uvedenými pracemi nepřímo souvisí další práce ze sbírek Národní galerie v Praze. *Skupinová podobizna (Hudební společnost)* od Johanna Ulricha Mayra je štětcovým přednesem Herdtovu obrazu blíže než práce Pockova. Je to pochopitelné, jak Herdt, tak Mayr, prošli školením v Nizozemí respektive Holandsku. *Johann Ulrich Mayr* (1630 – 1704) se

narodil v Augspurku a ve čtyřicátých letech prošel školením v Amsterdamu u Rembrandta a v Antverpách u Jordaense. Cestoval po Anglii a Itálii. Byl vyhlášeným portrétistou. Jeho přístup osciloval mezi Rembrandtovským šerosvitem a Van Dyckovskou velkorysostí a odlehčeností. V padesátých letech pracoval pro kurfiřtský dvůr v Mnichově a od roku 1660 pro vídeňskou aristokracii. Nezdržel se zde ovšem příliš dlouho, již roku 1662 se žení v rodném Augspurku a o tři roky později se zde stává představeným cechu sv. Lukáše. S císařským dvorem ovšem kontakt neztratil, roku 1674 vymaloval císaře Leopolda I. a jeho ženu Klaudii Felicitas Tyrolskou.²¹⁶ Skupinový portrét muzikantů získala Národní galerie v roce 1952 restitucí komise ministerstva zahraničních věcí pro okupované zóny Německa a Rakouska. Jeho starší provenienci je možno vystopovat k roku 1908, kdy byl nabízen v aukci neznámým obchodníkem v Manchesteru.²¹⁷ Po akvizici do Národní galerie byl určen jako práce anonymního středoevropského mistra sedmnáctého století a v roce 1989 Hanou Seifertovou jako práce německé školy sedmnáctého století.²¹⁸ Johanu Ulrichu Mayrovi obraz připsala Martina Sošková – Jandlová ve své dizertační práci v roce 2006.²¹⁹ Obraz je malován plně v holandském duchu. Především postava mladíka s pohárem vína v ruce je silně ovlivněna haarlemským způsobem malby.²²⁰ Ke středoevropskému pojetí ovšem

216 k Mayrovi více viz více viz Hana Seifertová, heslo Mayr [Mair, Meyr], Johann Ulrich, in: Jane Turner, *The dictionary of Art* 30, London 1996, s. 258. Zde také bibliografie

217 Lubomír Slavíček, *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries*, Praha 2000, s. 353, kat. č. 434.

218 Hana Seifertová (ed.), *Německé malířství 17. století z československých sbírek* (kat. výst.), Praha 1989, s. 67, kat. č. 47, il. 50.

219 Martina Sošková Jandlová, *Katalog německého malířství 1550–1700 v Národní galerii v Praze* (dizertační práce), FF UK Praha 2006.

220 Seifertová (ed.), *Německé* (pozn. 218), s. 67.

odkazují detaily, kterých jsme si mohli všimnout již na předchozích pracích. Ačkoli ne v takové míře, i zde jsou rozeznatelné vzájemné vztahy portrétovaných a jejich naznačená nonverbální komunikace. Rozdělení prostoru pozadí obrazu těžkou draperií je prvkem, který vychází z nizozemského malířství a jehož jsme si mohli povšimnout na několika Herdtových pracích. Jak již poznamenala Seifertová, vedle hudby může být další významovou rovinou obrazu odkaz na pět smyslů. Víno, olivy a chléb odkazují na čich a chuť, notový záznam na zrak, hudební nástroje na sluch a hmat.²²¹ Naposledy se o dataci pokusila Sošková – Jandlová, obraz datovala do začátku padesátých let sedmnáctého století.²²² Srovnáme-li kompozice Herdtova a Mayrova obrazu, zjistíme, že si jsou velmi podobné. Postavy jsou vůči prostoru obrazu v téměř totožném měřítku. Podobně jako u Herdta, i zde se odehrávají jednotlivé malé příběhy. Zanícení pro hru na malou harfu, ladění loutny, muž s dopisem v ruce a druhý, nahlížející mu přes rameno, muž s knihou v levé a pohárem vína v pravé ruce. To vše jsou jednotlivosti, které propůjčují portrétovaným na individualitě, která je později v měřítku ještě vyšším toliko znatelná na Herdtově, respektive Pockově obraze. Smíříme-li se s takto časným datováním, máme ve střední Evropě vedle Škrétovy *Podobizny řezače kamenů Dionysia Miseroniho* další výjimečnou kompozici, která citujíc z nizozemských vzorů, stojí u zrodu pro střední Evropu naprosto nového formálního jazyka – komunikativního skupinového portrétu.

221 Ibidem, s. 68

222 Sošková Jandlová, *Katalog* (pozn. 219).

6.1.2. Portrét Jerzyho Sebastiana Lubomirského

Ve zhruba stejné době jako *Rodinný portrét císařského zlatníka Fr. de Harde of Antorff* vznikl portrét znázorňující polského šlechtice a vojevůdce *Jerzyho Sebastiana Lubomirského* (č. kat. 6.1.2.). Muž ve vojenském brnění se pravou rukou opírá o desku stolu, přes rameno mu visí široká šerpa bez insignií. V levé ruce třímá hůl. Za pravou rukou stojí na stole železná přilba s chocholem. Mělký prostor obrazu je rozdělen těžkou draperií se zlatým tkalounem. Velice jednoduše pojatá kompozice jakoby odpovídala barevné střídmosti obrazu. Obraz Herdtovi připsala Anna Kozak na základě komparace s rytinou z knihy *Historia di Leopoldo Cesare*, u níž je Herdt doložen jako autor kompozice²²³ (č. kat. 6.1.4.A). Obraz není signován, musíme se tedy spokojit pouze s touto poněkud chatrnou, přesto však logickou atribucí. V hledání možného data vzniku obrazu napomáhá Lubomirského životopis²²⁴. Jerzy Sebastian Lubomirsky (1616-1667) byl hybnou silou polské politické a vojenské scény sedmnáctého století. Z jeho mnoha titulů vynikají korunní maršál a vrchní korunní maršál, oba tituly získal roku 1647, pak polní korunní maršál, tato funkce mu byla přidělena roku 1658. Z nevojenských úřadů zastával úřady starosty Krakova, Nowyho Sacz a Spisze. Proslul jako vojevůdce ve válkách s ukrajinskými kozáky, Švédy, Transylvánií. V polské vnitropolitické praxi té doby bylo považováno za normální jednání, když si státy jako Rakousko,

²²³ Kozak, *Jan* (pozn. 37).

²²⁴ více o J.S. Lubomirském viz Witold Klaczewski, *Jerzy Sebastian Lubomirski*, Ossolineum 2002.

Rusko, Francie a Prusko vytvářeli v polské společnosti vlastní strany, a mohli tak mnohem účinněji zasahovat ve prospěch svých zájmů.²²⁵ Lubomirski byl zapřísažným zastáncem „zlatých svobod“, které polské společnosti zajišťovalo Polsko-Litevské společenství, lublinská unie z roku 1569. Když král Jan Kazimír společně s francouzskou frakcí polské politické scény usiloval o posílení výkonné moci krále a státní rady, postavil se mu v opozici tábor vedený právě Jerzym Lubomirskim a podporovaný rakouskou monarchií. Lubomirski byl obviněn z vlastizrady a vykázán do vyhnanství. Útočiště našel ve Slezské Vratislavi, kde pobýval od roku 1664. Zachovaná korespondence mezi maršálem a císařem Leopoldem I. svědčí o jejich dobrých vztazích. Roku 1666 vedl Lubomirski otevřené povstání proti královské moci a po vítězné bitvě u Matwy téhož roku mu byly navraceny všechny bývalé tituly a privilegia. Jelikož byl Jan de Herdt v šedesátých letech dvorním malířem císaře, a byl tudíž vázán povinnostmi k němu, lze si jen stěží představit, že by jel do Polska či Slezska, aby vyhotovil maršálův portrét. Portrét byl tudíž, dle mého názoru, vyhotoven při některé z politických návštěv Lubomirskeho na císařském dvoře ve Vídni. Nejpříjemnějším obdobím se mi jeví léta mezi rokem 1664, což je první rok Lubomirskeho vratislavského vyhnanství, a rokem 1665, který představuje rok před vypuknutím povstání. Roku 1666 a následně 1667 byl již zřejmě maršál plně zaměstnán vnitropolitickými událostmi v Polsku. Termínem ad quem vzniku portrétu je Lubomirskeho smrt v roce 1667. Barevné pojetí obrazu je mnohem střídmejší než v případě skupinového portrétu rodiny Herdtova bratra;

²²⁵ Václav Melichar, *Dějiny Polska*, Praha 1975, s. 166.

omezuje se pouze na zlaté, hnědé a červené tóny. Vojenská vážnost a solidnost portrétovaného omezila Herdtovu paletu na minimum. Toto omezení ovšem žádným způsobem nezpochybňuje atribuci. Malířsky dobře vyvedené detaily, jako například stříbrné krumplování šerpy či zlatnické detaily Lubomirského hole, společně s tmavou draperií, rozdělující prostor za portrétovaným odkazují k malíři, který věděl co a především koho maluje. Podpoříme-li atribuci již zmiňovaným grafickým listem z *Historia di Leopoldo Cesare*, vytratí se všechny pochyby. V Muzeu Narodowem ve Varšavě skutečně je portrét od Jana de Herdt.

6.1.3. Portrét Jeana Ludvíka Raduita de Souches

Jeden vojevůdce je zvěčněn, několik dalších čeká. Přes portrét Lubomirského se dostáváme k další Herdtově realizaci, tentokrát z Moravské galerie v Brně. Zde se na nevelké, celofigurové kompozici, setkáváme se sebevědomým vojevůdcem, který se v mírném náklonu opírá levou rukou o kamenný oltář. Pravou ruku, přes kterou má přehozenou červenou draperii, spadající z oltáře na zem, má opřenu v bok. Zlatá suknice společně s rukávem stejné barvy kontrastuje s draperií a barevným tónem přechází do rozevlátého závěsu nad oltářem. Kolem pasu má muž několikrát převázanu bílou šerpu s tkalounem. Portrét snad zachycuje úspěšného obránce Brna před Švédy, *Jeana Ludvíka Raduita de Souches* (č. kat. 6.1.3). Snad proto, že v evidenčních listech Moravské galerie je portrétovaný nazýván

Karlem Raduitem de Souches. Obraz není signován ani datován. Jak autorství, tak totožnost muže na obraze se odvozuje od nedochovaného nápisu na zadní straně obrazu. Cituji dle Baroncelli: „*Karl Gioseph di Sua Maesta Romana Imperiale Reale e capitano reale del distretto di Znaimer nel Margraviato di Moravia, dipinto da Jerdt nel suo sessantesimo anno di eta nell'anno di Cristo 1668*“²²⁶ Dozvídáme se, že portrétovaným je Karel Josef Raduit hrabě de Souches, číšník jeho výsosti římského císaře a krále, královský hejtman Znojemska markrabství moravského, že obraz je namalován malířem „Jerdtem“ k hraběcím šedesátinám léta páně roku 1668. Nyní jsme ale nuceni konfrontovat se s velice složitým faktem. Roku 1668 totiž nemohlo být Karlu Josefu Raduitovi de Souches šedesát let, respektive v oné době ještě ani nežil. Karel Josef se narodil roku 1684²²⁷ jako jediný mužský potomek Karla Ludvíka hraběte Raduit de Souches, který byl synem nejslavnějšího člena hraběcí rodiny de Souches, Jeana Ludvíka, císařského maršálka a úspěšného obránce Brna před Švédy. Byl to právě Jean Ludvík, který v roce 1668 oslavil své šedesáté narozeniny.²²⁸ Celá tato anabáze nás tedy přivádí k myšlence, koho vlastně na portrétu vidíme a zároveň, kdy a kým byl obraz namalován. Můžeme se na nápis spolehnout? Jediné, co můžeme téměř s určitostí prohlásit, je fakt, že nápis byl na zadní stranu obrazu přidán až s odstupem času po jeho namalování. Kdyby se tam objevil v krátkém časovém horizontu

226 Baroncelli, Jan (pozn. 67), cit. s. 10., pozn. 7.

227 letopočet narození přebírám z internetových stránek rodokmenu Jindřicha I. Šlika, <http://www.geocities.com/Heartland/Bluffs/2868/Rodokmeny/Slik.txt>, vyhledáno 28.6.2006.

228 Více o Jeanu Ludvíku Raduit de Souches viz Miloslav Trmač, Jean Luis Raduit de Souches, úspěšný obhájce Brna proti Švédům, jeho původ, potomci a dědicové na Moravě, *Listy genealogické a heraldické společnosti v Praze*, 4. řada, sešit 1-6, Praha 1976, s. 33-41.

od vyhotovení obrazu, nevznikla by, dle mého názoru, takto závažná mýlka. Jak tedy oříšek rozlousknout? Buďto nápis zpochybníme jako celek a označíme ho za naprosto nedůvěryhodný. V tomto případě ovšem budeme konfrontováni s těžce řešitelnými fakty, respektive všechny nám známé ztratíme. Nebudeme znát jméno portrétovaného, rok vzniku obrazu a ani malíře, který jej vytvořil. Schůdnější či svůdnější variantou se mi jeví převzetí pouze části nápisu, respektive zpochybnění jména portrétovaného, jež nápis uvádí. Tím Karla Josefa vyměníme za Jeana Ludvíka. Zůstane nám tak rok vzniku obrazu i údajný malíř „Jerdt“, který jej namaloval. Při komplexním pohledu a uvědomění si časového odstupu vzniku obrazu od realizace nápisu pak malíře „Jerdta“ můžeme ztotožnit s Janem de Herdt. Letopočet vzniku obrazu (1668) pak s trochou dobré vůle budeme moci označit za pravdivý či alespoň nelišící se příliš od skutečnosti. Ačkoli v roce 1668 pobýval Jan de Herdt s největší pravděpodobností ve Vídni, kde maloval ztracené kompozice *Osvobozeného Jeruzaléma* a *Bičování Krista* (č. kat. 6.2.4.A) s *Ukřižováním* (č. kat. 6.2.4.B) pro kostel ve Waldhausenu, nemůžeme zcela vyloučit, že mohl také vyhotovit portrét císařského maršálka. Vzhledem k malým rozměrům obrazu se vkrádá myšlenka, že byl obraz namalován jako dar trochu šetřivého, leč i tak velkorysého objednavatele k hraběcímu životnímu jubileu. Zároveň, vzpomeneme-li na Herdtovu první brněnskou realizaci v roce 1666, kdy maloval dnes nedochované obrazy pro brněnský kostel svatého Jakuba, a spojíme-li si tuto událost s portrétem, začneme získávat trochu jasnější obrysy celkového kontextu. První žena

Jeana Ludvíka, Anna Alžběta, rozená svobodná paní z Hofkirchenu, zemřela v roce 1663 na hraběcím zámku v Jevišovicích. Pohřbena nebyla nikde jinde než v kapli u sv. Jakuba v Brně. Její manžel ji následoval o devatenáct let později a místem jeho posledního spočinutí se stal opět farní kostel sv. Jakuba v Brně. Zde se nabízí zajímavá hypotéza. Nemohl být objednavatelem dnes nedochovaných obrazů právě Jean Ludvík? Nebyl Jean Ludvík tím, kdo objednal u vídeňského malíře Jana de Herdt obrazy do kostela či ho snad dokonce do Brna k realizacím pozval? Tyto otázky dnes bohužel nelze jednoznačně zodpovědět. Po formálně stylistické stránce obraz zapadá do Herdtova ōuvre. Důraz, kladený na ztvárnění drahých látek odpovídá malířovým realizacím oné doby. Podobně jako na portrétu Lubomirského, je i zde namalována v levé části vojenská přilbice a prostor je rozdělen těžkou draperií. Zde je zadní plán navíc obohacen krajinným průhledem. V porovnání s portrétem polského vojevůdce je tato, leč mnohem menší práce, kompozičně zdařilejší. Je rozdělena do tří vcelku hlubokých plánů s jasnými, netopornými přechody. Samotná postava je mistrně vyvedena co se postoje a držení těla týče, stejně jako skladby barevné škály oblečení. Obraz je malován uvolněnějším rukopisem, než jsme byli prozatím zvyklí. Detaily ruky či pásu (detail č. kat. 6.1.3A) jsou zvládnuty s bravurou, která se dá od Herdtových děl této doby očekávat. Rozhodně navrhuji plátno v kompendiu Herdtových dochovaných děl zanechat. Identitu portrétovaného uvádět jako Jeana Ludvíka Raduita de Souches a letopočet vzniku 1668, k výročí hraběcích narozenin.

6.1.4. Grafické listy - Historia di Leopoldo Cesare

Nyní obraťme pozornost k souboru rytin, tvořených pro císařskou objednávku knihy Gualda Priorata *Historia di Leopoldo Cesare*. Tato zakázka spojila síly celé jedné generace nizozemských umělců, snažících se prosadit v dunajské metropoli. Třísvazková kniha vycházela v letech 1670 – 1674. Vykresluje politické a vojenské úspěchy císaře Leopolda I. v rozmezí let 1656 – 1670 a s úspěchy Jeho císařského majestátu též související osobnosti. Většinu doprovodných ilustrací prováděli nizozemští umělci. Vedle portrétů významných státníků a vojevůdců se zde setkáváme s válečnými výjevy či topografickými plány. Jan de Herdt se podílel na realizaci sedmi portrétních grafik, *Jerzyho Sebastiana Lubomirského, Hieronyma Augusta Lubomirského, vévody Ferdinanda von Dietrichsteina, hraběte Jeana Ludvíka Raduita de Souches, hraběte Raimunda Montecuccoli, hraběte Johanna Rottala a hraběte Miclose Zrinyi* (č. kat. 6.1.4.A, 6.1.4.B). Jan je na listech uváděn jako autor předlohy (del.), jako rytci jsou uváděni Franciscus van der Steen a Cornelis Meysens. Lze uvažovat o hypotéze, že každý z těchto grafických listů byl doprovázen portrétem v oleji. Ačkoli stoprocentně máme doložen pouze jediný, v minulé kapitole jmenovaný, již G. K. Nagler věřil,²²⁹ že další dva portréty, a to Montecucoliho a Rottala, by se mohly nalézat ve sbírkách některého z panských domů na Moravě. Ačkoli jsme se od doby

229 Nagler, *Die Monogrammisten* (pozn. 44), s. 441.

Naglerovy hypotézy vzdálili téměř sto padesát let, stále nejsme s to další práci nalézt. Při pouhém letmém pohledu na zpracování zámeckých a palácových obrazových fondů moravských i českých, se ale není čemu divit a především nelze případný nález stále ještě vyloučit. Pozorný čtenář si jistě povšiml, že mezi kompendiem grafických listů se nachází jeden, který znázorňuje Jeana Ludvíka Raduita de Souches. Porovnáme-li ovšem grafický list s portrétem z Moravské galerie, nehneme se z místa o nic více než před tímto úkonem. Ačkoli tváře portrétovaných nesou podobné rysy a postava je obdobně oděna do přepychového brnění, nelze brněnský portrét považovat za vzor grafického listu z knihy.

6.1.5. Valdštejnská Třebíč

Při hledání dalších portrétní realizací musíme pokročit o řádku let vpřed. Rozhodně se nelze spokojit s tvrzením, že malíř za tuto dobu žádnou nevytvořil. Domnívám se, že spíše než ztracených, je jich většina buďto nepřipsaných či připsaných jiným malířům. Nizozemských umělců, nesoucích na svých štětcích odkaz portrétní tradice Rubensovy či Van Dyckovy, pobývalo ve střední Evropě hned několik. Nejschopnějším a zároveň také nejoceňovanějším z nich byl dvorní malíř Leopolda I. *Jan Thomas van Ieperen* (1617-1678), již zmiňovaný žák Rubensův. Především jeho díla, dochovaná v Kunsthistorisches Museu ve Vídni, ale také po zámcích na našem území jsou Herdtovým nejlepším portrétním kompozicím blízko. Právě zde, v okruhu maleb připsaných Janu

Thomasovi či jeho dílně by se mohly další eventuální práce Herdty hledat. Tuto hypotézu potvrzuje čtveřice prací ze sbírek Muzea Vysočiny v Třebíči. *Portrét Františka Augustina z Valdštejna* (č. kat. 6.1.5.A), jeho protějšek *Portrét šlechtičny* (č. kat. 6.1.5.B)²³⁰ a méně kvalitní *Portrét Františka Augustina z Valdštejna v brnění* (č. kat. 6.1.5.C). Milan Togner ve své dosud nepublikované práci zvažuje, zda také čtvrtý portrét, zachycující opět *Františka Augustina z Valdštejna s městskou vedutou v pozadí* (č. kat. 6.1.5.D) nemůže být prací Jana de Herdt.²³¹ Při srovnání s ostatními realizacemi a především *Portrétem Jeana Ludvíka Raduita de Souches* (č. kat. 6.1.3.) z Moravské galerie v Brně lze o Herdově autorství skutečně uvažovat. První dva zmiňované obrazy vynikají svými rozměry.²³² Jednoznačně jde o protějškové kompozice, které jsou přesnými typy reprezentativních portrétů, jež vyžadovala bohatá aristokracie oné doby. František Augustin stojí v popředí výjevu obleženého města. Byl významným členem císařského dvora, zastával zde funkci císařského komořího, tajného rady, byl velitelem císařovy tělesné stráže, v letech 1664 – 69 hejtmanem trabantů, od roku 1669 hejtmanem druhé poloviny císařovy gardy - harčířů a v letech 1683-84 nejvyšším dvorským maršálkem. Jeho kariéra se ovšem ubírala také směrem duchovním. Byl velkým ballivem a komturem maltézského řádu ve Vídni. S císařovou pomocí se snažil dosáhnout až na kardinálský čepce, leč nikdy nedosáhl.²³³

230 Dříve označován jako Portrét Zbyňky z Valdštejna. Důvody pro zamítnutí tohoto připsání jsou uvedeny dále v textu.

231 Práce by se měla zabývat barokním malířstvím sedmnáctého století na Moravě. Tiskem by měla vyjít v roce 2010. Děkuji tímto Milanu Tognerovi za laskavé zapůjčení části rukopisu.

232 Portrét Františka Augustina z Valdštejna, inv. č. 1 15 220 – 225x159 cm – Portrét šlechtičny, inv. č. 400 116 – 235 x 165 cm.

233 K F. A. Valdštejnovi neexistuje žádná kvalitní literatura. Nejlépe zpracován v Petr Mat'a, *Svět české*

V ozdobných šatech s maltézským kyrysem na hrudi hledí z obrazu ven na diváka. V levé ruce opírá o zem velitelskou hůl, pravou, opřenou o koleno si přidržuje helmici s chocholem. Pravá noha je v panském gestu opřena o pařez stromu. Za ním stojí černý sluha s koněm. Kompozice toliko známá z Van Dyckových obrazů. Ženský portrét je pochopitelně podán s menší pompou. Žena v krásných šatech vyhlíží z obrazu. Zlaté vyšívání na bílém korzetu odkazuje ke stejné barevné i módně stylistické kombinaci na šatech hraběcíh. I ona pravou nohu opírá o vyvýšený prvek, tentokráte sokl fontány, k jejímuž prameni vztahuje pravou ruku. Obraz je do dnešních dob označován jako portrét Zbyňky z Valdštejna, většinou s přídomkem - manželky Františka Augustina. Zde ale tvrdě narážíme na nezpochybnitelný fakt. František Augustin z Valdštejna nebyl nikdy ženat. Výše již bylo zmíněno, že zastával vysoké duchovní funkce, dokonce se snažil získat kardinálský klobouk. Ačkoli byl členem rytířského řádu, kde se dají předpokládat (a jsou doloženy) menší „úlevy“ z přísného řeholního života, nelze si představit, že by jako aspirant na hodnost kardinála udržoval zákonný svazek. V posledku o tom ani žádné informace nemáme. Osoba Zbyňky z Valdštejna je ovšem historicky rozpoznatelná, zcela určitě se jedná o Zbyňku Kateřinu Valdštejnovou, rozenou Kolowratovou (1622 – 1681), která se ovšem neprovdala za Františka Augustina, nýbrž jiného člena valdštejnské signorie, málo známého Zdeňka Zikmunda.²³⁴ Důležité je, že po smrti Zbyňky

aristokracie, (1500 – 1700), Praha 2004 - Jana Bečková, *Valdštejnové a Třebíč 1613 – 1945*, Třebíč 2008, s. 32.

²³⁴ informaci přebírám z internetových stránek Genealogy.eu, <http://genealogy.euweb.cz/kolowrat/kolowrat2.html>, vyhledáno 20. listopadu 2009

Kateřiny získal František Augustin dědictvím statky Libkovice a Lubenec. To s největší pravděpodobností v minulosti vedlo ke spojování osoby Valdštejnovy se Zbynčinou jiným, než příbuzenským svazkem. Domnívám se, že se v tomto případě jedná o portrét nám neznámé šlechtičny také z toho důvodu, že tvář portrétované rozhodně neodpovídá věku, ve kterém se mohla nechat vymalovat (42 – 47 let). Vrátime-li se k plátnu, velice zdařilý je celkový kolorit ženského portrétu. Stříbřité, fialové a růžové tóny dominují obrazu. Nádherně vypracované šaty jsou připomínkou bravury, se kterou Jan de Herdt dokázal pracovat v šedesátých letech a kterou osvědčil i při malbě *Nalezení sv. Kříže* (č. kat. 6.2.6.A) ve Znojmě. Nákladná roucha, přísné, téměř učebnicové pózy, opakované na mnoha a mnoha dochovaných kompozicích v kombinaci s krajinnými průhledy a druhoplánovými ději dává tušit, že Valdštejn věděl koho k vymalování svých portrétů oslovit a malíř na druhou stranu velice dobře věděl, jak se za důvěru odvděčit. Zakázka ilustruje Herdtovo vysoké postavení ve vídeňských uměleckých kruzích. František Augustin z Valdštejna patřil k aristokratům dvorského ražení. Jeho vysoké tituly ho předurčovali býti jedním z nejbližších spolupracovníků císaře. Je dochován anonymní popis císařského dvora (*Scrittura sopra la Corte e Ministri di Vienna*) z roku 1675, která Valdštejnovo postavení na císařském dvoře hodnotí velmi vysoko.²³⁵ Přiznává mu zálibu především v italské opeře a divadle. K postavení dvořanů na vídeňském dvoře Mařa: „*Přestože se východiska a formy dvorského uplatnění těchto a jim podobných osobností lišily, měly jedno společné: Všichni trvale pobývali u dvora a*

²³⁵ Text v plném znění prezentován v Mařa, *Svět* (pozn. 233), s. 842, poz. 459.,

vzdalovali se od něj nanejvýš na krátkou dovolenou nebo při služebních cestách."²³⁶ Z této citace jasně vyplývá, že František Augustin na svých statcích v Třebíči více méně nepobýval. Lze se domnívat, že ani Jan de Herdt zde nakonec nikdy nebyl. Rozhodně pro něj bylo jednodušší malovat Valdštejna ve Vídni než na jeho rodovém panství. Ani dochovaná kompozice *Křest Krista* (č. kat. 6.2.7.), jež prokazatelně objednala zámožná třebíčská rodina Svobodova v roce 1681 přímo nedokládá Herdtovu fyzickou přítomnost v Třebíči. Kompozičně oba portréty navazují na nizozemskou tradici Rubensovu a především van Dyckovu. V několika detailech se můžeme setkat přímo s Van Dyckovskými citacemi. Ty byly ve střední Evropě druhé poloviny sedmnáctého století různými štětci a různou formou přebírány do reprezentativních portrétů.

Portrét Františka Augustina z Valdštejna v brnění (č. kat. 6.1.5.C) je druhým znázorněním významného dvořana císaře Leopolda na třebíčském zámku. Kompozičně jednodušší práce se od předcházející liší nejen svými rozměry,²³⁷ ale především zachycením portrétovaného v polopostavě. František Augustin z Valdštejna ve své typicky černé dlouhé paruce je zde znázorněn ve zdobeném černo zlatém brnění s maltézským křížem na krku. Pravou ruku opírá o pás s dýkou, levou má opěru v bok. Za jeho zády je položena přilbice s bílým chocholem. Průhled do romantické krajiny v pozadí je jednoduchý a rozhodně s menším zaujetím pojednaný než v případě portrétů předcházejících. Nej kvalitnějšími částmi

236 Ibidem, cit. s. 418

237 Portrét Františka Augustina z Valdštejna v brnění, inv. č. 1 15 235 – 93x116 cm.

malby jsou zdobné části brnění a obličej portrétovaného. Ačkoli není práce signována, nebojím se ji Herdtovi připsat. Opět důraz, kladený na provedení materie a především konečný výsledek nás nenechají na pochybách. Z tváře lze rozpoznat časový odstup, který dělí první portrét od druhého. Zde je tvář Františka Augustina (podobně jako na obraze následujícím) o poznání starší. Liší se také úzkým knírem, který je na Valdštejnově tváři doložen na grafickém listě ze sedmdesátých let. Dochovány jsou vlastně dva, první, dle mého názoru starší, je list zachycující Valdštejna bezvousého (č. kat. 6.1.5.E); předlohu pro něj vypracoval *Adriaen van Bloemen* (doložen ve Vídni 1668) a ve Vídni ho vyryl *Cornelis Meysens* (doložen 1673). Rytinu je možno datovat do let 1673-74, tzn. do doby, kdy jsou již oba umělci prokazatelně ve Vídni a kdy vzniká již zmiňovaná *Historia di Leopoldo Cesare*, kde hrabě František Augustin z Valdštejna ze svého postavení nemohl chybět. Termínem post quem je pak rok 1669, jednak z důvodu Meysensova příchodu do Vídně, jednak z důvodu titulu hejtmana harčířů, kterým se Valdštejn honosil od roku 1669, a který je na grafickém listu uveden (SVO CAPITAN DELLA GWARDIA DI ARCIERI). Odbočím-li, také Herdt s Meysensem spolupracoval na ilustracích pro Prioratovu oslavnou knihu. U druhé rytiny není zobrazen původce předlohy, pouze rytec. Je jím Johann Borcking (doložen v Praze 1670) (č. kat. 6.1.5.F). Zde je hrabě zobrazen již s knírem. List tedy s největší pravděpodobností vznikl až po roce 1673 či 74. Neměnil-li Valdštejn svou tvář častěji než úřady, pomůže nám toto krátké odbočení k určení posloupnosti třebíčských portrétů

v čase. Než se podíváme na třetí Valdštejnovu podobiznu, pokusme se určit přibližnou dobu jejich vzniku. Termínem *ante quem* je Valdštejnova smrt v roce 1684. Datem jeho narození je rok 1628.²³⁸ Ačkoli vypadá na portrétech mladší, nechal se zřejmě portrétovat až kolem čtyřicátého roku věku. Tím se dostáváme do závěru šedesátých let sedmnáctého století. Z důvodu podobnosti jeho bezvousé tváře se zmiňovanými grafickými listy datují tedy dvě protějšková plátna, *Portrét Františka Augustina z Valdštejna* a *Portrét šlechtičny* do první poloviny sedmdesátých let sedmnáctého století. To pak znamená, že je zde Valdštejn zobrazen ve věku 42 – 47 let, což se dá s trochou dobré vůle a pochopením pro portrétovaného, akceptovat. Jeho ženský protějšek vypadá ovšem mladší. Na dalších dvou plátnech, *Portrétu Františka Augustina z Valdštejna v brnění* a ještě nepopisovaném *Portrétu Františka Augustina z Valdštejna s městkou vedutou v pozadí* je hrabě vymalován s knírem. Datují proto obě práce do druhé poloviny sedmdesátých let, kdy Valdštejn vstupoval do páté dekády svého života.

Portrét Františka Augustina z Valdštejna s městkou vedutou v pozadí (č. kat. 6.1.5.D) je prací dodnes připisovanou Johannu Ulrichu Mayrovi. V komparaci se zmiňovanou podobiznou v brnění ji ovšem můžeme směle připsat Janu de Herdt. Mayrovu malířskému přednesu neodpovídá.²³⁹ Hrabě zde s módní holí v levé ruce stojí před městkou vedutou.

238 informaci přebírám z internetových stránek Genealogy.eu,

<http://genealogy.euweb.cz/waldstein/waldstein5.html>, vyhledáno 20. listopadu 2009.

239 Togner, nepublikovaný rukopis, viz pozn. 214. Togner: „obrazy zcela postrádají charakteristickou zdrženlivou eleganci, stejně jako v koloritu převládající stříbřitě šedé tóny, pro Mayrovy obrazy z uvedeného období zcela typické.“

V šatech spíše dvořana než duchovního, s mírným úsměvem na tváři, vyhlíží ven z obrazu. Opět se zde setkáváme s kvalitní prací na matérii jak šatů, krajek či pásu tak také maltézském kyrysu na hrudi. Ačkoli detailní studium obrazu znesnadňuje jeho bídný stav, jsou zde rozpoznatelné paralely k brněnskému *portrétu Jeana Ludvíka Raduita de Souches* (č. kat. 6.1.3.). Především v kompozičním uspořádání a způsobu, jakým malíř pracuje s draperií a jak dosahuje lesku a odlesku látek, drahých doplňků a kovových plátů brnění. V Herdtově ōuvre se střídá dělený malířský rukopis se splývavým. Lehce pastózní malba s hladkou. Právě v případě portrétu slavného obránce města Brna předvádí Herdtův štětec mistrné propojení děleného rukopisu s pastózními nánosy, propůjčujícími matérii nádherného lesku. Dodnes zůstávalo toto plátno v malířově tvorbě tak trochu solitérem, majícím konotace pouze k jednotlivostem, viditelným na jiných obrazech. V případě námi řešeného portrétu se Herdt vrátil k podobnému vyjádření, rozpoznatelnému opět především na ošacení a doplňcích.

Tímto jsme vyčerpali portrétní realizace Jana de Herdt pro třebíčského pána Františka Augustina hraběte z Valdštejna. Co říci závěrem? Za největší problém, dotýkající se těchto prací, spatřuji těžkosti s přesnější datací. Dodnes se datovaly k roku 1680, respektive 1678. Nečinil se mezi nimi rozdíl. Dělo se tomu tak s přihlédnutím k dochované kompozici *Křest Krista* (č. kat. 6.2.7), Herdtem signované a datované rokem 1681 a špatně čitelné dataci u signatury na jednom z portrétů - 1678. Tuto koncepci je třeba opustit. Jednak s přihlédnutím

k rozdílným objednavatelům, především však k již zmiňovanému faktu, že František Augustin v Třebíči víceméně nepobýval. Tudíž dle mého názoru vznikly portréty ve Vídni, kde byl Valdštejn důležitým mužem leopoldovského dvora a Herdt císařským malířem. Všechny čtyři portréty jsem datoval do sedmdesátých let s tím, že dva do první poloviny, zbylé dva do druhé. Oporou pro dataci mi byly grafické listy, datovatelné v méně hrubých obrysech než plátna. Problém ovšem stále spatřuji v relativně mladé tváři, kterou lze se stárnoucím Františkem Augustinem spojovat pouze s pochopením pro dvorskou kulturu a módu.

Na začátku této kapitoly jsem zmínil podobnost Herdtových prací s tvorbou jiného Nizozemce, trvale usídleného na císařském dvoře, *Jana Thomase van Ieperen*. Přehlédneme-li Thomasův odkaz v císařských sbírkách, dnes ve sbírkách Kunsthistorisches Musea ve Vídni a zaměříme se nyní na portrétní produkci, nalezneme kompozice, které jsou Herdtovým velice blízké. Pro ilustraci postačí nejznámější z nich. *Portrét císaře Leopolda v kostýmu Acise z opery La Galatea nebo v kostýmu Parise z opery Pomo d'oro* (č. kat. 6.1.5.G) a protějšek *Portrét infantky Markéty Terezy v kostýmu Galatey z opery la Galatea nebo v alegorickém kostýmu z opery Pomo d'oro* (č. kat. 6.1.5.H). Obě práce jsou na měděných deskách nevelkých rozměrů a jsou datovány rokem 1667, respektive 1668. Kdybychom měli možnost, zavěsit tyto obrazy vedle de Herdtových (s pominutím výrazných rozdílů v rozměrech) jsem přesvědčen, že bychom jen stěží našli

významné odlišnosti. Samozřejmě jak Herdt, tak Thomas, jsou malíři stejné generace, školení a bezpochyby také podobného osudu. Portrétní zobrazení podléhalo snad nejvíce módním vlivům, kterým se museli umělci přizpůsobovat. I přesto jsem ale přesvědčen, že podobnost není až tak náhodná. Neodvážuji se zpochybňovat Thomasovo autorství (obrazy nejsou signované), spíše uvažuji v širších souvislostech portrétního umění na dvoře Leopolda I. Kdyby obrazy doložitelně pocházely z valdštejnských sbírek v Třebíči, dokáži si představit, že by byly připsány Janu de Herdt. Kdyby byly ve sbírkách Kunsthistorisches Musea známy (a Herdtem signovány), tak kvalitní portrétní kompozice, jako je skupinový portrét z Bruselu či práce z Třebíče, jistě by se na nepřipsaná plátna pohlíželo odlišnou optikou. To samé ale platí také v českém prostředí. Na zámku Hrádek u Nechanic je dochován soubor šestnácti obrazů, portrétů v divadelních kostýmech z nichž šest je připisováno Janu Thomasovi nebo jeho okruhu.²⁴⁰ Vyberu-li opět dvě nejreprezentativnější kompozice tohoto souboru, *Podobiznu Karla V. Lotrinského v kostýmu Jásona z opery La Conquista del vello d'oro* (č. kat. 6.1.5.I) a *Předpokládanou podobiznu císařovny Eleonory II. Gonzagy v kostýmu Andromedy* (č. kat. 6.1.5.J), lze opět mluvit o podobnosti s Herdtovou malbou. Obě práce jsou nevelkých rozměrů, tentokrát malované na dřevěné desce a datované rokem 1668 (první uvedení opery ve dnech 12. a 14. července 1668).²⁴¹ Při bližším porovnání obou prací s třebíčskými či jaroměřickými

240 K hrádeckým portrétům více Martina Sošková, *Skupina portrétů v divadelních kostýmech ze zámku v Hrádku u Nechanic a jejich zasazení do kontextu portrait historié* (diplomová práce), FFUK Praha 2000.
- Martina Sošková, *Portréty v divadelních kostýmech ze zámku v Hrádku u Nechanic v kontextu portrait historié*, *Umění 2003*, 4, ÚDU AV ČR 2003, s. 292-305.

241 Sošková, *Portréty* (pozn. 240), s. 296.

realizacemi vynikne především velice podobné kompoziční citění malířů. Pro srovnání štětcového přednesu se můžeme poohlédnout také po kompozicích z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma. Kruh opět uzavírá postava Františka Augustina z Valdštejna, který byl osobně angažován na provedení opery a je dokonce zmíněn v závěru libreta.²⁴² Po dlouhou dobu byl také identifikován v jedné z jaroměřických desek.²⁴³ Znovu podotýkám, že se rozhodně nesnažím přepisovat atribuce Janu Thomasovi. Pouze upozorňuji na všeobecně známé vakuum umělecko-historického poznání malířství druhé poloviny sedmnáctého století ve střední Evropě a někdy velice povšechné atribuce.

6.1.6. Questenberské Jaroměřice nad Rokytnou

Nedaleko Třebíče, na zámku Jaroměřice nad Rokytnou, jsou dochována dvě plátna, která byla v tomto textu již několikrát zmíněna. V tomto případě považuji za důležité, podívat se blíže na historii bádání o těchto obrazech, především v druhé polovině minulého století. Prvně jsou v tomto období zmíněna Antonínem Jirkou v roce 1974.²⁴⁴ Jirka určuje kompozice jako portréty *Jana Antonína z Questenberka jako Merkura* a *Kateřiny z Questenberka jako Diany*. Oba pak udává pod jedním inventárním číslem 405 a jejich datování čte podle fragmentárně zachovaného nápisu jako 1686. Na Jirku

242 Ibidem, s. 297.

243 Sošková předpokládá v portrétu spíše Carla von Waldstein. Opírá se o podobu z grafického listu J.A.Bonera z Prioratovy knihy *Historia di Leopoldo Cesare*, viz Ibidem, s 297.

244 Antonín Jirka, *Obrazy na Jaroměřickém zámku*, in : Alois Plichta (ed.), *O životě a umění, listy z jaroměřické kroniky 1700 – 1752*, Jaroměřice nad Rokytnou 1974, s. 384.

o málo později navazuje Alois Plichta článkem v časopise Umění.²⁴⁵ Ten již uvádí dvě katalogová čísla, 405 a 406. Shodně s Jirkou konstatuje, že jde o obrazy s Merkurem a Dianou, totožnost portrétovaných, podobně jako přečtenou dataci ovšem zpochybňuje. Podoby údajně neodpovídají manželům Questenberkovým a datace nemusela být Jirkou bezpodmínečně správně čtena. Navrhuje vyčkat restaurace obou pláten. Ol'ga Kasajová uvádí ve své diplomové práci z roku 1981 víceméně stejné informace jako Jirka o sedm let dříve.²⁴⁶ Následuje více než desetiletá pomlka a až v roce 1994 vychází dvousvazková kniha Aloise Plichty *Jaroměřicko, Dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí*.²⁴⁷ Texty Plichtovy knihy vlastně ještě předcházejí jeho článku v časopise Umění a diplomové práci Ol'gy Kasajové, jelikož rukopis byl dokončen již roku 1980. Plichta se vydání své knihy nedočkal, zemřel v roce 1993. Zřejmě ovšem rukopis neustále doplňoval, neboť se v něm již objevuje připsání pláten Janu de Herdt. Respektive Plichta připisuje Herdtovy pouze *Portrét Jana Antonína jako Merkura, Portrét Kateřiny z Questenberka jako Diany* nahlíží jako práci zcela jiného malíře. Přeskočíme-li pro nás nyní netoliko důležité publikace, zastavme se u *Umění na Moravě a ve Slezsku* čtveřice autorů Ivo Krška, Zdeňka Kudělky, Miloše Stehlíka a Josefa Války²⁴⁸. Ivo Krsek zde pod kapitolou Malířství podává zkrácený výčet Herdtových děl, v němž krom třebečských realizací jmenuje také plátina z Jaroměřic. Je to opět *Jan Antonín z Questenberka jako Merkur a Kateřina*

245 Alois Plichta, Questenberkové a Jaroměřice n. Rok., *Umění 1980*, 2, XXVIII, ÚDU AV ČR 1980, s. 151 – 165.

246 Kasajová, *Jan* (pozn. 20)

247 Alois Plichta, *Jaroměřicko, Dějiny Jaroměřic nad Rokytnou a okolí I,II*, Třebíč 1994.

248 Krsek – Kudělka – Válka, *Umění* (pozn. 85)

z Questenberka jako Diana. Dataci přebírá od Jirky, tudíž 1686. V tomto případě se psal rok 1996. Od té doby nevznikla žádná publikace, která by jaroměřické kompozice podrobila podrobnějšímu zkoumání. Ve své postupové práci²⁴⁹ jsem si, ke škodě věci, nechal tato díla pro práci diplomovou. Lze tedy shrnout výše řečené: V Jaroměřicích nad Rokytnou by se měla nacházet dvě plátna, připisované Janu de Herdt. První, snad *Jan Antonín z Questenberka jako Merkur* s inventárním číslem 405 a druhé snad *Kateřina z Questenberka jako Diana* s inventárním číslem 406. Obě plátna datovaná rokem 1686. Na následujících řádcích hodlám některé z těchto recipročně předávaných faktů zpochybnit.

Ve sbírkách státního zámku Jaroměřice nad Rokytnou lze skutečně nalézt dvě plátna se starými inventárními čísly 405 (č. kat. 6.1.6.A) a 406 (č. kat. 6.1.6.B).²⁵⁰ Dejme přednost ženskému portrétu a podívejme se nejdříve co se skrývá pod starým inventárním číslem 406. Objevíme alegorický portrét mladé ženy v paruce. V pravé ruce svírá palmovou ratolest, levou má opřenu o veliký, obouruční meč. Modrá drapérie obepíná tělo a přes levé rameno a ruku spadá na zem. Pravou nohu má opřenu o dvojici knih, na nichž lze rozpoznat zbytky snad signatury a datace. Za touto dvojicí lze rozpoznat další, tentokrát rozevřenou knihu blíže neurčitelného obsahu. V levé spodní části kompozice se nachází koruna a žezlo. Nad tím vplétá andílek svou levou nohu a ruku do ozubeného, hřeby pobitého kola. Nad hlavou portrétované se vznáší dvojice

249 Kindl, *Život* (pozn. 1)

250 Nová inventární čísla jsou : pro 405 - JR06351, pro 406 - JR06352

andílků, opět s palmovými ratolestmi v rukou, pokládající ženě na hlavu vavřínové věnce. V levé části, nad rozevřenou knihou kvete bodláčí. Všechny tyto atributy se dají vztáhnout ke sv. Kateřině Alexandrijské. Rozlomené kolo s hřeby, ke kterému byla Kateřina uvázána a jež bylo na čtyřikrát bleskem rozlomeno. Korunka s žezlem jako odkaz na její královský původ, meč pak na hanebný konec života. Knihy v levé části kompozice odkazují na její patronát nad vzdělaností. Bodláčí je připomínkou těžkého lidského života, palmová ratolest a vavřínový věnec jsou obecnými znaky mučedníků. Chybí snad jen prsten, jakožto odznak nevěsty Kristovy. Není nejmenších pochyb, že máme před sebou alegorickou kompozici znázorňující ženu coby svatou Kateřinu. Důvod, proč byla portrétovaná po dlouhou dobu označována jako Diana mi není jasný. Snad tomu tak bylo dáno špatným stavem plátna před restaurováním, snad těžkostmi s dostupností obrazu pro podrobná bádání.²⁵¹ V současnosti je na inventární kartě obrazu přípisek „*práce neznámého malíře z roku 1731*“. Podoba je připisována Marii Antonii hraběnce z Questenberka, první ženě Jana Adama z Questenberka. Datace a v důsledku i totožnost portrétované se odvozuje od fragmentárně dochovaného nápisu na ořízce knihy. V inventární kartě je nápis přečten způsobemspons.... 1731 a vztažen tak na ikonografii sv. Kateřiny, kdy se na knihách, které drží Kateřina v ruce objevuje nápis *Ego me Christo sponsam tradidi [Odevzdala jsem se Kristu jako*

251 Bohužel se mi nepodařilo zjistit kdy bylo plátno restaurováno. Kastelán zámku Jaroměřice nad Rokytnou, Ing. Radim Petr, mě ubezpečil, že tomu tak rozhodně nebylo za uplynulých patnáct let. Těžkosti s přístupností Jaroměřické sbírky popisuje Karel Plichta v souvislosti s pátráním po realizacích malíře Jana Ulricha Mayra. Plichta : „*Autorovi, žel, bylo znemožněno, aby se jich [dalších Mayrových kompozicí] dopátral...*“ viz Plichta, *Jaroměřicko I* (pozn. 239), cit. s. 415.

nevěsta]. V tomto případě ale tuto verzi vylučuje již samotné umístění nápisu na ořízce. Spíše by byl umístěn na hřbetu knihy či rozevřených stránkách. Taktéž jsem přesvědčen, že nápis byl přečten mylně. Co se textu i domnělé datace týče. Podíváme-li se na detail (č. kat. detail I 6.1.6.B) a vezmeme-li k ruce dochovanou signaturu z některého Herdtova obrazu (č. kat. detail 6.2.3.A) lze i bez většího zapojení fantazie rekonstruovat malířovu signaturu. Taktéž důležitý letopočet, udávající rok, kdy bylo plátno namalováno není 1731 nýbrž 1673. V tomto případě lze číst letopočet vcelku jasně, neboť je na plátně patrná skvrna červené barvy, která plně překryla číslici 1 a zčásti číslici 6 (č. kat. detail II 6.1.6.B). Ocitáme se tedy opět v sedmnáctém století. Ne již v roce 1686, jak četl Jirka, nýbrž o třináct let dříve, v roce 1673. Tato datace se mi jeví být ze všech tří navrhaných nejpřijatelnější. Portrétovanou osobou je pak zcela bezpochyby manželka Jana Antonína z Questenberka, již zmiňovaná Kateřina, celým jménem Marie Kateřina z Questenberka, roz. von Stadel.²⁵² Toto připsání podporuje samotné jméno portrétované, sv. Kateřina Alexandrijská byla zajisté patronkou svobodné paní Marie Kateřiny von Stadel respektive z Questenberka. Navrhují tedy obraz nazývat *Marie Kateřina z Questenberka jako sv. Kateřina Alexandrijská* a datovat ho rokem 1673. Nejenže lze na obraze s trochou dobré vůle rozpoznat Herdtovu signaturu, jsou na něm znatelné i jasné odkazy na jiné malířovy práce. Kateřinin postoj, kdy má pravou nohu nakročenou, mírně pokrčenou a opřenou o dvojici knih společně s lehce

²⁵² Za poskytnutí rodokmenu Questenberků, podobně jako za velice vstřícné jednání při bádání v Jaroměřicích nad Rokytnou, patří mé díky p. Ing. Radimu Petrovi, kastelánu státního zámku Jaroměřice nad Rokytnou.

neproporčně velkým chodidlem, vytočeným do strany odpovídá pravé noze Armidině na obraze *Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy* (č. kat. 6.2.3.E) a v důsledku odpovídá také portrétním kompozicím z Třebíče. Jak *František Augustin z Valdštejna* (č. kat. 6.1.5.A), tak *neznámá šlechtična* (č. kat. 6.1.5.B) zde mají pravou nohu vyvýšenu. Herdt tento motiv v téměř totožné formě použije o jedenáct let později na signované kompozici *sv. Jan Evangelista na ostrově Patmu* (č. kat. 6.2.8.B). Taktéž v postavách andílků lze vidět jasné citace. Postavy interaktivních andílků začal ve větší míře do svých kompozic začleňovat Anthonis Van Dyck. Dosahoval tím oživení pláten a větší narativnosti, kdy již andílci nebyli používáni jen coby polostatický element malby, nýbrž jako přímý nositel a zprostředkovatel děje či jeho části. Jan de Herdt tento koncept přebírá doslova u kompozic z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma. Zde si někteří hrají, lelkují či se jen marnotratně těší z cenných šperků. Jiní jsou přímými účastníky děje, kdy podpírají raněného Tankréda či umírající Klorindu. V podobě Kupidů jsou pak neodmyslitelnou součástí milostného románu. Na portrétu z Jaroměřic je tato volnost připomenuta postavou andílka, vplétajícího bezděky svou levou nohu do ozubeného kola. Použitá barva inkarnátu, obličej a v neposlední řadě také postoj jasně odkazují ke zmiňovanému souboru obrazů z augustiniánského kláštera na Starém Brně. Rozpoznatelná je podobnost s andílkem, držícím ruku Armidinu, jež si princezna hodlá vbodnout do srdce na výjevu *Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy* (č. kat. 6.2.3.E) Dětské obličejy andílků, snášejících se shora k hlavě Marie Kateřiny

mají své vzory v tvářích na kompozici *Setkání Erminie s Tankrédem* (č. kat. 6.2.3.D). Bodláčí v levé části kompozice, stejně jako podobné postavy andílků, použije Herdt znovu o pět let později na znojenském výjevu *Adorace obrazu Panny Marie* (č. kat. 6.2.5). Zhodnotíme-li jednu z největších předností Herdtovy malby, čímž nepochybně bylo znázornění drahé matérie, ani zde se neodchýlíme od standardu, který malíř v této době držel. Šedostříbrné šaty se zlatým vyšíváním, na sukni lemované bordurou s vyšivkou s perlami a červenými a černými drahými kameny, jsou malířsky pojaty zdařile, ve zjednodušené formě opakují těžší šaty neznámé šlechtičny z Třebíče. Odlesky tmavě modré draperie, stáčeující se přes pravý bok a levé rameno na zem jsou malovány podobným způsobem jako na brněnském *Portrétu Jeana Ludvíka Raduita de Souches* (č. kat. 6.1.3.) či později na již zmiňovaném obraze z arcibiskupského paláce v Praze *Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmu* (č. kat. 6.2.8.B). V této části považuji za nezbytné vyjádřit se k Plichtovu tvrzení, že tvář Marie Kateřiny neodpovídá skutečné její podobě, známé z jiných portrétů.²⁵³ Upřesněme si nejdříve věk. Marie Kateřina se narodila roku 1641, v roce 1673 jí tedy bylo 32 let, čemuž odhadovaný věk portrétované odpovídá. V zámeckých sbírkách jsou dochována další dvě plátna, považovaná za portrét naší šlechtičny. První, oválný portrét s inventárním číslem JR06233a (č. kat. 6.1.6.B.I) je na inventární kartě datován do osmnáctého století bez udání autora. Plichta ho ovšem, podobně jako protějšek, znázorňující Jana Antonína z Questenberka (č. kat. 6.1.6.A.I), připisoval Johannu Ulrichu Mayrovi, který na zámku

²⁵³ Plichta, *Questenberkové* (pozn. 245), s. 154.

doložitelně v roce 1661 pobýval na pozvání Jana Antonína. Z toho důvodu byl obraz datován lety 1661 – 62.²⁵⁴ Ve skutečnosti ani jeden z obrazů neodpovídá Mayrovu ōuvre a navíc věkově odpovídá pouze portrét Marie Antonie, coby dvacetileté svobodné paní. Jan Antonín by měl být znázorněn coby osmadvacetiletý, na obraze se však jeví být minimálně o desetiletí starší. Lze se tudíž ptát, kdy vlastně obrazy vznikly a případně co pro ně bylo vzorem. V podobné situaci se ocitáme, hodnotíme-li další dvě protějškové podobizny Questenberského páru, skrývající se pod inventárními čísly JR05806a (č. kat. 6.1.6.B.II) a JR05809a (č. kat. 6.1.6.A.II)²⁵⁵. Bez dalších okolků postavme vedle těchto podobizen tu Herdtovu a pokusme se o srovnání. Dle mého názoru toto srovnání v případě podoby Marie Kateřiny bez problémů obstojí. Dlouhý úzký obličej s výrazným nosem, klenutým obočím a tmavýma, pronikavýma očima je jasným znakem, který tyto tři portrétní práce spojuje. V případě srovnání mužských podobizen jsme ale někde úplně jinde. U domnělého portrétu *Jana Antonína z Questenberka jako Merkura* si nejsme jisti ani datací ani totožností portrétovaného. Mladý muž atletické postavy s parukou na hlavě v mytologickém převleku za Merkura je k divákovi natočen levým bokem. Pravou rukou vytahuje ze zdobené torny psaní. Levou rukou tornu podpírá. Levá noha je v gestu nároku předsunuta vpřed. Oblečen je do mytologického červeno-modrého převleku s krajkovou tunikou. Obouvá římské sandále, tzv. caligae. Stojí na cestě, před stromem a krajinným výjevem s horskou atmosférou. U jeho

254 Ibidem, s. 153 – Plichta, *Jaroměřicko I* (pozn. 247), s. 415.

255 Obrazy jsou na inventárních kartách datovány do první poloviny osmnáctého století, bez udání autora.

pravé nohy leží okřídlená přilba – atribut Merkurův. Obraz rozhodně není protějškem k portétu Marie Kateřiny, to vyvrací jednak odlišné rozměry obrazu, jednak mytologické téma. Kdybychom ale i přesto datovaly obraz do první poloviny sedmdesátých let sedmnáctého století a snažili se o ztotožnění postavy na obraze se svobodným pánem Janem Antonínem z Questenberka, narazíme na zásadní překážku. Svobodný pán by totiž měl na obraze býti okolo čtyřiceti let stár. To lze v komparaci s dalšími dvěma portréty ze zámeckých sbírek rozhodně vyloučit. Osoba, zobrazená jako Merkur, působí dojmem mladíka, maximálně třicetiletého. Obraz není signován a chybí mi v něm jasné finesy Herdtova díla. Některé části jsou buďto přemalované či nepříliš dobře zvládnuté. Toto tvrzení dokládá nejvíce levé chodidlo s nepřírozně „vytrčenými“ prsty. Malíř obnažil chodidla svých postav na řadě obrazů, nikde však nevypadají takto křečovitě. Na druhou stranu ale lze s trochou dobré vůle rozeznat něco málo z Herdtova umění. Především je to opět důraz na materii, který se zde projevuje v krajkové tuniky a struktuře vyšívání tory a opasku. Barevnou kombinaci modré a červené barvy na oblečení postavy lze vysledovat až v Itálii²⁵⁶, na kompozicích z Osvobozeného Jeruzaléma²⁵⁷ či v arcibiskupském paláci v Praze.²⁵⁸ Do hnědavého mlžného oparu ponořené pozadí lze nalézt na Herdtových pracích po roce 1680²⁵⁹. Taktéž zde převažuje důraz na celé barevné plochy, který střídá místní barevnost a

256 Sv. Mořic poklekající před Pannou Marií (č. kat. 4.2.), Panna Marie uctívána sv. Antonínem Paduánským a sv. Valentinem (č.kat. 4.5.))

257 Smrtelně raněná Klorinda křtěná Tankrédem (č. kat. 6.2.3.B), Rinaldo a Armida v Armidině čarovné zahradě (č. kat. 6.2.3.C), Setkání Ermínie s Tankrédem (č. kat. 6.2.3.D)

258 Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmu (č. kat. 6.2.8.B)

259 Kristův Křest (č. kat. 6.2.7), Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmu (č. kat. 6.2.8.B), Sv. Jan Křtitel (č. kat.6.2.8.A)

detailní popisnost. V neposlední řadě je zde znatelně podobné kompoziční cítění, kdy jsou záměrně vynechány téměř všechny zbytečné asistující postavy a znázorněný je ponechán ve velké figuře naprosto dominujíc kompozici. Dle mého názoru je tudíž zbytečné nadobro vyřadit tento obraz ze souboru Herdtovy tvorby s poukazem na některé odlišnosti. Přece jen nelze dostatečně zmapovat všechny fáze umělecké tvorby Jana de Herdt. S odvoláním se na výše řečené navrhuji datovat portrét do osmdesátých let sedmnáctého století. Zbývá vyřešit otázku totožnosti portrétovaného. Podobně jako v případě třebečského ženského portrétu, navrhuji i zde uvádět *Portrét neznámého muže jako Merkura*. Domnívám se, že Jan de Herdt ani v jednom případě v Jaroměřicích nepobýval a obrazy maloval ve Vídni. V dochovaných archivních materiálech ani jednou nefiguruje jméno našeho umělce, ačkoli pro mnohé další je tu řada záznamů. Dokonce lze vyvodit, že druhý obraz byl pro jaroměřický zámek zakoupen v některém z vídeňských aukčních domů, obchod Jana Antonína s Forchoudty je prameně doložen.²⁶⁰ Závěrem si opět si shrňme výše řečené. V Jaroměřicích nad Rokytanou se nacházejí dva obrazy od Jana de Herdt. Prvním, u něhož není pochyb o autorství ani dataci je *Portrét Marie Kateřiny z Questenberka jako sv. Kateřiny Alexandrijské* (č. kat. 6.1.6.B) datovaný rokem 1673. Druhým, u něhož lze vznést námitky jak k atribuci, totožnosti portrétovaného, tak dataci, je *Portrét neznámého muže jako posla bohů Merkura* (č. kat. 6.1.6.A), snad datovatelný do osmdesátých let sedmnáctého století.

260 Slavíček, „SIBI (pozn. 36), s. 33.

6.1.7. Jan de Herdt a Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou

V přehledu pramenných materiálů, vztahujících se přímo k osobnosti Jana de Herdt, byl již na začátku tohoto textu zmíněn zápis, figurující v deníku křižovnického velmistra Jiřího Ignáce Pospíchala. Můžeme v něm nalézt krátkou vpisku, že se Pospíchal nechal 30. ledna 1680 portrétovat vídeňským malířem *de Hardym*.²⁶¹ Tento nově zjištěný a vůbec prvně prezentovaný nálezný vkládá malý pomyslný kousek do mozaiky s názvem Jan de Herdt. Propojuje totiž dvě osobnosti, bratry Valdštejnovi, z nichž jeden pobýval trvale ve Vídni a druhý v Praze. Nejdříve ale k obrazu, respektive zmínce o obrazu. Pospíchal : „*P. Dehardy malíř wydenský offeriroval se že mně contrfectovati chce, což bych já sice byl neučinil nežli jsouce on člověk divný kdybych byl odepřel, za affront by sobě to byl pokládal, a mně mezi Pany roznášel, protož dnes skoro celý den jsem strávil.*” Pomineme-li Pospíchalovu skromnost a Herdtovu ne zrovna v dobrém světle vylíčenou touhu Jiřího Ignáce portrétovat a rozhlédneme-li se po křižovnických sbírkách, nenajdeme bohužel obraz, který by bylo možno se záznamem bez námitek ztotožnit. Uvažujeme-li ale v širších souvislostech, přeci jen jednu práci nalezneme. *Portrét Jiřího Ignáce Pospíchala* (č. kat. 6.1.7), datovaný těsně před rok 1707 a připisovaný Janu Jiřímu Heinschovi.²⁶² Obraz je součástí souboru portrétů křižovnických velmistrů v kapitulní síni kláštera na Starém městě Pražském. Pospíchal zemřel roku 1699 a tudíž portrét vznikl až jako kryptoportrét o osm let

261 Detaily k deníku viz pozn. 24 - Josef Pošmourný, Deník (pozn. 24), s. 62

262 Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch* (kat. výst.), Praha 2006, s. 112, 113, č. kat. II/8.

později. Heinsch ovšem začal pro Křižovníky pracovat již v devadesátých letech sedmnáctého století.²⁶³ S Pospíchalem se tedy určitě znal osobně a mohl po jeho smrti podobu vcelku věrně zachytit. Zarážející je ovšem tvář portrétovaného, respektive věk, ve kterém by měl být Pospíchal Heinschem zachycen. Jiří Ignác se velmistrem stal až v roce 1694, ve věku šedesáti let (narozen 1634), čemuž tvář rozhodně neodpovídá. Zda si Heinsch mohl jeho tvář pamatovat z doby předchozí je otázkou, přijatelnější variantou se ale jeví, že buďto použil předlohy, či přemaloval starší Pospíchalův portrét. Předlohu by používal v případě, že by si již nebyl jist velmistrovým zjevem. Každopádně by tak ale vznikla lehce paradoxní situace, kdy by byl portrétovaný velmistr podobou dodatečně zasazen do doby, kdy úřad ještě nezastával. Méně schizofrenní se mi jeví alternativa, kdy byl starší obraz pouze upraven a byly domalovány velmistrovské atributy – klobouk, kříž a hermelínový plášť. Ať tak či tak, zde na scénu přichází Jan de Herdt. Lze se pouze dohadovat, zda byl autorem předlohy, kterou později použil Heinsch, či budeme-li ještě odvážnější, zda je Heinschův obraz přemalovaným Herdtovým. Podíváme-li se znovu na Pospíchalovu tvář, zapadne nám hledaný klíč do zámku. V roce 1680 bylo Pospíchalovi 46 let a tvář na portrétu tomuto věku odpovídá. Z deníkového záznamu lze vyčíst Pospíchalovu zdrženlivost k potřebě portrétního vyobrazení. Jeho deník ho představuje jako raně novověkého ekonoma, který poctivě zaznamenával každý utracený řádový florén. Lze se tudíž domnívat, že jakmile už jeden portrét měl,

²⁶³ Z tohoto období jsou dochovány dvě trojice lunetových obrazů s výjevy z legendy sv. Jana Nepomuckého, respektive sv. Anežky České.

považoval další za zbytečné hýření penězi. Přinejmenším do doby, kdy to vyžadovalo jeho společenské postavení, to znamená do roku 1694, kdy se stal velmistrem. Každopádně alespoň dle deníku nedal žádnému dalšímu malíři šanci, která se naskytla Herdtovi v roce 1680. Ze záznamů sice přímo nevyplývá, že byl obraz nakonec Herdtem dodán, lze to ovšem předpokládat spíše než opak. Již jsme viděli, že Jan de Herdt tvořil pro Františka Augustina z Valdštejna. Pohlédneme-li do osmdesátých let, nalezneme ve sbírkách pražského arcibiskupství dvojici obrazů signovanou J.D. Herdt F 1684 (*Sv. Jan Křtitel* (č. kat. 6.2.8.A) a *Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmu* (č. kat. 6.2.8.B)). Pražským arcibiskupem nebyl tehdy nikdo jiný než „Conte savio“ Jan Bedřich z Valdštejna (1644 - 1694), bratr Františka Augustina. Obrazy tedy s největší pravděpodobností vznikly na přímou objednávku pražského arcibiskupa. Lze tedy uvažovat, že byl Jan de Herdt uměnímilovnému arcibiskupovi doporučen bratrem, Františkem Augustinem a že byl jeho přáním k dispozici v Praze v osmdesátých letech sedmnáctého století? K vytvoření jasnějšího obrysu se nabízí další z mnoha úřadů, jež Jan Bedřich zastával. Až do své smrti byl totiž Velmistrem Rytířského rádu Křižovníků s červenou hvězdou. Pospíchal byl tedy jeho podřízeným a s Herdtem se mohl poprvé setkat na audienci u knížete. Nelze sice doložit, že by byl Jan v Praze ve Valdštejnových službách, z důvodu absence zmínek o jeho působení v knihách pražských malířských cechů, to lze ovšem předpokládat. Rozhodně ale tato epizoda nebyla v Herdtově životě nijak zásadní. Kompendium prací, které prokazatelně

vytvořil pro arcibiskupa, lze vztáhnout pouze na dva výše zmíněné obrazy. Odhaduji proto, že se v Praze dlouho nezdržel. Heinschův obraz nesnese přímého srovnání s žádným z Herdtových. Je malován velice hladkým rukopisem, který se u Jana v této podobě a míře nevyskytuje. Bylo již ovšem řečeno, že je to právě přelom sedmdesátých a osmdesátých let a také osmdesátá léta samotná, z nichž je známo žalostně málo prací, toliko potřebných k pochopení malířova portrétního ōuvre této doby.

6.2. Další tvorba Jana de Herdt ve střední Evropě

Tato kapitola je věnována ostatní tvorbě Jana de Herdt ve střední Evropě. Jedná se především o oltářní plátna a mytologické kompozice. Většina známých je dochována v moravském prostředí, což by na první pohled mohlo být pádným důkazem Herdtova moravského pobytu. Ani jedno z těchto děl si ovšem jeho přítomnost na místě dnešního uložení přímo nevynucuje. Je všeobecně známým a uznávaným faktem, že existovaly velice pevné vazby mezi moravskými městy a císařskou metropolí. Mecenáši, kteří si Herdtova díla objednávali, tak s jistou dávkou pravděpodobnosti činili ve Vídni. Připomeňme nejstarší pramen Herdtova pobytu ve střední Evropě, kterým je podpis na vídeňské svatební listině nizozemského malíře a zřejmého Herdtova přítele Hanuse de Jode a Elisabeth Gailletin z 8. ledna 1662 a postavme ho vedle nejmladšího, v předchozí kapitole

zmiňovaného záznamu z 30. ledna 1680, kdy v Praze maloval Jiřího Ignáce Pospíchala. Ani z jednoho předpokládaného místa pobytu (Vídeň, Morava, Praha) není ale dochován početnější soubor prací, který by přímo dokládal delší působnost či dokonce fungující malířskou dílnu. Herdtův dlouhodobý pobyt ve Vídni se mi jeví nejpříjemnějším především kvůli početné obci nizozemských umělců zde, dále přítomnosti jeho bratra, císařského zlatníka Fr. de Harde of Antorff a stejného dvorského postavení Janova.²⁶⁴ Kde jsou ovšem všechna ta plátna, která Herdt za tuto dobu namaloval? S největší pravděpodobností jsou některá nadobro ztracená, velká část jich visí nepřipsaných v depozitářích, na farách, v kláštorech či kostelích a některá, ač známá, jsou pro badatele jen těžko dostupná v soukromých sbírkách. Druhá polovina sedmnáctého století v malbě stále skýtá a ještě dlouho skýtat bude široké pole pro badatele. V případě vagantních umělců je to pak především detailní archivní průzkum, který má potenciál vnést do umělecko-historického poznání tohoto období nová fakta.

6.2.1. Antikvář, Žena počítající peníze, Alegorie chamtivosti

První známou realizací Herdtova vídeňského období je dvojice obrazů, namalovaná na počátku malířova pobytu. Jedná se o obrazy *Starožitník* (č. kat. 6.2.1.A) a *Žena počítající*

²⁶⁴ Jan je v administrativě firmy Forchoudt zmiňován jako malíř, malující pro samotného císaře. Zmiňováno v kapitole věnované pramenným materiálům k Herdtově osobě.

peníze (č. kat. 6.2.1.B)²⁶⁵; oba dnes ve sbírkách Staatliche Kunsthalle v Karlsruhe. Především na prvním obraze, znázorňujícím starého muže, obklopeného cennými předměty lze bezpečně rozpoznat Herdtův rukopis. Mistrná práce s materií drahých artefaktů a látek v kombinaci s velice kvalitním příkladem typizované figury dává obrazu rozměr, který musel být ve Vídni šedesátých let sedmnáctého století neokoukaným a především vysoce ceněným artiklem. Obraz je signován J: D: Herdt a datován rokem 1663. Koncepce obrazu vychází z benátské tradice portrétů sběratelů a humanistů (Tiziánův obraz Jacopa Strady, Lottův portrét Audrey Oddoniho ad.), která je v tomto případě obohacena o kvalitní residua nizozemského malířství, především důraz na detail či výběr charakterových typů a jejich čitelná gesta. Není zásadním problémem nalézt přímý vzor, ze kterého Herdt čerpal. Tím je bez jakéhokoli zaváhání *Portrét Lucase van Uffel* od Anthonise van Dycka (č. kat. 6.2.1.A.I). Lucas van Uffel byl bohatým nizozemským obchodníkem, žijícím v Benátkách. Muž na Herdtově obraze bude zřejmě jen typizovanou figurou, která ovšem v kombinaci s vystavenými předměty propůjčuje obrazu filosofické a morální konotace. Na obraze vidíme staršího muže s plnovousem, kterak sedě na židli prezentuje sbírku starožitností a drahých předmětů. Pravou ruku, držící mezi prsty cvikr, má opřenu o opěradlo židle. V levé drží stříbrem vykládanou pistolí. Červené šaty s kožešinou na límci jsou obšity zlatou nití. Před mužem na stole jsou rozloženy různé cennosti. Prsten, brož, náramek, dýka, meč, dalekohled,

²⁶⁵ Jan Lauts, *Katalog alter Meister bis 1800*, Karlsruhe 1966, vyobr. 189, 190, s. 142. - Thomas Döring (ed.), *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550 – 1750* (kat. výst.), Braunschweig 1993, vyobr. 60, 60a, s. 202, 203.

astroláb či slonovinová soška bakcha sedícího na sudu. Na polici nad deskou stolu je položena kniha a portrétní bysta. V této bystě rozpoznal Thomas Döring práci Georga Schweigera (1613 - 1690) z roku 1655. Portrétovaným není nikdo jiný než císař Ferdinand III.²⁶⁶ Prostor obrazu rozděluje těžká draperie. Na žlutnoucím papíře je nakreslena jižní krajina s kruhovým chrámem a věží. Zcela očividně máme před sebou malbu s odkazy na barokní kunstkomoru. Portrétní bysta napovídá, že inspiračním zdrojem pro některé předměty mohla snad být kunstkomora císařská. À propos, Jan de Herdt mohl mít již v roce 1663 do sbírek přístup, buď již z titulu dvorního malíře či prostřednictvím svého bratra, císařského zlatníka. Pendant tomuto obrazu tvoří kompozice *Žena počítající peníze* (č. kat. 6.2.1.B). V zrcadlově obrácené pozici vůči předchozímu plátnu zde pozorujeme ženu, která pod levou rukou ukrývá hromádku zlatých mincí a pravou rukou z jiné hromádky vybírá a počítá. Na nose má nasazen cvikr a s nedůvěřivým pohledem v očích hledí na diváka. Sedí na masivní, hřeby pobité židli, která je sama o sobě ověšena cennostmi a řetězy. Jednomu z nich dominuje velký klíč. Na stole před ní jsou porůznu rozesety zlaté mince, v přesně odpočítaném a vyrovnaném množství. Levé části obrazu dominuje stříbrná nádoba se sochou archanděla Michaela porážejícího ďábla. Nad ní stojí na polici monstrance a další cennosti. Prostor obrazu je opět rozdělen těžkou drapérií. Právě toto znázornění ještě více podporuje tvrzení, že se v tomto případě skutečně nejedná o portréty. Na prvním obraze drží muž v ruce pistoli, na druhém žena počítá peníze. V kombinaci s předměty, vyloženými na stole máme

²⁶⁶ Ibidem, s. 203. Bysta je dnes ve sbírkách Kunsthistorisches Musea ve Vídni.

před sebou moralizující kompozice s možností rozsáhlých alegorických výkladů. Já se omezím pouze na nejdůležitější z nich a sice na sošku Bakcha před mužem a archanděla Michaela před ženou. Snad jsou oba tyto zašifrovanými poukazy na pomíjivost lidského života a naprostou zbytečnost hromadění statků před Posledním soudem. Tím, že jsou pro obraz vybrány postavy dvou stárnoucích lidí, ještě podporuje důležitost Posledního soudu a zároveň upozorňuje na nebezpečí života, prožitého pouhým hromaděním bohatství ne ve smyslu lásky k umění, nýbrž skrze pistoli a počítání peněz jako pouhou hamižnost, chamtivost a požitkářství. Jak je tomu u každé generace, zajisté také mladý Leopoldův dvůr ve Vídni hleděl do budoucnosti a vysmíval se minulosti. Obraz takového ražení by byl příkladným vyjádřením těchto postojů. Zda byly obrazy součástí císařských sbírek, případně zda mohly dekorovat jednu z Leopoldových kunstkomor, se lze jen domýšlet. Každopádně jsou v roce 1691 doloženy ve sbírce markraběte Hermanna von Baden, který v osmdesátých letech zastával funkce důvěrníka, polního maršálka a ministra války císaře Leopolda.²⁶⁷

Typ ženské postavy z obrazu *Žena počítající peníze*, pak Herdtovi téměř o deset let později poslouží jako předloha pro další realizaci, tentokrát ji v téměř totožné podobě vmaluje do vícefikurální kompozice *Alegorie chamtivosti* (č. kat. 6.2.1.C), jež se dnes nachází ve sbírce na Kilkenny Castle v Irsku²⁶⁸. Tato kompozice je signována „J D Herdt F“ a datována

267 Kol. autorů, *Allgemeine deutsche Biographie* Bd. 12, Berlin 1880, s. 122.

268 Jane Fenlon, *The Ormonde Picture Collection*, Kilkenny 2001, vyobr. 27, pozn. 65, s. 101.

rokem 1672. S největší pravděpodobností obraz vznikl ve střední Evropě. Znárodnuje šest postav stojících či sedících u stolu, na kterém jsou rozmístěny mince, perly a další klenoty. V důsledku se jedná o alegorický obraz rodiny. Starší žena – matka sedí v pravé části kompozice, krom zdoobeného roucha naprosto věrně kopíruje podobu i držení těla ženy na obrazu z Karlsruhe. Mladá dívka za ní je oblečena v nákladných, zlatem vyšíváných šatech. V levé ruce drží vějíř, pravou má opřenu o matčino předloktí. Kolem krku má perlový náhrdelník. Vlasy sčesány dozadu, staženy zlatou čelenkou. Po její pravici u stolu sedí starší sestra. Mezi ukazováčkem a palcem pravé ruky svírá perlu, kterou se chystá přidat k dalším, již navléknutým na provázku v levé ruce. Na stole před ní jsou rozloženy další perly. Po její pravici stojí nejmladší sestra s rozměrnou, stříbrem vykládanou knihou v ruce. Za ní stojí poslední ženský člen rodiny, opět mladá dívka se zlatem a drahými kameny vykládaným pásem v rukou. Otec rodiny sedí u stolu, hlavu, pokrytou šedinami má otočenu k divákovy. V pravé ruce svírá cvikr, v levé prsten. Obraz byl dlouhou dobu považován za portrét zlatníka a jeho rodiny. Jane Fenlon ovšem,²⁶⁹ dle mého názoru správně, ztotožnila kompozici s alegorií lakomství. Samotná kompozice s moralizujícími konotacemi zapadá do vlámské tradice šestnáctého století, jak ji zobrazoval např. Quentin Massys. Obraz je dalším podstatným argumentem pro popření portrétního zaměření jednak obou výše zmiňovaných děl, jednak tohoto obrazu samotného. Časový rozdíl mezi realizacemi pláten činí devět let. Lze si tudíž jen stěží představit, že by malíř použil totožné

269 Ibidem.

tváře portrétované, stejně jako totožného gesta. Taktéž, tváře mladých dívek se jedna od druhé liší pouze nepatrně. Tuto podobnost nelze vysvětlit argumentem příbuzenských vztahů, ani jedna z tváří nenese výraznější portrétní rysy. Drahé látky ošacení, společně se zlatem, drahokamy, perlami a zlatými mincemi v kombinaci s gesty a pohledy zobrazených nechávají tušit, že se v tomto případě skutečně jedná o alegorickou kompozici. Lakomství či chamtivost jsou nejpravděpodobnějšími z nich. Podobně jako v případě kompozic z Karlsruhe, i zde divákovi plyne morální ponaučení. Nepromarnit život hromaděním bohatství a varování se před lakotou. Dívka, navlékající perly na šňůru, jakoby pomyslně odpočítávala léta, zbytečně strávená nad blyštivým bohatstvím. Rozhodně je ve věku, kdy by již mohla mít rodinu vlastní. Provenience obrazu se dá vystopovat pouze k roku 1875, kdy se nachází v záznamech Ormondské sbírky v Kilkenny.²⁷⁰

6.2.2. Ztracené brněnské realizace, kresba z Groot Kasteel v Loppemu, kresby z Musea Narodoweho ve Varšavě

Dílem následujícím v chronologickém výčtu Herdtových známých realizací by měl být obraz *Sv. Jakuba bojujícího se Saracény*, jež se nacházel v kostele sv. Jakuba v Brně. Již bylo několikrát zmíněno, že obraz byl ztracen, a to zřejmě někdy ve třicátých letech devatenáctého století, a pro dnešní poznání je tudíž neznámý. Jediné údaje o jeho podobě jsme

²⁷⁰ záznam *Burgomaster and Family*, katalog r. 1865, č. 68, *A Family Group, seated at a table*, 17th Century, Dutch school, MRL č.110, cit dle Fenlon, *The Ormonde* (pozn. 167), s.101.

schopni vyčíst z poznámek Ondřeje Schweigla²⁷¹ a Jana Petra Cerroniho²⁷². Schweigl oceňuje jeho kresbu; lidské postavy charakterizuje jako teplé, vřelé; kolorit jako přírodní (natirliches) a krvavý (blutig); vzduch je nečistý (schmutziges), plný par (dampfíges), málo optický (wenig optisches). Při svém líčení se zřejmě až příliš nechal strhnout válečnou vřavou výjevu, a proto použil termíny jako krvavý či nečistý. O něco málo zdrženlivější jsou slova Cerroniho, který hned v úvodu jmenuje Jana de Herdt jako vynikajícího (trefflich) nizozemského malíře. Při hodnocení obrazu pak oceňuje jeho výstavbu a na druhou stranu kritizuje až příliš dusné či mdlé (dumpflicht) zpracování ovzduší. Nic více o obraze nevíme. Vcelku jasnou představu o jeho kompozici si můžeme udělat ze zachované kresebné skici k tomuto obrazu, která se nachází ve sbírce nadace Jean van Caloen na Groot Kasteel v belgickém Loppemu (č. kat. 6.2.2.A). Již letmým pohledem na kresbu můžeme vytušit jak obraz vypadal. Jednalo se o kompozičně živý a vyvážený výjev, znázorňující zjevení světce, sv. Jakuba v bitvě o Clavijo, ve které se roku 930 utkala vojska krále Ramiréze Kastilského se Saracény. Sv. Jakub se dle legendy v předvečer bitvy králi zjevil ve snu se slibem vítězství. V den bitvy se pak skutečně na bojišti objevil a sedlající bílého koně vedl královské vojsko k vítězství. Právě okamžik zjevení světce máme na kresbě vyobrazen. Ústřední dvojice bojujících postav je obklopena válečnou vřavou. Král, již bez koně, klečící na protivníkovi uprostřed prvního plánu kompozice, hledí na svaté zjevení zakrýváje si zrak. Sv. Jakub pádící na svém koni

271 Schweigl, *Abhaltung* (pozn. 32).

272 Cerroni, *Skizze* (pozn. 41).

do víru bitvy je umístěn nad ostatními postavami a je tak zdůrazněno jeho mystické zjevení. Na kresbě kompozičně ustupuje do pozadí, lze si ovšem představit, že na obraze byl vedle bojujícího krále Ramireze nejdůležitějším místem kompozice. Barevně a světelně jistě Jan de Herdt dostatečně zdůraznil jeho mystické sestoupení do centra prašného bitevního výjevu. Je obrovská škoda, že je obraz ztracený, jelikož by byl s určitostí Herdtovou nejživější známou kompozicí. Když se vrátíme zpět ke kresbě, zjišťujeme, že je pouze signována a nikoli datována, nelze tedy s jistotou určit rok jejího vzniku. Od Cerroniho víme, že výjev sv. Jakuba byl signován i datován, přičemž datem jeho vzniku byl rok 1666. Toto datum lze tedy s největší pravděpodobností brát jako termín ad quem vzniku kresby. Kresba by tak zapadala do kompendia kreseb zachovaných v Muzeu Narodowem ve Varšavě. Všechny tyto jsou vyhotoveny perem v hnědavých tónech, povšechně vlhčené stětcem. Varšavská kolekce byla součástí slezského alba *Dessins Originaux*, jež se v devatenáctém století nacházela v Městské knihovně ve Vratislavi. Kresbám se podrobněji v devatenáctém století věnoval Alwin Schultz²⁷³, který uvádí, že sbírka byla poskládána dohromady slezským sběratelem v první polovině osmnáctého století. Buď koupil celé kompendium najednou, nebo, a to se mi zdá méně pravděpodobné, ho poskládal jednotlivými nákupy. Kresebná studie z Belgie mu nějakým způsobem unikla. Starší provenienci ani rok získání kresby pro belgickou nadaci se mi bohužel nepodařilo zjistit. Kolekce varšavských

²⁷³Alwin Schultz, Die Sammlung von Handzeichnungen in der Breslauer Stadtbibliothek, *Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit*, XXIV, č. 5, 1877.

kreseb obsahuje devět kompozic, a to *Ukřižování* (č. kat. 6.2.2.B); *Bičování* (č. kat. 6.2.2.C); *Umučení sv. Anežky Římské, zázrak s pláštěm* (č. kat. 6.2.2.D); *Umučení světice, snad sv. Anežky Římské (?)* (č. kat. 6.2.2.E); *Svatý biskup živený ptáky či Prorok Eliáš?* (č. kat. 6.2.2.F); *Stětí sv. biskupa* (č. kat. 6.2.2.G); *Sv. Anna Samatřetí se sv. Josefem a sv. Jáchymem* (č. kat. 6.2.2.H); *sv. Anna Samatřetí* (č. kat. 6.2.2.I) a *Kristův křest* (č. kat. 6.2.2.J). Tyto kresby lze považovat za přípravné kompoziční studie ke dnes ztraceným obrazům. Výjimku tvoří kompozice *Ukřižování*, *Bičování* a *Kristův křest*. Tyto tři kresby mají totiž své dochované protějšky v médiu malby. *Ukřižování* ve stejnojmenné kompozici se nachází ve farním kostele v rakouském Paubnekirchen (č. kat. 6.2.4.B), *Bičování* v kolegiátním kostele ve Waldhausenu (č. kat. 6.2.4.A) a *Kristův křest* v kompozici z Muzea Vysočiny v Třebíči (č. kat. 6.2.7). O všech obrazech bude ještě samostatně pojednáno. Jelikož jsme tento odstavec započali jednou Herdtovou ztracenou brněnskou realizací, nelze nezmínit další dvě, uváděné v kontextu Brna a dnes bohužel taktéž ztracené. Jedná se o obrazy *Kristův zázrak u rybníka Bethesda* a *Nanebevzetí Panny Marie*. První kompozice se dle Cerroniho rukopisu nacházela v brněnské kartouze (Karthause). Díky Hawlikovi²⁷⁴, který ho vzpomíná naposledy, víme, že zde byla ve vlastnictví uměnímilovného preláta Athanase Gottfrieda a poté přešla koupí do vlastnictví brněnského sběratele Jana Nepomuka Klenovského. Jeho pozůstalostní spis ale bohužel neobsahuje informace o obrazech či jiných uměleckých

274 Hawlik, *Zur Geschichte* (pozn. 39).

předmětech.²⁷⁵ Kartouzou bude s největší pravděpodobností myšlen brněnský klášter na Králově Poli. Co se s obrazem dělo po jeho zakoupení Klenovským je ovšem i nadále záhadou. Druhá kompozice, *Nanebevzetí Panny Marie*, se údajně ještě v Cerroniho době měla nacházet nad oratoří kostela sv. Jakuba v Brně a měla být velkých rozměrů. Kromě Cerroniho tuto realizaci nikdo jiný nezmiňuje. S největší pravděpodobností tedy byla vůbec první Herdtovou pohřešovanou. Zřejmě vznikla ve stejné době, kdy pro tentýž kostel Herdt maloval výjev Sv. Jakuba bojujícího se Saracény, tedy v roce 1666. Zůstává otázkou, zda obrazy dokazují Herdtovu přítomnost v Brně. Domnívám se, že ne bezpodmínečně.

Kresby vykazují společné znaky. Perokresba je jistá, rukopis expresivní. Vlhčením si umělec rozvrhuje prostor a světlo. Výše bylo řečeno, že k některým kresbám lze najít protějšky v oleji. O některých lze díky kresbám přemýšlet jako o protějškových či spíše objednaných společně. *Bičování* je téměř shodných rozměrů jako *Ukřižování*.²⁷⁶ Obě plátna byla tedy zřejmě objednána najednou, v roce 1668 (dochované signatury s datací), pro kolegiální kostel ve Waldhausenu. Kresby je pak tudíž možno datovat rokem 1667, případně 1668. Téměř totožného formátu, avšak odlišné orientace je kresba znázorňující *Umučení světice, snad sv. Anežky Římské*.²⁷⁷ Výjev určila Anna Kozak srovnáním s ikonograficky jasnějším *Umučením sv. Anežky Římské, zázrakem s pláštěm*.²⁷⁸

275 AMB, sign. ARA, č. 2742 (9.9. 1806), cit. dle Slavíček, „SIBI (pozn. 36), s. 62

276 Bičování 301x198 mm, Ukřižování 302x199mm

277 Umučení světice, snad sv. Anežky (?) 200x305mm

278 Kozak, *Jan* (pozn. 37).

Domnívám se, že je výjev určen správně. Světice je zde přiváděna k popravčí četě. Za křovím se skrývá mužská postava, snad syn městského prefekta Symfronia, který zahořev nezvladatelnou láskou k Anežce a odmítnut, stal se hlavním strůjcem jejího trpkého osudu. Výjevu přihlíží beránek, odkaz na slib, který mladá Anežka dala Ježíši Kristu. Beránek je také jedním z atributů římské světice. Z nebe na zem slétá andílek s věncem a palmovou ratolestí v ruce. Postava staršího muže před popravčí četou bude snad soudce Aspasius, který Anežku pro pobuřování a urážku římských bohů odsoudil k smrti. Kresbu za současného stavu poznání nelze blíže datovat. Jediné, nad čím se lze zamýšlet, je příbuznost s druhým výjevem z martýria sv. Anežky. Snad měly (či někde stále mají) obě práce svůj protějšek v oleji, snad tvořily součást cyklu výjevů ze života světice. *Umučení sv. Anežky, zázrak s pláštěm* je prací kompozičně jednodušší, omezenou pouze na nejzákladnější figury dvou pochopů, Anežky a dvou andělů. Kresba zobrazuje scénu, ve které měla být Anežka zostuzena svléknutím před římským davem. Podívaná se ovšem nekonala. Dle jedné verze zakryly obnažené tělo Anežčiny vlasy, podle jiné pak přispěchal světici na pomoc anděl s bílým pláštěm. Další dvojicí výjevů je *Sv. Biskup krměný ptáky či Prorok Eliáš?* a *Stětí sv. Biskupa*. Obě práce jsou opět téměř totožných rozměrů.²⁷⁹ Tváře jsou taktéž totožné. V neposlední řadě i kompoziční rozvržení výjevů je podobné. V tomto případě si můžeme být téměř jisti, že kresby vznikaly bezprostředně po sobě a mají-li protějšky v oleji, byly oba tyto určeny pro jednoho objednavatele. Z jiného úhlu pohledu pak

²⁷⁹ Sv. Biskup krměný ptáky či Prorok Eliáš? 153x202mm, Stětí sv. Biskupa 148x200mm.

musíme nahlížet kresby *Sv. Anna Samatřetí se sv. Josefem a sv. Jáchymem* a zjednodušenou verzi téhož, *Sv. Annu Samotřetí*. Tentokrát nespojují kresby shodné rozměry²⁸⁰, nýbrž téměř totožné kompozice, respektive druhá zmiňovaná je jednodušší verzí první, bez asistujících postav sv. Josefa a Jáchyma. O první se dá uvažovat jako o přímé studii k oltářnímu plátnu, jelikož je kresba uzpůsobena kompozici zamýšleného obrazu. Je signována, bohužel však nedatována. Kresba *Křest Krista* je již zmiňovaným vzorem pro třebíčskou realizaci totožného výjevu (č. kat. 6.2.7). Ačkoli není signována ani datována, není o jejím autorství pochyb. Správné datování je ovšem složitějším problémem. Odvážím se tvrdit, že kresba je o mnoho kvalitnější než její protějšek. Snad vznikla dříve. Původně mohla být studií ke dnes neznámému obrazu, který Herdt v roce 1681 volně zkopíroval. Při pohledu na kvality třebíčské kompozice se nabízí otázka, zda malba dokonce nepochází ze štětce Herdtova žáka s finálními mistrovskými úpravami. Zakázka pro měšťanskou rodinu Svobodovu z Třebíče zřejmě nepatřila mezi nejexkluzivnější, které se Herdtovi nabízely a konečný výsledek je toho příkladem. Kompozičně je kresba vydařenější, přednes je expresivnější, roucha nařasenější a prostor volnější.

6.2.3. Kompozice z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma

Od kreseb se přesuňme zpět k plátnům. Píše se rok 1667 a Jan de Herdt pracuje na jedné ze svých nejkvalitnějších

²⁸⁰ Sv. Anna Samatřetí se sv. Josefem a sv. Jáchymem 246x190mm, Sv. Anna Samatřetí 160x110mm.

zakázek, a sice sérii kompozic čerpajících z epické básně italského renesančního poety *Torquata Tassa* (1544-1595). Tassovo dílo *Osvobozený Jeruzalém* či v originále *Gerusalemme liberata* začalo v neautorizovaných kopiích vycházet již v letech 1575-6, ovšem proti přání autora. Tasso se, ačkoli ochromen nemocí a záchvaty nepřítomnosti, snažil vytvořit ze svého největšího díla svou konečnou, didaktickou práci. Léta 1578-1586 strávil z popudu vévody Alfonsa d'Este v nemocnici. Korektoři inkvizice ho donutili upravit milostné scény básně, což ho vedlo k začlenění alegorických interpretací do prvního autorizovaného vydání v roce 1581 a posléze k odstranění a přepsání částí příběhu publikovaného pod novým názvem *Podmaněný Jeruzalém*, v originále *Gerusalemme conquistata* v roce 1593.²⁸¹

Tassova poezie byla velice populární již za jeho života v druhé polovině šestnáctého století. Ve století následujícím a ještě i osmnáctém její poetický milostný příběh lákal řadu umělců, na poli výtvarného umění především malířů, kteří Tassovu veršovanému vyprávění dávali vizuální formu. Z témat si vybírali především ty milostnou zápletkou podbarvené. Některé scény se znovu a znovu opakovaly. Výjev Rinaldo a Armida maloval již Ludovico Carracci v roce 1593, jeho bratr Annibale 1602, dále Domenichino 1617-20, Pietro da Cortona 1623, Guercino 1621-23, Poussin 1625, Van Dyck 1628-31, Vouet 1631, Boucher 1734, Giambattista Tiepolo 1750-55. Kompozici Erminia mezi pastýři Domenichino v roce 1620, v tom samém roce také Guercino, Lanfranco 1633-4, posléze

281 Denis Looney, heslo Tasso, Torquato, in Jane Turner, *The dictionary of Art* 30, London 1996, s. 258.

Giordano a v devatenáctém století Delacroix (1859). Tancreda a Clorindu Jacopo a Domenico Tintorettovi roku 1598, Ambroise Duboise 1595, Giovanni Antonio Baruffaldi 1781-1832, Friedrich Overbeck 1819-27 a nakonec Tancreda a Erminii malovali Guercino 1619, Poussin 1636-7 a Giovanni Antonio Guardi 1750-55. Jenom málokterý malíř se nechal inspirovat jinou než milostnou pasáží této rozsáhlé básně. Jedním z nich byl Lodovico Cigoli, který vymaloval válečné běsnění křižáků při obléhání Jeruzaléma. Vedle obrazů vznikla také řada ilustrovaných vydání, z nichž pět mělo zásadní význam pro výtvarné umění. Roku 1590 a znovu v roce 1614 a 1617 v Janově s ilustracemi Bernarda Castella, dále v Římě roku 1620 a 1627 s ilustracemi Antonia Tempesty. V roce 1625 v Benátkách s ilustracemi Giacoma a Francesca Valegiů a Odoarda Fialettiho. Německy vyšla sbírka poprvé ve Frankfurtu, překladem Gottfrieda von Bulljon s ilustracemi z dílny Matthaeuse Meriana staršího. K těm nejkvalitnějším, které ovšem nemohly žádným způsobem ovlivnit umělce sedmnáctého století, patří roku 1745 v Benátkách vydaná dvousvazková kniha ilustrovaná Giambattistou Albrizzim a Giovannim Battistou Piazzettou a konečně opět v Benátkách roku 1760-61 vydaná kniha s rytinami Giacoma de Leonardis²⁸²

Ve výčtu jmen je na první pohled znatelná převaha italských, francouzských či německých umělců. Důvod je jednoduchý a byl zde již několikrát přetřásán. Protireformační posttridentské regule, v Nizozemí uplatňované s daleko větší razancí než v Itálii či Francii, na dlouhou dobu znesnadnily přebírání takovýchto milostných témat na pozadí křesťanského

282 Ibidem.

mučednictví. Snad vůbec prvním nizozemským malířem, který toto téma maloval, nebyl nikdo jiný než Anthonis Van Dyck. V rozmezí let 1628 až 1631 namaloval hned dvě kompozice pastorálních scén. První čerpala z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma a druhá byla inspirována příběhem Giovanna Battisty Guariniho *Il Pastor Fido*²⁸³. Obě díla byla zhotovena pro místokrále Holandska, Frederika Hendrika Oranžsko-Nassavského. Ve stejném časovém období namaloval ještě další verzi prvního výjevu *Rinaldo a Armida*, tentokrát pro anglického panovníka Karla I.

Vraťme se však k inspiraci Jana de Herdt. Pro něj byly nejspíše nejdůležitějším vzorem rytiny dle návrhu Bernarda Castella, jejichž ikonografický rozvrh byl víceméně opakován po celé sedmnácté století a samozřejmě odkaz Anthonise van Dycka ve formě dvou dochovaných (a v grafice šířených) výjevů (č. kat. 6.2.3.C.II a č. kat. 6.2.3.C.III). Děj příběhu se odehrává ve dvanáctém století a jeho ústředním motivem jsou milostné vztahy na pozadí osvobození Jeruzaléma křižáky. Dějově první kompozicí je *Erminia mezi pastýři* (č. kat. 6.2.3.A) (*Gerusalemme liberata* VII, 3 – 22) z Kunsthistorisches Musea ve Vídni. Výjev předchází brněnskou realizaci *Setkání Erminie s Tankrédem* (č. kat. 6.2.3.D). Erminia byla dcerou saracénského krále, hájícího Jeruzalém. Po dlouhém a vyčerpávajícím obléhání se barbar z jeho družiny, zvaný Argant rozhodne vyzvat některého z rytířů kříže na souboj před

283 Z tohoto příběhu Van Dyck namaloval výjev *Amarillis a Mirtillo* (Pommersfelden, sbírka hraběte Schönborna) více viz Jan van Gelder, *Pastor Fido-voorstelingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, *Oud Holland*, 92, 1928, s. 1-15, 200-209, cit. dle Vlieghe, *Flemish* (pozn. 95), s. 66.

Jeruzalémskými branami. Výzvu přijímá Tankréd a začíná boj. Toto je okamžik dvojího milostného vzplanutí. Tankréd se zamiluje do Klorindy, která s tisícem ozbrojenců vyčkává opodál souboje a Ermínia, sledující zápolení z hradeb, neodolá kouzlu Tankrédově a podruhé, tentokráte však osudově mu propadne. Souboj končí nerozhodně, jeho účastníci jsou dáni do péče ošetřovatelů. V tuto chvíli nastává čas pro Erminii. Hnána láskou, převlékne se do Klorindina brnění a v tomto přestrojení se společně se služkou a zbrojnošem vydá do křižáckého tábora s nabídkou péče o Tankréda. Je však odhalena a pronásledována. Tato událost se donese až k uším odpočívajícího Tankréda, který uvěřiv, že se jedná o Klorindu ihned zapomene na zranění a vsedne na koně. Už tak dost zamotaný milostný trojúhelník se ještě více komplikuje. Tankréd zabloudí a dostane se do Armidina zajetí. Erminia je po vyčerpávajícím nočním útěku vyrušena pastýřskou písní a píšťalou. Sleduje zvuky a nalézá starého pastýře pletoucího koše a jeho dítko jemu pro potěšení zpívající a na flétnu hrající. V prvním okamžiku jsou pastýři smrtelně vystrašeni Erminií v plné zbroji a s oštěpem v ruce, princezna je ovšem upokojí a obě strany počnou vyprávění svých životních osudů a strastí.

*(...) Zatímco pláče, nářek ňadra tísní,
jasný zvuk náhle v uši vniká jí.
Zdá se, že je to zpěv pastýřských písní
sladěný s hlasem lesních šalmají.
Vstane a jde – stopa se k stopě tísní -*

*vidí kmeta, kde stíny splývají,
jak poblíž stáda koše z proutí splétá
a zpěv tří chlapců v sluch mu pozalétá.*

*Když spatřili ji v neobvyklé zbroji,
tu se jí všichni k smrti vyděsili.
Ta je však zdraví, sladce upokojí,
zlatý vlas, oči odhalí v tu chvíli :
„Dál následujte šťastnou sudbu svoji
svou krásnou prací, lidé nebi milí,
vždyť tato zbroj nenese boj a zmatky
vašim dílům a vašim zpěvům sladkým (...)²⁸⁴*

Jan de Herdt v tomto případě zredukoval výpravný výjev Bernarda Castella (č. kat. 6.2.3.A.I) na jeho jednu část. Pro svou kompozici si vybral okamžik překvapení pastýřů bojovně oblečenou Erminií (Castello znázorňuje již děj následující, diskusi mezi Erminií a starým pastýřem). Příběh se odehrává před pastýřskou chalupou. Hlavními aktéry jsou Erminia, oblečená v Klorindino brnění a v ruce třímající oštěp, naproti ní pak starý kmet vytržený od své činnosti spočívající v pletení košů. Mezi oběma postavami se v druhém plánu nacházejí tři vystrašené děti. Po starcově pravici dokresluje idylu bukolického výjevu kráva s dvěma telaty a ležící ovce. Také v tomto případě lze nalézt kompozici, kterou lze považovat za inspirační zdroj, se kterým byl malíř zajisté obeznámen. Již

²⁸⁴ Torquatto Tasso, *Osvobozený Jeruzalém ve vyprávění a výběru Alfreda Giulianiho*, překlad Jaroslav Pokorný, Praha 1980, cit. s. 110, 113.

Günter Heinz hledal vliv u Bernarda Strozziho a jeho malby na stejné téma.²⁸⁵ Trochu teatrální odění Erminie společně s podobou starce a jeho dítek skutečně odkazují do Benátek první poloviny sedmnáctého století. Taktéž kontrast mezi Erminií a starým kmetem, jejím vojenským vzezřením a jeho stařeckou spokojeností, moudrostí a duševní harmonií, obě kompozice spojuje. Aby ne, Tasso Erminii na několik dalších momentů dovolí uvažovat o světě a lásce daleko od obleženého Jeruzaléma, s pastýřskou holí v ruce.

Další kompozice a další milostný vztah, *Smrtelně raněná Klorinda křtěná Tankrédem* (č. kat. 6.2.3.B) (XII, 65 – 69), je také příběhem nešťastné lásky. Tankréda jsme opustili v momentě, kdy padl do zajetí Armidina a zmeškal tak další domluvené měření sil s Argantem. Po nalezení Rinaldova zakrváceného pláště a kusů jeho zbroje padne na křižácké ležení smutek a stín falešných pomluv. Daleko horším ovšem bude spojený útok vyhnaného sultána Solimana s podporou Jeruzalémské hotovosti krále Aladina, jež se křižákům podaří odrazit pouze s pomocí archanděla Michaela a padesáti jezdců z Armidina zajetí, mezi nimi Tankréda. Ti se ze zajetí dostali díky Rinaldově odvaze. Stovkou ozbrojenců byli odváděni jako rukojmí pána z Damašku. Rinald se vrhl na stráž a svým heroickým chováním inspiroval k odporu i ostatní. Zvítězili, pobrali zbraně a právě včas vyrazili zpět do křižáckého tábora. Po vítězné bitvě se připravuje frontální útok na nedobytné město, ve kterém má, vedle odvahy dobyvatelů, hrát

²⁸⁵ Heinz, Studien (pozn. 66).

rozhodující roli obléhací věž. Po prvním neúspěšném dni obléhání se křižáci stáhnou do tábora. V další části příběhu hraje hlavní roli Klorinda. Byla dcerou černé pohanské královny uctívající křesťanského světce sv. Jiří, která poté, co se jí narodila bílá dcera, uvěřila v boží zázrak a ze strachu ze msty svého manžela, černého krále Serapa ji svěřila muslimskému sluhovi Arsetovi k vychování dle křesťanských obyčejů. Sluha ovšem slib porušil, mladou princeznu vychoval jako pohanku a naučil ji boji se zbraní. Na Jeruzalém padá tma a v muslimském táboře se připravuje lest, která má křižáky zbavit hlavní výhody, vysoké obléhací věže. Klorinda vymyslí plán na její podpálení. Arset, strachující se o dívčin život a svůj osud, prozradí celou historii jejího života. Couvnout už ovšem nelze. Oblečena do černého šatu vydává se po boku Arganta do křižáckého tábora. Využijí zmatků v křižáckém táboře a zapálí obléhací věž. Věž se hroutí, maskovaní útočníci prchají k Jeruzalému. Argantovi se podaří dostat za bránu, Klorindě se brána zavře před očima. Léčkou se vmísí mezi křesťanské bojovníky a splyne s nimi nepoznána. Jediného Tankréda neoklame. Ten se ujme pronásledování s touhou pomstít smrt svých spolubojovníků. Strhne se krátká bitka, ve které Tankréd neznámého bojovníka probodne mečem. Z posledních sil ho, stále ještě přilbicí maskovaná Klorinda, poprosí o křest. Tankréd v nedalekém prameni nabere vodu, sejme smrtelně raněnému protivníkovi přilbu a prozře. Protivníkem mu nebyl muž, nýbrž žena. K tomu všemu žena, do které se před několika dny zamiloval. Šokovaný Tankréd provede křest a s bohem smířená Klorinda mu zemře v náručí.

*(...) Zatímco klesá, na rtech v beznaději
poslední slova hlas jí rozechvěje,
ta slova, jež duch nový diktuje jí,
svatý duch víry, lásky, naděje :
Bůh dal jí ctnosti, jež nechtěla v žití,
a těm teď v smrti děvečkou má býti*

*„Tys zvítězil, odpusť a soucit měj
ne s tělem, to již nemá žádný strach,
však s duší, za ni modli se a dej
mi svátost křtu, jež smyje vin mých prach!“
Sladkost těch slov, tělesná beznaděj,
zachvívají mu srdcem v útrobách,
sestoupí v ně a všecken hněv tam zháší
a ponoukají mužné oči k pláči.*

*Že nedaleko odtud pramenil
zurčící ručej v boku skály skryt,
běžel k němu a přílbu naplnil,
vrátil se, zbožnou službu vyplnit.
Ruka se chvěla, když se pokusil
neznámé dosud sejmout z čela kryt.
Spatřil ji. Poznal. Němé shledání!
Jak strašný podhled! Jaké poznání!*

*Dosud však žije. Všecky zbylé síly
v tom okamžiku k stráži srdce sbírá.*

*Tajíc trýzeň, obrátí se v té chvíli
pro křest k tomu, pod jehož mečem zmírá.
Formule svaté obřad naplnily,
tvář změněná v úsměvu k nebi zírám,
jako by řekla – v srdci jas a víru :
„Ráj otvírá se! Odcházím tam v míru!“ (...)²⁸⁶*

Jan de Herdt si pro svou kompozici vybral poslední chvíle Klorindina života. Kompozičně živé a dobře zvládnuté scéně dominují postavy Tankréda a Klorindy. Klorinda sedí na zemi, z hrudi jí vytéká pramínek krve, pravou rukou drží Tankréda, který jí svou levou rukou, zdvihnutou nad dívčinu hlavu, vylévá z přilbice vodu do vlasů ve znamení křtu. Na pravé straně kompozice ústřední dvojici asistují tři andělci, symboly Klorindina obrácení na pravou víru a zároveň její průvodci do království nebeského. Na levé straně pak v malém průhledu zuří bitva o Jeruzalém. Před jeho branami hoří Klorindou úspěšně zapálená obléhací věž. Obrazu dominují červené, modré, stříbřité a hnědé tóny. Barevným řešením stejně jako zpracováním látek zapadá tato kompozice do celkového kontextu Herdtových dochovaných děl šedesátých let. Štětcový přednes se ovšem od jeho raných vídeňských realizací liší. Je mnohem uvolněnější bez většího důrazu na detail, jak se můžeme přesvědčit například u kompozic z Karlsruhe či skupinového portrétu rodiny Herdtova bratra. Svým způsobem předjímá tvorbu let sedmdesátých, kde jej můžeme porovnat s obrazem *Nalezení sv. Kříže* ve Znojmě (č. kat. 6.2.6.A). Také ostatní výjevy Osvobozeného Jeruzaléma si přidržují tato

²⁸⁶ Tasso, *Osvobozený* (pozn. 284), cit. s. 180.

stylově formální rezidua vycházející jak z nizozemské, tak italské, blížeji benátské tradice. Ta pro drtivou většinu vlámských umělců byla, spolu s vlastní tradicí, alfou i omegou jejich uměleckého přednesu. Barevné schéma s převahou bílých, zlatavých a stříbrných tónů, společně s červenými, modrými a zelenými, světlé pojetí a lehce uvolněný štětec jsou reminiscencemi právě benátské tradice, jak ji v první polovině sedmnáctého století prezentoval Bernardo Strozzi či Domenico Fetti. Figurální kánon společně s důrazem na matérii oblečení, látek a brnění jsou dědictvím nizozemské malby. Pro obraz nelze nalézt přímý kompoziční vzor. Lze se ovšem odvolat na práci neznámého italského umělce, pracujícího v sedmnáctém století podle stylu Sista Badalocchiho Rosy (1581 či 1585 – ca. 1647), která opakuje podobné kompoziční schéma (č. kat. 6.2.3.B.I) Sedící raněná Klorinda a přibíhající Tankréd s helmicí plnou vody, která v pramenu stéká na dívčinu hlavu. Tímto se utvrzujeme v přesvědčení, že témata a jejich kompoziční rozvrhy byly již pevně dány a záleželo jen na umělci, s jakou invencí se k nim dokáže postavit. Jan de Herdt nebyl příliš vynalézavým malířem, inspiraci, kterou ale načerpal, dokázal nejednou kvalitně zužitkovat. Vedle kompozice *Setkání Ermínie s Tankrédem* je tato svým zpracováním a kompozicí nejkvalitnější z celého souboru.

V pořadí třetí milostný vztah Tassova veršovaného vyprávění Herdt vmaloval do kompozice *Rinaldo a Armida v Armidině čarovné zahradě* (č. kat. 6.2.3.C). Výjev je pasáží z patnáctého zpěvu Tassovy knihy. Opisuje několik veršů,

v nichž je kouzlem omámený Rinaldo uvězněn v čarovné rajske zahradě zamilované Armidy, těsně předtím než ho zachrání jeho druzi, rytíři Karel a Ubald. Armida je neteří pána Damašku Idraota se zaklínačskými schopnostmi. Sama je obdařena mnoha dary, především krásy a kouzelnictví. Ve Isti a úmyslu oslabit křižácký tábor vejde do ležení s vymyšlenou historkou o možnosti získání damažského knížectví. Její kráse a čárům podlehne padesátka bojovníků, kteří s ní odjedou, jak sami doufají, vstříc mužným dobrodružstvím a ku pomoci krásné cizince. Tábor opouští také Rinaldo, utrpěné křivdy mu nedovolí nadále dlít v ležení. Spolu s padesátkou upadne i on do žaláře Armidina. Výše už bylo líčeno, jak se rytíři ze žaláře dostali a jak přispěli svým druhům před Jeruzalémem k odražení útoku. Rinaldo s nimi ovšem nebyl, po hrdinském činu pobytí vězňů beze stopy zmizel. Hledat se ho vydají rytíři Karel a Ubald. Cestou se dozvědí, že znovu podlehl Armidiným Istím a je opět jejím vězněm. Od starého mudrce získají plán labyrintu a diamantový štít. Po mnoha strastech se vylodí na Blaženém ostrově a stoupají k Armidině paláci, který spíše než skvostným zámek, je složitým labyrintem, do kterého vede sto bran a v jehož středu rozkvétá čarovná zahrada. Za pomoci plánu projdou bludištěm a vejdou do nádherné zahrady, ve které naleznou milenecký pár. Rinalda a Armidu.

*(...) Však uprostřed tak svůdné melodie,
lákavých krás, tak těžko k odolání,
krok válečníků pevný, netečný je*

*k lichocení, k lichému laškování.
Hle, v loubí, tam, kde haluz haluz kryje,
zrak proniká a vidí – či jen zdání? -
milence s milou vidí, kterak právě
on leží v jejím klíně, ona v trávě.*

*Na nadrech má svou roušku rozhalenou,
když v letním větru vlasy rozhodila,
zemdlívá něhou a tvář rozpálenou
krásný pot mění, že je téměř bílá,
jak svit ve vlnách jiskří rozjitřenou
touhou smích v očích, které nesklopila.
Sklání se k ní, v měkký klín, milující
klade hlavu a pozvedá líc k líci,*

*lačné pohledy, všeho žádostivé
vysílá k ní, v slzách se rozplýváje,
kloní se níž, polibky více než dříve
chutná hned z očí a hned ze rtů saje.*

*V tu chvíli slyšet zvuky usedavé,
že možno myslit: „Duch mu, ulétaje,
u ní hledá skrýš.“ Skrytí válečníci
s úžasem zří na ty hry milujících.*

*Po jejím boku visí zvláštní tvar -
zářivý křišťál samý lesk a jas.
Vstala a v ruce, co milostný dar,
vložila mu jej ke hrám plným krás.
Ona smích v očích, on ve zraku žár*

*v dvou předmětech jediný vidí zas:
zatímco ona v zrcadle se zřela,
on z jejích očí zrcadlo si dělá (...)*²⁸⁷

Centrem kompozice je dvojice mladých milenců, kteří jsou obklopeni putti a drahocennými předměty. Stejně jako na prvním obraze, i zde je v pravé části plátna vymalován průhled do nejvzdálenějšího plánu. Tentokrát ne ovšem do zuřivé a prašné bitvy, nýbrž do kouzelného zámečku se zahradou, labyrintem a fontánou. Tasselem představený zámek je zde přetvořen v barokní sídlo. Herdtem použité výrazové prostředky jsou cele podřízeny intimní a klidné atmosféře výjevu. Tvůrčími elementy jsou nejenom světlo a oproti první kompozici o málo teplejší barevnost, nýbrž také samotné komponování postav viditelné nejzřetelněji v postavách andílků, respektive putti. Zatímco u kompozice *Smrtelně raněná Klorinda křtěná Tankrédem* bychom skutečně mohli mluvit o andílcích, v tomto případě je vhodnějším označením putti. Jejich postavičky zde nijak nepomáhají, ani nemají hlubší duchovní význam. Svou rozmarnou hrou s různými předměty spoludotvářejí hravou, erotizující atmosféru čarovného výjevu. Tomu je podřízeno i jejich výtvarné pojetí. Herdt na nich používá volnějšího štětce, kombinuje množství nejrozličnějších exaltovaných gest a těla modeluje s použitím více červených tónů. Tentokrát je také Bernardo Castello ve svém grafickém návrhu méně výpravný (č. kat. 6.2.3.C.I). Ačkoli volí menší měřítko než Herdt, a dává tak vyniknout čarokrásné přírodě, podobné anglickému parku

²⁸⁷ Ibidem, cit, s. 225 – 226.

s kruhovým zámekem, nápadně připomínajícím římské koloseum, omezuje figurální komparz na přímé účastníky děje. Rinaldo opilý láskou leží v klíně Armidy a zamilovaně ji hledí do tváře. Armida se shlíží v zrcadle. Nedaleko za stromem se krčí Karel a Ubald. Herdtovo dílo jasně vychází ze slavnější kompozice Anthonise Van Dycka na stejné téma. Bezprostřední inspirace je znatelná na řadě detailů. Bylo již řečeno, že Anthonis Van Dyck namaloval pouhé dva Tassovské výjevy, první pro prince Frederika Hendrika Oranžsko-Nassavského (č. kat. 6.2.3.C.II) a druhý pro anglického krále Karla I. (č. kat. 6.2.3.C.III). Jestliže se zaměříme na podrobnosti, blíže k Herdtově realizaci má obraz vyhotovený pro holandského prince. Zobrazuje tutéž scénu s použitím prakticky totožných asistujících postav. Obraz malovaný pro anglického krále²⁸⁸ je kompozičně bohatší o postavu nymfy, která byla Armidou poslána, aby Rinalda svým okouzlejícím zpěvem uspala, a kouzelnice ho pak mohla připravit o život. K aktu vraždy ovšem nedošlo, jelikož se Armida do spícího Rinalda zamilovala a od svého původního plánu upustila. Když se pokusíme o komparaci akvizice prince Frederika Hendrika s tímto výjevem našeho malíře, hned na první pohled nám bude jasné, že oba malíři zvolili naprosto totožný moment. Omámený Rinaldo spící na klíně Armidy. V základním kompozičním schématu je Herdtův výjev stranově obrácenou volnou verzí Van Dyckova obrazu. Ačkoli postavy a gesta obou hlavních protagonistů se dají považovat za volné citace, jejich celkové vyznění je odlišné. Van Dyckovo pojetí je mnohem dynamičtější. Z obrazu lze

288 Obraz je v současnosti ve sbírkách Jacoba Epsteina v *The Baltimore Museum of Art*, USA, inv. č. 1951.103.

vycítit vášeň a napětí, jakoby oba portrétovaní, očarovaný Rinaldo a zamilovaná Armida, využívali poslední chvíle svého objetí. Herdtovo pojetí je oproti tomu plné vnitřního klidu, jakoby tento okamžik měl trvat do nekonečna. Jediným elementem, který v Herdtově kompozici odvrací divákovu mysl od letargického klidu, jsou postavy putti. Ne náhodou právě proto, že jsou citací z Van Dyckova obrazu. V jeho levé části jsou dva putti sedlající hrdinův meč, jakoby to byla hůl s koňskou hlavou. Totožnou dvojici lze najít u Herdta v pravé části. Postava putti hledícího do zrcadla se nachází u Van Dycka v pravé části a u Herdta v levé. Dále dvojice putti v popředí či putti sklánějící se pro péro, putti se stuhou kolem nohou a v neposlední řadě putti hrající si s cennostmi, jsou pouze jinde v kompozici umístěnou, přesto však prokazatelnou citací. Zajímavým postřehem ovšem je, že se Herdt přidržel literární předlohy více než Van Dyck. Musel pracovat také s Tassovou knihou. Zřetelné je to na postavě Armidy, respektive pásu, který má sepnutý přes hrud'. Tento pás se na Van Dyckově obraze nevyskytuje.

*Pyšný páv tak na odiv nerozpíná
nádheru per, v nichž pestrá oka svítí,
krásná duha oblouk rosného klína
tak nezlatí a nacheť neroznítí,
jak skví se pás, kterým se pyšně spíná
a ani nahá nechce odložití.
V něm nehmotnému dala ztělesnění,
smísíc, co jiným smísit dáno není:*

*něžné nevole, tichá odmítnutí,
radostný mír, slovíčka pošetilá,
sladké krůpěje pláče, povzdychnutí,
měkké polibky, pohlazení milá.
Vše rozpustila s kouzlem ve spiknutí,
pak v ohni, nahá v jedno přetavila.²⁸⁹*

Vraťme se ale ještě na chvíli k Van Dyckovi a inspiraci, kterou poskytl našemu malíři, respektive celé řádce malířů. Jsou známy další tři obrazy, bezprostředně ovlivněné Van Dyckovou kompozicí. Všechny tři jsou připisovány Thomasu Willeboirtsu Boschaertovi (1613/14 - 1654), respektive pouze první, další dva jsou označovány za kopie dle Bosschaertovy práce. Nacházejí se v soukromých sbírkách. První byl prodán v roce 1958 vídeňským Dorotheem, druhý se nachází ve sbírce Dr. W. Ruegenberga v Garmisch-Partenkirchenu a třetí byl prodán Bukowskim ve Stockholmu v roce 1984. Fotografická reprodukce je k dispozici pouze k prvnímu a třetímu (č.kat. 6.2.3.C.IV, 6.2.3.C.V).²⁹⁰ Obrazy jednotně opakuji výřez z Van Dyckova plátna. Jedná se o postavy čtveřice putti v pravém dolním rohu kompozice (č. kat. detail 6.2.3.C.II). Nelze zde ovšem mluvit přesných kopiích detailu, nýbrž spíše o kompozičně svébytných, přesto však velkým mistrem ovlivněných výjevech. Bosschaert byl zmiňován několik kapitol zpět, omezím se tudíž pouze na konstatování že byl jedním z nejvěrnějších a zároveň nejschopnějších epigonů

289 Tasso, *Osvobozený* (pozn. 284), cit. s. 227

290 K Boschaertovi i detailnějšímu textu k obrazům viz Axel Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14 – 1654) Ein Flämischer Nachfolger Van Dycks*, Turnhout : Brepols 2003, s. 182-184, kat.č. A24, A24Ka, A24Kb, il. 37, 38.

Van Dyckových. Podobně pracuje s Anthonisovou kompozicí i de Herdt. Téměř totožnou skupinu putti zobrazuje v levé dolní části svého plátna (č. kat. detail 6.2.3.C). Tímto se nám nabízí několik teorií, které mohou odpovědět na důležité otázky. Přímým vzorem totiž pro Herdta nemusel být obraz Van Dyckův (či jeho grafická reprodukce), nýbrž kompozice (předpokládejme jich více, než dnes známe) z něj citující. Jednou z těchto kompozic mohl být právě ve Vídni roku 1958 prodaný obraz. Bohužel neznáme jeho starší provenienci. Obraz byl Bosschaertovi připsán na základě stylového srovnání. Není tudíž vyloučeno, že autorem plátna je umělec jiný. Paradoxně máme od Bosschaerta dochováno plátno ze zámku Aschaffenburg, dnes ve sbírkách Staatsgalerie Aschaffenburg, kde tento Van Dyckovský motiv postrádáme. Není divu, vychází spíše z obrazu určeného pro anglického krále Karla I. s postavou nymfy v pozadí. S Herdtovým obrazem snese srovnání co do figurálního kánonu, rozmístění figur v kompozici a práci s matérií. Zaměříme-li se na kopii výřezu výjevu z Van Dyckova obrazu, narazíme na zajímavý detail. Oproti prvnímu plátnu zde na nožce putti schází pantofel. Ten schází i na obraze našeho malíře, respektive leží na zemi. Tato zajímavá podobnost samozřejmě přímo nepředpokládá Herdtovo autorství obrazu, prodaného v roce 1984 ve Stockholmu. Připsání není ani v podstatě možné, jelikož se dnes obraz nachází v neznámé soukromé sbírce. Pouze dokládá množství variací, s jakými byla Van Dyckova schémata přebírána.

Čtvrtý obraz, který Jan de Herdt dle Tassa namaloval, se

vrací zpět k Tankrédovi. Znázorňuje vyvrcholení milostného vztahu, který byl představen v souvislosti s dějově prvním obrazem série. *Setkání Erminie s Tankrédem* (č. kat. 6.2.3.D) je dramatickou kompozicí zachycující moment, kdy se pohanská princezna Erminia konečně setkala se svou láskou Tankrédem. Erminii jsme zanechali v sedmém zpěvu na venkově coby pasačku. Láska ji ovšem o několik zpěvů dále znovu přemůže. Opustí pokojný život a znovu se vydá do křižáckého ležení vyhledat svou lásku. Dříve než na křesťany narazí ovšem na muslimskou hlídku a ta ji odvede do tábora Egyptanů, kteří přispěchali obleženému Jeruzalému na pomoc. Z tábora se ale vzdálí a příčiněním šťastného osudu potká Vafrina, Tankrédova zbrojnoše, který se u Egyptanů snažil získat podrobnosti připravované Isti. Přesvědčí ho, aby ji k němu odvezl. Po vyčerpávající jízdě dorazí na dohled Jeruzalému, když v tom spatří na zemi ležet dvě bezvládná těla, jedno Argontovo, druhé Tankrédovo. Oba hrdinové dokončili souboj, který prve Tankréd propásl. Erminia se slzami v očích seskočí z koně a vrhne se k Tankrédovi. Zde se počíná děj obrazu.

*Nešťastná v trnutí nad hrozným panna vojínem
Pozadu prodlívá. Když hlas Vafrína bědovný
K ní dorazil, jak šíp ostrý jí srdce probodnul.
Tu stejná opilej, stejná šílence, na jméno
Tankréd tam pádí a vidouc pak líce ty pěkné
Ubledlé, ona slézá, od sedla srazí se,
A z nevyprahlých žil horké slz naň lije proudy.
Lká a zdychá a volá: Ve jakou ach chvíli dovádí*

*Bídnou sem mě osud! Ó trpký pohlede truchlý!
Hledala jsem čas tak dlouhý, mnohokráte najíti
Zoufala už; nalézám a vidím, já u tebe teď jsem,
Když mě ty už nevidíš, nalézám svou navěky strátu.
Ó kdo by byl myslel, že očím mým na tebe pohled
Hrůzou někdy bude. Slepou teď raňena býti
Bych měla za štěstí, na t'ě pohlédnutí lekám se.
Kdež jsou světla, které sladkým jímávaly ohněm?
Kam papresky jejich, kam pěkné prchly rumence,
Kam ta tvář květivá, čela jasnost kam tak utekla?
Však mňe i v nešvárném prachu a v krvi ještě se líbíš.
Ó pěkná dušo, prodlíváš li tu, jestli uslycháš
Můj nářek, rač touze smělej prominouti tu loupež,
Dej studené se rtů ubledlých kradsti hubinky.
Doufala jsem horké. I nemá smrt' právo na všechno,
Aspoň bezkrvé dovolí tvé líbati ústa.
Ústa vy útrpné, ve žití jste tešivaly bol můj
Vlídnyým často slovem, teď prv než já svět opustím,
Lítost mějte se mnou, předrahou mě potěšte hubinkou.
A snad tehdy, kdybych ju hledat byla mívala srdce,
Byl bych ju dal, teď kradsti musím. Dovol, ať t'ě obejmu
A svůj duch nebohý pak ve tvé ústa vydechnu.
Do sebe přijmi a tam dušu mou ved', ved' ju do stánků,
Kam se odebrala tvá. - Tak dí a zdá se vylívat
Očima živobyť a měnit je v nářeku ve proud.
Horkým tímto mokem prohříván ze mdloby Tankréd
Ústa poodvírá, dech má, oko zamknuto však je.*

*Zdá se potom těžky ku jejím svůj míchatí pozdych, (...)*²⁹¹

Na plátně jsou vyobrazeni všichni tři aktéři výjevu. Vafrin v muslimském převleku podpírá za asistence andílka raněného Tankréda, Ermínie se k němu sklání a natahuje pravici. Cupid, poletující nad postavami Vafrina a Tankréda, vystřelil šíp do jejího srdce. Na zemi leží luk a meč. V pozadí postávají dva koně. Na jednom přijela Ermínie, její sukně je stále ještě obtočena na sedle. Na druhém Vafrin. Stejně jako na předchozích obrazech, i zde je umístěn průhled do krajiny, tentokrát s klidnou atmosférou a nízkým horizontem. Postava Ermínie je jasnou připomínkou klasicistní italské tradice. Je představena v podobě velice blízké ženským postavám Bernarda Strozziho. Naproti tomu postava Tankréda se zdá míti řadu portrétních rysů. Vůbec většina mužských postav, které Herdt na těchto čtyřech brněnských kompozicích zobrazil, nevykazuje ve své fyzické podobě žádnou inspiraci italskými či nizozemskými vzory. Skutečně se o nich dá uvažovat jako o portrétech či kvazi-portrétech. O tomto faktu bude pojednáno záhy po představení celé série.

Poslední známou Herdtovou kompozicí z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma je výjev, který se vrací k druhé milenecké dvojici, Rinaldovi a Armidě. Probíhá závěrečná bitva o Jeruzalém. Rinaldo bojuje na straně křesťanských rytířů, Armida se ukrývá v táboře Egyptanů. Bitva se rozhoduje ve prospěch kristových bojovníků. Armida seskočí z vozu,

²⁹¹ Tato pasáž se ve výběru Alfreda Giulianiho nevyskytuje viz Tasso, *Osvobozený* (pozn. 284).. Cituji dle Torquato Tasso, *Osvobozený Jeruzalém : báseň hrdinská od Torquata Tassa ; přeložená od V. Ziaka*, překlad Vincenc Pavel Žák, Brno 1853.

vsedne na koně a prchá z bojiště. Rinaldo ji pozná a v neblahé předtuše se ujme jejího pronásledování. Oba odjedou kus cesty od Jeruzaléma. Armida ve skrytém údolí seskočí z koně a z toulce vytáhne šíp s úmyslem proklát si jím srdce. Rinaldo ji dostihuje.

*Obrátí se, náhle ho uviděla,
přicházet sem jej neuslyšela.
Vzkřikla, od tváře, kterou v lásce měla,
zrak odvrátila, v hněvu omdlela.
Urvaný květ svým pádem připomněla,
sklánějíc šíji; vtom jí vzepřela
bok jeho paže, podporou jí byl
a na ňadrech jí oděv uvolnil.*

*A krásnou tvář, ňadra, nad něž se sklání,
zkropil mnohou slitovnou slzou svou.
Jako když deštík stříbřitý a ranní
zkrášlí zas růži barvy zbavenou,
tak přicházejíc k sobě, zvedla maní
tvář, ne však vlastním pláčem zbrocenou.
Po třikrát zvedla oči, po třikrát
je sklopila a nechtěla ho znát.*

*A chabou ručkou jeho silnou paži,
jež oporou jí byla, odstrčila.
Z objetí marně vymknout se mu snaží,
jeho náruč svůj stisk jen zesílila.
Nakonec v poutech, která jí snad blaží*

*a drahá jsou jí snad, se roztesknila
a promlouvajíc, lije slzy z očí,
ač vlídný pohled k němu neotočí :*

*„Ach, při loučení jako při shledání
vždy stejně krutý, co tě vedlo sem?
Jak podivné! Odvracíš umírání
a jsi mým vrahem, jsi-li zachráncem.
Zachránit chceš mne? Jaká pohrdání,
tresty, strasti budou mi údělem?
Ty triky znám, co podlá zrada svede,
nic nesvede však, kdo mřít nedovede.”²⁹²*

Kompozice *Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy* (č. kat. 6.2.3.E) je nejexpresivnějším výjevem jak pojetím, tak použitým výtvarným jazykem, který máme od Jana de Herdt ze šedesátých let sedmnáctého století zachován. Akt zamýšlené sebevraždy Armidy a její záchrany Rinaldem je ústředním motivem kompozice. U tohoto obrazu je ještě podtržen mohutnými postavami obou aktérů, které svým objemem vyplňují téměř celý první plán. V tomto případě není našemu zraku dovoleno sklouznout do zadních plánů krajinných či bitevních výjevů, nýbrž jsme nuceni plně se věnovat scéně. Postavám Rinalda a Armidy z levé strany asistují dvě postavy andílků, jeden drží Armidinu ruku se šípem, který si princezna hodlá vbodnout do srdce a druhý mu přilétá ku pomoci. Z druhé strany přibíhá Rinaldo s vlajícím pláštěm a co nejrychleji se snaží zamezit Armidě v pokračování jejího

²⁹² Tasso, *Osvobozený* (pozn. 284), s. 285-286.

hrůzného aktu. Udivená a zoufalá princezna roztahuje ruce, jakoby se snažila odrazit hrdinův záchranářský úmysl. Obraz je signovaný „I: D: HERDT F.“. Vedle vídeňského plátna je jediný nedatovaný. Jelikož signatura, provedená na luku, je velice dobře zachovalá a ani místa okolo něj nezdají se být poškozena, není pravděpodobné, že by se letopočet nedochoval. Fakt, že další tři obrazy brněnské série jsou signované i datované, mě nutí k zamyšlení nad pozicí tohoto obrazu v celkovém kontextu brněnské série. Lze obraz považovat za jeden z výjevů jiného kompendia? Od Hawlika²⁹³ víme, že existoval další soubor, minimálně dvě signované kompozice datované rokem 1668. I zde tedy lze doložit jak signaturu, tak letopočet. Jako pomůcku pro rozlišení jednotlivých sérií můžeme použít tváře hlavních aktérů. Jak zde již bylo řečeno, většina mužských tváří vykazuje nepopíratelné portrétní rysy. Přehlédneme-li postavy Tankréda a Rinalda, které jsou zastoupeny po dvou na výše jmenovaných kompozicích, může nás překvapit fakt, že nevidíme dvě různé postavy, nýbrž čtyři. Tankréd na výjevu *Smrtelně raněná Klorinda křtěná Tankrédem* není podobný Tankrédovi na kompozici *Setkání Erminie s Tankrédem* a taktéž Rinaldo vymalovaný na obraze *Rinaldo a Armida v Armidině čarovné zahradě*, je jiný než Rinaldo výjevu *Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy*. Uvažovat o každém jednotlivém portrétovaném jako o objednavateli obrazu, je samozřejmě možné. Jako pravděpodobnější se mi však jeví jedna velká císařská objednávka, což je možno podložit pátým obrazem série - *Erminia mezi pastýři*, dochovaným v depozitáři

²⁹³ Hawlik, *Zur Geschichte* (pozn. 39).

Kunsthistorisches muzea ve Vídni, který byl s největší pravděpodobností, stejně jako brněnské obrazy, součástí císařských sbírek. Zajdeme-li v našich úvahách ještě dále a shlédneme-li grafický doprovod knihy *Historia di Leopoldo Cesare*, kterou Herdt s pomocí Francisca van der Steena a Cornelise Meysse realizoval pouze o několik málo let později, když portrétoval nejpřednější aristokracii monarchie, nalezneme v těchto grafických podobiznách podobné typy, jako v oleji provedených obrazech Tassova Osvobozeného Jeruzaléma. Přesuneme-li se na ještě tenčí led, můžeme Giovanniho hraběte Rottala (č. kat. 6.1.4.B), či ještě spíše Františka Augustina z Valdšteina z třebíčského portrétu (č. kat. 6.1.5.C), ztotožnit s postavou Tankréda na obraze *Setkání Erminie s Tankrédem* (č. kat. 6.2.3.D), Jeana Ludvíka de Souches (č. kat. 6.1.4.A) s Tankrédem na *Smrtelně raněná Klorinda křtěná Tankrédem* (č. kat. 6.2.3.B), Raimonda di Montecuccoli (č. kat. 6.1.4.B) s Rinaldem výjevu *Rinaldo a Armida v Armidině čarovné zahradě* (č. kat. 6.2.3.C) a konečně Ferdinanda de Dietrichstein (č. kat. 6.1.4.A) s Rinaldem vymalovaným na obraze *Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy* (č. kat. 6.2.3.E). Mohla být tedy tato série císařskou objednávkou, na které si urozený objednavatel nechal mužské hrdiny stylizovat do podob svých nejvěrnějších? Mohly dva obrazy zmiňované Hawlikem²⁹⁴ a datované rokem 1668 doplňovat toto kompendium o zbývající dva portréty z *Historia di Leopoldo Cesare*, Nicola de Zrin a Jerzyho Sebastiana Lubomirského? Těžko říci. Tato hypotéza je i nadále odsouzena zůstat pouze domněnkou. Více světla do

294 Ibidem.

problematiky by mohl vnést pouze nečekaný nález dalších archivních materiálů.

Tento obraz uzavírá kompendium dochovaných Herdtových realizací dle Osvobozeného Jeruzaléma Torquatta Tassa. Shrňme tedy nyní vše, co o nich víme. Všechny dochované kompozice jsou signované, není tedy nejmenších pochyb o jejich autorství, čtyři z pěti jsou datované, a to rokem 1667, většinu z nich můžeme tedy i časově přesně zařadit. Víme o dalších dvou obrazech stejného námětu, datovaných rokem 1668, oba jsou ovšem ztracené. Z vídeňské administrativy firmy Forchoudt víme, že byla v roce 1671 prodána kompozice Armida a Arnaldo hraběti „van Swertsenberg“²⁹⁵. Tento záznam je v účetních knihách firmy uveden těsně pod zmínkou o zakoupení bitevních scén od Alexandra Casteelse panem „de Herde“. Lze tedy považovat výjev zakoupený hrabětem Schwarzenbergem za Herdtovu kompozici? Anna Kozak se o této spojitosti domýšlí.²⁹⁶ Jestliže se s jejím názorem ztotožníme, která realizace to tedy mohla být? Je to jedna ze dvou dochovaných (*Rinaldo a Armida v Armidině čarovné zahradě* a *Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy*, či úplně jiná pro dnešní poznání nezvěstná? Bylo již zmíněno, že kompozice *Rinaldo odvracející Armidu od sebevraždy* je narozdíl od všech ostatních obrazů série nedatovaná, tudíž, kdybychom hledali obraz zakoupený hrabětem Schwarzenbergem mezi těmi dochovanými, nejpravděpodobnějším kandidátem by se jevil právě tento.

²⁹⁵ Denucé, *Kunstuitvoer* (pozn. 8), s. 169.

²⁹⁶ Kozak, *Jan* (pozn. 37), s. 60.

V neposlední řadě musíme uvažovat o místě, kde obrazy vznikly, byla to Vídeň či Brno? Většina argumentů ukazuje k Vídni. Dochovaný obraz v Kunsthistorisches muzeu, nezmiňování obrazů Schweiglem ani Cerronim a prokázaná provenience pláten v císařských sbírkách a následný jejich transfer do Brna pak dávají téměř jistotu.

Na závěr si dovolme malou zajímavost. Prvním překladem Tassova Osvobozeného Jeruzaléma do češtiny byla v roce 1853 vydaná sbírka, přeložená moravským národním buditelem, spisovatelem, překladatelem a katolickým knězem Vincencem Pavlem Žákem.²⁹⁷ Citoval jsem z ní u kompozice Setkání Erminie s Tankrédem. Možná to byly právě Herdtyovy kompozice, které podnítily žákův zájem o Osvobozený Jeruzalém. I kdyby ne, mohl je žák vidět u augustiniánů na Starém Brně a mohl je porovnávat přímo s verši.

6.2.4. Bičování Krista, Ukřižování

Bičování Krista (č. kat. 6.2.4.A) je obraz úctyhodných rozměrů (363x181 cm) signovaný I:D: HERDT. F. 1668. Již na první pohled je znatelná formálně stylistická odlišnost tohoto díla od série Osvobozeného Jeruzaléma. Ačkoli vznikaly obrazy ve stejnou dobu, kdyby nebylo plátno signováno, jen stěží bychom ho dnes připisovaly Janu de Herdt. Na první pohled se dílo jeví být prací některého z nizozemských caravaggistů.

²⁹⁷ Tasso, *Osvobozený* (pozn. 291).

Heinz při bližším pohledu na obraze nalézá řadu zarážejících archetypů směřujících k dílu cremonských umělců šestnáctého století, především Antonia Campi (1524-1587).²⁹⁸ Anna Kozak pak kompendium malířů rozšiřuje o Giovanniho da Monte, Giovanniho Battistu Trottiho známého jako il Maloso a Lucu Cattapana.²⁹⁹ Odvolává se na katalog výstavy *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*³⁰⁰. Jejich vlivy shledává hlavně v určité archaizaci a rozdělení výjevu do plánů, dále v chiaroscuro pojetí, které se již v šestnáctém století objevovalo u těchto cremonských malířů a které, o několik málo let později, rozvinul Caravaggio. Jan de Herdt se s díly cremonských mistrů zřejmě seznámil při svém italském pobytu v nedaleké Brescii. Svou zkušenost pak využil o zhruba deset let později při této realizaci. Z jakého důvodu v tomto případě sáhl ke zcela jinému výtvarnému pojetí, nám není známo. Snad při tom sehrála hlavní úlohu osoba objednavatele. Již bylo řečeno, že v Muzeu Narodowem ve Varšavě je dochována přípravná kresba k této realizaci. Drobné odlišnosti v přístupu ke kompozici nás vedou k rannější dataci kresby než obrazu. I v kresbě lze spatřovat pozdější využití chiaroscuro. Svědčí o tom zejména dvojice stínovaných postav v popředí výjevu. Abychom ovšem nedělali z tohoto obrazu naprostý solitér Herdtovy tvorby, náznaky chiaroscuro jsou v určité míře znatelné již na ranějších italských kompozicích, především *Sv. Mořici klanějícím se Panně Marii s Ježíškem* (č. kat. 4.2) z Brena, a monumentálním *Mojžíšovi*

298 Heinz, Studien (pozn. 66), s. 157-158.

299 Kozak, Jan (pozn. 37), s. 63.

300 Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Milan 1985. cit. dle Kozak, Jan (pozn. 37), s. 63.

vyrážejícím vodu ze skály (č. kat. 4.3). Taktéž protějškový obraz k *Bičování Krista*, plátno původně stejné provenience, malované pro kolegiální kostel ve Waldhausenu, *Ukřižování* (č. kat. 6.2.4.B) je z pochopitelných důvodů, co do použitých výtvarných prostředků, podobné. Obraz je výrazně vertikální kompozice. Dominuje mu postava Ježíše Krista, který se s pokorou sklání před ranami bičem. Po jeho pravé ruce stojí biřic, oblečný roztrhané košile a kožešiny. Levou rukou přidržuje jeho bederní roušku, pravou má rozpřaženu s důtkou v ruce. Po Kristově levici stojí skupina mužů, z nichž dva se dají identifikovat jako zástupci židovské obce, stylizovaní do orientálních oděvů. Třetí s rukou na čele a nedůvěrou v očích pozorně sleduje vykupitelovo utrpení. První plán kompozice zabírají postavy tří mužů. Sedící muž v levé spodní části obrazu jakoby vypadl z jiného ikonografického námětu, ze Zmrtvýchvstání. S otevřenými ústy a údivem v očích pozvedá pravou ruku s trnovou korunou, v levé drží hůl. V pravé části prvního plánu klečí zády k divákovi jiný muž s holí v ruce, levou rukou ukazuje na muže s bičem. O jeho záda se levou rukou opírá muž ve vysoké čapce na hlavě a také nedůvěřivě sleduje martýrium. Podobný údiv v očích lze nalézt v očích muže v posledním plánu, po pravé ruce Kristově. Celý výjev je zasazen do prostředí antického chrámu. Ačkoli se dvě nejdůležitější postavy kompozice nenacházejí v prvním plánu, jsou za použití světla jasně vymezeny vůči ostatním. Herdt zde právě důmyslnou prací se světlem dosahuje magického účinku, který v kombinaci s klidnou a vyrovnanou tváří Krista přitahuje udivené pohledy biřiců a dalších zúčastněných osob tak, jako

kdyby byli svědky zázraku. Herdt se v tomto případě obrátil pro inspiraci ke Caravaggiovi. Znatelné je to především ve výběru figurálních a obličejových typů a samozřejmě práci se světlem. Caravaggio vytvořil několik kompozicí Bičování. Porovnáme-li s kompozicí z roku 1607 najdeme několik málo podobností. Tento Caravaggiův mistrovský obraz je ale omezen pouze na několik málo asistujících figur (č. kat. 6.2.4.A.I). Nejsou zde postavy zvědavců, které na Herdtově obraze dotvářejí iluzi zázračného a pokorného přijetí trpkého osudu. Tyto postavy můžeme vidět na výjevu, který bičování následuje, Korunování trním od *Anthonise van Dycka* (č. kat. 6.2.4.A.II). Ačkoli jsou v tomto případě Van Dyckovy figury odlišné (je to raná práce z let 1618-1620), komparz, přihlížející Kristovu utrpení, je v důsledku podobný. Samotné mučení provádí několik pochopů, další postavy zvědavě přihlížejí. Taktéž zajímavě shodná je postava zbrojnoše s trnovou korunou. Ta Herdtova je jako jediná v brnění a stejně tak tomu je u obrazu Van Dyckova. Závěrem shrňme, že obraz je rozhodně poučen italskými caravaggisty, především co se pojetí práce se světlem týče. Charakterové typy zobrazených osob čerpají jak z Caravaggia tak Van Dycka. Jak již bylo řečeno, určitá archaizace a rozdělení obrazu do jasně vymezených plánů je snad ovlivněním pocházejícím z Cremony. Ačkoli tento poslední možný pramen bych příliš nepřeceňoval, měl Jan de Herdt všechny tyto polohy možnost osobně poznat. Zbývá srovnání s již zmiňovanou kresbou z varšavských sbírek. Obraz je jejím volným zpodoběním. Rozdíly jsou patrné na řadě postav. Zbrojnoš v popředí se přehodil trnovou korunu do levé

ruky a hůl do pravé. Na obraze odkrývá více svou udivenou tvář. Prostor obrazu se celkově zmenšil, postava Krista vyrostla. Muž s bičem je tak na obraze více natěsnán na levý okraj. Ubylo také trestajících. Na obraze trestá pouze jeden, na kresbě hned tři. Ze zbylých dvou se staly přihlížející postavy. Na pravé straně přibyli dva muži v orientálních oděvech. Naopak se vytratil stařec s holí v ruce. Postava Krista doznala nejmenších změn. Víceméně věrně opakuje svou kresebnou předlohu. Srovnáme-li obě kompozice co do expresivnosti, hovoří kresba daleko naléhavěji. Z obrazu zas na druhou stranu vyzařuje mystérium trpělivosti a pokory, s jakou Kristus snášel svá muka.

Ukřižování (č. kat. 6.2.4.B) je jasným pendantem *Bičování*. Nejenže je to výjev z Pašijí, je to také obraz stejných rozměrů, stejného tvaru a podobného rukopisu. Stejně jako *Bičování* je signován I:D: HERDT. F. 1668. Dominuje mu postava Ježíše Krista na kříži. Z levé strany k němu ve zvláštním vztahu přilétají tři andělci, jeden oplakává, druhý v hlubokém zármutku padá nazad, třetí z pozadí sleduje. Pod křížem se nacházejí tři postavy. Panna Marie stojí s rozpaženými rukama a v zármutku hledí vzhůru na svého syna. Pod ní objímá kříž Marie Magdaléna a taktéž vzhlíží vzhůru na kříž. V pravé části kompozice, s pravou rukou na prsou stojí Jan Evangelista a v tiché kontemplaci hledí na Marii Magdalenu. Všem třem stékají po tvářích slzy. Do pozadí obrazu je zakomponována městská silueta s jezdci na koních. Mezi rozpaženými rukama Krista, o příčné břevno kříže je

opřen poslední andílek, hledí vzhůru do nebe. Na samý vrchol kříže je přibit list s hebrejským, řeckým a latinským nápisem *Ježíš Nazaretský král židovský*. Stejný list s trojjazyčným nápisem se vyskytuje na Rubensově kompozici *Ukřižování* z Alte Pinakothek v Mnichově (č. kat. 6.2.4.B.I). Po Kristově levici je špatně rozpoznatelný motiv archanděla Michaela pobíjejícího dva ďábly. Pravou ruku má napřaženu za hlavou a chystá se sekat mečem. Pitoreskní postavy ďáblů jsou tak za pomoci blesků vytlačováni z nebeské sféry. Boschovským způsobem zpodobený motiv odkazuje až k tradici zobrazování výjevu v šestnáctém století. Taktéž není v barokním umění obvyklou součástí Ukřižování. Snad byl archaismus tohoto typu na obraz vmalován na výslovné přání objednavatele. Podobně pojatý motiv, Pannu Marii se sedmihlavou šelmou lze nalézt na kompozici *Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmu* (č. kat. 6.2.8.A), ta má ovšem přímý zdroj v Dürerových dřevorezbách Apokalypsy. Ztmavlé laky obrazu neumožňují tento motiv dobře rozpoznat. Znatelně ho ovšem vidíme na kopii obrazu, kterou v roce 1965 vyhotovil pro waldhausenský chrám rakouský malíř A. Kicker (č. kat. 6.2.4.B.II). Originál byl přenesen na hlavní oltář nedalekého farního kostela v Paubnekirchen. Na této kopii je viditelná řada dalších detailů, které nelze ze stavu dochovaní originálu či jeho umístění na oltáři odhalit. Jedná se především o spodní část obrazu, kterou v Paubnekirchen překrývá část oltářního nástavce. Vidíme zde jednak nařasené záhyby roucha Marie Magdaleny a jednak také lebku, kosti a spodní čelist pod křížem. Zde se tudíž vnucuje myšlenka, do jaké míry je potemnělé pozadí úmyslem malíře a do jaké míry

je to přičiněním laků. Ačkoli není na obraze toliko znatelný příklon k chiaroskuru a caravaggiovské malbě, jak je tomu v případě *Bičování Krista*, není plátno těmito principy nepoznamenáno. Tělo Kristovo a Marie Magdaleny vystupují jasně z potmělého pozadí, tvoří první plán obrazu. Ve druhém plánu Panna Marie a Jan Evangelista asistují těmto dvou postavám (Marie hledí na Krista, Jan na Marii Magdalenu). V tomto plánu jsou také vymalováni dva zarmoucení andělci a jeden hledící k nebi. Třetí a poslední plán tvoří městské pozadí s velice nízkým horizontem a potmělé nebe, na kterém lze rozpoznat siluetu posledního anděla, archanděla Michaela a dvou ďáblů. Hledat pro tuto práci předlohu je zbytečné. V křesťanském umění snad nejčastěji opakované téma nemohlo zaskočit žádného, alespoň průměrně vzdělaného umělce. Co se v průběhu času měnilo, byly postavy, respektive jejich typy. Jan de Herdt zde opět přebíral především od svých starších nizozemských kolegů. Typus těla Ježíše Krista a jeho přibití na kříž je převzat od již zmiňované kompozice Petra Pavla Rubense (č. kat. 6.2.4.B.I) z let 1620-21. V obměnách se objevuje také na obrazech Anthonise Van Dycka. Typ Krista jako vyhublého svalnatého muže s křečovitě vypjatým tělem, vousem a delšími vlasy se stal nejen pro nizozemské umělce mnohokrát opakovaným vzorem. Panna Marie i Jan Evangelista zcela očividně odpovídají svým protějškům z Van Dyckovy *Golgothy* (č. kat. 6.2.4.B.III) z roku 1630, Marie Magdalena taktéž. V typu se dá ovšem zajít až k malbě Domenica Fettiho z roku 1615 (č. kat. 6.2.4.B.IV). Kompoziční řešení andělků v levé horní části plátna je také

převzaté od Van Dycka. Srovnáme-li nakonec plátno s dochovanou kresbou, můžeme konstatovat, že se malíř předlohy téměř doslova podržel. Pouze sv. Jan Evangelista byl pozměněn v gestu a vedle nápisu na vrchu kříže přibyl andílek opírající se o příčné břevno.

Výše zmíněné dvě malby uzavírají z dnešního pohledu umělecky nejplodnější epizodu Herdtova života. Pomineme-li portrétní realizace, které již byly řešeny, přesouváme se v chronologickém výčtu Herdtových děl definitivně do sedmdesátých let sedmnáctého století.

6.2.5. Panna Marie zjevující se sv. Bernardovi z Clairvaux, Adorace obrazu Panny Marie

Otevřeme-li sedmdesátá léta hned z kraje nás čeká zklamání. Starší bádání mluví o obraze *Panna Marie zjevující se svatému Bernardovi z Clairvaux*. Dnes víme, že byl obraz 27. října roku 1953 prodán vídeňským Dorotheem do soukromé sbírky. Byl signovaný a datovaný I.D. Herdt f. 1672. Již Anna Kozak se v roce 1985 pokoušela získat alespoň fotografickou reprodukci. Ovšem stejně jako já, o více než dvacet let později, zůstala bez úspěchu.

Dalším obrazem je *Alegorie chamtivosti* (č. kat. 6.2.1.C) signovaná a datovaná stejným způsobem jako předchozí obraz a nacházející se dnes až ve vzdáleném Irsku. O obraze byla již v této práci řeč, budiž tedy pouze ve zkratce řečeno, že ačkoli nedosahuje kvalit kompozic *Osvobozeného Jeruzaléma*, přeci

jen lze z jeho zpracování a důrazu na materii vyčíst štětcový přednes Jana de Herdt. Šaty asistujících postav mladých dívek, podobně jako vějíř v ruce jedné z nich, jsou zpracovány se stejnou bravurou jako materie šatů Erminie či Armidy na brněnských obrazech Osvobozeného Jeruzaléma. Taktéž barevné pojetí s převládajícími červenými, modrými a zlatavými tóny jsou reminiscencí pojetí obrazů ze šedesátých let. Ačkoli se Herdtův štětcový přednes postupem času uvolňoval, nelze tuto tendenci v tomto případě pozorovat. Obraz je malován pevnější rukou s použitím pevnějšího štětce než je tomu v případě kompozic Osvobozeného Jeruzaléma.

Ze sedmdesátých let máme dále zachován pouze jediný, s jistotou doložitelný obraz. I přesto ovšem můžeme do tohoto desetiletí vřadit i další práce. Začneme s tím doložitelným najisto. Kompozice *Adorace obrazu Panny Marie* (č. kat. 6.2.5.) se v současné době nachází v expozici Domu umění Jihomoravského muzea ve Znojmě a zároveň je nejmladší Herdtovi připisovanou moravskou prací. I o tomto obraze jsem se již v této práci krátce zmiňoval, padla zmínka o Stehlíkově připisání obrazu štětci Jana de Herdt³⁰¹, Kasajové odmítnutí atribuce, restauraci obrazu v devadesátých letech a s tím souvisejícím objevením signatury s letopočtem. Plátno je poctou obrazu Panny Marie Znojenské, který byl namalován ve třicátých letech sedmnáctého století. Vlastnili ho znojemští dominikáni a původně se snad nacházel v komplexu jejich kláštera. Později byl přenesen do deblínské kaple znojemského hradu. Obraz je signován rokem 1668 a s největší

301 Richter – Samek - Stehlík, *Znojmo* (pozn. 62).

pravděpodobností úzce souvisel s dalšími akvizicemi, které si dominikáni u Jana de Herdt objednali. Dle Kroupy upozorňuje vznik tohoto obrazu na klíčový moment v uctívání znojenské bohorodičky, neboť to byli právě dominikáni v čele s převorem Antoniem Missensiem, kteří velice systematicky šířili kult Panny Marie Znojenské po Jižní Moravě.³⁰² První plán kompozice tvoří zářmovaný obraz Panny Marie s dítětem nesený osmi andělky. Dvojice andělků na vrchu rámu roztahuje nápisovou pásku s latinským „ECCE AVXILIVM CHRISTIANORUM“ v českém překladu „EJHLE POMOC KŘEŠŤANŮM“. Obraz je nesen přímořskou krajinou, v třetím plánu kompozice můžeme spatřit dominantu, pobřežní hrad. Dle legendy byl kopírovaný obraz Panny Marie Znojenské na své místo u dominikánů přinesen anděli. Možná, že právě v tomto obraze lze nalézt poslední vzpomínku stárnoucího malíře na rodné město. Hradní silueta podobně jako jeho umístění na pobřeží evokuje siluetu hradu Steen v Antverpách, který dominuje městu na pobřeží řeky Scheldy. Ačkoli obraz v minulých obdobích hodně utrpěl, jeho restaurace, provedená v letech 1991-92 akademickou malířkou Renatou Bartoňovou, mu navrátila bývalé kvality a podobu. Také díky tomu můžeme dnes obraz bez ostychu zařadit mezi kvalitní práce Jana de Herdt a zároveň ho použít jako vodítko pro dataci dalších kompozic, které svým špatným stavem dochování a pod vrstvami přemaleb a starých laků skrytou možnou signaturou s letopočtem nedovolují přesné vročení. Ani v tomto případě nebyl Jan de Herdt odkázán pouze na svou vlastní fantazii a invenci. Obrazy madon, adorovaných andělky,

302 J.K. [Jiří Kroupa], heslo 7 Jan /Daniel/ de Herdt (Giovanni de Hertz), in : Kroupa (ed.), *V zrcadle* (pozn. 91), s. 93, 94.

případně ověšených květy, vycházely z tridentských reforem. Jakým způsobem může být bohorodička uctěna více, než adorací vlastního obrazu? V důsledku se jedná o obrazy v obraze, které byly v katolické, převážně zaalpské Evropě hojně rozšířeny a oblíbeny. Na mariánské svátky se obrazy, znázorňující Pannu Marii s Ježíškem vyvěšovaly z oken a kol dokola zdobily živými květy. Jedním z nejkvalitnějších příkladů tohoto druhu malby je společná práce Petra Pavla Rubense a Jan Brueghela z roku 1620 (č. kat. 6.2.5.I). Herdt toto schéma převzal, pomínil květinovou výzdobu a výjev kontextuálně zasadil do krajinného pozadí.

V této práci se již téměř stalo zvykem srovnávat většinu Herdtových obrazů s jeho zřejmě nejpoddařenější zakázkou na sérii obrazů čerpajících z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma. Pokusme se o tuto komparaci tedy i nyní. Již při prvním pohledu zjistíme že tatam je zářivá barevnost kompozic ze šedesátých let; barevná atmosféra obrazu je mnohem více podřízena dominujícím hnědým, žlutým a červeným tónům. Taktéž kresba obrazu není tak precizní a přesná, budí dojem mnohem rychlejšího štětcového přednesu. Malíř buďto nechtěl, nebo mu nebylo umožněno hrát si toliko s liniemi a detaily. V tomto případě lze nalézt také přímé citace z kompozic Osvobozeného Jeruzaléma. Nejzřetelnější je postava andílka nacházejícího se na znojenské kompozici v levé části. Andílek levou rukou podpírá obraz a pravou ukazuje na malého Ježíška. Toho samého andílka s naprosto totožným držením těla i fyziognomií lze nalézt na brněnské

kompozici *Smrtelně raněná Klorinda křtěná Tankrédem* (č. kat. 6.2.3.B).

6.2.6. Nalezení sv. Kříže, Sv. Tomáš Akvinský dostává pás cudnosti

Zřejmě nejkvalitnější a zároveň nejpoškozenější známou realizací Jana de Herdt ze sedmdesátých let sedmnáctého století je kompozice *Nalezení svatého Kříže* (č. kat. 6.2.6.A) z kostela sv. Kříže při dominikánském klášteře ve Znojmě. Ačkoli se značná část kvalit tohoto obrazu stále skrývá pod přemalbami a starými zašlými laky, již při letmém pohledu lze odhalit kompoziční, barevnou a štětcovou bravuru, kterou Jan de Herdt prokázal při malování Osvobozeného Jeruzaléma. Ikonograficky vychází námět z příběhu císařovny Heleny, matky císaře Konstantina. Helena se ve čtvrtém století našeho letopočtu vydala do Jeruzaléma, aby našla kříž, na kterém byl ukřižován Ježíš Kristus. Společně s biskupem Makariem a průvodcem Jidášem vystoupili na Golgotu, kde po zboření pohanského chrámu, zasvěceného Venuši, našli v hloubce dvaceti stop tři kříže. Aby císařovna mohla identifikovat ten spasitelův, nechala přivést těžce nemocnou ženu, na které přikázala postupně pokládat kříže. Po přiložení třetího byla žena vyléčena a Ježíšův kříž byl tak nalezen. Právě tento moment znázorňuje výjev obrazu. V tomto případě se světlo stává jedním z významných činitelů. Na obraze lze rozeznat dva hlavní zdroje světla, každý osvětlující jiný plán kompozice. Nebeská sféra, reprezentovaná postavami andílků, Ježíše Krista a Boha Otce je osvětlena z nitra ducha svatého v podobě

přilétající holubice. Spodní část výjevu, zemská sféra, na které se odehrává hlavní výjev kompozice, je ozářena světlem vycházejícím z Kristova kříže. Císařovna stojí v pravé části kompozice, obklopena postavami. Za ní stojí jeruzalémský biskup Macarius s berlou. Po jeho pravici je zpola skryta zajímavá postava s portrétními rysy. Muž je oblečen do dominikánského roucha, bílé tuniky s černým pláštěm (cappou). V rukou drží velkou knihu. Snad nepřezneme, ztotožníme-li tuto postavu s obnovitelem dominikánského řeholního života a iniciátorem přestavby klášterního kostela ve Znojmě, převorem a následně provinciálem Antoniem Misseniem (prior 1653-1666, 1667-1673, prior provincialis 1673-1677). Za touto trojicí se tlačí dav zvědavců. Pod nimi je dvojice mladých dětí. Starší dívka, držící Helenino roucho připomene typizované tváře andílků. Tvář chlapce držícího psa pak naopak vykazuje portrétní rysy. Pes a mladý chlapec nejsou obvyklou součástí výjevu Nalezení svatého kříže. Znojenské plátno Jana de Herdt má kompozičně, barevně i světelně blízko k obrazu Joachima Sandrarta, který od svého vzniku v roce 1653 zdobí hlavní oltář kapucínského kostela *Nalezení svatého Kříže* v Brně (č. kat. 6.2.6.A.I). Pro toto plátno našel Ivo Krsek předlohu v grafickém listu Paula Pontia podle obrazu Petra Pavla Rubense *Královna Thomyris s hlavou krále Cyruse* (č. kat. 6.2.6.A.II).³⁰³ Také Herdtova kompozice potažmo vychází z Rubensovy předlohy. Postava královny a žen za ní, podobně jako dvě dítky, přidržující královnin šat a v konečném důsledku také pes, u Rubense zvědavě přibíhající k nádobě s uťatou hlavou krále Cyruse, mají své volné protějšky

303 Krsek – Kudělka – Válka, *Umění* (pozn. 85), kat. č. 187, s. 452.

na Herdtově plátně. Sandrartova kompozice je jednodušší, omezuje se čistě pouze na zázračnou událost nalezení Kříže. Obě plátna zachycují totožný moment. Jakub de Voragine hovoří o třech verzích příběhu zázračného uzdravení pod Křížem.³⁰⁴ Ve všech vystupují tři nejdůležitější protagonisté, císařovna Helena, Jidáš, pověřený hledáním kříže a jeruzalémský biskup Macarius. První se odehrává uprostřed Jeruzaléma, kam byly nalezené kříže dopraveny. Kolem deváté hodiny večerní je kolem křížů na márách nesen mrtvý jinoch. Jidáš zadržel máry a postupně na mrtvého pokládal kříže. Po přiložení třetího mladík ožil. Druhá verze podle Eusebia Caesarejského, kterou zpodobují oba obrazy, zasazuje děj na Golgotu. Pod třetím křížem se uzdravila těžce nemocná žena. Poslední, třetí verze podle sv. Ambrože tvrdí, že Helena poznala kříž podle nápisu, který na něj dal připevnit Pilát. Jan de Herdt zřejmě znal jak Sandrartův obraz, tak Rubensovu rytinu. Z té dokonce opisuje přesněji než jeho starší kolega. Zřejmě navždy zůstane otázkou, proč se Joachim von Sandrart o Janu de Herdt nezmiňuje ve své *Teutsche Academie* z let 1675-80.³⁰⁵ Nejjednodušším vysvětlením se jeví hypotéza, že se spolu nikdy nepoznali, případně pouze velice zběžně či zprostředkovaně. Sandrart až do roku 1670 pobýval na svém zámku Stockau u Ingolstadtu. Po prodeji v roce 1670 se odstěhoval do Augšpurku a roku 1673 konečně do Norimberka, kde roku 1688 zemřel. Ačkoli zajisté cestoval, Herdtovo plátno zřejmě nikde nepotkal. Vraťme se ale k obrazu. V levé části kompozice se odehrává samotná scéna se svatým křížem.

304 Jakub de Voragine, *Legenda Aurea*, český výbor uspořádala Anežka Vidmanová, překlad z latiny Anežka Vidmanová, Václav Bahník, Irena Zachová, Praha 1984, s. 177-181.

305 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Norimberk 1675-80.

V pozadí muž nadzdvihá kříž, pod nímž leží bíle oděná žena, vzkříšená z mrtvých. Muže identifikujeme jako Jidáše, jmenovce strůjce Kristova ukřižování, který byl určen královně jako muž schopný nalézt místo vykupitelovi smrti. Posléze dostal úkol přikládat jednotlivé kříže na umírající ženu. Když se pod posledním z nich žena zázračně uzdravila, opustil svou starou víru a stal se křesťanem. Přijal jméno Quiriacus a po smrti jeruzalémského biskupa Macaria se sám stal biskupem a zanedlouho i mučedníkem. Dle Legendy Aurey Jakuba de Voragine byl nejprve mučen a posléze proboden mečem Juliána Odpadlíka jako trest za nalezení Svatého kříže.³⁰⁶ Za Jidášem je úzký krajinný průhled s Božím hrobem (detail č. kat. detail 6.2.6.A). Kapli nad hrobem založila císařovna Helena. Výjev tím získává zajímavé ikonografické konotace. Od Zmrtvýchvstání Krista, symbolizované zvedáním kříže, až k místu, kde bylo tělo Kristovo uloženo – Božímu hrobu. Herdt mohl mít možnost čerpat z grafické reprodukce jeruzalémského Božího hrobu. V sedmnáctém století se mohl již také poučit ve Vídni (1639) či od Znojma nepříliš vzdálených Pavlicích, kde byl dokonce Boží hrob vysvěcen ve stejný rok jako hlavní oltář s obrazem v dominikánském kostele (1677), a který objednal generál Jean Ludvík Raduit de Souches, kterého Herdt v šedesátých letech portrétoval.³⁰⁷ Podobnost je dána slepými arkádami a baldachýnovou edikulou, které jsou nejtypičtějsími prvky architektury Božích hrobů.³⁰⁸ Před hrobem je skicovitě vymalován zástup lidí udiveně přihlížejících zázraku. Natlačena

306 Voragine, *Legenda* (pozn. 304), s. 178.

307 Plichta, *Jaroměřicko I* (pozn. 247), s. 431.

308 Za přiblížení problematiky Božích hrobů ve střední Evropě děkuji svému kolegovi Tomáši Řepovi, který v současnosti připravuje Diplomovou práci Kaple Božího hrobu v Čechách a na Moravě.

na levý okraj přihlíží výjevu další čtveřice. Polonahý muž, dítko s prsty v ústech a dva zbrojnoši. Ve sféře nebeské je na oblacích vyobrazena Svatá Trojice coby Ježíš Kristus, holubice Ducha svatého a Bůh otec. Mezi nimi poletují andělci. Bůh otec drží v levé ruce žezlo a opírá se o kouli, symbolizující Zemi. Jedná se o klasickou kompozici, která se v nepatrných obměnách vyskytuje na celé řadě barokních oltářních pláten. Z archivních dokumentů lze vyčíst jméno muže, který financoval hlavní oltář a tudíž zřejmě také platil za Herdtův obraz. Byl jím Rudolf hrabě Schaumburg.³⁰⁹

Na závěr opět srovnání s Osvobozeným Jeruzalémem. Po formálně stylistické stránce je *Nalezení svatého Kříže* kompozicí nejbližší Osvobozenému Jeruzalému. I přes špatné dochování obrazu a použití elementu světla jako kreativního prostředku je barevné pojetí a štětcový přednes velice blízký. Taktéž důraz na materii, který mi tolik chyběl u předchozího obrazu, patří zde opět mezi klíčové prvky celkového výrazu. Obraz se již od svého vzniku nalézá na stejném místě, respektive ve stejném objektu. Do roku 1785 byl umístěn na hlavním oltáři kostela sv. Kříže ve Znojmě, po tomto roce v kapli Vzkříšení Páně, kde se nalézá i dnes. Jeho původní umístění ho také víceméně datuje. Přestavěný klášterní kostel dominikánů byl konsekrován roku 1677. K tomuto datu lze proto také předpokládat jeho vznik.

Úplným závěrem se ještě krátce podívejme na zajímavou

309 Milan M. Buben, *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích* III. díl, I. svazek : Žebravé řády, Praha 2006, s. 88.

dvojici v pravé dolní části obrazu. Mladý chlapec se psem zde přihlíží zázraku. Již jsem se domýšlel portrétní charakterizace chlapcovy tváře. Domněnka je ovšem tím jediným, čím z dnešního stavu poznání mohu tuto teorii podpořit. Vřelý vztah mezi chlapcem a jeho psem je dalším argumentem. S podobou psa dále souvisí myšlenka, již jsem už ve své práci nastínil. Jan de Herdt versus Jan Thomas a blízkost jejich uměleckého projevu. 19. dubna roku 2000 byl v londýnské Christie's vydražen obraz *Pastorální portrét muže jako pastýře s mladou ženou hrající na loutnu, psem a ovčí v krajině* (č. kat. 6.2.6.A.III).³¹⁰

Katalogové heslo k obrazu znělo následovně : *„Probably a collaborative work, in which the landscape is in the style of Jacques d'Arthois, while the sheep and lutanist are reminiscent of Abraham Willemsens. The oeuvre of Jan Thomas, to whom is attributed the main protagonist, is not well defined; in 1654 he left Antwerp, where in circa 1640 he had become a master, to work in Germany. The costume of the lutanist dates from the latter part of the 1630s. Alison McNeil Kettering has traced the origins and popularity of pastoral portraits in the northern Netherlands in her The Dutch Arcadia of 1983.“*³¹¹ Obraz byl Janu Thomasovi připsán. Jedná se o kompozici velice blízkou Herdtovým výjevům z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma. Jednak co do rozměru plátna, jednak do kompozice a štětcového přednesu. Použitím Morelliho metody se přiblížíme

310 Aukce Christie's, Lot 25 / Sale 6285, Old Master Pictures, 19. duben 2000, London, King Street, katalog aukce na internetových stránkách Christie's viz http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=salesummary&intObjectID=1750342&sid=2da3e642-0906-485d-89e3-e06d9d2e0cf3, vyhledáno 15.9.2009.

311 Ibidem

ještě více. Obnažené chodidlo a způsob malby prstů muže na obraze má velice blízko k témuž na Herdtových postavách. Předloktí muže vykazuje podobné proporční nesrovnalosti, které jsou k vidění na Rinaldovi, Armidě i Tankrédovi z Osvobozeného Jeruzaléma a v neposlední řadě barevnost roucha v červených, žlutých a modrých tónech odkazuje k témuž. Postoj, respektive posez portrétovaného, včetně gesta pravé ruky je podobný kompozici *Sv. Jan Křtitel* (č. kat. 6.2.8.B) z arcibiskupského paláce v Praze, kde je mimo jiné vymalována i podobná ovce. Pes, ležící u mužovy levé nohy, je totožný se psem ze znojemského *Nalezení svatého Kříže*. Typ krajinného pozadí také bez problémů snese srovnání s Herdtovými kompozicemi. Ani žena s loutnou v pozadí příliš nepřekvapí. Podobný ženský typ vmaloval Jan do obrazu *Alegorie chamtivosti*. Neodvážím se bez zkušenosti s originálem bez výhrad připsat plátno Janu de Herdt. Již poněkolkáté takto pouze upozorňuji na vakuum umělecko-historického poznání malířství druhé poloviny sedmnáctého století ve střední Evropě.

Poslední známou znojemskou realizací Jana de Herdt je oltářní obraz *Sv. Tomáš Akvinský dostává pás cudnosti* (č. kat. 6.2.6.B). Obraz se taktéž nachází v kostele sv. Kříže ve Znojmě a podobně jako předchozí je ve špatném stavu zachování, tudíž neznáme signaturu a letopočet vzniku můžeme pouze odvozovat od konsekrace nového dominikánského svatostánku v roce 1677. Obraz je svým pojetím mnohem jednodušší než *Nalezení sv. Kříže*. Na obraze dominuje postava sv. Tomáše Akvinského, kterému asistují postavy dvou andělů. Samotný

výjev popisuje událost ze světcova života tak, jak ji zaznamenal životopisec Tomáše Akvinského, Wiliam de Tocco.³¹² Světec byl pokoušen mladou ženou. Aby ho nic neodvádělo od jeho cesty k svatosti, byl dvěma anděli opásán pásem cudnosti. Obraz je jasnou připomínkou tohoto aktu. Sv. Tomáš Akvinský s rozpaženými rukama a pohledem obráceným k nebi je ze dvou stran asistován postavami andělů, kteří kolem něj vytvářejí pomyslnou, hermeticky uzavřenou zónu, skrze kterou nepronikne žádný hřích ani pokušení. Oba andělé jsou svými gesty a pohledy spojeni ve vzájemnou konverzaci. Anna Kozak podotýká, že barevné schéma s černými, bílými a hnědými tóny je lehkou připomínkou kompozice Caspara de Crayer v malbě na stejné téma z kostela Naší Panny Marie v Bruggách.³¹³ Zároveň si také všímá určitého poklesu uměleckého potenciálu malíře. Kresba již není tak jistá, kompozice promyšlená, obličejové a gesta tak pádná. Skutečně, obrazy Nalezení sv. Kříže a Sv. Tomáš Akvinský s největší pravděpodobností vznikly ve stejné, či alespoň časově nepříliš vzdálené době. Přesto však každý z nich vykazuje jiné umělecké kvality, respektive Nalezení sv. Kříže je na stupnici uměleckého hodnocení o poznání výše. Jan de Herdt mohl mít v této době dílenské pomocníky. To by vysvětlovalo diametrální kvalitativní rozdíl mezi těmito dvěma pracemi. Práci na hlavní oltář vyhotovil mistr sám, zatímco práci na boční oltář přenechal svým pomocníkům. Adekvátní kvalitativní soudy budeme ale schopni vynést až

312 John Baptist Knipping, *Iconography of Counter-Reformation in the Netherlands : heaven on earth*, Leiden 1974, s. 160-161.

313 Kozak, *Jan* (pozn. 37), s. 84.

po restaurování obou pláten. Také v tomto případě je doložen mecenáš. Byla jimi hrabata z Bredy. Buď jak buď, obraz sv. Tomáš Akvinský uzavírá známé kompendium Herdtových prací ve Znojmě. Shlédli jsme zde dvě plátna, z nichž jedno představuje vrchol nejen Herdtovy tvorby, nýbrž také moravského baroka druhé poloviny sedmnáctého století.

6.2.7. Křest Kristův

Ze Znojma se ještě jednou přesuňme do nedaleké Třebíče, ze sedmdesátých let do osmdesátých. Již jsme si představily čtveřici portrétů, nyní se podívejme na kompozici *Kristův křest* (č. kat. 6.2.7), signovanou J.D. Herdt. a datovanou rokem 1681. Pro tuto realizaci máme doloženého objednavatele, měšťanskou rodinu Svobodovu, vlastníky rozsáhlé rezidence v obchodní části města.³¹⁴ Právě tento obraz by mohl být pokládán za doklad klesajícího uměleckého potenciálu Jana de Herdt. Není v nikterak hanebném stavu. Restaurován byl v padesátých letech minulého století. Kompozice je znejasněna těsnou blízkostí nebeské a zemské sféry. Malíř se snažil vnést do kompozice pohyb prostřednictvím postavy Jana Křtitele, ta je ovšem kvůli tomu vymalována v nepřirozeném postoji, který malíři znemožnil vhodně ji proporčně zpracovat. Oproti tomu je postava Krista až příliš statická. Všechny postavy jsou robustně modelované, formy až těžkopádné. Gesta postav jsou toporná a jejich výrazy prázdné. Barevné schéma je pouze základní, červené, modré a

314 Antonín Bartušek, *Umělecké památky Třebíče*, Brno 1969, s. 74.

žluté tóny. Jediným prvkem, který na obraze působí svěže a vedle signatury odkazuje na Herdtova starší plátna, je trojice andílků v levé horní části kompozice. Tito tři vypadají, jakoby si hráli na schovávanou pod modrými a červenými draperiemi. Postava Boha Otce s koulí v pravém horním rohu je připomínkou téhož ze znojemského obrazu *Nalezení sv. Kříže*. Nikde jinde již na obraze nelze nalézt cokoliv, co by vypovídalo o malířově zručnosti viditelné u starších obrazů. Jsem přesvědčen, že lze obraz přičíst Herdtovým dílenským pomocníkům, o jejichž existenci jsem se domýšlel již v souvislosti s kresbou tohoto tématu a u plátna *Svatý Tomáš Akvinský dostává pás cudnosti* (č. kat. 6.2.6.B). Připomeňme si kresbu (č. kat. 6.2.2.J). V porovnání s obrazem je mnohem dynamičtější a rozmístění postav v kompozici promyšlenější. Přímý protějšek kresby bych proto hledal v obraze jiném, dnes buďto zničeném či ztraceném. Domnívám se také, že obraz nevznikl v Třebíči, nýbrž ve Vídni, případně Praze.

6.2.8. Sv. Jan Křtitel, Sv. Jan Evangelista na Ostrově Patmu

K posouzení nyní zbývají již jen dvě plátna. Obě jsou bohužel v podobném stavu jako ta znojemská a tudíž se zdá býti velkým problémem je beze zbytku postihnout a zhodnotit. Ačkoli na první pohled můžeme mluvit o úbytku malířových sil, který se projevil na jeho realizacích z osmdesátých let, musíme brát v potaz právě hanebný stav, ve kterém se nám dnes představují.

Již jsem zmiňoval záznam z deníku křižovnického velmistra Jiřího Ignáce Pospíchala, který dokládá Herdtovu přítomnost v Praze v roce 1680. Pospíchal si stěžoval, že ho [...] *P. Dehardy, malíř wydenský [...] contrfectovati chce* [...] a jelikož [...] *on člověk divný* [...] , kdyby byl Pospíchal odmítl [...] *za affront by sobě to byl pokládal* [...] a Pospíchala [...] *mezi Pany roznášel*. [...] Tento unikátní, česky psaný záznam nejen že vypovídá o Janově možná ne právě ideální povaze, ale především dokládá Herdtovu práci pro aristokracii, přinejmenším alespoň kontakty s nimi. Zda v Praze trvale bydlil či ho sem z Vídně přivedla zakázka dnes těžko říci. Domnívám se ale, že minimálně od začátku osmdesátých let působil ve službách arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna, který po svém nástupu na arcibiskupský stolec v roce 1675 proslul jako štědrý mecenáš umění. Jan Bedřich byl posledním pražským arcibiskupem, který byl zároveň také velmistrem Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou. Jestliže se Herdt v roce 1680 potkal s Pospíchalem, nejpravděpodobnějším místem setkání se jeví arcibiskupský palác či klášter Křižovníků na Starém městě. Pražského arcibiskupa pak lze nahlížet jako zprostředkovatele schůzky. Práci pro Jana Bedřicha z Valdštejna dokládá dvojice obrazů *Sv. Jan Křtitel* (č. kat. 6.2.8.A) a *Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmu* (č. kat. 6.2.8.B), malované pro kapli sv. Jana Křtitele, kde se také obrazy až donedávna nacházely. Temné, lesknoucí se laky a četné přemalby zásadně znesnadňují nejen hodnocení, ale také pouhé popsání obrazů. Obě plátna jsou identických rozměrů se stejnými dobovými

rámy. Prokazatelně tedy šlo o pendanty. Oba jsou signované a datované J.D. Herdt F 1684. Kompozičně jsou si práce velice podobné. Postavy jsou malovány na téměř celou výšku plátna s průhledy do krajinného pozadí. Výjev Ecce Agnus Dei je znázorněn konvenčně. Sv Jan Křtitel sedí v krajině, pozvedá pravici, pod kterou leží beránek. V levé ruce drží hůl s nápisovou páskou, na které jsou rozeznatelná pouze písmena ECC. O zbytku nápisu ale není pochyb. Detailnější popis plátna bude možný až po restauraci.³¹⁵ Také pro toto plátno lze nalézt protějšek v tvorbě Anthonise van Dycka (č. kat. 6.2.8.A.I). Kompozičně je podobné, pouze stranově obrácené.

Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmu je v porovnání s Janem Křtitelem daleko výpravnější kompozicí. Jan je na plátně zachycen při psaní zjevení apokalyptické „ženy oděné sluncem“ (Zj 12,1), kterou vidíme v pravé horní části kompozice.

„A ukázalo se veliké znamení na nebi: Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy. Ta žena byla těhotná a křičela v bolestech, neboť přišla její hodina. Tu se ukázalo na nebi jiné znamení: Veliký ohnivý drak s deseti rohy a sedmi hlavami, a na každé hlavě měl královskou korunu. Ocasem smetl třetinu hvězd z nebe a svrhl je na zem.

A drak se postavil před ženu, aby pohltil její dítě, jakmile

³¹⁵ Restaurování obou pláten v majetku pražského arcibiskupství se připravuje. Za úsilí k němu vedoucí, podobně jako velice vstřícný postoj k mé žádosti o nafocení pláten děkuji P. Mgr. Vladimíru Kelnarovi.

se narodí. Ona porodila dítě, syna, který má železnou berlou pást všechny národy; ale dítě bylo přeneseno k Bohu a jeho trůnu. Žena pak uprchla na poušť, kde jí Bůh připravil útočiště, aby tam o ni bylo postaráno po tisíc dvě stě šedesát dní. (Zj 12, 1-6)³¹⁶

Sv. Jan Evangelista byl na Patmos, ostrov v Egejském moři poslán do vyhnanství císařem Domiciánem a zde měl sepsat svou knihu Zjevení (Apokalypsu). Zavřenou knihu drží v levé ruce, pravou, v níž drží brk má nataženu před sebe. Očima hltá výše popsanou vizi, kdy je žena oděná sluncem napadnuta drakem se sedmi hlavami a deseti rohy. Herdtovi se zde kvalitně podařilo vystihnout okamžik inspirace. Za Janem leží na blíže nerozpoznatelném podstavci kalamář s dalším brkem. Pozadí dominuje mořská hladina s vycházejícím sluncem. Ikonografický motiv sv. Jana Evangelisty na ostrově Patmu je od patnáctého století rozšířeným námětem. Malíři porůznu vybírali motivy z Apokalypsy a do svých kompozic je umísťovali společně s postavou sv. Jana. Grafickou podobu vtiskl Janovu Zjevení Albrecht Dürer. Na patnácti dřevořezbách zobrazil její nejdůležitější pasáže. Napadení ženy světlem oděné sedmihlavou šelmou (drakem) je jedním z nich (č. kat. 6.2.8.B.I). Právě tyto velice kvalitní řezby se pak staly nejdůležitějším inspirativním zdrojem pro celou řadu umělců. Ani Dürer netvořil ovšem jen podle knihy. Popisný obraz, zachycující vícero výjevů, namaloval dvacet let před Dürerem Hans Memling (č. kat. 6.2.8.B.II). Pro náš obraz je důležité, že jak Memling, tak Dürer nezachycují okamžik zjevení Ženy

³¹⁶ Bible, český ekumenický překlad, vydání druhé, Praha 1994, cit. s. 240.

sluncem oděné, nýbrž okamžik jejího napadení sedmihlavou stvůrou.

Pomineme-li špatně přečtenou dataci 1686 na jednom z jaroměřických pláten, jsou výše zmiňované obrazy posledními známými kompozicemi Jana de Herdt. Po tomto roce nemáme již jedinou zprávu o jeho osudu.

7. ZÁVĚR

Na předchozích stranách jsem se pokusil nastínit životní osudy, umělecký potenciál a odkaz jednoho téměř neznámého malíře. Možná udiví, že jsem z toho mála co o něm víme a stejně mála, co od něj máme dochováno byl schopen napsat více než dvě stovky stran. Možná někdo namítne, že jsem se naprosto zbytečně kolikrát věnoval kontextu, který s Janem de Herdt nemá přímo nic společného. Na svou obhajobu musím ovšem říci, že jsem to dělal zcela záměrně. Právě kontext je totiž to nejdůležitější. Představuje řadu otazníků, které je třeba postupně odkrývat a které pak možná někdy dopomohou sloupnout pomyslnou nálepku TERRA (PAENE) INCOGNITA z poznání barokního malířství střední Evropy v druhé polovině sedmnáctého století a vagantních umělců zde působících především. Právě bádání o nich je stále ještě v počátcích. V řadě archivních materiálů se objevují jména, se kterými nelze spojit žádné realizace. Naopak v řadě depozitářů jsou uloženy obrazy, které na inventárních kartách postrádají jména. Nejde o hru v kostky. Věřím že pečlivým archivním a depozitárním průzkumem lze řadu bodů pospojovat, střípky mozaiky oprášit a následně je i kompozičně zařadit. Tentokráté však již ne do mozaiky Jan de Herdt, nýbrž do mozaiky daleko rozsáhlejší. Mozaiky přesahující a bořící hranice regionů. Pro střední Evropu sedmnáctého století má zásadní význam Vídeň a vídeňské archivy. Přátelsky otevřené kostelní interiéry Rakous přímo nabádají k detailnímu průzkumu. U nás je přístup ke kostelním plátnům složitější, ne však nemožný. Podobně se sbírkami zámeckými. Věřím, že toto je vůbec nejdůležitější

cesta k nalezení dalších střípků. Jestliže se touto cestou v budoucnu vydám, rozšířím studium o další nizozemské vagantní umělce. Ať už mnohokrát zmiňovaného Jana Thomase, Hanse de Jode, Francesca Geffelse či mladšího Anthonise Schoonjanse. Taktéž všichni ti v matrikách zmiňovaní malíři Joachimové a Kristiánové snad mají někde odhalitelnou minulost.

V úvodu práce jsem sliboval, že pro Jana de Herdt najdu odpovídající místo v kontextu barokního umění druhé poloviny sedmnáctého století na Moravě. Po napsání této práce si ale stále nejsem jist, zda mohu tento slib dodržet. Jan de Herdt určitě nebyl tím nejlepším, co mohlo Nizozemí střední Evropě v sedmnáctém století nabídnout. Byl bytostným eklektikem, schopným kvalitně skládat i složitější kompozice. Těžko bychom u něj hledali novátorský přístup. Komparací jsem dokázal, že řada z jeho kompozic byla přejata od talentovanějších umělců. To ovšem nijak nesnižuje jeho význam pro moravský barok. Byl jedním z vůbec prvních, kdo zde představil kvalitní nizozemský portrét dle Anthonise van Dycka a vedle Jana Thomase byl umělcem, vyhledávaným pro schopnost uchopení literárních či hudebních předloh a jejich převedení na malířské plátno. To nejlepší z jeho tvorby je zároveň jedním z nejlepšího, co na Moravě v druhé polovině sedmnáctého století vzniklo. V kontextu střední Evropy také nijak výrazně nepokulhává. Máme doložené pouze dva Herdtovi žáky, z nichž se ani jeden na našem území neuplatnil a svým významem rozhodně nepředčili svého učitele. Že by ve střední

Evropě našel významnějšího pokračovatele říci rozhodně nelze. Velcí nizozemští umělci byli již mrtví a jejich odkaz pomalu vyprchával na štětcích takových, jako byl právě Jan de Herdt. Přetaven do osobité podoby zůstal jejich odkaz především v médiu portrétní malby. Móda se změnila, ve Vídni zní Vivaldi, staví Fischer z Erlachu a maluje Troger.

F I N I S

K A T A L O G

V katalogu uvádím k jednotlivým dílům pouze základní fakta. Všechny obrazy byly detailně popsány v textu práce. Čísla katalogu odkazují vždy ke kapitolám, ve kterých jsou primárně hodnoceny. Číslice před písmenem odkazují ke kapitole, písmeno k pořadí v kapitole (je-li jich více), případná římská číslice pak odpočítává díla, vztahující se k primárnímu heslu.

Anotace diplomové práce

Miroslav Kindl

Katedra dějin umění, Filosofická fakulta

Jan de Herdt, Nizozemí, Itálie, střední Evropa

Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

358 981 znaků

0 příloh

110 titulů použité literatury

Klíčová slova

Jan de Herdt, barokní malířství, 17. století, vagantní umělci,
nizozemští umělci

Tato práce je zaměřena na jednoho z celé řady nizozemských vagantních umělců, kteří v druhé polovině sedmnáctého století přicházeli do střední Evropy. Skrze vídeňský dvůr se dostávali do služeb české a moravské šlechty a zanechaly nám určité kompendium svých prací. Druhá polovina sedmnáctého století je z hlediska dějin umění stále z velké části nezmapovaným obdobím.

This paper is focused on one of the Netherlandish artists, that came in the second half of the 17th Century to Central Europe. Through the Viennese imperial court they came to the services of Bohemian and Moravian aristocracy and left for us a certain compendium of their works. The second half of the seventeenth Century is in the light of art history still not very well mapped period.

Literatura

Anelli, Luciano, *La Collezione di pittura del Credito Valtellinese in Palazzo Sertoli in Sondrio*, Sondrio, Bonazzi 1989.

Anelli, Luciano, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia 1996.

Baroncelli, Maria Adelaide, Jan de Herdt e le origini del Fiamminghino, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 4, 1965, s. 7-24.

Baroncelli, Maria Adelaide, Jan de Herdt: un fiammingo a Brescia, in: *Annali Queriniani*, 2, 2001. s. 167-197.

Bartušek, Antonín, *Umělecké památky Třebíče*, Brno 1969.

Bašková, Markéta, Tobias Pock, následovník Karla Škréty (stipendijní práce – stipendium dr. Alfreda Badera), Praha 1995.

Belie de, Liesbeth, 121-jaar oud raadsel opgehelderd dankzij restauratiecampagne, in : *Agenda van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* (juli-augustus-september), Brusel 2003

Bok, Marten Jan, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht 1994.

Breitenbacher, Antonín, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1925.

Brown, Christopher - Vlieghe, Hans, *Van Dyck 1599-1641*, Gent 1999.

Catalogue Inventaire de la peinture ancienne, Musées royaux de Beaux-Anelli, Luciano, *La Collezione di pittura del Credito Valtellinese in Palazzo Sertoli in Sondrio*, Sondrio, Bonazzi 1987.

Anelli, Luciano, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia 1996, s. 263.

Arts de Belgique – Département d'Art Ancien, Brussel 1984.

Bečková, Jana, *Valdštejnové a Třebíč 1613 – 1945*, Třebíč 2008, s. 32.

Buben, Milan M., *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích* III. díl, I. svazek : Žebravé řády, Praha 2006, s. 88.

Cerroni, Jan Petr, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien*, Bd. III, Brno.

Daniel, Ladislav, *Benátčané. Malířství 17. a 18. stol. z českých a moravských sbírek*, katalog výstavy, NG Praha 1997.

Denucé, Jan, *Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen de Firma Forchoudt*, De Sikkel, Antwerpen 1931.

Denucé, Jan, *De Antwerpsche „Konstkamers" Inventarissen van kunsverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e Eeuw*, 's Gravenhage : Nijhoff 1932.

Döring, Thomas (ed.), *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550 – 1750* (kat. výst.), Braunschweig 1993, vyobr. 60, 60a, s. 202, 203.

Duvenger, Erik, *Pontes Historiae Artis Neerlandicae – Bronnen voor de kunstgeschiedenies van de Nederlanden I*, Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, 13 – Index Persoonnamen, Brussel 2004.

Fassbinder, Brigitte, *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, dizertační práce Geistewissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Vídeň 1979.

Fenlon, Jane, *The Ormonde Picture Collection*, Kilkenny 2001.

Filipczak, Zirka Zaremba, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton 1987.

Freedberg, David, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York 1988.

Galavics, Géza, *Baroque Art in Central Europe: Crossroads* (kat. výst.), Budapest 1993.

Hajdecki, Alexander, Die Niederländer in Wien, *Oud Holland XXIII*, 1905, s. 116.

Hall, James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.

Hauser, Arnold, *The Social history of Art*, Vol. II, London 1999.

Hawlik, Ernst, *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Margrafthume Mähren*, Brno 1838.

Hawlik, Ernst, *Zusätze und Verbesserungen zu dem Werkchen: Zur Geschichte der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrafthume Mähren*, Brno, 1841, s. 11.

Heinrich, Axel, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14 – 1654) Ein Flämischer Nachfolger Van Dycks*, Turnhout : Brepols 2003

Heinz, Günter, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXIII, 1967, s. 157-158.

Horová, Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995.

Jaffé, Michael, *Rubens and Italy*, Oxford 1977.

Kasajová, Ol'ga, *Jan de Herdt, Jeho dielo na Morave v 2. polovici 17. storočia*, diplomová práce FF UJEP Brno 1981.

Kindl, Miroslav, *Život a dílo nizozemského malíře Jana de Herdt s katalogem českých a moravských děl*, postupová práce FF UP Olomouc 2006.

Klaczewski, Witold, *Jerzy Sebastian Lubomirski*, Ossolineum 2002.

Knipping, John Baptist, *Iconography of Counter-Reformation in the Netherlands : heaven on earth*, Leiden 1974, s. 160-161.

Krejčí, Karel, *Evropské malířství 16. – 18. století*, Brno 1956.

Kroupa, Josef, Počátek nového stylu na Moravě: rok 1650 nebo 1660? In: *Historická Olomouc a její současné problémy*, XIII. Olomouc 2002, s. 23-33.

Kroupa, Josef (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670-1790*. Katalog výstavy (česká verze). Somogy éditions d'art, Paris 2002 - Musée des Beaux-Arts, Rennes 2002 - Moravská galerie, Brno 2003.

Kruijfhooft, Cecile, *Keuze uit de Vlamse en Hollandse tekeningen van de Stichting Jean van Caloen*, Loppem 1997, kat. č. 17.

Krsek, Ivo, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Academia, Praha 1989, s. 362.

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

Kruijfhooft, Cecile, *Keuze uit de Vlamse en Hollandse tekeningen van de Stichting Jean van Caloen*, Loppem 1997.

Kozak, Anna, Unknown portrait by Jan de Herdt, in *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XVIII, 2, 1977, s. 45-54.

Kozak, Anna, Jan de Herdt, a forgotten 17th century flemish painter, in: *Bulletin de Musée National Warsovie*, 27, Varšava 1986, s. 50 – 89.

Lanceni, Giovanni Battista, *Divertimento pittorico esposto al dilettante passeggiere dall'incognito conoscitore, Parte seconda che contiene le Pitture delle Chiese nella Diocesi Veronese*. Verona 1720.

Larsen, Erik, The Duality of Flemish and Dutch Art in the Seventeenth Century, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. III Theorien und Probleme, Berlin 1967, s. 61.

Lauts, Jan, *Katalog alter Meister bis 1800*, Karlsruhe 1966.

Lomičová, Marie, Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho, *Umění* 1978, XXVI, č.1, ÚDU AV ČR 1978, s. 60-78.

Martin, John Rupert (ed.), *Rubens before 1620*, Princeton 1972.

Maťa, Petr, *Svět české aristokracie, (1500 – 1700)*, Praha 2004

Meij, A. W. F. M. (ed.), *Rubens, Jordaens, Van Dyck and their circle*, Rotterdam 2001.

Meijer, Bert Willem, *Repertory of Dutch and Flemish paintings in Italian Public Collections, II Lombardy, 1 (A-L)*, Florence 1998.

Melichar, Václav, *Dějiny Polska*, Praha 1975.

Nagler, Georg Kaspar, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, München 1838.

Nagler, Georg Kaspar, *Die Monogrammisten, II*, München 1860.

Orlandi, Pellegrino Antonio, *Abecedario Pittorico*, Bologna, Pisarri 1704.

Pacco, Maité, *Van Vouet tot David : Franse schilderkunst in het bezit van het Museum voor Oude Kunst 17de en 18de eeuw*, Brusel 1994, s. 171-173.

Pacia, Amalia, *Jan de Herdt a Lovere, Il recupero di un capolavoro e un ritratto inedito*, Lovere 2009, s. 41.

Pelzer, Rudolf Arthur, *Joachim von Sandrarts Academie der Bau- Bild- und Mahlerey Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, München 1925.

Plichta, Alois (ed.), *O životě a umění, listy z jaroměřické kroniky 1700 – 1752*, Jaroměřice nad Rokytnou 1974, s. 384.

Plichta, Alois, Questenberkové a Jaroměřice n. Rok., *Umění 1980*, 2, XXVIII, ÚDU AV ČR 1980.

Pošmourný, Josef, Deník křižovnického velmistra Jiřího Ignáce Pospíchala z let 1662-1696, in: *Od Karlova mostu, Zprávy z řádu Křižovníků s červenou hvězdou*, IV, Praha 1931, příloha.

Prokop, August, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, Bd. IV, 1904.

Rombouts, Philippe, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde II*, 's Gravenghage 1864.

Rosand, David (ed.), *Titian. His World and his Legacy*, New York 1982.

J. Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha 1999.

Ruszczycowna, Janina, *Portret Polski XVII-XVIII wieku*. Katalog výstavy Národního Muzea ve Varšavě duben – červen 1977, Varšava 1977, s. 40, č. 44, vyobrazení č. 16.

Schama, Simon, *Rembrandt's Eyes*, London 1999.

Schultz, Alwin, Die Sammlung von Handzeichnungen in der Breslauer Stadtbibliothek, *Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit*, XXIV, č. 5, 1877.

Slaviček, Ladislav (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993.

Stewart, Douglas, Pieter Thys (1624-1677). Recovering a "scarcely known" Antwerp painter, *Apollo*, CXLV, 1997.

Stighelen, Katlijne Van der „Op dat het recht gae“: elf familienportretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651), in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, VIII, 1989

Ševčík, Anja K. ed., *Tobias Pock, Vlastní podobizna s rodinou*, Praha 1997.

Thieme, Ulrich - Becker, Frans, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart I-XXXVII*. Leipzig 1907-1950.

Togner, Milan (ed.), *Kroměřížská obrazárna*, Kroměříž 1998.

Togner, Milan, Národnost nebo konfese: Morava v baroku. In: Milena Bártlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy*. Sborník konference, Praha 2004, s. 195-199.

Togner, Milan, *Antonín Martin Lublinský (1636-1690)*, Olomouc 2004.

Toman, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, I. díl, A-K, Praha 1947.

Trapp, Moriz, *Das Franzens-Museum in Brünn*, Brno 1882, s. 42.

Trapp, Moriz, *Průvodce obrazárnou Musea Františkova*, Brno 1899, s. 24.

Trmač, Miloslav, Jean Luis Raduit de Souches, úspěšný obhájce Brna proti Švédům, jeho původ, potomci a dědicové na Moravě, *Listy genealogické a heraldické společnosti v Praze*, 4. řada, sešit 1-6, Praha 1976.

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

Ruszczycowna, Janina, *Portret Polski XVII-XVIII wieku*. Katalog výstavy Národního Muzea ve Varšavě duben – červen 1977, Varšava 1977.

Seifertová, Hana, (ed.), *Německé malířství 17. století z československých sbírek* (kat. výst.), Praha 1989.

Slavíček, Lubomír, *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries*, Praha 2000.

Slavíček, Lubomír, „SIBI, ARTI, AMICIS“, *Opuscula historiae artium* F42, 1998, s. 82, 83.

Sošková, Martina, *Skupina portrétů v divadelních kostýmech ze zámku v Hrádku u Nechanic a jejich zasazení do kontextu portrait historié* (diplomová práce), FFUK Praha 2000.

Sošková Jandlová, Martina, *Katalog německého malířství 1550–1700 v Národní galerii v Praze* (dizertační práce), FF UK Praha 2006.

Šroněk, Michal, *Jan Jiří Heinsch* (kat. výst.), Praha 2006.

Tasso, Torquato, *Osvoboděný Jeruzalém : báseň hrdinská od Torquata Tassa ; přeložená od V. Ziaka,,* překlad Vincenc Pavel Žák, Brno 1853.

Tasso, Torquato, *Osvobozený Jeruzalém ve vyprávění a výběru Alfreda Giulianiho,* překlad Jaroslav Pokorný, Praha 1980.

Turner, Jane, *The dictionary of Art* 1-34, London 1996.

Vlieghe, Hans, *Sa vie et ses oeuvres,* 2 sv., Brussels 1972.

Vlieghe, Hans, *Flemish Art and Architecture 1585-1700,* Yale University Press 1998.

Vlieghe, Hans, Rubens and Italy book review, *Burlington magazine,* 120, červenec 1978.

Vlnas, Vít (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století.* Katalog výstavy. Národní galerie. Praha 2001.

Voet, Leon, *Antwerp, The golden Age,* Antwerp 1973.

Voragine, Jakub de, *Legenda Aurea,* český výbor uspořádala Anežka Vidmanová, překlad z latiny Anežka Vidmanová, Václav Bahník, Irena Zachová, Praha 1984, s. 177-181.

Wolny, Gregor, *Kirchliche Topographie von Mähren,* Brno 1855-60.

Wurzbach, Alfred von, *Niederländisches Künstler-lexikon,* Wien und Leipzig 1906.