

Příloha B

Teze disertace
k získání vědeckého titulu "doktor věd"
ve skupině věd historických

***Ve stínu Karla Škréty:
Pražští malíři v letech 1635–1680
Antonín Stevens – Jan Bedřich Hess – Matěj Zimprecht***

Komise pro obhajoby doktorských disertací v oboru
Dějiny a teorie umění

PhDr. Štěpán Vácha, Ph.D.

Ústav dějin umění AV ČR

Praha 8. prosince 2025

Obsah

- 1. Úvod**
- 2. Ve válce a v míru – umění v Čechách v letech 1635–1680**
- 3. Antonín Stevens (kolem 1608 – asi 1675)**
- 4. Jan Bedřich Hess (asi 1622 – 1673)**
- 5. Matěj Zimprecht (1624–1680)**
- 6. Ve stínu Karla Škréty – malíři, objednavatelé, publikum**
- 7. Metropole a periferie – Praha jako umělecké centrum
Čech po třicetileté válce**
- 8. Síla uměleckého odkazu**

Summary

Seznam použité literatury (výběr)

1. Úvod

Malířství 17. století v Čechách bývá spojováno především s Karlem Škrétou (asi 1610 – 1674), oprávněně vnímaným jako ústřední postava tehdejšího uměleckého dění. Takové hodnocení se zakládá na objektivních skutečnostech (především na malířově dlouholetém pobytu ve významných uměleckých centrech Itálie a následném zaujetí pozice dominantního malíře v Praze), zčásti ovšem i na zjednodušených soudech o ostatní malířské produkci. Předložená práce představuje souhrnným způsobem tři Škrétovy do značné míry opomíjené vrstevníky – Antonína Stevense, Jana Bedřicha Hesse a Matěje Zimprehta. Ti byli v dosavadní literatuře sice zmiňováni, ovšem okrajově a v podřízené pozici vůči Škrétovi jako jeho napodobitelé a následovníci, přičemž jejich tvorba zůstávala z velké části neznámá.

Metodologickým východiskem této práce jsou sociální dějiny umělce (*Künstlersozialgeschichte*), které nahlíží na malíře nejen jako tvůrčí osobnost, ale také jako člena profesně organizované skupiny (cechu) a příslušníka městské komunity. Tento sociologický rámec doplňuje studium dobové recepce umění, které bere v potaz publikum přistupující k výtvarnému umění s různou motivací a očekáváním – od objednavatelů a poučených sběratelů po anonymní diváky, zvláště věřící navštěvující kostely. Zatímco u prvních dvou skupin lze jejich estetické preference rekonstruovat z dochovaných smluv s umělci, korespondence, inventářů i ojed-

nělých literárních reflexí, reakce posledně jmenovaných na náboženské obrazy lze dovozovat jen nepřímou ze zpráv o náboženských praktikách, devočních tiskovin, kázání a instrukcí vydávaných církevními autoritami.

Právě tyto prameny umožňují nahlédnout – slovy Pamelý Jonesové – „žitou zkušenost“ (*lived experience*) katolického věřícího 17. století. Ten mohl stát před náboženským obrazem individuálně, jindy jako člen organizovaného společenství (náboženského bratrstva či církevního řádu) nebo volného seskupení farníků či poutníků. Obraz mohl vnímat optikou umělecké kritiky, rozjímat nad ním při individuální modlitbě, účastnit se jeho kolektivní recepce během pobožnosti, ale také na něj pohlížet při (vzdorovitém) poslechu kázání.

Jak je v této práci ukázáno, pražská scéna v druhé třetině 17. století představovala dynamické a kompetitivní prostředí, v němž působilo několik desítek malířů, z nichž Antonín Stevens, Jan Bedřich Hess a Matěj Zimprecht spolu s Karlem Škrétou zaujímali přední postavení. Všichni tito autoři měli stabilní klientelu z řad aristokracie, duchovenstva i měšťanstva, zastávali funkce v malířských ceších pražských měst, provozovali vlastní dílny a dodávali práce pro významná sakrální i reprezentativní místa v Praze. Badatelská pozornost se přitom neomezila na hlavní město, ale zahrнула i relativně okrajové regiony disponující různou mírou kulturní svébytnosti a závislosti na Praze a sousedních zemích.

K poznání života a díla pražských malířů byly využity rozmanité dobové prameny – cechovní knihy, kontrakty, testamenty, městská akta či klášterní kroniky. Součástí výzkumu byl i systematický průzkum dochovaných maleb, u řady z nichž se podařilo zpřesnit atribuce či nově určit autorství. Tyto poznatky zároveň umožnily sledovat širší výtvarné souvislosti: jestliže pražští malíři reagovali na Škrétův styl i na jeho konkrétní díla, nešlo o prostou imitaci, ale o záměrnou citaci a parafrázi odpovídající dobové estetice soutěživé nápodoby (*emulatio*). Proto ani slovní spojení *Ve stínu Karla Škréty*, užitě v názvu disertace, není třeba chápat pejorativně, nýbrž v otevřeném a diskursivním smyslu: slouží jako východisko k pochopení komplexní situace malířské produkce v Praze v druhé třetině 17. století.

2. Ve válce a v míru – umění v Čechách v letech 1635–1680

Tradiční historiografie interpretovala počátky baroka v Čechách dvojím reduktivním způsobem: zdůrazňovala negativní vliv třicetileté války na uměleckou produkci a současně chápala baroko jednostranně jako nástroj protireformace. Tento výkladový model není jenom projevem nacionálně orientované historiografie v 19. a 20. století, ale má také zdroje v narrativech barokních autorů (Bohuslav Balbín, Joachim von Sandrart), kteří stylizovali předbělohorskou éru jako „zlatý věk“ a naopak třicetiletou válku chápali jako katastrofu. Ve skutečnosti je kulturní diskontinuita této epochy

složitý jev a výtvarnou tvorbu je třeba nahlížet v kontextu dynamických proměn společenského řádu během třicetileté války.

Hned úvodem je třeba poznamenat, že bezprostřední negativní dopady třicetileté války v Čechách byly nerovnoměrné a pro některé jednotlivce samotná válka dokonce posloužila jako příležitost k rychlému zbohatnutí – ať už prostřednictvím konfiskací majetku po protestantech, nebo díky válečnému podnikání. Samotná Praha si i po přesunu císařského dvora do Vídně uchovala postavení zemské metropole se silnou správní, šlechtickou a církevní základnou. Nová, pobělohorská elita projevovala setrvalý zájem o umění, posílený postupující rekatolizací, která ve třicátých a čtyřicátých letech 17. století vedla k intenzivní obnově chrámového mobiliáře, zejména k zhotovování oltářních retáblů a jejich obrazové výzdoby.

Také návraty malířů z exilu či studijních cest v cizině ve 30. letech (Škréta, Stevens) potvrzují, že pražské prostředí zůstávalo dostatečně atraktivní a schopné absorbovat nové impulzy. Jak dokládají knihy malířských cechů, od čtyřicátých let 17. století dochází k nárůstu počtu mistrů a etablování profesních korporací v rámci jednotlivých pražských měst. Kontinuitu uměleckého provozu zajišťovalo rodinné předávání dílen: příklady glyptické dílny Miseroniů či malířské tradice Stevensů jsou dokladem stabilního zázemí místní produkce i v čase třicetileté války.

V neposlední řadě ambiciózní stavební aktivity – jako výstavba Valdštejnského paláce, přestavba Pražského hradu i rozsáhlá renovace svatovítské katedrály včetně její rozsáhlé malířské výzdoby – ukazují, že město v určitých fázích zažívalo i období relativní prosperity. Do tohoto rámce zapadá i výjimečný import Rubensových oltářních maleb pro kostel sv. Tomáše malostranských augustiniánů, které už během války přinesly aktuální podobu monumentální barokní malby a zásadně posunuly místní estetické měřítko.

Stylová heterogenita této epochy – prolínání pozdně renesančních forem, dozívajícího manýrismu a raně barokních tendencí v architektuře i výtvarném umění – bývá tradičně pokládána za projev umělecké stagnace. Mnohem spíš ale vypovídá o dynamice uměleckého dění, ve kterém se křížily různé tradice a kulturní orientace.

Celkový obraz výtvarné kultury v Čechách v letech 1635–1680 se tak namísto tradované představy éry uměleckého úpadku může jevit jako mnohohrstevnaté a kulturně živé prostředí. Uměleckou tvorbu této etapy je třeba chápat nikoli jako dozívání rudolfínské slávy či nevyzrálý předstupeň vrcholné fáze barokního slohu, ale jako svébytnou etapu utvářenou novými mecenášskými strukturami, profesní reorganizací, proměněnou konfesní krajinou a širokým spektrem stylových a ikonografických impulzů. Jaké

místo v tomto vývoji zaujali tři shora jmenovaní malíři, je sledováno v následujících částech práce.

3. Antonín Stevens (kolem 1608 – asi 1675)

Antonín Stevens byl dlouho vnímán jako epigon Karla Škréty. Ve skutečnosti jde o umělce s mimořádně pevnou profesní pozicí, širokým záběrem zakázek a významným podílem na formování podoby sakrální malby v Čechách mezi lety 1635 a 1675. Jeho otec Peter Stevens, původem z Mechelenu, působil od roku 1594 ve službách císaře Rudolfa II. se specializací na krajinomalbu a i po rozpuštění dvorské družiny zůstal aktivním členem pražské malířské scény ještě ve dvacátých letech 17. století. V jeho dílně získal Antonín základní vzdělání, stvrzené výučním listem z roku 1624, rozhodující však byla jeho studijní cesta po roce 1629, která jej zřejmě zavedla do vlámských center.

Jeho návrat do Prahy roku 1635 byl spojen s rychlým profesním vzestupem: prvními klienty se stali malostranští augustiniáni, v jejichž jurisdikci se Stevens usadil a pro něž vytvořil rozsáhlý cyklus 27 obrazů ze života sv. Augustina – zakázku, jež mu zajistila nejen stabilní příjem, ale i prestiž. Krátce poté získal kontakty na vysokou aristokracii, zejména Martinice a Lichtenštejny. Nobilitační diplom z roku 1643 výslovně zdůrazňuje jeho umělecké vzdělání, zahraniční pobyt i služby poskytované císaři;

o tři roky dříve byl navíc jmenován komorním malířem císaře Ferdinanda III., jak dokládá jeho autoportrét s erbem.

Roku 1644 vstoupil do malířského cechu sdružujícího Staré Město a Malou Stranu, což mu umožnilo vést vlastní dílnu, přijímat učedníky a podílet se na vzniku samostatné malostranské cechovní pobočky. Jeho klientská síť byla mimořádně široká: zahrnovala augustiniány, dominikány, františkány, karmelitány, premonstráty, magistrát Starého Města i pražské měšťany; kontakty sahaly hluboko do vzdělaneckých a řemeslnických elit.

Stevens vytvořil oltární obrazy pro malostranské kostely sv. Tomáše, Panny Marie Vítězné či Panny Marie Pod Řetězem, také pro novoměstské františkány u P. Marie Sněžné a staroměstské dominikány v kostele sv. Jiljí. Od poloviny čtyřicátých let pracoval nepřetržitě pro strahovské premonstráty, kromě toho také dodával práce na venkov (Žatec, Bělá pod Bezdězem). Vedle velkých oltářních pláten maloval i menší devocionální malby, portréty a dokonce i nástěnné malby.

Jeho tvorba dokládá zvládnutí figurálních i složitějších narativních kompozic podložených znalostí grafických předloh (zejména flámských a italských tisků). Stevensova častá práce s rytinami odpovídá dobové praxi – neznamená nedostatek tvořivosti, ale integraci barokních konceptů *imitatio* (přejímání uznávaných vzorů) a *aemulatio* (tvůrčí přepracování předloh).

Celá kapitola odhaluje podstatně bohatší, komplexnější a významnější osobnost, než jakou nabízela dosavadní historiografie, a zasazuje Stevensovo dochované dílo, čítající na osm desítek děl, mezi klíčové projevy raného baroka v Čechách.

4. Jan Bedřich Hess (asi 1622 – 1673)

Osobnost Jana Bedřicha Hesse představuje jeden z nejpřesvědčivějších příkladů malíře, jehož skutečný umělecký význam byl dlouho zakryt absencí monografického zpracování a fragmentárním dochováním díla. Nové zhodnocení pramenů, dochovaných obrazů, včetně dříve neznámých atribucí, ukazuje umělce s výraznou profesionalitou, širokým ikonografickým rejstříkem a ambiciózním tvůrčím záměrem a silným postavením v pražském uměleckém provozu druhé třetiny 17. století.

Jan Bedřich Hess (narozený patrně roku 1622) pocházel z měšťanské rodiny v Mostě a do učení vstoupil k malostranskému malíři Matyáši Mayerovi, v jehož dílně působil až do mistrovsky smrti roku 1647. Krátce poté získal dvorskou svobodu (*Hofffreiheit*), která mu umožnila samostatnou živnost mimo cechovní struktury. Až když se v roce 1650 oženil se zámožnou vdovou a nabytí měšťanské právo na Malé Straně, vstoupil do staroměstsko-malostranského cechu. Od roku 1661 je doložen v hodnosti dvorského malíře zaměstnávaného Dvorským stavebním úřadem na

Pražském hradě, kde mimo jiné prováděl i konzervační zásahy na obrazech císařské sbírky.

Hessova dochovaná tvorba odhaluje výrazný talent pro řešení dramaticky vystavěných náboženských scén a důmyslnou práci se světlem. Jeho obrazy se vyznačují sevřenými kompozicemi a citlivým vztahem k figurálním detailům. V modulaci světla i v barevnosti založené na bolusovém podkladu se jeho malířský rukopis přibližuje Škrétovi, ačkoliv Hess prokazatelně nebyl jeho žákem. Stylová spřízněnost obou malířů se projevuje také v kresebné invenci: některé Hessovy návrhy pro univerzitní teze, provedené předními augsburskými rytci, snesou srovnání s pracemi Karla Škréty a dokazují jeho vysokou invenční úroveň.

K jeho nejvýznamnějším realizacím patří malířská výzdoba kaple Zvěstování Panně Marii v poutním kostele ve Staré Boleslavi (1664), financovaná Humprechtem Janem Černínem, jejíž hlavní oltářní obraz Zvěstování představuje jeden z vrcholů jeho tvorby. Rozsáhlá byla také jeho činnost pro břevnovsko-broumovské opatství, zahrnující oltářní malby i návrhy a provádění polychromie sochařské a řezbářské výzdoby. Pro bosé karmelitány na Malé Straně vytvořil kvalitní obraz sv. Terezie z Ávily a pražská univerzita mu svěřila vypracování reprezentativního obrazu s patrony lékařské fakulty sv. Kosmy a Damiána. Připsány jsou mu i obrazy pro boční oltáře kartuziánského kláštera ve Valdicích.

Hessova malířská díla ukazují všestranného umělce, který dokázal přizpůsobit rozsah i výraz díla povaze úkolu. Kvalita jeho práce naznačuje, že mohl projít kvalitním školením mimo pražské prostředí, ačkoli o tom prameny mlčí, stejně dobře však může jít o projev přirozeného talentu či o důvěrnou znalost císařské obrazové sbírky, o niž pečoval jako dvorský malíř. Nově shromážděný a kriticky posouzený soubor děl nyní umožňuje poprvé jasně vymezit profil umělce, který dosud stával ve stínu výraznějších jmen. Schopnost pohybovat se mezi městským prostředím, šlechtickými objednateli a pražskými konventy potvrzuje jeho pověst všestranného a spolehlivého malíře.

5. Matěj Zimprecht (1624–1680)

Matěj Zimprecht představuje jednoho z nejvýraznějších malířů v pražském prostředí, jehož skutečný význam byl dlouho zastíněn nelichotivým označením „Škrétův následovník“. Dochovaná díla jasně ukazují, že ve skutečnosti šlo o samostatného, mezinárodně formovaného a v pražském prostředí sedmdesátých let 17. století úspěšně etablovaného umělce. Kapitola přináší zásadně nová zjištění vyplývající z rozsáhlého průzkumu českých i zahraničních archivů, která umožnila rekonstruovat jeho mnichovský původ, školení u dvorského malíře Caspara Amorta, rané působení ve Štýrském Hradci a dosud neznámé vazby na pražské objednatele.

Zimprecht, narozený roku 1624 v Mnichově jako syn zaměstnance kurfiřtského dvora, vyrůstal v prostředí bezprostředně spjatém s dvorskou reprezentací. Příznivá sociální pozice rodiny mu umožnila vstoupit do učení u dvorního malíře Caspara Amorta, jehož tvorba – orientovaná na pozdní caravaggismus – položila základy Zimprechtovy dramatické světelnosti a plastického pojetí figury. Ty se dále prohloubily během tovaryšské cesty, doložené pobytem ve Štýrském Hradci roku 1650, a italským pobytem, kde se seznámil s aktuální římskou malbou Guida Reniho a Pietra da Cortony. Klasicizující charakter jeho následné tvorby je tak nejspíš výsledkem osobní zkušenosti získané v Itálii.

Od roku 1655 je Zimprecht doložen v Praze, kde více než deset let působil ve službách hraběte Václava Michny z Vacínova. Tato raná fáze poskytla malíři ekonomické zajištění, přístup k aristokratické klientele a také možnost vyhnout se cechovním omezením. Po Michnově smrti se Zimprecht přesunul na Nové Město, kde se rychle prosadil: získal měšťanské právo, otevřel vlastní dílnu s pomocníky a stal se představeným novoměstského malířského cechu, což dokládá jeho rostoucí prestiž v rámci pražského uměleckého provozu.

Zimprechtova tvorba se vyznačuje tematicky širokým rozsahem. Vedle oltářních obrazů, které dodával pro farní kostely na Novém Městě a na Malé Straně, byl autorem portrétů, galerijních kusů a drobných devocionálních děl. Přestože většina těchto obra-

zů dnes není identifikována, sbírkové inventáře z 18. století dokládají jeho zastoupení v obrazárnách českých aristokratů, zejména Valdštejnů, Gallasů a Kolovratů.

Temnosvitné pojetí, považované dříve za důsledek škrétovského vlivu, v případě Zimprechta vyrůstá spíše z jeho rané caravaggistické průpravy a ze zkušeností nabytých během tovaryšských cest. Přitom však umělec pružně volil světelný modus podle povahy tématu: pro devoční scény užíval hluboké stíny a výrazové napětí, zatímco pro monumentalizované apoteózy světců volil prosvětlené, barevně vyvážené pojetí. Podobnost se Škrétou se týká spíš tematického repertoáru než přímé závislosti na jeho kompozicích.

V jeho pozdní tvorbě se naplno projevuje kompoziční a technická jistota: obrazy pro bosé karmelitány na Malé Straně a novoměstský chrám sv. Štěpána ukazují malíře schopného zvládnout jak dramatické celky, tak subtilní charakteristiky jednotlivých aktérů scén. Monumentalita, plasticky vystavěné figury a barevnost řadí malíře mezi významné protagonisty cortonovského baroka ve střední Evropě.

Zimprechtovo postavení v závěru života potvrzuje jeho výjimečný postup: stál v čele novoměstského cechu, vlastnil dům a po odchodu Karla Škréty patřil k nejžádanějším pražským malířům. Jeho smrt při morové epidemii roku 1680 přerušila další profesní rozvoj v okamžiku, kdy se mohl stát vedoucí osobností

pražské barokní malby. I proto jej současníci považovali za umělce, který – kdyby nezemřel předčasně – „*mohl být druhým Škrétou*“. Z hlediska dalšího vývoje malířství v Čechách pak Zimprecht představuje klíčový článek v proměně raně barokní malby k rozvinutému slohu přelomu 17. a 18. století.

6. Ve stínu Karla Škréty – malíři, objednavatelé, publikum

V dobových pramenech je Škréta hodnocen vysoko, například literáti Sandrart, Balbín i Cornelis de Bie jej shodně oceňují jako malíře, jemuž „*není rovného v Čechách*“. Jeho postavení umělecké autority však nevyrůstalo pouze z kvality díla, ale i z příhodných společenských a ekonomických předpokladů. Vladycký původ mu usnadňoval vazby na staroměstský patriciát a na rozdíl od většiny svých profesních kolegů disponoval i finanční stabilitou, zakládající se na držení výnosné nemovitosti na Starém Městě a na příjmech z vinic v okolí Mělníka.

Jistě i toto byly předpoklady, které mu usnadňovaly se dostat k prestižním zakázkám a soustředit se na úkoly s velkým veřejným dopadem, jako byly oltární obrazy pro přední pražské chrámy – týnský chrám, malostranské kostely sv. Tomáše, sv. Mikuláše či Panny Marie pod Řetězem anebo sv. Štěpána na Novém Městě. Malíři jako Stevens, Hess i Zimprecht dosahovali podobného postavení v menší míře a zpravidla se k němu dopracovali až v průběhu života. Zatímco Škréta, společensky etablovaný přísluš-

ník městské elity, vystupoval při jednáních o zakázkách jako přirozený partner městské rady i aristokracie, jeho kolegové pocházející z nižšího měšťanského prostředí, si museli své profesní pozice teprve postupně budovat.

Přesto Škrétovo prioritní postavení nepředstavovalo pro ostatní malíře nedosažitelný limit, ale spíše rámec, v němž se jejich vlastní profesní dráhy mohly rozvíjet. Lze dokonce předpokládat, že konkurence s tak výraznou vrcholovou osobností vytvářela tlak na růst kvality a otevírala i ostatním příležitosti u objednavatelů, kteří prostřednictvím realizací – zejména fundováním pohřebních kaplí a oltářů v městských chrámech – usilovali o budování osobní a rodové prestiže.

Jak průzkum dobových pramenů ukazuje, výše honorářů byla značně proměnlivá – pohybovala se od nižších částek za menší či rutinní práce až po mimořádně vysoké odměny vyhrazené Škrétovi a několika dalším nejžádanějším mistrům. Takové rozdíly neodrážejí jen kvalitu nebo technickou náročnost díla, ale také společenskou prestiž umělce, priority zadavatele a někdy i naléhavost dané zakázky. Překvapivě nízké částky za některé práce naznačují i nadstandardní, často přátelsky založené vztahy mezi malířem a objednavatelem.

Provoz malířských dílen v Praze se přitom již v 17. století vyznačoval výraznou stratifikací. Vedle malířů nejvyššího segmentu, kam vedle Škréty patřili i Stevens, Hess a Zimprecht, existovala

široká vrstva mistrů zaměřených na řemeslné či štafířské práce, kteří tvořili páteř každodenní vizuální kultury. Ti uspokojovali poptávku po menších zakázkách a často žili ve velmi skromných podmínkách. Jejich díla nesloužila reprezentaci, ale základnímu vybavení měšťanských interiérů, domácích kaplí, cechovních prostor a drobných městských institucí. Jejich tvorba je obtížně sledovatelná a zdá se, že do prostoru, kde obraz fungoval jako médium zbožnosti, nástroj objednavatelovy moci a prestiže, zasahovali jen výjimečně.

Úhrnem se otevírá obraz pražské malířské scény jako prostředí s vysoce vyvinutou sociální a ekonomickou strukturou, v níž stojí Škréta na samém vrcholu, nikoli jako osamělý génius, ale jako malíř, jehož kariéra byla umožněna propojením rodového statusu, dobré ekonomické základny a schopnosti prosadit se v nejprestižnějších prostorech barokního města. Stevens, Hess a Zimprecht pak představují tvořivé a profesionálně silné osobnosti, které působily paralelně a spoluutvářely výtvarnou kulturu Prahy druhé třetiny 17. století.

7. Metropole a periferie – Praha jako umělecké centrum Čech po třicetileté válce

Praha vystupuje v druhé polovině 17. století jako nesporné umělecké centrum českých zemí, k čemuž ji předurčovala dlouhá kulturní tradice, hospodářská síla i výhodná poloha uprostřed země. Jako

sídlo ústředních zemských a církevních institucí a místo vysoké koncentrace řemesel, vzdělanosti a klášterních komunit a aristokracie vytvářela prostředí, v němž se rozmanité kulturní impulzy soustřeďovaly a přetvářely v obecně přijímaná vizuální měřítká. Balbínovo symbolické vyobrazení Českého království v podobě růže s Prahou uprostřed tento dobový obraz přesně vystihuje: metropole byla již tehdy vnímána jako přirozený střed, z něhož se politická i kulturní energie šíří do všech stran.

Vztah mezi Prahou a regiony lze vyjádřit mikroregionální variantou modelu centrum–periferie, jak jej formuloval Jan Białostocki a dále rozvinul Thomas DaCosta Kaufmann: podobně jako střední Evropa přejímala podněty z Itálie a Nizozemí, přijímala většina českých měst inovace z Prahy – ovšem s různou mírou zpoždění a adaptace.

Rozhodující byl rozdíl v rozvinutosti prostředí. Na území pražských měst působilo množství malířských dílen a dva, resp. tři samostatné cechy, také nároční objednatelé, což vytvářelo podmínky pro vysokou profesionalitu a otevřenost vůči stylovým novinkám. Regionální centra naproti tomu často disponovala omezenějšími zdroji, konzervativním vkusem a setrvačností předbělohorských schémat, takže tamní tvorba se pražskému měřítku přibližovala jen postupně. Rozhodující byla estetická kompetence objednavatelů a publika: schopnost rozpoznat kvalitu a posoudit aktuálnost uměleckého výkonu vytvářely tlak, který v regionech

zpravidla chyběl, naopak z Prahy činil skutečný motor stylových proměn.

Druhá třetina 17. století přinesla dvě výrazné vlny výzdoby chrámů v českých městech. První – válečná – reagovala na konfesní proměnu a obnovu liturgického provozu v dříve nekatolických kostelech. Vyznačovala se převážně skromnými pracemi lokálních malířů navazujících na předbělohorskou tradici, renesanční schémata a manýristické grafické předlohy. Teprve druhá vlna, která proběhla po roce 1650 v době společenské stabilizace, vytvořila prostor pro náročnější zakázky, jejichž objednatelé již vyžadovali stylovou aktuálnost a reprezentativní kvalitu. Právě v této fázi se naplno projevuje fenomén vyzařování Prahy jako stylotvorného centra, které určovalo podobu barokního malířství v Čechách nejen kvalitou díla, ale i schopností generovat vizuální normy, šířit ikonografické typy, formovat očekávání publika a zprostředkovávat profesionální dovednosti.

Z hlavního města pronikaly umělecké impulsy do okolních regionů dvěma vzájemně se doplňujícími cestami. Přímý přenos představovaly zakázky realizované pražskými malíři přímo v regionálních centrech či venkovských klášterech, jejichž objednatelé byli často s metropolí spojeni institucionálními, rodinnými nebo kulturními vazbami. Vedle toho probíhal i přenos místními mistry, založený na přebírání pražských kompozičních schémat, ikonografických vzorců a stylových typů prostřednictvím replik,

grafických předloh nebo autopsie. Tento typ transferu je obzvlášť zřetelný tam, kde se v regionu vytvořila relativně silná lokální malířská tradice – například v Plzni, která díky své výhodné poloze snadněji reagovala na pražské impulzy.

Rozhodující úlohu při uplatnění pražských malířů v regionech sehráli objednavatelé z řad církevních řádů a šlechtických patronů. Vrcholné příklady tohoto pronikání na venkov představují oltářní obrazy Karla Škréty pro klášterní kostel cisterciáků v Plasích či pro litoměřickou katedrálu sv. Štěpána. Podobně u Antonína Stevense sledujeme významné zakázky zejména v děkanském kostele v Žatci (strahovští premonstráti) nebo v klášterním kostele obutých augustiniánů v Bělé pod Bezdězem, zatímco u Jana Bedřicha Hesse je to především valdická kartouza. Do okruhu působnosti pražských malířů lze zahrnout i kvalitní oltářní plátna pro chrámy bosých augustiniánů v Táboře, pro kostely v královských městech Mělník, Německý Brod, Tachov či Kolín či chrám v Klášterci nad Ohří (Thunové).

Odlišnou situaci představovaly například jižní Čechy, kde se v doménách původem rakouských Eggenberků či Slavatů uplatňovali i cizí – převážně rakouští a bavorští – malíři. Také zde však působila přitažlivost Prahy, což dobře ilustruje kariéra Josefa Housky, který po zkušenostech z Freistadtu a okolí Vyššího Brodu zakotvil na Novém Městě pražském a stal se členem tamního malířského cechu.

Moderní výtvarný názor se z Prahy šířil v míře odpovídající kulturním aspiracím jednotlivých regionů – tam, kde byla poptávka ambiciózní a kontakty s metropolí živé, pronikal rychle a v plné intenzitě; jinde se prosazoval postupně nebo v redukované podobě, která ovlivňovala místní tradice a ekonomické možnosti. Tyto rozdíly vyjadřují variabilitu barokní kultury 17. století v Čechách a různé způsoby, jimiž jednotlivé oblasti přijímaly podněty přicházející z centra. Právě tato diferencovaná recepce pražského umění potvrzuje platnost Kaufmannova geografického modelu, v němž vztah mezi metropolí a historickými regiony utváří dynamickou síť kulturních vazeb a jejich místně podmíněných interpretací.

8. Síla uměleckého odkazu

Rozhodující roli pro utváření výkladu barokního umění v Čechách sehrál literární výkon Joachima von Sandrart, který Škrétův životopis představil jako modelový případ svého konceptu ‚obrody‘ střeoevropského umění po třicetileté válce. Tím nejen uvedl Škrétu do dějin umění, ale zároveň vytvořil východisko pro pozdější, vlivné paradigma o počátcích barokního malířství v Čechách. V domácím, nacionálně orientovaném dějepisu umění to vedlo k jeho ustavení za „národního klasika“, jehož autorita zastínila tvorbu jeho současníků.

Na celé téma však lze nahlížet i z odlišné perspektivy. Při docenění významu jednotlivých pražských malířů 17. století se jako alternativní přístup nabízí výzkum recepce a přežívání individuálních stylů a kompozičních řešení, stejně jako tvorba pozdějších kopií, replik a variant. Tento pohled umožňuje sledovat skutečný dopad jednotlivých umělců v dlouhodobém trvání – mimo rámec ustálených narativů, které privilegovaly jednu dominantní osobnost na úkor širšího, dynamického prostředí.

Zvláštní roli v procesu utváření historické paměti hrála Škrétova dílna. Vysoký počet zakázek si vyžádal účast pomocníků a žáků, což přispívalo k udržování jeho stylu i po umělcově smrti. Zvlášť výmluvný je případ jeho syna Karla Škréty ml., jehož věrné navazování na otcův rukopis nelze vykládat jako projev nedostatečného talentu, ale jako pragmatickou reakci na tržní poptávku. Škrétovský styl fungoval jako zavedená značka a je zřejmé, že objednavatelé na jeho zachování trvali, jak dokládá kopie obrazu sv. Vavřince pro Pšovku vytvořená jako náhrada za poškozený originál a další dochované kopie podle úspěšných mistrových děl.

Vedle dílenských pomocníků a žáků je třeba vzít v potaz i malíře, kteří se Škrétovým odkazem pracovali kreativně. Jan Jiří Heinsch, působící v Praze od sklonku sedmdesátých let 17. století, přejímal srozumitelnost a narativnost Škrétových kompozic, ale posouval je k větší popisnosti až žánrovému detailu. Nešlo mu o vnějškovou imitaci, nýbrž o strategickou adaptaci stylu, který byl

hluboce zakořeněn v místním prostředí. Rovněž další pozdější malíři, jako Jan Onghers či Václav Vavřínek Reiner, tvořivě obměňovali Škrétovy obrazové kompozice.

Výmluvné je i cenění Škrétových děl v uměleckých sbírkách 18. století. Získání obrazů církevních otců ze zderazského kláštera pro drážďanskou obrazárnu saského kurfiřta Augusta III. či neúspěšná snaha vykoupit oltářní plátno Svatý Tomáš z Villanovy z kostela sv. Tomáše na Malé Straně ukazují, že jeho díla si udržovala mimořádnou vážnost a přitažlivost v očích současníků i pozdějších sběratelů. Nakonec sem patří i fenomén připisování Škrétova autorství obrazům, které s jeho tvorbou nemají nic společného, motivovaný snahou dodat takovým dílům větší prestiž.

V kontrastu s tím stojí na první pohled nízká recepce malířů Stevense, Hesse a Zimprehta. Přesto lze doložit případy, kdy byli i tito malíři stavěni na roveň Škréty – nikoli jako jeho epigoni, ale jako osobnosti srovnatelného významu. „*Rovnal se Škrétovi*,“ píše žatecký děkan o Stevensovi v souvislosti s jeho prací pro tamní oltář, a v kronice bosých karmelitánů na Malé Straně je Zimprecht označován za „*druhého Škrétu*“. Jde o nepředpojatá svědectví současníků, kteří vyzdvihovali tyto malíře do širšího kulturního pole, v němž Škréta nebyl jediným relevantním aktérem.

Zimprechtovo jméno se v 18. století hojně vyskytuje ve sbírkových inventářích a ještě na počátku 19. století byl pevnou součástí kánonu domácích mistrů; jeho obrazy navíc patřily k často

kopírovaným předlohám studentů pražské akademie. Marginalizace jeho významu je až produktem národně orientované interpretace, která zdůraznila Škrétu – mimo jiné i s ohledem na jeho etnicitu – jako výlučného „zakladatele“ barokního malířství v Čechách a současně oslabovala význam ostatních.

Úkolem této práce bylo rozšířit poměrně chudou narativní strukturu, jakou historiografie sledovaného uměleckého období dlouhodobě používá, o alternativní biografie několika dalších malířů, kteří podstatně spoluutvářeli charakter malířství 17. století v Čechách. V jejich světle se ukazuje, že Škréta, jakkoli ústřední hybatel zdejšího dění, nepřišel do umělecky vyprahlé země ani nepůsobil v tvůrčím vakuu, ale pracoval v kultivovaném a produktivním prostředí. Z jeho současníků měli zvláště Stevens, Hess a Zimprecht tvořivý podíl na šíření barokní výtvarné kultury jak v hlavním uměleckém centru Praze, tak i prostřednictvím jednotlivých zakázek v ostatních městech a venkovských kláštorech. Ve světle snesených zjištění se malířství 17. století v Čechách jeví jako živý a mnohovrstevnatý celek, v němž se setkávaly různé umělecké osobnosti a jejich tvůrčí ambice – a teprve jejich vzájemné propojení odkrývá skutečnou podobu této významné kapitoly dějin novodobého umění.

Summary

In the Shadow of Karel Škréta: Prague Painters in 1635–1680 **Anton Stevens – Johann Friedrich Hess – Matthias Zimprecht**

The study of painting in Prague during the second third of the seventeenth century reveals a picture that differs fundamentally from the traditional narrative shaped by notions of post-1620 decline and by the one-sided cult of Karel Škréta. Instead of a linear story with a single protagonist, a dynamic artistic environment emerges – one in which diverse schools, strategies, and social ambitions intersect. Early Baroque Prague appears as a multi-layered artistic landscape unfolding simultaneously on several planes: among elite painters, within the broad middle tier of guild masters, and across urban, ecclesiastical, and aristocratic contexts. Taken together, these actors shaped the visual culture of Bohemia as a whole.

Prague functioned as the artistic metropolis of the Czech lands, able to absorb and transform international impulses. Influences from Italian and south-German art, transmitted through personal experience or printed sources, interacted with domestic late Mannerist and Rudolfine traditions. The outcome was stylistic plurality—not a symptom of backwardness, but evidence of openness and internal competition. This openness was supported by strong professional institutions, a stable and diverse network of

patrons, and dense social exchanges among the city's artistic districts.

Within this environment, Karel Škréta occupies a pre-eminent yet not solitary position. His dominance rested on several mutually reinforcing factors: patrician origin, solid economic security, access to the most prestigious commissions, compositional inventiveness, and a representative visual idiom appealing to monasteries, noble patrons, and urban institutions alike. His style became a cultural brand whose appeal extended beyond his workshop and was continued after his death by pupils, by his son, and by later painters. Over time, this reception crystallised into a historiographical construct that overshadowed other artists and imposed a single dominant name upon the entire epoch.

New research, however, reveals the far greater complexity of the Prague painting scene. Antonín Stevens, Jan Bedřich Hess, and Matěj Zimprecht represent three major figures whose work demonstrates the existence of parallel centres of artistic excellence. Stevens, son of Rudolfine landscape painter Peter Stevens, established a stable workshop in Prague and supplied the city and region with large altarpieces combining Rudolfine survivals with contemporary Baroque idioms. Hess proved to be a remarkably versatile painter, distinguished by his command of dramatic narration and supported by robust ties to the urban elite. Zimprecht, trained in Munich and very likely in Italy, stands out as the painter who most

fully developed the monumental and luminous aspects of contemporary European Baroque in Prague, becoming one of the city's most sought-after artists in the 1670s.

These artists were not epigones. Their work grew out of independent training, personal ambition, and engagement with distinct patronage networks. Stevens anchored himself especially within the Augustinian and Lesser Town environments; Hess became a central figure on the Old and New Towns and secured prominent municipal commissions; Zimprecht rose to the head of the New Town painters' guild, overseeing one of the most influential workshops of the period. Collectively, their extant oeuvre formed the core of Prague's early Baroque visual culture and presents the most substantial parallel to Škréta's production.

Prague's significance is equally apparent in its impact on the regions. Localities throughout Bohemia imported paintings from the capital, creating a dense network of visual connections. Equally important was the dissemination of compositional schemes, iconographic types, and workshop models, which quickly penetrated local artistic traditions. Regional centres adopted Prague's solutions to the extent permitted by their resources – sometimes through direct commissions addressed to Prague workshops, sometimes through prints or copies. This dynamic confirms that early Baroque Prague was not an isolated phenomenon but a

cultural centre shaping the visual identity of Bohemia far beyond its borders.

The continuities of artistic practice during the Thirty Years' War further challenge the older notion of disruption. The war slowed artistic production but did not halt it; and after 1650, the Prague art world rapidly stabilised and expanded. Workshops became major suppliers of skilled production, and growing demand for ecclesiastical painting generated a substantial corpus of works that, in turn, shaped the metropolitan environment itself.

Taken together, these findings invite a fundamental reinterpretation of Prague painting in the second third of the seventeenth century. The period can no longer be understood as an era of stylistic irregularity or developmental delay, but as a time of strong artistic tension, competition, and high professional standards. Karel Škréta remains the central figure, yet his oeuvre acquires new meaning when viewed within the intricate creative network that surrounded him. Stevens, Hess, and Zimprecht emerge as independent, ambitious, and influential painters whose contributions constitute an integral part of the Baroque visual language. Early Baroque Prague thus appears as a vibrant, multipolar organism in which various traditions and ambitions converged – and only their interplay reveals the true form of this pivotal chapter in the artistic history of Bohemia.

Seznam použité literatury (výběr)

- Jan Białostocki, Some Values of Artistic Periphery, in: Irving Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*, Volume I, University Park – London: Pennsylvania State University Press, 1989, s. 49–54.
- Caprice Jakumeit-Pietschmann, *Künstlerkonkurrenz in Antwerpen zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Janssen, Jordaens & Rubens*, Weimar: VDG, 2010.
- Pamela M. Jones, *Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot: Ashgate, 2008.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1995.
- Thomas DaCosta Kaufmann, War and Piece, Art an Destruction, Myth and Reality. Considerations on the Thirty Years' War in Relation to Art in (Central) Europe, in: Klaus Bussmann – Heinz Schilling (eds.), *1648 – War and Piece in Europe, Exhibition Catalogue, Essay Volume 2. Art and Culture*, Münster: Verlagsgesellschaft 350 Jahre Westfälischer Friede, 1998, s. 163–172.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago–London, University of Chicago Press, 2004.
- Andrzej Kozieł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia* (= Historia Sztuki XXXIII. Acta Universitatis Wratislaviensis 3463), Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2013.
- Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus* (= České dějiny 3), Praha: Orbis, 1951.
- Jaromír Neumann, *Karel Škréta (1610–1674)* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze, 1974.
- Jaromír Neumann, *Český barok* (= České dějiny 49), Praha: Odeon, 1974 (2., přepracované a rozšířené vydání).
- Jaromír Neumann, *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn*, Praha: Akropolis, 2000.

- Tomáš Sekyrka (ed.), *Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348–1783* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze, 1997.
- Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze, 1993.
- Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno: Barrister & Principal, 2007.
- Richard E. Spear – Philipp Sohm (eds.), *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-century Italian Painters*, New Haven – London 2010.
- Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (eds.), *Vznešenost & zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách* (kat. výst.), Lomnice nad Popelkou – Plzeň: Matěj Bárta, Studio JB – Západočeská galerie v Plzni, 2015.
- Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Karel Škréta (1610–1674). Doba a dílo* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze, 2010.
- Lenka Stolárová – Kateřina Holečková (eds.), *Karel Škréta (1610–1674). Dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, Praha: Národní galerie v Praze, 2013.
- Michal Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátků renesance do závěru baroka*, Praha: Academia, 1989, s. 324–356.
- Michal Šroněk, Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann – pražští malíři první poloviny 17. století, in: *Umění 40*, 1992, s. 148–162.
- Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník* (= *Fontes Historiae Artium* 1), Praha: Artefactum, 1997.
- Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch (1647–1712). Malíř barokní zbožnosti* (kat. výst.), Praha: Gallery – Správa Pražského hradu – Ústav dějin umění Akademie věd ČR, 2006.
- Michal Šroněk – Jaroslava Hausenblasová, *Gloria et Miseria. 1618–1648. Praha v době třicetileté války*, Praha: Gallery 1998.

- Radka Tibitzová – Štěpán Vácha, Pražský malíř Matěj Zimprecht (1624–1680). Životopis umělce v limitech historické paměti, in: *Umění* 60, 2012, s. 255–280.
- Anna Tummers – Koenraad Jonckheere (eds.), *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- Štěpán Vácha, Šlechtické kaple v kostele Panny Marie ve Staré Boleslavi. Oltářní výzdoba a fundace v 17. století, in: *Umění* 58, 2010, s. 17–41.
- Štěpán Vácha, Imaginum elegantia. K estetické působivosti náboženského obrazu v českých zemích v 17. a 18. století, in: *Umění* 62, 2014, s. 251–275.
- Štěpán Vácha, Škréta, Sandrart und Merian d. J. Überlegungen zur Vita Karel Škréty in der Deutschen Akademie, in: Susanne Meurer – Anna Schreurs-Morét – Lucia Simmonato (eds.), *Aus aller Herren Länder. Die Künstler der Deutschen Akademie von Joachim von Sandrart* (= Collection Théorie de l'art 8), Turnhout: Brepols, 2015, s. 249–261.
- Petra Zelenková, *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české = Seventeenth-Century Baroque Prints in the Lands of the Bohemian Crown*, Praha: Národní galerie v Praze, 2009.