

TOMÁŠ VALEŠ

FILOSOFICKÁ FAKULTA MASARYKOVY UNIVERZITY, BRNO

Kreslířské dílo Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774). Nové postřehy, nová připsání

Kreslířská tvorba umělců působících na Moravě v 18. století patří stále k méně známým kapitolám v dějinách umění. Jan Kryštof Handke z Olomouce je dnes jedním z mála malířů, s nimiž si lze bezpečně spojit větší počet kreseb. Jak však ukazují následující řádky, jeho známé kreslířské dílo je jen torzem mnohem rozsáhlejšího souboru. Díky nově identifikovaným pracím lze nejen upřesnit informace o řadě Handkeho zakázek, ale také lépe objasnit využití těchto přípravných prací v jeho dílenské praxi. Současně je možné, přinejmenším z části, identifikovat jednotlivé inspirační zdroje, které malíř využíval a jež jasně ukazují na dosud opomíjenou orientaci moravských umělců na jihoněmecké umělecké prostředí.

Jan Kryštof Handke patřil ve své době nepochybně k neplodnějším malířům činným na Moravě. Pozornost historiků umění dlouhodobě přitahovala a přitahuje jeho mnohovrstevnatá a bohatě dochovaná malířská tvorba, zahrnující realizace nástěnných maleb, rozměrná oltářní plátna, ale také komorní díla určená pro osobní zbožnost nebo jako dárky potenciálním objednavatelům. Velké množství prací dochovaných fakticky na celém území Moravy i částečně ve Slezsku nebo v Čechách vyvolávalo různou míru ocenění malířovy tvorby a také mnoho otázek vážících se k samotnému fungování jeho malířské dílny.¹ Dostatek hmotných dokladů na jedné straně a dochovaná malířova rukopisná

¹ Z dosavadní literatury výběrově: Jan Krámpf, *Jan Kryštof Handke malířské dílo* (diplomní práce), Seminář dějin umění FF UJEP, Brno 1971. – Idem, Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774) [I. část], in: *Výroční zprávy Okresního archivu v Olomouci za roky 1980*, Olomouc 1981, s. 83–120. – Idem, Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774) [II. část], in: *Výroční zprávy Okresního archivu v Olomouci za roky 1981*, Olomouc 1982, s. 91–150. – Milan Togner, *Jan Kryštof Handke 1694–1774. Malířské dílo* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1994. – Drahomír Polách, K tvorbě malíře Jana Kryštofa Handkeho v okrese Šumperk, *Severní Morava. Vlastivědný sborník* LXIX, 1995, s. 31–48. – Marie Schenková, Dodatky k dílu Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774), *Časopis Slezského zemského muzea* XLIX, Série B – vědy historické, 2000, s. 287. – Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 43–44, 85–86. – Marie Schenková, Další zjištěná díla J. K. Handkeho, *Časopis Slezského zemského muzea* LI, Série B – vědy historické, 2002, s. 91. – Milan Togner, Malíři první poloviny 18. století v Olomouci, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, Rennes – Brno 2003, s. 185–187, 191–195, č. kat. 64–66 (značeno M. T.). – Martin Mádl, Handkeho skica ze Strahovské obrazárny a malba v olomoucké kapli Božího Těla, *Umění* LIV, 2006, s. 504–512. – Marie Schenková, Nově zjištěná díla J. K. Handkeho, *Časopis Slezského zemského muzea* LVI, Série B – vědy historické 2007, s. 94. – Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008, s. 85–110. – Beata Lejman, Handke, Johann Christoph, in: Andreas Beyer – Bénédicte Savoy – Wolf Tegethoff (edd.), *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 69, Berlin 2010, s. 68–70. – Andrzej Kozieł, Jan Kryštof Handke (1694–1774), Hlohov a Gorzupia Dolna, *Opuscula historiae artium* LX, 2011, s. 126–133. – Idem, Johann Christoph Handke (1694–1774) i jezuiti, Głogów i Gorzupia Dolna, in: Dariusz Galewski – Anna Jezerska (edd.), *Silesia Jesuitica. Kultura i sztuka zakonů jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim 1580–1776. Materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Oddział Wrocławski Stowarzyszenia Historików Sztuki (Wrocław, 6-8 X 2011) dedykowane pamięci Profesora Henryka Dziurli*, Wrocław 2012, s. 241–247. – Karolína Wellartová, *Zakázky Jana Kryštofa Handkeho pro obce Výšovice, Štarnov, Žerotín a Hnojice v rámci kláštera řeholních lateránských kanovníků ve Šternberku* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2014. – Rafał Karlik – Andrzej Kozieł – Agnieszka Seidel-Grzesińska, The Aula Leopoldina at the University of Wrocław as the Temple of God's Wisdom. Notes on the

autobiografie na straně druhé mu umožnily obsadit pevné místo v „příběhu“ moravského barokního malířství.² S informacemi o malířově životě a díle pracoval již Johann Peter Cerroni (1753–1826), který jej ovšem z dosud nejasného důvodu nezařadil do biografické části svého encyklopedického pojednání o dějinách umění na Moravě.³ Jednotliví autoři následně začali využívat malířovu autobiografii jako jeden z pramenů pro postihnout uměleckého dění na Moravě. Zájem o rukopis se ještě více navýšil na začátku 20. století, kdy byla jeho větší část publikována vrtislavským profesorem Richardem Foersterem (1843–1922).⁴ Týž autor stál mimo jiné i za detailním slovníkovým biografickým heslem publikovaným v roce 1922, kde byl Handke prezentován jako hlavní osobnost barokního malířství na Moravě.⁵ Podobný narativ, jenž se objevoval v průběžně publikované literatuře, byl posléze doplněn o něco střídmejší, zato věrohodnější začlenění do kontextu lokální výtvarné produkce.⁶ Ostatně odkaz na určitou „provinciálnost“ dochovaných děl byl spolu se zdůrazněním velké pracovní vyčílenosti užíván jako jeden z argumentů pro vysvětlení kvalitativně proměnlivého charakteru Handkeho tvorby patrného především u závěsných pláten.⁷ Bohatě dochovaný výtvarný materiál, ale také písemné prameny tak částečně odvedly pozornost od invenčně a vizuálně nejzajímavější části malířova díla, kterou byly nepochybně přípravné práce.

Ty jsou dnes, s ohledem na stav současného poznání, tvořeny zejména Handkeho kresbami, jejichž rozsah stále známe pouze v hrubých obrysech. Základem pro jejich poznání se však nepochybně stal dochovaný a mnohokrát publikovaný soubor kolorovaných návrhů pro olomoucký orloj, reprezentující malířovo zralé dílo (1746).⁸ Přitom podle trefné charakteristiky Ivo Krška se zde Handke převedl jako

Iconographic Program and Its Sources, in: Giacomo Montanari – Arkadiusz Wojtyła – Małgorzata Wyrzykowska (edd.), *Jesuits and Universities. Artistic and Ideological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus — Examples from Genoa and Wrocław*, Wrocław 2015, s. 325–349. – Petra Oulíková, Zaniklé fresky Jana Kryštofa Handkeho v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové, in: Petr Polehla (ed.), *350 let královohradecké diecéze*, Červený Kostelec 2015, s. 295–305. – Andrzej Koziel, Handke Johann Christoph, in: idem (ed.), *Malarstwo barokowe na Śląsku*, Wrocław 2017, s. 426–432. – Alessandro Nesi, *Jan Kryštof Handke. Adorazione dei Magi*, Firenze [2018]. – Martin Lakomý, *Jan Kryštof Handke a jeho malby na plátně na Olomoucku* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2020.

² Viz Moravský zemský archiv v Brně (dále jen MZA Brno), fond G 12 – Cerroniho sbírka, inv. č. II/180. – Richard Foerster (ed.), Johann Christoph Handke's Selbstbiographie, in: *Festschrift der Schlesischen Gesellschaft für Vaterländische Kultur zum hundertjährigen Jubiläum der Universität Breslau*, Breslau 1911. – Bohumil Samek, Počátky dějin umění na Moravě, in: Rudolf Chadraba et al. (ed.), *Kapitoly z českého dějepisu umění / I. Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986, s. 78. – Leoš Mičák (ed.), *Jan Kryštof Handke 1694/1774. Vlastní životopis*, Olomouc 1994.

³ O Handkeho pracích je ovšem referováno v jednotlivých topografických heslech. – Viz Johann Peter Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österr. Schlesien I–III*, 1807, MZA Brno, fond G 12 – Cerroniho sbírka, inv. č. I/32–34.

⁴ Foerster (pozn. 2).

⁵ „H.[andke] nimmt unter den mährischen Künstlern des 18. Jahr. den 1. Platz ein; er ist bedeutender im Fresko als in der Ölmalerei.“ – Richard Foerster, Handke, Johann Christoph, in: Ulrich Thieme – Friedrich C. Willis (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 15, Leipzig 1922, s. 579–582, cit. s. 579.

⁶ Srov. Ivo Kršek, Malířství, in: Ivo Kršek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík et al. *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 129–130, zvl. s. 130.

⁷ Togner, Jan Kryštof Handke (pozn. 1), s. 7, 11.

⁸ K Handkeho kresbám viz Krámpal, Jan Kryštof Handke (pozn. 1), s. 158–162. – Klára Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1980, č. 6. – Eadem, *Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum des schönen Künste in Budapest* (kat. výst.), Salzburger Barockmuseum 1981, s. 26–27, č. kat. 7. – Krámpal, Olomoucký malíř (pozn. 1), s. 136–138, 145. – Togner, Jan Kryštof Handke (pozn. 1), s. 62–69, č. kat. 29–40. – Jiří Kroupa, Drobná zjištění z archivu olomoucké kapituly, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 42, 1998, s. 99–102, zvl. s. 100. – Leoš Mičák, Drobnosti k dílu Jana Kryštofa Handkeho, *Střední Morava* XII, 2006, č. 23, s. 71–75. – Milan Togner, Barokní kresba v Olomouci, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. 2 / katalog*, Olomouc 2010, s. 355–358. – TV – FH [Tomáš Valeš – Filip Hradil], Ježíš, Maria a Josef, těšitelé ve smrtelné úzkosti, in: ibidem, s. 366, č. kat. 235. – GK [Gode Krämer], Johann Christoph Handke: Inspiration des hl. Augustinus durch den hl. Hieronymus, in: Katharina Bechler – Christof Trepesch (edd.), *Faszination Barock. Zeichnungen und Gemälde des deutschen Barock aus einer Augsburger Sammlung*, Berlin – München 2012, s. 100–101, č. kat. 39. – Milan Togner, Poznámky k barokní kresbě v Olomouci, in: Ladislav Daniel – Filip Hradil (edd.), *Město v baroku, baroko ve městě* (Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci,

„pohotový kreslíř, který dovedl svou kolorovanou kresbu obdařit bezprostředností, svěžestí s jednotlivostí prvního nápadu – ve vervní smyslové plnosti perokresby, v energické a zároveň měkké malířskosti lavírujícího štětce...“⁹ Naproti tomu vedl barevný charakter kreseb k ne zcela vypovídajícím tezím, že se Handke „daleko více cítil jako malíř“.¹⁰ Konvolut zahrnující návrh čelní stěny orloje a dílčí detaily měl totiž výtvarným provedením a především funkcí blíže k olejovým skicám než ke studijním či návrhovým kresbám využívaným běžně v procesu vzniku výtvarného díla. Celkově nedostatečná znalost malířova kreslířského *œuvre* následně komplikovala i detailnější poznání využití kreseb v tvůrčím procesu, stejně jako atribuce a datace některých z nich.¹¹ Přesto nebylo pochyb, že právě kreslířské práce tvořily nejzajímavější část malířova dochovaného díla, což se odrazilo i v jejich vřazení do zahraniční literatury.¹²

Sami jedni z největší malířových zadavatelů – olomoučtí jezuité – věnovali téměř ve všech příslušných smlouvách pečlivou pozornost právě smluvním modelům a návrhovým kresbám („*model und delineation*“).¹³ Většina z dochovaných archivních dokumentů obsahovala ustanovení, že olejem provedené modely měly následně zůstat v majetku objednavatele.¹⁴ Otázka, co se dělo s oněmi *delineationes*, jež malíř ve většině případů předkládal objednavatelům společně s olejovými skicami, nicméně zůstává. Zdá se, že dosud jedinou jejich stopou je dosud anonymní kresba řazená do okruhu rakouského malíře Martina Altomonta (1657–1745), dochovaná ve vídeňské Albertině.¹⁵ Ta je přitom autentickým Handkeho návrhem pro nástěnnou malbu v jednom z polí v kapli sv. Františka Xaverského v bývalém jezuitském kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci, kde malíř pracoval, současně i v kapli sv. Ignáce z Loyoly, podle své autobiografie v roce 1743.¹⁶ Námětem odkazuje k událostem zachyceným

č. 304, supplementum), Olomouc 2012, s. 218–219. – Tomáš Valeš, *Traces Left by Peter Brandl in Moravia. Notes on the Links between Painting in Bohemia and Moravia*, in: Andrea Steckerová (ed.), *Peter Brandl 1668–1735 Studies*, Praha 2018, s. 94–95.

⁹ Krsek, Jan Kryštof Handke, Píle, in: Krsek – Kudělka – Stehlík (pozn. 6), s. 489, č. kat. 214.

¹⁰ Togner, Barokní malířství (pozn. 1), s. 94. – Togner, Barokní kresba (pozn. 8), s. 357.

¹¹ Viz Valeš – Hradil (pozn. 8), s. 366, č. kat. 235. Dvojice dochovaných návrhů byla s ohledem na odlišný kreslířských rukopis považována za práce dvou rozdílných autorů – Jana Kryštofa Handkeho a dalšího neznámého olomouckého malíře. Na Handkeho autorství obou návrhů následně upozornil Milan Togner – Togner, Barokní kresba (pozn. 8), s. 356–357. – Togner, Poznámky k barokní (pozn. 8), s. 219.

¹² K pozitivnímu hodnocení Handkeho kreslířského díla srov. Togner, Barokní kresba (pozn. 8), s. 358. K publikování Handkeho kreseb v širším středoevropském kontextu viz tituly v pozn. č. 8. Současně se zejména na zahraničním trhu s uměním objevují práce Handkemu neoprávněně přisuzované – například kresba zachycující přenos domku Panny Marie z Nazareta do Loreta v Itálii – aukční dům Karl & Faber, *Old Masters & 19th Century Art*, 27. 10. 2021, lot č. 3453.

¹³ Viz bohatý konvolut písemných pramenů uložený v MZA Brno, fond G 1 – Bočkova sbírka, inv. č. 12278. Srov. Wilhelm Schram, *Mährische Künstlerbriefe, Notizenblatt des Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens 1894*, č. 4, s. 31. Písemný materiál ve vztahu k jezuitům zpřístupnila formou edic Vlasta Kratinová, *Materialie k dějinám barokního malířství na Moravě. K činnosti J. K. Handkeho, Umění V*, 1957, s. 148–153. Na povinnost dodání skic provedených olejem, které zůstaly v majetku objednavatele upozornil také Mádl (pozn. 1), s. 510 a Petra Oulíková, *Barocke Konzepte, Entwürfe und Beschreibungen von Wandmalereien in den Jesuitenkirchen und – Kollegien der Böhmisches Jesuitenprovinz, Ars XLVII*, 2014, s. 16–26, cit. s. 18.

¹⁴ Viz například Kratinová (pozn. 13), s. 150 – „*Drittens, will selbter auch das mit Oelfarben gefertigte Model dem Collegio Societatis Jesu alhier überlassen!*“ (č. 3, smlouva na výzdobu refektáře olomoucké koleje, 1726); „*Drittens sollen die gemachte Model dem Collegio zu fernerer Disposition verbleiben ...*“ (č. 4, smlouva na výzdobu knihovny olomoucké koleje, 1726).

¹⁵ Původně vedeno jako anonymní autor z okruhu Martina Altomonta, s ikonografickým určením *Sv. Karel Boromejský s nemocnými morem*, pero, modrý papír, lavírováno, vysvětlováno bělobou, rozměr ve výřezu pasparty 397 × 268 mm, provenience: sbírka Artaria, zakoupeno 1936, inv. č. 27106, Albertina Wien. Totožnou provenienci mají i další dosud nepublikované Handkeho kresby z vídeňské Albertiny. Viz appendix II. K nákupu kreseb původně z majetku Dominika IV., Artaria (1859–1936) viz Barbara Dossi, *Zur Geschichte der Kunsthändler- und Verlegerfamilie Artaria, Barockberichte IV*, 1991, s. 120–125, zvl. s. 125.

¹⁶ Mičák (pozn. 2), s. 15, 36. – Katrin Sterba, *Vom Sichtbaren zum Unsichtbaren. Studien zur Visualisierung katholischer Dogmen in der Jesuitenkirche und der Fronleichnamkapelle der Stadt Olmütz in der heutigen Tschechischen Republik I–II* (disertační práce), Institut für Kunstgeschichte Philosophisch-Historische Fakultät Universität Innsbruck, Innsbruck 2018, I, s.

ve světcových životopisech, kdy František uděloval potřebným a nemocným eucharistii, což ve středoevropském prostředí rezonovalo především v souvislosti se stále přítomnou hrozbou morové nákazy.¹⁷ Perokresba na šedomodrém papíře je založena na pečlivě rozvržené a narýsované architektonické kulise, do níž jsou vsazeni hlavní aktéři scény. Pro optickou diferenciaci a vyjádření objemů jednotlivých částí využil autor vedle lavírování také zesvětlování bělobou. Nakonec, snad podle vlastního uvážení nebo přání objednavatele, umístil do pravého dolního rohu repusoárovou, zády otočenou mužskou figuru, kterou na původní list kresby dodatečně adjustoval. Při finální realizaci se malíř následně držel dochovaného návrhu, jenž trochu upravil. Rozdíly mezi kresbou a výslednou malbou přitom mohly být způsobeny „vložením“ malované iluzivní dekorace okolo vstupu, čímž se zmenšil prostor pro samotnou scénu. Malíř pak do kompozice vložil architektonické prvky – sloup, pyramidu – nebo přidal některé další postavy – ženu s dítětem – či ozdobné motivy – květinové vázy.¹⁸ Jako inspirační zdroj mohly malíři sloužit vedle světcových životopisů především grafické předlohy, které sv. Františka Xaverského zachycovaly v roli protimorového patrona nebo patrona dobré smrti.¹⁹ Syntetizování jednotlivých inspiračních zdrojů do nových kompozičních celků, ale také jejich celkové přejímání každopádně patřilo k běžným Handkeho pracovním postupům. Ty malíř uplatnil v rámci téže zakázky například u scény *Sv. František Xaverský disputuje před králem Bunga s bonzy* nebo u zachycení světcovy smrti na ostrově Šang-čchuan, kdy jen dílčím způsobem upravil náměty na adekvátních univerzitních tezích.²⁰ Při dalších příležitostech pak malíř jako zdroj poučení využíval i jednotlivé výtvarné realizace, s nimiž přišel přímo do kontaktu. Východiskem pro scénu křtu pohanského knížete v téže kapli sv. Františka Xaverského se tak stala analogická nástěnná malba realizovaná Johannem Michaelem Rottmayrem v jezuitském kostele ve Vratislavi (1704–1706), kterou Handke poznal nepochybně z autopsie během svých dřívějších pracovních pobytů ve slezské metropoli.²¹ Obdobně se vrátil ke kompozici obrazu Anděla Strážce namalovaného Karlem Haringerem pro jeden z oltářů u olomouckých

45. Nově též Karin Sterba, *Dicta picta – Eine Untersuchung zur Bilddidaktik in der Jesuitenkirche in Olmütz, Opuscula historia artium* LXIX, 2020, s. 18–35.

¹⁷ Viz Sterba, *Vom Sichtbaren* (pozn. 16), I, s. 286–287, II, s. 138.

¹⁸ Základní rozvrh scény z kaple sv. Františka Xaverského byla použita na obraze sv. Valentina v Úsově, který byl připisován Janu Kryštofu Handkemu a v nedávné době byl atribuován olomouckému malíři Petru Hocheckerovi a datován do 30. let 18. století. Tato datace se zdá ovšem s ohledem na závislost na kompozici z kaple sv. Františka Xaverského (1743) nepravděpodobná. – Srov. Lakomý (pozn. 1), s. 49, 120, obr. č. 38 (zde atribučováno J. K. Handkemu a datováno do doby před rokem 1745). – Leoš Mlčák, *K dílům barokních malířů Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774), Petra Hocheckera (1696–1748), Josefa Ignáce Sadlera (1725–1767), Josefa Františka Wickarta (1691–1729) a Ferdinanda Nabotha (asi 1664–1714)*, *Zprávy vlastivědného muzea v Olomouci*, 2020, č. 320, s. 107–121, zvl. s. 114–115 (zde jako práce Petra Hocheckera datovaná do 30. let 18. století).

¹⁹ Katrin Sterba upozornila v této souvislosti na drobnou grafiku podle návrhu Martina Antonína Lublinského zachycující sv. Františka Xaverského jako protimorového patrona – Sterba, *Vom Sichtbaren* (pozn. 16), I, s. 287. Ke grafice viz Petra Zelenková, *Martin Antonín Lublinský jako inventar grafických listů. Pohled do středoevropské barokní grafiky druhé poloviny 17. století*, Praha 2011, s. 314–315, č. kat. C.4.10.

²⁰ V prvním sloužila teze z roku 1675 navržená opět Martinem Antonínem Lublinským – viz ibidem, s. 120–123, č. kat. C.1.10. – Sterba, *Vom Sichtbaren* (pozn. 16), I, s. 284–286, II, s. 136–137. – Martin Pavlíček, *Lublinský kreslí Buddhu, Zprávy vlastivědného muzea v Olomouci*, 2020, č. 320, s. 122–130. V druhém případě byla východiskem zprostředkovávajícím malíři slavnou kompozici Carla Marattiho z římského kostela Il Gesù pravděpodobně univerzitní teze s jejím přepisem, obhájená v roce 1738 na pražské univerzitě, zhotovená Georgem Christophem Kilianem (1709–1781). Srov. Anna Fechtnerová, *Katalog grafických listů univerzitních tezí uložených ve Státní knihovně ČSR v Praze I–IV*, Praha 1984, II, s. 435–436, č. kat. 325. Srov. též Sterba, *Vom Sichtbaren* (pozn. 16), I, s. 287–288.

²¹ Viz ibidem, I, s. 283–284, II, s. 134.

jezuitů (1728), když ji v zrcadlově převrácené a upravené variantě použil roku 1748 pro obraz v kostele sv. Vavřince ve Výšovicích.²²

Většina dosud známých Handkeho kreseb se vztahovala k nedochovaným dílům, a tak je nově atribuovaná kresba z Albertiny jednou z mála, u nichž máme možnost porovnat přípravný návrh s finální realizací. Určitou výjimku představovaly dvě nedávno publikované kresby totožného námětu uložené v Moravském zemském archivu v Brně.²³ Ty se sice vážou také k nedochovanému, nebo neznámému dílu, nicméně jsou vzácnou ukázkou dvou fází návrhů k jedné zakázce. Ta byla patrně na počátku třicátých let 18. století iniciována ze strany olomouckých augustiniánských kanovníků, a to nejspíše v souvislosti s nově ustanoveným bratrstvem Ježíše, Marie a Josefa.²⁴ Oltáři bratrstva vzniklého v roce 1730 při kapli sv. Josefa v areálu kanonie Všech svatých byly snad určeny i Handkeho návrhy zachycující Ježíška s rodiči poskytující za přítomnosti augustiniánského kanovníka úlevu umírajícímu. Odlišný charakter provedení obou kreseb vedl nejprve k úvahám o účasti dvou různých umělců, který byl následně Milanem Tognerem korigován ve prospěch Jana Kryštofa Handkeho.²⁵ [3, 4] Prvotní návrh je provedený schematictějšími, volnými tahy pera přes lehkou grafitovou podkresbu, doplněný o velkorysé lavírování. Ke scéně autor s ohledem na znázorněnou ikonografii připojil citáty z Bible vážící se k posledním chvílím člověka (Nu 23,10) a ztotožňující Ježíše, Marii a Josefa se třemi přáteli, kteří přišli potěšit trpícího Joba (Jb 2,11).²⁶ Ve druhém, variantním návrhu byly vedle užití střídmějších kreslířských prostředků více prokresleny detaily, naznačena místa pro nápisy (kniha, kartuše nade dveřmi), ale také byly provedeny drobné úpravy kompozice vedoucí ke zdůraznění komunikace znázorněných postav. Postava řeholníka tak sice byla více vtažena do děje, kdy se na ni pohledem obrací například mladík držící ták s nádobami, ale současně ztratila na určité civilnosti. Kanovník tak už nesedí u postele umírajícího s otevřeným Písmem, ale klečí, a kniha se zde stává „jen“ prostorem pro umístění zmíněného biblického odkazu. Především však odlišnost kreslířského rukopisu v kombinaci s technickým provedením ukazuje u druhého z návrhů na ruku jiného umělce.²⁷ To, že jde o dílo některého z malířových spolupracovníků, může potvrzovat i přítomnost korekcí a zdůrazněných linií energicky provedených tmavším inkoustem v původní kresbě. Na Handkeho vlastních pracích žádné stopy po takových „opravách“ nenajdeme a je docela dobře možné, že to byl právě on, kdo zasahoval do návrhu svého spolupracovníka.

Dalším příkladem Handkeho dílenské praxe, která se odráží nejen v jeho výsledných realizacích, ale také v dochovaných kresbách, je využívání reprodukcí grafiky. Mladý umělec se s ní jako se zdrojem inspirace nepochybně seznámil již během základního uměleckého školení u místních malířů, přitom klíčovou roli v tomto procesu nepochybně sehrála dílna olomouckého malíře Ferdinanda Nabotha. Ačkoliv o jeho tvorbě toho stále víme relativně málo, je zřejmé, že byl schopen invenčně pracovat na různém druhu zakázek zahrnujících nejen nástěnné malby a závěsné obrazy, ale také výzdobu globů

²² Lakomý (pozn. 1), s. 33, 54, č. kat. 4.29, 134 obr. – K Haringerovu plátnu recentně viz Sterba, Vom Sichtbaren (pozn. 16), I, s. 41, 338–341, II, s. 170.

²³ Valeš – Hradil (pozn. 8), s. 366, č. kat. 235.

²⁴ K bratrstvu a potencionálním okolnostem zakázky srov. Valeš – Hradil (pozn. 8), s. 366, č. kat. 235.

²⁵ Viz pozn. 11.

²⁶ Srov. Valeš – Hradil (pozn. 8), s. 366, č. kat. 235. – Togner, Poznámky k barokní (pozn. 8), s. 219.

²⁷ Leoš Mičák v tomto případě uvažuje například o účasti Petra Hocheckera, e-mail z 9. 3. 2022.

pro olomoucké jezuity nebo návrhy grafických listů.²⁸ I když Naboth po Handkeho příchodu záhy zemřel, je pravděpodobné, že právě v jeho dílně se mladý malíř mohl seznámit s rolí grafiky jako důležitého inspiračního zdroje, stejně jako s vytvářením samostatné ideové náplně jednotlivých výtvarných realizací. Iniciační zakázkou v tomto ohledu byla nepochybně výzdoba filiálního kostela Navštívení Panny Marie, označovaného též jako kaple V Lipkách u Rýmařova, započatá Nabothem okolo roku 1713.²⁹ Malíř na klenbě obklopil ústřední scénu *Korunování Panny Marie* osmi výjevy „ilustrujícími“ text mariánské antifony *Salve Regina*.³⁰ I když je více než pravděpodobné, že za ikonografickým programem výzdoby stál jeden z iniciátorů výstavby kaple – místní děkan Ferdinand Ratschker – tak nelze vyloučit i možnou participaci samotného malíře. Po Nabothově smrti se Handke ujal dokončení celé zakázky a výzdobu klenby završil finální scénou s Pannou Marií adorovanou věřícími, zasazenou do výrazné iluzivní architektury. Ta s největší pravděpodobností vycházela z vlivného traktátu Andrea Pozza, dostupného relativně brzy v latinsko-německém vydání (I. díl 1708, II. díl 1709).³¹ Není příliš pravděpodobné, že by měl Handke jako tovaryš sám Pozzovu knihu ve svém držení, ale nepochybně ji mohl vlastnit jeho mistr. Faktické převzetí dílny bývalého učitele stvrdil v roce 1724 Handkeho sňatek s vdovou po Ferdinandu Nabothovi.³² Kromě osvojení pracovních postupů to byla také dílenská pracovní kolekce, kterou Handke začal využívat a nepochybně také rozšiřovat. Svědčí o tom osudy trojice kreseb, z nichž dvě se nacházející v rakouském Linci a jedna v soukromém majetku v Hobokenu v USA, které byly nejprve spojeny se jménem Petra Brandla (1668–1735) a teprve později u nich bylo naznačeno autorství Jana Kryštofa Handkeho.³³ Nicméně z linecké dvojice se ta s veršem „*Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostendit*“ váže k výzdobě v kapli V Lipkách a je nepochybně Nabothovým vlastnoručním dílem.³⁴ Číslovka sedm na jejím horním okraji indikuje, že obdobné návrhové kresby původně existovaly ke všem částem výzdoby a mohly být rovněž následně v Handkeho majetku. Tuto hypotézu podporuje popis dnes nedochovaných nástěnných maleb, jimiž Handke postupně pokryl takřka celý interiér později zbořeného olomouckého kostela Panny Marie na Předhradí.³⁵ Popis výzdoby,

²⁸ Togner, Barokní malířství (pozn. 1), s. 65–66. – Kateřina Dolejší, Dvojitý triumf. Slavobrána olomouckých jezuitů z roku 1699, *Opuscula historiae artium* LXV, 2016, s. 34–55. – Mlčák (pozn. 18), s. 117–118.

²⁹ Leoš Mlčák, Fresky Ferdinanda Nabotha v kapli „V lipkách! u Rýmařova, *Střední Morava* 1, č. 1, 1995, s. 41–49. – Adéla Macková, *Dějiny a výzdoba filiálního kostela Navštívení Panny Marie „V Lipkách“* (bakalářská práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2021, s. 25.

³⁰ Theodor Maas-Ewerd, *Salve Regina – II. Liturgiewissenschaft*, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (edd.), *Marienlexikon V*, St. Ottilien 1993, s. 649.

³¹ Srov. Lakomý (pozn. 1), s. 12. – Macková (pozn. 29), s. 27–28, 63 obr. č. 11. Pečlivě narýsovaný prostor chrámového interiéru se objevil i na dosud patrně nejranější Handkeho kresbě dochované ve fondu olomoucké kapituly – Kroupa (pozn. 8), obr. příloha. K Pozzovu traktátu jako zdroji pro nástěnnou malbu ve střední Evropě viz například Szabolcs Serfőző, *Zur Geschichte des „Pozzismus“ in Ungarn*, in: Herbert Karner (ed.), *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012, s. 111–122 (a další texty v dané publikaci).

³² Mlčák (pozn. 2), s. 10, 32–33.

³³ Kresba dnes v soukromé sbírce v USA se dříve nacházela v kolekci sochaře Jiřího Jašky (1906–1982) v Uherském Hradišti a posléze ve sbírce Ratjen ve Vaduzu. Petrovi Brandlovi ji jako první připisoval ústně Albert Kutal; Jaromír Neumann ji posléze publikoval jako „Brandlovi připísáno“ a následně ji jako zbývající dvě nacházející se v Oberösterreichische Landesmuseum v Linci (inv. č. Ha 22 II; Ha 20) spojil se jménem Jana Kryštofa Handkeho Jaromír Neumann, Josef Mánes a staré umění, *Umění XX*, 1972, s. 427 obr., 431. – Idem, *Petr Brandl I–II*, ed. Andrea Steckerová, Praha 2016, II, s. 810, č. kat. IV–19. – Valeš (pozn. 8), s. 94–95. Je otázka, zda se ke kostelu na Předhradí nevázala i kresba ze soukromého majetku ve Stuttgartu (původně v amsterodamské sbírce – L. 2799a), dnes známá pod titulem *P. Marie u studny života* jen z popisu – též Krámpf, *Olomoucký malíř* (pozn. 1), s. 137, č. kat. 149.

³⁴ Kresba byla jako práce Ferdinanda Nabotha určena ve Valeš (pozn. 8), s. 94–95. Dále viz např. Macková (pozn. 29), s. 34.

³⁵ K dějinám kostela a jeho výzdoby viz Cerroni (pozn. 3), inv. č. I/33, fol. 47–48r. – J. W. Bernowský, *Die Marienkirche auf der Vorburg zu Olmütz, Moravia III*, 1840, č. 41, s. 162–163; č. 42, s. 166–167; č. 43, s. 170–171. – Václav Burian, *Poznámky*

publikovaný v roce 1840, nás mimo jiné informuje, že její součástí byly v presbytáři scény vycházející opět z antifony *Salve Regina* (1749).³⁶ Ty pak v některých případech ukazují jednoznačnou souvislost s vybranými Nabothovými malbami v kapli V Lipkách, a je tedy zřejmé, že se jimi, případně jejich návrhy Handke inspiroval. Značná pozornost, kterou malíř výzdobě chrámu věnoval, souvisela na jedné straně s jeho osobními vazbami – kostel se stal malířovým rodinným pohřebištem, na straně druhé pak s osobou místního duchovního správce a člena olomoucké učené společnosti *Societas eruditorum incognitorum in terris Austriacis* děkana Mathiase Josefa Stiawy (+1757).³⁷ Ten s největší pravděpodobností stál i za propracovaným ikonografickým konceptem chrámové výzdoby. O jeho intelektuálních a uměleckých zájmech totiž svědčí nejen soupis jeho knihovny, ale také pozoruhodná sbírka obrazů čítající šedesát pět kusů a zahrnující mimo biblických námětů a světců také zátiší, obrazy zvířat (například *depicti canes*, *depicti fructus*) nebo portréty církevních hodnostářů (například *Em[nentissimi]Card[ina]lis Troyer*, *Card[ina]lis Schrattenbach*).³⁸ Jednotlivé položky nejsou bohužel až na ikonografii blíže určeny, a tak nevíme, zda autorem některých z nich mohl být například Handke, stejně tak inventář majetku neobsahuje zmínky o návrhových pracích vážících se k výzdobě kostela na Předhradí.

K výzdobě presbytáře kostela na Předhradí se nepochybně vztahují i zbývající zmíněné kresby z Lince a Hobokenu, jež dochovaným popisům odpovídají takřka doslovně.³⁹ Přípisy zaznamenané na kresbách odkazují k jednotlivým pasážím mariánské antifony a rovněž dokládají, že v některých případech malíř přistupoval k jejich propojení s jednotlivými zobrazenými scénami spíše volně. Návrh, na němž Kristus vystupuje jako spravedlivý soudce živých a mrtvých, tak například nese přípis „*Mater Misericordiä*“, k němuž se ovšem dle popisu vázala zcela jiná scéna.⁴⁰ Ke dvojici autentických Handkeho kreseb je možné přidat další, rozměrem odpovídající kresbu – *Kristus a Panna Maria se zjevují sv. Augustinovi* ze sbírek Národní galerie v Praze, která byla dosud v literatuře vedena jako práce vídeňského malíře Michelangela Unterbergera (1695–1758).⁴¹ Ta má k Handkeho kresbám blízko formou lunetového formátu, do něhož

ke stavební historii zaniklého kostela P. Marie na olomouckém Předhradí, *Vlastivědný věstník moravský* 36, 1984, s. 308–316. – Idem, K umělecké historii zaniklého kostela P. Marie na Předhradí, *ibidem* 39, 1987, s. 66–77. – Mlčák (pozn. 2), s. 19, 39–40. – Jana Zapletalová, „Handkeho“ Mojžíš s bronzovým hadem. Poznámka k nedochované Handkeho výzdobě kostela Panny Marie na Předhradí v Olomouci, *Opuscula historiae artium* LX, 2011, s. 134–139. – Valeš (pozn. 8), s. 94–95.

³⁶ Bernowský (pozn. 35), č. 41, s. 163; č. 42, s. 166.

³⁷ Ke vztahu Handkeho ke kostelu srov. Mlčák (pozn. 2), s. 14–15, 17, 36, 38. K osobě Mathiase Josefa Stiawy viz Gregor Wolný, *Kirchliche Topographie von Mähren. Olmützer Erzdiocese I*, Brünn 1855, s. 276. – Rostislav Švácha, Architektura baroka v Olomouci, in: Jakubec – Perůtka (pozn. 8), s. 46, 47, pozn. č. 101. Stiawa zastával také funkce apoštolského protonotáře, biskupského rady a konzistorního asesora viz Pavel Pumpr, Struktura moravského duchovenstva ve světle nejstaršího katalogu kléru olomoucké diecéze z roku 1745/1746, *Folia Historica Bohemica* XXIX, 2014, s. 75.

³⁸ Zemský archiv v Opavě, fond Arcibiskupská konsistoř Olomouc, č. 93, kart. 5426, nefol.

³⁹ Bernowský (pozn. 35), č. 41, s. 163: „*Ad te suspicamus ad te clamamus gementes et flentes in hac lacrimarum valle / 5. Maria mit dem Kinde am Arme, steht vor einer Schar Kranker und Unglücklicher, auf die sie mit einem Blicke voll Liebe und Trost hernieder blickt:*“ and „*Eja ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte! / 7. Christus mit dem Kreuze in der Linken, und Flammen in der Rechten, kommt zu richten die Lebendigen und die Todten. Ihm zur Seite kniet seine Mutter, und bittet um Gnade für das sündhafte Menschengeschlecht.*“

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Jako práce Michelangela Unterbergera publikováno s určitou výhradou ve studii Lubomíra Slavíček, K činnosti Michelangela Unterbergera v Čechách, *Umění* XXXVIII, 1990, s. 44 obr. 5, 45–46 pozn. č. 8. Dále viz Johann Kronbichler, *Michael Angelo Unterberger 1695–1758*, Salzburg 1995, s. 244, č. kat. Z 57. – Pavel Preiss, *Österreichische Zeichnung des 18. Jahrhunderts. Ausgewählte Werke aus böhmischen und mährischen Sammlungen* [kat. výst.], Národní galerie v Praze 1996, s. 72–73, č. kat. 34. – Idem, O veneranda Trinitas - Jesus, Joseph et Maria, quam coniunxerunt divinitas, charitas, concordia. K reflexu středověké christologické a mariologické spekulace v české barokní ikonografii, in: Ivan Hlaváček et al. (edd.), *Facta probant homines. Sborník příspěvků k životnímu jubileu prof. Dr. Zdeňky Hledíkové*, Praha 1998, s. 419, pozn. č. 42.

je scéna zasazena, rukopisným latinským přípisem „*O Pia*“ a v neposlední řadě také kreslířským rukopisem. Oproti analogickým nelavírovaným Unterbergerovým kresbám postrádá energičtější pojetí a také výraznější fragmentarizaci do drobnějších tahů.⁴² Pražská kresba sice nemá pro Handkeho typické výrazné lavírování, to nicméně chybí i na jeho přípravném návrhu oltářního obrazu s námětem *Ukřižovaného Krista*, který se dochoval prostřednictvím fotografie v Braunově archivu ve Slezském zemském muzeu v Opavě.⁴³ Na antifonu *Salve Regina* navíc odkazuje i dochovaný přípis „*O Pia*“, který dal do této souvislosti poprvé Pavel Preiss.⁴⁴ Klečící světec se na kresbě obrací ke Kristovi poukazujícím na ránu ve svém boku a k Panně Marii s poodhaleným prsem. Oba prvky jsou odkazem na Augustinův text, v němž se duše rozhoduje pro jeden z pramenů spásy, tedy buď pro Kristovu krev, nebo Mariino mléko, přičemž právě úvahy sv. Augustina vedly následně k rovnocennému vnímání obou tekutin.⁴⁵ S ohledem na neobvyklost ikonografického námětu bylo uvažováno, že její zdroj vycházel z dosud neznámé předlohy, snad italské provenience.⁴⁶ Handkeho inspirací se však v tomto případě stala nepochybně univerzitní teze Josefa Haselbachera zhotovená podle předlohy jihoněmeckého malíře Johanna Georga Bergmüllera (1688–1762) a užitá na Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze v roce 1719.⁴⁷ [obr. 8] Olomoucký malíř převzal z teze takřka doslovně postavy Krista a Panny Marie, zatímco figuru sv. Augustina upravil pro podélný lunetový formát. Stejně tak na kresbě vynechal na tezi explicitní zobrazení proudu Mariina mléka a Kristovy krve mířící na hořící světcovo srdce. Zdá se, že ikonografická výlučnost námětu vedla k tomu, že kresba nebyla nakonec při výzdobě kostela v roce 1749 použita. Původní Bergmüllerovu kompozici nicméně Handke přeci jen využil, a to už v roce 1735, kdy scénu kreativně upravil pro formát oltářního plátna určeného pro premonstrátský klášter na Hradisku u Olomouce.⁴⁸ [obr. 8]

S výzdobou kostela Panny Marie na Předhradí naopak s největší pravděpodobností souvisí Handkeho kresba s námětem *Navštívení Panny Marie* ze sbírek budapeštského Szépművészeti Múzea. Ta byla dosud považována za návrh k jednomu z polí sálu Mariánské oratoře (Oratorium Marianum, 1733) v historické budově vratislavské univerzity.⁴⁹ I když byla většina její výzdoby během druhé světové války zničena, dochovala se alespoň prostřednictvím barevných fotografií, které umožňují udělat si představu

⁴² Srov. například některé Unterbergerovy kresby v Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum v Innsbrucku – Johann Kronbichler, *Die Zeichnungen Michael Angelo Unterbergers, Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum* 60, 1980, s. 107–153, zvl. s. 118–120). – Kronbichler (pozn. 41), s. 236–237, č. kat. Z 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19 a další.

⁴³ Realizace obrazu není známa – Slezské zemské muzeum v Opavě, Braunův archiv, inv. č. 80.1/6352 – poznámka na rubu fotografie zmiňuje, že kresba byla přiložena k Handkeho dopisu. Srov. též Krampl, *Olomoucký malíř* (pozn. 1), s. 137, č. kat. 148. Kresbu se v současné době nepodařilo v archivu janovického velkostatku dohledat.

⁴⁴ Preiss (pozn. 41), s. 72, č. kat. 34.

⁴⁵ Slavíček (pozn. 41), s. 45–46, pozn. č. 8. – Preiss (pozn. 37), s. 72, č. kat. 34.

⁴⁶ Slavíček (pozn. 41), s. 45–46, pozn. č. 8.

⁴⁷ Fechtnerová (pozn. 20), III, s. 484–485, č. kat. Th. 370. – Alois Epple – Josef Straßer, *Die Gemälde Johann Georg Bergmüller 1688–1762*, Lindenberg im Allgäu 2012, s. 247, č. kat. Gv 334. – Markus Bauer – Alois Epple, *Johann Georg Bergmüller Druckgrafik. Teil 1: Thesenblätter*, Norderstedt 2021, s. 105–107, č. kat. Th. 25.

⁴⁸ Obraz spolu s *Víží sv. Norberta* zakoupil po zrušení kláštera Vojtěch Karel Jantha, a to pro kostel sv. Vavřínce ve Štěpánově – Lakomý (pozn. 1), s. 43–44, č. kat. 4.8, 105, pozn. č. 20. Další Bergmüllerova kompozice – *Ošetřování sv. Šebestiána*, dostupná jak ve formě zrcadlově převrácení univerzitní teze (1733), tak malířova vlastnoručního leptu, se stala možným základem pro obraz sv. Šebestiána (1766) určený původně pro kostel sv. Máří Magdalény v Horním Městě – ke grafikám viz Fechtnerová (pozn. 20), III, s. 412, č. kat. Th. 412. – Emanuel von Baeyer, *Expressiver Barock. Graphik und Zeichnungen aus Mitteleuropa 1700–1800 / Expressive Baroque. Prints and Drawings from Central Europe 1700–1800*, London 2004, s. 16, č. kat. 10. K obrazu viz Togner, Jan Kryštof Handke (pozn. 1), s. 58–59, č. kat. 27. – Lakomý (pozn. 1), s. 59, č. kat. 4.39, 158 obr. č. 89.

⁴⁹ Např. Togner, *Barokní kresba* (pozn. 8), s. 356.

o celkovém charakteru Handkeho zakázky. Odchytky mezi kresbou a výslednou realizací vedly už Kláru Garas k úvaze, že se mohla vztahovat také ke zcela jinému mariánskému cyklu.⁵⁰ Tuto tezi potvrzuje i dochovaný a výše zmíněný popis výzdoby, podle něhož kresba ve všech detailech odpovídá scéně Navštívení ve střední lodi kostela na Předhradí, která měla vzniknout v návaznosti na výzdobu presbytáře v roce 1750.⁵¹ Pro její pozdější datování svědčí také její charakter provedení. Stejně jako v případě nově určeného návrhu z vídeňské Albertiny i zde malíř využil papír v modrošedém odstínu, pro stíny a modelaci využil intenzivní lavírování a vybrané části zdůraznil vysvětlováním bělobou. [obr. 9]

Celkový pohled na Handkeho kreslířské dílo jednoznačně potvrzuje závěry starší literatury odhalující malířovu schopnost využívat výtvarných inspiračních zdrojů ve svém okolí. Na druhé straně je dochovaný výtvarný materiál dokladem jeho schopnosti tvořivě pracovat s mnohem širším rejstříkem inspiračních zdrojů, než se dosud soudilo. Svědčí o tom zejména orientace na jihoněmecké prostředí (J. G. Bergmüller), jenž měl malíř dostupné především prostřednictvím univerzitních tezí. S nimi se patrně naučil více pracovat už při příchodu do dílny Ferdinanda Nabotha, přičemž později mu mohli přístup k nim zajistit také jednotliví objednatelé (např. jezuité, premonstráti, augustiniáni kanovníci). Zařazení prvků z děl jihoněmecké provenience do Handkeho díla představuje navíc další důležitý příklad dosud ne zcela zhodnoceného významu tamní produkce pro jednotlivé oblasti habsburské monarchie, zejména pak Čech, Moravy nebo Slezska.⁵² Jan Kryštof Handke se tak zařadil mezi malíře, jako byl například Jan Václav Spitzer (1711–1773) nebo Josef Winterhalder ml. (1743–1807), kteří aktivně ve svém díle práce jihoněmeckých umělců využívali.⁵³ Stejně jako Winterhalder pak Handke patřil mezi ty malíře, kteří dokázali v lokálních podmínkách využívat kreativním způsobem dostupné inspirační zdroje a tím získat výraznou výhodu nad svými konkurenty.⁵⁴ Konkrétní kreslířské práce olomouckého malíře, dosud stojící v pozadí za množstvím závěsných a nástěnných maleb, patří bezpochyby mezi kvalitní ukázky středoevropské kreslířské produkce. Vedle již několikrát oceňované výtvarné kvality o tom svědčí nejen řada jejich původních atribucí spojovaných s italským prostředím, případně s osobnostmi, které měly s Apeninským poloostrovem intenzivní vazby (Pietro da Cortona, Martino Altomonte), ale také jejich

⁵⁰ Garas, Deutsche und österreichische (pozn. 8), č. 6. – Garas, Österreichische Barockzeichnungen (pozn. 8), s. 26–27, č. kat. 7.

⁵¹ Bernowský (pozn. 35), č. 42, s. 166 („II. Das Mittelschiff / 1. Maria beuscht ihre Base Elisabeth. Letztere kommt ihr mit freundlicher Miene, die Hand reichend, entgegen. Hinter Maria tragen Dienerinnen Päckchen und andere Sachen theils in den Händen theils auf den Köpfen.“).

⁵² Příkladem je např. i obraz *Korunování P. Marie* malíře Ignaze Günthera, nacházející se dnes ve sbírkách Slezského zemského muzea v Opavě, který je mimo jiné v literatuře označován za jednu z nejlepších malířových realizací – Schenková – Olšovský (pozn. 1), s. 41–42, č. kat. M.11.3. Vychází přitom zcela evidentně z univerzitní teze pražské univerzity vzniklé podle oltářního obrazu Johanna Evangelisty Holzera v kostele sv. Radegundis ve Waldbergu – srov. G.L. [Gregor Martin Lechner], Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber nach Johann Evangelist Holzer, Aufnahme und Krönung Mariens durch die Trinität, in: Emanuel Braun – Wolfgang Meighörner – Melanie Thierbach et al. (edd.), *Johann Evangelist Holzer 1709–1740. Maler des Lichts*, Innsbruck 2010, s. 426, 428–428, č. kat. 150.

⁵³ U Jana Václava Spitzera lze dosud nerozpoznanou recepci díla Johanna Georga Bergmüllera nalézt např. u kreseb jeho sv. Šebestiána nebo *Sedm darů Ducha svatého* – viz Martin Mádl, Kresby pražského malíře Jana Václava Spitzera (1711–1773), *Sborník Národního muzea v Praze*, Řada A – Historie LIII, č. 3–4, 1999, s. 35, č. kat. 34 (obr. 52); 37–38, č. kat. 40 (obr. 54). K J. Winterhalderovi ml. viz např. Lubomír Slaviček, „...mit guten allegorischen Gedanken“. K ikonografii dvou kreseb Josefa Winterhaldera ml., *Opuscula historiae artium* 51, 2002, s. 77–90, zvl. 81–84.

⁵⁴ Recentně viz např. Zuzana Macurová – Tomáš Valeš, Josef Winterhalder ml. a lekce z Tiepola. Příspěvek k reflexi benátského settecenta ve střední Evropě 2. poloviny 18. století, in: Iidem (edd.), *Od objevu k interpretaci. Ználectví, sběratelství a ikonografie umění raného novověku*, Brno 2019, s. 93–108.

přítomnost v zahraničních institucionálních a soukromých sbírkách. Řada zde prezentovaných nových připsání pak dokládá, že důkladné poznání středoevropské kreslířské produkce je stále spíše na počátku.

Addenda ke kreslířskému dílu Jana Kryštofa Handkeho:⁵⁵

1. Panna Marie Vítězná (okruh Jana Kryštofa Handkeho?) [obr. 10]

poč. 30. let 18. století (?)

pero, papír, lavírováno: 285 × 185

vpravo nahoře připsána litera „H“

Slezské zemské muzeum v Opavě, Česká republika, inv. č. U 529A

Nepublikováno

Kresba původně atribuovaná přípisem na rubu jihoněmeckému sochaři Johannu Baptistu Straubovi (1704–1784) má obdobné výrazové prostředky jako jiné dosud známé Handkeho kreslířské práce. Těm odpovídají například schematicky podané obličej Ježíška a Madony, stejně jako jejich modelace lavírováním. Přílišnou oporu v nich naopak nemá intenzivní šrafování na Mariině plášti nebo překreslení některých partií zanechávající dvojité obrysové linie. Obdobný námět se v Handkeho tvorbě objevil už na nástěnné malbě ve vratslavské Aule Leopoldině (1732),⁵⁶ a také na dochovaném fragmentu z fasády domu č. 8 v Univerzitní ulici v Olomouci, jehož autorem je nejspíše Handkeho žák a spolupracovník Petr Hochecker, který daný dům od roku 1731 vlastnil.⁵⁷ Základním inspiračním zdrojem mohl být grafický list navržený Andreou Pozzem pro Pavla I. Esterházyho z Galanty, který byl v olomouckém prostředí dostupný například i v albu kreseb a grafických listů *Marat Icones* dochovaném v knihovním fondu Arcibiskupského zámku v Kroměříži.⁵⁸ Prozatím lze kresbu zařadit do Handkeho uměleckého okruhu.

2. Láska k bližnímu za pomoci Věrnosti a Svornosti poráží Zlořečení (Zlovolnost), 20./30. léta 18. století (?) [obr. 11]

pero, papír, lavírováno, 285 × 185 (výřez pasparty)

Albertina Wien, Rakousko, inv. č. 27105

Provenience: Zakoupeno v roce 1936 ze sbírky Artaria (L.34a)

Nepublikováno

⁵⁵ Zde jsou zahrnuty kresby o nichž není detailněji pojednáno výše v textu.

⁵⁶ Karlik – Kozieł – Seidel-Grzesińska (pozn. 1), s. 331–332.

⁵⁷ MT [Milan Togner], Panna Maria s Ježíškem – fragment, in: Jakubec – Perůtka (pozn. 8), s. 280, č. kat. 121.

⁵⁸ Srov. Milan Togner – Jana Zapletalová, *Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660–1720)*, Olomouc 2010, s. 126, č. kat. 99. – Szabolcs Serfőző, Győztes Immaculata Esterházy-címerrel – Andrea Pozzo rézmetszete Esterházy Pál herceg számára, *Ars Hungarica* 40, 2014, s. 169–175 (angl. resumé na s. 175).

Návrh dosud autorsky spojovaný s okruhem Martina Altomonta se váže k dosud neznámé nebo nerealizované nástěnné malbě a nese všechny typické znaky Handkeho kreslířského projevu (typika postav, výstavba výjevu). Zajímavý je i z hlediska ikonografie, kdy postavy Lásky k bližnímu (Carità) a Věrnosti (Fedeltà) jsou založeny na klasických ikonografických zdrojích v podobě *Iconologie* Cesare Ripy, zatímco Svornost (Concordia) je určena svazkem pevně svázaných šípů a dvojicí spojených srdcí a současně poukazuje rukou na desky desatera.⁵⁹ Společně pak porážejí pravděpodobně Zlořečení (Maledicenza), případně Zlovolnost (Malevolenza), které jsou u Ripy určeny obdobnými atributy jako na kresbě – bazilišek, hadí jazyk, pochodeň.⁶⁰ Z dochovaných Handkeho zakázek mají ke kresbě zatím nejbližší pole na klenbě oratoří při kostele Navštívení P. Marii na Svatém Kopečku zobrazující např. P. Marii jako osvobození od hříchu (Eliberat).⁶¹ Podobný charakter jako ústřední postava na kresbě má např. i personifikace Lásky zobrazená u sv. Siarda z Mariengarde na klenbě prelatury premonstrátského kláštera Hradisko.⁶² Ostatně i malba, která měla na základě kresby vzniknout, mohla být směřována do premonstrátského prostředí.

3. Nalezení milostného obrazu Panny Marie Svatokopecké, okolo 1737 [obr. 12]

pero, papír, lavírováno, 175 × 119 mm

Albertina Wien, Rakousko, inv. č. 27243

Provenience: Zakoupeno v roce 1936 ze sbírky Artaria (L. 34a)

Nepublikováno

Dosud anonymní kresba nesoucí adekvátní znaky Handkeho kreslířského rukopisu se vztahuje k události z dějin vzniku poutního místa na Svatém Kopečku u Olomouce, kdy poustevník našel (byl mu zjeven) na oltáři původní mariánské svatyně zázračný reliéf. Základním vizuálním východiskem byla nepochybně jedna z ilustrací tisku *Mons Praemonstratus* (1679) navržená Martinem Antonínem Lublinským a vyřtá Johannem Tscherningem.⁶³ Druhým inspiračním zdrojem se následně stal grafický list obsažený v oslavném spisu vydaném u příležitosti korunovace svatokopeckého reliéfu – *Sanctum saeculare Marianum* (1732) a navržený Paulem Trogerem.⁶⁴ Vídeňská kresba představuje určitý kompromis mezi oběma grafickými listy a je možné, že mohla sloužit jako potencionální návrh na

⁵⁹ Srov. Cesare Ripa, *Iconologie*, ed. Piero Buscaroli [překlad Jiří Špaček], Praha 2019, s. 116–117, 247. Ke svazku šípů – Justus Lange, From iconographical program to individual artwork: The display of Rubens's "The triumph of the victor", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art* 65, 2015, s. 240–265, zvl. s. 252–253. Spojená srdce symbolizující silné a nerozlučné pouto se objevují např. na jednom z emblémů v Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales – Arthur Henkel – Albrecht Schöne* (edd.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Sonderausgabe), Stuttgart 1978, sl. 1028.

⁶⁰ Ripa (pozn. 59), s. 519–520.

⁶¹ BS [Bohumil Samek] – KD [Kateřina Dolejší], Místní část Svatý Kopeček, in: Iidem (edd.), *Umělecké památky Moravy a Slezska 3.1 (O/P)*, Praha 2021, s. 404–405.

⁶² LM [Leoš Mičák], Čtyři světadily vzdávají hold Kristovi – Nejsvětější Trojice s premonstrátskými světci, sv. Štěpánem a křtem knížete Svatopluka, in: Jakubec – Perůtka (pozn. 8), s. 282–283, č. kat. 123. BS [Bohumil Samek] – KD [Kateřina Dolejší], Místní část Klášterní Hradisko, Samek – Dolejší (pozn. 61), s. 356, 358.

⁶³ Zelenková (pozn. 19), s. 270–273, č. kat. C.3.5, zvl. s. 273.

⁶⁴ Srov. MT [Milan Togner], Oslava milostného obrazu Nejsvětější P. Marie ze Svatého Kopečka, in: Jakubec – Perůtka (pozn. 8), s. 319, č. kat. 177. – Johann Kronbichler, *Paul Troger 1698–1762*, Berlin – München 2012, s. 568–569, č. kat. K 29.

výzdobu tzv. Andráškova sálu v premonstrátské rezidenci na Svatém Kopečku, kam Handke nakonec dodal jen plátno na strop sálu s námětem *Vidění sv. Norberta* (okolo 1737).⁶⁵

4a. Smrt sv. Josefa (recto), 1754 (?) [obr. 13]

4b. Sv. Mikuláš (verso)

rudka, papír, nápisy inkoustem, 186 × 145 mm

nahoře uprostřed číslovka „97“, dole přepis: „[I]ohann: **ChrIstoph**: Hantka so **DI**se **KI**rChen
ge**Mah**Let hat. / 2 / 3 / 4“

Albertina Wien, Rakousko, inv. č. 27219r, 27219v

Provenience: Zakoupeno v roce 1936 ze sbírky Artaria (L. 34a)

Nepublikováno

Oboustranná kresba, datovaná neúplně dochovaným chronogramem do roku 1754, naznačuje jak svou ikonografií tak vročením souvislost se zakázkou pro kostel sv. Mikuláše v Mladoňově.⁶⁶ Handke tam podle svého životopisu dodal v daném období obrazy *Smrt sv. Josefa* a *Sv. Mikuláše* (dnes nahrazeny novějšími obrazy vycházejícími z původních děl /?/) a plátno se sv. Antonínem Paduánským dochované dnes v kostele sv. Jiří v Libině.⁶⁷ Kresba je důležitou ukázkou Handkeho schopnosti práce s rudkou, s níž malíř dokázal pracovat obdobně energicky jako s perem. Číslovka „97“ na horním okraji kresby se zdá napsána stejnou rukou jako číslovka „397“ na jeho kresbě ze sbírek Národní galerie v Praze (inv. č. DK 5454) [obr. 6].

5. Sv. Petr uzdravuje chromého, 1761 [obr. 14]

pero, papír, lavírováno v šedozeleném tónu, 210 × 170 mm

Národní vědecká knihovna Vasyla Stefanyka, Lvov, Ukrajina, inv. č. 6482–4213

Provenience: Původně sbírka Karla Kühnla (1812–1871), Brno

Literatura:

Dmitrij Schelest, *Zachidnoevropejs'kyj rysunok XVI–XVIII stolit' iz zbirok L'vova* (kat. výstavy), L'viv 1982, s. 6, č. kat. 4 (jako práce M. Altomonta).

Kresba byla v minulosti připsána s Martinu Altomontemu, přičemž její formální znaky ji zcela přesvědčivě řadí do Handkeho *œuvru*.⁶⁸ Moravský původ potvrzuje i původní provenience kresby,

⁶⁵ Zmíněná grafika posloužila také jako východisko pro jednu z na plátně malovaných dekorací na stěnách Andráškova sálu. Ty byly připsovány rovněž Paulu Trogerovi, ale jsou prací dosud neurčeného autora – BS [Bohumil Samek] – KD [Kateřina Dolejší], Místní část Svatý Kopeček, in: Samek – Dolejší (pozn. 61), s. 412–414. K Handkeho obrazu na stropě viz recentně Lakomý (pozn. 1), s. 46.

⁶⁶ Mlčák (pozn. 2), s. 20, 40. – Lakomý (pozn. 1), s. 37, 56–58, č. kat. 4.35, 4. 36, 149–151, obr. č. 78–80. Námět sv. Mikuláše dávajícího zlato zchudlému šlechtici a jeho dcerám zpracoval Handke v pozměněné variantě už v roce 1748 pro kostel ve Štarnově – ibidem, s. 33, 136, obr. č. 54. Varianta mladoňovského plátna v kostele sv. Jiří v Úsově byla v nedávné době připsána Petru Hocheckerovi – viz Mlčák (pozn. 18), s. 114–116.

⁶⁷ Srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 2* (J/N), Praha 1999, s. 344 – zde také informace k dataci. Viz též BS [Bohumil Samek] – KD [Kateřina Dolejší], Místní část Mladoňov, Samek – Dolejší (pozn. 61), s. 545.

⁶⁸ Dmitrij Schelest, *Zachidnoevropejs'kyj rysunok XVI–XVIII stolit' iz zbirok L'vova* (kat. výstavy), L'viv 1982, s. 6, č. kat. 4.

kteřá se nacházela ve sbírce v Brně působícího Karla Kühnla.⁶⁹ S největší pravděpodobností se váže opět k malířově nedochované zakázce – výzdobě kostela sv. Petra a Pavla v Olomouci, který byl zbořen v roce 1792.⁷⁰ Vedle malířova životopisu nám o její podobě zanechal letmou zprávou rovněž Johann Peter Cerroni, který v rámci trojice Handkeho obrazů se svatopetrskou ikonografií datovaných do roku 1761 zmiňuje i námět „*Petrus wie er den Lahmen heilt*“.⁷¹

6. Sv. Barbora jako patronka umírajících, 60. léta 18. století (?) [obr. 15]

pero, papír, lavírováno, 280 × 163 mm

Na rubu připsáno Abrahamu van Diepenbeeckovi

Soukromý majetek, Česká republika

Provenience: původně sbírka Wilhelma Alexandera Freunda (1833–1917), L. 954; draženo v Auxerre Enchères (Francie) 9. 6. 2019, lot 247 jako italská škola 18. století.

Nepublikováno

Kresba zachycuje oblíbený ikonografický námět sv. Barbory jako patronky dobré smrti. Světice zde plní roli prostřednice mezi umírajícím na lůžku a kalichem s nejsvětější svátostí, které nejsou jen odkazem na přijímání Těla Kristova v blízkosti smrti, ale současně zosobněním vlastní Kristovy přítomnosti. Putto s mečem pak zahání d'ábelskou bytost usilující o duši umírajícího. Jako doklad Handkeho autorství svědčí mimo jiného právě motiv umírajícího na smrtelném loži, který se v takřka nezměněné podobě objevuje na celé řadě malířových děl, a to včetně scény z kaple sv. Františka Xaverského v olomouckém kostele Panny Marie Sněžné diskutovaném v tomto textu. Dle malířovy autobiografie měl být jeden z obrazů s námětem sv. Barbory určen například pro kostel sv. Máří Magdalény v Senici na Hané, kde je dnes dochována nepříliš kvalitní kopie, vycházející s ohledem na analogie s kresbou patrně z původního Handkeho obrazu. Nový obraz byl pořízen s největší pravděpodobností během obnovy interiérového vybavení provedené mezi roky 1838–1839.⁷² Je ovšem možné, že byla kresba určena pro některou z jiných zakázek a Handke námět stejně jako v jiných případech použil opakovaně.

⁶⁹ Ke sbírce a kresbám viz recentně – Zuzana Macurová – Tomáš Valeš, Poznámky ke sbírce staré kresby Karla Kühnla (1812–1871) ve Lvově a Vratislavi, *Opuscula historiae artium* 69, 2020, s. 160–168.

⁷⁰ Václav Richter, *Raněstředověká Olomouc*, Praha – Brno 1959, s. 65.

⁷¹ Cerroni (pozn. 3), inv. č. I/33, fol. 78r+v. – Mičák (pozn. 2), s. 20, 41.

⁷² Srov. Wolný (pozn. 37), s. 376. – Mičák (pozn. 2), s. 20, 41.

*Text vznikl v rámci projektu Dějiny umění na Moravě. Morava v dějinách umění, financovaného Grantovou agenturou České republiky. Standardní projekt č. 20-09541S, 2020–2022.