

MALÍŘSKÉ DÍLO JOSEFA PLATZERA

Jiří Bláha – Praha

Přelom 18. a 19. století ve střední Evropě je z hlediska dějin umění i přes jisté zlepšení v posledních letech pořád ještě tak trochu *terra incognita*. Kromě jiných byl téměř zapomenut i ve Vídni působící pražský rodák Josef Platzter (1751–1806). Znamý je především jako vynikající scénograf, který se významně podepsal na podobě vídeňského divadla kolem roku 1800, ale ve své době byl také oceňovaným malířem závěsných obrazů. Přestože dnes známe jen menší část jeho početných děl, která jsou navíc rozptýlená po mnoha sbírkách, umožňují i tak načrtnout alespoň obrysy Platzterova života a malířského díla.

Josef Ignác Platzter byl pokřtěn 20. září 1751 v pražském kostele sv. Trojice ve Spálené ulici nedaleko rodného domu, ve kterém žil a pracoval jeho otec, sochař Ignác František Platzter. Dlabáč se zmiňuje o jeho šest let trvající výuce v kresbě a malbě, obzvláště pak v architektuře, u pražského radního Franze Wolfa.¹ Po studiích na vídeňské Akademii, o kterých toho příliš nevíme, – byl zapsán jako architekt, a studoval tedy zřejmě u Johanna Ferdinanda Hetzendorfa von Hohenberg (1732–1816) – se Platzter věnoval především malbě architektur a příležitostným slavnostním dekoracím. Za blíže neurčený „*žalářní kus*“ jej dokonce medailí a finanční odměnou ocenila Marie Terezie; s touto medailí se Platzter také zobrazil na svém autotypu.²

Jeho první známá práce pro divadlo souvisí s vídeňskou premiérou Gluckovy opery *Iphigenie in Tauris* (1781), na jejíž výpravě se Platzter – byť zřejmě jen malou měrou – podílel.³ Počátkem jeho kariéry oceňovaného divadelního malíře byla však až zakázka na dekorační fundus nového *Národního divadla* v Praze, kterou získal zřejmě v témže roce. Dekorace, ve kterých se v novém divadle hrál téměř čtvrt století skoro veškerý repertoár (až do začátku nového století byly doplňovány jen zřídká), byly velmi úspěšné.⁴ Už v roce 1783, kdy bylo divadlo otevřeno, je ocenil císař Josef II.; pochvalu Platzterovi doplnil jeho pozváním k práci ve vídeňském dvorním divadle. Po zřejmě menší zakázce v roce 1784 zde Platzterovi v další práci zabránily „*nepříznivé příhody a úklady*“⁵ a trvalo dalších sedm let, než se do dvorního divadla vrátil.

Mezitím byl v březnu 1789 přijat za člena Akademie, s níž byl v mnoha ohledech svázán až do své smrti. Nejprve v roce 1801 a pak znovu v roce 1804, po penzionování profesora architektury Vincenze Fischera, se o Platzterovi mluvilo jako o vhodném adeptovi na místo učitele divadelního malířství a pak architektury vůbec. Platzter však nabídku s poukazem na své velké zaneprázdnění u divadla odmítl. Mohl si to dovolit; kromě svých příjmů z prací pro divadlo byl od roku 1797 honorován z titulu funkce komorního císařova malíře, do které byl jmenován už v říjnu 1795.

Většina Platzterových jevištních prací byla určena pro dvě scény dvorního divadla, starý Burgtheater na Michalském náměstí a Kärntnertheater (divadlo u Korutanské brány). Nejprve v sezoně 1791–1792 a pak od roku 1794 do své smrti zde byl zaměstnán jako dvorní divadelní malíř; od roku 1794 byl jeho nejbližším spolupracovníkem z Itálie příšlý Lorenzo Sacchetti (1759–po roce 1834), působící poz-

ději i v Čechách. Platzerova úspěšná kariéra oslavovaného dvorního umělce skončila předčasně, když ve věku padesáti pěti let 4. dubna 1806 zemřel na následky tyfové epidemie.

O Platzerově životě jsme informováni především díky obsáhlému heslu v Dlabáčově slovníku;⁶ jeho vídeňské působení mimoto dokreslují i dobové novinové zprávy a recenze. Nejobsažněji Platzerovu biografii a scénografickou tvorbu zpracoval Yorck Alexander Haase ve své disertaci z roku 1960.⁷ I u nás se Platzerovi věnovali převážně teatrologové, především Jiří Hilmera.⁸ Dosud nevydanou monografii o dekoracích Nosticova divadla, a tedy i o Platzerovi, psanou z pozic teatrologie a soustředěnou na tvorbu pro divadlo, napsal Bořivoj Srba.⁹

Historikové umění Platzera zatím spíše přehlíželi. Výjimkou je Pavel Preiss, který se v článku z roku 2000 pokusil stručně shrnout informace o známých obrazech, poté co se Platzera už dříve dotkl ve svých textech o scénografii a publikoval řadu jeho kreseb z pražských sbírek.¹⁰

Česká umělecko-historická literatura se dosud nesjednotila ani na datu Platzerova úmrtí. Za často uváděné mylné datum 1810 je zřejmě odpovědný Dlabáč, z jehož textu přešel tento letopočet do většiny českých zmínek o Platzerovi; správné datum je přitom možné nalézt v libovolném zahraničním slovníku. Díky Jiřímu Hilmerovi omyl již dříve napravili teatrologové; v umělecko-historických textech však Dlabáčův nesprávný údaj stále houževnatě přežívá. Pronikl i do *Dějín českého výtvarného umění*; zatímco lépe informovaná Věra Ptáčková uvedla v kapitole o scénografii správný rok 1806, v textu Evy Petrové o figurální malbě doplňuje nepříliš výstižnou Platzerovu charakteristiku opět chybným datem 1810.¹¹

Platzerovu scénografickou tvorbu starší autoři interpretovali většinou pomocí srovnání s velkým barokním stylem Galli-Bibienů. Úskalí tohoto přístupu je zřejmé: za Platzerovy charakteristické rysy jsou v takovém případě často vydávány postupy typické pro většinu jeho současníků. Pro pochopení jeho přínosu by bylo nutné Platzera popsat především v širším kontextu scénografické produkce poslední čtvrtiny 18. století; pro takovou analýzu však zatím chybí hlubší znalost díla i jeho nejbližších spolupracovníků.

V mnoha ohledech problematická je ostatně veškerá interpretace divadelních dekorací, jejichž podobu nám zprostředkovávají jen návrhové kresby nebo grafické záznamy nejvýznamnějších realizací. Platzer po sobě zanechal velmi početný soubor kreseb, které umožňují učinit si alespoň představu o charakteru jeho tolik oslavovaných jevištních děl. Velkou část jeho kreseb chová ve svých sbírkách vídeňská Akademie, pro kterou byly zakoupeny z Platzerovy pozůstalosti; další stovky skic v severoamerických sbírkách jsou dnes v Evropě téměř neznámé.¹²

Pro poznání scénografie vůbec jsou pochopitelně velmi cenným zdrojem informací vzácně zachované soubory historických dekorací, mezi nimiž má významné místo Platzerův fundus valdštejnského divadla v litomyšlském zámku z roku 1797.¹³ Více než dvě stovky dekoračních součástí dnes bohužel nemáme možnost spatřit v jejich původním prostředí, v charakteristickém osvětlení na jevišti divadla; část prospektů byla nedávno alespoň zpřístupněna k prohlídce.¹⁴

Efemérnost oblasti, které Platzer zasvětil největší část své tvorby, už patnáct let po jeho smrti laonicky okomentoval Karl Haas: „Mnoho Platzerových oduševnělých děl ještě žije ve vzpomínkách

*obyvatel Vídně, ačkoli ta díla sama, zrozená jen pro půvab okamžiku, už dávno neexistují – úděl, kterému se musí podrobit všichni umělci jeho oboru.*¹⁵

Zubu času však lépe odolala druhá část Platzerova díla, totiž zmíněné závěsné obrazy, které jsou pozoruhodným příspěvkem k oboru architektonického *capriccia*. Vznikaly sice v těsné souvislosti s tvorbou scénografickou, nicméně i samy o sobě jsou velmi zajímavou součástí uměleckého dění ve střední Evropě na konci 18. století a jistě si zaslouží větší zájem, než jaký jim byl věnován dosud.

Zmíněný článek Pavla Preisse se Platzerovu malířskou tvorbou pokusil zmapovat poprvé.¹⁶ V práci, jejímž výsledkem je i tento text,¹⁶ se nově podařilo shromáždit kromě už známých i řadu dosud nepopsaných Platzerových obrazů, které spolu s grafikami podle dalších neznámých prací doplňují a korigují dosavadní obraz Platzerova díla. Díky tomu bylo také možné odmítnout některé nesprávné atribuce, které málo zmapovaný terén ještě více znejasňovaly.¹⁷

Chronologie zlomkovitě zachovaného malířského díla je zatím jen neurčitá. Jednou z mála indicií, které ji dovolují alespoň předběžně načrtnout a která navíc zajímavě osvětluje poměr Platzerovy malířské a scénografické tvorby, může být jeho vlastní povzdech, kterým doplnil své zdvořilé odmítnutí na žádost o obraz pro pražskou Galerii žijících malířů. V nedatovaném dopise pravděpodobně v roce 1797 napsal, že pro velké vytížení nemá už pátý rok čas malovat olejem.¹⁸ To dobře koresponduje se známými informacemi o jeho práci pro vídeňská jeviště: první krátký pracovní poměr v sezóně 1791–1792, dekorační fundus pro liechtensteinské palácové divadlo (a nejspíš i další soukromé scény) v roce 1793 a pak téměř nepřetržitá řada dekorací po už definitivním návratu do dvorního divadla v roce 1794. Po šesti „*architektonických malbách*“ vystavených v roce 1790 na výstavě vídeňské Akademie¹⁹ jsou prvními bezpečně datovanými obrazy až protějšky z černínské sbírky z roku 1799.

Jedny z nejstarších Platzerových děl se snad ještě za jeho života, v roce 1804, dostaly do sbírek kláštera v Nové Říši. Protějškové obrazy žalární a palácové architektury se stafáží jsou signované a datované do roku 1776.²⁰ Víme, že Platzer studoval od roku 1774 na vídeňské Akademii; v roce 1778 už mezi studenty zapsán není; novoříšská dvojice tedy vznikla buď ještě během jeho studia, nebo krátce po něm. U obou obrazů, zvláště v obraze žaláře, je patrná Platzerova návaznost na starší kompoziční schémata, kanonizovaná především v dílech rodiny Galli-Bibienů a přetavovaná během 18. století prakticky všemi scénografy a malíři architektur do desítek a možná stovek jen málo se lišících variant; ve své práci z nich mimo jiné vycházel i Platzerův učitel J. F. Hezendorf von Hohenberg.

Nově objeveným dokladem Platzerova raného období, který má k dvojici novoříšských *capriccií* velmi blízko, je obraz, dražený v březnu 2009 ve vídeňském Dorotheu. *Architektura se Zuzanou v lázni*²¹ byla Giancarlem Sestierim označena za dílo Alberta Carlieriho, přesto nemůže být pochyb, že jde o Platzerovu práci – a nejen proto, že je Platzerem signovaná. Kompozici velmi podobnou tomuto plátnu najdeme na Platzerově kresbě z vídeňské Akademie,²² která patří v souboru k nejstarším a stejně jako obraz vznikla zřejmě ještě v sedmdesátých letech 18. století. Podobná příbuznost v celkovém rozvrhu i v architektonických detailech obraz pojí i s kresbou z tzv. sbírky Mayr-Fájt,²³ kterou George Freedley v roce 1940 publikoval jako dílo Hetzendorfovo.²⁴

Kromě kreseb jsou dokladem Platzerova autorství i přinejmenším další dva obrazy, se kterými je možné plátno z Dorothea srovnat a které také spadají do Platzerova raného období, tedy snad ještě

před konec sedmdesátých let. Kromě drobné, na plechu malované krajiny s antickou ruinou a Neptunovou kašnou z Národní galerie,²⁵ která měla podle Frimmelova svědectví ještě ve sbírce Richarda Jahna signovaný protějšek,²⁶ je to i další na plechu malovaný *Ruinenstück* z hamburské Kunsthalle.²⁷ Platzera jako autora obrazu z Dorothea prozrazuje shodný rukopis malby, skladba architektury i figurální stafáž.

Dlabáč kromě jiných důležitých údajů zmínil i některé inspirační zdroje Platzerova malířského díla. Na počátku své malířské dráhy podle něho Platzer s úspěchem kopíroval dva obrazy ruin od neapolského malíře Pietra Cappelliho (?–1724/1734); zmíněné obrazy s antickými ruinami mají k Cappelliho dílům opravdu blízko.

Malířským projevem o poznání vyzrálejší a méně popisným než na uvedených raných obrazech se vyznačuje rozměrný obraz ruin s figurální kašnou a stafáží, který vznikl jako jeden ze tří doplňků k plátnu Norberta Grunda a který Platzerovi připsal Pavel Preiss.²⁸

Přestože Preiss psal o souvislosti obrazů ruin se „*soudobými jevištními architekturami*“, má tato část Platzerova malířského díla s divadlem asi nejméně společného; vznikala ostatně ještě před jeho scénografickým angažmá. Zdá se totiž, že jak tyto krajiny s ruinami, tak obrazy exteriérových palácových architektur²⁹ maloval Platzer především v rané fázi své tvorby.³⁰

Klíčem k jeho dalšímu malířskému směřování je opět Dlabáčova zpráva o tom, že Platzer v císařské galerii kopíroval obraz od Steenwijcka. Otec a syn stejného jména, Hendrick van Steenwijck st. (kolem let 1550–1603) a ml. (1580–1649) byli čelnými představiteli vlámské malby architektury, oblíbené především v 16. a 17. století.³¹ Jejich hlavním oborem byly pohledy do kostelních interiérů, nejčastěji antverpské katedrály, ve kterých jim sekundovali zejména další otec se synem, Peter Neefs st. (kolem let 1578–1657/1661) a ml. (1620–po roce 1675). Podle Dlabáče Platzera k vlastním obrazům inspirovaly i tyto kostelní interiéry, což dosvědčuje jejich zatím jediný známý exemplář ze soukromé sbírky.³²

Kromě kostelních interiérů maloval zejména Steenwijck ml. s až obsedantním zájmem dva momenty ze života sv. Petra, popsané ve 12. kapitole Skutků: jeho spánek mezi vojáky v nočním žaláři a okamžik, ve kterém jej ze žaláře vyvádí anděl. Jednu z mnoha verzí právě tohoto námětu kopíroval Platzer zřejmě kolem roku 1780.³³ „*Žalář od Steenwijcka, kopírovaný Platzerem*“ později zaznamenal ještě soupis uměleckých děl v Platzerově pozůstalosti.³⁴ Steenwijckovy obrazy členitých nočních žalářů osvětlených lampou nebo pochodní Platzerovi učarovaly natolik, že nejspíše od poloviny osmdesátých let se jejich osobité verze stanou téměř poznávacím znamením Platzerovy malířské tvorby; dokonce se zdá, že spolu s nočními exteriéry osvětlenými měsícem úplně vytlačily starší Platzerovy náměty. O tom, že jeho současníci si byli Platzerovy inspirace nizozemskými mistry dobře vědomi, svědčí například slovník vídeňských umělců, který se už v roce 1793 pochvalně zmínil o tom, že Platzerovy architekturní a noční kusy v divácích kromě nadšení vzbuzují dojem, že obdivují Steenwijcka.³⁵

Steenwijckovy žaláře Platzer pochopitelně zpracoval svým vlastním způsobem. V jeho podání jsou to složitě konstruované členité síně, často klenuté, zobrazené v bibienovském kosém pohledu, odkud se otvírají průhledy do dalších prostor nebo na schodiště v pozadí. Tyto scénograficky chápané architektury mají často svůj protějšek v Platzerových návrzích dekorací. Důležitou roli v nich vždy hraje

umělé osvětlení, rozlévající se po zdech a římsách z důmyslně rozmístěných lamp, košů s ohněm nebo pochodní.

U publika se tyto obrazy setkaly s velmi příznivým přijetím. Tak obraz *Architektura s loučením Julia Sabina s rodinou*,³⁶ který Platzer dokončil v roce 1786, měl podle dobové zprávy čest být předveden císaři, kterého zaujal natolik, že ho „*pro povzbuzení umělce i uměleckého ducha vůbec*“³⁷ nechal vystavit v c. k. obrazové galerii a jeho autora velkoryse odměnil. Námět obrazu Platzer převzal, jak u něho bude později obvyklé, z divadla. Úspěšná opera *Giulio Sabino* Giuseppe Sartiho s libretem Pietra Giovanniniho se ve Vídni hrála od srpna do prosince 1785; zpracovávala příběh manželské lásky galského šlechtice, který se během válek s Římem devět let skrýval v jeskyni.

Zřejmě raným příkladem této skupiny Platzerových děl je protějšková dvojice dražená v roce 1984 v Bernu.³⁸ Rozložení drobné stafáže na obou obrazech připomíná obraz s Juliem Sabinem; jejich podložka, měděný plech, se zdá dokonce ukazovat ještě do časnějšího období.

Nejstarším přesně vročeným obrazem z této skupiny je však vídeňská *Architektura se smrtí Semiramis*, datovaná už do roku 1784.³⁹ Pět let po jeho vzniku, v březnu 1789, Platzer tento obraz s úspěchem předložil jako přijímací kus vídeňské Akademii, v jejíž sbírkách se nachází dodnes. Snad jako ohlas příznivého přijetí vznikla ve stejném roce další verze, chovaná dnes v pražské Národní galerii [3],⁴⁰ kam se dostala jako součást Hoserovy sbírky; starší provenience je neznámá. Od starší varianty se odlišuje jen v drobných detailech, jako je tvar náhrobku v popředí nebo jiná lampa na zdi, která umožnila rozehrát jinou variantu vržených stínů.⁴¹

V souvislosti s Platzerovými obrazy Semiramidiny smrti bývají zmiňovány jeho pozdější dekorace ke stejnojmenné opeře G. B. Borghiho.⁴² Ta však měla světovou premiéru až v roce 1791 v Miláně a je zřejmé, že námět starších obrazů Platzer převzal z jiného zdroje. V Metastasiově libretu *Semiramide riconosciuta* (1729), které bylo v průběhu 18. století nejpoblárnějším zpracováním Semiramidina příběhu, se scéna její smrti neobjevuje. Významným motivem se zato stala ve Voltairově tragédii *Semiramis* z roku 1748, jejíž oidipovská synopse přešla do dalších zpracování nejčastěji pod názvem *La Vendetta di Nino*. Před vznikem Platzerova obrazu na toto téma se ve Vídni objevilo pouze jedno zpracování tohoto příběhu: balet *Semiramide* Gaspara Angioliniho, uvedený ve Vídni při oslavách svatby Josefa II. v roce 1765. Jeho libreto bylo i s Angioliniho komentářem vydáno tiskem⁴³ a je pravděpodobné, že námět Platzerových obrazů je třeba hledat právě zde.

Obrazy, jejichž kompozice má zrcadlově obrácenou obdobu na kresbě ze sbírky vídeňské Akademie [5],⁴⁴ zachycují královnu Semiramis v hrobce jejího muže, krále Nina, kterého sama zabila a s jehož pomstychtivým přízrakem se přišla usmířit. Do hrobky v téže chvíli vstoupil i jejich syn Ninias, který se se svou matkou krátce předtím – aniž by si oba byli vědomi svého příbuzenského vztahu – oženil a který má na pokyn bohů zabít osobu, kterou zde najde. Teprve po vraždě zjistí, že zabil svou matku.

Hoser⁴⁵ také upozornil na to, že podle pražské verze obrazu vyryl v roce 1792 Jacob Friedrich Clerck (1769–po 1821?) akvatintu [4].⁴⁶ Grafického přepisu se dočkalo hned několik Platzerových obrazů. Zatímco rytiny Norberta Bittnera podle Platzerových scénografických návrhů, vydané až deset let po jeho smrti,⁴⁷ jsou nejčastěji používaným a šířeným zdrojem informací o Platzerově tvorbě, grafiky podle jeho obrazů byly zatím téměř neznámé a ve své práci jsem je shromáždil poprvé.⁴⁸

Část těchto grafických listů vznikla přímo v prostředí vídeňské Akademie, o čemž svědčí mimo jiné i jejich dedikace školním hodnostářům. Už Haase ostatně citoval zmínku ze školního archívu, podle které Platzterovy obrazy používala grafická škola Akademie při výuce jako předlohy;⁴⁹ je možné předpokládat, že zmíněná Clerckova akvatinta je právě takovou studijní prací.

Kromě toho, že jsou tyto grafiky dokladem zájmu o Platzterovo dílo, jsou cenné i jako svědectví o dnes nezvěstných obrazech. Jen díky další grafice tak známe např. podobu obrazu, který do svých sbírek od Platzera v roce 1787 zakoupil kníže Alois Liechtenstein. Dnes nezvěstný *Žalář se španělskou inkvizicí*, za který Liechtenstein zaplatil 180 zlatých,⁵⁰ zachytila akvatinta Johanna Leona (1766–?) z roku 1793.⁵¹

Už o rok dříve vyryl Leon další z Platzterových dnes nezvěstných obrazů. Akvatinta *Přemožitel Curiatů v žaláři* [6]⁵² vznikla stejně jako Clerckova grafika se smrtí Semiramidy na Akademii; oba listy jsou komponovány jako protějšky. Protože Clerckův list má stejné rozměry jako zachycený obraz, je možné totéž předpokládat i u obrazu Horatia v žaláři. Pokud tomu tak opravdu bylo, byly oba obrazy nejspíš rovněž protějšky. Snad právě tyto obrazy by pak mohly být totožné se dvěma nočními kusy s příběhem Semiramidy a Horatiů, které byly podle Dlabacze majetkem profesora historické malby na Akademii Johanna Baptisty von Lampi (1751–1830)⁵³ – ten je mohl na Akademii jako předlohy pro grafiky pouze zapůjčit.

Námětem obrazu, podle kterého Leonův grafický list vznikl, je moment ze závěru příběhu o boji synů římského šlechtice Horatia s albskými bratry Curiatii. Ze stejného příběhu čerpá i další obraz, považovaný dosud za nezvěstný. Literatura jej několikrát zaznamenala jako zápůjčku do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění (OSVPU), kam jej mezi lety 1802–1839 zapůjčil hrabě Kristián Kryštof Clam-Gallas.⁵⁴

Obraz *Architektura s osvobozením Horatia z pout* dnes visí na zámku Zákupy, kam se dostal se svozem z clam-gallasovského Lemberka [7, 8].⁵⁵ V katalogu OSVPU byl vágně označen za *hrdinu, osvobozeného z pout*. Klíč k jeho námětu poskytuje až nejstarší záznam, který s ním lze spojit, popis v katalogu výstavy vídeňské Akademie z roku 1790: „*Žalář, kde starší Horatius dostává od Prokula, doprovázeného římskými pány, osvobozující rozsudek*“.⁵⁶

Příběh o Horatiích zpopularizoval pro 17. a 18. století především Pierre Corneille svým dramatem *Horatius* (1640). Jeho text se v souladu s postuláty klasicistního dramatu odehrává jen v jednom prostředí, v Horatiově domě, a o mnoha situacích důležitých pro děj se zde pouze hovoří. Žalářní scény, zachycené na obou Platzterových obrazech, vycházejí z jiného zpracování, které děj rozvádí šířeji a rovněž věnuje větší prostor než Corneillova tragédie postavě vojáka Procula.

Oním přímým inspiračním zdrojem bylo nepochybně libreto, které ke svému vlastnímu baletu *Les Horaces et les Curiaces* napsal a s komentářem, osvětlujícím teoretická východiska své tvorby, vydal v roce 1776 Jean Georges Noverre. Balet, který tento velký reformátor jevištního tance údajně považoval za svůj nejlepší, měl ve Vídni premiéru v lednu 1774.

Libreto Noverrova baletu⁵⁷ používá vybrané motivy Corneillova textu poměrně volně a v mnohém je dále rozvíjí. Horatius na Leonově grafice rozjímá stejně jako v osmém obrazu čtvrtého jednání Noverrova libreta v klenutém žaláři nad vraždou své sestry Kamily. Tu zabil poté, co vyšel najevo její

milostný vztah k jednomu ze zneprátených Curiatiů. Při vzpomínce na kletby, jimiž po smrti svého milence zahrnula Řím, Horatius „*cítí uspokojení nad tím, že zapřel svou krev a ztrestal nepřítele vlasti.*“ Jeho vlastní milence Fulvii se mezitím podařilo podplatit strážce a s lampou v ruce sestupuje po schodech do vězení.

Na zákupském obraze jsou hlavní postavy v rozlehlé a členité podzemní síni zachyceny v pozdějším okamžku, který popisuje jedenáctý obraz čtvrtého jednání: Horatius právě dočetl osvobozující rozsudek, který mu přinesli Proculus a starý Horatius. „*Aby Horatiovo štěstí bylo úplné, dává mu Proculus Fulvii*“, která je na obraze zachycena už v Horatiově objetí.

Monumentalitu celé kompozice podtrhují bravurně provedené figury s výrazným akcentem modré a červené draperie. Stafáž však nemaloval sám Platzer. Malířem figur, který s ním na tomto i některých dalších plátnech spolupracoval, nebyl nikdo menší než Heinrich Friedrich Füger (1751–1818), zřejmě nejvýznamnější středoeropský malíř přelomu 18. a 19. století.⁵⁸ Tento Platzerův vrstevník přišel do Vídně ve stejném roce jako Platzer, 1774; dva roky nato byl poslán na stipendijní cestu do Říma a Neapole. V roce 1783 se vrátil do Vídně a hned o rok později ho kníže Kounic jmenoval viceředitelem školy historické malby na Akademii. Opět ve stejném roce jako Platzer, 1789, se Füger stal i členem Akademie; jeho obdivovaný přijímací kus, *Smrt Germanikova*, visel pak v poradním sále vedle Platzerovy *Smrti Semiramidy*.⁵⁹ Od roku 1795 byl Füger ředitelem Akademie; v roce Platzerovy smrti, 1806, odtud odešel na klidnější místo správce císařských uměleckých sbírek.

S Noverrovým zpracováním příběhu o Horatiích se Füger setkal už v závěru svého římského pobytu, kde podle něj nakreslil *Mladšího Horatia, vraždícího svou sestru*.⁶⁰ Je možné předpokládat, že mu tento námět zprostředkoval Jacques Louis David – Noverrův balet byl totiž impulsem i k nejvýznamnějšímu ohlasu horatiovské historie ve výtvarném umění, *Přísaze Horatiů*, na které David pracoval právě v Římě a která svým věhlasem svůj efemérní inspirační zdroj postupně zcela zastínila.

Spolupráce Platzera s Fügerem se neomezila jen na obraz ze Zákup. Fügerova stafáž se prokazatelně objevuje na třech dalších známých Platzerových obrazech a na jednom nezvěstném. Zákupský obraz, vystavený v roce 1790 na Akademii, je z nich přitom nejstarší; další jsou až z doby kolem roku 1800. Nelze tedy zatím souhlasit s názorem Pavla Preisse, který spolupráci obou umělců považoval za trvalou a „*podle analogie*“ považoval za Fügerovy i postavy na některých dalších obrazech, kde je však Füger jistě nemaloval.⁶¹

Preiss také napsal, že Platzer „*se programově omezoval výlučně na architekturu a figurální element zásadně svěřoval jiným malířům*“.⁶² Pro takové tvrzení však dosud chybějí přesvědčivé argumenty. Autorem figur na ostatních Platzerových obrazech je s největší pravděpodobností Platzer sám. Není to zatím možné doložit, ale mnohé tomu nasvědčuje: alespoň u vídeňského obrazu se *Smrtí Semiramidy*, který Platzer předložil jako přijímací kus Akademii, můžeme snad předpokládat, že by podíl jiného malíře než Platzera byl zaznamenán v protokolu – pokud při takové příležitosti vůbec přicházel v úvahu.⁶³

Fügerův charakteristický rukopis se kromě obrazů objevuje přinejmenším na jedné z Platzerových kreseb ve sbírce Akademie, na figurách shromážděných v antickém chrámu kolem oltáře Apollóna a efezské Artemis.⁶⁴ Fügerovy postavy provedené v charakteristické zkratce připomínají i některé figury-

sochy na litomyšlských dekoracích; zde však bude k potvrzení nebo vyvrácení Fügerova podílu nutné další studium.⁶⁵

O dvou obrazech s Fügerovou stafáží se zmínil už Platzerův současník Carl Bertuch ve svém popisu vídeňské černínské obrazárny, kterou navštívil ještě za Platzerova života.⁶⁶ Oba protějškové obrazy byly dosud známy jen ze zmínek v literatuře. Jeden z obrazů podle nich zachycoval *žalář s Kymonem a Pero (Caritas Romana)*, druhý měsícem ozářenou *architekturu s únosem Heleny*.

První zmíněný obraz se mi vypátrat nepodařilo.⁶⁷ Druhý z protějšků, plně signovaný a datovaný rokem 1799, zakoupilo v roce 1956 z černínské sbírky dnešní Wien Museum (dříve Historisches Museum der Stadt Wien).⁶⁸ [9] Obraz byl několikrát – poprvé už ve zmíněném Bertuchově cestopisu – mylně označen jako *Únos Proserpiny*. Že je na obraze skutečně zobrazen únos trojské královny, jak správně uvedl už Dlabacž,⁶⁹ dosvědčuje rovněž Dlabacžem zmíněná grafika, kterou provedl Anton Josef Herzinger (1763–1826).⁷⁰ [10] Kompozice téměř totožná s obrazem podle přípisu zachycuje úvodní scénu z *Únosu Heleny* a předlohou jí jistě byl stejnojmenný balet Antona Muzarelliho s hudbou Josefa Weigla, k jehož premiéře ve dvorním divadle v květnu 1795 Platzer maloval některé nové dekorace.

Na rozdíl od předchozích případů, kdy grafika vznikla podle hotového obrazu, tento Herzingerův grafický list předcházela obrazu a přímo se k němu nevztahuje. Srovnání grafiky s obrazem tak umožňuje sledovat postupný přerod scénografického návrhu v samostatnou obrazovou kompozici. Grafika ještě zřetelně zachycuje rozčlenění dekorací na pravděpodobně dvojvrstvý zadní prospekt a pár bočních kulis, na jevišti patřičně zmnožené; předlohou jí mohla být Platzerova návrhová kresba (k těm ukazuje i oproti obrazu vyšší formát) doplněná pouze o figurální stafáž. Na protáhlejších obrazech už boční kulisy chybí – zatímco pravá zmizela úplně, levá se stala součástí architektury, která je zde natočená více do prostoru. Kompozice obměňuje Platzerovo oblíbené schéma. Zeď prolomenou oblouky, přehrazující zadní plán obrazu, použil v celé řadě svých dekorací [11]; na jevišti tento motiv často řešil prořezanými dvojitými prospekty.

Hlavní skupina Fügerovy stafáže, Helena odváděná dvěma muži k lodi čekající v zálivu v pozadí, se téměř ztrácí ve stínu fantastické, bohatě členěné architektury. Celek obrazu ovládá sugestivní dvojité osvětlení: namodralá zář měsíce a teplé světlo pochodně. Platzerovu schopnost znázornit měsíční světlo ostatně oceňovali už jeho současníci a noční atmosféru mají kromě obrazů i mnohé z jeho scénografických návrhů. Původně jistě početnější skupinu Platzerových obrazů s měsícem osvětlenými architekturami⁷¹ dosud zastupovalo pouze rozměrné noční obraz z opočenské colloredo-mannsfeldské obrazárny.⁷²

Stojí za povšimnutí, jak často inspiroval Platzera (a Fügera) k figurální složce obrazů právě balet. Baletní představení bylo ostatně pravděpodobným impulsem i k další dvojici obrazů, na které Platzerovu architekturu doprovází také Fügerova stafáž. Dvě varianty stejného námětu jsou zatím nejmladšími známými Platzerovými plátny – vznikly až po roce 1800.

Jednu ze dvou známých verzí *Architektury s císařem Oktaviánem, nacházejícím Kleopatru nad mrtvolou Antoniovou* najdeme ve sbírkách vídeňského Belvederu.⁷³ Obraz jako „*Žalář představující Kleopatru*“ poprvé zmiňuje soupis Platzerovy pozůstalosti,⁷⁴ ze které ho v roce 1807 do svých sbírek za-

koupil císař František II.; dědicové za něj dostali dokonce 3 000 zlatých. Do klenutého podzemního sálu, osvětleného ohněm z mísy na zdi, vchází se svým doprovodem císař Oktavián, zatímco královna Kleopatra, právě uštknutá hadem, se sklání nad mrtvým tělem Marka Antonia. Podobnou kompozici jako na obraze Platzer použil i na kresbě ze sbírky Akademie.⁷⁵ Na kresbě umístil i stafáž – snad právě Kleopatru skloněnou nad Antoniem?

Druhá verze téhož námětu se dostala v roce 1909 do sbírek dnešního Szépművészeti Múzeum v Budapešti.⁷⁶ Zde je zachycen o málo dřívější moment příběhu: Kleopatra zde teprve přichází k ležícímu Antoniovovi. Dramatický okamžik se odehrává ve výrazně odlišném prostředí: klenutou hrobku nahradila plochostropá sloupová hala, otevřená do nádvoří s vchodem do skalního chrámu. Architektura na tomto obraze nemá mezi známými Platzerovými díly žádnou přímou paralelu; jen vzdálenou podobnost můžeme najít například na další kresbě ze sbírky vídeňské Akademie.⁷⁷ Tato kresba rovněž navozuje dojem egyptského tvarosloví.

O vídeňské verzi obrazu, dokončené podle signatury v roce 1802, vyšla v květnu následujícího roku zpráva v berlínském časopise *Der Freimüthige*.⁷⁸ Hned v úvodu její pisatel upozornil na to, že Platzer na obraze pracoval dva roky a vytvořil ho podle Heinricha Steenwijcka. Podrobný popis obrazu nešetří chválou a vzletnými slovy. „*Smělý, jistý rozmach klenby, starožitné barvy a síla oblouků a pilířů, staré tmavé náhrobky činí na mysl diváka dojem velikosti a ladí ho k vážné, slavnostní melancholii. ... Cílem je vybuzení fantazie a srdce, posila a zušlechtění lokálního účinku.*“ Recenzent neopominul pochválit ani druhého z obou autorů. „*Figury maloval Füger, ředitel c. a k. malířské Akademie; jsou chytře rozvrženy, výtečně seskupeny, s oduševnělým držením těla a výmluvnými gesty.*“ V závěru textu je znovu připomenuta Platzerova inspirace nizozemskými mistry. „*Tato malba je zajímavá také jako vzácný umělecký fenomén, poněvadž od Steenwijcka a Petera Neefse nic tak výtečného tohoto druhu nebylo vykonáno. Aby působil stejnou uměleckou silou na city, musí být v umělci zajisté harmonicky sloučeny neúnavná píle, největší mechanická dovednost, genialita a vkus; s pouhou mělkou lehkostí a příjemným talentem k zdobnosti se nic nevykoná, protože prostřednost v architektuře nemůže vyvolat žádné určité city, a proto se ihned ukáže jako jalové umělecké laškování.*“⁷⁹

Na začátku roku 1801, kdy Platzer začal pracovat na vídeňské verzi obrazu, měl v Kärntnertheatru premiéru tragický balet Franze Clérica *La Morte di Cleopatra* s novými dekoracemi Lorenza Sacchettiho, který se tak zdá mnohem pravděpodobnějším inspiračním zdrojem obrazů než tragédie C. H. von Ayrenhoffa z roku 1783, kterou při této příležitosti zmínila Garasová.⁸⁰

Vídeňský obraz s Kleopatrou se také dočkal grafického zpracování, v tomto případě však až po Platzerově smrti. V roce 1821 jej s pomocí akvarelové kopie Sigmunda von Pergera do mědi vyryl Jakob Hyrtl jako součást čtyřsvazkového katalogu císařské galerie.⁸¹ Podruhé se rytina podle tohoto obrazu octla v podobném katalogu nejlepších děl vídeňských obrazáren, vydaném snad kolem roku 1860; jejím autorem byl Christian Steinichen.⁸²

Posledním dosud známým obrazem je plátno dražené nedávno opět v Dorotheu; jeho námět se zatím určit nepodařilo.⁸³

Zcela jednoznačným plodem Platzerovy inspirace Steenwijckovými obrazy žalářů se sv. Petrem je také dvojice grafik, které podle neznámých předloh, spíše kreseb než obrazů,⁸⁴ provedl v roce 1803

Franz Karel Wolf (1764–1836), ředitel pražské týnské školy a syn prvního Platzerova učitele ní.⁸⁵ Zachycuje stejné dva momenty biblického příběhu, jaké měl v oblibě i Steenwijck. Sv. Petr na první grafice ještě spí, stejně jako voják, který jej hlídá [12], zatímco na druhé už ho anděl vyvádí z žaláře ven. Platzer ho umístil do rozměrných žalářů, dalších z mnoha variant svých obvyklých kompozic, použitých i na scénografických návrzích. Na kresbě z vídeňské Akademie najdeme žalář téměř shodný s první ze dvou grafik [13];⁸⁶ druhá téměř beze změny přebírá kompozici nejstarší Platzerovy datované kresby z roku 1775,⁸⁷ později znovu použitou i na návrhu ze soukromé sbírky.⁸⁸ Obě Wolfovy grafiky jsou mimoto cenným dokladem Platzerových kontaktů s Prahou, během jeho působení ve Vídni zřejmě nikdy zcela nepřerušovaných.

Platzerovy obrazy, především ty malované od začátku osmdesátých let 18. století, jsou tedy plodem inspirací jak čistě výtvarných (tradice architekturní malby), tak literárních nebo divadelních (především figurální námět). Jejich hlavním tématem je i přes ikonograficky zajímavou dějovou náplň vždy především architektura a světelné efekty, kterými je naplněna. Inspirace divadlem má navíc několik rovin: zatímco architektura často parafrázuje, nebo dokonce kopíruje skutečně provedené divadelní dekorace, souvislost malovaných figur se skutečným děním na jevišti se omezuje pouze na vyprávěný děj. Ačkoli gesta zobrazených postav snad někdy mohou být inspirována konkrétní dramatickou situací, u Platzera nikdy nejde o přímé a přesné zobrazení herců na scéně. Figury jsou rozmístěny podle potřeb obrazové kompozice, nikoli tak, jak je bylo v zobrazeném momentě dramatické předlohy možné najít na jevišti.

S náměty obrazů souvisí i otázka stylu architektury, ve kterých se figury pohybují. Většinou jde o výjevy, odehrávající se v konkrétním historickém okamžiku, nejčastěji v antice. Přesto je Platzer – zcela v souladu s mnoha svými předchůdci v oboru architektonické malby – zasazuje do velmi ahistorických architektur, které s téměř postmoderní libovůlí kombinují prvky existujících i některých dosud neznámých stylů a ke kterým bychom jen těžko hledali skutečně existující vzory. I na divadelních jevištích se antická témata ještě na konci 18. století běžně odehrávala ve zcela neantických kulisách; „slohově přesnější“ zobrazení prostředí, přizpůsobené času a místu odehrávajícího se děje, se jen velmi zvolna prosazovalo proti tradici barokního divadla, ve kterém byly historické náměty většinou zasazovány do víceméně současných dekorací a kostýmů. Podobně se požadavek odpovídajícího stylu a alespoň potenciální reálnosti zobrazených architektur proti silné tradici jen obtížně prosazoval v architekturní malbě, i po staletích stále okouzlené svými ničím neomezenými možnostmi, které jí ve srovnání s reálnou architekturou dovoľovaly uskutečnit i ty nejfantastičtější představy.

Jistou snahu o alespoň částečnou, dobovými znalostmi limitovanou historickou věrnost můžeme najít v obrazech s Kleopatrou, namalovaných až po roce 1800, zejména v budapešťské verzi. Možná jde o projev obecně sílících tendencí, které se ve stejné době prosazovaly i v jiných oblastech. Další možné kroky tímto směrem však Platzerovi zhatila předčasná smrt.

Platzerovo dílo ještě zdaleka není prozkoumané a tento text mohl poukázat jen na některá nová zjištění a některé otázky, které se při jeho studiu vynořují. Malba architektur a především scénografie v období kolem roku 1800 jsou stále jen velmi málo zmapovanými oblastmi. Obrazy rozptýlené v soukromých sbírkách, a zejména kresby v amerických kolekcích stále slibují vydat další svědectví

nejen o Platzerově práci, ale i o ještě méně známé tvorbě jeho současníků a následovníků, a tedy i o pestré umělecké produkci – malířské i scénografické – doby kolem roku 1800 vůbec.

Poznámky:

- ¹ Johann Gottfried Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* II, Prag 1815, sl. 472.
- ² Autoportrét visí ve stále expozici Muzea Hlavního města Prahy, do jehož sbírek se v roce 1915 dostal z majetku F. A. Borovského. Olej, plátno, 56 × 47 cm, inv. č. MMP 19 852. Jan Nepomuk Assmann, *Obrazárna MHMP (1. část – sbírka starého umění 1450–1800)*, in Tomáš Dvořák – Pavla Státníková (edd.), *Historica Pragensia* 1/2003 (Historický sborník Muzea Hlavního města Prahy), Praha 2003, s. 47–78, zde s. 57, č. 74.
- ³ Na výpravu vídeňské premiéry údajně dohlíželi francouzští umělci; za autora dekorací literatura střídavě považuje Louise Gabriela Moreaua nebo jeho mladšího bratra Jeana Michela.
- ⁴ Vzniku a identifikaci dekorací se nejpodrobněji věnoval Bořivoj Srba, *Jevištní výpravy Josepha Ignatze Platzera v Nostitzském divadle 1783–1804 (K problému identifikace platzerovských dekorací z původního dekoračního fondu Stavovského divadla)*, *Divadelní revue* XVI, 2005, č. 2, s. 21–36.
- ⁵ Dlabacž (pozn. 1), sl. 473.
- ⁶ *Ibidem*, sl. 472–476.
- ⁷ Yorck Alexander Haase, *Der Theatermaler Joseph Platzer* (disertace), Wien 1960. Pro většinu dalších autorů včetně podepsaného je Haaseho text zdrojem především biografických údajů.
- ⁸ Naposledy JiH [Jiří Hilmera], Platzer, Josef, in Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: Dodatky*, Praha 2006, s. 596–597, nebo hil [Jiří Hilmera] – jak [Alena Jakubcová], Josef Platzer, in Alena Jakubcová (ed.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: Osobnosti a díla*, Praha 2007, s. 463–466. Stejně jako ve starších textech se Hilmera i zde věnoval především rozboru Platzerova scénografického díla; o jeho malířské tvorbě se jen letmo zmínil.
- ⁹ Oznamil ji ve svém článku o dekoracích pro Nosticovo divadlo (pozn. 4), s. 34. Podle osobního sdělení prof. Srby je rukopis monografie *V zahradách Thespidových: Hraběcí Nostitzké národní divadlo a jeho dekorace 1781–1798 (1806)* už několik let připraven k tisku.
- ¹⁰ Pavel Preiss, *Scénografie a jevištní obraz na přelomu staletí a stylů: Josef Ignác Platzer mezi divadly v Praze a ve Vídni*, in Zdeněk Hojda – Roman Prahel (edd.), *Mezi časy...: Kultura a umění v českých zemích kolem r. 1800*, Praha 2000, s. 234–262.
- ¹¹ Věra Ptáčková, *Scénografie klasicismu a preromantismu. Čechy 1780–1840*, in Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1 (1780/1890)*, Praha 2001, s. 171–178, zde s. 172. – Eva Petrová, *Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky: Čechy 1780–1840*, *ibidem*, s. 64–112, zde s. 71.
- ¹² Většinou pocházejí z tzv. sbírky Mayr-Fajt, pozoruhodné kolekce scénografických návrhů, kterou shromáždil vídeňský scénograf Michael Mayr (1796–1870) a která byla až do roku 1935 uchovávána v majetku Mayrových dědiců v Eisenstadtu; i po pozdějším rozptýlení představují její části důležitý a zatím jen málo zpracovaný pramen k poznání nejen středoevropské scénografie kolem roku 1800. Zřejmě největší část kolekce se z majetku Jánose Scholze dostala do sbírky Donalda Oenslagera, kterou od roku 1982 spravuje Pierpont Morgan Library v New Yorku.
- ¹³ Jiří Hilmera, *Zámecké divadlo v Litomyšli, Zprávy památkové péče* XVII, 1957, č. 3–4, s. 113–138; Jiří Bláha (ed.), *Materiály k dějinám zámeckého divadla v Litomyšli*, Litomyšl 2003.
- ¹⁴ Květa Křížová, *Zámek v Litomyšli, jeho nová expozice a dnešní osudy, Zprávy památkové péče* LXIX, 2009, č. 1, s. 37–40.
- ¹⁵ Karl Haas, *Kaiserliche königliche Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien I*, Wien – Prag 1821, nestr.
- ¹⁶ Preiss (pozn. 10).
- ¹⁷ Jiří Bláha, *Josef Platzer (1751–1806)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2009. V katalogu, který tvoří hlavní část práce, je možné nalézt starší literaturu ke všem zde zmiňovaným dílům a jejich reprodukcí, stejně jako podrobnější argumentaci k některým tvrzením, která zde z prostorových důvodů nebylo možné rozvést.
- ¹⁸ Medvědí službu prokázal Platzerovi například Rolf Kultzen, když mu v dlouho jediném textu věnovaném jeho obrazům připsal dvojici protějšků, které s ním nemají nic společného: Rolf Kultzen, *Eine Anmerkung zum Werk von Josef Platzer, Arte Veneta* XXXII, 1978, s. 432–436. Srov. také pozn. 21.
- ¹⁹ Na dopis upozornil a jeho přepis otiskl Lubomír Slavíček, *K počátkům Galerie žijících malířů (1796–1806): Wenzel Peter, Dominik Kindermann, Josef Platzer, Franz Caucig, Heinrich Friedrich Füger, Hubert Maurer a druzí v korespondenci pražské Společnosti vlasteneckých přátel umění, Časopis Slezského zemského muzea* B 52, 2003, s. 263–280, zvl. s. 261 a přepis dopisu na s. 271.
- ²⁰ Vídeň, archiv Akademie der bildenden Künste (Akademie Archiv), 1790, *Katalog Manuscript zu in der Jahre 1790 in der Räumen der Akademie veranstalteten Kunstausstellung*, Platzerovy obrazy na fol. 140, 144 a 147; čtyři ze šesti maleb jsou dnes nezvěstné. Konkrétně nedoloženou informaci o Platzerově účasti na výstavách už od roku 1786 [Haase, (pozn. 7), s. 9, a po něm Preiss (pozn. 10), s. 253] se mi v archivu Akademie nepodařilo ověřit.
- ²¹ Oba obrazy olej, měděný plech, 54,8 × 47,1 cm; oba signovány „Joseph Platzer [pinxit] 1776“. Nová Říše, obrazárna premonstrátského kláštera, inv. č. M 14 a M 86. Další dvojice obrazů v novoříšské obrazárně, tradičně připisovaná Platzerovi (inv. č. M 146 a M 147), s ním nemá nic společného; za jejich autora považují Alberta Carlieriho (1672–po roce 1720). Antonín Jirka, *Obrazárna premonstrátského kláštera v Nové Říši na Moravě (vybraná díla)* (kat. výst.), Cheb 1997, č. 34–37.
- ²² Olej, plátno, 52 × 42 cm; signováno „Josep. Platzer“. Draženo ve vídeňském Dorotheu 31. 3. 2009, č. 12. – Celá třetina zatím zjištěných Platzerových obrazů včetně tohoto se nachází v nezjištěných soukromých sbírkách a známe je pouze z reprodukcí v aukčních katalogích; je pravděpodobné, že podobně se v budoucnu objeví i další dosud neznámá Platzerova díla.
- ²³ *Palácová architektura s kolonádou*, papír, tuš, akvarel, 367 × 413 mm. Vídeň, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. č. 8691.
- ²⁴ Viz pozn. 12.

- ²⁴ *Architektura se schodištěm*, papír, inkoust, akvarel, 323 × 480 mm. George Freedley, *Theatrical Designs from the Baroque through Neoclassicism I*, New York 1940, č. 20.
- ²⁵ Olej, měděný plech, 24,5 × 33 cm. Praha, Národní galerie, Sběrka starého umění, inv. č. O 2752.
- ²⁶ Theodor von Frimmel, *Sběrka obrazů ing. Richarda Jahna v Praze*, Praha 1902, s. 46, č. 78 a 79.
- ²⁷ Olej, měděný plech, 23,2 × 30,8 cm; signováno „Jos. Platzer“. Hamburg, Kunsthalle, inv. č. 554.
- ²⁸ Olej, plátno, 73,5 × 103 cm. Praha, Národní galerie, Sběrka starého umění, inv. č. O 2956. Viz Pavel Preiss, K ohlasu jevištního výtvarnictví v malířství na sklonku 18. století: Norbert Grund, Kryštof Seckel a Josef Platzer, *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica* 1992, č. 3–4 (Z dějin umění V: Na předělu věků), 1992, s. 165–181.
- ²⁹ Kromě zmíněných se k nim řadí ještě *Architektura s triumfálním obloukem*, olej, plátno, 53,5 × 71 cm, draženo v Dorotheu ve Vídní 2. 6. 1993, č. 149, a s otazníkem i *Žalární nádvoří*, olej, plátno, 44 × 35 cm, draženo tamtéž 29. 9. 2004, č. 290.
- ³⁰ Stejně jako jiné soudy i tento může nález dalších obrazů změnit; ze zmínek v literatuře víme přinejmenším o sedmi nezvěstných obrazech s ruinami, mimo jiné ve sbírce knížete Kounice aj.
- ³¹ Nejprehlednějším zpracováním tohoto tématu je i po stu letech Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910 (reprint Leipzig 1979). Nověji například Jeroen Giltaij – Guido Jansen (edd.), *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the Seventeenth Century* (kat. výst.), Rotterdam 1991; ke Steenwijckům viz Jeremy Howarth, *The Steenwyck Family as masters of perspective: Hendrick Van Steenwyck the Elder (c. 1550–1603), Hendrick Van Steenwyck the younger (1580/82–1649), Susanna Van Steenwyck (dates unknown, active 1639–c. 1660)*, Turnhout 2009.
- ³² *Interiér gotického kostela*, olej, dřevo, 40 × 60 cm; signováno „Platzer fecit“. Draženo ve vídeňském Dorotheu 5. 6. 2002, č. 137.
- ³³ Dlabáč (pozn. 1), sl. 473.
- ³⁴ Soupis uměleckých děl pořídil 14. 4. 1806 magistrátní odhadce Franz Zallinger; je uložen mezi ostatními dokumenty týkajícími se složitěho pozůstalostního řízení. Vídeň, Archiv der Stadt Wien, Zivilgericht, A2, Verlassenschaftsabhandlungen, inv. č. 3378/1806, sign. G 106-8/2.
- ³⁵ *Wiener Schriftsteller- und Künstlerlexikon*, Wien 1793, s. 104.
- ³⁶ Olej, dřevo, 42,5 × 58 cm; signováno „Platzer fecit“. Wien, Österreichische Galerie, Barockmuseum, Belvedere, inv. č. 3583. Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien*, Wien – München 1980, s. 561, č. 397.
- ³⁷ Johann Georg Meusel (ed.), *Miscellaneen artistischen Inhalts V*, 1786, č. 29, 20. 5., s. 315.
- ³⁸ Dvě protějškové *Architektury se stafáží*, olej, měděný plech, 29 × 42 cm; jeden z obrazů signován. Draženo v aukční síni Dobiaschofsky v Bernu 27. 10. 1984, č. 598 a 599.
- ³⁹ Olej, plátno, 40,7 × 54,5 cm; signováno „Jos. Platzer fecit 784“. Vídeň, Akademie der bildenden Künste, inv. č. 135. Renate Trnek, *Gemädegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien: Illustriertes Bestandsverzeichnis*, Wien 1989, s. 184, č. 135.
- ⁴⁰ Olej, dřevo, 43,5 × 57,5 cm; signováno „Jos. Platzer fecit 1789“. Praha, Národní galerie, Sběrka starého umění, inv. č. O 212.
- ⁴¹ Podle Hosera existovala ještě jedna větší varianta téhož námětu, dnes nezvěstná. Josef K. E. Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der im Galleriegebäude der Gessellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846, s. 133.
- ⁴² Vídeňská premiéra v květnu 1797. Dekoraci scény Semiramidiny smrti zachycuje předlohová kresba ve sbírce vídeňské Akademie, inv. č. 8789.
- ⁴³ Svůj překlad libreta otiskla Božena Brodská, *Vybrané kapitoly z dějin baletu*, Praha 2000, překlad na s. 42–44.
- ⁴⁴ *Antická hrobka*, papír, tuš, akvarel, 458 × 527 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. č. 8769.
- ⁴⁵ Hoser (pozn. 42), s. 133.
- ⁴⁶ Akvatinta, 443 × 582 mm. Praha, Národní galerie, Sběrka kresby a grafiky, inv. č. R 2184. Exemplář v Albertině (inv. č. DG 3173) je navíc opatřen přitiskem s dedikací protektorovi Akademie a Platzerovu příznivci Václavu Antonínovi knížeti Kaunitz-Rietberg.
- ⁴⁷ Norbert Bittner, *Theater-Dekorationen nach den Original-Skitzen des k. k. Hof-Theater-Mahlers Joseph Platzer*, konvolut 220 rytin, Wien 1816. Zřejmě jediný kompletní exemplář u nás má ve sbírkách divadelní oddělení Národního muzea, inv. č. T 116/I, II.
- ⁴⁸ O čtyřech rytinách podle Platzerových obrazů se zmínil už Dlabáč (pozn. 1), sl. 475; svou poznámku však formuloval tak, že z ní není zřejmé, o které obrazy šlo.
- ⁴⁹ Haase (pozn. 7), s. 9. Zmínku z března 1792 se mi v archivu nepodařilo ověřit.
- ⁵⁰ Wien, Liechtenstein Hausarchiv, Majoratsrechnung 1787, č. 836.
- ⁵¹ Akvatinta, 557 × 667 mm. Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. DG 20263.
- ⁵² Akvatinta, 446 × 584 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. č. 22361. Exemplář v Albertině (inv. č. DG 3174) je navíc opatřen přitiskem s dedikací prezidentovi Akademie Johannovi Philippovi hraběti Cobenzl.
- ⁵³ Dlabáč (pozn. 1), sl. 475, č. 9.
- ⁵⁴ *Abschrift des Einreichungs-Cataloges der Gemädegalerie der Gessellschaft patriotischer Kunstfreunden, veranlasst im Jahre 1831* (Einreichungs-Catalog), č. 883.
- ⁵⁵ Olej, dřevo, 49 × 66 cm; signováno „Jos. Platzer“. Státní zámek Zákupy, svoz Lemberk, inv. č. LM 306. Za upozornění na obraz jsem zavázán Marii Mžýkové.
- ⁵⁶ Wien, Akademie Archiv (pozn. 20), fol. 147, č. 96. Je možné, že Clam-Gallas zakoupil obraz přímo z výstavy, stejně jako další zde vystavený kus (tamtéž, fol. 144, č. 94), nezvěstné nokturmo s měsícem osvětlenou architekturou a gondolou datované rokem 1790 a zapůjčené později do OSVPU pod číslem 882 [Einreichungs Catalog (pozn. 55), č. 882].
- ⁵⁷ Svůj překlad libreta otiskla Božena Brodská, Jean Georges Noverre a jeho libreta a spisy v našich fondech, in Václav Janeček (ed.), *Ozvěny tance*, Praha 1998, s. 23–66, překlad na s. 34–37 (odtud i následující citáty).
- ⁵⁸ Pro stupeň poznání umění kolem roku 1800 je příznačné, že jeho první moderní monografie se soupisem děl vyšla teprve nedávno: Robert Keil, *Heinrich Friedrich Füger (1751–1818): Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen*, Wien 2009.
- ⁵⁹ Anton Weinkopf, *Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien: 1783 und 1790*, Wien 1875, s. 80 a 89.

- ⁶⁰ Keil (pozn. 60), WV 95.
- ⁶¹ Preiss (pozn. 10), s. 253 a 255.
- ⁶² Ibidem, s. 250.
- ⁶³ Jediným náznakem možné účasti dalšího malíře na Platzerových plátnech je nejasná a dosti neprůkazná zmínka: nezvěstné obrazy ruin z vídeňské sbírky V. Adamovicse byly podle dražebního seznamu z roku 1859 „*staffirt von Brandt*“. Theodor von Frimmel, *Lexikon der wiener Gemäldesammlungen: Buchstabe A bis F*, München 1913, s. 27.
- ⁶⁴ *Antický chrám*, papír, tuš, akvarel, 439 × 460 mm. Vídeň, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. č. 8683.
- ⁶⁵ Především jsou to figury na prospektu *Chrámové předsíně* a snad na první ze dvou opon. Státní zámek Litomyšl, dekorace zámeckého divadla, inv. č. 3198 a 3207.
- ⁶⁶ Carl Bertuch, *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806*, Weimar 1808, s. 166, cit. podle Theodor von Frimmel, *Die gräflich Czernin'sche Gemäldesammlung, [Neue Blätter für] Gemäldekunde* II–III, [č. 2?,] 1924, s. 30–40, zde s. 33.
- ⁶⁷ Podle informace vídeňského památkového úřadu se obraz v černínské obrazárně nacházel ještě v roce 1977. Nepodařilo se mi zjistit, co se stalo se zbytky sbírky po roce 2004, kdy zemřel Rudolf Czernin, který její velkou část za svého života rozprodal.
- ⁶⁸ Olej, plátno, 87 × 117 cm; signováno „*Joseph Platzer pinxit 1799*“. Wien, Wien Museum, inv. č. 101 571.
- ⁶⁹ Dlabáč (pozn. 1), sl. 475, č. 10.
- ⁷⁰ Lept, akvatinta, 360 × 388 mm. Praha, Národní galerie, Sběrka kresby a grafiky, inv. č. R 166 854. Grafika je dedikována baronu Braunovi, od roku 1794 nájemci dvorního divadla ve Vídni.
- ⁷¹ Srov. například pozn. 57.
- ⁷² Olej, plátno, 117,5 × 155,5 cm. Státní zámek Opočno, inv. č. 4419. Antonín Matějček, Zámecká obrazárna v Opočně, *Umění X*, 1937, s. 13–36, zde s. 36.
- ⁷³ Olej, plátno, 117 × 152 cm; signováno „*Jos. Plazer pinx. 1802*“. Wien, Belvedere, inv. č. 3584. Baum (pozn. 37), s. 571, č. 397.
- ⁷⁴ Viz pozn. 35.
- ⁷⁵ *Podzemní hrobka s náhrobky*, papír, tuš, akvarel, 262 × 338 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. č. 8808.
- ⁷⁶ Olej, plátno, 93 × 127 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. č. 3907. O obrazu psala Klára Garasová, in: Klára Garas, *Dráma és architektúra: Josef Platzer és Friedrich Heinrich Füger ismetleren műve Magyarországon, Ars Hungarica* I–II, 1997, s. 355–360.
- ⁷⁷ *Jeskyně s průhledem do egyptského chrámu*, papír, tuš, akvarel, 224 × 323 mm. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. č. 8775.
- ⁷⁸ *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* I, 1803, č. 85, [30. květen,] s. 339–340. Přepis celého textu viz Bláha (pozn. 17), s. 231.
- ⁷⁹ *Der Freimüthige* (pozn. 78), s. 340.
- ⁸⁰ Garas (pozn. 77), s. 355.
- ⁸¹ Haas (pozn. 15), nestr.
- ⁸² *Belvedere oder Die Gallerien von Wien*, Leipzig – Dresden s. d.
- ⁸³ *Architektura se stafáží*, olej, dřevo, 42 × 53,5 cm; signováno „*J. Platzer*“. Draženo v Dorotheu ve Vídni 11. 12. 2007, č. 20.
- ⁸⁴ Zcela jistě nejde o scény z divadelních představení v Platzerových kulisách, jak tvrdí Roman Prahel in týž (ed.), *Prag 1780–1830: Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Praha 2000, s. 180.
- ⁸⁵ *Petr spící mezi vojáky v žaláři* a *Petr vyváděný andělem z žaláře*, akvatinta, 193 (196) × 260 mm. Praha, Národní galerie, Sběrka kresby a grafiky, inv. č. R 236 953 a R 236 952.
- ⁸⁶ Papír, tuš, akvarel, 466 × 562 mm. Vídeň, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. č. 8890.
- ⁸⁷ *Nádvoří pevnosti*, papír, tuš, 396 × 514 mm. Praha, Národní galerie, Sběrka kresby a grafiky, inv. č. K 30 842.
- ⁸⁸ *Hradní nádvoří*, pero, tuš, akvarel, 410 × 480 mm. Hoboken, sbírka Maxe Dostala (draženo v Dorotheu ve Vídni 13. 4. 2005, č. 166).