

Arijčuk, Petr

"Pictore famoso Moravo Triboviae" : Juda Tadeáš Supper a jeho opomíjená tvorba v Čechách

Opuscula historiae artium. 2021, vol. 70, iss. 2, pp. 104-128

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/144985>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„Pictore famoso Moravo Triboviae“

Juda Tadeáš Supper a jeho opomíjená tvorba v Čechách*

Petr Arijčuk

Current awareness of the work of the painter Judas Thaddäus Supper (1712–1771) relates almost exclusively to the Moravská Třebová and Zábřeh regions, where he worked in particular for churches under the administration of the Liechtensteins. In this context, his work in Bohemia, represented by commissions for the Šlik Church in Slatiny and for the Cistercians in Sedlec, seemed to be only marginal. However, numerous newly discovered works recorded mainly in eastern Bohemia and intended for a diverse range of clients (the Trauttmansdorfs, the Hohenembs's, the Dietrichsteins, the Kinsky's, etc.), considerably modify this view and present Supper, a painter from Moravská Třebová as a local art centre, in a new light.

Keywords: Juda Tadeáš Supper; Baroque painting in Bohemia and Moravia; Eastern Bohemia; the Trauttmansdorfs; the Šliks; the Hohenembs's; the Kinsky's; the Liechtensteins; the Cistercians; Sedlec; Brandýs nad Orlicí; Svatý Jiří; Slatiny; Bystré; Trpín; Polička; Bohdalov; Mlékosrby; Žehuň; Nekoř

Mgr. Petr Arijčuk

Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště
v Josefově / National Heritage Institute, Regional Office
in Josefov

e-mail: arijcuk.petr@npu.cz

„Pictore famoso Moravo Triboviae“ – toto lakonické hodnocení moravskotřebovského malíře Judy Tadeáše Suppera (1712–1771) zanesl na stránky pamětní knihy brandýské farnosti farář Jan Vojtěch Zuber.¹ Jistě jím pochválil nejen malíře samotného, ale také obraz *Sv. Jiří bojující s drakem*,² [obr. 1] který mohelnický rodák Juda Tadeáš Supper dodal roku 1766 pro nově pořízený hlavní oltář filiálního kostela sv. Jiří ve Svatém Jiří, v malé obci položené v blízkosti východočeského Brandýsa nad Orlicí a náležející pod správu brandýské fary. Páter Zuber v té době kvality moravskotřebovského malíře jistě znal. Pokud jej jako malíře nezaregistroval ještě před příchodem do Brandýsa, pak se tak zcela jistě stalo právě po ustanovení za faráře v Brandýse a příchodu na tamní faru v roce 1763.³

Ve farním kostele se tehdy jen několik málo let nacházel stále ještě nový Supperův obraz *Nanebevstoupení Páně*, [obr. 2] namalovaný na konci padesátých nebo na samém počátku šedesátých let 18. století pro nově pořízenou architekturu hlavního oltáře, doplněnou po stranách taktéž novými sochami sv. Petra a sv. Pavla a v horní části retabula postavou Boha Otce.⁴ Ohledně hlavního obrazu určeného do retabula se dostalo oslovení právě Judovi Tadeáši Supperovi, u něhož, jak informuje zápis uvedený rovněž v pamětní knize, příslušný obraz na své náklady objednal vrchnostenský správce Johann Adam Arnold.⁵ Supperovu působivému, barevně delikátnímu obrazu se v minulosti pro jeho kvality dostalo opakovaně konfrontace s tvorbou Petra Brandla (1668–1735), jemuž byl svého času i připisován. Posléze, po odmítnutí této mylné starší atribuce, byl obraz z hlavního oltáře brandýského kostela označen za ohlas Brandlova umění s dovětkem o jeho nejasném autorství.⁶

Obdobně pozapomenuty zůstaly také dva obdélné, jako pár vytvořené obrazy s námětem svatého přijímání. Obě tato díla, dříve zavěšená v kostele a dnes umístěná v budově brandýské fary – *Sv. Karel Boromejský podávající přijímání sv. Aloisi Gonzagovi* [obr. 3] a *Anděl podávající přijímání sv. Stanislavu Kostkovi* –, představují zcela nepochybně další

práci Judy Tadeáše Suppera.⁷ Otázkou pouze zůstává, kdy a pro koho je malíř maloval, zda vznikly teprve po příchodu pátera Zubera, anebo již za působení jednoho ze dvou jeho předchůdců, tedy za Václava Gregora (farářem v Brandýse nad Orlicí v letech 1720–1757), který inicioval a významně se zasloužil o výstavbu nové budovy fary, nebo Leopolda Martina Klopýtka (farářem v Brandýse nad Orlicí v letech 1757–1763). V každém případě soubor těchto čtyř Supperových oltářních a závěsných obrazů ukazuje, že kontakty brandýské fary s tímto moravskotřebovským malířem probíhaly v delším časovém úseku a malíři se dostalo oslovení opakovaně. Přesto však Supperovy pracovní vazby ke kostelům na východočeském brandýském panství Trauttmansdorffů, kteří měli v 18. století patronát nad farním kostelem Nanebevstoupení Páně v Brandýse nad Orlicí i nad filiálním kostelem ve Svatém Jiří, unikaly pozornosti a nejsou podchyceny ani ve starší topografické či slovníkové literatuře.

Juda Tadeáš Supper je přitom postavou relativně dobře známou, neopomíjejí jej umělecké topografie ani slovníky umělců,⁸ jeho osobu zaznamenávají syntézy věnované baroknímu malířství na Moravě i v Čechách. Současné zařazení Supperova jména do kontextu obvykle odděleně pojednávané barokní malby 18. století v Čechách a barokní malby téhož období na Moravě odráží prvoplánově nejen rozptřené malířovy tvorby na území Čech a Moravy, tradičně ovšem připomínané především na pomezí zemské hranice oddělující oblasti střední Moravy od východních Čech, ale také dosud identifikované a předpokládané vazby a východiska jeho uměleckého poučení. V tomto ohledu bývá poukazováno nejen na zkušenost s olomouckým uměleckým prostředím v období konce dvacátých a počátku třicátých let 18. století, ale neméně důrazně je připomínán také ohlas díla Brandlova a Reinerova, tedy jakási česká nota a stopa otisknutá do charakteru Supperovy tvorby.⁹

Dosavadní zprávy o působení tohoto malíře si vesměs a především všimaly jeho tvorby v regionu Moravskotřebovska a v Moravské Třebové samotné,¹⁰ kde se nejspíše roku 1736, po sňatku s Annou Karolínou Davidovou, dcerou krátce před tím zemřelého moravskotřebovského malíře Christiana Davida (1663–1733), natrvalo usadil.¹¹ V kostelích náležejících pod patronát Liechtensteinů, nacházejících se na Moravskotřebovsku i sousedním Zábřežsku a Rudsku, tedy na Moravě, bychom tak našli zdaleka nejpodstatnější část dnes identifikované malířovy tvorby. Onu vždy a již od konce 18. století připomínanou výjimku a zároveň jen jednu z mála zakázek, které jsou evidovány v Čechách a byly podrobeny zevrubnějšímu zkoumání, představuje Supperova činnost pro cisterciácké opatství v Sedlci u Kutné Hory, probíhající v rozmezí téměř celého desetiletí.¹²

Nezvykle velkou pozornost věnoval Supperovi již historiograf Jan Petr Cerroni (1753–1826) a hned na úvod ho



1 – Juda Tadeáš Supper, **Sv. Jiří bojující s drakem**, 1766. Svatý Jiří, kostel sv. Jiří

ve svém náčrtu uměleckého dění na Moravě a ve Slezsku charakterizuje slovy „ein Tallentvoller Historienmahler“. Je informován o malířově rodinném zázemí i původu z Mohelnice, zmiňuje jeho tříleté teologické studium i zájem o malířství. Již Cerroni hovoří o Supperově školení u Karla Josefa Haringera (1686–1734), malíře patrně původem vídeňského, který se v Olomouci objevil nejprve kolem roku 1716 při zakázce pro jezuitský kostel Panny Marie Sněžné a posléze, krátce po polovině dvacátých let 18. století, se ve městě i s rodinou natrvalo usadil. Právě v tomto čase by přicházelo v úvahu tradičně předpokládané Supperovo seznámení s o generaci starším Haringerem, který kromě jiných realizací a opakovaných zakázek pro jezuitu pracoval častěji také pro premonstrátské Hradisko. Před časem však bylo upozorněno na zřejmá úskalí takto předpokládaného oficiálního Supperova školení. Stalo se tak v souvislosti s postavením Haringera mimo cechovní prostředí, o čemž svědčí ještě v květnu 1732 podaná stížnost velehradských cechovních malířů.¹³ Navíc dnes stále víme s jistotou pouze o jediném Haringerově zakázce na poli nástěnné malby, o výše připomenutých pracích ještě před rokem 1720 pro olomoucký kostel Panny

Marie Sněžné. O to více je tak znejasněna odpověď na otázku, kdo mohl poskytnout mladému Supperovi, absolventu olomouckého jezuitského gymnázia a dle Cerroniho informací také tříletého studia teologie na univerzitě, základní školení v oboru nástěnné malby.

Supper byl v tomto oboru nepopíratelně úspěšný, byť se po celá tři desetiletí prezentoval setrváním v intencích vrcholně barokní malby a současně určitým odstupem od soudobých trendů, od poloviny 18. století stále patrnějším a stále zřetelněji se projevujícím v konfrontaci s aktuálním děním. Dobře patrný je tento malířův postoj v jeho architektonických malbách, kterými doprovázel své figurální kompozice. Pozzovská schémata vysledovatelná v architektonických rámcích utvářejících nedílnou kulisu výjevů Supperových nástěnných maleb charakterizují jeho realizace po celá padesátá i šedesátá léta, tedy v čase, kdy souběžně – na jiných místech stejně jako v blízkém sousedství – získávají navrch tendence prezentované stále častěji na Moravě i v Čechách zastoupenými malíři z okruhu vídeňské akademie. Supper si však i tehdy podržel své osobité, byť konzervativní vyjadřování a patrně stále dostatečné pracovní vytížení jej nikterak nenutilo k inovaci a přehodnocení vlastních, neměnně zastávaných uměleckých přístupů a preferencí.

Na podkladě krátké informace obsažené v jednom z dílů Schallerovy topografie jej do svého lexikonu umělců zařadil i Gottfried Johann Dlabacž (1758–1820). Jím sdílená, od Schallera převzatá informace – kterou znal také Cerroni, věnující se jinak takřka výhradně moravskému a slezskému území – o Supperových již výše připomenutých malbách pro cisterciácký klášter v Sedlci u Kutné Hory zůstávala na dlouhý čas jedinou zakázkou, která malíře pojila s objednavateli v samotných Čechách.¹⁴ Existenci ještě dalších literaturou připomínaných zakázek, které jsou rovněž spojovány se Supperovým déletrvajícím a opakovaným pracovním pobytem v Sedlci, musíme ovšem považovat za mylnou, eventuálně za neprokázanou. Dlouhodobě nezvěstný zůstává především již samotným Cerronim zaznamenaný „*ein schönes Frauenbild*“ ve farním kostele v Kutné Hoře, snad tedy v tamním kostele sv. Jakuba Většího.¹⁵ Supperovo autorství nelze potvrdit ani u obrazu *Andělé adorující Nejsvětější Srdce Páně*, který se jako původní součást ostatkového oltáře, prokazatelně pocházejícího ze sedleckého kláštera, dodnes dochoval v témže farním kostele sv. Jakuba Většího. Za tvůrce tohoto domněle Supperova obrazu musíme nepochybně označit v Brně usazeného malíře Ignáce Mayera st. (1720–1785), jehož pracovní kontakty s cisterciáky nám zatím dokládala pouze díla vzniklá na objednávku jejich moravských klášterů.¹⁶ Stejně tak někdy rovněž s angažmá v Sedlci spojované a Supperovi přičítané autorství nástropní výmalby s výjevem *Zmrtvýchvstaly Kristus* v interiéru kostnice při kostele sv. Bartoloměje v blízkém Malíně, nad nímž vykonával sedlecký klášter



2 – J. T. Supper, *Nanebevstoupení Páně*, kolem 1760. Brandýs nad Orlicí, kostel Nanebevstoupení Páně

duchovní správu, se ukazuje – i kdybychom připustili jistý posun ve vnímání malby způsobený pozdějšími obnovovacími zásahy – jako mylné.¹⁷ Supperovo umělecké představení ve službách sedleckých cisterciáků započaté v první polovině padesátých let 18. století – na myslí máme především rozsáhlý cyklus v refektáři kláštera i následnou pozoruhodnou výmalbu protějškových kaplí Panny Marie Sedlecké a Čtrnácti svatých pomocníků v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie¹⁸ – bylo ovšem natolik výrazné, že směle mohlo klást otázky po dalším a širším uplatnění tohoto tehdy již takřka dvě desetiletí v Moravské Třebové usazeného malíře ještě v dalších lokalitách vzdálených od místa jeho bydliště a působení, tedy i hlouběji ve vnitrozemí Čech. Ostatně patřičná informovanost o schopnostech moravskotřebovského malíře s největší pravděpodobností ovlivnila – byť v tomto případě v kontextu vazeb v rámci objednavatelského prostředí jednoho a téhož ře-

holního řádu – také Supperovu patrně až následnou zakázku pro klášterní kostel cisterciáků ve Žďáru nad Sázavou. Práce na obnově tohoto kostela po ničivém požáru z roku 1737 postupovaly po etapách a k obnově bočních oltářů situovaných při pilířích v lodi kostela přistoupili cisterciáci teprve někdy v první polovině padesátých let 18. století. Supper tehdy přispěl, po redukcí celkového počtu oltářních architektur, obrazy pro šest nově pořízených bočních oltářů.¹⁹ Pět z celkem šesti jeho retabulových obrazů zůstalo na oltářích klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie zachováno dodnes.²⁰ Supperův podíl na obrazovém vybavení kláštera ve Žďáru nad Sázavou však mohl být jistě větší. Tento předpoklad naznačuje dosud přehlížený, ikonograficky pozoruhodný rozměrný obraz *Nebe cisterciáckého řádu*, nacházející se dnes v obrazárně kláštera cisterciáků ve Vyšším Brodě.²¹ [obr. 4] Na skutečný původ a místo určení tohoto nepochybně Supperova díla jednoznačně odkazuje zaznačení symbolu právě žďárského kláštera, včetně jeho slovní popisky, jako jediné cisterciácké lokality z českých zemí zanesené na přítomný zemský globus, jehož pootočení nabízí pohled na evropský kontinent a na západní část Asie. K povšimnutí tohoto detailu a vůbec sa-



3 – J. T. Supper, *Sv. Karel Boromejský podávající přijímání sv. Aloisi Gonzagovi*, kolem 1760. Brandýs nad Orlicí, kostel Nanebevstoupení Páně

motné lokace přispívá nejen gesto pravé ruky andílka opřeného o globus, ale také hrot meče nasměrovaný z opačné, pravé strany jedním z přítomných svatých rytířů směrem ke středu Evropy.

Zmíněný Žďár nad Sázavou přitom představoval jednu z mála dalších moravských výsep mimo oblast Moravskotřebovska a přiléhajících liechtensteinských územních držav, s nimiž jinak zůstávalo takřka výhradně a po dlouhý čas malířovo jméno spojováno. Patronát Liechtensteinů stojí bez pochyby také za objednáním obrazu pro hlavní oltář farního kostela sv. Ondřeje v jihomoravském Uherském Ostrohu, který je dnes bohužel neznámý.²² Onu další zdánlivou výjimku, Cerronim rovněž zaznamenanou, nalezneme v Uherském Hradišti.²³ V tamním jezuitském kostele sv. Františka Xaverského přitom Supper roku 1768 vyhotovil nejen literaturou opakovaně citovanou nástěnnou iluzivní malbu architektury hlavního oltáře na stěně závěru presbytáře, včetně vymalování světeckých postav po obou stranách pomyslného oltářního retabula, do něhož byl zavěšen a navrácen o zhruba půlstoletí starší obraz Jana Jiřího Heinsche (1647–1712), ale dodal také dosud přehlíženou dvojici protějškových oválných obrazů, *Sv. Karla Boromejského podávajícího přijímání sv. Aloisi Gonzagovi* [obr. 5a] a *Anděla podávajícího přijímání sv. Stanislavu Kostkovi*,²⁴ [obr. 5b] které vyplňují štukové rámy na bočních stěnách presbytáře a doplňují o více jak půlstoletí starší dvojici oválů s polopostavami *Sv. Josefa* a *Sv. Viktorie*. Supper se tak znovu věnoval námětům, které již o něco dříve ve větších a propracovanějších kompozicích dodal do Brandýsa nad Orlicí.²⁵

Druhou velkou, teprve mnohem později zaznamenanou Supperovou zakázkou v Čechách, bez zjevné přímé spojitosti s angažmá u cisterciáků v Sedlci, se stala účast na malířském vybavení kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Slatinách u Jičína.²⁶ O Supperově autorství tamních prací korespondovali v polovině šedesátých let 20. století historik a konzervátor památek na Jičínsku Jaroslav Mencl se slatinským rodákem Františkem Paličkou. Ten ve svém dotazu ohledně autorství maleb upozorňuje na zápis v dnes neznámé, roku 1835 založené pamětní knize slatinské farnosti, kde odkazuje na „německý záznam o malíři Šapperovi záku Brandlovu“.²⁷ Ačkoli je tato zakázka ve srovnání s pracemi v Sedlci menšího rozsahu, i v jejím případě lze říci, že znamenala prezentaci neméně pozoruhodnou. K impozantnímu dojmu jednotně vybaveného a pojednaného interiéru v letech 1761–1763 výrazně přestavěného kostela zásadně přispěl právě J. T. Supper svými nástěnnými malbami na klenbách v presbytáři, v hlavní lodi i nad hudebním kůrem. Kromě toho dodal ještě rozměrný obraz pro hlavní oltář, v jehož případě, snad přímo na přání objednavatele, zopakoval proslulou kompozici Brandlova zpracování námětu Mariina nanebevzetí z hlavního oltáře sedleckého klášterního kostela. Nástropní malbou na téma *Posledního*



4 – Juda Tadeáš Supper, Cisterciácké nebe, asi 50. léta 18. století. Vyšší Brod, klášter cisterciáků



5a – J. T. Supper, **Sv. Karel Boromejský podávající přijímání sv. Aloisi Gonzagovi**, kolem 1768. Uherské Hradiště, kostel sv. Františka Xaverského



5b – J. T. Supper, **Anděl podávající přijímání sv. Stanislavu Kostkovi**, kolem 1768. Uherské Hradiště, kostel sv. Františka Xaverského

soudu pak pojednal, zřejmě roku 1762, také kapli, dnes jedinou dochovanou ze čtyř původních kaplí, které byly zapojeny do ohradní zdi obíhající kostelní areál.²⁸

Supperova přítomnost a zásadní podíl na malířském vybavení kostela ve Slatinách má přitom zajímavý kontext, který můžeme chápat jako dobové svědectví o stále jen povšechně známých a vnímaných kvalitách malířovy tvorby. Patronkou kostela ve Slatinách a tím, kdo celou stavbu nového kostela a jeho umělecké výzdoby financoval, byla vdova Anna Josefa Šliková (1691–1771). Rozsáhlé stavební činnosti hraběnky Šlikové na jejím velišsko-vokšickém panství ve východních Čechách byla zcela nedávno věnována důkladná pozornost, založená na zevrubném archivním průzkumu. Ten pomohl upřesnit rozsah jejich stavebních a uměleckých aktivit na panství, ale přinesl také obsáhlý výčet konkrétních tvůrců, kteří se významně podíleli na dotváření řady novostaveb a stavebních úprav kostelů.²⁹

Hraběnka Šliková v případě malířských prací zjevně inklinovala k osvědčeným a spolehlivým tvůrcům, které nejprve evidentně hledala v pražském uměleckém prostředí. Zakázkami na obrazové vybavení kostelů pod jejím patronátem a realizacemi nástěnných výmalb v kostelních interiérech tak pověřovala přední malíře působící tehdy

v Praze, jmenovitě Siarda Noseckého (1696–1753), Felixe Antona Schefflera (1701–1760), Antonína Smicheuse (1704–1770) či dnes jen málo známého Antonína Schmieda.³⁰ Pouze malířské práce drobnějšího charakteru světovala malířům místním a působícím v regionu, jak dokládají v případě jejího velišsko-vokšického panství příklady jičínského Jana Wagenknechta nebo velišského Jana Císaře.³¹

Lze předpokládat, že když o něco později, na počátku šedesátých let 18. století, hledala, bezpochyby se stejnou náročností, jakou uplatnila při výběru umělců pro výzdobu kostela sv. Václava ve Veliši, vhodného malíře k výmalbě kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Slatinách a také k vypracování ústředního obrazu pro tamní hlavní oltář, [obr. 6] nemohla nasměrovat svůj požadavek k již zesnulým Siardu Noseckému ani opakovaně v jejích službách doloženému Felixi Antonu Schefflerovi. Ačkoli ve Slatinách v případě obou retabulových obrazů pro protějškovou dvojici bočních oltářů sv. Josefa Pěstouna a sv. Felixe z Cantalice oslovila hraběnka Šliková zřejmě opět některého z pražských malířů,³² pro zásadní úlohu – výmalbu kleneb v presbytáři a v lodi kostela a v prostoru nad hudebním kůrem – si vyhlédla malíře jiného, zdá se, že v jejích službách tehdy vystupujícího prvně. Ačkoli výše zmíněného Smicheuse znala i jako autora nástěnných maleb, neboť

jej v padesátých letech pověřila takovými pracemi ve Veliši, tentokrát obrátila svoji pozornost k moravskotřebovskému Supperovi. Reference o jeho schopnostech a kvalitách jí mohl poskytnout výše připomenutý řezbář a sochař Martin Krupka (1723–1778), kterého hraběnka v případě slatinského kostela znovu, již poněkoličatě preferovala, ale stejně tak je možné, že se hraběnka Šliková obeznámila s výsledky Supperovy tvorby osobně.

Touto zakázkou pro kostel ve Slatinách u Jičina by ještě nedávno hodnocení Supperova podílu a účasti na malířské produkci v Čechách, tak jak je zaznamenala starší i novější literatura, prakticky končilo. Kdysi Supperovi připisované nástěnné malby v klášterním kostele benediktinů v západočeských Kladrubech se totiž posléze ukázaly být prací jiného malíře.³³ Zřejmě jediné oprávněné doplnění, které se v literatuře objevuje, tak představuje obraz *Panna Marie Pomocná* na jednom z bočních oltářů klášterního kostela františkánů v Zásnukách, který měl údajně kostelu darovat sám malíř.³⁴ Obraz namalovaný pro příslušný nový mariánský oltář zřízený bratrstvem Panny Marie Pomocné bezprostředně po jeho založení a schválení v roce 1759 mohl s velkou pravděpodobností vzniknout ještě v době Supperova pracovního pobytu v Sedlci. Zároveň však lze předpokládat, že okolnosti kolem jeho vzniku a oslovení moravskotřebovského malíře naplňují totéž schéma, jaké jsme naznačili již ohledně Supperových pracovních aktivit pro cisterciácké kláštery v Sedlci a ve Žďáru nad Sázavou. Také v případě františkánských Zásnuk mohly sehrát zásadní roli vzájemné kontakty a informace od spolubratrů z kláštera v Moravské Třebové, v níž Supper trvale pobýval a pro jejichž tamní konvent opakovaně pracoval.³⁵

Nový, významný podnět k dalšímu bádání nad Supperovou tvorbou v Čechách přinesl nedávný výzkum umělecké tvorby 18. století v oblasti Českomoravské vysočiny, tedy další zajímavé a neprávem dlouho spíše opomíjené, umělecky přitom svébytné oblasti na pomezí Čech a Moravy.³⁶ Upozornil mimo jiné na výraznou stopu, kterou v regionu zanechal Juda Tadeáš Supper, zejména pak svými pracemi v dietrichsteinském farním kostele Narození sv. Jana Křtitele v Přibyslavi. Během padesátých let 18. století jej postupně vybavil souborem bezmála deseti oltářních a závěsných obrazů. Navíc stejné objednatelské zázemí lze předpokládat také u dosud blíže nepovšimnutého, bezpochyby však právě Supperem namalovaného obrazu *Martyrium sv. Vavřince* z hlavního oltáře později zbořeného filiálního kostela v zaniklé dietrichsteinské obci Pravnov (v oblasti dnešního Nového Ranska u Krucemburku).³⁷ Odtud byl obraz – po prodeji kostela ve veřejné dražbě v květnu 1787 – přenesen do kostela sv. Václava v Horním Studenci, kde se nachází dosud.

Nicméně již Cerroni v Supperově medailonu, v samém závěru výčtu lokalit s malířovými pracemi, naznačil další jistý přesah malířovy tvorby směrem do Čech, nyní aktuálně

připomenutý zjištěním Supperových zapomenutých obrazů v trauttmansdorfských kostelích ve Svatém Jiří a v Brandýse nad Orlicí. Cerroni pod jednadvacátou položkou svého výčtu vyjmenovává ještě několik dalších lokalit v Čechách, aniž se blíže a konkrétněji – jako to učinil ve všech předchozích bodech výčtu i ve třech následujících, doplňkových záznamech – rozepsal o náplni těchto malířových kontraktů.³⁸ Pouze takto vyjmenované lokality Polička, Bystré, Jimramov, Vendolí, Kamenná Horka a Lanškroun proto zůstaly napříště, až na malé výjimky, mimo patřičný zájem badatelů věnujících se Supperově tvorbě. Přitom jenom Lanškroun je místem náležejícím pod patronát liechtensteinské vrchnosti, s níž malíře pojily dlouholeté pracovní vazby.

Cerroniho informace vztahující se k území Moravy nejprve ve třicátých letech 19. století prakticky v úplnosti převzal a znovu publikoval Gregor Wolny (1793–1871).³⁹ Poté údajně o Supperových zakázkách pro patronátní kostely a kaple na liechtensteinských panstvích – a ty ve výčtu tehdy i dnes známých prací obsáhly naprosto podstatnou část – ověřil na přelomu 19. a 20. století moravskotřebovský historik Alois Czerny (1847–1917). Uvedl na pravou míru některé starší nepřesnosti, zejména takové, které nerozlišovaly mezi pracemi Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Františka Karla Silvestra Suppera (1743–1790). Takto ve prospěch Supperova syna vyhodnotil například dnes již neexistující výzdoby v kostele sv. Petra a Pavla v Biskupicích, vzniklé teprve několik let po smrti Judy Tadeáše.⁴⁰ Obdobný závěr vyslovuje, i na podkladě konfrontace s časovými záznamy v pamětní knize farnosti, také v případě dnes rovněž nezvestného obrazu *Sv. Jakub Větší* na hlavním oltáři farního kostela v Městečku Trnávce, který měl svým nákladem nechat údajně u Judy Tadeáše Suppera namalovat tehdejší duchovní správce páter Elias Schmid.⁴¹ V některých případech se nám dnes nedaří Cerronim sdělené a Czernym ověřené a akceptované informace potvrdit, neboť jimi vyjmenované práce již v daných objektech nenacházíme. To je především případ kostela sv. Vavřince v Chornici, kde se Juda Tadeáš Supper představil někdy kolem roku 1750 nástěnnou výmalbou s očištcovou tematikou ve spojení s Pannou Marií a patronem kostela sv. Vavřincem a zároveň je spojován s autorstvím hlavních obrazů pro boční oltáře sv. Kateřiny a sv. Mikuláše i pro hlavní oltář sv. Vavřince. Z Cerroniho formulace lze však dovozovat, že Supper namaloval pro kostel v Chornici ještě i další obrazy.⁴² Z trojice jím uvedených oltářních obrazů se však dnes nenachází v kostele ani na faře žádný, naopak v boční kapli kostela je, po jeho nedávné úpravě, v retabulu oltáře nepůvodně osazen Supperův obraz *Sv. Barbora*⁴³ a antependium tvoří širokově obdélný, zcela jistě opět ze Supperovy ruky pocházející, ikonograficky pozoruhodný obraz *Panna Marie jako archa Noemova*.⁴⁴

Czerny zřejmě znal z autopsie především Supperovu tvorbu v oblasti Moravskotřebovska a v blízkém okolí. Při ověřování malířova autorství u prací lokalizovaných Cerro-



6 – Judo Tadeáš Supper, **Nanebevzetí Panny Marie**, kolem 1763. Slatiny u Jičína, kostel Nanebevzetí Panny Marie

nim, případně Wolnym, mimo tento region se často spoléhal na obeslání duchovní správy v daném místě a zpětně zaslaná sdělení o neexistenci dotazovaných Supperových prací již dále nepodroboval ověřování a zkoumání. Takto se například dostalo opomenutí dodnes zachovanému Supperovu obrazu *Sv. Antonín Paduánský před Pannou Marií s Ježíškem* na bočním oltáři ve farním kostele sv. Václava v Lanškrouně,⁴⁵ [obr. 7] který jako lokalitu s výskytem malířových prací bez dalšího upřesnění Cerroni rovněž zahrnul do svého výčtu.⁴⁶ Je velmi pravděpodobné, že také současný, shodně utvářený protější boční oltář, v závěru 19. století vybavený novým obrazem *Kristus Dobrý Pastýř*, nesl původně ve svém retabulu Supperův oltářní obraz.⁴⁷ Oba oltáře navíc vyhotovila dílna sochařů a řezbářů Tomášků z Jedlí, s nimiž se Supper opakovaně podílel na uměleckých výzdobách oltářů v řadě městských i venkovských kostelů, zejména pak těch, které náležely pod patronát liechtensteinské vrchnosti.⁴⁸

Stejně vyhodnocení přineslo také negativní prověřenání Supperovy účasti na vybavení farního kostela v Bystrém



7 – Judo Tadeáš Supper, **Sv. Antonín Paduánský před Pannou Marií s Ježíškem**, asi 60. léta 18. století. Lanškroun, kostel sv. Václava

u Poličky, Cerronim opět zmíněné pouze marginálně a dále nekonkretizované. I zde Alois Czerny pouze pasivně převzal a respektoval zaslané sdělení osloveného duchovního správce.⁴⁹ Opodstatněnost Cerroniho informace s poukázáním na stále existující Supperův podíl na obrazové výzdobě ve dvacátých letech 18. století stavěného kostela sv. Jana Křtitele se potvrdila teprve nedávno.⁵⁰ Vybavování kostelního interiéru novým mobiliářem nenavázalo bezprostředně na ukončení stavebních prací – vysvěcení nově vystavěného a dokončeného presbytáře proběhlo 27. října 1726, v roce 1728 byla zaklenuta kostelní loď a slavnostní posvěcení celé novostavby se uskutečnilo teprve 2. května 1736 –, ale započalo až s určitým časovým odstupem. Jako objednavatel a plátce řady prací se na vnitřním zařizování opakovaně podílel patron a stavebník nového kostela František Rudolf hrabě Hohenembs (1686–1756), který po svém otci převzal správu nad bysterským panstvím roku 1718. Vzhledem k náročnosti celého projektu je však jisté, že finančně zejména k vybavování mobiliářem významně přispívali také místní

obyvatelé a řemeslnické cechy a pochopitelně i sama far-
nost a její duchovní správce. Sochařské, kamenické a s nimi
úzce spojené truhlářské práce prováděli umělci a řemeslníci
z blízkého okolí, jak naznačuje účast sochařů a řezbářů Bar-
toloměje a Jana Hendrychů z Čisté, litomyšlského Františka
Václava Pacáka nebo poličského kameníka Jakuba Wildera.
Ohledně malířských zakázek a poté také finančně náročného
štafírování se však vrchnostenská kancelář opakovaně obra-
cela jinam, do Brna na malíře Josefa Tadeáše Rottera (1701–
1763) a do Velkého Meziříčí na štafirera Václava Weintritta.⁵¹

Soudobé zápisy na stránkách pamětní knihy far-
nosti naznačují, že za kontakty s brněnskými umělci stál
stavebník a patron kostela František Rudolf Hohenembs.
Přímo s jeho jménem je spojena platba 300 zlatých poskyt-
nutá brněnskému malíři Josefu Tadeáši Rotterovi za ob-
raz *Kristův křest* pro hlavní oltář, vystavený jinak za účasti
místních umělců a řemeslníků během roku 1749.⁵² Je tedy
velmi pravděpodobné, že také následná, pramenně rovněž
doložená Rotterova účast na zařizování bočních oltářů
navazovala na takto započatou spolupráci. Nejprve svými
obrazy vybavil protějškovou dvojici bočních oltářů sv. Kar-
la Boromejského a sv. Antonína Paduánského v příčné lodi
kostela. Platbu za oba rozměrné retabulové obrazy – za kaž-
dý 100 zlatých – přijal během roku 1753. Poté započaly práce
na protějškových bočních oltářích sv. Josefa Pěstouna a sv.
Jana Nepomuckého v lodi kostela. Rotter nejprve namalo-
val obraz *Smrt sv. Josefa*, za který obdržel částku 50 zlatých.
Zajímavé informace přináší rozepsání výdajů za vyhotovení
protějščího bočního oltáře sv. Jana Nepomuckého. Kontrakt
na oltářní obraz sjednal s Rotterem znovu František Rudolf
Hohenembs, avšak v dubnu 1756 zemřelý hrabě stačil po-
skytout malíři pouze dílčí platbu 10 zlatých. Zbýlých 40
zlatých do ceny sjednané již uzavřenou smlouvou malíři do-
platil – a patrně také zbývající náklady na dokončení tohoto
oltáře dalším umělcům a řemeslníkům uhradil – František
Vilém hrabě Hohenembs (1692–1759), bratranec zemřelého
Františka Rudolfa a poslední mužský člen v rodové linii.⁵³
Tento nový majitel bysterského panství však správu vyko-
nával pouhé tři roky a následně se bysterského panství uja-
la jeho jediná dcera Marie Rebeka (1742–1806), provdaná
v lednu 1761 za Františka Xavera hraběte Harracha z Rohrau
(1732–1781).

Kromě těchto pěti oltářních obrazů jsou s Rottero-
vým jménem spojovány také „*grosse Bilder in schwarzen Rah-
men, die Geheimniss der christlichen Religion vorstellend, sehr
schön und gut erhalten*“, v literatuře dnes obvykle zmiňované
jako obrazový cyklus ze života Ježíše Krista a Panny Marie.⁵⁴
Rotterových je z tohoto dnes desetidílného, původně však –
jak dosvědčují starší inventáře z 19. století – dvanáctidílného
obrazového souboru, pouze sedm pláten, zbývající tři do-
chované obrazy byly svého času připsány vídeňskému malíři
Johannu Wenzelu Berglovi (1719–1789).⁵⁵ Toto připsání však
dozvalo v nedávné době korekce a za autora Berglovi přiřčené



8 – Juda Tadeáš Supper, *Útěk svatě Rodiny do Egypta*, detail, kolem
1760. Bystré, kostel sv. Jana Křtitele

trojice obrazů představujících *Útěk svatě Rodiny do Egypta*,
[obr. 8] *Kristus s apoštoly v zahradě Getsemanské* a *Kristův pád
pod křížem* byl označen právě Juda Tadeáš Supper.⁵⁶ Na rozdíl
od záznamů k vybavování kostela jednotlivými oltáři a ka-
zatelnou však v případě tohoto obrazového souboru ne-
poskytují soudobé ani pozdější prameny žádné informace,
k dispozici tak nemáme ani časový údaj vážící se ke vzniku
obrazů. Samotné rozdělení celého cyklu mezi dva malíře není
obvyklé, žádné jiné doklady takového eventuální spolupráce
mezi Rotterem a Supperem neznáme.

Vysvětlení by tedy snad mohly nabízet právě okol-
nosti kolem nástupu nového majitele, jak jsme připomněli
již na příkladu oltáře sv. Jana Nepomuckého. Rotter by v ta-
kovém případě odevzdal pouze sedm obrazů, v době úmrtí
Františka Rudolfa Hohenembse rozpracovaných nebo již
dokončených – eventuálně devět, pokud bychom k nim
přiřadili i ony dva dnes nezvěstné obrazy nezjistitelného au-
torství –, a poté se dokončení cyklu ujal, zatím z neodhad-
nutelných příčin, jiný malíř, v tomto případě moravskotře-
bovský Juda Tadeáš Supper. Tomu by případně odpovídala
i číslovka – letopočet? – 1756, viditelná, ovšem bez obvyklé-

ho uvození signaturou, na obraze *Kristův pád pod křížem*.⁵⁷ Jako důvod Supperova oslovení nelze ovšem vyloučit ani Rotterovo úmrtí v roce 1763, samozřejmě za předpokladu, že by k objednání tohoto obrazového souboru došlo teprve v období nedlouho před jeho skolem a brněnský malíř by jej již nestihl dokončit.

Kromě tohoto cyklu a všech jmenovaných oltářních obrazů pochází z období padesátých nebo šedesátých let 18. století ještě jeden obrazový soubor, dnes tvořený jedenácti, původně však dvanácti oválnými obrazy s polopostavami apoštolů. Nikoli ideální stav dochování některých maleb apoštolů zřejmě přispěl k nejistotě ohledně jejich autorského určení i k menší pozornosti, jež byla cyklu věnována. K autorství se svého času vyjádřila pouze Marie Chaloupková a za možného tvůrce navrhla Josefa Tadeáše Rottera, nicméně Ivo Krsek píše o Rotterově tvorbě následně a opakovaně, včetně jeho obrazů určených pro kostel v Bystrém, tento závěr Chaloupkové nesdílel. S poukázáním na tvorbu

brněnského Rottera a jeho dílny byly znovu připomenuty teprve nedávno.⁵⁸ Stejně jako u obrazů s výjev z Kristova a Mariina života nenalezneme v prostudovaných pramenech z 18. století ani o tomto obrazovém souboru žádné záznamy. Nedávné restaurování obrazu *Apoštol Jakub Větší* však jednoznačně umožňuje Rotterovo autorství alespoň u této malby potvrdit. Stejný závěr lze předběžně vyslovit zřejmě ještě u několika dalších, dosud nerestaurovaných obrazů, konkrétně můžeme Rotterovi s jistotou připsat zpodobení apoštola Petra. Ostatní malby nesou zřetelně čitelné obnovovací zásahy a nabádají k obezřetnosti. Kromě toho dva z oválů – jedná se o obrazy představující apoštola Jana a apoštola Pavla – byly v minulosti celoplošně přemalovány, anebo přímo nahrazeny novými obrazy. Příklad rozdělení zakázky obrazového cyklu s výjev ze života Ježíše Krista a Panny Marie mezi Rottera a Suppera však nabádá ponechat otázku autorství jednotlivých obrazů apoštolů prozatím, alespoň do doby, než budou kompletně zrestaurována také ostatní plátina, otevřenou.

Nicméně Supperově ruce lze v bysterském kostele s jistotou připsat ještě zajímavý, byť opět nikoli v ideálním stavu dochovaný a zjevně přemalbami poškozený, výškově obdélný obraz *Poslední večeře*, [obr. 9] který je dnes zavěšen v prostoru hudebního kůru.⁵⁹

Ze srovnání pramenně doložených plateb poskytovaných v dotčeném období Rotterovi a Supperovi lze snad usuzovat, že moravskotřebovský malíř se, bráno zcela pragmaticky, mohl jevit jako finančně dostupnější a příhodnější alternativa při volbě provádějícího umělce.⁶⁰ Nutno dodat, že oba malíři shodně zůstali – a natolik je dnes již celkový obraz jejich tvorby ustálený – zakotveni v intencích domácí barokní malby bez zřetelnější snahy o vyrovnávání se s aktuálními dobovými trendy přicházejícími na Moravu a do Čech z prostředí vídeňské metropole a tamní umělecké akademie. Dřívější postřehy zaznamenávající takové tendence u Judy Tadeáše Suppera,⁶¹ ale konečně i u Rottera, lze spíše připsat snaze ozřejmit podstatu jejich některých kvalitativně se vymykajících děl než reálnému přitakání obou umělců novým trendům.

Zakázka pro kostel sv. Jana Křtitele v Bystrém však není jediným příspěvkem tohoto malíře pro kostely na bysterském panství Hohenembsů. Dokladem budiž dosud opomíjený soubor čtyř shodně velkých obdélných obrazů představujících církevní otce Západu – sv. Augustina, sv. Ambrože, sv. Jeronýma a sv. Řehoře Velikého, [obr. 10] zavěšený v presbytáři filiálního kostela sv. Václava v Trpíně.⁶² Jako Supperovu práci jej – i přes patrné obnovovací zásahy – jednoznačně určují charakteristické rysy tváří a zpracování některých detailů, například rukou. Bez opory v pramených materiálech lze však celý soubor datovat jen rámcově do období padesátých až šedesátých let 18. století. V polovičních postavách a s určitými výrazovými rysy provedená zpodobení církevních otců lze přitom vnímat jako jistý



9 – Juda Tadeáš Supper, *Poslední večeře*, asi 60. léta 18. století. Bystré, kostel sv. Jana Křtitele

předstupeň malířovy stále dnes jen velmi omezeně poznané portrétní tvorby. Její dosud jediný a teprve nedávno zjištěný doklad nalézáme v *Portrétu Jiřího Bayera*, moravskotřebovského děkana v letech 1759–1775. K tomuto s jistotou a s lehkostí provedenému portrétu lze jako další nespornou ukázkou Supperova portrétního umění přiřadit *Portrét Jana Vojtěcha Walického*.⁶³ [obr. 11] Tento Bayerův bezprostřední předchůdce zastávající úřad děkana v letech 1745–1759 se významně zasadil o rozvoj poutního místa v Rychnově u Moravské Třebové a lze předpokládat, že také on mohl mít podíl na Supperově účasti při obrazovém vybavení nově pořízovaných oltářů tamního kostela sv. Mikuláše v průběhu padesátých let 18. století.

Hypoteticky by se nabízela ještě možnost Supperova uplatnění při výzdobě v té době farního kostela sv. Jiří v Pomezí. Počínaje rokem 1748 započala, opět pod záštitou a za velké finanční účasti patrona Františka Rudolfa Hohenembse, výstavba nového presbytáře a navazující příčné lodi s kaplemi a oltáři Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého. O vybavení těchto nově vystavěných prostor mobiliářem nejsme soudobými záznamy informováni, stávající architektura hlavního oltáře i kazatelny však věrohodně dosvědčují, že se tak muselo stát bezprostředně v následujících letech. Mladší pramenné záznamy připomínají pouze štafírování hlavního oltáře roku 1766 a bočního oltáře Panny Marie Immaculaty o tři roky později, zjevně tedy, jak se stávalo vzhledem k finanční náročnosti těchto prací poměrně běžným jevem, až s určitým časovým odstupem. K obrazu hlavního oltáře pouze poznamenávají, že roku 1822 nahradil poličský malíř Kvapil novým obrazem ten předchozí, „*weil es schon ganz schadhaft und abgenutzt war*“.⁶⁴ Podobu onoho původního barokního obrazu neznáme, zřejmě se však ještě nějakou dobu po svém snesení z hlavního oltáře nacházel v kostelním interiéru, jak naznačuje záznam „*ein altes Bild S: Georgii*“ zanesený do odstavce s výčtem obrazů v rámci kostelního inventáře sepsaného roku 1836.⁶⁵ Lze se tak jen dohadovat, zda tento snad původní barokní obraz nemohl pro nový oltář dodat právě Supper, zvláště když do Pomezí přichází během roku 1756 na uvolněné místo faráře po zemřelém Johannu Flaakovi, působícím v Pomezí od roku 1748, tamní rodák Matthias Czeschka, který zastával od roku 1749 až do svého přeložení místo kaplana v Bystrém.

Ani Cerroniho později nepotvrzená informace o Supperových obrazech v Poličce nemusí být v zásadě mylná. I v tomto případě tlumočí Alois Czerny negativní sdělení obdržené z poličského děkanství, které navíc zmiňuje i jakoukoli absenci Supperova jména v kostelních inventářích stejně jako v pamětní knize farnosti.⁶⁶ Ačkoli barokní obrazové výzdoby tvořily v Poličce významnou součást mobiliáře farního kostela sv. Jakuba Většího i hřbitovního kostela sv. Michaela archanděla, Supperovy práce v nich dnes nenalezneme. Ve hřbitovním kostele zdobí hlavní oltář obraz brněnského



10 – J. T. Supper, *Sv. Řehoř Veliký*, asi 60. léta 18. století. Trpín, kostel sv. Václava

malíře Františka Vavřince Korompaye (1723–1779),⁶⁷ vyhotovený kolem roku 1770, obrazy obou bočních oltářů jsou však stejně jako oltáře samotné nepůvodní, pořízené nově ve druhé polovině 19. století. Zásadní proměnou svého interiéru, v průběhu 18. století postupně vybaveného četnými oltáři, prošel ve druhé polovině 19. století svatojakubský farní kostel. Pouze z pramenů tak dnes víme o rozsáhlé obnově kostelního mobiliáře během čtyřicetiletého působení děkana Karla Neupauera (děkanem 1721–1762), mezi jehož další větší počiny náleželo vybudování krypty a vystavění nové sakristie s oratoří a knihovnou. V době jeho působení na poličské faře se v kostele nacházelo až patnáct oltářů. K první viditelné redukci tohoto stavu došlo již v průběhu osmdesátých let 18. století za působení děkana Karla Josefa Hrona z Lichtenberka (děkanem 1762–1808), který nechal některé z oltářů odstranit. Druhý, razantní krok následoval roku 1845 po rozsáhlém ničivém požáru města, který zasáhl i farní kostel.⁶⁸

S velkou pravděpodobností hned několik před ohněm zachráněných obrazů – oltářních, případně závěsných – se dochovalo ve sbírkách Městského muzea a galerie v Poličce. S tvorbou Judy Tadeáše Suppera je však spojit v žádném případě nelze. Autorství některých z nich je připisováno osobě



11 – J. S. Supper, **Děkan Jan Vojtěch Walický**, detail, 50. léta 18. století. Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie



12 – J. T. Süsser, *Svaté Příbuzenstvo*, asi 1762. Sádek, kostel Nejsvětější Trojice

takřka jinak neznámého a opomíjeného malře Ondřeje Andrřta, usazeného v Poliřce zřejmě od roku 1743. Soudobě prameny oznařují Andrřta za autora dnes nezvěstného – nedochovaného? – obrazu *Stětř apořtola Jakuba Větřřho*, namalovaněho roku 1753 pro hlavní oltář farnřho kostela v Poliřce, a jeho jměno je spojováno těž s autorstvřm zachované nřstropnř malby v kapli poliřskě radnice, zasvěceně sv. Frantiřku Xaverskěmu, i s taktěž dochovaným obrazem tohoto jezuitskěho světce, kterř zdobř retabulum jejřho hlavního oltáře.⁶⁹ Takě zatřm pramenně nepodložené přřpsanř souboru dřřve kostelnřch obrazů chovanřch ve sbřřrkách Městskěho muzea a galerie v Poliřce malřř Ondřeji Andrřtovi lze jednoznačně podpořit, a to přřvě srovnanřm s obrazem *Sv. Frantiřek Xaverskř křtřcř pohanskou krřlovnu* z oltáře radniřnř kaple.⁷⁰

Supper s Andrřtem se bezpochyby znali. Lze se navíc domnřvat, že i nad rāmece pouhřch pracovnřch kontaktů, neboť Supper vystupuje v ěervenci roku 1754 jako jeden z kmotrů přř křtu Andrřtova syna Hynka Vavřince v poliřskěm farnřm kostele sv. Jakuba Větřřho.⁷¹ Tento teprve přřd ěasem povřřmnutř fakt je přřitom zajřmavř i s ohledem na vřře přřipomenutou skepsi k Supperovřm kontaktům s Poliřkou. Jeřřě pādnnějř argument pro jejich existenci poskytuje identifikace Supperova dosud přřehlřzeněho, přřvodně bezpochyby oltářnřho obrazu v kostele Nejsvětějřř Trojice v Sādku u Poliřky, kterř nāležel po celě 18. i 19. stoletř jako filiālnnř kostel pod sprāvu děkanskkěho űřadu v Poliřce. Aktuālnně zrestaurovanř ovālnnř obraz *Svatě Přřřbuzenstvo*, [obr. 12] s centřālnně umřřstěnou a zvrřaznněnou postavou sv. Anny, se dnes dlouhodobě nachāzř zavěšenř na hudebnřm křru kostela.⁷² Charakteristiky malby jednoznačně prozrazujř jako autora Judu Tadeāře Suppera. Jiřř přřinejmenřřm vzhledem ke sprāvě kostela z Poliřky lze tedy dovozovat, že Cerroni mohl mřt přř zmřnce o Supperově přřaci pro Poliřku na myslř zakāzku pro kostel v Sādku. űzkě vazby poliřskě fary k tomuto kostelu dokumentuje takě raně baroknnř kazatelna přřnesenā do sādckěho kostela z farnřho kostela sv. Jakuba Větřřho v Poliřce potě, co ji roku 1738 nahradila novā, vyhotovenā litomyřlřskřm sochařem a řezbāřem Jiřřm Frantiřkem Pacākem (asi 1670–1742).⁷³

Oltář, jemuž obraz *Svatě Přřřbuzenstvo* nāležel, se dnes jiřř v kostele nenachāzř. Retrospektivnnř zāpisy zaneseně do pamětnř knihy farnřho űřadu v Sādku, nově ustanoveněho roku 1899, vřak dosvěděujř pro obdobř druhě poloviny 18. stoletř a takřka pro celě 19. stoletř přřitommnost bořnnřho oltáře sv. Anny a dāle zmiňujř jeřřě druhř bořnnř oltář věnovanř Panně Marii Bolestně. K odstraněnř obou těchto bořnnřch oltářů – a takě starěho hlavního oltáře – dořřlo roku 1893 a jejich retabulově obrazy *Svatě Přřřbuzenstvo* a *Pieta* byly nāslednně volnně zavěřeny pod křrem. Pozoruhodnnřm, mřřty emotivnně laděnnřm a zejměna kritickřm komentāřem doprovodil odstraněnř těchto baroknnřch oltářů, stejně jako nāslednně přřace provedeně v interieru kostela, pāter Fran-

tiřek Martřnek, kterř jako farāř přřřel do Sādku roku 1916. Přřvě on se mimo jině zasloužil o zāchranu obou oltářnřch plāten i jejich nāroěnně řezbovanřch nosnnřch rāmů a takě o navřracenř některřch dalřřch ěastř z oltářnřch architektur, zāhy po rozebrānř oltářů odvezenřch na jinā mřřta, zpět do Sādku. K tehdy znovuobjeveněmu obrazu *Svatě Přřřbuzenstvo*, kterř identifikoval nepřřesně jako „nāvřřtěvu P. Marie a Sv. Josefa u tetiřky Alřběty a Zachariāře“, mimo jině poznamenal, že „malba dle znalců jest jistě Brandlova, anebo od některěho z jeho řāků.“⁷⁴ Poskytl nām tak dalřř doklad k vřře jiřř přřipomenutřm hodnocenřm, kterā Suppera, přř neznalosti jeho osoby a autorstvř přřřsluřně malby, poměřujř s obecně znāmřm a vysoce oceňovanřm Brandlem. Zāznamy v těže pamětnř knize, s odvolānřm na starřř pamětnř knihu poliřskě fary, zmiňujř vystavěnř oltáře sv. Anny roku 1762 a do nāsledujřcřho roku kladou jeho řtafirovanř. Supper tedy s velkou pravděpodobnností dodal svřj obraz pro kostel v Sādku přřvě v takto vymezeněm obdobř.⁷⁵

V blřzkosti Poliřky se jeřřě přřd ěasem nachāzely dva dalřř dosud opomřjeně Supperovy obrazy. Jejich umřřstěnř, doloženě pro obdobř druhě poloviny 20. stoletř na zāmku v Novřch Hradech, s jehož vřřstavbou zapoěal Jan Antonřn Harbuval-Chamarě (1737–1808) roku 1774, tedy teprve třř roky po Supperově űmrtř, nelze ovřřem poklādat za přřvodnnř.



13 – Juda Tadeāř Supper, *Anděl Strāžnnř*, 1760. Bohdalov, kostel sv. Vavřince



14 – J. T. Supper, **Apoteóza sv. Leopolda**, asi 1761. Mlékosrby, kostel sv. Filipa a sv. Jakuba

Poslední fotodokumentace a inventarizace obou těchto obrazů na zámku v Nových Hradech proběhla v závěru osmdesátých let 20. století. Informace o jejich osudu po předání kdysi státního zámku do soukromých rukou v první polovině devadesátých let 20. století postrádáme, dnes se již ani jeden z obrazů v Nových Hradech nenachází. O Supperově autorství ovšem netřeba pochybovat, obě malby se vyznačují všemi základními charakteristikami malířova rukopisu. Není přitom pravděpodobné, že by se oba obrazy dostaly do zámeckého mobiliáře například z místního farního kostela sv. Jakuba Většího. Stejně tak netvořily ani součást někdejšího vybavení zámecké kaple, zasvěcené sv. Aloisi Gonzagovi a zařizované mobiliářem teprve v období kolem roku 1777.

První obraz se svého času nacházel v zámecké kapli, volně zavěšený na jedné z bočních stěn. Kasulový tvar a široce orientovaný formát jej pravděpodobně určují jako oltářní obraz původně určený do horní nástavcové části retabula oltářní architektury.⁷⁶ K této kompozici Mariina zasnoubení lze nalézt zajímavou shodu v kresbě inventované ve sbírkách Moravské galerie v Brně. Ta je součástí tzv. Supperovy pozůstalosti, tvořené souborem návrhů a skic provedených kresbou, vztahujících se ovšem spíše k pracím sochařským, řezbářským a truhlářským a zřejmě pouze ve třech případech přinášejících záznam obrazové kompozice.⁷⁷ Všechny tyto tři předpokládané obrazové záznamy – v případě kresby se čtrnácti svatými pomocníky se jedná o variantu často citované kompozice Willmannova obrazu objednaného křesťovským opatem Bernhardem Rosou a snad určeného pro filiální kostel v Podlesí u Lubavky – jsou přitom provedeny jednou a téže rukou, odlišnou od ostatních kreseb. Vzhledem k tomu, že s výjevem zasnoubení Panny Marie takřka do detailu koresponduje dnes postrádaný a pouze z fotografie známý Supperův obraz nacházející se svého času na zámku v Nových Hradech, lze se téměř s jistotou domnívat, že z celého souboru kreseb výše zmíněné pozůstalosti právě tyto tři kresebné záznamy vytvořil sám Juda Tadeáš Supper. Dnes představují, kupodivu, jediné zatím zjištěné práce, které mohou být spojeny s jeho jinak zcela nepoznanou tvorbou přípravných prací. Druhý obraz nacházející se dříve v Nových Hradech, dle formátu bezpochyby rovněž oltářní, volně tehdy zavěšený na stěně jedné ze zámeckých chodeb, představoval vizi sv. Františka z Assisi.⁷⁸

Námět sv. Františka z Assisi nás zároveň přivádí k dalšímu Supperovu již v minulosti avizovanému zákazníkovi. Mezi oltářními obrazy připsanými Supperovi bychom totiž již jedno zpracování věnované postavě sv. Františka z Assisi našli. Obraz jako takový je dnes ovšem rovněž neznámý. Supper jej měl namalovat údajně roku 1768 pro jeden z bočních oltářů špitálního kostela sv. Floriána ve Svitavách. Cerroni se však o této zakázce moravskotřebovského malíře nezmiňuje, dotčený obraz, společně s dnes rovněž postrádaným a neznámým obrazem *Sv. Antonín Paduánský před*

Pannou Marií s Ježíškem na protějším bočním oltáři, označil za Supperovu práci teprve Gregor Wolny a jejich existenci, včetně Supperova autorství, později potvrdil Alois Czerny.⁷⁹ Samotné boční oltáře měly být dle starších zpráv vyhotoveny roku 1768 v návaznosti na dokončení hlavního oltáře z roku 1765, jehož retabulový obraz spojují titíž pisatelé s autorstvím malíře Franze Moschnera, stejně jako nástropní a nástěnnou výmalbu v presbytáři a ztracený obrazový soubor Křížové cesty.⁸⁰

Kostel sv. Floriána dnes již nestojí, zbořen byl v roce 1976 a osud tehdy již značně poškozeného mobiliáře včetně obou dotčených obrazů není znám. Částečně nás o podobě obou oltářních obrazů informuje fotodokumentace pořízená krátce před odstraněním kostela. Pro zaujetí jednoznačného stanoviska ohledně Supperova autorství obou obrazů není ovšem příliš průkazná. Tehdy pořízené fotografie pouze z odstupu zachycují oba protějškové oltáře jako celky.⁸¹ Nakolik lze ze zaznamenání obou obrazů na těchto fotografiích dovozovat, zdají se svědčit spíše proti autorství Judy Tadeáše Suppera. Od jeho běžného projevu se odlišuje především typika tváří, jak ji vidíme u sv. Františka, Panny Marie, Ježíška a u řady andílků. Zároveň je však nutné podotknout, že na podkladě fotografií není vůbec jisté, zda se na obou oltářích nacházely v době zániku kostela ještě původní obrazy pořízené kolem roku 1768, anebo eventuálně již mladší práce, které by je někdy během 19. století nahradily. Z dochovaných fotografií nelze usuzovat ani na možnou míru případných obnovovacích zásahů, které by původní barokní malbu více či méně pozměnily.⁸² Případné ztotožnění Supperova obrazu nacházejícího se svého času na zámku v Nových Hradech s postrádaným obrazem ze svitavského kostela sv. Floriána se však v každém případě jeví jako nepravděpodobné, což podporuje i určitá odlišnost ve formátu obrazů.

Spojení Supperovy tvorby s kostelem sv. Floriána, který spadal pod správu farního úřadu ve Svitavách, by však přesto nepůsobilo překvapivě. Sám Cerroni, ačkoli právě tuto zakázku mezi Supperovými pracemi nezmínil, totiž o jeho tvorbě pro kostely podléhající duchovní správě svitavské fary také informuje. Učinil tak právě v oné jednadvacáté položce svého výčtu lokalit se Supperovými pracemi, kam zahrnul Vendolí a Kamennou Horku.⁸³ V kostele sv. Máří Magdalény v Kamenné Horce, filiálním při svitavské faře, zůstala alespoň část barokní obrazové výzdoby zachována. Cerroniho sdělení tak můžeme zřejmě vztáhnout na obraz *Apoteóza sv. Linharta* v horní části dvoudílného retabula bočního oltáře sv. Istronope.⁸⁴ Autentičnost malby sice značně devaluje pozdější obnovovací přemalba, její tvůrce se ovšem zjevně přidržel původního schématu a vcelku věrně přetlumčil typiku příznačnou pro tváře Supperových postav a utváření draperií jejich šatu. Vzhledem ke shodě oltáře s protějším oltářní architekturou na evangelijní straně při vítězném oblouku lze předpokládat, že také v horní části retabula tohoto oltáře – dnes s nepůvodním mladším

obrazem Sv. *Apolena* – se mohl dříve nacházet další Supperův obraz. Naopak někdejší barokní vybavení kostela sv. Ondřeje ve Vendolí prošlo v 19. a na počátku 20. století kompletní obměnou a Cerroniho informaci tak již ověřit nemůžeme.

Existenci častějších kontaktů se svitavskou farou nám navíc potvrzuje Supperův dosud neidentifikovaný, značně zašlý obraz Sv. *Jan Nepomucký vyslýchaný králem Václavem*.⁸⁵ Dnes jej nalezneme volně zavěšený ve filiální kostele Nejsvětější Trojice v Javorníku u Svitav, který náležel pod správu svitavského panství a duchovní správu svitavské fary. Místo jeho původního určení není sice jednoznačně doložené, lze však předpokládat přímou vazbu k některému z kostelů pod správou svitavské fary.

K úplnému prověření Cerroniho jednadvacáté položky výčtu Supperových prací tak zbývá již jen sdělení k Jimramovu, položenému na moravské straně zemské hranice, v blízkosti české Poličky a Bystrého. Interiér tamního farního kostela Narození Panny Marie nabízí prakticky kompletně dochované vybavení tvořené hlavním a čtyřmi dalšími barokními oltáři. Jejich dobře zachované původní obrazy ovšem Supperovo uplatnění vylučují. Celý tento obrazový soubor postupně během padesátých a první poloviny šedesátých let 18. století zajistili přední brněnští malíři. Obraz hlavního oltáře namaloval, údajně roku 1755, Josef Ignác Havelka (1716–1788) a obrazy pro tři boční oltáře, zřejmě teprve poté, dodali Josef Tadeáš Rotter se svoji dílnou a Ignác Mayer st.; čtvrtý boční oltář doplňuje pouze sochařská výzdoba.⁸⁶ Zcela vyloučit ovšem nemůžeme eventuální Supperovu zakázku na jiné, dnes neznámé obrazy určené pro jimramovský kostel. Bez výsledku zůstává také prověření Supperova podílu na malířských zakázkách pro tehdy filiální kostely jimramovské fary v Dalečíně a ve Vítochově.⁸⁷

Přesto lze vzájemné doplňování a spoluutváření obrazových výzdob kostelních interiérů za účasti předních brněnských malířů a Judy Tadeáše Suppera, nepotvrzené v Jimramově, ale dobře doložené na příkladu kostela sv. Jana Křtitele v Bystrém, kde se prakticky souběžně uplatnil svými pracemi vedle oltářních a závěsných obrazů Josefa Tadeáše Rottera, doložit ještě na jednom dalším místě. Stalo se tak ve druhé polovině padesátých let 18. století při pořizování nového mobiliáře pro farní kostel sv. Vavřince na moravské straně českomoravského pomezí, v Bohdalově na Žďársku, pro který zaslal většinu oltářních obrazů – *Martyrium sv. Vavřince* do hlavního oltáře a dále tři velké retabulové obrazy a některé predelové do bočních oltářů sv. Anny (v retabulu obraz *Sv. Jáchym v chrámu*), sv. Jana Nepomuckého a sv. Kříže – výše připomenutý brněnský Josef Ignác Havelka, ačkoli v pramenných materiálech jeho jméno, stejně jako jména ostatních tvůrců mobiliáře, nenalezneme.⁸⁸ Za všechny tři obdobně velké retabulové obrazy bočních oltářů inkasoval v průběhu roku 1759 vždy částku 40 zlatých.

Důvody, proč ohledně čtvrtého, posledního z bočních oltářů propláceného následujícího roku 1760 – konkrétně se jednalo o boční oltář Andělů Strážných – oslovil místní farář jiného malíře, neznáme. Havelka, ačkoli není opět v kostelních účtech přímo jmenován, dodal pro tento oltář pouze malý predelový obraz Sv. *Apolena*, za nějž obdržel platbu 6 zlatých, velký retabulový obraz však evidentně namaloval Juda Tadeáš Supper. Roli v tomto rozhodnutí pravděpodobně nehrála finanční stránka, neboť Supper za svůj obraz *Anděl Strážný*,⁸⁹ [obr. 13] který byl v minulosti rovněž přisuzován Havelkovi, eventuálně autorsky neurčen,⁹⁰ vyinkasoval 36 zlatých a 8 krejcarů, tedy obdobnou sumu jako brněnský malíř za jednotlivé retabulové obrazy ostatních tří bočních oltářů. Supperovo autorství, patrně již z charakteru malby samotné, potvrzuje navíc dosud přehlížené poznamenání v kostelních účtech.⁹¹

Mezi další lokality s pracemi Judy Tadeáše Suppera dosud v Čechách přehlíženými náleží také Mlékosrby u Chlumce nad Cidlinou a obrazové vybavení několika oltářů v tamním kostele sv. Filipa a Jakuba. Obrazové výzdobě tohoto kostela, náležejícího pod patronát Kinských, se zatím dostávalo pozornosti zejména v souvislosti s jinými malíři, a především pak v kontextu zájmu o tvorbu umělců z okruhu Petra Brandla. Boční oltář sv. Jana Nepomuckého nese ve svém retabulu obraz Jana Jiřího Köppela (1700–1769), tedy jednoho z mnoha malířů tradičně označovaných za Brandlovy žáky. Köppel svůj obraz *Sv. Jan Nepomucký rozdávající almužnu* signoval a současně datoval rokem 1735. Kromě tohoto obrazu byl zaznamenán také původně oltářní obraz *Přibuzenstvo Kristovo*, přenesený do kostela během 20. století ze zbořené zámecké kaple v Barchůvku, který je podle signatury prací v Hradci Králové usazeného malíře Ondřeje Maywalda.⁹² Kupodivu blíže nepoznány a mimo žádoucí zájem zůstávaly obrazy bočních oltářů sv. Leopolda a sv. Terezie z Ávilu – oba jsou jako protějšky situovány v lodi kostela při vítězném oblouku – a také obraz patronů mlékosrbského kostela apoštolů sv. Filipa a sv. Jakuba na hlavním oltáři.

Výstavba kostela v Mlékosrbech, započatá roku 1709, spadá do období poměrně širokých stavebních aktivit, které na svém chlumeckém panství vyvíjel jeho tehdejší držitel Václav Norbert Oktavián Kinský (1642–1719). Kromě kostela v Mlékosrbech vložil nemalé prostředky také do stavebních úprav nebo výstavby dalších venkovských kostelů, jmenovitě kostela sv. Jiljí v Újezdě, výrazně přestavovaného během roku 1703, následně roku 1707 nově stavěného kostela sv. Máří Magdalény v Nepolisech, od roku 1714 nově stavěného kostela sv. Bartoloměje v Lovčicích a roku 1718 kostela sv. Benedikta v Lučicích. Poté, kolem roku 1720, ještě následovala přestavba kostela sv. Jiří ve Vápně, která však již probíhala za správy Františka Ferdinanda Kinského (1678–1741), jenž v následujících letech zaměřil svoji pozornost, a především finanční prostředky ke stavbě nového rezidenčního



15 – Jusepe de Ribera, **Sv. Vojtěch**, asi 50. léta 18. století. Kutná Hora, kostel sv. Barbory

sídla v Chlumci nad Cidlinou.⁹³ Vzhledem ke všem těmto investicím, na nichž se v případě kostelních budov podílela pochopitelně i farní správa, vážly nebo byly alespoň minimalizovány náklady spojené s vnitřním vybavením kostelů. V případě kostela v Mlékosrbech se lze vzhledem k dalším okolnostem domnívat, že hlavní a patrně také již tehdy zbudované protějškové boční oltáře při stěně vítězného oblouku mohly být jen méně nákladným a snad pouze provizorním řešením. Teprve bezprostředně kolem roku 1735 pak proběhlo založení již výše zmíněného a dosud v úplnosti dochovaného bočního oltáře sv. Jana Nepomuckého, vybaveného v retabulu obrazem od malíře Köppela a také patřičnou figurální řezbářskou výzdobou postav andělů s atributy jen nedávno, roku 1729, oficiálně uznaného nepomucenského kultu.

Již samotné zasvěcení dvojice protějškových bočních oltářů sv. Leopoldu a sv. Terezii z Ávily naznačuje, že za jejich založením stáli teprve nástupci Františka Ferdinanda Kinského v držení chlumeckého panství. To po jeho smrti převzal nejstarší ze žijících synů Leopold Ferdinand Kinský (1713–1760) se svou manželkou Marií Terezou Capece dei Marchesi di Rofrano (1715–1778). Oba retabulové obrazy by tudíž odkazovaly k jejich křesťným patronům sv. Leopoldovi, rakouskému markraběti a patronu Vídně a Rakous, a sv. Terezii z Ávily, španělské mystičce a reformátorce karmelitánského řádu. Obě oltářní retabula doplňují v jejich horní části alianční erby. Aliance Kinských a rodiny di Rofrano na oltáři sv. Terezie z Ávily potvrzuje, že podnět k založení oltáře vzešel právě od tohoto manželského páru a za fundací, vzhledem k námětu obrazu samotného,⁹⁴ by nejspíše stála Leopoldova manželka Marie Tereza. Protější oltář s obrazem *Apoteóza sv. Leopolda*,⁹⁵ [obr. 14] který by tak analogicky měl odkazovat k fundaci jejího manžela Leopolda Ferdinanda, však v nástavci retabula nese malovanou alianci Kinských a Liechtensteinů. Zdá se tedy, že za fundací oltáře sv. Leopolda stál teprve syn výše uvedeného páru František Ferdinand Kinský (1738–1806) s manželkou Marií Kristýnou Annou rozenou z Liechtensteina (1741–1819). Vzhledem k jejich sňatku roku 1761, tedy nedlouho poté, co František Ferdinand převzal po úmrtí svého otce Leopolda Ferdinanda správu chlumeckého panství, se zdá pravděpodobné, že oba oltáře – utvářené jako protějšky a vypracované stejným okruhem umělců a řemeslníků – vznikly nejdříve roku 1761, což plně platí také pro oba obrazy. K nim lze poznamenat, že oba se do dnešních dní dochovaly bez výraznějších zásahů z minulosti a jejich restaurování rehabilitovalo kvality malby jako takové. Ta nepochybně prezentuje, byť zatím bez opory v pramenech, práci Judy Tadeáše Suppera.⁹⁶

Poněkud jinak je tomu s obrazem *Apoteóza sv. Filipa a sv. Jakuba* v retabulu hlavního oltáře.⁹⁷ Starší zmínky v pamětní knize přímo upozorňují na jeho vážná poškození a nutnost obnovovacích prací ve smyslu rekonstrukce ztracených částí původní malby. Tento defekt lze vysledovat především v horní třetině malby v postavách shluku asistujících a nad hlavami



16 – Juda Tadeáš Supper, *Apoteóza sv. Mikuláše z Bari*, asi 60. léta 18. století (roku 1846 obnoveno Johannem Worliczkem). Nekoř, kostel sv. Mikuláše z Bari

obou světců se vznášejících andělků. Tuto pasáž lze patrně pokládat za kompletně nově zpracovanou, snad s podržením původního kompozičního rozvrhu, a spojit s dobovým restaurátorským zásahem a přiznanou domalbou chybějících partií Františkem Bartošem, který téhož roku 1943 restauroval ještě další kostelní obrazy a posléze, v roce 1948, provedl generální renovaci celého hlavního oltáře.⁹⁸ Přemalby a rekonstrukce se však bezpochyby uplatnily i v dalších partiích obrazu, včetně tváří obou apoštolů, a do značné míry určily stávající charakter prezentované malby. Oltářní architektura a její figurální řezbářská výzdoba však dovolují také v tomto případě předpokládat vznik nové architektury hlavního oltáře jako celku – náhradou za pravděpodobně dřívější provizorní řešení, zmíněné již v souvislosti s oběma protějškovými bočními oltáři – někdy až po polovině 18. století. Za výše popsaného stavu obrazu se však nelze přesněji vyjádřit k autorství původní malby. Kompoziční rozvrh, fyziognomie obou apoštolů, rysy jejich

tváří a vůbec celkové přesvědčivé vyznění však nevyklučují také v tomto případě možnost autorství Judy Tadeáše Suppera. Ten kromě obou obrazů na bočních oltářích sv. Leopolda a sv. Terezie namaloval také závěsný obraz *Apoštolové Šimon a Juda Tadeáš*, k jehož původu a uplatnění v mlékosrbském kostele se zatím nepodařilo zjistit nic bližšího.⁹⁹ Z jeho formátu snad můžeme usuzovat na funkci oltářního obrazu.

Supperovy kontakty s chlumeckým panstvím Kinských se neomezily jenom na zakázku pro kostel sv. Filipa a sv. Jakuba v Mlékosrbech. Již starší soupisové práce zaznamenaly moravskotřebovského malíře Judu Tadeáše Suppera jako autora dvou nástavcových obrazů na bočních oltářích sv. Anny a sv. Václava v kostele sv. Gotharda v Žehuni,¹⁰⁰ stavěného od roku 1753 nákladem Leopolda Ferdinanda Kinského a benedikovaného chlumeckým děkanem Janem Mikulášem Biskupem roku 1760. Retabulum prvně jmenovaného oltáře vyplňuje původní obraz *Sv. Anna vyučující Pannu Marii*, namalovaný Ignácem Raabem (1715–1787), Supperovým jenom o pár let mladším vrstevníkem. Rovněž retabulum protějšího oltáře zdobí původní Raabův obraz s postavou klečícího sv. Václava, uctívajícího staroboleslavské paladium. V nástavci obou těchto oltářů se pak nacházejí původní obrazy Supperovy, *Sv. Jan Nepomucký* a *Sv. Antonín Paduánský*.¹⁰¹ Retrospektivní záznamy v pamětní knize žehuňské fary z 19. století kladou jejich pořízení do roku 1761 a přímo i jmenují Suppera jako autora, na rozdíl od inventářů z 18. a 19. století, které o tvůrcích obrazů mlčí nebo je všechny spojují s autorstvím Ignáce Raaba.¹⁰² Je zajímavé, že tentýž zdroj zmiňuje pořízení Raabových hlavních retabulových obrazů pro oba tyto boční oltáře teprve roku 1762. Vzhledem k této časové posloupnosti lze zvažovat, zda snad Raab teprve následně nepřevzal původně Supperovi svěřenou a jím z neznámého důvodu nedokončenou zakázku.

Zajímavé souvislosti totiž nabízí také obraz *Sv. Gothard* na hlavním oltáři. Namaloval jej opět Ignác Raab, jak konečně uvádí i zmíněná pamětní kniha.¹⁰³ Kompozice je však natolik blízká nedávno připomenutému a za práci Judy Tadeáše Suppera označenému obrazu *Sv. Vojtěch* z kostela sv. Barbory v Kutné Hoře,¹⁰⁴ [obr. 15] že se zdá nemyslitelné, aby oba obrazy vznikly bez poučení stejným výchozím vzorem. Tím se stal bezpochyby proslulý obraz *Sv. Vojtěch na Zelené Hoře u Nepomuku* od Václava Vavřince Reinera (1689–1743), namalovaný roku 1718 pro hlavní oltář kostela sv. Vojtěcha na Novém Městě pražském, dnes druhotně zavěšený v kostele sv. Štěpána na Novém Městě pražském.¹⁰⁵ Přitom se však ukazuje, povšimneme-li si zpracování postavy sv. Gotharda a zejména způsobu jeho odění a draperiím utvářejícím světcův šat, že Raab zřejmě znal z autopsie také Supperův kutnohorský obraz namalovaný jen nedlouho předtím. K němu se sluší poznamenat, že představuje jeden z kvalitativně nejzajímavějších Supperových počinů na poli olejomalby, který snad právě z těchto pohnutek býval svého

času, před určením za Supperovo dílo, opakovaně označován za práci samotného Petra Brandla.¹⁰⁶

Datování Supperových žehuňských obrazů v pramelech do roku 1761 navíc zjevně koresponduje s výše vyslovenou domněnkou o vzniku obrazů určených pro oltáře mlékosrbského kostela právě někdy v tomto období a v návaznosti na sňatek Františka Ferdinanda Kinského s Marií Kristýnou Annou z Liechtensteina, neteří Josefa Václava z Liechtensteina, v polovině května roku 1761. Znovu se tak vnucuje domněnka, zda Supper skutečně nepostoupil část relativně objemné a nejspíše souběžně přijaté zakázky pro kostely v Mlékosrbech a Žehuni svému kolegovi Ignáci Raabovi, jezuitskému laikovi a malíři. Supper a Raab se s velkou pravděpodobností znali již od padesátých let 18. století. Lze předpokládat, že se potkávali během prací pro sedlecké cisterciáky, případně i v blízké Kutné Hoře. Navíc také u Suppera víme o určitých vazbách k Tovařystvu Ježíšovu, zejména v době olomouckého pobytu, byť jeho tvorbu pro tento řád nám dnes dokládá pouze zakázka v Uherském Hradišti.

Zakázka pro kostel Kinských v Mlékosrbech, opakované pracovní angažování Suppera na bysterském panství Hohenembšů, nově povšimnutá činnost na brandýském panství Trauttmansdorffů, potvrzené pracovní kontakty s farními úřady v Poličce i ve Svitavách stejně jako jen nedávno popsané a marginálně nyní ještě doplněné pracovní aktivity na polensko-přibyslavském panství Karla Maxmiliána z Dietrichsteina (1702–1784), ale i další příspěvky pro různé objednavatele na obou stranách českomoravského pomezí jednoznačně ukazují, že malíř Juda Tadeáš Supper výrazně přispíval nejpozději od samého počátku padesátých let 18. století až do své smrti v květnu 1771 k uměleckému dění v Čechách. K tomuto rozrůstajícímu se a poměrně pestrému rejstříku jeho zákazníků lze ještě informativně připojit, zatím bez hlubšího vyhodnocení a poznání souvislostí, obraz *Sv. Terezie z Ávil*y volně zavěšený ve farním kostele sv. Václava v Žamberku¹⁰⁷ a rovněž dosud přehlížený obraz *Apoteóza sv. Mikuláše z Bari* [obr. 16] na hlavním oltáři kostela v Nekoři.¹⁰⁸ Na této zakázce pro hlavní oltář, vystavený patrně někdy v průběhu šedesátých let 18. století, tedy v období, kdy Nekoř náležela ke kyšperskému panství Bredů, přitom Supper znovu spolupracoval s jemu dobře známými řezbáři z jedelské dílny Tomášků, kteří zhotovili oltářní architekturu včetně figurální výzdoby s postavami andílků a po stranách retabula situovanými sochami sv. Jana Nepomuckého a sv. Josefa Pěstouna.

Dle dílčích starších a nyní i četných nových zjištění je tedy zřejmé, že Juda Tadeáš Supper se neprezentoval svojí tvorbou pouze na moravskotřebovském, zábřežském a ruském panství Liechtensteinů, ale významně a opakovaně se uplatňoval ve službách řady dalších objednavatelů. Aktuální bádání přitom dokládají jeho prakticky soustavné pracovní aktivity zasahující do Čech, do oblastí západně od zemské českomoravské hranice a mimo území zmíněných severomoravských

držav Liechtensteinů. Vzhledem ke společenskému postavení řady z jeho výše předestřených zákazníků lze také usuzovat, že Supperova tvorba splňovala v jejich očích nároky kladené na adekvátní sebezprezentaci. Samotného moravskotřebovského malíře tak patrně vnímali jako v podstatě plnohodnotnou alternativu k tvorbě předních, jindy jimi samotnými oslovených pražských malířů i moravských malířů z obou hlavních center, Olomouce a Brna, stejně jako ke stále častěji pro stejné účely povolávaným malířům z okruhu vídeňské akademie. Výstižně to ukazuje zejména výše popsany příklad hraběnky Anny Josefy Šlikové a její strategie při zadávání zakázek na velišsko-vokšickém panství. Tak jako v jejích službách v případě zakázky pro kostel ve Slatinách alternoval Supper za pražské malíře Schefflera a Noseckého, tak také v případě hohennembské zakázky pro kostel v Bystrém vystřídal či doplnil předního brněnského malíře Rottera.

Za výsledek obdobného posouzení Supperova uměleckého potenciálu bychom snad mohli považovat také obrazy vytvořené pro dietrichsteinské kostely na polensko-přibyslavském panství, kde se malíř v průběhu padesátých let 18. století prezentoval především souborem oltářních a závěsných obrazů určených pro nově vystavěný farní kostel Narození sv. Jana Křtitele v Přibyslavi. Okolnosti kolem objednávky tohoto teprve nedávno identifikovaného a v literatuře již před časem podrobněji komentovaného souboru prací nemáme s výjimkou budování oltáře sv. Josefa podloženy pramennými zprávami.¹⁰⁹ Nabízí se však, vzhledem k časově nebývale rychlému, jednotně koncipovanému a přitom zjevně s nemalými ambicemi provedenímu vybavení, uvažovat také v případě mobiliáře o zájmu a finanční účasti vlastníka polensko-přibyslavského panství a patrona kostela Karla Maxmiliána z Dietrichsteina, jehož angažování při samotné výstavbě nového kostela zřetelně dokládá například dochovaná korespondence.¹¹⁰ Ostatně dobře znám je přístup zvolený v prvním desetiletí 18. století ještě za vlády jeho otce Waltra Františka Xavera z Dietrichsteina (1664–1738) při budování a velkorysém vybavení farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v nedaleké Polné.¹¹¹

Ke srovnání a poměření by však mohl posloužit především přístup uplatněný i samotným Karlem Maxmiliánem v první polovině šedesátých let v případě jiného jeho patronátního kostela v Hranicích na Moravě. Tam byla ona adekvátní reprezentace v podobě úkolu na dodání obrazových výzdob pro hlavní oltář a jeden z bočních oltářů svěcená přímo dietrichsteinskému dvornímu malíři a v té době nejvyhledávanějšímu z brněnských malířů Josefu Sternovi (1716–1775), vzdělanému studijní cestou po Itálii a následně i na akademii ve Vídni. Stejně cíle, byť vzešlé z jiného objednavatelského zázemí, naplňují ještě některé další tamní oltářní obrazy, zcela jistě všechny dodané Johannem Nepomukem Steinerem (1725–1793), který působil ve Vídni a byl formován studijním italským pobytem.¹¹²

Přijmeme-li jako fakt, že také požadavky na umělecké vybavení městského, nově vystavěného farního kostela v Přibyslavi měly stejně jako v Hranicích splňovat vyšší nároky na reprezentaci, pak snadno porozumíme kvalitě dodaných obrazů, v nichž se Supper, bezpochyby cíleně, vyvaroval určité rutiny, která charakterizuje některé jeho jiné zakázky. Prezentoval se přitom jako vzdělaný umělec poučený italskou malbou a hned v několika obrazech tuto svou znalost konkrétních prací významných představitelů italské barokní malby nebo alespoň citací dílčích kompozičních motivů z takových prací zužitkoval (např. citace prací Carla Maratty /1625–1713/, Benedetta Lutiho /1666–1724/ či Giovanniho Battisty Pittoniho /1687–1767/). Supper by tak jistě mohl, stejně jako později třeba Josef Stern, dostát případným zvýšeným nárokům ze strany objednavatelů, včetně umění znalého knížete Karla Maxmiliána.

S ohledem na řadu těchto nových zjištění, ale i na stále přetrvávající mezery v Supperově životopisu – zejména otázka školení, vzdělání a kontaktů v počátcích jeho umělecké kariéry – je zřejmé, že osobnost tohoto umělce, jeho postavení v umělecké komunitě Moravské Třebové jako malého města a uměleckého střediska na moravsko-českém pomezí a vůbec zařazení do kontextu pozdně barokní malby v českých zemích bezpochyby vyžaduje ještě dalšího zkoumání.

Původ snímků – Photographic credits: 1–14, 16: foto Petr Arijčuk; 15: foto Vojtěch Krajčík

Poznámky:

* Příspěvek vznikl v rámci výzkumného cíle *Výzkum, dokumentace a prezentace vybraných druhových skupin a památek movitého kulturního dědictví*, financovaného z institucionální podpory Ministerstva kultury dlouhodobého rozvoje výzkumné organizace NPÚ (DKRVO).

¹ Státní okresní archiv Ústí nad Orlicí (dále jen SOKA Ústí nad Orlicí), fond Sběrka kronik, kniha č. 24, *Brandeiser Pfarrgedenkbuch 1724–1830*, s. 121.

² Olej, plátno, 240 × 155 cm, neznačeno.

³ K Zuberovi i k jeho předchůdcům a jejich aktivitám během působení na brandýské faře srov. František Kadlčík, *Děje i paměti Brandejsa nad Orlicí*, Praha 1886, s. 295–299.

⁴ Stávající brandýský farní kostel byl nově vystavěn v osmdesátých letech 18. století, k posvěcení presbytáře došlo v říjnu 1788, loď kostela byla svěcená s půlročním odstupem, v dubnu 1789. V nové stavbě nalezl z velké části své uplatnění starší mobiliář, pořízený v průběhu třicátých až šedesátých let 18. století, včetně architektury hlavního oltáře s jejím sochařským vybavením a Supperovým obrazem.

⁵ Olej, plátno, 207 × 113 cm, neznačeno. K objednavateli obrazu viz SOKA

Ústí nad Orlicí (pozn. 1), s. 121. Z tohoto zápisu zároveň vyplývá časová posloupnost vzniku obrazů pro hlavní oltáře kostelů v Brandýse nad Orlicí a ve Svatém Jiří.

⁶ Srov. Karel V. Seydler, Z Brandýsa nad Orlicí, *Památky archaeologické a místopisné* 10, 1876, s. 621–622. – Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1 (A/J)*, Praha 1977, s. 119 („P. Brandl?“). – Jaromír Neumann, *Petr Brandl*, ed. Andrea Steckerová, Praha 2016, s. 702, č. kat. II–12 („ohlas Brandlova umění“). K Supperovu autorství obrazu viz Petr Arijčuk, Brandlovi žáci a následovníci ve východních Čechách, in: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl 1668–1735. Studie*, Praha 2018, s. 76, obr. 50.

⁷ Oba obrazy olej, plátno, 131 × 93 cm, neznačeno. K obrazům srov. Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu vysokomyštském*, Praha 1902, s. 4. – Poche (pozn. 6), s. 119 („dva protějškové obrazy Přijímání pod kruchtou z 1. pol. 19. stol., poměrně kvalitní“).

⁸ Podrobně informovaný a obšírný medailon věnoval Supperovi již Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österr. Schlesien*, 1807, Moravský zemský archiv v Brně (dále jen MZA Brno), fond G 12, sign. Cerr. I, inv. č. 34, s. 294–299. – [Felix Jaschke nach Ignaz Chambréz], Judas Thaddäus Supper. Ein Beytrag zur mährischen Kunstgeschichte, *Brünner Wochenblatt zur Beförderung der Vaterlandskunde, Belehrung und Unterhaltung* 2, 1825, Nr. 49, s. 193–194; Nr. 52, s. 207–208; Nr. 54, s. 215–216. – Ignaz Chambréz, Nachlass eines mährischen Künstlers zur Belehrung seiner Söhne, in: Christian d'Elvert (ed.), *Schriften der historisch-statistische Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft*, Bd. IX, Brünn 1856, s. 361–410, cit. s. 401–404. – Alois Czerny, Judas Thaddäus Josephus Supper. Ein Beitrag zur mährischen Kunstgeschichte, *Maehrisches Gewerbe-Museum Mitteilungen. Zeitschrift des Verbandes oesterr. Kunstgewerbemuseen* 24, 1906, s. 129–140, 145–158, 165–174. – Petr Kroupa, Odkaz moravského umělce k poučení svých synů. (Umělecký cestopis z konce 18. století), *Studie muzea Kroměřížska* 83, 1985, s. 123–131, cit. s. 128. – Lubomír Slaviček, heslo Supper, Juda Tadeáš Josef, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006, s. 732–733.

⁹ Viz Pavel Preiss, Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: Oldřich J. Blažiček et al., *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka*. II/2, Praha 1989, s. 752–789, cit. s. 771. – Ivo Krsek, Malířství pozdního baroka na Moravě, in: ibidem, s. 790–816, cit. s. 808–810. – Idem, Malířství, in: Zdeněk Kudělka (ed.), *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 112–148, 445–563, cit. s. 113, 145, 556, č. kat. 265, 266.

¹⁰ Czerny (pozn. 8). – Jarmila Kovaříková, *Juda Tadeáš Josef Supper (1712–1771), ikonografie freskařského díla v moravskotřebovském regionu* (diplomová práce), FFUK, Praha 1995. – Hana Macháčková, *Děkaný kostel Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové. Malířská a sochařská výzdoba* (diplomová práce), FFMU, Brno 2006. – Petra Olšanová, *Oltářní obrazy Judy Tadeáše Josefa Suppera (1712–1771) na Moravě* (bakalářská práce), FFUP, Olomouc 2011. – Petr Arijčuk, Josef Ignác Sadler a Juda Tadeáš Supper. K obrazovému vybavení děkaného kostela v Moravské Třebové, in: Jana Martínková (ed.), *Malíři 16.–18. století a Moravská Třebová*, Moravská Třebová 2012, s. 41–54. K tvorbě v Čechách viz Jana Kvaltinová, *Juda Tadeáš Josef Supper (1712–1771), jeho práce v Čechách a působení českého prostředí na jeho tvorbu* (diplomová práce), FFUK, Praha 2000. K současnému stavu Supperových nástěnných maleb srov. Václav Paukert, Malíř Juda Tadeáš Josef Supper a restaurování jeho nástěnných maleb (včetně nově objevených), *Zprávy památkové péče* 64, 2004, s. 51–68.

¹¹ MZA Brno, fond E 67 Matriky, Moravská Třebová, Trauungsbuch, Tom II, 1688–1744, s. 405. Srov. Czerny (pozn. 8), s. 131–132.

¹² Jaroslav Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen, darin alle Städte* [...]. *Czaslauer Kreis*, Theil 6, Prag – Wien 1787, s. 78–79. – Cerroni (pozn. 8), s. 295–296, položky 1, 2. Podrobněji k této zakázce zejména František Xaver Josef Beneš, *Fresky ve velké síni bývalého cisterciánského kláštera, nyní c. k. továrny na tabák v Sedlci*, Kutná Hora 1868. – Blanka Altová, Činnost J. T. Suppera v Sedlci u Kutné Hory, *Moravskotřebovské vlastivědné listy*, 1996, č. 6, s. 19–26. – Kvaltinová (pozn. 10), s. 23–67. – Helena Štroblová – Blanka Altová (edd.), *Kutná Hora. Dějiny českých měst*, Praha 2000, s. 460–467 (podkapitola: Dostavba konventu Sedlečského kláštera a pobyt Judy Tadeáše Suppera). Dále srov. Preiss (pozn. 9), s. 771. – Štěpán Vácha, Barokní donátorské a zakladatelské scény v cisterciáckých klášterech v Čechách a na Moravě, *Umění* LII, 2004, s. 499–500.

¹³ Cerroni (pozn. 8), s. 294–295. K Haringerově působení v Olomouci a na Moravě více Ivo Krsek, Malířství vrcholného baroka na Moravě, in: Blažiček (pozn. 9), s. 612–628, cit. s. 614–615. – Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008, s. 67–71, 108–109, 114. Dále viz Monika Hlavatá, *Malíř Karel František Josef Haringer (1687–1734). Umělcova tvorba na Moravě v širším kontextu barokního malířství* (diplomová práce), FFUP, Olomouc 2017, k vlastnímu incidentu s velehradskými malíři srov. s. 17, 114.

¹⁴ Schaller (pozn. 12). – Gottfried Johann Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Dritter Bd.*, Prag 1815, sl. 244.

¹⁵ Cerroni (pozn. 8), s. 296, položka 3. Srov. Czerny (pozn. 8), s. 136.

¹⁶ Za Supperovo dílo označila obraz z ostatkového oltáře Altová (pozn. 12), s. 24, stejně posléze i Kvaltinová (pozn. 10), s. 69. Více k tvorbě jeho skutečného autora Ignáce Mayera srov. alespoň Petr Arijčuk, „Diese Stadt hatte auch in ihren Mauern immer brave Künstler aller Art...“ Poznámka k „objevování“ brněnského malíře Ignaze Mayera st., in: Jiří Kroupa – Michela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (edd.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, s. 235–256.

¹⁷ K Supperově autorství výmalby v Malíně viz Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2 (K/O)*, Praha 1978, s. 345. Za mylné označuje toto připsání, se znalostí restaurátorské zprávy informující o snesení nástrojných maleb z poškozeného stropu kostnice a jejím deponování mimo objekt samotný, již Kvaltinová (pozn. 10), s. 86.

¹⁸ Supper výmalbou v protějškových kaplích klášterního kostela navázal na výmalbu na klenbách v křížení hlavní a příčné lodí a v kaplích chóru, provedenou zhruba o půlstoletí dříve pražským malířem Janem Jakubem Stevensem ze Steinfelsu (1651–1730). Podrobně a nově ke Steinfelsově účasti naposlé Štěpán Vácha, *Fresky Jana Jakuba Steinfelse v klášterním kostele v Sedlci ve světle písemných pramenů*, in: Radka Lomičová (ed.), *Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedlečského kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700*, Praha 2009, s. 547–572. Supper na vybavení obou těchto kaplí spolupracoval se sochařem a řezbářem Martinem Krupkou, s nímž později spolupracoval také na zakázce pro hraběnku Annu Josefu Šlikovou při zařizování kostela ve Slatinách u Jičína.

¹⁹ Srov. Cerroni (pozn. 8), s. 298, položka 18: „In der Kirche der aufgehobenen cistercienser Stifts Saar 6 Altarblätter.“

²⁰ Pouze v retabulu oltáře sv. Bernarda z Clairvaux je vsazen mladší obraz z počátku 20. století, signovaný Josefem Strakou a představující *Mystické objetí sv. Bernarda*. Retabula ostatních pěti oltářů nesou Supperovy obrazy *Sv. Anna vyučující Pannu Marii, Sv. Mikuláš z Bari, Smrt sv. Benedikta, Smrt sv. Josefa a Sv. Markéta Antiochijská*. Všechny vykazují větší či menší stopy po obnovovacím zásahu.

²¹ Olej, plátno, 286 × 187 cm, neznačeno. Blízkou variantu této kompozice pocházející ze Žďáru nad Sázavou představuje obdobně rozměrný obraz od nejništěného malíře, volně dnes zavěšený v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci.

²² Cerroni (pozn. 8), s. 299, položka 20: „In der Pfarrkirche zu Ostrau beyung Hradisch das Hochaltarblatt des h. Andreas.“ Původní barokní hlavní oltář kostela, nově vystavěného během padesátých let 18. století a roku 1758 vysvěceného, nahradila někdy na přelomu 19. a 20. století stávající oltářní architektura s ústřední sochou patrona kostela sv. Ondřeje.

²³ Cerroni (pozn. 8), s. 298, položka 19: „In der Jesuiten Kirche zu ungarisch Hradisch die hintere Wand am hoch Altar mit architectur und zwey Statuae des h. Ignaz und Xaver 1768.“ Srov. Alena a Vilém Jůzovi, *Uherské Hradiště. Monografie o stavebním a uměleckém vývoji města, Uherské Hradiště 2003*, s. 38.

²⁴ Oba obrazy olej, plátno, ovál 92 × 70 cm, neznačeno.

²⁵ Tyto dva v jezuitském prostředí často zastoupené náměty nezřídka citují kompozice vytvořené roku 1722 pražským malířem Antonem Liebelem, které následně převedl do grafiky augsburský rytec Gottlieb Heiss (1684–1740) a absolventi olomoucké jezuitské univerzity je v květnu 1722 použili jako bakalářské teze. Podrobněji ke vzniku obou tezí a inspiraci jejich námětem viz Hlavatá (pozn. 13), s. 44–49. Supper si však ve vztahu k těmto opakovaně citovaným předlohám, zejména v případě obrazů zaslaných do Brandýsa nad Orlicí, počínal velmi volně. Jistou míru inspirace lze snad hledat v obou uherskohradištských vyobrazeních, jinak však zpracovaných rovněž se zřetelnou vlastní invencí.

- ²⁶ K pracím ve Slatinách u Jičína viz zejména Kvaltinová (pozn. 10), s. 73–85. – Daniela Urbanová, *Malířská výzdoba kostela a kostnice ve Slatinách u Jičína* (diplomová práce), FRUPCE, Pardubice 2010. K pozdější inspiraci Supperovými malbami ve Slatinách srov. Václav Paukert, Jan Ludvík Klemens v kostele sv. Dionýsia v Chomuticích a Juda Tadeáš Josef Supper v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Slatinách na okrese Jičín, *Zprávy památkové péče* 65, 2005, s. 526.
- ²⁷ Státní okresní archiv Jičín, fond Mencl Jaroslav, inv. č. 47, kart. č. 4, složka Slatiny – nedatovaný dopis Františka Paličky Jaroslavu Menclovi (z kontextu dopisu lze dovodit, že byl napsán bezprostředně kolem roku 1963). Ze stejného pramene již patrně vychází o téměř půlstoletí starší zmínka, hovořící rovněž o malíři Šapperovi, žáku Brandlovu; viz Antonín Martínek, Jičínsko, in: *Království české. Díl VII. Severo-východní Čechy. Část první*, Praha 1919, s. 46–47. Správné jméno autora malby jako J. T. Suppera interpretuje Zdeněk Wirth (red.), *Umělecké památky Čech*, Praha 1957, s. 692.
- ²⁸ Více k tomu Urbanová (pozn. 26), s. 14–15. K ikonografii srov. Tomáš Malý – Pavel Suchánek, *Obrazy očiště. Studie o barokní imaginaci*, Brno 2013, s. 263.
- ²⁹ Viz Jana Stráníková – Vladislava Říhová, *Kostel sv. Václava ve Veliši. Výstavba, vybavení a okolnosti vzniku (1747–1752)*, Pardubice 2014. Dále viz Jana Stráníková – Vladislava Říhová, Anna Josefa Schliková a výstavba kostelů na jejím panství Veliš – Vokšice, in: Petr Polehla (ed.), *350 let královéhradecké diecéze*, Červený Kostelec 2015, s. 391–408.
- ³⁰ Viz zejména Stráníková – Říhová, *Kostel sv. Václava ve Veliši* (pozn. 29), s. 207–215.
- ³¹ *Ibidem*, s. 215–216.
- ³² Poměrně kvalitní obrazy obou těchto bočních oltářů Juda Tadeáš Supper, jak bývá někdy mylně uváděno, zcela jistě nemaloval; srov. Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3 (P/S)*, Praha 1980, s. 345. – Kvaltinová (pozn. 10), s. 83–84.
- ³³ K Supperově autorství maleb v transeptu kladrubského kostela Nanebevzetí Panny Marie srov. Wirth (pozn. 27), s. 327. – Poche (pozn. 17), s. 53. – Oldřich J. Blažiček, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1967, s. 176. – Supperovo autorství naopak vyloučili Jaromír Neumann, *Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech, Umění XXXIII*, 1985, č. 2, s. 120–121. – Preiss (pozn. 9), s. 771. – Kvaltinová (pozn. 10), s. 87. V nedávné době byl jako možný autor těchto kdysi Supperovi, jindy Asamově dílně přičítaných maleb označen Václav Samuel Theodor Schmidt (1694–1756), mladší bratr podstatně známějšího, zejména ve Vídni a v Podunají působícího Jana Jiřího Schmidta (1691–1765); viz Vratislav Ryšavý, Další nálezy k architektuře, sochařství a malířství v klášterním areálu v Kladrubech, *Zprávy památkové péče* 67, 2007, s. 121–124.
- ³⁴ Olej, plátno, 104 × 78 cm, neznačeno. Obraz jako Supperovu práci patrně poprvé zmiňuje Antonín Podlaha, *Posvátná místa království českého. Řada první: Arcidiecéze pražská. Díl IV. Vikariáty: Kolínský a Rokycanský*, Praha 1910, s. 156. Dále srov. Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4 (T/Ž)*, Praha 1982, s. 341. – Kvaltinová (pozn. 10), s. 72.
- ³⁵ Srov. Petr Arijčuk, *Malířská výzdoba bočních oltářů františkánského kostela v Moravské Třebové. Příspěvek k tvorbě Františka Vavřince Korompaye*, *Opuscula historiae artium* 65, 2016, s. 64–73.
- ³⁶ V rámci plnění úkolu DKRVO se Supperově činnosti pro dietrichsteinské kostely polensko-přibyslavského panství věnoval autor tohoto textu v letech 2013–2014. Tehdejší zjištění – viz Petr Arijčuk, *Tvorba Judy Tadeáše Suppera v kontextu barokního malířství 18. století na českomoravském pomezí Vysočiny*, in: Aleš Veselý (ed.), *Baroko na Havlíčkovodsku*, Havlíčkův Brod 2014, s. 85–110 – iniciovala pokračování výzkumu Supperovy tvorby v dalších oblastech Čech.
- ³⁷ Olej, plátno, 105 × 82 cm, neznačeno.
- ³⁸ Cerroni (pozn. 8), s. 299, položka 21: „*Altarblätter in der Pfarrkirchen zu Politschka, Bistrau, Ingrovitz, Stangendorf, Hermisdorf, Landscron.*“
- ³⁹ Gregor Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch geschildert. IV. Band. Hradischer Kreis*, Brünn 1838, s. 43. – *Ibidem*, *Die Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch geschildert. V. Band. Olmützer Kreis*, Brünn 1839, s. 191, 284, 368, 382, 792–793, 804–806, 810, 813, 885. Srov. Hans Welz, *Kleiner Beitrag zur Kunstgeschichte unseres Heimatlandes, Zeitschrift des mährischen Landesmuseums* VI, 1906, s. 74.
- ⁴⁰ Czerny (pozn. 8), s. 135. Srov. Cerroni (pozn. 8), s. 299, položka 22. – Wolny 1839 (pozn. 39), s. 191.
- ⁴¹ Czerny (pozn. 8), s. 137–138. Srov. Cerroni (pozn. 8), s. 298, položka 13. – Wolny 1839 (pozn. 39), s. 813.
- ⁴² Czerny (pozn. 8), s. 136. Srov. Cerroni (pozn. 8), s. 296, položka 5: „[...] *samt 3 Altarblättern und mehrere Bildern nemb. Hochaltarb: S: Laurenz, Seitenaltare S: Katharina und Niclas.*“ – Wolny 1839 (pozn. 39), s. 806. Podrobně k zajímavé ikonografii Supperových maleb na téma očiště viz Malý – Suchánek (pozn. 28), s. 133, 145, 153, 158, 199.
- ⁴³ Olej, plátno, 145 × 80 cm, neznačeno. Obraz poprvé jako Supperovu práci uvedla Olšanová (pozn. 10), s. 7, 16–17. Současný stav malby je ovlivněn obnovovacím zásahem.
- ⁴⁴ Olej, plátno, 63,5 × 166 cm, neznačeno. V pravé horní části obrazu, nad archou s postavami sedící Panny Marie a Ježíška potírajícího draka, je vepsána devíza „*Haec tibi sola salus*“ a pod ní verše „*Extra hanc arcem nulla Salus extráque MARIAM. Illa Salus paucis, pluribus ista fuit.*“ Supper se pro své poučení mohl snadno obrátit k jezuitskému prostředí, jím použité latinské verše se patrně poprvé objevily u německého jezuitu a literáta Jacoba Masena (1606–1681), v našem prostředí je v úplnosti cituje např. Ignác Zeidler, *Conchylium Marianum Vetustissimae, & Venustissimae Gemmae Moraviae*, Bruna: Maria Barbara Swobodiana, 1736.
- ⁴⁵ Olej, plátno, cca 220 × 120 cm, neznačeno.
- ⁴⁶ Cerroni (pozn. 8), s. 299, položka 21. – Czerny (pozn. 8), s. 136.
- ⁴⁷ Stejnou situaci lze snad předpokládat také pro oba původní oválné obrazy osazené v horní části retabula obou těchto oltářů, kde dnes nacházíme již nepůvodní, rovněž někdy ke konci 19. století pořízené obrazy *Sv. Jan Nepomucký a Sv. Josef s Ježíškem*.
- ⁴⁸ K jedelským Tomáškům nejnověji Adam Sekanina, Ignác Tomášek (1729–1802). *Jedelský sochař pozdního baroka na pomezí severní Moravy a východních Čech, Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy 2017*, č. 314, s. 37–60. Srov. také Pavel Suchánek, *Sochařské kresby z přelomu 18. a 19. století v archivních fondech moravskoslezského gubernia v Brně*, in: Zuzana Macurová – Tomáš Valeš (edd.), *Od objevu k interpretaci. Znalectví, sběratelství a ikonografie umění raného novověku*, Brno 2019, s. 121–122.
- ⁴⁹ Cerroni (pozn. 8), s. 299, položka 21. – Czerny (pozn. 8), s. 136.
- ⁵⁰ Arijčuk (pozn. 36), s. 100.
- ⁵¹ Státní okresní archiv Svitavy se sídlem v Litomyšli (dále jen SOKA Litomyšl), fond Mezioborový soubor kronik, inv. č. KR 159, *Liber memorabilium ad Parochiam Bistrensem Spectans ab Ao 1682*, s. 891.
- ⁵² *Ibidem*.
- ⁵³ K platbám za jednotlivé obrazy pro boční oltáře viz *ibidem*, s. 910–911.
- ⁵⁴ Viz SOKA Litomyšl, fond Farní úřad církve římskokatolické Bystré, kart. č. 30, *Inventarium oder genaue Beschreibung 1837*, s. 21, položka 209/136.
- ⁵⁵ Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Poličském*, Praha 1906, s. 24, obr. 26, 27 („pravděpodobně J. Rotter“). – Poche (pozn. 6), s. 156 („deset obrazů od V. Bergla“). – Ivo Krsek, *Malířství 1. poloviny 18. století na Moravě, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 23/24, 1979–1980*, s. 61–81, cit. s. 73–74, pozn. 62 (poprvé uvádí pouze sedm obrazů od Rottera a tři zbývající od Bergla). – Petr Arijčuk, *Neznámá díla Johanna Wenzela Bergla ve východních Čechách, Opuscula historiae artium F 44, 2000*, s. 32.
- ⁵⁶ Petr Arijčuk (pozn. 36), s. 100. Všechny tři obrazy olej, plátno, cca 265 × 175 cm, signatura nenalezena.
- ⁵⁷ Nejistotu v interpretaci tohoto značení 1756 podtrhuje nálezy číselky 1760 na Rotterově oltářním obraze *Sv. Karel Boromejský*, jehož proplacení, společně s dalšími pracemi, se dle pramenů uskutečnilo již roku 1753.
- ⁵⁸ Viz Marie Chaloupková, *Josef Tadeáš Rotter, 1701–1763* (diplomová práce), FFUJEP [dnešní MU], Brno 1967, s. 62–65, č. kat. 41–49. – Marie Veselá, *Malířská výzdoba farního kostela sv. Jana Křtitele v Bystrém u Poličky ze 40. a 50. let 18. století* (diplomová práce), FFMU, Brno 2007, s. 44–45.
- ⁵⁹ Olej, plátno, 190 × 103 cm, neznačeno.
- ⁶⁰ Na rozdíl od pramenně doložených plateb poskytnutých Rotterovi neznáme částky poukazané za bysterské obrazy Supperovi. V jeho případě však máme, pro zhruba stejné časové období a za srovnatelně velké obrazy, doložené platby na jiných místech.
- ⁶¹ Srov. Krsek, *Malířství pozdního baroka na Moravě* (pozn. 9), s. 810. – Krsek, *Malířství* (pozn. 9), s. 556, č. kat. 266, s. 568, obr. 368.

⁶² Všechny čtyři obrazy olej, plátno, 99 × 73,5 cm, neznačeno. Obrazy, bez určení autora, zaznamenal již Wirth (pozn. 55), s. 120.

⁶³ *Děkan Jan Vojtěch Walický*, olej, plátno, cca 90 × 70 cm, neznačeno, v majetku moravskotřebovského farního úřadu. K Supperovu portrétu děkana Jiřího Bayera viz Pavel Suchánek, Sběratel, učenci, znalci. Tři mecenáši Josefa Ignáce Sadlera, in: Jiří Kroupa – Markéta Miláčková – Leoš Mlčák (edd.), *Josef Ignác Sadler 1725–1767*, Olomouc 2011, s. 35–42, cit. s. 41, obr. 35. – Arijčuk (pozn. 10), s. 47, 52–53. – Za nepravděpodobné naopak považujeme nedávné úvahy o možnosti případného Supperova autorství portrétu Aloisie Šubířové z Chobyně z obrazové sbírky Státního zámku Rájec nad Svitavou. Srov. Michal Konečný, Aloisie, svobodná paní Šubířová z Chobyně, rozená hraběnka z Roggendorfu, in: Lubomír Slaviček – Petr Tomášek (edd.), *Aristokracie ducha a vkusu. Zámecká obrazárna Salm-Reifferscheidtů v Rájci nad Svitavou*, Brno 2015, s. 413–414, č. kat. 320.

⁶⁴ Viz SOKA Litomyšl, fond Mezioborový soubor kronik, inv. č. KR 662, *Gedenkbuch bei der Pfarre Laubendorf anfangend vom Jahre 1836*, s. 299–300, 310.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 305. Také obraz *Sv. Jiří*, nově pořízený dle pamětní knihy roku 1822, je dnes již nahrazen dalším obrazem, který signoval a rokem 1892 datoval novopacký malíř Antonín Mühl.

⁶⁶ Cerroni (pozn. 8), s. 299, položka 21. Srov. Czerny (pozn. 8), s. 136.

⁶⁷ Wirth (pozn. 55), s. 68, 70.

⁶⁸ Podrobně k barokní etapě a úpravám farního kostela sv. Jakuba viz Pavel Borský – David Junek – Martina Muchová, *Polička – kostel sv. Jakuba*, Polička 2005, s. 18–23.

⁶⁹ SOKA Litomyšl, fond Mezioborový soubor kronik, č. kn. 272, KR 35, *Gedenkbuch der Policker Dechantey angefangen vom Jahre Christi 1836*, s. 224. Srov. Wirth (pozn. 55), s. 60, 77–78. K Andřstovi viz Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců I*, Praha 1947, s. 21. – Jan Alois Cupal, *Polička. Její památnosti a výtvarné umění*, Polička 1934, s. 17. – David Junek – Stanislav Konečný, *Dějiny města Poličky*, Polička 2015, s. 162–163, 537.

⁷⁰ V radniční kapli a v expozici jsou instalovány obrazy *Sv. Kateřina*, *Sv. Barbora*, *Sv. Jan Nepomucký*, *Sv. Václav a Panna Marie Immaculata*, v depozitáři muzea jsou uloženy obrazy *Sv. Florián* a *Sv. Antonín Paduánský*.

⁷¹ Za toto sdělení a za odkaz na zápis v matrice srdečně děkuji Davidu Junkovi. Viz Státní oblastní archiv Zámrsk (dále jen SOA Zámrsk), fond Sběrka matrik východočeského kraje, Farní úřad Polička, kniha č. 7565, sign. 1652, Matrika narozených 1642–1764, s. 881.

⁷² Olej, plátno, 232 × 154 cm, neznačeno. Obraz jako poměrně kvalitní v kresbě i kompozici, avšak bez určení autorství, zmiňují již Wirth (pozn. 55), s. 100. – Poche (pozn. 32), s. 286. Za upozornění na probíhající restaurování obrazu srdečně děkuji kolegyni Veronice Cinkové; viz Veronika Cinková, Zpráva k vybraným akcím restaurování za rok 2019, in: *Sborník Národního památkového ústavu, územního pracoviště v Pardubicích za rok 2019*, Pardubice 2020, s. 102–104.

⁷³ Viz Borský – Junek – Muchová (pozn. 68), s. 17, 21.

⁷⁴ Archiv farního úřadu Sádek, *Pamětní kniha farního úřadu v Sádce*, nepag. (kopie v SOKA Litomyšl, fond Mezioborový soubor kronik, inv. č. KR 658).

⁷⁵ Obdobně rozměrný oválný obraz doplňoval také retabulum bočního oltáře Panny Marie Bolesné. Jeho dodnes zachovaný obraz *Pieta*, zavěšený nyní rovněž na kůru, ovšem prezentuje malbu z 19. století. Martínkův záznam v pamětní knize sádecké fary poukazuje na nápis vyvedený na zadní straně plátna, dle něhož obraz namaloval roku 1854 litomyšlský malíř Jarolím Štantejský (1832–1899) nákladem jistého kameneckého sládky. Plánované a již v počáteční fázi se nacházející restaurování obrazu snad přispěje k zjištění, zda na první pohled v barokním duchu provedená malba představuje originální Štantejského malbu, snad jako kopii původního barokního obrazu, anebo pouze obnovovací přemalbu původního díla.

⁷⁶ Olej, plátno, 88 × 118 cm, v dřevěném profilovaném rámu s rokokovými dekorativními řezbami. V mobiliáři Státního zámku Nové Hradky veden pod inv. č. 435.

⁷⁷ Konvolut kreseb představila veřejnosti zejména výstava *Disegno. Kresby z pozůstalosti malíře Judy Tadeáše Suppera*, kurátor Zdeněk Kazlepka, Moravská galerie, 1. 2. 2013 – 28. 4. 2013, Brno; výstava převzalo Městské muzeum v Moravské Třebové, 6. 9. 2013 – 11. 10. 2013, Moravská Třebová. Ony tři významy obrazových kompozic, všechny doplněné slovním popisem, najdeme

na listech inv. č. B 90 (*Panna Marie*) a inv. č. B 101 (avers: *Madona se čtrnácti pomocníky*; revers: *Smrt sv. Ludmily*).

⁷⁸ Olej, plátno, 234 × 125 cm, v dřevěném profilovaném rámu. V mobiliáři Státního zámku Nové Hradky veden pod inv. č. 137.

⁷⁹ Wolny 1839 (pozn. 39), s. 885. – Czerny (pozn. 8), s. 138. S obdobnou situací se setkáme také v kostele sv. Kateřiny ve Vítějsevi. Cerroni tuto lokalitu ve výčtu Supperových prací nezmiňuje, avšak Czerny (pozn. 8), s. 136, zde přítomnost Supperova oltářního obrazu *Sv. Kateřina Alexandrijská*, toho času zavěšeného na boční stěně v presbytáři, uvádí. Bez určení autora připomíná tento obraz v presbytáři také Wirth (pozn. 55), s. 122: „*slušná malba na plátně z XVIII. stol.*“. Také tento obraz je dnes nezvěstný, navíc postrádáme jakoukoli jeho fotodokumentaci.

⁸⁰ Malíř Franz Moschner je umělcem jen málo známým a zaznamenaným pouze některými slovníky. Obdobně je tomu s jeho dochovanými realizacemi, které dnes známe díky výpovědi pramenů, bez možnosti ověření *in situ*. To plně platí také pro jemu připisované práce v kostele sv. Floriána ve Svitavách. Srov. Beda Dudík, *Kunstschatze aus dem Gebiete der Malerei in Mähren, Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst I*, 1844, IV. Quartal, 21. Dezember 1844, s. 607–608. – Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Praha 1950, s. 156.

⁸¹ Fotografie příslušných oltářů s jejich obrazy, pořízené dne 24. srpna 1976, jsou uloženy ve fotoarchivu NPÚ, ÚOP v Pardubicích – č. neg. 55138, č. neg. 55162.

⁸² Otázkou zůstává také přesnost Wolného informace a vůbec s odstupem téměř sedmdesáti let dané posouzení, co který z jím vyjmenovaných malířů namaloval. Moschnerovi přisouzené nástěnné malby mohl stejně dobře vyhotovit Supper a obrazy bočních oltářů, někdy označované za práci Moschnerovu, jindy však Supperovu, naopak Moschner, jenž bývá mimo to spojován s autorstvím postrádaných obrazů Křížové cesty i na stěnu závěru presbytáře namalovaného obrazu *Sv. Florián*. K tomu také viz Carl Lick, *Zur Geschichte der Stadt Zwittau und ihrer Umgebung*, Zwittau 1910, s. 397.

⁸³ Cerroni (pozn. 8), s. 299, položka 21.

⁸⁴ Olej, plátno, 155 × 80 cm, neznačeno, přemalováno.

⁸⁵ Olej, plátno, 158,5 × 108 cm, neznačeno.

⁸⁶ O Havelkově autorství obrazu na hlavním oltáři jimramovského kostela psal poprvé Vítězslav Grmela, *K dějinám Jimramova, Dalečína a Vitochova*, Kostelní Vydří 1996, s. 8–9. Srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 2 (J/N)*, Praha 1999, s. 110–111. K upřesnění Rotterova a identifikaci Mayerova podílu na obrazovém vybavení téhož kostela viz Arijčuk (pozn. 16), s. 245–246.

⁸⁷ V kostele sv. Jakuba Většího v Dalečíně se v retabulu bočního oltáře sv. Josefa nachází obraz *Smrt sv. Josefa*. Barokní obraz s kompozicí ovlivněnou běžně citovanými italskými předlohami byl někdy v pozdějším období komplexně přemalován a k jeho tvůrci se nelze z tohoto stavu dochování vyjádřit. Ostatní barokní obrazy nacházející se dnes v interiéru kostela Supperovými pracemi zcela jistě nejsou. Za možného autora obrazu *Sv. Jan Nepomucký uctívající kříž* byl před časem označen vídeňský malíř Felix Ivo Leicher; viz Tomáš Valeš, Michael Angelo Unterberger und seine Nachfolger im Dienst des böhmischen und mährischen Adels, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 67, 2013, Heft 1–2, s. 177.

⁸⁸ O obrazech Josefa Ignáce Havelky v kostele v Bohdalově informoval již Cerroni (pozn. 8), č. 34, f. 94. Dále viz např. Krsek 1989 (pozn. 9), s. 807. – Zdeňka Nováková, *Malířská výzdoba farního kostela sv. Vavřince v Bohdalově* (diplomová práce), FFMU, Brno 2006, s. 30–35. Podrobně k Havelkově, včetně jeho podílu na obrazovém vybavení kostela v Bohdalově; viz Petr Arijčuk, Josef Ignác Havelka v uměleckém prostředí Brna na sklonku baroka, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 68, 2012, s. 120–133, k Bohdalovu viz s. 123.

⁸⁹ Olej, plátno, cca 180 × 170 cm, neznačeno.

⁹⁰ Srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 1 (A/I)*, Praha 1994, s. 78. – Nováková (pozn. 87), s. 30–35.

⁹¹ Státní okresní archiv Žďár nad Sázavou, fond Farní úřad Bohdalov 1723–1949, inv. č. II/2, Kostelní účty 1723–1771, s. 87: „*Oltarz Sw. Angiele Straszce [...] Malirzy za obraz S. Angiela Straszce Supper 36 fr. 8 kr.*“

⁹² Více k oběma malířům, včetně jejich obrazů v Mlékosrbech; srov. Ivo Kořán, *Umění a umělci baroka v Hradci Králové (část 1+2)*, *Umění XIX*, 1971,

č. 1, s. 35–69, 136–189, cit. s. 59, 69, pozn. 72, s. 172–173, 185, pozn. 153, 154. Ke Köppelovi naposledy Arijčuk (pozn. 6), s. 77–78.

⁹³ Ke stavebním aktivitám na chlumeckém panství Kinských v první polovině 18. století viz například Karel Kuča, *Chlumecko a Novobydžovsko. Historie a architektonické památky Pocičliní 2*, Hradec Králové 1995, s. 280–293 (kapitola: Barokní architektura na chlumeckém panství Kinských). Srov. Aleš Valenta, *Finanční poměry české šlechty ve druhé polovině 18. století. Chlumečtí Kinští v letech 1740–1770*, Hradec Králové 2006.

⁹⁴ Olej, plátno, 180 × 100 cm, neznačeno.

⁹⁵ Olej, plátno, 180 × 100 cm, neznačeno.

⁹⁶ SOA Zámorsk, fond Velkostatek Chlumeck nad Cidlinou, inv. č. 6430, kart. č. 584, sign. XI/XIV/2. Oba obrazy restauroval v průběhu roku 1902 Antonín Sucharda – vzhledem k jejich dnešnímu stavu nejspíše velmi citlivě – v rámci celkové obnovy obou bočních oltářů. Podrobně k tomu Josef Daněk, *Stavební vývoj kostela sv. Filipa a Jakuba v Mlékosrbech u Chlumce nad Cidlinou* (diplomová práce), FFUPCE, Pardubice 2008, s. 94–97.

⁹⁷ Olej, plátno, cca 250 × 130 cm, neznačeno.

⁹⁸ Státní okresní archiv Hradec Králové, fond Archiv římskokatolické fary Mlékosrby, inv. č. 2, kniha č. 2, *Knih pamětní 1835–1950*, s. 266, 268.

⁹⁹ Olej, plátno, 120 × 78,5 cm, na zadní straně plátna značení „O. B. / 22.“ Na kvalitu obrazu, bez bližšího autorského určení, upozornil již Poche (pozn. 17), s. 408.

¹⁰⁰ Poche (pozn. 34), s. 404. Srov. Slaviček (pozn. 8), s. 732.

¹⁰¹ Oba olej, plátno, ovál cca 100 × 75 cm, neznačeno.

¹⁰² Státní okresní archiv Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem (dále jen SOKA Lysá nad Labem), nezpracovaný fond Farní úřad Žehuň, *Gedenbuch der Pfarre Žehun (1837–1942)*, s. 244: „[...] beide von Pater Super im J. 1761 gemahlt mit 6 fr. einjeder bezahlt wurden.“ Dále viz v tomtož fondu farního úřadu Žehuň *Consignatio Anno 1775*, fol. 7v (bez udání autorství obrazů) a *Inventarium Anno 1808*, s. 25: „[...] Cunctae hae imagines a Ven. fratre Ignatio Rab, Societatis Jesu, famoso Pictore, Patria Nechanicensi gratis sunt expetitae.“

¹⁰³ SOKA Lysá nad Labem, nezpracovaný fond Farní úřad Žehuň, *Gedenbuch der Pfarre Žehun*, s. 242. Oltář byl vystavěn roku 1757, štafírován roku 1762. Ve kterém roce dodal svůj obraz Ignác Raab, záznam neuvádí.

¹⁰⁴ Viz Arijčuk (pozn. 36), s. 94.

¹⁰⁵ K Reinerovu obrazu naposledy Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner. Dřlo, život a doba malíře českého baroka*, Praha 2013, s. 684–685, 1026, č. kat. O 38.

¹⁰⁶ Viz František Beneš, Petr Jan Brandl, *Světlozor 1*, 1867, č. 15, s. 147, položka č. 47. – Otakar Hejnic, Brandlův poslední pobyt v Kutné Hoře, *Památky archaeologické a místopisné 21*, 1904, s. 187.

¹⁰⁷ Olej, plátno, cca 40 × 50 cm, neznačeno. Malý formát v dekorativně provedeném rámu je dnes volně zavěšený v presbytáři kostela, zda byl ale skutečně určen k jeho výzdobě, není vůbec jisté.

¹⁰⁸ Olej, plátno, cca 260 × 150 cm. V pravém dolním rohu se nachází pozdější značení „loh. Worliczka. 1846.“, váží se k obnově obrazu, nikoli k jeho vzniku, jak bývá mylně interpretováno. Viz Poche (pozn. 17), s. 459.

¹⁰⁹ Arijčuk (pozn. 36), s. 100–103, 232–235. K oltáři sv. Josefa viz Aleš Veselý, *Náboženské bratrstvo při kostele Narození sv. Jana Křtitele v Přibyslavi, Havlíčkovrodsko. Sborník příspěvků o historii regionu 27*, Havlíčkův Brod 2013, s. 116–129.

¹¹⁰ Srov. zejména Aleš Veselý, *Stavební činnost na polensko-přibyslavském panství ve 40.–60. letech 18. století* (diplomová práce), FFMU, Brno 2014, ke stavbě nového kostela zejména s. 56–59.

¹¹¹ Viz Michaela Šeferisová Loudová – Filip Plašil, *Architektonická perla Dietrichsteinů v Polné*, Polná 2012.

¹¹² K významu osobnosti Karla Maxmiliána z Dietrichsteina, včetně jeho stavebních aktivit v Hranicích, podrobně Jiří Kroupa, Dietrichsteinové, Josef Stern a klášter milosrdných bratří v Brně, in: Michaela Šeferisová Loudová (ed.), *Josef Stern 1716–1775*, Olomouc 2015, s. 57–66, cit. s. 57–62.

SUMMARY

„Pictore famoso Moravo Triboviae“ Judas Thaddäus Supper and his neglected work in Bohemia

Petr Arijčuk

Recently, a larger set of works painted by Judas Thaddäus Supper (1712–1771) for the parish church in Dietrichstein Přebyslav, and for the Cistercian monastery church in Pohled has been identified. These findings have prompted further research into this painter, born in Mohelnice and established in Moravská Třebová from the mid-1730s, especially in connection with the possibilities of his wider establishment in Bohemia. Until then, Supper was seen by the professional literature mainly as a painter working for the churches of the Liechtenstein estates in the Moravian-Czech border region (Moravská Třebová, Zábřeh). This established view was basically determined by the very first profile devoted to Supper's person, written at the end of the 18th century by the Moravian historiographer Johann Peter Cerroni. Outside the Liechtenstein holdings, this contribution registered only a minimum number of other works (for the Cistercians in Žďár nad Sázavou, the Jesuits in Uherské Hradiště), and in Bohemia only one commission for the Cistercians at Sedlec near Kutná Hora.

Nevertheless, Cerroni himself, albeit in a simple list and without any further explanation, had already mentioned several other places in Bohemia with alleged works by Supper. However, later the validity of these ascriptions was always rejected. However, a new thorough inspection

of these sites evidently confirmed Cerroni's general assumptions. Specific works by Supper were newly discovered, for example, in the church in Sádek u Poličky, in churches under the administration of the Svitavy parish (Kamenná Horka, Javorník) or in several other places not yet associated with his work on both sides of the Czech-Moravian border. Above all, however, further research identified overlooked works by Supper in the patron churches of the Brandýs estate of the Trauttmansdorfs at Svatý Jiří and Brandýs nad Orlicí, in the Hohenemb churches in Bystré and Trpín, and in the churches in Mlékosrby and Žehuň on the Kinský estate at Chlumeč. The identification of Supper's hitherto unknown painting at Nekoř on the Bred estate in Kyšperk, as well as his overlooked contribution to the decoration of the parish church in Lanškroun, reaffirmed the painter's many years of cooperation with the Tomášek sculptural workshop, noted to date mainly in the Moravská Třebová and Zábřeh regions. And the examination of Supper's involvement in furnishing the church at Slatiny in the Jičín region showed that in the eyes of the client, Countess Šliková, his output made him an artist comparable in quality with the leading Prague painters employed by her (Siard Nosecký, Felix Anton Scheffler). Such a perception of Supper can be expected from other clients.

Supper, working skilfully in the field of mural painting and repeatedly sought after as a creator of altar and hanging paintings, but also of portraits, represented in the area of eastern Bohemia – in the period from the early 1740s until his death – an interesting alternative to the creation of leading contemporary Prague and Moravian painters from both the metropolises of Brno and Olomouc, as well as the increasingly addressed painters from around the Vienna Academy.

Figures: 1 – Judas Thaddäus Supper, **St George fighting the dragon**, 1766. Svatý Jiří, Church of St George; 2 – Judas Thaddäus Supper, **The Ascension**, cca. 1760. Brandýs nad Orlicí, Church of the Ascension; 3 – Judas Thaddäus Supper, **St Charles Borromeo ministering the sacrament to St Aloysius de Gonzaga**, cca. 1760. Brandýs nad Orlicí, Church of the Ascension; 4 – Judas Thaddäus Supper, **Cistercian Heaven**, probably 1750s. Vyšší Brod, the Cistercian monastery; 5a – Judas Thaddäus Supper, **St Charles Borromeo ministering the sacrament to St Aloysius de Gonzaga**, cca. 1768. Uherské Hradiště, Church of St Francis Xavier; 5b – Judas Thaddäus Supper, **An angel ministering the sacrament to St Stanislav Kostka**, cca. 1768. Uherské Hradiště, Church of St Francis Xavier; 6 – Judas Thaddäus Supper, **The Assumption of the Virgin Mary**, cca. 1763. Slatiny u Jičína, Church of the Assumption of the Virgin Mary; 7 – Judas Thaddäus Supper, **St Anthony of Padua before the Virgin Mary with the baby Jesus**, about the 1760s. Lanškroun, Church of St Wenceslas; 8 – Judas Thaddäus Supper, **The Flight of the Holy Family to Egypt**, detail, around 1760. Bystré, Church of St John the Baptist; 9 – Judas Thaddäus Supper, **The Last Supper**, probably 1760s. Bystré, Church of St John the Baptist; 10 – Judas Thaddäus Supper, **St Gregory the Great**, probably 1760s. Trpín, Church of St Wenceslas; 11 – Judas Thaddäus Supper, **Dean Jan Vojtěch Walický**, detail, 1750s. Moravská Třebová, Church of the Assumption of the Virgin Mary; 12 – Judas Thaddäus Supper, **The Holy Family**, cca. 1762. Sádek, Church of the Most Holy Trinity; 13 – Judas Thaddäus Supper, **Guardian Angel**, 1760. Bohdalov, Church of St Lawrence; 14 – Judas Thaddäus Supper, **The Apotheosis of St Leopold**, probably 1761. Mlékosrby, Church of St Philip and St James; 15 – Judas Thaddäus Supper, **St Adalbert of Prague**, probably 1750s. Kutná Hora, Church of St Barbara; 16 – Judas Thaddäus Supper, **The Apotheosis of St Nicholas of Bari**, probably 1760s (restored by Johann Worliczek in 1846). Nekoř, Church of St Nicholas of Bari