

Vokatá, Martina

Svatá Anna Samotřetí v kostele Svatého Kříže v Liberci

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1999, vol. 48, iss. F43, pp. [113]-118

ISBN 80-210-2231-0

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110394>

Access Date: 07. 12. 2023

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

Tóthová, Štefánia

Svatá Anna Samotřetí v kostele Svatého Kříže v Liberci

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1999, vol. 48, iss. F43, pp. [113]-118

ISBN 80-210-2231-0

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110394>

Access Date: 07. 12. 2023

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

MARTINA VOKATÁ

SVATÁ ANNA SAMOTŘETÍ V KOSTELE SVATÉHO KŘÍŽE V LIBERCI

V roce 1757 věnoval liberecký děkan Anton Kopsch právě budovanému děkanskému kostelu Svatého Kříže deskový obraz *Svatá Anna Samotřetí*, který je dodnes umístěn na bočním oltáři sv. Antonína Paduánského. Na rubovou stranu desky nechal připevnit dedikační nápis: *Ist hanc imaginem s. Annae a famigeratissimo Albrechto Dürer, pictore Norimbergensi anno 1507 pictam, donavit ecclesiae Reichenbergensi ad s. Crucem pro Altari s. Antonii a se proprio aere erecto Ant. Kopsch, Dec. Reichenberg., ad s. Petrum Can. Budissinae, Vic. archiepp. for. 1757.*¹ Ke zpochybnění Dürerova autorství došlo až v polovině minulého století,² kdy při příležitosti restaurování byl obraz předložen k posouzení uznávaným německým znalcům umění. Ti bez výjimky Dürerovo autorství vyloučili. Méně jednoznační již byli, pokud jde o určení skutečného autora – shodli se jen, že patrně šlo o malíře německého původu, který prošel italským školením a působil ve 2. čtvrtině 16. století.³ Soudobý kostelní inventář uvádí názor restaurátora Rudolfa Müllera z roku 1860, podle něhož obraz namaloval Dürerův žák Bartel Behaim.⁴ Tím byl dílu ponechán alespoň odlesk slavného jména.⁵

¹ Srov. Karl Kühn, *Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale im Bezirke Reichenberg*. Brünn–Prag–Leipzig–Wien 1934, s. 215–216. Viz též Josef Dobiáš, *Liberecké chrámy*. Liberec 1983, s. 17.

² Das St. Annabild in der hl. Kreuzkirche. *Reichenberger Wochenblatt*, 6. 1. 1855, s. 2–3. Zde je ojedinělý pokus připsat obraz italské, konkrétně benátské škole.

³ Rudolf Müller, Neue Urtheile über das vormals „Albrecht Dürer“ zugeschriebene Gemälde in der Reichenberger heiligen Kreuzkirche. *Deutsche Volkszeitung*, Reichenberg 30. 9. 1894, s. 3–4.

⁴ Rudolf Müller, Zur Frage über das sogenannte Dürerbild in der Kreuzkirche in Reichenberg. *Reichenberger Anzeiger*, č. 52, 4. 7. 1860, s. 409–410. Srov. též Antonín Hoffmann, *Geschichte der Kreuzkirche in Reichenberg*. Reichenberg 1864, s. 30–32. Názor převzal J. Dobiáš (cit. v pozn. 1).

⁵ Od konce 19. století nebyla obrazu věnována větší pozornost; K. Kühn (cit. v pozn. 1) příliš nereflektoval výsledky předchozího rozsáhlého zkoumání. Jeho shrnutí přináší rukopisná práce Ilony Kubínové, *Renesanční obraz Matky Anny v kostele sv. Kříže v Liberci*. Olomouc

Není těžké rozpoznat důvody, které k podobným závěrům vedly. Obraz obsahuje dvě zcela rovnocenné složky, které přímo vyzývají k nezávislému posouzení. Frontálně pojatá figurální skupina je předsazená před krajinné pozadí, zpracované téměř jako samostatný obrazový celek. Ve figurální části nacházíme hodně z italského malířství, zatímco krajina má spíše zaalpský charakter. Malbu sjednocuje pečlivý rukopis, vyznačující se prokreslováním detailů jemnými okrovými liniemi a celkové teplé barevné ladění, maskující konstrukci barevné perspektivy. Ikonografické téma malby je jednoznačné. Dvě osoby Boží Trojice – Bůh Otec a Duch svatý –, symbolicky zobrazené nahoře na nebi, jsou přítomny okamžiku, kdy třetí, Bůh Syn, přebírá vládu nad světem soustředěnou v symbolickém jablku. Dítě sedí na klíně Bohorodičky; ta s pokorou naslouchá své matce Anně, která jakoby jí trpělivě vysvětlovala poslání jejího syna a zároveň již tišila budoucí bolest nad jeho ukřižovaným tělem. Ve skutečnosti ovšem ústa mlčí a pohledy se míjejí, hovoří pouze ruce. Gesta všech tří postav v sobě soustřeďují celé sdělení, tvoří uzavřený kruh, v němž se odehrává příběh o spasení světa. Strom, zelenající se za Anninými zády, proutek vzešlý z kořene Jesse, je symbolem Davidova rodu, z něhož měl podle prorocství vzejít Spasitel. Marie, Ježíšova matka, byla zproštěna dědičného hříchu lidského rodu prostřednictvím neposkvrněného početí své matky Anny. Tím se zároveň stala novou Evou, z jejíž ruky Kristus, nový Adam, přebírá jablko hříchů světa.⁶ Významuplná je i krajina, kde uprostřed lidského světa stojí přímo nad postavou dítěte Ježíše kostel symbolizující církev. Téma svaté Anny Samotřetí se v západním umění objevuje kolem roku 1300; nejprve v německých zemích a postupně i v dalších oblastech.⁷ Zobrazení čítající mnoho typů prošlo během staletí velkými proměnami. V 15. století se na sever od Alp prosadil typ, umožňující co nejpřirozenější pojetí scény. Anna s Marií sedí na lavici a dítě mají mezi sebou, naklánějí se k němu, hrají si s ním, podávají mu jablko, hrozny, knihu a podobně. Nad skupinou se často zjevuje polopostava žehnajícího Boha Otce s holubicí Ducha svatého.⁸ K tomuto typu patří liberecký obraz. Nejvíce zpracování tématu svaté Anny Samotřetí pochází z konce 15. a ze 16. století, kdy se značně oblibě těšilo zejména v německých zemích a v Nizozemí.

Obraz z děkanského kostela v Liberci přibližuje jeho intimní atmosféra italskému pojetí ikonografického typu *sacra conversazione*. Vztah mezi oběma ženami, kdy Marie sedí o něco níže než její matka, která jí pokládá jednu ruku na rameno a druhou jakoby jí poučovala, je velmi blízký řešení Leonarda da

1975. Z ní čerpal J. Dobiáš (cit. v pozn. 1), který však nepostihl rozpor mezi jednotlivými posudky a zkrátil jejich výsledek. Právě jeho stať se zřejmě stala podkladem pro údaj v dnešním inventáři.

⁶ Alois Thomas, Wurzel Jesse, in: E. Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, sl. 549–558; J. Fournée, Immaculata conceptio, *Ibidem* 2, 1970, sl. 338–344; H. W. van Os, Apfel, *Ibidem* 1, 1968, sl. 123–124.

⁷ Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst* 1, 1928, s. 330; Johannes H. Emminghaus, Anna Selbdritt, in: E. Kirschbaum (cit. v pozn. 6), 5, 1973, sl. 185–190. [Kat.] *Heilige Anna, Grote Moeder. De cultus von de Heilige Moeder en haar familie in de Nederlanden en aangrenzende streken*. Uden 1994.

⁸ J. H. Emminghaus (cit. v pozn. 7), sl. 188.

Vinci na kartónu *Sv. Anna Samotřetí* v Londýně, National Gallery (asi 1501). Symboly Boha Otce a Ducha svatého jsou na libereckém obraze odsunuty do pozadí a ztrácejí souvislost s dějem; jsou spíše pozůstatkem určité vžitě konvence, která již nebyla výtvarně aktuální. Pokud jde o formální stránku obrazu, některé jeho detaily se zdají být povědomé. Například Annin plášť v místě, kde spadá na zem, vytváří zřasezení připomínající bohaté draperie postav světců na nizozemských deskách 15. století. Hlava Panny Marie, její natočení i výraz tváře, upomíná na dívky objevující se v italské malbě prvních dvou desetiletí 16. století, například v obrazech mladého Tiziana. Posazení Panny Marie, vytočení bosé nohy těsně obemknuté šatem i kamenitá půda v popředí evokují opět kompozice Leonarda da Vinci. Mohli bychom pokračovat a na základě vybraných jednotlivostí dělat celkové závěry, jaké nacházíme v posudcích znalců 19. století. Pokud se však pokusíme ověřit si své domněnky, zjistíme, že ve skutečnosti je kupříkladu obtížné najít u Nizozemců 15. či počátku 16. století takto zpracovaná roucha, neboť ke *kovovým draperiím* na malbách flámských *primitivů* patří jasná a spíše chladná barevnost bez sfumata, kdežto na našem obraze je šat obou žen měkce modelován světlem a stínem a barevnost je zářivě teplá. I v případě ostatních, na první pohled známých formálních prvků nás čeká podobné zklamání.

Začneme proto v jediném pevném bodu, který máme – Albrecht Dürer tento obraz nenamaloval. Přesto byl připsán nejprve jemu, pak jeho žáku a poté alespoň neurčenému německému malíři poddürerovské doby. Zdá se tedy, že jeho vklad sehrál při koncipování malby určitou roli. Figurální část je Dürerovým dílem prokazatelně nedotčena. V případě krajinného pozadí však objevíme překvapivou souvislost. Krajina libereckého obrazu je široká a rozmanitá, se vzdáleným, vysoko posazeným horizontem. Silueta kmene stromu ji dělí na dvě nestejně části, navíc odlišného charakteru. Příčinu lze poměrně snadno vysvětlit; oba krajinné výřezy totiž vycházejí ze dvou slavných Dürerových grafických listů. Levá, užší část obrazu má svou přímou předlohu v mědirytu *Svatý Eustach*⁹ – hrad na strmém vršku i jeho okolí jsou až na malé detaily totožné se zvoleným grafickým vzorem. Souvislost jde ovšem dál, až k celkové koncepci krajinného záběru. Suchý polámaný strom převzal autor libereckého obrazu do nejmenších detailů; použil ho však v jiném významu, a proto ho musel nechat obrůst listím. Popředí před tímto stromem tvoří kamenitá mez, na níž se u Dürera odehrává příběh obrácení sv. Eustacha, do této chvíle pohanského velitele vojsk císaře Trajána. Legendární scéna je oproti krajině zdůrazněna zvětšeným měřítkem. I to jsou prvky, které charakterizují libereckou kompozici. V pravé části rytiny se objevuje velká vodní plocha a za ní obrys horského hřbetu. Zde už není inspirace tak jednoznačná; vpravo za Annou a Marií s dítětem žádnou větší vodní plochu nenalézáme. Mírná, úrodná krajina je však stejně poklidným protějškem skalnatého vrchu s hradem jako voda na Dürerově rytině – i kdyby ho-

⁹ Viz Walter L. Strauss, *The Complete Engravings, Etchings & Drypoints of Albrecht Dürer*. New York 1973, s. 70–71, obr. 34. Část s návrším a hradem je zachycena také na malé kresbě v Paříži, Louvre–Cabinet des Dessins; srov. Giorgio Zampa, *L'opera completa di Dürer*. Milano 1968, obr. 71.

rizont obdělané plochy nebyl posazen ve stejné výši jako linie hladiny a tvar obou pohoří, vystupujících na obzoru, se tak nápadně nepodobal. Přesto ani tato pravá část není plodem invence či vlastního krajinářského pozorování malíře libereckého obrazu. Jako předlohu použil totiž jiný Dürerův grafický list, známý pod názvem *Krajina s dělem*.¹⁰ Ten je datován rokem 1518 a umělec ho vytvořil tehdy novou grafickou technikou leptu, s níž experimentoval v téže době i Leonardo da Vinci. Popředí s výjevem, jehož význam není tak snadno přístupný,¹¹ je ztvárněno oním způsobem zdůrazněného odsazení od krajinného pozadí, který už známe. Nalevo je situován mohutný kmen stromu a dál už se rozprostírá široký pohled do krajiny se shodnými detaily, které nalézáme i na libereckém obraze – stejná ves s kostelem, cesta, pole a louky, pohoří na obzoru –, postrádáme jen Dürerovu velkorysost a přirozenost, s níž rozložil krajinu pozvolna až k obzoru. Cítíme silnou závislost na vzoru, ale i určitou neobratnost; tam, kde se krajina zvedá k horám, rozčlenil náš malíř půdu bezesbýtku do jednotlivých políček tak důkladným způsobem, jak to lze málokde najít. Co opět nepřevzal, je motiv velké vodní plochy, která se rozprostírá vlevo za stromem. Podle názoru Lubomíra Konečného je Dürerova „*krajinná scénérie topograficky určitelná, a přesto se nemůžeme ubránit dojmu, že před sebou máme jednu z takzvaných ideálních ‚Weltlandschaften‘, které známe především z obrazů Dürerova nizozemského současníka Joachima Patinira*.“¹² Právě toto Dürerovo panorama mělo značný vliv na další generace umělců. Komplexní krajiny, obsahující základní přírodní elementy, byly neustále zdokonalovány zvláště v Nizozemí od Patinira po Pietra Coecka van Aelst a Pietra Bruegela. Autor libereckého obrazu ovšem tento rozměr své předlohy nevyužil nebo spíše nepochopil.

Pokud je tedy lept *Krajina s dělem* předlohou liberecké malby, pak je rok jeho vzniku 1518 možno považovat za termín *post quem* pro namalování libereckého obrazu. Pomohou nám však učiněná zjištění přiblížit se skutečnému autorovi? Rekonstruovat prostředí, v němž mohl takový obraz vzniknout a přiblížit se k jeho tvůrci? Podle způsobu, jakým zpracovává své inspirace do nového celku, bychom mohli poznat, o jaký druh práce jde. Může být původní a náležet k aktuálnímu proudu malířství své doby? Malé rozměry desky a intimní atmosféra výjevu by nasvědčovaly, že obraz byl původně určen soukromé zbožnosti neznámého objednavatele. Stejně tak ovšem mohlo jít o sběratelský kus; milovník umění mohl malíři určit zdroje, z nichž měl čerpat poučení, slavné mistry, od nichž si měl „vypůjčit“ motivy pro sestavení obrazu. Pokud by šlo o záměrný historismus, který tvořil zvláště v některých centrech výrazný proud dobové tvorby, vzdálenost od inspiračních zdrojů by se mohla ještě prodloužit.

Rozšíření Dürerových prací, zvláště grafických, bylo úměrné jeho věhlasu a pokud jde o tak výjimečná díla, o jakých jsme hovořili, pak nelze než konstatovat, že ta mohl mít v ruce téměř kdokoli. V Itálii Dürer fascinoval svou pre-

¹⁰ Viz W. L. Strauss (cit. v pozn. 9), s. 182–183, obr. 86.

¹¹ Viz Lubomír Konečný, Albrechta Dürera „*Laus bombardae*“. *Umění XX*, 1972, s. 326–344.

¹² L. Konečný (cit. v pozn. 11), s. 328; W. L. Strauss (cit. v pozn. 9), s. 182 uvádí názor Friedricha Winklera (1957), podle něhož krajina vychází z umělcovy starší kresby zachycující Reuth u Bamberku.

cizní malířskou technikou i svými kreslířskými studiiemi přírodních motivů. Jedinečným triumfem byla pro něho návštěva Nizozemí v letech 1520 až 1521, kde se stal trvale uznávanou veličinou. Setkal se tu osobně s významnými malíři antverpského okruhu, například s Quentinem Massysem a Joachimem Patinirem.¹³ Po jeho smrti se na jeho dílo soustředil velký zájem sběratelů, graduující před koncem 16. století. Poptávka po jeho dílech vyvolala produkci kopií a fals, ale i samostatných prací vytvořených v Dürerově stylu.¹⁴ Kopie a imitace vznikaly především v německých zemích.¹⁵ Významným centrem dürerovské renesance se kolem roku 1600 stal i pražský dvůr císaře Rudolfa II., který shromáždil skvělou sbírku Dürerových obrazů, kreseb a grafik.¹⁶ Rudolfinský okruh však můžeme rozhodně vyloučit z pátrání po autorovi libereckého obrazu, protože vnímání a promítnutí Dürera do tvorby jeho představitelů je stylově i formálně naprosto odlišné.¹⁷

Od počátku jsme uvažovali o třech uměleckých oblastech – německých zemích, Itálii a Nizozemí –, které vykazují jistou souvislost s libereckou deskou. Při celkovém srovnání s německým malířstvím 16. století však můžeme zcela vyloučit možnost německého původu autora. Poukázali jsme na nepřehlédnutelné italské rysy, které ostatně připomněly již posudky z 19. století. Nicméně obraz zcela jistě nevznikl v Itálii. Pátrání po autorovi nás logicky přivádí do Nizozemí, kde se od přelomu 15. a 16. století vlivným uměleckým centrem staly Antverpy. Právě tam najdeme všechny předpoklady pro vznik obrazu toho typu, který reprezentuje liberecká deska. V Antverpách působili nejen Joachim Patinir a Quentin Massys, ale i Joos van Cleve, Jan van Hemessen, Pieter Coeck van Aelst a další. V jejich malbách nacházíme i to, co nám dosud při posuzování libereckého obrazu unikalo; jsou to jen drobné všední maličkosti – detaily oděvů, rysy tváří, postavy dětí –, které nás přesvědčují, že „náš“ malíř patří mezi ty umělce, kteří navazují na silnou domácí tradici, ale také se vyrovnávají s podněty italského umění, které je žádané stále víc i za Alpami. V pracích Quentina Massyse rozeznáme už všechny pozdější znaky *antverpské školy*, za jejíhož zakladatele je považován; něžné Madony, hravé děti, těžké splývavé pláště lemované zlatou výšivkou, průsvitné, sotva zřetelné závojičky. Joos van Cleve, který byl za svého života velmi úspěšný malíř ovlivněný především Leonardem, zůstal stranou od experimentů a novinek, ačkoli se sám zřejmě považoval za novátorského malíře. Max J. Friedländer nazval jeho modernismus povrchním, protože nikdy nezasáhl do podstaty jeho díla, a tak v něm od počátku až do kon-

¹³ Viz Edmund Schilling – Heinrich Wölfflin, *Albrecht Dürer. Niederländisches Reiseskizzenbuch 1520–1521*. Frankfurt a. M. 1928.

¹⁴ Srov. Hans Kauffmann, *Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600. Vom Nachleben Dürers. Anzeiger des Germanischen National-Museums 1940 bis 1953*, s. 18–60; [Kat.] *Dürer-Renaissance*. München 1971.

¹⁵ Eliška Fučíková, *Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera. Umění XX*, 1972, s. 146–166.

¹⁶ Josef Neuwirth, *Rudolf II. als Dürer-Sammler*. In: *Xenia Austriaca*, Wien 1893, IV. Abteiling, s. 187–225; E. Fučíková (cit. v pozn. 15), s. 149, 161.

¹⁷ Např. Hans Hoffmann, Daniel Fröschl; viz E. Fučíková (cit. v pozn. 15); Eliška Fučíková – Bektet Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.* Praha 1991, s. 78–82, 111.

ce nelze najít téměř žádné hlubší proměny. Spolu se svou dílnou vytvářel líbivé obrazy, často inspirované jinými mistry, s jejichž dílem se vyrovnával více či méně tvůrčím způsobem. Friedländer uvádí seznam podobných „výpůjček“, v němž figuruje Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Mistr z Flémalle, Gerard David, Quentin Massys, Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci.¹⁸ S libereckým obrazem souvisí nejbližše Van Clevova *Svatá rodina*, střední deska oltáře Korunování Panny Marie, dnes v Poznani, Muzeum Narodowe.¹⁹ Jde především o shodný způsob zpracování draperií, měkkých a přitom lomených záhybů, i o celkovou měkkost malby. Typikou tváří jsou naproti tomu nejbližše liberecké desce Jan van Hemessen a Pieter Coecke van Aelst, jehož *Madona z Klanění králů*²⁰ má k liberecké Panně Marii přímý vztah. Podobnost spočívá v detailech – tváře, oči, výrazný stín pod dolním rtem a nasazení hlavy na krk – ovšem styllovou příbuznost zde hledat nemůžeme; Hemessenův způsob malby je totiž zcela odlišný.

Liberecký obraz nelze sice připsat žádnému z uvedených mistrů, a nelze ho zařadit ani do okruhu některého z nich, nicméně je to bezpochyby práce jihonizozemská, patrně antverpská, z doby kolem poloviny 16. století. Spodní hranici časového vymezení ponecháme hodně nízko, někde ve třetím desetiletí. Složitější je to se stanovením hranice horní. Mohli bychom říci – šedesátá léta 16. století; avšak prokázané a těžko datovatelné tendence – historismus, tradicionalismus, eklekticismus – v malířství té doby i v této konkrétní malbě nutí k opatrnosti.²¹ Jako skládanka nejrůznějších vzorů by obraz mohl být považován za pouhé *pasticcio* a jeho tvůrce označen za eklektika. Ohlíží se spíše za starším italským malířstvím, než k soudobé produkci italského manýrismu. Autor je pevně zakotven v domácí tradici, odvíjené v přímé linii od pozdně gotických mistrů 15. století, a současně řadou charakteristických prvků reaguje na soudobou antverpskou výtvarnou produkci. Výsledkem je práce po všech stránkách konzervativní, bez snahy o jakékoli novátorství. Přesto má malba jednotný styl a působí celistvým dojmem. V dobovém kontextu jde sice o ukázkou průměrné jihonizozemské produkce, na našem území však není dochováno příliš mnoho děl této úrovně.²² Každopádně jde dílo, které si zasluhuje pozornost v rámci našeho sbírkového fondu, zvláště když prozatím nebylo vřazeno do soupisu nizozemského malířství 15. a 16. století v československých, respektive českých sbírkách.²³

18 Max J. Friedländer, *Van Eyck to Bruegel*. London 1969, 2. sv., s. 90–91.

19 Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei. VII. Band Quentin Massys*. Berlin 1929, tab. XXI, obr. 19.

20 Max J. Friedländer, *Early Netherlandisch painting*. 12, Leiden – Brussels 1975, tab. 79, obr. 149.

21 Přesnější dataci by mohl přinést teprve technologický průzkum.

22 Za konzultaci v této otázkce děkuji dr. Olze Kotkové z Národní galerie v Praze.

23 Srov. Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století v československých sbírkách*. Praha 1989.