

JAROSLAV PEŠINA

NEZNAMÁ PRÁCE Z DÍLNY LITOMĚŘICKÉHO MISTRA V MORAVSKÝCH SBÍRKÁCH

Ve skladišti Moravského musea v Brně je chován od r. 1924 jako depozitum brněnského Uměleckoprůmyslového muzea fragment desky s obrazem sv. Ondřeje.¹ Deska na zadní straně parketovaná² zobrazuje apoštola v podživotní velikosti, ve třech čtvrtinách tělesné výšky, lehce nachýleného kupředu, s hlavou skloněnou mírně k pravému rameni. Postava se opírá o ondřejský kříž — nástroj svého umučení a zároveň atribut svého svěectví. Pravou rukou se chápá jednoho ze šikmých ramen kříže, levou přidržuje lem pláště. Světec je oděn v olivově zelený šat spínaný vpředu párem knoflíků, zahalený v řasnatý, široce rozevřený plášť karmínově červený, na vrcholu reliéfu vysvětlovaný, má narůžovělý pigment kůže zabarvený na tvářích do červena, jeho rty jsou bledě karmínově červené. Tvář vroubí šedavý kadeřavý vlas a vlnitý vous prodlužuje protáhlý obličej. Kalně žlutý až hnědavý kříž se rýsuje na zlaté fólii, která zabírá horní část plochy obrazu, jehož nižší, menší část je vyhrazena krajinnému pozadí vyvinutému v lahvově studených zeleních.

Třebaže je brněnský obraz pouhým zlomkem většího celku, poskytuje nicméně slohové analýze a kritice tolik indicií, kolik je právě nutno k předběžnému závěru o jeho původu, době vzniku a bližším slohovém zařazení.

Kdybychom měli úhrnně vyjádřit dojem, kterým na nás obraz působí jako celek, nenalezli bychom asi vhodnějšího označení než slovo klid. Klid a vnitřní vyrovnanost vyzařuje již z asketicky pohublé stařecké tváře sv. Ondřeje zahleděné do neurčita jakoby v tichém zamyšlení, které je zdůrazněno i lehkým náklonem hlavy, sevřením rtů, pohledem velkých tmavých zraků upřených do neznámé dálky, bolestným stažením kůže mezi očima, obestřenýma stínem jakési melancholie. Tichý je i posuněk a poloha světcových rukou zaměstnaných ne více, než kolik vyžaduje atribut a drapérie. Protiklad pozdvižené pravé a volně pokleslé levé ruky přispívá jen k výslednému účinku, který nebyl jistě porušován ani v dolní ztracené části obrazu, kde je možno předpokládat vyrovnání rozdílů nosné a odlehčené nohy kontrapostem. Ondřejský kříž sám nejen že rámuje a zdůrazňuje nůžkami svých šikmých ramen světcovu hlavu, ale kompozičně upevňuje svými úhlopříčnicami celou postavu, poskytuje jí nutnou oporu, vyrovnává lehké nachýlení trupu a odklon hlavy od vertikály. Také krajina svým

rovinatým charakterem, pozvolným ústupem svých horizontál a klidnou vodorovnou čarou obzoru podtrhuje onen dojem klidu a vyváženosti, smíru a ticha, který jsme získali dosavadním pozorováním a který ještě zesiluje pevnou uzavřenou siluetou figury i pojetím roucha volně zřaseného a lomeného v širokých soudržných plochách. I živější barevný akord roucha pláště i krajinného pozadí je temperován stejnoměrně teple zlatou fólií, na které se promítá světcova hlava a horní část jeho těla. A právě tato fólie vytváří svou neutrální plochou protiváhu k plasticky vyklenutému trojrozměrnému tvaru.

Vedle tohoto v podstatě statického charakteru, který lze považovat za základní a konstantní rys malířova umění, dobereme se podrobnějším rozbořem obrazu ještě dalších, pro malíře patrně příznačných rysů. Je jím především typ figury charakterizovaný vysokým klenutým čelem, do něhož jsou nespořádaně sčesány vlasy, vpadlými spánky, nápadně vysedlými lícními kostmi a kolmými vráskami, vzniklými stažením kůže u kořene nosu. K těmto fyziognomickým znakům se řadí také dlouhý, lehkou křivkou vypjatý hřbet nosu, váčkovitá jakoby naběhlá dolní víčka, vějířek vrásek u vnějšího koutku očí, svislý žlábek nad vyholeným horním rtem a také měkké a obměňované pojednání vlasů a vousů vytažených v jednotlivých lesklých pramenech, které jsou zdůrazněny ostrou štětcovou kresbou šedobílou barvou na šedo zelenavém podkladu. Do výčtu malířových vlastností by ovšem patřila nezbytně také kresba s bochníkovitě vyklenutými hřbety a se silně akcentovanými články prstů, velkorysá a střídmá rozvrstvení drapérie, omezené na několik základních plasticky určitých záhybů, malířova střídmá paleta a nakonec i zacházení se světelnými kvalitami. Světlo tu vychází ze samostatného, vlevo mimo obraz ležícího zdroje a je malířem sledováno ve svém působení, a to jak v modelaci objemu vlastním stínem, tak v odraze, polostínu i stínů, který vrhá osvětlený předmět. Tento malířův zájem o světlo dokládá výrazně zvláště světcova pravá ruka.

Pro tyto osobně specifické i dobově podmíněné slohové rysy nelze zapomínat ani na vlastní uměleckou hodnotu malířova projevu, která není nepatrná. Kompoziční jistota, s jakou je postava sv. Ondřeje umístěna do plochy a zasazena do formátu obrazu, důmysl, s nímž je využito motivu atributu, pevná výstavba figury a skladba objemů, energická, téměř sošná konstrukce i modelace tělesného tvaru, bezpečná kresba drapérie a smysl pro otázky světla svědčí o malíři, který, máje pevnou oporu v slohové soustavě, plně ovládal své výrazové prostředky, měl za sebou značné výtvarné zkušenosti a nebyl při tom prost monumentálního citění. Poznali jsme již dříve, že mu nadto nebylo odepřeno porozumění pro vnitřní život člověka, jež dovedl zobrazit nejen v objektivitě jeho vnější podoby značně blízké skutečnosti, ale současně i se schopností umělecké introspekce. Právě toto spojení objektivního poznání a subjektivismu, smyslové empirie a dušezkumného zájmu je pro tvůrce našeho obrazu, jak ještě poznáme, velmi příznačné.

V inventáři muzea je obraz označen jako dílo snad saského malíře z doby kolem 1500. Neklame-li celkem časové zařazení obrazu, kterému neodporuje nic ze znaků, jež jsme právě vytkli, a připustíme-li pro pokročilost některých stránek malířova umění (zvláště pochopení pro světelné hodnoty) výkyv v datování obrazu spíše po rozhraní obou století než před ně, aniž máme právo jít pro určité konzervativní rysy (tak např. zlaté pozadí) za časovou mez danou rokem 1510, nemůžeme naproti tomu souhlasit s určením slohové příslušnosti obrazu. Se saským malířstvím té doby má — kromě všeobecných znaků — opravdu jen málo společného. O to výrazněji se hlásí ke svazku s českým malířstvím kolem r. 1500, a to — máme-li již přímo vyslovit jméno určitého malíře — s dílnou mistra, který právě tehdy vyvstal v českém umění jako jeho největší osobnost, mistra litoměřického oltáře.

I letmý pohled a zběžné srovnání obrazu se zachovanými pracemi tohoto mistra nás poučí o dalekosáhlých shodách. Je to především postava sv. Ondřeje sama, která má v dosud známém díle litoměřického mistra mnoho příbuzných. Defiluje tu před námi dlouhá řada postav; postav, které procházejí životem a dílem litoměřického mistra v různých a vždy nových obměnách, a které se objevují ve vždy novém převleku úměrném úloze, již hrají, a situaci, v níž se ocitají. V podstatě jsou to však stále titíž lidé, téhož fyziognomického typu, téže oduševnělé, poněkud zádumčivé podoby, téhož citového obsahu. Jsou to mlčenliví starci, moudří dlouhým poznáním, vznešení životním údělem, klidní sebejistotou, které se dobírají jen lidé vnitřně vyrovnaní. Žádný z nich se nedovolává divákovy účasti, žádný z nich nenavazuje kontakt s vnějším, mimoobrazovým světem. Ba málokdy se přímo účastní zobrazeného děje, izoluje se spíše od svého okolí, zůstává zahleděn do sebe a pohroužen do svých myšlenek v tiché meditaci nad životem. Takový je sv. Josef v Narození, takový je apoštol Jakub v Olivetské hoře nebo Šimon Kyrenský, v obraze Nesení kříže litoměřického oltáře, takový je Zachariáš v Navštívení a Josef v Útěku do Egypta oltáře strahovského; takový je také císař Jindřich ve výjevu setkání císaře se sv. Václavem na říšském sněmu, též císař ve výjevu Sv. Václav přijímá rameno sv. Víta, stařec s turbanem v pozadí scény Sv. Václav ukládá rameno sv. Víta, stařec v obraze Sv. Václav kope hrob nebo starý muž v obraze líčícím zázrak, který se odehrál při převážení těla sv. Václava do Prahy, v legendárním cyklu zdobícím kapli sv. Václava v svatovítském chrámu.³ Nejíný je i Jeroným z wartenberského epitafu, sv. Zikmund nebo Bůh Otec v pozdním triptychu se sv. Trojicí.⁴ Není mezi nimi ikonograficky totožná osoba, a přece v nich ve všech můžeme vytušit postavy s naším světcem vnitřně hluboce spřízněné a jemu hytostně blízké.

Sv. Ondřej s nimi sdílí nejen základní typ s příznačným náklonem hlavy, ale i též výraz a stejné znaky v poměru k životu. Je v něm táž míra trpné odevzdání přijímající stejně štědré dary jako těžké údery osudu. Jak zcela jinak prožívají svůj úděl obdobné postavy světců např. na časově nepříliš vzdálených

obrazech křídel oltáře z Čimelic nebo oltáře z Libkovic⁵ (z nichž některé jsou rovněž umístěny do krajinného prostředí)! Jak zcela jinak se chovají tito lidé, jak vášnivě prožívají svůj osud, jak se s ním rvou, jak na něj žalují a vzpírají se mu! Na tomto srovnání možno, myslím, nejlépe změřit vzdálenost, která dělí litoměřického mistra od jeho vrstevníků, hluboký rozdíl, který je mezi myšlenkovým a emocionálním obsahem jeho umění a oním, které převládlo na přelomu obou století. Je však hned nutno zdůraznit, že v odevzdanosti postav litoměřického mistra není ani stín sentimentality nábožensky zabarvené a dožadující se divákova soucitu. Daleko spíše tu jde o životní pocit pramenící z představy osamocení člověka v lidské společnosti, tedy výrazová kvalita, tak vzácná v době převážně měšťanského umění podloženého společenským vědomím kolektivity. A naopak svědčí pro jakousi novodobost názoru litoměřického mistra, že životní pocit osamocení jednotlivce se vynořuje se všemi důsledky až v malířství 19. století.

Těmito výrazovými kvalitami má litoměřický mistr současnou obdobu v osobě švábského malíře Bartoloměje Zeitbloma, jehož umění v mnohém připomíná, liší se však od něho větší silou životního náboje, složitostí a niterností. V Zeitblomových postavách je více resignace a vnitřní ochablosti, blížící se skutečnému kvietismu. Ani u Zeitbloma není však proto možno mluvit⁶ o netvořivosti a duševní prázdnotě. Zeitblomův životní postoj není také pouhým únikem nestatečného umělce před dobovými zápasy. Tím méně je jím ovšem u litoměřického mistra, jehož některé obrazy, tak výjevy Kristova utrpení, jsou prodechnuty patosem lidské tragiky německému malíři nedostupným. Nakolik vděčil litoměřický mistr za svůj výraz cizímu poučení a nakolik domácímu prostředí, především pak svému osobnímu životnímu názoru, nelze ani po podrobné analýze zcela bezpečně rozlišit, protože všechny složky srůstají v jeho díle v jednotu celistvého výtvarného projevu. Poněvadž se však objevují v téže době podobné příznaky nejen v Německu, ale i v Itálii (Perugino), jde přece snad o samostatné projevy stejného nebo podobného duchovního klimatu na rozhraní dvou století a dvou velkých epoch. Je snad zcela náhodné, že tu jde ve všech třech případech o země staré lyrické tradice? Důležité při tom ovšem je, že umění Zeitblomovo znamená konec vývoje, kdežto litoměřický mistr zároveň začátek nové doby, kterou také Perugino, Rafaelův učitel, pomáhá připravovat.

Není nesnadné prokázat, že i ostatními složkami se náš obraz včleňuje do vývojového kontextu umění litoměřického mistra. Půjde teď již jen o to, upřesnit jeho místo v tomto vývoji a pokusit se blíže určit časovou polohu, ve které vznikl.

Řekli jsme již v souvislosti s obecným datováním obrazu, že nelze příliš posunout dobu jeho vzniku za rozhraní obou prvních desetiletí 16. století; s tímto našim starším zjištěním souhlasí i výsledek komparace obrazu s pracemi litoměřického mistra. Lze-li vést srovnání figurálního typu až do třetího desetiletí století, neplatí to rozhodně o ostatních komponentách. Tak hned zlaté pozadí nena-

lezeme u litoměřického mistra později než v litoměřickém oltáři, dosud nejstarším článku vývojové řady. Případ nimbu tlačeneho do zlatého pozadí v několika plasticky vystupujících soustředných prstencích má obdobu v oltáři strahovském a také krajina svým charakterem nížiny s porostem luk a skupin přisedlých listnatých stromů, jichž koruny jsou modelovány žlutými skvrnami, dovolává se analogie v obraze Narození litoměřického oltáře. Naproti tomu pozdějšímu stupni malířova vývoje odpovídá poměr horizontu krajiny k výšce obrazu a k výšce postavy. Motiv vrženého stínu, který sleduje v našem obraze důsledně obrys světcových prstů, přichází ovšem již v litoměřickém oltáři, kde se shledáváme i s touž podobou a stejným utvářením dřeva kříže (v obraze Nesení kříže), na okrajích břevnen světlejšího, uprostřed tmavšího.

Srovnání tedy dokládá slohovou blízkost našeho obrazu k litoměřickému oltáři a strahovskému triptychu a zároveň ukazuje k prvnímu desetiletí 16. století jako pravděpodobné době jeho vzniku. Nelze ovšem přecházet mlčením, že při všech těsných shodách vykazuje obraz i určité menší odchylky od výtvarné mluvy litoměřického mistra. Především ruce jsou méně robustní než bývají v obrazech litoměřického oltáře, jsou kostnatější, schematictější a nápadněji zúženy v zápěstí. Jsou však podobně utvářeny jako v obraze Ukřižování litoměřického oltáře, na němž je patrný značný podíl mistrova pomocníka. Avšak i drapérie na našem obraze se liší zjednodušením záhybového stylu na motivy klínovitých dolů a plasticky vzdutých hřebenu od měkčího a invenčně bohatšího pojetí roucha v litoměřickém oltáři. Zvláště chybí v našem obraze pro litoměřického mistra příznačný motiv vidlicovitého štěpení úzkých záhybových dolů a přetínání hřbetů. Nikde v našem obraze nepostihujeme také ani náběh k neklidnému krčení látky, k zavíjení nebo vzdouvání cípů a lemů rouch. Tyto prvky se objevují u litoměřického mistra v tomto období dozrívající lekce pozdně gotického baroka na jedné straně a grafického názoru 15. století na straně druhé dosti často.

Tyto vytčené drobné odchylky nás nutí k závěru, že obraz je sice v koncepci a v rozvržení dílem litoměřického mistra samého, že však jeho provedení bylo pak asi svěřeno některému z malířových tovaryšů, který sice nedosahoval umělecké úrovně mistrovy, zato však již překonával některá rezidua staršího slohového chápání, která byla ještě obsažena v litoměřickém oltáři. Byl-li to týž tovaryš, který se podílí na některých pašijových obrazech litoměřického oltáře, a lze-li jej postihnout i později v kolektivu pomocníků účastnících se výzdoby svatováclavské kaple, nelze bezpečně říci. Jisté je jen tolik, že jsme brněnským obrazem získali další nečekaný článek ve vývoji dílny litoměřického mistra, a to nepochybně z časného období jeho činnosti před rokem 1510.

Zhývá ještě otázka rekonstrukce a funkce obrazu. Při řešení této otázky vystává dvojí možnost. Buď byl náš obraz součástí větší série postav apoštolů a je pak dosud jediným známým pozůstatkem této série, anebo, což považuji za pravděpodobnější, představoval jednu stranu pohyblivého oltářního křídla, a to,

jak lze soudit podle zlatého pozadí i otočení postavy doleva, vnitřní stranu pravého křídla později rozebraného a dnes nezvěstného oltáře. Jeho protějškem mohla být postava jiného apoštola nebo jiného světce, po případě světice. Pak by měl předpokládaný oltář asi podobu triptychu s Proměněním Krista z doby před r. 1540, chovaného v Krajské galerii v Litoměřicích, kde postava sv. Ondřeje je ovšem umístěna na pavimentu.⁷ Uvážíme-li pak, že z našeho obrazu se zachovala asi pouhá polovina, můžeme předpokládat, že výška obrazu a tím celého oltáře činila asi 120—130 cm. Byl to tedy retáhl střední velikosti.

Provenience desky není známa. Nevíme proto, dostal-li se obraz do sbírek brněnského muzea náhodně nebo nasvědčuje-li jeho výskyt v těchto sbírkách možnosti, že pochází z Moravy, nebo přesněji řečeno, že byl součástí křídlového oltáře, který byl pro některou lokalitu na Moravě objednan u litoměřického mistra. Okolnost, že domácí deskový materiál chovaný v moravských sbírkách je velkou většinou místního původu, by tuto domněnku podporovala. Kdyby tomu tak opravdu bylo, měli bychom v novém obraze další vítané potvrzení značného rozsahu činnosti a širší produkce dílny litoměřického mistra. Pro možný vývoz jejích prací na Moravu byla by však deska dosud prvním dokladem. Ať tak, či onak, je brněnský obraz zatím jedinou prací litoměřického mistra a jeho dílny, která se objevila v moravských veřejných sbírkách.

P o z n á m k y

- ¹ Za lask. upozornění na něj a bližší informace, jakož i za opatření fotografie děkuji zde dr. V. Kratinové z Moravského muzea v Brně.
- ² Inv. č. st. dep. 218. — Tempera, dřevo v. 66. 2, š. 46,2 cm. Stav zachování obrazu je až na drobné retuše uspokojivý.
- ³ J. K r á s a, Renesanční nástěnná výzdoba kaple svatováclavské v chrámu sv. Víta v Praze, Umění VI, 1958, vyobr. na s. 39 a d.
- ⁴ Slov. s německou mutací cizojazyčného vydání mé knihy (Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen, Praha 1958) a příslušná vyobr.: 136, 138, 158, 161, 164, 172 až 173.
- ⁵ P e š i n a, l. c., tab. 178 a d.
- ⁶ Jak přikře činí např. E. Heidrich (Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, s. 28).
- ⁷ O. V o t o č e k, Deskové malby a plastiky 16. století v Litoměřické krajské galerii, ZPP XVII, 1957, obr. 10.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ТРУД ИЗ МАСТЕРСКОЙ ЛИТОМЕРЖИЦКОГО МАСТЕРА В МОРАВСКИХ КОЛЛЕКЦИЯХ

Статья занимается анализом фрагмента доски с изображением св. Андрея, находящимся в хранилищах Моравского музея в г. Брно (инвент. № ст. деп. 218). Автор приходит к мнению, что картина происходит из мастерской алтаря в Литомержицах. Стилевое сходство картины с литомержицким алтарем и с триптихом в Страгове (в Праге) позволяет отнести ее

возникновение, с большой долей вероятности, к первому десятилетию XVI-го века. Незначительные отступления от изобразительных приемов литомержицкого художника делают возможным предполагать, что картина, правда, в своей концепции и в своем оформлении является созданием самого литомержицкого мастера, однако техническая обработка ее была поручена кому-то из его подмастерьев, который, не достигая художественного уровня своего мастера, преодолевал уже некоторые пережитки прежнего стиливого понимания, содержавшегося в литомержицком алтаре. Благодаря картине в г. Брно было приобретено дальнейшее звено в развитии мастерской литомержицкого художника, восходящее, по-видимому, к раннему периоду его деятельности до 1510 г.

Перевел: Р. Мразек

EINE UNBEKANNTE ARBEIT AUS DER WERKSTÄTTE DES LEITMERITZER MEISTERS IN DEN MÄHRISCHEN SAMMLUNGEN

Die Studie befasst sich mit der Analyse der Tafel mit dem Bild des heil. Andreas, die im Depositorium des mährischen Museums in Brünn (Inv. Nr. st. dep. 218) aufbewahrt wird. Der Verfasser gelangt zur Ansicht, dass das Bild der Werkstätte des Leitmeritzer Meisters entstammt. Die Stilübereinstimmung des Bildes mit dem Leitmeritzer Altar und dem Triptychon in Strahow führt zur Annahme, dass die wahrscheinliche Zeit der Entstehung in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fällt. Geringe Abweichungen von der Ausdrucksweise des Leitmeritzer Meisters führen zur Annahme, dass das Bild zwar der Konzeption und der Einteilung nach das Werk des Leitmeritzer Meisters ist, dass dieser jedoch die Ausarbeitung einem seiner Gesellen anvertraute. Dieser erreichte nicht das künstlerische Niveau des Meisters, dagegen überwand er manche Residuen der älteren Stilauffassung, die noch in dem Leitmeritzer Altar enthalten waren. Das Brünner Gemälde bildet ein weiteres unerwartetes Glied in der Entwicklung der Werkstätte des Meisters. Sie stammt zweifellos aus der Frühzeit seiner Tätigkeit vor dem Jahre 1510.

Übersetzt von Eva Uhrová

