

DVĚ NEZNÁMÉ BAROKNÍ KRESBY ZE SBÍREK SLEZSKÉHO ZEMSKÉHO MUZEA V OPAVĚ

ALENA BOHDALKOVÁ

TWO UNKNOWN BAROQUE DRAWINGS IN THE COLLECTION OF THE SILESIAN MUSEUM IN OPAVA

Analysis of two drawings in the collection of the Silesian Museum in Opava. It is an attempt to determine the creator and date, evaluate the style grounds, and incorporate the drawings into the cultural context of 18th century Central Europe. The two drawings from this period can be set in the circle of prominent figures active around the mid-18th century, specifically to the painter Josef Winterhalder the Younger (1743–1807) and Paul Troger (1698–1762). Furthermore, the Opava drawings show relations to other works Baroque artists.

Keywords: Baroque drawing, Silesian Museum in Opava, Christ between Angels, angel, Santa Maria del Popolo, Josef Winterhalder the Elder, Josef Winterhalder the Younger, Paul Troger, Josef Stern, Franz Anton Meyer, Gian Lorenzo Bernini

Rozbor dvou kreseb uložených ve sbírkách Slezského zemského muzea v Opavě. Stěžejní úloha sestává z pokusu o určení autorství a datace, posouzení stylových východisek a zařazení kreseb do kulturního kontextu středoevropského prostoru 18. století. Oba listy, shodně náležející do tohoto období, lze na základě stylového rozboru přiřadit do okruhů významných osobností činných okolo poloviny 18. století, jmenovitě k malíři Josefu Winterhalderovi ml. (1743–1807) a Paulu Trogerovi (1698–1762). Opavské kresby dále odhalují vztah k dalším výtvarným dílům barokních umělců.

Klíčová slova: barokní kresba, Slezské zemské muzeum v Opavě, Kristus mezi anděly, anděl, Santa Maria del Popolo, Josef Winterhalder st., Josef Winterhalder ml., Paul Troger, Josef Stern, Franz Anton Meyer, Gian Lorenzo Bernini

Druhá polovina 18. století se vyznačuje bohatým a rozmanitým dochovaným fondem kreseb na našem území.¹⁾ V tomto ohledu se nejedná pouze o produkty malířů a architektů, jejichž kresby jsou představovány v katalogích rozličných sbírek, nýbrž i umělců zabývajících se sochařstvím. Nejedná se pouze o nárůst co do kvantity, nýbrž mnohdy jsme svědky zvyšování i kvality uměleckého provedení sochařských kreseb. Svůj vliv na to měla především změna ve výuce tehdejších umělců, kdy hlavní roli převzaly instituce ve formě akademií. Tito vzdělaní umělci, prošli akademií, postupně vytlačovali své konkurenty

vyučené „pouhou“ dílenskou praxí. Nelze opomenout ani dobové události, které přispěly k proměně dosavadní uměleckého názoru. Měníci se kulturní klima ovlivněné nastupujícím osvícenstvím s sebou neslo nové nároky na umělce i výslednou podobu zakázky.²⁾ V hlavních institucích umělecko-historického charakteru se nalézají celé konvoluty těchto specifických uměleckých děl. Ty sloužily potřebám samotným umělcům v jejich tvorbě a studiu, objednavatelům uměleckých děl, ale i coby dílenská pomůcka pro další umělecké generace či jako významný sběratelský artikl. Velmi významnou se v tomto ohledu stává sbírka Národní galerie v Praze. Obdobně významnou institucí na Moravě představuje Moravská galerie v Brně, která vlastní hned několik význačných kresebných souborů. Za velice pozoruhodné z nich považujeme desítky kreseb pozdně barokního sochaře Ondřeje Schweigla (1735–1812), Josefa Winterhaldera st. (1702–1769), ale i jeho synovce malíře Josefa Winterhaldera ml. (1743–1807), který po nějaký čas pobýval v dílně svého strýce, u něhož se od svých devíti let učil základům umění,³⁾ včetně kreslení a jehož výtvarný projev si částečně osvojil.

Významné nálezy se ovšem nenacházejí pouze v těchto dvou městech. Mírně stranou badatelskému zájmu stojí Slezské zemské muzeum v Opavě, jehož fond bohatě doplnil jeden z ředitelů a kustodů Edmund Wilhelm Braun (1870–1957) za svého tamějšího působení. Sběrka tohoto muzea, ačkoli dodnes velice málo zpracovaná, díky zvyšujícímu se zájmu o problematiku kresby posledních let, dokazuje, že zasluhuje patřičnou pozornost odborné veřejnosti. Svě o tom vypovídají dvě v nedávné době nalezené kresby zajímavé proveniencí a pozoruhodného vztahu k dobové umělecké produkci pozdního baroka ve střední Evropě.

Bohatě zaplněná figurální scéna první z kreseb znázorňuje Ježíše Krista obsluhovaného anděly.⁴⁾ Jedná se o výjev odkazující k Matoušovu evangeliu, kde se praví:



Obr. 1: Josef Winterhalder ml.(?), Kristus obsluhován anděly, kresba perem, papír, 277×381 mm, Slezské muzeum v Opavě, inv. č. U 541 A (foto SZM).



Obr. 2: Josef Winterhalder ml., Zrození Minervy, kolem 1760, kresba perem, papír, Wien, Albertina, inv. č. 27039 (foto Albertina, Vídeň).

„V té chvíli ho ďábel opustil, a hle, andělé přistoupili a obsluhovali ho“ (Mt 4, 11). Kristus, ač ne zcela uprostřed, vytváří výrazný středobod celé kompozice. Kolem něj se seskupuje několik andělských postav a putti, kteří jej adorují nebo nesou tácy a koše plné pokrmů. Příběh se odehrává v přírodě, na což odkazuje množství letmo načrtnutých stromů a jiné vegetace.

Navzdory množství postav a velkoryse pojaté scéně, což by pro méně zdatného umělce mohlo představovat určitý problém, vyznívá celková kompozice velice vyváženě. Mimo ústřední postavy Krista na sebe klade pozornost dvojice andělů v popředí, záměrně umístěná do prvního plánu. Jedná se především o klečícího anděla v pravém dolním rohu, jehož postavu v pokleku a se sepjatými rukama k modlitbě dokresluje pár zlehka načrtnutých křídel. Obdobně zajímavý prvek tvoří výrazně prokreslená postava nalevo od Krista. Anděl zachycený v letu přináší Kristu podnos s pokrmem. Složitě ztvárněné prohnuté andělské tělo, zachycené zády k divákovi, dokládá vysokou úroveň kreslíře, jenž si poradil s komplikovanou perspektivou. Celou scénu na konec ohraničuje lehce, avšak precizně načrtnutý rám.

Mimo výjev jako takový považujeme za pozoruhodné zejména utváření objemu prostoru a jednotlivých figur, ale i vyjádření světelných podmínek. V médiu perokresby se tak děje nejčastěji osobitě pojatým šrafováním, které, mimo kvalitu provedeného obrazu, hraje výraznou roli v případě určení autorství. Na tomto místě se setkáváme se systémem vertikálních a horizontálních čar, které se na některých místech vzájemně kříží pro zvýšení barevného kontrastu. Jiné partie oproti tomu zůstávají čisté bez jakéhokoli zásahu. Těmito prostředky umělec dosahuje mimořádného účinku ve vyjádření silně osvětlených ploch a naopak zastíněných partií. Tímto postupem bylo docíleno toho, že se na první pohled za ústřední zdroj svět-

la jeví sám Kristus, ze kterého se linoucí záře osvětluje tváře a těla andělů stojících okolo něj. Rovněž se intenzita čar vytrácí směrem k vzdálenějším partiím obrazu, takže postavy, oblaka a vegetace v pozadí tvoří pouze letmo načrtnuté tahy, lehce naznačující nejdůležitější obrysy.

Kresbě chybí jak signatura, tak monogram nebo nápis blíže se vztahující k době vzniku a osobě umělce. Proto dnes můžeme autora pouze odhadovat, a to zejména na základě stylové analýzy a kontextu, v rámci kterého lze kresbu posuzovat. Rozborem způsobu provedení se nejvíce přiblížíme k umělecké tvorbě okolo poloviny 18. století. Stylově blízká se jeví kresba zejména pro okruh několika umělců – malíře Paula Trogera (1698–1762),⁵⁾ sochaře Josefa Winterhaldera st. a malíře Josefa Winterhaldera ml.

Velké množství dochovaných kreseb, které Josef Winterhalder st. vytvářel po celý svůj umělecky činný život, mají svůj původ v době studií na vídeňské akademii mezi lety 1726 až 1728.⁶⁾ Tehdy mezi jeho učitele patřil mimo jiné právě Paul Troger a malíř Daniel Gran (1694–1757).⁷⁾ Přátelský i pracovní vztah Trogera s Winterhalderem měl silný vliv na vzájemnou tvorbu na poli kresby i malby. Podobný problém nastává i v případě opavské kresby. Na první pohled je patrné, že se v žádném případě nejedná o zachycení sochařského díla, které bychom mohli bezpečně připsat právě sochaři Winterhalderovi. Situaci navíc ztěžuje fakt, že i Paul Troger, primárně činný malíř, si opakovaně načrtnul sochařskou realizaci. Autoři těchto sochařských děl, podněcujících Trogera k vytvoření kresebné studie, navíc nepředstavují pouze Trogerovy současníky, ale i významné sochaře působící v průběhu 17. století. Výjimku netvoří ani studie podle antických soch z římských sbírek. Vztah těchto dvou umělců tedy nejlépe vyjadřuje výrok Jana Petra Cerroniho (1753–1826), který říká: „Ein guter Maler, muss bildhauerisch und guter Bildhauer, malerisch zuarbeiten trachten.“⁸⁾ Ozřejmit autorství nám však může napomoci kresba připisovaná jinému umělci, a to malíři Josefu Winterhalderovi ml., dnes uložená ve sbírkách vídeňské Albertiny.⁹⁾ Výjev znázorňující *Zrození Minervy*¹⁰⁾ na první pohled nejvíce mnoho společného s opavskou kresbou. Toto zdání však záhy vyvrátí vzájemné porovnání, kdy se po bližším prozkoumání ukáže patrná spojitost. V první řadě jde o vybudování celkové kompozice. Vládce bohů Jova, nacházejícího se v centru všeho dění, obklopuje množství postav, jejichž uspořádání a částečně i některá z gest nápadně souznívají s rozmístěním na opavské kresbě *Krista s anděly*. Sedící postava Jova nejpřesněji ze všech figur následuje polohu Krista v rozpažení rukou a především ve své odhalené levé noze. Komparativnost nicméně zasluhuje i další po-



Obr. 3: Josef Stern, Zrození Pallas Athény, 1760, nástěnná malba, Arcibiskupský zámek Kroměříž, Malý knihovni sál, inv. č. sn. 1015 (foto Z. Sodomá, MUO).

stavy. Bůh Vulkán v levé části výjevu následuje pozici vznášejícího se anděla s podnosem, i když se v tomto případě nejedná o tolik odvážnou figuru. Nad ním se vznáší skupina doprovodných putti přítomná na obou kresbách v téměř identickém umístění. Za ústřední postavou Jova se vznáší Merkur, jenž doplňuje kompozici po vzoru anděla přinášejícího další z košů s pokrmu. Na závěr tvoří zajímavý detail doprovodná postava jinocha s pohárem v pravé ruce a druhou rukou objímající orla s roztaženými křídly. Soudě na základě atributů se jedná o Ganyméda, osobního číšníka Jovova, kterého si sám nejvyšší bůh v podobě orla pro jeho krásu unesl na Olymp, kde měl za úkol neustále nalévat pohár nektaru zajišťující bohům jejich nesmrtelnost. Právě právě křídlo orla v blízkosti Ganyméda odkazuje k perutím klečící figury anděla na opavské kresbě. Perokresba v tomto případě úzce souvisí s nástěnnou malbou *Zrození Minervy*, vytvořenou Josefem Sternem (1716–1775) v Malém sálu Staré zámekské knihovny v Kroměříži v roce 1760.¹¹⁾ Josef Stern se během let 1757–1763 stal jedním z učitelů Josefa Winterhaldera ml., není tedy překvapením, že se v konvolutu kreseb tohoto malíře opakovaně setkáváme s odkazy na Sternovu uměleckou tvorbu.¹²⁾

Na základě shodných motivů mezi kresbou a nástěnnou malbou se nabízí úvaha, zda za autora opavské kresby



Obr. 4: Daniel Gran, Adorující anděl, asi 1756, kresba perem v hnědém tónu, papír, 90×80 mm, Vídeň, Albertina, inv. č. 25278 (foto Albertina, Vídeň).

nelze považovat buďto Josefa Sterna, anebo Josefa Winterhaldera ml. Styl kresebného projevu v tomto případě mluví spíše ve prospěch druhého jmenovaného. K určení autorství přispívá především využitá technika. Jedná se o vliv učení malířova strýce Josefa Winterhaldera st., kdy se setkáváme se stylem nápadným především svým systémem šrafování.¹³⁾

Mimo jasnou vazbu ke kompozici Sternova díla nelze z hlediska formujících vlivů nijak opomenout ani dalšího významného představitele pozdně barokního malířství – Daniela Grana. K tomuto umělci se dostáváme především prostřednictvím dvojice mimořádně zdařilých andělských postav zachycených na opavské kresbě. Mezi kresbami připisovanými tomuto vídeňskému umělci a uloženými převážně ve sbírkách Albertiny, nalézáme opakovaně identické postavy.¹⁴⁾ Gran tímto reflektoval starší výtvarnou tradici, obdobným způsobem kompozičně náročně pojaté figury sledujeme i v dílech dalších malířů. Jmenovitě můžeme uvést například Giovanniho Battista Gaulliho zv. Baciccio (1639–1709). Využití obdobných postav je ovšem možné vysledovat až k Antoniovu Allegrimu da Coreggio (1489–1534), jehož vlivná tvorba zapůsobila na následující generace umělců.

V otázce časového určení se i tentokrát nemáme příliš o co opřít, a proto dobu vzniku usuzujeme čistě hypoteticky. Považujeme-li za nejpravděpodobnějšího autora Josefa Winterhaldera ml., jako datum *post quem* považujeme rok 1760, ve kterém vznikla Sternova nástěnná malba v Kroměříži. Určitý vliv lze předpokládat rovněž v díle Daniela Grana. Datace jednotlivých dochovaných listů nesoucí kresby tohoto malíře se různí v horizontu let 1747–1756, některé z nich dosud čekají na své uspokojivé časové určení, v roce 1757 Daniel Gran umírá. Naopak



Obr. 5: Franz Anton Meyer, „Victori Angelicae dant alimenta manus“, nedatováno, rytina (repro: Z. Szilárd-fy, „És az angyalok szolgálnak neki“ Egy barokk téma ikonográfiájához, *Művészettörténeti értesítő* XL, 1991, s. 205).

je nepravděpodobné, že by kresba vznikla po roce 1768, kdy Josef Winterhalder ml. již několik let působil v dílně Franze Antona Maulbertsche (1724–1796).¹⁵⁾ S touto výraznou osobností vstupuje do Winterhalderova kresebného projevu vyšší podíl „malířskosti“, projevující se zejména zvýšeným zájmem o lavírování, jehož pomocí kreslíř dosahoval působivějších světelných nuancí a prací využívající „třepetající se neklidnou obrysovou linku“. ¹⁶⁾ V této době již Winterhalder upouští od techniky pečlivě provedené perokresby, jež zůstala doménou kresebného stylu jeho strýce.¹⁷⁾ Z výše uvedených důvodů lze s největší pravděpodobností vznik opavské kresby klást do období první poloviny 60. let 18. století.

Soudě podle způsobu provedení je možné připustit, že opavská kresba zachycuje malířskou kompozici. Jak upozorňuje Lubomír Slaviček ve svých studiích týkajících se kreslířské tvorby Josefa Winterhaldera st., stylové provedení kreseb, jež si osvojil rovněž Josef Winterhalder ml., nápadně připomíná grafickou tvorbu, a to „především techniky leptu a suché jehly“. ¹⁸⁾ Na příkladech dvojice listů z grafické sbírky Královské kanonie premonstrátů na Strahově uvažuje Slaviček o využití, kdy tyto listy mající vztah k různorodým předlohám označuje za „umělcovu původní invenci...autonomní umělecké dílo, určené pro sběratele schopného docenit její výtvarné kvality a kreslířskou virtuozitu“. ¹⁹⁾ Dále uvádí další z možností, že hlavním podnětem pro vytvoření podobné kresby mohl být plánovaný vznik grafického listu.²⁰⁾ V našem případě situaci řeší nálezkou grafického listu zobrazující identický výjev. Nedatovanou grafiku „Victori Angelicae dant alimenta manus“ vytvořil moravský knihtiskař a rytec Franz Anton Meyer (1667–1755), žák rytce a malíře Johanna Georga Gutweina.²¹⁾ Rytinu objevil Szilárdfy Zoltán v knihovně benediktýnského arcipopatství ve městě Pannonhalma nedaleko dnešní maďarského města Ráb. List vydaný ve

Vídni dává Zoltán do souvislosti s tamější uměleckou akademií, jejímž prostřednictvím působila na způsob provedení i výslednou podobu grafiky dobová evropská produkce.²²⁾ Její role coby předlohy pro mladého Winterhaldera se zdá být nesporná. Na tomto místě lze již pouze hypoteticky uvažovat o její cestě k tomuto malíři, který se k ní mohl dostat zprostředkovaně přes svého strýce či některého ze svých dalších učitelů. Svým provedením a úzkou vazbou na dobovou tvorbu Josefa Sterna, jak již o tom byla řeč, lze kresbu považovat za cvičnou práci mladého umělce, jenž se učil kopírováním kompozic jiných tvůrců.

V kontrastu k bohaté figurální scéně první kresby znázorňuje druhá z nich, náležící rovněž do sbírek Slezského zem-

ského muzea v Opavě, osamocenou figuru stojícího anděla.²³⁾ Zachycení postavy z profilu nám ji umožňuje vnímat pouze z jedné strany, anděl se vytáčí za svým levým bokem, pravou ruku natahuje do prostoru a svírá jakýsi pravidelný, pouze letmo načrtnutý objekt, který na první pohled může vzbuzovat zdání břevna kříže. Svou druhou ruku něžně přikládá k hrudi. Celou postavu zahaluje expresivně zřasená draperie, která se vzdouvá působením neviditelného vánku. Podobně jako vidíme pouze pravý bok anděla, kreslíř naznačuje jednoduchými črtami jediné křídlo.

V případě této kresby si jsme jistí s určením hlavního inspiračního zdroje. Stává se jím sochařská realizace, konkrétně výzdoba římského kostela Santa Maria del Popolo. Úpravy tohoto kostela provedl sochař a architekt Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), na základě pověření tehdejšího papeže Alexandra VII.²⁴⁾ Bernini vyprojektoval pro téhož objednavatele již o několik let dříve ve stejném kostele přestavbu rodinné kaple.²⁵⁾ Mezi lety 1655–1661 se umělec následně věnoval modernizaci celého interiéru. Pro nás nejzajímavější se stávají partie bočních ramen křížení, kde vznikla dvojice oltářů, jejich rámy doprovází dvojice mramorových soch andělů. Další zásah spočíval v pojetí oblouků ohraničující prostor transeptu od hlavní lodě, kde vznikla nová výzdoba varhanních krucht. Provedením soch podle Berniniho návrhů byli pověřeni mezi lety 1657–1658 jeho blízcí spolupracovníci, sochaři Ercole Ferrata (1610–1686), Antonio Raggi (1624–1686) a Giovanni Antonio Mari (1630–1661).²⁶⁾

V současné době známe hned několik kreseb vztahujících se k těmto sochám. Předně se jedná o dvojici andělů, připsovaných Paulu Trogerovi, dnes uložených ve sbírkách Albertiny ve Vídni²⁷⁾ a Universalmusea Joanneum ve Štýrském Hradci.²⁸⁾ Obě kresby si zaznamenávají, ač letnými tahy, římské sochy takovým způsobem, že je s jistotou dovedeme přiřadit ke konkrétním realizacím. V případě



Obr. 6: Neznámý autor podle Paula Trogera, Anděl, kresba perem, papír, 160×90 mm, Slezské zemské muzeum v Opavě, inv. č. U 516 A (foto SZM).

vídeňského listu jsme schopni identifikovat předlohu v soše anděla nacházejícího se v levé části transeptu a vytvořeného Giovannim Antoniem Marim. Vyobrazení na první pohled upoutá pozorovatele svou celkovou líbezností figury. Trogera, coby kreslíře, velice zaujaly především kadeře, které zachytil s lehkostí, aniž by ubral na jejich působivosti. Obdobně pracoval i v pojetí draperie tvořící významný motiv v konečném vyznění celé kompozice. Podobná situace nastává také u druhé z kreseb, tentokrát ze sbírek ve Štýrském Hradci. Studie vychází z postavy anděla provedené Antoniem Raggim a tvořící pandán k předšlé Mariho figuře. Už po zběžném pozorování dokážeme rozpoznat umístění sochy v rámci architektury oltáře, kdy oproti vídeňské kresbě vnímáme anděla z levého profilu. Postavě dominuje zejména výrazné gesto zvednuté paže, jež ji zásadně odlišuje od ostatních soch.

V obou těchto případech rovněž není pro umělce důležité zasadit figury do kontextu prostředí, rám oltáře i zde naznačuje pouze jednoduchá linie, ke které se anděl přimyká. Kresba uložená v Opavě se vyznačuje motivy, jež nám umožňují určit předlohu. Tentokrát se nacházíme



Obr. 7: Ercole Ferrata, Anděl při oltáři Navštívení Panny Marie, závěr 50. let 17. století, mramor, Roma, Santa Maria del Popolo, pravý transept (repro: O. Ferrari – S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*. Roma 1999, s. 309).

v pravé části transeptu, konkrétně u sochy vytvořené mezi lety 1657–1658 Ercolem Ferratou. Pro své nápadné shody by se nabízelo připojit nově nalezenou studii k již dříve známé dvojici Trogerových kreseb. Poslední ze soch z římského kostela Santa Maria del Popolo dosud svou studii postrádá. Je možné, že se vzhledem k rozdrobenosti původní sbírky do dnešních dnů nedochovala, nebo stále čeká na své objevení. Možnost, že si Troger nezaznamenal poslední ze soch navzdory vysoké kvalitě shodné s předšlými andělskými figurami, nezdá být příliš pravděpodobná. Ovšem do doby nalezení další z kreseb nemůžeme vyloučit ani tuto hypotézu.

Kromě výše uvedených záznamů je dáván do souvislosti další list, tentokrát uložený v Szépművészeti Múzeum v Budapešti,²⁹⁾ který se rovněž vztahuje k sochařským realizacím v Santa Maria del Popolo. V tomto případě se jedná o věrné zachycení výzdoby zdobící jednu z varhanních krucht v místě transeptu, a dokládá tak nebývalý celkový Trogerův zájem o tuto sochařskou zakázku.

Mimo tyto velice podnětné kresby z ruky Trogera existuje i další list tentokrát od Giovanniho Battisty Gaulli-



Obr. 8: Paul Troger, Stojící anděl, kresba perem, papír, Vídeň, Albertina, inv. č. 27004 (foto Albertina, Vídeň).

ho zvaného Il Baciccio (1639–1709), vrcholně barokního malíře, jenž měl rovněž blízký vztah s Gian Lorenzem Berninim. Z jeho tvorby se dochoval rozsáhlý konvolut dochovaných kreseb, které se ve většině případů týkají vlastních malířských realizací. Pro nás zajímavý se stává list uložený v Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz v Berlíně.³⁰⁾ Jediný kartón zachycuje hned čtyři polohy jedné a téže figury pouze s malými obměnami v postavení pravé ruky a nařasení draperie vzdouvající se na hrudi a okolo nohou. Na první pohled je patrná blízkost, jakou tyto kresby mají, ve vztahu k zakázce v Santa Maria del Popolo. Ačkoli se nedá mluvit o přímé vazbě k opavské nebo k rakouským kresbám, nález tohoto listu zajímavým způsobem rozšiřuje poznání o této římské realizaci.³¹⁾

Další pozoruhodný fenomén lze pozorovat v běžné praxi známé po celé období baroka, v rámci kterého si umělci, a nejen samotní sochaři, zakreslovali podobu cizích realizací, buď ze zaujetí kompozicí, kterou se plánovali inspirovat v případě svých vlastních budoucích prací, anebo z pouhého estetického zaujetí uměleckým dílem. V tomto ohledu není od věci zmínit opět osobu Paula Trogera s ohledem na další kresby ze sbírek Albertiny. Na jedné z nich se na první pohled dá rozeznat inspirace v další ze sochařských realizací Berniniho, tentokrát postava *Pravdy a Rozvážnosti* z náhrobku Alexandra VII. vytvořená v letech 1671–1678 pro svatopetrský chrám. Tyto doklady svědčí o Trogerově blízkém vztahu k sochařství. Za

svého studijního pobytu v letech 1723–1726, kdy navštívil významná umělecká centra Itálie – Řím, Neapol a Bolognu,³²⁾ vytvořil větší množství letmo načrtnutých skic seskupených do „italienisch Skizzenbuch“.³³⁾ Zde si Troger zaznamenával oltářní obrazy, nástěnné malby i sochy, které jej nějakým způsobem zaujaly. Tyto kresebné studie jsou dnes uloženy ve více sbírkách, za nejpočetnější lze vnímat soubor uložený v Akademii der bildenden Künste ve Vídni. Črty podle malířských děl zaznamenávají letmými tahy pouze základní kompozice a gesta. Často se nesetkáme ani s přítomností stínování, pokud je přítomno, jedná se o silně energické tahy zjednodušeně naznačující objem znázorněných objektů či působení světla. Na kresbách Troger dále zachovává formát objektu, kterým se inspiroval. Z toho důvodu se můžeme setkat s kresbami následující lunety, oltářní obrazy či pendentivy z různých římských kostelů.³⁴⁾ Nejednalo se pouze o díla dokončená teprve nedávno rukou Trogerových současníků případně předchůdců, nýbrž i o díla vzniklá v době antiky. Dnes známe celou řadu studií inspirovaných antickými památkami a starověkými sochařskými torzy, která častokrát komponoval do tzv. „Ruinen-capricci“.³⁵⁾ Podobným směrem následně vedl i své žáky včetně Winterhaldera st.,³⁶⁾ který tuto praxi zprostředkoval svému synovci.

Jak vyplývá z výše uvedených závěrů, není příliš prostoru na pochyby ohledně faktu, že opavská kresba *Anděla* nějakým způsobem zapadá do skupiny záznamů podle soch v římském kostele Santa Maria del Popolo. Způsob zachycení andělské postavy se nese ve stejném duchu, jako na známých příkladech ve Vídni a v Gazi. Nabízí se tedy řešení v podobě připsání listu Paulu Trogerovi, jenž si vytvořil dvě předchozí skici v první polovině 20. let 18. století, opavská kresba by v tomto případě logicky doplňovala sérii známých studií. Stylově se však kresby v drobných nuancích liší. Spíše než dílo samotného Trogera, se jedná o práci jeho blízkého spolupracovníka či následovníka. Kresba postrádá Trogerovu spontánnost, svým provedením vypovídá, že vznikla daleko spíše jako kopie podle jiné kresby než podle původní sochařské realizace.³⁷⁾ V tomto případě je za vzor možné předpokládat jinou, dnes neznámou Trogerovu kresbu znázorňující identický námět. Za možného autora se nabízí sochař Josef Winterhalder st., jehož pojilo s Trogerem dlouholeté přátelství. Oba umělci se vzájemně ponoukali k práci a ovlivňovali se co do stylu, i do tematického výběru. Rovněž si své výtvořky z přátelského vztahu vyměňovali, proto se dnes zdá obtížné rozpoznat autorství jednotlivých listů.³⁸⁾ K osobě Josefa Winterhaldera st. v tomto případě nahrává i fakt, že se jedná o kresbu podle sochařského díla, mělo tedy pro sochaře vhodné estetické kvality. Vzhledem k existenci dalších dvou kreseb zachycujících andělské figury z kostela Santa Maria del Popolo a příbuznost opavského anděla s dalšími postavami napříč Trogerovou tvorbou, lze kresbu považovat za studijní práci podle Trogerova originálu.

Obě z výše prezentovaných kreseb ze sbírek Slezského zemského muzea představují významné dokumenty doby okolo poloviny 18. století a podstatně obohacují fond tohoto specifického uměleckého vyjádření o nově nalezená díla. Jejich poznáním se nám otevírá nový pohled na dobovou praxi vytváření kresebných záznamů, v rámci které nelze podcenit ani trend kopírování podle děl svých

současníků, ať už za tím stálo studium či zaujetí estetickými kvalitami díla.

Príspevek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2018_016 (Tvůrce, dílo, objednavatel – dynamický faktor ve výtvarném umění).

ALENA BOHDALOVÁ – STUDENTKA KATEDRY DĚJIN UMĚNÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI

POZNÁMKY

- 1) Autorka textu je studentkou doktorského studijního programu na Katedře dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Za upozornění na tyto kresby a za následné podnětné připomínky děkuji Martinu Pavlíčkovi.
- 2) Srov. P. Suchánek, Sochař Ondřej Schweigl a sakrální umění na Moravě v éře josefinských reforem, *Umění LXIII*, 2005, s. 156–181; *týž*, Měšťanství a akademičtí sochaři v 18. století, *Opuscula Historiae Artium F* 60, 2011, s. 42–49.
- 3) Do učení ke svému strýci vstupuje Josef Winterhalter ml. v roce 1753. Viz L. Slaviček ed., Josef Winterhalter d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertsch bester Schüller. Langenargen – Brno 2009, s. 185.
- 4) Slezské zemské muzeum (dále jen SZM) v Opavě, inv. č. U 541 A, kresba perem, papír, 277 × 381 mm.
- 5) K malíři Paulu Trogerovi srov. W. Aschenbrenner – G. Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk. Salzburg 1965; J. Kronbichler, Paul Troger 1698–1762. Berlin 2012.
- 6) Winterhalterův kreslířský styl popisuje velice výstižnou formou Slaviček v jedné ze svých studií. Kresby jsou dále dávány do souvislosti s napodobováním grafiky, nejčastěji leptu nebo suché jehly. Srov. L. Slaviček, Dvě neznámé kresby Josefa Winterhaltera st., „trefflich ausgeführt wie Kupferstich“, in: J. Kroupa ed., *Ars Naturam Adiuvans*. Sborník k počtí prof. PhDr. Miloše Stehlíka, Brno 2003, s. 82–83.
- 7) L. Slaviček, Kresba: „La prima Achatemia“, in: J. Kroupa ed., *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Rennes – Brno 2003, s. 247.
- 8) M. Lomířová, Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho, *Umění XXVI*, 1978, s. 247.
- 9) Albertina, Wien, inv. č. 27039, kolem 1760.
- 10) Mýtus zmiňuje několik autorů, za prvního z nich se pokládá Hésiodos (přelom 8. a 7. století př. n. l.). Minerva se zrodila z hlavy svého otce Jova, který předtím pozřel Mětidu bohyni moudrosti. Poté jej rozbolela hlava natolik, že dal zavolat božského kováře Vulkána, jenž mu sekou hlavu rozřezal, z ní hned nato vyšla bohyně Minerva v plné zbroji.
- 11) L. Daniel – M. Perůtka – M. Tognier edd., Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži. Kroměříž 2009, s. 59–60; M. Šeferisová Loudová ed., Josef Stern (1716–1775). Katalog výstavy. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž 2015, s. 113–114.
- 12) Tamtéž, s. 20. Odkazem na Sternovu tvorbu se stává další známá kresba připisovaná Josefu Winterhalderovi ml. a znázorňující výjev se sv. Janem Kapistránem, vytvořená podle Sternova oltářního obrazu z roku 1761 a určená pro kostel sv. Máří Magdalény v Brně. Viz tamtéž, s. 145–151; L. Slaviček, o. c. v pozn. 3, s. 31.
- 13) Jedná se o techniku přítomnou na více kresbách připisovaných Josefu Winterhalderovi ml., přítomná je např. v případě kresby sv. Jana Kapistrána. *Sv. Jan Kapistrán*, Moravská galerie v Brně, inv. č. B 116, kresba perem, papír, 208 × 172 mm. Podobným stylem jsou provedeny i kresby podle nástěnných maleb Daniela Grana. M. Šeferisová Loudová ed., o. c. v pozn. 11, s. 20–21.
- 14) Kresby často mění svá tematická zaměření, postava anděla se nicméně opakuje v téměř identických pozicích, mění se pouze doprovodné předměty v jeho ruce. Jednou svírá knihu, jindy přidržuje táč s ošacením, jako například na výjevu Kristova křtu. *Nanebevzeť sv. Máří Magdalény*, Albertina, Wien, inv. č. 26926, kresba perem, olůvkem, papír, 139 × 175 mm. *Božská dvojice*, Albertina, Wien, inv. č. 26974, kresba perem, tužkou, papír, 97 × 111 mm. *Křest Krista*, Albertina, Wien, inv. č. 2527, kresba perem, tužkou, papír, 115 × 180 mm. *Anděl*, Albertina, Wien, inv. č. 26950, kresba perem, tužkou, papír, 88 × 82 mm, datováno 1756. *Anděl*, Albertina, Wien, inv. č. 25278, kresba perem v hnědém tónu, papír, lavírováno, 90 × 80 mm, datováno 1756. Opakující se motivy, především pak postava anděla vznášejícího se s podnosem, se častěji objevují v rámci Granových nástěnných maleb. Jako příklad lze uvést součást výmalby Anna-kirche ve Vídni, práce od 50. let. 18. století. Postavu letícího anděla dále nalezneme i v případě zakázky pro Gnadenkapelle – Kapuzinerkloster Und bei Kremsz roku 1756.
- 15) Učení v letech 1763–1768. T. Valeš, Josef Winterhalter ml. (1743–1807) – poznatky z jeho života a díla: Znojmo – Rajhrad – Brno. Diplomní práce. Seminář dějin umění FF MU, Brno 2008, s. 19.
- 16) Tamtéž, s. 20.
- 17) Srov. M. Stehlík, Das „Malerische und Bildhauerische“ im Werk von Josef Winterhalter d. Ä. (1702 Vöhrenbach – 1769 Wien), in: L. Slaviček ed., o. c. v pozn. 3, s. 185–209.
- 18) L. Slaviček, o. c. v pozn. 6, s. 83.
- 19) Tamtéž, s. 86.
- 20) Vztah mezi kresbou a grafikou poprvé uvedl Lubomír Slaviček. Srov. L. Slaviček, „... vorzüglich aber die Blätter nach La Fage“. Glosa k předlohám kreseb Paula Trogera a Franze Caspara Sambacha, *Ars linearis V*, Praha 2015, s. 85.
- 21) Gutwein pocházel s největší pravděpodobností z Řezna. Jeho největší působení v rámci českých zemích máme doloženo v Moravském Krumlově a v Brně. Ve druhém jmenovaném působil mezi lety 1714–1718, kdy umírá. V této době se předpokládá jeho vliv na samotného Meyera. Více K. Tučková, Johann Georg Gutfwein – malíř trompe l'oeil. Diplomní práce. Seminář dějin umění FF MU, Brno 2008.
- 22) Z. Szilárdffy, „És az angyalok szolgálnak neki“ Egy barokk téma ikonográfiájához, *Művészettörténeti értesítő XL*, 1991, s. 208.
- 23) SZM v Opavě, inv. č. U 516 A, kresba perem, papír, 160 × 90 mm.
- 24) Alexander VII. vlastním jménem Fabio Chigi, pontifikát mezi lety 1655–1667.
- 25) Stalo se tak ještě v době, kdy Fabio Chigi nezastával post papeže. Kapli Chigi vybudoval Raffaele Santi (1483–1520) před rokem 1520 pro bankéře Agostina Chigi (1466–1520). Berniniho první úpravy v roce 1652 spočívaly především v doplnění Raffaellových pyramid mramorovými medailony. V další fázi výzdoby po roce 1655 Bernini pro kapli vytvořil dvojici sousoší *Daniela a Habakuka s andělem*. Viz R. Wittkower, Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque. London 1997, s. 276–277.
- 26) Dále k tématu viz J. Montagu, Roman baroque sculpture. The Industry of Art. New Haven – London 1992, s. 134–140; O. Ferrari – S. Papaldo, Le sculpture del Seicento a Roma. Roma 1999, s. 302–323.
- 27) Albertina, Wien, inv. č. 27004, kresba perem, tužkou na papíře, 183 × 124 mm. Viz J. Kronbichler, o. c. v pozn. 5, s. 172, 510.
- 28) Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Kupferstichkabinett, Graz, inv. č. HZ 149, kresba perem, olůvkem, papír, 193 × 128 mm. Kronbichler, o. c. v pozn. 5, s. 172, 459.
- 29) Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. č. 903, kresba perem, tužkou, papír, orámováno tužkou, 193 × 130 mm, s. 172, 449. Kresba zachycuje levou část transeptu. Anděl a putti obklopující erb s papežskými insigniemi, v konečné realizaci s odkazy k Alexandrovi VII. Skupinu navrženou Berninim provedl sochař Antonio Raggi mezi lety 1656–1657. Viz O. Ferrari – S. Papaldo, o. c. v pozn. 26, s. 310; J. Kronbichler, o. c. v pozn. 5, s. 172, 449.
- 30) Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, inv. č. KdZ1284. Viz J. Montagu, o. c. v pozn. 26, s. 140–141.
- 31) Dle Jennifer Montagu se zakázkou pověřen Bernini v tomto případě obrátil na Bacciccia s úkolem vyprojektovat podobu soch. Jak však dále uvádí, výsledné malířovy kresby více expresivnější než výsledné realizace, byly Berninim předány k přepracování některému z dalších dílenských pomocníků, který vytvořil nové, již umírněnější návrhy, na základě kterých vznikly mramorové sochy. Tyto návrhy však nejsou dnes známy. Viz J. Montagu, o. c. v pozn. 26, s. 140.
- 32) J. Kronbichler, o. c. v pozn. 5, s. 619.
- 33) Kromě zmíněných kreseb známe ještě další dvě kresby zaznamenávající si podobu sochy některého z italských barokních sochařů. Jedná se o list znázorňující s největší pravděpodobností sv. Bruna (Albertina, Wien, inv. č. 25811) a následující některou ze soch, kterou vytvořil bolognský sochař Giuseppe Maria Mazza (1653–1741). Skicu sv. Josefa (Albertina, Wien, inv. č. 27022) Kronbichler srovnává se sochou v kostele Gesù e Maria am Corso v Římě. Viz J. Kronbichler, o. c. v pozn. 5, s. 501, 515.
- 34) Více J. Kronbichler, o. c. v pozn. 5, s. 170–185 a příslušná hesla v katalogu.
- 35) Antické ruiny komponované do fantaskních krajin či torza soch, hlavíc sloupů začleňované do bohatě zaplněných kompozic. J. Kronbichler, o. c. v pozn. 5, s. 185, 490–492, 494–497.
- 36) Např. *Antické torzo*, Moravská galerie v Brně, inv. č. B 62, kresba perem, papír, 170 × 187 mm, datováno 1758. Více M. Pavlíček, Josef

Winterhalder st. (1702–1769). Brno 2005, s. 154–155.

37) Za odborný názor tímto děkuji Johannu Kronbichlerovi.

38) Problematikou stylu Trogera a Winterhaldera st. se ve svých článkách zabývá zejména Monika Dachs. *M. Dachs, Josef Winterhalder der Ältere und Paul Troger: Definitions versuchs eines Zeichenstils*, Kunstjahrbuch des Stadt Linz, 1997, s. 124–144; též, Original und Kopie. Zeichnungen im Bannkreis von Paul Troger, Pantheon LVIII, 2000, s. 103–112.

ZWEI UNBEKANNTE BAROCKZEICHNUNGEN AUS DEN SAMMLUNGEN DES SCHLESISCHEN MUSEUMS IN OPAVA

Der Beitrag stellt zwei bislang nicht bekannte Zeichnungen aus den Sammlungen des Schlesischen Landesmuseums in Opava (Troppau) vor. Die Hauptaufgabe fußt in Bestimmung der Urheberschaft, der zeitlichen Einordnung und der Eingliederung beider Zeichnungen in den zeitlichen Kontext. Anhand der stilistischen Analyse und der Vergleiche mit der zeitgenössischen Kunstproduktion lassen sich beide Zeichnungen mit dem Schaffen um die Mitte des 18. Jahrhunderts verbinden. Die erste, den von Engeln bedienten Christus darstellende Zeichnung fällt in das Werk von Josef Winterhalder d. J. ein, zeitlich genauer in die erste Hälfte der 1760er Jahre. Als die grundlegende Inspirationsquelle lässt sich das graphische Blatt *Victori Angelicae dant alimenta manus* vom mährischen Buchdrucker und Stecher Franz Anton Meyer nennen, und die Zeichnung stellt höchstwahrscheinlich eine zeichnerische Übungsstudie jungen Winterhalders dar. Hingegen der Engel als eine flüchtige Skizze zeigt zum zeichnerischen Werk des Wiener Malers Paul Troger. Die Zeichnung trägt die mit anderen Studien des Malers aus seinem italienischen Studienaufenthalt in den 1720er Jahren vergleichbaren Zeichen. Im Stil ihrer Ausführung die Troppauer Zeichnung weist allerdings nicht direkt zum Maler selbst, sondern eher zu einem seiner Nachfolger. Die Studie entstand somit offenbar aufgrund des Kopierens eines der Trogers Blätter und nicht nach der ursprünglichen bildlichen Ausführung in der Römischen Kirche Sta. Maria del Popolo von Ercole Ferrata, die sie darstellt. In der Urheberschaftsfrage möge der Bildhauer Josef Winterhalder d. Ä. erwähnt werden, dessen langjährige Freundschaft mit Troger auch mit der zeichnerischen Leidenschaft beider Künstler unterstrichen war. Aber auch ein anderer, bislang unbestimmter Nachfolger Trogers sollte nicht ausgeschlossen sein, der aus den Studien- oder Reiseanlässen eine der Trogers Zeichnungen zeichnerisch kopiert hätte.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Josef Winterhalder d. J.(?), Christus, von Engeln bedient, Federzeichnung, Papier, 277 × 381 mm. SZM (Schlesisches Landesmuseum) in Opava (Troppau), Best.-Nr. U 541 A. Foto SZM.

Abb. 2: Josef Winterhalder d. J., Die Geburt Minervas, gegen 1760, Federzeichnung, Papier, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 27039. Foto ALBERTINA, Wien.

Abb. 3: Josef Stern, Die Geburt Pallas Athenas, 1760, Wandgemälde, Kroměříž (Kremsier), Schloss, der kleine Bibliotheksaal. Foto Best.-Nr. 1015, Zdeněk Sodoma, MUO (Kunstmuseum Olomouc).

Abb. 4: Daniel Gran, Der anbetende Engel, vielleicht 1756, braun getönte Federzeichnung, Papier, 90 × 80 mm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25278. Foto ALBERTINA, Wien.

Abb. 5: Franz Anton Meyer, „Victori Angelicae dant alimenta manus“, nicht datiert, Stich. Repro: Z. Szilárdffy, „És az angyalok szolgálnak neki“ Egy barokk téma ikonográfiájához, Művészettörténeti értesítő XL, 1991, S. 205.

Abb. 6: Unbekannter Künstler nach Paul Troger, Der Engel, Federzeichnung, Papier, 160 × 90 mm, SZM OPava, Best.-Nr. U 516 A. Foto SZM.

Abb. 7: Ercole Ferrata, Der Engel beim Maria Heimsuchungsalter, späte 1650er Jahre, Marmor, Rom, Sta. Maria del Popolo, rechtes Querschiff. Repro: O. Ferrari – S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*. Roma 1999, S. 309.

Abb. 8: Paul Troger, Stehender Engel, Federzeichnung, Papier, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 27004. Foto ALBERTINA, Wien.

ROUBENÝ DŮM SEVERNÍHO PLZEŇSKA – NOVÉ POZNATKY Z TERÉNU

KAREL FOUĐ – STANISLAV PLEŠMÍD

LOG HOUSE IN NORTH PLZEŇ REGION – NEW FIELD RESEARCH FINDINGS

The North Plzeň Region is a traditional area of log and half-timbered houses. A numerous group of log structures, residential houses, cowsheds, storerooms, granaries, and barns has survived. The reconstruction in progress allowed learning more about some of the houses. From the research of selected structures, many joinery fillings of construction openings, i.e. windows and doors, were detected. Dendrochronology of wooden construction elements from the mid-18th century to the 1820 s significantly contributed to determine the dates of the researched buildings.

Keywords: North Plzeň Region – vernacular architecture – field research of country seats – log and half-timbered house from the 18th–19th century – reconstruction and documentation

Severní Plzeňsko je tradičně územím roubeného a hrázděného lidového domu. Dochovala se zde početná skupina roubených staveb, obytných domů, chlévů, komor, sýpek nebo stodol. Hlubší poznání některých domů umožnila probíhající stavební obnova. Průzkumem vytipovaných objektů byla zjištěna existence řady slohových truhlářských výplní stavebních otvorů, oken a dveří. Významnou pomocí při určování doby výstavby zkoumaných budov je dendrochronologické datování dřevěných konstrukčních prvků pocházející od poloviny 18. století až po 20. léta následujícího věku.

Klíčová slova: severní Plzeňsko – lidová architektura – plošný průzkum venkovských sídel – roubený a hrázděný dům 18.–19. století – obnova staveb a jejich dokumentace



Obr. 1: Žebnice (okres Plzeň-sever) čp. 34, štítová průčelí obytného stavení a sýpky, pohled od jihovýchodu. Na střechách obou staveb je ještě slaměný došek. Ve štítovém průčelí obytného stavení lze sledovat původní rozvržení okenních os a dvojitá šestitabulková okénka (dobové foto z archivu majitele objektu, pravděpodobně 1. čtvrtina 20. století).