

Nové poznatky o Michaelu Willmannovi a Janu Kryštofu Liškovi

V roce 1965 byla v zámku Trója otevřena výstava dvou význačných malířů rozhraní 17. a 18. století, širší veřejnosti neznámých. Popud k výstavě vyšel ze snahy seznámit návštěvníky s výsledky, získanými při restaurování čtyř velkých oltářních obrazů z kostela sv. Františka u křižovníků na Starém Městě pražském, připisovaných Michaelu Willmannovi a Janu Kryštofu Liškovi.

Všimněme si blíže kostela, jehož nedílnou součástí obrazy jsou a s nímž sdílely i osudy úprav v minulosti.

Křižovnický konvent svěřil vypracování návrhu na stavbu nové svatyně jednomu z nejproslulejších architektů své doby, francouzskému umělci Jeanu Bapt. Matheyovi. Stejně šťastnou ruku měl rád i při volbě jednotlivých umělců, kteří se podíleli během necelých třiceti let na celkové vnitřní výzdobě kostela. Tak již výzdoba nik se štukovými sochami světců ve středním oválném prostoru, provedená Konrádem a Jeremiášem Süssnerem před rokem 1690, dávala tušit směr, jímž se chtěli majitelé objektu ubírat při dalším zařizování své stavby. Pro ostatní sochařskou výzdobu, ať již nik či oltářních celků, si proto vybrali Matyáše Václava Jäckla, jenž velmi citlivě začlenil malířská díla zmíněných umělců do jednotlivých výtvarných celků. Všem těmto uměleckým dílům dominuje fresková výzdoba presbytáře, pocházející v kopuli od Jana Kryštofa Lišky, na klenebních pásích a v hlavní kopuli od Václava Vavřince Reinera.

K obnově takto skloubeného celku se nyní přistoupilo na základě průzkumu, jenž ukázal závažnost okamžitého restaurátorského zásahu, nutného pro záchranu díla, ohroženého jednak vlivy, zaviněnými v nedávné době, jednak zásahy dvou

dalekosáhlých rekonstrukcí stavby z 60. let 19. století a z roku 1905. Že tu nepůjde o úkol jednoduchý, ukázaly i varovné hlasy již na počátku tohoto století, poukazující na nevhodnost a tvrdost zásahu restaurátorů minulého století, jež prý úplně změnilly výtvarný účín jednotlivých děl, hlavně malířských. Jejich stav nezlepšily ani pozdější úpravy. Samozřejmě musíme si při této příležitosti uvědomit, že tehdejší malíři a sochaři ve svých pracích při obnově kostela vycházeli ze zcela odlišného vztahu k uměleckému dílu než dnešní památková péče a ze zcela protikladného vztahu k uměleckému dílu minulosti. Osobovali si totiž právo a výsadu dotvořit původní umělecké dílo podle vlastních představ, což pro zachraňované umělecké dílo znamenalo nebezpečí přemalby. Pod vrstvami pozdějších zásahů mnohdy úplně zmizela původní barevnost a kompozice malby.

J. K. Liška: Vidění sv. Františka, detail. — Snímek: Jitka Janatková



Klasickou ukázkou takového způsobu restaurování byla také freska Jana Kryštofa Lišky v kupoli presbytáře kostela sv. Františka u křižovníků. Jak jsme se již zmínili, upozorňovala na počátku tohoto století odborná literatura na nešetrné zásahy restaurátorů poloviny minulého století, neudávala však autora prováděných restaurátorských prací. Průzkum nyní prováděný na malířských pracech, datovaných lety 1700—1707, však zjistil, že autorem těchto zásahů byl Josef Navrátil, který se podepsal na jednom z pendentivů, zobrazujících světadíl — patrně Evropu — plným jménem: Jos. Navrátil pinx. 1852. Překvapivý byl nejen tento fakt, ale i způsob restaurátorských zásahů. Jejich autor ponechal sice původní Liškovu kompozici andělských kūrů, avšak volně ji přemaloval. Při přemalbách nerespektoval ani kompozici jednotlivých figur andělů, ale volně si ji přepracovával, aby tak dosáhl vlastního výtvarného záměru. Při bližší prohlídce lze zjistit, že na tomto tzv. restaurování se podílel nejen on sám, ale celá jeho dílna, takže jsou patrné i značné výtvarné výkyvy přemaleb. Obdobným způsobem postupovali také restaurátoři na počátku dvacátého století. Protože doposud nebyl proveden důkladný restaurátorský postup, rozbor přemaleb a podrobná sondáž, nelze zatím plně zhodnotit množství dochovaných detailů z původní Liškovy výzdoby kostela.

S obdobnou ukázkou, i když ne v takovém rozsahu, jsme se setkali při restaurování oltářních obrazů Michaela Willmanna a Jana Kryštofa Lišky v uvedeném kostele. Doložit to můžeme obzvláště na dílech prvního z jmenovaných umělců, jejichž vzhled proti původnímu stavu se změnil po předešlých restaurátorských zásazích natolik, že i znalec umělcova díla ve své monografii o tomto malíři zapochyboval o Wilmannově autorství.

Jak již bylo uvedeno, spolupůsobili na výzdobě oltářních obrazů v kostele sv. Františka U křižovníků dva umělci: Michael Willmann a Jan Kryštof Liška. Autorské připsání jednotlivých oltářních obrazů nebylo dosud v odborné literatuře zcela ujasněno, i když v poslední době se ustálil názor, který odpovídá názoru této stati a posledním restaurátorským zjištěním. V souladu s nejnovější odbornou literaturou lze však konstatovat, že každému z obou umělců lze připsat dva oltářní obrazy.

Tak Michael Willmann si vzal jako námět pro obdélný obraz visící nad vchodem do kostela scénu ze života Kristova, tak jak nám ji shodně vylíčili všichni čtyři evangelisté v Novém zákoně a jež svým tématem odpovídá i symbolickému umístění nad vstupem do tohoto prostoru. Malíř zachytil vrcholnou scénu celého děje, závěrečný výjev Ježíšovy návštěvy v Jeruzalémském chrámu, námět pro tehdejší dobu ne zcela neobvyklý, ale přece se nějak vymykající z raně barokní ikonologie. Vždyť již při zběžné prohlídce dostupných materiálů najdeme nejeden obraz či grafiku, z níž umělec mohl pro svou práci získat kompoziční schéma. Například závěsný obraz Bernarda Cavallina (1622—54) z Národní galerie v Lon-

dýně má obdobné kompoziční schéma jako naše malba, a to nejen v ústřední postavě Krista ve středu obrazu, nýbrž i v rozmístění postav kupců a penězoměnců. Umělci byl jistě k dispozici i Rembrandtův grafický list stejného námětu datovaný rokem 1635.

Středem zobrazované scény je tedy postava Krista, stojícího s bičem v rukou nad rozmetanými stolky kupců. Po stranách Ježíše se krčí jednotlivé postavy

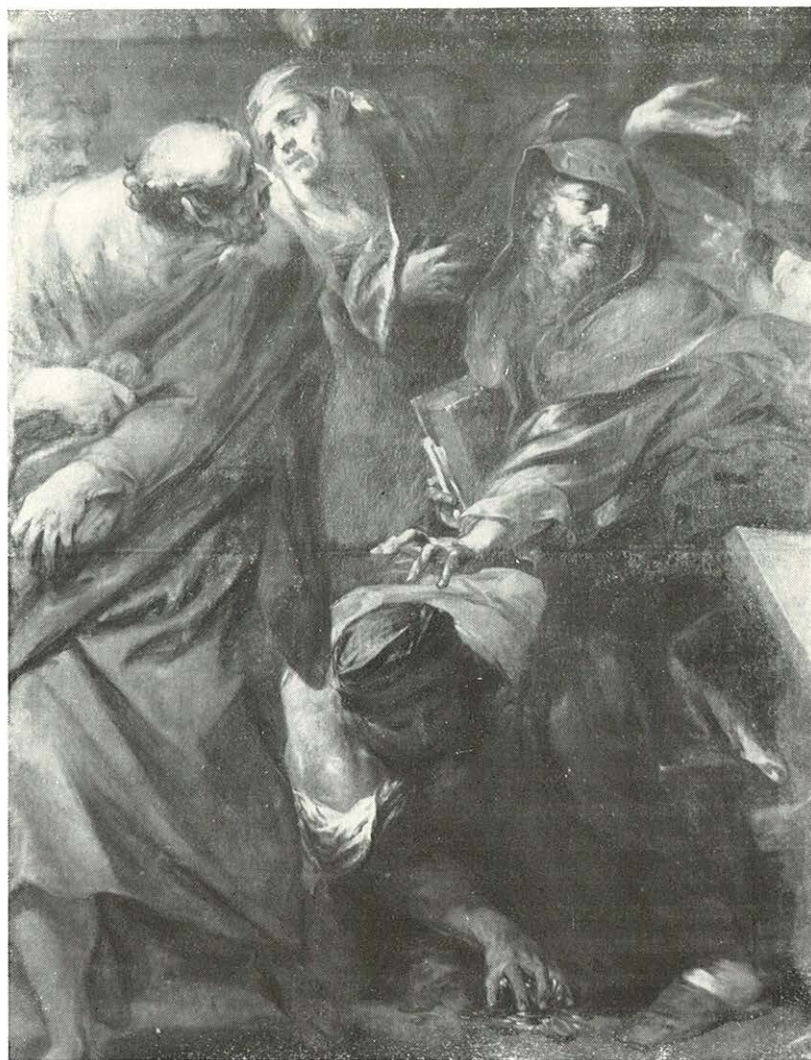
M. W. Willmann: Nalezení Kříže, detail. — Snímek: Jitka Janatková



s obličejí zlobně obrácenými k rušiteli jejich práva. Po pravici Kristově se u nohou peněžoměnců kutálí rozmetané mince. Na protější straně jakoby v protiváze k peněžoměncům se shromáždili obchodníci s dobyt看, aby chránili své zboží, po zemi se válí kusy masa, shozené s kupeckých pultů, nad hlavami poletují holubi, vypuštění z klecí, dobytek se hrne k východu z chrámu. V obrazu převládají hnědé valéry, jež prosvětlují nejen ztmavlý interiér chrámu, ale i šaty jednotlivých jednajících postav. Barvy modelují šat téměř s nevšedním citem pro druh látky. Prostudujeme-li blíže jednotlivé zobrazené postavy, jsme překvapeni úzkou návazností na nizozemské školení umělcovo i na jeho výtvarné skloubení jednotlivých vlivů. Tak v postavách obchodníků najdeme velmi blízké vztahy k umění Rembrandtovu, ačkoliv v postavě Kristově mohli bychom vystopovat i analogii s dílem Carla Fabritia např. z obrazu Vzkříšení Lazara z varšavské Národní galerie. Také ve způsobu zpracování zátiší najdeme některé analogie, např. s díly Jana Baptisty Wenixe či Franze Snyderse a Jana Fyta.

V druhém obraze zachytil Michael Willmann legendu Nalezení kříže. V prvním plánu obrazu umístil malíř postavy velekněze a dcery císařovy, účastníků se neuvěřitelného zázraku — nalezení nejcennějšího ostatku církve. Celý výjev je zasazen do rámce poletujících andělů, kteří při vyzdvižení kříže pomáhají. Jako u předešlého obrazu převládají i zde odstíny hnědých tónů, žlutí a bělob, jež jsou v horním okraji obrazu vystřídány jasnými pastelovými barvami rouch andělů, tolik již příbuzných dílu nevlastního syna umělcova Jana Kryštofa Lišky. I zde bychom mohli hledat vzory v holandském malířství 17. století. Jistě bez vlivu tu nezůstalo Rubensovo dílo stejného námětu, umístěné nyní v galerii ve Philadelphii. Svědčí o tom nejen postava panovnickovy dcery, ale i postavy poletujících andělů; rovnocenným partnerem bylo i dílo Rembrandtovo, jehož stopy můžeme najít v postavě velekněze.

Obdobně i oltářní obrazy Liškovy čerpají z téže námětové oblasti. Boční oltář, zobrazující Nanebevzetí Panny Marie, téma v baroku velmi oblíbené, vychází v základě již z předem daného schématu Petra Pavla Rubense. Obrazová plocha obrazu je rozdělena do dvou plánů: světa pozemského, představovaného apoštoly shromážděnými kolem prázdného hrobu svěťice, a světa nebeského, kde na oblaku stoupá Panna Maria v doprovodu andělských kůrů do nebes. Zatímco spodní část obrazu je v hnědavých tónech, v horní části obrazu převládají opět jásavé pastelové barvy. Přestože i tu jsou dosud patrné vlivy holandského a nizozemského Liškova školení, jež získal mladý umělec u svého otce, ne bez náznaků se objevuje i jeho tovaryšské vandrování po dílnách italských umělců jak benátského, tak i římského směru. Ve srovnání s díly Willmannovými se zde jeví úplně odlišné celkové pojednání obrazu, spočívající již plně na malířském pojetí, z něho vycházelo naše umění 18. století a k němuž, jak je patrné z datování obrazu do počátku 18. století, položil umělec jasné základy. Nejpatrnější je toto srovnání



*M. W. Willmann: Vyhánění kupců z chrámu, detail.
Snímek: Jitka Janátková*

s díly našeho nejvýznačnějšího malíře první poloviny 18. století Petra Brandla. Zahledíme-li se blíže na Liškův boční oltář, najdeme zde mnoho styčných bodů s Brandlovými oltářními obrazy nejen v celkovém pojetí, nýbrž i v typologii jednotlivých postav, jako např. sv. Petra, jenž drží část drapérie vyčnívající z hrobu. Tentýž typ najdeme i v dílech Petra Brandla např. v kostele sv. Markéty



J. K. Liška: Nanebevzetí Panny Marie, — snímek: Jitka Janatková

v Břevnově. Avšak nejen u Petra Brandla můžeme vysledovat Liškův vliv. Zpracování dvou andělů či typologie jejich tváří připomíná v mnohém i fresky Václava Vavřince Reinera, i když tento umělec spoluúčastní se výzdoby na kle nebých páslech presbytéria, je ve svých dílech ovlivněn i dalším vývojem malířství první čtvrtiny 18. století.

Posledním ze čtyř oltářních obrazů v kostele sv. Františka a druhým z dílny Jana Kryštofa Lišky je hlavní oltářní obraz Vidění svatého Františka, založený opět na kontrastu světa pozemského s nebeským. Představuje sv. Františka s přihlížejícími mnichy, jimž se zjevuje Ježíš na kříži, nesený letícími anděly. Co do barevnosti a výtvarného pojetí můžeme provést obdobná konstatování jako u předešlého obrazu, i když zde zvláště v dolním plánu jsou patrné mnohem více vlivy nizozemské. Příkladem je zátiší s knihou a umrlčí lebkou na kamenité půdě. Barevné zpracování této partie se sice dosud značně blíží Willmannovu výtvarnému názoru, ale je již značně přetavováno.

V souvislosti s uvedenými díly Liškovými z kostela sv. Františka u křižovníků je nutno se zmínit ještě o dalším oltářním obrazu, restaurovaném v r. 1965, jehož autorské připsání, i když v minulosti ne vždy plně ujasněné, se váže k tomuto umělci. Je to oltářní obraz Sláva Karmelu z hlavního oltáře kostela sv. Havla na Starém Městě pražském. Toto malířské dílo náleží mezi výtvoř, u nichž zůstává jméno tvůrcovo dodnes značně sporné. Tak v nejstarší zprávě o kostele sv. Havla z r. 1723 není jméno umělcovo vůbec uvedeno. V první polovině 19. století nacházíme v odborné literatuře u tohoto obrazu jméno Karla Škréty. Avšak ani toto autorství při dalším slohovém průzkumu neobstálo a odborná literatura se přiklonila k názoru, že autorem zmíněného díla je Václav Vavřinec Reiner. Teprve v druhém desetiletí našeho století řešil Rudolf Kuchynka opět autorství tohoto výtvarného díla a na základě kombinace historických údajů dospěl k názoru, že autorem oltářního díla může být jen Jan Kryštof Liška. Vročil obraz do roku 1696 a z tohoto zjištění vychází i ostatní novodobá uměleckohistorická věda. Zmíněné autorství však v poslední době znovu popřel E. Poche, jenž se domnívá, že hlavní oltářní obraz z kostela sv. Havla vznikl v roce 1696, namaloval Jan Jiří Heintsch.

Obraťme se však k vlastnímu obrazu, abychom mohli na základě podrobného průzkumu po sejmutí díla z hlavního oltáře jednak zjistit autora, jednak ukázat v jakém stavu se nám obraz dochoval. Námětem díla — přibližně stejně velkého jako jsou oltářní obrazy z kostela sv. Františka u křižovníků — je sláva Karmelu s hlavní postavou sv. Havla, jemuž je kostel zasvěcen. Obraz založený na nebeském zjevení karmelitánských světců císařské rodině je rozložen do tří plánůskupin, z nichž každá zabírá jednu horizontální část obrazu. V horní střední části obrazu sedí Panna Maria obletovaná andělky, za ní vlevo stojí sv. Josef a po stranách svaté rodiny klečí dva karmelitští světci, z nichž levý chová Ježíška.

Kolem této hlavní skupiny se shromáždili další řádoví světci. Při horním levém okraji je sv. Terezie, již anděl probodává ohnivým šípem srdce. Pod světicí je další řádový světec oděný v kardinálský šat a nesoucí kalich, nad nímž se vznášejí tři hostie. V pravém horním rohu líbá karmelitánská světice kříž, zatímco její společnice drží monstranci. Pod těmito světicemi vidíme dalšího řádového světce v šedavé dalmatice.

Ve středním plánu pod sedící Pannou Marií se vznášejí sv. Havel v červeném řádovém rouchu. Světce a patrona kostela doprovázejí dva letící andělé držící jeho atributy — chrám a opatskou berlu.

V posledním spodním plánu najdeme císařskou rodinu, příznivkyni a donátorku karmelitánského řádu v Praze. Leopolda I., jehož podobu o několik let později najdeme i ve freskovém díle J. R. Bysse v hlavním reprezentačním sále piana nobile paláce Straků z Nedabylic, doprovází na tomto oltářním obraze jeho asi dvacetiletý syn a nástupce trůnu Josef a císařovna, třetí Leopoldova manželka, Eleonora Magdaléna Falcká. V obraze převládají jásavé pastelové barvy jako např. červeně, modře a běloby na světlehnědém pozadí, jež s nevšední citlivostí modelují drapérie i tělíčka poletujících andělů. U otázky autorského připsání tohoto oltářního obrazu, nám ve svém celkovém výtvarném názoru malba připomíná v mnohém ještě raně barokní prvky malířského umění 17. století vycházející z nizozemského malířství, jehož nositelem u nás byl v době vzniku oltářního obrazu Michael Willmann. Nejvíce jsou tyto stopy patrné v dolním plánu obrazu, zejména v kompozičním i výtvarném zpracování císařské rodiny, jež se svým pojetím odlišuje zřetelně od ostatního díla. Pro zbývající části obrazu však najdeme analogie i v Liškových oltářních obrazech, nacházejících se v Praze. Tak např. kompozice horního plánu obrazu připomíná oltářní obraz Nanebevzetí Panny Marie. Avšak nejen to, také postavy a barevnost jednotlivých detailů obrazů jsou si navzájem blízké. Analogii najdeme mezi oběma postavami Panny Marie, jež jsou si příbuzné námětem i typologií obličejů, barevností rouch a rukopisným zpracováním. Nejpatrněji můžeme provést srovnání obdoby rukopisného zpracování v postavách drobných nahých andělů s pastózními nánosy barev. Avšak i poletující andělé, tvořící doprovod sv. Havla, nacházejí srovnání s obdobnými postavami na obou oltářních obrazech Jana Kryštofa Lišky z křižovnického kostela. Postavy světců-karmelitánů mají pak protějšky v postavách oltářního obrazu českých patronů z kostela Panny Marie na Strahově. Na základě tohoto srovnání se zdá zcela oprávněné Kuchynkovo připsání tohoto oltářního obrazu Janu Kryštofu Liškovi. Lze toliko připustit, že ve svatohavelském oltářním obraze se ještě ve velké míře projevilo Liškovo školení u otčima i ovlivnění dolního plánu nizozemským raně barokním malířstvím či snad malá spoluúčast Willmannova na této části obrazu. Přesto však lze i zde najít tytéž jasné prvky italského vlivu na Liškovu tvorbu, o nichž jsme se již zmínili dříve.

Závěrem je tedy možno konstatovat, že uvedené restaurátorské práce přispěly nejen k ujasnění autorských připsání jednotlivých děl Michaelu Willmannovi a Janu Kryštofu Liškovi, nýbrž napomohly i k dalšímu ujasnění vývoje našeho barokního malířství na rozhraní dvou uměleckých proudů, jež tolik ovlivnily jednotlivé umělce oné doby.

POZNÁMKY:

E. Kloss, Michael Willmann, Breslau

V. V. Štech, Československé malířství a sochařství nové doby

Katalog výstavy M. Willmann—J. K. Liška 1965

R. Kuchynka, Kdo maloval obraz na hlavním oltáři kostela sv. Havla v Praze, PA XXIX, 1917, str. 40—43, kde další literatura.

E. Poche, Jos. Janáček, Prahou krok za krokem, 1963, str. 120